

Т. Ю. Юренева

КОЛЛЕКЦИИ И КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ АНТИЧНОГО МИРА *

Индивидуальное и целенаправленное коллекционирование возникло в эпоху эллинизма, и первыми коллекционерами античного мира традиционно считаются эллинистические монархи. Неистовыми собирателями книг стали Птолемеи, не жалевшие средств на приобретение целых собраний. К концу I века до н.э. Александрийская библиотека включала 700 тыс. папирусных свитков. Для пополнения своей коллекции египетские монархи нередко прибегали к крайним мерам. Все книги, найденные на борту кораблей, заходивших в Александрийскую гавань, изымались и копировались. Затем копии возвращались владельцам, подлинники же оставались в Александрии. Попросив в Афинах оригиналы рукописей трагедий Эсхила, Софокла и Еврипида для проведения сверки с экземплярами своего собрания, Птолемеи предпочли пожертвовать внесенным ими огромным залогом ради того, чтобы оставить у себя подлинники. Афинянам же вернулись копии со слабым утешением, что их выполнили на лучшем из имеющихся видов папируса.

Азартными библиофилами были и пергамские цари Атталиды, которым принадлежало около 200 тыс. книг, но с еще большим коллекционерским пылом они собирали статуи и картины. Для пополнения своей коллекции монархи не жалели средств и готовы были платить за знаменитые произведения баснословные суммы. Когда после завоевания греческого города Коринфа в 146 г. до н.э. римляне устроили распродажу награбленных художественных ценностей, Аттал II предложил за картину Аристиды «Дионис» 600 000 денариев. Невежественному завоевателю Греции Луцию Муммию эта сумма показалась столь неправдоподобно огромной, что он, подозревая в картине какие-то скрытые и неведомые ему достоинства, на всякий случай снял ее с торгов и посвятил в храм Цереры (Геры), несмотря на отчаянные уговоры Аттала¹.

Специального здания для своего богатейшего собрания Атталиды по всей вероятности не возводили. Приобретавшиеся ими скульптурные и живописные произведения украшали дворцовые покои, размещались в общественных местах, храмах, святилищах и сакральных территориях, для которых изначально и создавались. Часть скульптурной коллекции монархов находилась в зале библиотеки, раскопки которого обнаружили множество постаментов для статуй поэтов, историков, философов — Гомера,

* Статья опубликована в журнале «Вопросы истории». 2002. № 9. С.136–148.

Сапфо, Алкея, Геродота. Неподалеку от библиотеки была найдена и колоссальная статуя богини Афины, реплика Афины Парфенос Фидия².

Разрозненные сообщения древних авторов о нахождении в Пергаме тех или иных произведений искусства дают возможность реконструировать характер собрания Атталидов. Наряду с произведениями Кефисодота, Праксителя, Мирона и других мастеров классической эпохи, пергамские цари интересовались работами периода архаики, когда греческое искусство делало первые шаги. Сохранились свидетельства о том, что во дворце Аттала стояла архаическая статуя, похожая на знаменитые коры из Афинского акрополя, а также статуи Харит, созданные в VI в. до н.э. ваятелем Бупалом. В Пергаме находилась и медная статуя Аполлона работы Оната из Эгины (первая треть V в. до н.э.), названная Павсанием «одним из величайших чудес, как по величине, так и по искусству»³. Здесь же хранилась картина «Аякс, пораженный молнией», написанная афинским живописцем Аполлодором (последняя треть V в. до н.э.). В античной традиции он предстает как основоположник живописи в собственном смысле слова, поскольку ему приписывается введение светотени, тогда как вся живопись предшествующего периода являлась, предположительно, плоскостным рисунком красками⁴.

Пребывание в одном собрании весьма разных по стилю и характеру произведений дает основание полагать, что в своей коллекционерской деятельности Атталиды руководствовались не только личными вкусами, но и стремлением представить греческое искусство во всем его многообразии. Если же оригинал был недоступен, они считали необходимым приобрести произведение хотя бы в копии. Это подтверждает и надпись, найденная французскими археологами при раскопках в Дельфах, повествующая о том, что царь Аттал в 141–140 гг. до н.э. прислал трех живописцев для изготовления копии грандиозных картин Лесхи Книдян, написанных Полигнотом на гомеровские темы⁵.

Свои коллекции Птолемеи и Атталиды составляли в обстановке ожесточенного соперничества за культурное лидерство в эллинистическом мире. Сама практика формирования Птолемеями книжного собрания, по мнению исследователей, больше походила не на коллекционерскую деятельность, а на проявление политических амбиций и стремление обрести монополию на греческую культуру⁶. Причина этого крылась в том, что внезапное появление эллинистических монархий на исторической арене побуждало новоявленных царей создавать видимость легитимности и преемственности полученной ими власти. В Александрии эту задачу отчасти призваны были выполнять два института, занимавшиеся помимо прочего изучением и сохранением эллинской культуры — музейон и библиотека. Они стали не только связующим звеном между греческими поселенцами и их исторической родиной, но и важными символами всего греческого, следовательно, и

преемственности власти правящей династии. Ведь Александрийский музейон создавался по образу и подобию школы Аристотеля, учителя и наставника Александра Македонского, опыт Аристотеля был востребован и при создании Александрийской библиотеки. Связь с греческим прошлым устанавливали и Атталиды, скопировавшие у Птолемея основание библиотеки и музейона, которые, однако, существенно уступали по своей значимости и общественному резонансу александрийским учреждениям. Но зато пергамским правителям удалось стать лидерами эллинистического мира в области коллекционирования греческого искусства всех этапов его развития.

Если понимать под частным коллекционированием занятие, имеющее сугубо индивидуальную мотивацию, то говорить о нем применительно к эллинистическим монархам вряд ли правомерно, поскольку их коллекционерская деятельность являлась составной частью определенной государственной политики. Время частных коллекционеров еще не наступило, хотя предпосылки к формированию института частного коллекционирования уже давно созревали в соседнем Риме.

Вместе с расцветом эллинистических государств росли и крепились имперские амбиции их воинственного соседа. В III в. до н.э. Рим завоевывает богатые древнегреческие города-государства Южной Италии и Сицилии. Во II в. до н.э. в его власти оказались Македония, Балканская Греция, Пергамское царство. В 30 г. до н.э. под ударами римских легионеров последним из эллинистических государств пал Египет. Но «Греция, взятая в плен, победителей диких пленила...». Эти знаменитые строки римского поэта Горация метко и образно передали суть тех кардинальных перемен, которые произошли в системе ценностей Древнего Рима под влиянием греческой цивилизации. Высокомерные и самонадеянные в борьбе за мировое господство, римляне стали прилежными учениками Эллады во всем, что касалось литературы, искусства, науки, философии, образования. Именно благодаря знакомству с греческой культурой и усвоению ее достижений они приобрели интерес и вкус к произведениям искусства. Но произошло это не сразу.

