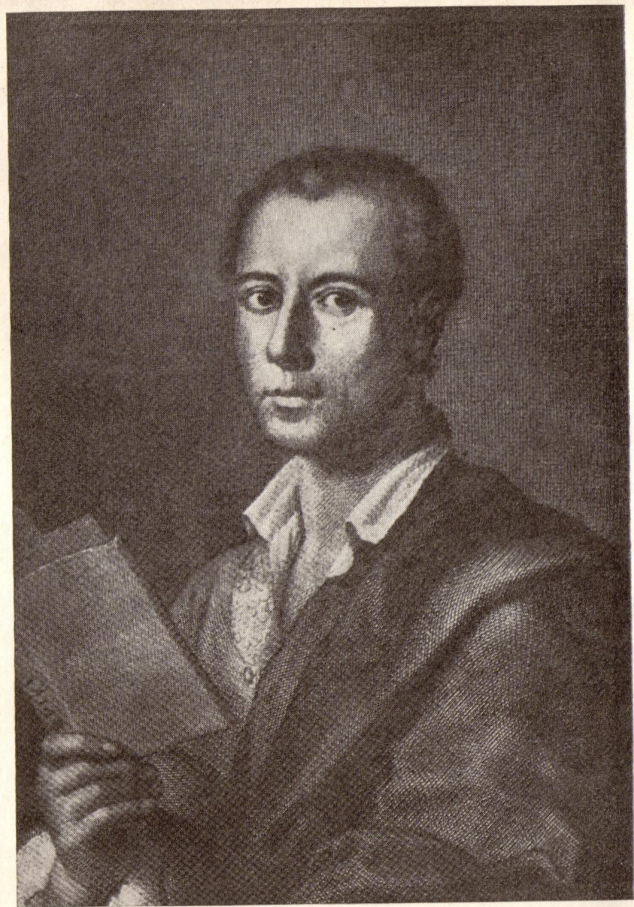


Й. ВІНКВЛЬМАН
ПРО ХУДОЖНІЙ ІДЕАЛ
ПРЕКРАСНОГО



П. Вінкельман

ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ

Й. ВІНКЕЛЬМАН
ПРО ХУДОЖНІЙ ІДЕАЛ
ПРЕКРАСНОГО

ЗБІРНИК

КИЇВ
«МИСТЕЦТВО»
1990

ББК 85.Ія44
В48

Збірник знайомить читача з працями видатного німецького гуманіста, історика і теоретика мистецтва Йоганна Йоахіма Вінкельмана (1717—1768), які дають уявлення про систему його естетичних поглядів. Українською мовою ці твори публікуються вперше. Збірник відкриває вступна стаття кандидата мистецтвознавства Ф. С. Уманцева, де розглянуто основні етапи творчої діяльності Й. Вінкельмана як теоретика та історика мистецтва, висвітлено коло проблем, що перебували в центрі уваги дослідника.

Розраховано на всіх, хто цікавиться питаннями естетики та теорії мистецтва.

Упорядкування, вступна стаття та примітки
канд. мистецтвознавства
Ф. С. Уманцева

Переклали з німецької
Н. А. Дубина, Б. М. Гавришків

Рецензенти:
Д. С. Наливайко, д-р філол. наук Ю. Я. Лісняк

В $\frac{0301080000-074}{M207(04)-90}$ 1-90

ISBN 5-7715-0390-8

© Видавництво «Мистецтво», 1990,
переклад, упорядкування,
вступна стаття, примітки

ЙОГАНН ЙОАХІМ ВІНКЕЛЬМАН ТА СИСТЕМА ЙОГО ЕСТЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ

З часів Вінкельмана змінили одна одну кілька історичних епох, але багато питань, що хвилювали теоретиків XVIII століття, і зараз викликають живий інтерес, навіть мають злободенне значення.

Назрівання у Франції революційної ситуації електризувало духовне життя всієї Європи. Кращі уми напружено працювали над розв'язанням актуальних проблем політики, економіки, філософії та мистецтва.

Над дослідженням проблем естетики майже одночасно працювали Дідро у Франції, Хогарт в Англії, Лессінг і Вінкельман у Німеччині. Всі вони прагнули сприяти своєю діяльністю соціальному і духовному оновленню суспільства, прогресу художнього життя. Разом з тим естетичні погляди й художні переконання кожного з них мали свої відмінності. Ці відмінності значною мірою пояснюються своєрідністю соціально-економічних умов та ідеологічного і культурного розвитку країн, в яких вони жили, а також обставинами особистого життя.

I

На відміну від Англії і Франції, Німеччина у XVIII ст. була відсталою країною, роздібленою на сотні феодальних князівств та «вільних міст». У глибокому занепаді перебувало образотворче мистецтво. Разом з тим у деяких галузях духовного життя спостерігалось уже з кінця XVII ст. значне піднесення. Це стосується філософії (Лейбніц), музики (Бах, Гендель), архітектури (Шлютер, Пьюпельман).

Вінкельман народився 1717 року в Пруссії, військово-поліцейський режим якої відзначався особливою жорстокістю. Син бідного ремісника-шевця, він власними силами прокладав собі шлях у житті, відчуваючи на кожному кроці своє безправне становище. Згодом, згадуючи Пруссію, Вінкельман писав: «Дрож проймає моє тіло від маківки до

п'ят, коли я думаю про прусський деспотизм і про того шкуродера народів, який цю, самою природою відринуту і лівійським піском засипану, країну робить бридкою для людства і стягає на неї вічне прокляття».

Осередком наукової діяльності в Німеччині були університети. Завдяки визначним здібностям і підтримці впливових осіб Вінкельман зміг навчатись у гімназії, а потім в університеті в Галле — одному з найкращих у Німеччині. Тут він слухав лекції видатного філософа, учня Лейбніца, Крістіана Вольфа, а також Баумгартена, який вперше в лекціях і друкованих працях висвітлював у філософії естетику як самостійну дисципліну.

Вінкельман із шкільних років захоплювався всім, що стосувалося Стародавньої Греції та її культури. На відміну від навколишньої дійсності, Еллада уявлялась йому казково прекрасною країною, де жили прекрасні люди і де панував дух свободи та гуманізму.

Важливою віхою в житті Вінкельмана був переїзд до Саксонії в маєток Нетеніц до відомого тоді історика — графа Бюнау. Працюючи в його бібліотеці, він допомагав графу підготовляти матеріали до чергових томів історії Німеччини. В той час у нього пробуджується інтерес до історичних досліджень. Про це свідчать написані ним начерки до лекцій з історії, які він збирався читати.

Велика бібліотека графа дозволила Вінкельману познайомитися з працями багатьох передових мислителів — з французькими просвітителями Вольтером, Монтенем, Монтеск'є, Руссо, з англійськими філософами-естетиками Шефтсбері, Хатчесоном, дослідником мистецтва Річардсоном, теоретиками французького класицизму Буало, Феліб'єном, Дюбо, Батте. Багато часу він приділяв у бібліотеці вивченню праць античних авторів.

Маєток Нетеніц був розташований поблизу Дрездена, столиці Саксонії. Вінкельман часто відвідував це місто, в якому знаходилася одна із кращих в Європі колекція художніх творів. До її складу входили картини великих живописців Італії — Рафаеля, Тіціана, Веронезе, Корреджо, Німеччини — Дюрера, Кранаха, Гольбейна, нідерландських і французьких майстрів. У королівському парку Вінкельман мав нагоду детально знайомитися з античними статуями, привезеними з Італії.

У Дрездені Вінкельман зустрічався із знавцями й дослідниками мистецтва. Один із них — Гагедорн був автором кількох трактатів про живопис. Значну роль у розвитку мистецьких інтересів Вінкельмана відіграв його друг, педагог і жи-

вописець Адам Езер. Живучи останній рік свого перебування у Саксонії в Езера, він написав, у віці 37 років, свої перші дві брошури про мистецтво: «Думки з приводу наслідування грецьких творів у живопису й скульптурі» та «Пояснення до думок про наслідування грецьких творів у живопису й скульптурі». Ці брошури незабаром зробили його ім'я широковідомим як у Німеччині, так і за її межами. У них він виклав основні положення своєї естетичної концепції, які визначатимуть теоретичну платформу всіх його наступних праць.

Прагнучи ширше, ґрунтовніше познайомитися з пам'ятками античного мистецтва і рукописами грецьких та римських авторів, Вінкельман мріяв про працю у Римі. Щоб одержати підтримку папського двору, він, спонукуваний папським нунцієм у Дрездені Аркінто, перейшов з протестантської віри до католицизму. Це було для нього не важко. Хоч Вінкельман кінчав богословський факультет, але до релігії ставився індивідуально.

До Рима Вінкельман приїхав 1755 року. Його зустріли дуже добре як визначного фахівця в галузі античної культури. Перед ним було відкрито двері кращих бібліотек, архівів, музеїв. До нього виявляли прихильність Алессандро Албані та інші кардинали. Папа призначив його антикварієм свого двору і дав почесний титул президента старожитностей.

У цей час захоплення барочним мистецтвом уже йшло на спад. Рим став центром відродження інтересу до античної класики. Приділялася велика увага вивченню та реставрації античних пам'яток. Поповнювались новими творами ватиканські колекції. Кардинал Албані будує віллу, призначену для збереження античних статуй. До Рима поспішали художники, колекціонери, археологи з усієї Європи.

Про посилення класицистських тенденцій у мистецтві Італії свідчили живописні твори Бенефале, Помпео, Батоні, гравюри Джованні Піранезі. В архітектурі знов ожив інтерес до традицій Палладіо.

Очоловав класицистський напрямок у Римі німецький живописець Антон Рафаель Менгс, який тут працював. Вінкельман спілкувався з ним як із своїм однодумцем.

Знайомство з пам'ятками античного мистецтва, музеями у Римі, Неаполі, Флоренції, з археологічними розкопками у Геркуланумі і Помпеї, праця над каталогом великої колекції старовинних різьблених каменів барона Штоша, а також ретельне вивчення античних рукописів дозволило Вінкельману значно поглибити свої знання.

Він опублікував ряд статей, в яких розвинув й обґрунтував положення своєї естетичної концепції: «Нагадування про те, як споглядати стародавнє мистецтво», «Про грацію в творах мистецтва», «Про здатність відчувати красу в мистецтві».

Після вивчення доричного храму в Пестумі Вінкельман друкує «Начерки про давню архітектуру» з метою пропагування методів творчості античних зодчих.

Однак головні зусилля Вінкельмана у Римі було спрямовано на створення фундаментальної праці — «Історії стародавнього мистецтва». Цей твір, що увінчував його дослідницьку діяльність не тільки як історика, а й як теоретика, побачив світ 1764 року і був сприйнятий в багатьох країнах як епохальна подія в розвитку науки про мистецтво.

Після появи «Історії стародавнього мистецтва» у Німеччині та перекладу її у Франції Вінкельман продовжував працювати над підготовкою нового видання, виправленого й доповненого.

Але довести цю роботу до завершення не судилося. У 1768 році, коли Вінкельман повертався після короткочасного перебування на батьківщині в Італію, його було вбито у готелі в Трієсті злочинцем з невідомих причин.

II

Естетичні та історичні дослідження Вінкельмана були пов'язані з боротьбою, яка точилася в той час навколо актуальних проблем розвитку художнього життя. Пристрасть і захоплення, з якими він вивчав античне мистецтво та літературу, були зумовлені не лише розумінням їх високої естетичної цінності, а й прагненням обґрунтувати закони, що ними повинні керуватися сучасні митці.

Вінкельман як вчений органічно поєднував якості історика і теоретика. Обґрунтовуючи естетичну концепцію мистецтва, він ретельно досліджував історію його розвитку. І навпаки, прагнучи створити працю з історії мистецтва, постійно звертався до естетичних проблем. В «Історії стародавнього мистецтва» половина всього обсягу тексту про грецьке мистецтво була присвячена безпосередньо теоретичним питанням: сутності мистецтва, передумовам його розквіту, визначенню поняття краси, відношенню мистецтва до природи, взаємозумовленості в художньому творі зображення і вираження, руху і спокою, раціонального та емоціонального, трактуванню знаків та алегорій як засобів вираження загальних понять.

Спираючись на теоретичні дослідження і вивчення пам'яток художньої культури, Вінкельман уперше заклад наукові основи історії стародавнього мистецтва. До нього теж створювалися праці, присвячені стародавньому мистецтву. Але їх зміст зводився в основному до опису творів, до висвітлення творчого доробку художників, до переказу думок видатних діячів про мистецтво. Такий характер мали праці італійського антиквара Беллорі, голландського дослідника Юніуса, французьких колекціонерів і археологів Дюфренуа, Монфокона, Кейлюса.

Вінкельман висвітлював історію мистецтва як процес зміни стилевих ознак. Він розумів, що цей розвиток не відбувається по прямій лінії. В історії мистецтва кожної епохи Вінкельман виділяв три фази — формування, розквіт і занепад. Він розглядає історію мистецтва Єгипту, етрусків, Греції, Риму і дуже стисло — художню культуру деяких інших народів Сходу та Італії. Мистецтву східних деспотій Вінкельман протиставляє художню культуру Стародавньої Греції, якій приділяє основну увагу в своїй праці.

Розвиток грецького мистецтва він визначає як зміну періодів: древнього стилю, високого стилю, вишуканого стилю, а також стилю наслідувачів та занепаду мистецтва. Поділ історії грецького мистецтва на чотири періоди зберігається і в наш час. Підставою для такого поділу були не стільки пам'ятки, вже відкриті археологами, скільки відомості про них в античних літературних джерелах. До відкритих пам'яток належало обмежене коло скульптур пізньокласичного та елліністичного часу. Ще не було знайдено скульптур архаїчної доби. Про твори Мірона, Фідія, Поліклета, Скопаса Вінкельман міг одержувати відомості лише з праць Плінія Старшого, Павсанія та деяких інших античних авторів. Важливим джерелом для вивчення пам'яток були також зображення на античних різьблених каменях. Окремі зразки фресок і мозаїк були відомі завдяки розкопкам у Геркуланумі та Помпеї.

Попри всі недоліки методологічного характеру, обмеженість відомостей про творчість митців, помилки в атрибуції творів важко перебільшити значення «Історії стародавнього мистецтва» в подальшій розробці проблем історії та теорії мистецтва. Після виходу в світ ця праця Вінкельмана стала для багатьох поколінь художників та теоретиків важливим джерелом знань про мистецтво. Її з захопленням читали у різних країнах.

У порівнянні зі своїми попередніми працями Вінкельман в «Історії стародавнього мистецтва» остаточно визначає

і вперше широко висловлює свої думки «про причини й підстави» успіхів греків у розвитку художньої культури. Він пояснює ці успіхи сприятливим для життя людей кліматом і характером державного устрою, що визначав певний напрямок мислення, а також тією шанобою, яку мали художники в еллінів.

Теоретики французького класицизму ставили розвиток мистецтва у залежність від підтримки його з боку «освіченого абсолютизму» і віддавали перевагу художнім традиціям не демократичних Афін, а імператорського Риму. Іншої думки дотримувався Вінкельман. Він писав: «Беручи до уваги державний лад і управління Греції, вважаємо, що найголовнішою причиною вищості мистецтва є свобода». Посилаючись на Геродота, Вінкельман зазначає, що «свобода була єдиною причиною могутності й величі, яких досягли Афіни...». Історія, каже він, засвідчує, що деспотизм, торжество бездіяльної розкоші пануючих дворів обмежує поле діяльності митця і що саме «свобода була тією причиною, яка сприяла розвиткові мистецтва».

Хоча Вінкельман виступав проти тиранії і абсолютизму так само рішуче, як Лессінг і Дідро, він, однак, в питаннях творчого методу займав іншу позицію, ніж вони. Лессінг і Дідро пропагували в літературі (хай не на всіх етапах однаково послідовно) реалістичний метод, закликаючи письменників відображати життя таким, яким воно є в дійсності. Дідро, який широко популяризував демократичну творчість живописців Шардена і Гр'юза, таке ж завдання висував і перед художниками.

Вінкельман, на відміну від них, вважав, що художніми засобами можна досягнути найбільшого ефекту у вихованні людей лише тоді, коли в творах і образотворчого мистецтва, і літератури буде введено піднесені, ідеальні образи. У реальному житті тогочасної Німеччини він не бачив того соціального середовища, представників якого можна було б зображувати як справжніх героїв. Свої погляди Вінкельман спрямовував у бік Стародавньої Греції та республіканського Риму. Саме там, за його уявленням, жили герої, образи яких здатні прищеплювати людям високі моральні та громадянські якості, виховувати нових Гармодіїв та Аристоклітів, Брутів та Гракхів.

Ідеалізуючи суспільне життя греків, він писав: «Багато з того, що нам здавалося ідеалом, у них було природним». Вони були досконалими людьми, тому і мистецтво у них було досконалим. Сучасні люди, твердив Вінкельман, не можуть бути такими досконалими, як стародавні греки, тому

нам не залишається нічого іншого, як наслідувати останніх.

Краса і правда в мистецтві є результатом наслідування художником природи. Однак одного ретельного вивчення природи, розмірковує Вінкельман, ще не досить, щоб сучасні митці змогли досягти цієї мети, так само як не можна шляхом вивчення анатомії визначити найкращі в естетичному відношенні пропорції тіла. Наслідуючи природу, слід водночас керуватися законами творчості давніх греків. Ті митці, що наслідували їх, досягли великих успіхів (як Рафаель), а ті, що ухилялись від наслідування їх (як Берніні), припускалися багатьох помилок.

Із цього Вінкельман робить висновок: «Єдиний шлях для нас зробитися великими і, якщо можливо, незрівнянними,— це наслідування античності».

Наслідувати еллінів аж ніяк не означає віддалятися від природи, наголошує Вінкельман. Коли митець керується грецькими правилами краси, то він «знаходиться на шляху, котрий неодмінно приведе його до наслідування природи». Якщо примусити одного художника вивчати античне мистецтво, а другого — тільки природу, вважав Вінкельман, то перший буде малювати фігури, як Рафаель, а другий — як Караваджо, либонь як Йорданс. Щоправда, Йорданс тримається ближче до природи, ніж його вчитель Рубенс. І якщо не бачити різниці між правдою звичайною і правдою мистецтва, то «тоді можливо було б вважати, що Йорданс ближчий до правди, ніж Рубенс».

Творчість художників епохи Відродження і наступного періоду Вінкельман оцінював мірою наслідування принципів грецької класики. Найвище відродження цих принципів він убачав у творах Рафаеля та Мікеланджело. В «Замітках до історії стародавнього мистецтва» така оцінка дається також і живопису Леонардо да Вінчі. Рафаель, на думку Вінкельмана, поєднує красу із простотою, шляхетністю та спокоєм. Мікеланджело, на відміну від Рафаеля, наслідував греків у зображенні сильних, мускулистих людей героїчного типу. Називаючи Мікеланджело безсмертним, Вінкельман разом з тим падає критиці ті його твори, які передвіщали стиль барокко.

У мистецтві XVII століття Вінкельман виділяє Рубенса і Пуссена. Його ставлення до них вільне від однобічності поглядів, «рубенсистів» та «пуссенистів». Рубенс польотом фантазії та мужністю образів нагадує йому Гомера. У Рубенса, як і в Тіціана, «тіло дихає правдою й життям». Пуссен був до вподоби Вінкельману класицистськими принципа-

ми своєї творчості. Разом з тим дослідник визначав, що у Пуссенових творах «око не захоплюється колоритом», і вбачав у цьому їх недолік.

Вінкельман не тільки виступав за розвиток традицій античного мистецтва, а й мріяв про відродження самого творчого методу, яким користувалися стародавні греки.

Карл Маркс, який читав у юнацькі роки Вінкельманову «Історію стародавнього мистецтва», писав, що грецьке мистецтво та епос «...все ще дають нам художню насолоду і в певному відношенні визначаються нормою і недосяжним взірцем». Разом з тим К. Маркс, керуючись історичними законами розвитку суспільства, був переконаний, що еллінське мистецтво не можна повернути до життя, бо «незрілі суспільні умови, в яких це мистецтво виникло і тільки й могло виникнути, ніколи вже не можуть повторитися знову»¹.

III

Хоч Вінкельман деякий час і слухав лекції Баумгартена у Галле, але не став його учнем. Баумгартен розглядав естетику як теорію чуттєвого пізнання, а Вінкельман вбачав у ній вчення про красу, головна роль у пізнанні якої належить розумові. Вони увійшли в історію як фундатори різних напрямків дослідження естетики. «Якщо Баумгартен,— пише В. А. Асмус,— був засновником німецької філософської естетики, то Вінкельман став засновником естетики, що ґрунтується на теорії мистецтва»².

У своєму вченні Вінкельман виходив з того, що краса властива самій природі. Але в ній вона не зустрічається у чистому вигляді. Застосовуючи художні засоби, митець наслідує природу і може надати її красі ідеального виразу; користуючись певними мистецькими правилами, художник за допомогою композиції, рисунка, колориту, світлотіні може вносити певні зміни у відображення природи з метою посилення її змістової та естетичної виразності. Але, згідно з теорією класицизму, митці повинні доводити ідеалізацію образу до вираження «чистої» краси. Вінкельман теоретично підтримував ці погляди, хоч у конкретних порадах значно відходив від них.

Як і інші теоретики класицизму, Вінкельман вважав, що

¹ Маркс К., Енгельс Ф. Твори. Т. 46. Ч. 1. С. 43—44.

² Асмус В. А. Немецкая эстетика XVIII ст. М.: Искусство, 1962. С. 57.

для оволодіння правилами зображення «істинно прекрасного» необхідно звертатися до досвіду античних майстрів. Якщо новітні художники у побудові форми і виявленні краси не керуватимуться стародавнім смаком, то для них «взагалі не можна встановити жодних правил». Елліни змогли виробити ці правила, бо мали нагоду часто спостерігати досконалі чоловічі тіла оголеними під час спортивних вправ. Внаслідок зіставлення форм і пропорцій багатьох фігур у них поступово склалися загальні поняття про їхню красу і виникло уявлення про ідеально довершений образ.

На думку Вінкельмана, це не означає, однак, що еллінські майстри не користувались під час творчої праці натурою. Існував навіть закон, який зобов'язував наслідувати природу «якомога краще під загрозою покарання»; цього закону дотримувалися у всіх грецьких полісах. Але вимога зображати людей «подібними і водночас прекрасними» не перешкоджала прагнути «до відтворення більш прекрасної і довершеної природи».

Узагальнюючи образ, митець позбавляв його індивідуальних рис з метою надання йому ідеальної довершеності. І якщо Праксітелю для Кнідської Венери позувала його коханка Кратіна, то це сталося без відступу від загальних великих законів мистецтва, констатує Вінкельман. «Чуттєву красу художник запозичив у прекрасній природі, а шляхетні риси — у красі ідеальній». Вінкельман вважав вірогідною легенду про те, що живописець Зевксис, створюючи образ Юнони, запозичив найпрекрасніші форми тіла у п'яťох ним підібраних красунь.

У мистецтві, на думку Вінкельмана, є два шляхи наслідування краси природи. Зображення може або бути обмежене наслідуванням одиничного предмета, або бути наслідком спостереження ряду одиничних предметів. Перший шлях, що ним ішли голландські митці, веде до зображення «індивідуальної» краси, другий — до узагальнюючої краси, до ідеального зображення. Це шлях греків.

У XVIII столітті дослідники багато уваги приділяли визначенню сутності краси. Першорядного значення надавав розв'язанню цієї проблеми також і Вінкельман. Але він вважав, що дати вичерпну відповідь на це питання дуже важко або зовсім неможливо, бо «краса — це одна з найбільших таємниць природи, вплив якої ми всі бачимо, але чітко загальне уявлення про її сутність належить до невідкритих істин». Якби це поняття, зауважує він, було геометрично точним, то думки людей про прекрасне не були б такими різними, і тоді справжню красу визначити було б неважко.

Так само, як англійський філософ Хатчесон та деякі інші естетики, Вінкельман вбачає «філософський камінь» цієї проблеми у «різноманітності єдиного». Та самої різноманітності не досить для досягнення краси. До того ж різноманітність у єдиному повинна бути вирішена не у мертвій, а в живій, рухомій рівновазі. Форми прекрасного тіла мають лінії, які, на відміну від лінії кола, безперервно змінюють свій центр. «Лінія, яка утворює красу, еліптична, вона має єдність і постійну змінність. Її не можна описати жодним циркулем, бо вона в усіх точках змінює свій напрямок». Чим більше єдності у сполученні різноманітних форм і в переходах їх одна в одну, тим більша краса цілого. Прекрасна юнацька фігура, що складається із таких форм, подібна до єдності морської поверхні, «яка на віддалі здається рівною і тихою, як дзеркало, хоч завжди перебуває в русі й котить свої хвилі».

Такі висловлювання Вінкельмана дали привід критикам цілком обгрунтовано звинувачувати його в непослідовності, в поступках стилеві барокко, супротивником якого він був. Але саме в такому трактуванні «різноманітного в єдиному» особливо яскраво розкривається своєрідність і привабливий бік Вінкельманової модифікації класицизму, проявляються ті риси, які були притаманні також і реалістичному мистецтву. Мабуть, не буде помилкою вбачати у вищезазначених висловленнях Вінкельмана вплив концепції Уїльяма Хогарта про «хвилеподібну лінію краси», трактат якого в перекладі з англійської було видано у Німеччині в 1754 році¹. Вінкельман, на відміну від теоретиків догматичного академічного класицизму, надавав своїй концепції значної гнучкості, аби вона не заважала митцям життєво вірогідно вирішувати образ.

Вінкельман, підтримуючи в мистецтві принцип «різноманітності єдиного», разом з тим, як це видно з загального контексту його вчення, розумів, що це положення визначає лише одну з передумов формування краси. Тому він розглядає у своїй праці й інші відомі визначення краси.

На думку стародавніх мудреців, «краса полягає в досконалому узгодженні витвору з його призначенням, частин між собою і цілого з частинами». Це визначення Вінкельман теж не розглядає як вичерпне: відповідність форми предмета його функції, як і побудова його на основі пропорцій золо-

¹ Див.: Хогарт У. Про красу. К.: Мистецтво, 1978. С. 30—40, 90—103.

того перерізу, «швидше свідчить про довершеність, ніж про красу».

Вінкельман вважав, що ми не можемо з повним успіхом рухатись у пізнанні краси від загального до окремого та одиничного, як у геометричних доказах. Наші знання про красу можуть бути лише наслідком цілого ряду окремих пізнань. І якщо вони достовірні, ми їх збираємо і об'єднуємо «у найвищу ідею людської краси, яку ми підносимо тим більше, чим вище ми можемо піднятися над матерією».

Таким чином, Вінкельман, щоб вилуцтити з колоска природи чисте зерно краси, надає перевагу індуктивному методу. Разом з тим він зазначає: коли ми не можемо охопити одним поглядом певний предмет і розглядаємо його по частинах, він багато чого втрачає. Гармонія, яка хвилює нашу душу, складається не з роздрібнених, не зв'язаних між собою вражень або тонів, а з їхньої єдності. З цієї причини великий палац здається маленьким, коли він перевантажений оздобами, а інший будинок — великим, коли він прекрасний і просто збудований.

Форми стають прекрасними, якщо вони у своїй єдності є різноманітними і разом з тим простими. Єдність і простота підносять будь-яку красу.

Вінкельман втрачає реалістичний підхід до розгляду естетичних питань, коли вдається до пошуків «вищої ідеї» краси. Щоб її досягнути, він радить абстрагуватися від характеристики конкретної особи, від вираження певного стану душі або проявів пристрастей. Чим більше змін вносять рухи та пристрасті у сталу структуру форм людини, тим більше вони шкодять її красі, твердить він, бо вища краса характеризується «невизначеністю». Вона подібна до найчистішої джерельної води, в якій немає домішок і яка тому позбавлена будь-якого смаку.

Але чи означає це, запитує Вінкельман, що треба зображати людину нерухомою, не відображувати її внутрішніх відчуттів? Таке позачасове трактування людини позбавляє її образ життєвої характеристики. Оскільки у людській натурі «пристрасті — це ті вітри у світовому морі, які женуть наш корабель, напинають вітрило поета і підносять митця, то й сама чиста краса не може бути єдиним предметом нашого споглядання, і ми мусимо привести її в той стан дії і пристрасті, який ми в мистецтві називаємо словом «виразність».

З цього випливає, що «чиста краса» може становити лише теоретичний, а не практичний інтерес. Вінкельман зазначає, що грецькі майстри хоч і прагнули до створення образу

ідеальної краси, але, щоб створити життєвий образ, не могли обійтися без конкретної натури. Тому вони своїх «богинь робили за образом та подобою вродливих жінок, навіть тих, які виставляли на продаж свою ласку».

У віденському виданні «Історії стародавнього мистецтва» (1775) Вінкельман нагадує, що, згідно із вченням давньогрецького філософа Емпедокла, обопільна дія ворожнечі та дружби надала природним речам такого вигляду, який вони мають у дійсності. Те саме слід сказати і про дію краси та виразності. «Краса без виразності може сприйматися як незначна, а виразність без краси — як неприємна, але через дію однієї на другу і шляхом сполучення двох протилежних властивостей виникає зворушливе, промовисте і переконливе прекрасне...»

На відміну від багатьох теоретиків класицизму, Вінкельман не мислив собі мистецтва без взаємодії з реальним життям. Саме у безпосередньому зв'язку давнього мистецтва із способом життя еллінів, з характером навколишньої природи він бачив основне джерело його принадності.

Спокій в образі, вважав Вінкельман, не повинен сприйматися як нерухомість. Розуміння спокою як «стриманого руху» лежить в основі розуміння дослідником такого феномена, як грація. Питанню про грацію він присвятив спеціальну статтю. Грацію, як і красу, Вінкельман називає «даром небес» і вбачає її прояв у стриманих поставах і рухах, які надають певної привабливості людині і здатні викликати повагу до неї. Справжній красі і грації властива шляхетна «простота й правдивість».

Не позбавляючи красу (як і грацію) емоційного забарвлення, Вінкельман, як раціоналістично мислячий теоретик, вважав, що краса пізнається й досягається розумом. Насолода нею тільки в тому разі може бути тривалою, якщо вона дає поживу для аналізу. Краса повинна бути розумною. Така краса розкривається не зразу, вона примушує поступово заглиблюватися у приховане очарування, досягати дедалі нові його якості. Таку властивість, зазначає Вінкельман, мала краса у творах Рафаеля і античних митців.

Естетичні судження народів і окремих людей далеко не завжди однакові, твердив Вінкельман. Однак все ж існують і загальні уявлення про красу. Це пояснюється тим, що вона притаманна не тільки нашій уяві, а й самій природі. «Здатність відчувати прекрасне у мистецтві — це поняття, яке охоплює суб'єкт і об'єкт, те, що вміщує, і те, що є вмістом».

IV

Вінкельман хоч і бачив, як теоретик класицизму, у зображенні краси мету мистецтва, але надавав не меншого, а навіть більшого значення йому як засобу вираження важливих суспільних ідей. Він писав: «Усі мистецтва мають подвійну кінцеву мету: вони повинні розважати й водночас повчати... Пензель, яким малює художник, повинен бути занурений в розум, як хтось сказав про стилос Арістотеля: він повинен примушувати більше думати, аніж показав окові... Коли художник візьме вибраний ним самим або запропонований йому сюжет, що має або може мати поетичну форму, то мистецтво надихне його і розбудить у ньому той вогонь, який Прометей викрав у богів. Знавець матиме над чим замислитися, а простий аматор навчиться мислити».

Такі Вінкельманові настанови надавали класицизму нового характеру, сприяли його перетворенню в умовах наближення французької буржуазної революції у виразника революційно-демократичних ідей.

Вінкельман з обуренням виступав проти тих, хто примушував живописця писати картини, які нічого не означають. Бо цим самим відбирали у митця те, «в чому полягає найбільше щастя, а саме — зображення незримого, минулого й майбутнього».

У ті часи художники в Німеччині працювали переважно при дворах князів та баронів. Вони малювали картини і розписували інтер'єри в дусі барокко і рококо. Причому їхня творчість була за своїм змістом дуже далека від життя.

Вінкельман був переконаний, що твори образотворчого мистецтва, так само як і літератури, повинні втілювати у собі значний зміст. Ідучи за античними авторами Сімонідом і Горациєм, він вважав, що художники повинні мати поле діяльності таке ж, як і письменники, і керуватися однаковими цілями. «Немає, мабуть, жодного протиріччя в тому, щоб живопис мав такі ж широкі межі, як і поезія, і щоб, таким чином, живописець мав можливість іти слідами поета, так, як це спроможна робити музика». При цьому Вінкельман розумів, що література й образотворче мистецтво оперують різними художніми засобами і що кожний вид творчості повинен іти до спільної мети своїм специфічним шляхом.

Розробка змісту твору значною мірою залежить в образотворчому мистецтві від розв'язання проблеми взаємозв'язку засобів зображення й вираження, зовнішньої та внутрішньої характеристики образу. Вінкельман дуже критично ставився до тих митців, які прагнули вразити глядача зовніш-

нім виявом переживань, експресивними рухами. У таких художників, на його думку, фігури героїв нагадують акторів стародавнього театру, рухи яких виходили за межі правдоподібного, а їхні обличчя з утрированою мімікою нагадували античні маски. Маючи на увазі творчість барочних майстрів, Вінкельман зазначав, що у новітньому мистецтві можна бачити те саме, що і «в зубожілих крамарів, які виставляють напоказ увесь свій товар».

Афектовані рухи дають уявлення про внутрішнє життя людини у межах малого відрізка часу, бо «пристрасність є щось швидкоплинне». Вона заважає глибокому виявленню внутрішнього змісту образу. Коли ж емоційні переживання та рухи трактуються стримано, то глядач осягає зміст твору засобами, якими оперує розум. Він за допомогою аналізу та зіставлень заглиблюється у внутрішній світ зображеної людини й осягає сталі риси, в яких узагальнюється значний період її духовного життя.

Стриманість і простота — це ті якості, без яких художнику неможливо створити образ, значний за своїм внутрішнім змістом. Такий підхід до трактування образу, твердив Вінкельман, був властивий великим майстрам, тоді як бурхливі пристрасті здатні добре передавати навіть їхні учні.

З цими міркуваннями можна погодитися, якщо вони не ведуть до абсолютизації творчих рішень. Вада ця була властива і Вінкельману, і виявлялась вона, коли він з позицій класицизму критикував творчий метод майстрів барокко (зокрема, скульптора Берніні). Всупереч його думці, майстри барокко далеко не завжди обмежувалися у зображенні людини лише зовнішньою емоційно-почуттєвою характеристикою.

V

Одна із центральних проблем у творчості Вінкельмана — визначення ідеального героя і форм його адекватного зображення в мистецтві. У характеристиці такого героя повинні, на його думку, поєднуватись альтруїзм і стоїцизм, здатність без страху йти на подвиг в ім'я загальнонародних інтересів і мужньо боротися із власними почуттями, «гасячи їх снахами».

Таким героєм Вінкельман вважав і троянського жерця Лаокоона, зображеного у скульптурній групі давньогрецьких майстрів Агесандра, Полідора і Афінодора. Митці показали жерця в момент, коли на нього і на двох його малолітніх

синів напали могутні морські змії. Згідно з легендою, Лаокоон, щоб врятувати своїх легковірних співвітчизників від загибелі, закликав знищити дерев'яного коня, в якому, як потім виявилось, сиділи ворожі воїни — греки. За це його спіткала кара богині Мінерви, яка підтримувала останніх.

Образ Лаокоона сприймається у скульптурі «як саме втілення нестерпного болю». Разом з тим у створеному образі «виявляється випробувана душа цієї великої людини, яка бореться з болем і прагне стримати й заглушити прояви страждання».

Якби в цьому творі, розвиває свою думку Вінкельман, зображалось саме лише страждання, то це був би випадок *парентирсису* (надмірної афектації). Тому художники, з метою поєднання «характерного моменту із шляхетністю душі», показали героя, який, незважаючи на тяжкі страждання, найбільше наближається до спокою. Так трактували, на думку Вінкельмана, образ героя не лише грецькі художники, а й письменники. «Шляхетна простота й спокійна велич еллінських статуй є справді відмінна риса давньогрецьких літературних творів кращого періоду...» Такими, вважав Вінкельман, були давньогрецькі герої і в самому житті.

Міркування Вінкельмана про образ героя в образотворчому мистецтві, літературі і в реальному житті Греції викликали критичні зауваження Г. Е. Лессінга і послужили для нього поштовхом до написання трактату «Лаокоон, або Про межі малюства і поезії».

Лессінг погоджується з Вінкельманом, що у згаданий скульптурній групі «страждання не наклало на Лаокоонове обличчя такого знаку, якого можна було б сподіватися, знаючи його муку...»¹. Але це пояснюється, на думку Лессінга, не тим, що в реальному житті героям були властиві риси стоїцизму. Причину треба шукати у специфіці самого образотворчого мистецтва. Воно, за словами Лессінга, не здатне, на відміну від художньої літератури, багатогранно розкривати життя героя, давати розгорнуте в часі уявлення про нього як людину, що може здійснити подвиг і разом з тим виявляти свої страждання жахливим криком, жалібними вигуками, тобто поводитися саме так, як Лаокоон в «Енеїді» Вергілія.

Лессінг доводить, що той, хто вимагає, щоб герой у реальному житті придушував свої особисті почуття, «хоче виховати гладіатора». А вільним людям не потрібно прихову-

¹ Лессінг Г. Е. Лаокоон. К.: Мистецтво, 1968. С. 59.

вати від інших своєю людськістю, свої фізичні страждання. Про це свідчить у літературі Софоклів Філоктет: «Його жалі — то жалі людини, а його вчинки — то вчинки героя»¹.

Історія художньої творчості не раз спростовувала думку про те, що герой в образотворчому мистецтві, щоб не втратити своєї значущості, повинен виражати свої переживання тільки в дуже стриманій формі. Але сенс дискусії Лессінга з Вінкельманом — цих двох видатних прогресивних діячів — слід розглядати не лише у мистецько-естетичному аспекті. У ній знайшли своє відображення пошуки шляхів посилення ідеологічного впливу літератури і образотворчого мистецтва як засобів виховання людей в дусі боротьби за оновлення суспільства та його духовного життя.

Лессінг не тільки як теоретик, а й як письменник виступав за утвердження реалізму в художній літературі. Він прагнув відмежувати її від класицистичного образотворчого мистецтва й довести, що вона здатна й повинна відображати життя таким, яким воно є насправді.

Вінкельман прагнув у рамках загальних настанов самої класицистичної концепції, яка спиралася на античні гуманістичні традиції і мала глибоке коріння в культурі Західної Європи, посилити суспільне значення образотворчого мистецтва, розширити смислову місткість образу в його творах.

Вінкельман керувався у своїх поглядах на античне минуле вимогами сучасного. Тому він бачив героїв Греції і республіканського Риму такими, якими вони повинні були бути, коли б жили в умовах деспотичного феодального ладу й протистояли йому. Саме в таких умовах у кінці XVIII ст. вели боротьбу вожді французької буржуазної революції: Марат, Робесп'єр, Дантон, саме такими рисами були позначені образи героїв, створені в цей новий час живописцями Жаком Луї Давідом у «Клятві Гораціїв», у портреті генерала Гоша, письменником Андре Шеньє у п'єсі «Кай Гракх».

Причини, що сприяли піднесенню революційно-демократичного класицизму в роки Великої французької революції, провісником якого був Вінкельман, чітко визначені Карлом Марксом: «У класично строгих традиціях Римської республіки гладіатори буржуазного суспільства знайшли ідеали і художні форми, ілюзії, необхідні їм для того, щоб приходити від самих себе буржуазно обмежений зміст своєї боротьби, щоб вдержати свій запал на висоті великої історичної трагедії»².

¹ Там же. С. 88.

² Маркс К., Енгельс Ф. Твори. Т. 8. С. 114.

Загальну мету своїх теоретичних досліджень Вінкельман значною мірою бачив у тому, щоб наблизити образотворче мистецтво за його виражальними можливостями до літератури.

Основою творчого матеріалу художньої літератури є слово, яке дозволяє висловлювати думку не лише в образно-почуттєвій, а й у понятійній формі. Образотворче мистецтво теж здатне висловити значно більше від того, що безпосередньо може побачити око. Але художник може виражати свої уявлення та ідеї безпосередньо в абстрактній формі тільки тоді, коли має у своєму розпорядженні такі додаткові засоби, як знаки та алегорії.

Алегоріями Вінкельман називає «образи, що визначають загальні поняття». Таке визначення не дозволяє чітко відрізнити образ взагалі від алегоричного образу. Адже кожний художній образ більшою чи меншою мірою висловлює зміст в узагальненій формі.

Ось як Вінкельман розповідає про виникнення алегорії. Спочатку художники задовольнялися зображенням лише окремих предметів одного роду. Потім почали намагатись виражати в кожному з них те, що було спільне для багатьох предметів, а саме — загальне поняття. Воно може стати досяжним для почуття лише у вигляді образу, «який, будучи одиничним, стосується разом з тим не лише одиничного, а й водночас багатьох».

Не розмежовуючи чітко образ взагалі й образ алегоричний, Вінкельман вважав, що вся давньогрецька міфологія «виткана з алегорій». Боги Гомера, писав він, — «це природні прояви різноманітних сил природи, тіні й оболонки шляхетних поглядів». Він був певний, що елліни бачили в міфах не власне богів, а тільки їх узагальнені персоніфіковані образи, тобто зображали їх в алегоричній формі.

Переконаливо визначає різницю між міфологічним і алегоричним образом А. Ф. Лосев. Він пише: «Алегоричний образ вказує на яку-небудь абстрактну ідею, від якої він не тільки рішуче відрізняється, але з якою він навіть не має нічого спільного...» Зовсім інше — міф. У ньому є «тотожність образу речі й самої речі. Стародавня міфологія ґрунтується на буквальній вірі в її образи»¹.

¹ Лосев А. Ф. Проблемы символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. С. 167—168.

Розширене розуміння алегорії дозволяє Вінкельману трактувати образи богів і героїв у Гомера як сповнених не тільки «високих ідей», але й справжнього життя. І навіть більше: він вірив, що живописець Паррасій міг, так само як і еллінські письменники, за допомогою алегоричних образів відображати у творі характер цілого роду, малювати афінян доброзичливими й жорстокими, легковажними й упертими, хоробрими й разом з тим боягузливими.

Вінкельман не помічає, що таке багатогранне вирішення змісту твору несумісне з алегоричним трактуванням образу й суперечить класицистичному принципу узагальнення шляхом надіндивідуальної типізації.

Якщо художник не хоче поступатися перед письменником у здатності висловлювати загальні поняття, то він, на думку Вінкельмана, повинен мати у своєму творчому арсеналі значний набір алегорій. Ними можуть бути образи і сюжети, вилучені із стародавньої міфології та історії або розроблені на сучасному матеріалі митцями чи вченими. Запалений цією ідеєю, Вінкельман підготував і видав як посібник для художників «Досвід алегорій» із зразками, взятими переважно з міфології. Але ця праця не виправдала його сподівань: в художніх колах її зустріли досить стримано.

Великого значення надавав Вінкельман використанню алегоричних зображень в оздобленні архітектурних споруд з метою конкретизації їх функціонально-образної характеристики. До прикладів такого вельми вдалого розв'язання цього завдання він справедливо відносить розпис Рубенсом галереї Люксембурзького палацу в Парижі.

У розробці алегорій, як і художнього образу взагалі, важливого значення Вінкельман надавав прийомам вигадки й гіперболізації. Навіть визначні сюжети майже неможливо піднести на висоту справжньої трагедії або героїчної поеми, якщо фіксувати життя таким, яким воно є. Давньогрецький теоретик Лонгін радив живописцям поєднувати правдиве із можливим, а Арістотель надавав перевагу в епічних творах зображенню «неможливого, але ймовірного перед просто неможливим».

Простим наслідуванням реального, пише Вінкельман, не повинен обмежуватися не тільки історичний живописець, а й портретист. «Навіть у портретах Ван-Дейка дуже точно зберігання натури вважають за деяку недосконалість, а у всіх історичних картинах вона була просто помилкою». Правда люба нашому сердцю, але вона подобається й справляє сильніше враження, коли втілена у форму вигадки.

Вінкельман радив митцям так розробляти художній твір,

щоб притаманний йому зміст глибоко проникав у його структуру. Наш розум має хибну звичку звертати увагу на те, що неприступне з першого погляду, і проходити зневажливо повз те, що нам здається ясним як божий день, підкреслює він.

Багато думок, висловлених Вінкельманом, зокрема у зв'язку з пошуками ним засобів розширення та поглиблення змісту творів, були слухними і цінними. Проте роль алегорії в образотворчому мистецтві він значно переоцінив. Його позиція в цьому питанні викликала гостру критику. Проти «захоплення алегоріями» в малярстві виступив Лессінг. Аналогічних йому поглядів дотримувався також інший видатний німецький теоретик — Й. Г. Гердер. Проте це не означає, що алегорія як допоміжний засіб не має права на існування. Вона і в наш час використовується як форма образного вираження узагальнюючих понять, особливо у творах монументального мистецтва.

VII

Вчення Вінкельмана, незважаючи на деяку розпливчатість у формулюванні окремих естетичних положень, відзначається в цілому системністю та цілеспрямованістю. Він визначив ідеальний образ як сплав досконалої краси й значного внутрішнього змісту. Образу такої людини, згідно з відомою формулою Вінкельмана, повинна бути властива «шляхетна простота й спокійна велич і в поставі, й у виразі обличчя».

На думку Вінкельмана, «шляхетна простота» — це невід'ємна риса досконалої краси. Означенням «шляхетна» він підкреслює, що йдеться про простоту, яка не лише повинна бути природною, а й відповідати певному ідеалові. Якщо ми хочемо надати шляхетного характеру, наприклад, обрису фігури, то треба керуватися не тільки натурою, а й певними правилами, як це робили елліни, пише Вінкельман.

Друга частина тези — «спокійна велич і в поставі, й у виразі обличчя» — мислилась Вінкельманом не як заперечення руху почуттів, а як стриманість їх прояву. Стриманість повинна давати глядачеві уявлення водночас і про силу цих почуттів, і про силу характеру. «Спокійна велич» — це велич людини, яка своїм духовним змістом підноситься над часом, над плином повсякденного життя.

Теза «шляхетна простота й спокійна велич» була своїм вістря спрямована проти фальшивого пафосу і зовнішньої експресії, властивих багатьом творам стилю барокко, а та-

кож проти беззмістовності та гедоністичної примхливості мистецтва рококо. Але все ж у соціальному аспекті вона була позбавлена певної конкретності. Тому тезу Вінкельмана далеко не однаково розуміли в революційній Франції, у просвітительських або придворних колах Німеччини та Росії. Не завжди однаково оцінювали цю тезу і в радянській літературі. Приміром, дослідник творчості Вінкельмана Б. Пшибишевський вважав, що, висунувши таку тезу, автор «зламав революційне вістря своєї ідеї, бо ідеал спокою не міг бути революційним ідеалом, а відповідав інтересам реакційних сил»¹.

Щоб одержати вірогідну відповідь, чи дійсно Вінкельман, висуваючи цю тезу, відійшов від революційного ідеалу, прочитуємо відповідне місце з його праці. Тут він у розгорнутій формі розкриває свою думку про те, яким повинен бути в художньому творі образ ідеального героя. «Загальною відмінною прикметою грецьких шедеврів, таким чином,— пише Вінкельман,— є шляхетна простота й спокійна велич і в поставі, й у виразі обличчя. Як глибочинь морська залишається завше спокійна, хоч би як лютувало море на поверхні, так само й вираз у фігурах, створених греками, серед усіх пристрастей виявляє велику й незламну душу. Душа ця проступає на Лаокооновому обличчі — і не тільки на обличчі — попри найтяжчі муки... Показати таку велику душу — це набагато більше, аніж відтворити прекрасну натуру. Митець повинен був у собі самому відчувати ту духовну міць, що її він віддав у мarmorі... Чим спокійніше положення тіла, тим спроможніше воно передати справжній характер душі».

Таким чином, як бачимо, спокій — це лише зовнішня форма характеристики «великої й незламної душі» героя, здатного, подібно до Лаокоона, гідно витримати найжорсткіші випробування у боротьбі за інтереси народу, за його свободу. Герой Вінкельмана — це людина, сповнена епічної мужності, громадянського пафосу. Але, незважаючи на те, що його естетичне вчення було спрямоване проти тиранії, проїняте бажанням вирвати людину із задушливої атмосфери феодального суспільства, відкрити широкий шлях розвитку її як особи, свій естетичний ідеал він втілював в образі не реального, а абстрактного героя, який існує поза часом і поза конкретними умовами соціального життя.

¹ Пшибишевский Б. Винкельман: — В кн.: Винкельман. Избранные произведения и письма. М.—Л.: Асадеміа, 1935. С. 55.

Разом з тим саме його естетична теорія з усіма її суперечностями й слабкими місцями була саме тим вченням, яке змогло покласти початок розвитку революційно-демократичного класицизму кінця XVIII століття.

Висвітлюючи творчість античних майстрів з позицій демократизму, гуманізму і свободолобства, він заклав основи історії та естетичної теорії мистецтва, а також вдихнув нове життя в просвітительську течію мистецтва класицизму і цим сприяв його бурхливому розвитку в різних країнах Європи, в тому числі в Росії.

Безсумнівною заслугою історичних і теоретичних досліджень Вінкельмана було також визначення зв'язку між традиціями античного мистецтва й творчістю великих майстрів епохи Відродження, що визначали магістральну лінію в розвитку європейської художньої культури.

Хоч Вінкельман у своїх дослідженнях приділяв значну увагу теорії класицизму, але висновки, які він робив, далеко виходять за його рамки. Багато висунутих ним положень набули неминущого значення і стали складовою частиною скарбниці наших знань з історії та теорії мистецтва.

Ф. С. УМАНЦЕВ,

кандидат мистецтвознавства

ДУМКИ З ПРИВОДУ НАСЛІДУВАННЯ ДАВНЬОГРЕЦЬКИХ ТВОРІВ У ЖИВОПИСУ ТА В СКУЛЬПТУРІ

Добрий смак, що все більше і більше поширюється по світу¹, почав розвиватись вперше під небом Греції. Всі винаходи інших народів потрапляли в Грецію, ніби перший зародок, і набирали в ній іншого характеру й вигляду. Мінерва, як свідчить легенда, натрапивши тут помірний клімат, з усіх інших країн обрала для поселення греків цю країну², яка зможе народжувати розумних людей.

Ця нація надала своїм творам смаку, який лишився притаманний тільки їй. Цей смак рідко дуже віддалявся від Греції, не втрачаючи при цьому чогось, а у далеких країнах з цим смаком спізналися пізно. Він, без сумніву, був цілком чужий під північним небом за тих часів, коли обидва види мистецтва, великими вчителями котрих були греки, знаходили мало шанувальників: за тих часів, коли найгіднішими шани творами Корреджо запинали вікна королівської стайні в Стокгольмі.

Та слід визнати, що панування великого Августа є власне тим щасливим часом, коли мистецтва заснували у Саксонській землі немов якусь чужу колонію³. За його послідовника, німецького Тіта, вони прижилися в цій країні, і за їх допомогою шириться добрий смак повсюди.

Вічним пам'ятником величі цього монарха служитиме те, що для розвитку доброго смаку були виставлені перед очима всього світу якнайбільші скарби Італії і все довершене, що тільки було створене в живопису інших країн. Його ревні зусилля увічнити ці мистецтва не при-

пинялись доти, доки художникам для наслідування не були надані справжні, незаперечні й притому першорядні твори грецьких майстрів.

Нині відкрито найчистіші джерела мистецтва: щасливий той, хто їх знайде і ними натішиться. Шукати ці джерела означає пуститися в мандри до Афіні. А віднині Дрезден стане митцям за Афіни. Єдиний шлях для нас зробитися великими і, якщо можливо, незрівнянними — це наслідування античності, а висловлена кимось думка про Гомера, що лише той навчиться ним захоплюватися, хто навчився його розуміти, стосується також мистецьких творів античності, а особливо давніх греків. Треба познайомитися з ними, як із своїм другом, аби визнати Лаокоона так само незрівнянним, як і Гомера ⁴. За такого близького знайомства судитимуть, як Нікомах про Єлену ⁵ Зевксіса. «Візьми мої очі,— сказав він одному невігласові, що хотів ганити картину,— й вона здасться тобі богинею».

Такими очима дивились Мікеланджело, Рафаель і Пуссен на твори стародавніх митців. Вони черпали добрий смак з його першоджерела, а Рафаель навіть у тій самій країні, де цей смак розвинувся. Відомо, що він посилав молодих людей до Греції зрисовувати для нього рештки старожитностей.

Статуя, зроблена рукою давнього римлянина, завжди матиме таке саме відношення до свого грецького образу, яке Вергілієва Дідона ⁶ зі своїм почтом, порівнювана з Діаною ⁷ посеред її Ореад ⁸, має до Гомерової Навсікаї ⁹, яку Вергілій намагався наслідувати.

Лаокоон мав для митців Стародавнього Риму те саме значення, яке він має й для нас нині: це Поліклетове правило довершеного мистецтва ¹⁰.

Я не маю потреби доводити, що й у найславетніших творах давньогрецьких митців трапляється певна недбалість. Прикладами цього можуть бути: дельфін, доданий до Венери ¹¹ Медічі поруч із дітьми, що бавляться, або,

за винятком головної постаті, робота Діоскоріда в його різьбленому на камені Діомедові ¹² з паладіумом. Відомо, що зображення на реверсах на найкращих монетах єгипетських і сірійських царів рідко наближаються до справжніх портретів тих царів. Великі митці мудрі навіть у своїй недбалості: вона не може водночас не навчати. Їхні твори слід споглядати так, як Лукіан споглядав Фідієвого Юпітера: самого Юпітера ¹³, а не ослін під його ногами.

Знавці та наслідувачі еллінських творів знаходять у їхніх шедеврах не лише найпрекраснішу природу, а й щось більше, ніж природу, тобто певні її ідеальні красоти, створені, як у нас навчає один давній тлумач Платона, з образів, накреслених самим розумом.

ЧУДОВА ПРИРОДА ГРЕЦІЇ

Найпрекрасніше сучасне нам тіло було б, мабуть, не більш подібне до найпрекраснішого еллінського тіла, ніж Іфікл до Геркулеса, свого брата ¹⁴. Ніжне і чисте небо впливало з самого початку на розвиток еллінів, а ранні фізичні вправи надавали цьому розвиткові шляхетної форми. Візьмімо юного спартанця, народженого від героя та героїні: його в дитинстві ніколи не спутували пелюшками, він з сьомого року свого життя спав на землі й з дитинства вправлявся в боротьбі та плаванні. Поставмо його поруч з юним сибаритом наших часів, а тоді поміркуймо, кого з них митець узяв би за прообраз юного Тесея, Ахілла або навіть Вакха ¹⁵. Створений за другим зразком був би Тесей, вигодуваний на трояндах, а за першим — Тесей, вигодуваний на м'ясі, як висловився один еллінський живописець про два різні образи цього героя.

Сильним поштовхом до гімнастичних вправ були всім молодим еллінам великі грища; причому закони вимагали десятимісячної підготовки до олімпійських ігор,

і до того ж в Еліді, місцевості, де вони відбувалися¹⁶. Найбільші нагороди одержували, як про це свідчать оди Піндара, не завжди змушнілі люди, а здебільшого саме юнаки. Найвищим бажанням юнацтва було зрівнятися з божественним Діагором.

Подивіться на прудкононого індіанця, що на батьківських женеться за оленем: які стрімкі його рухи, якими гнучкими й швидкими стають його нерви та м'язи і якою легкою виглядає вся будова його тіла. Такими зображує нам Гомер своїх героїв, а свого Ахілла він характеризує насамперед швидкістю його ніг.

Завдяки цим вправам тіла набували сильних і мужніх обрисів, яких давньогрецькі майстри надавали своїм статуям, без пухлості й зайвого товщу. Молоді спартанці мушили кожних десять днів показуватись голими ефорами, які приписували суворішу дієту тим, що починали гладшати. Навіть один із законів Піфагора наказував передусім стерегтися зайвого товщу на тілі. Можливо, саме це було причиною того, що молодим еллінам найдавніших часів, які зголосилися до змагань з боротьби, дозволялася під час підготовчих вправ тільки молочна їжа.

Всякого тілесного ганджу старанно уникали, і коли, приміром, Алквіад не захотів змолоду вчитися гри на флейті, бо вона спотворює обличчя, то молоді афіняни пішли за його прикладом.

Крім того, весь одяг еллінів був таким, що не чинив найменших перешкод природному розвитку тіла. Ріст гарних форм не страждав, як у наш час, через різні види та частини сучасного одягу, що стискає і здавлює особливо шию, попереk і стегна. Навіть прекрасна стать у еллінів не знала жодних утисків у своєму вбранні: молоді спартанки одягалися в таке легке й коротке вбрання, що за це їх прозвали голостегними.

Відомо, як елліни дбали про те, щоб виростити вродливих дітей. Кілле у своїй «Калліпедії» не подає такої

великої кількості засобів для цього, яка в них застосовувалась. Вони навіть доходили до того, що намагались робити з голубих очей чорні. Для заохочення цього наміру влаштовували також змагання з вроди. Вони відбувалися в Еліді, а нагородою була зброя, яка вивішувалася в храмі Мінерви. Компетентних і вчених суддів на змаганнях не бракувало, бо елліни, як оповідає Арістотель, навчали своїх дітей малюванню переважно тому, що вважали: це допоможе їм краще споглядати й цінувати красу тіла.

Гарна порода жителів більшості еллінських островів, змішана з різноплеменною кров'ю, і чарівна принадність прекрасної статі, особливо на острові Скіос, також дають підстави для припущення про вроду чоловіків і жінок у їхніх предків, які пишалися тим, що походять від місяця і є навіть старші за нього.

Адже ще й тепер існують цілі народи, в яких краса не буває чимось винятковим, бо там усі вродливі. Записки мандрівників засвідчують це одностайно щодо грузинів і те саме повідомляють про кабардинців — народність у кримській Тартарії.

Хвороби, що руйнують стільки краси і спотворюють найшляхетнішу зовнішність, еллінам були ще невідомі. У творах давньогрецьких лікарів не знаходимо й згадки про віспу, і в жодному з описів зовнішності еллінів, яка в Гомера часто зображена до найдрібніших рис, не вказані такі примітні ознаки, як віспини.

Венеричні хвороби та їх виплід — англійська хвороба також іще не нівечили гарної природи еллінів. Взагалі давні греки на користь красі тіла робили й уживали все те, що від народження до повноліття навіювали їм природа і мистецтво, і все те, чому вони навчали ради її збереження, розвитку та примноження. Тому з щонайбільшою імовірністю можна твердити, що краса їхнього тіла перевершувала красу нашого.

Але в країні, де природу в багатьох її виявах обме-

жували суворі закони, як, приміром, у Єгипті, цій гада-ній батьківщині мистецтв і наук, митці могли тільки частково й недосконало ознайомитися з найдовершені-шими творіннями природи. В Греції ж, де люди з юних років присвячували себе втіхам і радості, де певний тогочасний добробут громадян ніколи не шкодив свободі звичаїв і прекрасна природа показувала себе без покри-вала, сприяючи в такий спосіб доброму навчанню мит-ців...

ВИВЧЕННЯ ПРИРОДИ ЕЛЛІНСЬКИМИ МИТЦЯМИ

Для митців школою були гімнасії, де юнаки, яких соромливість примушувала на людях покриватися, зов-сім голими робили свої гімнастичні вправи. Туди йшли і мудрець і художник: Сократ — щоб навчати Харміда, Автоліка, Лісія; Фідій — щоб цими прекрасними ство-ріннями збагачувати своє мистецтво. Там вивчали рухи м'язів, повороти тіла, студіювали обриси тіл чи контури з відбитків, полишених молодими борцями на піску.

Найпрекрасніші оголені тіла бувають тут у таких різноманітних, правдивих і шляхетних поставах, в які годі поставити найману модель, що її виставляють у на-ших академіях.

Внутрішнє відчуття створює характер правди, а тому рисувальник, який хоче надати такого характеру своїм рисункам з натури, не досягне й тіні цієї правди, якщо не надасть їм від власної уяви того, чого пасивна і бай-дужа душа моделі і не відчуває, і не може виразити за допомогою дії, притаманної певному почуттю чи при-страсті.

Вступ до багатьох бесід Платона, початок яким він поклав у афінських гімнасіях, дає нам уявлення про шляхетність молодих душ, а також дозволяє зробити

з цього той самий висновок щодо рухів та постав під час гімнастичних вправ у тих місцях.

Найвродливіші юнаки танцювали оголені на театрі, і Софокл, великий Софокл, був першим, хто замолоду виступив у такому вигляді перед своїми співгромадянами¹⁷. Фріна¹⁸ на елевзінських іграх¹⁹ купалася перед очима всіх еллінів, а коли виходила з води, ставала митцям за прообраз Венери — Анадіомени. Відомо також, що в Спарті молоді дівчата під час певного свята танцювали голісінькі перед очима юнаків. Те, що тут може здатися дивним, стане стерпнішим, коли згадаємо, що перших християн — як чоловіків, так і жінок — при хрещенні занурювали одночасно в ту саму купіль без найменшого одіння.

Отже, кожне свято у еллінів давало митцям також нагоду якнайточніше знайомитися з прекрасною натурою.

Людяні елліни, в яких квітнула свобода, не хотіли заводити кривавих видовищ, і якщо, як дехто вважає, ці видовища були звичні в Іонійській Азії, то й там їх з давніх-давен скасовано. Антіох Епіфан, цар Сирії, виписав гладіаторів з Риму та повелів еллінам дивитися на гру цих нещасних людей, яка спочатку викликала в них відразу; проте з часом співчуття втратилось, і ці видовиська також стали за школу для митців. Ктесілай вивчав тут свого конаючого гладіатора, «на якому можна було бачити, скільки в ньому ще лишилося життя».

ІДЕАЛЬНО ПРЕКРАСНЕ. ПОДОЛАННЯ НАТУРАЛІЗМУ

Нагода часто спостерігати людське тіло спонукала еллінських митців піти ще далі: вони почали складати собі певні узагальнені поняття про красу як окремих частин, так і загальних пропорцій тіл, що мали перевершувати навіть саму природу. Прообразом для митців стала духовна природа, створена лише розумом.

Так Рафаель створив свою Галатею. Читайте його листа графові Бальдасаре Кастильйоне, в якому він пише: «Оскільки краса серед жінок трапляється так рідко, то я послуговуюсь певною ідеєю в моїй уяві».

На основі понять, що перевершували звичайні форми матерії, давні греки створювали образи своїх богів та людей. У богів і богинь чоло та ніс утворювали майже пряму лінію. Голови славнозвісних жінок на давньогрецьких монетах мають подібний профіль, хоча тут дозволялося працювати не самовільно, а за ідеальними поняттями. Бо інакше можна було б припустити, що такий вигляд обличчя був так само властивий давнім грекам, як калмикам плескати носи, а китайцям вузькі очі. Великі очі в еллінських головах на каменях і монетах могли б підтвердити це припущення.

Римських імператриць елліни зображали на своїх монетах якраз у відповідності з цими ідеями: голова Лівії та Агріппіни має той самий профіль, як і голова Артемісії чи Клеопатри.

У всіх цих випадках не можна не помітити, що встановлений фіванцями закон для своїх митців «наслідувати природу якнайкраще, під загрозою покарання» був сприйнятий як закон також іншими митцями Греції. Там, де неможливо було без шкоди для схожості відтворити витончений еллінський профіль, вони наслідували правду природи, як це видно з прекрасної голови Юлії, доньки імператора Тіта, різця Евода.

Але закон «зображувати людей подібними й водночас прекраснішими» був завжди найвищим законом, який визнавали давньогрецькі митці, і це змушує припускати, що майстер прагнув до відтворення прекраснішої і довершенішої природи. Полігнот постійно дотримувався того самого.

Отже, коли нас сповіщають про декотрих митців, що вони чинили подібно до Праксітеля, який у Венері Кнідській відтворив образ своєї коханки Кратіни, або ж що

інші живописці брали за модель для грацій Лаісу, то це, на мою думку, сталося без відступу від названих загальних великих законів мистецтва. Чуттєва краса дала митцеві прекрасну природу, ідеальна краса — шляхетні риси: від першої він брав людське, від другої — божественне.

Хто досить зіркий душею, щоб зазирнути в найглибшу сутність мистецтва, той не раз знаходитиме, порівнюючи всю будову еллінських фігур з будовою більшості сучасних, ще багато невідкритої краси, особливо там, де митець наслідував більше природу, ніж традиційний смак.

У більшості фігур новітніх майстрів на тих частинах тіла, які щільно стикаються одна з одною, видно занадто підкреслені складочки шкіри; тоді як там, де такі складки утворюються в так само стиснутих частинах тіла еллінських фігур, одна складка переходить в іншу хвилястим порухом в такий спосіб, що вони немовби зливаються в одне ціле і демонструють нам не грубий, а делікатний тиск. Ці шедеври показують нам шкіру, що не обтягує, а м'яко облягає здорову плоть, яка заповнює її, не випинаючись, і при згинанні м'язів іде за ними. Тут шкіра ніколи не утворює, як на наших тілах, особливих, відокремлених від м'язів складок.

Новітні твори відрізняються від давньогрецьких також великою кількістю дрібних заглибин і надміру великим числом ямочок, виконаних занадто чуттєво; такі якщо й трапляються в творах стародавніх митців, то ледь позначені, з мудрою оццадливістю, і в такій кількості, яка відповідає кращій і досконалішій природі еллінів, тому часто-густо буває, що помітити їх годен лише знавець.

Тут завжди само собою напрошується припущення, що в будові гожих еллінських тіл, як і в творах давньогрецьких майстрів, було більше єдності будови, був шляхетний зв'язок частин, багата міра повноти без

худорлявого напруження та без багатьох западин на наших нинішніх тілах.

Ми не можемо заходити далі твердження про ймовірність. Та ця ймовірність заслуговує на увагу наших митців і знавців мистецтва тим більше, що є необхідність звільнити пошану до пам'яток давньогрецького мистецтва від багатьох приписуваних їй забобонів, аби не вважалося заслугою наслідувати їх лише тому, що вони вкриті поволокою часу.

Цей пункт, щодо якого митці не мають одностайної думки, вимагав би докладнішого розгляду, ніж це в даному випадку дозволяють обставини.

КРАЩЕ НАСЛІДУВАННЯ ПРИРОДИ ШЛЯХОМ НАСЛІДУВАННЯ ТВОРІВ ЕЛЛІНСЬКИХ МИТЦІВ

Відомо, що великий Берніні був одним з тих, хто намагався заперечувати почасти прекрасну натуру еллінів, а почасти ідеальну красу їхніх фігур. Крім того, він уважав, що природа вміє надавати належної краси всім своїм частинам, а завдання мистецтва полягає лише в тому, аби віднайти цю красу. Він пишався тим, що відмовився від свого колишнього упередження щодо принадності Венери Медічі — принадності, яку він усе ж таки після старанного вивчення виявив за різних обставин у природі.

Отже, саме Венера навчила його відкривати в природі краси, які він раніше вважав властивими лише Венері і які він без Венери не взявся б шукати в природі. Чи не впливає з цього, що краще відкривати красу в давньогрецьких статуях, аніж красу в природі, і що перша також більше зворушує, не так розпорошена, а більше з'єднана в єдине ціле, ніж остання? Вивчення природи мусить бути принаймні довшим і стомливішим шляхом до пізнання довершеної краси, ніж вивчення античних статуй; і тому Берніні, повсякчас звертаючи

увагу молодих митців переважно на найпрекрасніше в природі, аж ніяк не вказував їм якнайкоротшого шляху до його пізнання.

Наслідування прекрасного в природі буває спрямоване на окремих предмет, або збирає в єдине ціле спостереження від різних одиничних речей. У першому разі буває схожа копія, портрет, — це шлях до голландських форм і фігур. Другий шлях спрямовує до узагальненої краси та до ідеального зображення її, — це той шлях, який обрали давні греки. Різниця між ними та нами полягає, однак, ось у чому: елліни утворили б ці зображення навіть тоді, коли б не звертались до найпрекрасніших тіл, завдяки щоденній нагоді спостерігати красу природи, нагоді, що нам випадає не кожен день і вельми рідко в тому вигляді, в якому її бажає бачити митець.

Нашій природі не легко створити таке довершене тіло, яке має прегарний Антіной²⁰ (Antinous Admirandus), і уява не зможе намалювати нічого, що перевершило б Ватиканського Аполлона із його більш аніж людською пропорційністю вродливого божества²¹: все, що природа, геній і мистецтво спромоглись утворити, все це ми маємо тут перед очима.

На мою думку, наслідування обох може швидше навчити мудрості, бо в одному випадку воно знаходить сукупність того, що розпорошене в усій природі, а в другому — настільки найпрекрасніша природа може сміливо та водночас мудро перевершити саму себе. Воно навчить упевнено думати й творити, бо тут воно дозволяє бачити певні обриси найвищих меж людської і разом з тим божественної краси.

Якщо митець буде на цьому ґрунті і рука та почуття його керуються еллінськими правилами краси, то він перебуває на шляху, що неминуче приведе його до наслідування природи. Розуміння цілісності й довершеності в природі старовини робить прозорішим і чуттєво від-

чутнішим його розуміння розрізненості у нашій природі. Відкриваючи красоти останньої, він зуміє пов'язати їх із довершеною красою та встановити для себе свої власні правила за допомогою тих піднесених форм, що постійно перебувають перед ним.

Лише тоді, але не раніше, може митець, особливо якщо він живописець, віддатись наслідуванню природи в тих випадках, коли мистецтво дозволяє йому відійти від мармуру, як, приміром, в одязі, і дозволити собі більшу свободу, як це робив Пуссен; бо «той, хто постійно наслідує інших,— каже Мікеланджело,— ніколи не вийде наперед, а той, хто сам не вміє зробити нічого путнього, не зуміє й належно користуватися навіть чужими творами». Перед душами, до яких природа була ласкава,

Quibus arte benigna
Et meliore luto pinxet praecordia Titan *,

відкритий тут шлях до того, щоб стати оригінальними творцями.

У цьому розумінні слід сприймати повідомлення де Піля про те, що Рафаель у той час, коли до нього наближалася смерть, поривався відійти від мармуру й цілком наслідувати природу. Справжній античний смак супроводив би його весь час навіть і в звертанні до буденної природи, і всі спостереження над нею перетворились би в його руках, ніби за допомогою якоїсь хімічної реакції, у те, що являло його сутність, його душу.

Він, можливо, надав би своїм картинам більше різноманітності, пишноти убрань, більше колориту, більше світла і тіней, та його постаті стали б від цього, безумовно, менш цінними, аніж ті, що їх він навчився від давніх греків наділяти шляхетними обрисами й величною душею.

* яким із великим хистом і з кращої глини створив перса Титан (Ювенал, XIV, 34).

Ніщо не змогло б ясніше показати переваги наслідування античності над наслідуванням природи, ніж якби ми взяли двох молодиків, рівних прекрасним хистом один одному. І звеліли б одному вивчати стародавнє мистецтво, а другому тільки природу. Цей останній зобразив би природу такою, якою він її бачить: італієць малював би фігури, либонь, як Караваджо, нідерландець, якщо йому пощастить,— приблизно як Якоб Йорданс, француз — у манері Стелла, а перший відображував би природу так, як вона цього вимагає, і малював би по-статі, як Рафаель.

ЗНАЧЕННЯ РИСУНКА. КОНТУР

Якби наслідування природи й могло дати митцеві все необхідне, він усе одно не зміг би досягти правильності контурів лише за її допомогою: цьому можна навчитися тільки від давніх греків.

