

А. Г. Сечин

ФАВН БАРБЕРИНИ. ГРАНИ ПОНИМАНИЯ ОБРАЗА «ПРОСТОДУШНОЙ НАТУРЫ»

Фавн Барберини (рис. 1–3) относится к тем сравнительно немногим антикам из числа давно известных, которые стабильно имели и имеют успех у широкого круга зрителей, начиная со времени обретения статуи в начале XVII столетия и поныне [1, S. 103; 6, p. 205]. Более того, его признание как бесспорного шедевра эллинистического изобразительного искусства и искусства вообще шло по нарастающей, постепенно привлекая ученых знатоков античности, которые по убеждению или из приличия поклонялись скорее кумирам вроде Аполлона Бельведерского. Если И. И. Винкельман, можно сказать, панибратски похлопывал «прекрасного спящего фавна из Палаццо Барберини» по плечу, считая его отнюдь не идеальным образом, но «воплощением предоставленной самой себе простодушной природы» [2, с. 120], то во второй половине XX в. им уже в равной степени восхищаются и оксфордский профессор Мартин Робертсон, автор монументальной «Истории греческого искусства» [3, p. 534], и московский профессор Михаил Алпатов, лебединой песней которого стала монография «Художественные проблемы искусства Древней Греции» [4, с. 157].

Конечно, вкусы существенно изменились, и «простые парни» [4, с. 157] давно стали предметом высокого искусства, почти вытеснив с этого олимпа богов. Однако у художников эпохи барокко, когда Фавн вновь явился на свет, в отличие от правильных знатоков древности, жрецов идеальной аполлонической красоты, судя по откликам современников, образ бражника из компании Диониса вызвал неподдельный интерес: «Все знаменитые живописцы и рисовальщики слились в едином восхищении перед ним» [5, S. 175–176] (перевод мой. — А. С.). Красноречивым свидетельством такого энтузиазма являются гравюры того времени, которые запечатлели статую уже с дополнениями скульпторов-реставраторов¹. Хансу Вальтеру, который в 1959–1960 гг., используя вышедший из употребления учебный гипсовый слепок, предложил свой вариант восполнения недостающих частей [7, S. 108–114], эти гравюры кажутся весьма примечательными документами, фиксирующими противоположность вкусов представителей барокко и классицизма, художников и ученых-археологов. Позволив себе помечтать, с каким восхищением отнесся бы к Фавну Микеланджело, будь он жив на момент обнаружения скульптуры, Вальтер находит в стиле Джованни Бернини и его последователей много параллелей с эллинистической скульптурой, считая более поздние археологические трактовки статуи слишком плоскими, видящими в прекрасном художественном образе лишь иллюстрацию «терапии сном» [7, S. 98–100].

Статуя была найдена в промежутке между 1624 и 1628 годами в ходе фортификационных работ, проводимых по приказу римского папы Урбана VIII (1623–1644) близ замка

¹ Среди мастеров, которые реставрировали антик в XVII в., фигурируют имена Арканджело Гонелли (предположительно), Джузеппе Джорджетти и Лоренцо Оттони [6, p. 202]. На манеру двух последних значительное влияние оказало искусство Джованни Бернини [7, S. 100], хотя участие самого маэстро в реставрации статуи документально не подтверждено [3, p. 534]. Гравюры опубликованы Х. Вальтером [7, S. 99, 101–102].

