

Е. Н. Ходза

МУЖСКАЯ ТЕРРАКОТОВАЯ ГОЛОВА ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА И ОБРАЗ АЛЕКСАНДРА МАКЕДОНСКОГО В ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Мужская голова¹ – одна из немногих крупных терракот, входящих в коллекцию П.А. Сабурова (рис. 1–2)². Вероятно, впечатление монументальности этого произведения на фоне других изделий из глины побудило издателя собрания А. Фуртвенглера поместить его в томе, посвященном скульптуре, а не терракотам³. Там же приводятся сведения о том, что голова, которую исследователь счел работой греческого мастера, была найдена на острове Порос, по всей вероятности, в святилище Посейдона в Калаврии, где Демосфен, бежавший из Афин, покончил с собой. Отмечая редкость таких крупных терракот для Греции постклассического времени, Фуртвенглер признает явное физиономическое сходство изображенного с Александром Македонским⁴.

Сведения о месте находки, скорее всего зафиксированные со слов торговца древностями или предыдущего владельца, едва ли заслуживают доверия: они часто выдумывались на ходу для придания большей убедительности подлинности или набивания цены⁵. Между тем сами по себе крупные размеры терракоты наводят на

¹ ГЭ. Инв. № 5335. Опись Г. 522. Высота – 25 см, терракота из коричневой крупнозернистой, слабо обожженной, с бурым ядром глины, содержащей большое количество слюды и белых вкраплений. Следы обмазки и раскраски отсутствуют. Голова полая, лицо оттиснуто в форме, волосы исполнены свободной лепкой. Затылок выполнен в очень небрежной манере, оставлены вдавленные полосы от шпателя. Сохранность неполная: отбит кончик носа, на правой щеке большой скол. Поверхность щек, переносицы, подбородка и лба над левой бровью пострадала от мелких выбоин и царапин. На шее спереди с правой стороны проходит трещина, с левой стороны большой скол.

² Петр Александрович Сабуров (1835–1918), дипломат и собиратель античных памятников, будучи русским посланником в Афинах с 1870 по 1879 г., приобрел замечательное собрание классических древностей, впоследствии поделенное между Государственными Берлинскими музеями, Британским музеем и Императорским Эрмитажем. Последний купил в 1884 г. коллекцию терракот Сабурова (Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. V. Ед. хр. 13. 1884). В списке, составленном самим Сабуровым, под № 131 числится: *Tete de jeune homme de grandeur remarquable. Travail très bon. Poros* – «Голова молодого человека замечательной величины. Работа очень хорошая. Порос». В хранящейся там же описи, составленной при приемке коллекции в Эрмитаже, эта терракота записана под № 126.

³ *Furtwängler A. Die Sammlung Sabouroff. Kunstdenkmäler aus Griechenland. Bd I. B., 1883–1887. Taf. XLI.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Оливье Райе, французский археолог и коллекционер, которому Лувр обязан многими экспонатами, писал, что он «...безуспешно пытался на протяжении четырех лет присутствовать на вскрытии греческой гробницы. Подозрительность копающих заходит так далеко, что никогда они не скажут незнакомцу, в способности которого соблюдать тайну не уверены, подлинное происхождение предмета, ему принесенного. Если он будет настаивать, припишут первое пришедшее в голову место; таким образом, Археологическое общество Афин не имеет представления о происхождении половины предметов, хранящихся в его музее» (*Rayet O. Les figurines de Tanagra au Musée du Louvre // Gazette des Beaux-Arts. 1875. XI. 5–6. P. 552.*)



Рис. 1–2. Мужская голова. Терракота. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Рис. 3. Голова юноши. Терракота. Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген

мысль о ее происхождении из Италии, где нехватка бронзы и мрамора с ранних пор (позже сицилийские месторождения снабжали лишь небольшими блоками) способствовала традиции использования такого дешевого материала, как глина, для статуй богов, votивной и надгробной скульптуры. Другие характерные особенности, присущие эрмитажной голове, – процарапанные резцом зрачки, радужные оболочки, небольшие черточки в углах губ, линии прядей волос⁶ и следы шпателя на затылке – тоже говорят в пользу италийской, скорее всего южноиталийской, работы⁷.

Легко уловимое сходство с определенными изображениями Александра, присущее нашей терракоте, – феномен достаточно распространенный в италийском искусстве, охотно использовавшем элементы иконографии царя, в том числе в мелкой бронзовой пластике⁸. В каталоге Новой глиптотеки Карлсберга в аннотации к подобной этрусской статуэтке предлагается определение для таких изображений, которое представляется довольно удачным: «Александроида». Там же опубликована этруская голова юноши III в. до н.э., для которой, как справедливо отмечают авторы, прототипом послужил портрет Александра (рис. 3)⁹.

⁶ Такой прием, включая очень плоскую трактовку волос на затылке, контрастирующую с пышными прядями, обрамляющими лицо, – подражание работам в бронзе. Это хорошо видно при сопоставлении, например, с бронзовой головой Александра из одного частного швейцарского собрания: *Dörig J. Art Antique. Mayence, 1975. № 284.*

⁷ *Langlotz E. The Art of Magna Graecia. L., 1965. P. 32–33, 58.*

⁸ *Enea nel Lazio. Archeologia e mito. Roma, 1981. P. 182. D 42; P. 259. D 251; P. 260–261. D 253–255; Richardson E. The Types of Hellenistic Votive Bronzes from Central Italy // Eius Virtutis Studiosi: Classical and Postclassical Studies in Memory of Frank Edward Brown (1908–1988). Washington, 1993. P. 283. Fig. 2, 9. Г. Хафнер не исключает, что бронзовые статуэтки могут рассматриваться как изображения Александра (*Hafner H. Männer- und Junglingsbilder aus Terrakotta im Museo Gregoriano Etrusco // RM. 1966. 73/74. S. 41.*)*

⁹ *Moltesen M., Nielsen M. Etruria and Central Italy 450 – 30 B. C. Ny Carlsberg Glyptotek, 1996. № 57. P. 144; № 64. P. 152.*

Очень близкая по манере исполнения аналогия мужской голове из сабуровской коллекции находится в Национальном археологическом музее в Мадриде¹⁰ (рис. 4), хотя и отличается большей пышностью и изощренностью прически, оставляющей открытой нижнюю часть левого уха. Терракота происходит из святилища в Кальви (Кампания), посвященного италийским богам-целителям. В нем за время его существования скопились различные памятники, отражающие греческие, местные италийские и этрусские художественные тенденции, демонстрирующие пристрастие как к греческому идеалистическому направлению, так и к суровому натурализму, характерному для римского искусства республиканского времени¹¹. К той же стилистической группе, к которой принадлежат эрмитажная и мадридская головы, можно отнести терракотовую голову из Национального археологического музея в Неаполе, по размерам приблизительно совпадающую с нашей¹².

