

# ПРАКСИТЕЛЬ



И. Б. ЗЕЕСТ

# ПРАКСИТЕЛЬ

---

КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ  
ПРИ СОВНАРКОМЕ СССР

---

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ  
И М Е Н И А . С . П У Ш К И Н А

---

МОСКВА

1941

---

*Отв. редактор В. Невежина*

---

*А 30587      Тираж 10 000 экз. (5 000 экз.)      Заказ 6383*

*Бумага 62×94 см, доля  $\frac{1}{32}$ . Печ. л.  $1\frac{1}{2}$ ,*

*Авт. л. 1. В 1 печ. листе 40572 типогр. знака*

*Подписано в печать 27/XI 1940 г.*

---

*Типография ГВИЗ МВО „Красный Воин“, Москва,  
Всеволожский, 2*



ГОЛОВА ГЕРМЕСА

**В** середине IV века до н. эры в Афинах жил и работал знаменитый греческий скульптор Пракситель. Жизнь художника протекала во времена тяжелого политического кризиса Афинского полиса<sup>1)</sup>, — кризиса, который был непосредственным продолжением Пелопоннесской войны.

Война внесла в страну экономическую разруху. Она разорила земледельцев, мелких торговцев и ремесленников, нарушила регулярный приток рабов; лишила Афины союзников, а с ними и внешнего поступления средств в городскую казну (форос). Эти средства были одним из основных источников благосостояния Афин во времена их могущества, когда, захватив гегемонию в Морском союзе кровавым нажимом, Афины направляли поток союзных средств в афинскую казну. Война, длившаяся около 30 лет, закончилась трагическим для Афин поражением при Эгос-Потамос (405 г.). Три тысячи афинских воинов, сдавшихся в плен, были казнены. Вслед за этим поражением Афины лишились своего оплота: военного и торгового флота и в знак полного подчинения победителю были вынуждены срыть свои крепостные стены.

---

<sup>1)</sup> *Полис—греческий город-государство.*

Внешняя война сопровождалась внутренней борьбой между богачами и бедняками, свободными и рабами.

В условиях войны обострилась классовая борьба, которая нашла выражение главным образом в пассивных формах сопротивления рабов: их массовом бегстве из страны. Так, во время Декелейской войны на сторону неприятеля бежало до 20 000 рабов, главным образом ремесленников. Борьба рабов нанесла тяжелый ущерб государственному и частному хозяйству<sup>1)</sup>. Но еще более тяжелый удар нанесла она политической мощи Афинской демократии.

Одновременно с разрушением хозяйства полиса разрушаются его демократические основы.

Самым тяжелым для афинского народа было уничтожение демократического строя. Победа Спарты явилась победой аристократии.

Вслед за поражением Афин последовало падение афинской демократии и торжество олигархии, установление господства небольшой кучки богачей, главным образом земельных собственников.

---

<sup>1)</sup> А. В. Мишулин, *Рабские восстания (глава XIV в книге В. Сергеева „История древней Греции“, 1938 г.)*.

Однако победа олигархии не была продолжительной, и с низвержением правления 30 тиранов (403 г.) в Афинах вновь установилась демократия, которая, однако, была уже иной, чем в героическую эпоху расцвета ее могущества.

В IV веке Афинский полис представлял очень пеструю социальную картину. Значительная, если не большая, часть гражданского населения, лишившись средств существования, перешла на положение иждивенцев государственной казны. Средства распределялись между гражданами в виде оплаты за участие в народных судах, народных собраниях, а также путем раздач денег на театральные и праздничные зрелища (феорикон). Раздачи ложились тяжелым бременем на государственный бюджет в ущерб самым необходимым расходам.

Распределение государственных средств вызывало оживленное обсуждение в народном собрании и заставляло неимущие массы энергично отстаивать свои права на них. Наряду с обнищанием широких народных масс отдельные предприимчивые граждане увеличивают свое частное имущество и благосостояние. Они скупают за бесценок опустевшие земли, спекулируют земельными участками, спекулируют хлебом и другими продуктами, широко практикуют финансовые и ростовщические операции.

Скопление частных средств порождает в Афинах роскошь, стремление к комфорту и наслаждению жизненными благами. Строятся частные дома, богато украшенные и обставленные разнообразной домашней утварью. Обычным становится употребление привозных тонких тканей, благовоний, предметов гастрономии и пр.

Имущественное неравенство обостряет социальную борьбу между массами городской бедноты (охлос) и богачами. В IV веке охлос прочно захватывает политическую власть в свои руки и, пользуясь ею, держит в зависимости состоятельных и богатых граждан. Литургии<sup>1)</sup>, принудительные займы, судебные процессы, конфискация имущества широко практикуются в Афинах IV века и неоднократно принуждают имущих, оберегая свое состояние, скрывать его или добровольно покидать Афины, увозя свое богатство.