Образ архаичного Рима, еще не понимающего художественной значимости творений великих греков, ярко и наглядно воссоздал поэт Ювенал:

«...Медное в те времена изголовье скромной кровати
Лишь головою осла в веночке украшено было,
Возле которой, резвясь, играли питомцы деревни.
Пища была такова ж, каковы и жилища и утварь;
И неотесанный воин, не знавший еще восхищенья
Перед искусствами греков, когда при дележке добычи

Взятого города в ней находил совершенной работы
Кубки, — ломал их, чтобы бляхами конь у него красовался»⁷.

Лишь постепенно к римлянам пришло осознание того, что картины, статуи, вазы, кубки и другие произведения искусства имеют не только сакральную или утилитарную значимость, но и художественную ценность. Их знакомство с неведомым прежде миром утонченной цивилизации состоялось в начале III в. до н.э., когда римские легионеры завоевывали Кампанию и греческие колонии Южной Италии. В 272 г. до н.э. в триумфальной процессии по случаю взятия и разграбления богатейшего греческого города Тарента изумленным взорам толпы, встречающей своих победителей, предстали уже не сломанное оружие поверженного врага и отнятые у него стада, а картины, знамена, золото, предметы роскоши. По мнению римского историка Тита Ливия, начало восторженному удивлению его соотечественников работами греческих мастеров положило завоевание и разграбление в 212 г. до н. э. богатого художественными сокровищами города Сиракузы.

«Он отвез в Рим украшавшие город статуи и картины, которыми изобиловали Сиракузы, — пишет Ливий о военачальнике Марке Клавдии Марцелле. — Они были добычей, захваченной у врага, были взяты по праву войны. Однако отсюда пошло и восхищение работами греческих искусников, и распространившаяся распущенность, с какой стали грабить святилища, как и прочие здания»⁸.

Об этом же пишет и Плутарх:

«Когда римляне отозвали Марцелла из Сицилии, <...> он вывез из Сиракуз большую часть самых прекрасных украшений этого города, желая показать их во время триумфального шествия и сделать частью убранства Рима. Ведь до той поры Рим и не имел и не знал ничего красивого, в нем не было ничего привлекательного, утонченного, радующего взор: переполненный варварским оружием и окровавленными доспехами, сорванными с убитых врагов, увенчанный памятниками побед и триумфов, он являл собой зрелище мрачное, грозное и отнюдь не предназначенное для людей робких или привыкших к роскоши. <...> Вот почему в народе пользовался особой славой Марцелл, украсивший город прекрасными произведениями греческого искусства, доставлявшими наслаждение каждому, кто бы на них ни глядел». <...> Но в то же время Марцелла «обвиняли в том, что <...> народ, привыкший лишь воевать да возделывать поля, не знакомый ни с роскошью, ни с праздностью, <...> он превратил в бездельников и болтунов, тонко рассуждающих о художествах и художниках и убивающих на это большую часть дня. Однако Марцелл тем как раз и похвалялся перед греками, что научил невежественных римлян ценить замечательные красоты Эллады и восхищаться ими»⁹.

На протяжении II—I вв. до н.э. произведения греческого искусства непрерывным потоком прибывали в Рим, служа доказательством громких побед римских легионеров. Сначала их торжественно проносили в шествиях триумфаторов, затем помещали в храмы, украшали ими форумы, портики и другие общественные сооружения. Свою долю получали и триумфаторы. Сопровождая статуи или картины подобающими случаю надписями, они посвящали их богам. Но со второй половины II в. до н.э. начинают сооружаться и специальные памятные монументы, изначально проектировавшиеся для размещения в них трофейных художественных ценностей, главным образом, светского характера. Первой такой постройкой считается портик Метелла, сооруженный Квинтом Цецилием Метеллом для размещения некоторых произведений искусства, демонстрировавшихся в его триумфальной процессии по случаю покорения в 148 г. до н.э. Македонии¹⁰. В портике экспонировались созданные скульптором Лисиппом 26 бронзовых конных статуй — Александра Македонского и его дружинников, так называемых гетайров, павших в сражении с персидским царем Дарием III у реки Граник в 334 г. до н.э.

Немалая часть художественных ценностей из покоренных римлянами городов оседала во дворцах и виллах полководцев и государственных деятелей, знаменуя тем самым начавшийся процесс формирования института частного коллекционирования. Его становление происходило в условиях неодобрения и противодействия со стороны традиционной общественной морали. Уже при первом соприкосновении с греческой культурой и попытках позаимствовать ее достижения в римском обществе появились как поклонники всего греческого — филэллины, так и ярые противники, видевшие в чужеземном влиянии угрозу старым добрым нравам, военному могуществу и государственности.

В староримском укладе жизни искусство было лишь средством прославления государства. Не случайно римская живопись III—I вв. до н.э. носила достаточно специфический характер. В ней преобладали картины повествовательного и аллегорического содержания, изображавшие победные баталии и наглядно объяснявшие римлянам историю походов, важнейшие эпизоды и итоги военных кампаний. Ими оформляли триумфы полководцев, их экспонировали на Форуме, поскольку они поднимали патриотический настрой граждан и звали к новым победам¹¹. Картины и статуи, отнятые у поверженного врага, выставлялись на всеобщее обозрение не ради демонстрации их художественных достоинств, а для наглядного доказательства римского военного превосходства. Любование ими и привязанность к ним считались допустимыми

только для греков, поскольку подобное поведение рассматривалось как выражение эллинами почтения к своим богам и предкам, создавшим эти произведения.

Что же касается римских граждан, то их стремление приобрести произведения греческих мастеров в личную собственность осуждалось традиционной общественной моралью, поскольку «любовь к произведениям искусства как художественным ценностям и жажда обладания ими как сокровищами равно противоположны староримской системе ценностей»¹². Но выйти из борьбы победительницей эта охранительно-консервативная традиция все же не смогла, и уже применительно к I в. до н.э. о частном коллекционировании в Риме можно говорить как о вполне сложившемся явлении¹³.

Владельцем огромного собрания картин, статуй, предметов декоративно-прикладного искусства стал, например, завоеватель Афин Корнелий Сулла, который «не оставил в покое и святилища Эллады, посылая то в Эпидавр, то в Олимпию за прекраснейшими и ценнейшими из приношений. Даже дельфийским амфитрионам он написал, что сокровища бога лучше было бы перевезти к нему, у него-де они будут целее, а если он и воспользуется ими, то возместит взятое в прежних размерах»¹⁴. Его пасынок Марк Скавр в 59 г. до н.э. скупил в греческом городе Сикионе (Пелопоннес), знаменитом своей живописной школой, «все картины из общественных мест», на продажу которых жители вынуждены были пойти ради погашения государственного долга.