Насколько характерна такая тенденция для находившегося под сильнейшим греческим влиянием этрусского искусства показывает голова юноши из Археологического музея во Флоренции, обнаруженная в 1918 г. при раскопках стен древнего Ареция (Ареццо)¹³ (рис. 5). При различии в технике (флорентийская терракота сплошная и исполнена не в форме, а свободной лепкой) мастера, их создававшие, использовали прием, характерный при работе в бронзе, – тонкую сухую линию для акцентов в углах губ, передачи радужных оболочек, зрачков, фактуры прядей волос в сочетании с плавными переходами гладкой поверхности лица, оттеняемой живописно небрежной трактовкой прически. Если юноша из Ареция воплощал некий идеальный тип красоты, то он существенно совпадал с одной из трактовок образа Александра.

Что же касается этрусских вотивных голов, которые по размерам, как правило, примерно укладываются в те же параметры, что и голова из Эрмитажа, то воздействие на них образа Александра уже подробно исследовалось¹⁴. Эта тема разработана в статье Г. Хафнера, посвященной соответствующей группе памятников из Цере в Грегорианском музее Ватикана¹⁵. Нельзя не заметить, что с некоторыми из них, особенно хранящимися в Копенгагене¹⁶ (рис. 6), у юноши из коллекции Сабурова есть определенное сходство в овале лица, форме подбородка, опущенных наружных углах глаз, рисунке губ. Очевидно, помимо всего прочего, эти памятники находились под влиянием идеального типа, сложившегося в греческом искусстве в IV в. до н.э. и сказавшегося на образе Александра.

Г. Хафнер обосновано напоминает и об огромной роли Александра в многосторонней (политической, хозяйственной, культурной) эллинизации Рима, и о том, что в обилии греческих памятников, хлынувших на Апеннинский полуостров, наверняка

¹⁰ *Cabrera Bonet P.* Grecia, Italia Meridional y Etruria. T. I. Madrid, 1991. P. 137–138. Fig. 15.

¹¹ *Levi A.* Le terrecotte figurate del Museo Nazionale di Napoli. Firenze, 1926. P. 137–144.

¹² *Ibid.* P. 157–158. Fig. 122.

¹³ Эти стены просуществовали с конца IV в. до н.э. до середины I в. до н.э. В процессе раскопок из углубления под одной из них, кроме многочисленных обломков мозаики, ваз и бронз, были извлечены фрагменты терракотовых орнаментов и фигур. Различные по стилю и размерам, они несли следы сильного пожара. Такие обстоятельства позволили прийти к выводу, что речь идет об остатках декора нескольких храмов, некогда украшавших город и уничтоженных войсками Суллы настолько, что оставалось только свалить в кучу остатки и захоронить их как мусор; см. *Andren A.* Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples. Lpz, 1940. P. 267–269. Pl. 89, 318. Андрен датирует голову юноши серединой III в. до н.э., что, впрочем, невозможно подтвердить археологическими данными. В последнее время принято смещать эту датировку к первой половине – середине II в. до н.э.; см. *Steingraber S.* Pergamene Influences on Etruscan Hellenistic Art // *From Pergamon to Sperlonga. Sculpture and Context.* Berkeley – London, 2000. P. 243. Fig. 91. Яркое выраженная разностильность терракотовых фрагментов позволяет предположить значительный «разброс» времени их создания.

¹⁴ Культура и искусство Этрурии. Л., 1972. С. 62. № 187; Античная коропластика. Каталог выставки. Л., 1976. С. 79. № 245; *Bonghi Jovino M.* Terrecotte votive. Catalogo del Museo provinciale Campano. I. Teste isolate e mezzetestate. Firenze, 1965. P. 119. Tav. LVI, 3–4. U II a 1, III a 1. Tav. LVII, 1–2. U IV a 1, V a 1.

¹⁵ *Hafner.* Op. cit. S. 41 ff.

¹⁶ *Ibid.* Taf. 10, 15, 3.

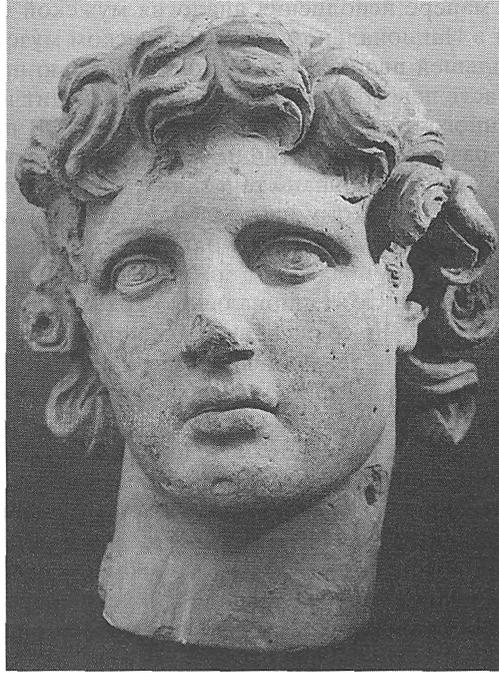


Рис. 4. Мужская голова. Национальный археологический музей, Мадрид



Рис. 5. Голова юноши. Терракота. Археологический музей, Флоренция

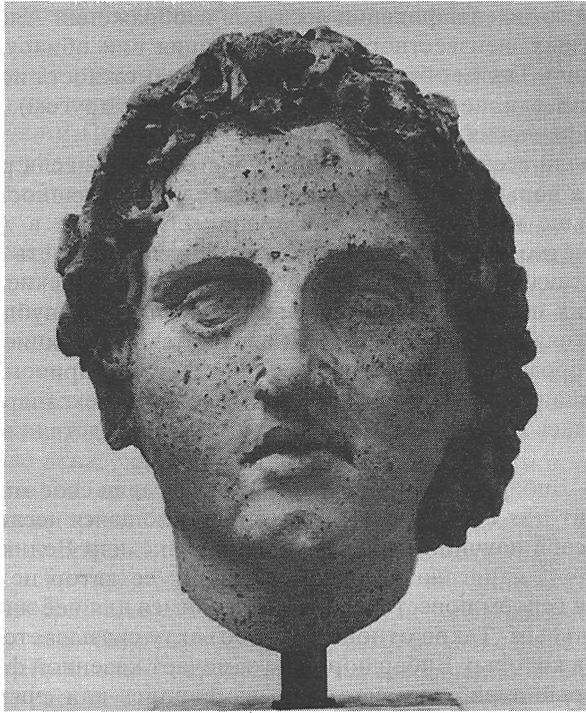


Рис. 6. Вотивная мужская голова. Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген

не последнее место занимали и портреты такой личности, как Александр, и об особом интересе к творчеству его придворного скульптора Лисиппа, выполнявшего заказы для Тарента. Однако утверждение, что в Этрурии «знали, как выглядел Александр»¹⁷, неточно, что доказывает «разнобой» в группе голов, которые связываются с этим персонажем. Прекрасный экземпляр из Грегорианского музея, перекликающийся со знаменитой мраморной головой Александра из Дрездена (Государственное художественное собрание)¹⁸, дает совершенно иной облик, чем терракота из Римско-германского музея в Майнце, а другая голова из Грегорианского этрусского музея¹⁹ отличается от них обеих. Все это – косвенное отражение запутанности иконографии Александра. Именно на ней и стоит сейчас сосредоточиться.

«Нет вообще человека, о котором писали бы больше и противоречивее» – эти слова Арриана из предисловия к «Походу Александра»²⁰ можно было бы предположить в качестве эпиграфа к любому исследованию по иконографии Александра. Многочисленные изображения этой личности, ставшей мифом еще при жизни, во многом предопределившей наступление новой эпохи – эллинизма, часто столь разительно отличаются друг от друга, что, как остроумно было замечено, «если бы нам довелось встретиться с ним в аду, то мы бы скорее всего его не узнали»²¹.

Необходимо, однако, сделать историографическое отступление, отнюдь не претендующее на полноту, но дающее представление о направлениях, в которых пред-

¹⁷ Ibid. S. 41.

¹⁸ Ibid. Taf. 13. О дрезденской голове см. *Stewart A. Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*. Berkeley – Oxford, 1993. P. 112-113; *Smith R. Hellenistic Royal Portraits*. N.Y., 1988. P. 60–61, 111, 156. Pl. 3.

¹⁹ *Hafner*. Op. cit. Taf. 12, 1–2.

²⁰ Арриан. Поход Александра / Пер. М. Е. Сергеенко. М., 1993. С. 49.

²¹ *Nielsen A.M. The Mirage of Alexander – a Minimalist View // Alexander the Great. Reality and Myth*. Rome, 1993. P. 137.

принимались попытки идентификации десятков изображений Александра, прижизненных и посмертных, неизвестного происхождения или обнаруженных в разных местах его империи²². Таким образом, появляется возможность исходить из определенных выводов (правда, не всегда совпадающих друг с другом), полученных в результате иконографических штудий.

Первые шаги были сделаны еще на заре XX столетия, и если работа Ш. Де Южфальви сводилась к попытке воссоздать действительную внешность Александра²³, а Т. Шрайбера больше интересовало зарождение его культа в Александрии²⁴, то Д. Бернулли уже четко осознал принципиальную разнородность подхода художников к образу Александра, разделив его изображения на этические и эмоциональные исходя из греческих понятий этоса и пафоса²⁵. После этой публикации наступает почти тридцатилетняя пауза, прежде чем появляются следующие работы²⁶. Исследование Гебауэра продолжало тему, начатую Шрайбером, причем предпринималась попытка классификации посмертных статуй и голов из Александрии. В дальнейшем тема разрабатывалась Л'Оранжем²⁷, на чью работу впоследствии неоднократно ссылалась М. Бибер.

Монография М. Бибер вышла в 1964 г., когда, оставив свое многолетнее преподавание в университетах Германии и США, эта выдающаяся исследовательница целиком посвятила себя научной работе. Книга «Александр Великий в греческом и римском искусстве»²⁸ написана на одном дыхании, ее автор не пытается скрыть своего восхищения героем повествования, оставшимся для нее живым и по-человечески привлекательным. Такое отношение к объекту сказывается и на восприятии его изображений, в которых Бибер порой не замечает казенной формальности и условности. Некоторые атрибуты с тех пор изменились или считаются спорными, как, например, Александр Ронданини, так называемый «Евбулей», Александр-Гелиос и т.д.²⁹ Впрочем, этот спор нескончаем, так как трудно себе представить, что фигура Александра когда-нибудь перестанет быть привлекательной для антиковедения.

М. Бибер выделила главную проблему иконографии Александра и попыталась разрешить ее, проанализировав письменные источники и весьма обширный и разнообразный изобразительный материал – монументальную и мелкую пластику, мозаики, живопись, монеты и глиптику. Обратившись к описанию внешности Александра, дошедшему в литературных источниках римского времени, Бибер заключает, что они представляют собой параллель современным им портретам, выполненным главным образом греческими скульпторами по заказу римлян, в то время как Плутарх в своих описаниях³⁰ руководствовался портретами работы Лисиппа³¹. Такого

²² Достаточно полную библиографию см. *Pollitt J.J. Art of the Hellenistic Age*. Cambr., 1986. P. 295. Not. 2; *Stewart*. *Faces of power...* P. 471–472; *Kiilerich B. The Public Image of Alexander the Great // Alexander the Great. Reality and Myth*. P. 91. Not. 2; *Moreno P. Alessandro e gli artisti del suo tempo. L'immagine di Alessandro nella «maniera» classica (323–301 a. C.) // Alessandro Magno. Storia e mito*. Milano, 1995. P. 382–383.

²³ *De Ujfalvi Ch. Le type physique d'Alexandre d'après les auteurs anciens et les documents iconographiques*. P., 1902.

²⁴ *Schreiber Th. Studien über das Bildnis Alexanders des Grossen. Ein Beitrag zur Alexandrinischen Kunstgeschichte mit einem Anhang über die Anfänge des Alexanderkultus // Abhandlungen der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*. 1903. 21. 3.

²⁵ *Bernulli J.J. Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Grossen*. München, 1905.

²⁶ *Suchr E.G. Sculptured Portraits of Greek Statesmen // The John Hopkins University Studies in Archaeology*. 1931. 13. P. 46–133; *Gebauer K. Alexanderbildnis und Alexandertypus // Mdl.* 1938/39. 63. 4. S. 1–106.