Найшляхетніший контур у давньогрецьких фігурах об'єднує чи окреслює всі частини найпрекраснішої натури й ідеальних красот; або ж, скоріше, він — найвище поняття в обох. Вважають, що Евфранор, який висунувся на передній план після доби Зевксиса, перший надав трактуванню контуру благороднішої манери.

Багато які з новітніх митців намагалися наслідувати еллінський контур, але майже нікому це не вдавалося. Великий Рубенс був далекий від еллінських обрисів тіла, причому і якнайдалі в тих своїх творах, які він створив до своєї мандрівки в Італію і до студіювання античних фігур.

Грань, що відокремлює повноту натури від зайвого в ній, дуже мало помітна, а тому найвидатніші новітні майстри занадто далеко відхилялись на обидва боки від цієї не завжди відчутної межі. Хто хотів уникнути худорлявого контуру, той впадав у надмірну повноту, а хто хотів уникнути її, той впадав у худину.

Мікеланджело, мабуть, єдиний художник, про якого можна було б сказати, що він досяг величі античного мистецтва, і то лише в міцних мускулястих постатях у тілах із героїчних часів, але не в ніжних юнацьких постатях і не в жіночих, які під його рукою перетворювалися на амазонок.

Античний художник, навпаки, довів контур у всіх своїх фігурах до найбільшої витонченості; те саме бачимо у найвишуканіших і найкопіткіших роботах на різьблених каменях. Подивіться на Діоскорідового Діомеда і Персея²², а також на Геркулеса з Іолою²³. роботи Тевкра й помилуйтеся тут на незрівнянну вправність давніх греків у цій галузі.

Паррасія звично вважали за найсильнішого в контурі.

У давньогрецьких фігурах майстерний контур панує навіть під одінням, як головний намір художника, що навіть крізь мармур, немов через коське вбрання, показує вродливу будову тіла.

Агріппіна і три весталки з королівського зібрання античної скульптури в Дрездені, виконані у високому стилі, заслуговують, як чудові зразки, на те, щоб їх тут спогадати. Агріппіна — це, мабуть, не мати Нерона, а та, старша, Агріппіна, дружина Германіка. Вона дуже схожа на гадану статую тої самої Агріппіни, що зображена стоячи й перебуває в аванзалі бібліотеки Сан-Марко у Венеції. Наша Агріппіна — це сидяча фігура понад натуральну величину, голова якої спирається на праву руку. Її вродливе обличчя виказує душу, заглиблену в споглядання, і здається, що турботи і сум зробили її неспроможною сприймати будь-які зовнішні відчуття. Можна припустити, що митець хотів зобразити свою героїню в ту мить, коли їй було оголошено про вигнання її на острів Пандатарія.

Три весталки гідні подвійної пошани. Вони перші великі знахідки при розкопках Геркуланума²⁴, та що

робить їх інше ціннішими — це великий стиль їхнього вбрання. З цього погляду мистецтва ці три, а особливо ту, котра більша за натуральну величину, слід поставити поруч з фарнеською Флорою²⁵ та іншими першорядними еллінськими творами. Дві інші, натуральної величини, такі схожі одна на одну, що здається, їх робила та сама рука; вони відрізняються лише своїми головами, не рівними за якістю виконання. На кращій голові кучері поділені немов борознами, від чола до того місця, де вони міцно зв'язані пучком. На другій голові волосся лежить на маківці гладенько, а спереду кучерики зібрано і перев'язано стрічкою. Ймовірно, що голова ця зроблена та приставлена пізніше, хоч і вправною рукою.

Голови обох цих фігур не вкриті серпанком, що не позбавляє підстави вважати їх за весталок, бо й в інших місцях знаходять жриць Вести²⁶ без серпанку. Проте, здається, правильніше було б, зважаючи на цупкі складки одягу позаду шиї, твердити, що серпанок, який не є відокремленою частиною одягу, просто перекинута назад, як видно в найбільшій з трьох весталок.

Слід би вже оголосити світові, що саме ці три боже-ственні твори вказали на перші сліди дальшого відкриття підземних скарбів міста Геркуланума.

Вони побачили денне світло тоді, коли пам'ять про них уже відійшла в нібиття, як і пам'ять про саме місто, що лежало в руїнах під грубим шаром землі. В ті часи сумна доля, яка спіткала це місто, була відома лише завдяки повідомленню Плінія Молодшого про кончину його двоюрідного брата, яка спостигла того під час руйнування Геркуланума.

Коли ці великі шедеври давньогрецького мистецтва уже були під небом Німеччини, де їх шанували, Неаполь не мав ще нагоди похвалитися бодай однією пам'яткою із Геркуланума.

Їх знайдено 1706 року в Портічі, край Неаполя, в за-сипаному підвалі, коли там копали підмурок під замісь-

ку віллу принца Ельбефа; негайно після цього їх надіслано разом з іншими знайденими там мармуровими та бронзовими статуями у володіння принца Євгенія до Відня.

Цей великий знавець мистецтва звелів побудувати sala terrena, щоб мати чудове місце передусім для цих трьох фігур. Тут вони були поміщені поруч кількох інших статуй. Вся академія і всі митці у Відні страшенно обурилися, ледь з'явилися ще непевні чутки про те, що їх продано, а коли їх вивозили з Відня до Дрездена, кожен дивився їм услід смутними очима.

Славетний Матієллі, що запозичив у Поліклета пропорцію, а у Фідія різець (Альгаротті), зробив, перш ніж це скоїлося, з великим старанням глиняні копії з усіх трьох весталок, аби тим самим відшкодувати їхню втрату. Він поїхав через кілька років їм услід та наповнив Дрезден вічними творами свого мистецтва; але його жриці і тут лишилися для нього метою вивчення драпування, в чому полягала його сила аж до самої старості, що водночас засвідчувало не без підстави відмінну якість цих творів.

ДРАПУВАННЯ

Під словом драпування ми мислимо все, чого навчас мистецтво щодо одягання оголених фігур та щодо згорток у вбранні. Ця наука після прекрасної природи й шляхетного контуру є третьою перевагою творів стародавнього мистецтва.

Драпування весталок належить до найвищого стилю; дрібні зломи виникають завдяки м'яким вигинам більших частин і знову зникають у них із шляхетною свободою та м'якою гармонією цілого, не приховуючи при цьому прекрасних контурів оголеного тіла. Як мало є новітніх майстрів, бездоганних у цій царині мистецтва!

Проте слід віддати справедливість деяким великим митцям, особливо живописцям новітніх часів, що вони в деяких випадках, не завдаючи шкоди натурі й правді, звертали з шляхів, яких звичайно дотримувалися еллінські майстри щодо одягання своїх фігур. Античне драпування робилося переважно з тонкого, вогкого вбрання, що, як відомо митцям, щільно облягає шкіру й тіло і дозволяє бачити його оголеність. Все верхнє одіння еллінської жінки було дуже тоненьке, а тому називалось пеплум — серпанок.

Що елліни не завжди відтворювали тонкі зломи в убранні, засвідчують їхні найбільш піднесені твори: античний живопис і особливо античні погруддя. Прекрасний Каракалла з королівського зібрання античної скульптури у Дрездені може бути підтвердженням.

У новітні часи люди надягали одне вбрання поверх другого, та ще часом і важке вбрання, що не може спадати такими м'якими й плавними складками, як у стародавніх художників. Отже, це дало поштовх до нової манери моделювати великі складки у вбранні, в якій майстер може показати своє знання не меншою мірою, ніж у звичній манері стародавніх митців.

Карло Маратта і Франческо Солімена — ось митці, яких можна вважати за найвизначніших представників цієї манери. Нова венеціанська школа, яка намагалась піти ще далі, не знала міри в застосуванні цієї манери і, прагнучи до вирішення форми великими площинами, робила свої вбрання залякними і немовби жерстяними.

ДУХОВНЕ, ВИРАЗ ЛЮДЯНОГО. ШЛЯХЕТНА ПРОСТОТА

Загальною відмінною прикметою еллінських шедеврів є, таким чином, шляхетна простота та спокійна велич і в постаті, й у виразі обличчя. Як глибочінь морська лишається завше спокійна, хоч би як лютувало море на поверхні, так само й вираз у фігурах, створених еллі-

нами, серед усіх пристрастей виявляє велику й незламну душу. Та душа проступає й на Лаокооновому обличчі — і не тільки на обличчі — попри найтяжчі муки. Біль, що його виказують усі м'язи й жили і що його наче сам відчуваєш, навіть не дивлячись на обличчя та інші частини тіла Лаокоона, а тільки кинувши погляд на його болісно втягнений живіт, той біль, кажу, не спотворює шаленством ані його обличчя, ані всієї постави. Нема того жахливого крику, що його змальовує Вергілій, оспівуючи свого Лаокоона; рот розтулений не до крику, а радше до глухого, стриманого стогону, як його описує Садолето. Тілесний біль і велич душі розподілені по всій постаті рівномірно й наче урівноважені. Лаокоон страждає, але страждає, як Софоклів Філоктет²⁷: його мука щиро зворушує нас, проте нам хотілося б так само витримувати свої муки, як ця велика людина.

Показати таку велику душу — це набагато більше, аніж відтворити прекрасну натуру. Митець повинен був у собі самому відчувати ту духовну міць, що її віддав у мармурі. У Греції митець і мудрець поєднувалися в одній особі — і Греція мала не одного Метродора²⁸. Мудрість подавала руку мистецтву й надихала його твори чимось більшим, аніж пересічна душа.

Під одінням, у яке митець мав би вбрати Лаокоона як жерця, ми не відчули б і половини його болю. Берніні навіть хотів запевнити нас, що в заціпенінні одного зі стегон Лаокоона він вбачав початок дії зміїної отрути.

Усі рухи й постави давньогрецьких фігур, які не позначені цим характером мудрості, але вирізнялись надмірною гарячністю і дикістю, впадали в помилку, що її стародавні митці називали парентирсис.

Чим спокійнішим є положення тіла, тим спроможніше воно передати справжній характер душі. У всіх положеннях, що занадто відхиляються від стану спокою, душа перебуває не в своєму нормальному, а в силуваному і вимушеному стані. Хоч помітніше і характерніше ви-

являється душа в хвилину бурхливих пристрастей, але величною і шляхетною вона буває в стані гармонії, в стані спокою. Якби в Лаокоонові зображалось лише одне страждання, то це був би приклад парентирсису; тому митець, аби поєднати характерну мить із шляхетністю душі, показав його в такому стані, який за подібних мук найбільше наближався б до спокою. Але при цьому спокої душа повинна позначатися рисами, притаманними лише їй самій, а не будь-якій іншій душі, для того, щоб її зобразити спокійною і одночасно дійовою, тихою, а не байдужою чи сонливою.

Справжню протилежність і граничну межу в цій протилежності становить надзвичайно вульгарний смак сучасних, а особливо малодосвідчених митців. Їхнього схвалення заслуговує лише те, в чому панують незвичні постави й вчинки, прикметні зухвалою запальністю, які, на їхню гадку, виконані дотепно і, як вони кажуть, з *franchezza*. Їхнє улюблене поняття — це контрапост, що в ньому вони вбачають сукушність усіх вигаданих ними самими властивостей довершеного твору мистецтва. Вони вимагають, щоб душа в їхніх фігурах виступала зі своєї орбіти, немов комета; вони хотіли б бачити в кожній фігурі Аякса і Капанея²⁹.

Красні мистецтва, як і люди, мають свою юність, і початок цих мистецтв, здається, схожий на перші кроки митців, коли подобається лише бундючне та разуче. Такий образ мала трагічна муза Есхіла, і його Агамемнон став, почасти завдяки гіперболам, набагато темнішим від усього того, що написав Геракліт³⁰. Либонь, перші грецькі живописці рисували не інакше, ніж їхній перший добрий трагік писав.

Пристрасне, швидкоплинне передусь всім людським учинкам; урівноважене і ґрунтовне йде наприкінці. Одначе потрібен час на те, щоб оцінити це останнє; воно притаманне лише великим майстрам; бурхливі ж пристрасті вдаються навіть їхнім учням.

Мудрі митці знають, яке важке це, на перший погляд здавалось би, легке наслідування.

Лафаж, великий рисувальник, не зміг опанувати смаку стародавніх майстрів. Все рухається в його творах, і, споглядаючи їх, не можеш зупинити ока на чомуть одному, як у товаристві, де всі люди хочуть говорити одночасно.

Шляхетна простота і спокійна велич давньогрецьких статуй — це справжня прикмета давньогрецьких літературних творів найкращих часів, творів Сократової школи; саме ці властивості надають творам Рафаеля тієї незвичайної величі, що він її досяг, наслідуючи стародавніх майстрів.

Потрібна була така прекрасна душа, як його душа, до того ж у такому прекрасному тілі, щоб уперше сприйняти й відкрити вперше за новітніх часів справжній характер еллінів, а найбільшим його щастям було те, що це відбулося вже в такому віці, коли вульгарні й наїв-усталені душі не здатні сприймати справжньої величі.

Твори цього митця слід споглядати оком, що навчилося сприймати ту красу зі справжнім смаком старовини. Тоді спокій і тиша головних постатей в Рафаєлевому «Аттілі», що багатьом здаються позбавленими життя, стануть для нас значними й величними. Римський єпископ, який відвертає намір володаря гуннів піти на Рим, з'являється тут не з жєстами й рухами промовця, а як високоповажний чоловік, що лише самою своєю присутністю втихомирює заколот; він схожий на того чоловіка, якого описує нам Вергілій:

Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem
Conspexere, silent arrectisque auribus adstant *,

* Коли випадково углядять якогось мужа, відзначеного благочестям і хоробрістю, то мовчки стоять і прислухаються.

в обличчям, сповненим божественного сподівання, перед очима недолюдка. Обидва апостоли, якщо дозволити собі порівняти святе з язичницьким, кружляють у хмарах не як ангели-карателі, а як Гомерів Юпітер, що порухом своїх повік стрясає Олімп.

Альгарді в своєму славнозвісному зображенні саме цієї історії у вигляді барельєфа в одному з вітварів собору св. Петра в Римі не надав чи не зумів надати постанням своїх двох апостолів дійового спокою свого великого попередника. Там вони посланці господнього війська, а тут — смертні воїни з людською зброєю.

Як мало знайшлося знавців, здатних збагнути велич виразу, що його надав Гвідо Рені своєму чудовому св. Михаїлу в церкві капуцинів у Римі! Дехто віддає перевагу Михаїлові роботи Конка за те, що його обличчя відбиває обурення і помсту, в той час як у Рені Михаїл, здобувши перемогу над ворогом бога і людей, лине над ним без озлоблення, з ясним і незворушним виразом обличчя.

Таким саме спокійним і незворушним англійський поет показує нам ангела помсти, що витає над Британією, — з ним він порівнює героя походу — переможця в битві під Бленгеймом³¹.

СІКСТИНСЬКА МАДОННА РАФАЕЛЯ

Віднині Дрезденська картинна галерея має серед своїх скарбів гідний твір Рафаелевого пензля, і саме найкращих його днів, як засвідчують Вазарі та багато інших знавців; це мадонна з немовлям, св. Сікстом і св. Варварою, що стоять навколішки обабіч неї, та двома ангелятками на передньому плані.

Картина ця була на престольним образом головного вітваря в монастирі св. Сікта в П'яченці. Аматори й знавці мистецтва їздили туди, щоб подивитись на цього

Рафаеля, як колись подорожували в Тесію лише з метою споглядати там Купідона³² різця Праксітеля.

Подивіться на мадонну з лицем, сповненим невинності й водночас більше ніж жіночої величі, у блаженно спокійній поставі, у тому спокої, який у стародавніх митців панував у зображеннях божеств. Який величний і благородний весь її контур!

Немовля на руках у неї перевершує звичайних дітей своїм личком, крізь дитячу невинність якого немовби сяє промінь божества.

Свята збоку під нею схиляє коліна в молитовній німотності душі, проте їй ще далеко до величі головної фігури; це приниження великий майстер відшкодував ніжною принадністю її обличчя.

А святий по другий бік мадонни — високоповажний старий чоловік, чії риси обличчя свідчать, що він з юних років присвятив себе богові.

Велику шанобу св. Варвари до мадонни, яку образно і зворушливо виражено її прекрасними руками, притиснутими до грудей, св. Сікстові вдається передати лише порухом однієї руки. Саме цей жест і змальовує нам захоплення святого, яке митець захотів передати у різний спосіб, причому він віддав цілком розумно перевагу чоловічій силі, а не жіночій скромності.

Хоча час і відібрав у цієї картини багато зовнішнього блиску і сила фарб частково потьмяніла, але душа, яку творець вдихнув у твір своїх рук, оживлює її ще й понині.

Всі ті, що підходять до цього чи іншого з творів Рафаеля з надією зустріти в ньому дрібні красоти, які надають роботам нідерландських живописців такої високої коштовності: стомливу ретельність такого собі Нетчера чи Доу, тіло кольору слонової кості такого собі ван дер Верфа або й прилизану манеру деяких Рафаелевих земляків, наших сучасників,— вони, кажу я, даремно шукатимуть у Рафаелеві великого Рафаеля.

МЕТОД РОБОТИ СКУЛЬПТОРІВ

Після студіювання прекрасної натури, контуру, драпування та шляхетної простоти й спокійної величі в творах давньогрецьких майстрів митцям необхідно спрямувати свою увагу на дослідження способу їхньої роботи з тим, щоб більш вдало наслідувати його.

Відомо, що вони робили свої перші моделі найчастіше з воску; новітні майстри обрали замість цього глину або ж якусь пластичну масу; вони визнали ці матеріали, особливо для відтворення тіла, придатнішими, ніж віск, який здавався їм до того ж занадто липким і в'язким.

А втім, не слід твердити, що спосіб ліплення з мокрої глини був невідомий еллінам або що вони ним не користувалися. Відоме навіть ім'я того, хто зробив першу спробу в цій галузі. Дібутад із Сікіона був першим майстром скульптури, який ліпив фігури із глини, а Аркесілай, друг великого Лукулла, прославився більше своїми моделями з глини, аніж самими своїми творами. Він зробив для Лукулла глиняну фігуру, що зображувала блаженство, і за неї замовник заплатив 60 000 сестерціїв, а вершник Октавій дав саме цьому ж таки митцеві цілий талант за просту гіпсову модель великої чаші, яку мав намір замовити із золота.

Глина була б найпридатнішим матеріалом для ліплення фігур, якби вона могла зберігати в собі вологість. Та оскільки волога із глини при опалюванні зникає, то її твердіші частки зближуються, і вся фігура втрачає у своїй масі й скорочується в об'ємі. Якби це скорочення фігури відбувалося однаковою мірою у всіх точках і частинах, то залишилися б ті самі, хоча і зменшені пропорції. Але дрібні частини фігури висихають швидше, аніж більші, а торс її, як найоб'ємніша частина, найпізніше; отже, об'єм дрібних частин за той самий час скоротиться набагато більше, ніж об'єм торса.

Воскові невідоме це ускладнення; з нього нічого не

зникає, і гладкості тіла, яку він при моделюванні набирає лише після великих зусиль, можна йому надати також іншим шляхом.

Модель ліплять із глини, роблять з неї гіпсову форму і потім відливають фігуру з воску.

Але властивий еллінам спосіб переведення по моделі у мармур відрізнявся, очевидно, від того способу, який визнаний у більшості сучасних митців. У мармурі стародавніх митців скрізь відкриваємо упевненість і досконалість майстра, і навіть в їхніх творах нижчого гатунку не легко знайти місце, де було б стесано занадто багато. Ця впевнена і вправна рука еллінів, певне, керувалась усталенішими й надійнішими правилами, ніж ті, якими послуговуємося ми.

Звичайний спосіб роботи наших скульпторів такий: прискіпливо оглянувши свої моделі та надавши їм найкращої форми, протягують по них поземні й прямовисні лінії, які, певна річ, перетинають одна одну. Потім вони чинять так само, як заведено за допомогою сітки зменшувати або збільшувати масштаб картин, причому така сама кількість ліній, що перетинають одна одну, наноситься й на камінь.

Таким чином кожен маленький чотирикутник на моделі дозволяє визначити площу кожного великого чотирикутника на камені. Проте в такий спосіб неможливо визначити об'ємну структуру, тобто точно описати справжній ступінь підвищення чи заглиблення поверхні моделі. Тому митець хоч і може надати своїй майбутній фігурі певної подібності до моделі, та, оскільки він змушений поклатися лише на своє око, буде постійно сумніватися, чи не вийшло занадто заглиблено або плоско в порівнянні з ескізом, чи не зняв він занадто грубий або занадто тонкий шар мармuru.

Ні зовнішній контур, ні той, який часто лише натякає на внутрішні частини моделі або ті частини, що йдуть до її середини, він не годен визначити такими

лініями, за допомогою яких він міг би цілком надійно та без найменшого відхилення перенести саме ці обриси на свій камінь.

До того ж при великій роботі, яку скульптор сам не може здолати, він змушений вдаватися по допомогу до помічників, чії руки не завжди бувають настільки вправні, щоб точно виконувати його задуми. Коли часом трапиться, буває, відбити щось зайве,— адже за цього способу неможливо точно встановити межі заглибин,— то помилку не виправити.

Взагалі тут слід зазначити, що скульптор, який за першої обробки каменю продовбує в ньому заглибини так далеко, як вони повинні сягати, а не виконує їх поступово, аби вони тільки з останнім дотиком різця дістали означену глибину,— цей скульптор, кажу я, ніколи не зможе встерегтися в своєму творі від помилок.

Тут маємо також головну ваду, яка полягає в тому, що нанесені на камінь лінії щомиті стісуються, і тоді їх, щоб запобігти відхиленням, так само часто доводиться поновлювати й доповнювати.

Непевність цього способу примусила митців шукати надійнішого, і спосіб, винайдений французькою академією в Римі й спочатку використаний для копіювання стародавніх статуй, був сприйнятий багатьма також у роботі за моделями.

Над статуєю, що її хочуть скопіювати, прикріплюють, залежно від пропорцій, чотирикутник, від якого по рівномірно розграфлених поділках спускають виски. За допомогою цих висків найбільш крайні зовнішні точки фігури будуть позначені набагато точніше, аніж це було можливе у першому способі за допомогою ліній на поверхні, де крайньою буває кожна точка. Вони до того ж дають митцеві відчутніше уявлення про розмір деяких із найсильніших підвищень та заглибин, ураховуючи ступінь їхнього віддалення від частин, що їх тор-

каються виски, і за їх допомогою він може трохи сміливіше приступити до роботи.

А що вигин кривої лінії неможливо точно визначити за допомогою однієї лише прямої лінії, то визначені в такий спосіб обриси фігури будуть для митця дуже сумнівні, і в найменших відхиленнях від її головної поверхні він щомиті почуватиметься без дороговказу і без допомоги.

Цілком зрозуміло, що і в такий спосіб дуже важко знайти справжні пропорції фігур: їх доводиться шукати за допомогою поземних ліній, які перетинають виски. Але промені, які йдуть від чотирикутників, створюваних цими віддаленими від фігури лініями, входять в око під іще більшим кутом і, таким чином, здаватимуться більшими, чим вище або нижче вони віддаляються від нашої точки зору.

Для копіювання творів античної скульптури, з якими треба поводитися обережно, виски зберігають ще й цінні свою цінність, і без них цю роботу ще неможливо виконувати легше та надійніше; але в роботі за моделлю спосіб цей з наведених вище причин недостатньо точний.

Мікеланджело обрав шлях, який до нього був невідомий, і слід дивуватися, що серед тих скульпторів, котрі шанували його, як великого майстра, здається, ніхто не став його послідовником.

Цей Фідій новітніх часів і найбільший скульптор після давніх греків натрапив, наскільки можна припустити, на істинний слід своїх великих учителів, — у всякому разі, світові невідомий жодний інший спосіб, за допомогою якого можна перенести на саму фігуру й виразити в ній усю сукупність частин тіла і всі красоти моделі.

Вазарі описав цей винахід трохи неповно. Цей метод, за його повідомленням, можна уявити собі так:

Мікеланджело брав посудину з водою, в яку занурював свою модель, зроблену з воску чи з іншого твердого

матеріалу; потім поступово піднімав модель до поверхні води. Отже, спочатку з'являлися підвищені частини, а заглиблені лишалися вкриті водою доти, аж поки на-решті вся модель опинялась над водою. Саме в цей спо-сіб, каже Вазарі, обробляв Мікеланджело і свій мармур; він спочатку позначав опуклі частини, а потім посту-пово і заглибленіші.

Здається, Вазарі або не мав достоту ясного уявлення про манеру свого друга, або ж недбалість у його опові-данні спричинилася до того, що цю манеру слід уявляти собі трохи інакше, ніж він про це повідомляє.

Форма посудини з водою тут визначена не досить чітко. Поступове підняття моделі з води знизу вгору було б вельми морочливе, і це змушує припускати на-багато більше того, про що зволив нас повідомити історик митців.

Можна бути певним, що Мікеланджело вивчив ви-найденний ним спосіб якнайретельніше і пристосував його до своїх потреб. Він, цілком імовірно, чинив так.

Брав посудину, що за формою відповідала загальній масі його фігури, яку ми вважатимемо за довгастих чотирикутник. Він розмічав і бокову поверхню цього чотирикутного ящика певними поділками, які переносив на свій камінь у збільшеному масштабі, а крім того, він розмічав внутрішні боки ящика згори донизу на певні градуси. У ящик він клав модель, якщо вона була з важкого матеріалу, або закріплював її на дні, якщо вона була з воску. Ящик він обтягував, мабуть, сіткою, відповідно до зроблених поділок, з якими він переносив лінії на камінь і потім, треба гадати, й безпосередньо на фігуру. Модель він заливав водою, поки вона не досягала крайніх точок підвищених частин, і лише після того, помітивши ту частину, яка на розграфленій фігурі повинна була становити найвищу точку, він випускав із ящика певну кількість води, для того щоб підвищена частина моделі трохи більше виступала із неї, і починав

опісля обробляти цю частину відповідно до кількості відкритих поділок. Якщо одночасно з цим показувалась якась інша частина моделі, то оброблялась і її зрима частка; і так він чинив з усіма підвищеними частинами.

Потім він випускав ще більше води, поки не показувалися з-під неї і заглибини. Градуси на ящику показували йому щоразу висоту спалої води, а сама поверхня води — крайню основну лінію заглибин. Така сама кількість градусів на камені правила йому за істинне мірило.

Вода не лише визначала підвищення та заглибини, а також окреслювала весь контур його моделі, причому простір, що лежить між внутрішніми стінками ящика і лінією, позначуваною водою, величину якого показували поділки на двох інших боках ящика, був у кожній точці мірою того, скільки він міг стісувати з каменю.

Тепер уже твір його діставав первісну, але заодно й правильну форму. Поверхня води описала йому лінію, крайні точки якої становили частини підвищень. Лінія ця разом з убутком води в посудині немов відсувалася в поземному напрямі, і митець ішов за цим рухом своїм різцем до того місця, де вода лише намічала йому найнижчу точку схилу підвищених частин, яка зливається з площинами. Отже, з кожною поділкою моделі в ящику він обробляв далі відповідну поділку на фігурі, і в такий спосіб лінія води доводила його роботу до останнього контуру, так що тепер уся модель виступала з води.

Фігура його вимагала гарної форми. Він знову заливав водою модель до потрібного йому рівня, а потім відлічував поділки на стінці ящика до лінії, яку описувала вода, і таким чином діставав рівень підвищеної частини. На ту саму підвищену частину фігури він спускав цілком прямовисно свій висок і з найнижчої частини лінії останнього брав розміри до самого заглиблення. Якщо виходило однакове число зменшених і більших поділок, то після на свій лад геометричного обчислення вмісту він діставав доказ того, що діяв правильно.

Продовжуючи роботу, він намагався відтворити на фігурі тиск і рух м'язів та сухожиль, вигини інших дрібних частин і перенести з моделі на фігуру найтонші відтінки мистецтва. Вода, що вкладалася навіть на найнепомітніші частини, окреслювала якнайточніше їх вигини та відкривала йому найправильніші лінії контуру.

Цей метод не перешкоджає надавати моделі найрізноманітніших постав. Будучи покладеною в профіль, модель відкриває митцеві повністю те, що він не добачив. Вона покаже йому також зовнішній контур своїх підвищених і внутрішніх частин та весь свій подовжній розріз.

Все це, і надія на добрий успіх роботи, передбачає наявність моделі, створеної мистецькими руками зі справжнім смаком старовини.

Це той шлях, на якому Мікеланджело здобув собі безсмертя. Його слава й винагороди принесли йому дозвілля, необхідне для того, щоб працювати з такою старанністю.

Сучасний митець, якому природа й старанність дали досить хисту для того, щоб піднятися над посередністю, і який визнає істинність і правильність цього методу, змушений, проте, працювати скоріше заради хліба, ніж заради пошанування. Отже, він лишається в звичній для нього колії, де, як йому здається, він виказує більшу вправність і продовжує брати собі за правило тільки окомір, надобутий тривалими вправами.

Цей окомір, яким він мусить переважно керуватися, набув нарешті вирішального значення завдяки практичним засобам, що почасти бувають вельми сумнівного гатунку. Яким тонким і надійним він вийшов би в нього, якби він його плекав з юності за безпомилковими правилами!

Якби початкуючі митці вже при першому виконанні були навчені працювати в глині чи якомусь іншому матеріалі за цим правильним методом Мікеланджело, до

якого він дійшов по довгих пошуках, то вони змогли б сподіватись підійти до мистецтва еллінів так само близько, як і він.

ЗАСЛУГИ НОВІТНЬОГО ЖИВОПІСУ

Все, що можна сказати на пошану давньогрецьким творам у галузі скульптури, повинно було б, цілком імовірно, стосуватися також живопису еллінів. Проте час і шаленство людей позбавили нас змоги винести з цього приводу неспростовний вирок.

За давньогрецькими живописцями визнають рисунок та виразність і більш нічого. У перспективі, композиції й колориті їм відмовляють. Такий присуд ґрунтується почасти на барельєфних роботах, почасти на творах античного (еллінського — сказати не можна) живопису, відкритих у підземеллях палаців Мецената, Тіта, Траяна та Антонінів; з них збереглося трохи більше тридцяти, причому деякі з них виконані лише технікою мозаїки.

Уже інші автори помітили, що Пуссен вивчав так зване «Весілля Альдобрандіні»³³, що ще існують рисунки, які Аннібале Караччі зробив з гаданого Марка Коріолана, і що буцімто знаходять велику подібність між собою голів у творах Гвідо Рені й голів відомого мозаїчного «Викрадення Європи»³⁴.

Якби подібні фрески могли дати обґрунтоване судження про живопис античності, то, висновуючи з таких валишків, довелось би стародавнім митцям відмовити навіть у рисунку та виразності.

Картини з постатями натуральної величини, зняті зі стін геркуланського театру разом з муруванням, дають нам, як запевняють, погане уявлення про стародавній живопис: Тесея, переможця Мінотавра³⁵, зображено в ту мить, коли юні афіняни цілують йому руки й обнімають коліна; Флора поряд з Гераклом та Фавном³⁶; гаданий суд децемвіра Аппія Клавдія, — всі вони, за свід-

ченням художника-очевидця, нарисовані почасти посередньо, а почасти невірно. Запевняють, що більшості голів бракує виразності, а голові Аппія Клавдія — навіть характерності.

Але саме це й засвідчує, що картини виконано дуже посередніми майстрами; бо знання прекрасних пропорцій, обрисів тіла й виразності, притаманне еллінським скульпторам, не могло не бути властиве і їхнім вправним живописцям.

Крім цих визнаних за стародавніми живописцями елементів мистецтва, новітнім живописцям ще залишається показати свої заслуги у багатьох інших.

У перспективі перевага належить безперечно сучасним митцям, і вона полишається за ними щодо цієї науки, попри весь учений захист стародавнього мистецтва. Закони композиції та розташування були відомі давнім грекам лише частково і недосконало, як це можуть довести рельєфні зображення доби розквіту еллінських мистецтв у Римі.

Щодо колориту, то повідомлення в стародавніх трактатах і рештки старовинного живопису також свідчать про перевагу сучасних живописців.

Різні види живопису також досягли за нових часів вищого ступеня досконалості. У картинах із зображеннями худоби та пейзажів наші живописці, як видно, перевершили стародавніх живописців. Красивіші породи тварин, властиві іншому клімату, мабуть, були невідомі в старовину, якщо судити з таких окремих випадків, як кінь Марка Аврелія, обидва коні на *Monte cavallo*, навіть гадані Лісіппові коні над порталом собору св. Марка у Венеції, Фарнезійський бик³⁷ та інші тварини цього типу.

Побіжно тут слід зауважити, що давні митці, судячи з коней їхньої роботи, не помітили діаметрального руху їхніх ніг, що спостерігається на венеціанських конях і зображеннях на давніх монетах. Деякі з новітніх мит-

ців почали наслідувати їх через необізнаність і навіть знайшли собі захисників щодо цього.

Наш пейзажний живопис, особливо нідерландський, завдячує своєю красою передовсім олійним фарбам: його колорит набрав був тим самим більшої сили, життєрадісності і рельєфності, та й сама природа з її вкритим хмарами вологим небом чимало сприяла розвиткові цього жанру в мистецтві.

Згадані вище та деякі інші переваги новітніх живописців у порівнянні зі стародавніми заслуговують на ретельніше висвітлення з допомогою ґрунтовніших доказів, ніж це робилося дотепер.

АБСТРАКТНЕ МИСЛЕННЯ В МИСТЕЦТВІ. АЛЕГОРІЯ

Для розвитку мистецтва залишається ще зробити великий крок уперед. Митець, що починає звертати з утвореного шляху або вже насправді звернув з нього, силкується зважитися на цей крок, але нога його зупиняється на найкрутішому місці мистецтва, і тут він убачає свою безпорадність.

Історія святих, байки чи перевтілення — такі були вічні й майже єдині сюжети картин новітніх живописців протягом кількох останніх сторіч. Сюжети перелицьовували й вигадували на тисячу способів, так що зрештою на мудреців від мистецтва та його знавців має напасти пересит і відраза.

Митець, чия душа навчилась мислити, полишає її бездіяльною та байдужою, коли працює над Дафною, Аполлоном³⁸, над викраденням Прозерпіни³⁹, Європи і т. ін. Він прагне показати себе поетом і малювати постаті у вигляді образів, тобто алегорично.

Живопис поширюється також на речі, що не мають чуттєвого характеру, — в цьому полягає його найвища

мета, досягти якої прагнули також і елліни, як свідчать стародавні писання. Партасій, живописець, що зображував душу, подібно до Арістіда, міг навіть, як кажуть, виражати характер цілого народу. Він малював афінян такими, якими вони були, тобто добрими й водночас жорстокими, легковажними й водночас наполегливими, хоробрими й водночас боягузливими. Якщо таке уявлення може бути втілене, то лише шляхом алегорії, шляхом образів, які позначають загальні поняття.

Митець перебуває тут немовби в якійсь пустині. Мова диких індіанців, яким бракує таких понять і які не мають жодного слова, що означало б вдячність, простір, тривалість і таке інше, не менше позбавлена таких знаків, ніж живопис за наших часів. Той живописець, який мислить набагато ширше, ніж сягає його палітра, бажає мати запас знань, до яких міг би звертатися й з яких міг би брати значні й чуттєво трактовані знаки нечуттєвих речей. Досконалого твору, виконаного в цій манері, ще не існує. Попередні спроби ще не досить значні й не досягають таких великих задумів...

Це й спричинилось до того, що найвизначніші живописці обирали тільки знайомі сюжети. Аннібале Каррачі замість того, щоб, як алегоричний поет, зображувати в галереї дому Фарнезе⁴⁰ за допомогою абстрактних символів і чуттєвих образів найславетніші подвиги та події цього дому, виявив тут всю свою силу лише у відтворенні відомих байок.

Дрезденська королівська картинна галерея має, безсумнівно, скарби з творів найбільших майстрів, що, можливо, перевершують скарби галерей усього світу, і його величність, наймудріший знавець красних мистецтв, по суворім відборі шукав лише найдовершеніше; але як мало творів на історичні теми є в цій королівській скарбниці! А ще менше — алегоричних, поетичних картин.

Великий Рубенс, найчудовіший серед великих живописців, наважився, як видатний поет, ступити у великих

творах на неуторовану стежину цього гатунку живопису. Люксембурзька галерея⁴¹, його найвидатніший твір, стала відомою всьому світові завдяки різцеві найвправніших граверів на міді.

Після нього за новітніх часів мало хто брався до виконання величнішого твору такого роду, як, приміром, баня імператорської бібліотеки у Відні, розписана Данієлем Граном і награвірована на міді Зедельмайєром. «Обожнення Геркулеса» у Версалі⁴², картина Лемуана, яка містить у собі натяк на кардинала Геркулеса де Флері,— Франція пишається цим твором як найвизначнішою щодо композиції картиною в світі,— виглядає в порівнянні з ученим та глибокодумним живописом німецького митця вельми банальною й недалекоглядною алегорією. Воно скидається на панегірик, у якому найголовніші думки стосуються імені в календарі. Тут була змога зробити щось велике, і слід дивуватися, що цього не сталося. Але навіть якщо обожнення міністра й повинно прикрашати найкращий плафон королівського замку, то водночас також видно, чого бракувало живописцеві.

Митець потребує такого твору, який запозичує з усієї міфології, з доробку найкращих поетів стародавніх і новітніх часів, із потаємної філософії багатьох народів, з пам'яток старовини, збережених на каменях, монетах і начинні, ті чуттєві фігури й образи, що їх поезія перетворює на абстрактні поняття. Цей багатий матеріал слід було б поділити на певні доцільні класи й пристосувати за допомогою особливого застосування й тлумачення до різних окремих випадків для навчання художників.

Цим самим відкрився б водночас широкий простір для наслідування стародавніх митців і для того, щоб надавати нашим творам величного смаку старовини.

Добрий смак у наших сучасних прикрасах, який ще тоді, коли Вітрувій гірко скаржився на його занепад, за нових часів ще більш занепав, міг би за допомогою грун-

ПОЯСНЕННЯ ДО ДУМОК ПРО НАСЛІДУВАННЯ ДАВНЬОГРЕЦЬКИХ ТВОРІВ У ЖИВОПИСУ Й СКУЛЬПТУРІ

Я не вважав, що моя невелика стаття приверне до себе абияку увагу і спонукає до суджень. Вона була написана тільки для кількох знавців мистецтва, і заради них здавалося зайвим надавати їй того особливого відтінку вченості, що його можна надати всякому творові посиланнями на книги. Художники з півслова розуміють все, що пишуть про мистецтво, а оскільки більшість із них, як доводить один старий оратор, «вважає,— і не може не вважати,— глупотою витратити на читання більше часу, аніж на роботу», то доводиться, раз не можна навчити їх чогось нового, запобігати їхньої ласки хоча б стислістю викладу; і взагалі я дотримуюсь тої думки, що, оскільки прекрасне в мистецтві ґрунтується більше на тонкому чутті і художньому смакові, ніж на глибоких роздумах, тому саме в писаннях такого роду слід дотримуватися Неоптолемового положення: «Філософствуй, але скупись на слова»¹.

Мої думки про наслідування давньогрецьких творів у живопису й скульптурі стосуються чотирьох головних пунктів:

1. Про довершеність природи еллінів;
2. Про перевагу їхніх творів;
3. Про наслідування останніх;
4. Про спосіб мислення еллінів у творах мистецтва й особливо ж про алегорію.

ЗАХИСТ УЧЕННЯ ПРО КРАСУ ПРИРОДИ ГРЕЦІ

Першому пунктові я намагався надати правдоподібності, але досягти повної переконливості мені тут не вдасться, якби навіть я мав у своєму розпорядженні

унікальні відомості. Ці переваги еллінів залежали, здається, більше від виховання, ніж від природи й впливу неба.

Тим часом щасливе положення їхньої країни завжди було першопричиною, і неоднаковість повітря і їжі спричиняла навіть між самими еллінами ту відмінність, яка існувала між афінянами та їхніми найближчими сусідами по той бік гір.

КЛІМАТ — НАЦІЯ — КРАСА

Природа кожної країни надає як тубільцям, так і новим прибульцям властивого їй вигляду й подібної манери мислення.

Давні галли були нацією з властивостями, притаманними також їхнім нащадкам франкам, вихідцям з Німеччини. Раптовий та сліпий шал при нападі шкодив галлам уже за часів Цезаря, і ту саму шкоду відчули останні в новітні часи. Галли мали також інші безперечні властивості, притаманні цій нації ще й нині; імператор Юліан повідомляє, що за його часів було в Парижі більше танцюристів, аніж громадян.

Натомість іспанці діяли завжди з обачністю і певною холоднокрівністю і саме завдяки цьому неабияк утруднили римлянам завоювання своєї країни.

Судить самі, чи не засвоїли вестготи, маври та інші народи, які заповнили цю країну, характер давніх іберійців. Слід використати порівняння, яке відомий письменник наводить щодо колишніх і сучасних властивостей деяких націй.

Так само активно мало виявити себе небо й повітря при становленні еллінів, і цей вплив повинен відповідати чудовому розміщенню країни. Помірний клімат панував протягом усіх пір року, і прохолодні вітри з моря овійували випещені острови Іонійського моря і морське узбережжя суходолу; і, либонь, з цієї ж при-

чини усі поселення на Пелопоннесі були розташовані по узбережжі, як це доводить Ціцерон на підставі праць Дікеарха.

У такому кліматі, помірному і немов урівноваженому між теплом і холодом, усяка жива істота відчуває на собі його рівномірну дію. Всі плоди досягають повної стиглості, і навіть дикі гатунки їх облагороджуються, і те ж саме відбувається і з тваринами, які краще ростуть і частіше виплоджуються. Такий клімат, каже Гіппократ, створює серед людей найвродливіші і найкраще збудовані істоти й особини, а також відповідність нахилів їхньому образу. Це підтверджує і країна прекрасних людей — Грузія, яку чисте і ясне небо наповнює достатком. Сама вода повинна мати такий великий вплив на нашу зовнішність, що, як твердять індіанці, не може бути гарних людей в країнах, позбавлених доброї води; і навіть сам оракул приписує воді Аретузи здатність робити людей гарними.

ПРИРОДА — МОВА — КРАСА

Я гадаю, що й на підставі мови еллінів можна судити про будову їхнього тіла. Природа надає органам мовлення кожного народу характеру, який відповідає кліматові його країни; тому існують племена, які, на зразок троглодитів, радше свистять, ніж розмовляють, і ще інші, які можуть розмовляти, не ворущачи губами. Фазіанці Греції відзначалися хриплистю звука, яка вважається притаманною і англійцям.

У суворому кліматі формуються різкі звуки, і ті органи тіла, які служать для цього, не набувають достатньої тонкості.

Перевага грецької мови над усіма відомими нам мовами безперечна, — я тут маю на увазі не її багатство, а милозвучність. Усі північні мови мають надмір приголосних, і це часто надає їм неприємного характеру. На-

томість у грецькій мові, навпаки, голосні і приголосні чергуються так, що в кожного приголосного є свій голосний у ролі супровідника; приголосний рідко супроводжується двома голосними так, щоб вони не зливались в один подвійний. М'якість мови не допускала, щоб склад закінчувався однією з трьох різких літер (ΘΦΧ), і заміна літер, що вимовлялися одним і тим же органом мовлення, визнавалася слушною, якщо завдяки цьому пом'якшувалась різкість звука. Деякі слова, що здаються нам різкими, не можуть служити запереченням, бо ми так мало обізнані з достеменною вимовою грецької мови, як і латинської. Все це надавало мові лагідної плавності, різноманітло звучання слів і разом з тим полегшувало їх надзвичайне сполучення. Я не кажу вже про те, що навіть у розмовній мові можна було кожному складові надати його справжньої довготи, про що й думати годі стосовно західноєвропейських мов. Чи ж не годилося б з огляду на милозвучність грецької мови судити й про самі органи цієї мови? Тому є деяка підстава вважати, що Гомер розумів під мовою богів грецьку мову, а під мовою людей — фрігійську.

Своєю кращою, у порівнянні з іншими, здатністю виражати форму і суть самої речі за допомогою співзвуччя слів і їх послідовністю у взаємозв'язку грецька мова завдячує надмірові голосних. У двох віршових рядках Гомера пуск стріли, скерованої Пандаром на Менелая³, її швидкість, зменшення сили при доторку, сповільненість у мить пронизування і пригальмований подальший рух передаються звуками навіть наочніше, ніж словами. Здається, немов на власні очі бачиш, як стріла відривається, як вона летить у повітрі й устремлюється в Менелаїв щит.

До цієї ж категорії належить опис заgonу мірмідонян, приведених Ахіллою⁴, у яких щит щільно прилягав до щита, шолом до шолома, воїн до воїна, і наслідуванню цього опису завжди бракувало довершеності. Опис цей

займає усього один віршовий рядок, але необхідно його прочитати вголос, щоб відчутти всю його красоту. Та попри все поняття про цю мову було б невірне, коли уявляти собі її у вигляді безшумного струмка (з ним порівнювали стиль Платона); вона перетворювалась на бурхливий потік і могла здійснитись, як буря, що пошматувала Улісові⁵ вітрила. Описуючи розрив лише у трьох, або чотирьох місцях, слова звучать так, немов вітрило роздирають на тисячу клаптів. Та, незважаючи на таку значущу експресивність, подібні слова розглядалися як різкі.

Така мова вимагала, таким чином, тонких і рухливих органів мовлення, для яких мови інших народів, навіть латинська, видимо, не були створені; один із грецьких отців церкви скаржитись навіть на те, що римські закони написані начебто такою мовою, яка звучить жахливо.

ПРЕКРАСНА ДАВНЬОГРЕЦЬКА ЛЮДИНА

Якщо припустити, що природа при будові усього тіла чинить так само, як і стосовно органів мовлення, то давні греки повинні були бути створені з тонкого матеріалу, і нерви й м'язи у них були надзвичайно чутливі і пружні, відповідали найгнучкішим рухам тіла. У всіх їхніх діяннях таким чином проявлялася певна гнучка й м'яка грація, супроводжувана бадьорою та веселою вдачею. Треба уявити собі тіла, в яких було дотримано достеменно рівновагу між худорбою і повнотою. Відхилення у той чи той бік вважалося у еллінів кумедним, і їхні поети брали на кпини як Кінесія, Філета, так і Агоракріта⁶.

При такому розумінні натури давніх греків про них могло б скластися уявлення як про людей зніжених, які під впливом завчасних та дозволених утіх ще більше знеслилися. Я можу до певної міри пояснити свою

точку зору, пославшись на захист Періклом звичаїв у афінян супроти Спарти, якщо мені буде дозволено поширити цей захист на всю націю узагалі. Адже державний устрій Спарти відрізнявся майже в усіх відношеннях від державного устрою решти Греції. «Спартанці,— каже Перікл,— прагнуть з юних років досягти за допомогою посилених вправ чоловічої сили; натомість ми вирізняємося певною безтурботністю, а проте наважуємося піддавати себе таким же великим небезпекам, і оскільки ми при цьому йдемо назустріч небезпеці радше не поспішаючи, ніж по тривалому обміркуванню заходів, і підпорядковуємось не так законам, як великодушному пориву, то й то не лякаємося того, що нас чекає, а коли воно дійсно нас спостигне, ми переносимо його не менш сміливо, аніж ті, що готуються до нього шляхом тривалих вправ. Ми любимо витонченість без надмірності і мудрість без розпеченості. Наша перевага в тому, що ми створені для великих звершень».

Я не можу й не хочу стверджувати, що всі елліни були однаково гарні: під Тросю серед еллінів був тільки один Терсіт⁷. Дивує, однак, те, що у всіх місцевостях, де процвітали мистецтва, народжувались також і найгарніші люди. Фіви розташовані були під обважнілим небом, і тому мешканці цього міста були гладкі і міцні, що збігалось також із спостереженнями Гіппократа за подібними багnistими і водяними місцевостями. Уже давні греки помітили, що це місто не могло, крім одного-однісінького Піндара, назвати жодного поета або вченого, як і Спарта, де уславився тільки Алкман. Натомість область Аттики втішалась чистим і ясним небом, яке породжувало тонкість почуттів (а її приписують афінянам), отож і формувало пропорційне тіло; і в Афінах був найславніший осередок мистецтв. Те саме можна було б установити щодо Сікіона, Корінфа, Родоса, Ефеса і т. ін., які були школами для митців і де їм теж не бракувало гарних натурників. Місце з Арістофана, яке

згадується у Посланні на доказ одного природного недоліку афінян, я розумію в тому смислі, в якому його належить розуміти. Жарт поета ґрунтується на байці про Тесея. Помірний обсяг тої частини тіла, на якій

Sedet aeternumque sedebit
Infelix Theseus *,

і вважався в Аттиці за красу.

Кажуть, що Тесеї був звільнений Гераклом з полону у теспротів не без втрати тих частин, про які йдеться, і що цей недолік він передав у спадок своїм нащадкам. Таким чином, хто вирізнявся подібною статурою, міг похвалитись своїм походженням по прямій лінії від Тесея, так само родимка у вигляді списа виказувала нащадка спартів. Гадають також, що давньогрецькі митці наслідували в цьому місці ту ошадність, яку природа виявила щодо афінян.

Тим часом саму Грецію і далі населяло те плем'я, стосовно якого природа виявила свою щедрість, не вдаючись, однак, до марнотратства. Її колонії в чужих краях спіткала майже та сама доля, що й еллінське красномовство, коли воно залишало батьківщину. «Ледве еллінське красномовство,— каже Цицерон,— відпливало з афінської гавані, воно засвоювало на всіх островах, яких воно діткнуло, і в цілій Азії, по якій воно походило, чужі звичаї і зовсім позбувалось як своєї здорової аттичної виразності, так і свого здорового начала». Іонійці, яких Нілей після повернення Гераклідів⁸ із Греції завів до Азії, зробилися під пекучішим небом ще сластолюбніші. Їхня мова, завдяки нагромадженню голосних в одному слові, ще збільшила гру звуків. Звичаї найближчих островів, де панував однаковий клімат, не відрізнялись від іонійських. Доказом цього служить те,

* Сидить і сидітиме вічно Тесеї бідолашний. (Вергілій. Енеїда. VI., 615). Переклад М. Білика. К., 1972.

що тут в обігу була єдина монета з острова Лесбос. Таким чином, і в їх тілесній природі мала проявитись певна відмінність від їхніх предків.

Ще більші зміни повинні були статися у найвіддаленіших колоніях Греції. Ті, хто оселився в Африці, у місцевості Пітекуса, почали так само ревно обожнювати мавп, як і тубільці; вони навіть називали своїх дітей іменами цих тварин.

Сучасні жителі Греції являють собою метал, який увібрав у свій сплав різні інші метали, але в якому основна маса ще цілком помітна. Варварство в корені знищило науки, і неучтво поширилось по всьому краю. Виховання, мужність і звичаї придушені жорстоким правлінням, а від свободи немає і сліду. Пам'ятки старовини продовжують час від часу знищувати або вивозити; колони із храму Аполлона в Делосі стоять сьогодні в англійських парках. Навіть сама природа країни втратила унаслідок занедбаності свій первісний вигляд. Ролинам на Криті надавалась перевага над усіма іншими на світі, а нині уздовж струмків і рік, де їх належало б шукати, не побачиш нічого, крім дикої лози і бур'янів. Та чи можна сподіватися іншого, коли сплюндровано цілі місцевості, як-от острів Самос, який колись був у силі витримати тривалу й виснажливу війну з Афінами.

Попри всі переміни й жалюгідний стан ґрунту, попри те, що вільний вітер більше не доходить до здичавілих і зарослих берегів, попри відсутність багатьох вигод, у сучасних греків збереглося усе ж багато природних достоїнств давньої нації. Як засвідчують усі мандрівники, жителі багатьох островів (які більше заселені греками, ніж материк), аж до Малої Азії,— напрочуд красиві люди, особливо це стосується прекрасної статі.

Аттіка вирізняється і понині, як і в минулі часи, взірцем доброзичливого ставлення до людей. Усі пастухи й всі землероби на ланах радо зустрічали двох мандрів-

ників, Спона й Уїллера, та випереджали їхні привітання й побажання. Населення і сьогодні вирізняється дуже тонким дотепом і здатністю до усіляких починань.

Дехто звернув увагу на те, що ранні фізичні вправи були радше шкідливі, ніж корисні для краси форм грецької молоді. Можна припустити, що напруження нервів і м'язів надавало по-юнацькому ніжним обрисам тіла замість м'яких вигинів незграбності, притаманної фехтувальникам. Пояснюється це почасти національним характером. Їх спосіб діяння і мислення відзначався легкістю і природністю; у вчинках вони виявляли, каже Перікл, повну безтурботність, а з деяких діалогів Платона можна скласти собі уявлення про те, як юнацтво у своїх гімнасіях виконувало вправи серед забав та розваг, і тому він у своїй державі повеліває літнім людям відвідувати гімнасії, щоб вони там згадували приємні години своєї юності.

Їхні ігри починалися здебільшого зі сходом сонця, і дуже частенько траплялося, що і Сократ відвідував ці місця в таку ранню пору.

Ранішні години обиралися з тою метою, щоб не ослабитись від спеки; і, скинувши одягу, намащували тіло олією, прекрасною аттичною олією, почасти для охорони тіла від дошкульної ранкової прохолоди, як це взагалі було заведено при найбільшому холоді, почасти для зменшення сильних випотів, які повинні були видаляти лише надмір. Вважалося також, що олія має властивість надавати дужості. Після закінчення вправ ішли гуртом до лазні, де те тіло знову змащувалося олією, і Гомер каже про одного чоловіка, який тільки-но вийшов у такому вигляді з лазні, що він здався вищим і міцнішим і був подібний до безсмертних богів.

З вази, яку посідав Карл Патіні і де, як він припускає, зберігався прах одного славетного фехтувальника, можна дуже виразно уявити собі різні види і моменти боротьби.

Коли б елліни завжди ходили босоніж, як самі вони вображали людей героїчної доби, або, як прийнято думати, неодмінно і повсякчас у прив'язаних до ніг сандаліях, то форма їхніх ніг, безсумнівно, зазнала б великої шкоди. Можна, одначе, довести, що вони витрачали на взуття й оздоблення своїх ніг більше, аніж ми. У еллінів було понад десять назв, що ними вони позначали різні гатунки взуття.

Прикриття, яке носили на іграх навколо стегон, було усунуте ще до того часу, коли в Греції почали розквітати мистецтва; і ця обставина була корисна для митців.

Для давніх греків і їх митців було щастям, що тіла їхні мали певну юнацьку повноту. Так воно й було: справді-бо, оскільки у еллінських статуях суглоби на руках досить різко позначені, а в інших частинах тіла цього не зроблено, то цілком імовірно, що митці зображали природу такою, якою вони її бачили навколо себе. Славнозвісний фехтувальник Боргезе різця Агасія з Ефеса⁹ має незграбність та зазначені вище кісточки не там, де цього вимагають новітні митці, зате вони в нього там, де вони містяться у решти давньогрецьких статуй. Можливо, фехтувальник належав до числа статуй, які колись стояли в тих місцях, де відбувалися в Греції великі ігри і де кожному переможцеві ставили отаку статую. Ці статуї повинні були зображувати саме ту поставу, за якої переможець одержав нагороду, а судді на олімпійських іграх пильно за цим стежили. Хіба не належить зробити з цього висновок, що митці усю роботу виконували з натури?

ПЕРЕВАГА ДАВНЬОГРЕЦЬКОГО МИСТЕЦТВА

Про другий і третій пункти моєї статті вже написано багато. Отже, мій намір був, як це може виявитися і само собою, торкнутися лише небагатьма словами переваги давніх греків та їх наслідування.

Я знаю заслуги новітніх митців, які у Посланні протиставляються заслугам античності. Але мені також відомо, що перші домоглися успіхів саме тільки завдяки наслідуванню останніх, причому можна було б довести, що вони, ухиляючись від наслідування античності, допускалися безлічі помилок, притаманних найбільшому загонові тих із новітніх митців, яких я найперше і мав на увазі в моєму трактатові.

ЗАХИСТ УЧЕННЯ ПРО ШЛЯХЕТНИЙ КОНТУР

Що ж стосується обрисів тіла, то студіювання природи, якого дотримувався у більш зрілому віці Берніні, відтрутило, либонь, цього великого митця від прекрасної форми. «Милосердя» його роботи на надгробку папи Урбана VIII вважають надто м'ясистим, а ту саму чесноту на надгробку Александрові VII вважають навіть за бридку. Певна річ, що кінну статую короля Людовіка XIV, над якою Берніні працював упродовж п'ятнадцяти років і яка коштувала силу-силенну грошей, не можна було використати за призначенням. Короля було зображено в ту мить, як він верхи підіймається на гору слави, рухи як героя, так і коня були надто дикі і надто перебільшені. Тому статуя ця була перероблена на Курція, який кидається в багнище; вона перебуває нині в саду Тюїльрі. Отож і найстараннішого спостереження природи ще не досить для одержання досконалих понять про красу, так само як не можна шляхом вивчення самої анатомії пізнати найчудовіші пропорції тіла. Стара римська школа у цьому рідко помиляється. Не можна запевечувати, що Рафаелева Венера у його «Учті богів» важка, і я не наважився б захищати цього великого майстра у цьому самому відношенні, з приводу його «Побиття немовлят», гравірованого Маркантоніо. Жіночі постаті в нього надто повногруді, а у вбивців — надто

виснажені тіла. Складається враження, що митець мав намір за допомогою цього контрасту надати вбивцям ще бридкішого вигляду. Не слід захоплюватися всім: навіть на Сонці є плями.

Якщо ми будемо йти услід за Рафаелем у пору його розквіту і кращої манери письма, то нам не знадобляться захисники, які не потрібні і йому. Паррасій і Зевксіс, які були названі в Посланні у цьому відношенні і взагалі для того, щоб виправдати голландські форми, для цього зайві. Мені здається, що картини Паррасія мали ще й ту перевагу, що в них контури м'яко стушовувалися і зливалися з тлом, чого не можна сказати про більшість збережених зразків античного живопису і про твори новітніх майстрів початку XVI сторіччя, у яких контури фігур найчастіше різко виділяються на фоні. Але сама затушованість контурів не гідна була надати фігурам Паррасія справжньої рельєфності й округлості, оскільки частини їх не були достатньо опуклі або поглиблені; і не можна, таким чином, не визнати, що він і в цьому відношенні не був на своїй звичній висоті. Якщо Паррасій перевершував усіх щодо контуру, то у нього не повинна була виходити ні надмірна худорба, ні повнота.

А щодо жіночих постатей у Зевксіса, які у нього відзначалися, згідно з поняттями Гомера, повнотою, то в цього не треба робити висновок, що він зображав їх такими огрядними, як фігури Рубенса, тобто надто м'ясистими. Слід гадати, що спартанські жінки посідали завдяки своєму вихованню деяку подібність до чоловічих юнацьких форм, а разом з тим вони визнанням усього давнього світу вважались найвизначнішими красунями Греції.

ПІДТВЕРДЖЕННЯ ПОЛЕМІКИ ПРОТИ НАТУРАЛІСТІВ

Тому-то я сумніваюсь, щоб Якоб Йорданс, на захист якого стають з таким запалом, знайшов собі подібного серед давньогрецьких живописців. Я насмілюсь весь час обстоювати свою думку щодо цього великого колориста. Автор так званих ф'рагментів із життя живописців ретельно зібрав судження про них, але вони не всюди засвідчують глибоке проникнення в мистецтво, а деякі супроводжуються стількома коментарями, що судження це може бути віднесене не тільки до цього одного митця.

Завдяки вільному доступові, наданому королем польським усім митцям і аматорам¹⁰, особистий огляд картин може виявитись більш повчальним і переконливим, ніж судження письменника; я маю на увазі «Принесення у храм» і «Діогена» згаданого майстра. Але й це судження про Йорданса вимагає пояснення, принаймні щодо художньої правди. Загальне поняття про правду повинно бути придатним і для творів мистецтва, а згідно з цим поняттям це судження становить загадку, єдино можливий смисл якої може полягати в наступному.

Рубенс творив, за невичерпною плодючістю свого генія, подібно до Гомера: він багатий до марнотратства. Подібно до Гомера, подібно взагалі усякому поетичному і всебічному живописцеві, він поривався до чудесного, особливо в царині композиції і світла й тіні. Свої фігури він розміщав у невідомій до нього манері розподіляти світла, і ці світла, зосереджені на головній масі, він сполучав із більшою силою, ніж у самій природі, щоб таким чином надати своїм творам ще більшої виразності та вкласти в них щось незвичне. Йорданс, що належить до талантів нижчого розряду, не може витримати, коли йдеться про піднесене, аніякого порівняння зі своїм учителем Рубенсом. Він не зміг підвестись до його висоти і стати над природою. Отже, він більше наслідував при-

роду, і коли таким способом доходять більшої правдивості, то Йорданс більше заслуговує на відтворення правди, ніж Рубенс. Він малював природу такою, якою її бачив.

Якщо сучасним художникам стосовно форми і краси не керуватись античним смаком, то взагалі неможливо встановити жоднісіньких правил. Один своїй Венері, як це зробив новітній відомий живописець, надасть дещо французьке, інший зробить її яструбиного носа, бо справді хтось там доводив, начебто таким і є ніс Венери Медічі. Третій нарисує їй дедалі звуженіші веретеноподібні пальці, бо, як повідомляє Лукіан, такі були поняття деяких законодавців краси. Вона дивитиметься на нас китайськими очима, на зразок усіх красунь однієї з повітніх італійських шкіл; навіть більше: кожна людина без особливої начитаності зможе з будь-якої фігури відгадати батьківщину митця. На думку Демокріта, ми повинні благодіяти богів про те, щоб нам з'являлися лише відрадні образи, а до таких образів належать твори стародавніх митців.

Це така сама свобода, що її почали дозволяти собі наші митці стосовно зачісок своїх фігур і яка може зберегтися поспіл з безустанним наслідуванням стародавніх митців. А втім, якщо дотримуватись натури, то на чолі волосся впаде набагато природніше, як це можна бачити у людей будь-якого віку, які не марнують свого життя біля гребінця і дзеркала. Таким чином, і розташування волосся на статуях давніх митців учить нас того, що останні завжди поривались до простоти і правди, хоча й у них звичайно не бракувало людей, які присвячували більше часу дзеркалу, аніж розумним заняттям, та які знали на симетрії зачіски так само добре, як і найвитонченіший з наших придворних. Носити волосся так, як ми це бачимо на головах і статуях давніх греків, було немов прикметою вільного і шляхетного походження.

ЗАХИСТ УЧЕННЯ ПРО ШЛЯХЕТНУ ПРОСТОТУ

У той же час наслідуванням контуру античності ніколи не нехтували навіть і ті, коли він найменше вдавався, але відносно наслідування шляхетної простоти і тихої величі думки розходяться. Цей вираз давньогрецьких статуй рідко знаходив одностайне схвалення, і митці завжди йшли на ризик, коли на нього робили замах. Так, цю достеменну велич гудили у Гераклі роботи Бандініелло у Флоренції. У Рафаєлевому «Побитті немовлят» вимагали більше дикості і люті на обличчях убивців.

Згідно із загальним уявленням про «природу в спокої», ці фігури могли б, очевидно, бути схожими на молодих спартанців Ксенофонта; я знаю, зрештою, що більшість людей (навіть коли б ідея мого трактату удостоїлася загального підтвердження і визнання) могла б усе ж дивитись на картину, написану згідно з цим смаком античності, так само, як коли б хтось прочитав промову, виголошену перед аеронагітами. Але смак найбільшої юрби ніколи не може мати силу закону в мистецтві, що ж до поняття «природи у спокої», то пан фон Гагедорн цілком має слухність у своєму творі, написаному з великою мудрістю і розумінням найтонших нюансів мистецтва, коли вимагає від вагомих творів більше життя і руху. Але ця точка зору завжди потребує великого застереження: ніколи не повинно бути стільки надміру почуттів, щоб цар небесний скидався на караючого Марса ¹¹, а святà у стані екстазу — на вакханку ¹².

В очах того, кому невідомий характер вищого мистецтва, будь-яка Тревізанова мадонна перевершить Рафаєлеву мадонну. Я знаю, що навіть митці висловлювали таку думку, нібито мадонна першого — це не зовсім вигідна сусідка величному Рафаєлеві. Тому не зайвим здавалося розкрити перед багатьма достеменну велич найчудовішого з усіх творів Дрезденської галереї і зро-

бити це єдине нині у Німеччині непошкоджене творіння Аполлона живописців дорогоціннішим для тих, хто його бачить.

Треба визнати, що за композицією ця велична Рафаелева картина не витримує порівняння з його «Спасом»; зате твір цей посідає перевагу, якої немає в останнього. В остаточній обробці «Спаса» Джуліо Романо брав, либонь, не меншу участь, ніж сам його великий майстер, і всі знавці запевнюють, що в цьому творі можна легко розрізнити пензель одного і другого. А втім, у першій картині знавці знаходять істинні самотні риси того періоду творчості майстра, коли він працював над «Афінською школою» у Ватікані. Посилатися тут на Вазарі ще раз я не маю бажання.

Поверхового критика мистецтва, який вважає немовля на руках мадонни жалюгідним, переконати не легко в протилежному. Піфагор дивиться на сонце іншими очима, ніж Анаксагор; перший бачить в ньому бога, а другий, як висловився один стародавній філософ,— камінь. Початківець нехай буде Анаксагором, знавці стануть на точку зору Піфагора. Знайти і зрозуміти правдивість і красу можна за допомогою звичайного життєвого досвіду і без вивчення величавого виразу обличчя у Рафаеля. Гарне обличчя подобається, але воно захоплюватиме нас ще більше, коли вираз певної задумливості надасть йому деякої серйозності. Сама античність дотримувалася, видимо, цієї думки: її митці надавали цього виразу усім головам Антіноя; він походить у Антіноя не від чола, вкритого кучерями. Як відомо, те, що подобається з першого погляду, пізніше перестає подобатись; те, що міг охопити побіжний погляд, розпрошується при уважному розгляданні, і весь грим зникає. Справжня принада робиться тривалішою завдяки дослідженню і роздумові, і ми прагнемо глибше проникнути у приховані зваби. Суворі краса ніколи сповна нас не наситить і не задовольнить; здається, що відкриваєш

все нові й нові принади; таку властивість мають красиві обличчя Рафаеля і у давніх майстрів, вони не грайливі і не миловидні, зате незвичайні за формою і сповнені достеменною споконвічною краси. Такого роду принади прославили Клеопатру повік-віки. Її обличчя нікого не вражало, але єство її справляло дуже сильне враження на всіх, хто її бачив, і вона перемагала без опору всюди, де хотіла. З якою-небудь французькою Венерою, за її нічним туалетом, може трапитись те саме, що було кимось сказано про дотепність Сенеки: вона втрачає багато, можливо навіть все, коли зайнятись її аналізом.

Зіставлення поміж Рафаелем і кількома великими нідерландськими та новітніми італійськими майстрами, яке я зробив у моєму трактаті, стосується саме тільки трактування у мистецтві. Я вважаю, що судження про напружене заповзяття, з яким перші майстри виконували свої роботи, ще більше підтверджується тим, що це заповзяття мало бути приховане, бо якраз це й коштувало живописцеві найбільшого напруження. Найважче у всіх творах мистецтва полягає в тому, щоб створене з великим зусиллям не здавалось таким. Цю перевагу мали Нікомахові картини.

ЗАХИСТ УЧЕННЯ ПРО ІДЕАЛЬНУ КРАСУ

Ван дер Верф завжди залишався великим митцем, і твори його по праву прикрашають покої вельмож світу цього. Він старався, щоб усе було немов відлите з одного куска; всі лінії у нього немов розпливаються, і в надмірній м'якості його фарб виглядає, власне кажучи, одиноднісінький тон. Його роботи скоріше схожі на емаль, ніж на картини.

А втім, картини його подобаються. Але чи ж можна вважати головним достоїнством в живопису те, що подобається? Старечі голови Деннера також подобаються, але як судила б про них мудра античність? Плутарх

сказав би цьому майстрові устами Арістіда або Зевксіса: «Кепські живописці, не годні відтворити красу, шукають її у бородавках і зморшках». Розповідають, як про незаперечний факт, що імператор Карл VI цінував першу побачену ним Деннерову голову й захоплювався в ній ретельністю олійного живопису. Майстрові повелили намалювати ще одну голову в такому ж роді, і йому заплатили за обидві кілька тисяч гульденів. Ходить чутка, що імператор, будучи знавцем мистецтва, зіставив обидві голови з головами пензля Ван-Дейка і Рембрандта і буцімто сказав: «Я набув дві картини пензля цього майстра, щоб мати що-небудь його роботи, але більше мені нічого не потрібно навіть у подарунок». Такої ж думки був і один мостивий англієць. «Невже ви гадаєте,— відповів він тим, хто розхвалював йому голову Деннера,— що наша нація цінує твори мистецтва, у створенні яких брали участь одна лише ретельність, а розум — ніякісінької?»

Це судження про роботи Деннера наведено безпосередньо за викладеною думкою про Ван дер Верфа не тому, щоб я збирався провести якесь порівняння одного майстра з другим, адже заслуги Ван дер Верфа набагато перевищують заслуги Деннера, а лише для того, щоб на роботі останнього, на прикладі, з'ясувати, що картина, яка сподобалась, так само мало посідає загальнозначиме достоїнство, як і вірш, котрий сподобався.

Не досить того, щоб картина сподобалась,— вона повинна завжди подобатись. Тим часом те, чим живописець хотів сподобатись, робить нас незабаром байдужими до його твору. Здається, наче він працював саме тільки для нюху, бо роботу його доводиться підносити до самого виду, як квіти. Оцінювати її належить, як самоцвіт, ціна якого падає від найменшої поміченої вади.

Найбільша пильність таких майстрів була, таким чином, скерована саме тільки на точне наслідування найдрібніших деталей природи; боялися укласти найменшу

волосинку інакше, ніж вона була в натурі, для того, щоб найгострішому оку, навіть коли б це було можливо, озброєному збільшувальним склом, дати змогу роздивитись найнепомітніші деталі природи. Їх можна визнати учнями Анаксагора, який гадав, що основу людської мудрості можна знайти в руці.

ЗАХИСТ УЧЕННЯ ПРО АЛЕГОРІЮ

Четверте положення стосується головним чином алегорії. Міф у живопису звичайно називають алегорією, а оскільки поезія, не менше, ніж живопис, має за кінцеву мету наслідування, то усе ж це останнє саме, без міфа, ще не створює вірша, так само як і історична картина була б при звичайному наслідуванні лише банальною, позбавленою будь-якої алегорії, на кшталт так званої героїчної поеми Давенанта «Гондіберт», де автор уникає всякого вимислу.

Колорит і рисунок грають у картині приблизно ту саму роль, як віршовий розмір, і правда або сюжет у вірші. Тіло є, а душі бракує. Вимисел — душу поезії, як його називає Арістотель, — вдихнув у неї вперше Гомер; ним також повичен і живописець оживляти свою картину. Рисунок й колорит можна досягнути шляхом тривалих вправ, перспектива і композиція (розуміючи останню у найстислішому значенні цього слова) ґрунтуються на твердо ustalених правилах, таким чином усе це має механічний характер, і тому потрібна лише механічна душа, якщо так можна сказати, щоб розуміти твори такого мистецтва і захоплюватися ними.