Как было сказано выше, диктатура охлоса (охлократия) была иной, чем демократия эпохи расцвета Афинского полиса. Главное, что ее отличало, — это упадок общественных, общегражданских интересов.

С тех пор как гражданские ополчения были заменены наемными войсками и широко развилась система денежных раздач, общест-

---

<sup>1)</sup> *Общественные повинности, обложения, которым подлежали состоятельные граждане.*



венный идеал сурового гражданина-воина и политического деятеля потерял свое реальное значение.

Частные интересы вытесняют общегражданские, коллективистические интересы. Потомки бойцов Марафона и Саламина предпочитают вести праздную, беспечную жизнь, заполняя досуг всевозможными развлечениями, подменяя общественную деятельность политическим ажиотажем, основанным на личной материальной заинтересованности.

IV век был для Афин эпохой тяжелого политического кризиса, разложения социальных устоев полиса. Именно в это время Афины окончательно потеряли ведущее политическое значение в эллинском мире, которое после длительной борьбы в конце столетия было захвачено молодой Македонской монархией. Но, теряя политическую гегемонию, Афины продолжали оставаться крупнейшим культурным центром не только в первой половине IV века, но и после утверждения власти македонян.

Эта эпоха породила замечательных художников, драматургов, ораторов и философов; среди последних—целое направление, отразившее гедонистические настроения, имевшие место в афинском обществе того времени.

Выразителем этого направления был Аристипп (родился около 430 г.), возглавивший

киренскую или гедоническую школу (от ἡδονή — наслаждение); он учил о наслаждении как основе разумной жизни. В дальнейшем это философское учение было развито Эпикуром.

В искусстве и литературе проявляется большой интерес к внешней форме изложения, безукоризненность и красота которой высоко ценились в Афинах того времени. Процветает красноречие и риторика; они находят широкое применение в народных судах, собраниях и философских выступлениях.

Оратор Исократ (436—338 гг.), последовательно проводивший в своих речах панэллинские идеи, создал блестящие образцы ораторского искусства, подняв аттическую речь на необычайную высоту.

Великий Эврипид уже не жил в эти годы, но никогда еще так убедительно не звучали в Афинском театре созданные им в трагедиях образы, передающие живое человеческое чувство страдания, ревности и любви. Эти особенности его творчества, так же как простой язык, находят в эту эпоху многочисленных, хотя и менее даровитых подражателей.

В области изобразительного искусства мы также встречаемся с целым направлением, ярким выразителем которого в аттическом искусстве IV века был Пракситель.

К сожалению, о жизни его мы знаем очень немного.

Пракситель родился около 396 г. в семье, в которой мастерство скульптора передавалось из рода в род. Известно, что отцом его был скульптор Кефисодот, а дедом — скульптор Пракситель Старший. Сыновья его Тимарх и Кефисодот Младший продолжали художественную деятельность отца. В юношеские годы Пракситель, очевидно, жил некоторое время в различных городах Пелопоннеса, где имел возможность познакомиться с произведениями местных мастеров. Около 360 г. он возвращается в Афины, где встречается с Фриной. Она приехала в Афины из маленького города Феспий, очевидно, после того, как в 372 г. город Феспий был разрушен фиванцами. Здесь, благодаря своей необычайной красоте и живому уму, Фрина достигла положения видной и богатой куртизанки. Известно, что в 335 г. она предложила восстановить стены Феспия с условием, что на них будет начертано: «Александр их разрушил — Фрина их восстановила». Между 350—345 гг. Пракситель совершает путешествие в Малую Азию, где работает в Эфесе над скульптурами алтаря храма Артемиды. Этот храм был сожжен Геростратом и вновь отстраивался после 356 г. В 346 г. Пракситель опять в Афинах. Здесь он создает статую Артемиды-Бравронии для нового храма. О последующих годах его деятельности свидетельствует сохранившаяся от портретной статуи база с надписью «Пракси-

тель афинянин сделал», которую относят к 330 г. Это последняя дата, известная нам о жизни Праксителя. Таким образом, деятельность художника протекала приблизительно между 370—330 годами.]

[Значительно больше, чем о жизни художника, мы знаем о его произведениях. К числу первых его работ относятся статуи «Эрот» и «Сатир, наливающий вино».] Современники называли Сатира «прекраснейшим», «повсеместно прославленным». В те годы Пракситель сам считал эти скульптуры лучшими из своих работ. Павсаний рассказывает об этом занимательную историю:

«...как-то Фрина просила у него (подарить ей) самое лучшее из его произведений; он согласился, будучи ее любовником, подарить ей, но не захотел сказать, какое произведение он считает самым прекрасным.

И вот раб Фрины, вбежав, говорит Праксителю, что большая часть его произведений погибает, так как огонь охватил его жилище, но не все еще уничтожено. Пракситель тотчас же бросился к дверям, выходящим наружу, говоря, что от его трудов не останется ничего, если пламя действительно охватило его Сатира и его Эрота. Тогда Фрина велела ему успокоиться и остаться у ней; с ним не случилось ничего ужасного, но она устроила хитрость, чтобы он сознался, какое из его

ЭРОТ  
ЧЕНТО-  
ЧЕЛЛЕ





САТИР,  
НАЛИВА-  
ЮЩИЙ  
ВИНО

творений самое прекрасное. Таким образом Фрина выбрала себе Эрота»<sup>1)</sup>).

