

ВОСХИЩЕНИЕ КЛАССИФИКАЦИЕЙ
Первый российский текст о помпеянской живописи
(Юлиан Кулаковский о книге Августа Мау)

Если бы Везувий не только снова взбрело в голову засыпать пеплом Помпеи, Геркуланум и Стабии, но и каким-нибудь злодеям — «стереть с лица земли» эти памятники градостроительства, расстроились бы лишь туристы. Об этих городах столько написано, что особой исторической беды не случилось бы, никто из кабинетных учёных даже бровью не повёл. По опубликованным результатам раскопок, специальными монографиями (конечно, конца XIX века), увражам, путеводителям, картам, открыткам и фотографиям в Google за небольшую плату можно быстренько восстановить разрушенное, и в несколько крат пуще и краше прежнего. Во-первых, появилось бы много новых рабочих мест для людей нескучных профессий (архитекторов, художников), во-вторых, города строились бы в расчёте на скучного потребителя, проводящего вакации или убивающего пенсию на осмотр диковинных достопамятностей, и потому, в-третьих, — строились по-походному, «дверь отворяя», без лишних подробностей. Надеюсь, разрушительные идеи такого толка не будут восприняты читателем всерьёз: их увёртливой манифестацией я хочу показать место Помпей на культурно-исторической карте: уникальное и притягательное, научно увлекательное и пространственно неповторимое.

Обнаружение Помпей происходило примерно так. Итальянский архитектор Доменико Фонтана, в 1592 году прокладывая канал от р. Сарно, наткнулся на часть городской стены, но не придал ей значения. Через столетие, в конце XVII века, трудящиеся при рытье колодца наткнулись на остатки здания, содержавшего надпись «Помпеи»: сочли, что это вилла Помпея Великого, римского консула. По-настоящему начали копать еще через полвека: испанец Р. Дж. Алькубиерре, руководивший сначала двенадцатью закованными в цепи каторжниками, затем вольными антикварами, был уверен, что най-

денный им город — Стабии. Конечно, он искал клады, а не город, и потому удивился, когда нашёл. Через пятнадцать лет поняли, что это не Стабии, а всё-таки Помпеи, когда вместо «чёрной археологии» Алькубиерре под водительством Франческо ля Веги дело раскопок получило более систематический характер, интерес копателей по-прежнему был сосредоточен на предметах, которые можно частью купить/продать, частью передать в Неаполитанский музей, чтобы начальство не слишком бранилось: богатые коллекционеры нанимали специальных людей, которые помогали таскать из археологических шурфов ценную неучтёнку. Здания и росписи не слишком этих людей интересовали: не увезешь, не продашь. Особенной активностью раскопки отличались сначала при Иосифе Бонапарте (брате императора), затем, в 1808–1814 годах, при Мюрате; важную роль в них играла Каролина Бонапарт, младшая из сестёр воинственного корсиканца. С 1863 года раскопками, которые приобрели систематический характер, руководил Джузеппе Фиорелли; сначала он просто разгрёб кучи мусора, оставленные любопытными предшественниками, затем произвёл расчистку одного квартала слоями сверху вниз, а в 1870-м обнаружил, что на месте тел людей и животных, погребённых под слоем вулканического пепла, образовались пустоты. Заливая эти пустоты гипсом, к середине 1890-х удалось реконструировать предсмертные позы пепельных жертв Везувия. Методом Фиорелли пользуются до сих пор, например: чтобы определить сорт растения, гипсом заливаются лунки, оставшиеся в почве от его корешков.

Итак, уже в первой трети XIX века Помпеи были обнаружены, будто по писаному, — сначала по Карлу Брюллову (1830–1833), выбравшему для натуры Дорогу гробниц, затем — по Александру Пушкину, видевшему «Последний день Помпеи» (1834):

Везувий зев открыл — дым хлынул клубом — пламя

Широко развилось, как боевое знамя.

Земля волнуется — с шатнувшихся колонн

Кумиры падают! Народ, гонимый страхом,

Толпами, стар и млад, под воспаленным прахом,

Под каменным дождём бежит из града вон.

Начиная с 1961 года, особенно после землетрясения 1980-го, в Помпеях ведутся лишь реставрационные работы. До сих пор около четверти территории города не раскопано: зачем, — и так всё понятно.

Время, когда раскопками руководил Дж. Фиорелли (до 1896 года), профессор археологии Неаполитанского университета, падает главная тяжесть научного успеха в детальном изучении Помпей. Привлекая к работе неравнодушных исследователей, Фиорелли полу-

чил результаты, которые позволили представить засыпанный пеплом город как некий полуживой, костыльный организм, в котором — единственном в Медитеррании — сохранились черты живой античности, и прежде прочего, её живопись. Сюжеты, конечно, были весьма разнообразны, поскольку город был не столичный, а скорее, релаксационный: на каждом углу забегаловки и дома терпимости: римляне знали толк в извращениях. Порнографические картинки перемежались с вполне пристойными; пристойных больше. Их типологией заинтересовался немец Август Мау.