© А. Г. Сечин, 2011

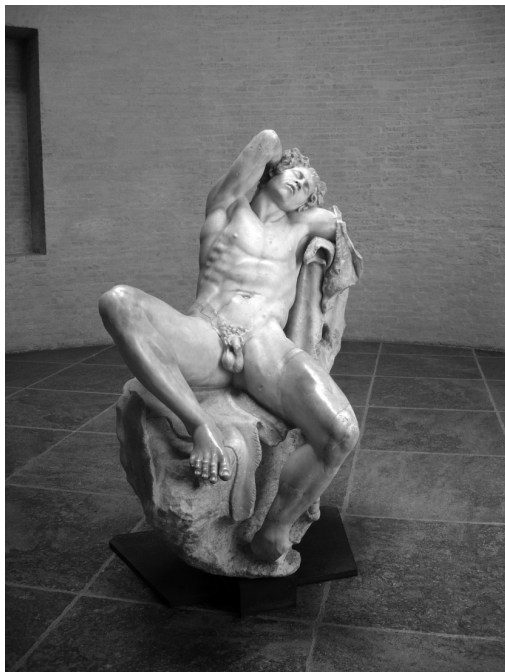


Рис. 1.



Рис. 2.



Рис. 3.

Фавн (Сатир) Барберини. Ок. 220 г. до н.э. Мрамор. Высота 215 см. Мюнхен, Глипотека. Фото А. Г. Сечина

Святого Ангела, папской резиденции, в которую был некогда превращен мавзолей римского императора Адриана [6, р. 202; 7, S. 91; 8, р. 314]. Могущественный Урбан VIII² (при нем Папская область увеличилась за счет новых земель, Карл Мадерна возведением фасада окончил строительство храма Св. Петра, а Бернини осенил могилу апостола в нем табернаклем) происходил из рода Барберини, поэтому находка по его приказу сразу была отправлена в фамильное палаццо на Квиринале. Обнаруженный в Риме Сатир получил имя римского бога лугов и пастбищ Фавна, что вряд ли соответствовало образу первоначально, но слилось со статуей так же прочно, как и фамилия ее первых владельцев. Князя Барберини обладали Фавном как своей неотчуждаемой собственностью вплоть до конца XVIII в., не имея ни возможности выделить для такого сравнительно большого экспоната³ соответствующее помещение в своем палаццо, ни особого рвения показывать антик широкой публике [6, р. 204]. В 1799 г. финансовые трудности вынудили наследников Маффео Барберини продать статую за 4000 скуди скульптору и торговцу произведениями искусства Винченцо Пачетти (1746–1820), который последовательно приложил к ней оба свои таланта: дополнив недостающие части фигуры по своему разумению⁴, он выставил Фавна на продажу [7, S. 91]. И тут, в полном согласии с духом романтической эпохи начала XIX столетия, шедевр стал пассивным участником страстей и интриг.

Баварский кронпринц Людвиг (1786–1868), для которого искусство, особенно античное, представляло бóльшую ценность, чем даже власть над людьми⁵, увидел статую во время своего первого путешествия по Италии зимой 1804–1805 гг. [7, S. 92]. Восхищение древним памятником было столь сильным, что Людвиг буквально заболел идеей приобретения Фавна во что бы то ни стало. Для решения этой задачи он отправил в Рим живописца и скульптора Мартина фон Вагнера (1777–1858), который многие годы служил Людвигу в качестве советника и посредника в деле приобретения произведений искусства. Осуществление задуманного затянулось на годы, так как встретило на своем пути множество препятствий⁶. На статую одновременно претендовали англичане и родственники Наполеона I Бонапарта. Вагнер объявился в Италии с 8000 скуди от своего патрона, когда договоренности с другими претендентами по разным причинам были расстроены, но тут Барберини затеяли дележ имущества между собой и объявили продажу Фавна Пачетти ничтожной сделкой (третейский суд во главе со знаменитым скульптором Антонио Кановой вернул статую прежним владельцам). В дальнейшем свою роль сыграли специальная булла Урбана VIII, согласно которой Фавн Барберини ни при каких обстоятельствах не мог покинуть фамильное палаццо Барберини, разве что исключительно по личному распоряжению Маффео (давно умершего), а также твердая уверенность Винченцо Пачетти в своих правах на него (скульптор не смог смириться с утратой шедевра вплоть до своей смерти в 1820 г.).