В дальнейшем Фрина пожертвовала эту статую в храм своего родного города Феспий и, как говорят другие источники, «благодаря этому город стал знаменитым». «Путешественники приходили в Феспий с целью посмотреть статую Эрота, потому что в других отношениях город не представлял ничего достопримечательного»<sup>2)</sup>. Оригинал этой статуи погиб в огне пожара в Риме, куда его перевез впоследствии Нерон. Мы располагаем многочисленными копиями этой статуи, лучшей из которых можно считать статую Эрота Ченточелле (стр. 13). Эрот изображен в возрасте эфеба (юноши). В его фигуре атлетическое развитие сочетается с мягкостью и изяществом. Он стоит в задумчивой позе, низко склонив голову. Длинные волосы спадают на плечи, придавая его фигуре несколько женственный характер. Он весь погружен в легкую мечтательную грезу и как бы отделен от внешнего мира в этом состоянии. Голова его склонилась, а в удлинённых глазах, полуприкрытых веками, мерцает затуманенный взор. На губах едва заметная улыбка. Выразительность фигуры и особенно необыкновенный

---

1) *Павсаний, I, XX, 1, пер. С. П. Кондратьева, изд. „Искусство“, 1938 г.*

2) *Страбон, IX, II, 25.*

взгляд Эрота были предметом особенного восхищения: древние поэты прославляли в эпиграммах эту статую, говоря, что лук и стрелы ему не нужны, так как взгляд его ранит сильнее, чем его стрелы.

*Выстрадав сам, дал правильный  
облик Эрота Пракситель;  
Поодлинный образ его в сердце  
своем он нашел.*

*Приче он мною меня оплатил:  
и не стрелами чары*

*Я порождаю любви, только  
лишь взглядом дарю<sup>1)</sup>.*

В греческом искусстве до Праксителя Эрот всегда изображался в возрасте эфеба, атлетический образ которого соответствовал представлению об идеальной юношеской красоте. Таким образом мы видим мы Эрота на восточном фризе Парфенона. Пракситель использовал традиционное изображение, но наполнил этот мифологический образ новым для своего времени содержанием: в нем обаяние чувственной красоты.

Как уже было сказано выше, лучшей из своих работ, наряду со статуей Эрота, Пракситель считал статую Сатира. Дрезденская статуя «Сатир, наливающий вино» (стр. 14) —

<sup>1)</sup> С. П. Кондратьев, Ф. А. Петровский, В. Д. Блаватский, *Античные поэты об искусстве*, Изогиз, 1938 г., стр. 38.



хорошая копия бронзового оригинала Праксителя. Сатира, участника вакхической свиты бога Диониса, Пракситель изображал неоднократно. Эта статуя изображает Сатира стройным, изящным эфебом, с гибким телом юного атлета. В высоко поднятой правой руке он держит сосуд и льет из него струю вина в чашу, которую он подставляет левой рукой. Ничто, кроме острых торчащих ушей, не напоминает в нем о лукавом, озорном нраве веселого спутника бога Диониса.

В изображении атлетического типа Пракситель следовал великим образцам, уже созданным до него в греческом искусстве, и в первую очередь образцам пелопоннесской школы, с которыми он хорошо был знаком с юных лет. Статуи Эрота и Сатира отличаются той же схемой построения, фигуры теми же идеальными, обобщенными формами тела, которые можно наблюдать на статуе Диадумена (стр. 19) работы Поликлета, знаменитого мастера пелопоннесской школы. Диадумен опирается на одну ногу. Другая нога слегка отставлена назад, что создает впечатление внезапно остановленного шага («шага на месте»). Бедро ноги, на которую опирается торс, приподнято, в то время как соответствующее плечо опущено; голова повернута в сторону ноги, несущей тяжесть. Такое перекрещивающееся построение создает спокойный, уравновешенный ритм. По сравнению со статуей

Диадумена, Сатир и Эрот отличаются большим изяществом и легкостью, благодаря несколько вытянутым пропорциям тела и изысканной красоте линий контуров. Особенно выразительна изогнутая линия бедра, а также изящные изгибы длинных локонов Эрота, расположение которых подчинено несколько однообразному, но грациозному ритму. Уже в этих ранних своих скульптурах Пракситель тонко и мягко обрабатывает поверхность. Но эта особенность его художественного творчества более ярко развилась в последующих его работах. Большинство скульптур Праксителя было выполнено им в мраморе. Этот материал обладает свойством пропускать свет в верхних слоях и при тончайшей обработке поверхности дает эффектную игру свето-тени.