Август Мау (1840–1909) был историком искусства и археологом, сотрудником Немецкого археологического института в Риме, занимавшегося изучением Помпей. Выученик кафедры классической филологии в университетах Киля, а затем Бонна, по причине скверного здоровья Мау переезжает в 1872 году в Рим, где становится секретарём Института, каталогизирует обширную библиотеку и занимается изучением помпейских росписей, начало чему было положено трудами Вольфганга Гельбига и Джузеппе Фиорелли.

Юлиан Андреевич Кулаковский (1855–1919) был филологом-классиком, историком римской словесности и первым в России специалистом, составившим «Историю Византии» (доведа её до 717 года). Летом 1880-го ему посчастливилось побывать в Италии (после университетов Бонна, Берлина и Тюбингена), где, по всему вероятно, он наведалься и в Помпеи.

Косвенно это подтверждается тем, что племянник Афанасия Фета Пётр Иванович Борисов (1858–1888), соученик Кулаковского по Московскому лицейскому цесаревича Николая и Университету, чуть сбивчиво упоминал о Кулаковском в письме дяде 23.05.1880 из Йены: «Внешняя история моя за это время следующая: в воскресенье я проехал в Баден-Баден, в понедельник подъехал Кулаковский из Тюбингена, и мы с ранцем, попеременно носимым за плечами, отправились в Шварцвальд <...> Кулаковский, много ездивший по Европе и теперь только что вернувшийся из Италии (а у него всего только средств, что стипендия — 1500 р., и с этим он всё-то умеет делать — конечно, роскоши себе не позволяет и не щеголяет галстуками!) <...> от рассказов о московских профессорах или выдающихся студентах и магистратах мои товарищи переходили к разбору той или другой новой книги, рассказывали ту или другую черту жизни Павла Михайловича [Леонтьева] и Михаила Никифоровича [Каткова] — потом приходили на очередь наши лицейские воспоминания, потом опять обсуждалось то или другое новое сочинение <...> и наконец Кулаковский, по поводу того или другого слова или вида, вспоминал Италию, откуда только что вер-

нулся <...> (он привёз много прелестных и очень дешёвых римских фотографий) — и музеи, в которых

И целомудренно и смело,
До чресл сияя наготой,
Цветёт божественное тело
Неувядаемой красой.

(Ты это писал, если не ошибаюсь, о не-итальянской Венере — Кулаковский говорит, что многие итальянские напоминают эти слова <...>» [1].

Борисову здесь 22 года, Кулаковскому — 25 лет, интерес к итальянским и неитальянским Венерам объяснять не стоит. А вот обсуждение новых сочинений — стоит.

В начале 1880-го, ещё до поездки в Германию и Италию, Кулаковский опубликовал первую печатную работу: «Критическая разработка источников древнейшей римской истории» (Критическое обозрение, 1880, № 1), посвященную разбору монографии Карла Людвиг Петера (K. L. Peter, 1808–1893) «Zur Kritik der Quellen der älteren römischen Geschichte [К критике источников ранней римской истории]» (Halle: Buchhandlung des Waisenhauses, 1879. — VIII, 166 S.) и готовил вторую — для престижного «Журнала Министерства народного просвещения». Считалось: если ты опубликовался в ЖМНП, значит, можешь держать себя за учёного — о тебе узнала «вся Россия». В июльской книжке ЖМНП появилась большая статья «Praemia Militae в связи с вопросом о наделе ветеранов землёй», в августовской книжке — рецензия на книгу профессора греческой словесности Императорского Варшавского университета Филиппа Никитича Дьячана (1831–1906) «Геродот и его музы: Историко-литературное исследование. Часть 1» (Варшава: Тип. М. Земкевича, 1877. — IV, 237 с.), и о Кулаковском узнали. В 1882-м он печатает в столичном ЖМНП «Отношение римского правительства к коллегиям (в первые три века Империи)» (№ 1) и «Коллегии в среде рабов в Римской империи» (№ 6).

