

ИОАНН ИОАХИМ
ВИНКЕЛЬМАН



ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА
ДРЕВНОСТИ

•
МАЛЫЕ
СОЧИНЕНИЯ

УДК 7.032
ББК 85.03(0)
В 487

Винкельман И. И.

В 487 История искусства древности. Малые сочинения / изд.
подг. И. Е. Бабанов. – СПб.: Алетейя, 2021. – 794 с., ил.

ISBN 978-5-89329-260-2

Иоганн Иоахим Винкельман (1717–1768) является основоположником современного искусствознания, его философских основ и методики. Его труды, посвященные античному искусству, продолжают оставаться фундаментом, на котором зиждется современное знание этого важнейшего раздела мировой культуры. Исследовательская мысль не может обойти как его подход к искусству в целом, так и множество выводов, касающихся отдельных памятников или их групп.

Настоящее издание содержит полный перевод основного труда И. И. Винкельмана «История искусства древности» с прижизненного издания 1764 г. и перевод его малых сочинений. Состав сборника обусловлен стремлением представить читателю такие работы автора, которые, с одной стороны, дают самую широкую картину его воззрений в области теории искусств, а с другой – позволяют проследить применение его метода исследования по отношению к самому разнородному материалу.

Полное понимание сочинений И. И. Винкельмана возможно лишь при наличии комментария и научного аппарата. Эти разделы подготовлены с учетом новейших достижений современного искусствоведения и представляют собой самостоятельную научную ценность.

Выбор сочинений И. И. Винкельмана и их перевод, очерк, посвященный жизни и деятельности ученого, научный комментарий и приложения принадлежат Игорю Евгеньевичу Бабанову (1936–1994).

УДК 7.032
ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-89329-260-2



© Государственный Эрмитаж, 1997
© И. Е. Бабанов, наследники, 2021
© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2021

ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА
ДРЕВНОСТИ

ВСТУПЛЕНИЕ

История искусства древности, которую я решил написать, представляет собой не только повествование о хронологической его последовательности и изменениях: я воспринимаю слово «история» в том более широком значении, каким оно обладает в греческом языке¹, и намерен изложить здесь опыт научной системы. Я постарался выполнить это в первой части при рассмотрении искусства древних народов, каждого в отдельности, но преимущественно — в отношении греческого искусства. Вторая же часть содержит историю искусства в более узком смысле, то есть в ее связи со внешними обстоятельствами, и притом лишь у греков и римлян. Однако главнейшей моей целью как в той, так и в другой части является исследование сущности искусства, а поскольку при этом мало чем может быть полезна история художников, подобная тем, что составляли другие авторы, то и не следует искать ее здесь. Тем не менее и во второй части тщательно рассматриваются те памятники искусства, которые хоть сколько-нибудь послужат истолкованию предмета.

История искусства древности должна быть учением о его происхождении, развитии, изменениях и упадке, а также о различных стилях народов, эпох и художников — и обоснованием всего этого по мере возможности с помощью дошедших до нас произведений искусства.

Сочинения под названием «История искусства» не раз выходили в свет, однако искусству в них отводилось незначительное место, ибо авторы этих сочинений были недостаточно знакомы с ним и, следовательно, не могли дать ничего сверх того, что они извлекали из книг или из общения с себе подобными. Мало кто из пишущих проникает в сущность и внутренний мир искусства, и те, кто занимаются древностями, либо касаются только тех вопросов, в которых они могут выказать свою начитанность, либо, говоря об искусстве, отчасти отделяются общими похвалами, отчасти же основывают свои суждения на неверных высказываниях других авторов. «История искусства» Монье² или перевод и пояснения последних книг Плиния,

выпущенный Дюраном³ под названием «История древней живописи», — сочинения подобного рода. К этому же разряду относится «Трактат о древней живописи» Тернбулла⁴. Арат, который, по словам Цицерона, не имел представления об астрономии, смог написать о ней замечательную поэму⁵. Но я не знаю, сумел бы какой-нибудь грек сказать что-либо достойное внимания об искусстве, не познав его.

Напрасно было бы искать исследования по искусству или точные сведения о нем в больших и дорогостоящих трактатах с описаниями древних статуй, сохранившихся до наших дней. Описание статуи должно служить обоснованию ее красоты и раскрытию особенностей художественного стиля. Поэтому следует коснуться основ искусства, прежде чем отважиться на отзыв о его творениях. Но где можно найти объяснение тому, в чем состоит красота той или иной статуи? Какой писатель взирал на нее глазами художника? Все, что написано в подобном роде в наши дни, не лучше «Статуй» Каллистрата⁶; этот сухой софист мог бы описать и в десять раз больше статуй, не увидев ни одной из них. От чтения большинства таких описаний понятия наши только исказятся, и то, что казалось великим, словно бы станет измеряться в дюймах.

Греческая и так называемая римская работа распознаются обычно по одеянию или по его добротности: плащ, закрепленный на левом плече фигуры, должен якобы доказывать, что она выполнена греком, если не в самой Греции⁷. Дошли даже до того, что попытались определить родину создателя статуи Марка Аврелия по завиткам волос на лошадиной голове: тут усмотрели некоторое сходство с совой и сочли это за намек художника на Афины⁸. Чуть только хорошая фигура оказывается облаченной не в сенаторское одеяние, как ее объявляют греческой, хотя мы располагаем статуями сенаторов работы известных греческих мастеров. Одна скульптурная группа из Виллы Боргезе известна под названием «Марк Кориолан и его мать». Это — всего лишь предположение, на основании которого, тем не менее, делают вывод о том, что это произведение относится к эпохе Республики⁹, и именно поэтому считают его хуже, чем оно есть на самом деле. Поскольку одной мраморной статуе на той же вилле дано название «Цыганка» (Egizzia)^{*}, то находят, что голова ее выполнена в истинно египетском стиле¹⁰, хотя она не имеет с ним ничего общего и (так же, как и руки и ноги фигуры) восстановлена по бронзовым отливкам Бернини. Это называется судить о законах архитектуры по одной постройке. Столь же неосновательно принятое всеми без долгих размышлений название «Папирий и его мать» для группы из Виллы Людовизи¹¹, причем Дюбо усматривает в лице молодого человека лука-

* Египтянка (ит.).

вую усмешку, которой на самом деле там нет и следа. Группа эта скорее изображает Федру и Ипполита, а лицо юноши выражает смятение, вызванное любовным признанием мачехи. Греческие художники (ведь создателем этого произведения был Менелай) заимствовали образы из своих мифов и героических сказаний.

Рассуждая о достоинствах той или иной древней статуи, недостаточно просто объявить ее лучшей из всех, как это сделал — вероятно, из необдуманной дерзости, — Бернини в отношении «Пасквино»¹²; подобные суждения следует обосновывать. С таким же успехом он мог бы назвать *Meta Sudante*¹³ перед Колизеем образцовым творением древней архитектуры.

Одни смело определяют имя художника по одной-единственной букве¹⁴, а тот, кто обходит молчанием имена, начертанные на статуях, — например, на том же предполагаемом «Папирии» (или, что точнее, на «Ипполите») и на «Германике», — выдает «Марса» работы Джованни да Болонья из Виллы Медичи за древнюю статую¹⁵, чем вводит в заблуждение других. Иной же вместо того, чтобы описывать какую-нибудь прекрасную статую, занимается так называемым «Нарциссом» из Палаццо Барберини, плохой фигурой древней работы — и зачем-то пересказывает соответствующий миф¹⁶; автор сочинения о трех капитолийских статуях, изображающих богиню Рому и двух пленных варварских царей, преподносит нам, против всякого ожидания, историю Нумидии¹⁷. В подобных случаях греки говорили, что Левкон тащит одно, а его осел — совсем другое.

Из описаний прочих древностей, находящихся в римских галереях и виллах, удается извлечь столь же мало поучительного об искусстве; они скорее вводят в заблуждение, чем поучают. Две статуи, которые, согласно Пиньяроли, изображают Эрсилию, жену Ромула, и Венеру (работы Фидия), в каталогах собрания статуй графа Пемброка и кабинета древностей кардинала Полиньяка оказываются бюстами Лукреции и Цезаря, выполненными с натуры¹⁸. Среди статуй, принадлежащих графу Пемброку и находящихся в Уилтоне, — они довольно плохо гравированы Кэрри Кридом на сорока листах большого кварто, — четыре приписываются греческому мастеру Клеомену. Поражаешься уверенности в людском легковерии, позволяющей утверждать здесь же¹⁹, будто фигура Марка Курция на коне изваяна скульптором, которого взял с собою в Рим из Коринфа Полибий

¹⁹ Curtius Bassorilievo. The sculptor brought to Rome by Polibius from Corinth. [Табл. 15. Рельеф с изображением Курция. Скульптор был привезен Полибием в Рим из Коринфа (англ.)]. — Здесь и далее астериск и цифра обозначают подстрочное примечание Винкельмана с отсылкой к соответствующей справке комментария.

(я полагаю — полководец Ахейского союза и историк). Столь же уместно было бы предположить, что он послал художника прямо в Уилтон.