ПОЕТИЧНИЙ ЖИВОПИС

Всі насолоди, аж до тих, що викрадають у величезної більшості людей невизнаний скарб — час, стають тривалими і охороняють нас від нехоті і переситу лише тою

мірою, якою вони займають наш розум. Самі лише чуттєві сприйняття мають саме тільки поверховий характер і мало впливають на розум. Споглядання пейзажів, зображення фруктів і квітів дають нам вітху такого роду. Знавцеві, який на цих дивиться, доводиться думати не більше, ніж майстрові; аматорові або ж невігласові зовсім не треба думати.

Історична картина, на якій зображено особи і події так, як вони є або як вони відбувалися, може відрізнитися від пейзажів лише самим зображенням пристрастей, виказуваних дійовими особами, Обидва ці види виконані згідно з одним і тим самим правилом, за суттю вони однакові, а цією суттю і є наслідування.

Немає, мабуть, суперечності в тому, щоб у живопису були такі ж широкі межі, як і в поезії, і щоб таким чином живописець мав змогу іти слідом за поетом так, як це може робити музикант. Історія — це нині той терен, звідкіля живописець може вибирати найвизначніші сюжети. Проте тільки саме наслідування не піднесе їх до того ступеня, який має в поезії трагедія або героїчна поема. Ціцерон каже, що Гомер створив із людей богів; це означає, що він не тільки перебільшував правду; щоб надати своїй поезії піднесеного характеру, він віддавав перевагу неможливому, але правдоподібному над просто можливим. Арістотель бачив у цьому сутність поетичного мистецтва¹³ і сповіщав нам, що Зевксісові картини посідали саме цю властивість. Можливе і правдиве, риси, що їх вимагає Лонгін від живописця на противагу до неймовірного у поета, можуть при цьому безумовно залишатись у силі.

Цієї висоти історичний живописець може надати своїм творам, не тільки більш піднесеним у порівнянні з простою природою, рисунком, і не лише за допомогою благородного вираження пристрастей: цього вимагають і від мудрого портретиста, який може досягти того і другого, без шкоди для схожості із зображуваною особою.

Обидва лишаються усе ж при наслідуванні, але різниця тільки в тому, що воно розумне. Навіть у портретах Ван-Дейка надто точно віддання натури вважається певною недосконалістю, а у всіх історичних картинах вона була б просто помилкою.

Правда, якою б милою вона не була для нас сама по собі, вона подобається і справляє сильніше враження тоді, коли зодягнута у форму вигадки; чим для дітей є байка у стислому смислі цього слова, тим для дорослих є алегорія. І в цій подобі правда була приємнішою навіть за найнекультурніших часів, внаслідок, між іншим, того переконання, що поезія старша за прозу, що підтверджується відомостями про різні народи у найдавніші часи.

НАДЗВИЧАЙНЕ

Наш розум має до того ж погану звичку звертати увагу тільки на те, що для нього недоступне з першого погляду, і з погордою проходить повз те, що для нього ясне, як божий день. Тому-то картини останнього роду часто залишають у пам'яті, немов корабель на воді, тільки швидкоплинний слід. З тієї ж самої причини поняття, сприйняті нами в дитинстві, зберігаються в пам'яті довше тому, що ми тоді дивилися на все, що відбувалось навколо нас, як на щось надзвичайне. Сама природа вчить нас, таким чином, того, що в її основі не лежать буденні речі.

Кожна ідея стає сильнішою, коли її супроводжують ще одна або кілька ідей, як це буває при порівняннях, і притому тим сильнішою, чим віддаленішим є ставлення останніх до першої. Бо там, де схожість напрошується сама собою, як, приміром, при порівнянні білої шкіри зі снігом, вона не викликає подиву. Протилежністю є те, що ми іменуємо дотепом, а Арістотель несподіваними поняттями; якраз таких виразів вимагає він від про-

мовця. Чим більше несподіваного ми знаходимо в картині, тим більше вона нас зворушує; і того і другого вона досягає за допомогою алегорії. Вона подібна до захованого під листям і віттям плоду, що є тим приємнішим, чим несподіваніше ми його надibuємо; найменша картина може перетворитись на найбільший шедевр, якщо вкладена у неї ідея є піднесеною.

ЗАГАЛЬНИЙ ВИСНОВОК

Сама необхідність навчила митців алегорії¹⁴. Попервах задовольнялися, певна річ, тим, щоб зобразити лише окремі речі одного роду. Але з часом почали намагатись віддавати також і те, що було спільне багатьом окремим предметам, а саме загальні поняття. Кожна властивість окремого предмета становить таке загальне поняття; а відокремлено від того, в чому воно міститься, воно може стати доступним для чуттів лише у вигляді образу, який, будучи одиничним, належить, однак, не лише до одиничного, а до численного.

ПЕРЕТВОРЕННЯ АБСТРАКТНОГО В ЧУТТЄВЕ

Алегоричні образи античності можна поділити на два роди, встановивши при цьому піднесеніший і простіший вид алегорії, як і взагалі подібний поділ може мати місце і в живопису. До картин першої категорії належать ті, в яких міститься прихований смисл із міфів або античної філософії; сюди ж можна було б віднести також і ті сюжети, які почерпнуто із маловідомих або таємничих звичаїв античності.

До другої категорії належать картини із більш загальновідомим значенням, як, приміром, уособлені чесноти й пороки і т. п.

Образи першого гатунку надають творам мистецтва достоту епічної величі; надати їм цієї величі може будь-яка одна фігура. Чим більше понять вона вбирає в себе, тим вона піднесеніша; і чим більше вона спонукає про себе замислитись, тим глибше враження вона справляє і тим більше почуттів вона викликає.

Таким було уявлення античності про дитину, яка вмерла в розквіті віку; вони зображали на картині дитину, яку забирає з собою в обіймах Аврора¹⁵; щасливе порівняння, запозичене, мабуть, із звичаю ховати тіла молодих людей, коли тільки було благословиться на світ.

Оживлення тіла, в яке вдихнули душу,— одне із найсвоєрідніших уявлень,— віддано стародавніми митцями в низці найчарівливіших образів наочно і разом з тим поетично. Митець, який не знає своїх учителів, подумає, либонь, що зможе виразити те саме за допомогою відомого уявлення про сотворення людини, але його картина була б для всіх не чим іншим, як зображенням самого сотворення, а ця історія здається надто священною для втілення в неї простого філософського людського поняття і для застосування його на слухних місцях, не кажучи вже про те, що воно не досить поетичне для мистецтва. Втіленим в образи найдавніших мудреців і поетів поняття це з'являється то на монетах, то на камені. Прометей ліпить людину із глини, скам'янілі брили якої показували на полях Фокіди ще за часів Павсанія, а Мінерва тримає метелика, символ душі, над її головою.

Не можна заперечувати, що сенс багатьох алегоричних зображень античності ґрунтується на звичайних здогадах і тому вони не можуть бути широко використані нашими художниками. Зображену на камеї фігуру дитини, яка хоче покласти метелика на вітвар, намагалися пояснити як образ Дружби аж до самого вітваря, тобто Дружби, яка не переступає меж справедливості.

На іншій камеї Любов, що силкується притягти до себе гілку старого дерева, на якій сидить птах,— як припускають, соловей,— повинна начебто зображати мудрість — любов до мудрості. Ерот, Гімер¹⁶ і Пот¹⁷ були в античності тими образами, якими позначали Любов, Хтивість і Пристрасть; твердять, що на одній камеї вирізьблено ці три фігури. Вони стоять навколо вівтаря, на якому палає священний вогонь. Любов стоїть позаду нього, тож над ним здіймається лише її голова, а Хтивість і Пристрасть стоять обабіч вівтаря; у першій одна рука в огні, у другій вінок, а в останньої обидві руки в огні.

Антична алегорія вищого класу дійшла до нас, звичайно, позбавленою своїх найбільших скарбів; вона вбога у порівнянні з алегорією другого роду, в якій одну ідею нерідко виражено кількома образами.

Все, що можна знайти стосовно алегоричних сатир, належить до цього другого роду. За приклад може правити осел з байки Габрія, на якого посадовили статую Ізиди і який приймав на свій рахунок святобливе ставлення народу до зображення богині. Чи ж можна ще наочніше зобразити гордовитість натовпу, що перебуває під владою вельмож?

Алегорію вищого класу можна було б замінити алегоріями нижчою, коли б ці останні не спіткала однакова з нею доля. Ми не знаємо, приміром, як зображувано красно-мовство або богиню Пейто¹⁸, або як зобразив Праксітель богиню потіхи Парегору¹⁹, яку згадує Павсаній. Забуттю у Римі також було споруджено вівтар, причому, можливо, і це поняття було персоніфіковано. Те саме можна сказати про Цнотливість, вівтар якої подибуємо на монетах, а також про Страх, офіру якому складав Тесей.

АНТИЧНА АЛЕГОРІЯ ЯК ПРИКЛАД

А втім, алегорії, що дійшли до нас, далеко не всі використані митцями новітньої доби. Багатьом із них декотрі залишилися невідомі, отож поезія і решта пам'яток античності можуть ще дати багатий матеріал для чудових образів. Ті, хто в наші часи і за часів наших батьків мали намір збагатити цю ниву, сприяти повчанню митців і полегшити їм роботу, повинні були б звертатися до цього напрочуд чистого і багатющого джерела. Але настали такі часи, коли юрби учених достоту немов у шаленстві взялися до викорінення доброго смаку. В тому, що називається натурою, вони не знаходили нічого, крім дитинної простоти, і вважали для себе обов'язковим наповнювати її дотепом. Молоді й старі почали рисувати девізи й емблеми не тільки для митців, але й для філософів та богословів, і не можна було без емблеми передати звичайного привітання, не долучивши до нього якоїсь емблеми. Намагалися зробити усе це більш повчальним, подаючи в надписах, що означали картини і чого вони не означали. Ось скарби, що їх ще досі шукають. Після того як стала модною ця ученість, про античну алегорію зовсім перестали думати.

Я цим протиставленням не заперечую право нашої доби на винахід алегоричних картин, але з відмінного способу мислення, проте, можна виснувати деякі правила для тих, хто побажає стати на цей шлях.

Від характеру шляхетної простоти давні греки і римляни ніколи не відступали. Стародавні митці надавали ясності своїм картинам здебільшого за допомогою таких прикмет, які властиві тільки цій речі і жодній іншій (про деякі винятки мовилося вище); до цього ж правила належить і уникання будь-якої двозначності, проти чого грішать алегорії новітніх митців, де олень повинен означати хрещення, але також і помсту, муки совісті і лестоці. Кедр виступає і символом проповідника, але заод-

по й земної сусти, символом ученого і разом з тим умирущої породіллі.

Давні майстри зрештою прагнули до того, щоб означуване тим чи іншим знаком було у якомога дальшому до нього відношенні. При всіх спробах у цій науці не вадить, беручи в цілому, керуватись, крім цих правил, тим, щоб сюжети картин по змозі запозичалися з міфології і якнайдавнішої історії.

Авжеж, існує кілька алегорій новітньої доби (якщо можна назвати новим те, що цілком витримане в античності), які можуть бути поставлені поряд зі стародавніми алегоричними картинами вищого класу.

Двох братів із роду Барбаріго, що займали безпосередньо один за одним сан дожа у Венеції, зображено в образі Кастора і Поллукса²⁰. Згідно з міфом, останній поділив з братом безсмертя, яке йому одному дарував Юпітер, а в алегорії Поллукс, як наступник, вручає своєму померлому попередникові, зображеному у вигляді черепа, змію. Змія, яка править звичайно за символ вічності, повинна означати, що померлий брат був разом з живим братом увічнений завдяки правлінню останнього. На зворотному боці вигаданої монети під описаним вище зображенням поміщене дерево, з якого падає відломлена гілка, з написом із «Енеїди»:

Primo avulso deficit alter *.

У деяких хороших книгах заховані і порозкидані такі картини, як, приміром, у «Глядачеві» Глупота і її храм²¹. Їх належало б зібрати і зробити загальноприступнішими. Це могло б і послужити до того, щоб зробити щотижневі і щомісячні видання популярними, зокрема серед митців: додання хороших алегоричних картин значно сприяло б цьому. Коли б скарби ученості

* Зірви віть золоту — і друга уже виростає. (Там же. С. 140).

почали збагачувати мистецтво, то міг би настати час, коли живописець виявився б у силі зобразити оду так само добре, як і трагедію.

АЛЕГОРІЯ В МИСТЕЦТВІ БАРОККО

Обидва найбільші твори алегоричного мистецтва, наведені мною в моєму трактаті, а саме Люксембурзька галерея і баня імператорської бібліотеки у Відні, можуть правити за приклад того, як вдало й поетично застосована була їхніми майстрами алегорія.

Незважаючи на ці великі приклади, алегоричному живопису не бракуватиме усе ж противників, подібно до того, як це було вже в античності з алегорією у Гомера. Трапляються люди з такою чутливою совістю, що вони не годні стерпіти вигадки, зіставленої з правдою²², і в так званому священному сюжеті їх може розгнівати навіть якась одна фігура, що зображує ріку. Пуссену дорікали за те, що він у своєму «Знайденні Мойсея» зобразив уособлення Нілу. Ще сильніша партія висловлювалась проти ясності алегорії, і в цьому відношенні Лебрєн натрапив на недоброзичливих суддів, та ще й дотепер наражається на них. Але хто не знає, що ясність і її протилежність створюються у більшості випадків часом і обставинами? Коли Фідій уперше долучив до своєї Венери черепаху, то, напевне, мало хто знав, у чому полягала мета художника, і той, хто перший наклав кайдани на цю богиню, дуже багато ризикував. З часом символи ці стали так само відомі всім, як і сама фігура, на яку вони були надіті. Але будь-яка алегорія, а на думку Платона і будь-яка поетична творчість взагалі, має у собі щось загадкове, і вона доступна не кожному.

Всі великі споруди і частини громадської будівлі, палаци і т. п. з повним правом вимагають алегоричних картин. Те, що є великим, має відповідні пропорції. Елегія існує не для того, щоб оспівувати великі світові

події. Та хіба може будь-яка вигадка служити алегорією того місця, де вона зображена? Вона має на це менше прав, ніж дожд, який побажав би грати ту саму роль на terra ferma *, яку він грав у Венеції.

Вазарі нібито спирався на відому й узвичаєну думку щодо картин, які перебувають у зазначених мною місцях, коли намагався довести, що картина Рафаеля у Ватикані, знана під назвою «Афінська школа», являє собою алегорію, а саме порівняння філософії і астрології з богослов'ям. А втім, у цій картині годі шукати що-небудь інше, крім того, що вона явно собою являє, а саме зображення Афінської академії.

В античності, навпаки, будь-яке зображення історії якогось божества у присвяченому йому храмі являло собою разом з тим і алегоричну картину, бо вся міфологія зіткана була із алегорій. Гомерові боги (сказав хтось із стародавніх мислителів) — не що інше, як натуральні прояви різних сил природи, тіні і оболонки високих помислів. Якраз з такої точки зору дивилися греки на любовні сварки Юпітера і Юнони ²³, зображені на плафоні храму цієї богині у Самосі. Юпітер втілював повітря, а Юнона — землю.

АЛЕГОРІЯ В ОРНАМЕНТИЦІ

Моє пояснення з приводу алегорії взагалі включає в себе також і те, що я міг би сказати про алегорію у прикрасах.

Для всіх прикрас існує два основних закони: по-перше, оздоблювати згідно з характером даної речі і даного місця, не суперечачи правді; по-друге, оздоблювати, не ідучи слідом за сваволею фантазії.

Перший закон, прописаний усім митцям взагалі, вимагає від них такого компонування частин, щоб вони

* Материк (лат.).

перебували в певному відношенні одна до одної, вимагає і тут точного узгодження прикрашеного з прирасою.

Не можна сполучати нечестиве із праведним або жахливе з піднесеним. З тої ж самої причини баранячі голови на метопах доричних колон в каплиці Люксембурзького палацу в Парижі вважаються недоладними.

Другий закон вилучає до певної міри свободу і ставить архітектора й орнаментатора в набагато тісніші рамки, ніж навіть живописця. Останньому доводиться іноді навіть пристосовуватися в історичних картинах до моди, і він чинив би уступечку здоровому глуздові, якби кожного разу зі своїми фігурами прагнув перенестися в уяві до Греції. Але будівлі й громадські споруди, які зводяться довгі роки, вимагають таких прикрас, в яких убори зберігаються значно довший час, тобто ніж убрання таких, що протягом багатьох століть зберігали й зберігатимуть принадність, або таких, які виконані за правилами чи згідно зі смаком античності. У протилежному разі може статись, що прикраси застаріють і вийдуть з моди, перш ніж закінчена буде споруда, що її вони оздоблюють.

Перший закон приводить митця до алегорії, а другий — до наслідування античності, і останнє стосується переважно дрібніших прикрас. Дрібними прикрасами я називаю ті, які або не становлять цілого, або являють собою додачі до більших. Мушлі у стародавніх митців ніде не застосовувались, за винятком тих випадків, коли цього вимагав міф, як, приміром, при зображенні Венери і морських богів або коли це відповідало місцю, як у храмах Нептуна ²⁴.

З оздобами цими слід чинити так само, як цього узагалі вимагає архітектура. Остання набуває величного характеру, коли членування основних елементів колонного ордера складається із небагатьох частин і коли частини ці складені із сміливих і могутніх підвищень

і заглиблень. Згадаймо канелюровані колони у храмі Юпітера в Агрігенті, в кожному жолобі яких вільно могла стояти людина. Прикраси ці повинні не лише самі по собі бути у невеликій кількості, але й складатися також з небагатьох частин, причому частини ці повинні мати великі і вільні профілі.

Перший закон (дозвольте повернутися знову до алегорії) можна було б розбити на багато підрядних правил, але головну мету художників завжди становить вивчення природи речей і обставин, а що стосується прикладів, то тут шлях заперечування, очевидно, повчальніший, аніж шлях розпорядження.

Вимагати, щоб всі прикраси та картини стародавніх митців навіть на їхніх вазах і начинні були алегоричними, звичайно, недоречно. Пояснення багатьох із них виявилось б, крім того, невимовно важким або ґрунтувалося б на елементарних припущеннях.

АЛЕГОРІЯ В АРХІТЕКТУРІ

На мою думку, є повна підстава бачити у більшості давніх картин алегорії, якщо взяти до уваги те, що в стародавніх архітекторів навіть будівлі мали алегоричне значення. Такою спорудою була присвячена семи вільним мистецтвам галерея в Олімпії, в якій сім разів відлунювався прочитаний вірш.

Ще хитромудрішою була будівля храму Чесноти і Слави, до якої взявся Марцелл. Він призначив для цього здобич, яку захопив у Сіцилії, і тому верховні жерці, думку яких він запросив раніше, відповіли йому заборонаю під тим приводом, що один храм не може служити двом божествам. Марцелл збудував два храми, один поблизу від другого на такий кшталт, що необхідно було пройти через храм Чесноти, щоб потрапити до храму Слави. В цьому полягало повчання, що істинної слави можна досягти лише за допомогою чесноти. Храм цей

стояв перед Porta Carpena *. Тут мені спадає на думку подібна ідея. Статуї бридких сатирів ²⁵ стародавні митці мали звичку робити всередині порожніми. Коли їх було розкривали, то показувалися маленькі фігурки грацій. Чи не хотіли тим самим сказати, що не слід робити висновків лише з самої подоби, і те, чого бракує зовнішньому виглядові, відшкодовується розумом.

ЗАВЕРШЕННЯ

І особисто, і як автор Послання, я не почуваю себе задоволеним тим, що я зробив, але мистецтво невичерпне, і неможливо все описати. Я намагався приємно використати своє дозвілля, і бесіди з моїм другом, істинним спадкоємцем Арістіда, паном Фрідріхом Езером ²⁶, зображувачем душі і повчальним живописцем, стали для цього приводом. Нехай же ім'я цього достойного митця і друга оздобить кінець мого трактату.

ОПИС БЕЛЬВЕДЕРСЬКОГО ТОРСА В РИМІ

Я подаю тут опис знаменитого Бельведерського торса, який звичайно називають торсом Мікеланджело, тому що художник цей особливо високо цінував цю річ і багато із неї вчився. Це, як відомо, покалічена статуя сидячого Геркулеса, і творцем її був Аполлоній, син Нестора з Афін. Даний опис стосується лише ідеалу статуї, передусім тому, що вона ідеальна, і цей опис є часткою подібного ж зображення декількох статуй.

Першою роботою, за яку я взявся у Римі, був опис статуй в Бельведері, а саме Аполлона, Лаокоона, так званого Антіноя і цього торса — найдосконалішого в античній скульптурі. Опис кожної статуї повинен був

* Міська брама давнього Рима.

складатися із двох частин: перша стосувалася ідеалу, друга — мистецтва, і я збирався доручити кращим художникам нарисувати і награвіювати самі твори. Починання це, як з'ясувалося, було мені, однак, не по кишені і вимагало б підтримки з боку щедрих аматорів. Тому начерк цей, над яким я багато і довго розмірковував, залишився незакінченим, і навіть даний опис, можливо, потребує остаточної обробки.

На нього належить дивитися як на спробу осмислити й описати отакий досконалий твір мистецтва і як на зразок дослідження в галузі мистецтва. Бо не досить сказати, що те чи інше є прекрасним, необхідно ще знати, до якої міри і чому воно прекрасне. Цього не знають римські знавці античності, як мені це підтвердять ті, кому вони були за провідників, і взагалі небагато художників досягло розуміння благородства і величі у творчості античних майстрів. Бажано було б, щоб знайшлася особа, якій сприяють обставини і яка могла б почати і гідно виконати опис кращих статуй, необхідний для напучення молодих художників і подорожуючих аматорів.

Я підводжу тебе до такого знаменитого і ніколи достатньо не прославленого торса Геркулеса, до твору, що його належить вважати найпрекраснішим у своєму роді і одним із найвищих досягнень мистецтва з числа збережених до наших часів. Як мені описати тобі його, коли він позбавлений суттєвих природних частин! Як у розкішного дуба, зрубаного і позбавленого соків і гілля, залишився один лише стовбур, так само покалічено і спотворено образ сидячого героя. Бракує голови, рук, ніг і верхньої частини грудей.

На перший погляд, можливо, тобі здасться, що перед тобою лише понівечений камінь, але, проникнувши в таємниці мистецтва, ти побачиш одне із його чудес, коли будеш роздивлятися цей твір спокійним оком. Тоді перед тобою з'явиться Геркулес немов на фоні своїх подви-

гів, і ти розпізнаєш в цьому куску водночас і героя і бога.

Де замовкли поети, там почав художник. Вони замовкли, як тільки герой був прийнятий до числа богів і за дружину йому була дана богиня вічної молодості; натомість художник показує нам його обоженний образ і немов безсмертне тіло, яке зберегло, однак, силу і легкість для великих подвигів, що були звершені ним.

У дужих обрисах цього тіла я бачу непоборну силу переможця могутніх гігантів, які збунтувалися проти богів і були ними побиті на флагарейських полях, а в той же час м'які лінії обрисів, що надають тілу легкості і гнучкості, дозволяють мені уявити собі бистроту його поворотів у боротьбі з Ахелосом, який не зміг вивернутися з його рук, незважаючи на різноманітні свої перетворення¹.

У кожній частині цього тіла відкривається, як на картині, весь герой в особливому його подвизі, і подібно до того, як в розумній будівлі палацу ясно проглядається правильний задум, так і тут видно, для якого подвигу знайшла собі застосування кожна частина.

Я не годен споглядати ту малість, яка ще зосталася від плечей, без того, щоб не згадувати, що на їхній простягнутій дужості, як на двох гірських шпильях, спирається весь тягар небесної сфери. З якою величчю виростають груди і якою розкішною є дедалі зростаюча округлість їхнього склепіння! Такими повинні були бути груди, на яких були розчавлені гігант Антей² і тритілій Геріон³. Жодні груди три або чотири рази вінчаного олімпійського переможця, жодні груди від героїв народженого спартанського воїна не могли бути отакими розкішними і могутніми на вигляд.

Спитайте тих, кому знайоме найгарніше у природі смертних, чи бачили вони бік, зрівняний із лівим боком торса? Дія і протидія його м'язів навдивовиж урівноважена мудрою мірою мінливого руху і бистрої сили,

і тіло завдяки їй повинно було стати спроможним до всього, що воно забажало зробити. Подібно до руху, який виникає на морі, коли нерухома раніше гладінь поростає в туманному неспокої граючими хвилями, які поглинають одна одну й знов одна із одної викочуються,— так само, м'яко здіймаючись і поступово напружуючись, уливається один м'яз у другий, а третій, який підноситься між ними і немов підсилює їх рух, губиться в ньому, а разом з ним немов поглинається і наш зір.

Тут мені хотілося б зупинитися, щоб дати волю нашому спогляданню, щоб закарбувати в нашому уявленні неминущий образ цього боку. Але високі красоти не можуть бути розчленовані в описі. А який образ виростає із цих стегон, міць яких вказує на те, що героєві ніколи не довелося ні затремити, ні похитнутися!

У цю хвилину дух мій пролітає через найвіддаленіші країни світу, якими крокував Геркулес, і вид його ніг з їхньою невичерпною силою і богам притаманною довжиною, ніг, що носили героя через сотні країн і народів до безсмертя, приводить мене до меж його мандрівок і до пам'яток і стовпів, де спочивала його стопа. Не встиг я почати розмірковувати про ці далекі походи, як дух мій був поглядом відкликаний назад на його спину. Я був у захваті, коли побачив це тіло ззаду, немов людина, яку після того, як вона захоплювалася розкішним порталом храму, повели б на висоту його, де у неї викликає новий подив цілком недоступне усе ж для огляду склепіння.

Я бачу тут вельми благородну будову кістяка цього тіла, джерело м'язів і основу їх положення і руху, і все це розгортається, як видимий з висоти гори ландшафт, на якому природа розметала різноманітні багатства своїх красот. Подібно до того як його привітні висоти м'якими схилами губляться у низьких долах, які то звужуються, то розширюються, так різноманітно, розкішно і чудово виростають тут округлі пагорки його м'язів, навколо яких

часто в'юняться, на зразок потоку Меандра ⁴, непомітні заглиблення, менше доступні для зору, аніж для дотику.

Якщо здається незбагненим, щоб сила думки могла бути виражена також і в іншій частині тіла, крім голови, то повчіться тут того, як творча рука майстра спроможна одухотворити матерію. Мені ввижається, що спина, яка здається згорбленою від високих дум, завершується головою, зайнятою радісними спогадами про дивовижні пригоди. І в той час як перед моїми очима постає така голова, сповнена величі і мудрості, в думках моїх уже починає утворюватися й решта відсутніх частин тіла: в наявних частинах скупчується певний, що б'є через край, надмір, який викликає немов раптове їх врівноваження.

Дужість плечей вказує мені на те, якими сильними були руки, що задушили лева на горі Кіферон ⁵, і зір мій намагається відтворити ті руки, які зв'язали і повели за собою Цербера ⁶. Його стегна і коліно, що збереглося, дають мені уявлення про ноги, які не знали втоми, які гналися за міднорогим оленем і наздоганяли його.

Але тасмнича сила мистецтва приводить думку через усі подвиги його сили до досконалості його душі, і в цьому стрибку — пам'ятник його душі, якого не споруджував йому ніхто із поетів, які оспівували тільки силу його рук, — художник їх перевершив. Створений ним образ героя не полишає місця жодним думкам про насильство і розпусну любов. У тихому спокої тіла проявляється поважний, великий дух, муж, який із любові до справедливості піддавав себе якнайбільшим злигодням, який дарував країнам безпеку і жителям їхнім мир.

У цю прегарну і благородну форму напрочуд досконалої істоти немов огорнуте безсмертя, і фігура є лише його судиною. Здається, що вищий дух посів місце тлінних частин і розпросторився замість них. Це вже не тіло, якому ще доводиться боротись із чудовиськами і насиль-

никами,— це той, який на горі Еті очистився від шлаків людської природи, що колись відокремилася від споконвічної схожості своєї із батьком богів.

Таким досконалим не бачили Геркулеса ні улюблений Гілл, ні ніжна Іола ⁷. Таким лежав він в обіймах Геби ⁸ — вічної молодості — і вбирав у себе її безнастанну дію. Тіло його не живиться жодними тлінними стравами і грубими речовинами. Його підтримує їжа богів, і здається, що він лише споживає, не засвоюючи, і насичується, не наповнюючись.

О, як хотів би я бачити цей образ у всій величі і красі, як він відкрився розумові митця, аби тільки мати змогу сказати про уламки, які залишилися, що він думав і як мені думати! Для мене було б великим щастям, рівним його щастю, достойно описати цей твір. Але я стою, сповнений смутку, і як Псіхея почала оплакувати любов після того, як її спізнала ⁹, так і я оплакую невідновне пошкодження цього Геркулеса після того, як досяг розуміння його краси.

І мистецтво плаче разом зі мною. Бо твір, який воно могло б протиставити найбільшим досягненням гостроти розуму і винахідливості і завдяки якому воно могло б і зараз, як і у свою добу, підняти голову до найбільшої висоти людського благоговіння, цей твір, в якому мистецтво, можливо, востаннє проявило свою найбільшу силу, воно змушене бачити наполовину знищеним і жорстоко спотвореним. Кому не доводиться відчути при цьому втрату стількох сотень інших шедеврів мистецтва! Але мистецтво, продовжуючи нас навчати, відриває нас від цих сумних роздумів і показує нам, скільки-то ми можемо іще навчитися з того, що залишилося, і якими очима повинен дивитися на це митець.

НАГАДУВАННЯ ПРО ТЕ, ЯК СПОГЛЯДАТИ ТВОРИ МИСТЕЦТВА

ІДЕЙНИЙ ЗМІСТ, КРИТЕРІЙ МИСТЕЦЬКОГО ДОРОБКУ

Якщо хочеш судити про твори мистецтва, то спочатку не затримуй ока на тому, що славиться ретельністю й працею, а зверни увагу на те, що створено розумом. Бо старанність може проявитись і без хисту, а хист можна помітити навіть і там, де відсутня старанність. З великим старанням виконане живописцем чи скульптором зображення можна порівняти в цьому відношенні з копійкою укладеною книгою. Бо подібно до того, як найбільше мистецтво полягає в тому, щоб писати вчено, так і тонко і гладко виписана картина ще не вказує на великого митця. Зображення усіх дрібниць на картині — це те саме, що у якомусь творі зайве накопичення цитат із часто-густо навіть не прочитаних книг. З огляду на це міркування ти не будеш дивуватись лавровому листю на Аполлонові і Дафні роботи Берніні і неретові на статуї давнішого Адама з Парижа, яка перебуває в Німеччині. Так само ніякі предмети, властиві лише самому старанню, так само непридатні для розпізнавання і відрізнення античного і сучасного.

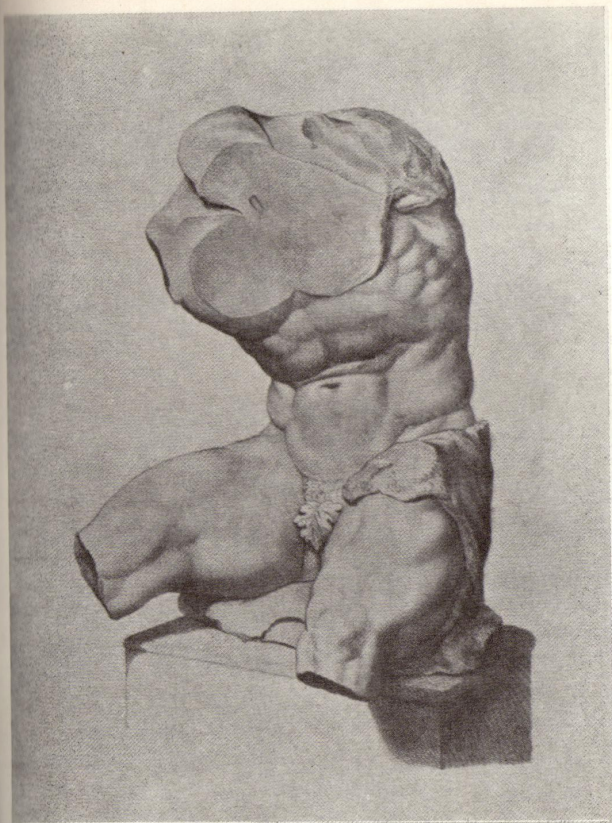
Зверни увагу на те, чи мислив майстер твору, що його ти споглядаєш, самостійно, а чи обмежився наслідуванням; чи була йому відома найшляхетніша мета мистецтва — краса, чи він творив за звичними йому формами; і, нарешті, чи він працював як зрілий муж, чи грався як дитина.

Книги й твори мистецтва можуть створюватись і без великого напруження розуму — це я висновую з того, що бачу в дійсності; живописець може намалювати цим механічним способом мадонну, на яку приємно дивитися, а професор — навіть написати книгу з метафізики,



Храм Посейдона у Пестумі. VI ст. до н. е.



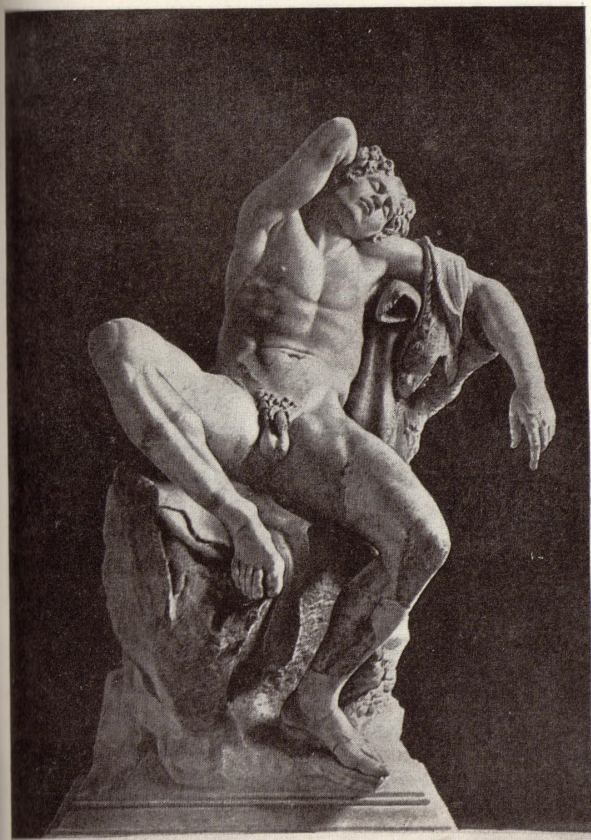


Необіда. Мармур. V ст. до н. е. Рим. Музей Терм

Бельведерський торс. Мармур. I ст. до н. е. Рим. Ватікан



Леохар. Аполлон Бельведерський. IV ст. до н. е. Рим. Ватікан



Сатур Барберіні. Мармур. II ст. до н. е. Мюнхен. Гліпотока



Агесандр, Полідор, Афінодор. *Лаокоон*. Мармур. I ст. до н. е.



Кінна статуя Марка Аврелія. Бронза. II ст. н. е. Рим



Рафаель. Сікстинська мадонна. Бл. 1513. Дрезден.
Картинна галерея



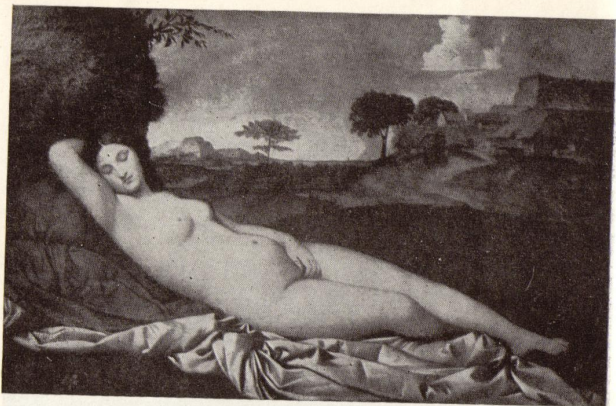
Рафаель. Сікстинська мадонна. Фрагмент



Тіціан. *Динарій кесаря*. 1514. Дрезден.
Картинна галерея



Мікеланджело. *Страшний суд*. Фреска. 1535—1541. Фрагмент.
Сікстинська капела у Ватікані



Джорджоне. *Спяща Венера*. Бл. 1508—1510. Дрезден.
Картична галерея



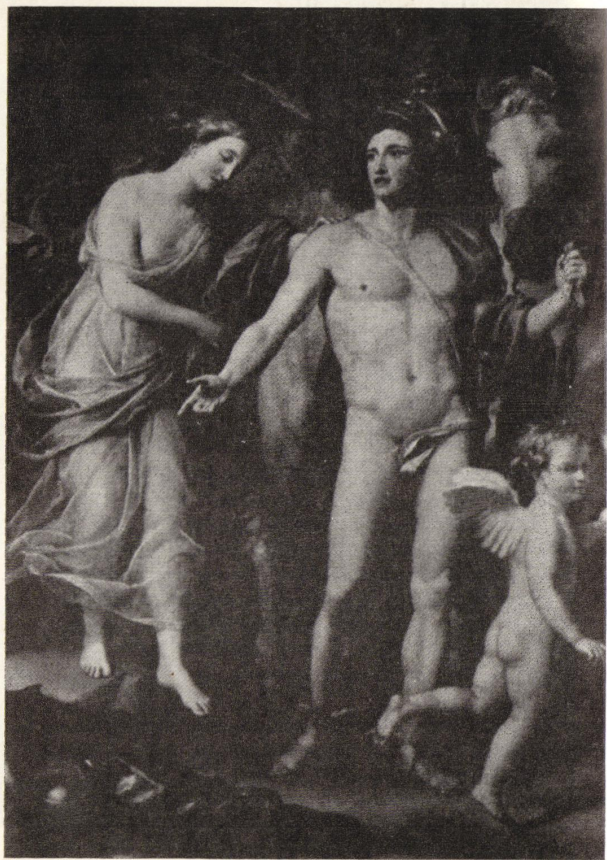
Мікеланджело. *Пієта*. Мармур. 1498—1499. Рим.
Собор Св. Петра



А. Дюрер. Автопортрет. 1500. Мюнхен. Стара пінакотека



М. Д. Пьоппельман. Цвінгер у Дрездені. 1711—1722



А. Р. Менгс. *Персей і Андромеда*. 1771. Ленінград. Ермітаж

яка сподобається тисячі молодих людей. Здатність художника мислити може, одначе, проявитися лише в часто повторюваних увяленнях, а також у власних винаходах. Адже подібно до того, як якась одна риса змінює будову обличчя, так і натяк на якусь одну думку, яка проявляється у русі якоїсь частини тіла, надає сюжетові зовсім іншого вигляду та виявляє достоїнство митця. Платон у Рафаелевій «Афінській школі» самим лише порухом пальця говорить усе, що потрібно. Фігури Цуккарі мало говорять, незважаючи на всі їх вимучені повороти. Бо важче виразити багато за допомогою малого, ніж навпаки, і справжній розум визнає за краще діяти малими засобами, ніж великими. Таким чином будь-яка одна фігура може бути ареною, де майстер годен показати все своє мистецтво. Проте для більшості митців було б таким же важким завданням зобразити якусь подію за допомогою одної або двох-трьох фігур, причому у великому масштабі, як для письменника спроба скомпонувати коротеньку статтю з власного матеріалу. Бо саме тут можуть виявитися слабкі сторони обох, які в масі залишаються непоміченими. Саме тому-то сливе всі початківці й полишені на самих себе молоді митці більше полюбляють робити ескіз натовпу хаотичних фігур, аніж виконати повністю лише саму фігуру. Те, чим митці відрізняються один від одного, є більш або менш незначним і непомітним, але якраз у цій малості і полягає ідеал мислячих і тонко відчуваючих істот, тоді як все, що часто зустрічається і впадає в око, є зворушливим лише для млявого почуття й тупого розуму; тому й митець, якому досить похвали тямущих людей, може проявити себе великим в чомусь одному, а різноманітним і мислячим — у повторюваному та відомому. Я говорю тут немов устами старовини¹. Цього вчать твори античності, і письменники та митці стали б на них схожі, коли б вони вивчали та досліджували її твори так само, як і її картини.

Гордість на обличчі Аполлона проявляється головним чином у підборідді та нижній губі, гнів — у ніздрях, а зневага — у трохи відкритому роті. В інших місцях цієї божественної голови живуть Грації², і краса її сприймається чуттям як недоторкнута і чиста як сонце, чийм образом вона є. На лиці Лаокоона ти бачиш попри біль немов обурення незаслуженим стражданням у морщенні носа, й батьківська жалість, наче мутний туман, заволікає очне яблуко. Ці красоти, що втілені в одному-однісінькому натиску (руки митця), подібні до образу, вираженого в Гомера одним словом; знайти їх може лише той, хто їх знає. Будь певен, що наміром стародавніх митців, так само як і їхніх мудреців, було малістю виражати багато. З огляду на це розум стародавніх митців позначає глибину їхніх творів, тоді як у новітньому світі відбувається переважно те саме, що в зубожілих крамарів, які виставляють напоказ всі свої товари. Гомер дає величнішу картину, коли в нього при появі Аполлона всі боги підводяться з місць, аніж Каллімах у всій своїй переповненій ученістю поемі. Якщо якась упереджена думка може бути корисною, так це упевненість в тому, що я кажу; якщо ти з таким переконанням приступиш до творів античності, сподіваючись багато знайти, то ти багато шукатимеш. Але споглядати їх ти мусиш з великим спокоєм. Бо в противному разі багато в малості й мовчазна простота залишать тебе байдужим, як і читання похапцем позбавленого прикрас великого Ксенофонта.

Власному мисленню я протиставляю підробку під кого-небудь, а не наслідування. Під першим я розумію рабське підпорядкування, тоді як у другому випадку в результаті наслідування, якщо воно робиться розумно, може вийти дещо інше й оригінальне. Доменікіно, живописець ніжності, взяв собі за зразок голови так званого Александра у Флоренції та Ніуби в Римі; риси їхнього обличчя можна пізнати у його фігурах (Александра —

в Іоанні в церкві святого Андреа делла Валле в Римі, а Ніобу — в картині, що перебуває в ризниці церкви святого Дженнаро в Неаполі), проте все-таки вони — інші. На камеях і монетах часто-густо бачимо образи із Пуссенових картин; Соломон, який вершить суд, узятий із Юпітера на македонських монетах, але він тут схожий на пересаджену рослину, яка має зовсім інший вигляд, ніж та, що росла на попередньому ґрунті.

Підроблюватись під що-небудь не думаючи — це означає взяти Мадонну Маратти, святого Йосифа Бароччі та ще звідкілясь там інші фігури й скомпонувати з них щось ціле; таких напрестольних образів є велика кількість навіть у Римі. Я називаю, крім того, підроблятися — це працювати начебто за певним зразком, не усвідомлюючи навіть, що дієш бездумно. До цього типу митців належить той, який написав для одного князя замовлене йому «Одруження Псіхеї». Він, певне, ніколи не бачив іншої Псіхеї, крім Рафаелевої у Фарнезіні, а його власну можна було б сміливо визнати також за царицю Савську. Більшість останніх великих статуй святих у соборі св. Петра в Римі мають такий вигляд: величезні мармурові брили, з яких кожна ще до обробки коштувала 500 скудо. Побачити одну з них — значить бачити всі.

ПОНЯТТЯ ПРО КРАСУ

Друге, на що слід звернути увагу при спогляданні творів мистецтва, це — краса. Найвищим сюжетом у мистецтві є для мислячих людей людина, або принаймні її зовнішня сторона. Дослідження останньої для митця таке ж важке, як для мудреця вивчення внутрішнього світу, а найважче — як це не дивно на перший погляд — краса, оскільки її, власне кажучи, ніяким аршином не виміряти і на пальцях не вирахувати. Тому-то розуміння пропорційності цілого, знання кістяка й м'язів не такі вже й важкі і поширеніші, ніж пізнання прекрас-

ного, і коли б навіть краса, що її ми жадаємо і шукаємо, могла бути визначена за допомогою якогось загального поняття, то це аж ніяк не допомогло б тому, кому небо відмовило в почутті. Краса полягає в різноманітності єдиного — ось той філософський камінь, який повинні шукати митці та який знаходять одиниці; лише той зрозуміє ці нечисленні слова, хто сам дійшов до цього поняття. Лінія, яка окреслює красу, еліптична, вона має єдність і постійну зміну. Її не можна описати жодним циркулем, бо вона в кожній точці змінює свій напрям³. Це легко сказати, а навчитися цього важко; яка саме більш-менш еліптична лінія утворює різні складові частини краси, алгебричним способом визначити неможливо. Проте стародавні митці знали її, і ми її знаходимо в них, починаючи з людини й кінчаючи дзбанамі. Оскільки людина не має нічого колоподібного, то і жодний профіль стародавнього дзбана не творить півкола.

Коли б від мене зажадали дати доступне для чуттів уявлення про красу, що вельми важко, то я, через відсутність стародавніх досконалих творів або зліпків з них, не вагаючись ані хвилини, створив би таке з окремих частин тіла найкрасивіших людей тої місцевості, де б я писав. Та оскільки в Німеччині тепер це зробити неможливо, то мені довелося б, коли б я захотів повчати, задовольнитись переліком понять про красу доказом від протилежного. Через брак часу я мусив би, одначе, обмежитись рисами обличчя.

Форма істинної краси не допускає розриву частин. На цьому положенні ґрунтується профіль юних голів у стародавніх митців, у якому немає нічого прямолінійного, але також і нічого штучного; одначе він рідко зустрічається в природі і, видимо, ще рідше в суворому кліматі, ніж під благодатним небом. Полягає він у м'якій пологості ліній, що тягнеться від чола до носа. Лінія ця до такої міри притаманна красі, що вид, який спереду

здається гарним, тим більше втрачає свою красу, коли дивитись на нього збоку, чим більше його профіль відхиляється від цієї м'якої лінії. Цю лінію Берніні, губитель мистецтва, в розквіті своєї творчості, не побажав визнавати, бо не знаходив її в звичайній натурі, що була його єдиною моделлю, а школа його іде вслід за ним. З цього положення випливає далі, що лінії підборіддя, або щік, що перериваються ямочками, не можуть відповідати формі істинної краси. Тому і Венері Медічі, яка має таке підборіддя, не можна присудити вищої краси, і я навіть гадаю, що вона є зображенням, взятим з певної гарної особи, так само як і дві інші статуї Венери в саду за палацом Фарнезе, голови яких являють собою, очевидно, портрети.

Форма істинної краси відрізняється тим, що в неї виступаючі частини не притуплені, опуклі не зрізані, надочна кістка чудово піднесена, а підборіддя цілком закруглене. Тому-то кращі митці античності різко окреслювали ту частину, на якій містяться брови, тоді як в період занепаду античного мистецтва і в новітні зіпсуті часи ця частина робилася круглуватою і тупою, а підборіддя здебільшого надто малуватим. З притупленої надочної кістки можна, між іншим, судити, що славнозвісна бельведерська статуя Антіноя, якій помилково надано це ім'я, не може належати до епохи найвищого розквіту мистецтва, так само як і Венера. У цьому і полягає суттєвий момент краси обличчя, який міститься в його формі. Риси й принадності, які посилюють цю красу, стосуються грації, про яку мова йтиме окремо.

Чоловіча фігура має свою красу, так само як і юнацька. Та оскільки усе ж єдності різноманітності в усіх речах досягнути набагато важче, ніж різноманітності самої по собі, то саме тому найважче дати узагальнений рисунок (я розумію під цим можливий ступінь довершеності) прекрасної юнацької фігури. Досить одної тільки голови, щоб викликати враження перекопчивості

у всіх людей. Візьміть лице найпрекраснішої фігури в новітніх картинах — і майже завжди виявиться, що ви знаєте когось кращої вроди. Я суджу на підставі Рима й Флоренції, де перебувають найкращі картини.

Якщо був митець, особисто обдарований красою, чуттям прекрасного, генієм і знанням античності, то це був Рафаель, а проте краса в його творах поступається місцем вищій красі в природі. Я знаю осіб, які красивіші за його незрівнянну мадонну в палаці Пітті у Флоренції і його Алквіада в «Афінській школі». Мадонна Корреджо не уособлює вищої ідеї, так само як і мадонна Маратти в Дрезденській галереї, хоча і не можна заперечувати природну красу лиця у «Ночі» першого, а славнозвісну Тіціанову Венеру в Трибуні у Флоренції написано з простої натурниці. Голови маленьких фігур Албані здаються гарними, але, переходячи від малого до великого, ми спиняємося тут майже в тому самому становищі, як коли б, вивчивши мореплавство з книжок, ми надумали правити кораблем в океані. Пуссен, який дослідив античність краще за своїх попередників, знав свої сили й ніколи не зважувався на велике.

Але елліни творили прекрасне, мабуть, так само, як ліплять горшки⁴. Бо майже на всіх монетах їхніх вільних держав викарбувані голови, довшеніші формою від того, що бачимо ми в природі, причому краса ця полягає в лінії, яка утворює профіль. Здавалось, що знайти рух цієї лінії зовсім легко. Тим часом у всіх альбомах із зображеннями монет зроблено від неї відступи. Хіба Рафаель, який скаржився, що не може знайти в природі красуні, достойної його Галатеї, не міг би запозичити її образ із однієї з найкращих сіракузьких монет, бо за його часів найпрекрасніші статуї, за винятком Лаокоона, ще не були відкриті? Далі цих монет людське уявлення йти не в силі. Нехай той, хто не ознайомився з найкращими творами античності, не думає, нібито знає, що таке істинно прекрасне. Без цього

знайомства наші уявлення про красу мають одиничний характер і створюватимуться відповідно до наших смаків. Із гарних творів, що належать новітнім майстрам, я нічого не можу назвати довершеного, ніж грецька танцюристка пана Менгса натуральної величини, поясне зображення, намальоване пастеллю на дереві для маркіза Круамара в Парижі.

Про те, що знання істинної краси може бути дороговказом для оцінки творів мистецтва, свідчать новітні різьблені камені, оброблені з великою ретельністю за античними зразками. Наттер зважився скопіювати і натуральної величини, і у зменшеному розмірі згадану вище голову Мінерви і все ж не досяг краси її форми: ніс трішки затовстий, підборіддя занадто плескاته, а рот бридкий; те саме можна сказати й про інші наслідування цього роду. Оскільки це не вдається в майстрів, то чого ж можна сподіватись від учнів і які надії можна покладати на усякого роду саморобні красоти? Я не хочу робити з цього висновок про неможливість навіть простого наслідування античних голів, але таким митцям, очевидно, чогось бракувало.

Тому однією з найповажніших причин рідкості підробок еллінських монет кращої епохи є власне переконаність у тому, що вельми важко досягти краси стародавніх митців. Нову підроблену монету, яку видавали за викарбувану в одній з еллінських вільних держав, було б легко викрити при порівнянні з будь-якою справжньою. Щодо імператорських монет, то ввести в оману набагато легше.

ХУДОЖНЯ МАЙСТЕРНІСТЬ

По-третє, що стосується остаточного викінчення твору мистецтва у стислішому розумінні слова, за закінченим ескізом, то ретельність у ньому похвальна, але

цінувати належить розум. Так само, як в літературі руку майстра пізнають за ясністю й силою вираження думок, так і у викінченні твору митцем — за свободою й впевненістю руки. У Рафаелевому «Спасі» бачимо впевнену й вільну манеру великого митця у фігурах Христа, св. Петра та апостолів праворуч, і копітко вигладжену роботу Джуліо Романо на деяких фігурах праворуч. Ніколи не захоплюйся ні полірованою ніжною поверхнею мармуру, ні дзеркально гладенькою поверхнею картин. Перше — праця, що коштувала поденникові багато поту, а друга — не вимагала багато розумового напруження від митця. Аполлон у Берніні такий само гладкий, як і Бельведерський, а Тревізано працював над мадонною ще набагато заповзятіше, ніж Корреджо. Там, де в мистецтві йдеться про міць рук і заповзятість, там ми ні в чому не поступаємось античності. Навіть порфір нині так само добре обробляється, як і в давнину.

Не в більшій гладкості фігур, властивій античним гемам, належить шукати таємницю того, чим відрізняється робота стародавнього майстра в різьбі на камені від роботи новітнього. Наші майстри досягли в цьому мистецтві такої самої довершеності, як і стародавні. Гладкість обробки подібна до тонкості шкіри на обличчі, яка сама по собі ще не надає краси.

Я не хочу цим ганити гладкість статуї, тому що вона вельми спричиняється до її краси, хоча я бачу, що античні митці збагнули таємницю обробки статуй за допомогою самого лише різця, як це мало місце з Лаокооном. Адже і в картинах чистота обробки має велике значення. Але її необхідно відрізнити від згладжування нюансів, тому що схожа на деревну кору поверхня статуї була б поблизу й здаля так само неприємною на вигляд, як і картина, намальована самими щетинними пензлями. Робити ескізи належить із запалом, а виконувати за ними — спокійно. Моя думка стосується тих робіт, найголовніша заслуга яких полягає в ретельності,

як, приміром, роботи школи Берніні в мармурі і роботи Деннера, Зейбольда і подібних до них на полотні.

Читачу мій! Це нагадування було необхідним, бо подібно до того як більшість людей торкається лише поверхні речей, так і око наше спочатку вабить усе миловидне, блискуче, і тому вже саме попередження помилок, яке тільки тут і можна було дати, становить перший крок до пізнання.

Упродовж кількох років мого перебування в Італії я майже щодня дістаю із досвіду враження, як мандрівники, особливо молоді, підпадають під вплив сліпих гідів і як байдуже вони перелітають з одного шедевра на інший. Я залишаю за собою право зробити докладніший виклад цього питання.

ПРО ГРАЦІЮ В ТВОРАХ МИСТЕЦТВА

ПОНЯТТЯ ПРО ГРАЦІЮ

Грація — це розумно привабливе. Це надто широке поняття, воно поширюється на всі дії. Грація — дар неба, але не в тому самому розумінні, як краса. Бо небо дарує тільки нахил і здатність до неї. Вона розвивається вихованням і роздумами й може перетворитися на особливу, відповідну їй природну властивість. Вона не набувається примусом і надуманістю, але ж потрібна увага й ретельність для того, щоб підняти людську природу до належного ступеня легкості в усіх діяннях, у яких їй необхідно проявитись відповідно до хисту кожного. Вона існує в простоті й спокої душі й затьмарюється диким вогнем у стані шаленої люті. Усім людським діянням і вчинкам вона надає приємності, і в прекрасному тілі панує вона із непоборним чаром. Ксенофонт був нею обдарований, але Фукідід не домагався її. У ній

полягала Апеллесова перевага, і в новітні часи — Корреджо, але Мікеланджело її не досяг. А щодо творів античності, то в них вона розлита скрізь, і її можна впізнати навіть у незначному.

Розуміння й судження про грацію в людині й у відтворюючих її статуях та картинах бувають, видимо, різними, адже багатьох не обурює у творах мистецтва те, що їм не сподобалося б у житті. Ця відмінність у сприйманні втілена або у властивості наслідування взагалі, яке зворушує тим більше, чим більше воно робиться чужим предметові наслідування, або ще більше в недосвідченості чуттів і бракові частішого споглядання творів мистецтва та ґрунтовнішого зіставлення їх між собою. Бо те, що завдяки освіті й перевагам виховання подобається в новітніх творах, часто робиться осоружним по здобутті істинного знання красот античності. Все загальне чуття достеменної грації, таким чином, не дається безпосередньо природою, та оскільки його можна досягти й оскільки воно є частиною доброго смаку, то останнього, як і першого, можна навчитись, бо навіть пізнання краси можна навчити, незважаючи на те, що досі жодного загального певного пояснення її не було встановлено.

При вивченні творів мистецтва грація — це те, що найкраще сприймають наші почуття, і вона дає найпереконливіший доказ переваги античних творів над новітніми. Необхідно починати вивчення з грації, поки матимемо можливість дійти до високого абстрактного поняття краси.

Грація в творах мистецтва стосується саме людської фігури і полягає не в самих тільки істотних рисах, поставі й жестах, але також і у випадкових елементах, прикрасах та вбранні. Властивість її — у своєрідному ставленні дійових осіб до дії, бо вона нагадує воду, яка тим довершеніша, чим менше в ній смаку. Усякі зовнішні прикраси шкідливі як для грації, так і для краси.

Слід зазначити, що йдеться тут про піднесене або героїчне й трагічне в мистецтві, а не про комічну царину його.

ГРАЦІЯ В ПОСТАВАХ І РУХАХ

Постава й жести античних фігур нагадують людину, яка пробуджує повагу до себе й може її вимагати і яка виступає перед лицем мудрих мужів. Рухи їхні мають у собі необхідний підґрунт, як це буває у витончених породистих людей, сповнених моральності. Тільки у вакханок на різьблених каменях рухи нарочито різкі. Те, що кажуть про стоячі фігури, стосується також і лежачих.

У спокійному стані, коли людина на одну ногу спирається, а друга вільна, то остання відступає назад лише настільки, наскільки потрібно, щоб вивести фігуру з прямовисного положення. У фавнів дикий їхньої природи зраджувала себе також і напрямком цієї ноги, яка в них, попри витонченість, повернута до середини. Новітнім митцям спокійна постава здавалась невизрадною і безжиттєвою; тому вони відставляють вільну ногу ще далі назад і, аби створити ідеальну поставу, знімають частину ваги тіла з тої ноги, на яку людина спирається, і, знову порушуючи спокій, повертають верхню частину тіла й голову так, як буває з людьми, нажаханими несподіваною блискавкою. Той, кому це неясно через відсутність нагоди спостерігати старожитності, нехай уявить собі кавалера якоїсь комедії або ж молодого француза у звичному для нього оточенні. Там, де місце не дозволяло такого положення ніг, ставили вільну ногу, щоб не залишати її бездіяльною, на щось підвищене, викликаючи цим враження, ніби людина, розмовляючи з кимось, весь час хоче поставити ногу на стілець або підкласти під ногу камінь, щоб міцніше опертися. Античні

митці до такої міри піклувалися про вищу добропристойність, що в них фігури вельми рідко стоять, перекинувши ногу на ногу, за винятком хіба мармурового Вакха і Париса¹ або Нерея² на різьблених каменях, на знак розніженості.

В античних фігур радість не вибухає гучним сміхом, а тільки весело усміхається від глибокого внутрішнього задоволення. На обличчі вакханки проглядає лише щось немов світання хтивості. У скорботі й обуренні вони нагадують образ моря, глибина якого спокійна ще тоді, коли поверхня починає вже бурхати; навіть тяжко страждаючи, Ніоба усе ще залишається героїнею, яка не зволіла поступитися Латоні³. Бо душа може опинитися в такому стані, коли вона, приголомшена великістю страждання, якого їй несила в собі вмістити, наближається до нечутливості. У такому разі стародавні митці так само, як і поети, зображували своїх дійових осіб немов за межами того діяння, яке повинно б викликати жах або стогін, для того, щоб зобразити людську гідність також і в душевному самовладанні.

Новітні митці, які не познайомилися з античністю або не збагнули грації в природі, не тільки зображали натуру так, як вона дійсно відчуває, але й те, чого вона не відчуває. Ніжність сидячої мармурової Венери в Потсдамі різця Пігалля з Парижа говорить про такий стан, за якого в неї от-от покотиться слинка і вона хапне ротом повітря, одне слово, вона повинна зображати любострасну млість. Чи можна повірити, що цей чоловік перебував кілька років у Римі, щоб навчитися там наслідувати античність?! Статуя Берніні «Милосердя» на одному з папських надгробків у соборі св. Петра в Римі повинна дивитись очима велелюбної матері на своїх дітей. Але на обличчі її бачимо багато суперечливих рис. Велелюбність зображено у силуваній сатиричній посмішці, бо інакше митець не зміг би надати цьому видові звичної для себе грації, а саме — ямочок на що-

ках. При зображенні скорботи він доходить до виривання волосся, як це можна бачити на багатьох славнозвісних гравірованих картинах.

Руки рук при жестах і взагалі манера тримати руки в античних статуї такі, як у людей, які вважають, що їх не спостерігають. Хоча у цих статуї небагато рук збереглося у цілості, але все ж за напрямком передрам'я можна судити, що рух руки був природний. Ті, хто відновлював ці відсутні або покалічені руки, часто-густо надавав їм, так само як і у власних творах, такого положення, якого надала б їм особа, що сидить перед дзеркалом і хоче якомога довше і частіше показувати свою мнимо прекрасну ручку тим, хто розважає її бесідою під час туалету. Вираз цих рук так само напружений, як у початкуючого проповідника на кафедрі. Коли фігура бере в руку своє одіння, то вона тримає його, як павутину. Немезида⁴, яка на античних різьблених каменях здебільшого зображається так, що злегка піднімає свій пеплум на грудях, у новітніх картинах не зуміла б зробити це інакше, як зграбно відставивши три останні пальці.

ГРАЦІЯ В ОЗДОБЛЕННІ Й ВБРАННІ

У античних фігур грація випадкових елементів, оздоб і вбрання полягає так само, як і грація самої фігури, в тому, що є найближчим до природи. У найдавніших творах бганки під поясом падають сливе прямовисно, як це природно буває при тонких тканинах. З розвитком мистецтва почали шукати різноманітності, але одіння завжди складалося з легкої тканини, й бганки не нагромаджувалися і не розбігалися, а збиралися в одну загальну масу. І того і другого насамперед дотримувалися в античності, як це ми й зараз бачимо на чудовій Флорі (не Фарнезькій) часів Адріана на Капітолії. У вакханок

і танцюючих фігур одіння розвіюється і розлітається, а інколи і у статуї, як це засвідчує одна з них, що перебуває в палаці Ріккарді у Флоренції; а добропристойності додержувались, і властивостей тканини не перебільшувано. Богів і героїв зображали немов стоячими в священних місцях, де панує спокій, а не полишеними на поталу вітрові або розмахуючими корогами. Прозоре одіння і таке, що розлітається, можна зустріти переважно на різьблених каменях у такої собі Аталанти⁵, де і особа, й тканина цього вимагали і це допускали.

Грація поширюється на одяг тому, що вона із своїми посестрами була здавна огорнута в одяг, тож уявлення про граціозність убрання виникає само собою в нашій уяві на думку про те, як мали бути одягнуті Грації. Їх хотілося б бачити не у святковому вбранні, а, подібно до красуні, яку ми любимо, — в легкій накидці, коли вона щойно підвелася з ліжка.

У новітніх творах мистецтва після епохи Рафаеля та його найкращих учнів не брали, певне, до уваги, що грація може проявлятися також і в одязі, бо важкому одягу була віддана перевага над легким, у чому слід бачити своєрідне прикриття нездатності відтворити прекрасне. Адже бганки великої щільності звільняли митця від улюбленого в античності позначення форм тіла під одягом, тому частенько виникає враження, немов фігура служить лише для носіння одягу. Берніні й П'єтро ді Кортоне стали щодо широкого та важкого одіння зразками для своїх послідовників. Ми вбираємося в легкі тканини, але наші картини не користуються цією перевагою.

ГРАЦІЯ В МИСТЕЦТВІ ВІДРОДЖЕННЯ І БАРОККО

Коли з історичної точки зору говорити про грацію по відродженні мистецтва, то створюється протилежне враження. У скульптурі наслідування вже тільки одного

великого чоловіка, Мікеланджело, віддалило митців від античності і від розуміння грації⁶. Його великий розум та чимала вченість не могли обмежитися простим наслідуванням античності, а уява його була надто палкою для віддавання ніжних почуттів і миловидної грації. Його надруковані й ще не надруковані вірші надихані спогляданням високої краси, але він так само, як і грацію, не втілював її в своїх творах. Шукаючи лише надзвичайне і важке в мистецтві, він ставив приємне на другий план, бо воно радше ґрунтується на чутті, ніж на знанні, і, прагнучи будь-що показати останнє, він впадав у перебільшення. Своїм лежачим статуям на надгробках у великогерцогській каплиці при церкві св. Лоренцо у Флоренції він надав такого незвичайного положення, що, будучи живими, вони вряд чи змогли б зберігати цю поставу; але завдяки цьому надуманому розташуванню він і схибив проти природи й того місця, для якого працював. Учні його пішли за ним услід, але вони не мали його знань, і твори їхні були позбавлені цієї переваги, а тому брак грації при незайнятості розуму справляє у них ще помітніше і відразливіше враження. Як мало розумів грацію і античність Гульєльмо делла Порта, найкращий з цієї школи, бачимо, між іншим, з «Фарнезійського бика», в якому торс Дірке реставрований ним власноручно. Джованні Болонья, Альгарді й Ф'ямінго — великі митці, але вони нижче античних митців також у цій царині мистецтва, про яку йдеться.

Нарешті з'явився на світ Лоренцо Берніні, чоловік великого хисту й розуму, але йому грація і вві сні не снилася. Він побажав охопити всі царини мистецтва, був живописцем, архітектором і скульптором і, як скульптор, насамперед прагнув до оригінальності. У вісімнадцять років він створив «Аполлона і Дафну» — дивовижний для такого віку твір, який подавав надію, що в його особі скульптура дійде до найвищого ступеня

довершеності. Потім він створив свого Давида, який навіть не наближався до його першого твору. Завдяки загальному схваленню в нього вселилася гордіня, а оскільки він був неспроможний ні перевершити, ні затемнити давні твори, то в нього з'явився намір ступити на новий шлях, який був йому полегшений поганим смаком тої доби і на якому він міг посісти перше місце серед художників новітнього часу, що йому й вдалося. Відтоді грація зовсім від нього відступилась, бо вона не гармоніювала з його задумами. Адже він узяв напрям, протилежний античності. Зразки свої він прагнув брати з буденної природи, а ідеалом йому правила створіння незнайомого йому клімату, бо в найпрекрасніших місцях Італії природа виглядає зовсім інакше, ніж на його картинах. Його вшановували як бога мистецтва й наслідували його; а що статуї зводять лише святості, а не мудрості, то й статуї Берніні краще пасують для церкви, ніж Лаокоон. На основі Риму, читачу, ти можеш судити з певністю і про решту країн, а я згодом подам про них відомості. Хвалені Пюже, Жірдон і як їх там ще звати, цих майстрів,— не кращі за нього.

У Афінах Грації стояли при вході у вище святилище, а нашим художникам слід було б поставити їх у себе в майстерні, носити їх на персні для невпинного нагадування й складати їм офіри, щоб запопасти їхньої ласки.

У цьому короткому огляді я обмежився головним чином скульптурою, оскільки судити про картини можна і за межами Італії, і читач матиме задоволення від того, що сам він відкріє більше, ніж було сказано мною.

ПОНЯТТЯ ПРО ЗДАТНІСТЬ ВІДЧУВАТИ ПРЕКРАСНЕ В МИСТЕЦТВІ

Здатність відчувати прекрасне в мистецтві — це поняття, що включає в себе суб'єкт і об'єкт, форму і зміст, але я вважаю їх за одне ціле, а тому звертаю тут свою увагу головним чином на перше й уперед зазначу, що поняття про прекрасне є набагато ширшим, аніж поняття про красу¹. Остання стосується властиво до створення образу і є вищою метою мистецтва, а перше поширюється на все, що задумується, накреслюється і розробляється.

Зі здатністю цією відбувається те саме, що й зі звичайним здоровим розумом. Кожному здається, що він його посідає, хоча він трапляється рідше, аніж дотепність. Маючи, як і всякий інший, очі, ми гадаємо, що можемо бачити не гірше за інших. Рідко можна зустріти дівчину, яка сама вважає себе бридкою, так і тут кожен претендує на знання прекрасного. Не може бути нічого образливішого, ніж відмовити будь-кому в доброму смакові, який визначає через інше слово якраз цю здатність; людина скоріше сама признається, що їй бракує достатніх знань у будь-якій царині, ніж вислухає собі докір у нездатності пізнати прекрасне. У крайньому разі людина признається у недосвідченості щодо цього пізнання, але свою здатність до нього вона захищатиме. Ця здатність, подібна до поетичного хисту, є даром неба, але так само, як і цей хист, не розвивається сама собою і без науки і керівництва залишається пустою і мертвою. Таким чином цей трактат розглядає дві речі: цю природну здатність узагалі і навчання їй.

ПРЕКРАСНЕ МОЖНА ПІЗНАТИ

Здатність відчувати прекрасне небо дарувало всім розумним істотам, але дуже різною мірою. Більшість людей схожа на легкі часточки, які без розбору притягуються наелектризованим тілом і які незабаром знов відпадають, а тому їхнє почуття коротке, як звук натягнутої короткої струни. Вони однаково добре сприймають як прекрасне, так і посереднє, подібно до того, як безмірно чемна людина однаково вітає як заслужену особу, так і першу-ліпшу людину. У деяких людей ця здатність буває до такої міри незначна, що може здатися, ніби природа, наділяючи нею, зовсім обділила їх. До цього роду людей належав молодий англієць вищого стану, який, сидячи у своєму екіпажі, не подавав навіть ознак життя і свого існування узагалі за весь час, коли я розводився перед ним про красу Аполлона та інших першокласних статуй. Подібного ж роду мала бути сприйнятливість графа Мальвазіа, автора життєписів болонських живописців. Цей базіка називає великого Рафаеля урбінським гончарем, спираючись на протонародну легенду — рідкісний випадок нецтва потойбіч Альп — про те, начебто цей бог мистецтва розмальовував посуд. Він не соромиться безпідставно твердити, начебто Каррачі пошкодив своєму хистові наслідуванням Рафаеля. На таких людей істина краси мистецтва справляє таке ж враження, як північне сяйво, що світить, та не гріє. Слід було б сказати, що вони належать до того роду створінь, які цілком позбавлені чуття. Якби в основі прекрасного в мистецтві був тільки один зір, подібно до того як, згідно з віруванням єгиптян, бог — не що інше, як всевидюче око, то, будучи зосередженим в одному місці, воно все ж не приваблювало б багатьох.

Зробити висновок про рідкість цього чуття можна було б також через брак писань, які навчають прекрасного. Адже, починаючи від Платона й до нашого часу,

писання цього роду не дають загального уявлення про прекрасне, нічого не вчать і бідні на зміст. Питання про прекрасне в мистецтві побажав торкнутись дехто із новітніх знавців, не будучи з ним обізнаний. Я міг би навести Вам, мій друже, новий доказ у вигляді листа славнозвісного пана фон Штоша, найбільшого знавця старовини в наші часи. В ньому він збирався, не будучи на початку нашого листування знайомим зі мною особисто, дати мені напучення відносно достоїнств найкращих статуй і тої послідовності, за якою я мав би їх споглядати. Я був украй здивований, побачивши, що такий досвідчений знавець старовини ставить Аполлона Ватиканського, це чудо мистецтва, нижче сплячого фавна в палаці Барберіні², який уособлює лісову природу, нижче кентавра у віллі Боргезе³, який не годен правити за зразок ідеальної краси, нижче двох старих сатирів на Капітолії і навіть нижче джустиніанівського козла, найкраща деталь у якого — сама тільки голова. В його класифікації Ніоба з доньками, вищі зразки жіночої краси, займає останнє місце. Я викрив його помилкову класифікацію, і він виправдувався тим, що змолоду вивчав твори античного мистецтва по той бік гір у товаристві двох сучасних митців, на судженнях яких ґрунтувалося досі його власне. Ми обмінялися з ним кількома листами щодо одного твору круглої форми у віллі Памфілі, з горельєфом, який він розглядав як найдавнішу пам'ятку давньогрецького мистецтва, а я натомість як одну з найпізніших, епохи імператорів. Яке підґрунтя мала його думка? Він уважав найгірше за найдавніше.