Он кормился рецензиями в прямом смысле слова: если А. С. Суворин платил Антону Чехову 12 копеек за строку в «Новом времени», то научные журналы платили авторам 20 рублей за печатный лист. Система российских гонораров за публикации в периодических «толстых» и научных журналах, введённая Осипом Ивановичем Сенковским [2], до сих пор не изучена, но в приблизительной соотнесённости картинка выглядит так: учёный получал вдвое меньше писателя. Для сравнения: оклад профессора составлял 250 рублей в месяц, фунт пшеничной муки (полкилограмма) стоил 8 копеек, судак с потрохами — 25 копеек за фунт. Целыми печатными листами рецензии, как правило,

не пишутся (если не разгромные), но и те «четвертушки» и «половинки» листа, которыми промышлял начинающий приват-доцент (получавший 100 рублей в месяц — немалую сумму), были известным подспорьем для холостяцкого бюджета: хватало и на конную езду в Голо-сеево, и на меблированные комнаты, на ресторанные обеды и приват-доцентских же протистуток (дорогих, трёхрублёвых).

В 1880–1883-м, испросив разрешения главного редактора Владимира Степановича Иконникова (1841–1923), Кулаковский опубликовал несколько монографических статей и рецензий в киевских «Университетских известиях»: «Надел ветеранов землёй и военные поселения в Римской империи» (1880, № 9), «Полития афинян» (1881, № 7), «Армия в Римском государстве» и «Светоний и его биографии цезарей» (1881, № 10), «Правители римских провинций» (1881, № 11), «Новости эпиграфической литературы» (1881, № 12), «Краткий обзор архаизмов у Плавта в связи с влиянием их на критику текста» (1882, № 1), «Коллегии в древнем Риме» (1882, №№ 5, 7–10), «Косвенные налоги у римлян» (1882, № 9), «Организация разработки рудников в Римской империи» (1882, № 11), «Римский календарь» (1883, № 2), ещё одни «Новости эпиграфической литературы» (1883, № 4) и, наконец, «Помпейская стенная живопись» (1883, № 12). В «Московских ведомостях» по мотивам итальянских вояжей он печатает «Восхождение на Везувий» (1883, № 247) и «Поездку в Пестум» (1883, № 308). В дальнейшем Кулаковский, не переставая, тискал рецензии, что вкупе с настоящими научными трудами приносили ему дополнительный — и неплохой — доход.

Перечисление публикаций Кулаковского начала 1880-х я предпринял не для того, чтобы злоупотребить вниманием читателя, а чтобы вышукло показать: но не в гонорах дело — рецензию о помпейских росписях Кулаковский сочинил из любви к строгости научного исследования в столь нестрогой области, как история искусства, то есть из любви к самому искусству. И сделал это своевременно: труд Августа Мау, ныне классический, только появился на свет, свеженький, пахнувший прусской типографской краской.

Пересказ рецензии Кулаковского бессмыслен, но на одно обстоятельство обратить внимание стоит. Стремясь к пропедевтическому изложению, будто вывешивание флага на флагмане в проливе Магеллана, автор сделал главное: предъявил интересную классификацию, которая легла в основу всех дальнейших — с начала 1880-х — исследований памятников визуального искусства в Помпеях. Едва ли можно сыскать ещё один столь же структурный подход искусствоведа того времени к материалу, разработкой которого занят: Вёльфлин

и Гильдебрандт, Варбург и Панофский, Имдаль и Эко появятся позднее. По выведенным, будто сарафанные барышни с платочками в руках на сцену Концертного зала имени Чайковского, четырём стилям помпейских росписей Мау можно допрашивать аспирантов, когда нужно завалить их на кандминимуме по истории искусства, учиться сводить разрозненный дух смятенного артефакта в колбу структурной эволюции художественной формы, и уж точно — понимать, что всякий старый мотив может быть встроен в череду мотивов, которыми история искусство озадачивается, чтобы не остановиться в стремлении удивить. Но дело не только в таксономии композиций, но и в том, как они выполнены.

Виктория Ильинична Кривченко, одна из позднейших исследовательниц Помпей, через сто лет после Мау спрашивала: «Какой же секрет знали эти древние живописцы, достигавшие такой светозарности и прочности красок? Техника кампанской живописи нам полностью неизвестна, но некоторые сведения о ней мы можем почерпнуть в трудах Плиния Старшего и Витрувия. Вероятно, художники комбинировали известные в те времена живописные техники — энкаустику и темпера, то есть краски, разведённые на воске и на яйце. С необыкновенной тщательностью подготавливали поверхность стены. На неё наносили несколько слоёв штукатурки. В последний слой добавляли толчёный мрамор или алебастр, придавая ей этим и блеск и прочность. Палитра кампанских живописцев гораздо богаче греческих. В росписи виллы Мистерий мы видим различные оттенки зелёного — от ярко-изумрудного до тускло-оливкового и лилового цвета. После окончания росписи поверхность стены полировали, придавая ей блеск эмали, покрывали защитным слоем прозрачного воска, который предохранял краски от выцветания. Применявшийся для этого пунический воск расплавляли вместе с растительным маслом и наносили шёлковой кистью. Затем к стенам подносили раскалённые угли из орехового дерева (чернильного ореха). После этого их снова разглаживали и полировали чистым полотном» [3]. Не правда ли, это ценное внутреннее добавление к внешне ухваченной Мау дисперсности помпейских росписей?