Плиний говорит, что «...славой своих работ по мрамору он (Пракситель) превзошел самого себя». «...но выше всех произведений не только Праксителя, но вообще существующих во вселенной, была его мраморная статуя Афродиты... чтобы ее увидеть, многие плавали на Книд»<sup>1)</sup> Эта статуя, которая пользовалась такой славой еще в древности, изображала богиню любви и красоты в виде совершенно обнаженной, прекрасной женщины, Афродита, сбросив с себя одежды и слегка придерживая их левой рукой, собирается

---

<sup>1)</sup> Плиний, XXXVI, 20.



ДИАДУМЕН



АФРОДИТА  
КНИДСКАЯ

войти в море. Рассказывают, что моделью художнику послужила Фрина, которая, на празднике в Элевсине, на глазах собравшихся греков скинула свои одежды и вошла в воду.

Культовая статуя в виде обнаженной прекрасной женщины была необычной для современников Праксителя. Жители острова Коса отказались ее купить и предпочли другую скульптуру Праксителя, изображавшую Афродиту, задрапированную одеждой.

Статую обнаженной Афродиты купили книдяне и «...Пракситель этой статуей создал славу Книду...», — говорит Плиний<sup>1)</sup>. Он же рассказывает, как впоследствии царь Никомед, желая приобрести ее у книдян, взамен предлагал им простить весь их огромный долг, но книдяне отказались; они предпочли все перенести, но сохранить у себя статую. Свидетельства, которые передает Плиний, хотя и в несколько анекдотической форме, интересны как доказательство высокой оценки этого произведения Праксителя его современниками.

Подлинник Афродиты книдской до нас не дошел: он погиб в V веке н. эры во время пожара. Но мы располагаем многочисленными копиями в мраморе, бронзе, терракотте, а также в изображениях на монетах, которые дают представление о знаменитом оригинале. Лучшая из дошедших до нас мраморных копий

---

*Плиний, XXXVI, 21.*

Афродиты кидской находится в музее Ватикана в Риме (стр. 20).

Слегка наклонившись вперед, как бы готовясь сделать шаг, стоит Афродита, правой рукой прикрывая свою наготу. Левой рукой она поддерживает только что сброшенные ею одежды, которые падают на большую вазу. Она немного повернула прекрасную голову влево, устремив в неопределенную даль мечтательный, чарующий взгляд. Легкие, волнистые волосы, разделенные прямым пробором, собраны на затылке в простой узел. На губах лежит едва заметная улыбка. Просто и естественно, без нарочитой аффектации передана изящная поза. Спокойные, плавные движения гармонируют с тем состоянием безмятежного покоя всей фигуры, в которое погружена Афродита. Легкий поворот головы влево, если смотреть на скульптуру спереди, наклон торса в ту же сторону и положение правой руки создают повторяющийся, спокойный ритм. Мощные, красиво выгнутые линии контура, соединяясь внизу у колен, вновь расходятся к двум точкам опоры на ступнях ног.

В этой работе Пракситель уже достиг особого скульптурного мастерства, неразрывно связанного с его стилем. Пракситель отличается редкой, даже для большого мастера, чуткостью к материалу, над которым он работает. С большим пониманием свойств мрамора он тщательно моделирует поверхность. Благо-

даря этому четкость скульптурной формы смягчается, плоскости плавно переходят одна в другую, образуя теневые пятна в более углубленных местах и световые на выпуклых частях. Таким образом вся поверхность оживлена нежной игрой переходящих, легких полутеней и световых бликов. Живописная игра светотени достигает особой выразительности в обработке головы и лица.

На голове Афродиты из собрания Кауфман, которая лучше передает тип головы Афродиты книдской, чем Ватиканская статуя, волосы переданы мягкими волнистыми прядями, разбегающимися, как струйки воды, от верхней части лба к вискам. Поверхность лба сливается с широкой переносицей, образуя большую световую поверхность. Тень сосредоточена во внутреннем углу глаза около переносицы. Она легко скользит вдоль края верхнего века, еще раз, но более легко акцентируя во внешних углах, придавая удлиненность глазу. Глазное яблоко почти плоско, его поверхность немного наклонена и почти неувлимо сливается со слабо обозначенным нижним веком. Мягкие, нежные очертания глаз представляются как бы подернутыми дымкой и придают особую выразительность взгляду Афродиты, который древние называли «влажным взглядом»,—то, что называется «глаза с поволокой». Художественный образ, который передает статуя Афро-

диты, сочетает в себе женственную мягкость со сдержанной строгостью. Художник остановился на грани, от которой только один шаг к изысканной манерности, к увлечению чрезмерным изяществом формы.