Ричардсон описал римские дворцы и виллы, а также статуи, находящиеся в них, как человек, видевший их лишь во сне²⁰. Из-за краткости своего пребывания в Риме многие дворцы он вообще не осмотрел, а в некоторых, по его собственному признанию, побывал не более одного-единственного раза, — и все же книга его, несмотря на многие недостатки и ошибки, представляет собой лучшее из того, чем мы располагаем. Не следует только принимать его слова на веру в тех случаях, когда он выдает новые творения фресковой живописи, выполненные Гвидо Рени, за древние. Не следует также принимать всерьез описания произведений искусства в Риме и других городах, содержащиеся в «Путешествиях» Кейзлера²¹, поскольку он переписал их из самых жалких сочинений. Манилли с большой старательностью написал книгу об одной только Вилле Боргезе²², однако не упомянул в ней трех весьма примечательных произведений. Первое изображает прибытие царицы амазонок Пентесилеи в Трою к Приаму, которому она предлагает свою помощь. Второе — Гебу, утратившую право разливать богам амброзию и коленопреклоненно молящую богинь о прощении, так как Юпитер уже определил на ее место Ганимеда. Третье представляет собой прекрасный алтарь, на котором изображен Юпитер, скачущий верхом на кентавре; его не заметили ни Манилли, ни кто-либо другой, ибо он находится в подвале дворца.

Монфокон составлял свой труд²³ вдали от сокровищ древнего искусства и судил о них по чужим отзывам и по гравюрам и рисункам, и это послужило причиной многих промахов. И он, и Маффеи приписывают ни более ни менее как Поликлету «Геркулеса и Антея» из Палаццо Питти во Флоренции, скульптурную группу весьма низкого достоинства и более чем наполовину отреставрированную в новое время. «Сон» черного мрамора из Виллы Боргезе работы Альгарди он выдает за древнее произведение; одна большая новая ваза из такого же мрамора, выполненная Сильвио да Веллетри, которая находится рядом со «Сном» и которую Монфокон нашел рядом с ним и на гравюре²⁴, представляет собой, по его мнению, сосуд со снотворным соком. А сколько замечательных вещей не упомянуто им! Он признается, что никогда не видел мраморного Геркулеса с рогом изобилия в руках, между тем как на Вилле Людовизи находится такое изображение величиной в человеческий рост, в виде гермы, и рог здесь — доподлинно древней работы. С подобным же атрибутом изображен стоящий Геркулес на разбитой погребальной урне из числа недавно проданных обломков древностей, ранее принадлежавших семейству Варберни.

Я вспоминаю, как другой француз, Мартен, осмелившийся некогда утверждать, что Гроций не понял Семидесяти толковников²⁵, решительно и смело объявляет, будто два Гения на древних урнах не могут означать Сон и Смерть, — а алтарь, на котором они изображены в этом значении и с древней подписью «Сон и Смерть», выставлен на всеобщее обозрение во дворе Палаццо Альбани. Еще один из его соотечественников²⁶ уличает Плиния Младшего во лжи относительно своей виллы, хотя ее развалины подтверждают правдивость описания.

Некоторые ошибочные суждения литераторов, писавших о древностях, оказываются как бы недостижимыми для опровержений из-за успеха, который они имели, а также из-за их давности. Мраморное произведение круглой формы, находящееся на Вилле Джустиниани, приобрело при реставрации форму вазы с рельефной сценой вакханалии; после того, как на него первым обратил внимание Спон²⁷, оно было воспроизведено в гравюрах во многих книгах и дало повод к различным толкованиям. Пытались же предположить — из-за ящерицы, взбирающейся на дерево, — что произведение это принадлежит Савру, который вместе с Батрахом построил портик Метелла²⁸. Тем не менее это — работа нового времени. Обратите внимание на то, что сказано мною относительно обоих этих мастеров в «Заметках об архитектуре древних». Точно так же, по мнению знатоков древностей и людей с хорошим вкусом, та ваза, о которой Спон написал отдельное сочинение, является произведением нового времени.

Значительная часть ошибок ученых в отношении к древностям происходит от невнимания к реставрациям, поскольку многие оказываются не в состоянии отличить древнюю работу от дополнений, сделанных взамен отбитых и утраченных частей. О подобных промахах можно было бы написать большую книгу, ибо даже самые ученые антиквары ошибались в этом отношении. Фабретти, основываясь на одном рельефе из Палаццо Маттеи²⁹, изображающем охоту императора Галлиена, хотел доказать, что уже в те времена употреблялись подковы, прибитые гвоздями по теперешней мере; он не знал, что нога лошади была приделана позже несведущим скульптором. Добавления такого рода часто давали повод к смехотворным умозаключениям. Монфокон, например, истолковывает свиток или жезл, вложенный в новое время в руку фигуры Кастора или Поллукса из Виллы Боргезе, как свод правил конных состязаний, а в подобном же свитке новой работы, который держит Меркурий из Виллы Людовизи, он усматривает труднообъяснимую аллегория; точно так же Тристан³⁰ принимает ремень щита в руках мнимого Германика на знаменитом агате из Сан-Дени за статьи мирного договора. Это все равно, что сказать, будто святой Михаил крестил Цереру. Райт³¹ считает до-

подлинно древней новую скрипку, вложенную в руку Аполлона из Виллы Негрони, и при этом ссылается на другую новую скрипку, которую держит маленькая бронзовая фигура из Флоренции, описанная также Аддисоном³². Он думает защитить таким образом честь Рафаэля, ибо, по его мнению, этот великий художник заимствовал форму скрипки, вложенной им в руки Аполлона из «Парнаса» в Ватикане, у вышеупомянутой статуи, которая, скажем сразу, была отреставрирована Бернини лет полтораста спустя. С таким же успехом можно было бы привести в пример изображение Орфея со скрипкой на одной гемме. Усматривали также скрипку новой формы³³ в руках одной маленькой фигуры в прежних росписях свода храма Бахуса подле Рима, однако Санто Бартоли³⁴, гравировавший ее, убедился впоследствии в ошибке и уничтожил изображение инструмента на своей доске, о чем я сужу по оттиску с нее, который он приложил к своему собранию рисунков в цвете, сделанных с картин из музея господина кардинала Алессандро Альбани. Согласно толкованию одного из современных римских поэтов³⁵, древний скульптор хотел посредством шара, вложенного в руку статуи Цезаря на Капитолии, намекнуть на стремление последнего к неограниченной власти; он не видел, что обе руки и кисти — новой работы. Господин Спенс³⁶ не держивал бы свое внимание на скипетре одной из статуй Юпитера, если бы заметил, что рука ее, а следовательно, и жезл принадлежат новому времени.

Обо всех позднейших добавлениях следовало бы уведомлять на гравюрах или в пояснениях к ним: голова Ганимеда из флорентийской галереи производит, должно быть, на гравюре³⁷ дурное впечатление, еще усиливающееся при взгляде на оригинал. Как много есть других древних статуй с головами новой работы, которые никому не кажутся таковыми! Например — голова одного Аполлона, лавровый венок на которой Гори считает чем-то необыкновенным. Новые головы приставлены Нарциссу, так называемому фригийскому жрецу, фигуре сидящей матроны, *Venus Genetrix**; головы Дианы, Вакха с сатиром у его ног и другого Вакха, держащего в высоко поднятой руке кисть винограда, отвратительны. У большинства статуй, принадлежавших шведской королеве Христине и стоящих ныне в замке Сан-Ильдефонсо в Испании³⁸, головы также новой работы, а у восьми Муз — еще и руки.

Многие промахи писателей происходят из-за неточности рисунков, чем, к примеру, и объясняются ошибки в истолкованиях Купера в его «Апофеозе Гомера»³⁹. Гравер принял Трагедию за мужскую фигуру:

* Венере Прародительнице (лат.).

котурн, ясно обозначенный в мраморе, неразличим в рисунке. Далее, Музе, стоящей в пещере, вместо плектра в руку вложен рукописный свиток. Истолкователь пытается сделать из священного треножника египетский крест, а плащу фигуры перед треножником приписывает треугольный покрой, чего на самом деле здесь также нет.

По этой причине трудно, да и почти невозможно написать за пределами Рима что-либо дельное о древнем искусстве и не только об известных древностях. Для этого недостаточно даже двухлетнего пребывания здесь, как я убедился на собственном опыте после тщательной подготовки. Не следует удивляться, когда некто утверждает, что он не смог открыть в Италии ни одной неизвестной надписи⁴⁰. Это совершенно справедливо, ибо все надписи, находящиеся на поверхности земли, и особенно — в местах общедоступных, не ускользнули от внимания ученых. Но тот, у кого есть время и возможности, всегда сможет найти еще много неизвестных надписей, обнаруженных очень давно и позабытых с тех пор, — и те, которые я привожу как в этом труде, так и в описании гемм из музея Стоша, принадлежат к этому роду; однако их нужно уметь искать, и путешественник едва ли найдет их.

Еще труднее, однако, дается изучение искусства по сочинениям древних авторов, в которых совершаешь открытия еще и после того, как сто раз прочтешь их. Но многие считают возможным получать знания подобно тем, кто заимствуют свою ученость из журналов, и поэтому позволяют себе судить о Лаокооне, как те — о Гомере, и притом на глазах у людей, долгие годы исследовавших и того и другого. Они отзываются о величайшем поэте, как Ламотт⁴¹, а о совершеннейшей статуе — как Аретино⁴². Вообще, большинство пишущих об этих предметах напоминают реки, которые разливаются, когда в их воде не испытываешь потребности, и мелеют во время засухи.