Следующим по времени появления российским текстом, если не ошибаюсь, была статья Алексея Ивановича Некрасова (1885–1950) «Несколько слов о последнем периоде помпеянской декоративной росписи», опубликованная через тридцать с лишком лет после рецензии Кулаковского в «Сборнике статей в честь графини Прасковьи Сергеевны Уваровой: 1885–1915» (М.: Т-во Скоропечатни А. А. Левенсон, 1916. — С. 139–166; 3 табл.). Между этими публикациями, принад-

лежащими киевлянину и москвичу, лежит переводная трёхтомная «История искусства всех времён и народов» директора Дрезденской картинной галереи профессора Карла Вёрмана (1844–1933), в первом томе которой, изданном под редакцией А. И. Сомова в Санкт-Петербурге в 1903 году, автор конспективно пересказывает классификацию Мау.

Дальнейшая интерпретационная искусствоведческая литература вопроса впадает в необозримость: во всяком общем сочинении по истории искусства или специальном труде о древнеримском искусстве поминается помпейская стенная живопись и четыре её стиля, установленные Августом Мау. Приятно сознавать, что в России первым на этот просветительский путь стал 28-летний киевский приват-доцент.

ПОМПЕЙСКАЯ СТЕННАЯ ЖИВОПИСЬ [4]

Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji, von August Mau (mit 20 Tafeln in csnem Mappe). Berlin, 1882. — XII+462. 8°

Всякий, кому приходилось побывать в Помпеях, испытывал, конечно, на себе чарующее впечатление помпейской стенной живописи. Развалины домов, общественных зданий, храмов, форум, стены города, наконец, самые улицы — всё это как-то скоро становится знакомым и близким. Лишь наша учёная пытливость, желание дать самому себе отчёт в правильности постановки и решения тех вопросов по истории города, которые выдвинуты на очередь наукой, поддерживают в нас интерес к этим развалинам. В совершенно другое отношение становится всякий к помпейской стенной живописи. Одно уже то обстоятельство, что в этих фресках заключается для нас всё, что сохранилось от античной живописи, привлекаете к ним наше особенное внимание. Но и помимо этого обстоятельства путешественник невольно поддается сразу обаянию этой живописи. Свежесть и яркость красок в произведениях художников, работавших почти за две тысячи лет до нашего времени, разнообразие, красота и оригинальность рисунка, стиль работы, всё это поражает вас сразу, и чем дальше, тем всё больше и больше овладевает вашим вниманием. В своём личном чувстве путешественник обращает развалины помпейских домов в художественный музей, в котором он каждый день открывает всё новые и новые сюжеты для живого и всестороннего изучения.

В учёной литературе существует немало исследований о помпейской стенной живописи, самым большим авторитетом между

последними пользуются работы секретаря Римского археологического института Вольфганга Гельбига (*Wolfgang Helbig. Wandgemaelde der vom Vesuv verschuetteten Staedte Campaniens, [Lpz.,] 1868, и Untersuchungen ueber die Campanische Wandmalerei, [Lpz.,] 1873 [5]*). Гельбиг изучал собственно картины. Иначе ставится вопрос их той новой книге, заголовком которой написан выше.

Работа д-ра Мау [6] примыкает по своему направлению к исследованиям в области *исторического* изучения Помпей. Давно уже исследователи не ограничиваются описательным изучением развалин древнего города: их пытливость давно уже обращена на восстановление истории города, причём, путем точных детальных изысканий, питаются определить эпоху, которой принадлежит та или другая постройка. Первая попытка разделить помпейские развалины на группы и установить эпохи, которым принадлежит каждая, была сделана Fiorelli, стяжавшим себе громкую известность в своей многолетней деятельности в качестве директора помпейских раскопок. Вслед за ним Ниссен с архитектором Шёне приняли за изучение помпейских развалин в том же историческом направлении. Результатом их работ явилась изданная первым из них книга «Pompeianische Studien» (Leipzig, 1877) [7], в которой автор представил попытку хронологически датировать все общественные здания и определить на основании изучения материала и кладки стен эпохи, к каким принадлежат отдельные частные постройки. К работе Ниссена были сделаны некоторые поправки и дополнения в книге Мау «Pompejanische Veitgaenge» (Berlin, 1879). — Если в частности и возможно несогласие, то в общем результаты Ниссена представляют всё-таки тот прочный фундамент, на котором возводить Мау свои дальнейшие теории.