Обманом, хитростью, шантажом, вымогательством, угрозами, воровством и насилием составил одно из богатейших художественных собраний своего времени наместник Сицилии Гай Веррес. Из фактов, изложенных Цицероном в 70 г. до н.э. в его знаменитой обвинительной речи, становится ясно, что еще в бытность квестором и легатом Веррес безнаказанно грабил восточные провинции, увозя статуи, картины, художественную утварь. Получив же безраздельную власть над богатейшим регионом, он, по словам Цицерона, «ничего не оставил ни в одном частном доме, не исключая также и домов своих гостеприимцев; ни в одном общественном месте, не пощадив даже и храмов; ничего не оставил ни у одного сицилийца, ни у одного римского гражданина — словом, ничего из того, что ему бросилось в глаза и пришлось по вкусу...»¹⁵.

В доме Гая Гея, одного из самых почтенных граждан Мессины, он ограбил божницу со статуями работы Мирона, Праксителя и Поликлета, формально возместив утрату выдающихся творений смехотворно низкой суммой в 6500 сестерциев. У сирийского царевича Антиоха, бывшего проездом в Сиракузах, Веррес обманом выманил красивые дорогие вазы и осыпанный драгоценными камнями уникальный канделябр, предназначенный для посвящения в храм Юпитера Капитолийского. Желая забрать понравившуюся ему статую Меркурия в городе Тиндариде и получив отказ жителей, он

приказал привязать обнаженным к высокой конной статуе под холодным зимним проливным дождем одного из руководителей городской общины, и лишь после получения гарантий того, что статую ему отдадут, Веррес отпустил несчастного. Дерзость сицилийского наместника дошла до того, что он не останавливался перед кражами из святилищ и храмов, а на званых обедах снимал понравившиеся ему накладные рельефные украшения с кадилниц, блюд, чаш и кубков. В городах Катина и Галунтий Веррес приказал собрать у жителей всю чеканную серебряную утварь, и снятыми фрагментами искусные мастера украсили созданные в специальной мастерской золотые вазы.

Однако патологическая тяга к обладанию произведениями искусства, которую, по словам Цицерона, сам Веррес называл «своей страстью, его друзья — болезнью и безумием, сицилийцы — разбоем», в конечном счете, стоила ему жизни. Добровольно удалившись в изгнание после выступления в суде Цицерона, он благополучно захватил с собой значительную часть награбленного, но в 43 г. до н.э., отказавшись уступить триумвиру Марку Антонию коринфские бронзы из своего собрания, попал в проскрипционные списки и был убит¹⁶. Среди облеченных властью коллекционеров подобная практика пополнения собрания была не такой уж редкостью. За счет имущества проскрибированных значительно нажился сам изобретатель проскрипций — Корнелий Сулла, и даже императора Августа обвиняли в умышленном проскрибировании некоторых граждан. По свидетельству Светония, «во время проскрипций под его статуей появилась надпись: «Отец мой ростовщик, а сам я вазовщик», ибо уверяли, что он занес некоторых людей в списки жертв, чтобы получить их коринфские вазы...»¹⁷.

Несомненно, богатая художественная коллекция создавала человеку репутацию ценителя и знатока искусства, служа свидетельством его высокого социально-имущественного и культурного статуса. Но далеко не все частные коллекционеры руководствовались лишь соображениями престижа, в их числе было немало истинных любителей искусства, воспитанных на духовных ценностях греческой культуры. Наиболее известны среди них имена Цицерона и его ближайшего друга Аттика, государственного деятеля, полководца и поэта Азиния Поллиона, сенатора и писателя Плиния Младшего.

Одновременно с развитием частного коллекционирования формировался художественный рынок, складывался институт посредников и экспертов. В I в. до н.э. торговля произведениями искусства процветала. Аукционы и предваряющие их выставки произведений искусства стали обычным явлением. Нередко с публичных торгов уходили целые собрания. Такая участь постигла, например, прославленные коллекции Помпея Великого после разгрома его войск Юлием Цезарем. Продажа произведений искусства велась и в лавках, расположенных в центре Римского форума вдоль «священной дороги»,

а в I в. н.э. покупатели, продавцы и посредники облюбовали для заключения сделок торговые ряды в «Юлиевых Септах» на Марсовом поле.

Поднявшийся в Риме ажиотаж вокруг произведений искусства имел далеко идущие последствия. Во-первых, получило развитие массовое производство копий с прославленных оригиналов. И если бы не тысячи этих воспроизведений, вряд ли наша эпоха смогла бы написать историю античного искусства, которое в дальнейшем разрушалось временем и сознательно уничтожалось людьми по религиозным мотивам и из чисто практических соображений: бронзовые статуи переплавляли на монеты, а мраморные обтесывали или пережигали на известь, чтобы получить строительный материал. Во-вторых, стали фабриковаться подделки, для распознавания которых, а также ради определения истинной ценности того или иного произведения римские покупатели нуждались в услугах экспертов и консультантов.

На первых порах в этой роли выступали греческие художники и ремесленники, которых привозили в Рим уже во II в. до н.э., а в следующем столетии греческая иммиграция приобрела массовый характер. В своей обвинительной речи «О произведениях искусства» Цицерон обрисовал облик и характер деятельности двух таких экспертов-консультантов, состоявших на службе у Гая Верреса, — братьев Тлеполема и Гиерона, выходцев из малоазийского города Кибиры, где они занимались живописью и лепкой из воска. «Он много пользовался их помощью и советами при грабежах и хищениях, пока был легатом, — сообщает Цицерон. — <...> Хорошо узнав и проверив их на деле, Веррес взял их с собой в Сицилию. Они, когда туда приехали, всем на удивление, словно охотничьи собаки, все вынюхивали и выслеживали, находя тем или иным способом чтобы и где бы то ни было. <...> Стоило вещи понравиться им, пиши — пропало. Те, от кого Веррес требовал серебряную утварь, желали одного — чтобы она не понравилась Гиерону и Тлеполему»¹⁸.

В роли первых экспертов часто выступали копиисты, которые в процессе своей работы приобретали основательные познания в области стиля и техники того или иного мастера. Эксперты же знатного происхождения становятся явлением в римском мире значительно позже, однако отдельные представители этой когорты встречаются уже в I в. до н.э.¹⁹.

Диапазон интересов римских коллекционеров был необычайно широк. Почетное место в собраниях нередко занимали природные редкости и древности. Помпей Великий привез с Востока образцы черного эбенового дерева, а император Веспасиан — бальзамовый куст. Марк Скавр доставил из Иудеи скелет неизвестного морского животного, которого молва считала останками того самого чудовища, на съедение

которому предназначалась Андромеда. Особенно увлекался древностями император Август (27 г. до н.э. –14 г. н.э.). Свои виллы «он украшал не статуями и картинами, а террасами и рощами, и собирал там древние и редкие вещи: например, на Капри — доспехи героев и огромные кости исполинских зверей и чудовищ, которые считают останками гигантов»²⁰.