В этой истории искусства я стремился открыть истину, а поскольку я обладал самыми благоприятными возможностями исследовать, располагая досугом, произведения древнего искусства и ничего не жалел для получения необходимых знаний, то и посчитал себя вправе приняться за это сочинение. Любовь к искусству с юных лет была моей величайшей страстью, и несмотря на то, что воспитание и обстоятельства моей жизни вводили меня на совершенно иной путь, внутреннее мое призвание постоянно давало знать о себе. Все приведенное здесь в подтверждение моим мыслям — как картины и статуи, так и геммы и монеты, — я смог непосредственно и многократно созерцать и исследовать. Но для того чтобы помочь читателю составить о них представление, я вместе с тем ссылаюсь на помещенные в других книгах изображения гемм и монет, отобрав те, что гравированы более или менее сносно.

Не следует удивляться, не обнаружив здесь упоминаний о некоторых произведениях древнего искусства, носящих на себе имя их создателя или сделавшихся известными благодаря какой-либо другой причине. Те произведения, которые я обошел молчанием, или не могут послужить определению стиля или эпохи искусства, или их нет более в Риме, или же, наконец, они совершенно уничтожены (несчастье это постигло за последнее время очень многие замечательные вещи, как довелось мне заметить в различных местах). Я описал бы обломок статуи со стоящим на нем именем Аполлония, сына Нестора, из Афин, находившийся в Палаццо Массими, — но он утрачен⁴³. Фрески, изображавшей богиню Рому (не той известной, что находится в Палаццо Барберини), которую упоминает Спон⁴⁴, также больше нет в Риме. Нимфей, описанный Хольштейном⁴⁵, испорчен, как утверждают, по небрежности, и уже не выставляется для обозрения. Рельеф, изображавший Живопись, которая пишет портрет Варрона, и принадлежавший известному Чьямпини⁴⁶, также исчез из Рима, не оставив и малейшего следа. Герму с головой Спевсиппа, бюст Ксенократа и многие другие произведения с начертанными на них именами персонажей или создателей постигла та же участь⁴⁷. Нельзя, не испытывая скорби, читать сообщения о столь многих памятниках древности, уничтоженных как в Риме, так и в других городах во времена наших отцов; о многих же не сохранилось даже и известий. Я припоминаю сообщение, содержащееся в одном неопубликованном письме знаменитого Пейреска⁴⁸ командору дель Поццо, относительно многочисленных рельефов в банях Поццуоло близ Неаполя, которые находились там еще во времена папы Павла III, — на них были изображены люди, страдавшие различными недугами и нашедшие исцеление в этих банях; это — единственное имеющееся о них известие. Кто мог бы поверить, что уже в наше время из обломков статуи, голова которой сохранилась, сделают две другие фигуры? И это произошло в Парме в том самом году, в каком я пишу эти строки, с колоссальным обломком статуи Юпитера, прекрасная голова которого выставлена в тамошней художественной академии. Две новые фигуры, изваянные из обломков древней (нетрудно представить себе, какого они достоинства), стоят в герцогском саду. Голове же самым неискusstным образом приставили нос, и новый скульптор счел за благо подправить формы лба, щек и бороды, созданные древним мастером, а то, что показалось ему лишним, убрать совсем. Я забыл сказать, что Юпитер этот был найден в недавно обнаруженном засыпанном городе Веллейя в Пармской области. Кроме того, начиная с незапамятных времен и вплоть до моего прибытия в Рим множество замечательных предметов было вывезено отсюда в Англию, где они, говоря словами Плиния, оказались сосланными в отдаленные сельские усадьбы.

Поскольку первостепенной задачей этой истории является истолкование искусства греков, то мне, соответственно, пришлось быть более обстоятельным в посвященной ему главе; я мог бы сказать еще больше, если бы писал для греков и не на одном из новых языков, однако в силу обстоятельств вынужден прибегнуть к определенной осмотрительности. Из этих соображений — хотя и скрепя сердце — я не поместил здесь беседу о прекрасном в духе «Федра» Платона, которая могла бы содействовать разъяснению теоретической части.

Все изображения памятников искусства (как фресок и статуй, так и гемм, монет и ваз), помещенные мною в начале и в конце глав и их разделов для украшения, а в то же время и служащие для подтверждения моих мыслей, никогда не публиковались ранее, и я первым дал срисовать и награвировать их*.

В некоторых случаях я отваживался высказывать мысли, которые, вероятно, покажутся недостаточно обоснованными, — но, быть может, они позволят продвинуться далее тем, кто пожелает исследовать искусство древних, да и к тому же часто ведь случалось так, что догадка превращалась в истину благодаря последующему открытию. Догадки — но такие, которые хотя бы одной нитью связаны с чем-то достоверным, — не должны изгоняться из сочинений подобного рода точно так же, как гипотезы — из учения о природе. Они напоминают леса, возводимые при постройке здания; они просто необходимы, если вы не хотите из-за недостатка сведений об искусстве древних совершать прыжки через многочисленные пробелы. Между некоторыми моими суждениями относительно предметов, не столь ясных, как Божий день, подобные догадки, взятые в отдельности, могут показаться всего лишь правдоподобными; собранные же воедино и рассматриваемые в сочетании друг с другом, они превращаются в доказательства.

Не все из использованных мною книг включены в приложенный перечень, — так, например, из числа всех древних поэтов в нем упомянут только Нонн, ибо в первом, весьма редком его издании, которым я пользовался, пронумерованы только стихи каждой страницы, но не всей книги, как у прочих поэтов. Древнегреческие историки по большей части цитировались по изданиям Роберта и Генриха Стефанусов⁴⁹, не разделенным на главы, почему я и указывал строку каждой страницы.

Большое участие в завершении этого труда принимал мой достойный и ученый друг господин Франк⁶⁰, заслуженный хранитель знаменитой и великолепной Бюнауской библиотеки, почему я считаю

* Копии гравюр первого издания «Истории искусства древности», с сохранением их номеров, помещены в разделе «Иллюстрации». — *Примеч. издателя.*

своим неперменным долгом выразить ему глубокую благодарность: его доброе сердце не могло бы дать лучшего доказательства нашей дружбы, зародившейся в те дни одиночества, которое мы оба претерпевали в течение долгого времени.

Поскольку благодарность похвальна во всех случаях и не всегда, повторяемая несколько раз, оказывается вполне достаточной, я не премину вновь засвидетельствовать ее моим досточтимым друзьям — господину Фюссли из Цюриха и господину Вилле из Парижа. Им с полным правом следовало бы приписать все то, что обнаружено мною относительно открытий в Геркулануме, ибо их великодушная помощь позволила мне совершить первое мое путешествие в те места, причем они поступили так без всяких просьб с моей стороны и еще не зная меня, оба по свободному велению души, из любви к искусству и из стремления расширить наши познания. Такие люди за один подобный поступок достойны вечной памяти, которую они и без того уже обеспечили себе своими собственными заслугами.

Вместе с тем я должен сообщить публике о своем новом сочинении⁶¹, отпечатанном на собственные средства и представляющем собой обильно иллюстрированный том in folio, которое должно выйти в свет в Риме весной будущего года на итальянском языке. В нем содержится объяснение никогда не публиковавшихся ранее памятников древности всех видов, в особенности же мраморных рельефов; многие из них было трудно истолковать, другие же являли собой, по мнению знатоков древностей, неразрешимую загадку или же объяснялись совершенно ошибочно. Благодаря этим памятникам сфера искусства будет расширена более, чем то было прежде: в них перед нами предстают совершенно неизвестные понятия и образы, которые частично были утрачены вместе с преданиями древних, а многие места в сочинениях древних авторов, ранее непонятные, смогут быть объяснены и освещены с помощью этих произведений. Собрание мое состоит из более чем двухсот оттисков гравюр на меди, исполненных лучшим рисовальщиком в Риме, господином Джованни Казановой, живописцем его величества короля Польши, так что ни одно сочинение о древностях не может похвалиться рисунками, отмеченными такой точностью, вкусом и знанием памятников. Я ничего не пожалел для его украшения, и все заглавные буквы в нем гравированы на меди.

Эту историю искусства я посвящаю искусству и времени, а особенно моему другу Антону Рафаэлю Менгсу.

Часть первая

ИССЛЕДОВАНИЕ
ИСКУССТВА
В ЕГО СУЩНОСТИ

Глава первая

О ПРОИСХОЖДЕНИИ ИСКУССТВА И ПРИЧИНАХ ЕГО НЕСХОЖЕСТИ У РАЗЛИЧНЫХ НАРОДОВ

ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ

Общая идея этой истории

Начало искусства, находящимся в зависимости от рисунка, положила необходимость точно так же, как и всем вообще изобретениям¹; в дальнейшем проявилось стремление к прекрасному, за которым под конец последовало излишество: вот три главнейшие ступени развития искусства.

Древнейшие предания свидетельствуют, что первые фигуры представляли человека таким, каков он есть, а не каким он кажется нам: его очертания, но не облик. От простоты в изображении фигуры перешли к исследованию пропорций — и это научило точности, позволившей с уверенностью добиваться большего, благодаря чему искусство достигло величия, а у греков со временем — и высшей красоты. Собрав же воедино все элементы этой красоты и начав приукрашивать их, впали в излишество, вследствие чего искусство утратило свое величие и пришло в конце концов в совершенный упадок.

Вот в немногих словах общие положения этой истории искусства. В этой главе речь пойдет прежде всего о первоначальной форме искусства вообще, затем о различных материалах, послуживших для скульптурных работ, и, наконец, о влиянии климата на искусство.