Другая статуя Афродиты, которая была приобретена жителями Коса, изображает, как было сказано выше, Афродиту, задрапированную одеждой. Копия римского времени с этой скульптуры находится в настоящее время в Лувре (Париж) (стр. 29). Мотив скульптуры — грациозный и изящный — передает Афродиту, занятую своим туалетом. Слегка наклонив голову, она смотрится в зеркало, которое держит в левой руке, а правую подняла, чтобы поправить прическу<sup>1)</sup>. Ее одежды, закрывающие бедра, ниспадают до самого пола, образуя с левой стороны вертикально падающие складки. Обе статуи Афродиты были сделаны Праксителем несколькими годами позже «Сатира, наливающего вино» и «Эрота» и представляют более зрелый период творчества мастера. Они отличаются мягкой живописной манерой в обработке скульптурной формы и тонким чувством красивой линии.

Обе статуи Афродиты и в особенности Афродиты Книдской представляют собою совершенно новый, созданный самим Праксите-

---

<sup>1)</sup> В Луврской статуе рука неправильно реставрирована.



лем образ, в то время как в его ранних работах художественные образы были подсказаны ему традиционными изображениями атлетической красоты.

Статуи Праксителя большей частью изображают обнаженные фигуры. Это не героическая нагота, которой Поликлет характеризует атлетический идеал человека, но чувственная красота обнаженного человеческого тела. Мы знаем только одну статую, кроме Афродиты косской, задрапированную одеждой. Это статуя Артемиды-Бравронии, хорошая копия которой находится в Лувре (стр. 30). Артемиды—быстроногая богиня охоты. На ней короткий хитон, не стесняющий быстрого шага; поверх хитона она надевает новый пеплос, укрепляя его застежкой на плече. Это культовая статуя Артемиды-помощницы женщины при родах. По древнему обычаю женщины приносили ей в дар новые одежды. Вот почему Пракситель изобразил ее надевающей пеплос. Ткани одежды на статуе Артемиды образуют многочисленные, изящно расположенные складки. Пракситель придает особое значение их рисунку. Сочетание линий создает легкий, грациозный, но очень спокойный ритм. С особым вниманием художник относится к изображению тканей одежды: он различно передает более плотные и легкие ткани, сообщая их поверхности мягкую игру света-тени.

Как и в статуе Афродиты, Пракситель здесь создал прекрасный женский образ, полный спокойной грации и женственности. Для храмовой, культовой статуи этот образ был так же необычен, как и образ обнаженной Афродиты. В этом отношении статуя Артемиды предвосхищает многочисленные позднейшие изображения задрапированных женских фигур, имеющих не культовое, но чисто декоративное назначение.

Одной из лучших работ Праксителя была его статуя Гермеса. В древних источниках о ней имеется лишь одно упоминание. Павсаний говорит, что он видел в храме Геры в Олимпии работу Праксителя—статую Гермеса, держащего на руках младенца Диониса. В 1877 г. в раскопках этого древнего святилища была обнаружена мраморная статуя Гермеса, совпадающая с описанием Павсания. Большинство исследователей эта скульптура была признана как подлинная работа Праксителя (стр. 35). Олимпийская статуя изображает Гермеса—вестника богов. По поручению своего отца, Зевса, он несет младенца Диониса на воспитание к лесным нимфам, которые должны его укрыть от разгневанной супруги Зевса—Геры. Утомленный дорогой, Гермес остановился в роще, сбросил свой дорожный плащ и слегка облокотился о ствол дерева. Он забавляет ребенка гроздью винограда, к которой тянется Дионис. Правая рука с

гроздью винограда не сохранилась; реконструкция была сделана на основании имеющихся изображений статуи на древних монетах. Сильное тело Гермеса, стройное и прекрасное, едва касается ствола, не нуждаясь в дополнительной опоре. Изящный жест поднятой руки очень спокоен. Он не вызывает движения тела и гармонирует с задумчивым, нежным выражением лица.

Несмотря на то, что сюжет подразумевает действительное взаимоотношение фигур, — скульптором изображен не определенный момент действия, а лишь состояние, в котором находится Гермес, дана его общая характеристика.

√ Статуя Гермеса с Дионисом единственная групповая композиция Праксителя, дошедшая до нашего времени. Однако, литературные источники упоминают о целом ряде его групповых статуй<sup>1)</sup>, о которых в настоящее время ничего определенного сказать нельзя. Тем больший интерес представляет для нас композиция группы Гермеса с Дионисом. Скульптура построена с расчетом на единую переднюю точку зрения. Легкий наклон всего корпуса в сторону опоры и поворот головы в этом направлении уравниваются

---

<sup>1)</sup> В Афинах — группа Деметры, Персефоны и Иакха; в Платеях — Геры и Реи; в Мегаре — группа 12 богов, там же Аполлон, Лето и Артемида; в Мантинее — Гера между Афиной и Гебой и целый ряд других.

движением в обратном направлении от фигуры Диониса к поднятой руке Гермеса. Таким образом, группа, состоящая из двух фигур, оказывается объединенной в единой скульптурной композиции, что было совершенно новым явлением в греческой пластике. Пробразом такой двухфигурной композиции была хорошо известная Праксителю статуя Кефисодота «Эйрена с Плутосом», в которой связь двух фигур выражается во взаимном наклоне фигур друг к другу. Пракситель же дает более сложное разрешение композиции: единство композиции здесь достигнуто равновесием скульптурных масс.