При хорошому вихованні здатність ця пробуджується, зріє і заявляє про себе раніше, ніж при занедбаному вихованні, яке, проте, не може її цілком заглушити, як я це знаю із власного досвіду. Але розвивається вона краще у великих містах, ніж у маленьких, і притому більше від спілкування з людьми, ніж від ученості. Бо

великі знання, як кажуть елліни, не дають здорового розуму, і ті особи, які здобули собі популярність у царині старожитностей завдяки самій вченості, не стали в майбутньому обізнанішими з ними. В уродженців Рима, в яких почуття це могло б проявитись та визріти, воно внаслідок виховання лишається безглуздим і не розвивається, бо люди схожі на курку, яка переступає через зерно, що лежить перед нею, щоб схопити зерно з більшої відстані. Потяг до того, що ми повсякдень бачимо перед собою, у нас звичайно не пробуджується. Живе ще нині відомий живописець Ніколо Річчоліні, уродженець Рима і чоловік з великим хистом і знаннями навіть за межами царини свого мистецтва, який кілька років тому, у своїх сімдесят років, уперше побачив статуї вілли Боргезе. Він ґрунтовно вивчив архітектуру, а проте не бачив одного з найпрекрасніших пам'ятників, домовини Цецілії Метелли, дружини Красса, незважаючи на те, що він, будучи любителем полювання, сходяв околиці Рима вздовж і поперек. Це й спричинилось-бо до того, що, за винятком Джуліо Романо, з уродженців Рима вийшло так мало уславлених митців. Більшість живописців, скульпторів і архітекторів, які зажили слави в Римі, була іноземцями, ба навіть нині ніхто із римлян не відзначається в царині мистецтва. Внаслідок цього досвіду я вважаю за упередженість виписувати до Німеччини великим коштом уродженців Рима для малювання картин в якійсь із галерей, тоді як можна було б на місці знайти вправніших митців.

У ранній молодості здатність ця, як і всякий інший нахил, таїться в темних і неясних хвилюваннях і з'являється немов скороминуче свербіння, на справжнє місце якого ніяк не можна натрапити, коли бажаємо його почухати. Шукати її радше доводиться в добре вихованих хлопчиків, аніж в інших, бо ми звичайно мислимо так, як нас до цього привчили, і притому не так у смислі освіти, як у смислі характеру й виявленні почуттів: м'я-

кість серця і вразливі чуття — ознаки цієї здатності. Більш виразно вона проявляється, коли при читанні якогось твору відчуття зробиться розчуленішим у тих місцях, повз які буйна натура походить, не помічаючи їх, як це неодноразово трапляється при читанні звернення Главка до Діомеда, з його зворушливим порівнянням життя людини із листям, яке зриває вітер і яке знов виростає навесні. Де нема цього відчуття, там ви будете навчати пізнання прекрасного сліпців, так само як і музики тих, хто позбавлений музичного слуху. Ще видимішою ознакою цієї здатності буває у хлопчиків, яких не виховано в мистецькому оточенні й навмисно до нього не призначено, природний потяг до малювання, будучи так само природженим, як і потяг до поезії та музики.

Беручи далі до уваги, що про людську красу слід скласти одне загальне уявлення, я помітив, що той, хто звертає увагу тільки на красоти жіночої статі, й кого мало чи зовсім не зворушує краса нашої статі, відчуття прекрасного рідко буває природженим, загальним та живим. У царині давньогрецького мистецтва їм бракуватиме цього відчуття, оскільки його найбільші красоти стосуються радше нашої, аніж жіночої статі. Прекрасне в мистецтві вимагає, однак, сильнішого відчуття, ніж прекрасне у природі, бо воно, подібно до сліз, якими плачуть в театрі, не вимагає страждання, не сповнене життям, і його треба пробуджувати й замінити уявою. Та оскільки вона усе ж набагато полум'яніша змолоду, ніж у зрілому віці, то слід своєчасно розвивати і скеровувати на прекрасне ту здатність, про яку ми говоримо, поки не прийшла старість, під час якої ми з жахом усвідомлюємо, що вже більше його не відчуваємо.

Проте з того, що хтось захоплюється бридким, не можна завжди зробити висновок про його нездатність відчувати прекрасне. Бо подібно до того, як діти, яким

дозволяють близько тримати перед очима все, що вони розглядають, навчаються косити очі, так і відчуття прекрасного може й зіпсуватись і стати хибним, якщо предмети, спостережувані в перші роки, були посередні або погані. Я пригадую, що талановиті люди в містах, де мистецтвом і не пахне, щоб показати свій смак, прискіпливо розмірковували про випнуті жили у чоловічків у наших старовинних соборах. Ці люди не бачили нічого кращого, подібно до міланців, які віддавали перевагу своєму соборові над собором св. Петра в Римі.

Істинне почуття прекрасного схоже на рідкий гіпс, яким обливають голову Аполлона і який прилягає до неї і обгортає її з усіх боків. Об'єктом цього почуття є не те, що звеличують, як схильність, дружба і ласкавість, а те, що відчувається заради самого тільки прекрасного внутрішнім тоншим чуттям, вільним від усякої умисності. Ви скажете мені, що я дотримуюся платонівських понять, які могли б багатьом відмовити в цьому відчутті. Але ви знаєте, що при повчанні, так само як і в законодавстві, необхідно намагатись узяти найвищий тон ⁴, адже струна сама від себе спускається. Я говорю про те, що повинно бути, а не про те, що буває звичайно, і моє розуміння є немов пробою правильності розрахунку.

ДІЯЛЬНІСТЬ ЗОВНІШНЬОГО ПОЧУТТЯ

Знаряддя цього почуття є зовнішнє чуття, а його місцем перебування — внутрішнє; перше повинно бути правильним, а друге — вразливим і тонким. Але правильність ока — дар, якого бракує багатьом так само, як і тонкого слуху та вразливого нюху. Один із найуспішніших сучасних співаків в Італії має всі необхідні для свого мистецтва якості, окрім правильного слуху; йому бракує того, що понад міру посідав сліпий Саундерсон, наступник Ньютона. Багато лікарів стали б вправніши-

ми, якби були наділені тонкими відчуттями дотику. Наше око дуже часто піддається оптичному обманові, але нерідко помиляється із своєї власної вини.

Правильність ока полягає в тому, що воно помічає істинний зовнішній вигляд і величину предметів, причому під зовнішнім виглядом розуміється не лише форма, а й забарвлення. Митці, певне, бачать барви по-різному, бо вони відтворюють їх неоднаково. На доказ цього я не стану наводити загальних недоліків колориту в деяких живописців, приміром у Пуссена, бо вони залежать почасти від недбальства, поганого керівництва й невірності. І все ж я роблю висновок з того, що я сам бачив, як виконують такі речі ці живописці: не усвідомлюють недоліків свого колориту. Моє твердження ґрунтується головним чином на митцях, які вважаються прекрасними колористами, але мають певні недоліки; для прикладу я можу навести славетного Федеріко Бароччі, у якого тіло має зеленкуватий відтінок. У нього була своєрідна манера робити підмальовок голого тіла зеленою фарбою, як це можна ясно бачити на деяких незакінчених картинах в галереї Албані. Колорит, який у творах Гвідо Рені м'який та веселий, а у Гверчіно здається важким і тьмяним, а часом і похмурим, відбивається навіть на лицах обох митців.

Не менше відрізняються митці один від одного у відображенні істинного вигляду форми, про що можна зробити висновок з недовершених шкіців її — плоду їхньої уяви. Для Бароччі характерний вельми опущений профіль обличчя, для П'єтро ді Кортона — малуваті підборіддя у його голів, а для Парміджаніно — довгий овал обличчя й довгі пальці. Я не хочу, проте, стверджувати, що в ті часи, коли всі фігури мали вигляд немов хворих на сухоти людей, як це було до Рафаеля, або коли Берніні зробив їх подібними до людей, опухлих від водянки, всім митцям бракувало правильного ока, бо в цьому провина хибної системи, якій, раз вибравши

її, сліпо корилися. Щодо величини справа стоїть так само. Ми бачимо, що митці помиляються в розмірі частин навіть у портретах, коли вони можуть споглядати оригінал спокійно і коли забажається. В одних голова менша або більша, в інших — руки. Іноді шия буває занадто довга або занадто коротка і т. д. Раз око за кілька років постійної практики не збагнуло цих пропорцій, то даремно сподіватись цього і в майбутньому.

Якщо те, що ми помічаємо в досвідчених митців, обумовлюється недостатньою правильністю їхнього ока, то тим частіше це повинно зустрічатись в інших осіб, які отаким же способом не вправляли цього чуття. Але при наявності хороших задатків ця здатність шляхом практики удосконалюється, і це може статись навіть із зором. Пан кардинал Алессандро Албані може лише дотиком і обмацуванням часто-густо визначити, який імператор зображений на монетах.

ДІЯЛЬНІСТЬ ВНУТРІШНЬОГО ПОЧУТТЯ

При правильності зовнішнього чуття бажано, щоб і внутрішнє було так само, як і це, довершеним. Бо останнє являє собою нібито друге дзеркало, за допомогою якого ми бачимо в профіль найбільш суттєві риси нашої власної схожості. Внутрішнє чуття — це уявлення і породження вражень, одержаних зовнішнім чуттям; одне слово, це те, що ми називаємо сприйманням. Але внутрішнє чуття не завжди буває пропорційне зовнішньому, тобто сприйнятливість першого не завжди достатньою мірою відповідає правильності останнього, оскільки робота останнього має механічний характер, а першому доводиться розвивати духовну діяльність. Зустрічаються тому особи, які рисують правильно без внутрішнього відчуття, і я знаю одну таку, але вони можуть у кращому разі майстерно наслідувати прекрасне, та самі його знайти їй накреслити не в силі. Берніні був

від природи позбавлений цього відчуття в скульптурі, а Лоренцетто був ним, очевидно, більше обдарований, ніж решта скульпторів новітніх часів. Він був Рафаелів учень, і його Іона в каплиці Кіджі набув слави; однак ніхто не помічає його довершеного твору, що перебуває в Пантеоні,— стоячу мадонну вдвічі понад натуральну величину, яку він вирізьбив по смерті свого вчителя. Інший заслужений скульптор зажив ще меншої слави. Його ім'я Оттоне Лоренцо, він учень Ерколе Феррати, і статуя стоячої св. Анни його різця перебуває в тому ж самому храмі; отож дві з найкращих новітніх статуй стоять в одному-таки місці. Поряд з цими найпрекраснішими фігурами новітніх скульпторів є св. Андрій роботи Ф'ямінго та «Релігія» Легро в церкві Al Gesu. Я дозволив собі тут відступ, який заслуговує вибачення, бо він повчальний. Те внутрішнє чуття, про яке я говорив, мусить бути сприйнятливим, ніжним і образним.

Воно мусить бути сприйнятливим і швидким, бо перші враження бувають найсильнішими і передують роздумові. Те, що ми відчуваємо внаслідок останнього, вже слабкіше. Річ саме в цьому загальному розчуленні, яке вабить нас до прекрасного і яке може бути темним і безпідставним, як це звичайно буває з усіма першими й побіжними враженнями доти, поки вивчення предметів не дозволить, не прийме й не зажадає міркування. Той, хто при цьому побажав би йти від частин до цілого, виявив би граматичний склад розуму й навряд чи зміг би збудити в собі відчуття цілого і захоплення.

Це чуття мусить бути радше ніжним, ніж палким, бо прекрасне полягає в гармонії частин, досконалість яких проявляється в поступовому піднесенні й спаді і діє, отже, на наше відчуття рівномірно, ведучи його за собою ніжно, а не раптовими пориваннями. Всі бурхливі відчущання рушають до безпосереднього, минаючи посереднє, тоді як почуття повинно прокидатись подібно до того, як настає чудовий день, провіщуваний чарівною

ранковою зорею. Палке відчущання шкодить також спогляданню прекрасного і насолоді ним ще й тому, що воно надто коротке. Адже воно ураз приводить до того, що воно повинне б зазнати поступово.

Виходячи, очевидно, з цих міркувань, античність втілила свої думки в образи й приховувала їх сенс, щоб надати розумові втіху збагнути його посереднім шляхом. Дуже палкі, поверхові голови не належать тому до числа найздатніших до відчуття прекрасного, і подібно до того, як самонасолоди й справжньої втіхи можна досягти лише при спокої душі і тіла, цим же обумовлюється почуття прекрасного і насолода ним, і воно, таким чином, мусить бути ніжним та м'яким і спадати краплистою росою, а не зливою. Оскільки достеменно прекрасне в людській постаті також звичайно прибирає невинну спокійну зовнішність, то воно повинно бути відчуте і пізнане подібним же чуттям. Тут нам потрібний не Пегас⁵, який летить у повітрі, а Паллада, що нас веде.

Третя вказана мною властивість внутрішнього почуття, яка полягає в тому, що ми яскраво уявляємо собі зрине прекрасне, є наслідком обох перших і без них немислима. Але властивість ця зміцнюється, як і пам'ять завдяки тренуванню, яке нічим не сприяє виявленню двох перших властивостей. Найтонше почуття посідати цю властивість у більш недовершеному вигляді, ніж досвідчений, хоч і позбавлений чуття прекрасного живописець, отож закарбований образ, загалом живий і виразний, починає слабнути, коли ми хочемо уявити собі його частинами, як це звичайно буває з образом далекого коханого. Досвід підказує нам у більшості випадків, що, занадто заглиблюючись у деталі, ми втрачаємо уявлення цілого. Тим часом живописець, який діє суто механічно, найголовнішим твором якого є портрет, може завдяки необхідному тренуванню підвищити й посилити свою уяву до такої міри, що вона виявиться здатною

закарбувати в собі наочний образ у всіх його частинах і частинами відтворювати його.

Отже, здатністю цією належить дорожити як рідкісним даром неба, яке наділяє наші чуття нею — здатністю втішатись прекрасним і самим життям, принадність якого і полягає в тривалості приємного відчуття.

ПРЕКРАСНЕ Є ПОВЧАЛЬНИМ

Щодо навчання здатності відчувати прекрасне в мистецтві, яке є змістом другого розділу цього трактату, то його можна розпочати однією загальною порадою, яка може потім у вигляді особливих вказівок знайти собі ближче застосування в царині трьох красних мистецтв. Проте порада ця, як і весь цей нарис, призначені не для молодих людей, які живуть лише заради хліба насущного й про подальше навіть мріяти не можуть, а для тих, хто поряд зі здатністю має також кошти, нагоду й дозвілля, причому останнє особливо необхідне. Бо споглядання творів мистецтва, як говорить Пліній, можуть дозволити собі тільки вільні люди, які не приречені цілий день обробляти кам'янисте і неродюче поле. Дароване мені прихильною долею дозвілля є найбільшим блаженством, яке я знайшов у Римі завдяки моєму найшляхетнішому другові й патрону, який не зажадав від мене жодного рядка відтоді, як я живу в нього і в його товаристві. Оце ж бо блаженне дозвілля і дало мені можливість віддаватися спогляданню мистецтва відповідно до мого бажання.

Моя порада щодо навчання хлопця, у якого проявились ознаки бажаної здатності, така. Спершу шляхом пояснення йому найпрекрасніших місць із античних і новітніх авторів, а надто поетів, належить збудити його серце і відчуття й підготувати їх до самостійного споглядання прекрасного в усіх його видах, бо цей шлях веде до досконалості. Необхідно водночас привчати його

око до споглядання прекрасного в мистецтві, що до деякої міри може відбуватися в усіх країнах.

Покажіть йому спочатку стародавні барельєфи поряд із стародавніми картинами, які гравірував Сантес Бартолі, точно і зі смаком визначивши їхні красоти. Далі можна відшукати так звану Рафаелеву біблію, тобто історію Ветхого завіту, зображену цим великим митцем на склепінні відкритої галереї Ватиканського палацу і написану почасти ним самим, а почасти виконану за його рисунками. Так само і цей твір був гравірований згаданим вище Бартолі. Ці два твори будуть для нерозпещеного ока тим, чим гарний пропис буває для руки; коли ж узяти до уваги, що недосвідчене відчуття подібно до плюща, який чіпляється однаково легко як за дерево, так і за старий мур, іншими словами, сприймає з однаковою втіхою погане й добре, то його слід спрямовувати на гарні картини. Тут доречні слова Діогена про те, що ми повинні молити богів дарувати нам приємні явища. На хлопчикові, який сприйняв Рафаелеві образи, можна буде згодом простежити, що повинен відчувати той, хто, щойно побачивши Ватиканського Аполлона та Лаокоона, які стоять поруч в тому самому місці, безпосередньо услід за цим скине оком на деякі статуї святих монахів у соборі св. Петра. Бо подібно до того, як істина переконлива навіть і без доказів, так і прекрасне, що його споглядаємо замолоду, безумовно сподобається й без дальшого повчання.

Ця порада, що стосується початкового навчання, має на увазі головним чином молодих людей, які, як і ви, мій друже, до певного віку виховувались у селі чи не мали жодного наставника в цій царині знання, але і їм також можна допомогти в цьому відношенні. Треба знайти видання грецьких монет Гольціуса, де вони найкраще нарисовані; споглядання і роз'яснення їх може виявитись корисним для нашої мети й для дальшого навчання. Але для найприємніших та найповчальніших

занять можуть правити відбитки з кращих різьблених каменів; чималу колекцію таких гіпсових відбитків можна дістати в Німеччині. У Римі можна знайти повну колекцію найпрекрасніших зразків цього роду, відлитих в червоної сірки. При вивченні тої чи іншої з цих колекцій може придатися мій опис різьблених каменів, придбаних Штошем⁶. Той, хто зважиться витратитись на дороге видання, нехай придбає том «Флорентинського музею», де міститься опис різьблених каменів,— він продається окремо.

Якщо хлопчик, якого слід залучити до вивчення прекрасного, живе у великому місті, де він має змогу діставати усні настанови, то я усе ж для початку запропоную йому те саме, що й першому. Але якщо його вчитель посідає рідкісне вміння розпізнавати роботу античних і новітніх митців, то можна було б до відбитків античних каменів підібрати колекцію відбитків з новітніх різьблених каменів для того, щоб шляхом порівняння обох колекцій дати уявлення про істинно прекрасне в античних роботах і вказати на хибне уявлення про нього у більшості новітніх робіт. Дуже багато можна показати й пояснити навіть і без навчання рисуванню. Бо зрозумілість впливає з протиставлення, як, приміром, посередність співака пізнається із порівняння з гармонійним інструментом, тоді як його спів без інструмента справляв би інше враження. Тим часом рисування, якого можна навчитись водночас із письмом, сприяє, коли набути в ньому певної вправності, більшої повноти й ґрунтовності знань.

Ці приватні уроки з мідьоритами і зліпками залишаться все-таки тим же, що й вивчене на папері землемірне мистецтво. Копія у зменшеному вигляді являє собою лише тінь правди, і між Гомером та його найкращими перекладами різниця не більша, ніж між творами стародавніх митців або Рафаеля і їхніми копіями. Ці останні мертві, а ті промовляють. Отже, достеменно

і повне знання прекрасного в мистецтві можна здобути не інакше, як шляхом споглядання самих оригіналів, і притому головним чином у Римі; тому подорож до Італії бажана для тих, хто від природи обдарований здатністю пізнавати прекрасне й здобув достатню підготовку в цій галузі. Поза Римом доводиться задовольнятися, подібно до багатьох закоханих, лише поглядами й зітханнями, тобто високо цінувати нечисленне й посереднє.

Відомо, що чималу кількість як античних творів, так і картин славетних майстрів було за останніх сто років вивезено із Рима до інших країн, особливо до Англії. Проте можна бути певним, що найкраще залишилося в Римі й залишиться там, мабуть, і надалі. Найвизначнішим зібранням старожитностей в Англії є Пемброкова колекція в Уїлтоні, яка містить все, що зібрав кардинал Мазаріні. Ім'я митця Клеомена на деяких статуях не повинно, однак, нікого вводити в оману, так само як і імена, якими охрестили у Мюнхені деякі бюсти: неважко підсвистувати тому, хто легко танцює. Друге за названим зібранням місце займає колекція Арунделя, де найкращою річчю є статуя консула, широко відома під іменем Ціцерона; отже, в ній не може бути нічого, що можна було б назвати прекрасним. Одна з найпрекрасніших статуй в Англії — Діана, яку вивіз сорок років тому із Рима пан Кук, колишній англійський посланник у Флоренції. Богиню полювання митець зобразив захопленою бігом і стрільбою; вона бездоганної роботи, і їй бракує лише голови, яку було заново зроблено у Флоренції.

Найкраща статуя у Франції — це так званий Германік, який зберігається у Версалі й правильно позначений ім'ям митця Клеомена. У цій фігурі немає ніякої особливої краси; складається, навпаки, враження, що моделлю для неї служив звичайний натурник. Венера Калліпігос яка вважається дивом мистецтва, являє со-

бою, мабуть, копію із ще відомішої під тим самим ім'ям Венери в палаці Фарнезе. Зрештою, і ця остання навряд чи може бути залічена до другорядних статуй, і, крім того, в неї нова голова, яку не кожний помітить, не кажучи вже про руки.

В Іспанії, а саме в Аранхуеці, де зберігається колишнє зібрання старожитностей Одескалькі, яке належало королеві Крістині, найкраще — це два справді прекрасних генії (їх звичайно називають Кастором і Поллуксом); вони кращі над усе, що зберігається у Франції. Там же міститься ще надзвичайно гарний цілий бюст Антіноя понад натуральну величину й фігура, яку хибно названо лежачою Клеопатрою або сплячою німфою. Решта в цьому зібранні посереднє, а в муз натуральної величини — нові голови, зроблені Ерколе Ферратою, а також весь Аполлон його різця.

У Німеччині також не бракує творів античного мистецтва. У Відні, однак, немає нічого, що заслуговувало б на згадку, за винятком гарної мармурової посудини із вирізьбленою на ній вакханалією; посудина величиною й формою нагадує знамениту вазу вілли Боргезе. Ця річ знайдена була в Римі й належала кардиналові Ніколо дель Джудіче, в неаполітанському палаці якого вона стояла. Поблизу Берліна, в Шарлоттенбурзі, перебуває колекція античних творів, яку кардинал Поліньяк зібрав у Римі. Найвідоміші поміж ними одинадцять фігур, яким попередній власник дав назву родини Лікомеда: Ахілл, що ховається у жіночому одязі серед Лікомедових доньок. Проте необхідно знати, що всі кінцівки фігур, особливо голови, — новітнього походження, причому найгірше те, що вони відреставровані початкуючими митцями із Французької академії в Римі. Голова так званого Лікомеда — портрет славнозвісного пана фон Штоша. Найкращий твір цієї колекції — сидяча дитина із бронзи, що грає в кості, які давні греки називали астрагалами, а римляни — таліями і які заміняли граль-

ні кості. Найбільше зібрання старожитностей зберігається в Дрездені. Воно складається з галереї Кіджі в Римі, яку король Август придбав за 60 000 скуді й збільшив за рахунок зібрання статуй, які кардинал Александр Албані йому продав за 10 000 скуді. Я не в змозі дати відомості про всі найчудовіші твори, бо найкращі статуї стояли тоді в дощаному сараї, напхані в ньому як оселедці. Їх можна було побачити, але не споглядати. Деякі з них розставлені були більш просторо, в тому числі три одягнені жіночі фігури в одінях, що являли собою перші знахідки в Геркуланумі.

З картин великого Рафаеля в Англії немає ні однісінької, якщо не брати до уваги св. Юра в графа Пемброка, який, наскільки я пам'ятаю, подібний до св. Юра в галереї герцога Орлеанського; першого з них награвірував Паго. А от у Гемптонкорті перебувають сім його картонів до стількох же гобеленів, які зберігаються в соборі св. Петра; вони награвіровані Дорінї. Недавно лорд Балтімор надіслав із Рима в подарунок англійському королю рисунок до «Спаса» цього великого майстра однакової величини з оригіналом. Він буде, певне, вивішений там само. Цей рисунок скопійований із самого твору й виконаний напрочуд мистецьки чорним олівцем і так закріплений на папері, що рисунок не зможе постраждати.

У Франції, а саме у Версалі, зберігається славнозвісна Рафаелєва «Свята родина», яку спочатку награвірував Еделінг, а потім Фрей, а також його св. Катерина. В Іспанії, в Ескоріалі⁷, бачимо дві картини його пензля, з яких одна — мадонна. У Німеччині знаходяться дві картини: у Відні — св. Катерина і в Дрездені запрестольний образ із монастиря св. Сікста в П'яченці. Останній виконано не в найкращій манері й намальовано, на жаль, на полотні, тоді як решту його олійних картин написано на дереві. Тому-то образ цей уже встиг постраждати по дорозі з Італії. Якщо він навіть і може

дати уявлення про Рафаелів рисунок, то все ж уявлення про його колорит з тієї причини виходить недостатнім. Мнима картина Рафаеля, яку король прусський велів купити в Римі за 3000 скудо, не визнавалась тут жодним знавцем мистецтва за роботу цього майстра. Тому й не було змоги одержати письмову довідку про її автентичність.

З цього переліку найкращих творів стародавніх скульпторів і Рафаелевих картин, які перебувають за межами Рима й Італії, можна зробити висновок, що в інших місцях прекрасне в мистецтві буває тільки в поодиноких випадках і що відчуття прекрасного лише в Римі може бути повним, правильним і витонченим. Ця столиця світу й донині залишається ще невичерпним джерелом красот мистецтва, причому тут за один місяць відкривають більше мистецьких скарбів, ніж у засипаних містах поблизу Неаполя за цілий рік. Обстеживши для свого трактату про красу в історії мистецтва все, що в Італії збереглося від античності з прекрасного, і переконавшись, що не знайшли ніколи в Римі прекраснішої мужньо-юної голови, ніж у Аполлона, генія Боргезе й Вакха Медічі, я не тямив себе від подиву, коли мені потрапила на очі сливе ще вища краса у вигляді молодого фавна з двома ріжками на чолі, який був знайдений пізніше й перебуває в руках скульптора Кавачеппі. Фавнові бракує носа й частини верхньої губи. Що за враження справляла б ця голова, коли б вона була неушкоджена! Одну з наймайстерніших статуй старовини було знайдено в травні поточного 1763 року поблизу Албано у винограднику князя Алтієрі. Вона являє собою молодого фавна, який тримає перед животом велику мушлю, з якої бігла вода, а фігура дивиться в неї, нахиливши голову і зігнувшись. Флорентійський танцюючий фавн поряд з цим здається грубим, і його не можна порівняти з жодною статуєю так доречно, хіба що з описаним уже мною фрагментом обож-

неного Геркулеса. Отже, в майбутньому фавн Алтієрі буде таким же славним, як і хибно прозваний боєць Боргезе та Геркулес Фарнезе.

ОСОБЛИВО ПРЕКРАСНЕ В ОКРЕМИХ ГАТУНКАХ МИСТЕЦТВА

Услід за цією загальною порадою, яка стосується навчання, остягне повинно було б привести до пізнання особливої краси, притаманної кожному з трьох красивих мистецтв: живопису, скульптурі й архітектурі, якби це поле не було зашироке для того, щоб його можна було тут здолати. Зважаючи на розміри цього трактату й межі, установлені мені іншими важливими дослідженнями й заняттями, я змушений задовольнитися тільки кількома квітами й травами з того поля.

Прекрасне в цих мистецтвах важче збагнути в першому, легше в другому й ще легше в третьому. Але доказ причини прекрасного пов'язаний з труднощами у всіх випадках, і тут доречно згадати відомий вислів про те, що нічого не може бути важчим, як доказ очевидної істини, яку всі втямлюють за допомогою чуттів.

АРХІТЕКТУРА

В архітектурі прекрасне має більш загальний характер, бо воно полягає головним чином у пропорційності, адже ж будівля може стати й бути прекрасною навіть без прикрас, завдяки лише самим своїм пропорціям⁸. У скульптурі дві важкі сторони, а саме: колорит, світло й тіні — інші, ніж у живопису, який підвищує ними свою найбільшу красу; цим і пояснюється поступовість у легкості оволодіння і розуміння одного мистецтва у порівнянні з іншим. На цій підставі й Берніні міг, не маючи відчуття прекрасного щодо людини, стати великим архітектором, — хвала, на яку він не заслуговує в скульп-

турі. Це так ясно, що мене дивує, як можуть існувати люди, які неспроможні з'ясувати, що важче: живопис чи скульптура. Та обставина, що за новітніх часів було менше хороших скульпторів, ніж живописців, не може поставити це під сумнів. Із того, що в скульптурі прекрасне спрямоване більше, ніж у обох інших мистецтвах, на досягнення одної мети, виходить, що сприйняття прекрасного в обох інших мистецтвах повинно бути набагато рідкіснішим явищем, ніж у першому. Це виявляється і в Римі, навіть на найновіших будівлях, серед яких тільки невелику частину виконано за правилами справжньої краси, як це буває у всіх без винятку випадках у Вільйоли. У Флоренції прекрасна архітектура становить велику рідкість, отож там можна назвати прекрасним тільки один будиночок, на який навіть флорентійці вказують як на славу пам'ятку. Те саме можна сказати й про Неаполь. Венеція, однак, перевершує ці два міста низкою палаців на Великому каналі, споруджених Палладіо. З Італії ви можете судити й про інші країни. А от в Римі більше чудових палаців та будинків, ніж у цілій Італії разом. Найпрекраснішою будівлею наших часів є вілла пана кардинала Алессандро Албані⁹, і зал у ній можна назвати найчудовішим та найрозкішнішим у світі.

Втілення прекрасного в архітектурі слід шукати в найчудовішій будівлі в усьому світі, а саме соборі св. Петра. Недоліки, які в ньому вишукують Кемпбелл та інші й поширюють про них чутки, не мають під собою найменшої підстави. У передньому фасаді знаходять недоліки в тому, що прогони й окремі частини в ньому непропорційні величині всієї будівлі. Але при цьому не взято до уваги те, що ці гадані недоліки неминуче виникли через балкон, з якого папа як тут, так і в церквах St. Giovanni Laterano й St. Maria Maggiore звичайно благословляє народ. Аттічна колонада з цього боку не вища за ту, яку має вся будівля. Але гадана головна

помилка полягає в тому, що Карло Мадерно, будівничий переднього фасаду, вивів його занадто далеко вперед і надав йому в такий спосіб форми не грецького хреста, за якого баня була б посередині, а латинського. Та це відбулося за наказом, для того, щоб нова будівля охопила собою всю площу попередньої церкви. Подовження це було передбачено ще до Мікеланджело вже Рафаелем, як будівничим собору св. Петра, що видно з його плану в Серліо, і Мікеланджело справді мав, либонь, той самий намір, як це видно з його плану в Бонанні. Форма грецького хреста порушувала б, крім того, правила стародавньої архітектури, згідно з якими ширина храму повинна становити третину його довжини.

СКУЛЬПТУРА

У творах античної скульптури перше, що треба вивчати для тренування відчуття прекрасного,— це різниця між давньою й новою роботою в тій самій фігурі. Брак цього розуміння звів на манівці багатьох гаданих знавців і письменників. Бо це розуміння досягається не завжди так легко, як це можна бачити на реставраціях статуй в палаці Джустиніані, які викликають відразу навіть у недосвідчених людей, яким властивий добрий смак. Я маю тут на увазі відновлення частин самої фігури, бо надані їй символи не входять у поняття прекрасного. Усі письменники помилялись щодо так званого Фарнезького бика скрізь, де вони не знаходили ніяких слідів нової роботи, тоді як почуття прекрасного повинно було викликати в них принаймні сумнів щодо цілих торсів цієї групи. В толих фігурах не все прекрасне (адже й в давнину були добрі й погані митці, як твердить Платон у «Кратилі»), але все ж мало помилкового й поганого, а беручи до уваги, що в нас те вважається довершеним, що має найменше недоліків, то знайдеться багато античних фігур, які можуть вважати-

ся прекрасними в цьому розумінні слова. Проте абстрактне й тільки прекрасне слід відрізнити від виражальної краси. У Ватиканського Аполлона обличчя останнього роду, а в генія Боргезе — першого: голова Аполлона личить лише обуреному й бундючному божеству. Одягнуті частини античних фігур можуть вважатися так само прекрасними в своєму роді, як і оголені. Бо в них усі одіння гарно й ошатно накинуті й не всі, як це звичайно хибно припускають, зроблені з мокрого вбрання; це стосується лише тонкого одягу, який щільно облягає тіло, з низькими й дрібними банками. Отже, не можна тому виправдовувати новітніх митців, які замість античного одіння створюють на ґрунті історичних писань зовсім інше, якого ніколи не існувало.

Деякі письменники, які можуть сказати про твори стародавніх митців не більше, ніж прочани про Рим, знайшли недоліки в їхніх барельєфах у тому, що всі фігури мають однакову висоту рельєфу без живописного укорочення, яке вимагає різних планів і далечин. Вони вважають це доведеним наперед і роблять звідсіля висновки про невправність, нібито плоске моделювання важче за опукле. Їм слід сказати, що вони багато чого не знають: трапляються твори із трьома різними ступенями укорочення й опуклості фігур. Один з них стоїть у прегарному залі вілли Албані. Щодо творів новітніх скульпторів доводиться відступати від загального правила; тут не завжди можна судити про майстра на підставі його твору. От, приміром, статуя св. Домініка у вбранні його ордену в соборі св. Петра була для вправного Легро майже нездоланною перешкодою на шляху до досягнення краси.

ЖИВОПИС

Краса живопису полягає як у рисунку і композиції, так і в колориті й світлі та тіні. У рисунку краса сама є пробним каменем, навіть у тому, що повинно вселяти жах. Бо те, що відступає від краси форми, може вважатися вправно, але не красиво нарисованим. Деякі статі в Рафаелевій «Учті богів» не відповідають цій вимозі. Та твір цей виконаний одним з його учнів, серед яких його улюбленець Джуліо Романо не мав відчуття справжньої краси. Коли Рафаєлева школа, яка промайнула як ранішня зоря, припинила своє існування, митці відмовились від античності й знову пішли, як це траплялось і раніше, слідами власного свавілля. Псування почалося з обох Цуккарі, а Джузеппе з Арпіно вводив в оману себе й інших. Майже п'ятдесят років по Рафаєлеві почала розквітати школа Каррачі, засновник якої, Лодовіко, старший із них, пробув у Римі усього два тижні і, отже, не міг зрівнятися щодо рисунка зі своїми внуками, особливо з Аннібале. Останні були еkleктики: вони прагнули поєднати чистоту стародавніх митців і Рафаєлеву і знання Мікеланджело з багатством і пишнотою венеціанської школи, особливо Паоло Веронезе, і життєрадісністю ломбардського пензля Корреджо. Із школи Агостіно та Аннібале вийшли Доменікіно, Гвідо, Гверчіно й Албано, які досягли слави своїх учителів, проте повинні вважатись наслідувачами.

Доменікіно вивчав стародавніх митців більше, ніж усі послідовники Каррачі, і не брався до праці доти, поки не вирисовував спершу найдрібніші деталі, про що можна судити, між іншим, на підставі восьми грубесних томів його рисунків у музеї пана кардинала Алессандро Албані, які нині належать англійському королеві. Але в оголеній натурі він не досяг Рафаєлевої чистоти. Гвідо Рені не є рівним ні в рисунку, ні у виконанні, і він розумів красу, але не завжди був здатен сягнути її.

Його Аполлон у славнозвісній «Аврорі» далеко не гарна фігура, і між ним та Аполлоном посеред муз Менгса у віллі Албані така сама різниця, як між слугою та його паном. Голова його архангела чудова, але не ідеальна. Він відмовився од свого первісного сильного колориту і засвоїв світлу, в'ялу й туманну манеру. Гверчіно виявився щодо оголеної натури не на висоті. Він не додержувався строгості рисунка Рафаеля й стародавніх митців, за чиїми одіннями й прийомами він ішов і які наслідував лише в небагатьох із своїх творів. Його картини шляхетні, але намальовані за власними ідеями, тож він більшою мірою, ніж посередні, може вважатись за самобутнього митця. Албано — живописець Грації, але не тої найвищої, яку вшановували в античності, а більш низької; голови у нього радше гарненькі, ніж прекрасні. З цими вказівками можна спробувати судити самому про красу окремих фігур у решти живописців, які на це заслуговують.

Краса композиції полягає в мудрості, тобто вона повинна бути схожа на товариство добре вихованих і мудрих людей, а не диких та розлютованих духів, як-от ті, що у Лафажа. Друга її властивість — це обгрунтованість, тобто в ній не повинно бути нічого зайвого й порожнього, нічого такого, що було б вишнuto, як у віршах заради рими, так, щоб другорядні фігури здавались не прищепленими пагонами, а гілками того самого дерева. Третя властивість полягає в униканні повторень у діях та поставах, які вказують на убозтво уяви й неуважність. Дуже великими композиціями не захоплюються заради їх величини. «Машиністи» або ті, які можуть швидко заповнювати великі площини безліччю фігур, як Ланфранко з його банями, де вміщаються сотні фігур, подібні до багатьох письменників, авторів фоліантів.

Кількість і якість рідко ходять у парі, отож той, хто написав своєму другові, що в нього не було часу висло-

витись трохи коротше, знав, що важким є не багато-слів'я, а малослів'я. Тісполо створить за один день більше, ніж Менгс за тиждень, але роботу першого подивляться й забудуть, а робота останнього житиме вічно. В тих випадках, коли великі твори розроблені до найдрібніших подробиць, як «Страшний суд» Мікеланджело, до якого серед рисунків колишньої колекції Албані, а нині власності англійського короля, збереглося багато власноручних шкіців окремих фігур і груп, або як «Битва Костянтина» Рафаеля, де ми знаходимо не менше приводів до здивування, ніж герой, якому Паллада в Гомера показала б поле бою,— в тих випадках, кажу я, ми маємо перед очима цілу систему мистецтва. Згадані вище напучення справджуються на створеній П'єтро ді Кортонна «Битві Александра з Пірром», яка перебуває на Капітолії. Вона являє собою нагромадження похапцем накреслених і виконаних маленьких фігур, але попри це її показують і роздивляються як диво, тим паче, що існує легенда, начебто Людовік XIV пропонував за цю картину родині Савеллі, якій вона належала, 20 000 скудо — це так само не відповідає дійсності, як і те, що король запропонував 10 000 луїдорів за «Ніч» Корреджо.

Колорит набуває краси завдяки старанному виконанню, бо нелегко швидко знайти й накласти силу-силенну відтінків чистих і змішаних фарб. Усі великі живописці працювали не поспішаючи, причому Рафаелева школа й всі колористи писали свої твори так, що їх можна роздивлятися й зблизька. Згодом італійські живописці, серед яких кращим є Карло Маратта, працювали швидко й задовольнялися загальним враженням, що його справляли їхні картини; через це останні багато втрачають, коли їх роздивлятися зблизька. Про цих живописців, мабуть, виникла в Німеччині приказка: красиво здалеку, як італійські картини. Я відрізняю тут фрески, які детально не виписуються, оскільки повинні справляти враження здалеку, від інших картин, а також старанно

викінчені й вилізани картини, що відзначаються вимученістю і боязкістю і вирізняються радше ретельністю, аніж достеменним знанням. Перші виявляють, одначе, сміливість, і упевненість, і глибоке переконання, причому їх вільний мазок нічого не втрачає на близькій відстані й справляє значно більше враження, ніж мазок виписаний. До останньої категорії належить і вінець усіх невеликих картин на світі, а саме славнозвісний Рафаелів «Спас» в палаці Албані, що його багато хто вважає за твір самого майстра, а декотрі приписують цей твір його учням. До іншої категорії належить Ван дер Верфове «Зняття з хреста», яке перебуває там само, один із найкращих творів його, написаний художником на замовлення Пфальцького курфюрста в дарунок папі Клименту XI. Щодо колориту оголеного тіла, то Корреджо й Тіціан перевищують усіх майстрів, бо в них тіло дихає правдою і життям. Рубенс, будучи в рисунку далеким до ідеалу, сягає його тут. Тіло в нього подібне до рожевості пальців, виставлених проти сонця, а колорит його відноситься до колориту перших двох, як прозорий скляний сплав до справжньої порцеляни.

Щодо світла й тіні, то лише деякі твори Караваджо й Спаньйолетто можна вважати прекрасними, бо вони суперечать природі світла. В основі їх похмурих тіней лежить правило, що зіставлення протилежностей робить їх чіткішими, як це, приміром, буває з білою шкірою на тлі темного вбрання. Але природа чинить усупереч цьому положенню; вона переходить поступово від світла до тіні й мороку; дневі передує ранкова зоря, а ночі — сутінки. Педанти в живопису звичайно цінують цю чорноту в мистецтві так само, як і педанти в царині науки деяких просякнутих тютюновим димом писаки. Але amator мистецтва, який помічає в собі почуття прекрасного, та не має достатніх знань, бентежить, коли чує, як гадані знавці дають високу оцінку картинам там, де чуття підказує йому протилежне. Коли він до такої міри

вивчив твори найкращих майстрів, що набув необхідного досвіду, то може дозволити собі довіряти більше своєму окові й почуттю, ніж судженню, яке не переконує його. Адже бувають люди, які хвалять тільки те, що іншим не подобається, щоб тим самим не звертати уваги на загальну думку. Це так само, як відомий Маффеї, який дуже мілко плавав у давньогрецькій мові, ставив похмурого й пихатого Никандра на одну дошку з Гомером для того, щоб сказати щось незвичне і щоб змусити думати, нібито він читав свого героя і розумів його. Аматор мистецтва може бути певним, що коли б не необхідність ознайомитися з манерою відомих майстрів, навряд чи варто було б витратити час на дослідження картин Луки Джордано, Преті Калабрезе, Солімени й взагалі всіх неаполітанських живописців. Те саме можна сказати й про новітніх венеціанських живописців, а надто про П'яцетті.

ТРИ НАГАДУВАННЯ

До цього повчання щодо сприйняття прекрасного в мистецтві я додам таке нагадування: необхідно насамперед ставитись уважно до особливих, своєрідних думок, виражених у творах мистецтва, які інколи, як коштовні перлини, бувають понизані в одному разкові з гіршими й можуть серед них загубитись. Наше дослідження слід було б почати від проявів розуму, як найбільш цінного елемента також і в красі, а від нього уже спуститися до виконання. Це особливо слід пам'ятати щодо Пуссенових творів, в яких око не захоплюється колоритом і тому може недобачати їх найголовнішого достоїнства. На картині «Соборування» він зобразив слова апостола «Моя боротьба була успішною» за допомогою прикріпленої над ліжком конаючого дощечки, на якій стояло ім'я Христа, як на стародавніх християнських світильниках; під нею висить сагайдак, що натякає, можливо, на стріли дияво-

ла. Муки філістимлянина виражені двома постатями, які подають хворому руку, стискаючи собі носа. Благородна думка криється в славнозвісній картині Корреджо «Іо»¹⁰: спраглий олень поблизу води — образ із слів псалмо-співця: «Як олень біля джерела кричить» і т. д. — являє собою чисте уособлення жаги Юпітера. Бо крик оленя означає гебрайською мовою водночас пристрасне й жагуче бажання. Чудово задумано гріхопадіння перших людей у Доменікіно в галереї Колонни. Всемогутній, якого несуть ангели, закидає Адамові його провину. Адам скидає вину на Єву, а Єва — на змію, що повзе у неї біля ніг. Фігури розміщені ступенями, як і сама дія, і поставлені одна над одною у вигляді ланок однієї дії, що ланцюгом переходить від одної до другої.

Друге нагадування повинно торкнутися *споглядання природи*. Мистецтво, яке наслідус останню, повинно для створення прекрасного завжди прагнути до природності й уникати по змозі усякої силуваності, бо вимушеними жестами можна спотворити навіть красу в житті. Так само як у творі надмірна ученість повинна поступатися місцем ясному й зрозумілому викладові, так і мистецтво повинно поступатися місцем природі й зважати на неї. Проти цього положення грішили і великі митці на чолі з Мікеланджело, який, щоб показати свою вченість, понехтував у фігурах на надгробках великих герцогів навіть добропристойністю¹¹. З огляду на це не слід шукати краси в сильних ракурсах, бо останні подібні до навмисної стислості в Картезієвій геометрії й приховують те, що має бути видно. Вони можуть бути доказом вправності в рисуванні, але не знання краси.

Третє нагадування стосується оброблення. Оскільки це останнє не може бути головною і вищою метою, то слід понехтувати її вигадливостю, як мушками на обличчі, бо щодо цього ніхто не може мірятися силами з ті-рольськими умільцями, які змогли вирізьбити опуклими літерами весь «Отчешаш» на вишневому камінці. Але

там, де деталі писані так само старанно, як і головні постаті, як, приміром, зела на передньому плані «Спаса», там це вказує на одноманітність мислення й виконання в митця, який, подібно до творця, побажав виявити велич і красу навіть у найменших подробицях. Отже, гладкість мармуру не є властивістю статуї, як гладкість одіння, але вона може бути в крайньому разі уподібнена гладкій поверхні моря. Бо деякі, причому найгарніші, статуї бувають не відполіровані.

Цим, беручи до уваги мету цього начерку, який повинен був мати загальний характер, можна, мабуть, закінчити наш виклад. Речам, які ґрунтуються на відчуттях, не можна надати найбільшої ясності, причому тут не всього можна навчити письмовим викладом, як це, між іншим, доводять умовні знаки, якими Аржанвіль у своїх життєписах живописців гадає вичерпати опис їхніх рисунків. Тут це означає: піди й подивись.

ПРО МИСТЕЦТВО ЕЛЛІНІВ

(Із книги «Історія стародавнього мистецтва»)

ПЕРЕДМОВА

Історія стародавнього мистецтва, яку я взявся написати, не є просто розповіддю про хронологічну його послідовність і зміни. Я розумію слово «історія» у ширшому значенні, в якому воно вживається у грецькій мові¹, і маю намір викласти тут досвід наукової системи. Це я намагався виконати у першій частині, в дослідженні про мистецтво давніх народів, кожного окремо, але головним чином в огляді грецького мистецтва. Друга частина містить історію мистецтва у вужчому смислі і являє собою огляд зовнішніх обставин мистецтва греків і римлян. Головною і кінцевою метою як першої,

так і другої частин є мистецтво в його суті, а не історія художників, яка на нього має мало впливу і яку тут не належить шукати, тому що вона зібрана іншими, в іншому місці; натомість як у першій, так і в другій частині ретельно вказані ті пам'ятки мистецтва, які хоч трохи можуть послужити для загального розуміння питання.

Історія мистецтва повинна вчити про це походження, розвиток, зміни і занепад, а також про різні стилі народів, епох і художників, і все це по змозі підтвердити пам'ятками античності.

Не раз виходили у світ твори під назвою «Історія мистецтва», але в них мистецтву відводилося найменше місце; автори цих творів були знайомі з ним недостатньо і не могли дати нічого, крім того, що вони почерпнули з книг або з чийось слів, майже жодний письменник не проникає в суть і внутрішню структуру мистецтва: говорячи про мистецтво, письменники ці відбуваються частково загальними похвалами або будують свої судження на чужих і хибних засадах; ті ж, які торкаються старожитностей, беруть лише те, що дозволяє їм показати свою вченість...

Даремне було б шукати достовірних відомостей про мистецтво у великих і дорогих описах античних статуй, які збереглися до нашого часу. Опис статуї повинен з'ясувати підстави її краси і виявити особливості художнього стилю, тобто, перш ніж зробити остаточний висновок про твір мистецтва, належить торкнутися законів самого мистецтва. А де розтлумачено, у чому полягає краса статуї? Який письменник розглядає її очима мудрого художника? Усе, що в наш час написано у цьому роді, не краще від «Статуй» Каллістрата; пісний цей софіст міг і в десять разів більше навести описів статуй, яких він ніколи і ніде не бачив; наші уявлення про більшість подібних описів зубожіли б, і те, що було великим, здалося б жалюгідним.

Грецька, або так звана римська, робота пізнається звичайно на підставі одягу або на підставі його якості — плащ, застебнутий на лівому плечі фігури, повинен доводити, що статуя — грецької роботи. Додумалися навіть до того, що почали шукати натяків на батьківщину художника, який створив статую Марка Аврелія, в чубі його коня, в якому знайшли подібність до сови, і побачили в цьому натяк на Афіни². Як тільки хороша фігура вдягнена не як сенатор, твердять, що вона грецького походження, хоча ми маємо кілька статуй сенаторів, виконаних відомими грецькими майстрами. Одна група у віллі Боргезе має назву Марка Коріолана і його матері; це — лише припущення, з якого, однак, роблять висновки, що статуя виготовлена в часи республіки, і тому визнають її гіршою, ніж вона є насправді. Так само, виходячи з того, що іншій мармуровій статуйці цієї ж вілли дано назву «Циганка» («Єгиптянка»), в її голові вбачають прикмети істинного єгипетського стилю; тим часом тут немає навіть нічого близького: голову разом з руками і ногами зробив із бронзи Берніні. Це те саме, що узгоджувати закони архітектури з першим-ліпшим будинком.

Таким же неслухним і бездоказовим є прийняте позначення однієї групи у віллі Людовізі, як групи Папірія і його матері, а Дюбо вбачає на обличчі молодого чоловіка лукаву усмішку, якої в дійсності там немає зовсім. Ця група зображає радше Федру й Інполіта³, обличчя якого виражає жах з приводу злочинного освідчення мачухи; уявлення грецьких художників (якщо Менелай є автором цього твору) були взяті з їхнього власного міфа.

Розмірковуючи про достоїнства статуї, не досить сказати, що отака із них краща, як це — можливо, через нерозважливе зухвальство — робить Берніні, визнаючи статую Пасквіно за найгарнішу з усіх античних статуй; для цього необхідно навести свої докази; інакше й про

Мета Суданте, що стоїть перед Колізеєм, можна сказати що це взірць античної архітектури.

Дехто сміливо називає художника на підставі однієї тільки букви, а той, хто замовчав імена декотрих художників, які містяться на статуях, як-от на цьому Папірії або, краще сказати, Іпполіті і Германіку, видає за статую з античності Марса Джованні да Болонья у віллі Медічі, що, у свою чергу, ввело в оману інших. Інший знову, описуючи, замість якоїсь хорошої, античну погану статую мнимого Нарціса ⁴ в палаці Барберіні, розповідає нам міф про нього; автор трактату про три капітолійські статуї ⁵, які зображають Рим і двох полонених варварських царів, пропонує нам зовсім несподівано історію Нумідії; в таких випадках греки казали: Левкон двигає одне, а його осел — щось зовсім відмінне.

Із описів решти старожитностей, що зберігаються у римських віллах і музеях, можна так само мало почерпнути для розуміння мистецтва; вони більше затемнюють, аніж повчають. Дві статуї Герсілії, дружини Ромула ⁶, і одна Фідієвої Венери у Піранолі, за каталогом зібрання графа Пемброка і кабінету кардинала Польньяка, являють собою голови з натури Лукреції ⁷ і Цезаря. Серед статуй графа Пемброка, що зберігаються в Уїлтоні в Англії, які досить погано були гравійовані Каррі Крідом на 40 таблицях великого формату, чотири приписуються грецькому художникові Клеомену. Дивуєшся із легковір'я і сміливості людей, коли хибно стверджується *, що зображення Марка Курція ⁸ на коні зроблене начебто скульптором, якого Полібій (я припускаю — проводир Ахейського союзу й історик) узяв із собою з Корінфа у Рим; з такою ж безсоромністю можна було сказати, що він послав художника прямо в Уїлтон.

* Див.: Куртіус Бассорільєво. Скульптор, привезений у Рим Полібієм із Корінфа.

Річардсон описав римські палаци і вілли, а також статуї, які у них перебувають, неначе він бачив їх уві сні: через короткість свого перебування в Римі багатьох палаців він не бачив зовсім, а інші, за власним його визнанням,— лише один раз; і все ж, незважаючи на численні помилки і неточності, його книга — краще, що ми маємо. Тільки не варто аж так вже йому довіряти, коли він дивиться на новий живопис, виконаний фрескою і написаний Гвідо, як на античний. Найменшого значення не слід також надавати описам художніх творів Рима і інших місць у «Подорожах» Кайслера: він списав їх із найнікчемніших книжок Манілли, з великою ретельністю уклав окрему книжку про віллу Боргезе, а проте не згадав у ній трьох дуже знаменитих творів; перший являє собою прибуття цариці амазонок Пентесілеї у Трою до Пріама⁹, якому вона пропонує свої послуги; другий — Гебу, позбавлену її права подавати богам амброзію, коли вона навколішках благає у богинь прощення, бо Юпітер уже замінив її Ганімедом; і, врешті, третій являє собою чудовий жертовник, на якому Юпітер їде на кентаврі. Цей жертовник не був помічений ні Манілли, ні кимось іншим, бо він стоїть у підвалі палацу.

Монфокон написав свою книжку віддалік від скарбів античного мистецтва і судив про них із чужих слів, на підставі рисунків і гравюр, які спонукали його до чималих огріхів. І він, і Маффеї, обидва приписують аж Поліклетові статуї Геркулеса й Антея в палаці Пітті у Флоренції, групу досить низького достоїнства й до того ж наполовину дороблену недавно. «Сон» із чорного мармуру вілли Боргезе, роботи Алгарді, він видає за античну; одна із великих нових ваз з цього ж мармуру, роботи Сільвіо із Велетрі, вміщена поряд із «Сном» (він знайшов її також поряд на гравюрі), повинна бути, на його думку, посудиною із снотворними соками. А скільки знаменитих речей не згадано ним узагалі. Він признається, що

ніколи не бачив зображення Геркулеса в мармурі з ро-
гом достатку в руках, а у віллі Людовізі він зображений
отак натуральної величини у вигляді герми, і ріг тут
достеменно античний. З таким же атрибутом зображений
Геркулес на одній розбитій поховальній урні, серед не-
давно проданих уламків старожитностей палацу Барбе-
рїні.

Тут мені спадає на думку, як інший француз, Мартін,
людина, яка насмілилася стверджувати, що Гроцій не
арозумів сімдесятьох тлумачів¹⁰, категорично і вперто
заявляє, що два генії на античних урнах не можуть
зображати сон і смерть¹¹; а на подвір'ї палацу Албані
для публічного огляду виставлено жертовник, на якому
вони зображені в цьому значенні з античним надписом:
сон і смерть*. Інший із його співвітчизників закидає
брехню Плінієві Молодшому в описі своєї вілли, у прав-
дивості якого переконують нас її руїни.

Деякі помилкові твердження письменників стосовно
старожитностей немов застраховані тепер від спросту-
вання з огляду на свою давність і те захоплення, що його
вони викликали. Круглий мармуровий виріб, що пере-
буває у віллі Джустиніані, якому шляхом різних додач
надали форми вази з рельєфним зображенням вакхана-
лії¹², після того як його вперше обнародував Спон, з'я-
вився у гравюрах у багатьох книгах і послужив приво-
дом до різних тлумачень. Оскільки там була ящїрка, що
шповзає на дерево, хотїли припустити, що це робота
Савра, який разом із Батрахом збудував портик Метел-
ла¹³; тим часом це — твір новий. Я відсилаю до того, що
я кажу про цих архїтекторів у «Замїтках про архїтектур-
ру». Також до нової доби, на думку всіх знавців і людей
зі смаком, повинна належати і та ваза, про яку Спон
написав спеціальну працю.

* Див. трактат Г. Е. Лессїнга «Як в античності зобража-
ли смерть» (*прим. перекладача*).

Більшість помилок учених у визначенні старожитностей походять від неуваги до реставрації; має місце невміння відрізнити пізніші додачі відбитих і загублених кусків від достеменних старожитностей. Про такі помилки можна було б написати цілу книгу, бо в цих випадках помилялися найученіші антикварії. На підставі одного рельєфу палацу Маттеї, де зображене полювання імператора Галлієна, Фабретті хотів довести, що тоді уже були в ужитку підкови, прибиті цвяхами на теперішній манір; він не знав, що нога коня була прироблена недосвідченим скульптором. Реставрації часто давали привід до кумедних висновків. Монкофон, приміром, інтерпретує нове зображення сувою або палиці, вкладеної в руки Кастора або Поллукса¹⁴ у віллі Боргезе, як зображення правил кінних змагань; у подібному ж новому сувої в руках Меркурія¹⁵ він убачає важко поясниму алегорію. Таким же чином і Трістан на знаменитому агаті у Сан-Дені ремінь щита в руках мнимого Германіка визнав за статті мирного договору. Це все одно, як коли б сказати, що св. Михаїл хрестив Цереру¹⁶. Райт вважає старожитністю зовсім нову скрипку, вкладену в руки Аполлона¹⁷ віллі Негроні, і посиляється при цьому на іншу нову скрипку на маленькій бронзовій фігурці у Флоренції, на яку вказує і Аддісон. Він гадає цим захистити честь Рафаеля, бо, на його думку, цей великий художник запозичив від згаданої вище статуї форму скрипки, вкладеної ним в руки Аполлона на Парнасі у Ватікані. Статуя ця була реставрована Берніні років півтораєста по тому; з такою ж підставою можна було б навести для прикладу Орфея¹⁸ зі скрипкою в руках, зображеного на різьбленому камені. Бачили начебто скрипку й на маленькій фігурці, що містилася на колишньому розрисованому склепінні античного храму Бахуса, поблизу Рима; але Сантес Бартолі, який нарисовав її, згодом переконався у своїй помилці й усунув інструмент на мідній дошці свого зображення, як це

я бачу із відбитка останньої гравюри, долученої ним до розмальованих рисунків античних картин у музеї кардинала Алессандро Албані. За інтерпретацією одного з нових римських поетів, античний художник хотів позначити прагнення до необмеженої влади, вклавши кулю до рук статуї Цезаря на Капітолії; але він не помітив, що обидві руки прироблені до статуї пізніше. Спенс не затримувався б так довго на скіпетрі однієї статуї Юпітера, коли б він знав, що рука, а отже, й жезл, є продуктом нового часу.

Всі пізніші додатки належало б вказувати на гравюрах або в поясненнях до них; голова Ганімеда Флорентійської галереї повинна на підставі гравюри викликати погане враження, але вона ще гірша в оригіналі. А скільки-то є інших античних статуй з новими, доточеними головами, що їх не визнавали за нові. Такою, наприклад, є голова Аполлона, лавровий вінок на якій Горі наводить як щось особливе. Нові голови доточені Нарцісові, так званому Фрігійському жерцеві, сидячій Матроні, Венері Genetrix *; огидними є голови Діани, Бахуса з Сатиром біля піг, а також іншого Бахуса з виноградною лозою у високо піднятій руці. Більшість статуй шведської королеви Крістіни, що стоять у Сан-Ільдефонсо в Іспанії,— також з новими головами, а вісім муз — ще й з новими руками.

Численні помилки письменників походять також від неправильних рисунків, чим, наприклад, обумовлені помилки в поясненнях Купера до Гомера. Рисувальник визнав Трагедію за чоловічу фігуру і не помічає котурнів, дуже виразно позначених на мarmorі. Далі, Музі, яка стоїть у печері, замість плектрума, вручено згорнутий рукопис¹⁹. Із священного триніжка інтерпретатор робить єгипетське Т, а на плаці фігури перед триніжком він бачить три кінці, чого насправді також немає.

* Родительці (лат.).

Тому важко і навіть майже неможливо написати щось ґрунтовне про античне мистецтво і про невідомі старожитності поза Римом; для цього не досить також і перебування у Римі впродовж двох років, як пересвідчився я на самому собі після тривалої підготовки. Не треба дивуватися, коли хтось каже, що не міг відкрити в Італії жодного ще невідомого надпису; він має рацію: жоден із тих, що містяться на відкритих місцях, не випав з уваги вчених. Але в кого є час і змога, той знайде ще багато невідомих надписів, що були давно уже відкриті. Ті, які я навів у цьому творі і в описі різьблених каменів музею Штоша, належать якраз до цього роду; але їх треба вміти шукати, і просто мандрівник навряд чи знайде їх.

Незрівнянно важчим, однак, є вивчення мистецтва на підставі творів античних авторів, у яких робиш відкриття навіть після того, коли їх уже сто разів читав. Але більшість вважає за можливе осягати ці відомості на кшталт тих, хто черпає свої знання з щомісячних журналів і дозволяє собі судити про Лаокоона ²⁰, як інші про Гомера, на виду навіть у людей, які багато років займалися і тим і тим. Вони ж бо судять про найбільшого поета на зразок Ламота і про найдосконалішу статую на зразок Аретіно. Взагалі більшість письменників у цих речах схожа на ріки, які піднімаються, коли у їхній воді потреби немає, і залишаються сухими, коли води бракує.

У цій історії мистецтва я намагався відкрити істину. А оскільки я мав якнайширшу змогу досліджувати на дозвіллі твори античного мистецтва і нічого не жалкував для здобуття необхідних відомостей, то я і дозволив собі узятися за цей твір. Любов до мистецтва була вже замолоду моєю найбільшою схильністю, і, незважаючи на те, що виховання і обставини мого життя штовхали мене на зовсім віддалені шляхи, внутрішнє моє покликання виявлялося повсякчас. Усе наведене тут мною як доказ я багато разів бачив і вивчав — як картини і статуї,

так і різьблені камені і монети. Але щоб прийти на допомогу читачеві, я також навів з книг ті гравюри каменів і монет, які зроблені пристойно.

Не треба дивуватися, коли я не згадав тут деяких творів античного мистецтва, що мають ім'я художника або стали відомими завдяки якимось іншим причинам. Ті твори, які я збув мовчанням, або не можуть послужити для визначення стилю чи епохи в мистецтві, або їх немає більше у Римі, або ж, нарешті, зовсім знищені. Це нещастя спостигло в останні часи велику кількість чудових речей, що я і відмітив у різних місцях. Я описав би — коли б він не був загублений — уламок статуї, відомої під іменем Аполлонія, сина Нестора з Афін, яка перебувала колись у палаці Массімі. Картини богині Роми²¹ (не тої відомої, що є у палаці Барберіні), про яку каже Спон, також більше немає в Римі. Німфеум²², описаний Гольштайном, як твердять, пошкоджений через недбалство і більше не виставляється. Рельєф, на якому живописець малює портрет Варрона і який належав славнозвісному Чіампіні, також зник із Рима, не полишивши найменших відомостей. Герму із головою Спевсіппа, голову Ксенократа і багато інших, з іменем особи або художника, спіткала та сама доля. Не можна без жалю читати звістки про численні античні пам'ятки мистецтва в Римі або в інших місцях, знищені в часи наших батьків; багато про які з них не залилося навіть і відомостей. Я пригадую повідомлення в одному ненадрукованому листі знаменитого Пейреска до командора дель Поццо, де мовиться про численні рельєфи в лазнях Полуоло поблизу Неаполя, що стояли там ще у часи папи Павла III, на яких показані були люди, вражені різними хворобами і зцілені у цих лазнях; це — єдина звістка, яку я міг знайти про них. Хто повірить, що в нашу добу можуть скористовуватись падінням статуї, голова якої збереглася, щоб зробити з однієї фігури дві. Тим часом це трапилося в Пармі — у той самий рік, коли

я пишу про це — при падінні колосальної статуї Юпітера, гарна голова якого виставлена в академії мистецтв цього ж міста. Дві нові статуї, вирізьблені з тої давньої, — можна собі уявити так, — стоять у герцогському саду. Голові украй потворним способом доточено ніс, і новітній скульптор визнав за потрібне виправити в античного майстра чоло, щоки і бороду, а те, що йому здалося зайвим, знищити зовсім. Я забув сказати, що цей Юпітер був знайдений у недавно відкритому засипаному місті Веллейя у Пармській окрузі. За людської пам'яті, уже в часи мого перебування в Римі, безліч знаменитих речей вивезено до Англії і там, кажучи словами Плінія, відправлено на заслання у віддалені мастки.

Оскільки головним завданням цієї історії є мистецтво греків, то в розділі про нього мені довелося бути більш докладним. Я міг би сказати ще більше, коли б писав для греків, і до того ж не одною з сучасних мов, що змушує мене мимохіть вдаватися до певних обачностей. Завдяки цьому — хоча і знехотя — я пропустив розмову про красу на зразок Платонового Федра²³, який міг би послужити для пояснення теоретичної частини. Ті пам'ятки мистецтва із зображенням античних творів живопису і скульптури, різьблених каменів, монет і ваз, які я помістив на початку і в кінці розділів або їх частин — і як оздобу, і як ілюстрацію, — ніколи ще не публікувалися, і я вперше дав зарисувати їх і награвіювати.

У деяких випадках я дозволив собі висловити такі думки, які можуть здатися недостатньо доведеними, але, можливо, іншим, хто працює в галузі мистецтва античності, вони допоможуть іти далі. А як часто такі гіпотези ставали істинами завдяки наступному відкриттю! Здогадки, — але такі, які хоч однією ниткою зв'язані з тривкими фактами, — не можуть бути вилучені з подібного роду творів зовсім так само, як не можна усунути гіпотези із природничих наук; вони схожі на риштування при спорудженні будинків, навіть ще більше — вони

стають необхідними при відсутності відомостей про античне мистецтво, коли не хочеш переплигувати через великі прогалини. Серед деяких моїх суджень про речі, не настільки ясні, як сонце, такі гіпотези, взяті окремо, будуть лише ймовірностями; узяті ж разом і в їхньому загальному зв'язку, вони перетворюються на докази...

Цю історію мистецтва я присвячую мистецтву і часові, а зокрема моєму другові Антону Рафаелю Менгсу.

Рим, липень 1763 р.

Розділ перший

ПІДСТАВИ Й ПРИЧИНИ УСПІХІВ ТА ВИЩОСТІ ДАВНЬОГРЕЦЬКОГО МИСТЕЦТВА НАД МИСТЕЦТВОМ ІНШИХ НАРОДІВ

Мистецтво еллінів займає найчільніше місце в цій історії й вимагає, будучи найдостойнішим предметом спостереження та наслідування і зберігшись в незліченних чудових пам'ятках, ґрунтовного дослідження. Воно полягає не в показі недовершених властивостей і не в поясненні його вигадок, а в такому викладі його суттєвих сторін, який був би не тільки поживою для знання, але й керівництвом для практики. Вивчення мистецтва єгиптян, етрусків та інших народів може розширити наше розуміння і надати правильності нашому судженню; а от дослідження давньогрецького мистецтва повинно прагнути спрямувати наше розуміння на єдине й на істинне, щоб керуватися ними в судженні й в практиці.

Це дослідження про мистецтво еллінів складається з чотирьох частин: перша й вступна стосується підстав і причин успіхів та вищості давньогрецького мистецтва над мистецтвом інших народів; друга — сутності мистецтва; третя — викладає історію його розвитку і занепаду;

і, нарешті, четверта — торкається технічної сторони мистецтва. Цей розділ закінчується розглядом античного живопису.

Причину й підставу вищості, досягнутої еллінами у мистецтві, слід приписати впливові почасти клімату, почасти державного ладу й управління і викликаного ними складу думок, але не менше пошані еллінів до митців і поширенню та застосуванню у їхньому середовищі предметів мистецтва.

I. Про вплив клімату

Вплив клімату повинен полягати в оживленні того насіння, з якого має вирости мистецтво, і для його посіву Греція була найкращим ґрунтом; а здатності до філософії, нібито притаманній, на думку Епікура, одним лише еллінам, можна було б із набагато більшим правом протиставити їхню талановитість у мистецтві. Багато з того, що нам уявляється ідеалом, було у них природною властивістю. Природа, пройшовши усі ступені холоду і спеки, спинилась на Греції, де панує температура середня між зимовою і літньою, як на певному своєму осередку, і чим більше вона до нього наближається, тим вона робиться світлішою і радіснішою і тим ширше проявляється її дія в натхненних і дотепних образах та в рішучих і багатонадійних рисах. Природа чим менше оповита туманами й шкідливими випарами, тим раніше надає тілові зрілої форми; вона вирізняється величавістю статури, особливо в жінок. У Греції вона породила, мабуть, найдовершеніших людей. Елліни, як свідчить Полібій, усвідомлювали як це, так і взагалі свою зверхність над іншими народами; у жодного іншого народу краса не була в такій пошані, як у них; тому нічого із того, що могло підвищити красу, не приховувалось, і митці мали її щоденно перед очима. Краса навіть вела до слави, і ми знаходимо в еллінських оповідках згадки

про найпрекрасніших людей: деяких з них відзначено особливими прізвиськами навіть за окремі найпрекрасніші частини їхнього тіла, як, приміром, Деметрій Фалерейський — за красу своїх брів. Тому змагання у вроді влаштовувались у найдавніші часи за Кіпсела, царя Аркадії, за часи Гераклідів²⁴ в Еліді на березі ріки Алфея; а на святі Аполлона Філезійського встановлено було для молодих людей нагороду за найвправніший цілунок. Звичай цей виконувався за присудом особливого судді і зберігався, мабуть, також і в Мегарі край могили Діокла²⁵. У Спарті й на Лесбосі, у храмі Юнони, а також у паррасійців відбулися змагання у красі серед жінок.

II. Про вплив громадських порядків

СВОБОДА В ПОЛІТИЧНОМУ ЖИТТІ

З огляду на державний лад і управління Греції убачаємо, що найголовнішою причиною вищості мистецтва є свобода. А свобода за всіх часів не покидала Греції, навіть біля трону царів, які по-батьківськи правили народом, поки просвіщення розуму не дозволило еллінам ще повніше втішатися свободою. Гомер називає Агамемнона пастирем народів, указуючи цим на його любов до них і піклування про їхній добробут. Хоча згодом і з'явилися тирани, але влада їх обмежувалась рідним містом, а вся нація ніколи не визнавала над собою одного володаря. Тому будь-якою однією особою не обмежувалось право бути великим серед свого народу та обезсмертити себе, усуваючи інших.

Мистецтвом уже дуже рано почали користуватись для збереження пам'яті про якусь людину за допомогою зображення, і шлях до цього був відкритий кожному еллінові. Та оскільки найдавніші елліни відсували добу-

те досвідом далеко на задній план, а більше цінували подароване природою, то й перші нагороди випали на долю фізичних вправ. От ми знаходимо, наприклад, повідомлення про статую, поставлену в Еліді спартанському борцеві Евтелідові вже в тридцять восьму олімпіаду, і треба думати, що статуя ця була не першою. На другорядних іграх, як, приміром, у Мегарі, встановлювався камінь з іменем переможця. Тому-то найвидатніші мужі Греції намагались замолоду визначатися в іграх. Хриси́п і Клеант прославились у цій царині раніше, ніж стали відомі як філософи; навіть сам Платон з'являвся між борцями на істмійських іграх у Корінфі й на піфійських у Сікіоні²⁶. Піфагор дістав нагороду в Еліді і так навчив Еврімена, що той здобув перемогу там само. Серед римлян фізичні вправи також правили за шлях до того, щоб здобути собі ім'я, і Папірій, який помстився самнітянам за ганьбу, що її римляни зазнали в Каудінській тіснині, відомий нам не так своєю перемогою, як прізвиськом «прудконогий», яке носить також Ахілл у Гомера.

Статуя переможця, споруджена за образом і подобою його у найсвятішому місці Греції, щоб весь народ бачив і вшановував її, спонукала не менше до того, щоб її зробити, ніж до того, щоб її заслужити, і ніколи в жодного народу митцям не траплялась так часто нагода показати себе; не кажучи вже про статуї в храмах, які ставилися не тільки на честь богів, але й на честь їх жерців та жриць. Переможцям на великих іграх статуї споруджувались і на самому місці ігор, причому багатьом відповідно до числа їхніх перемог, і одночасно в рідному місті,— честь, яка випадала також іншим заслуженим громадянам. Діонісій говорить про статуї громадян у Кумі, в Італії, що їх Арістодем, тиран цього міста, звелів сімдесят другої олімпіади витягнути з храму, де вони стояли, й закинути в місця на нечистоти. Деяким із переможців на олімпійських іграх у ті ранні

часи, коли мистецтва ще не процвітали, статуї були поставлені багато років після їхньої смерті; так, приміром, такий собі Ойбот, переможець на шостій олімпіаді, зазнав цієї честі вперше на вісімнадцятій. Був випадок, коли хтось замовив собі статую до здобуття перемоги — таким упевненим у ній він був. В Егіумі в Ахайї одному переможцеві його рідне місто спорудило навіть особливий портик, чи то криту галерею, де він міг вправлятися в боротьбі.