²⁷ *L'Orange H.P. Apotheosis in Ancient Portraiture*. Oslo, 1947.

²⁸ *Bieber M. Alexander the Great in Greek and Roman Art*. Chicago, 1964.

²⁹ О дискуссиях такого рода дает представление обзор мнений об Александре-Гелиосе: *Hartle R.W. The Search for Alexander's Portrait // Philip II, Alexander the Great and the Macedonian Heritage*. Washington, 1982. P. 175–176.

³⁰ *Plut. Alex. IV. 1; De Alex. Fort. II. 2. 3.*

³¹ *Bieber. Op. cit.* P. 10.

мнения придерживается большинство исследователей³², хотя существует и иной взгляд³³.

Вместе с тем Бибер разделяет с Аррианом (которого считает самым надежным источником) наивную точку зрения, что наиболее достоверными являются свидетельства Аристубула и Птолемея I, так как они лично соприкасались с Александром³⁴. Особенно неубедительным представляется тот аргумент, что, будучи царем, Птолемей не мог пойти на такой неблагоприятный поступок, как искажение фактов, касающихся другого царя³⁵. Напротив, именно государственный деятель и политик первого ранга должен был проделать нужные ему корректировки образа Александра, ставшего после смерти «архетипом божественного правителя-героя»³⁶, и использовать его в своих интересах.

Объяснение «разнобоя» в портретах Александра различием концепций их создателей в зависимости от того, на каком этапе жизни он запечатлен, едва ли всегда оправдано, если учесть, что и в юности, и в зрелом возрасте царя изображали по-своему разные живописцы и скульпторы, даже когда утвердился лисипповский стереотип³⁷. Это тем более ненадежно по отношению к посмертным портретам, учитывая эклектизм и ориентацию на вкусы заказчика, присущие эллинистическому искусству. Деление на восемь групп³⁸ едва ли можно считать удачным, к тому же оно все равно не объясняет разительное отсутствие внешнего сходства в портретах одного и того же человека. Замечание У. Хартла о том, что знаменитая голова Александра (II в. до н. э.) из Археологического музея Стамбула³⁹ «больше может рассказать о культуре Пергама и его “барочном” периоде, чем об Александре и каком-то специфическом времени его жизни»⁴⁰, представляется совершенно справедливым. Не случайно далеко не все рассматривают ее теперь как его портрет⁴¹. Однако такое художественное явление, как создание любимым придворным скульптором царя Лисиппом его официального образа, что, наиболее вероятно, произошло после 325 г. до н.э. (по возвращении Александра в Вавилон из индийского похода⁴²), действительно можно рассматривать как определенный хронологический рубеж.

О значении появления до того времени неизвестного в западном искусстве образа конкретного идеального правителя-героя, чьи великие устремления (этос) соответствовали почти богоравным возможностям его незаурядной натуры (арете), уже писалось⁴³. Новый взгляд на человеческую личность, интерес к особенностям и способностям индивидуума, ставшие одним из главных отличий эллинистической эпохи, предопределили появление образа царя, главным предназначением которого было,

³² *L'Orange*. Op. cit. P. 19; *Schwarzenberg E.* The Portraiture of Alexander // *Alexandre le Grand: Image et Réalité. Entretiens sur l'Antiquité classique. XXII. Fondation Hardt. Vandoeuvres – Genève, 1975. P. 251–252.* Шварценберг дает блистательный анализ «литературного» портрета Александра.

³³ *Protzmann H.* Realismus und Idealität in Spätklassik und Frühellenismus // *JdI. 1977. 92. S. 196–197*; *Leimbach R.* Plutarch über das Aussehen Alexanders des Grossen // *AA. 1979. 2. S. 213–220.*

³⁴ *Bieber*. Op. cit. P. 10. Репутация Арриана как самого правдивого историка сильно пошатнулась после выхода исследований А. Босворта: *Bosworth A.B.* Arrian and the Alexander Vulgate // *Alexandre le Grand. Image... P. 1–46; idem.* A Historical Commentary on Arrians's History of Alexander. Books I–III. Oxf., 1980.

³⁵ *Bieber*. Op. cit. P. 10.

³⁶ *Pollitt*. Op. cit. P. 26.

³⁷ *Bieber*. Op. cit. P. 12–13.

³⁸ *Ibid.* P. 15.

³⁹ Как это часто бывает с эллинистическими памятниками, единого мнения о датировке нет: первая половина II в. до н.э. – *Charbonneaux J., Martin R., Villard F.* Hellenistic Art (330 – 50 B. C.). N. Y., 1973. P. 396. Fig. 318; примерно 200 B.C. – *Pollitt*. Op. cit. P. 20. Fig. 5.

⁴⁰ *Hartle*. Op. cit. P. 154. Таково же отношение Э. Шварценберга к так называемым головам Зиглин и Гимэ, которые, по его представлению, прежде всего говорят об александрийской скульптуре конца III – II в. до н.э., а не о внешности и характере Александра: *Schwarzenberg*. Op. cit. P. 225.

⁴¹ *Nielsen*. Op. cit. P. 138.

⁴² *Stewart A.* Greek Sculpture. New Haven – London, 1990. P. 189–190.

⁴³ *Pollitt*. Op. cit. P. 20.

говоря современным языком, создание культа личности Александра, т.е. цель чисто политическая, которой могло в ту пору достичь только изобразительное искусство. Лисипп взялся за решение этой задачи и, судя по реакции заказчика, сделавшего его монополистом в создании своих официальных скульптурных портретов⁴⁴, и по популярности созданного им образа на протяжении не только эллинистической, но и римской эпохи, достиг прекрасного результата.

Ирония судьбы заключается в том, что, наталкиваясь все время на «отголоски» творчества великого скульптора, мы почти ни о чем не можем говорить с уверенностью. Все созданные им бронзы исчезли, а копии и реплики, как правило, отражают стилистическую моду своего времени, субъективные вкусы заказчиков и уровень мастерства копиистов. Один из самых важных вопросов – попытаться по возможности уяснить, насколько все-таки Александр может быть узнаваем в том, что можно условно обозначить как лисипповский образ.