Начало искусства

Искусство началось с самых простых изображений и притом, по всей видимости, выполненных в виде скульптур: ибо даже ребенок сумеет придать определенную форму мягкой массе, хотя он ничего еще не может нарисовать на плоской поверхности, — ведь для первого из этих действий достаточно иметь лишь общее представление о предмете, для рисования же требуется множество других познаний. Впоследствии, однако, живопись послужила для украшения скульптуры².

Искусство, по всей видимости, возникло совершенно одинаковым образом у всех народов, познавших его, и нет достаточных оснований приписывать ему какое-то особое отечество, ибо каждый народ сам находил в себе первые семена необходимого. Однако время зарождения искусства было различным, и зависело оно от возраста народов и от более раннего или позднего использования искусства в богослужбных обрядах, так что халдеи или египтяне прежде греков начали выставлять для почитания чувственные изображения порожденных их фантазией высших сил. Ибо здесь дело обстоит точно так же, как и с другими искусствами и изобретениями, которые были известны и распространены ранее всего в восточных странах, — примером может послужить пурпурная краска. Свидетельства Священного Писания о подобных изображениях³ гораздо более древни, чем все то, что известно нам относительно греков. Изображения — как первоначальные, делавшиеся из дерева, так и другие, литые, — имеют в еврейском языке каждое свое особое наименование^{*4}; впоследствии первые стали покрываться позолотой или листовым золотом⁵. Те, кто говорят о заимствовании одним народом у другого обычая или искусств, совершают обычно такую же ошибку, как те, которые рассматривают частные явления, имеющие сходство между собой, и на основании этого делают общий вывод; так, например, Дионисий пытался доказать, что римляне происходят от греков, исходя из тождества поясков, опоясывающих чресла фигур атлетов у тех и у других⁶.

В Египте искусства процветали уже в древнейшие времена, и если Сесострис жил за четыреста лет до Троянской войны, то в царстве этом самые большие обелиски, ныне находящиеся в Риме и представляющие собой памятники правления названного царя⁷, а также гигантские сооружения в Фивах были уже завершены в то время, когда греческое искусство еще не выступило на свет из густого мрака.

*4 בפל, ממכה.

О начале греческого искусства

Начало искусства у греков — хотя оно развилось у них гораздо позже, чем в странах Востока, — отмечено было такой простотой, что греки, по всей видимости, сами взрастили первые его семена (как они и повествуют об этом), а не получили их от других народов. Ибо уже тридцать божеств почиталось в виде зримых образов в ту пору, когда им еще не умели придавать человеческий облик⁸ и довольствовались тем, что обозначали их посредством необработанных обрубков дерева или четырехугольных камней, поступая так подобно арабам и амазонкам⁹. Так были воплощены Юнона в Феспиях и Диана в Икарии¹⁰. Диана Патроа и Юпитер Милих в Коринфе — так же, как и древнейшая Венера в Пафосе — были не чем иным, как особого рода столбами¹¹. Бахуса почитали в образе столба¹², и даже Любовь и Грации изображались посредством простых камней¹³. Поэтому-то слово «колонна» (*κίον*) даже и в лучшие времена означало у греков также стацию. У спартанцев Кастор и Поллукс воплощались посредством двух параллельных деревянных столбов¹⁴, соединенных двумя поперечными балками, — и этот древнейший образ обнаруживается в знаке Π, которым обозначают созвездие Близнецов в круге Зодиака¹⁵.

Со временем на упомянутых выше камнях начали устанавливать головы; среди многих других подобных произведений можно упомянуть Нептуна в Триколоне и Юпитера в Тегее¹⁶: оба они находятся в Аркадии, ибо в этой области сохранилось больше древнейших памятников искусства, чем где бы то ни было в Греции. В этих ранних греческих изображениях проявился, следовательно, первоначальный замысел создания фигуры. И Священное Писание упоминает языческих идолов, у которых от человеческого облика была одна только голова¹⁷. Четырехугольные камни с головами назывались у греков, как известно, гермами, то есть «большими камнями»^{*18}; форма их сохранялась греческими художниками неизменной на протяжении веков^{**19}.

Начиная с этого первого замысла и эскиза фигуры мы можем проследить все дальнейшее развитие, сообразуясь с указаниями писателей и древними памятниками. На подобных камнях с головами помещалось лишь — посредине — указание на пол фигуры, разли-

^{*18} Scylac. Peripl. p. 52. l. 19. Suid. v. "Ερμα. Имя Гермеса, Меркурия, которому, как необоснованно утверждают, посвящали вначале подобные камни, не имеет никакого отношения к этому названию, вопреки толкованию у Платона (Cratyl. p. 408 B).

^{**19} "Αγορίαζ Πανδίωνος у Аристофана, Рас. V. 1183, была такой гермой, и притом одной из тех двенадцати, на которых вывешивались списки солдат, так что ее ни в коем случае нельзя называть колонной, как это делают переводчики.

чить который из-за неопределенности черт лица иначе было невозможно. Когда говорят, что Эвмар Афинский первым в живописи показал различие между полами²⁰, то под этим, вероятно, следует понимать особенности формирования черт лица в юном возрасте; художник этот жил до Ромула, вскоре после возобновления Олимпийских игр Ифитом.

Наконец, Дедал (как принято думать обычно) начал разделять нижнюю часть этих фигур-столбов и придавать ей форму ног, а поскольку тогда еще не умели создавать из камня человеческую фигуру всю целиком, то художник этот работал по дереву; должно быть, по его имени первые статуи и были названы дедалами²¹. Некоторое представление о произведениях этого художника может дать мнение скульпторов эпохи Сократа, переданное последним: если бы Дедал, говорит он, воскрес и продолжал работать в том же духе, какой присущ произведениям, известным под его именем, то на взгляд скульпторов он показался бы смешным²².

Первоначальные черты этих фигур у греков отличались простотой и по большей части выражались посредством прямых линий, так что у египтян, этрусков и греков начальная пора искусства была совершенно сходной, — об этом свидетельствуют также древние писатели²³, и это же можно усмотреть в древней греческой фигуре из бронзы в Музее Нани в Венеции, с надписью на пьедестале, гласящей: «ПОЛУКРАТЕМ АΝΕΘΕΚΘ»*. В этой манере плоского рисунка кроется также причина сходства разреза глаз у голов на греческих монетах и у египетских фигур — и те и другие плоски и вытянуты^{**24}. Первые картины следует представлять себе в виде монограмм, как Эпикур называл богов, то есть в виде очертаний человеческой тени, обведенной одной линией²⁵.

Таким образом, первоначальные линии и формы искусства сами привели к созданию своеобразных фигур, обычно называемых египетскими. Греки и не могли иметь особой возможности научиться чему-нибудь у египтян в области искусства, ибо до царя Псамметиха всем чужеземцам было запрещено въезжать в Египет²⁶, а греки познали искусство еще до этого времени. Преимущественной же целью путешествий в Египет, которые предпринимали греческие мудрецы,

* Поликрат посвятил (греч.).

**24 Подобные глаза, вероятно, имеет в виду Диодор (Hist. L. 4), когда говорит о фигурах работы Дедала: по его словам, этот художник создавал их *ὀμνῶντες τῆν ὀφθαλμῶν*, что переводчики передают как *luminibus clausis*, «с закрытыми глазами». Но это неправдоподобно, ибо если бы Дедал захотел сделать глаза, он сделал бы их открытыми. Перевод совершенно противоречит подлинному и единственному значению слова *μεμικῶς*, означающему «моргать», *nictare*, а по-итальянски *sbirciare*; здесь следует переводить как *conniventibus oculis*. У Нонна (Dionys. L. 4, p. 75, v. 8) *μεμικῶτα χεῖλεα* означает «полуоткрытые уста».

было изучение образа правления в этой стране²⁷. Тем, кто склонны выводить все из восточных стран, с большей вероятностью следовало бы обратить внимание на финикийян, с которыми греки находились в постоянных сношениях и от которых они, должно быть, получили при посредстве Кадма²⁸ свой первый алфавит. В союзе с финикийянами были в древнейшие времена, до Кира, этруски, обладавшие морским могуществом, доказательством чего служит союзный флот, снаряженный ими против фокейцев²⁹.

У художников этих народов был одинаковый обычай снабжать свои произведения надписями; египтяне помещали их на пьедестале или на колонне, на которых стояли фигуры, а древние греки — так же, как и этруски, — на самой фигуре. На бедре статуи в Элиде, изображавшей олимпийского победителя, стояли два греческих стиха³⁰; в той же местности находилась фигура лошади работы Дионисия из Аргоса, на боку у которой была помещена надпись; даже Мирон еще указал свое имя на бедре статуи Аполлона, выложив его серебряными буквами³¹. В пятой главе я упомяну еще одну сохранившуюся бронзовую статую, также имеющую на бедре римскую надпись.

Самые древние греческие фигуры были сходны по облику с египетскими еще и благодаря позам и движениям, и Страбон характеризует происшедшее впоследствии превращение словом, которое буквально означает «искривленные»³² и относится у него к фигурам, уже не стоящим совершенно прямо и неподвижно, как в древнейшие времена, но воплощающим всевозможные позы и движения. В противовес этому ссылаются³³ на статую борца по имени Аррахион, датированную пятьдесят четвертой Олимпиадой, а также на другую, из черного мрамора в Капитолии, ибо и у той и у другой руки просто свисают вдоль тела к бедрам. Однако для первой статуи поза эта могла иметь особое значение так же, как и для той, что была воздвигнута в честь знаменитого Милона Кротонского, а кроме того, ее выполнили в Аркадии, где искусство не знало поры расцвета. Другая, по-видимому, изображает Исиду и принадлежит к числу фигур, созданных в подражание египетским по заказу императора Адриана, на вилле которого близ Тиволи она и была найдена, — речь об этой статуе пойдет в следующей главе.