² Маффео Барберини (1568–1644) — представитель богатого семейства, обосновавшегося во Флоренции в XI в.

³ Высота статуи составляет 215 сантиметров [5, S. 108].

⁴ Пачетти сделал из мрамора правую ногу и левую руку Фавна, заменив ими соответствующие гипсовые отливки, приставленные к статуе в XVII в. [5, S. 176]. Подробнее см. у Вальтера [7, S. 106–108].

⁵ По мнению Г. Бауэра, искусство казалось Людвигу I Баварскому единственной подлинной властью благодаря его способности одерживать верх над прошлым, т. е. противостоять забвению. «Так, дворец приобрел черты музея, а музей, напротив, черты дворца» [7, S. 97] (перевод мой. — А. С.).

⁶ История приобретения Фавна Барберини баварским кронпринцем Людвигом обстоятельно изложена в статье Х. Вальтера [7, S. 92, 94] и в книге генерального директора Государственных античных собраний и Глиптотеки в Мюнхене Р. Вюнше [5, S. 175–179].

Когда в апреле 1814 г. Мартин фон Вагнер уже имел на руках разрешение на вывоз статуи, купленной у Барберини, в дело вмешалась большая политика: на бумаге стояла подпись неаполитанского короля Иоахима Мюрата, но теперь требовалась новая, которую могла выдать лишь папская курия. Вокруг Фавна началась тонкая дипломатическая игра, в которой на самом деле участвовала не столько политика, сколько борьба честолюбий и амбиций. Чтобы пробить сопротивление хитрых папских кардиналов, Людвиг пустил в ход «тяжелую артиллерию»: для решения вопроса сестра баварского кронпринца, императрица Каролина Августа Австрийская, добилась аудиенции у престарелого Пия VII. После этого в октябре 1819 г. долгожданное разрешение было получено, и вскоре драгоценный груз отправился на мулах в Мюнхен. Последним приключением стала переправа через реку Инн: мост, переброшенный через нее, мог не выдержать такую тяжесть, поэтому пришлось скорректировать маршрут. Наконец, 6-го января 1820 г. Фавн Барберини прибыл в столицу Баварии.

Вскоре строительство здания Глиптотеки, начавшееся по проекту Лео фон Кленце в 1816 г., вчерне было завершено. В новом музее для демонстрации Фавна изначально был запланирован отдельный просторный зал с купольным перекрытием, в 1827 г. статуя заняла там свое место, а три года спустя (когда Глиптотека была открыта) стала доступна для широкой публики [6, S.202]. Идея выделить этому шедевру античной пластики особое помещение в здании музея принадлежала Мартину фон Вагнеру. Чутье художника и отменный вкус подсказывали ему, что Фавн Барберини «не сможет ни с чем ужиться, и никакая другая статуя не выдержит рядом с ним» [7, S.96] (перевод мой. — А. С.). Вагнер допускал лишь присутствие в том же зале висящей высоко на стене головы Медузы Ронданини⁷, так что вид современной экспозиции Глиптотеки, воссозданной после второй мировой войны, многими существенными акцентами обязан этому выдающемуся деятелю баварской культуры. Следует отметить, что при восстановлении музея из руин были реализованы и те предложения Мартина фон Вагнера, которые в свое время не получили поддержки ни у кронпринца Людвигу, ни у архитектора фон Кленце: вместо роскошной отделки стен в стиле гротесков эпохи Ренессанса он предлагал сухой кирпич, покрытый известью и гипсом, чтобы имитировать таким образом песчаник: «Костюм должен соответствовать телу человека, а не тело костюму» [7, S.96–97] (перевод мой. — А. С.).