Э. Стюарт предполагал, что подписная герма Азара из Тиволи⁴⁵ сохраняет «лисипповскую структуру лица»⁴⁶. Но, хотя существует мнение, что только оригинал Азара может с некоторой долей уверенности считаться созданным при жизни модели⁴⁷, характеристика, данная этому памятнику М.И. Ростовцевым («невзрачная римская копия с прекрасного греческого оригинала»⁴⁸), представляется совершенно справедливой. Это всего лишь «схема», которая, может быть, позволяет догадываться об оригинале, а может быть, лишь сбивает с пути. Кажется, портрет юного Александра из коллекции Дрессель (Дрезден, Государственное художественное собрание) более убедителен и скорее передает трактовку великого мастера.

Сам Стюарт, перу которого принадлежит одно из наиболее серьезных исследований по иконографии Александра (см. прим. 18), говоря о Лисиппе-портретисте, руководствуется в основном письменными источниками, в частности Плутархом и Плинием, когда утверждает, что его портреты царя передавали физическое сходство с легкой идеализацией, в отличие от вульгарного реализма Деметрия из Алопеки⁴⁹. Примерно такой же точки зрения придерживается и Нильсен, но при этом упоминает о влиянии на скульптора современных тому литературно-философских трудов и религиозной иконографии⁵⁰.

Между тем соотношение реального сходства и идеализации едва ли может быть кем-то установлено, так как, по признанию того же Стюарта, подход Лисиппа «...был чрезвычайно гибким, допускавшим различные градации мимесиса от прямого реализма до нарочитой идеализации»⁵¹. Вопрос в том, действительно ли скульптору так уж требовалась передача подлинного сходства, если перед ним стояла политическая задача создания символического, почти божественного образа Александра, наделенного мужеством, решительностью, силой воли и жадой великих деяний. Учитывая, что царь общался лишь с очень ограниченным кругом людей, имевших представление о его подлинной внешности и манере одеваться⁵², ответ на этот вопрос будет скорее отрицательным.

⁴⁴ Bieber. Op. cit. P. 13; Küllerich. Op. cit. P. 90.

⁴⁵ Париж, Лувр, МА 436; см. Smith. Op. cit. P. 155 (библиография).

⁴⁶ Stewart. Greek Sculpture. P. 189.

⁴⁷ Nielsen. Op. cit. P. 138.

⁴⁸ Rostovtzeff M. The Social and Economic History of the Hellenistic World. Oxf., 1941. Подпись под фотографией на фронтисписе.

⁴⁹ Stewart. Greek Sculpture. P. 80, 293; *idem*. Faces of Power... P. 37 ff.

⁵⁰ Nielsen. Op. cit. P. 138.

⁵¹ Stewart. Greek Sculpture. P. 80. Утверждение М. Бибера, что Лисипп всегда портретировал Александра с натуры (Bieber. Op. cit. P. 35), едва ли соответствует действительности.

⁵² Последняя, включавшая элементы македонского и персидского царского костюма, кстати, никак не отразилась в официальных портретах Александра; см. Neuffer E. Das Kostüm Alexanders des Grossen. Giessen, 1929; Kingsley B.M. The Cap that Survived Alexander // AJA. 1981. 85. P. 39–46; Küllerich. Op. cit. P. 86.

Гораздо важнее было найти изобразительные приемы, определить набор компонентов, адекватных идее, которые играли бы главную роль при узнавании, независимо от того проступает ли сквозь них облик реального человека. И здесь на помощь Лисиппу приходит философско-этическая теория Аристотеля. И если, определяя критерии поэтического изображения этоса, философ все-таки ставит сходство на третье место после добродетели исообразности⁵³, то его последователи, авторы псевдоаристотелевской «Физиогномики», в основе которой лежит компиляция из соответствующих высказываний Аристотеля⁵⁴, дают свои абсолютно ясные рекомендации.

Рыжевато-коричневые длинные густые волосы, спускающиеся сзади на могучую шею и распадающиеся над лбом, не слишком гладкий, но и не слишком морщинистый лоб, нависающий над бровями, ярко светящиеся глаза – таковы неотъемлемые черты облика мужественной львиноподобной натуры, олицетворения ἀνδρεία и ἀρετή, ассоциировавшейся с Аполлоном, Гелиосом и Гераклом, таковы рекомендации, которые Лисипп, очевидно, применил на практике столь умело, что на протяжении всего последующего существования античного официального портрета сказывалось влияние его творчества. Б. Киилерих полагает, что именно идеи «Физиогномики» сыграли ключевую роль в создании официального образа Александра⁵⁵. Как показали исследования П. Морено, столь опосредованный подход Лисиппа к модели был достаточно закономерен. Довольно рано разочаровавшись в сугубо реалистической манере и проявив склонность к определенной идеализации⁵⁶, он впоследствии мог, вовсе не обращаясь к реальности, создавать свои композиции, отталкиваясь от чужих произведений⁵⁷.

Итак, если самые знаменитые оригиналы Лисиппа имели весьма относительное сходство с живым Александром, то, вероятно, можно признать не лишенным справедливости пессимистический вывод А.М. Нильсен, что все посмертные портреты не дают представления о его внешности и с этой точки зрения не имеют ценности⁵⁸. Но все-таки более рациональной и обнадеживающей кажется другая гипотеза: реальное сходство с моделью могло в какой-то степени сохраниться в тех чертах лица, которые не затрагивались «правилами» физиогномики, т.е. имеются в виду нос, рот и подбородок⁵⁹. Кроме того, ранняя смерть Александра гарантировала ему вечную юность, как и его любимому герою Ахиллу, и эта черта облика должна была сохраняться во всех изображениях. Исходя из вышесказанного можно вернуться теперь к эрмитажной терракотовой голове.

Целесообразно вначале обратиться к памятникам, не испытанным воздействия лисипповского эталона. Первый из них – знаменитая мозаика из дома Фавна в Помпеях со сценой сражения Александра и Дария (рис. 7). Предполагается, что воспроизводимый ею живописный оригинал – скорее всего тот самый, что упоминает Плиний как великолепную работу Филоксена из Эретрии для украшения дворца Кассандра в Пелле⁶⁰, – относится к последним годам жизни Александра или к близкому времени после его смерти⁶¹. Нет веских оснований подозревать, что копиист

⁵³ Arist. Poet. XV. 1–6: «Первое и главное: характеры должны быть хорошими... Во-вторых, (характеры должны быть) сообразны... В-третьих, характеры (должны быть) похожи: это не то же самое, что делать их хорошими и сообразными, как сказано выше, а совсем другое» (Аристотель и античная литература / Пер. М. Л. Гаспарова. М., 1978. С. 135).