Но основная масса коллекционеров интересовалась прежде всего произведениями искусства, собирая статуи и картины греческих мастеров, вазы, кубки и другие изделия из золота, серебра, драгоценных камней, слоновой кости или черепахового панциря, предметы обстановки из бронзы, кипариса, кедра, клена, восточные ковры из золоченых нитей. Ажиотажным спросом пользовались изделия из коринфской меди, или коринфской бронзы²¹, обладание которыми, как уже говорилось, порой стоило жизни некоторым коллекционерам. «Статуями²², которые называют коринфскими, многие увлекаются до такой степени, что возят их повсюду с собой, как, например, оратор Гортензий возил с собой Сфинкса, полученного им от обвинявшегося Верреса», — пишет Плиний Старший.— «...> Повсюду возил с собой и принцепс Нерон Амазонку, <...> и немного тому назад консуляр Гай Цестий — статую, с которой не расставался даже в сражении»²³.

Острая борьба разгоралась и за обладание геммами²⁴. Первым обзавелся собранием гемм, или дактилиотекой, Марк Сквавр, затем Помпей Великий захватил у понтийского царя Митридата и позже посвятил в храм Юпитера Капитолийского знаменитую коллекцию резных камней, насчитывавшую свыше 2000 предметов; шесть дактилиотек собрал и впоследствии посвятил в храм Венеры Прародительницы Юлий Цезарь. Предмет особой гордости владельцев составляли чаши, кубки и другие изделия из полупрозрачного минерала «мурры» или «муррины»²⁵, стоившие порой целое состояние. Высоко ценились предметы из горного хрусталя, а стоимость янтарной статуэтки превышала стоимость раба²⁶.

В I веке до н.э. в число обязательных апартаментов частного дома (виллы) стала входить пинакотека, или картинная галерея. Наряду с портретами предков в нее нередко помещали скульптурные и живописные изображения правителей, государственных деятелей, знаменитых современников, прославленных поэтов, писателей, философов минувших эпох. При выборе персоналий очень важную роль играли личный вкус и гражданские идеалы владельца галереи.

Постепенно складывались определенные приемы и способы экспонирования произведений изобразительного искусства. В своем знаменитом трактате «Об архитектуре» Витрувий (сер I в. до н.э.) писал, что картинные галереи, как и мастерские живописцев, должны быть обращены на север, чтобы «благодаря постоянству освещения

краски <...> не меняли своих оттенков». Существовало представление и о том, что некоторые картины можно смотреть с близкого расстояния, другие же требуют соблюдения определенной дистанции. Поэтому, по мнению Витрувия, «картинные галереи, как и экседры, должно устанавливать значительных размеров»²⁷. Известно также, что для экспонирования одной-единственной картины — «Аргонавтов» Кидия — оратор Гортензий выстроил в своей тускуланской вилле специальный павильон²⁸. Что же касается непосредственных способов экспонирования живописных произведений, то полагают, что, например, весьма ценившиеся в Риме старые греческие станковые картины обычно вставляли в золоченые рамы и устанавливали на переносные подставки²⁹.

Украшавшие интерьеры городских домов и загородных поместий, размещенные в парках, гимназиях и нимфеюнах, произведения живописи и скульптуры нередко несли при этом определенную смысловую нагрузку, что было особенно характерно для вилл коллекционеров филэллинской ориентации. Эти резиденции с парком и садом специально предназначались для проведения досуга и созерцательной жизни и обычно располагались недалеко от города, чтобы их владельцы могли отдыхать, не отрываясь от важных государственных дел. Здесь можно было не только безмятежно любоваться оранжереей или птичником, наслаждаться шедеврами живописи и скульптуры, но и предаваться сельскохозяйственным заботам, если они доставляли удовольствие. Однако главное, ради чего сюда чаще всего приезжали — это литературные и ученые занятия, уединение друзей и единомышленников. Обстоятельно продуманная архитектура виллы и ее отдельных апартаментов, живописный декор и скульптурное убранство создавали атмосферу, располагающую к творческому досугу. Например, Цицерон в своих парках с помощью особой их планировки, архитектурных построек и коллекционной скульптуры воссоздавал собирательный образ греческого «философского сада»³⁰.

Разумеется, далеко не на всех римских виллах досуг носил интеллектуальный и умозрительный характер, неприкрытая чувственность и чрезмерная пышность были характерной чертой резиденций многих военачальников и государственных деятелей — Лукулла, Красса, Помпея. Вызывающая роскошь отличала грандиозный дворцовый комплекс императора Нерона, переехав в который он заявил, что «теперь, наконец, он будет жить по-человечески»³¹.

Сооруженная в 60-е гг. в самом центре города Рима, эта резиденция раскинулась на площади в 100 га и кроме дворцовых корпусов включала храм Фортуны, термы, нимфею, виноградники, сады, роши, зоопарки, а в центре ее находилось искусственное озеро с морской водой, окруженное строениями в виде морского порта. Здание виллы, построенное из бетона и кирпича, украшали мраморные облицовки, лепнина, мозаики,

росписи, полудрагоценные и поделочные камни, слоновая кость. Дворец обильно покрывала позолота, отчего, как полагают, он и получил свое название — Золотой. Потолки в пиршественных залах были выложены пластинами из слоновой кости, которые, вращались, рассеивая цветы и благовония. В залах имелись специальные ниши для статуй, но значительная часть огромной скульптурной коллекции императора размещалась в парках. Под влиянием своего воспитателя философа Сенеки Нерон, по-видимому, приобрел неподдельный интерес к искусству, но его любовь ко всему эллинскому, поражая римлян, в самой Элладе могла вызвать лишь глубокую ненависть к всесильному правителю. Павсаний неоднократно отмечает, что та или иная статуя была похищена и вывезена Нероном из Греции в Рим. Особенно святилищу в Дельфах суждено было «испытать на себе бессердечие ни перед чем не останавливающегося Нерона, который отнял у Аполлона пятьсот медных изображений, без разбора, и богов и людей»³².

С приходом к власти династии Флавиев в 69 г. началось разрушение Золотого дворца как символа ненавистного народу правителя. На его месте были построены огромный «дворец августов», амфитеатр Колизей, храм Мира, термы Тита и Траяна. Однако некоторые сооружения Нерона сохранились до эпохи Возрождения.

Грандиозность и оригинальность замысла отличала и знаменитую виллу императора Адриана (117–138 гг.), построенную на площади в 120 га в окрестностях Рима, в Тибуре (ныне Тиволи). Здесь, вдали от городского шума и суеты, были разбиты сады, воздвигнуты здания для приемов и пиров, созданы библиотека и Морской театр. Но своеобразие и неповторимость придавали вилле воспроизведения знаменитых архитектурных построек и отдельных памятников, поразивших воображение Адриана во время его многочисленных путешествий по огромным просторам Римской империи. Здесь можно было увидеть Академию Платона и Ликей Аристотеля, Пританей, святилище Сераписа близ Александрии, Стоа Пойкиле, фессалийскую Темпейскую долину, статуи кариатид Эрехтейона, амазонок Фидия и Поликлета и даже «подземное царство». Это был словно микрокосм Эллады. Тонкий ценитель греческой культуры, Адриан украсил многочисленные постройки своей виллы множеством статуй — оригиналами и копиями прославленных шедевров греческих мастеров.