Мау задаётся целью изучить в хронологической последовательности стили помпейских стальных декораций. Своё исследование он начинает с констатировки общих фактов по истории постройки домов. Помпейские постройки разделяют на три группы. Первая из них характеризуется употреблением глины в качестве вяжущего материала и известнякового камня для кладки стен. Фасады домов сложены из квадров, внутренние стены из мелких тесанных камней из того же сарнского известняка. Дома ограничиваются одним атриумом с лежащими вокруг него комнатами, и имеют сад за *tablinum*'ом. Характерный образец этого типа постройки — *Casa del Chirurgo*. Что до приблизительной хронологической даты этой группы, то её помещают в III век до Р. X.

Вторую группу составляют здания, для возведения которых, наряду с известняком, употребляется туф. Фасады домов складываются

из квадратов, что же до внутренних стен, то под влиянием известки, заменившей глину, явился новый вид кладки — так называемый *opus incertum*: неотёсанные камни, преимущество куски лавы, укладывались в густой раствор известки. Что до плана домов, то наряду с атриумом является уже и перистиль, как результат греческого влияния на туземную архитектуру. Хронологически эта эпоха определяется как период процветания осских Помпей, то есть II век до Р. X.

Третья группа зданий принадлежит эпохе римской колонии в Помпеях, то есть времени после 80 г. до Р. X. Характерная особенность построек этой группы состоит в широком применении кирпича. Из этого последнего возводятся угловые части фасадов, косяки дверей дома на улицу; он же употребляется, попеременно с камнем, для возведения стен. Наряду с *opus incertum* является часто *opus reticulatum*, то есть тот вид кладки, при котором для наружной стороны стен подбираются одинаковой величины камни с квадратной поверхностью и укладываются в виде сетки.

К этим трём группам Мау прибавляет ещё две. К первой из них он относит здания, в которых строго выдержан тип кладки *opus reticulatum* с углами и косяками из туфа, тёсанного в форме кирпича. Эти постройки принадлежат первым годам нашей эры. Ко второй и последней группе относятся здания, которые пострадали от землетрясения 63 года нашей эры и позднее были отделаны заново.

Эти данные по истории построек служат для автора основой его теории постепенной смены четырёх стилей помпейских стенных декораций. Он останавливается подробно только на трёх первых, что до последнего, который дошёл до нас на стенах последней из выше названных групп зданий, то автор ограничивается по отношению к нему лишь несколькими общими замечаниями (S. 448 сл.). Атлас, приложенный к его книге, состоящий из двадцати таблиц, предназначен служить для облегчения читателю понять те детали, в которые входит автор. Он обнимает собою образцы только первых трёх стилей; для четвёртого автор ссылается на издания помпейских фресок, принадлежащих Zahn'у. Изложение автора отличается такой подробностью, он так тщательно описывает все стены, сохранившие на себе следы того или другого стиля, что книга его в большей своей части обращается в путеводитель по Помпеям. В нашей заметке мы принуждены ограничиться указанием на общие положения, которые являются результатом детального и подробного анализа, произведённого автором в своей книге.

Три разбираемые автором стили получили у него следующие обозначения: первый назван *стилем инкрустации* (*Incrustationsstil*), вто-

рой — архитектурным и третий — орнаментированным. Хронологически — первый из них определяется как второй век до Р. Х.; архитектурный стиль приходит на смену первому вместе с основанием в Помпеях римской колонии; что до третьего, то ему соответствует первая половина первого века нашей эры. Резкое, легко осязаемое различие существует, собственно, только между первым стилем и последующими. Дело в том, что в первом стиле в декорацию приводит пластика, тогда как в последующих стилях остаётся лишь краска. Декорация первого стиля является подражанием мраморной инкрустации, как выражается автор, то есть стена представляется как бы выложенной плитами мрамора, и — необходимо прибавить — разноцветного. Площадь стены разделена на прямоугольники, отделенные друг от друга углублением, то есть как бы выступающие над поверхностью стены. Но стена не является одной цветной поверхностью: она делится прежде всего на две части: нижнюю и верхнюю. На это деление следует обратить особенное внимание, так как оно сохранено было в последующих стилях и существенно влияло на самое развитие орнаментации. Для декорации нижней части стены (которая бывает обыкновенно значительно больше половины высоты всей стены), взята за образец наружная стена той архитектуры, которую мы знаем в построенных из квадров храмах. Стена распадается на три части. Нижняя — цоколь — изображается обыкновенно одноцветной полосой, которая пластически отделена от верхней части. Площадь над цоколем распадается на две части: нижняя разбивается на большие прямоугольники, отделённые обыкновенно друг от друга полосами цвета, отличного от цвета плит; верхняя часть площади разбивается на продолговатые прямоугольники, которые в два или три ряда лежат над большими нижними. Они изображают как бы квадры, из которых состоит стена и пластически отделены друг от друга. Над ними, как части, разделяющая всю поверхность стены, возвышается карниз, который и *выдаётся внутрь*. Карниз отделяется в том роде, как в храмах и подобных зданиях на наружных стенах. Площадь стены над карнизом до самого потолка остаётся большею частью одноцветной и ровной; реже является и здесь пластическое изображение квадров. Что до цветов, преобладающих в первом стиле, то это — фиолетовый, зеленый, жёлтый, редко появляется также и красный. — Характерные образцы зданий, сохранивших эту декорацию, это прежде всего всем известная, увековеченная Бульвером, Casa di Sallustio, затем Casa del Fauno и стены Базилики.