⁵⁴ Evans E.S. Physiognomics in the Ancient World // Transactions of the American Philological Association. 1969. 59. P. 5; Илюшечкин В.Н. Античная физиогномика // Человек и общество в античном мире. М., 1998. С. 442 слл.

⁵⁵ Kiilerich. Op. cit. P. 88.

⁵⁶ Plin. NH. XXXV. 153.

⁵⁷ Moreno P. Testimonianze per la teoria artistica di Lisippo. Roma, 1973. P. 175; *idem*. L'immagine di Alessandro Magno nell'opera di Lisippo e di altri artisti contemporanei // Alexander the Great. Reality and Myth. P. 101–136; *idem*. Alessandro e gli artisti del suo tempo // Alessandro Magno. Storia e mito.

⁵⁸ Nielsen. Op. cit. P. 144.

⁵⁹ Kiilerich. Op. cit. P. 91.

⁶⁰ Plin. NH. XXXV. 110.

⁶¹ Hölscher T. Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Wurzburg, 1973; Andrae B. Das Alexandermosaik aus Pompeji. Recklinghausen, 1977.



Рис. 7. Мозаика из дома Фавна в Помпеях. Деталь: голова Александра. Национальный археологический музей, Неаполь

внес какие-либо существенные изменения во внешность царя по сравнению с первоисточником.

Преувеличенно большие глаза Александра, выражение которых передает напряжение и пафос экстремальной ситуации⁶², – особенность, которую мы не найдем в терракоте, что вполне закономерно: такой прием был уместен именно в монументальном произведении, несущем «идеологические и пропагандистские функции, объяснимые только с учетом политической сцены того времени»⁶³. Но разрез глаз с заметно опущенными вниз наружными углами очень похож. Сходство этим, однако, далеко не ограничивается. Александр изображен с почти прямыми распадающимися посередине лба волосами⁶⁴. Прическа эрмитажной головы того же типа. Но существуют и другие важные совпадения. Это, во-первых, подчеркнуто удлиненный овал лица с плавно очерченными скулами и твердым выступающим подбородком⁶⁵. Несмотря на плохую сохранность терракоты, можно утверждать, что и форма носа в основном совпадает. Во-вторых, бросается в глаза совершенно аналогичный рисунок рта с опущенными углами, полной нижней губой и своеобразно изогнутой верхней.

Эта последняя очень выразительная и важная деталь, судя по копиям и репликам, не совпадающая с лисипповским обликом Александра, побуждает обратиться к другой аналогии – найденному в царской гробнице в Вергине миниатюрному портрету

⁶² Smith. Op. cit. P. 60.

⁶³ Nylander C. Darius III – the Coward King. Point and Counterpoint // Alexander the Great. Reality and Myth. P. 146.

⁶⁴ Бибер видела в этом черту ранней иконографии, прослеживающуюся, кроме мозаики из Помпей на гемме Неисона из Эрмитажа, и на монетах, выпущенных при Птолемеи I и Лисимахе (Bieber. Op. cit. P. 27). Можно добавить еще портрет из Дрездена (см. прим. 18).

⁶⁵ Близкий склад лица можно видеть также у Александра на помпейской фреске нероновского времени, нарисованной по оригиналу 327–324 гг. до н.э. (Alessandro Magno. Storia e mito. № 66. P. 278–279; Stewart. Faces of Power... P. 186–187. Fig. 59. Pl. 6, 7a).

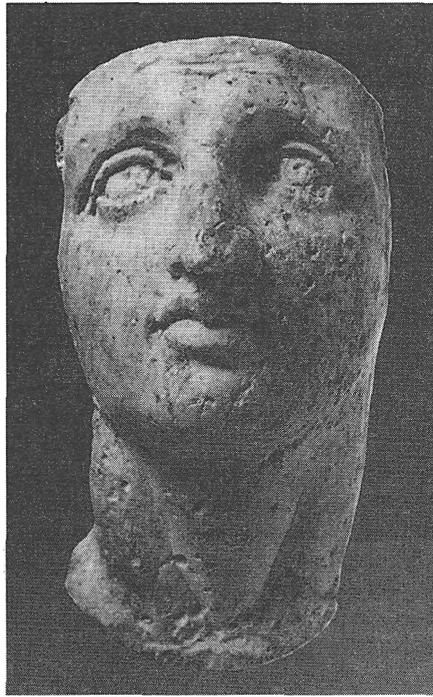


Рис. 8. Голова Александра. Кость. Археологический музей, Вергина

Александра из кости⁶⁶ (рис. 8). При всех бурных дискуссиях о том, кто именно из македонских царей захоронен в этой гробнице – Филипп II или недолго правивший сводный брат Александра Филипп III Арридей, убитый в 317 г. до н.э. по приказу Олимпиады⁶⁷, – почти все исследователи признают эту исполненную в очень высоком рельефе головку (элемент несохранившегося деревянного украшения ложа) как портрет Александра. Сложность, с которой обычно сталкиваются при изучении вергинского портрета, заключается в том, что он воспринимается как слишком патетический и стилистически близкий к эллинистическому «барокко»⁶⁸, что плохо согласуется с хронологическими рамками второй половины IV в. до н. э., если пользоваться осторожной датировкой, предложенной П. Гринном⁶⁹.

Между тем «барочность» этого образа явно преувеличивается, а влияние образа Лисиппа не так уж очевидно. Смит предположил, что дошедшие до нас в большом количестве костяные головки из вергинского захоронения были элементами несохранившегося деревянного фриза, изображающего сражение, как на саркофаге Александра⁷⁰. В таком случае легкий поворот головы мог обуславливаться композицией сцены и взаимосвязью с другими персонажами⁷¹.

В скульптуре Александра больше индивидуальности, проявляющейся в том числе в естественном сходстве с отцом, изображение которого было обнаружено там же, и

⁶⁶ *Andronicos M.* Vergina. The Royal Tombs and the Ancient City. Athens, 1993. P. 124–130. Pl. 76–78.

⁶⁷ *Lehmann Phyllis W.* The So-called Tomb of Philip II: Different Interpretation // *AJA*. 1980. 84. P. 527–531; *idem.* The So-called Tomb of Philip II. An Addendum // *AJA*. 198д. 86. P. 437–442. В связи с этой дискуссией Э. Стюарт отмечает сложность идентификации вергинских портретов (*Faces of Power...* P. 45–46. Not. 9). См. *Hartle.* Op. cit. P. 165–169; *Green P.* The Royal Tombs of Vergina: A Historical Analysis // *Philip II, Alexander the Great and the Macedonian Heritage*. P. 129–151.