На наш взгляд, все, что предлагал Вагнер относительно экспонирования Фавна Барберини, действительно важно для создания той особой атмосферы, обволакивающей памятник, которая настраивает зрителя на верный лад в общении с выдающимся произведением. Здесь стоит заострить внимание на двух существенных аспектах. Во-первых, бросается в глаза солирующая роль образа в диалоге с посетителем музея. Исследователей античного искусства до сих пор преследует своего рода страх стать свидетелями внезапного превращения Фавна с прописной буквы в сатира с маленькой. Например, одна из блестящих современных знатоков эллинистической скульптуры Брунильда Риджуэй, не исключая возможности принадлежности фигуры дионисийского божка большой скульптурной группе, возможно, во главе с самим богом виноделия, не скрывает разочарования, которое настигнет ее в этом случае: ведь уникальный памятник сразу окажется низведен до «общего места», загадочный героизированный образ, практически лишенный атрибутов или других чисто повествовательных эле-

⁷ Мраморная голова медузы Горгоны, римская копия греческого оригинала V в. до н.э. (430–420 гг.). Еще одно приобретение кронпринца Людвигу в Италии: горгонейон был куплен им у маркиза Ронданини.

ментов, станет намного более понятным участником банальной толпы пьяных силенов и сатиров⁸ [8, р. 318]. Во-вторых, в предписаниях Вагнера ясно прочитывается желание поместить скульптуру в некое ограниченное пространство, будь то нечто вроде специального отделения святилища или грота в парке. Кстати, именно так озвучены предположения относительно изначальной функции памятника в фундаментальном исследовании древнегреческой пластики еще одного выдающегося ученого наших дней — Эндрю Стюарта [10, vol. I, р. 207]. Стюарт попутно делает как будто мимолетное, но чрезвычайно ценное, можно сказать программное, замечание: концентрируя свое внимание на состоянии отупевшего от пьянства персонажа греческой мифологии⁹, современный зритель выказывает степень своего невежества относительно эллинистического искусства, контекста, для которого оно предназначалось, — мистерии.

Первоначальная функция статуи — один из вопросов, ответ на который пытаются получить исследователи. Очень точно и полно охарактеризовала круг проблем, волнующих ученых относительно Фавна Барберини, Б. Риджуэй: обстоятельства его находки, точное положение фигуры в пространстве (вертикальное или горизонтальное), является статуя оригиналом или копией, а также смысл произведения и его точная датировка [8, р. 314]. К этому нужно добавить занимательный провенанс памятника, который был затронут в начале данной статьи, а также довольно запутанную историю реставрации, копирования и воспроизведения, чему часто отводится значительное место в посвященных ему публикациях [6, р. 202, 204; 7, S. 98–117].

Исследования последнего рода, которые принимают во внимание также старые инвентарные описи дома Барберини, помогают восстановить состояние скульптуры на момент ее находки. У фигуры отсутствовали: кончик носа, локоть и пальцы правой руки, левая рука почти полностью, правая нога, половина бедра левой ноги, за исключением колена. От голени левой ноги сохранились только часть икры и кусок лодыжки; от стопы оставалась лишь пятка. Были утрачены задняя половина скалы и нижняя часть головы пантеры, на шкуре которой сидит изображенный персонаж [7, S. 97; 11, с. 276]. Когда в середине 1960-х годов в Глиптотеке, восстановленной после второй мировой войны¹⁰, стали размещать экспонаты, статуя Фавна была лишена абсолютно всех добавлений, которые восполняли перечисленные выше утраты. Ученый мир ужаснулся¹¹. Позже скульптуре вернули более привычный вид, ориентируясь на реставрацию,

⁸ Хотя Джером Поллитт в ставшей уже хрестоматийной книге «Искусство в эллинистическую эпоху» не высказывает никакого сожаления по этому поводу, считая Фавна Барберини вотивной скульптурой, возможно, частью группы, выставленной в дионисийском святилище. По его мнению, это отнюдь не вредит серьезности образа [9, р. 134].