Форма тела и в особенности головы Гермеса (стр. 3) переданы очень мягко. По своей живописной трактовке эта скульптура превосходит статую Афродиты кидской. Мастерство скульптуры побудило большинство ее исследователей принять Олимпийскую статую за оригинальную работу Праксителя. Однако, несколько лет тому назад, на основании анализа техники исполнения, удалось бесспорно доказать, что и эта работа представляет собою копию римского времени с оригинала Праксителя<sup>1)</sup>.

Обнаженные части тела статуи обработаны при помощи инструмента (круглая скарапель), который не применялся греками при

---

1) C. Blument, Griechische Bildhauerarbeit, 1927.

АФРОДИТА  
ИЗ АРЛЯ





АРТЕМИДА  
ИЗ ГАБИЙ

обработке гладких частей тела, но был в употреблении у римских мастеров. Показательно также применение круглой скарпели на срезе ствола дерева; кроме того, в обработке волос Гермеса заметно применение бурава, что также является характерной особенностью римской скульптурной техники. Греческие мастера, высекая фигуру в мраморе, равномерно обрабатывали поверхность со всех сторон, в то время как на статуе Гермеса мы видим явно недоработанные тыловые части, — явление обычное в римской технике. Подпорка, соединяющая фигуру со стволом, высеченная из того же куска мрамора, грубо пересекает изящную линию бедра, что немыслимо в классической скульптуре, но часто встречается в римских работах.

Складки свисающего плаща выглядят слишком натуралистично и по своему стилю не вяжутся с идеальной трактовкой тела. Плащ Гермеса напоминает подобные складки на римских статуях I века н. эры. Кроме того, доказано, что база, на которой стоит статуя сделана не раньше I века н. эры; она принадлежит данной статуе и предназначена для места в Герейоне, а не вставлена туда впоследствии. Доказательство Блюмеля настолько убедительно, что не оставляет сомнений в том, что группа Гермеса и Диониса представляет собой копию римского времени с оригинала Праксителя.

Копия очень высокого качества. Несмотря на некоторую чрезмерность в живописной трактовке волос, которую допустил копиист, олимпийская статуя хорошо передает тип скульптур Праксителя (насколько мы можем о них судить). В прекрасной голове Гермеса мы узнаем нежный задумчивый взор слегка наклоненной головы, узкий овал лица, характерную форму лба, переходящего в широкую переносицу, и ряд других черт, характеризующих тип головы, который мы уже видели в статуе Афродиты книдской. Так же чутко передал копиист особенность построения фигуры: голова Гермеса повернута в сторону Диониса недостаточно резко, благодаря чему его взгляд скользит мимо. Для композиции Праксителя такая условность вполне оправдана, ибо более энергичный поворот головы внес бы некоторое беспокойство и нарушил гармоничное впечатление.

Особенности построения фигуры Гермеса, имеющие много общего с пелопоннесскими скульптурами, казалось бы, вводят нас в круг ранних работ Праксителя. В то же время праксителевский тип головы Гермеса, более развитый, чем в статуях Сатира, Эрота или Афродиты книдской, заставляет отнести эту скульптуру к числу позднейших произведений художника.

Что касается сходства этой статуи с пелопоннесскими, то мы вправе предположить,



что предназначение этой статуи для одного из главных центров Пелопоннеса, каким была Олимпия, и побудило Праксителя создать образ Гермеса *αἰώνιος*, юного бога, покровителя игр (*αἰώνες*), что сближает его до известной степени с атлетическим идеалом, выработанным пелопоннесскими мастерами.

Статуя Гермеса относится к числу последних работ Праксителя. Она была сделана им для храма Геры в Олимпии, по всей вероятности в ознаменование второго союза элейцев с аркадянами, в 362 г.

Описанные выше произведения Праксителя вводят нас в круг мифологических изображений, излюбленных мастером. В большинстве случаев эти нежные задумчивые фигуры, спокойно поставленные или отдыхающие, представляют мифологические образы, связанные с культом Афродиты или Диониса. Таковыми были, очевидно, и его статуи Менады и Силеня, которые не дошли до наших дней. В числе последних работ Праксителя мы встречаем опять изображение Сатира и Эрота. Статуя «Отдыхающий Сатир» известна по многочисленным копиям римского времени (стр. 36).

Сатир стоит в ленивой, бездеятельной позе, облокотясь о ствол дерева. Его вздернутый короткий нос и торчащие острые уши, слегка раскосые глаза и грива спутанных волос на голове выразительно напоминают о звериной природе этого веселого спутника

бога Диониса. Однако, идеальные пропорции и обобщенность форм его прекрасного тела смягчают эту характеристику. В нем больше лукавства и озорства, чем звериной хитрости, больше человеческой чувственности, чем необузданности звериных инстинктов.