Уже к концу I века до н.э. в частном владении сосредоточилась немалая часть художественных богатств античного мира, и проблема доступа к ним, в какой-то степени, вероятно, являлась предметом обсуждения в римском обществе. Во всяком случае, она волновала зятя, друга и сподвижника императора Августа Марка Агриппу (63–12 гг. до н.э.). По свидетельству Плиния Старшего, «сохранилась его великолепная и достойная

величайшего гражданина речь о том, что все картины и статуи должны стать общественным достоянием, и это было бы лучше, чем удалять их в изгнание по виллам»³³.

Трудно сказать, какими мотивами руководствовался Агриппа³⁴, однако его призыв, как и следовало ожидать, не нашел понимания и поддержки среди коллекционеров. Но и без обобществления частных коллекций в Риме было немало художественных собраний, доступных для осмотра любому желающему. Чтобы окунуться в мир прекрасных творений Цицерон предлагал «пройтись до храма Счастья, к памятнику Катула, в портик Метелла»³⁵. Поэт Овидий советовал посетить римские портики:

«В портик Помпея ступай и броди там в тени потихоньку,
Только лишь солнце взойдет в знак Геркулесова Льва.
Или туда, где к сыновним дарам пристроен роскошный
И чужеземным блестит мрамором матери дар.
Не обходи ты и тот, что отделан картинами древних
Портик, которому дал Ливии имя творец.
Там обрекают на смерть двоюродных братьев Беллиды,
И с обнаженным мечом дикий отец их стоит»³⁶.

Портик стал в Риме одним из самых любимых архитектурных сооружений, использовавшихся для размещения произведений искусства. Он мог представлять собой как отдельно стоящую крытую галерею, так и выступающий перед фасадом крытый вход с колоннами. Особенно много восторженных откликов снискал в свое время портик Помпея. Построенный в 55 г. до н.э. Гнеем Помпеем в юго-западной части Марсова поля, он вплотную примыкал к знаменитому театру Помпея и часто служил убежищем для зрителей во время дождя. В портике размещалась также Курия Помпея, где иногда заседал сенат и где в 44 г. до н.э. был убит Юлий Цезарь. В связи с этими трагическими событиями император Август, убрав статую Помпея, возле которой произошло убийство, замуровал Курию как проклятое место. Но портик Помпея всегда оставался одним из любимых римлянами мест для прогулок и, по сути, был картинной галереей. Здесь экспонировались произведения многих выдающихся древнегреческих художников классической эпохи — знаменитая картина «Кадм и Европа» Антифила, «Принесение в жертву быков» Павсия, «Александр» Никия из Афин³⁷.

В 27–23 гг. до н.э. император Август с пышностью отреставрировал портик Метелла, который с тех пор стал называться в честь его сестры портиком Октавии или Постройками Октавии. В этом строении разместились библиотека, Курия, где собирались для бесед философы и ученые, а также Школа (Schola), или экседра³⁸. Здесь экспонировалось и одно из выдающихся художественных собраний Рима. Особой славой

пользовались исключительной красоты Венера Фидия, Купидон (Эрот) Праксителя, полюбоваться которым прежде отправлялись в Феспий, картины Антифила, стоявшего, по оценкам древних ценителей искусства, в одном ряду с Протогеном и Апеллесом³⁹.

В 38 г. до н.э. Гай Асиний Поллион отреставрировал Атрий Свободы⁴⁰, устроив в нем или при нем (точно не установлено) первую в Риме портретную галерею великих мужей — общедоступное собрание произведений скульптуры, называемое Плинием «Памятниками Асиния Поллиона». Он же открыл и первую публичную библиотеку с портретными изображениями писателей⁴¹.

Бытовые детали и натуралистические зарисовки в античной художественной литературе дают основание предполагать, что в римскую эпоху существовали и публичные пинакотеки. Герой романа Петрония Арбитра (I в. н.э.) «Сатирикон», странствующий по югу Италии, после бурно проведенной ночи пытается следующим образом развеять плохое настроение: «...Чтобы несколько облегчить свое горе и забыть нанесенную мне обиду, вышел из дому и забрел в пинакотеку, славную многими замечательными картинами всевозможных направлений. <...>. При виде этих любовных картин я, забыв, что я не один в галерее, закричал: Значит и боги подвластны страсти? <...> Но вот в то время <...> вошел в пинакотеку седовласый старец <...> и, чтобы смягчить мое горе, рассказал мне любовную историю из собственной жизни. <...> Ободренный этими рассказами, я стал расспрашивать старика, как человека довольно сведущего, о времени написания некоторых картин, о темных для меня сюжетах, о причинах современного упадка, сведшего не только искусство, особенно живопись, но оставившую после себя ни малейших следов»⁴². Эти косвенные свидетельства об общественных пинакотеках подкрепляются и глухими упоминаниями в документах о существовании в имперском Риме особой должности «попечителя пинакотек» — *procurator a pinacothecis*⁴³.

Возможность увидеть прославленные произведения искусства, исторические реликвии и редкости предоставляли и римские храмы. Замечательным художественным собранием обладал храм Счастья, в который завоеватель Греции Луций Муммий посвятил значительную часть своей коринфской добычи, в том числе медные статуи муз работы Праксителя — «Феспиады», или «Теспиады»⁴⁴.

В I в. н.э. одно из выдающихся собраний Рима размещалось в храме Согласия, построенном у подножия Капитолия в северо-западной части Римского форума еще в IV в. до н.э. и с пышностью отреставрированном при императоре Августе в 7–10 гг. н.э. Его коллекции живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства включали немало шедевров. Здесь можно было полюбоваться картинами «Отец-Либер» («Дионис»)

известного афинского живописца Никия и «Привязанный Марсий» знаменитого Зевксида, славившегося особой тонкостью письма и идеальной красотой женских образов. В храмовом собрании находилось много статуй богов, выполненных известными в то время греческими скульпторами IV–III вв. до н.э. — Эвфранором, Бриаксидом, Стеннидом, Пистоном, Никератом. Восторг неискушенных в тонкостях искусства посетителей неизменно вызывали четыре слона из обсидиана, которые «сам Август посвятил как чудо», пораженный, вероятно, размерами монолитов⁴⁵.

В последней трети I века н.э. обладателем одного из самых богатейших художественных собраний Рима становится храм Мира, или Форум мира, Форум Веспасиана, как его стали называть впоследствии. Это сооружение с храмом и библиотекой, окруженное стеной и портиком с колоннами из красного гранита, император Веспасиан построил в 70-е гг. н.э. в честь победы над Иерусалимом. В нем хранились привезенные с Востока Веспасианом и его сыном Титом выдающиеся произведения греческого искусства, восточные редкости и священные реликвии из Иерусалимского храма. Здесь же оказались и произведения искусства из разрушенного Золотого дворца Нерона. «Из всех тех произведений, о которых я сообщил, — пишет Плиний, — все самые знаменитые находятся теперь в Городе, посвященные принцепсом Веспасианом в храме Мира и других его постройках, до этого свезенные по произволу Нерона в Город и расставленные в залах Золотого дворца»⁴⁶.