Наука побудила этрусских и греческих художников отойти от прямых линий первоначальных изображений, на которых остановились египтяне. Но так как наука в искусстве предшествует красоте и при этом, основываясь на точных и строгих правилах, должна сначала обучить определенным и убедительным предписаниям, то рисунок стал правильным, но угловатым, выразительным, но жестким, а зачастую и преувеличенным, — словом, в том духе, в каком в новейшие времена Микеланджело усовершенствовал искусство скульптуры. Сохранившие-

ся произведения этого стиля представляют собой мраморные рельефы и резные камни, о которых пойдет речь в свое время; то был стиль, который упомянутые мною писатели³⁴ сравнивают с этрусским и который, по-видимому, оставался и впоследствии характерным для эгинской школы, ибо художники этого острова, заселенного дорийцами, дольше всех других, вероятно, хранили верность древнейшему стилю.

ОТДЕЛ ВТОРОЙ

О развитии искусства скульптуры

Во втором отделе этой главы рассматриваются материалы, которые использовались ваятелями, и различные стадии развития искусства скульптуры, равно как и формообразования и рисунка. Первоначальным материалом искусства скульптуры (как и вообще искусства) послужила глина; вслед за этим научились резьбе по дереву и по слоновой кости, а затем уже обратились к камню и металлу.

Первый материал: глина

Уже сами древние языки указывают на то, что первоначальным материалом искусства была глина, ибо труд горшечника и ваятеля обозначался в них одним и тем же словом. Еще во времена Павсания во многих храмах находились глиняные фигуры божеств — например, в Тритии в Ахайе, в храме Цереры и Просерпины; в одном из афинских храмов Бахуса было также выполненное из глины изображение Амфиктиона, оказывающего гостеприимство Бахусу и другим богам; в Афинах же, на крыше галереи «Керамик» (названной так, очевидно, благодаря хранившимся в ней глиняным сосудам или фигурам) стояли два произведения из глины: «Тесей, бросающий Скирона в море» и «Аврора, покидающая Цефала»³⁵. Глиняные статуи расписывались красной краской, а порой и целиком окрашивались в красный цвет, как это видно по одной древней голове из обожженной глины^{*36}; особенно это было характерно для фигур Юпитера, и в Аркадии (в Фигалии) находилась такая статуя; расписывались красной краской и статуи Пана³⁷. Подобный обычай и теперь еще сохранился у индейцев³⁸. По-видимому, отсюда и происходит прозвище Цереры *φοινικόπεζα*, то есть «красноногая»³⁹.

^{*36} Голова эта, найденная в древнем Тускуле, находится в собрании автора.

Однако искусство и впоследствии — не только до поры своего расцвета, но и позже — продолжало обращаться к глине: отчасти в рельефах, отчасти в расписных сосудах. Первые не только использовались во фризах зданий⁴⁰, но и служили моделями для художников; чтобы получить множество слепков, прибегали к заранее приготовленным формам, доказательством чего служат дошедшие до нас в большом количестве копии одних и тех же изображений. Подобные слепки обрабатывались затем резцом моделировщика, что ясно видно по ним; автор этой «Истории» сам владеет несколькими произведениями такого рода. Иногда модели эти нанизывались на веревку и вывешивались в мастерских художников: в некоторых из них имеются посередине отверстия, проделанные для этой цели. Между этими моделями можно найти совершенно оригинальные произведения. Так называемая «пифийская жрица» из обожженной глины принадлежит к числу изображений подобного рода⁴¹. На больших празднествах, установленных в память Дедала, художники в Беотии и в городах поблизости от Афин (в особенности в Платее) выставляли такие модели на общее обозрение⁴².

Что же касается изделий из глины, принадлежащих к числу памятникеров второго рода, то есть расписных сосудов, то до нас дошли произведения как этрусские, так и греческие, и о многих из них речь пойдет ниже. Использование глиняных сосудов в священных и богослужебных обрядах продолжалось, начиная с древнейших времен, и после того, как они вышли из употребления в обыденной жизни из-за своей пышности. Эти расписные сосуды заменяли древним наш фарфор и предназначались для украшения, а не для обычного пользования, ибо встречаются сосуды, не имеющие дна.

Фигуры из дерева

Как здания, так и статуи делались из дерева ранее, чем из камня и мрамора. В Египте и теперь еще находят древние деревянные статуи из сикоморы; их можно встретить во многих музеях. Павсаний перечисляет породы деревьев, из которых вырезывались древнейшие изображения⁴³, и еще в его времена в самых известных городах Греции имелись деревянные статуи. Так, в Мегалополе в Аркадии находилась подобная Юнона, затем Аполлон с Музами, а также Венера и Меркурий, оба последних произведения — работы Дамофона, одного из самых древних художников⁴⁴. Можно сослаться также на статую из одного куска дерева в храме Аполлона на Делосе, которую упоминает Пиндар⁴⁵. Особенно же следует отметить фигуры Гилайры и Фебы в Фивах и коней Кастора и Поллуksа из эбенового дерева и слоновой кости, работы Дипена и Скиллида, учеников Дедала, затем такую же точно фигуру Дианы в Тегее в Аркадии, относящуюся

к древнейшей эпохе искусства и, наконец, статую Аякса на Саламине⁴⁶. Павсаний полагает, что деревянные статуи назывались дедалами еще до Дедала⁴⁷. В Саисе и Фивах в Египте находились колоссальные статуи из дерева⁴⁸. Мы обнаруживаем, что еще во времена шестьдесят первой Олимпиады победителям воздвигали деревянные статуи⁴⁹ и что даже знаменитый Мирон, современник Фидия, создал в Эгине деревянную статую Гекаты. Диагор, прославившийся в древности своим безбожием, варил себе еду, пользуясь за неимением дров статуей Геркулеса⁵⁰. Со временем как египтяне, так и греки стали покрывать деревянные фигуры позолотой⁵¹. Гори обладал двумя позолоченными египетскими статуями. В Риме еще во времена первых императоров воздавались почести деревянной статуе, изображавшей богиню Fortuna Virilis*, — она сохранилась со времен царя Сервия Туллия и была, по-видимому, работы какого-то этрусского художника⁵².

Фигуры из слоновой кости

Резьба по слоновой кости была известна грекам уже в древнейшие времена, и Гомер говорит о рукоятках мечей, ножах, кроватях и о многих других предметах, сделанных из этого материала⁵³. Кресла первых римских царей и консулов были также из слоновой кости, и каждый римлянин, достигший того положения, которое давало право на подобный почет, обладал собственным креслом из слоновой кости; в таких креслах перед рострами на римском форуме восседал в полном своем составе сенат во время погребальных церемоний⁵⁴. Даже лиры делались у древних из слоновой кости⁵⁵. В Греции было до статуй из слоновой кости и золота⁵⁶, причем большая часть их относилась к древнейшим временам и превосходила человеческий рост; даже в одном ничтожном местечке в Аркадии стояла прекрасная фигура Эскулапа⁵⁷, а в Ахайе, на проезжей дороге, ведущей в Пеллену, в храме Паллады имелось изображение этой богини⁵⁸, — обе статуи были из слоновой кости и золота. В одном храме в Кизике, в котором зазоры между камнями были украшены золотыми плитусами, стоял Юпитер из слоновой кости, а за ним — венчающий его мраморный Аполлон; в Тиволи был такой же точно Геркулес⁵⁹. Ирод Аттик, знаменитый и богатый оратор эпохи Антонинов, заказал для храма Нептуна в Коринфе колесницу с четырьмя позолоченными конями, у которых копыта были из слоновой кости⁶⁰. Несмотря на то что число находок древностей очень велико, ни разу еще не было найдено и мельчайшего обломка статуи из слоновой кости (исключение составляют несколь-

* Фортуна Мужская (лат.).

ко совсем маленьких фигур), ибо, подобно зубам всех животных, кроме волка ^{*61}, слоновая кость в земле превращается в известь. В Тириффе, в Аркадии, находилась статуя Кибелы из золота, лицо которой, однако, было составлено из зубов гиппопотама ⁶².

Фигуры из камня

Первым камнем, из которого начали делать статуи, был, по-видимому, тот же, что использовался в самых древних греческих постройках (например, в храме Юпитера в Элиде), а именно — разновидность известкового туфа, обладающая беловатым оттенком ⁶³. Плутарх упоминает статую Силенна из этого камня. В Риме для той же цели употреблялся травертин; можно отметить статую консула, хранящуюся на вилле господина кардинала Алессандро Альбани, а также сидящую фигуру с табличкой на коленях в Палаццо Альтиери на Капитолийском холме и женскую фигуру в натуральный рост (подобно обеим упомянутым) с кольцом на указательном пальце, находящуюся на вилле маркиза Беллони. Вот три статуи из этого камня в Риме. Фигуры из столь недорогого камня ставились обычно и на могилах.