Если в статуе «Сатир, наливающий вино» Пракситель в изображении атлетической юношеской фигуры еще связан традициями пелопоннесской школы, то в «Отдыхающем сатире» мы видим не только новую характеристику этого мифологического образа, но и новое композиционное разрешение стоящей фигуры. Статуя Гермеса передает тот же мотив облокотившейся фигуры. Но в статуе Гермеса подставка в виде ствола дерева не служит необходимой точкой опоры, и главная ось построения фигуры остается вертикальной. В то же время в статуе «Отдыхающий сатир» точка опоры не совпадает с вертикальной линией тела, благодаря чему композиция построена по диагонали. Наклонное положение корпуса подчеркивается расположением барсовой шкуры, перекинутой с правого плеча к левому бедру. Такая композиция фигуры сложнее, чем в статуе Гермеса и в других более ранних работах Праксителя. Не может быть сомнения, что Праксителю хорошо была известна «Раненая амазонка» Поликлета.

Здесь внешняя точка опоры, как и в статуе Гермеса, не является основной и не

ГЕРМЕС  
С ДИОНИСОМ





*ОТДЫХАЮЩИЙ  
САТИР*

разрушает четкого построения фигуры по вертикальной оси. Поднятая рука амазонки, покоящаяся на голове, сдержанно передает жест страдания.

Дальнейшее развитие этого мотива мы видим у Праксителя в других его работах. Статуя Эроса, известная нам по описанию Каллистрата, повторяет этот жест, но более выразительно: в изнеможении от томной неги он запрокинул руку за голову, бессильно опираясь о стоящий рядом ствол. После Праксителя этот мотив становится достоянием эллинистического искусства. В садово-парковых декоративных скульптурах мы неоднократно находим его повторение (в статуе «Аполлино» (стр. 47), «Спящей Ариадне» и других скульптурах).

Последней из известных нам работ Праксителя можно считать Аполлона Савроктона. В греческой мифологии Аполлон представляется божеством грозным в своем гневе, лучезарным и могущественным. Согласно мифу, он был победителем чудовища—змея Пифона. Пракситель изобразил это грозное божество в образе мальчика (стр. 45). Он гибким движением оперся левой рукой о ствол дерева, по которому ползет ящерица, а другой рукой нацелился, собираясь ее убить. В этом грациозном мотиве нет ничего героического. Изящная простота и жанровый характер сюжета соединяются с особенностями жанровой

декоративной скульптуры. Развитие этого вида скульптуры получило в дальнейшем широкое распространение в эллинистическом искусстве.

Аполлон Савроктон—одна из немногих статуй, сделанных в бронзе. Но, так же как и остальные работы, она дошла до нас в позднейших мраморных копиях. Нам легче представить себе ее оригинал, нежели оригиналы работ, выполненных в мраморе. Мраморные статуи были раскрашены и судить об их раскраске в настоящее время чрезвычайно трудно, потому что подавляющее большинство из них представляет собою позднейшие копии, очень редко сохранившие, как и греческие оригиналы, следы окраски. Свои статуи Пракситель расписывал не сам, но поручал это живописцу Никию. Плиний говорит, что афинянин Никий писал «особенно тщательно женщин». «Он соблюдал свето-тень и особенно заботился, чтобы нарисованное выступало из картины». Судя по этим словам Плиния, стиль работы этого живописца был очень близок искусству Праксителя. «Пракситель придавал очень большое значение его раскраске и считал лучшими своими произведениями те, к которым приложил руку Никий»<sup>1</sup>).

Мраморные статуи раскрашивались восковыми красками. Следы окраски статуи Гер-

---

<sup>1</sup>) Плиний, XXXV, 130, 131, 133.

меса и описания других статуй у древних писателей позволяют составить впечатление о раскраске статуи Гермеса следующим образом: волосы были покрыты красно-коричневой краской, губы и глаза также обозначены краской, следы которой не сохранились. Позолота на сандалиях была положена на красную подгрунтовку, а ткани были раскрашены однотонно, таким образом, что тени от углублений складок создавали впечатление полной естественности в передаче тканей. Поверхность всей фигуры не раскрашивалась, но натиралась воском, благодаря чему естественный цвет мрамора приобретал желтоватый оттенок. Раскраска статуй Праксителя отличалась нежными и теплыми тонами.

Древние литературные источники упоминают около 40 произведений Праксителя, большинство которых совершенно не дошло до нас.

Разобранные выше произведения Праксителя дают возможность судить о творчестве его в целом. Почти все его скульптуры представляли одиночные статуи различных культовых изображений. Над групповыми композициями Пракситель работал реже.

В основе содержания его мифологических образов лежит изображение прекрасного человека. Здоровое, радостное отношение к человеку, простое, реальное понимание приро-

ды роднит Праксителя со всем греческим классическим искусством.