Переход от этого простейшего стиля к позднейшим сказывается, прежде всего, на устранении пластического элемента. Декорация сох-

раняет свой старый характер, стена продолжает изображать поверхность, выложенную плитами разноцветного мрамора, но прямоугольнички, на которые она разделена, не отделяются более друг от друга углублениями, отличаются лишь разницей в цвете. Выдающийся внутрь дома карниз исчезает; но, сохраняя своё место, он тем самым удерживает и в позднейших стилях деление стены на нижнюю и верхнюю части. На поверхности стены являются украшения, которые характеризуют её как *внешнюю* стену здания. Это — пилястры и колонны. Они рисуются как бы стоящими на цоколе. Что до их высоты, то часто они восходят до потолка, в таких случаях исчезает, или, по крайней мере, затемняется, разделение стены на две части; но чаще они восходят только до высоты карниза, который изображается как бы лежащим на колоннах. В таких случаях верхняя часть стены получает самостоятельные украшения в виде разных архитектурных мотивов, как то: колонн, портиков, фасадов зданий. В декорациях этого стиля, хронологию которого Мау определяет первым веком до Р. Х., то есть эпохой начала римской колонии в Помпеях, — увеличивается палитра помпейских декораторов. Если в первом стиле преобладают цвета: фиолетовый, жёлтый и зелёный, то теперь является чёрный цвет (преимущественно для цоколя), затем ярко-красный и голубой. О последнем следует заметить, что он является преимущественно на верхней части стены как бы для того, чтобы производить иллюзию открытого вида вдаль на глухой стене римского дома.

В декорациях второго стиля начинают появляться на стенах картины а fresco. Соответственным для них местом является нижняя часть стены. Колонны или пилястры делят последнюю на несколько частей, число их бывает обыкновенно нечётное: три или пять. Самым удобным местом для картины является центральное поле.

Третий стиль помпейских декораций автор называет *орнаментированным*. Он является естественным развитием второго. Архитектурные моменты декорации теряют свою жизненность. Колонны утончаются, принимают формы совершенно не соответствующие тем, какие они могут иметь в действительности и сходят постепенно на степень простого орнамента. Вместе с тем и декорация стены в её целом принимает характер рисунка на гладкой поверхности. Является богатый, изобилующий разнообразием цветов и узоров орнамент для промежуточных частей. Архитектурные украшения в средней части нижней половине стены всё более и более сходят на степень рамы для помещаемой в этом поле картины. Поля, соседние к среднему, принимают в центре те прелестные фигуры летящих

вакханок, кентавров, амуров, которые слынут у нас в настоящее время под именем помпейских фигур. Архитектурные украшения верхней части стены, обычные уже во втором стиле, становятся всё богаче: на крыльце и в окнах изображаемых там зданий появляются отдельные людские фигуры. Иногда же в верхней части стены появляются в качестве орнамента фигуры сатиров и людей, прихотливо поставленные на орнаментах, заимствованных из архитектуры. Архитектурные моменты декорации теряют всякую жизненность, колонна переходит иной раз в стебель, от которого отделяются листья. На смену колонны приходит часто канделябр, который подчас вытягивается во всю вышину стены.

Таковы в самых общих чертах характерные особенности трёх стилей помпейской стенной декорации. В своей книге автор обосновывает каждое положение по возможности полным рассмотрением всех сохранившихся образцов, причем он часто вдаётся в такие рассуждения, справедливость которых можно проверить, только находясь на месте. Для облегчения понимания своей книги автор приложил к ней двадцать таблиц, рисованных большей частью красками, лишь некоторые исполнены сепией. Лишь немногие снимки представляют стену в её целом: большую часть автор довольствуется изображением наиболее характерных частей. На двух последних таблицах собраны образцы более изящных орнаментов третьего стиля. Так как автор касается в своей книге стальных декораций в так называемом доме Германика на Палатине (автор видит в нём характерный образец своего второго стиля), то IX таблица его атласа представляет снимок со стены таблинума этого дома. Что касается до воспроизведения образцов на этих таблицах, то нужно отдать полную справедливость мастерам, работавшим над ними: ни в одном другом издании, не исключая даже знаменитого издания Никколини «*Le lace ed i monumenti di Pompei*» [8], нам не приходилось встречать ещё такого точного художественного выполнения [9].