Из мрамора вначале делались головы, руки и ноги деревянных фигур, примером чего могут служить статуи Юноны и Венеры работы Дамофона ⁶⁴, одного из знаменитых художников древнейшей эпохи; обычай этот был в ходу еще во времена Фидия, ибо его Паллада в Платеях была изваяна подобным образом ⁶⁵. Такие статуи, у которых из камня делались лишь части тела, не покрытые одеждой, назывались акролитами: вот истинное значение этого слова, до которого не доискался ни Салмазий, ни кто-либо другой ⁶⁶. Плиний замечает, что в мраморе стали работать впервые в пятидесятую Олимпиаду ⁶⁷, но это, по-видимому, относится к целым фигурам. Пороку мраморные статуи облекали в одежды из настоящей ткани, примером чего может служить фигура Цереры в Буре в Ахайте; очень древняя статуя Эскулапа в Сикионе также имела подобную одежду ⁶⁸. Впоследствии это привело к тому, что мраморные фигуры стали покрываться росписями, изображавшими одежду, как показывает статуя Дианы, найденная в 1760 году в Геркулануме. Она имеет четыре пальма ⁶⁹ и два с половиной дюйма в высоту; черты лица ее не идеальны, а воспроизводят определенную модель. Волосы у нее белокурые, накидка — белая с тремя полосами внизу: первая узкая, золотистая, вторая более широкая и расписанная белыми цветками и завитками, цвета каме-

^{*61} У одного человека в Риме есть волчий зуб, на котором изображено двенадцать божеств.

ди, и такого же цвета третья полоса. Статуя, которую у Вергилия⁷⁰ Коридон обещает Диане, должна была быть из белого мрамора, но с красными сандалиями. Статуи из черного камня, то есть из мрамора или базальта, создавали уже древнейшие греческие художники: Диана в Амбрисе в Фокиде работы одного художника с острова Эгина была из такого камня⁷¹. С настоящим базальтом работали как греки, так и египтяне, но речь об этом пойдет ниже.

Фигуры из бронзы

Если верить Павсанию, статуи из бронзы начали создавать в Италии гораздо раньше, чем в Греции. Первыми художниками, обратившимися к этому роду скульптуры, он называет Рэка и Феодора из Самоса⁷². Последний вырезал знаменитый камень в перстне Поликрата, владевшего Самосом во времена Креза, то есть примерно в шестидесятую Олимпиаду. Римские историки, однако, сообщают, что уже Ромул повелел воздвигнуть свою статую, венчаемую богиней Победой, на колеснице, запряженной четверкой коней, — и все это отлитое из бронзы; колесница с конями представляла собой трофей, захваченный при взятии города Камерин. Произошло это, должно быть, после празднования триумфа над фиденатами, в седьмой год правления Ромула и, следовательно, в восьмую Олимпиаду⁷³. Надпись на этом произведении была сделана, по словам Плутарха⁷⁴, греческими буквами, — но поскольку, как замечает по другому поводу Дионисий, римские письма походили на древнейшие греческие, то можно предположить, что речь идет о работе некоего этрусского художника. Сообщается, кроме того, о бронзовой статуе Горация Коклеса и о такой же, но конной, в честь знаменитой Клелии⁷⁵: обе были воздвигнуты в первые годы Римской республики. Когда Спурий Кассий понес наказание за свои козни против свободы, конфискованное у него имущество было обращено на то, чтобы установить бронзовые статуи Цереры⁷⁶. С другой стороны, однако, нам известно из иных источников, что у греков уже во времена Креза Лидийского изготавливались неслыханно крупные предметы из всевозможных металлов: большая серебряная ваза, которую этот царь подарил храму в Дельфах, вмещала в себя шестьсот ведер; создателем ее был упоминавшийся выше Феодор⁷⁷. Спартанцы заказали в подарок Крезу металлическую вазу вместимостью в триста ведер, украшенную изображениями различных животных. За много лет до этого на Самосе были созданы три колоссальные фигуры, каждая шести локтей в высоту, в коленопреклоненной позе и держащая в руках вазу, которая, так же как и сама фигура, была из бронзы; на это ушла десятая доля

добычи, захваченная самосцами во время плавания к Тартессу, по ту сторону Геркулесовых Столпов⁷⁸. Первая бронзовая колесница, запряженная четверкой коней, о которой упоминают греческие авторы, была сделана афинянами после смерти Писистрата, то есть после шестьдесят седьмой Олимпиады⁷⁹; ее выставили перед храмом Паллады. У бронзовых статуй зачастую и постаменты были из металла⁸⁰. Золотые статуи в древности воздвигались некоторым божествам, но еще чаще — римским императорам, о чем, помимо писателей, свидетельствуют также надписи⁸¹.

Об искусстве резьбы по камню

Искусство резьбы по камню принадлежит, должно быть, очень древним временам; оно было известно народам, весьма удаленным друг от друга. Говорят, что греки вначале делали печати из дерева, источенного червями⁸², и в музее Стоша хранится камень, напоминающий своей резьбой подобное дерево и, по-видимому, служивший в качестве печати. Египтяне достигли высокого совершенства в этом виде искусства, о чем свидетельствует находящаяся в названном музее Исида, сведения о которой содержатся в следующей главе; обитатели Эфиопии также делали резные печати из камня, причем они употребляли для этой цели иной, более твердый камень⁸³. Этот вид искусства, однако, будет подробно рассмотрен в каждой из последующих глав. Судить о том, насколько распространены были у древних изделия из драгоценных камней, можно — даже и не привлекая иных свидетельств — хотя бы по тем двум тысячам кубков, которые Помпей обнаружил в сокровищнице Митридата⁸⁴.

ОТДЕЛ ТРЕТИЙ

О причинах несхожести искусства у различных народов

Рассмотрение вопроса о влиянии климата на искусство, представляющее собой предмет третьего отдела этой главы и идущее вслед за рассуждениями о происхождении искусства и о материалах, которые использовались художниками, подводит нас ближе к пониманию причин несхожести искусства у различных народов, познавших его. Под влиянием климата мы подразумеваем воздействие, оказываемое на телосложение, а в равной степени и на образ мышления обитателей

той или иной страны характером ее местоположения, а также особенностями погоды и употребляемой пищи. Климат, по словам Полибия, определяет нравы народов, их облик и цвет кожи⁸⁵.

Влияние климата на телосложение

Что касается первого, то есть телосложения, то мы собственными глазами убеждаемся в том, что лицо человека отражает не только его душу, но зачастую также характер нации, к которой он принадлежит: природа, разграничив с помощью гор и рек большие государства и земли, установила соответственно и различия во внешности их обитателей, выказав при этом значительное разнообразие; в странах, далеко отстоящих друг от друга, подобные различия проявляются еще и в особенностях строения тех или иных частей тела и вообще во всем телосложении. Различия, определяемые природными условиями той или иной страны, проявляются у животных одной породы не меньше, чем у людей, — высказывалось даже мнение, будто животные обладают сходством с людьми, населяющими их страну⁸⁶. Черты человеческого облика могут быть столь же разнообразными, что и языки или их диалекты, причем последнее зависит от самих органов речи: так, нервы языка должны быть малоподвижными скорее у обитателей холодных, но не теплых стран, и если в речи гренландцев или других американских народов ощущается недостаток в некоторых звуках⁸⁷, объясняется это той же причиной. Отсюда же следует, что во всех языках обитателей севера преобладают не только односложные слова, но и согласные, произношение которых, особенно в сочетаниях, дается другим народам с трудом, а иногда оказывается просто невысказанным. Один знаменитый писатель⁸⁸ усматривает даже причину несхожести итальянских диалектов в различии тканей и форм органов речи. По этой причине, утверждает он, у ломбардцев, живущих в самых холодных областях страны, произношение грубое и отрывистое; тосканцы и римляне говорят размеренным тоном; в речи неаполитанцев, наслаждающихся еще более теплым климатом, слышится больше гласных, и говорят они яснее и отчетливее. Те, кому довелось встречаться с представителями многих наций, различают их по внешности столь же свободно и безошибочно, как и по языку. А поскольку наиглавнейшим объектом внимания искусства и художников оставался во все времена человек, то в каждой стране художники придавали своим фигурам облик, характерный для их нации; доказательством же того, что искусство в древности воплощало образы, находившиеся в соответствии с человеческим обликом, служит аналогичное соотношение между натурой и ее изображением в новейшие времена. Немцы, голландцы и французы, если только

они не изменяют своей стране и природе, узнаются по своим картинам так же, как китайцы и татары; Рубенс и после многолетнего пребывания в Италии продолжал изображать своих персонажей так, словно бы никогда не покидал родины.

Внешность современных египтян и теперь еще могла бы напомнить о персонажах их древнего искусства, если бы это соотношение между природой и ее порождениями не оказалось утраченным. Ибо если нынешние египтяне в большинстве своем такие же толстые и жирные, какими, судя по описаниям, являются обитатели Каира⁸⁹, то по их древним изображениям нельзя было бы судить об их телосложении в древние времена: оно представляется полной противоположностью нынешнему; следует заметить, однако, что еще древние описывали египтян как людей толстых и жирных⁹⁰. Хотя климат и не меняется, но страна и ее обитатели могут обрести иной облик. Если при этом принять во внимание, что современные египтяне являются другим народом, принесшим с собою собственный язык, что их религия, форма правления и образ жизни совершенно противоположны прежнему укладу, то станут понятными и происшедшие перемены во внешнем облике. Неслышанно большая численность народонаселения вынуждала древних египтян быть умеренными и трудолюбивыми; главное занятие их составляло земледелие⁹¹; пищу они употребляли скорее растительную, чем мясную, так что тела их не могли обрастать лишним жиром. Нынешние обитатели Египта погружены в ленивую дремоту, они стремятся жить не трудясь, и это влечет за собой чрезмерную полноту их тел.