⁹ Швабский врач и поэт Ю. Кернер (1786–1862), который, как рассказывают, ежедневно выпивал по меньшей мере два с половиной литра вина и именем которого назван сорт винограда, посвятил Фавну Барберини гимн, начинающийся так:

Ха, божественный фавн! Проснись! Ты живой!
Скажи, какой волшебник однажды так схватил тебя,
Что уже тысячелетия ты колеблешься
Между бодрствованием и сном? [5, S. 110] (перевод мой. — А. С.).

¹⁰ Глиптотека особенно сильно пострадала от бомбежек в июле 1944 г. [5, S. 207]. Музей вновь распахнул свои двери публике 28 апреля 1972 г. [5, S. 215].

¹¹ Разочарование по этому поводу и удовлетворение в связи со скорым возвращением скульптуре ряда важных деталей, в частности правой ноги, не скрывает в своей книге М. Робертсон. По его мнению, восходящие по форме к эпохе барокко реставрационные прибавления несколько не вредят статуе, так как стилистически ей очень близки [3, р. 534].

предложенную в свое время Пачетти [7, S. 117]. Однако восстанавливать восходящие к эпохе барокко наиболее спорные части, как то: левую руку и стопу левой ноги, не стали. Экспонируемый теперь в Глиптотеке памятник фактически всеми специалистами признается в целом удовлетворительным [12, р. 222]. Некоторыми исследователями озвучены особые мнения по поводу положения приставленной к антику правой ноги, которая кажется им слишком высоко задранной [3, р. 534; 9, р. 134; 10, vol. I, р. 207]. Иногда высказываются сомнения и относительно формы носа. Но сугубо отрицательной критики нет. И все единодушны в признании правильности практики немецких музеев снимать по возможности с античных оригиналов поздние добавки [5, S. 218].

Вопрос о положении фигуры в пространстве возник в связи с тем, что на самом раннем из известных нам воспроизведений статуи¹², гравюре, которая в инвентарной описи коллекции князей Барберини датирована 1642 г., Фавн изображен лежащим на земле [7, S. 98–99; 8, р. 315]. Однако, скорее всего, это фантазия неизвестного художника, который представил его другим мифологическим персонажем, возможно, великаном Титием, упавшим навзничь из-за клюющих его печень коршунов. Оказалось достаточно внимательного осмотра поверхности мрамора со всех сторон, включая тыл, чтобы счесть ныне принятое положение более чем двухметровой фигуры верным [8, р. 314–315; 12, р. 222; 11, с. 276].

В отношении прочих обозначенных Б. Риджуэй вопросов, возникающих вокруг статуи Фавна, мнения исследователей могут весьма значительно отличаться друг от друга, хотя в главном, на наш взгляд, все они совпадают. Например, Робертсон, полагавший скульптуру отнюдь не заурядным памятником эллинистического искусства, но совершеннейшим творением, истинным шедевром, говорил о ней как о превосходной копии или реплике пергамской бронзы конца III в. или начала II в. до н. э., возможно даже, как о мраморном оригинале того же времени [3, р. 534]. Поллитт, всегда очень осторожный в оценках и стремящийся уйти от прямых и однозначных определений и датировок, косвенно все же дает понять, что считает статую греческим оригиналом III в. до н. э. [9, р. 134]. Такого же мнения придерживается Стюарт, обращая внимание на тот факт, что скульптура сделана из азиатского мрамора [10, vol. I, р. 207]. Безусловно, Глиптотека гордится одним из своих известнейших экспонатов как оригиналом эллинистического искусства, датируя памятник приблизительно 220 г. до н. э. [5, S. 108]. Почти так же датирует оригинал Фавна Р. Смит (около 200 г. до н. э.), но мюнхенский мрамор считает, скорее, римской копией [13, р. 150]. Таким образом, при всем ощущимом разбросе мнений для всех перечисленных авторитетных ученых объединяющей базой остается признание не просто эллинистических, но именно пергамских корней шедевра. Стилистические параллели можно найти в изображениях гигантов Большого фриза Пергамского алтаря [12, р. 223] и, особенно, в фигурах галлов из числа так называемых «Даров Аттала»¹³ и группируемых вокруг них произведений. Последнее обстоятельство отмечают практически все исследователи [3, р. 534; 9, р. 134; 8, р. 314–315, 321; 10, vol. I, р. 207; 13, р. 135; 12, р. 223].