Искусство V века, которое предшествовало искусству Праксителя, создало гармоничный образ прекрасного человека, человека-гражданина и воина. Это искусство, наполненное содержанием большой социальной значимости, свидетельствует о высоком уровне общественного сознания, характерном для эпохи расцвета демократического греческого полиса. IV век, в котором жил Пракситель, уже не знает крепкой демократической основы. Это период разложения полиса. Высокие гражданские идеалы в этих условиях теряют свое прежнее значение. Искусство не ищет героического образа, ибо для него нет реальной почвы. Новая оценка прекрасного находит свое выражение в изящных, нежных художественных образах, которые представляют целое направление в классическом искусстве IV века, наиболее выразительным мастером которого был Пракситель.

Он создал целый мир новых по своему содержанию мифологических образов. Сатир, Эрот, Афродита—вот излюбленный круг его сюжетов. Но и другие его изображения проникнуты той же чувственной красотой, и кажется, что Пракситель своим искусством хотел присоединить к свите Афродиты и Диониса все живущее в поэтических вымыслах мифов. Они все проникнуты настроением безмя-



тежного покоя, несколько томной грустью и выражением мягкой нежности.

Скульптуры Праксителя имеют чрезвычайно высокое художественное значение. Они отличаются своеобразными формами художественного выражения и дают пример большого скульптурного мастерства и тонкого понимания особенностей и свойств материала (мрамора).

Мы видели, что Пракситель впервые разрешил проблему пространственного построения скульптурной группы (группа Гермеса и Диониса). Он своеобразно использовал композицию облокотившейся фигуры, придавая ей значение отдыха или состояния безмятежного покоя («Отдыхающий сатир», «Аполлон Савроктон»).

Жизненность художественных образов Праксителя заключается в их правдивости и простоте, в ясности художественного выражения основного замысла; в этом Пракситель целиком принадлежит классическому искусству Греции.

Значение творчества Праксителя было велико не только для его современников. Это направление и в последующее время продолжает развиваться в греческом искусстве. Ближайшими преемниками Праксителя были его сыновья Тимарх и Кефисодот Младший, которые работали в конце IV и начале III сто-

летий. Как свидетельствуют источники, группа борцов, сделанная в Пергаме Кефисодотом Младшим, выглядела так живо, что, казалось, пальцы, впивающиеся в противника, вдавливаются не в мрамор, а в живое человеческое тело; это говорит о мягкости пластической формы этой скульптуры.

Живописной трактовкой отличается и портретная голова Менандра, о которой мы можем судить по бюсту в Бостоне. Но особенно живы традиции Праксителя в скульптурах Кефисодота и Тимарха, сделанных ими для алтаря в Косе. Эти скульптуры дошли до нас в отдельных фрагментах, среди которых голова девушки особенно близка по типу к голове Афродиты Книдской.

Очевидно, в непосредственной близости с сыновьями Праксителя работал Пракситель Младший, как показал французский исследователь Пикар<sup>1)</sup>. К числу его произведений относится Мантинейская база (стр. 44). На трех сохранившихся сторонах имеются рельефы, изображающие Марсия, в присутствии муз соревнующегося в игре на флейте с Аполлоном. Изящные задрапированные фигуры муз по своей утонченной изысканности уже стоят на самой грани перехода к новому—эллини-

---

1) Ch. Picard, La sculpture antique, 1926, II.

стическому искусству. Они живо напоминают танагрские статуэтки (стр. 48), изображающие изящно задрапированных женщин, стоящих и сидящих в грациозных отдыхающих позах или занятых своим туалетом.

Таким образом, традиции искусства Праксителя нашли своеобразное продолжение в мелкой терракотовой пластике Танагры. Через нее они получили дальнейшее распространение далеко за пределами Греции, найдя в искусстве Малоазийских эллинистических центров новые формы выражения.

В эллинистической пластике искусство Праксителя нашло свое продолжение, главным образом—в декоративной садово-парковой скульптуре. Прообразами многих из этих изображений послужили отдельные работы Праксителя, которые неоднократно перерабатывались и копировались эллинистическими мастерами. Особенно большое распространение получил тип обнаженной Афродиты (стр. 46), — один из любимых мотивов эллинистического искусства. Но если Афродита Праксителя отличается чертами спокойного монументального искусства, то эллинистические мастера часто доводят изящество и грациозность этого типа до изысканной манерности, а мягкую игру света-тени до живописного эффекта, совершенно размягчающего пластическую форму.

Для нас искусство Праксителя, содержащее в себе всю художественную ценность классики и имеющее большое историческое значение, важно как один из последовательных этапов в развитии греческой пластики.



*РЕЛЬЕФ С МАНТИНЕЙСКОЙ БАЗЫ*



*ΑΠΟΛΛΟΝ ΣΑΥΡΟΚΤΟΝ*



*АФРОДИТА  
МЕДИЧИ*



АПОЛЛНЮ



*ТЕРРАКОТТОВАЯ СТАТУЭТКА*