Умозаключения подобного рода применимы и по отношению к нынешним грекам. Не говоря уже о том, что их племя на протяжении нескольких столетий смешивалось с потомками многих народов, обосновавшихся на их земле, нетрудно заметить, что современное государственное устройство, воспитание, образование и образ мышления могли оказать влияние и на их телосложение. При всех этих неблагоприятных обстоятельствах и теперь еще племя греков славится своей красотой, и чем ближе природа Греции к небу, тем прекраснее и величавее проявляется она в наружности своих детей. По этой же причине люди с незавершенными, неясными и маловыразительными чертами лица встречаются в красивейших областях Италии гораздо реже, чем по ту сторону Альп; лица здесь и выразительнее, и умнее, формы их по большей части крупные и законченные, а части соразмерные. Это превосходство во внешности настолько очевидно, что голова первого попавшегося мужчины из простонародья оказывается моделью для возвышенной картины на исторический сюжет, а среди женщин того же сословия — и притом в самом залулустном местечке — без особого труда отыскивается прообраз Юноны. В Неаполе, наслаждающемся более ровной и умеренной погодой по сравнению с другими итальян-

скими городами, ибо он находится в тех же климатических условиях, что и материковая Греция, часто встречаются фигуры и лица, которые могли бы служить моделью при воплощении прекрасного идеала, — и кажется, будто формы лица и в особенности четко очерченные и гармоничные части его специально созданы здесь для ваятеля.

Из того обстоятельства, что утонченность расцветает там, где теплее климат, тот, кому никогда не доводилось встречаться с представителями упомянутой выше нации, может и сам вывести справедливое заключение о соответствующей градации в умственном развитии: неаполитанцы утонченнее и хитрее римлян, сицилийцы превосходят в этом отношении неаполитанцев, а греки — даже сицилийцев. По словам Цицерона, чем чище и прозрачнее воздух, тем утонченнее человеческие лица⁹².

Следовательно, высшая красота, состоящая не только в нежности кожи, ярких красках, живом и выразительном взгляде, но и в очертаниях и формах, встречается чаще в странах, наслаждающихся размеренным климатом. И если даже допустить, что только итальянцы могут воплощать красоту кистью и резцом, как говорит один известный английский писатель⁹³, то ведь в прекрасных порождениях итальянской природы отчасти и кроется источник этой способности, которая развивается с легкостью благодаря ежедневно накапливаемому опыту созерцания. А между тем совершенная красота встречалась редко даже у греков, и Котта у Цицерона говорит, что в его время из множества афинских юношей лишь немногие были действительно прекрасны. Насколько счастливые климатические условия способствуют расцвету красоты, свидетельствуют мальтийские женщины: они отличаются особой красотой, ибо на их острове не бывает зимы.

Но самое прекрасное из греческих племен (особенно в отношении цвета лица) обитало, по всей видимости, в Малой Азии, под ионийским небом, — тем небом, под которым вырос Гомер и которое вдохновило его. Об этом свидетельствуют Гиппократ и Лукиан⁹⁴, а один наблюдательный путешественник шестнадцатого столетия⁹⁵ никак не может найти нужных слов, чтобы воздать должное красоте тамошних женщин, их нежной, молочно-белой коже и свежему, здоровому румянцу. Ибо в этой стране и на островах архипелага благодаря их положению небо более ясное, а погода с ее размеренным чередованием тепла и холода более ровная и постоянная, чем даже в Греции и особенно в тех ее приморских областях, которые не защищены от знойного африканского ветра так же, как и все южное побережье Италии и другие земли, лежащие против Африки. Ветер этот, известный у греков под названием *λίψ*, у римлян *Africus*, у нас *scirocco*⁹⁶, заволакивает и насыщает воздух жгучими мглистыми испарениями, становится источником болезней и совершенно изнуряет людей, животных и расте-

ния. Когда он начинает дуть, пищеварение нарушается, а ум, так же как и тело, становится неповоротливым и бессильным. Из сказанного ясно, какое влияние оказывает этот ветер на красоту и цвет кожи, имеющей у обитателей приморских побережий тот желтовато-темный оттенок, который присущ жителям столицы неаполитанского королевства с ее узкими улицами и высокими домами в большей степени, чем обитателям окрестных деревень. Таким же цветом кожи отличаются жители городов на побережье Средиземного моря, в Папском государстве, Террачине, Неттуно, Остии и так далее. Однако испарения болот, из-за которых воздух в Италии дурной и смертоносный, в Греции, по-видимому, отнюдь не обладали пагубными свойствами: так, например, Амбракия, весьма благоустроенный и знаменитый в древности город, лежал среди болот, оставлявших лишь один-единственный проход к нему⁹⁷.

Самым убедительным доказательством замечательной красоты телесных форм у греков и всех нынешних обитателей Леванта служит то, что у них никогда не бывает приплюснутых носов, особенно обезображивающих лица. Скалигер отметил подобную особенность и у евреев⁹⁸; в Португалии, например, евреи по большей части имеют носы с горбинкой, называемые там по этой причине еврейскими носами. Везалий замечает, что овал лица у греков и турок красивее, чем у немцев и голландцев⁹⁹. Следует также принять во внимание, что во всех теплых странах оспа представляет собой меньшую опасность, чем в холодных, в которых она свирепствует как эпидемическое заболевание подобно чуме. Поэтому в Италии едва ли у десяти человек из тысячи будут лица, отмеченные еле заметными следами оспы; грекам же в древности этот недуг был совершенно неизвестен¹⁰⁰.

Влияние климата на образ мышления

Влияние климата на образ мышления сказывается столь же явственно и ощутимо, как и на телосложение; наряду с ним воздействие здесь оказывают и внешние обстоятельства, в особенности же воспитание, государственное устройство и форма правления. Как у восточных и южных народов, так и у греков образ мышления проявляется в произведениях искусства. У первых из них фигуральные выражения столь же горячи и пламенны, как и климат, в котором они живут, а полет их мыслей зачастую превосходит границы возможного. В таких умах и возникали причудливые образы искусства египтян и персов, художники которых соединяли в одном облике черты существ, совершенно различных по своей природе и полу, и стремились скорее к сверхъестественному, чем к прекрасному.

Грекам же, обитавшим в условиях более умеренного климата, установившим у себя более умеренный образ правления и населявшим страну, которую, согласно преданию, назначила им Паллада¹⁰¹, выбрав ее среди всех прочих из-за мягкого климата, были, напротив, присущи идеи и образы столь же живописные, сколь живописен был их язык. Их поэты, начиная с Гомера, не только говорят образами, но и создают и живописуют образы, зачастую выраженные одним-единственным словом благодаря ярким краскам его звучания. Воображение греков не знало преувеличений, отличавших упомянутые выше народы, а их органы чувств, стремительно воздействовавшие на тонкоорганизованный мозг посредством гибких и восприимчивых нервов, в одно мгновение схватывали различные стороны каждого явления, занимаясь по преимуществу созерцанием прекрасного в нем.

Язык малоазийских греков стал богаче сонорными (гласными) звуками, мягче и музыкальнее после их переселения из Греции, ибо они наслаждались еще более отрадным климатом, нежели прочие греки, — и именно этот климат породил и вдохновил первых поэтов; на этой же земле возникла греческая философия; первые историки были родом отсюда же — и, наконец, Апеллес, живописец, воплощавший грацию, появился на свет под этим же благодатным небом. Однако эти греки, не сумевшие отстоять свою свободу от посягательств сопредельной персидской державы¹⁰², не были в состоянии возвыситься, подобно афинянам, создав могущественные и свободные государства, и поэтому искусства и науки в Ионийской Азии утратили свое первенствующее положение. В Афинах же, где после изгнания тиранов установилось демократическое правление с участием всего народа¹⁰³, дух каждого гражданина возвысился, а сам город высоко вознесся во мнении всех греков. А поскольку хороший вкус приобрел самое широкое распространение, и состоятельные афиняне могли списать любовь и уважение своих сограждан и открыть себе путь к почестям, сооружая великолепные общественные здания и заказывая произведения искусства, то в дни славы и могущества город этот стал подобен морю со впадающими в него реками: в Афины стекалось все и вся. Вместе с науками здесь обосновались и искусства, здесь заняли они первенствующее положение, и отсюда же поток их излился на другие земли. Доказательством того, что именно в этом кроется основная причина расцвета искусств в Афинах, служит подобная же обстановка во Флоренции, где в новое время после долгих лет мрака невежества вновь начали процветать науки и искусства.

Таким образом, исследуя естественные способности всех народов вообще и греков в частности, необходимо принимать в расчет влияние не только климата, но и воспитания и формы правления. Ибо внешние обстоятельства воздействуют на нас не менее, чем воздух, который

нас окружает, а привычка имеет над нами такую власть, что она даже пересоздает и тело и самые органы чувств, дарованные нам природой; так, ухо, привыкшее к французской музыке, остается равнодушным к самым нежным звукам музыки итальянской.

Именно от этого проистекали также те различия между греческими племенами в самой Греции, которые отмечает Полибий, говоря о способах ведения войны и о мужестве¹⁰⁴. Фессалийцы были хорошими воинами, когда могли нападать небольшими отрядами, но не выказывали должной выдержки в правильном боевом строю во время сражения; этолийцы же составляли полную их противоположность. Критяне были несравненны в засадах и вылазках, когда требовалось нанести урон врагу, прибегнув к хитрости, — но их не следовало использовать там, где решало одно только мужество; у ахейцев и македонян дело обстояло противоположным образом. Древнейшие законы Аркадии обязывали всех ее обитателей учиться музыке и постоянно заниматься ею вплоть до достижения тридцатилетнего возраста для того, чтобы смягчить их нравы и обычаи, которые могли сделаться грубыми и дикими из-за сурового климата этой горной страны, — и поэтому аркадяне выделялись среди всех греков своей добропорядочностью и хорошими манерами. Из их числа лишь жители города Кинефа, отвергнувшие этот закон из нежелания учиться музыке и заниматься ею, вновь впали в состояние своей природной дикости и были презираемы всеми греками.