ВІЛЬНЕ МИСЛЕННЯ

Завдяки свободі виріс, як шляхетна гілка із здорового стовбура, напрям думок усього народу. Бо як дух людини, що звикла до мислення, здіймається вище в широкому полі чи у відкритому портику, на верху будівлі, ніж у низькій кімнаті чи в будь-якому тісному приміщенні, так і склад думок вільних еллінів повинен був вельми відрізнятись від понять, що існували в підвладних народів. Геродот доводить, що свобода була єдиним джерелом могутності й величі, яких досягли Афіни, тоді як у попередні часи це місто змушене було визнавати над собою одноособову владу, воно не мало сили чинити опір своїм сусідам. Саме з цієї причини красномовство почало в еллінів процвітати вперше тільки за повної свободи; тому-то сіцилійці приписали винахід мистецтва красномовства Горгію. Елліни в кращу свою пору були мислячими створіннями на двадцять і більше років раніше того віку, коли ми звичайно починаємо самостійно мислити. Дух їхній, збуджуваний вогнем молодості і підтримуваний бадьорістю тіла, розвивав усю повноту своєї сили, тоді як у нас він живиться не пристосованими до нього наїдками, поки не занепадає. Незрілий розум, подібний до ніжної кори, яка зберігає й розширює надріз, не розважався самими пустими, безмістовними звуками, а пам'ять, подібна до воскової дощечки, яка здатна

вмістити лише певну кількість слів або образів, не виявлялась заповненою мріями, коли треба було знайти місця для істини. Ученість, тобто знання того, що інші знали вже раніше, здобувалась пізно. Досягти ученості в тому смислі, як вона розуміється зараз, було за найкращих часів Греції легко, і кожен міг стати мудрим. У ті часи на одне честолюбство було менше в світі, а саме: не треба було знати багато книжок. Тільки шістдесят першої олімпіади зібрані були до купи розпорошені частини творіння найвидатнішого поета. Дитина вивчала його вірші, юнак мислив, як цей поет, і коли він звершував щось велике, то його залічували до найкращих людей у народі.

III. Пошана суспільства до митців

Мудра людина користувалась найбільшою шанобою і була відома в кожному місті, як у нас найбагатша; таким був молодий Сціпіон, що привіз до Рима богиню Кібелу²⁷. Художник міг зажити такої ж шани. Сократ оголосив художників навіть єдиними мудрецями, бо вони не здаються такими, а виявляють мудрість на ділі. Завдяки цьому переконанню, можливо, і Езоп блукав весь час серед скульпторів та архітекторів. У значно пізніші часи живописець Діогнет був одним із тих, хто навчав мудрості Марка Аврелія. Цей імператор визнає, що він од Діогнета навчився відрізняти правду від олжі й не вважати дурниці за щось достойне. Митець міг стати законодавцем, бо всі законодавці були, як свідчить Арістотель, простими громадянами. Він міг зробитися полководцем, подібно до Ламаха, одного з найбідніших громадян Афін, статую його можна було поставити поряд із статуями Мільтіада й Фемістокла і навіть біля статуй богів. Так, приміром, Ксенофіл і Стратон поставили свої сидячі статуї біля статуй Ескулана й богині

Гігієї в Аргосі. Мармурова статуя Хірісофа, творця Аполлона Тегейського, стояла поряд із його твором. Рельєфне зображення Алкамена перебувало на верху Елевзінського храму. Паррасій та Сіланіон були в пошані парівні з Тесеєм на картині, де вони зобразили цього героя. Інші митці ставили свої імена на своїх творах, а Фідій вирізьбив своє ім'я на підніжжі Юпітера Олімпійського. На різних статуях переможців в Еліді стояло ім'я митця, а на колісниці з четвіркою бронзових коней, яку звелів спорудити Діномен, син Гіерона, тирана сіракузького, на честь свого батька, був двовірш, який сповіщав, що майстер цього твору носив ім'я Онат. Проте цей звичай не був до такої міри загальним, щоб можна було, спираючись на відсутність імені митця на чудових статуях, робити висновок про їх належність до пізніших часів. Цього можна було чекати лише від людей, які бачили Рим тільки уві сні, або від молодих мандрівників, які перебували в ньому не більше місяця.

Честь і щастя митця не залежали від сваволі пихатого невігласа. Твори їхні створювалися не на догоду жалюгідному смакові або неправильному окові якоїсь особи, не були наслідком підлабузництва і плазування. Їхні твори цінували й присуджували за них нагороди наймудріші мужі цілого народу на зборах усіх еллінів. У Дельфах і Корінфі відбувалися змагання з живопису, причому за Фідієвих часів для цієї мети призначалися особливі судді. Уперше тут змагалися Паней, брат, а як дехто вважав, син Фідієвої сестри, з Тімагором Халкідським, причому останній і здобув нагороду. Перед такими суддями став Етіон з картиною, що зображала шлюб Александра і Роксани. Ім'я голови, який виніс присуд, було Просенід, і він віддав митцеві свою доньку за дружину. Ми бачимо, що і в інших місцях повсюдна слава не настільки засліплювала суддів, щоб відмовити комусь у заслуженому праві на винагороду; так, приміром, у Самосі щодо картини «Присудження Ахіллового обладун-

ку» Парасій повинен був поступитися перед Тімантом. Судді, проте, не були чужі мистецтву, бо за тих часів у Греції юнацтво проходило школу як мудрості, так і мистецтва. Тому художники працювали на безсмертя, а одержувані ними нагороди давали їм змогу ставити мистецтво вище усяких міркувань щодо винагороди й оплати. Так, Полігнот безкоштовно розписав «Пойкілу» в Афінах і, мабуть, також одну громадську будівлю в Дельфах. Вдячність за останню роботу була, ймовірно, тою підставою, яка спонукала амфіктіонів або загальну раду еллінів надати цьому великодушному митцеві безплатне частування в усіх містах Греції.

Взагалі давні греки високо цінували все довершене в будь-якому мистецтві й ремеслі, і найкращий майстер у найбуденнішій роботі міг увічнити своє ім'я. Ми знаємо ще нині наймення будівника водогону на острові Самос і того, хто побудував там само найбільшого корабля. Нам також відоме ім'я одного каменотеса, який уславився зробленими ним колонами,— він звався Архітел. Дійшли до нас також імена двох ткачів, які виткали чи вигантували плащ Паллади Поліади в Афінах. Нам відоме ім'я одного майстра, який робив дуже точні ваги й шальки до ваг, його звали Партеній. Так само дійшло до нас ім'я лимаря, як ми б нині його назвали, що зробив із шкіри щит Аякса. З цим наміром елліни, здається, називали багато яких речей, що здавались їм особливими, іменем того майстра, який їх зробив, і назви ці залишалися за ними назавжди. У Самосі виготовлялись дерев'яні свічники, вартість яких була вельми висока. Ціцерон працював вечорами у заміському домі свого брата при такому свічнику. На острові Наксос одному чоловікові, який вперше зумів обробити пентелійський мармур у формі черепиці для покриття будівель, були поставлені статуї лише за один цей винахід. Видатні митці дістали прізвисько «божественних», як, приміром, Алкімедон у Вергілія.

IV. Значення мистецтва в житті народу

Використання й застосування мистецтва підтримувало його велич. А що мистецтво було присвячене саме тільки божествам або найсвятішим та найкориснішим для батьківщини речам, а в домах громадян панували помірність і простота, то й митцеві не доводилося обмежувати свій хист дрібницями та іграшками і пристосовуватись до тісних приміщень, а також до примх його власника: те, що він робив, відповідало величавому складові думок всього народу. Мільтіад, Фемістокл, Арістід і Кімон, проводирі й рятівники Греції, жили не краще від своїх сусідів. Але на гробниці дивилися як на щось свяченне, і тому не слід дивуватись, що славнозвісний живописець Нікій погодився розписати надгробок біля входу до міста Тртії в Ахайї. Слід зважити ще й ту обставину, як вельми посилювалося змагання в мистецтві, коли цілі міста ставали на прю поміж себе, прагнучи придбати якусь чудову статую, і весь народ оплачував видатки на придбання статуй як богів, так і переможців на прилюдних іграх. Деякі міста за старих часів набули слави саме тільки завдяки одній гарній статуї, як, приміром, Аліфера, що мала бронзову статую Паллади роботи Гекатодора й Сострата.

V. Про різний вік мистецтв

Скульптура й живопис набули у давніх греків певного ступеня довершеності раніше, ніж архітектура. Річ у тому, що остання відзначалась більшою уявністю, ніж обидві перші, бо вона не могла являти собою наслідування чогось існуючого в дійсності і з необхідності ґрунтувалась на загальних правилах та законах пропорції. Перші два мистецтва, почавшись від простого наслідування, знайшли необхідні правила в самій людині, тим

часом архітектурі довелося знаходити свої закони шляхом безлічі умовиводів і встановлювати їх, керуючись загальним визнанням. Скульптура, із свого боку, передувала живописові і, як старша сестра, вказувала молодшій дорогу. Навіть Пліній висловлює думку, що під час Троянської війни живопису ще не було. Фідіїв Юпітер і Поліклетова Юнона — найдовершеніші статуї, які будь-коли знала античність, — існували уже до того, як світло й тіні з'явилися на давньогрецьких картинах. Адаже Аполлотор, а особливо по ньому Зевксис, — майстер та учень, що зажили слави в дев'яносту олімпіаду, — перші відзначилися у цьому відношенні. До тих часів картини являли собою немовби шерегу розташованих одна коло одної статуй, причому окремі фігури, крім дії, в якій вони перебували одна до одної, не створювали, мабуть, єдиного цілого, подібно до зображень на так званих етруських вазах. Симетрію в живопис запровадив, як повідомляє Пліній, Евфранор, який жив водночас із Праксітелем, отже пізніше від Зевксиса.

Причина пізнішого розвитку живопису полягає почасти в самому цьому мистецтві, почасти в тому, як ним користувались та як його застосовували, бо скульптура, розширивши культ богів, зі свого боку вдосконалювалась завдяки останньому. Натомість живопис не мав подібної переваги; він був присвячений богам і храмам, а деякі храми, як, приміром, храм Юнони на Самосі, були *пінакотеками*, тобто картинними галереями. Те саме було і в Римі, де в храм Міру, а саме у верхніх його кімнатах або склепистих залах, розвішувалися картини найкращих майстрів. А втім, твори живопису, мабуть, не були в еллінів священними предметами пошанування і поклоніння; принаймні серед усіх згаданих Плінієм і Павсанієм картин немає жодної, яка була б так ушанована, якщо тільки одне місце у Філона не вважати за згадку про таку картину. Павсаній просто згадує живописне зображення Паллади в її Тегейському храмі,

що правило для неї за *лектистерній*. Живопис і скульптура стосуються одне до одного так само, як красномовство до поезії. Остання, що вважалася священною, використовувалася при священнодійствах і діставала особливі винагороди, раніше досягала довершеності, і в цьому, між іншим, полягає, на думку Ціцерона, причина того, що було набагато більше добрих поетів, ніж промовців. Однак трапляються випадки, коли живописці були водночас і скульпторами. Так, приміром, афінський живописець Мікон зробив статую афінянина Каллія; навіть Апеллес зробив статую Кініки, доньки спартанського царя Архідама. Такі переваги мало мистецтво давніх греків у порівнянні з мистецтвом інших народів, і тільки на такому ґрунті могли вирости такі чудові плоди.

Розділ другий

ПРО СУТНІСТЬ МИСТЕЦТВА

Від цього першого вступного розділу перейдемо до другого, присвяченого сутності мистецтва. Він має дві частини; у першій ідеться про рисунок оголеного тіла, а також і тіла тварин, а в другій — про рисунок одягнених фігур і особливо про жіноче одіння. Рисунок оголеного тіла ґрунтується на знанні і на розумінні краси, а поняття оці полягають почасти у розмірах і співвідношеннях, почасти у формах, краса яких була метою перших давньогрецьких митців, бо, як вважає Ціцерон, форми створюють фігуру, а розміри визначають пропорції.

Про красу слід говорити спершу взагалі, потім про пропорції і, нарешті, про красу окремих частин тіла людини. У загальному міркуванні про красу необхідно попередньо торкнутися поняття, протилежного прекрас-

ному, що являє собою його заперечливе поняття, а тоді уже дати деяке визначене поняття про красу. Про красу легше, однак, сказати те саме, що Котта в Ціцерона гадає про бога, а саме: легше вказати на те, що не є краса, ніж на те, що краса є.

Про рисунок оголеного тіла. Зображення прекрасної фігури

Краса як вища кінцева мета й осереддя мистецтва вимагає попередньо загального розгляду, яким я бажав би задовольнити і себе, і читача; але бажання це, однак, важко здійснити для обох сторін. Бо краса — це одна з найбільших таємниць природи²⁸, вплив якої ми всі бачимо, але ясне загальне уявлення про її сутність належить до числа ще не відкритих істин. Якби це поняття було геометрично точне, то судження людей про прекрасне не було б настільки різним і доказ справжньої краси був би легким; та й менше було б людей, які так хибно відчують або уперто не тямлять, що з одного боку, створюють собі помилкове уявлення про красу, а з другого — не бажають визнати жодних правильних понять про неї і повторюють за Еннієм:

*Sed mihi neutiquam cor consentit
cum oculorum adspectu (ap. Cic., Lucull, c. 17) *.*

Цих останніх переконати важче, ніж навчити перших. Сумніви їхні, проте, вигадані скоріше для того, щоб показати їхню дотепність, аніж для заперечення справді прекрасного, і тому вони не мають жодного впливу на мистецтво. Перших повинна була б просвітити явність і особливо споглядання тисяч збережених творів старовини, але немає ніяких засобів проти нечутливості,

* Бо мій розум аж ніяк не погоджується з тим, що бачить око (у Ціцерона, Лукулл, розд. 17).

тим паче що ми не маємо того закону й канона краси, за яким судять, як каже Евріпід, про бридке. Саме з тієї причини такими різними є наші погляди як про те, що справді добре, так і про те, що прекрасне. Ця розбіжність думок проявляється ще більше в судженнях про красу, відтворену в мистецтві, ніж у судженнях про красу в самій природі. А що перша з них менше вабить до себе, ніж остання, то вона, будучи створеною відповідно до понять про піднесену красу та визначаючись радше серйозністю, ніж легковажністю, менше сподобається неосвіченому розумові, ніж перше-ліпше гарненьке створіння, яке може говорити й щось робити. Причина цього полягає в нашій пожадливості, яка у більшості людей збуджується з першого погляду, і чуттєвість уже наповнена, тоді як розум ще тільки збирається втішатися прекрасним; в цих випадках у нас говорить уже не почуття краси, а хтивість. З цього випливає, що молодим людям, у яких викликають хвилювання та зворушення пристрастей обличчя, навіть не позначені красою, тоді, коли на них відбивається невгамовне прагнення й палка зваба, ці обличчя здадуться божественними; і їх менше зворушуватиме вигляд гарної на вроду жінки, жести й рухи якої свідчать про добре виховання та благопристойність.

Поняття про красу

Поняття про красу творяться в більшості митців із подібних незрілих перших вражень, які рідко ослаблюються чи знищуються спогляданням краси вищого порядку, зокрема коли вони перебувають далеко від зразків стародавньої краси й неспроможні поліпшити свої судження. З рисунанням така сама справа, як із краснописом. Коли хлопців навчають письма, їх рідко знайомлять із основами й властивостями контурів, світла й тіні в літерах, в чому полягає їхня краса; їм дають замість

того списувати прописи без дальшого навчання, а тому рука хлопчика набуває навички в письмі, перш ніж він зверне увагу на красу літер. Так само навчається більшість молодих людей і рисування. Подібно до того як у зрілому віці почерк залишається таким, яким він склався замолоду, так і в тих, що рисують, поняття про красу закарбовується в пам'яті в такому вигляді, в якому око звикло їх бачити й відтворювати, і вони стають неправильними, оскільки більшість рисує за далеко не досконалими зразками.

Іншим митцям не судилося дійти зрілості ніжного почуття чистої краси. У деяких із них, як, приміром, у Мікеланджело, це почуття, унаслідок майстерності, тобто внаслідок старання усюди застосовувати свої знання, занадто згрубіло для зображення юнацької краси; в інших це почуття, завдяки підлецуванню грубому смакові юрби та намаганню зробити для неї усе зрозумілішим, з часом цілком збочилося, як це трапилось із Берніні. Перший займався спогляданням величної краси, як це бачимо з його частково надрукованих, частково ненадрукованих віршів, де він висловлюється про неї в гідних і піднесених виразах, притому і він чудовий у зображенні могутніх тіл. Але із його жіночих фігур, через зазначені вище причини, вийшли щодо будови, рухів та жестів істоти якогось іншого світу. У порівнянні з Рафаелем Мікеланджело являє собою те саме, що Фукідід у порівнянні з Ксенофонтом. Берніні ступив на той самий шлях, який привів Мікеланджело до непрохідних місць і стрімких скель та завів його самого в багна і баюри. Він немов прагнув шляхом перебільшення ушляхетнити форми, запозичені з найнищішої природи, а тому фігури його схожі на несподівано розбагатілих плебеїв; вираз у нього часто-густо суперечить дії, що нагадує Ганнібала, який в найбільшій тузі сміявся. Усупереч цьому художник цей довго царював у мистецтві, і перед ним схиляються дотепер. До того ж око в ба-

гатьох митців так само неправильно, як і в невігласів, і вони не краще за останніх уміють схопити справжній колір предметів або створити прекрасне. Бароччі, один із найславніших живописців, що належав до школи Рафаеля, характерний вбранням, а ще більше профілями своїх фігур, у яких носи звичайно вельми приплюснуті; П'єтро ді Кортона відомий своїми надміру малими й плескатими донизу підборіддями. І обидва вони — живописці римської школи, а щодо інших італійських шкіл, то в них надибуємо на ще недовершеніші поняття.

Митці другої категорії, а саме ті, хто сумнівається в слушності загальних понять про красу, ґрунтуються переважно на уявленнях про красу серед віддалених народів, які, відрізняючись від нас обрисами обличчя, повинні відрізнитись і поняттями про красу. Бо подібно до того, як численні народи порівнюють колір шкіри своїх красунь з чорним деревом (яке вилискує більше, ніж будь-яке інше дерево, і більше, ніж біла шкіра), тоді як ми порівнюємо його із слоновою костью, так само, — кажуть вони, — цілком можливо, що в них і обличчя порівнюється з відповідними рисами тварин, які нам здаються бридкими й потворними. Я визнаю, що й у Європі можна зустріти риси обличчя, схожі формою до тварин, а Отто ван Вен, учитель Рубенса, довів це навіть у особливому творі; але при цьому слід визнати також і те, що чим сильніша ця подібність у деяких частинах, тим більше форма відхиляється від властивостей нашої природи і виявляється то неповноцінною, то перебільшеною, що розладнує гармонію та порушує простоту і єдність — якості, з яких складається краса, як це я покажу нижче.

Чим більш косо, як у котів, поставлені, приміром, очі, тим більше віддаляється їх напрям від базису й основи обличчя, тобто від перехрещування ліній, якими воно ділиться на рівні частини від маківки в довжину та ширину, причому прямовисна лінія іде через ніс, а по-

земна — перетинає очну западину. Якщо око поставлене косо, то його перетинає лінія, паралельна тій, яка проходить через центр ока. Цією ж причиною пояснюється в усякому разі й те неприємне враження, що його справляє перекошений рот, бо коли з двох ліній одна без усякої підстави відхиляється від другої, то окові боляче. Отже, подібні очі, коли вони бувають у нас і повинні бути в китайців та японців, судячи із профілів деяких єгипетських голів, являють собою відхилення од прекрасного. Плескати носи у калмиків, китайців та інших віддалених народів є таким же відхиленням, бо вони порушують єдність форм, за якою створена решта частин тіла. Нема ніякої підстави для того, щоб ніс був так глибоко вдавлений, а не йшов би радше за напрямом чола, але, з другого боку, чоло й ніс, що складається з однієї прямої кістки, як у тварин, суперечили б різноманітності нашої природи. Товсті пухкі губи негрів, що так подібні до губ мави у їхній країні,— це зайвий нарост і опух, виникнення якого завдячує спекотному кліматові, подібно до того, як і в нас губи пухнуть від спеки або від гострих солоних рідин, а в деяких людей також і від сильного гніву. Маленькі очі жителів далеких північних і східних народів відповідають недозрілості їхнього зросту, приземкуватого і дрібного.

Подібні форми природа створює тим частіше, чим більше вона наближається до кінцевих своїх меж і бореться або зі спекою, або з холодом, причому в першому випадку вона породжує надмірний, передчасний, а в другому — недозрілий поріст всякого гатунку. Адже квітка в'яне за нестерпної спеки, а в позбавленому сонця підвалі вона втрачає забарвлення; рослини навіть вироджуються в замкнутому затемненому місці. Тим правильніше зате творить природа, в міру наближення до свого, сказати б, центру, в помірному кліматі, як це було зазначено в першому розділі. Отже, наші поняття й поняття еллінів про красу, які ґрунтуються на найбільш

закономірних формах, правильніші від понять, що склались у тих народів, котрі — послуговуюсь думкою новітнього поета — є напівспотвореною подобою свого творця. Та ми самі маємо різні поняття про красу, і вони, мабуть, ще більше відрізняються від понять про смак і запах, щодо яких нам бракує ясного уявлення; і нелегко знайти сотню людей, які поділяли б ту саму думку щодо краси частин будь-якого лиця. Найвродливішого чоловіка, якого я бачив в Італії, далеко не всі мали за красеня; він не був красивим навіть у очах тих, які вихвалялися тим, що звертають увагу на красу нашої статі; натомість особи, які вивчали красу за її довершеними старовинними зразками, не знаходять в жіночих красотах однієї гордої й розумної нації тих звичайно вельми хвалених переваг, оскільки біла шкіра їх не причаровує. Красу сприймає зір, а пізнає її й осягає розум; через це здебільшого втрачається гострота відчуття, але потім воно стає правильнішим, як і повинно бути. Щодо загальних форм краси, то уявлення про них у більшості найкультурніших народів як Європи, так і Азії та Африки завжди збігалися; тому уявлення ці не повинні вважатися свавільними, хоча ми й не про кожне з них можемо здати собі справу.

Колір додає краси, але сам з себе не є красою, він тільки підсилює її взагалі й підкреслює її форми. Оскільки білий колір відбиває найбільшу кількість променів і, таким чином, справляє найбільше враження, то й вродливе тіло стає також тим прекрасніше, чим воно біліше; оголене, воно здається завдяки тому більшим, ніж насправді; бо, і всі статуї, щойно відлиті в гіпсі, здаються нам більшими за ті, з яких вони відлиті. Негра можна назвати гарним, якщо риси його обличчя гарні. Один мандрівник запевнює, що тривале щоденне спілкування з неграми немовби усуває їхню бридку барву й виявляє те, що в них прекрасне. Так само колір металу й чорного або зеленкуватого базальту не шкодить

красі старовинних голів. Прегарна жіноча голова з останнього гатунку каменю, що перебуває на віллі Албані, не була б краща, якби її зробили із білого мармуру. Голова Сціпіона Старшого в палаці Роспільйові з темнішого базальту краща за три інші його голови, які виконано в мармурі. Такий успіх матимуть указані голови поряд з іншими статуями з чорного каменю навіть у неосвічених людей, які дивитимуться на них як на статуї. Отже, в нас проявляється розуміння краси попри її незвичну оболонку й невластивий природі колір. Тож краса відрізняється від миловидності.

Сутність прекрасного

Досі ми розглядали, як було сказано, негативні поняття про красу, тобто ми вилучили ті властивості, яких вона не має, вказуючи на неправильні уявлення про неї. Тим часом позитивне поняття про красу вимагає знання самої її сутності, проникнення в яку для нас приступне лише в небагатьох відношеннях. Бо тут, як і в багатьох філософських висновках, ми не можемо застосовувати геометричний метод, який переходить від загального до часткового й одиничного, та із сутності речей робити висновки про їхні властивості. Нам доводиться задовольнятися доходженням імовірних висновків із цілого ряду окремих прикладів.

Мудреці, що розмірковували над тим, у чому полягає краса взагалі, досліджуючи її на предметах творчості й прагнучи досягти джерела вищої краси, встановили, що краса полягає в досконалій узгодженості утвору з його призначенням, частин його між собою й цілого з частинами. Та оскільки це визначення дорівнює поняттю довершеності, що його вмістити у собі людство неспроможне, то й наше уявлення про красу взагалі лишається невизначеним і утворюється в нас із окремих знань, які, коли вони правильні, збираються й об'єдную-

ються нами у вищу ідею людської краси, звеличуваної нами тим більше, чим вище ми здатні піднятися над матерією. А що далі, творець усіх істот обдарував їх цією довершеністю в належній їм мірі, а будь-яке поняття ґрунтується на якійсь причині, яку слід шукати в чомусь іншому, що перебуває поза цим поняттям, то й причину краси, що існує у всьому створеному, не можна знайти поза нею самою. Цим, так само як і тим, що наші знання здобуваються шляхом порівняння, а красу не можна порівняти ні з чим вищим, пояснюється трудність загального та ясного визначення останньої.

Бог є вищою красою, і поняття про людську красу буде тим довершеніше, чим більше ми його мислимо відповідним і збіжним із вищим єством, яке відрізняється для нас від матерії поняттям єдності й неподільності. Це поняття про красу подібне до духа, який виник із матерії, пройшов через вогонь і прагне породити твар за образом і подобою першої розумної істоти, задуманої божественним розумом. Форми такого образу прості й неперервні і в цій своїй єдності різноманітні, а внаслідок того й гармонійні. Так само ніжні і приємні звуки дає тіло, частини якого однакові. Єдність і простота підносять будь-яку красу, так само як і остання підносить все, що ми робимо й говоримо, бо те, що само по собі велике, стає піднесеним, будучи виконаним і показаним з простотою. Предмет не зробиться обмеженішим і не втратить свою величину, коли наш розум буде здатен охопити його з першого погляду, обміряти й схопити в одне поняття; навпаки, якраз оця зрозумілість показує нам його у всій його величині, і дух наш, схопивши його, розширюється, а разом з тим і підноситься. Все, що нам доводиться спостерігати частинами або що ми неспроможні охопити одним поглядом через велику кількість складових частин, втрачає від цього на величині, подібно до того як довгий шлях здається нам коротким завдяки безлічі предметів, що зустрічаються на ньому,

або завдяки багатьом притулкам, в яких ми можемо спитися. Та гармонія, що захоплює нашу душу, складається не із нескінченно роздроблених, зчеплених у ланцюг і проміжних тонів, а із простих довгих і плавних пасажів. З тієї ж причини великий палац здається малим, коли він перевантажений прикрасами, а будинок — великим, коли він гарний і просто збудований. Із єдності випливає інша властивість вищої краси — її невизначність, тобто форми її не можуть бути описані іншими точками або лініями, крім тих, із яких утворюється краса. Отже, виходить образ, що не властивий тій чи іншій певній особі і не виражає жодного стану душі чи відчуття пристрасті, бо ці чужі риси примішуються до краси й порушують єдність. У цьому розумінні краса повинна бути подібна до найчистішої води, зачерпнутої з джерела, яка чим менше має смаку, тим кращою вважається для здоров'я, бо це означає, що вона очищена від усіх сторонніх домішок. Подібно до того як стан блаженства, тобто відсутність страждання й насолода задоволеністю у природі, уявляється найлегшим, а шлях до нього — найбільш прямим і таким, що може бути подоланим без великих зусиль і витрат, так і ідея вищої краси здається найпростішою й найлегшою, бо для неї непотрібні ні філософські знання, ні дослідження душевних пристрастей та їх вияву. А що, на думку Епікура, в людській натурі нема середини між стражданням і насолодою ²⁹, а пристрасті — це ті вітри в світовому морі, які женуть наш корабель по житейському морю, які напинають вітрило поета й підносять митця, то й сама чиста краса не може бути єдиним предметом нашого споглядання; необхідно привести її в той стан дії й пристрасті, що його ми в мистецтві називаємо словом *виразність*. Отже, слід говорити спершу про створення краси, а потім про *виразність*.

Ступінь краси. Від індивідуальної до ідеальної краси

Творення краси може бути індивідуальним, тобто спрямованим на одиничне, або являти собою добір прекрасних частин, узятих від багатьох різних індивідів і поєднаних в одне ціле, яке ми називаємо ідеальним³⁰. Творення краси почалося з індивідуально прекрасного, як наслідування якогось одного гарного предмета, навіть і при зображенні богів; бо й в zenіті розквіту мистецтва богинь робили за образом і подобою вродливих жінок, навіть із тих, які усім виставляли на продаж свою ласку. Гімнасії й місця, де юнаки вправлялись у боротьбі та інших іграх і куди йшли дивитися на прекрасних юнаків, були тою школою, де митці вивчали красу будови тіла. Завдяки змозі щоденно споглядати найпрекрасніші оголені тіла у митців розпалювалась уява, і краса форм ставала їм доступною і звичною. У Спарті навіть молоді дівчата вправлялись у боротьбі роздягнені або майже цілком голі. Давньогрецьким митцям, коли вони почали займатися спогляданням прекрасного, було вже знайоме те змішання обох статей у природі чоловічої молоді, якого розбещеність азіатських народів досягала в гарних хлопчиків шляхом видалення мошонки, аби тим самим затримати швидкий плин юності. Серед іонійських еллінів у Малій Азії створення таких двозначних красот перетворилось на священний та релігійний звичай в особах кастрованих жерців богині Кібели.

У прекрасних юнаків художники причину краси знайшли в єдності, різноманітності й узгодженості. Бо форми прекрасного тіла визначаються лініями, які постійно змінюють свій центр і, будучи продовженими, ніколи не описують кола; отже, вони простіші, але й різноманітніші від кола. Яким би великим чи малим колом не було, воно має визначений центр, що охоплює собою інші кола чи вони охоплюють його. До цієї різноманіт-

ності еліни прагнули у всіляких своїх творах, і ця система їхніх поглядів проявляється і в формі їхніх посудин та ваз, чий стрункий і витончений контур відповідає саме цьому правилу, тобто він накреслений лінією, яку слід знайти збільшенням числа кіл. Адже всі ці витвори мають еліптичну форму, і в цьому ж бо полягає їх краса. Але чим більше єдності в сполученні форм і в переході з однієї в другу, тим більша краса цілого. Прекрасна юнацька фігура, що складається з таких форм, подібна до єдності морської поверхні, яка з певної віддалі здається гладенькою і спокійною, як дзеркало, хоча вічно перебуває в русі й котить свої хвилі.

Однак при цій великій єдності юнацьких форм межі останніх непомітно переходять одна в одну, і в багатьох із них справжня точка висоти і лінія, що її описує, не можуть бути точно визначені; звідси випливає, що рисувати тіло юнака, в якому все є і повинно бути, але ніщо не виділяється і не повинно виділятися, важче, ніж постать змужнілого чоловіка чи людини похилого віку, бо в першій з них природа вже закінчила формування свого утвору, отже, він цілком визначився, а в другій вона вже починає знов руйнувати своє створіння, тому і в тій і в другій сполучення частин більше впадає в очі. Тому, коли на рисунку вельми м'язисте тіло виходить з контуру або м'язи та інші частини підсилені або навіть перебільшені, це не буде такою грубою помилкою, якою є найнезначніше відхилення в юній постаті, де найменша тінь набирає, як ми звикли говорити, вигляду тіла. Той, хто стрілятиме в мішень хоча й з найменшим недоліком, все одно в ціль не влучить.

Це міркування може надати правильності й ґрунтовності нашому судженню і просвітити тих невігласів, які звикли захоплюватись мистецтвом більше в зображенні такої фігури, де всі м'язи й кістки різко позначені, ніж простотою юності. Наочним доказом того, що я кажу, є різьблені камені та відбитки з них, з яких видно, що

новітні художники набагато точніше й краще підробляють голови старих, аніж молоді, прекрасні голови. Знавець, можливо, зачекає судити з першого погляду про давність голови людини похилого віку на різьбленому камені, а щодо підробки юної ідеальної голови — він зможе судити більш упевнено. Хоча кращі новітні митці й прагнули відтворити натуральної величини славнозвісну Медузу, яка, зрештою, не є втіленням найвищої краси, все ж оригінал можна завжди відрізнити від копій. Те ж саме стосується копій Аспасієвої Паллади, яку Наттер та інші митці різьбили однакової величини з оригіналом. Проте слід запам'ятати, що я кажу тут лише про відчуття й творення краси у більш вузькому розумінні, а не про науку рисування й оброблення, бо в останньому може більше міститися і виявлятися більше знань при зображенні міцних чи ніжних фігур, отже Лаокоон — це твір, який потребував більшої вченості, ніж Аполлон. Агесандр, творець головної постаті в Лаокооні, мусив був бути набагато досвідченішим і освіченішим митцем, ніж цього потребував творець Аполлона. Зате останній мусив був посідати більш піднесений розум і ніжну душу. В Аполлоні є щось піднесене, чого немає в Лаокооні.

Ідеальна краса. Зображення загального

Природа, однак, і будова найпрекрасніших тіл рідко буває без недоліків і має форми або частини, які в довершеному вигляді можна знайти або уявити собі в інших тілах. І відповідно до цього досвіду ці мудрі художники чинили, як кмітливий садівник, який прищеплює до одного стовбура живці різних шляхетних гатунків, і подібно до того, як бджола збирає нектар з багатьох квіток, так і в давньогрецьких митців поняття про красу не обмежувалися тільки індивідуальними її проява-

ми, як це інколи буває у стародавніх і новітніх поетів і в більшості сучасних художників; вони прагнули, навпаки, об'єднати в одно ціле прекрасні частини багатьох прекрасних тіл. Вони усували із своїх творів усякі прояви особистого смаку, що відвертають наш розум від достоту прекрасного. От, приміром, ледь відокремлені одна від одної брови коханої Анакреона є така краса, яка існувала в його уяві завдяки особистій схильності; подібно до того і в Феокріта кохана Дафніса³¹ відрізнялася зрослими бровами. Пізніший давньогрецький поет, либонь, запозичив цю форму брів, що нею він у своєму «Вироку Паріса»³² обдаровує найпрекраснічу з трьох богинь, у зазначених вище авторів. Поняття наших скульпторів, особливо тих, хто видає себе за наслідувачів античності, виявляються щодо прекрасного індивідуальними й обмеженими, коли за зразок великої краси вони беруть голову Антіноя, якому опущені брови надають трохи суворого й меланхолійного вигляду.

Берніні висловив вельми необгрунтоване судження, коли визнав безглуздою і видуманою розповідь про те, що Зевксіс, який, збираючись малювати Юнону в Кротоні, вибрав там п'ять красунь і запозичив у кожної з них найпрекрасніші частини тіла. Берніні хибно думав, що та чи інша частина тіла або його член не пасуватиме ніякому іншому тілу, крім свого власного. Дехто не може уявити собі іншої краси, окрім індивідуальної, і дотримується того правила, що античні статуї прекрасні тому, що схожі на прекрасну натуру, а натура буде весь час прекрасна, якщо вона схожа на прекрасні статуї. Перше припущення є істинним, але не в індивідуальному, а в колективному розумінні; друге ж припущення хибне, бо важко, майже навіть неможливо, знайти таку будову тіла, як у Ватиканського Аполлона.

Душа розумно мислячої істоти має природжену схильність і прагнення підніматись із царини матерії

в духовну сферу понять, а її справжнє задоволення полягає в створенні нових і більш витончених ідей. Великі давньогрецькі митці, які повинні були вважати себе нібито за нових творців, хоча й працювали не так для розуму, як для чуттів, поривалися здолати жорсткість матерії й одухотворити її, якби це виявилось можливим. Це їхнє шляхетне поривання дало, уже в ранні часи існування мистецтва, привід для виникнення міфа про Пігмаліонову³³ статую. Бо їхні руки творили предмети релігійного культу, які для того, щоб збуджувати поборжність, повинні були здаватися образами вищого порядку. Для цих образів поети, перші засновники релігії, дали високі ідеї, і ці ідеї окрилюють уяву, щоб вона могла піднятися над самою собою й над цариною чуттєвого. А що ж могло людському уявленню про чуттєві божества здатися гіднішим і привабливішим для уяви, ніж стан вічної юності й весни життя, коли навіть сама згадка про них може радувати нас у пізніші роки? Це відповідало поняттю про незмінність божественної природи, а крім того, прекрасний юний вигляд божества викликав до себе ніжність і любов, що можуть приводити душу в стан солодкого захвату, а в ньому й полягає людське блаженство, якого, нехай добре або зле його розуміючи, прагнуть всі релігії.

Серед божеств жіночої статі Діані й Палладі приписувалась вічна незайманість, а інші богині, втративши її, могли набути її знов; так, Юнона відновлювала свою непорочність, купаючись у джерелі Канат. Тому-то перса богинь і амазонок зображуються такими, як у молодих дівчат, яким Люціна³⁴ не розв'язала ще пояса і які ще не понесли плода кохання; я хочу сказати, що в них соски на персах не помітні. Іноді богинь зображено, як вони годують груддю; от, приміром, маємо Ізиду³⁵, яка годує груддю Апіса³⁶, хоча, згідно з міфом, вона Ору³⁷ вклала до рота палець замість груді, і в такому вигляді вона зображена на різьбленому камені Штошевого му-

зею, і це, мабуть, відповідає згаданому вище уявленню. На одній античній картині в палаці Барберіні, яка начебто зображає Венеру натуральної величини, на її персах є соски. Цього досить для твердження, що це не може бути Венера.

Духовність природи елліни зображували, крім того, легкістю ходи. Так, Гомер порівнює швидкість пересування Юнони з думкою людини, що пробігає за одну мить багато віддалених країн, в яких вона побувала, і в ту саму мить може сказати: «я була тут, я була там». Образом цього є і біг Аталанти, яка так стрімко мчала по піску, що ноги її зовсім не залишали на ньому слідів. Враження такої ж легкості справляє Аталанта на аметисті Штошевого музею. Ватиканський Аполлон немов витає, не торкаючись землі підшвами ніг.

Зображення богів як ідеал

Юність богів залежно від статі була різних ступенів, і при зображенні їх мистецтво прагнуло показати відповідні кожному з них краси. Юність ця являла собою ідеал, запозичений почасти від прекрасних чоловічих тіл, почасти від тіл гарних кастратів, і позначений надлюдським зростом; Платон каже тому, що зображенню богів надавались не справжні пропорції, а ті, які уяві здавались найпрекраснішими. Первісний ідеал чоловіка мав кілька різних ступенів і втілювався передусім у фавнах як богах нижчого порядку. Найчудовіші зі статуй фавнів являють собою образи прекрасних зрілих юнаків довершеної пропорції. Їхня юність відрізняється від юності молодих героїв якоюсь невинністю й простодушністю: таким було узвичаєне уявлення еллінів про ці божества. Але іноді вони надавали фавнам сміхотливого виразу обличчя та звисаючих, як у кіз, бородавок під щелепами. Такою є одна із прегарних щодо опрацювання голів античності, яку посідав славнозвісний граф Марсільї

і яка нині перебуває на віллі Албані. Чудовий сплячий фавн палацу Барберіні не ідеал, а образ полишеної самій собі простодушної природи. Один із новітніх письменників, який у віршах і в прозі співає й говорить про живопис, видно, ніколи не бачив античної фігури фавна і був з фавнами зле обізнаний, коли він твердить, як про щось відоме, нібито давньогрецький митець обрав природу фавнів для зображення фігур, яким притамана важка і незграбна будова тіла, і які відрізняються великою головою, короткою шиєю, високими плечима, маленькими і вузькими грудьми, гладкими стегнами та колінами і потворними ногами. Чи ж можна дістати таке низьке й хибне уявлення про митців античності! Це єресь стосовно мистецтва, що зародилася вперше в мозку цього автора. Не знаю, чи не краще було б йому на питання, що таке фавн, сказати те саме, що каже про них Котта в Ціцерона ³⁸.

Вище уявлення про ідеал мужньої юності уособлюється, зокрема, в Аполлоні, в статуях якого сила зрілих років поєднується з ніжністю форм найпрекраснішої весни юності. Ці форми величні своєю юнацькою єдністю і належать не улюбленцеві Венери, що випестуваний нею, як твердить Івік, на трояндах і весь час ховається в холодку, а шляхетному юнакові, народженому для великих звершень. Тому-то Аполлон і вважався найгарнішим серед богів. Юність його квітне здоров'ям, а сила схожа на ранкову зорю чудового дня. Я не стверджую, проте, що всі статуї Аполлона відзначалися цією високою красою, бо навіть так високо поцінований нашими митцями й багато разів копіюваний у мarmorі Аполлон вілли Медічі хоча й має, якщо не злочин так висловитись, прекрасну будову тіла, але окремі його частини, як, приміром, коліна й ноги, виглядають менш привабливо. Я бажав би описати тут статую такої краси, яку навряд чи годен створити рід людський: крилатого генія у віллі Боргезе, зростом добре збудованого юнака.

Коли б перед уявою, сповненою окремими красотами природи і скерованою на споглядання краси, яка виходить від бога й до бога веде, постало уві сні видіння ангела з лицем, осяяним божественним світлом, і будовою, котра немов спливає з джерела найвищої гармонії, то в такому вигляді читач повинен був би уявити собі цей прекрасний образ. Можна було б сказати, що природа створила цю красу з божого дозволу, як подобу краси ангелів.

Прекрасна юність Аполлона переходить потім у інших богів поступово до зрілиших років; вона мужніша в Меркурієві та в Марсі³⁹. Проте жодному художникові античності не спадало на думку зображати Марса таким, як цього бажає покритикований мною вище письменник, тобто таким, в якому найдрібніша фібра висловлювала б міць, хоробрість і вогонь, який його захоплює. Такого Марса не знайти в цілому стародавньому світі. З трьох найкращих статуй його одна, натуральної величини, сидяча, з Амуром, який стоїть біля його ніг, перебуває у віллі Людовізі: на ній, як і на всіх фігурах богів, непомітно жоднісінького сухожилка, жоднісінької жилки. На одному з двох чудових мармурових свічників у палаці Барберіні й на круглому п'єдесталі на Капітолії він зображений стоячим. Але всі ці три статуї зображують його в юнацькому віці та в стані й позі цілковитого спокою. Таким само молодим героєм бачимо ми його на монетах і на різьблених каменях. Коли ж на інших монетах і різьблених каменях трапляється бородатий Марс, то я майже ладен думати, що на них зображений той Марс, якого елліни називають Енюаліос і який відрізняється від згаданого Марса і був його помічником. Геркулес також буває зображеним у розквіті юної краси, з рисами, які майже змушують сумніватися у його статі; такою, на думку щедрої на любові Гліцери⁴⁰, повинна бути краса молодика. Таким самим його вирізьблено на сердоліку Штошевого музею. Але

найчастіше на лобі його ростуть круглясті, м'ясисті гулі, від яких нависають і неначе надуваються надбрівні дуги, вказуючи на його міць і постійну роботу в стані обурення, яке, за словами поета, переповнює серце.

Другий тип ідеальної юності, запозичений від кастратів, зображується, сполучаючись із мужньою юністю, у статуях Вакха. У цьому образі він з'являється в різному віці до самого повноліття, причому в найпрекрасніших фігурах у нього завжди ніжні й пухкенькі члени та повні, широкі стегна, як у жіночої статі. Його форми ніжні й розпливчасті, немов їх створено м'яким подувом, а на колінах майже не позначено суглоби й хрящі, так, як це буває в найпрекрасніших хлопчиків і кастратів. Вакха зображувано в образі прекрасного хлопчика, який щойно вступив у межі весни життя й юнацтва, у якого перші ознаки любовстрастя починають пробиватися назовні, як у ніжній верхівці рослини. Будучи в стані півсну й поринувши в солодкі мрії, він починає зосереджуватись на їх образах, і вони здаються йому справжніми. Риси його обличчя сповнені насолоди, але в ньому ще не повністю проступає весела душа. У деяких статуях Аполлона будова його тіла вельми нагадує Вакха; цього роду є Аполлон на Капітолії, який недбало прихилився до дерева, з лебедем біля ніг, а також три подібні, однаково прекрасні, статуї у віллі Медічі, бо інколи в особі одного з цих божеств ушановувались вони обидва, отже, одне замінювало друге. Я ледь стримую сльози, коли бачу на віллі Албані знівеченого Вакха, який мав би висоту в дев'ять п'ядей: йому бракує голови та грудей з руками. Він одягнений від пояса до землі, або, точніше сказати, одяг чи плащ опустився нижче чоловічої його природи, і це широке й багате на бганки одіння підхоплене так, що та його частина, яка повинна була б звисати на землю, перекинута через гілку дерева, прихилившись до якого стоїть фігура; навколо дерева оповилися плющ і змія. Немає жодної статуї, яка давала б

таке високе уявлення про те, що Анакреон називає черевом Вакха.

Краса божеств мужнього віку полягає в поєднанні уявлень про міць зрілих років з життєрадісністю юності, причому остання виражається тут у відсутності м'язів і сухожилів, які в розквіті життя бувають мало помітні. Але в цьому полягає разом з тим і вираз божественної поміркованості, яка не потребує частин тіла, призначених для його живлення. Цим пояснюється думка Епікура про фігуру богів, у яких, як він гадає, є тіло, але воно до деякої міри уявне, є кров, але вона існує лише в уяві⁴¹. Ціцерон вважає цей вислів темним і незбагненим. Наявність або відсутність цих частин тіла показують різницю між тим Геркулесом, якому доводилося боротися з чудовиськами й насильниками, та який не досяг мети своїх занять, і тим, чиє тіло очистилось вогнем і визнане гідним утішатися блаженством Олімпу. Перший представлений Геркулесом Фарнезі, другий — знівеченим торсом його в Бельведері. Це дозволяє встановити, чи є статуї, які втратили голову або викликають сумнів чимось іншим, зображенням бога чи людини. Це саме міркування навчає нас того, що сидячу статую із Геркуланума понад натуральну величину не слід було б перетворювати на Юпітера, приліпивши до неї нову голову та додавши відповідні атрибути. Завдяки таким поняттям матеріальна природа підносилась до рівня природи нествореної, і рука митця творила істоти, вільні від людських потреб, фігури, які зображали людей вищої якості і служили, імовірно, тільки оболонкою й покривалом для мислячих духів і небесних тіл.

Ступені художнього узагальнення

Поступово піднявшись від людської краси до краси божественної, стародавні митці назавжди встановили ці ступені краси. Зображуючи своїх героїв, тобто людей, яких античність наділяла вищими якостями людської

природи, вони наближались до меж природи божественної, не переступаючи їх і не змішуючи існуючу між ними дуже тонку відмінність. Надайте Баттові на кіренських монетах одного тільки сповненого ніжної жаги погляду — і він буде зображати Вакха, а риса божественної величі перетворить його на Аполлона. Відберіть у Міноса на монетах Гносса гордий величавий погляд — і він буде подібний до сповненого милосердя і ласки Юпітера. Героїв вони обдаровували героїчними формами, надаючи деяким частинам опуклості, яка перевищувала нормальні розміри; вони підсилювали гру й рухливість м'язів, а при сильних діях пускали в рух всі пружини людської природи. У такий спосіб вони прагнули досягнути якнайбільшої різноманітності, і в ній Мірон начебто перевершив усіх своїх попередників. Це бачимо також і на статуї так званого фехтувальника роботи Агасія Ефеського у віллі Боргезе, обличчя якого відбиває очевидну подібність до якоїсь певної особи, але зубчасті м'язи на ребрах опукліші, рухоміші та еластичніші, ніж це буває у природі. Ще виразніше видно це на тих самих м'язах у Лаокоона, в якому природа піднесена до ідеалу, коли порівняти їх з тою самою частиною тіла у таких обожнених і божественних фігурах, як, приміром, Геркулес і Аполлон у Бельведері⁴². Гра цих м'язів у Лаокоона доведена до границь можливого; вони тісно прилягають один до одного, як ланцюг бугрів, виражаючи величезне напруження сил при стражданні й опорі. У торсі обожненого Геркулеса тим самим м'язам надано високої ідеальної форми й краси; але вони подібні до хвиль спокійного моря, яке плавно здіймається й м'яко коливається. У Аполлона, найпрекраснішого з божественних образів, ці м'язи ніжні й схожі на плавлене скло, видуте ледь помітними хвилями, і відчутні не так для зору, як для дотику.

Хай пробачить мені читач, що я змушений знов нагадувати хибні забобони того поета щодо живопису.

Серед багатьох інших необґрунтованих ознак він приписує в творах античного мистецтва напівбогам та героям, які мали цю назву ще до нього, відвислі м'язи, худорляві ноги, маленьку голову, вузькі стегна, маленький живіт, недолугу ступню й увігнутий підйом. Звідкіля тільки з'являлися йому подібні примари! Хай би він уже писав про те, на чому краще розуміється.

Статуї божеств жіночої статі

Серед статуй божеств жіночої статі, так само як і божеств чоловічої статі, можна помітити різницю не тільки у віці, але й у поняттях про красу, принаймні щодо голови, бо тільки Венеру зображувано голісінькою. Її зображували частіше за інших богинь, і притому в різному віці. Венера Медічі у Флоренції подібна до троянди, яка розпускається на зорі під першими променями сонця і яка виходить з того віку, який, немов плід перед повним дозріванням, ще гіркий і твердуватий, як засвідчують її перса, уже більш розвинуті, ніж у дівчат ніжного віку. Судячи з її постави, я уявляю собі ту Лаїсу, яку Аппеллес навчав кохання, і бачу її такою, якою вона була, коли їй довелося вперше роздягнутись перед очима митця. Таку саме поставу має Венера на Капітолії, яка збереглася краще від усіх (бо їй бракує тільки кількох пальців і вона зовсім не має переломів), інша Венера, на віллі Албані, і Венера, яку скопіював Менофант з тої, що стояла в Троаді; ця копія відрізняється від оригіналу тим, що в неї права рука ближче до груді, середини якої торкається її середній палець, а лівою рукою вона тримає одіння. Але статуї ці відтворюють уже більш зрілий вік, до того ж вони більші від Венери Медічі. Прекрасний стан має Фетіда⁴³ натуральної величини на віллі Албані, зображена у тому віці, коли вона ставала до шлюбу з Пелеем. Паллада, навпаки, завжди зображається дівчиною високою на зріст і у зрілому віці. Юнона

виступає як жінка й богиня, яка перевершує інших як вродом, так і царствною гордістю. Краса в погляді великих очей Юнони має владний характер, як у цариці, що бажає повелівати, бути шанованою й викликати любов; прегарна її голова величезних розмірів перебуває на віллі Людовізі. У Паллади, уособлення дівочої цноти, яка скинула з себе всі жіночі слабості і навіть перемогла саме кохання, очі менш опуклі й менше розплющені, голова її не має гордої постави, а очі трохи опущені, неначе у безмовному спогляданні. Найпрекрасніша статуя її перебуває на віллі Албані. Але погляд Венери відрізняється від погляду цих двох богинь. Цьому сприяє особливо та обставина, що нижні повіки трохи підняті, а це надає її м'яко розплющеним очам того звабтивного й м'якого виразу, який елліни називають *τό γυζόν*. Але вона далека від усіх хтивих мін новітніх Венер, бо найкращі стародавні митці вважали любов за супутника мудрості. Діана обдарована всіма принадами своєї статі, але, здається, не усвідомлює цього. Оскільки її зображено в стрімкому русі або в ході — погляд її скерований прямо удалину, вона не помічає близьких предметів. Вона завжди з'являється у вигляді дівчини, з волоссям, зв'язаним на тім'ї в пучок або ж розпущеним; фігура її видається тому більш легкою і стрункою, ніж фігура Юнони або навіть Паллади. Скалічену статую Діани можна також легко відрізнити від статуй інших богинь, так само як вона відрізняється і в Гомера серед усіх її гарних Ореад.

Закінчення

Про ідеальні уявлення, пов'язані з головами божеств, кожний може скласти собі думку на підставі монет і різьблених каменів або зроблених з них відбитків, які можна придбати в країнах, куди ніколи не потрапляв жоден чудовий твір давньогрецького різця. Навряд чи будь-яка мармурова статуя Юпітера зрівняється щодо

свої величі з Юпітером, викарбуваним у Тасосі на монетах царів Філіппа, Птолемея Першого і Пірра. Голова Прозерпіни на двох різних срібних монетах королівського Фарнезького музею в Неаполі перевершує все, що можна собі уявити. Зовнішній вигляд богів був настільки твердо встановлений серед давньогрецьких митців, що здається, буцімто він приписаний якимсь законом. Голова Юпітера, викарбувана на монетах Іонії або в дорійських еллінів, цілком подібна до Юпітера на сіцилійських монетах. Голови Аполлона, Меркурія, Вакха, молодого й старого Геркулеса виконувались усі як на монетах і каменях, так і у статуї згідно з тою самою ідеєю. За закон правила створені найбільшими митцями найпрекрасніші зображення богів, про які гадали, що вони з'являлися і за особливого натхнення. Так, приміром, Паррасій вихвалявся, буцімто Вакх з'являвся йому в тому вигляді, в якому він його зобразив. Юпітер Фідія, Юнона Поліклета, Венера Алкамена і згодом Праксітеля мали бути гідними прообразами всім їхнім наступникам, і в цьому вигляді їх сприймали й шанували всі елліни. А втім, найвища краса, як каже Котта в Цицерона, не може бути властива однаковою мірою навіть богам, і в найдовершенішій картині з багатьма фігурами так само не слід зображувати самих гарних осіб, як і в трагедії виводити на кін самих тільки героїв.

Про вираження в мистецтві

Після міркування про утворення краси слід поговорити про вираження. *Вираження* є наслідуванням дійових і страждальних станів нашої душі та нашого тіла з їх пристрастями й діями. Обидва стани змінюють риси обличчя й положення тіла, отже й ті форми, які утворюють красу, і чим сильніша ця зміна, тим більше вона шкодить красі. Спокій — стан, найвластивіший як красі, так і морю, причому досвід показує, що найпрекрасніші

люди відзначаються спокійною, гречною вдачею. Поняття про високу красу може виникнути не інакше як у спокійному і абстрагованому від усяких індивідуальних образів спогляданні душі. У такому спокої творить для нас великий поет образ батька богів, який самим порухом повік або струсом волосся коливав небо. Такою не порушеною ніякими почуттями є більшість зображень богів; цим пояснюється, що висока краса згаданого вищегенія на віллі Боргезе могла бути надана йому лише в цьому стані. А оскільки при діянні і творенні не може мати місця вираз цілковитої байдужості і оскільки фігури богів зображувано у вигляді людей, то і в них не завжди можливо було шукати і здійснювати найвище уявлення про красу. Але красі неначе відмірювалась певна частка виразності, і античним митцям краса правила немов за мірило виразності й мала в них переважаче значення, подібно до литавр у музиці, які керують всіма іншими інструментами, хоча і здається, що останні їх заглушують.

Ватиканський Аполлон повинен зображати цього бога палаючим обуренням на змія Піфона, якого він уразив стрілою, і разом з тим сповненим презирства до такої нікчемної як для бога перемоги. Мудрий митець, маючи намір зобразити найпрекраснішого із богів, помістив вираз гніву в носі, де він перебуває, на думку стародавніх поетів, а вираз презирства — в губах. Презирство у нього виражається трохи піднятою нижньою губою, від чого водночас трохи піднімається підборіддя, а гнів — роздутими ніздрями.

Підпорядкування психічного абстрактно прекрасному

Постава і рух тіла весь час відповідають гідності богів, а тому не знайдемо жодного божества, крім хіба що Вакха й крилатого генія на віллі Албані, яке б

стояло, поклавши ногу на ногу — постава, яка у Вакха є виразом розніженості. Я не гадаю тому, щоб статуя, яка стояла в Еліді, поклавши ногу на ногу й спираючись обома руками на списа, зображала Нептуна, як у цьому зуміли упевнити Павсанія. Бронзовий Меркурій натуральної величини в палаці Фарнезе стоїть у тій самій поставі, але треба знати, що це твір новітніх часів. Фавни, два найпрекрасніших зразки яких перебувають у палаці Русполі, незграбно й неначе по-мужицьки ставлять одну ногу позаду другої, викриваючи тим свою дику природу. Така сама постава і юного Аполлона Савроктона * в двох мармурових статуях його — на віллі Боргезе і у відлитій із бронзи статуї на віллі Албані. Його зображено тут, мабуть, за тих часів, коли він був пастухом у царя Адмета ⁴⁴.

Таку саму мудрість виявляли античні митці в зображеннях фігур із героїчних часів та істот і із лише людськими пристрастями. Ці пристрасті мудра людина здатна подолати в будь-який час, погамовуючи їх спалахи і показуючи лише іскри вогню, який в ній палахкотить; хто її ушановує або бажає розпізнати, той дошукається того, що в ній приховано. Саме цьому характерові відповідає мова мудреця; тому-то Гомер уподібнює слова Улісса сніжинкам, які падають на землю часто, але м'яко.

У зображенні героїв митцеві дозволено менше, ніж поетові. Останній може змальовувати їх такими, якими вони були за тих часів, коли пристрасті ще не приборкувалися законами або штучно виробленими правилами співжиття, бо приписувані поетом властивості можуть торкатися віку й стану людини, а з її фігурою не мати нічого спільного. Митець же, оскільки він змушений вибирати найпрекрасніше в найпрекрасніших образах,

* Винищувач ящірок.

обмежений певною мірою у вираженні пристрастей, що не повинно шкодити красі зображення.

У слушності цього міркування можна пересвідчитись на двох красних утворах старовини, з яких один є втіленням страху смерті, а другий — найбільшого страждання і болю. Доньки Ніоби, що на них Діана спрямувала свої смертоносні стріли, зображені в тому стані невимовного жаху, того приголомшення й заціпеніння чуттів, коли неминуча смерть відбирає у душі будь-яку спроможність мислити. Картину цього мертвою жаху міф передає образом перетворення Ніоби на скелю. Есхіл зображує тому в своїй трагедії Ніобу безмовною. Такий стан, що супроводжується припиненням усякого відчуття і розуміння, близький до байдужості, не змінює жодної риси у постаті або в обличчі. Тож великий митець мав тут можливість створити найвищу красу так, як він її створив; адже Ніоба та її доньки були й залишаються найвищим її втіленням. Лаокоон — це відтворення образу найнестерпнішого болю, який тут пронизує всі м'язи, нерви й жили. Смертельний укус змії страшенно збурило кров, і в усіх частинах тіла виражено страждання і напругу, в цьому митець виявив усі важелі природи і показав свої великі знання та засвідчив своє мистецтво. Але в зображенні цього найнестерпнішого болю з'являється випробувана душа цього великого чоловіка, який бореться з болем і намагається стримати й заглушити відчуття страждання, як я це прагнув показати читачеві при описанні цієї статуї в другій частині. Либонь, і Філоктета.

Quod ejulatu, questu, gemitu fremitibus
Resonando multum, flebiles voces refert.
(Ennius ap. Cic. de Fin. L. 2, c. 29) *

* Яка користь, коли жалібні голоси будуть повторювати багато ридань, скарг, зітхань і ремствувань (Енній у Ціцерона, в: «Про межі добра і зла», кн. 2, розд. 29).

Мудрі митці зображали радше за принципами мудрості, ніж поетичними образами. Шаленого Аякса славетний живописець Тімомах зобразив не в ту хвилину, коли той лютує серед баранів, яких він узяв за проводирів еллінів, а по завершенні цього вчинку, коли, отямившись, сидить, сповнений відчаю й сорому, розмірковуючи про свою помилку. Таким його зображено і на Троянській таблиці в Капітолійському музеї. Медеїні діти на картині згаданого митця усміхались під кинджалом матері, в якій лють змішувалася з жалістю до їхньої невинності⁴⁵.

Славетні чоловіки й владарі зображені в тій гідній поставі, в якій вони з'явилися би перед очима всього світу; статуї римських імператриць подібні до героїнь і позбавлені будь-якої фальшивості в жестах, поставі й рухах. У них ми немов навчимо бачимо ту мудрість, яку Платон не вважає за об'єкт чуттів. Подібно до того як дві відомі школи стародавніх філософів бачили вище благо в житті відповідно до природи⁴⁶, а стоїки — в добробуті, так і тут спостережливість їхніх митців була спрямована на виявлення полишеної собі самій природи і на благопристойність.

Полеміка

Мудрість стародавніх митців стосовно вираження вирає завдяки протилежним властивостям, які проявляються в творах більшості новітніх художників, що не висловлюють багато малими засобами, а мало — багатьма. Їхні фігури нагадують своїми рухами акторів у старовинних театрах, які для того, щоб їх серед ясного дня зрозуміли найпростіші глядачі, котрі сидять якнайдалі від сцени, змушені були надмірно старатися, порушуючи межі правдоподібності; а вираз їхнього обличчя нагадує старовинні маски, риси яких були спотворені з тої самої причини. Цього перебільшеного виразу навчає навіть одна книга, поширена серед початкуючих митців, а са-

ме трактат Шарля Лебрена про пристрасті. У доданих до неї рисунках на лицах не тільки зображено вищу міру пристрастей, але на деяких з них ці пристрасті доведено до шаленства. Навчити виразності хочуть тут, очевидно, тим же способом, яким жив Діоген; я чиню, казав він, так, як деякі музиканти, які для того, щоб узяти слухний тон, починають при настроюванні від більш високого. Та оскільки полум'яна юність схильніша хапатися за крайності, а не за середину, то навряд чи вона потрапить цим шляхом на справжній тон, бо важко її на ньому утримати.

Про пропорцію

Після загального розгляду краси слід перейти до вивчення пропорцій, а потім до краси окремих частин людського тіла. Будова людського тіла ґрунтується на числі три, як першому непарному й першому пропорційному числі, бо воно містить у собі перше парне й ще інше число, яке зв'язує обидва разом. За словами Платона, дві речі не можуть існувати без третьої, і найкращим зв'язком є той, який утворює одне ціле зі зв'язуваною частиною так, що перше відноситься до другого, як друге до середнього. Через те в цьому числі є початок, середина і кінець, а за вченням піфагорейців числом три визначається все ⁴⁷.

Тіло, так само як і його головні члени, має три частини: воно складається з тулуба, стегон і ніг; нижня частина — із стегон, гомілок і ступень. Те саме стосується передпліч, рук і кистей. Те саме можна було б показати й на деяких інших частинах, де поділ на три долі не такий явний. Співвідношення поміж цими трьома частинами таке саме в цілому, як і в його частинах, тому в добре збудованій людині торс разом з головою так відноситься до стегон і ніг зі ступенями, як стегна до ніг і ступень або верхня частина руки до нижньої

й до кисті. Обличчя також ділиться на три частини, а саме: в ньому три рази вміщається довжина носа; але довжина голови не дорівнює чотириразовій довжині носа, як вельми хибно вчать деякі письменники. Верхня частина голови від межі волосся до маківки дорівнює, взята в нависному вимірі, лише трьом чвертям довжини носа, тобто ця частина відноситься до довжини носа, як дев'ять до дванадцяти.

Вірогідно, що давньогрецькі митці встановили як для більших, так і для менших пропорцій, на кшталт єгипетських, точні правила, і що кожному вікові й станові були визначені певні розміри довжини, ширини й округлості, й усі ці правила викладені в трактатах стародавніх митців, присвячених симетрії. Це точне визначення є водночас основою подібності мистецьких систем, яка притаманна навіть посереднім фігурам стародавніх митців. Бо попри різницю в манері виконання, яку давні греки помічали вже в творах Мірона, Поліклета й Лісіппа, здається, що всі античні твори вийшли немовби з однієї школи. Подібно до того, як із гри різних скрипалів, які навчалися в того самого майстра, знавці музики пізнають школу останнього, так і в рисункові всіх давніх скульпторів від найбільшого до найменшого бачимо ті самі спільні засади. В тих випадках, коли трапляються інколи відхилення від узвичаєних пропорцій, як, приміром, у чудовому маленькому торсі оголеної жіночої фігури, яку посідає скульптор Кавачеппі в Римі, у якої тулуб від пупа до Венериного лобка незвично довгий, то слід припустити, що фігуру створено з натури, у якої частина ця була саме така. Але я не хочу в такий спосіб приховувати справжні похибки. Коли, приміром, вухо не міститься як це повинно бути, на однаковому рівні з носом, а розміщене так, як на погрудді індійського Вакха, що належить кардиналові Алессандро Албані, то це помилка, яку не можна простити.

Розробка норм

Правила пропорції в тому вигляді, як вони були прийняті в мистецтві щодо людського тіла, встановлені були, мабуть, спершу скульпторами, а згодом стали правилами і в архітектурі. Ступня служила в давніх греків загальноприйнятою мірою для всіх великих вимірів; довжиною ступні скульптори визначали розміри своїх статуй, надаючи останнім, як свідчить Вітрувій, шестиразової довжини ступні, бо ступня має більш визначений розмір, ніж голова чи лице, що ними сучасні живописці й скульптори, звичайно, користуються, вираховуючи розміри. Піфагор тому визначив зріст Геркулеса за розміром ступні, якою він виміряв стадіон для олімпійських ігор в Еліді. Але з цього ні в якому разі не слід висновувати разом із Ломаццо, що довжина ступні Геркулеса дорівнювала сьомій частині його зросту. Так само все те, що цей письменник твердить, немов сам бачив, про певні пропорції, нібито прийняті стародавніми митцями для різних божеств, а саме що, мовляв, зріст Венери дорівнював десяти лицам, Юнони — дев'яти, Нептуна — восьми, Геркулеса — семи, — все це написано з надією на добру віру читача, вигадано й хибно.

Це відношення ступні до тіла, яке вченому здається дивним і незрозумілим і яке Перро рішуче відкидає, спостерігається на досвіді в природі, навіть за стрункої будови тіла. Це співвідношення притаманне не тільки єгипетським статуям, що виявляється після точного їх обміру, а також давньогрецьким, як у цьому можна було б пересвідчитися, оглядаючи статуї, коли б у них всіх збереглися ноги. У цьому можна переконатися на фігурах богів, у яких довжина деяких частин була збільшена понад натуральну величину. У Аполлона, зріст якого трохи перевищує сім голів, ступня, яка спирається на землю, довша від голови на три дюйми римської п'яді. Ту ж саму пропорцію Альбрехт Дюрер надавав

своїм фігурам довжиною у вісім голів, у яких ступня становить шосту частину їхнього зросту. Постать Венери Медічі надзвичайно струнка, але попри те, що голова дуже маленька, зріст богині не перевищує семи з половиною голів. Довжина її ступні дорівнює одній п'яді й півдюйма, а весь зріст — шість з половиною п'ядей.

Наші художники звичайно звертають увагу своїх учнів на те, що стародавні скульптори надавали, особливо у фігурах богів, частині тулуба, від серцевої западини до пупа, яка звичайно дорівнює, за їхніми словами, довжині одного лише обличчя, довжину на півобличчя більшу, ніж це буває в природі. Але це також хибно, бо той, хто має нагоду вивчати природу на прекрасних струнких людях, побачить, що в них згадана вище частина така сама, як і у статуї.

Докладні вказівки щодо пропорцій людського тіла було б найлегше дати саме в цьому розділі, присвяченому рисункові оголеного тіла в еллінів, але сама лише теорія без посилань на практичні приклади була б у даному разі так само мало повчальною, як і в інших творах, де автор припускався різних подробиць, не додаючи рисунків. Спроби узгодити пропорції тіла з правилами загальної і музичної гармонії полишають мало надій на освіту рисувальників і тих, що прагнуть пізнати прекрасне. Арифметичне дослідження виявилось б тут менш корисним, ніж школа фехтування під час битви.

Пропорції обличчя

Але, щоб не залишити цей розділ про пропорції без практичних вказівок для початківців у рисуванні, я вкажу тут принаймні співвідношення обличчя у найпрекрасніших старовинних голів, а разом з тим і в прекрасних лиць у природі. Вони стануть непорушним правилом у роботі й випробуванні. Правило це визначив мій

друг, найбільший учитель свого мистецтва пан Антон Рафаель Менгс, краще і точніше, ніж усі попередники, і він, мабуть, натрапив на справжній слід стародавніх митців. Проводять прямовисну лінію, яку ділять на п'ять частин, одна п'ята частина залишається для волосся, а решту чотири ділять знов на три однакові частини. Через першу з цих трьох поділок проводиться поземна лінія, що разом утворює з прямовисною лінією хрест. Вона повинна дорівнювати в ширину дві третини довжини обличчя. Від крайніх точок цієї лінії проводять до верхньої точки згаданої вище п'ятої частини криві лінії, що утворюють гострий кінець овальної форми обличчя. Одну з трьох частин довжини обличчя ділять на дванадцять частин. Три з цих частин або четверту частину третини обличчя відкладають з обох боків від точки перетину обох ліній, і ці обидві частини показують відстань між очима. Цю саму частину відкладають від обох крайніх кінців поземної лінії, і тоді дві ці частини залишаються між частиною, відкладеною від зовнішніх кінців лінії, і частиною, відкладеною від точки перетину ліній: ці дві частини дають довжину ока, а одна частина — висоту ока. Той самий розмір мають відстані від кінчика носа до розрізу рота, від останнього до угнутості підборіддя; ширина носа до ніздряних лопа-тей дорівнює такій само частині, а довжина рота — двом частинам, причому ця довжина дорівнює довжині очей і висоті підборіддя до розрізу рота. Коли взяти половину довжини обличчя до волосся, то вийде довжина від підборіддя до підшийної ямочки. Цей спосіб рисувати, на мою думку, ясний і без зображення, і той, хто його дотримується, не помилиться у справжніх і прекрасних пропорціях обличчя.

Про красу окремих частин людського тіла

Що, нарешті, стосується краси окремих частин людського тіла, то тут природа — найкращий вчитель, бо в деталях вона вища за мистецтво, так само як останнє може перевершити її в цілому. Це стосується переважно скульптури, яка неспроможна надати життєвості частинам, які дуже точно відтворюються живописом. Але оскільки деякі довершені в красі частини, як, приміром, нижній профіль, навряд чи хоч раз зустрінемо навіть у найбільших містах, то з цієї причини ми змушені вивчати ці частини (про оголене тіло взагалі нема чого й казати) за зображеннями стародавніх митців. А опис одиничних властивостей тут такий же важкий, як і в усякій речі.

Профіль

В обрисах обличчя так званий грецький профіль є найголовнішою властивістю доведеної краси. Профіль цей складається із майже прямої чи м'яко вигнутої лінії, утворюваної чолом і носом у юних і особливо жіночих голів. Природа творить такий профіль рідше в суворому, ніж у м'якому кліматі, але там, де він трапляється, форма обличчя може бути прекрасною, бо пряма і рівна лінія надає величі, а м'яко спадаючі лінії — ніжності. Той факт, що в цьому профілі полягає причина краси, підтверджується його протилежністю, бо чим сильніша угнутість носа, тим більше відхиляється цей профіль від прекрасної форми; коли ж дивимось на обличчя збоку і бачимо поганий профіль, то не слід приглядатися до нього спереду в пошуках чогось прекрасного. За того, що в творах мистецтва нема форми, яка збереглася б без усякої підстави, як залишок прямих ліній найдавнішого стилю, править сильно опуще-

ний, попри всі його прямі обриси, ніс єгипетських фігур. Те, що стародавні письменники називають *чотирикутним носом*, мабуть, зовсім не те, що Юніус каже про товстий ніс і що не дає жодного чіткого уявлення. Під цим висловом слід, навпаки, розуміти згаданий вище злегка спадаючий профіль. Можна було б дати слову «чотирикутний» інше пояснення й розуміти під ним такий ніс, який відзначається широкою поверхнею і гострими кутами, як у Паллади в палаці Джустиніані⁴⁸ й так званої Весталки там же; але ця форма буває саме тільки у статуй найдавнішого стилю і лише подібних до них.