⁶⁸ *Hartle.* Op. cit. P. 168–170; *Kiilerich.* Op. cit. P. 86.

⁶⁹ *Green.* Op. cit. P. 129.

⁷⁰ *Smith.* Op. cit. P. 63.

⁷¹ См., например, фигуру на мраморном фризе из Мавзолея в Галикарнассе (Британский музей): *Robertson M.* A History of Greek Art. V. 2. Cambr., 1975. Pl. 142d.

значительно меньше нарочитого пафоса, чем в найденной там же другой мужской голове⁷². Однако и здесь скорее видится воздействие скопасовского героического стиля, пользовавшегося большой популярностью как раз во второй половине IV в. до н.э., когда после окончания работ в Мавзолее трудившиеся там мастера разъехались по греческому миру и за его пределы⁷³. На память сразу приходит голова Телефа с западного фронтона храма Афины Алеи в Тегее⁷⁴. Вместе с тем морщины, бороздящие лоб, большее количество и мягкость пластических переходов поверхности вергинских скульптурных голов уже предвещают воцарение стиля Лисиппа, подтверждая справедливость вывода К. М. Хэйвлок о том, что в греческом искусстве каждый последующий стиль вырастает из предыдущего⁷⁵.

С Александром из Вергины терракотовая голова из Эрмитажа имеет несомненное сходство. Если говорить о физиономических чертах, то это глаза и рот с точно совпадающим рисунком губ, тяжелый выступающий подбородок; если же говорить об этосе, то это – сдержанная страсть и уверенная сила.

Портреты Александра пользовались огромным спросом на протяжении всей эллинистической эпохи⁷⁶. Считалось, что каждый уважающий себя домовладелец Александрии должен был иметь святилище, посвященное основателю города и его гению-покровителю⁷⁷; вероятно, во многих других городах происходило нечто похожее. При царивших в обществе глубоком фатализме, вере в непредсказуемость и пагубность судьбы способность Александра управлять Фортуной, заставляя ее, как писал Плутарх, поворачиваться в удобную для себя сторону⁷⁸, вселяла призрачную надежду, что присутствие изображения царя должно хоть в какой-то мере способствовать удаче. Даже в самом начале V в. Иоанн Хрисостом упрекал народ Антиохии за использование в качестве амулетов, приносящих удачу, монет с портретом Александра⁷⁹.

Так как это почитание распространялось на все слои общества, в том числе и не слишком обеспеченные, то мастера, работавшие в терракоте, очевидно, не испытывали недостатка в заказах на изображения царя. В качестве образцов они могли ориентироваться на работы в бронзе и мраморе, но, по всей вероятности, далеко не всегда подходящее произведение имелось под рукой. Можно предположить, что в подобной ситуации самым простым выходом было воспользоваться монетой, которая могла дать толчок для воображения⁸⁰. Сопоставление терракотовой головы и идеализированного портрета Александра на серебряной тетрадра-

⁷² *Andronikos*. Op. cit. P. 128. Fig. 83; Ди Вита, возможно, принял эту последнюю также за изображение Александра из-за ее «пафоса» (*Di Vita A. La tomba di Filippo a Vergina: impressioni di una scoperta // Alessandro Magno. Storia e mito*. P. 196).

⁷³ *Stewart*. *Greek Sculpture*. P. 18d – 183.

⁷⁴ *Ibid*. Fig. 542. Смит также утверждает, что «фигуры позднеклассических фризов, изображающих сражения, дают много параллелей» этой голове из Вергины (Op. cit. P. 63).

⁷⁵ *Havelock C.M.* *Hellenistic Art. The Art of the Classical World from the Death of Alexander the Great to the Battle of Actium*. N.Y., 1981. P. 25. Насколько резчики по кости также были подвержены общим стилистическим течениям, показывает портрет Александра из Художественной галереи Уолтерса в Балтиморе; см. *Doumeyrou E.* *An Ivory Fulcrum Medallion // The J. Paul Getty Museum Journal*. 1989. 17. P. 13. Fig. 9.

⁷⁶ *Schreiber*. Op. cit. S. 41-56; *Bernoulli*. Op. cit. P. 34-39; *Bieber*. Op. cit. P. 57.

⁷⁷ *Schwarzenberg*. Op. cit. P. 235.

⁷⁸ См. *Plut.* *De Alex. Fort.* I. 1: «Такова речь Судьбы, утверждающей, что ей, и только ей, обязан Александр своими деяниями. На это притязание необходимо возразить в защиту ... самого Александра, для которого будет оскорбительно, если мы сочтем, что его власть досталась ему как подарок судьбы: в действительности он приобрел ее ценой кровопролитных войн и ран... сопутствуемый прозорливостью, мужеством, выносливостью, здравым суждением» (пер. Я. Боровского).

⁷⁹ См. *Pollitt*. Op. cit. P. 3, 29.

⁸⁰ Хотя Хафнер и не поддержал такое предположение П. Арндта по отношению к соответствующему типу этрусских вотивных терракотовых голов (*Hafner*. Op. cit. S. 42), оно представляется вполне реальным.

рахме, выпущенной Птолемеем I (318 – 315 гг. до н.э.)⁸¹, показывает существенное сходство, которое усугубляется графической манерой передачи деталей по металлу.

Как справедливо отмечает М. Робертсон, «иконография Александра трудна, потому что его портрет продолжал заново создаваться на протяжении эллинистического времени согласно вкусу сменяющих друг друга поколений»⁸². С самого начала в ней существует направление, ориентирующееся на так называемый «божественный тип», контрастирующий с эмоциональными лисипповскими сдержанностью и выражением уверенной силы, достойными олимпийцев. Это тоже был возможный ход для «переброски моста через неизбежный разрыв между действительной и идеальной сущностью царя»⁸³. Для таких портретов не обязательен резкий поворот шеи, усиливающий драматизм и создающий эффект борющегося героя, как нет необходимости и в подчеркнуто устремленном вверх взгляде, символизирующем общение с Зевсом⁸⁴.