Для полноты нашего отчёта о книге Мау приходится остановиться ещё на одном общем вопросе по отношению к помпейским стенным декорациям. Разумею вопрос об их происхождении. Ввиду тех положений касательно помпейских фресок, которые стоят в науке как результат изучения этого предмета Гельбигом, автор мог считать в данном случае вопрос уже решённым. Если помпейские фрески стоят в такой тесной связи с искусством греческого Востока и в частности — Александрии, то само собою разумеется, что мы вправе предположить то же происхождение и для стальных декораций в их целом. Но автор пытается дать обосновку, хотя и весьма краткую, такому

решению вопроса (S. 121 сл.). Понятно, что всё дело сводится здесь к первому стилю, ибо дальнейшие были лишь его развитием.

Первый стиль помпейской стеной декорации был подражанием выкладки стен плитами разноцветного мрамора. Ясно, что этот последний способ украшать жилище мог возникнуть только в той стране, где был в изобилии цветной мрамор. Удовлетворяющий этому условию пункт можно искать только в Александрии, так как именно Африка богата различными сортами цветного мрамора, и, как известно, в более поздние времена именно через Александрию получали его римляне для построек императорской эпохи [10]. Весьма возможно предполагать, что уже на Востоке возник способ заменять этот дорогой вид декорации более простым, разрисовкой по штукатурке. На берегах Неаполитанского залива, где влияние греческой культуры опиралось с древних времён на такие центры как Неаполь, Посидония, в местах, где уже с третьего века до Р. Х. самый план дома подвергся существенному влиянию греческой архитектуры, стал извещен с той же поры и этот вид стеной декорации.

Коснувшись этого вопроса, автор указывает ещё на одно интересное обстоятельство. Дело в том, что именно в домах с декорациями первого стиля найдены мозаичные картины на полах домов. Так, знаменитая мозаика, изображающая битву Александра Македонского с персами, найдена в Casa del Fauno. Что же касается до истории мозаики, то искусство это возникает в так называемую александрийскую эпоху греческой культуры. Таким образом получается ещё один признак для определения хронологии декораций первого стиля и новое косвенное доказательство того, откуда и каким путём перешла на итальянскую почву манера декораций.

Юлиан Кулаковский

1. Цит. по: Письма Ю. А. Кулаковского к Фету (1887–1891) / Публ. С. А. Ипатовой // А. А. Фет: Материалы и исследования [Текст] / Отв. ред. Н. П. Генералова, В. А. Лукина. — М.; СПб.: Альянс-Архео, 2013. — Вып. 2. — С. 469.

2. См.: *Каверин В. А.* Барон Брамбеус: История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения» [Текст] / В. Каверин. — М.: Наука, 1966. — С. 44.

3. *Кривченко В. И.* Помпеи. Геркуланум. Стабии / В. И. Кривченко. — М.: Искусство, 1985. — С. 158–159.

4. Печатается по: *Кулаковский Ю.* Помпейская стеной живопись: Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji, von August Mau (mit 20 Tafeln in csnem Mappe). Berlin, 1882. — XII+462. 8° / Юлиан Кулаковский // Университетские известия. — К., 1883. — № 12. — С. 391–398.

5 Вторая из указанных книг В. Гельбига, «Опыты по стенописи Кампаньи»

(посвящена Эрнсту Курциусу), в Сети: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbig1873>.

6. С текстом можно ознакомиться в электронной библиотеке Гейдельбергского университета (<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mau1882bd1/0137>). К сожалению, иллюстраций в этом формате издании нет, как нет их в экземпляре, помещенном на сайте Мичиганского университета (<https://archive.org/details/geschichtederde01maugooq>). В Национальной библиотеке Украины имени В. И. Вернадского книга А. Мау из библиотеки Кулаковского есть, нынче на руки не выдаётся (а в середине 1990-х я держал её в руках, рассматривал картинки), в сети, естественно, тоже не выложена. Бездонная Сеть для сохранности старых книг — не панацея.

7. Речь идёт о монографии Генриха Ниссена «Pompeianische Studien zur Städtekunde des Altertums».

8. См.: *Nicolini Fausto, Nicolini Felice. Le case ed i monumenti di Pompei disegnatati e descritti: Bd 1–3.* — Neapel, 1854–1890. Кулаковский, сочиняя рецензию, мог видеть только два первых тома. В электронной библиотеке Гейдельбергского университета мы сегодня, не слезая со стула, можем видеть ПДФ-файлы всех трёх томов (<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/nicolini1854bd1>; <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/nicolini1862bd2>; <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/nicolini1890bd3>) и сопоставить качество иллюстраций у Мау и у четы Никколини.