Отчасти особняком стоит мнение самой Риджуэй, на нем и ее аргументах следует остановиться подробнее. Американская исследовательница не только поставила вопросы относительно Фавна Барберини, но и попыталась дать на них исчерпывающие

¹² Уже со всеми дополнениями недостающих частей.

¹³ Многофигурный статуарный ансамбль эпохи эллинизма, в создании которого принимал участие скульптор Эпигон (III в. до н. э.) — самый видный представитель пергамской школы.

ответы, скрупулезно проанализировав все имеющиеся в нашем распоряжении свидетельства, в том числе достаточно широкий круг похожих образов [8, p. 313–321]. Она не возражает против того, что стилистически (физиогномически) мюнхенскому Сатиру ближе всего персонажи таких памятников, как Галл Людовизи¹⁴, умирающий трубач из Капитолийского музея¹⁵ и так называемая «Группа Пасквино»¹⁶ (бородатый воин) [8, p. 316]. Но значит ли это, что у них одни и те же авторы? Возможно, статуя из коллекции Барберини была изваяна в Риме из куска мрамора, привезенного из Азии, в мастерской, которая работала в духе пергамской школы? В конечном счете на второй вопрос она дает положительный ответ. Однозначно придерживаясь давно ставшего господствующим мнения о том, что изображен в данном случае, конечно, не римский Фавн, а греческий спутник Диониса, Риджуэй со свойственными ей последовательностью и подробностью рассматривает один за другим образы спящих сатириков и силенов, самый ранний из которых, на знаменитом кратере Дервени, найденном в 1971 г. на севере Греции, принято датировать серединой IV в. до н. э. [12, fig. 12]. Истоки художественного решения нашей статуи следует искать именно там, в веке Праксителя и Скопаса, наблюдения Риджуэй, безусловно, это подтверждают. Но ни поздняя классика, ни греческий эллинизм, по ее мнению, не могли представить себе столь большое, в прямом смысле слова, героизированное, сложное и уникальное претворение данной темы. Вердикт Риджуэй: Фавн Барберини — это римская статуя, изготовленная в русле пергамских традиций, так как образ сатира наделен теми же варварскими физиогномическими чертами, что и галлы из «Даров Аттала» и близкие им памятники. Фигура изначально была предназначена для украшения фонтана в саду¹⁷, о чем свидетельствует отверстие в скале, на которой возлежит наш герой; исследовательница уверена, что некогда он опирался на несохранившийся бурдюк с вином [8, p. 321]. Данное заключение тем более весомо, что оно не является брошенным мимоходом мнением, но всесторонне аргументировано.

В этом плане с исследованием Риджуэй может соперничать, пожалуй, только оригинальная трактовка образа Фавна, недавно изложенная в пространной статье Жаном Сорабеллой [12]. Эта публикация — самая свежая на данную тему, поэтому заслуживает особого интереса: автор превосходно ориентирован в предмете и обстоятельно изложил высказанные до него мнения. Сорабелла наделяет Фавна Барберини политическим смыслом. Более того, он называет возможного заказчика этого уникального произведения эллинистического искусства — царя Антиоха IV из династии Селевкидов, который правил в 175–164 гг. до н. э. Некогда могущественная держава, государство Селевкидов, в это время переживала упадок, и, если верить древним источникам, весьма

¹⁴ Скульптурная группа «Галл, убивающий себя и свою жену» из Национального музея в Риме, копия оригинала пергамской школы конца III в. до н. э. [8, pl. 141].

¹⁵ Знаменитая римская копия умирающего галла, которого идентифицируют по изображенному рядом с ним сигнальному рогу с упомянутым Плинием «Трубачом» Эпигона [8, pl. 142].