Одной из жемчужин живописной коллекции храма Мира считалась картина Протогена «Иалис»⁴⁷. Античные авторы часто говорят о ней как об одном из самых выдающихся произведений. По словам Плиния Старшего, «из-за этого Иалиса, чтобы не сгорела картина, царь Деметрий не стал поджигать Родос с той стороны, где она находилась, хотя только оттуда он и мог захватить город, и, щадя картину, упустил возможность победы»⁴⁸.

Богатые художественные собрания отличали форумы Августа и Траяна, немало великолепных произведений искусства находилось в Юлиевых Септах и Портике Филиппа, ценными коллекциями декоративно-прикладных изделий, особенно гемм, славились храмы Венеры Прародительницы и Юпитера Капитолийского.

Если первоначально посвященные дары достаточно хаотично размещались в храмах и светских постройках, то со временем начинают апробироваться способы наиболее эффектного экспонирования предметов. Именно соображения выигрышного и удобного показа произведений живописи и скульптуры лежали, как полагают, в основе организации экспозиции в Школе, или экседре Построек Октавии. В отличие от узкого и часто переполненного людьми портика, экседра давала возможность соблюдать

определенную дистанцию при осмотре произведений, а в случае необходимости позволяла создать для картин и статуй защитные ограждения. Что же касается непосредственных принципов экспонирования, то полагают, что в римскую эпоху существовала традиция располагать предметы симметрично, чтобы один визуально уравновешивал другой⁴⁹.

Определенную эволюцию претерпела и практика размещения предметов в храмах, в интерьерах которых стали появляться произведения не только сугубо культового, но и откровенно светского характера. Они помещались в пронаосе, где для установки статуй по обе стороны от входа часто имелись специальные ниши, однако особо ценные предметы находились в целле⁵⁰.

Роль гидов по храмовым собраниям выполняли специальные служители или смотрители — *aeditui*, которые работали по найму, но иногда могли быть и из числа рабов. Они владели необходимым минимумом информации о собрании, ведь в Риме, как и в Греции, составлялись подробные описи всех поступлений в общественные постройки и культовые сооружения.

Посетители, как правило, проводились устоявшимся маршрутом, а сообщаемая информация о предмете касалась, прежде всего, связанных с ним легенд, авторства и прежних владельцев. Чем больше прославленных имен было в «послужном списке» вещи, тем большей ценностью в глазах зрителей она обладала. Это обстоятельство, по видимому, способствовало развитию творческой фантазии гидов. В храме Согласия, например, демонстрируя сардоникс, вправленный в качестве дара императрицей Августой (Ливией) в золотой рог, они говорили, что это гемма из знаменитого перстня Поликрата⁵¹. Но Плиний Старший, судя по интонации его рассказа, относился к этим сведениям весьма недоверчиво⁵².

Сообщаемая информация не всегда была достоверной и в силу объективных причин. Статуи часто отправляли в Рим без баз, на которые впоследствии устанавливались новые произведения. Многие произведения искусства были трофейными, и их временные владельцы не всегда знали имена создателя и изображенных персоналий. Уже неоднократно упомянутый нами полководец Муммий, посвящая в храм статую македонского царя Филиппа, написал на ней «Зевс», а скульптурная группа двух юношей из Аркадии его стараниями приобрела надпись «Нестор и Приам», которые, как известно, выведены в «Илиаде» Гомера почтенными старцами, правителями Пилоса и Трои⁵³.

Показ коллекций не являлся основным видом деятельности храмовых служителей. Их главная обязанность заключалась прежде всего в охране храма, содержании его в чистоте и порядке, предохранении вещей от порчи и разрушения. Согласно

существующим правилам, всё полученное ими на хранение они под отчет передавали своим преемникам и несли ответственность за пропажу предметов⁵⁴. В отдельных случаях наказание не ограничивалось штрафом или выплатой компенсации, а могло носить исключительный характер. Например, находившаяся в храме Юпитера Капитолийского в целле Юноны медная статуя собаки, зализывающей рану, столь высоко ценилась за свои художественные достоинства, что «никакая сумма не представлялась равноценной, государственным решением было установлено, что хранители отвечают за нее головой»⁵⁵. Но в чем конкретно заключалось наказание в случае пропажи скульптуры, не вполне ясно: отвечали ли виновные «головой» в буквальном смысле, или же речь шла о полном или частичном поражении в гражданских правах.

Несмотря на то что храмы запирались на крепкие замки, существовали ночные сторожа, а иногда использовались и собаки-охранники, кражи все равно происходили. Гаю Верресу удалось с помощью наводчиков и пособников глубокой ночью похитить из храма Эскулапа в Агригенте статую Аполлона работы Мирона, а из святилища Цереры в Катине — культовую статую богини. Ради статуи Геркулеса, люди Верреса ночью совершили вооруженный налет на храм, который не удался, поскольку на помощь ночной страже подоспели жители Агригента. Налетчикам пришлось довольствоваться лишь двумя маленькими статуэтками, прихваченными ими во время набега⁵⁶.

В воровстве иногда уличали и храмовых служителей, как это произошло, например, в 52 г. до н.э., когда из храма Юпитера Капитолийского исчезли спрятанные там 2000 фунтов золота. Подозреваемый не стал дожидаться разбирательства и покончил с собой, раскусив гемму перстня, в которой был яд⁵⁷. Порой угрозой для храмовых собраний представляли и первые лица государства. По свидетельству Светония, на репутации императора Вителлия в бытность его попечителем общественных построек лежало пятно, поскольку, «по рассказам, он похищал из храмов приношения и украшения или подменял их, ставя вместо золота и серебра олово и желтую медь»⁵⁸.

Опасность исходила и от любителей соскабливать позолоту со статуй, о чем писал в одной из своих сатир Ювенал:

«Вспомни и тех, кто ворует из храмов древних большие

Чаши со ржавчиной чтимой —

богам приношенья народа —

Или венцы, принесенные в храм когда-то царями.

Если же этого нет, святотатец найдется помельче:

Он соскоблит позолоченный бок Геркулесу, Нептунов

Лик поскребет, золотые пластинки⁵⁹ утащит с Кастора;

Разве смутится привыкший Юпитера целого плавить?»⁶⁰.