Очі

Краса брів полягає в тонкій нитці волосинок, як це буває і на найпрекрасніших обличчях у природі; в містечтві ж це відтворюється у найпрекрасніших голів гострою, як лезо, смужкою; елліни такі брови називали бровами грацій. Коли ж вони були вельми вигнуті, то їх порівнювали з нап'ятим луком чи слимаками й ніколи не вважали гарними.

Одна з красот очей — їх величина, подібно до того як велике джерело світла прекрасніше від малого; але величина ока відповідає величині очної кістки чи її западини й виявляється в розрізі й розкритті повік, із яких верхня описує в гарних очах з внутрішнього боку більш круглу дугу, ніж нижня. Але не всі великі очі бувають гарні, а опуклі — ніколи. У левів, принаймні у єгипетських вирізьблених з базальту, що перебувають у Римі, отвір верхньої повіки описує правильне півколо. У голів, поставлених у профіль, на барельєфах і особливо на найпрекрасніших монетах око утворює кут, отвір якого спрямований до носа; при такому положенні голови кут носа заходить глибоко в напрямі носа, і контур його закінчується на висоті його дуги чи опуклості, тоб-

то само очне яблуко стоїть у профіль. Цей немов зрізаний отвір ока надає головам величі й відкритого, піднесеного погляду, причому блік його зображують на монетах опуклою точкою на очному яблуку.

В ідеалізованих голів очі весь час лежать глибше, ніж це звичайно буває в природі, і надочна кістка здається через це опуклішою. Очі, які глибоко лежать, не є неодмінною властивістю краси й не надають обличчю надто відкритого виразу; але тут мистецтво не могло весь час іти за природою і залишалося вірним поняттям величі високого стилю. Річ у тому, що у великих статуї, які стоять на більшій відстані від глядача, ніж маленькі, око й брови були б здаля мало помітні, адже очне яблуко не позначається тут так ясно, як в живопису, а здебільшого є зовсім гладким, коли воно розміщене так само опукло, як у природі, і коли очна кістка з тієї ж причини менш помітна. Отже, у цей спосіб прагнули надати цій частині обличчя більше світла і тіней, завдяки чому око, яке інакше здавалось незначним і немов мертвим, ставало живішим і виразнішим. З цим погодилася б і англійська королева Єлизавета, яка будь-що бажала бути намальованою без тіней. Мистецтво, яке не без підстави піднялося тут над природою, перетворило цей прийом майже в загальне правило, навіть при маленьких розмірах; тому й на монетах найкращих часів у голів очі лежать так само глибоко, а очна кістка в них опукліша, ніж у пізніші часи; розгляньмо, приміром, монети Александра Великого та його наступників. На металі застосовувались деякі прийоми, які на мармурі в епоху розквіту не вживались; так, приміром, зображення зіниці, чи блік, як його називають митці, подибуємо вже в часи, що передували Фідієві на монетах, на головах Геро і Гієрона, де його означено опуклою точкою. Але на мармурі блік цей почали застосовувати вперше, наскільки ми знаємо, у голів першого сторіччя імператорської епохи, та й то лише у не-

багатьох із них; до останніх належить голова Марцелла, внука Августа, на Капітолії. Багато бронзових голів мають очі, що їх вставлено з іншого матеріалу. Фідівій Палладі, голова якої зроблена із слонової кістки, у очі, у вигляді біліа, був вставлений камінь.

Чоло, рот і підборіддя

Гарне чоло, за свідченням деяких стародавніх письменників, повинне бути низьким, а проте і відкрите і високе чоло не таке вже бридке, а радше навпаки. Пояснити цю позірну суперечність не важко: чоло повинно бути низьким замолоду, а також і в розквіті років, поки не випаде коротке волосся на чолі й не залишить його відкритим. Отже, високе відкрите чоло зовсім не притаманне юності, але цілком відповідає зрілому вікові.

Розмір рота дорівнює, як було зазначено вище, ширині носа; коли б розріз його був довшим, то це суперечило б співвідношенням всього овалу, за яких наявні в ньому частини змінюються у напрямі до підборіддя тою ж мірою, в якій замикається сам овал. Губи потрібні, мабуть, для того, щоб показати гарну червону пляму, причому нижня губа повніша за верхню, через що під нею на підборідді утворюється угнутість, яка надає рисам обличчя більшої різноманітності.

Лінія підборіддя не повинна перериватись ямочкою, бо краса його полягає в закругленій повноті його опуклої форми, а оскільки ямочки трапляються в природі тільки зрідка й випадково, то й давньогрецькі митці, всупереч новітнім митцям, не вважали їх за ознаку загальної та чистої краси. Тому ямочок не знайдено ні в Ніоби та її доньок, ні в Паллади вілли Албані,— в образах найвищої жіночої краси,— ні в Аполлона Бельведерського чи Вакха вілли Медічі, ні в якихось інших прекрасних, ідеальних фігур. У Флорентійської Венери

вона є і становить її особливу принадність, але вона не є чимось обов'язково притаманним прекрасній формі. Варрон називає цю ямочку відбитком пучки Амура.

Руки й ноги

Краса форми решти частин визначалася також загальними правилами, — для кінцівок, рук і ніг і так само для поверхні тіла. Плутарх, як у цьому відношенні, так і взагалі, мабуть, мало знався на мистецтві, бо він твердить, нібито античні майстри звертали увагу на саме тільки обличчя й понехтували інші частини тіла. Крайності не важать більше в моралі, де крайня чеснота межує з пороком, ніж у мистецтві, де відтворення кінцівок і виявляє в художникові його розуміння прекрасного. Але час і шаленство людей залишили нам дуже мало гарних ніг, а прекрасних мармурових рук і зовсім не збереглося. У Венери Медічі вони зроблені цілком заново, чим можна пояснити невігластво суджень тих, які, вважаючи її руки за стародавні, знаходили в них похибки. Те саме слід сказати й щодо рук Аполлона Бельведерського, нижче ліктя.

Краса юної руки полягає в дуже помірній повноті з ледь помітними заглибинами, що м'яко відтіняють суглоби пальців там, де в повних руках бувають ямочки. Пальці з їхнім гарненьким звуванням подібні до струнких колон, і в мистецтві в них не намічаються згини суглобів, а крайній суглоб не загнутий вгору, як у новітніх митців.

Гарна нога була в еллінів більше на видноті, ніж у нас, і чим менше вона стискувалась, тим стрункішою була її форма, на яку давні греки звертали велику увагу, як це видно з особливих міркувань стародавніх мудреців щодо ніг та з їхніх висновків, які пояснювали на основі цього характер людини. Тому в описах прекрасних людей, як, приміром, Поліксени⁴⁹ й Аспасії,

говориться також і про красу їхніх ніг, а бридкі ноги імператора Доміціана відзначені навіть в історії. Нігті на ногах у стародавніх статуях, плоскіші, ніж у новітніх.

Груди, торс, коліна

Сильно опуклі високі груди вважалися в чоловічих фігурах неодмінною умовою краси; такими грудьми батько поетів наділяє Нептуна, а вслід за ним і Агамемнона; такими хотів бачити їх Анакреон у зображенні того, кого він любив. Груди в жіночих фігурах ніколи не робили надмірно повними, бо гарними вважалися груди помірною розміру, тож користувались навіть особливим каменем з острова Наксос, дрібно потовчений та покладений на груди, він повинен був стримувати їх пишний розвиток. Дівочу грудь поети порівнюють із неспілим виноградом, і у деяких статуй Венери перса менше натуральної величини, тверді й схожі на загострені горбочки, що вважалося, либонь, за найпрекраснішу для них форму.

Живіт зображувався й на чоловічих фігурах таким, яким він буває після солодкого сну й здорового травлення, тобто не роздутим і таким, який натуралісти вважають ознакою довгого життя. Пуп буває явно увігнутим, особливо у жіночих постатей, у яких він має форму дуги і часом майже повного півкола, спрямованого або вниз, або вгору. У деяких фігур це відзначається більшою красою, ніж у Венери Медічі, у якої пуп надзвичайно глибокий та великий.

Соромітні частини мають також свою особливу красу; із яєчок ліве завжди більше, як це буває і в природі, подібно до того, як помічено, що зір лівого ока бачить гостріше, аніж правого.

Коліна у юних фігур зображувалося такими, якими їх створила прекрасна природа, тобто без різкого позначення хрящів, а з м'яким і рівним плоским закругленням і без гри м'язів.

Додаткові вказівки

Читачеві й дослідникові мистецтва я надаю право перевернути медаль на другий бік і особливо уважно розглянути ті частини, які живописець не спромігся зобразити в улюбленця Анакреона. Втілення всіх описаних вище красот у фігурах стародавніх митців ми знайдемо в невмирущих утворах пана Антона Рафаеля Менгса, головного придворного живописця королів Іспанії й Польщі, найбільшого митця свого, а можливо, і наступних часів⁵⁰. Він подібно до Фенікса відродився з попелу першого Рафаеля, щоб навчити світ краси в мистецтві й досягнути в ньому найвищого злету людської снаги. Після того як німецький народ дістав змогу пишатися чоловіком, який в часи наших батьків просвіщав мудреців та розповсюджував набутки знань по всьому світу, для слави німців бракувало тільки дати зі свого оточення відновника мистецтва й побачити визнання й уславлення німецького Рафаеля у самому Римі, осередкові мистецтва.

Висновки для спостерігачів мистецтва та критиків

Я долучаю до цієї розвідки про красу зауваження, які для молодих митців і мандрівників можуть послужити початковим і найкращим посібником при вивченні еллінських статуй. Не шукай у творах мистецтва недоліків і недосконалостей, перш ніж навчишся розпізнавати й знаходити прекрасне. Це зауваження ґрунтується на повсякденному досвіді. Більшості людей, які бажають відігравати роль критика, не зробившись навіть ще учнем, прекрасне залишається невідомим, бо вони чинять так, як школярі, які мають досить глузду, щоб підмітити слабке місце вчителя. Наше марнославство не бажає задовольнитися простим спогляданням, а наша

власна зарозумілість прагне лестощів; тому-то ми й намагаємося висловлювати судження. Але подібно до того, як легше скласти заперечне речення, ніж стверджувальне, так і недовершене легше помітити й знайти, ніж довершене, так само як набагато більше праці доводиться витратити на осуд інших, ніж на те, щоб самому когось навчити. Здебільшого, наблизившись до прекрасної статуї, люди починають захоплюватись у загальних фразах її красою, тим більше, що це нічого не коштує, а коли їхній погляд, невпевнено блукаючи, огляне її всю й не помітить ні краси її частин, ні того, в чому ця краса полягає, він зупиняється на вадах. У Аполлона помічають угнутість колін, в якій винуватий скорше реставратор перелому, ніж сам майстер; у гаданому Антіної Бельведерському критикують вигнуті назовні ноги; у Геркулеса Фарнезі — голову, про яку десь-то читали, що вона малувата. Ті, що вважають себе ще більшими знавцями, розкажуть при цьому, що голова була знайдена на відстані однієї милі від самої статуї в колодязі, а ноги навіть у десяти милях від статуї. Байка ця була сприйнята на віру в багатьох книгах. Тому так і трапляється, що багато хто помічає самі тільки нові доповнення до статуї. Такого роду пояснення, що їх дають мандрівникам сліпі проводирі в Римі, і зустрічаються також в описах подорожей по Італії. Дехто помиляється, як і попередні, але з обачності, відмовляючись при вивченні античних творів від усякої упередженості на користь останніх. Тим часом їм слід було б, навпаки, наближатися до них упередженими на їхню користь. Бо, сподіваючись знайти багато прекрасного, вони будуть його шукати і дещо знайдуть. Отож повертаймося до цих творів доти, доки не знайдемо прекрасне, бо воно наявне.

Про зображення тварин

Розглянувши в цій другій частині, присвяченій сутності еллінського мистецтва, обриси людських постатей, слід кількома словами торкнутися й зображення тварин, як про це повідомлялося в другому розділі. Природа тварин правила не менше за предмет дослідження й вивчення давньогрецьких художників, ніж філософів. Різні митці прагнули відзначитися переважно в зображенні тварин; Каламіс спеціалізувався на конях, а Нікій — на собаках; Мірон прославився своєю коровою більше, ніж рештою своїх творів, її оспівували поети, чії епіграми збереглися до наших часів; уславився також пес цього митця, так само як і Менехмове теля. Ми визнаємо, що стародавні митці зображували диких звірів з природи й Пасітель мав живого лева перед очима, коли працював над його відтворенням.

Збереглися надзвичайно ловкі зображення левів і коней, почасти в круглій скульптурі, почасти на рельєфах монет і різьблених каменях. Великого, понад натуральну величину, сидячого лева, вирізьбленого з білого мармуру, який прикрашав колись Пірейську гавань в Афінах, а нині стоїть край входу до арсеналу у Венеції, справедливо буде зарахувати до найчудовіших утворів мистецтва. Стоячий лев у палаці Барберіні, так само понад натуральну величину, що його знято з якогось надгробка, показує цього царя звірів у всій його жахливій величі. А яких прекрасних левів нарисовано й викарбувано на монетах міста Велії!

У зображенні коней античні митці, мабуть, не перевершені новітніми, як це твердив Дюбо, ґрунтуючись на тому припущенні, що коні в Греції та Італії не такі гарні, як англійські. Не можна заперечувати, що в Неаполітанському королівстві і в Англії місцеві кобили, будучи спаровані з іспанськими жеребцями, дали шля-

хетніший приплід, завдяки чому конярство в країнах цих поліпшилося. Це стосується також і інших країн, хоча в деяких з них вийшов протилежний результат; приміром, німецькі коні, яких Цезар мав за дуже поганих, тепер вельми хороші, а коні в Галлії, яких за часів Цезаря дуже цінували, нині найгірші в цілій Європі. Давні греки не знали прекрасної породи датських коней, англійські коні їм також не були відомі. Але в них були коні Каппадокії та Епіру — найшляхетніші серед усіх, а також персидські, ахейські й фессалійські, сіцилійські й тирренські, кельтські та іспанські. Гіппій каже у Платона: «У нас народжується найпрекрасніша порода коней».

Судження згаданого вище письменника виявляється разом з тим надзвичайно поверховим, коли він прагне підтвердити своє наведене вище твердження вказівками на деякі вади коня Марка Аврелія. Статуя ця, природно, постраждала, коли її скинуто з п'єдесталу і вона лежала засипана землею і уламками; щодо коней на Monte Cavallo, то саме тут не слід з ним погоджуватися, бо античне, справді, не має недоліків.

Коли б у нас у мистецтві навіть не було інших коней, то усе ж можна припустити (оскільки за старих часів споруджувались тисячі статуй на конях і з кіньми супроти однієї статуї в наші часи), що стародавні художники знали властивості гарного коня так само добре, як і їхні письменники й поети, і що Каламіс розумівся на цьому не гірше, ніж Горацій та Вергілій, які описали нам усі достоїнства й краси коня. Мені уявляється, що четверо античних бронзових коней над порталом св. Марка у Венеції — найкраще, що можна знайти цього роду; прекраснішої й розумнішої голови коня імператора Марка Аврелія годі відшукати в природі. Четверо бронзових коней, які стояли, запряжені в колісницю, на Геркуланському театрі, були гарні, але належали до легкої берберської породи; із решток цих коней склали

одного цілого, якого можна бачити в дворі королівського музею в Портічі. Двох інших бронзових коней того самого музею слід зарахувати до його найрідкісніших скарбів. Першого з них знайдено разом із його вершником у травні 1761 року в Геркуланумі, але йому бракувало всіх чотирьох ніг, а у вершника не було ні ніг, ні правої руки; а втім, підмуток останньої зберігся; він покритий сріблом. Довжина коня — дві неаполітанські п'яді, очі в нього, а також розетка при уздечці на лобі й голова Медузи на грудному ремені зроблені із срібла, а самі поводи — з міді. У вершника, що сидить на коні, очі також із срібла, а плащ застебнутий на правому плечі срібною скріпкою. У лівій руці він тримає піхви меча, з чого можна висувати, що у відсутній правій руці повинен бути меч. Його зовнішність у всьому дуже нагадує Александра, і на голові в нього діадема. Висота цієї фігури, рахуючи від сидіння, дорівнює одній римській п'яді й десяти дюймам. Другий кінь також покалічений, і вершник його знайдений не був, але обидва вони відзначаються найпрекраснішими формами та надзвичайно тонкою обробкою. Чудові контури коней на деяких сіракузьких та інших монетах, а той митець, який накреслив перші три літери свого імені ΜΙΘ під головою коня, вирізьбленої з сердоліку, яка перебуває в Штошевому музеї, повинен був бути упевнений у вправності свого різця та в схваленні знавців.

Тут мені випала нагода зауважити знову, як я це вже зробив в іншому місці, що поняття стародавніх митців щодо руху коней, тобто про те, як і в якій послідовності вони піднімають ноги, не були одностайними, так само як і точки зору деяких новітніх письменників, які торкались цього питання. Дехто стверджує, що коні піднімають водночас обидві ноги котрогось боку; така хода в чотирьох стародавніх коней у Венеції, у коней Кастора і Поллукса на Капітолії і в коней Нонія Бальби та його сина в Портічі. Інші переконані, що

коні пересувають ноги в діагональному напрямку чи навхрест, тобто що вони піднімають одночасно праву передню ногу й ліву задню; переконання це ґрунтується на досвіді й на законах механіки. Так піднімають ноги кінь Марка Аврелія, четверо коней його колісниці на барельєфі й коні на тріумфальній арці Тіта.

У Римі перебувають також і різні інші тварини, вирізьблені еллінськими митцями з твердого каменю чи з мармуру. На віллі Негроні стоїть чудовий тигр із базальту, верхи на якому їде найпрекрасніша дитина з мармуру. Один скульптор має великого гарного мармурового собаку. У відомого козла в палаці Джустиніані голова, ця найпрекрасніша частина, зроблена заново.

Я дуже добре розумію, що ця розвідка рисунка оголеного тіла в давньогрецьких митців тут аж ніяк не вичерпана; але я вважаю, що дав провідну нитку, за яку можна вхопитися й іти за нею в правильному напрямі. Рим — те місце, де ці міркування можна перевірити і застосувати краще, ніж будь-де; але мимохідь правильної думки щодо них собі не матимеш і не дістанеш від них користі повною мірою. Бо те, що спочатку може здаватись невідповідним поглядам автора, з часом, через частіше споглядання стане до них наближатись і підтвердить багаторічний досвід та зрілі роздуми цієї розвідки.

Рисунок одягнених фігур

Від цієї першої частини другого шматочка цього розділу, тобто від дослідження рисунка оголеного тіла в античному мистецтві, я переходжу до другої частини, де йдеться про рисунок одягнених фігур. Дослідження цієї галузі мистецтва тим більше необхідне в посібнику з його історії, що розвідки про одіння давніх греків, що з'являлись до цього часу, відрізняються радше ученистю, ніж повчальністю, і невизначеністю, отож митець,

прочитавши їх, стане після цього читання ще набагато необізнанішим, ніж досі, бо подібні писання компілюють люди, які знайомі з утворами мистецтва лише з книг, а не на підставі наочного їх вивчення. Між тим я мушу визнати, що досить важко дати всьому точні визначення.

Докладного дослідження про одіння давніх греків я тут дати не можу й бажаю обмежитися жіночими постатями, бо більшість чоловічих фігур у давньогрецькому мистецтві, навіть за свідченням еллінів, не одягнена. Те, що слід особливо зазначити про чоловіче еллінське вбрання, буде сказано в наступному розділі при описі римського одіння, а говорячи тут про давньогрецькі жіночі одіння, я торкнувся водночас і жіночого вбрання в римлян.

По-перше, говорити доведеться про тканини, по-друге, про різні частини, види й форми жіночого одіння і, по-третє, про вишуканість останнього й про інші речі та прикраси жіночого одягу.

Про тканини, вживані на одіння

Щодо першого пункта, то жіноче одіння було почати із полотна чи іншого легкого краму, почасти ж із шерстяної тканини, а особливо в римлян у пізніші часи також ще із шовку. У скульптурних творах, так само як і в живопису, полотно розпізнається по прозорості й плоских дрібних складочках. Митці давали цей гатунок одіння своїм фігурам не стільки тому, щоб воно відтворювало те мокре полотно, в яке вони одягали свою модель, а радше тому, що найдавніші жителі Афін, за словами Фулідіда, а також решта еллінів вбиралися в полотняний одяг; як впливає з творів Геродота, це стосується лише самого спіднього одягу жінок. Полотняне вбрання носили ще в Афінах незадовго до епохи згаданих вище письменників, причому воно було вла-

стиве переважно жінкам. А втім, коли хтось визнає на жіночих фігурах те, що могло б здаватися полотном, за якийсь інший легкий крам, то від цього справа не зміниться; тим часом елліни, видимо, повинні були часто користуватись полотном на вбрання, оскільки в місцевості навколо Еліди вирощували і обробляли найпрекрасніший та найтонший льон.

Легкі тканини виготовляли переважно з бавовнику, що його вирощували та обробляли на острові Кос; їх вживали як елліни, так і римляни на жіночі одіння; а чоловіків, які носили бавовняний одяг, звинувачували в зніженості. Тканини ці іноді робили смугастими, подібними до тої, в яку був переодягнутий кастратом Херея у Ватиканському Теренції. Для жінок легкі тканини ткалися також із шерсті, яка росте на певних мушлях і з якої ще й сьогодні виготовляють, особливо в Таранто, вельми тонкі рукавички й панчохи на зиму. За тих часів існували такі прозорі тканини, що їх називали серпанком, а Евріпід, описуючи заинало, яке Іфігенія накинула собі на обличчя, говорить: воно було таким тонким, що вона могла крізь нього все бачити.

Шовкове одіння розпізнають на стародавніх картинах за відмінністю його забарвлення на тому самому одінні, що так і називається мінливим кольором (*colore sangiante*), в чому легко переконатись на так званому Альдобрандінському весіллі та на копіях знайдених у Римі знищених картин, які посідає пан кардинал Алессандро Албані. Але ще частіше це зустрічається на багатьох геркуланських картинах, як відзначено неодноразово в їхніх каталогах і описах. Причина цієї мінливості в забарвленні одіння полягає у гладкій поверхні шовку і його здатності яскраво відбивати світло — ефект, якого не дають ні шерстяні, ні бавовняні тканини внаслідок шерстистості нитки і шерехатості самої тканини. Це й має, певне, на увазі Філострат, коли він говорить про плащ Амфіона, який не був одного кольо-

ру, а змінював його. Щоб елліські жінки носили в часи розквіту Греції шовковий одяг, не сказано в жодному з давніх писань, але ми це бачимо з творів художників, серед яких чотири щойно знайдені в Геркуланумі картини, які описано нижче, могли бути намальовані ще до епохи імператорів; можна припустити, що живописці мали у своєму розпорядженні шовковий убір, щоб одягати в нього свої моделі. У Римі до часів імператорів нічого не знали про подібне вбрання, але з розповсюдженням розкоші почали привозити шовкові тканини з Індії, і навіть чоловіки почали одягатись у шовк, на що за Тіберія вийшла заборона. На стародавніх картинах можна зустріти у багатьох одезинах особливого гатунку мінливий колір, а саме червоний, що перетворюється на фіолетовий чи небесно-блакитний або червоний в заглибинах і зелений на виступах, чи фіолетовий в заглибинах і жовтий на виступах. Це також указує на те, що ці тканини із шовку, але такого, в якого нитки основи й утоку пофарбовані були кожна в один з цих кольорів, які поперемінно освітлювалися залежно від різного напрямку складок у накиннутих одезин. У пурпуровий колір фарбували звичайно шерстяну тканину, але досить вірогідно, що і шовк фарбувався також в цей колір. А оскільки пурпур був подвійного роду: фіолетового або небесно-блакитного кольору, що його елліни називали словом, яке власне означає колір моря,— та інший особливо коштовний пурпур, а саме тирійський, схожий на колір нашого сургучу, то й шовкові тканини ткалися, мабуть, з цих двох гатунків пурпурової фарби.

Шерстяне одіння ясно відрізняється на фігурах від полотняного або зробленого з інших легких тканин. Французький митець, який помітив на мармурових статуях самі тонкі й прозорі тканини, мав на увазі тільки Фарнезьку Флору й фігури, вбрані на той самий кшталт. Натомість можна стверджувати, що до нас дійшло принаймні стільки ж статуй жінок у шерстяних одіннях,

скільки в одезі з тонких тканин. Шерстяна тканина упізнається по великих складках, а також по зламах, які утворилися в ній при складанні. Про злами ці йтиметься нижче.

Про види й форми одіння

Щодо другого пункту жіночого вбрання, а саме його різних частин, видів і форми, то передусім слід відмітити три частини: спідню одезу, верхню одезу й мантію, форма яких була найпростіша, яку лише собі можна уявити. За найдавніших часів жінки одягалися в Греції усі однаково, на дорійській штиб. У наступні часи іонянки стали відрізнятися від решти. Але митці, зображуючи богів та героїв, дотримувалися, очевидно, переважно найдавнішої форми одягу.

Спідню одезу, яка служила замість нашої сорочки, бачимо на напівроздягнених або сплячих фігурах, як, приміром, на Фарнезькій Флорі, на статуях амазонок на Капітолії та у віллі Маттеї⁵¹, на статуї вілли Медічі⁵², хибно названій Клеопатрою, й на гарному гермафродиті⁵³ палацу Фарнезе. На молодшій доньці Ніоби, яка припала до колін матері, також сама спідня одеза. Цю одезу елліни називали хітоном (Χιτών), а особи, одягнені в саму спідню одезу, називались *μυθβλεπλοι*. Висновуючи з наведених вище фігур, хітон робили з полотна чи вельми легкого краму, без рукавів, тож він застібався на плечах за допомогою гудзиків і закривав груди, якщо його не спускали з плечей. Зверху, біля шиї, мабуть, пришивалась іноді звивиста смужка з тоншої тканини. А з Лікофронового опису чоловічої сорочки, в яку Клітемнестра загорнула Агамемнона, можемо зробити висновок із ще більшою підставою про існування цієї смужки на жіночій спідній одезі.

Дівчата, певне, міцно стягували себе над спідньою одезою, під груद्धю поясом для того, щоб здаватися

стрункішими, щоб зберігати й показувати красу свого стану; цей вид шнуровиць називався у еллінів στήθεστος, а в римлян — castula. Вважають, що еллінки, щоб приховати вади свого стану, стискували також живіт тоненькими липовими дощечками. Звичай шнуруватися, був, напевне, відомий також етруським жінкам, як це бачимо на одному старовинному зліпкові з монети, що зображала Сціллу, живіт якої звужується в напрямку до стегон, як це буває від шнуровиць. В осіб, зодягнених в саму спідню одежу, хітон підв'язувано поясом, чого начебто не робилося при повному одінні.

Верхній одяг жінок являв собою звичайно не що інше, як два довгих шматки шерстяної тканини без будь-якого покрою чи іншої форми, які зшивалися тільки в довжину і скріплялись на плечах за допомогою одного чи кількох гудзиків; іноді гудзика замінювала гостра застбіка, яка в жінок Аргоса й Егіни була більша, ніж у афінянок. Це була так звана чотирикутна сукня, яка ні в якому разі не може мати закругленої форми, як це думає Сальмасій (він надає форму мантиї формі плаща), це загальноновживане одіння статуї богинь та героїв. Цю сукню надівано через голову. Сукні спартанських дівчат були насподі по боках відкриті й вільно майоріли, як це видно в деяких танцюристок на барельєфах. Інші сукні робилися з вузькими пришитими рукавами, які сягали до згину руки, а тому вони мали назву κερματοί, від κερως — кистьовий суглоб. Так зодягнена старша із двох найпрекрасніших дочок Ніуби; зовсім такі самі рукава ми бачимо у мнимої Дідони з числа етруських картин, а також у більшості жіночих постатей на найдавніших барельєфах. Часто-густо рукава вкривають лише верхню частину руки, і така сукня має назву λαοαληχες; гудзики в них спускались від плеча донизу, а на чоловічому спідньому одінні рукава були ще коротші. Коли рукава були вельми широкі, як у прекрасної Паллади на віллі Албані, то вони не викроювались окре-

мо, а становили частину чотирикутної сукні, яка, падаючи з плеча на руку, вкладалась у форму рукава. Коли така сукня була дуже широка і її частини вгорі не були зшиті, а тримались на гудзиках, то гудзики спадали з плеча на руку; довгі сукні жінки носили в урочисті дні. У всій античності не знайти таких широких і закасаних догори рукавів у сорочок, з якими Берніні зобразив святу Вероніку в соборі св. Петра в Римі.

Сукні, так само як і плащі, мали звичайно лиштву навколо подолу, яка могла бути витканою чи вишитою в одну або кілька смужок; це найясніше видно на старовинних картинах, але позначувалось також і на мармурі. Ця прикраса називалася в римлян *limbus*, а в еллінів *λεξας*, *κῶκλας* і *λεξιλόδιον*, і була вона переважно пурпурового кольору. Фігури, намальовані на стінах піраміди Кая Цестія в Римі, мали одяг з однією лиштвою. Дві жовті лиштви бачимо на сукні арфістки на картині, яку називають Альдобрандінським весіллям; три червоні лиштви з білими квітами на них має сукня Роми в палаці Барберіні, й, нарешті, на сукні однієї з тих геркуланських картин, які намальовано однією фарбою на мармурі,— чотири лиштви.

Дівчата так само, як і жінки, переперізували верхню одягу високо під грудьми, як її досі носять в деяких місцевостях Греції і як її носили єврейські первосвященики, що називалось «бути високо підперезаною»,— *φορῶζωος* — загальноприйнятий епітет для еллінських жінок у Гомера й інших поетів. Цю стрічку або підперізок, яку елліни називали строфіон чи мітра, помічаємо на більшості фігур, а на маленькій бронзовій Палладі відли Албані з обох кінців її на груди звисають три кульки на тій самій кількості шнурочків. Стрічка ця зав'язана на грудях простим або подвійним бантом, якого немає в двох найпрекрасніших доньок Ніуби; у молодшої з них стрічка охоплює плечі й спину так само, як і у чотирьох каріатид натуральної величини, знайде-

них у квітні 1761 року на Монте Порціо, неподалік від Фраскати. На фігурах Ватиканського Теренція видно, що одіння в них перев'язане саме в такий спосіб двома стрічками, які зав'язувались, певне, на плечах, бо в деяких фігурах вони розв'язані й звисають вільно обабіч; коли ж стрічки, що йшли через плечі, зв'язувано, то вони підтримували й підперізок під грудьми. На деяких фігурах ця стрічка чи підперізок має ширину пояса, як, приміром, в однієї майже велетенської фігури в Канчеллерії⁵⁴, в Аврори на тріумфальній арці Костянтина й у Вакханки на віллі Мадама в околицях Рима. Муза трагедії має звичайно широкий підперізок, а на одній великій поховальній урні на віллі Маттеї його зображено вишитим. Уранія також зображається іноді з подібним широким підперізком.

Самі лише амазонки носили підперізок не високо під грудьми, а так само, як і чоловіки, над стегнами, і він служив у них не для закріплення чи підв'язування плаття, а радше для підпоясування, щоб показати їхню войовничу натуру (підпоясуватись у Гомера означає лаштуватись до бою); тому стрічку цю в них слід було б по суті називати поясом. В одній тільки амазонки, менше натуральної величини, в палаццо Фарнезе, яка поранена падає з коня, стрічку підв'язано високо під грудьми.

Повністю одягнуену Венеру зображують у мармурі завжди з двома поясами, з яких другий підв'язаний під спідньою частиною живота; так опоясана Венера з головою, зробленою з натури, яка стоїть поряд з Марсом на Капітолії, і прекрасна зодягнена Венера, що стояла раніше в палаці Спада⁵⁵. Цей спідній пояс властивий лише цій богині, і поети називають його переважно поясом Венери; це не було ще ніким відмічено. Юнона впросила його собі, бажаючи викликати в Юпітера сильну жагу до себе, і опоясала ним, за словами Гомера, стегна, тобто нижню частину живота й під ним, де цей пояс і перебуває на згаданих вище фігурах. Тому-то, либонь,

у сірійців Юнона зображена на статуях з таким поясом. Горі припускає, що дві з трьох грацій на одній поховальній урні тримають в руці цей пояс, але довести це неможливо.

Деякі фігури, одягнені в саму спідню одягу, яка вільно спадає з одного плеча, зовсім не мають підперізка. У Фарнезької Флори він розпущений і спустився на низ живота; в Антіопі, матері Амфіона й Цета, в тому ж палаці й в одній статуї в палаці вілли Медічі підперізок цей лежить на стегнах. Без підперізка зображені деякі вакханки на картинах, мармурових статуях і різьблених каменях з метою підкреслити їхню любовстрасну зніженість,— так само, як Вакха зображено без пояса. Тому й сама постава деяких понівечених жіночих постатей без пояса вказує на те, що це вакханки; одна з таких постатей перебуває на віллі Албані. Серед геркуланських картин є зображення двох молодих дівчат без пояса: одна з них тримає блюдо з інжиром у правій руці й посудину на узливання в лівій; друга зображена з блюдом і кошиком; ці обидві фігури зображують, можливо, дівчат, які прислужували тим, хто обідав у храмі Паллади й називались *Δειλυοφόροι*, носительками страв. Ті, що давали пояснення до цих картин, не надали ніякого значення цим фігурам, а вони не можуть мати іншого значення.

Третя частина жіночого одіння — плащ (у еллінів він називається пеплон; це слово спочатку означало плащ Паллади, а згодом так стали називати й плащі інших богів, а також і чоловіків) — був не чотирикутної форми, як фантазував Сальмасій, а становив цілком кругло скровну тканину, подібно до того, як кроють і наші плащі; саме цю форму мали, певне, і чоловічі плащі. Це, можливо, й суперечить думці тих, хто писав про одіння давніх греків, але вони здобували свої судження здебільшого з книг і погано виконаних мідьоритів, тоді як я можу послатися на те, що сам бачив, і на чотирирічне

вивчення. Я не можу братися до тлумачення стародавніх письменників і до узгодження або спростування їхніх коментаторів і задовольняюсь тим, що тлумачитиму цих письменників відповідно до вказаної мною форми. У більшості випадків стародавні письменники говорять взагалі про чотирикутні плащі, але в цьому не буде суперечності, якщо розуміти це не як кути, тобто розрізану під прямим кутом тканину, а як плащ з чотирма кінцями, які утворюються в чотирьох маленьких пришитих китичках при складанні чи надіванні.

На більшості плащів у статуї і фігур обох статей на різьблених каменях бачимо тільки дві китички, бо інші приховані в складках плаща. Часто видно буває три китички, приміром, в Ізиді етрусського стилю, в Ескулапа⁵⁶ (обидві фігури натуральної величини), а також у Меркурія на одному з двох чудових мармурових свічників; усі ці три фігури перебувають в палаці Барберіні. Всі чотири китички на всіх чотирьох кінцях плаща бачимо на плащі однієї з двох схожих між собою етрусських фігур натуральної величини в згаданому палаці, на одній статуї з головою Августа в палаці Конті⁵⁷ й на музі трагедії Мельпомені і на згаданій вище поховальній урні на віллі Маттеї. Ці китички висять, мабуть, не на кутах, бо якби він був скросний чотирикутним, то на ньому не змогли б утворюватися звивисті складки, які падають на всі боки; такими складками лежать плащі на етрусських фігурах, отже вони повинні були бути такої ж форми.

У цьому кожен може пересвідчитися, коли накине на себе зшитий кількома стібками плащ, зроблений з круглого куска тканини у такий спосіб, як це робили елліни. Форма сучасних церковних облачень, які спереду й позаду скросні закруглено, показує, що вони були колись зовсім круглі і являли собою плащ, так само як і теперішні церковні облачення грецької церкви. Облачення це надівали, просуваючи голову через залишений

для цього отвір, а щоб священникові було зручніше правити таїнство літургії, воно відверталось догори над руками, так що плащ цей спадав дугоподібно спереду й позаду. Згодом, коли церковне облачення почали робити з дорогого краму, йому стали надавати, почасти для зручності, почасти з метою економії, тієї форми, яку воно мало, коли його відвертали над руками; інакше кажучи, воно дістало сучасну форму.

Круглий плащ давні греки складали й надівали різноманітними способами. Найзвичайніший був той, коли чверть або третину його відвертали, і вона могла служити під час надівання плаща для покриття голови. У такий спосіб накидав Сціпіон Назіка в Аппіана край своєї тоги (*κρασλεδον*) собі на голову. Іноді плаща складали вдвоє (в цьому разі він повинен був бути більший від звичайного, що й видно на статуях), про що ми довідуємося від стародавніх письменників. Удвоє складений, між іншим, плащ прекрасної Паллади на віллі Албані й ще в другій Паллади там само. Під подвійною тканиною циніків слід, мабуть, розуміти складений в такий спосіб плащ, хоча в статуї філософа цієї секти натуральної величини, яка перебуває на тій самій віллі, плащ не складений вдвоє. Оскільки циніки не носили жодної спідньої одежі⁵⁸, то їм необхідно було більше, ніж будь-кому, носити плащ складеним удвоє; це — більш зрозуміле пояснення, ніж усі ті докази, що їх висувають Сальмасій та інші автори з цього приводу. Слово «подвійний» не може означати, як вони припускають, спосіб надівати плащ, бо на згаданій статуї плащ накинуто так само, як і на більшості фігур у плащах.

Найзвичайнішим способом носити плащ було перекидати кінець його під правою рукою через ліве плече. Але іноді плащі не накидалися, а підвішувалися вгорі на плечах на два гудзики, як це видно на гаданій Юоні Люціні віллі Албані й на двох інших статуях з корзинами на голові, тобто на каріатидах віллі Негроні⁵⁹;

всі три статуї натуральної величини. З цих плащів доводиться припускати, що не менше третини їх загнута догори або вниз, як це ясно видно з плаща однієї жіночої фігури натуральної величини в дворі палацу Фарнезе; витягнута вгору частина її плаща просунута під пояс і підв'язана. Шлейф подібного підвішеного плаща піднятий і заткнутий за пояс на одній статуй жінки понад натуральну величину в дворі Канцеллерії та в Антіюці в групі так званого Фарнезького бика. Часом плащ прикріплювався двома кінцями за допомогою застібки, під грудьми, так, як прикріплені звичайно плащі деяких єгипетських фігур та Ізиди. Упадає в очі, що на торсі однієї жіночої фігури на віллі пана графа Феде⁶⁰, колишній віллі Адріана поблизу Тіволі, над плащем, який у неї прикріплений подібно до плаща Ізиди на грудях, накинуто плетене на кшталт нерета покривало.

Замість цього великого плаща носили також маленький, що складався з двох частин, які зісподу були зшиті, а зверху на плечах скріплювались гудзиком, так що по боках залишались отвори для рук; римляни називали цей плащ *gisinium*. Цей плащ сягав іноді не більше як до стегон і часто був не довший наших мантилей. На деяких геркуланських картинах плащі ці справді схожі на те, що жінки носять за наших часів, тобто на легку накидочку, яка вкриває й руки. Мабуть, це і є та частина жіночого одягу, яка називалась *енкікліон* чи *кіклас*, а також *анаболадіон* чи *ампехоніон*. Як на щось особливе слід указати на трохи довший плащ, що складається також із двох частин, передньої та задньої, в який вбрана Капітолійська Флора: по боках він зшитий знизу доверху, а нагорі його застібають на гудзики так, що залишено отвір для просування руки; в один із них просунуто ліву руку, а на праву руку накинутий плащ, але отвір у ньому видно.

Одіння давніх греків та римлян складалося й клалося під прес, що треба було робити особливо по їх пранні,

а що за найдавніших часів жінки носили білу одягу, то прати її доводилось частіше; у деяких письменників подибуються згадки також і про преси на одяг. Видно це почасти з опуклих, почасти з поглиблених смужок, які перетинають одяг і вказують на переломи складеної шерстяної тканини. Їх стародавні скульптори ніколи не наслідували, і я дотримуюсь тої думки, що римляни називали зморшками (*rugas*) на одязі подібні переломи, а не відпрасовані складки, як гадає Сальмасій, який не міг здати собі справу з того, чого не бачив.

Про витонченість жіночого одіння

Витонченість, як другий пункт дослідження про окреслення (контур) одягнених фігур, має велике значення для пізнання стилю й доби. Витонченість в одінні, при таманна давнім грекам і римлянам головним чином у жіночому вбранні, полягає переважно в мистецтві розташовувати бганки. За найдавніших часів вони здебільшого були прямими або дуже мало зігнутими; один досить поверхово обізнаний в цій справі письменник зараховує це до розміщення складок за давніх часів взагалі. Етруське одіння розташовувалося здебільшого дрібними складками, що тяглися, як уже було зазначено в попередньому розділі, майже паралельно одна одній, а оскільки найдавніший еллінський стиль був дуже подібний до етруського навіть стосовно вбрання, то можна без обстеження збережених пам'яток мистецтва дійти висновку, що еллінське вбрання давнішого стилю мусило бути подібним до етруського. Ми зустрічаємо ще у фігур, що належать до епохи розквіту мистецтва, плащ, складений плоскими бганками, як це чітко видно в одній Паллади на монетах Александра Великого. Самі такі бганки не можна тому вважати, як це звичайно буває, за ознаку найдавнішого стилю. В епоху найвищого і найпрекраснішого стилю бганки робилися більш зігнутими;

а в пошуках різноманітності бганки робилися ламаними, на зразок гілок, що виходять з одного стовбура, одна-че усі злами їхні мали м'який характер. Зберігалося правило, щоб на великому одінні бганки лежали об'єднаними у групи; зразком цього високого стилю може бути плац Ніоби, найпрекрасніше одіння усієї античності. Один новітній митець не мав, очевидно, ні в якому разі на думці у своєму дослідженні про скульптуру одяг Ніоби-матері, коли твердив, що і в одязі Ніоби панує одноманітність і що бганки на ньому задраповані не-вправно. Коли ж митці мали намір показати красу го-лого тіла, то вони робили це за рахунок пишності одягу, як це ми бачимо на доньках Ніоби: одяга їхня лежить так близько до тіла, що прикритими лишаються тільки його заглибини, а на випнутих місцях лежать маленькі бганки, що вказують на наявність одягу. В тому ж стилі одягнена Діана на одному різбленому камені з іменем митця НЕІоУ; правопис імені змушує залучити цього Гейя до більш давніх часів. Випнуті частини тіла, з яких одяг вільно спадає з обох боків, залишаються весь час, як і в природі, без складок, які утворюються там, де є западина. Різноманітно сплутані злами, до яких по-риваються більшість новітніх скульпторів і живописців, не вважалися стародавніми митцями за красу. Але на скинутому вбранні, як, приміром, у Лаокоона, і на іншо-му, яке накинута рукою Ерато ⁶¹ на вазу, що перебуває на віллі Албані, бачимо різноманітно зламани бганки.

Про оздоби

До одягу належать і інші оздоби голови та рук, а та-кож взуття. Про зачіски давніших еллінських фігур не випадом говорити, бо волосся у них рідко буває укладене в кучері, як у римських голів; що ж до голів еллінських жінок, то волосся у решти зачесане ще простіше, ніж у чоловіків. У фігур найвищого стилю волосся лежить

на голові зовсім гладко з позначенням тонких змісподібних борозенок, а в дівчат воно зв'язано жмутом на потилиці або закручено у вузол і закріплено шпилькою, яка, проте, у фігур на картинах виразно не позначена. Одна тільки римська фігура зустрічається в Монфокона, на голові якої бачимо таку шпильку, але це зовсім не голка для укладання волосся акуратними кучерями (*acus discriminialis*), як гадає цей вчений. У жінок цей вузол лежав на задній частині голови; і от з такою простою зачіскою виступала весь час головна жіноча дійова особа в еллінських трагедіях. Іноді, як у етрусських фігур обох статей, жіноче волосся буває перев'язане позаду й розпущене на спині під пов'язкою у вигляді низки великих кучерів, що прилягають один до одного, і такий же вигляд вони мають у багато разів згадуваної Паллади вілли Албані, у невеликої Паллади, що належить Белізарію Амідєї, у каріатидах вілли Негроні і в етруської Діани в Портічі. З цього випливає, що Горі, який вважає перев'язане на такий кшталт волосся особливістю етрусків, можна оспорювати. Голів, обмотаних косами, як у двох жінок, яких Мікеланджело поставив на надгробку папі Юлію II, не знайдемо в жодній античній статуї. Накладки із чужого волосся зустрічаються на головах римських жінок. На статуї Люцілли, дружини імператора Люція Вера на Капітолії, це волосся зроблено з чорного мармуру так, що цей шматок може бути знятий з голови.

У фігур богів на голові інколи буває подвійна пов'язка або діадема, як, приміром, у часто згадуваної Юнони Люціні на віллі Албані, в якій навколо волосся обвився круглий шнур,— він не зав'язаний, а сплетений позаду кілька разів кінцями; друга пов'язка, що являє собою справжню діадему, широка; вона лежить на чолі, прикриваючи початок волосся. Волосся надавали часто кольору гіацинта; на багатьох статуях воно пофарбоване в червоний колір, як, приміром, на згаданій вище етру-

ській Діані в Портічі, на маленькій Венері в три п'яді, яка викручує обома руками своє мокре волосся, і на одній одягненій жіночій постаті з ідеалізованою головою в дворі музею там само. У Венери Медічі волосся було позолочене так само, як і на голові одного Аполлона на Капітолії, але найпомітніше було це у прекрасної мармурової Паллади натуральної величини з числа геркуланських статуй у Портічі, причому золото було накладене такими товстими шарами, що його можна було знімати.

Згадані жінки іноді стригли собі волосся; у цьому вигляді зображені мати Тесея й одна стара жінка на картині Полігнота в Дельфах. Стрижене волосся, мабуть, означало у вдів постійну жалобу, як, приміром, у Клітемнестри й Гекуби⁶²; діти також стригли собі волосся на знак трауру по батькові. На монетах і картинах натрапляємо на голови жінок, а також і богів, вкриті сіткою, яку ще й нині носять жінки в Італії вдома; такий вид чепця називали *κεκρόφαλος*, і я вже говорив про нього в іншому місці.

На багатьох статуях, як, приміром, на Венері Праксітеля, були колись серги, про що свідчать дірочки в ушах Ніобиних дочок, у Венери Медічі, у згаданій вище Юнони Люціни і в прекрасної голови, буцімто також Юнони, із зеленкуватого базальту на віллі Албані; відомі, проте, лише дві мармурові статуї, у яких серги, що мають круглу форму, зроблені також із мармуру, таким само приблизно робом, як вони виконані на одній єгипетській фігурі. Одна з них перебуває поміж каріатид вілли Негроні, а друга була в ермітажі кардинала Пассіонеї в Кальмульдунському монастирі, над Фраскати; останню зроблено у половину натуральної величини й одягнено на кшталт етруських фігур. На віллі графа Феде на місці вілли Адріана є два теракотових поруддя з такими самими сергами.

Звичайно жінки ходили з непокритою головою, а на

сонці або в дорозі вони носили фессалійський капелюх, схожий на солом'яні брили тосканських жінок, з дуже низьким наголовком. У такому капелюсі зобразив Софокл молодшу доньку Едіпа Ісмену⁶³, коли вона подалась услід за батьком із Фів до Афін. Амазонка, яка верхи на коні б'ється з двома воїнами,— вона намальована на одній з череп'яних посудин колекції старовинного посуду, яку має пан Менгс,— зображена з таким самим капелюхом, але відкинутим на плечі. Те, що нам здається кошиком на головах каріатид вілли Негроні, могло бути головним убором певної країни, подібним до того, який і в наші часи носять жінки в Єгипті.

А щодо взуття, то жінки носили почасти високі черевики, почасти сандалії. Перші можна бачити на багатьох фігурах геркуланських картин, де вони іноді бувають жовтого кольору, як, приміром, у Венери на одній картині в лазнях Тіта, так їх носили перси, а в мarmurі — на Ніобі, причому в останньої вони не закруглені спереду, як на картинах, а розширені. Підшви бувають завгрубшки не менше, ніж у палець, і складаються вони з кількох шарів; іноді вони зшивалися по п'ять шарів, як це видно з того самого числа зарубок на сандаліях Паллади вілли Албані, які завтовшки мають два пальці. Підшви сандалій робились часто-густо з корка (коркове дерево дістало тому назву черевичного дерева) й обшивалися знизу й зверху шкірою, яка виступала за край корка, як це бачимо на маленькій бронзовій Палладі вілли Албані; в Італії ще й досі деякі черниці носять подібні підшви. А втім, бувають і сандалії, які зроблені з одношарової підшви, їх елліни називали *ἀλλᾶς* і *μονόλεμμα ὀλοδήματα*; такі сандалії мають статуї обох полонених царів на Капітолії, і складаються вони з куска шкіри, прошнурованого зверху або прив'язаного до ноги; подібне взуття ще й досі є в ужитку селян, які живуть між Римом і Неаполем. У давні часи як чоловіки, так і жінки носили також сандалії, що склалися

з мотузок, на кшталт тих, які звичайна річ у жителів Ліканії; мотузка ця укладалася послідовними довгастими концентричними колами, причому кусок, який покривав п'ятку й складався з мотузок, також прикріплювався до підошви. Чимало подібних сандалій для дорослих і для дітей було знайдено в Геркуланумі. Котурни — це сандалії різної товщини або висоти, але здебільшого висота їхня дорівнювала ширині долоні, вони бувають на барельєфах звичайною річчю музи трагедії; ця муза натуральної величини стоїть непізнаною на віллі Боргезе, де проявляється справжня форма котурнів, висота яких п'ять дюймів римської п'яді. З оцим очевидним свідченням доводиться узгоджувати ті місця із стародавніх письменників, у яких, здавалося б, усупереч будь-якій правдоподібності, йдеться про надзвичайну висоту дійових осіб на сцені. Від котурна трагедії слід відрізнити особливий гатунок чобіт, які мали ту саму назву; ці котурни сягали до половини литки й були та й дотепер є в ужитку серед мисливців Італії; їх часом носили Діана й Вакх. Спосіб підв'язування сандаліїв відомий; у неодноразово згадуваної етрусської Діани в Портічі паски червоного кольору так само, як і в деяких інших фігур на стародавніх картинах, там же. Тут я хочу звернути увагу лише на поперечний пасок посередині підошви, під який можна було просунути ногу. Цей пасок рідко буває на статуях богинь, а, крім того, якщо він є, то лежить під ступнею, а саме під місцем згину пальців, отже від нього видно тільки вушка обабіч ноги, для того щоб цей пасок не приховав була її витонченої форми. Звернімо увагу на те, що Пліній, згадуючи сандалії сидячої статуї Корнелії, матері обох братів Гракхів, відмічає, що на них не було згаданого паска.

Браслети мають звичайно форму змії, часом навіть з голівкою, подібно до тих, різні зразки яких із бронзи й золота зберігаються у геркуланському музеї в Портічі.

Носили їх часто навколо верхньої половини руки, як це видно у обох сплячих німф у Ватікані й на віллі Медічі, що їх тому помилково вважали за Клеопатру і відповідно описували. Інші браслети носили на згині кисті; в одній з дочок Кекропса ⁶⁴ на одній знайденій старовинній картині браслет цей складається з двох обертів, а на одній зі згаданих вище каріатид вілли Негроні — з чотирьох. Іноді браслет цей мав форму крученого перев'язу, як це бачимо на одній статуї вілли Албані; цей вид браслетів мав назву *στροφαί*. Так звані перескеліди, чи ножні браслети, бувають іноді в п'ять обертів, як, приміром, навколо правої ноги в кількох Вікторій на череп'яних посудинах у музеї пана Менґса. Подібні кільця навколо ніг носять ще донині жінки на Сході.

Значення цієї розвідки для мистецтва й мистецтвознавства

Щодо обрисів одягнених фігур тонкість чуття й сприйняття як у запам'ятовуванні й повчанні, так і в наслідуванні грає, правда, меншу роль, ніж уважне спостереження та знання, але й знавцеві відкривається в цій царині мистецтва не менше поле для дослідження, ніж митцеві. Одяг має тут таке саме відношення до голого тіла, як вираз думок, тобто те, в що вони одягаються, має до самих думок; часто легше буває знайти останні, ніж перше. Оскільки в найдавніші часи давньогрецького мистецтва робилося більше одягнених фігур, ніж оголених, а щодо жіночих фігур те саме мало місце і в часи його найвищого розквіту, то на одну оголену фігуру припадає, мабуть, близько п'ятдесяти одягнених; таким чином намагання митців були у всі часи спрямовані не менше на вивчення витонченого в одінні, аніж краси оголеного тіла. Грації домогалися не тільки в жестах і рухах, але і в носінні одягу (адже ж і найдавніші

Грації зображувалися одягненими), і якщо в наші часи митець міг би вивчати красу обрисів оголеного тіла на основі чотирьох або п'яти найпрекрасніших статуй, то вивчати одіння він повинен на сотні статуй. Адже важкувато знайти дві однаково одягнені статуї, натомість знаходимо безліч цілком схожих голих статуй, якою, приміром, є більшість Венер; так само різні статуї Аполлона здаються зробленими за одною і тією ж моделлю, як, приміром, три схожі статуї на віллі Медічі й одна на Капітолії; це стосується також більшості юних фігур. З огляду на це вивчення обрисів одягнених фігур можна з цілковитою підставою вважати за істотну царину мистецтва.

Третій розділ

ПРО РОЗВИТОК І ЗАНЕПАД ЕЛЛІНСЬКОГО МИСТЕЦТВА, ЯКЕ МОЖНА ПОДІЛИТИ НА ЧОТИРИ ПЕРІОДИ Й ЧОТИРИ СТИЛІ

Третя частина цієї розвідки про розвиток і занепад еллінського мистецтва присвячена не менше, ніж попередня частина, його сутності, і різні загальні положення попередньої частини будуть тут більш докладно й детально встановлені за допомогою чудових пам'яток давньогрецького мистецтва.

Мистецтво в еллінів, як і їхня поезія, має, за свідченням Скалігера, чотири головних періоди, ми ж установе-мо їх п'ять. Бо подібно до того, як кожна дія та пригода розбивається на п'ять частин і немовби ступенів: початок, розвиток, стан, спад і кінець, через що й в театральних пєсах буває п'ять актів чи дій,— така сама послідовність в часі існує і в мистецтві, але оскільки кінець його виходить за межі мистецтва, то нам

власне залишається дослідити лише чотири його періоди. Найдавніший стиль тривав до Фідія⁶⁵; завдяки останньому й митцям його часу мистецтво досягло величчя, і тому стиль цей можна назвати великим та високим; за доби, яка тривала від Праксітеля до Лісіппа й Апеллеса, мистецтво досягло більшої грації й принакності, отож стиль цей слід було б назвати вишуканим. Через деякий час по цих митцях і їхній школі мистецтво почало за їхніх наслідувачів занепадати, і ми могли б цей третій стиль уважати наслідувальним доти, поки воно, нарешті, не дійшло поступово до цілковитого занепаду.

I. Найдавніший стиль

Щодо найдавнішого стилю слід розглянути, по-перше, чудові його пам'ятки, які дійшли до нас, далі витлумачені з останніх властивості і, нарешті, перехід від цього стилю до високого. Не можна вказати більш давніх і надійних пам'яток найдавнішого стилю, ніж кілька монет, про глибоку давнину яких свідчить їхнє карбування і напис; до них я долучаю ще один сердолік із Штошевого музею.

ПРО МОНЕТИ-ПАМ'ЯТКИ

Напис на цих монетах, так само як і на камені, слід читати в зворотному напрямі, тобто від правої руки до лівої; цей спосіб письма припинився, однак, задовго до Геродота. Бо коли цей історик протиставляє побут і звичаї єгиптян еллінським, то вказує між іншим і на те, що перші відрізнялися від других також способом письма, адже єгиптяни писали від правої руки до лівої; відомість ця, що сприяє певною мірою визначенню часу і способу письма серед еллінів, не була ще, наскільки мені відомо, відмічена. Павсаній вказує на те, що під

статуєю Агамемнона в Еліді (одна із восьми Онатових фігур, на яких зображені ті борці, що зголосилися тягти жеребок, кому з них поборотися з Гектором⁶⁶) напис читали від правої руки до лівої; очевидно, це вважалось рідкістю навіть на найдавніших статуях, бо він не повідомляє цього про жоден інший напис на статуях.

До числа найдавніших монет належать монети деяких міст Великої Греції, особливо монети Сібаріса, Кавлонії й Посідонії або Пестума в Луканії. Пеші з них не могли бути викарбуваними після сімдесять другої олімпіади, під час якої Сібаріс був зруйнований кротонцями, та й форми літер у назві цього міста вказують на значно раніші часи. Віл на цих монетах і олень на монетах Кавлонії досить безформні; на вельми давніх монетах цього міста Юпітер, так само як і Нептун на монетах міста Посідонії, викарбуваний краще, але він належить до стилю, який звичайно називають етруським. Нептун тримає в руках свого тризубця немов списа, маючи намір завдати ним удару, причому він, так само як і Юпітер, оголений, за винятком того, що Нептун накинув свою згорнуту одягу на обидві руки, немов вона повинна була правити йому за щит. На одному різьбленому камені Юпітер також обгорнув свою егіду навколо лівої руки. У такий спосіб билися часом давні греки за браком щита, як про це повідомляє Плутарх щодо Алквіада, а Лівій — щодо Тіберія Гракха. Карбівка цих монет з одного боку вглиблена, а з другого — опукла, причому не так, як це іноді буває на імператорських монетах, где вглиблене карбування з одного боку є випадковою помилкою; на давньогрецьких монетах, навпаки, чітко видно сліди двох різних штампів, що я можу ясно показати на зображенні Нептуна. На опуклому боці він має бороду й кучері, на заглибленому карбуванні він без бороди і волосся у нього гладеньке. Там одяг звисає через руку вперед, а тут — назад; там уздовж краю є прикраса у вигляді двох широко сплетених мотузок, а тут вона

подібна до вінка з колосків; тризубець зроблений на обох боках опуклим.

Втім, не можна погодитися з тим, що бездоказово твердить якийсь письменник, а саме, що нібито еллінську гаму невдовзі після п'ятдесятої олімпіади почали писати не як Γ, а як G, через що наші поняття про найдавніший стиль, які ми висували з монет, набули б сумнівного і суперечливого характеру. Бо трапляються монети, на яких згадану літеру здибуємо в її найдавнішій формі і які, проте, відзначаються чудовим карбуванням; серед них я можу вказати на монету міста Гела в Сіцилії з написом GELAAΣ і зображенням парної колісниці й передньої частини мінотавра. Можна було б навіть з приводу круглої гами довести протилежне, грунтуючись, між іншим, на монеті міста Сегести в Сіцилії, яка карбувалася, як я це сподіваюся довести в другій частині цієї історії, значно пізніше цієї доби, в сто тридцять четверту олімпіаду.

Поняття про красу або, радше, створення і відтворення її не були закладені у грецьких художниках від самого початку мистецтва, як золото в ґрунті Перу, що доводять особливо сіцилійські монети, які в пізніші епохи перевершили красою решту. Я висновую з рідкісних монет міст Леонціума, Мессіни, Сегести й Сіракуз у Штошевому музеї. Голови на цих монетах нагадують обрисами голову Паллади на найдавніших афінських монетах. Жодна частина на них не має прекрасної форми, а отже, і в цілому її нема; обриси очей довгі й плоскі; розріз рота спрямований вгору, підборіддя гостре й не має витонченої закругленості. Досить буде сказати, що жіночі голови майже викликають сумніви щодо їх статі. Проте реверс вирізняється витонченістю не тільки стосовно карбування, а й щодо обрисів фігур. Але подібно до того, як існує велика різниця між рисунками в малому й великому розмірі і на основі одного не можна було зробити висновок про другий, у такий саме спосіб лег-

ше гарно нарисувати витончену фігурку завбільшки в один дюйм, ніж голову того самого розміру. Отже, обриси цих голів мають, зважаючи на вказану нами форму, усі властивості єгипетського та етрусського стилю і доводять указану в трьох попередніх розділах подібність цих фігур у цих трьох народів за найдавніші часи.

УМИРУЩИЙ ОФРІАД

Той самий вік з вказаними вище монетами, видно, має умирущий Офріад у Штошовому музеї. Висновуючи з напису, він є давньогрецької роботи і являє собою умирущого спартанця Офріада поряд з іншим пораненим воїном; і той і другий витягають із грудей своїх смертоносну стрілу, і водночас із цим кожен із них пише на своєму щиті слово «Перемозі». Аргосці й спартанці сперечалися між собою через місто Тірею; вони вибрали від обох народів по триста чоловік, які повинні були між собою битись, щоб відвернути загальне кровопролиття. Всі ці шістсот чоловік полягли, за винятком двох аргосців, а зі спартанців — одного лише Офріада, який, хоча й смертельно поранений, зібрав усю снагу й склав зі зброї аргосців щось на зразок знаку перемоги. На одному із щитів він накреслив своєю кров'ю вістку про те, що перемога на боці спартанців. Це бойовище відбулося приблизно за часів Креза. Письменники, серед яких першим був Геродот, по-різному розказують про цю знаменну подію, але тут не місце досліджувати, хто з них має слушність.

Робота над цим каменем виконана зі старанням, і фігурам не бракує виразності, але обриси їх напружені й плоскі, постави вимушені й позбавлені грації. Якщо взяти до уваги, що жоден із решти героїв старовини, які славно полягли на полі бою, не скінчив життя саме так і Офріадова смерть зажила йому пошани навіть з боку ворогів Спарти (йому поставлено було статую в Арго-

сі), то це зображення не може, вірогідно, означити нікого іншого. Якщо припустити, що цей герой став уже незабаром по своїй смерті сюжетом для митців, чому надає вірогідності написаний справа наліво напис на щиті, та положити, що смерть спостигла його між п'ятдесятою й шістдесятою олімпіадою, то робота над цим каменем показує нам стиль доби Анакреона. Отже, камінь цей мав би нагадувати відомий смарагд Полікрата, тирана самоського, вирізьблений Теодором, батьком Телекла.

СТАРОДАВНЯ СКУЛЬПТУРА

Щодо скульптурних творів, які належать до цього найдавнішого стилю, то я наводитиму для прикладу, так само як і щодо інших творів мистецтва, тільки ті, що я сам бачив і міг докладно вивчити; тому я не можу говорити про один із найдавніших у світі барельєфів, який перебуває в Англії. Цей твір зображує молодого борця, який стоїть перед сидячим Юпітером; я покажу його на початку другої частини. Аматори старожитностей вважають за найдавніший стиль барельєф на Капітолії, який зображує трьох вакханок із фавном, з підписом ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ,— Каллімах був, видно, тим митцем, який ніколи не був задоволений своєю роботою. А оскільки до творів його належать танцюючі вакханки, то згаданий вище барельєф уважали за них. Напис на барельєфі видається мені сумнівним; він не схожий на новий, але його можна було дуже легко підробити й видати за справжній ще за старих часів, так само, як і ім'я Лісіппа на стародавній статуї Геркулеса у Флоренції, хоча ні підпис, ні сама статуя не могли бути зроблені рукою цього митця. Еллінська робота того стилю, до якого належить твір на Капітолії, повинна була б, беручи до уваги наші поняття про добу розквіту мистецтва, бути набагато давнішою. Адже Каллімах не міг

жити раніше Фідія; ті, хто зараховує його до шістдесятої олімпіади, не мають для цього найменшої підстави й грубо помиляються. А коли б навіть і можна було погодитись, то усе ж в імені його не могло бути літери X; літеру цю винайшов набагато пізніше Сімонід. Ім'я Каллімах слід було б писати ΚΑΛΛΙΜΑΧΝΟΣ або ΚΑΛΙΜΑΧΟΣ, як на одному із давніх аміклейських написів. Павсаній ставить його нижче великих митців; отже, він повинен був жити в ті часи, коли в нього була можливість змагатися з ними. Цим іменем звали, крім того, скульптора, який перший став працювати буравом; але й творець Лаокоона, який належав, безперечно, до найпрекраснішої епохи мистецтв, користувався буравом, працюючи над волоссям, головою та бганками одягу. Крім того, кажуть, начебто скульптор Каллімах винайшов корінфську капітель; але славнозвісний скульптор Скопас побудував у дев'яносто шосту олімпіаду храм із корінфськими колонами; звідси впливало б, що Каллімах мав би жити в часи найславетніших митців і раніше творця Ніуби, яким був, імовірно, Скопас⁶⁷ (що буде досліджено в другій частині), і раніше творця Лаокоона, а це зовсім не гармонує з тим часом, до якого відносить його Пліній у своєму послідовному порядку митців. До цього слід додати, що барельєф знайдений був у Горті, місцевості, де жили етруски; сама ця обставина надає багато вірогідності тому, що це — утвір етруського мистецтва, всі властивості якого він посідає.

Подібно до того як твір цей уважають за давньогрецьку роботу, так і згадані в попередньому розділі три чудово розписані череп'яні посудини музею Мастрілі в Неаполі й чаша королівського музею в Портічі визнані були б, з другого боку, за етруські, коли б давньогрецький напис на них не доводив протилежного.

ПРИКМЕТИ ЦЬОГО НАЙДАВНІШОГО СТИЛЮ

Можна було б указати на ясніші прикмети цього найдавнішого стилю, якби до нас дійшло більше творів із мармуру і особливо барельєфів, на основі яких ми мали б можливість дійти висновку про найдавніший характер їх фігур і судити про ступінь виразності останніх при душевних хвилюваннях. Коли б ми могли на підставі виразності віддалених частин маленьких фігур на монетах дійти висновку й про силу виразу в рухах на більших творах, то ми сказали б, що митці цього стилю повинні були надавати своїм фігурам різких рухів і постав ⁶⁸, подібно до того, як і люди героїчних часів, що їх митці брали за зразок, чинили за велінням природи, не стримуючи своїх поривань. Цьому надає вірогідності порівняння із творами етрусського мистецтва, до яких ці речі вельми подібні.

Взагалі прикмети і властивості цього найдавнішого стилю можна збагнути стисло так: обриси були виразні, але жорсткі; міцні, але позбавлені грації, і сила виразності зменшувала красу. Це слід, одначе, уявляти собі у певній поступовості, бо ми під найдавнішим стилем розуміємо найдовший період еллінського мистецтва; тому пізніші твори повинні були дуже відрізнятись від ранніх.

Цей стиль тривав би, можливо, аж до часів розквіту мистецтва в Греції, якби не терпіло жодної суперечності те, що Атенеї говорить про Стесіхора, а саме, що цей поет першим став зображати Геркулеса з палицею та луком; тим часом на багатьох різьблених каменях, які мають всі прикмети найдавнішого згаданого вище стилю, ми бачимо Геркулеса, озброєного саме так. Адже Стесіхор жив водночас з Сімонідом, а саме в сімдесят другу олімпіаду чи близько того часу, коли Ксеркс вирушив походом на еллінів, а Фідій, який підняв ми-

стецтво до його апогею, процвітав за сімдесят восьмої олімпіади.

Отже, ці камені повинні були бути вирізьблені незадовго до або вже у всякому разі після цієї олімпіади. Але Страбон дає набагато давніші повідомлення про надані Геркулесові атрибути. Ця вигадка, видно, походить від Пісандра, якого деякі вважають за сучасника Евмолпа, а інші залічують до тридцять третьої олімпіади. Страбон запевняє, що на найдавніших зображеннях у Геркулеса не було ні палиці, ні лука.

ПЕРЕХІД ДО ВИСОКОГО СТИЛЮ

Властивості цього найдавнішого стилю правили тим часом за підготовку до високого стилю в мистецтві й довели останнє до суворої правильності й високої виразності. Бо в самій жорсткості першого стилю виявляється точність обрисів і впевненість знання, де очам все ясно. Ідучи тим же шляхом, мистецтво і за новітніх часів досягло б, завдяки різким обрисам і сильному підкресленню всіх частин, притаманних Мікеланджело, свого апогею, якби скульптори не звернули з цієї колії. Бо подібно до того, як, вивчаючи музику й мови, необхідно чітко і ясно в першому разі брати звуки, а в другому — вимовляти склади й слова, щоб домогтися чистоти гармонії і плавності вимови, так і в рисунку істина і краса форм досягаються не за допомогою розпливчастих, нерішучих і легко намічених ліній, а через мужні, хоча й дещо жорсткі, точно окреслені контури. У той самий час, коли мистецтво зробило цей великий крок до своєї довершеності, у подібному ж стилі й трагедія досягла висоти могутністю своєї дикції і сильною, сповненою значення виразністю, завдяки яким Есхіл міг надати своїм дійовим особам величі й правдоподібності.

Що ж стосується спеціально обробки скульптурних творів тої епохи, від яких нічого не збереглося в Римі,

то, висновуючи з деяких, указаних вище етрусських творів і повняви найдавніших різьблених каменів, вона відрізнялася, либонь, старанною викінченістю. Це можна також припустити й щодо етапів розвитку мистецтва в новітні часи. Найближчі попередники великих мужів у живопису закінчували свої твори з пеймовірним терпінням і прагнули не маючи змоги дати великі картини, надати їм шляхом виконання найменших дрібниць зовнішнього блиску. Навіть такі найвидатніші митці, як Мікеланджело й Рафаель, працювали так, як навчає один англійський поет: «Роби ескізи з вогнем, а виконуй їх з холоднокровністю».

Наприкінці розвідки про цей перший стиль хочу звернути увагу на неуцьке судження щодо мистецтва одного французького живописця, який твердить, нібито античними треба називати всі твори від доби Александра Великого до Фоки. Час, від якого він починає лічити, так само неправильний, як і той, котрим він закінчує. Ми бачимо із попереднього й побачимо ще з наступного, що й нині є твори давніші, ніж доба Александра, але закінчується старовинне мистецтво до Константина. Так само багато чого ще потрібно навчитися тим, хто разом з П. Монфоконом гадає, що до нас дійшли твори еллінських скульпторів лише з тої доби, коли елліни опинилися під владою римлян.

II. Високий стиль. Його властивості

Нарешті, коли настала епоха повної просвіти й свободи в Греції, також мистецтво стало вільнішим і піднесеним. Найдавніший стиль був побудований на системі, що складалася із запозичених у природи правил, які згодом віддалилися від неї й набули ідеального характеру. Працювати почали, радше ідучи за цими приписами, аніж за природою, як предметом наслідування, оскільки мистецтво створило собі власну природу. Проти

цієї умовної системи повстали реформатори мистецтва й наблизилися знову до правди, яка є в природі. Остання навчила їх перейти від жорстокості й різко виступаючих і вугластих частин фігури до плавних обрисів, надати неприродним поставам і рухам більшої добропристойності й розуму та показувати менше вченості, а більше краси, шляхетності й величі. Цим удосконаленням мистецтва прославилися Фідій, Поліклет, Скопас, Алкамен і Мірон⁶⁹. Стиль їхній може бути названий великим, бо найголовнішою метою, до якої прагнули ці митці, крім краси, була велич. Тут слід уміти добре відрізнити жорсткість обрисів від їхньої чіткості, щоб не сприйняти, приміром, чітко окреслені брови, які постійно бачимо в образах найвищої краси, за протиприродну жорсткість, яка збереглася від давнішого стилю. Бо ця точність обрисів ґрунтується на поняттях про красу, як це було вже зазначено вище.