9. Не о снимках ли с этих таблиц пишет Кулаковский в письме А. А. Фету от 11.03.1888, жалуясь на неисполнительность неаполитанского фотографа? «Дело шло о клише помпейских видов для электрического света» (Письма Ю. А. Кулаковского к Фету (1887–1891)... — С. 471).

10. Напомню тем, кто знает Рим, какое множество сортов цветного мрамора было извлечено из развалин терм Диоклециана для украшения стоящей на их месте церкви S. Maria degii Angeli. — *Прим. Ю. Кулаковского.*

Андрей Пучков. Восхищение классификацией: Первый российский текст о помпейской живописи (Юлиан Кулаковский о книге Августа Мау).

Впервые за сто тридцать лет автор напомнил о существовании статьи киевского профессора классической филологии Юлиана Андреевича Кулаковского (1885–1919), посвященная пересказу классической книги секретаря Немецкого археологического института в Риме профессора Августа Мау (1840–1909) о помпейской стенной росписи. Изложенная А. Мау концепция, закрепившаяся в мировой науке об искусстве, посвящена классификации помпейской живописи: 1) «инкрустационный» (II в. до Р. Х. — начало I в. до Р. Х., имитация мраморной облицовки); 2) «архитектурно-перспективный» (в основном около 80 г. до Р. Х. — около 30 г. до Р. Х.; архитектурные картинки, пейзажи, мифологические сцены); 3) «орнаментальный» (первая половина I в.; симметрические орнаментальные композиции, включающие мифологические сцены и пейзажи); 4) «фантастический» (около 63 — начало 2 в.; преиму-

щественно иллюзорные архитектурные построения). В статье Кулаковского представлен комментированный обзор этих стилей, впервые осуществлённый им в российском искусствоведении.

Ключевые слова: Юлиан Кулаковский, Август Мау, Помпеи, помпейская живопись, четыре стиля помпейской живописи.

Андрій Пучков. Захоплення класифікацією: Перший російський текст про помпейський живопис (Юліан Кулаковський про книгу Августа Мау).

Вперше за сто тридцять років автор нагадав про існування статті київського професора класичної філології Юліана Андрійовича Кулаковського (1885–1919), присвяченої переказу класичної книги секретаря Німецького археологічного інституту в Римі до професора Августа Мау (1840–1909) про помпейський стінний розпис. Викладена А. Мау концепція, що закріпилася у світовій науці про мистецтво, присвячена класифікації помпейського живопису: 1) «інкрустаційний» стиль (II ст. до Р. Х. — початок I ст. до Р. Х., імітація мармурового облицювання); 2) «архітектурно-перспективний» стиль (переважно бл. 80 р. до Р. Х. — бл. 30 р. до Р. Х.; архітектурні картинки, пейзажі, міфологічні сцени); 3) «орнаментальний» стиль (перша половина I ст.; симетричні орнаментальні композиції, що включають міфологічні сцени і пейзажі); 4) «фантастичний» (бл. 63 р. — початок 2 ст.; переважно ілюзорні архітектурні побудови). Статтю Кулаковського репрезентований коментований огляд цих стилів, вперше здійснений ним в російському мистецтвознавстві.

Ключові слова: Юліан Кулаковський, Август Мау, Помпеї, Помпейські живопис, чотири стилі помпейського живопису.

Andrii Puchkov. Admiration for the Classification: The First Russian Text of the Pompeian Painting (Julian Kulakovsky about the book by August Mau).

For the first one hundred and thirty years, the author reminded of the existence of articles Kiev professor of classical philology Julian A. Kulakovsky (1885–1919), dedicated to retelling the classic books of the Secretary of the German Archaeological Institute in Rome Professor August Mau (1840–1909) of the Pompeian wall paintings. The stated A. Mau concept, gain a foothold in the world of science on art, dedicated to the classification of Pompeian painting: 1) “incrustation” (II BC — the beginning of I BC, imitation marble cladding); 2) “architectural perspective” (generally about 80 BC — 30 BC; architectural images, landscapes and mythological scenes); 3) “ornamental” (am I cent; symmetric ornamental compositions, including mythological scenes and landscapes); 4) “fantastic” (about 63 — 2 cent.; mostly illusory architectural construct). The article presented Kulakovsky annotated review of these styles, the first time they Implemented in Russian art history.

Tags: Julian Kulakovsky, August Mau, Pompeii, Pompeian Painting, four Styles of Pompeian Painting.