Если воровству и вандализму все-таки можно было поставить заслон и преграду, то борьба с разрушительным воздействием времени, особенно в условиях экспонирования «на открытом воздухе», эффективных результатов, конечно, не имела. Однако попытки приостановить или замедлить процесс старения предметов, тем не менее, предпринимались. Для предохранения от порчи статуй из слоновой кости часто использовали оливковое масло. Мраморный пол перед созданной Фидием статуей Зевса в Олимпии окаймляла полоса из мрамора, немного приподнятая, чтобы задерживать сливающееся сюда масло. Но если в условиях повышенной влажности для статуи Зевса полезным оказывалось именно масло, то в Афинском акрополе, где воздух был сухим, статуя Афины Парфенос, по мнению Павсания, нуждалась не в масле, а в воде и испарениях от воды. «В Эпидавре же на мой вопрос, почему на статую Асклепия не льют ни воды, ни масла, — пишет он, — служители храма сказали мне, что статуя бога и его трон сооружены над колодцем». Аналогичные методы консервации применялись и в Риме, поэтому, например, культовая статуя бога в храме Сатурна была «наполнена оливковым маслом»⁶¹.

Оливковое масло использовали иногда и для предохранения от ржавчины медных и бронзовых изделий, но считалось, что лучше этот материал сохраняет жидкая смола. Именно поэтому медные щиты побежденных спартанцев, хранившиеся в Стоа Пойкиле, по свидетельству Павсания, были «намазаны смолой, чтобы их не погубило время или сырость»⁶². Сохранились и сообщения о том, что картины иногда покрывали защитным слоем краски. Рассказывая о создании Протогеном «Иалиса», Плиний пишет: «На эту картину он положил краску в четыре слоя для защиты от повреждения и обветшания, так чтобы каждый нижний слой заменял исчезающий верхний»⁶³.

Но никакие меры консервативного характера не спасли самое прославленное произведение Апеллеса — Афродиту (Венеру) Анадиомену («Выплывающая из моря»): гниению подверглась доска, на которой она была написана. «Не нашлось никого, кто бы смог восстановить испортившуюся нижнюю часть ее», — с горечью констатировал Плиний. Но эти слова дают основание полагать, что реставрационные работы на пинаках все-таки проводились. Об этом косвенно свидетельствует и такой факт. На двух картинах Апеллеса, изображавших Александра Македонского с богиней победы Никой, сыновьями Зевса и олицетворением Войны, «божественный Клавдий счел лучшим срезать <...> лицо Александра и вписать портрет божественного Августа»⁶⁴.

Довольно распространена была и практика замены голов у статуй, что стало даже предметом острот и насмешек в римском обществе. Но иногда такого рода работы

преследовали не политические, а чисто реставрационные цели. Например, афинский скульптор Эвандр, работавший в Риме в 60–30-е гг. до н.э., смог вполне удачно заменить голову у статуи Дианы (Артемиды) из храма Аполлона на Палатине, автором которой был известный скульптор IV в. до н.э. Тимофей⁶⁵. Об определенных успехах античных реставраторов свидетельствуют и некоторые из дошедших до нас статуй, сохранившие следы весьма искусной ремонтной работы⁶⁶.

В экспозиционных целях разрабатывалась и техника вырезывания штукатурок с росписями. По свидетельству Плиния, во второй половине I в. до н.э. из Спарты «с кирпичных стен была вырезана штукатурная работа из-за великолепной росписи и, заключенная в деревянные рамы, увезена в Рим для украшения Комиция. <...> Хотя это произведение было поразительно само по себе, однако больше поразились тому, что удалось его перевезти»⁶⁷.

Первоначально надзор за храмами и общественными зданиями, следовательно, и находившимися в них коллекциями был прерогативой цензоров и эдилов. В круг обязанностей цензоров входил учет всей культовой утвари и посвяtitельных даров. Кроме того, среди их документации хранились и списки трофейных ценностей, размещавшихся в триумфальных постройках, хотя забота о самих этих строениях и их содержанием лежала на семье и потомках триумфатора. При определенных обстоятельствах цензоры занимались также распределением по храмам культовой утвари и перемещением тех или иных произведений искусства. Когда послы царя Антиоха привезли в Рим в знак дружбы золотые сосуды, именно цензорам, по свидетельству Тита Ливия, «поручили разместить их в храмах по своему усмотрению»⁶⁸. Эдилы осуществляли общий надзор за состоянием общественных построек, следили за поддержанием их в сохранности, нанимали служителей в храмы и контролировали их работу.

В эпоху империи обязанности цензоров и эдилов, касающиеся хранения и охраны произведений искусства, перешли к двум подчинявшимся императору попечителям общественных построек — *curatores*, в ведении одного из которых находились храмы, а второго — постройки светского назначения. В первой трети IV в. эта система управления претерпела реорганизацию. В 331 г. указом императора Константина была упразднена должность попечителя храмов, а его обязанности перешли отчасти к попечителю статуй — *curator statuarum*, который подчинялся префекту города Рима — *praefectus urbi*. Насколько известно, эта система управления художественными ценностями в императорском Риме работала достаточно эффективно, за исключением, конечно, кризисных периодов⁶⁹.

Итак, многое из того, что европейская культура обрела в сфере коллекционирования, уже присутствовало, пусть и в зачаточном состоянии, в античном мире. Здесь впервые стали апробироваться различные способы экспонирования предметов, получившие развитие в последующие эпохи, предпринимались попытки, еще весьма несовершенные, решить проблему хранения и реставрации коллекций, раздались призывы сделать общественным достоянием частные собрания. Составляя неотъемлемую часть сакральной сферы бытия, античные общественные собрания в то же время способствовали развитию эстетического вкуса и расширению кругозора греков и римлян, любителям искусства позволяли погрузиться в мир прекрасного, а художникам давали возможность изучать великие творения, постигая мастерство своих предшественников. Таким образом, не создав музея как особого учреждения, Античность, тем не менее, явственно обозначила его контуры.

Примечания

¹ Плиний Старший. XXXV, 24.

² Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л., 1929. С. 11; Bazin G. Op. cit. P. 14.

³ Павсаний. IX, 25, 7. VIII, 42, 7.

⁴ Плиний Старший. XXXV, 60.

⁵ Описание этих картин см.: Павсаний. X, 25 —31.

⁶ См. например: Erskine A. Culture and Power in Ptolemaic Egypt: the Museum and Library of Alexandria // Greece and Rome. Second ser. 1995. Vol. XLII. № 1. P. 45.

⁷ Ювенал. Сатиры. СПб., 1994. XI, 90, 100.

⁸ Ливий, Тит. История Рима от основания Города. XXV, 40.

⁹ Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Марцелл, 21.

¹⁰ См.: Strong D. E. Roman Museums // Archaeological Theory and Practice. Ed. By Strong D.E. London - New York, 1973. P. 248.

¹¹ Об этом см., например: Чубова А. П. Иванова А. П. Античная живопись. М., 1966. С. 98 —99.

¹² Кнабе Г.С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М., 1993. С. 349 —350.

¹³ Об обстоятельствах формирования частных коллекций в Риме подробнее см.: Балаш А.Н. Частное коллекционирование памятников греческого искусства в античном Риме // Музей в современной культуре / Сб. научных трудов Санкт-Петербургской Академии культуры. Т.147. СПб., 1997. С. 75 —81.