В тех странах, в которых воздействие на обитателей наряду с климатом оказывает и некая тень прежней свободы, нынешний образ мышления весьма схож с прежним; это и теперь еще проявляется в Риме, где простонародье, управляемое духовенством, пользуется необузданной свободой. В этой среде и теперь еще можно было бы набрать отряд воинственных и неустрашимых воинов, презирающих смерть подобно их предкам, а те женщины из простонародья, чьи нравы менее развращены, и поныне напоминают древних римлянок своей сердечностью и отвагой; можно было бы привести немало превосходных примеров в доказательство этого, если бы позволило наше изложение.

У обитателей самых теплых областей Италии, едва ли не поголовно наделенных большими талантами, и поныне еще проявляется замечательный художественный талант, наследие греков; воображение господствует здесь над остальными способностями так же, как у расудочных бриттов разум господствует над воображением. Кто-то не без основания заметил, что поэты по ту сторону Альп говорят образами, но создают лишь немногие запоминающиеся образы; следует признать, что изумляющие, а порой и ужасающие образы, которые составляют славу Мильтона, не могут служить предметом, достойным благородной кисти, и совершенно непригодны для живописи. Описания Миль-

тона — за исключением тех, что посвящены любви в раю, — напоминают прекрасно нарисованных Горгон, похожих друг на друга и одинаково устрашающих. Описания у многих других поэтов кажутся значительными на слух, но ничего не говорят разуму. У Гомера же все живописно и все задумано и создано для живописи¹⁰⁵. Чем теплее климат итальянских областей, тем крупнее таланты и тем пламеннее воображение у их уроженцев, — произведения сицилийских поэтов, например, полны редких, новых и неожиданных образов. Но этому пламенному воображению чужды горячность и порывистость, ему здесь — так же, как и погоде в этих областях и темпераменту их обитателей, — присуща бóльшая уравновешенность, нежели в более холодных областях, ибо природа чаще создает счастливо-флегматичные характеры не на севере, а на юге Италии.

Когда я говорю об естественной способности этой нации к искусству, то не могу вместе с тем отрицать наличие той же способности у отдельных или многих представителей других народов, поскольку подобное противоречило бы очевидности. Ибо Гольбейн и Альбрехт Дюрер, прародители искусства в Германии, выказали таланты, достойные изумления, и если бы они смогли, подобно Рафаэлю, Корреджо и Тициану, изучать произведения искусства древности, то, вероятно, достигли бы такого же величия или даже превзошли бы названных художников. Ведь и Корреджо — хотя это обычно отрицается — не обрел бы величия, не изучив творения древних: его учитель Андреа Мантенья знал их, и в коллекции господина кардинала Алессандро Альбани имеются его зарисовки древних статуй, — поэтому Фелициан и завещал ему свое собрание древних надписей¹⁰⁶. С этой стороны Мантенья был совершенно неизвестен Бурману Старшему¹⁰⁷. Относительно же того, объясняется ли указанными выше причинами отсутствие художников в Англии, где нет ни одной знаменитости, и во Франции, где — за исключением двух или трех — положение остается прежним, несмотря на большие затраты, я предоставляю судить другим.

Мне кажется, что эти общие сведения об искусстве, а также изложение причин его несхожести в странах, познавших его, достаточно подготовили читателя к рассказу об искусстве у отдельных народов.

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ДРЕВНОСТИ

| | |
|--|-----------|
| Вступление | 7 |
| Часть первая. Исследование искусства в его сущности | 17 |
| <i>Глава первая.</i> О происхождении искусства и причинах его несхожести у различных народов | 19 |
| Отдел первый. Общая идея этой истории | 19 |
| Начало искусства | 20 |
| О начале греческого искусства | 21 |
| Отдел второй. О развитии искусства скульптуры | 24 |
| Первый материал: глина | 24 |
| Фигуры из дерева | 25 |
| Фигуры из слоновой кости | 26 |
| Фигуры из камня | 27 |
| Фигуры из бронзы | 28 |
| Об искусстве резьбы по камню | 29 |
| Отдел третий. О причинах несхожести искусства у различных народов | 29 |
| Влияние климата на телосложение | 30 |
| Влияние климата на образ мышления | 33 |
| <i>Глава вторая.</i> Об искусстве египтян, финикийян и персов | 37 |
| Отдел первый. Об искусстве египтян | 37 |
| Причины своеобразия египетского искусства | 37 |
| О стиле египетского искусства | 41 |
| Творческий метод | 56 |
| Отдел второй. Об искусстве финикийян и персов | 62 |
| Об искусстве финикийян | 62 |
| Об искусстве персов | 65 |
| <i>Глава третья.</i> Об искусстве этрусков и их соседей | 70 |
| Отдел первый. Об этрусках | 70 |
| Внешние обстоятельства | 70 |
| Изображение богов и героев у этрусков | 73 |
| Наиболее значительные произведения этрусского искусства | 77 |

| | |
|--|----------------|
| Отдел второй. О стиле этрусских художников | 85 |
| Общие соображения | 85 |
| О различных стадиях и периодах этрусского искусства | 86 |
| Отдел третий. Об искусстве народов, соседствовавших с этрусками ... | 92 |
| Искусство самнитов и вольсков | 92 |
| Искусство кампанцев | 93 |
| Обзор некоторых статуэток с острова Сардиния | 98 |
| Г л а в а ч е т в е р т а я. Об искусстве греков | 100 |
| Отдел первый. Основные причины, обусловившие появление искусства у греков и его превосходство над искусством других народов | 101 |
| Отдел второй. О сущности искусства | 108 |
| О рисунке обнаженного тела | 108 |
| Об очертаниях одетых фигур | 142 |
| Отдел третий. О возвышении и упадке греческого искусства | 157 |
| Древнейший стиль | 158 |
| Высокий стиль | 165 |
| Прекрасный стиль | 167 |
| Стиль подражателей | 172 |
| Отдел четвертый. О технической стороне греческой скульптуры | 182 |
| Отдел пятый. О живописи древних греков | 191 |
| Г л а в а п я т а я. Об искусстве римлян | 209 |
| Отдел первый. Исследование римского стиля в искусстве | 209 |
| Отдел второй. О мужской одежде у римлян | 217 |
| Часть вторая. Искусство греков в его связи с событиями греческой истории | 223 |
| Г л а в а п е р в а я. Об искусстве в древнейшие времена вплоть до Фидия | 226 |
| Г л а в а в т о р а я. Об искусстве со времен Фидия до Александра Великого | 233 |
| Г л а в а т р е т ь я. Об искусстве в эпоху после Александра и об упадке искусства | 251 |
| Г л а в а ч е т в е р т а я. О греческом искусстве у римлян и при римских императорах | 270 |
| Г л а в а п я т а я. Упадок искусства при Септимии Севере | 293 |

МАЛЫЕ СОЧИНЕНИЯ

| | |
|---|-----|
| Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры | 303 |
| Пояснение к «Мыслям о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» и ответ на «Послание» | 331 |
| Описание Бельведерского торса в Риме | 372 |
| О грации в произведениях искусства | 377 |
| Наставление о том, как следует созерцать произведения искусства | 383 |
| Заметки об архитектуре древних | 391 |
| Вступление | 391 |
| О сущности архитектуры | 397 |
| Об изяществе в архитектуре | 426 |
| О способности воспринимать прекрасное в искусстве и об обучении этому | 436 |

ПРИЛОЖЕНИЯ

| | |
|---|-----|
| Очерк жизни и творчества Винкельмана | 461 |
| Комментарий | 489 |
| ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ДРЕВНОСТИ | 490 |
| Вступление | 496 |
| Часть первая. Глава первая | 502 |
| Глава вторая | 515 |
| Глава третья | 529 |
| Глава четвертая | 539 |
| Глава пятая | 577 |
| Часть вторая. Глава первая | 586 |
| Глава вторая | 599 |
| Глава третья | 611 |
| Глава четвертая | 622 |
| Глава пятая | 630 |
| МАЛЫЕ СОЧИНЕНИЯ | 633 |
| Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры | 634 |
| Пояснение к «Мыслям о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» и ответ на «Послание» | 640 |
| Описание Бельведерского торса в Риме | 652 |
| О грации в произведениях искусства | 653 |

| | |
|---|-----|
| Наставление о том, как следует созерцать произведения искусства | 654 |
| Заметки об архитектуре древних | 654 |
| О способности воспринимать прекрасное в искусстве и об обучении этому | 666 |
| <i>Приложение 1.</i> Обзор наиболее значительных собраний древностей в Европе XVIII века | 669 |
| <i>Приложение 2.</i> Синхронистическая таблица VI—I вв. до н. э. | 680 |
| <i>Приложение 3.</i> Перечень римских императоров | 705 |
| <i>Приложение 4.</i> Таблица перевода дат греческого и римского летоисчисления (776 г. до н. э.—300 г. н. э.) | 708 |
| Указатель имен | 718 |
| Иллюстрации | 771 |