Але цілком вірогідно, й це підтверджується деякими повідомленнями письменників, що рисункові цього високого стилю залишилися ще до деякої міри властиві прямі лінії і що обриси набули через це вугластості, що, очевидно, й позначалося словом *чотирикутний* або *вугластий*. Бо ці майстри, будучи, подібно до Поліклета, законодавцями пропорцій, встановлювали, між іншим, розміри й точні співвідношення всіх частин тіла, то дуже правдоподібно, що вони офірували до певної міри красу форми на користь цієї великої правильності пропорцій. Їхні фігури випромінювали велич, яка в порівнянні з хвилеподібною м'якістю обрисів у послідовників цих великих майстрів могла здаватися трохи жорсткою. Це й була, мабуть, та жорсткість, яку закидали Калону й Гегію, Канаху й Каламісу і навіть Мірону. Втім, серед них Канах був молодший за Фідія, бо він був Поліклетів учень і процвітав у дев'яносто п'яту олімпіаду.

Можна було б довести, що стародавні письменники

дуже часто судили про мистецтво так само, як і новітні, а впевненість рисунка, правильно й строго окреслені Рафаелеві фігури багатьом здавалися різкими й жорсткими в порівнянні з м'якими й ніжно округлими формами Корреджо. Такої думки дотримувався взагалі Мальвазія, історіограф болонських живописців, чоловік, позбавлений доброго смаку. Так само неосвіченим умам Гомерів віршовий розмір і стародавня величність Лукреція й Катутла звучать зневажливо та грубо в порівнянні з блиском Вергілія й ніжною грацією Овідія. Коли ж натомість визнати правильним судження Лукіана про мистецтво, то статую амазонки Сосандри, різця Каламіса, слід зарахувати до чотирьох найпрекрасніших фігур щодо жіночої краси. Адже, описуючи красу вказаної статуї, він бере до уваги не тільки її одіння, але й вихваляє її скромний вигляд і скороминучу, приховану усмішку. Між тим стиль будь-якої доби в мистецтві, так само як і в літературі, ніколи не буває загальним. Коли б, приміром, із тодішніх письменників до нас дійшов тільки сам Фулідід, то ми завдяки доведеній до неясності стислості промов у його історії зробили б хибний висновок про Платона, Лісія й Ксенофонта, мова яких витікала, як ніжний струмок.

ПАЛЛАДА АЛБАНІ Й НЮБА МЕДІЧІ

Прегарними і, либонь, можна сказати, єдиними творами в Римі, що належать до цього високого стилю, є, наскільки я можу розуміти, часто згадувана Паллада в дев'ять п'ядей на віллі Албані й Ніоба з доньками на віллі Медічі. Перша статуя — гідний витвір великих митців тої доби, і судження про неї може бути тим правильнішим, що ми бачимо перед собою її голову в усій її первісній красі, бо її не пошкодив навіть різкий подих вітру й вона лишилася такою чистою й блискучою, якою вийшла з рук майстра. Незважаючи на всю свою високу

красу, голова ця відзначається вказаними вище ознаками даного стилю; у ній помітна деяка жорсткість, яку можна краще відчутти, ніж описати. У обличчі її бажано було б бачити певну грацію, якої їй надала б більша округлість і м'якість. Це, либонь, та грація, якої в наступний період мистецтва вперше надав своїм фігурам Праксітель, про що буде сказано нижче. Ніобу з доньками слід уважати безперечним утвором цього високого стилю, але тут одною з ознак його є не той відтінок жорсткості, яка дає право говорити про це щодо Паллади, а найшляхетніші властивості, що вирізняють цей стиль, а саме неначе ще не створене поняття про красу, особливо ж висока простота, що проявляється як у поворотах голови, так і в загальних обрисах, в одязі й в обробленні. Краса ця подібна до ідеї, яку сприйнято не через почуття, а породжено великим розумом і щасливою уявою, яка, споглядаючи себе, могла б піднятися до рівня божественної краси; така велика при цьому єдність її форми й обрисів, що вона здається створеною не старанністю, а розбудженою як думка й здійсненою одним подихом. Подібно до цього і вправна рука великого Рафаеля, швидкий і слухняний інструмент його розуму, могла одним розчерком пера накреслити найпрекрасніший контур голови пресвятої діви й без вправлень призначити його до точного виконання.

III. Витончений стиль

Досягти яснішого визначення ознак і властивостей цього високого стилю великих перетворювачів мистецтва неможливо через утрату їхніх творів. Зате про стиль їхніх спадкоємців, який я називаю *витонченим стилем*, можна говорити з більшою надійністю, бо деякі з найпрекрасніших фігур старовини були зроблені, без сумніву, в ту добу, коли цей стиль процвітав, а багато інших, стосовно яких цього не можна довести, являють собою принаймні наслідування перших. Витончений

стиль в мистецтві почався від Праксітеля, а свого найвищого блиску досягає за Лісіппа й Апеллеса, докази чого будуть наведені нижче. Отже, стиль цей існував упродовж доби Александра Великого та його спадкоємців, почавшись незадовго до неї.

ЙОГО ВЛАСТИВОСТІ

Головною властивістю, якою цей стиль відрізняється від високого стилю, є *грація*, і в цьому розумінні щойно названі митці стояли, видимо, в такому ж відношенні до своїх попередників, у якому в новітні часи Гвідо (Рені) до Рафаеля. Це ясніше виявиться при спогляданні рисунка в цьому стилі й особливої його частини — грації.

Що стосується рисунка взагалі, то в ньому уникали усяких вугластостей, що збереглися ще до того часу в статуях таких великих митців, як, приміром, Поліклет. Заслуга ця перед мистецтвом приписується в царині скульптури особливо Лісіппу, який наслідував природу більше, ніж інші його попередники, отже, він надав таким чином своїм фігурам тої хвилястої округлості форм, в якій деякі частини ще намічені кутами. В зазначений вище спосіб слід, мабуть, як уже сказано, розуміти те, що Пліній називає *чотирикутними* статуями, бо чотирикутна манера рисувати й дотепер має ще назву *квадратури*. Але форми краси попереднього стилю зберегли своє правило і для цього, бо вчителем була прекрасна природа. Тому Лукіан запозичає у своєму описі красуні ціле й головні частини в митців високого стилю, а витонченість — у їхніх спадкоємців. Формою обличчя його красуня повинна була скидатися на Фідієву Лемноську Венеру, а волоссям, бровами й чолом — на Праксітелєву Венеру, в очах якої митець хотів бачити ніжність і чарівливість, притаманні останній. Руки її повинні були нагадувати руки Венери Алкамена, учня Фідія. Коли в описах красот вказують, приміром, на руки Паллади,

то, напевне, мають на думці при цьому Фідієву Палладу як найзнаменитішу; Поліклетові руки вважалися за найпрекрасніші.

Взагалі слід уявляти собі таке саме співвідношення між фігурами високого стилю й фігурами вишуканого, яке було між героями й людьми Гомера і культурними афінянами в добу розквіту їхньої республіки. Або, щоб порівняти з чим-небудь справді існуючим, я зіставив би твори першого періоду з красномовством Демосфена, а твори пізнішого періоду — з красномовством Цицерона: перше захоплює нас немовби шаленством, а друге веде нас за собою добровільно; перше не залишає нам часу подумати про красоти розробки, а в останньому вони проявляються без пошуків і дають загальне освітлення доказам промовця.

ПРО ГРАЦІЮ

По-друге, тут доведеться особливо говорити про грацію як властивість прекрасного стилю. Грація створюється і зосереджується в жестах та проявляється в діях і рухах тіла; її видно навіть у тому, як накинута вбрання, і в усьому одінні людини. Митці, які жили по Фідії, Поліклеті й їхніх сучасниках, домагалися й досягали її більше, ніж раніше. Причину цього слід шукати в піднесеності втілюваних ними ідей і в точності їхнього рисунка, причому пункт цей заслуговує на нашу особливу увагу.

Згадані вище великі майстри високого стилю домагалися краси лише з довершеною гармонією частин і величністю виразності й поривалися більше до справді прекрасного, ніж до миловидного. Але оскільки можна собі уявити тільки одне вище й незмінне поняття про красу та оскільки воно постійно було наявне у свідомості цих митців, то краса в цих творах повинна була

дедалі більше наближатися до того образу, і всі вони повинні були ставати схожими між собою й подібними один до одного. У цьому полягає причина подібності голів Ніоби та її дочок, які відрізняються одна від одної ледь помітно лише віком і ступенем краси. Коли основне завдання високого стилю полягало, як здається, в тому, щоб зображати обличчя й поставу богів і героїв позбавленими чуттєвості й вільними від внутрішніх переживань завдяки урівноваженості почуття, душевному спокоєві й постійній незворушності, то вони й не прагнули до якоїсь грації, яка була й недоречна. Для того, одначе, щоб виразити значущу і промовисту безмовність душі, потрібен високий розум. *Бо «відтворити бурхливу пристрасність,— каже Платон,— можна різним способом, але мудрий спокій відтворити не легко, а відтворене — не легко збагнути».*

З таких суворих понять про красу почалося мистецтво, подібно до того, як упорядковані держави починають свій розвиток від суворих законів. Найближчі послідовники великих законодавців мистецтва повелися не так, як Солон із законами Дракона; вони не відійшли від них, але подібно до того, як навіть найсправедливіші закони стають завдяки помірному тлумаченню більш придатними й прийнятними, так і ці митці намагались наблизити до природи ті високі красоти, які в статуях їхніх великих учителів являли собою немов абстраговані від природи ідеї й побудовані за певною науковою системою форми; саме завдяки цьому вони й досягли більшої різноманітності. У цьому розумінні слід сприймати грацію, вкладену майстрами витонченого стилю в свої твори.

Але грація, яку найдавніші греки шанували, так само як і муз, під двома іменами, була, подібно до Венери, подругами якої вважаються музи, подвійного роду. Одна грація відрізняється, подібно до небесної Венери, більш високим походженням; породжена гармонією, во-

на так само постійна й незмінна, як і вічні закони гармонії. Друга грація, подібно до Венери, народженої від Діони ⁷⁰, підлягає радше законам матерії; вона дочка часу й тільки супутниця першої, таємниці якої вона відкриває невтаємниченим небесної грації. Остання спускається зі своєї висоти і вступає із покірністю, але без приниженості у спілкування з тими, які накинули на неї оком; вона не вельми жадає подобатися, але й не хоче залишитися непізнаною. Перша ж грація, супутниця всіх богів, є немов самодостатньою, і вона не напрошується, а вимагає, щоб її шукали; вона надто піднесена, щоб давати доступ почуттям, бо, за словами Платона, *найвище не має образу*. Вона спілкується з самими тільки мудрецами, а натовпові прикидається норовливою і непривітною; вона приховує в собі порухи своєї душі й наближається до блаженного спокою тої божественної природи, образ якої поривалися, за словами стародавніх письменників, уловити великі митці. Елліни порівняли б другу грацію з іонічною, а першу — із доричною гармонією.

Ця грація в творах мистецтва була вже, очевидно, знайома божественному поетові, який зобразив її в образі Аглаї, або Талії ⁷¹, красуні в легкому одінні, одруженої з Вулканом ⁷² і тому названої в іншому місці помічницею останнього; працювала з ним вона над створенням божественної Пандори. Такою була грація, якою Паллада обдарувала Улісса і яку оспівує великий Піндар; цій грації поклонялися митці високого стилю. Вона працювала разом з Фідієм над створенням Юпітера-олімпійця, біля підніжжя якого вона ж і стояла поряд із Юпітером на сонячній колісниці; з любов'ю накреслила вона, як і на самому прообразові, створеному митцем, лінію гордого згину брів і надала поглядові Юпітера, наймогутнішого володаря, прихильності й милості. Саме вона з своїми сестрами й богинями годин та красот увінчала голову Юнони в Аргосі як визнаний нею свій твір...

У Сосандрі Каламіса її усмішка виказувала невинність і скритність; вона заховалася в цнотливій соромливості чола й очей останньої і грала з природною елегантністю бранками її одягу. За її допомогою наважився творець Ніоби проникнути в царство безтілесних ідей і досягнув таємницю поєднання жаху смерті з найвищою красою. Він став творцем чистих духів і небесних душ, які не збуджують ніякої чуттєвості, але закликають до наочного споглядання будь-якої краси, бо здається, що вони не створені для пристрасті, а лише прибрали на себе вигляд останньої.

Митці витонченого стилю приєднали до першої й найвищої грації другу, і подібно до того, як Юнона в Гомера наділа пояс Венери, щоб сподобатися Юпітерові й здатись йому милішою, так і ці майстри прагнули поєднати високу красу з чуттєвою привабливістю й зробити її величавість більш доступною шляхом принадного очарування. Ця принадніша грація проявилася спочатку в живопису і вже за його допомогою передалася скульптурі. Вона вперше відкрилася митцеві Паррасію й цим обезсмертила його. У мармурі і бронзі вона проявилася тільки через якийсь час, бо від Паррасія, який жив одночасно з Фідієм і Праксітелем, чиї твори відрізнялися, наскільки відомо, особливою грацією від творів його попередників, пролягає проміжок часу в ціле півстоліття.

Навдивовижу, що батько цієї грації в мистецтві й Апеллес, який цілком засвоїв її і може вважатися її справжнім зображувачем у живопису, бо створив образ її самої, без її двох подруг,— обидва народилися під любострасним іонічним небом, в країні, де кілька років тому батько поетів був обдарований найбільшою грацією: Ефес був батьківщиною Паррасія й Апеллеса. Обдарований ніжним почуттям, що ним наділяє людину таке небо, і втаємничений у мистецтво батьком, що прославився на цьому терені, Паррасій прибув до Афін і став

другом мудреця, учителя грації, який відкрив її Платонові й Ксенофону.

Різноманітність і багато відмінностей виразу не завдавали шкоди гармонії й величі творів витонченого стилю. Душа проявлялась у них немов через спокійну водяну поверхню, ніколи не впадаючи в бурхливі пориви. При зображенні страждання найбільша мука залишається прихованою, як у Лаокоона, а радість лине, як ніжний вітерець, що ледь торкається листя, на обличчі вакханки на монетах острова Наксос. Мистецтво філософствує над пристрастями, як каже Арістотель про розум.

МИСТЕЦТВО ЗОБРАЖУВАТИ ДІТЕЙ

Якщо ми достеменно й не знаємо, чи спускалися митці високого стилю до відтворення незрілих дитячих форм і чи займалися ці художники, головна увага яких спрямовувалась переважно на довершені тіла, зображенням надмірної повноти, зате нам достовірно відомо, що їх послідовники у витонченому стилі, пориваючись до ніжного й граційного, також брали сюжети для свого мистецтва з дитячого світу. Живописець Арістід, який намалював мертву матір з немовлям, що ссе її грудь, зображав, напевне, й інших немовлят. Амура зображувано на найдавніших різьблених каменях не у вигляді малої дитини, а в образі хлопчика, як це видно на прекрасному камені комендатора Ветторі в Римі. З форми літер в імені митця ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ (Фригілл) можна виснувати, що це один з найдавніших каменів, де вказано ім'я митця. Амур зображений на ньому лежачим з підведеним немов для гри торсом і великими орлиними крилами, властивими, на думку глибокої давнини, майже всім богам, а поряд з ним двостулкова мушля. Митці, які працювали по Фригіллі, як, приміром, Солон і Трифон, надавали Амурові більш дитячого вигляду й коротких

крилець; у такому вигляді й на зразок до дітей Ф'ямінго бачимо Амура на незліченних різьблених каменях. Такий само вигляд мають діти на геркуланських картинах, а особливо на чорному тлі однакової величини з чудовими танцюючими жіночими постатями. Серед найпрекрасніших мармурових дитячих фігур у Римі, які зображують Амура, дві перебувають у домі Массіні, одна в палаці Вероспі⁷³, один сплячий Купідон на віллі Албані й, нарешті, дитина, що грається з лебедем, у Капітолії; вони самі вже можуть свідчити про те, як вдало античні митці відтворювали дитячу природу. Крім того, збереглося ще багато справді чудових дитячих голівок. Але найпрекрасніше зображення дитини, яке збереглося з давніх часів, хоча і в покаліченому вигляді, є приблизно однорічна дитина-сатир, натуральної величини, що перебуває на віллі Албані: це горельєф, але настільки опуклий, що вирізняється майже вся фігура. Ця дитина увінчана плющем і п'є, мабуть, з бурдюка, який, однак, відсутній, з такою жадобою й насолодою, що очі в неї зовсім закотились і видніються лише сліди глибоко вирізаної зіниці. Цей твір знайдено було разом із горельєфом прекрасного Ікара, якому Дедал прив'язує крила, біля підніжжя Палатинської гори, з боку Circus Maximus. Таким чином спростовано відомий забобон, який невідомо чому сприймався за істину, нібито стародавні митці набагато поступалися перед новітніми в зображенні дітей. Цей витончений стиль еллінського мистецтва процвітав ще довго по Александрові Великому в особі різних відомих митців, а це можна висувати, між іншим, на підставі творів із мармуру, про які йдеться в другій частині, а також рівною мірою з монет.

IV. Стиль наслідувачів. Епігонство, еклектика, декадентство

Оскільки в стародавніх митців пропорції і форми краси були вивчені з такою досконалістю, а обриси фігур були доведені до такої визначеності, що до них не можна було нічого додати чи від них відняти, не припускаючись помилки, то поняття про красу не могло бути підняте на вищій щабель. А оскільки в мистецтві, як і в усіх діях природи, не можна собі уявити нерухому точку, то воно, не маючи змоги йти вперед, змушене було йти назад. Уявлення про богів і героїв були створені в усіх можливих видах і поставах так, що стало важко придумати щось нове, і завдяки цьому відкрита була широка дорога наслідуванню. Останнє обмежує геній, і якщо здавалось неможливим перевершити Праксітеля й Апеллеса, то зрівнятися з ними ставало дедалі важче, бо наслідувач стояв у всі часи нижче від того, кого він наслідував. Тут у мистецтві трапилось, мабуть, те саме, що й у філософії, бо з'явилися серед митців, так само як і там, *еклектики*, або збирачі, які, за браком власних творчих здібностей, прагнули об'єднати в одне ціле багато окремих прекрасних частин. Але подібно до того, як на еклектиків доводиться дивитись лише як на копіювальників філософів різних шкіл, котрі внесли у філософію дуже мало або зовсім нічого самобутнього, так і в мистецтві ні від кого з тих, що обрали саме цей шлях, не залишилось собі нічого цільного, оригінального й гармонійного. І як завдяки випискам із великих трактатів античних письменників загубилися ці остані, так і в мистецтві через твори цих збирачів були занедбані великі самобутні твори. Наслідувальності сприяв брак власних знань, через що рисунок став хитким, а нестачу знань прагнули відшкодувати старанням, яке поступово перетворилося на дріб'язкове викінчення деталей, якими у часи розквіту мистецтва нехту-

вали, вважаючи їх шкідливими для високого стилю. Тут доречні слова Квінтіліана про те, що багато митців краще за Фідія виконали б прикраси на його Юпітерові. Тому, завдяки старанням уникати будь-якої мнимої жорсткості й зображати все в м'якому й ніжному вигляді, частини, які попередні митці передавали могутніми рисами, зробилися кругліші, але тушіші, миловидніші, але зате незначніші. Цим же шляхом проникав занепад за всіх часів і в літературний стиль, а музика втрачала мужність і впадала, подібно до образотворчого мистецтва, в жіночність; у вимудрованому часто втрачають добре саме через те, що пориваються до кращого.

Незадовго до епохи імператорів і під час неї митці почали особливо старанно обробляти в мармурі кучері, які вільно звисали, але волосся брів вони намічали тільки в портретних погруддях, чого раніше ніколи не робилося в мармурі, а лише в бронзі. На одній з найпрекрасніших бронзових голів молодого людини натуральної величини (яка становить ціле погруддя), що перебуває в королівському музеї в Портічі ⁷⁴, і зображує, здається, якогось героя, і є роботою афінського митця Аполлонія, сина Архія, брови м'яко прокреслені вздовж різко випнутої очної кістки. Але це погруддя, так само як і жіноче погруддя такої ж величини, зроблене, безперечно, в добру епоху мистецтва. Однак подібно до того, як уже за найдавніших часів, навіть до Фідія, на монетах намічався полиск на очах, так і взагалі у бронзі допускалося більше мудрувань, ніж у мармурі. Проте на чоловічих ідеальних головах це почали робити раніше, ніж на жіночих; на тій бронзовій голові, яку виконала, певне, та сама рука митця, брови проведені у давній спосіб у вигляді гострої дуги.

НАСЛІДУВАННЯ ЄГИПЕТСЬКОГО СТИЛЮ

Занепаду в мистецтві не можна було не помітити при порівнянні з творами високої й прекрасної доби, і тому слід уважати, що деякі митці намагалися вернутись до високого стилю своїх предків. А що все на світі обертається і вертається туди, звідки почалося, то й тут могло статися, що художники і на цьому шляху взялися наслідувати найдавніший стиль, який своїми слабо виступаючими обрисами нагадує єгипетські твори. Це припущення викликане неясною заявою Петронія, яка належить до мистецтва його часу й стосовно тлумачення якої ще й досі не могли дійти згоди. Говорячи про причини занепаду красномовства, письменник цей оплакує разом з тим і долю мистецтва, зіпсованого впливом єгипетського стилю, який, якщо перекласти його вислів дослівно, *звужує або стягує*. Я вважаю, що в цьому я знайшов одну з властивостей і прикмет єгипетського стилю, і коли моє пояснення слухне, то це означає, що митці за часів Петронія й до нього натрапили у накресленнях і виконанні творів на суху й дріб'язкову манеру. Звідси можна припускати, що, оскільки унаслідок природного ходу речей будь-яка крайність звичайно веде до її протилежності, то і бідний стиль, що нагадує єгипетський, повинен був служити поправкою до надмірної пухкості. Як взірець цього можна було б навести Геркулеса Фарнезі, на якому всі м'язи випинаються набагато сильніше, ніж цього вимагає природність рисунка.

Стиль, протилежний цьому, можна знайти в деяких барельєфах, які через деяку жорсткість і застряклість фігур можна було б мати за етруску чи давньогрецьку роботу, якби цьому не суперечили інші ознаки. Укажу, приміром, на один із подібних барельєфів вілли Албані. Твір цей зображує немов процесію з чотирьох одягнених богинь, із яких остання несе в руках довге берло, а середня, певне Діана, має за плечима лук і сагайдак,

а в руках смолоскип, вона тримається за плащ передньої — це муза, що грає на лірі й в одній руці держить чашу, в яку Вікторія⁷⁵, стоячи біля жертovníка, робить узливання. На перший погляд можна сказати, що це етрусський стиль, чому суперечить, однак, архітектура храму. Отже, цей твір, видно, є роботою еллінського майстра, який не належав до найдавнішої епохи, але побажав наслідувати її стиль. На тій самій віллі перебувають ще чотири подібні барельєфи з тим самим сюжетом. Вузько стягнуте подобалося за тих часів навіть у крою одіння. Тоді як у попередні часи промовці в Римі виступали в одезі з пишними, великими банками, то за Веспасіана вони з'являлися у вузьких строях, які щільно облягали тіло; за часів Плінія почали зображувати чоловічі фігури у вузькому вбранні (*paenula*).

Скаргу Петронія можна пояснити також і великою кількістю єгипетських божеств, на які тоді була мода в Римі, так що живописці могли прогудуватися, за словами Ювенала, самими зображеннями Ізиди. Завдяки цим роботам митців над подібними фігурами стиль, який нагадував єгипетські фігури, міг прокрастись також в інші твори. Досі зустрічаємо ще часом статуї Ізиди, які одягнені на етрусський манір, але мають явні ознаки доби імператорів; в числі інших можна вказати на статую Ізиди натуральної величини, що перебуває в палаці Барберіні. Думка ця не здивує тих, хто знає, якої шкоди завдав мистецтву до цього часу один чоловік — Берніні; наскільки ж більшу шкоду могла зробити безліч або більша частина митців, які працювали над єгипетськими фігурами.

ЯК ВІДРІЗНИТИ КОПІЮ ВІД СТАРОДАВНЬОГО ОРИГІНАЛУ

Але тут не можна бути досить обережним у судженні про старовинність роботи, і не завжди фігура, яка здається етрусською або належною до найдавнішої доби еллінського мистецтва, буває насправді такою. Вона може бути копією або наслідуванням найдавніших творів, які у всі часи правили за зразок для багатьох еллінських митців, що може бути сказано також про згадані вище барельєфи. Бувають випадки, коли фігурам божеств, які з огляду на інші ознаки чи причини не можуть належати до такої давнини, як це здається на погляд, старовинний стиль надавався умисно для викликання більшої шанобливості. Бо так само, як жорсткість у творенні і звучанні слів надає, на думку одного давнього письменника, мові величавості, так жорсткість і суворість найдавнішого стилю спричинює подібну дію в мистецтві. Це стосується не лише до обрисів фігур, але також і до вбрання, зачіски і бороди в етрусських та найдавніших еллінських фігурах. Юпітер у такому образі нібито пробуджує більше благоговіння й набирає більш первісного характеру; така сама була його постать з написом IOVI EXSUPERANTISSIMO *, котра, як кожний може судити, не могла належати до найдавнішої доби. Те саме можна сказати й про голову Паллади роботи Аспасія, яка нагадує стиль епохи більш ранньої, ніж та, якій відповідає форма літер в імені митця. Тому-то й Горі висловлює припущення, що еллінський митець мав, цілком вірогідно, перед очима етрусську фігуру. Надію зображують дуже часто в найдавнішому стилі, як, приміром, на монеті імператора Філіппа Старшого або як мармурову *Надію* вілли Людовізі; на них схоже її зображення на трьох різьблених каменях Што-

* Всемогутньому Юпітерові [присвячено] (лат.).

шевого музею. Тут можна навести також для прикладу портрети, одягнені на манір Ван-Дейка — вбрання, яке і тепер ще полюбляють англійці й яке набагато вигідніше і для митця, і для особи, з якої пишуть портрет, ніж сучасне незручне одіння.

Усе вищезазначене стосується також і так званих голів Платона, які є не що інше, як голови герм⁷⁶, яким наданий був здебільшого такий торс, яким уявляли собі ті камені, що на них з самого початку спиралися голови. Звичайно обабіч звисають пасма волосся, як у етруських фігур. Найпрекраснішу з таких мармурових голів було вивезено п'ять років тому з Рима до Сіцилії. Цілком подібна до неї голова однієї одягненої чоловічої статуї дев'ять п'ядей заввишки, яку було знайдено навесні 1761 року разом з чотирма згаданими вище жіночими каріатидами на Монте Порціо (де, висновуючи з кількох раніше знайдених написів, була вілла дому Порціо). Статуя одягнена в спіднє одіння з легкого краму, про що свідчить скупчення складочок, які звисають до самих ніг. Поверх цього накинутий шерстяний плащ, який перекинутий під правою рукою через ліве плече так, що ліва рука, що спиралася на стегно, лишається закритою. На краю перекинутої через плече частини плаща вирізьблено ім'я ΣΑΡΔΑΝΑΠΑΛΛΟΣ (Сарданапал), написане всупереч узвичаєному правопису з двома літерами λ α μ β δ α (λ). Зайве подвоєння цієї літери можна знайти також і в інших місцях, як, приміром, на одній рідкісній мідній монеті міста Магнезії з написом ΜΑΓΝΗΤ ΠΟΛΛΙΣ замість ΠΟΛΙΣ. Тут мається на увазі не хто інший, як відомий ассирійський цар, якого статуя ця ні в якому разі не може зображати притому з багатьох причин. Досить сказати, що останній, за словами Геродота, не носив бороди й завжди стригся, а у статуї довга борода. Статуя свідчить про кращі часи в мистецтві й, висновуючи з усього, вона не могла бути зроблена за римських імператорів. Чотири каріатиди, які збе-

реглися з великого їх числа, підтримували раніше, ма-
буть, карниз кімнати, бо на головах у них є опуклий
валок, на якому, очевидно, містилась капітель чи кор-
зина.

ПРОДОВЖЕННЯ ЗАНЕПАДУ В МИСТЕЦТВІ

На те, що стиль мистецтва останнього періоду дуже відрізнявся від стародавнього, вказує, між іншим, і Пав-
саній, коли говорить, що жриця Левкіппід, тобто Феби
й Гілайри⁷⁷, повеліла зняти в однієї з двох статуй попе-
редню голову, бо мала на меті замінити її кращою і при-
лаштувати замість неї нову, яка була, за його словами,
«зроблена в манері теперішнього мистецтва». Стиль цей
можна було б назвати дрібним або плоским, бо те, що
у давніх фігур мало могутній і піднесений характер, тут
стало тепер тупим і низьким. Але судити про цей стиль
не слід зі статуй, які дістали свою назву тільки від го-
лови.

А оскільки мистецтво стало, нарешті, дедалі більше
хилитись до занепаду і оскільки через безліч давніх
фігур нових стали робити значно менше в порівнянні
з минулим часом, то головним заняттям митців зроби-
лося виготовлення голів і погрудь, чи так званих пор-
третів. Цим головним чином і відрізняється остання
доба мистецтва аж до його остаточного занепаду. Тому
не слід так вельми дивуватися, як це роблять багато
людей, коли надбуємо на стерпні, ба навіть до деякої
міри гарні голови Макріна, Септімія Севера й Каракал-
ли, подібно до фарнезійської, бо достоїнства їхні поля-
гають в самій лише старанності. Можливо, Лісіпп і не
зміг би значно краще зробити голову Каракалли, зате
творець останньої не міг би зробити жодної такої фігури
так, як у Лісіпп; у цьому і була різниця між ними.

Всупереч поняттям стародавніх митців, вважається
проявом особливого мистецтва обрисовувати на тілі міц-

ні, випнуті жили. На тріумфальній арці імператора Септімія не визнали за можливе позбавити таких жил навіть руки жіночих ідеалізованих фігур, приміром, статуй Перемог, які несуть трофеї; немов вираз сили, яку Ціцерон уважає загальною властивістю гарних рук, поширювався також і на жіночі руки, і він повинен був виражатися зазначеним вище способом. На уламках величезних статуй на Капітолії, які начебто належали статуї Аполлона, жили намічені надзвичайно м'яко.

Більшість поховальних урн належить до цієї останньої епохи мистецтва, а також і більшість барельєфів, бо останні виписані з таких чотирикутних довгастих урн. Деякі горельєфи, зроблені окремо, відрізняються опуклими краями або виступом. Більшість поховальних урн робилося задалегідь на продаж, про що свідчать зображення на них, які не мають нічого спільного з особою небіжчика чи з написом. Між іншим, одна з таких урн, трохи пошкоджена, перебуває на віллі Албані. На її передньому боці, поділеному на три частини, зображені: праворуч — Улісс, який, побоюючись спокусливого співу сирен⁷⁸, звелів прив'язати себе до щогли свого корабля; три сирени, з яких одна грає на лірі, друга — на флейті, а третя співає, тримаючи сувій в руці. У всіх трьох пташині ноги, як звичайно, але є та особливість, що на всіх трьох накинута плащі. Ліворуч сидять захоплені бесідою філософи. На середньому полі видно напис, який не має найменшого стосунку до зображення і який ще ніколи не опубліковувався.

ЗБЕРІГАННЯ ВЕЛИЧІ

А втім, античному мистецтву зосталось, аж до його занепаду, притаманним те достоїнство, що воно усвідомлювало свою велич. Геній предків не зовсім покинув їх, і навіть посередні утвори останньої епохи виконані ще за основними принципами великих майстрів. Голови

зберегли загальний характер давньої краси, а в поставах, рухах та вбранні фігур завжди проявляються сліди достеменної правди й простоти. Вишукана витонченість, вимушена й зле збагнута грація, надмірна й спотворена вченість, яких не позбавлені навіть найкращі твори новітніх скульпторів, ніколи не осліплювали давніх митців. Ми знаходимо навіть, якщо можна судити з зачіски, кілька відмінних статуй третього сторіччя, котрі належить вважати копіями більш давніх утворів. Такого роду маємо дві Венери натуральної величини й з власними головами, що перебувають у саду за палацом Фарнезе; в одній з них прекрасна голова Венери, а в другій голова знатної жінки того самого сторіччя, але у обох голів однакова зачіска. Дещо гірша Венера тої самої величини перебуває в Бельведері, зачіска її та сама, що була, певне, властива жінкам тої доби. Аполлон вілли Негроні, віку й зросту п'ятнадцятирічного юнака, може бути зарахований до прекрасних юнацьких фігур Рима; але голова статуї зображає не Аполлона, а, мабуть, якогось принца імператорського дому тої епохи. Отже, тоді зустрічались іще митці, які вміли дуже добре копіювати давніші й прекрасні фігури.

ЗОБРАЖЕННЯ МАВПИ НА КАПІТОЛІЇ

Я завершую третю частину цього розділу описом цілком надзвичайної пам'ятки, яка перебуває на Капітолії й витесана з чогось подібного до базальту. Вона зображує велику сидячу мавпу, руки якої відпочивають на колінах; її голову втрачено. На цоколі цієї фігури висічений з правого боку напис мовою еллінів: «Фідій і Аммоній, сини Фідія, це зробили». Напис цей, на який мало хто звернув увагу, був мимохідь помічений у тому ж писаному від руки каталозі, з якого Рейнезій і взяв його, не вказуючи, однак, на твір, на якому напис поставлено; його можна було б уважати за підробку,

коли б він не мав ясних ознак свого давнього походження. Цей твір, огидний з вигляду, може привернути до себе увагу завдяки написові, що міститься на ньому, і я хочу висловити своє припущення з цього приводу.

В Африці поселилася колонія еллінів, яка їхньою мовою називалася Пітекуси, бо в цій місцевості була сила-силенна мавп. Діодор каже, що тварину цю вони мали за священну й шанували, як собак у Єгипті. Мавпи забігали вільно в житла колоністів і брали те, що їм подобалося; ці елліни називали навіть дітей своїх на пошану мавп їхніми іменами, бо тваринам цим присвоєні були, як і взагалі богам, особливо почесні найменування. Я вважаю, що мавпа на Капітолії була об'єктом глибокої пошани серед пітекусійських еллінів; принаймні я не бачу іншої можливості пов'язати подібне чудовисько з іменами еллінських скульпторів. Фідій та Аммоній займались, певно, цим мистецтвом серед еллінів-варварів. Коли Агафокл, цар Сіцилії, воював з карфагенянами в Африці, його полководець Евмар добрався до країни цих еллінів і завоював та зруйнував одне з їхніх міст. Форма літер напису, який має пізніший і подібний до геркуланських характер, відкидає припущення, що цю обожнену мавпу, як щось надзвичайне в еллінів, могли вивезти як пам'ятку. Отже, слід припустити, що утвір цей зроблено значно пізніше й перевезено з країни цього народу до Рима, можливо, за імператорів; декілька слів латинського напису на лівому боці цоколя роблять це припущення імовірним. Напис складався з чотирьох рядків, від яких залишилися тільки сліди, а саме слова SEPT. QVE. COS *. Звідси випливає, що це еллінське плем'я в Африці існувало там ще за часів нашого історика й продовжувало дотримуватися свого забобону. Користуюсь нагодою, щоб згадати тут про мармурову статую жінки, яка стоїть у Версальській

* Спотворене слово «консул».

галереї, її вважають за весталку, і про неї твердять, нібито вона знайдена була в Бенгазі, гаданому місцезнаходженні нумідійської столиці Барка.

РЕЗЮМЕ

Повторяючи в стислій формі викладений вище зміст третього розділу, дійдемо висновку, що мистецтво еллінів, особливо скульптуру, можна поділити на чотири стилі, а саме: на прямий і жорсткий, високий і вугластий, витончений і плавний та стиль епігонів. Перший тривав здебільшого до Фідія, другий — до Праксітеля, Лісіппа й Апеллеса, третій втратив снагу, мабуть, одночасно зі школою останніх, а четвертий тривав до занепаду мистецтва. Найвищий розквіт останнього зберігався недовго, бо від Періклових часів до Александрової смерті (по якій пишний розквіт мистецтва почав хилитися до занепаду) минуло близько ста двадцяти років. Доля мистецтва у новітні часи загалом подібна щодо поділу на періоди до долі стародавнього. У ньому також відбулися чотири головні видозміни, з тією лише різницею, що тут мистецтво не падало з досягнутої ним висоти поступово, як у еллінів, а, досягнувши відразу доступної йому на той час висоти в особі двох великих мужів (я маю тут на увазі самий тільки рисунок), воно також раптово знову впало. Стель був сухий і жорсткий, аж до Мікеланджело й Рафаеля. Цим двом мужам зобов'язане мистецтво висотою свого відродження. Після деякого проміжка, під час якого панував поганій смак, з'явився стиль наслідувачів: це була родина Каррачі та їхня школа з її послідовниками; цей період триває до Карло Маратти. Якщо ж мова піде про скульптуру окремо, то її історія вельми коротка. Вона процвітала за Мікеланджело й Сансовіно і на них скінчилася. Альгарді, Ф'ямінго й Русконі з'явилися понад сто років по тому.

Четвертий розділ

ПРО ТЕХНІЧНИЙ БІК ГРЕЦЬКОЇ СКУЛЬПТУРИ

Ми вказали на причини переваги еллінського мистецтва, потім розібрались у його виникненні й сутності, і, дослідивши історію розвитку і занепаду цього мистецтва, ми переходимо, нарешті, до четвертої частини цього розділу, присвяченого технічному його аспектові. Ця частина мистецтва охопить, по-перше, ті матеріали, з яких творили еллінські скульптори, і, по-друге, самий спосіб обробки творів.

Значення матеріалів у давньогрецькій скульптурі

У першому розділі дано було вже загальні історичні відомості про різний матеріал, із якого робилися статуї, як у давніх греків, так і в інших народів; тут доведеться говорити головним чином про мармур. Гарофало написав окремий твір про різні гатунки мармуру, що їх згадують античні письменники, з докладним посиланням на всі місця, які він міг знайти, і їх точного перекладу. Роботу цю цінують переважно ті, хто дорожить тільки начитаністю; але, незважаючи на всю пророблену працю, автор не з'ясував, в чому полягає цінність найкращого мармуру, а крім того, йому залишилися невідомими багато чудових місць із творів античних письменників.

Відомо, що антиквари, бажаючи підвищити ціну статуї чи її матеріалу, стверджують, нібито вона зроблена з пароського мармуру, і Фікороні рідко покаже вам статую або колону, які він не вважає зробленими з пароського мармуру. Але насправді це не що інше, як загальноживана й незмінна професійна ффраза, і якщо коли-

небудь виявиться, що це справжній пароський мрамур, то це тільки випадковість, а не справжнє пізнання. Звідкіля Белон міг узнати, що піраміду чи надгробок Цестія зроблено із фасоського мрамuru,— мені невідомо.

Найчудовішими гатунками грецького білого мрамuru є: пароський, який елліни називають також *λύδινος* — від гори Лідос на острові Парос, і пантелійський, що про нього Пліній зовсім не згадує і який добували поблизу Афін; а, втім з останнього мрамuru робилося десять статуй на одну із пароського, що підтверджується відомостями, які мав Павсаній. Різниця між цими двома гатунками нам, власне кажучи, невідома.

Білий мрамур буває дрібно- і грубозернистий, залежно від того, чи складається з тонких або грубших часток: чим дрібніше зерно, тим довершеніший мрамур: трапляються навіть статуї, мрамур яких здається відлитою з якоїсь молочного кольору маси або тіста без усяких ознак зерен; гатунок цей, поза всяким сумнівом, найкращий із усіх. Оскільки пароський мрамур був найрідкіснішим, то він, мабуть, і мав цю властивість. Крім того, мрамур цей мав ще дві властивості, які відсутні в найкращого каррарського: по-перше, м'якість, немов він був із воску, і це робило його придатним для найтонших робіт у ділянці волосся, пір'я й тому подібного, тоді як каррарський мрамур для цього вельми крихкий і розтріскується, коли надто довго над ним мудрувати; по-друге, забарвлення, яке наближається до тілесного, тоді як каррарський відрізняється сліпучо-білим кольором. Із найкращого мрамuru зроблено барельєфне погруддя Антіноя, трохи понад натуральну величину, яке перебуває на віллі Албані.

Також хибне Ісидорове твердження, нібито пароський мрамур добувають шматками такої величини, які придатні лише на посудину. Перро, який приймає грубозернистий мрамур за пароський, помиляється не менше за нього; та він і не міг цього знати, не виїжджаючи

з Франції. Великі зерна в мarmorі блищать, як кам'яна сіль; такий, видно, і один гатунок мarmorу, який дістав свою назву salinum — від солі.

Обробка скульптурних творів

Про способи обробки слід сказати спочатку взагалі, а потім стосовно кожного матеріалу окремо, а саме слонної кістки, каменю й того, що нам відомо про роботи з бронзи. А щодо обробки взагалі, то нам нічого невідомо про особливості, які відрізняли б роботу еллініських скульпторів від роботи новітніх митців і від наших прийомів; безперечно тільки те, що вони робили моделі до своїх творів. Один славнозвісний письменник гадає, буцімто Діодор мав на увазі щось протилежне, повідомляючи про те, що єгипетські митці працювали за точною міркою, а елліни судили на окомір. Один різьблений камінь із Штошевого музею може довести протилежне. На ньому Прометей вимірює виском створювану ним людину. Відомо, як високо цінувалися моделі славнозвісного Аркесілая, який процвітав незадовго до Діодора, а як багато збереглося до нас моделей з опаленої глини й скільки їх ще знаходять мало не щодня! Скульптор мусить працювати за допомогою мірки і циркуля, а живописцеві доводиться вимірювати все оком.

Більшість мarmorових статуй зроблено з одного куска, і Платон установлює навіть для своєї республіки закон, згідно з яким статуї необхідно робити з одного куска. Із двох кусків були, крім згаданого в другому розділі єгипетського Антіноя, ще статуї двох імператорів — Адріана і Антоніна Пія, які перебувають у палаці Русполі, про що свідчить чіткий слід спайки на збереженій верхній частині. Дивно те, що в деяких найкращих мarmorових статуях голови вже від самого початку при їх творенні були зроблені окремо і потім приставлені до тулуба. Це очевидно щодо голів Ніоби та її дочок,

які вставлені в плечі так, що не можна запідозрити якогось пошкодження чи реставрації. Голова неодноразово згадуваної Паллади на віллі Албані також вставлена, так само як і голови недавно знайдених чотирьох каріатид. Іноді вставляли в тулуб також руки, як, приміром, у Паллади й у двох із щойно згаданих каріатид. Що стосується обробки матеріалу, то передусім слід згадати про слонову кість. Слонову кість обробляли, напевне, на токарному верстаті, і оскільки роботою цієї прославився головним чином Фідій, котрий вважається за винахідника мистецтва, яке стародавні митці називають *торевтикою*, тобто токарюванням, то слід думати, що це було ніяке інше мистецтво, як мистецтво виточувати обличчя, руки й ноги. На токарному верстаті вироблялася також і різьба на посудинах, схожих на посудину божественного Алкімедона у Вергілія, що призначалася як нагорода в змаганні двох пастухів.

Обробка каменю торкається головним чином мармуру, базальту й порфіру. Мармурові фігури оброблювано або простим різцем без поліровки, або поліровано, як це робиться тепер. Не можна сказати, який з цих способів давніший, оскільки найдавніші єгипетські фігури з каменю найтвердішої породи полірувалися якнайстаранніше. Існує, однак, декілька найпрекрасніших мармурових статуй, роботу над якими завершено самим різцем без поліровки; така обробка у Лаокоона, у фехтувальника роботи Агасія на віллі Боргезе, у кентавра ⁷⁹ на тій самій віллі, у Марсія ⁸⁰ вілли Медічі й у різних інших фігур. Уважне око відкрис, особливо на Лаокооні, з якою майстерністю і впевненістю рухався різець, щоб не втратити через поліровку найважливіші риси. Зовнішня поверхня цих статуй, яка здається дещо шершавою в порівнянні з вигладженою й полірованою, але відноситься до останньої, як м'який оксамит до блискучого атласу, і подібна до шкіри на тілі давніх греків, не випеченої постійною купіллю, як це було в давніх

римлян за часів їхньої зниженості, і не вигладженої струганком, але вкритої здоровим випаром, немов перчим пушком на підборідді. Два великих мармурових леви, які стоять біля входу в арсенал у Венеції й привезені туди з Афін, оброблені також самим різцем; цей спосіб обробки більш притаманний великим мармуровим утворам. А втім, велетенська статуя, від якої на Капітолії перебувають обидві ноги, уламки рук і одна колінна чашка (припускають, що це частини колосального Аполлона, вивезеного Лукуллом з Аполлонії до Рима), була відполірована й вигладжена. Ноги мають у довжину дев'ять п'ядей, нігті на великому пальці — вісім з половиною дюймів, а великий палець — більше чотирьох п'ядей в окружності. Вправність і вмільсть в обробці самим тільки різцем досягалась нічим іншим, як шляхом довгого вправлення, для якого в наші часи немає достатнього дозвілля.

Більшість мармурових статуй, проте, поліровано, й притому таким саме приблизно способом, як і тепер. Одна порода каменю, що служила для поліровки, видобувалася на острові Наксос, і Піндар уважав, що вона найпридатніша для цього. Усі статуї, як і в античності, ще й тепер лощено воском, але цей віск потім цілком стирається, а не зостається на поверхні як верхній шар, подібно до лаку. Наведені нижче місця, які торкаються очищення фігур, всі неправильно зрозуміли.

Чорний мармур увійшов до вжитку пізніше, ніж білий. Найтвердіший і найкращий гатунок його називають звичайно «парагоне», або «пробірний камінь». З цілих фігур давньогрецької роботи, зроблених з цього каменю, збереглися Аполлон у галереї Фарнезе, так званий бог Авентін⁸¹ на Капітолії (обидва понад натуральну величину), два кентаври пана кардинала Фур'єтті, різця Арістея й Папія з Афродезіума, і молодий фавн натуральної величини, знайдений на віллі Албані в Неттуно.

Еллінські скульптори намагалися показати свої здіб-

ності також у роботі з базальту як сталевого, так і зеленкуватого кольору, але з цілих статуй жодна не збереглася. На віллі Медічі зберігся уламок чоловічої фігури натуральної величини, і цей залишок свідчить про одну з найпрекрасніших фігур античності; його не можна розглядати без подиву як стосовно мистецтва взагалі, так і щодо обробки. Спираючись на збережені голови з цього каменю, доходимо висновку, що тільки особливо вправні митці бралися до праці з нього, бо всі ці голови належать до найпрекраснішого стилю і відзначаються якнайтоншою викінченістю. Крім голови Сціпіона, про яку я зроблю повідомлення в другому розділі, в палаці Вероспі є ще голова юного героя, а на віллі Албані — ідеалізована жіноча голова, посаджена на старовинне одягнене погруддя з порфіру; але найпрекраснішою з цих голів була б, мабуть, голова молодого людини натуральної величини, яка належить авторові цих рядків, у якої лишилися неушкодженими тільки очі з чолом, одне вухо й волосся. Обробка волосся як на цій голові, так і на голові, що перебуває в палаці Вероспі, відрізняється від обробки на інших чоловічих мармурових головах. Воно не лежить, як у тих, вільними кучерями і не висвердлене буравом, а має вигляд коротко підстриженого й гладенько зачесаного, подібно до волосся на деяких ідеалізованих чоловічих бронзових головах, де немов кожна волосина зображена окремо. На бронзових головах, зроблених з природи, обробка волосся інша; на кінній статуй Марка Аврелія і піший Септіма Севера (остання в палаці Барберіні) волосся зроблене також кучерявим, як і на їх мармурових зображеннях. У Геркулеса на Капітолії волосся густе й кучеряве, яким воно в нього звичайно зображається. До волосся щойно згаданої спотвореної голови застосовано було надзвичайне і, як сказав би, виняткове мистецтво й старанність; тою самою майже витонченістю обробки відзначається волосся на уламкові лева, зробленого із найтвердішого ба-

зальту й знайденого на винограднику Боріоні. Незвична гладкість, що її надали й повинні були надати цьому каменеві через тонкість його складових частин, перешкодила йому вкритися корою, як це буває навіть з найгладшим мармуром, отже ці голови було знайдено в землі в усій їхній первісній гладкості.

Про утвори з порфіру слід поговорити окремо. У цьому ділі наші митці набагато поступаються перед давніми, і не тому, щоб вони зовсім не вміли з порфіром поводитися, як запевняють взагалі необізнані й легковажні письменники, а тому, що античні митці бралися в даному випадку до роботи з більшою легкістю й невідомими нам перевагами. Про те, що давні митці домоглися особливих переваг у цій роботі, свідчать їхні посудини з порфіру, які справді виточено на токарному верстаті. Пан кардинал Алессандро Албані посідає найчудовіші в світі порфірові вази, з яких дві мають понад дві римські п'яді у висоту; за одну з них папа Климент XI заплатив три тисячі скуді. Стосовно обробки порфіру, новітні митці хоча і не знають рідини, яка надає різцеві більшої міцності (її нібито винайшов великий герцог Тосканський Косьма), але усе ж зуміли приборкувати цей камінь. У новітні часи з порфіру роблять не тільки великі твори, як про це свідчить, приміром, прекрасна кришка до чудової старовинної урни в каплиці Корсіні при церкві св. Джованні Латеранського, але й поруддя різних імператорів, до числа яких належать і трони дванадцяти перших імператорів у галереї палацу Боргезе. Проте найбільша трудність і особлива перевага античних митців полягає не в цьому, а, як уже було сказано, у виточуванні нутра посудин.

Дрібніші речі і в наші вже часи почали виточувати з цього каменю, але більші посудини робляться не порожнистими, як, приміром, вази із зеленкуватого порфіру в палаці Вероспі; або ж коли вони порожнисті, як ті, що перебувають у палаці Барберіні й на віллі Боргезе.

зе, то їхня порожнина має циліндричну форму без розширення й без фальца та шийки. А що еліптична форма виточування нутра порфірових посудин за способом античних митців не залишилася втраченою таємницею, довів пан кардинал Алессандро Албані своїм вдалим дослідом; робота ця нічим не поступається перед стародавньою, причому порфір був витончений до товщини пера; але таке виточування коштувало втричі дорожче, ніж виготовлення посудини, оскільки вона тринадцять місяців не сходила з токарного верстата.

Слід узяти до уваги, що в порфірових статуї ні голова, ні руки й ноги не бувають з того самого каменю; ці кінцівки завжди робляться з мармуру. У галереї палацу Кіджі, яка тепер перебуває в Дрездені, була голова Калігули з порфіру, але вона нова і скопійована з базальтової, що міститься на Капітолії; на віллі Боргезе є голова Веспасіана, яка так само нова. Маємо, правда, ще чотири фігури, які стоять попарно край входу в палац дожів у Венеції, вони зроблені з суцільного порфіру; проте це робота еллінів пізнішої чи середньої доби. Ієронім Магнус дуже мало розумівся, певне, на мистецтві, коли він вважає, що це постаті Гармодія й Арістогітона, визволителів Афін.

Що ж, нарешті, стосується робіт із бронзи, то з неї ще задовго до Фідія було створено багато статуй. Фрадмон, який був старший за Фідія, виконав дванадцять бронзових корів, що їх фессалійці захопили як здобич і поставили край входу в один храм. За словами Павсанія, у найдавніші часи, до епохи розквіту мистецтва, бронзові фігури склалися з окремих кусків, що скріплювалися цвяхами; такою була статуя Юпітера в Спарті роботи Леарха, школи Діпена і Скілліда. Майже у такий самий спосіб із кусків зроблені були і шість геркуланських жіночих бронзових постатей натуральної величини й трохи менших. Голова, руки й ноги відлиті окремо, й навіть сам торс не суцільний. Ці куски скріплювалися

між собою не шляхом злютовування, ніяких слідів якого при очищенні не було знайдено, а за допомогою вставляваних в отвори скріпок, ці скріпки, завдяки своїй формі, в Італії прозвали ластівчиними хвостами (code di gondine). Короткий плащ цих фігур, який складається також із двох кусків, переднього й заднього, скріплено на плечах там, де він зображений застебнутим. У статуї одного юнака, голова якої перебувала раніше в музеї Чертози в Римі, а тепер перебуває на віллі Албані, статеві органи припасовані особливим способом, очевидно, їх відлили повторно. Заслуговує на увагу та обставина, що в ділянці статевих органів, на тому місці, де повинно бути волосся, стоять три грецькі літери I. Π. Χ. заввишки у дюйм, які не було б видно, коли б фігура була знайдена суцільною; кусок цей належить авторіві. Монфокон був дуже погано поінформований, коли прийняв на віру начебто кінна статуя Марка Аврелія була не відлита, а викувана молотком.

Волосся й кучері, які вільно звисали, виконувались шляхом припаювання, як це видно на одній з найдавніших голів усієї античності в геркуланському музеї в Портічі. Це жіноче погруддя, у якого спереду на лоб до самих вух звисає п'ятдесят кучерів, зроблених немовби з грубого дроту, завтовшки майже в гусяче перо; довгі й короткі чергуються й переплітаються один з одним, причому кожний має від чотирьох до п'яти завитків; ззаду волосся заплетене в коси й обгортає голову на кшталт діадеми. Там також перебуває інша чоловіча голова із довгою бородою, нахилена трохи набік і зі зверненням униз поглядом; завиті кучері в неї на скронях також припаяні. Цю ідеалізовану голову, якій дано ім'я Платона, слід уважати за чудо мистецтва, і тому, хто не роздивиться її сам уважно, не втлумачити ніякого поняття про це. Але найрідкіснішим екземпляром цього роду є голова юнака, яка зображає певну особу і покрита шістдесят вісьмома припаяними кучерями, під якими

на потилиці є ще інші кучері, що не звисають вільно, а відлиті з одного куска з головою. Перші кучері подібні до вузьких смужок паперу, які скручено, а потім розгорнуто; кучері, що звисають на чоло, мають п'ять і більше завитків, а ті, що на потилиці,— до дванадцяти; і на всіх них проходять дві врізані смужки. Можна вважати, що це погруддя Птолемея Апіона, зображуваного на монетах завжди з довгими, низько спадаючими кучерями.

До найкращих бронзових статуй можна залічити, між іншим, і три статуї натуральної величини, які перебувають у тому самому музеї. Це насамперед молодий сатир, що спить сидючи, у нього права рука закладена за голову, а ліва звисає униз. Потім старий п'яний сатир, який лежить на бурдюкові, покритому лев'ячою шкірою. Він спирається на ліву руку й лясає на знак радості пальцями трохи піднятої правої руки, як статуя Сарданапала в Анхіалі і як це донині ще заведено при танцях. Але найчудовішою з трьох є статуя сидячого Меркурія, який відставив ліву ногу назад і, нахилиючись тілом вперед, спирається на праву руку. Під підощвами ніг застібка ремінців, якими прив'язано крила, має форму розетки й вказує на те, що це божество не ходить, а літає. Від жезла залишився в лівій руці тільки один кінець, решту не знайдено, з чого можна зробити висновок, що ця статуя привезена здалеку, де інша частина, мабуть, загубилася, а оскільки цей Меркурій, крім голови, знайдений був без будь-яких пошкоджень, то і його патериця мала перебувати тут само.

Багато бронзових статуй, які стоять у громадських місцях, було позолочено, як ще тепер показує золото, що збереглося на кінній статуї Марка Аврелія, на уламках чотирьох коней і колісниці, що стояли на геркуланському театрі, і особливо на Геркулесі Капітолійському. Міцність позолоти на цих статуях, які багато сторіч пролежали засипані землею, пояснюється товщиною листово-

го золота, бо золото проковувалось далеко не до такої тонкості, як у нас. Буонаротті вказує, наскільки великою була ця різниця. Тому-то в двох засипаних землею кімнатах імператорського палацу на Палантинському пагорбі, на території вілли Фарнезе, золоті прикраси збереглися в такому свіжому вигляді, неначе вони були щойно зроблені, попри те, що кімнати ці, будучи вкриті шаром землі, відзначалися великою вогкістю. Не можна без замилювання дивитися на ці блакитні дугоподібно вигнуті пов'язки, вкриті золотими фігурками. В руїнах Персополіса позолота також ще збереглася.

Позолота через вогонь робиться, як відомо, двома способами; один з них називається способом амальгами, другий має в Римі назву *allo spada*, тобто спосіб зброяра. Останній полягає в накладанні листового золота, а за першого способу золото розчиняється у розведеній азотній кислоті. До цієї рідини, яка містить у собі золото, додають ртуть, після чого її ставлять на слабкий вогонь для того, щоб кислота випарувалась, причому золото з'єднується із ртуттю, утворюючи щось на кшталт мазі. Цією маззю змащується попередньо старанно вчищений метал і прогартується, причому замащена поверхня стає цілком чорною, але після повторного прогартування золото дістає свій первісний блиск. Ця позолота немов зростається із металом, але давнім майстрам ця техніка була невідома; тоді золотили лише за допомогою листів золота, після того як метал було вкрито чи натерто ртуттю. Довга тривалість цієї позолоти, як я вже сказав, залежить від товщини листів, шари яких ще й тепер видимі на коні Марка Аврелія.

На мрамур позолоту накладали за допомогою яєчного білка; тепер це роблять за допомогою часнику, яким натирають мрамур, після чого його покривають тонким шаром гіпсу, на який уже наноситься позолота. Дехто послуговується для цього соком інжиру, що з'являється там, де надламано стеблину, на якій починає дозрівати

плід. На деяких мармурових статуях ще й досі видно сліди позолоти волосся, як було зазначено вище; сорок років тому було знайдено нижню частину позолоченої голови, подібної до Лаокоона, але позолота на ній нанесена не на гіпс, а безпосередньо на мармур.

До робіт із бронзи належать також монети, карбування яких у еллінів різне, в залежності від різних епох мистецтва. За найдавніших часів рельєф був слабкий, а в добу розквіту мистецтва так само, як і в наступні часи, він був опуклішим; у першому випадку робота відзначалася старанністю, а в другому — великим розмахом. Про найдавніші монети з двома штампами я говорив вище, на початку третьої частини цього розділу.

Розділ п'ятий

ПРО ЖИВОПИС ДАВНІХ ГРЕКІВ ⁸²

Про способи і техніку настінного живопису

З приводу [...] античного живопису необхідно зробити кілька спеціальних зауважень, які стосуються почасти підготовки до живопису, тобто штукатурення і білення стіни, а почасти способу і техніки самого живопису. Штукатурення стін під живопис у різних місцевостях різне, зокрема щодо пуццолани, яка на стінах античних будинків в околицях Рима і неподалік від Неаполя значно відрізняється від пуццолани на стінах античних будинків, які знаходяться віддалік від обох місцевостей. Оскільки лише в цих місцевостях добувається ця земля, то для первісного і безпосереднього штукатурення стін вапно змішується тут із пуццоланою, і тому суміш має сірий колір. В інших же місцевостях штукатурка робиться із товченого травертіно або мар-

муру, а інколи до цієї суміші замість іншого каменю входить алебастр, що розпізнається по прозорості дрібних часток. До підготовки картин у Греції не входила, таким чином, пуццолана, якої там не було.

Це перше облицювання стіни було звичайно завтовшки з добрий палець. Другий шар складався з вапна, змішаного з просіяним піском або дрібно товченим мармуром, шар цей щодо товщини дорівнює третій частині першого. Таке облицювання подибується звичайно в оздоблених живописом надгробках, і на такого ж роду стінах написані геркуланські картини. Іноді верхній шар буває такий тонкий і білий, що здається чистим товченим вапом або гіпсом, як на картині, що зображає Юпітера і Ганімеда, і на інших картинах, знайдених у тому ж місці, причому шар цей завтовшки у грубу соломинку. В усіх картинах як з сухою, так і з мокрою ґрунтовкою верхній шар бував завжди однаковим і як найстараннішим чином відполірованим, як скло, що при другому виді живопису, при дуже тонкій ґрунтовці, вимагало великої вправності і швидкості виконання.

Сучасна підготовка стіни під фресковий живопис або під живопис по мокрому ґрунту трохи відрізняється від античного способу. Вона робиться із вапна і пуццолани, бо вапно, перемішане з товченим мармуром, надто швидко сохне і моментально вбирає у себе фарби. Поверхня також не полірується, як в античності, а залишається шерехатою; її роблять зернистою за допомогою щетинного пензля для кращого схоплювання фарб, бо вважають, що на надто гладкій поверхні вони б розпливалися.

Далі належить торкнутися способу і техніки самого живопису, підготовки і виконання її по мокрому ґрунту, яке називалося *udo tectorio pingere*, і, врешті, живопису по сухому ґрунту. Що стосується античного способу живопису по дереву, то про нього нам нічого особливого невідомо, окрім того, що в античності писали по білому

левкасу; можливо, з тієї ж причини, з якої, за словами Платона, для пофарбування у пурпуровий колір застосовувалася найбільша шерсть.

При підготовці живопису по мокрому ґрунту античні художники робили, мабуть, приблизно те саме, що й сучасні. У наш час після нанесення рисунка в загальних рисах на картон і після підготовки такої кількості мокрого ґрунту, яку можна покрити живописом за один день, обриси фігур і їх головніших частин наколюються голкою. Ця частина рисунка накладається відтак на підготовлений ґрунт, і проколоті дірочки присипаються товченим вугіллям, завдяки чому контури переносяться на ґрунт. По-німецьки це називається *durchrausen* *, так само чинив і Рафаель, як я це бачу на підставі вугіллям нарисованої ним дитячої голівки із зібрання рисунків кардинала Алессандро Албані. По цих намічених вугіллям контурах проводять гострим грифелем, унаслідок чого вони відбиваються на мокрому ґрунті. Ці втиснуті обриси чітко видимі на творах Мікеланджело і Рафаеля. В цьому останньому пункті античні художники, одначе, відрізняються від новітніх, бо на античних картинах контури не бувають втиснутими і фігури написані з великим умінням і впевненістю, неначе по дереву або полотну.

Живопис по мокрому ґрунту був в античності, мабуть, менше розповсюджений, ніж по сухому ґрунту, бо більшість геркуланських картин написана у цей останній спосіб. Спосіб письма розпізнається на підставі різних шарів фарб. У деяких, приміром, ґрунтовка чорного кольору; на неї нанесено різної форми поле або довгу смугу кіновар'ю, і на цьому другому фоні були написані фігури. Досить тільки фігурі стертися або облупитися, і другий червоний фон проступає в такій чистоті, немов на ньому ніколи нічого не було написано. Зате

* Робити прорисовку. (Прим. перекладача).

інші картини, які належать, либонь, до тієї ж категорії, як-от Ганімед і інші, знайдені в тому ж місці, написані були по мокрому ґрунту, але наостанку перекриті сухими фарбами.

Дехто бачить, без усякої підстави, ознаку сухого живопису в рельєфності штрихів пензля. Такі ж штрихи помітні й на картинах Рафаеля, написаних по мокрому ґрунту. Рельєфність штрихів свідчить, що художник цей де-не-де підправляв наприкінці свої твори в сухому вигляді; до такого ж способу вдавалися і пізніші художники. Фарби античних картин, написаних по сухому ґрунту, розпускалися, ймовірно, на особливому клеєві, бо вони місцями зберегли свою свіжість після стількох століть і по них можна без шкоди для них проводити мокрою губкою або сукниною. У засипаних Везувієм містах знайдені були картини, покриті в'язкою і твердою корою, що утворилася від попелу і вогкості, яку не без зусиль можна було усунути при допомозі вогню, але навіть і від цієї випадковості античний живопис не потерпів. Картини, написані по мокрому ґрунту, видержують зіткнення з кислотою, якою змивають наліт на кам'янистому бруді і чистять картини.

Що стосується виконання, то більшість античних картин накидана була швидко, на кшталт першого задуму рисунка; але якими легкими і рухливими є танцівниці та інші геркуланські фігури, написані на чорному фоні! Вони викликають захоплення у всіх знавців. Швидкість ця зробилася, одначе, завдяки знанню і вправності, закономірною, як доля. Техніка в живопису в античності була вища за сучасну, там досягали високого ступеня життєвості у відтворенні тіла. Справа в тому, що олійні фарби завжди псуються, тобто темніють, і тому олійний живопис ніколи не буває сповна життєвим. У більшості античних картин світло і тіні накладені за допомогою паралельних, а інколи перехресних мазків, що по-італійськи називається *tratteggiare*; цього способу

дотримувався часом і Рафаель. У інших, зокрема у більш крупних, античних фігур заглиблення і випуклості робляться на зразок олійного живопису, за допомогою цілої маси відтінків, які на Ганімеді напрочуд майстерно зливаються між собою. Якраз цією широкою манерою написані барберінівська мнима Венера і недавно знайдені численні маленькі картини геркуланського музею, хоча на декотрих із голів тіні затушовані штрихами.

Стосовно геркуланських картин можна пошкодувати, що вони були покриті лаком, через що фарби поступово відлущуються і облуплюються; при мені за якихось два місяці від Ахілла відскочило кілька шматків фарби.

Наостанці скажу кілька слів про визнаний в античності спосіб зберігати картини від знівечення, спричинюваного дією повітря і вогкості. Це робилося, за словами Вітрувія і Плінія, за допомогою воску, яким покривалися картини і який підсилював водночас яскравість барв. Це виявлено було у декількох кімнатах засипаних домів міста Резіни, розташованого неподалік від давнього Геркуланума. На стінах були площі, покриті кіновар'ю такого чудового кольору, що вона здавалася пурпуром, але коли до них наблизили вогонь з метою відчищення накипу, який на них наріс, віск, що ним були покриті картини, розтопився. В одній з підземних кімнат Геркуланума було також знайдено плитку білого воску, яка лежала між фарбами; слід припускати, що стіни цієї кімнати збиралися покривати живописом, коли стався злощасний вибух Везувію і все засипав⁸³.

Мені не хотілося позбавляти аматорів, так само як і художників, приємності зробити власні висновки і доповнення стосовно наявних (у цьому розділі) відомостей і спостережень, завдяки яким дещо доведеться ще виправити у працях учених, які наважилися узяти слово у цій галузі. Але як одні, так і другі повинні твердо пам'ятати, що в мистецтві немає нічого незначного і що те, що їм здається легким для опанування, здебільшого

схоже на яйце Колумба ⁸⁴. Все мною тут зазначене не можна розшукати і роздивитися, навіть з книгою в руці, за якийсь один місяць (звичайна тривалість перебування німецьких мандрівників у Римі). Але подібно до того, як малість тою чи іншою мірою визначає різницю між художниками, так і так звані дрібниці виявляють уважність спостерігача, причому малість веде до великості. Між роздумами над мистецтвом і науковим дослідженням античності різниця також значна. В царині останнього важко зробити якесь нове відкриття, і все, що знаходиться в публічних місцях, уже досліджено в цьому відношенні; але в галузі першого у найбільш загальновідомому творі можна знайти щось нове, бо мистецтво ще не вичерпане. Однак прекрасне і корисне неможливо вловити з першого погляду, як це уявляв собі один нерозумний німецький живописець * після двотрижневого перебування в Римі, бо все значне і важке криється в глибині, а не плаває на поверхні. Перший погляд, кинутий на гарні статуї, схожий на перший погляд на відкрите море, в якому зір наш губиться і залякає; але при повторному спогляданні дух заспокоюється, а зір зосереджується і переходить від цілого до часткового. Слід твори мистецтва пояснити собі самому таким же чином, яким ми повинні були б пояснювати іншим якогось античного письменника. Тут звичайно відбувається те саме, що й при читанні книг. Тобі здається, що ти зрозумів прочитане, але коли захочеш чітко викласти те, що прочитав, то бачиш, що не зовсім зрозумів. Одна справа читати Гомера, а інша — читаючи, перекладати його.

* Ім'я живописця не вказується.

Додаток
ІСТОРІЯ СТАРОДАВНЬОГО
МИСТЕЦТВА

Віденське видання 1776 р.

Уривки

[*Принцип гуманізму*]

...Мистецтво займалося головним чином людиною, тож могло із більшою точністю, ніж Протагор, сказати, що людина є мірою і правилом усіх речей, що можна сказати й про мистецтво ¹...

[*Значення ескізів*]

З бігом часу етруські і грецькі митці навчилися завдяки розвиткові науки відходити від первісних заляканих і нерухомих зображень, при яких залишилися і мусили залишитися єгиптяни, і виражати різні дії у своїх фігурах.

Античні митці виготовляли не лише моделі, які служили для їхньої роботи у їхніх майстернях, але вони намагалися і в період розквіту мистецтва виставляти для публіки роботи з глини так само часто, як із мармуру і бронзи. Отож вони, ще кілька років по смерті Александра Великого, а саме в часи Деметрія I Поліокрета, продовжували виставляти подібні моделі для загального огляду. Це робилося почасти в Беотії, почасти у містах навколо Афін, зокрема у Платеї, під час свят для вшанування пам'яті Дедала ², першого художника. Ці публічно виставлені моделі, окрім наслідування, до якого вони спонукали митців у цього роду роботах, решту людей привчали правильніше і ґрунтовніше судити про свою майстерність, бо моделювання у глині для скульптора слід вважати тим самим, що рисування на папері для живописця. Адже подібно до того, як пер-

ший злив вичавленого виноградного соку є найбагороднішим вином, так само там у м'якій матерії і на папері проявляється найчистіший і найдостепенніший дух художника; натомість у викінченій картині і в завершеній статуї талант замаскований ретельністю і належним оздобленням...

[Ушанування краси у греків]

...У відомій прадавній пісні, що її один неопублікований схоласт * приписує Сімонідові або Епіхарму, говорилося про чотири бажання, з яких Платон наводить лише три: першим було — бути здоровим, другим — мати гарну зовнішність, [...] третім — бути заможним без порушення закону [...], а четвертим бажанням, яке не наводиться Платоном, було — бути в колі своїх друзів веселим і радісним...

А оскільки краса була такою бажаною і вшановуваною, то кожна гарна особа прагнула, щоб весь народ узнав про цю її перевагу, зокрема ж вона заgravала з митцями, бо вони встановлювали призи за красу і саме завдяки цьому мали нагоду день у день спостерігати найпрекрасніше...

[Прекрасне — вираз доброго]

Так само як небо і клімат впливали навіть на зовнішній вигляд, який ще й у сучасних греків, за свідченням усіх мандрівників, є чудовим і міг надихати їхніх давніх митців, абсолютно таким же благодотворним був їхній вплив і на добру натуру, м'яке серце і веселу вдачу — прикмети, які не менше сприяли накреслюванню гарних і миловидних образів, аніж природа — формуванню статури. Цей характер греків засвідчує нам історія, а доброта афінян є такою ж відомою, як і їхні за-

* Укладач схолій — коментарів до творів античних письменників. (Прим. перекладача).

слуги і мистецтво. Тому-то один поет заявляє, що тільки в місті Афінах уміють виявляти співчуття; бо вже від часів найдавніших воєн аргів'ян і фіванців повелося, бачимо, так, що гноблені і переслідувані особи знаходили в Афінах притулок і діставали допомогу. Саме ця весела вдача дала уже в найдавніші часи привід до театральних та інших ігор, щоб, як висловився Перікл, прогнати з життя журбу. Це впадає в око при порівнянні греків із римлянами, у яких нелюдські криваві ігри, фехтувальники, які борються зі смертю і вмирають, були на їхніх аренах найприємнішим видовищем для усього народу навіть у часи його найвищої культури; натомість греки почували огиду до такого звірства...

[Роль свободи]

...Саме свобода, мати усіх великих звершень, державних реформ і предмет ревности серед греків, уже, так би мовити, в самому плоді садила сім'я благородного і піднесеного складу думок; і так само як вид невимірної поверхні моря й удари гордих хвиль об скелі морського побережжя розширюють наш зір і відвертають дух від нікчемних речей, так і перед лицем таких великих справ і людей попросту не можна було думати неблагородно...

[Про філософське осмислення мистецтва]

Я насправді уявляю собі, що виступаю на олімпійському стадіоні, де, як мені здається, бачу статуї героїв юнацького і змужнілого віку і колісниці, запряжені двома і чотирма кіньми і з фігурою переможця на них і аж стільки чудес мистецтва — тисячі.