¹⁴ Плутарх. Сулла, 12.

¹⁵ Цицерон. Речь против Гая Верреса («О предметах искусства») (I, 2) // Цицерон. Эстетика. Трактаты. Речи. Письма. М., 1994. С. 88.

¹⁶ Плиний Старший. XXXIV, 6.

¹⁷ Светоний. Жизнь двенадцати цезарей. М., 1991. Божественный Август, 70, 2.

¹⁸ Цицерон. Речь против Гая Верреса. XIII, 30 —31.

¹⁹ Strong D. E. Op.cit. P. 257.

²⁰ Светоний. Божественный Август, 72, 3.

²¹ Коринфская медь, или коринфская бронза — красивого цвета сплав меди, золота и серебра, о происхождении которого у древних авторов существуют различные версии. Плиний Старший считал, что он получился от смешения расплавившихся во время пожара Коринфа в 146 г. до н.э. золотых, серебряных и медных статуй (XXXIV, 6). Павсаний же полагал, что коринфская медь приобретает свой необычный цвет благодаря воде из источника Пирены в Коринфе, в которую ее погружают в раскаленном состоянии (II, 3,3).

²² Речь, вероятно, идет о статуэтках.

²³ Плиний Старший. XXXIV, 48.

²⁴ Геммы (лат. «глазок», «почка») — драгоценные, полудрагоценные, а также поделочные камни с изображением, которое может быть как вогнутым, углубленным (инталии), так и выпуклым, рельефным (камеи). Геммами называли и перстни-печатки с резными камнями.

- ²⁵ Плиний Старший описывает муррины как очень редкий материал с Востока, но окончательно идентифицировать его до настоящего времени так и не удалось. Большинство исследователей склонны считать, что речь идет о плавиковом шпате.
- ²⁶ *Плиний Старший*. XXXVII, 11, 20, 49.
- ²⁷ *Витрувий*. Десять книг об архитектуре. Т. 1. М., 1936. VI, 3, 8.
- ²⁸ *Плиний Старший*. XXXV, 130.
- ²⁹ Чубова А. П. Иванова А. П. Указ. соч. С. 109.
- ³⁰ Тучков И. И. Классическая традиция и искусство Возрождения. М., 1992. С. 34.
- ³¹ *Светоний*. Нерон, 31, 2.
- ³² *Павсаний*. IX, 27, 3. X, 7, 1., также см.: V, 25, 8, 26, 3;
- ³³ *Плиний Старший*. XXXV, 26.
- ³⁴ По мнению Ж. Базена, Агриппой руководили популистские мотивы, и его призыв лежит в русле той демагогической концепции, на которую опиралась императорская власть и которая вынуждала ее учитывать общественное мнение, осуждавшее «монополизацию» произведений искусства. (Bazin G. Op. cit. P. 19). Д. Стронг считает, что Агриппа, претворявший в жизнь грандиозную строительную программу, исходил из чисто практических соображений. Во времена императора Августа, когда некоторые из трофеев возвращались на прежнее место, а источник поступления новых произведений искусства постепенно иссякал, все труднее было находить статуи для украшения возводимых построек, как того требовала традиция. (Strong D. Op. cit. P. 249).
- ³⁵ *Цицерон*. Указ. соч. LVII, 126.
- ³⁶ *Овидий*. Картины в римских портиках // Античные поэты об искусстве. Изогиз, 1938. С. 72.
- ³⁷ *Плиний Старший*. XXXV, 114, 126, 131, 132.
- ³⁸ Экседра — в античных общественных зданиях помещение с сиденьями, которое использовалось для собраний и бесед. Часто представляла собой глубокую полукруглую нишу, иногда — полукруглое полуоткрытое сооружение.
- ³⁹ *Плиний Старший*. XXXVI, 15–16, 22, 35, 24. XXXV, 114, 139. XXXVI, 29.
- ⁴⁰ Атрий Свободы находился около Римского форума и был местом, где заседали цензоры, хранился архив, Законы Двенадцати таблиц. Свое название получил по изображению Свободы, находившемуся в особой эдикуле, где совершалась церемония отпуска на волю рабов.
- ⁴¹ *Плиний Старший*. XXXVI, 33. XXXV, 9.
- ⁴² *Петроний Арбитр*. Сатирикон. LXXXIII; LXXXVIII.
- ⁴³ *Strong D. E.* Op. cit. P. 253.
- ⁴⁴ *Плиний Старший*. XXXIV, 69; XXXVI, 39. Цицерон. Указ соч., II.
- ⁴⁵ *Плиний Старший*. XXXV, 131, 66. XXXIV, 73, 77, 80, 89, 90; 144. XXXVI, 196.
- ⁴⁶ Там же. XXXIV, 84.
- ⁴⁷ Иалис — внук бога Солнца Гелиоса, основатель и герой-эпоним города Эалис на острове Родосе.
- ⁴⁸ *Плиний Старший*. XXXIV, 84. XXXV, 102—104.
- ⁴⁹ *Strong D. E.* Op. cit. P. 258.
- ⁵⁰ *Плиний Старший*. XXXIV, 38.
- ⁵¹ Поликрат — самосский тиран, который, согласно легенде, бросил в море свой любимый перстень, чтобы избежать наказания и умилостивить Фортуну, однако тот к нему вскоре вернулся в желудке пойманной рыбы.
- ⁵² *Плиний Старший*. XXXVII, 4, 8.
- ⁵³ *Strong D. E.* Op. cit. P. 260, 255.
- ⁵⁴ *Цицерон*. Речь против Гая Верреса, LXIII, 140.
- ⁵⁵ *Плиний Старший*. Кн. XXXIV, 38.
- ⁵⁶ *Цицерон*. Указ. соч. XLIII, 93—94. XLV, 99.
- ⁵⁷ *Плиний Старший*. XXXIII, 14.
- ⁵⁸ *Светоний*. Вителлий, 5.
- ⁵⁹ Статуи богов нередко покрывались позолотой, иногда в виде тонких золотых пластин.
- ⁶⁰ *Ювенал*. XIII, 140, 150.
- ⁶¹ *Павсаний*. V, 11, 10—11. *Плиний Старший*. XV, 32.
- ⁶² *Павсаний*. I, 15, 4.
- ⁶³ *Плиний Старший*. XXXV, 102 с примеч.
- ⁶⁴ Там же. XXXV, 91, 94.
- ⁶⁵ Там же. XXXV, 4. XXXVI, 32.
- ⁶⁶ Об этом см., например, *Strong D. E.* Op. cit. P. 262—263.
- ⁶⁷ *Плиний Старший*. XXXV, 173.
- ⁶⁸ *Ливий, Тут*. XLII, 6.
- ⁶⁹ О системе управления общественными собраниями Рима подробнее см.: *Strong D. E.* Op. cit. P. 250—254.