Представление о таких портретах дает «тип Эрбах», лучший образец которого – голова, найденная на афинском Акрополе (Афины, Национальный музей). При всем различии мнений об этом изображении Александра – а таковым оно признается и такими специалистами по его иконографии, как Стюарт, Морено и Смит, – не вызывает сомнения связь данной скульптуры с аттической традицией конца IV в. до н.э. Причем Стюарт очень точно улавливает, что тот эталон, на который ориентируется «тип Эрбах», не так уж далек от типа юноши с фриза Парфенона, а Смит подчеркивает его классицистический характер, выражающийся в сильной идеализации, а также лаконичности и четкости формы⁸⁵. Здесь же нужно упомянуть датируемую приблизительно 320 г. до н.э. голову Александра из Музея Дж. Пола Гетти в Лос-Анджелесе, – по-видимому, фрагмент гигантского вотивного рельефа с изображением процессии жертвоприношения (рис. 9). Если даже оставить в стороне возможную сюжетную перекличку с декором Парфенона, то все равно «тугая плоть, сильные черты, трепещущие губы – от экспрессивного всадника на плите W. ii Парфенонского фриза»⁸⁶. Хотя нельзя не отметить внутренний драматизм этого образа, который сближает его с более поздней лисипповской традицией.

В тот же ряд можно поставить так называемого «Александра Гимэ» (Париж, Лувр), датировка которого колеблется от оригинала приблизительно 300 г. до н.э. (Амио) до копии императорского времени (Робертсон)⁸⁷. В холодноватой сдержан-

⁸¹ *Pollitt. Op. cit. P. 17. Fig. 15; см. также сикионскую тетрадрахму 330 г. до н.э.: Bieber. Op. cit. Pl. XVII, 31.*

⁸² *Robertson. Op. cit. P. 513.*

⁸³ *Smith. Op. cit. P. 39; Pollitt. Op. cit. P. 30.* Странным выглядит замечание Поллитта о том, что с течением времени элемент строгой портретности ослабевает в угоду воображаемому образу, больше соответствующему легенде об Александре; «строгой портретности» вообще не существовало, каждый его образ по-своему «работал» на легенду.

⁸⁴ Шварценберг дает довольно едкий комментарий в связи с трактовкой этого взгляда племянником и учеником Аристотеля Каллисфеном из Олинфа: «Каллисфен описал Александра, смотрящего вверх в молитве за отца на небесах, но Плутарх не был одурачен этим театральным представлением. Он чувствовал, что Лисипп не из тех, кто прибегает к таким поверхностным идеям». Взгляд Александра был адресован Зевсу, в котором должны были видеть его настоящего отца (*Schwarzenberg. Op. cit. P. 251–252*).

⁸⁵ Робертсон датирует его третьей четвертью IV в. до н.э., временем до завоевания Персии, и полагает, что он мог быть создан мастером, работавшим вместе с Леохаром над декором Мавзолея. Той же точки зрения придерживается Стюарт, хотя не исключает, что мы имеем дело с поздней копией, в то время как Морено и Смит определенно видят в нем позднюю копию; см. *Robertson. Op. cit. P. 462, 513. Pl. 144d; Stewart. Greek Sculpture. P. 189. Fig. 560; Alessandro Magno. Storia e mito. P. 209. № 6 (Moreno); Smith. Op. cit. P. 136. Pl. 2, 1–3.*

⁸⁶ *Stewart. Greek Sculpture. P. 191–192. Fig. 576.*

⁸⁷ *Richter G. M. A. The Portraits of the Greeks. V. III. L., 1965. P. 255. Fig. 1738; eadem. The Sculpture and Sculptors of the Greeks. New Haven, 1970. Fig. 746; Robertson. Op. cit. V. I. P. 514. V. II. Pl. 162c; Hamiaux M. Les sculptures grecques. V. II. P., 1998. P. 66–67. № 70.*



Рис. 9. Голова Александра, фрагмент группы. Мрамор. Музей Дж. Пола Гетти, Лос-Анджелес

ности выражения лица, в безупречно правильных очертаниях его овала и в гладкости поверхности Робертсон видел признаки классицистического подхода.

Эрмитажная голова принадлежит к тому же, условно говоря, «антибарочному» направлению. Будучи произведением греческого мастера, работавшего в греко-италийской традиции, она лишена налета провинциальности, характерного для произведений, например, Кипра или Фракии. Скорее здесь можно говорить о некоей консервативности (если учесть, что достижения Лисиппа и Праксителя в III в. до н.э. в Южной Италии были достаточно известны), которая выработалась, по объяснению Е. Ланглотца, как инстинктивное сопротивление угрозе нарушения формы под влиянием местной культуры⁸⁸. Датированная, как представляется, концом IV – III в. до н.э., терракота является произведением мастерской Кампании или Центральной Италии.

Восприятие ее как изображения Александра, хотя и достаточно условного, кажется вполне возможным. Р. Хартл полагает, что желание быть уверенным, действительно ли изображен Александр или это бог (например, Гелиос), – анахронизм. «Я сомневаюсь, – пишет этот исследователь, – что человек, живший во II в. до н.э., испытывал потребность в такого рода уверенности»⁸⁹. Скорее всего, он прав, и мы имеем дело с условным образом, в котором «божественное сплавлено с человеческим»⁹⁰.

⁸⁸ Langlotz. Op. cit. P. 22, 66.

⁸⁹ Hartle. Op. cit. P. 159.

⁹⁰ L'Orange. Op. cit. P. 34.

A TERRACOTTA HEAD OF A MAN FROM THE HERMITAGE AND THE IMAGE OF ALEXANDER THE GREAT IN HELLENISTIC ART

E.N. Khodza

A terracotta head of a man preserved in the Hermitage (P.A. Saburov's collection) was made by an Italian sculptor in the late 4th – early 3rd c. BC. Although we have no information on the circumstances of its finding, and taking into consideration the fact that artists working to order could often migrate from one place to another, we can suppose that it was produced in a Campanian or Central Italian workshop.

A certain resemblance to some images of Alexander, already noticed by A. Furtwängler, makes the author classify this monument in a vast category of the so-called «Alexandroids», influenced by Alexander's image and using some elements of his iconography. The latter, being one of the most difficult fields of classical scholarship, was treated in many research works of the 20th century, which could identify some portraits as Alexander's or deny these identifications. The most radical and convincing approach to the problem, taken decisively in 1990s, consisted in asserting an almost purely conditional character of such portraits as far as likeness is concerned. It was the ideology, rather than the reality, that inspired the image of an ideal ruler, whose extraordinary genius allowed him to realize great ideas and to impose his will to Fortune herself. In this case creativity of ancient artists was inspired by the philosophical and aesthetical ideas of Aristotle and his school, articulated in the *Physiognomica*.