Це уявне перенесення в Еліду не слід, однак, розглядати лише як поетичний образ... Не зібравши усе разом і не охопивши зібране немов одним поглядом, не можна скласти собі правильну думку; а от коли розум і око збере усі твори і згромадить їх в одному примі-

щенні так, як у багатьох рядах були розміщені найдобріші твори мистецтва на стадіоні в Еліді, дух немов витає посеред них...

Як же так сталося, що в усіх науках з'явилися ґрунтовні дослідження, а основи мистецтва і краси залишилися ще мало вивченими? Любий читачу! Винувата тут наша природжена інертна звичка видумувати із самих себе, а також шкільна премудрість. Бо, з одного боку, античні твори мистецтва вважалися красотами, безпосередня насолода якими є недосяжною, тому вони у деякого лише трішки підігривають уяву, але не проникають до самої душі; таким чином, старожитності давали тільки привід для того, щоб витрусити свою начитаність, але для розуму залишалось мало або нічого. Натомість, з другого боку, оскільки філософією здебільшого займалися і навчали її ті, хто, начитавшись своїх похмурих попередників, відводив у ній відчуттю явно малувато місця і немов обволікав його грубою шкірою, ми завдяки таким проводирям опинялися в лабіринті метафізичних хитромудрощів і вивертів, які, урешті-решт, служили лише для того, щоб придумувати товстезні книги і виснажувати розум огидностями.

З цих причин мистецтво залишалось осторонь філософських роздумів, і високі загальні істини, які по трояндах ведуть до з'ясування краси і від неї до самого її джерела, оскільки вони не були прикладені до одиничного прекрасного і розтлумачені, потонули в пустих розмірковуваннях³. Я не можу інакше судити і про ті книги, які своєю кінцевою метою обрали найвищий предмет після божества — я маю на увазі красу. Я думав над нею довго, але взявся за це запізно, тож у найкращі і зрілі, сповнені запалу роки суть її залишалася для мене туманною; ось чому я можу говорити на цю тему лише поверхово і без натхнення; однак моя праця може стати для інших спонукую до ґрунтовніших і одухотворених граціями теорій...

[Експресія і краса]

Оскільки у вчинках і діянні немислимі найвищий спокій і байдужість і божественні фігури необхідно зображати як людські, то й у них не завжди можна було шукати і виявити найпіднесеніше поняття краси. Але експресія немов доважувалася до краси, і остання була в античних митців язичком при вазі експресії, тобто їхньою найпершою метою, як литаври в оркестрі, що правлять усіма інструментами, хоча здається, ніби вони їх заглушають; і так само як напій, який здебільшого змішується із водою, ми називаємо вином, так і фігура, незважаючи на те, що експресія бере гору над красою, може називатися гарною. Також і тут знаходить свій вияв велике вчення Емпедокла про боротьбу і дружбу⁴, взаємодією яких обумовлений даний стан речей у світі; краса без експресії могла б вважатися неважливою, а експресія без краси — неприсмною, але завдяки тому, що вони діють одна в одній, і завдяки союзові двох протилежних властивостей виникає зворушливе промовисте і переконливе прекрасне...⁵

[Правда і краса]

Особливо щодо жіночої статі митці керувалися принципом, якого дотримувалися в античності автори усіх відомих трагедій і якого навчав Арістотель,— не зображати жінок так, щоб вони переступали межі жіночого характеру, а також не показувати їх надміру мужніми або жорстокими...⁶

З огляду на це, коли зображалося убивство Агамемнона, Клітемнестра з'являлася при цьому вчинкові ніби здалеку і в іншій кімнаті, і вона лише держала факел, щоб посвітити убивцеві, але не докладала рук до вбивства свого чоловіка...

За подібними принципами намагалися наймудріші серед античних митців уникати безформного і набагато

охочіше відділялися від правди образів, аніж від краси, як це засвідчує, між іншим, Гекуба на одному барельєфі у моїх «Пам'ятках античності». Бо оскільки ця літня троянська цариця узагалі і зокрема у її статуї в капітолійському музеї, а також на одному побитому барельєфі в абатстві Гротта Феррата, зображена з обличчям, густо поораним зморшками, а на одному мармурі на віллі Памфілі... з довгими, в'ялими і обвислими грудьми, то на згаданому вище творі ми бачимо її як жінку, розквіт якої тільки-тільки закінчився. З таким же мірилом треба підходити й до оцінки фігури матері Медеї на... найгарнішій череп'яній посудині гамільтонівської колекції; на зображенні вона не старша за свою дочку...

[Пропорція — канон]

Цілком імовірно, що у грецьких художників, на кшталт єгипетських, співвідношення, як більші, так і менші, були встановлені на основі точно окреслених правил, і що для кожного віку і положення була точно визначена міра як довжини, так і ширини, а також округлостей, і цього навчали трактати античних митців на тему симетрії⁷. Це точне визначення є водночас основою схожості художньої системи, яка проявляється навіть у посередніх фігурах античних майстрів. Бо, незважаючи на відмінність у способі обробки, що її було помічено вже в античності у творах Мірона, Поліклета і Лісіппа, складається усе ж враження, що античні твори виготовлені немов однією школою. І так само, як у різних скрипалів, що навчалися під началом одного майстра, знавці музики впізнають цього останнього у кожному із них, так і в рисункові античних скульпторів від найбільшого аж до зовсім малого бачимо одні й ті ж загальні принципи...

Я долучаю до цих заміток про пропорції те, що належало б сказати про композицію фігур. Тут найважливішими правилами античних митців були: по-перше, економність щодо фігур і, по-друге, спокійність їхніх дій. Відносно першого правила, то із дуже багатьох їхніх творів випливає, що закон драматургії — одночасно не посилати на сцену більше, ніж трьох осіб (не *quarta loqui persona laboret*), вперше запроваджений Софоклом, був прийнятий і застосовувався також і в мистецтві; навіть більше, ми констатуємо, що античні митці намагалися виразити в одній-однісінькій фігурі значну і цілісну дію, як це зробив, наприклад, художник Феон: у фігурі воїна, який хотів відбити ворогів, він не зобразив його противників. Оскільки античні митці черпали з одного й того ж джерела — із Гомера, вони також були зв'язані певним числом фігур, бо у нього дуже багато дій відбувається між двома або трьома особами; маю на увазі славнозвісний і віддавна часто зображуваний обмін зброєю між Главком і Діомедом⁸; далі, виступ Улісса і Діомеда проти троянського табору, а також убивство Долона⁹ і незліченні інші зображення, виконані в минулому. Так само стоїть справа з відомими усім історичними подвигами, що передували Троянській війні. Таким чином, більшість дій цілком вичерпувалася і завершувалася трьома фігурами.

Щодо спокійності в композиціях античних митців, то в їхніх творах, як і в більшості творів новітньої доби, ніколи не з'являється гурт людей, із яких кожен хотів би одночасно дати про себе знати, або юрба народу, що утворилася в результаті раптового напливу, коли здається, що один хоче видертися на другого; такі картини подібні до сходки осіб, які виражають повагу і вимагають її. Вони чудово зналися на тому, що ми називаємо групуванням... Я не буду торкатися того, що у наших

художників зветься контрапостом, бо кожний мусить визнати, що він був відомий і їхнім майстрам в античності, і тим особам, і був відомий не менше, ніж поетам і ораторам протилежності (Antitheses), які у них означають те саме, що в мистецтві належить розуміти під словом «контрапост»¹⁰; останній, таким чином, подібно до протилежностей у писемності, має бути природним і ні тут, ні там не повинен вважатися високою ерудицією, як це ми бачимо у новітніх митців, у яких контрапост ставиться понад усе і ним усе виправдовується; їхню точку зору поділяє Чембрей, захищаючи Рафаеля, на чьому рисункові дитиновбивства, графійованому Марком Антонієм, жіноча фігура зображена гладухою, а вбивці — хирляками. Так було вчинено, заявляє цей письменник, заради контрапосту, щоб у такий спосіб зобразити вбивць ще мерзеннішими...

[Поради для тих, хто оглядає твори мистецтва]

До цього трактату про красу я долучаю кілька зауважень, які можуть служити напученням для молодих початківців і мандрівників при огляданні грецьких фігур. Перше зауваження таке. Не намагайтеся знаходити огріхи й недосконалості у творах мистецтва, поки не навчитеся пізнавати і знаходити прекрасне. Це зауваження ґрунтується на повсякденному досвіді, і для більшості людей, які уміють спостерігати лише оболонку, а от суть їм мусять пояснити інші — вони хотіли б удавати із себе цензорів, не побувавши учнями, — прекрасне залишалось непізнаним; адже вони схожі на школярів, кожен з яких посідає достатньо розуму, щоб підмітити слабкості учителя...

Друге зауваження таке. Не повторюй бездумно ремісничого підходу, який здебільшого віддає перевагу важкому над прекрасним; це застереження не менш корисне, ніж попереднє, бо так судять здебільшого художники найбільш простацького типу, які цінують не знання,

а лише роботу. Через цей хибний передсуд саме мистецтво зазнало великої шкоди; він спричинився також до того, що у новітні часи прекрасне було попросту вигнане з мистецтва. Бо зусиллями отаких художників-педантів без відчуття, оскільки вони почасти байдужі до прекрасного, почасти не здатні його творити, були запроваджені часті й утрировані ракурси у малюнках на стелях і склепіннях, і це стало для цих місць настільки характерним, що на підставі виконаного там малюнка говорять про недолугість художника, якщо всі фігури не виходять такими, як коли б на них дивитися знизу.

По-третє, відрізняй, бо так, напевне, чинили й античні художники, суттєве в рисункові від аксесуарів, почасти для того, щоб наше судження не виявилось неправильним, коли ганитимемо те, що недостойне вивчення, а почасти також для того, щоб наша увага була скерована виключно на істинну кінцеву мету рисунка. Проте, що античні митці мало займалися речами, які, так би мовити, виходили за рамки їхньої ерудиції, свідчать, приміром, малюнки на посудинах, де стілець сидячої фігури позначений горизонтально прокладеною палкою; та їх ніскільки не турбує те, як уявлятимуть собі цю фігуру сидячою. Зате в самій фігурі ми впізнаємо усього майстра. Цим зауваженням я аж ніяк не хочу скористатися для того, щоб замаскувати те, що у творах античності справді є посереднім або поганим; коли ж на одному й тому ж творі головна фігура є воістину гарною, а додача або прикладений до неї знак і атрибут доводиться оцінювати набагато нижче від неї, то, на мою думку, з цього можна зробити висновок, що те гірше у формі і в роботі розглядалося ними як аксесуар або парергон, і митці це так і називали. Бо ці парергони не є чимось на зразок епізодів у поемі або розмов у повісті, в яких в одному випадку поет, а в другому прозаїк виявляли увесь свій хист...

По-четверте, нехай остерігаються ті, хто не міг сам

оглянути твори античності, адресувати свій докір античним митцям, коли в рисунках і естампах із них помітні у фігурах безформні частини; треба твердо знати, що безформне слід приписати рисувальникові або скульпторові, який реставрував подібні твори. Порою винним є як один, так і другий...

ПРИМІТКИ

У збірник естетичних праць Вінкельмана увійшли його найбільш важливі статті та основна частина розділу «Про мистецтво еллінів» з книги «Історія стародавнього мистецтва».

Переклад статей виконано за виданням: Winkelmann J. Kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums. Leipzig: Insel Verlag, 1925. Розділи з «Історії стародавнього мистецтва» перекладено за першим виданням твору: Winkelmann I. Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden, 1764.

У збірник включено також «Додаток» Вінкельмана до «Історії стародавнього мистецтва», опублікований вже після його смерті у Відні 1776 року: Winkelmann J. Geschichte der Kunst des Altertums. Auszüge. Wiener Ausgabe, 1776.

Матеріали збірника друкуються українською мовою вперше.

ДУМКИ З ПРИВОДУ НАСЛІДУВАННЯ ДАВНЬОГРЕЦЬКИХ ТВОРІВ У ЖИВОПИСУ ТА СКУЛЬПТУРІ

Брошура була задумана не лише як дослідження в галузі мистецтва, а й як маніфест, що проголошує нову систему естетичних поглядів. Щоб підвищити увагу громадськості до брошури, Вінкельман відразу ж після її виходу в світ того ж таки 1755 року опублікував анонімно критичну рецензію на свою працю. В 1756 році він опублікував нову брошуру, немовби відповідь на цю критику, під назвою: «Пояснення до думок про наслідування грецьких творів у живописі та скульптурі».

1. *«Добрий смак, що все більше і більше поширюється по світу...»* Художній смак набув значення важливої естетичної категорії в XVII ст. Визначенню його природи в більшій або меншій мірі приділяли увагу всі теоретики XVIII ст. У своєму «Філософському словнику» Вольтер дає категорії

смаку таке визначення: «Добрий смак — це не лише здатність інтуїтивно відчувати прекрасне, не тільки неусвідомлюване хвилювання при зустрічі з ним, а й здатність розбиратись у найдрібніших тонкощах» (История эстетики. Т. 2. М.: Искусство, 1964.— С. 285). Друг Вінкельмана А. Р. Менгс, художник і теоретик класицизму, писав: «Живописець повинен навчатися смаку в оцих чотирьох, а саме: у стародавніх — смаку до прекрасного, у Рафаеля — смаку до визначного й виразного, у Корреджо — смаку до приємного та гармонії, у Тиціана — смаку до правильності та кольорів» (Мастера искусства об искусстве. Т. 3. М.: Искусство, 1967. С. 446). Значна увага категорії смаку приділялась в естетиці Канта. Наслідуючи Вінкельмана, він вважав, що «судження смаку є суто споглядальне судження, тобто таке, яке, будучи байдужим до існування предмета, в той же час зв'язує його властивості з почуттям задоволення або незадоволення» (Кант И. Сочинения. Т. 5. М.: Наука, 1966. С. 210). Кант звернув увагу на роль особистих якостей індивіда в естетичних судженнях і разом з тим дав підставу для суб'єктивістичного обгрунтування їх природи. Концепція смаку Канта зазнала критики ще за його життя з боку Гердера, Шіллера, Гегеля. Значну увагу в наш час категорії смаку стали приділяти радянські естетики. «На наш погляд,— пише В. П. Шестаков,— було б хибним розуміти під смаком тільки здатність до естетичної оцінки або пасивного споглядання... Як і будь-яка творча здібність, смак зв'язаний з індивідуальною, безпосередньою, емоційною оцінкою людини, і разом з тим безпосередність цих самих смакових оцінок завжди опосередкована довготривалим досвідом художнього розвитку всього людства, історією самого мистецтва» (Шестаков В. П. Эстетические категории. М.: Искусство, 1983. С. 346—347).

2. *«Мінерва... з усіх інших країн обрала для поселення греків цю країну...»* — Вінкельман, згідно з традицією, яка склалася в Західній Європі, надає грецьким богам і героям імена адекватних їм богів і героїв римської міфології. Мінерва (у греків — Афіна), богиня мудрості та військової доблесті, згідно з давньогрецьким міфом, перемогла в змаганні морського бога Нептуна (у греків — Посейдона). Вона схилила до себе еллінів, подарувавши їм священне дерево — маслину, і стала їх покровителькою.

3. *«...панування великого Августа є власне тим щасливим часом, коли мистецтва заснували у Саксонській землі...»* — Йдеться про саксонського курфюрста Августа II (1670—1733), який від 1697 року був також і королем Польщі. За його правління в Дрездені був збудований архітектурний ан-

самбл — Цвінгер, в якому він розмістив зібрану ним колекцію творів світового мистецтва. Його спадкоємець Август III, якого Вінкельман згадує під іменем «німецького Тіта» (тобто римського імператора, в палаці якого було розміщено скульптуру «Лаокоон» та інші мистецькі твори), продовжував збагачувати колекцію новими творами.

4. «...аби визнати Лаокоона так само незрівняним, як і Гомера». — Мається на увазі скульптурна група «Лаокоон», виконана в третій чверті I ст. до н. е. Агесандром, Афінодором і Полідором. У той час ця скульптура вважалась найдосконалішим твором античного мистецтва.

5. *Елена* — героїня давньогрецького епосу, дружина спартанського царя Менелая, відзначалась надзвичайною красою. Вона була викрадена троянським царевичем Парісом, що й послужило приводом до початку Троянської війни.

6. *Дідона* — згідно з міфом, засновниця Карфагену. За «Енеїдою» Вергілія, вона заповдіяла собі смерть, коли Еней покинув її.

7. *Діана* (у греків *Артеміда*) — богиня, володарка звірів, покровителька полювання.

8. *Ореади* — у грецькій міфології німфи гір.

9. *Навсікая* — дочка царя феаків, яка врятувала Одиссея після корабельної катастрофи.

10. «...Поліклетове правило довершеного мистецтва». — Скульптор Поліклет (V ст. до н. е.) в написаному ним трактаті «Канон», а також у статуй «Доріфор», яку теж називали «Канон», визначив ідеальні пропорції фігури фізично розвинутої людини.

11. *Венера* (у греків *Афродіта*) — богиня кохання і краси.

12. *Диомед* — герой Троянської війни; відзначався силою й хоробрістю. Разом з Одиссеєм викрав із Трої Палладій (статую Афін).

13. *Юпітер* (у греків *Зевс*) — верховний бог, громовержець.

14. «Найпрекрасніше сучасне нам тіло було б, мабуть, не більш подібне до найпрекраснішого еллінського тіла, ніж Іфікл до Геркулеса, свого брата». — Геркулес (у греків *Геракл*) — найпопулярніший міфічний герой, що відзначався надзвичайною силою і хоробрістю. Особливо його прославили 12 подвигів. Іфікл, на відміну від Геракла, був тендітної статури, що дозволяла йому бігати навіть по верхній воді.

15. «...митець узяв би за прообраз юного Тесея, Ахілла або навіть Вакха». — Тесей, згідно з міфом, — перший цар,

який об'єднав Аттику. Він убив на о. Крит страховище — Мінотавра, що пожирало щороку сімох грецьких юнаків і сімох дівчат. Ахілл — грецький герой Троянської війни; Вахх або Діоніс (у римлян Бахус) — бог виноградарства і виноробства.

16. «...в Еліді, місцевості, де вони відбувалися». — Йдеться про ігри в місті Олімпія в Еліді на березі р. Алфею, що відбувалися через кожні чотири роки.

17. «Найвродливіші юнаки танцювали оголені на театрі, і Софокл, великий Софокл, був першим, хто замолоду виступав у такому вигляді перед своїми співгромадянами». — Лессінг, працюючи над біографією Софокла, відзначає, що він танцював, можливо, навіть і оголений, але не на театральній сцені, а на о. Саламін навколо трофеїв, здобутих греками після морської перемоги над персами (Лессінг Г. Э. Лаокоон. М.: Гослитиздат, 1957. С. 395).

18. «Фріна... коли виходила з води, ставала митцям за прообраз Венери-Анадіомени». — Фріна, афінська гетера, подруга скульптора Праксітеля. Анадіомена (в перекладі: та, що вириває з води) — прізвисько, пов'язане з грецьким міфом про народження Афродіти (у римлян — Венери) з морської піни.

19. *Елевзінські ігри* — містерії (таємничі обряди) на честь Деметри — богині землеробства та родючості, що влаштовувалися в Елевзіні поблизу Афін.

20. «...довершене тіло, яке має прегарний Антіной...» — Антіной — юнак з Віфінії — улюбленець імператора Адріана. Після раптової смерті (Антіной затонув у Нілі) він був ним обожнений. Ідеалізовані зображення Антіноя збереглися у багатьох творах мистецтва.

21. «...уява не зможе намалювати нічого, що перевершило б Ватиканського Аполлона з його більш ніж людською пропорційністю вродливого божества». — У 1754 році, коли Вінкельман починав працювати над брошурою «Думки з приводу наслідування...», у Німеччині було видано переклад трактату англійського художника і теоретика мистецтва У. Хогарта «Аналіз краси». Як і Хогарт, Вінкельман порівнював статуї Антіноя із статуями Аполлона Бельведерського і дійшов таких же висновків. Хогарт писав, що «Антіной лише сповнює глядачів захватом, тоді як Аполлон вражає їх, як кажуть мандрівники, чимось більш, ніж людським... і це враження тим дивовижніше, що при розгляді статуї її непропорційність стає очевидною навіть для недосвідченого ока» (Хогарт У. Про красу. К.: Мистецтво, 1978. С. 120). Це дозволяє припускати, що Вінкельман був знайомий із працею Хогарта.

22. *Персей* — у грецькій міфології син Данаї від Зевса, що завітав до неї у вигляді золотого дощу. Персей добув голову однієї з Горгон — Медузи, яка перетворювала кожного, хто гляне на неї, на камінь. Він звільнив Андромеду, прикуту до скелі морським драконом, і зробив її своєю дружиною.

23. *Іола* — у грецькій міфології дочка ехелійського царя Евріта, з якою хотів одружитися Геракл; вмираючи, Геракл наказав одружитися з нею сину Гіллу.

24. *Геркуланум* — римське місто, яке разом з містами Помпеєю і Стадією в 79 році було поховано під попелом і лавою Везувію.

25. *Флора* (у греків Хлоріда) — римська богиня квітів і весни.

26. *Веста* (у греків Гестія) — богиня хатнього вогнища; весталки — жриці богині Вести.

27. *«Лаокоон страждає, але страждає, як Софоклів Філоктет»*. — Філоктет — герой однойменної трагедії Софокла. Згідно з міфом, він, цар Молібен (Фессалія), володів луком Геракла. Після укусу отруйної змії він, залишений греками на о. Лемнос, десять років страждав від ран. Потім він допоміг грекам убити Паріса і перемогти Трою. Лессінг вважав, що Софоклів Філоктет, всупереч твердженню Вінкельмана, страждає, не стримуючи своїх почуттів (Лессінг Г. Е. Лаокоон. К.: Мистецтво, 1968. С. 60).

28. *«У Греції митець і мудрець повднувалися в одній особі — і Греція мала не одного Метродора»*. Метродор — живописець II ст. до н. е., він був також і філософом-епікурейцем.

29. *«...вони хотіли б бачити в кожній фігурі Аякса й Капанея»*. Згідно з Гомером, було два Аякси: Аякс Малий, який відбив тіло Патрокла у троян, і Аякс Великий. Останній, коли дізнався, що зброю Ахілла за хоробрість присудили не йому, а Одиссеєві, наклав на себе руки. Капаней — у грецькій міфології аргоський цар, один із учасників походу «Сімох проти Фів».

30. *«...його Агамемнон став, почасти завдяки гіперболам, набагато темнішим від усього того, що написав Геракліт»*. — Вінкельман має на увазі трагедію Есхіла «Орестея». В ній Агамемнон приносить у жертву богам свою дочку Іфігенію. Після повернення з Троянської війни Агамемнон був убитий його дружиною Клітемнестрою, яка не простила йому смерті дочки. В свою чергу Орест, із помсти за смерть батька, вбиває матір.

31. Битва під селом Бленгейм у Баварії відбулася в 1704

році. В цій битві за іспанську спадщину англійці та їх союзники перемогли французів.

32. *Купідон*, або *Амур* (у греків *Ерот*) — бог кохання.

33. «*Весілля Альдобрандіні*» — давньоримська фреска, знайдена в 1606 році. Вона була власністю родини Альдобрандіні. Від 1818 року знаходиться в музеї Ватикану.

34. «*Викрадення Європи*» — міф про викрадення дочки фінікійського царя Агенора Європи богом Зевсом, який з'явився в образі бика. Вона на о. Крит народила йому двох синів — Міноса і Радаманта.

35. «*Тесея, переможця Мінотавра...*» Див. прим. 15.

36. *Фавн* — римський бог полів, лісів, охоронець отар. Його зображали у вигляді юнака з козлиними ногами й вухами.

37. «*Фарнезійський бик*» — скульптурна група, створена Аполлонієм і Тавріском у другій половині II ст. до н. е. Збереглася римська копія. Зараз знаходиться в Національному музеї в Неаполі. Скульптура зображає Зефа і Амфіена, які прив'язують до рогів дикого бика мачуху — царицю Дірку, що хотіла саме таку розправу учинити над їх матір'ю Антіноюю.

38. «*...працює над Дафною, Аполлоном...*» — Дафна — у грецькій міфології німфа, дочка річкового бога Пенея. Рятуючись від переслідування Аполлона, бога Сонця та муз, вона перетворилася на лавр — священне дерево у греків.

39. *Прозерпіна* (у греків *Персефона*) — богиня підземного царства.

40. «*...в галереї дому Фарнезе...*» — Палац у Римі, збудований за участю Мікеланджело.

41. *Люксембурзька галерея* — палац у Парижі з розписами Рубенса. Збудовано в першій половині XVII ст.

42. *Версаль* — місто поблизу Парижа, де знаходився королівський палац, в якому була велика колекція художніх творів.

43. *Ганімед* — у грецькій міфології син дарданського царя Троя. Надзвичайно вродливий, був викрадений Зевсом, що з'явився перед ним у вигляді орла. На Олімпі він став виночерпием богів.

44. *Леда* — у грецькій міфології дочка еталійського царя Тестія. Зевс, захоплений її красою, з'явився до неї у вигляді лебедя.

45. «*...розбудить у ньому той вогонь, що його Прометей викрав у богів*». — Син одного з титанів — Прометей викрав вогонь на Олімпі й навчив людей ним користуватися. Розгніваний Зевс звелів прикути його до однієї з скель Кавказу.

ПОЯСНЕННЯ ДО ДУМОК
ПРО НАСЛІДУВАННЯ ДАВНЬОГРЕЦЬКИХ ТВОРІВ
У ЖИВОПИСУ Й СКУЛЬПТУРІ

1. «...в писаннях такого роду слід дотримуватися Неоптолемового положення: „Філософствуй, але скупись на слова“.— Неоптолем із Паріона на початку III ст. до н. е. написав трактат про поезію, в якому він, зокрема, визначав якості, притаманні поетові. Його трактат не зберігся, але він відіграв значну роль у розвитку поезії і став основою для праці римського поета Горація «Наука поезії».

2. «Природа кожної країни надає як тубільцям, так і новим прибульцям властивого їй вигляду й подібної манери мислення».— Ці думки Вінкельмана перегукуються з поглядами Ш. Монтеск'є, який писав: «Якщо справедливо, що характер розуму й пристрасть серця надзвичайно відмінні в різних кліматах, то закони повинні відповідати й відмінностям цих пристрастей та відмінностям характерів» (Монтеск'є Ш. Избранные произведения. М.: Госполитиздат, 1955. С. 350). Вінкельман, як і Монтеск'є, хоч і не відзначає соціальних причин виникнення відмінностей у житті народів, але й не абсолютизує дію природних факторів; розглядаючи подальшу історію Греції, він пише: «Варварство знищило науки в народку, і нецтво простягається на всю країну. Виховання, мужність і звичай понехтувані жорстоким правлінням, а від свободи не зосталося й сліду» (с. 146).

3. «...пуск стріли, скерованої Пандаром на Менелая...» — Менелай був царем Спарти. Під час облоги Трої Менелай було поранено стрілою троянца Пандара, яку він одержав від бога Аполлона.

4. *Ахілл* (Ахіллес) — основний герой «Іліади» Гомера.

5. *Улісс* (римське ім'я Одиссея) — один з героїв «Іліади» і «Одіссеї» Гомера.

6. «...поети брали на кпини як Кінессія, Філета, так і Агосакріта». — Перший і другий відзначалися надзвичайною худорлявістю, а третій, навпаки, — огрядністю.

7. *Терсіт* — грецький воїн, якого Гомер зображає як балакучого, злобливого та виродливого.

8. *Геракліди* — правителі, що вважали себе спадкоємцями Геракла. В легендах про війни, які вони вели, відбилися захоплення Пелопоннесу дорійцями.

9. «Славнозвісний фехтувальник Боргезе різця Агасія з Ефеса...» — Лессінг в «Лаокооні» довів, що у статуї «Бор-

гецького борця» зображено героя-воїна Хабрія (Лессінг Г. Е. Лаокоон. К.: Мистецтво, 1968. С. 243—246).

10. *«Завдяки вільному доступові, наданому королем польським усім митцям і аматорам...»* — Йдеться про саксонського курфюрста Августа II, який був від 1697 року королем Польщі, та про його Дрезденську картинну галерею в Цвінгері.

11. *Марс* (у греків *Арес*) — бог війни.

12. *Вакханки* (менади) — в античній міфології супутниці Вакха (Діоніса), бога рослинності, виноградарства й виноробства.

13. *«Арістотель бачив у цьому сутність поетичного мистецтва...»* — Арістотель писав: «У поезії слід давати перевагу неможливому, але вірогідному перед можливим, яке довіри не викликає. Хоч і неможливе існування таких людей, яких змальовував Зевксис, але так краще їх малювати, бо зразок повинен бути кращим за дійсність» (Арістотель. Поетика. К.: Мистецтво, 1967. С. 89).

14. *«Сама необхідність навчила митців алегорії»*. — Вінкельман, як просвітитель, бачив у алегорії важливий засіб посилення ролі мистецтва в узагальненому виразі та поширенні знань і утвердженні моральних норм.

15. *Аврора* (у греків *Еос*) — богиня світанкової зорі.

16. *Гімер* — у грецькій міфології бог любовної пристрасті, супутник Ероса.

17. *Пот* (Потос) — у грецькій міфології бог любовної пристрасті.

18. *Пейто*, або *Піфо* — у грецькій міфології богиня мистецтва красномовлення і переконання.

19. *Парезора* — у грецькій міфології богиня переконування.

20. *Кастор і Поллукс* (у греків *Кастор і Полідеус*) — брати. Поллукс, син Зевса, був безсмертний. Він віддав половину свого безсмертя Кастору, вбитому під час одного з подвигів. Зевс за братерську любов зробив їх сусірям Близнюків.

21. *«...такі картини, як, приміром, у «Глядачеві» Глупота і її храм»*. — «Глядач» («Spectator») видавався Джозефом Аддісоном в Англії між 1711 і 1714 роками. Журнал відіграв важливу роль у розвитку просвітительських ідей.

2. *«Незважаючи на ці великі приклади, алегоричному живопису не бракуватиме усе ж противників... Трапляються люди з такою чуливою совістю, що вони не годні стерпіти вигадки, зіставленої з правдою...»* — Вінкельман, мабуть, має тут на увазі французького мислителя Жана Батіста

Дюбо, який мав значний вплив на нього, але дотримувався у ряді питань інших поглядів. «Алегоричними,— зазначав Дюбо,— називаються ті персонажі, які ніколи не існували в дійсності... саме в такий спосіб живописці уособлювали добротності, вади, царства, міста, ріки і тому подібне». «Важко зрозуміти,— продовжує він,— що́ алегорією хоче сказати автор. Ще важче зворушитися сердечним хвилюванням у відношенні до цих химерних персонажів. Тому чисто алегоричні композиції належить застосувати лише у виняткових випадках...» (Дюбо Ж. Б. Критические размышления.— М.: Искусство, 1976.— С. 124, 125).

23. *Юнона* (у греків *Гера*) — дружина Юпітера (*Зевса*) — верховного бога.

24. *Нептун* (у греків *Посейдон*) — бог моря.

25. *Сапури* — у грецькій міфології лісові божества, супутники Діонісія, уособлюють брутальні сили природи.

26. «...з моїм другом, істинним спадковцем Арістіда, паном Фрідріхом Езером...» — Тут мається на увазі не грецький державний діяч і полководець греко-персидської війни Арістід, а грецький живописець, що теж жив у V ст. до н. е. і теж мав прізвище Арістід.

ОПИС БЕЛЬВЕДЕРСЬКОГО ТОРСА В РИМІ

Коли Вінкельман приїхав до Рима, він у своїх оцінках античного мистецтва вже керувався власною системою естетичних поглядів. Він почав тут свою діяльність з підготовки кількох статей про такі визначні скульптури Ватиканського сховища, як «Лаокоон», «Аполлон Бельведерський», «Бельведерський торс». Стаття «Опис Бельведерського торса в Римі» була вперше опублікована 1759 року в німецькому виданні «Бібліотека вишуканих мистецтв». Вона написана в епістолярній формі. Адресатом її, мабуть, був дрезденський приятель Вінкельмана, художник Адам Фрідріх Езер, якому він писав у 1756 році про свою роботу над згаданими статтями. Якщо знавці розглядали античні твори передусім з точки зору втілення в них ідеальної краси, то Вінкельман у зображенні Геркулеса приділяв головну увагу життєвості його пластичної характеристики, втіленню в його образі великої не тільки фізичної, але й духовної сили, спрямованої на утвердження серед людей спокою і миру.

1. Ахелой «не зміг вивернутися з його рук, незважаючи на різноманітні свої перетворення». — Ахелой у грецькій мі-

фології — бог однойменної річки в Етолії. Щоб подолати Геракла в боротьбі за право одружитися з дочкою калідонського царя, Ахелой прийняв образ бика. Але, незважаючи на це, Геракл все ж переміг його.

2. *Антея* — у грецькій міфології велетень, син бога моря Посейдона і богині землі Геї. Геракл здолав Антея в боротьбі тільки після того, як відірвав його від матері-землі.

3. *Геріон* — у грецькій міфології страхітливий триголовий велетень, що годував худобу людським м'ясом. Геракл викрав корів Геріона, а потім убив і його самого.

4. *«...в'юняться, на зразок потоку Меандра...»* — Меандр — назва річки в Малій Азії, течія якої мала змісподібне окреслення.

5. *«...руки, що задушили лева на горі Кіферон...»* — Згідно з грецьким міфом, Геракл вступив на горі Кіферон, де він пас отару, в боротьбу зі страшним левом і задушив його.

6. *«...руки, які зв'язали і повели за собою Цербера».* — Геракл, згідно з грецьким міфом, зв'язав триголового собаку — Цербера, що вартував вхід у підземне царство, й привів його до Еврісфея, свого хазяїна. Це був останній, дванадцятий подвиг Геракла.

7. *«Таким досконалим не бачили Геркулеса ні улюблений Гілл, ні ніжна Іола».* — Геркулес (Геракл), умираючи, наказав своєму синові Гіллу одружитися з дочкою ехалійського володаря Іолі, яку він сам раніш мріяв зробити своєю дружиною.

8. *«Таким лежав він в обіймах Геби...»* — Згідно з грецьким міфом, Геракл після смерті був взятий Зевсом на Олімп і одружений з Гебою — богинею вічної молодості.

9. *«...Псіхея почала оплакувати любов після того, як її спізнала...»* — Псіхея в грецькому міфі уособлює людську лпшу. В «Метаморфозах» Апулея полонений красою Псіхеї Ерот (Амур) з'являється до неї тільки вночі. Вона не повинна була бачити його. Але Псіхея заплала світильник і цим порушила угоду. Страждання Псіхеї, яка скрізь шукала свого коханого, що зник, зворушили Афродіту, і вона допомогла їм знову поєднатися.

НАГАДУВАННЯ ПРО ТЕ, ЯК СПОГЛЯДАТИ ТВОРИ МИСТЕЦТВА

Це одна із статей, опублікованих Вінкельманом у 1759 році після кількох років вивчення античних пам'яток Рима, Флоренції, Неаполя. Тим, хто хоче підійти вірно до

оцінки художнього твору, він пропонує звернути увагу, по-перше, на те, «в якій мірі митець, що його створив, не піддався впливові без роздумів, не йде за визначеним зразком»; по-друге, на те, чи втілена в творі дійсна краса, яка не визначається «ні числом, ні мірою»; по-третє, на те, щоб не перебільшувати значення ретельності в обробці твору й не забувати про необхідність «цінити розум».

1. *«Я говорю тут немов устами старовини».*— Вінкельман настільки поринув в Італію у вивчення античних пам'яток і рукописів, що і сам часом бачив себе мешканцем Стародавньої Греції. «Мені справді-бо здається,— писав він,— що я виступаю на Олімпійському стадіоні, ніби бачу статую юних і змужнілих віком героїв, бронзові колісниці з дво- або чотирикінним запрягом, з фігурами переможців на них і силу-силенну чудес мистецтва» (Winkelmann J. Geschichte der Kunst des Altertums. Auszüge. Wiener Ausgabe, 1776. S. 105).

Навіть сам Гете констатував, читаючи його твори, що «антична натура відродилась у Вінкельмана...» (Гете. Наброски к характеристике Винкельмана // Винкельман И. И. Избранные произведения и письма.— М.; Л.: Academia, 1935. С. 604).

2. *«В інших місцях цієї божественної голови живуть Грації...»*— Грації (у греків Харіти) — богині жіночої вроди, принадності, гармонії, супутниці Венери (Афродіти) та інших богів.

3. *«Лінія, яка окреслює красу, еліптична, вона має едність і постійну зміну... вона в кожній точці змінює свій напрям».*— Ці думки Вінкельмана про красу були більш близькі до поглядів теоретиків барокко, ніж класицизму. Д. П. Ломаццо, розвиваючи думку Мікеланджело про «змістий» характер лінії краси, писав у «Трактаті про мистецтво живопису» (1584 р.), що прекрасна фігура повинна мати «форму вогнистого полум'я, яке колишеться» (Ломаццо Д. П. Трактат об искусстве живописи. // Эстетика Ренессанса. Т. 2. М.: Искусство, 1981. С. 52). Концепцію хвилеподібної або змієподібної лінії як лінії краси й принадності розвивав у своєму творі «Аналіз краси» (1753 р.) Уільям Хогарт (Хогарт У. Про красу.— К.: Мистецтво, 1978. С. 77—78).

4. *«Але елліни творили прекрасне, мабуть, так само, як ліплять горшки».*— Вінкельман має на увазі те, що посудинам — амфорам, лекіфам, кілікам — греки також надавали виразного хвилеподібного силуету.

ПРО ГРАЦІЮ В ТВОРАХ МИСТЕЦТВА

Грація почала розглядатися як естетична категорія, як різновид категорії краси в епоху Відродження. «Grazia,— писав Аньйоло Фіренцуола,— є ніщо інше, як якась сяйво, що виникає таємним шляхом від певного особливого зіставлення деяких частин тіла... А це слово має назву *gracia*, бо вона робить для нас милою (*grata*), тобто дорогою, ту, в якій сяє цей промінь, в якій розлита ця досконала пропорція...» (Естетика Ренессанса. Т. 1. М.: Искусство. 1981. С. 366).

Свій подальший розвиток ця категорія дістала в XVII—XVIII ст. У XVII ст. Дюфренуа й Роже де Піль теж розглядали грацію як «дар», одержаний від «всевишнього». Локк визначав грацію як вияв єдності внутрішньої і зовнішньої краси людини. У XVIII ст. Шефтсбері і Хатчесон бачили прояви грації у виразності характеру краси, постави, рухів і жестів людини. Аналогічного погляду дотримувалися Хогарт, Вінкельман, Лессінг.

1. *Паріс* — син троянського царя Пріама і Гекуби. Афродіта (Венера), яку Паріс визнав найвродливішою серед богинь, допомогла йому викрасти прекрасну Єлену — дружину спартанського царя Менелая. Поєднуючи чвари між богами і чвари між людьми єдиним сюжетом, Гомер визначав ними весь рух подій у греко-троянській війні.

2. *Нерей* — у грецькій міфології бог спокійного моря, батько nereїд (морських німф).

3. «...*Ніоба... не зволіла поступитися Латоні*» — Ніоба — мати дванадцяти дітей — глузувала з богині Латони (Лето), яка мала тільки двох — Аполлона і Артеміду. Під впливом гніву ображеної матері Аполлон і Артеміда стрілами вбили всіх дітей Ніоби. Остання від горя перетворилася на скелю.

4. *Немезіда* в грецькій міфології спочатку вважалась богинею людської долі, а потім богинею кари, відплати.

5. *Аталанта* — в грецькій міфології калідонська мисливиця, що в дитинстві була вигодована ведмедицею; вона надзвичайно швидко зміла бігати.

6. «У скульптурі наслідування одного тільки великого мужа, Мікеланджело, віддалило митців від античності й від розуміння грації» — Вінкельман був противником стилю барокко, тому він вважає, що «Мікеланджело заклав і збудував міст до зіпсованого смаку...» і що «цей занепад незмінно йшов від Мікеланджело до Берніні» (Winkelmann J. Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums.— Dresden, 1767. S. 377).

ПОНЯТТЯ ПРО ЗДАТНІСТЬ ВІДЧУВАТИ ПРЕКРАСНЕ В МИСТЕЦТВІ

Стаття опублікована в 1763 році, тобто за рік до виходу в світ «Історії стародавнього мистецтва». Вона була логічним продовженням попередніх праць Вінкельмана. Якщо раніше він розповідав про сутність мистецтва, про те, в якому напрямку воно повинно розвиватися та як належить розглядати його твори, то тепер він викладає свою точку зору на використання художніх засобів у справі естетичного виховання почуттів. На його думку, здатність відчувати прекрасне властива всім людям, але пробудженню такої здатності та її визріванню сприяє добре виховання.

1. *«...поняття про прекрасне є набагато ширшим, аніж поняття про красу».*— В сучасній естетиці слово «прекрасне» вживається у двох смислах: для визначення вищого ступеня краси і — в більш широкому розумінні — для естетичної характеристики якостей людини. Саме в цьому смислі вживається вираз «прекрасна людина». Коли ж виникає необхідність відзначити тільки зовнішні риси людини, тоді застосовуються такі слова, як «вродлива» («красива»), або «некрасива». В часи Вінкельмана диференціація естетичних понять ще не була достатньо розроблена.

2. Палаццо Барберіні в Римі, збудований папою Урбаном VIII. У палаці знаходиться велика колекція художніх творів й унікальна бібліотека.

3. *Вілла Боргезе* — палац у Римі, збудований в XVII ст. У ньому зібрано велику колекцію художніх творів.

4. *«Ви скажете мені, що я дотримуюся платонівських понять... Але ви знаєте, що при повчанні, так само як і в законодавстві, необхідно намагатись узяти найвищий тон...»* — Платон розглядав красу фізичних тіл як похідну від ідеї вищої краси, абсолютної, чисто духовної (Платон. Избранные диалоги. М.: 1965. С. 211).

5. *Пегас* — у грецькій міфології крилатий кінь, що уособлював поетичне натхнення.

6. *«При вивченні тої чи іншої з цих колекцій може придатися мій опис різьблених каменів, придбаних Штошем»* — Мається на увазі каталог стародавніх різьблених каменів з колекції барона Штоша, виданий 1760 року, в підготовці до видання якого брав участь Вінкельман.

7. *Ескоріал* — в минулому резиденція іспанських королів під Мадридом. Тут зберігається велика колекція художніх творів.

8. «В архітектурі прекрасне має більш загальний характер, бо воно полягає головним чином у пропорційності, адже ж будівля може стати й бути прекрасною навіть без прикрас, завдяки лише самим своїм пропорціям».— Вивчення архітектури стародавніх греків як зразка для наслідування Вінкельман присвятив спеціальну працю «Замітки про архітектуру стародавніх», опубліковану в 1762 році. У ній він систематизує відомості про структуру давньогрецьких споруд, форму і характер окремих частин, будівельні матеріали, декоративні прикраси, використовуючи такі літературні джерела, як твори Геродота, Арістотеля, Вітрувія, Плутарха, Павсанія. У праці Вінкельмана також здійснено ретельне дослідження храму Посейдона в Пестумі та деяких інших споруд Південної Італії першої половини V ст. до н. е. На його думку, порівняно із стародавньою архітектурою, нова відзначається «жахливим падінням смаків»; про це свідчить творчість барочного майстра Франческо Борроміні, що захоплювався різними надмірностями. За його прикладом сучасні архітектори дедалі більше відходять від традицій греків, віддаючи перевагу ефектним вирішенням. «Ми в багатьох відношеннях нагадуємо,— пише Вінкельман,— королів Перу, де в садках рослини й квіти робилися із золота і навіть розмір їх засвідчував про зіпсований смак цих правителів» (Winkelmann J. *Sämtliche Werke*. Bd. 1—12. Donauöschingen: Verl. deutscher Classiker, 1825—1829. Bd. 3. S. 471).

9. Вілла Албані була збудована в Римі на кошти кардинала Алессандро Албані, в ній було розміщено велике зібрання живопису та античної скульптури.

10. *Іо* — коханка Зевса, яку його ревнива дружина Гера перетворила на корову.

1. «...Мікеланджело, який, щоб показати свою вченість, понехтував у фігурах на надгробках великих герцогів навіть добродістийністю».— Йдеться про статуї «Ранок» і «Вечір» у капелі Медічі церкви Сан-Лоренцо (Флоренція).

ПРО МИСТЕЦТВО ЕЛЛІНІВ

До розділу включено найбільш важливі частини «Історії стародавнього мистецтва» Вінкельмана. Уперше ця праця вийшла у Дрездені 1764 року. В перекладі на французьку мову вона була видана в Парижі та Амстердамі в 1766 році. Вінкельман був незадоволений текстом, підготованим ним для німецького видання, і особливо якістю його перекладу на французьку мову. Він надрукував «Замітки» до своєї пра-

ці (Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums.—Dresden, 1767) і взявся за роботу над переглядом тексту «Історії» з метою видання її в Німеччині, а також в новому перекладі у Франції. Але раптова смерть не дозволила здійснити цей намір. Нова редакція «Історії стародавнього мистецтва», яка ще вимагала доробки, опинилась після смерті Вінкельмана за невідомих обставин у Відні і там була видана у 1776 році: Winkelmann J. Geschichte der Kunst des Altertums nach dem Tode des Verfassers herausgegeben und dem Fürsten von Kaunitz—Rietberg gewidmet von der K. K. Akademie der Wieden der Künste. Wien, 1776. Видавці опублікували рукопис із усіма авторськими випадковими помилками в написанні. Вони поновили навіть ті місця, які були викреслені Вінкельманом. Це видання вважається через це і менш цінним, аніж видання 1764 року.

У наступні роки «Історія стародавнього мистецтва» 1764 року неодноразово видавалася німецькою, французькою, італійською та англійською мовами. Російською мовою вона була вперше видана в 1890 році (И. И. Винкельман. История искусства древности с приложением избранных мелких сочинений и биографии Винкельмана, составленной проф. Ю. Лессингом. Пер. с лейпцигского издания 1881 года С. Шаровой под ред. Г. Янчевецкого. Ревель, 1890). Переклад цього видання було відредаговано проф. А. А. Сидоровим і С. І. Радцігом і вдруге видано у 1933 році (И. И. Винкельман. История искусства древности. Л.: ИЗОГИЗ, 1933).

Вінкельман передмову до своєї праці починає такими словами: «Історія стародавнього мистецтва, яку я узявся написати, не є просто розповіддю про хронологічну його послідовність і зміни». Він зазначає, що в цій праці має намір викласти не історію художників, а «досвід наукової системи».

Ще за життя Вінкельмана його праця зразу ж після виходу в світ привернула до себе увагу найвидатніших діячів культури. Дідро, порівнюючи Вінкельмана з Руссо, дав у «Салоні» 1765 року стислу і разом з тим багатогранну характеристику системи поглядів, що лежать в основі «Історії стародавнього мистецтва» та інших творів Вінкельмана. Дідро бачить в його особі прогресивного діяча, «дуже розумну людину, запальну із тонким смаком», але не позбавлену донкіхотських вад. Лессінг у «Лаокооні», надрукованому 1766 року, пише у XXVI главі: «Історія стародавнього мистецтва» пана Вінкельмана вийшла друком. Я не зважусь ані кроку ступити далі, поки її не прочитаю», бо де така людина, як Вінкельман, «іде попереду із смолоскипом історії, теорія

може сміливо ступати слідом» (Лессінг Г. Е. Лаокоон. К.: Мистецтво, 1968. С. 228, 229).

Опісля з винятковою увагою «Історія» Вінкельмана була сприйнята і коментувалась Гердером, Гете, Ф. Шлегелем, Гегелем, Ф. Мерінгом.

1. *«Я розумію слово «історія» у ширшому значенні, в якому воно вживається у грецькій мові...»* — «Історія» в перекладі з грецької мови означає «дослідження». Таку назву своєму творові вперше надав батько історії Геродот.

2. *«...почали шукати натяків на батьківщину художника, який створив статую Марка Аврелія, в чубі його коня, в якому знайшли подібність до сови, і побачили в цьому натяк на Афіни».* — З назвою міста Афіни греки пов'язували міф про богиню Афіну, одним з атрибутів якої була сова. Цей атрибут означав, що Афіна, богиня розуму, навіть вночі все бачить.

3. *«Ця група зображає... Федру й Іпполіта...»* — Це герої трагедії Евріпіда «Іпполіт». Федра звела наклеп на сина її чоловіка, що не відповідав взаємністю на її кохання. Трагедія закінчується смертю юнака і самогубством Федри.

4. *Нарцис* — у грецькій міфології син річкового бога Кефіса і Наяди (німфи джерел, річок) Ліріюни. Він побачив своє відображення у воді й помер від самозакоханості. Боги перетворили його в квітку нарцис.

5. *«...автор трактату про три капітолійські статуї...»* — Мається на увазі Й. Б. Брашіус.

6. *«Дві статуї Герсілії, дружини Ромула...»* — Ромул, згідно з легендою, — перший цар Риму. Він разом з братом Ремом був вигодуваний вовчицею. Герсілія, дочка царя сабінів Тація, стала дружиною Ромула після викрадення її разом з іншими сабінянками римлянами.

7. *Лукреція* — одна з героїнь поеми Овідія «Фасти» («Місящеслов»).

8. *Марк Курцій* — хоробрий юнак, який після землетрусу в 362 році до н. е. кинувся, сидячи на коні, в ущелину з тим, щоб умилостивити гнів богів.

9. *«...прибуття цариці амазонок Пентесілеї у Трою до Пріама...»* — Вона допомагала троянцям. Ахілл після того, як вбив Пентесілею, закохався в неї, вражений її незвичайною вродою.

10. *«...Гроцій не зрозумів сімдесятьох тлумачів...»* — Маються на увазі тлумачі, що переклали в Александрії (Єгипет) (переважно в II ст. до н. е.) Ветхий завіт з староврейської на грецьку мову. В цій редакції твір дістав назву Септуагніта (латинське «сімдесят»).

11. Мартен *«категорично і вперто заявляє, що два генії на античних урнах не можуть зображати сон і смерть»*. Вінкельман, як прихильник широкого застосування в образотворчому мистецтві алегорій, був з цим твердженням не згодний. На відміну від Вінкельмана, його сучасник Лессінг вважав, що алегоричні образи мало притаманні природі образотворчого мистецтва, бо для глядача вони залишалися непізнаними, якби художник «не звертався за допомогою до пояснюючих слів або інших умовних знаків, які нічим не кращі від слів...», тобто до засобів, які не є образотворчі (див. уривок з твору «Як стародавні зображали смерть» // Лессінг. Лаокоон. М.: Гослитиздат, 1957. С. 404—406).

12. *Вакханалії* — містичні свята на честь бога Вакха (у греків — Діоніса).

13. *«Оскільки там була ящірка, що вповзає на дерево, хотіли припустити, що це робота Савра, який разом із Батрахом збудував портик Метелла»*. — В замітках про архітектуру Вінкельман пише: «За словами Плінія, багатьом архітекторам не давали права залишати своє ім'я на споруді, тому Савр і Батрах зобразили на базі колони жабу і ящірку, які були їх іменами».

14. Див. прим. 20 до праці «Пояснення до думок про наслідування давньогрецьких творів у живопису й скульптурі».

15. *Меркурій* (у греків Гермес) — бог торгівлі, покровитель мандрівників, вісник богів.

16. *Церера* (у греків Деметра) — богиня родючості та хліборобства.

17. *Аполлон* (Феб) — у грецькій міфології бог сонця і мистецтва, син Зевса і богині Лето (Латони).

18. *Орфей* — у грецькій міфології уславлений співець, музикант і поет. Розчулена музикою Орфея, богиня підземного царства Персефона відпустила його дружину Еврідіку, яка померла від укусу змії, на землю, але з умовою, щоб він не дивився на неї, поки не приведе додому. Орфей порушив цю умову і назавжди втратив Еврідіку.

19. *«...замість плектрума, вручено згорнутий рукопис»* — Плектрум (медіатор) — тонка платівка, якою грають на струнах щипкових музичних інструментів.

20. *Лаокоон* — у грецькій міфології головний жрець Трої. Він перешкоджав перевезенню до Трої дерев'яного коня, в якому, як потім виявилось, ховалися грецькі воїни. У скульптурній групі «Лаокоон», виконаній Агесандром, Полідором і Афінодором, зображено жерця, який разом з двома його синами гине в обіймах змії.

21. *Рома* — богиня, уособлення Римської держави.

22. *Німфеум* — фонтан у Римі, присвячений німфам води.

23. «...Я пропустив розмову про красу на зразок Платонового Федра...» — У «Федрі» Платон пише: «Оскільки сила промови полягає в її дії на душу...», то той, хто її виголошує, повинен знати, яка людина «стала перед ним, і, аби переконати її в тім-то, до неї треба таким-то чином звертатися з такими-то промовами. Втямивши все це, він повинен урахувати час, коли краще йому говорити, а коли й утриматися» (Платон. Сочинения: В 3 т. Т. 2.— М., 1970. Диалог «Федр», 271 с.— 272 б).

24. *Геракліди* — див. стор. 288, прим. 8.

25. «Звичай цей виконувався... і зберігався, мабуть, також у Мегарі біля могили Діокла» — Діокл врятував у битві ціною свого життя підлітка. На честь героя мегарські юнаки влаштовували свята — діоклії.

26. «Навіть сам Платон з'являвся між борцями на істмійських іграх у Корінфі й на піфійських у Сікіоні». — Істмійські ігри відбувалися на Істмі (Корінфський перешийок), піфійські — у Дельфах на честь перемоги Аполлона над драконом Піфоном.

27. *Кібела* — фрігійська мати богів і всього живого («Велика матір»). Її зображали на колісниці, запряженій левами і пантерами.

28. «Бо краса — це одна з найбільших таємниць природи...» — Вінкельман розглядає різні визначення прекрасного, які склалися в англійській, французькій та німецькій естетиці, але жодне з них він не вважав вичерпним. Критерієм краси для нього було ідеальне втілення природи в зразкових творах давньогрецьких майстрів. Після Вінкельмана значну увагу розробці цього питання приділяв Гегель. Він розглядав прекрасне як «чуттєву видимість ідеї». На його думку, своє повне втілення прекрасне як чуттєвий вияв ідеї може знаходити в адекватній формі лише в мистецтві. Проте це не заважало йому розглядати «природну життєвість як прекрасне» і не заперечувати того, що «життя в його безпосередньому бутті уявляється нам прекрасним» (Гегель. Естетика. Т. 1. М.: Искусство, 1968.— С. 99—161). Концепція «прекрасне є життя» на матеріалістичній основі була розроблена Чернишевським в його праці «Естетичні відношення мистецтва до дійсності». Із вчення Чернишевського випливає, що першоджерелом прекрасного є сама реальна природа. Однак і саме визначення Чернишевського теж не є достатньо конкретизованим, бо зберігає відбиток фейербахівського антропологізму та споглядальності і органічно не

розкриває діалектичної єдності суб'єктивного та об'єктивного. У радянській естетиці ще не сформульовано єдиного, загальновизнаного визначення прекрасного. У широкому плані естетичне можна розглядати як чуттєве сприйняття закономірного, що просвічує в об'єктах природи й мистецтва через одиничне, своєрідне, мінливе, а в об'єктах технічної творчості розкривається в раціонально-довершеній формі.

29. «...На думку Епікура, в людській натурі нема середини між стражданням і насолодою...» — У своєму теоретизуванні Вінкельман посилається також на Платона («бог є вища краса»), але передусім тоді, коли, за його словами, хоче узяти «найвищий тон». Світогляд Вінкельмана був близький до епікурівського. Гете називав його «природженим язичником» (Гете. Наброски к характеристике Винкельмана. — В кн.: И. И. Винкельман. Избр. произведения и письма. М.: Academia, 1935. — С. 611).

30. «Творення краси може бути індивідуальним, тобто спрямованим на одиничне, або являти собою добір прекрасних частин, узятих від багатьох різних індивідів і поєднаних в одне ціле, яке ми називаємо ідеальним». — Вінкельман під впливом естетики класицизму протиставляє індивідуальному ідеальне. Він порівнює ідеальний образ із «чистою водою», яка вільна від будь-яких домішок. Очищений від усього індивідуального, випадкового, цей образ стає персоніфікацією абстрактної загальності. Теоретики матеріалістичного напрямку теж надавали великого значення формуванню ідеального образу в мистецтві, але такого, який уособлює реальне життя, його духовний зміст. «Якою високою не була б майстерність, — писав Дідро в «Салоні» 1767 році, — без ідеалу немає достеменної краси... Різниця між достойністю майстерності і достоїнствами ідеалу в тому, що та полонить зір, а ті полонять душу» (Дідро Д. Собр. соч. Т. 6. М.: ОГИЗ, 1946. — С. 417—418).

31. *Дафніс* — син Гермеса й німфи (грецька міфологія) — навчався грати на свирілі в Пана — бога, що блукав разом з німфами в лісах та горах. Ліричний образ Дафніса — улюблений у творах Феокрита, Вергілія та інших античних поетів і в пасторальній поезії і драматургії XVII—XVIII ст.

32. «*Вирок Паріса*» — Паріс повинен був відповісти на запитання: кому з трьох богинь — Гері, Афіні чи Афродіті — повинно належати яблуко з написом «найпрекрасніший», яке підкинула їм богиня чвар Еріда. Перша пропонувала йому владу та багатство, друга — мудрість і військову славу, третя — найкрасивішу жінку. Паріс присудив яблуко Афродіті.

33. *Пігмаліон* — у грецькій міфології цар Кіпру. Закоханий у створену ним статую із слонової кістки Галатею, він благав Афродіту оживити її; Галатея ожила й стала його дружиною.

34. *Люціна* — одне з імен Юпони (у греків Гері) як покровительки одруження.

35. *Ізіда* — єгипетська богиня, що разом з братом Озірісом уособлювала вмирання та воскресіння рослинності. У греків та римлян шанувалася як володарка землі та зоряного неба, а також покровителька мореплавців.

36. *Апіс* — священний бик у стародавніх єгиптян, якого греки в період еллінізму вважали сином Іо, коханки Зевса, що її Гера з ревності перетворила на корову.

37. *Ори* — у грецькій міфології богині пір року, що стежать за порядком у природі.

38. *«Не знаю, чи не краще було б йому на питання, що таке фавн, сказати те саме, що каже про них Котта в Цицерона».* — Вінкельман має на увазі вислів одного з учасників діалогу: «А от голосу Фавна я, признатись, ніколи не чув. Тобі, якщо ти, як виходить з твоїх слів, чув, я повірю, хоч зовсім не знаю, що таке фавн» (Цицерон. Філософские трактаты. — М.: Наука, 1985. — С. 162).

39. *«Прекрасна юність Аполлона... мужніша в Меркурієві та в Марсі».* — Меркурій (у греків Гермес) — вісник богів, покровитель торгівлі. Марс (у греків Арей) — бог війни.

40. *«...щедрої на любові Гліцери...»* — ім'я дівчини, яка була начебто коханкою Горація.

41. *«Цим пояснюється думка Епікура про фігуру богів, у яких, як він гадає, є тіло, але воно до деякої міри уявне, є кров, але вона існує лише в уязві».* — У Цицерона ця думка Епікура викладена так: «Проте цей образ є не тілом, але немовби тілом, і має не кров, але ніби кров» (Цицерон. Філософские трактаты. — М.: Наука, 1985. — С. 76).

42. *Бельведер* — галерея з аркадами, що оточує подвір'я Ватікану, в якій експонуються античні скульптури.

43. *Фетіда* — у грецькій міфології дочка морського божества Нерейя, що одружилася із смертним Пелеєм і стала матір'ю Ахілла.

44. *Адмет* — міфічний цар міста Фер у Фессалії.

45. *Медей* — у грецькій міфології дочка колхідського царя. Вона полюбила Ясона — керівника аргонавтів і допомогла йому заволодіти золотим руном. Але Ясон зрадив її. Щоб помститися, вона вбила своїх дітей, які у неї були від Ясона.

46. *«...дві відомі школи стародавніх філософів бачили вище благо в житті відповідно до природи...»* — Велику увагу

питанню про те, як треба людині жити, надавали (крім стоїків) філософи шкіл Сократа та Епікура.

47. «...за вченням піфагорейців, все обумовлене числом три». В Арістотеля читаємо: «Величина, що ділиться в одному вимірі, є лінія, в двох — площина, в трьох — тіло і, крім них, немає ніякої іншої величини... Бо, як кажуть піфагорійці, «ціле» (το παν) та «все» (τα παντα) визначаються через число три: початок, середина й кінець становлять число цілого, й при цьому трійцю. Ось чому, взявши в природі її закон, ми користуємося цим числом під час богослужіння» (Арістотель. Сочинення: В 4 т. Т. 3.— М.: Мысль, 1981.— С. 265).

48. У палаццо Джустиніані в Римі знаходилась велика колекція картин та скульптур.

49. *Поліксена* — троянська царівна, дочка Пріама й Гекуби. Після загибелі Ахілла була принесена в жертву як його наречена.

50. «Втілення всіх описаних вище красот у фігурах стародавніх митців ми знайдемо в невмирущих утворах пана Антона Рафаеля Менгса... найбільшого митця свого, а можливо, і наступних часів». — Цей панегірик був з обуренням сприйнятий скульптором і теоретиком мистецтва Фальконе. (Мастера искусства об искусстве. М.: ОГИЗ, 1936.— С. 166). Але багатьом людям того часу Менгс дійсно здавався великим живописцем. Вінкельман вважав, що у творах Менгса живуть традиції класичного давньогрецького живопису. Кілька творів Менгса, які були представлені Вінкельману як античні, він без вагання включив як ілюстрації до «Історії стародавнього мистецтва». Свою помилку він зрозумів лише після виходу праці в світ.

51. *Вілла Маттеї* — палац у Римі з цінною колекцією художніх творів.

52. *Вілла Медічі* — палац у Римі, де зберігається велика кількість творів мистецтва.

53. *Гермафродит* — у грецькій міфології син Гермеса і Афродіти. Пристрасно закохана в юнака німфа Салмакіда улюбляла богів з'єднати її з ним в одну істоту.

54. *Канцелярія* — палац у Римі, споруджений Браманте.

55. *Палаццо Спада* — споруджено за проектом Рафаеля, має збірку картин та скульптур.

56. *Ескулап* (у греків Асклепій) — бог лікування.

57. *Палаццо Конті* — палац поблизу Рима, де зберігалися деякі твори мистецтва.

58. «...Циніки не носили жодної спідньої одежі...» — циніки, або кініки, — представники грецької філософської течії,

що виникла в IV ст. до н. е. Вони вели аскетичне життя і нехтували загально визнаними моральними нормами.

59. *Вілла Негроні* — палац у Римі.

60. *Вілла графа Феде* — була збудована на місці вілли римського імператора Адріана поблизу Триволі.

61. *Ерато* — у грецькій міфології муза еротичної поезії.

62. *Гекуба* — дружина троянського царя Пріама, мати Паріса, Гектора, Кассандри та інших його дітей.

63. *Едіп* — Фіванський цар. Він змалку не знав своїх батьків і раптом дізнався, що свого часу він убив людину, яка була його батьком, і що він одружений з жінкою, яка є його матір'ю. Коли це стало відомо, Едіп викинув собі очі, а його мати Іокаста повісилася. Цей сюжет ліг в основу трагедій Софокла «Цар Едіп» і «Едіп у Колоні». Ісмена — дочка Едіпа та Іокасти; життя Ісмени закінчилось, як і в сестри її Антігони, трагічно.

64. *Кекропс* — згідно з легендою, перший цар Аттики.

65. «*Найдавніший стиль тривав до Фідія*». — Сучасна періодизація до цього періоду відносить мистецтво архаїки та ранньої класики.

66. *Гектор* — мужній проводир троянських воїнів, старший син царя Пріама, був убитий Ахіллом.

67. «*...творця Ніоби, яким, можливо, був Скопас...*» — нині вважають, що статуя Ніоби була створена в середині V ст. до н. е., Скопас же працював у першій половині і середині IV ст. до н. е.

68. «*...митці цього стилю повинні були надавати своїм фігурам різних рухів і постав*». — Уявлення Вінкельмана про стиль найдавнішого грецького образотворчого мистецтва були помилковими. Пляснюється це тим, що в його час ще не були виявлені, знайдені в розкопках ті архаїчні твори скульптури, які відомі нині. Вінкельман визначав стиль найдавнішого грецького образотворчого мистецтва, переважно трактуючи образи у гомерівському і есхілівському епосі.

69. «*Цим удосконаленням мистецтва прославилися Фідій, Поліклет, Скопас, Алкамен і Мірон. Стиль їхній може бути названий великим...*». — За своїм стилем і часом виконання твори Скопаса належать до пізньої класики.

70. «*...подібно до Венери, народженої від Діони...*» — Діона — у грецькій міфології дочка Олеана і Тефії, за іншою версією — Урана (бога неба) і Геї (богині Землі). Згідно з давнім епосом, Діона народила від Зевса Афродіту — богиню краси.

71. «*...зобразив її в образі Аглаї, або Талії...*» — Аглая («блискуча») — одна з трьох харіт (у римській міфології

г р а ц і й), Талія — у грецькій міфології муза комедії, одна з харіт.

72. *Вулкан* (у греків Гефест) — син Зевса і Гери, бог вогню і ковальського ремесла.

73. *Палаццо Веросні* знаходиться у Римі.

74. *Музей у Портічі* — палац неаполітанських королів біля Неаполя, в якому зберігалися твори античного мистецтва.

75. *Вікторія* (у греків Ніке) — богиня перемоги.

76. *Герма* — стовп з головою Гермеса — бога торгівлі і мандрівників.

77. «...*жриця Левкіппід, тобто Феби й Гілайри...*» — Феба і Гілайра — у грецькій міфології вродливі дочки мессенського царя Левкіппа, викрадені братами Діоскурами.

78. *Сирени* — у грецькій міфології напівжінки, напівптиці, що своїми співами зваблювали мореходів і прирікали їх на загибель.

79. *Кентаври* — у грецькій міфології лісові міфічні створіння, яких уявляли напівлюдьми, напівкониами. Інколи виступали як супутники бога вина і весілля Діоніса.

80. *Марсій* — ім'я с и л е н а, супутника бога Діоніса. Він захотів змагатися у грі на флейті з Аполлоном. Аполлон переміг його й зідрав з нього шкіру.

81. *Авентін* — давньоримське божество, назва одного з семи пагорбів Рима.

82. До даного збірника включено з глави «Про живопис давніх греків» лише один розділ — «Про способи і техніку настінного живопису». Цей розділ, так само як і розділ «Про технічний бік грецької скульптури», дає уявлення про всебічний характер вивчення і глибоке дослідження Вінкельманом античного мистецтва.

83. «...*стався злощасний вибух Везувію і все засипав*». — Під час вибуху Везувію в 79 р. н. е. було залито лавою і засипано попелом римські міста Геркуланум, Стабії, Оплантид і Теглан. До Помпей лава не дійшла, місто було поховане під шаром попелу. Над залитим лавою Геркуланумом виникли селища Портічі та Ресіна. Геркуланум виявили у 1721 році, під час копання криниці. В час перебування Вінкельмана в Італії вже було здійснено значні археологічні роботи в Помпеях і розпочались розкопки в Геркуланумі та Стабїях.

84. «...*те, що їм здається легким для опанування, здебільшого схоже на яйце Колумба*». — Щоб яйце могло стояти на гострому кінці, Колумб, довго не роздумуючи, злегка надбив його край.

ДОДАТОК
ІСТОРІЯ СТАРОДАВНЬОГО МИСТЕЦТВА.
ВІДЕНСЬКЕ ВИДАННЯ 1776 р. УРИВКИ

1. «...Людина є мірою і правилом усіх речей, що можна сказати і про мистецтво...» — Вінкельман поширює формулу Протагора і на мистецтво не для того, щоб заперечувати об'єктивний характер відображення дійсності в художній творчості, а для того, щоб підкреслити роль людини як її об'єкта і суб'єкта.

2. *Дедал* — легендарний художник, будівник, винахідник. Крила, зроблені Дедалом, дозволили йому і його сину Ікару покинути лабіринт на о. Крит, в якому їх тримав цар Мінос.

3. Філософські роздуми, «оскільки... не були прикладені до одиничного прекрасного і розтлумачені, потонули в пустих розмірковуваннях». — Вінкельман пропагував індуктивний метод у пізнанні прекрасного, закликав до вивчення безпосередньо самих творів античного мистецтва.

4. «...велике вчення Емпедокла про боротьбу і дружбу...» — Емпедокл вважав, що в природі все перебуває в розвитку, в русі завдяки зіткненню протилежних сил — любові й ненависті, дружби і ворожнечі.

5. «...завдяки союзові двох протилежних властивостей виникає зворушливе, промовисте і переконливе прекрасне...» — згідно з теорією класицизму краса у мистецтві повинна визначатися абсолютизацією якостей, позачасовим вирішенням образу. Вінкельман теж виступав за стриманий вираз рухів, почуттів, за втілення в образі ідеальної краси. Але разом з тим, на відміну від ортодоксальних класицистів, розумів, що поєднання краси з виразністю, розкриття образу в часі створюють передумови для його життєвого вирішення.

6. «...навчав Арістотель, — не зображати жінок так, щоб вони переступали межі жіночого характеру, а також не показувати їх надміру мужніми або жорстокими...» — Арістотель у «Поетиці» висловлює думку про те, що характері повинні бути в художньому творі відповідні: «характер може бути мужнім, але, наприклад, жіночій особі мужність або сила невідповідні» (Арістотель. Сочинення: В 4 т. — Т. 4. — М.: — Мысль, 1983. — С. 661).

7. «...цього навчали трактати античних митців на тему симетрії» — таким був трактат скульптора Поліклета «Канон» (або «Правило»), що не зберігся. Під симетрією давні греки розуміли розмірність, урівноваженість частин між собою і по відношенню до цілого.

8. «...обмін зброєю між Главком і Діомедом» — Главк — один з найхоробріших троянських союзників. Перебуваючи в гостях у не менш хороброго героя ахейців — Діомеда, обмінювався з ним зброєю.

9. *Долон* — троянець, якого послали у ворожий табір розвідником, зрадив своїх співвітчизників. Діомед, після того як дістав від Долона відомості про розташування троянських військ, убив його.

10. *Контрапост* — в образотворчому мистецтві прийом контрастного зіставлення відповідних частин, форм тіла з метою виявлення його динамічної структури.

З М І С Т

Йоганн Йоахім Вінкельман та система його естетичних поглядів. <i>Вступна стаття Ф. С. Уманцева</i>	3
Думки з приводу наслідування давньогрецьких творів у живопису та в скульптурі. <i>Переклала Н. А. Дубина</i>	24
Пояснення до думок про наслідування грецьких творів у живопису й скульптурі. <i>Переклала Н. А. Дубина</i>	60
Опис Бельведерського торса в Римі. <i>Переклав Б. М. Гавришків</i>	90
Нагадування про те, як споглядати твори мистецтва. <i>Переклала Н. А. Дубина</i>	96
Про грацію в творах мистецтва. <i>Переклала Н. А. Дубина</i>	105
Поняття про здатність відчувати прекрасне в мистецтві. <i>Переклала Н. А. Дубина</i>	113
Про мистецтво еллінів. <i>Переклали Н. А. Дубина (розділи I—IV) та Б. М. Гавришків (розділ V)</i>	140
Додаток. Історія стародавнього мистецтва. Віденське видання 1776 р. <i>Уривки. Переклав Б. М. Гавришків</i>	272
Примітки	282