¹⁶ Группа, изображающая воина, который уносит с поля битвы тело погибшего более молодого товарища («Менелай с телом Патрокла»?). Оригинал относят к пергамской школе и датируют III в. до н. э. Сохранилась в нескольких римских копиях, наиболее полная из которых находится во Флоренции, в Лоджа деи Ланци [8, pl. 137–138].

¹⁷ Следует позавидовать тому, как, собирая доказательства по крупице, не упустив ничего из того, что высказывается в поддержку ее версии, Риджуэй напоминает нам об одной особенности места находки статуи: известно, что на берегу Тибра близ мавзолея Адриана в столице Римской империи существовали сады, которые были разбиты еще при Нероне. Собственно, часть этих садов и экспроприировал Адриан для возведения своей гробницы [8, p. 314].

экстравагантный человек, любитель литературы и изящных искусств, Антиох IV мог, по мнению Сорабеллы, попытаться повысить свой престиж путем сравнения себя с мифическим фригийским царем Мидасом, который прославился не только несовершенным слухом и любовью к золоту, но и поимкой сатира (подмешал вино в источник в своем саду, куда повадился приходить на отдых спутник Диониса) [12, р. 234–238, 243–244]. В защиту своей версии автор статьи приводит не только известный миф, но и примеры из жизнеописаний знаменитых полководцев, например Александра Великого и Суллы. Первый мечтал овладеть сатиром, осадив финикийский город Тир (игра слов: “satyros” — “sa Tyros”, т. е. «Тир» — «твой») (*Плутарх*, Александр, 24). Что касается Суллы, то стоит воспроизвести соответствующий отрывок из его биографии, написанной Плутархом, целиком: «...рядом Нимфей — священное место, где в горах, среди зелени лесов и лугов, бьют источники неугасимого огня. Рассказывают, что здесь поймали спящего сатира, такого, каких изображают ваятели и живописцы. Его привели к Сулле и, призвав многочисленных переводчиков, стали расспрашивать, кто он такой. Но он не произнес ничего вразумительного, а только испускал грубый крик, более всего напоминавший смесь конского ржания с козлиным бляением. Напуганный Сулла велел прогнать его с глаз долой»¹⁸ (*Плутарх*, Сулла, 27) [цит. по: 14]. Этот рассказ стоит в одном ряду с предзнаменованиями удачного для римского полководца исхода борьбы за Рим, поход на который он к тому времени уже задумал.

Функционально Сатир Сорабеллы близок Сатиру Риджуэй: он тоже был предназначен для украшения сада, где влиятельный заказчик мог наслаждаться своим, хотя и мнимым, искусственным, могуществом. При таком подходе эстетическая функция полностью вытесняет сакральную, а римское восприятие скульптуры — греческое¹⁹. Между тем, другой взгляд на эту вещь, который очень поэтично озвучил Ханс Вальтер, кажется нам более интересным: статуя Сатира целиком и полностью принадлежит греческому духу, в котором она и была создана в III столетии до н. э. Римляне, притащив ее вместе с другой добычей в свою метрополию, не могли понять священный смысл образа и превратили его в безделушку, украшавшую садовый фонтан, хотя, конечно, испытывали некие возвышенные чувства, глядя на него [7, S. 119–120]. Тут следует напомнить замечание Эндрю Стюарта, по мнению которого скульптура могла равным образом служить и украшением парка, и вотивным даром Дионису²⁰ [10, vol. I, p. 207]. Эта вскользь брошенная фраза, указывающая на амбивалентность памятника, тем не менее представляется глубоко продуманной и верной.

Никто не пытается оспорить уникальность Сатира Барберини²¹, его чрезвычайную выразительность, причины которой обычно ищут в некоем единстве противоположностей, заключенных в образе, или свойственной ему перемене обычной роли изображенного персонажа греческой мифологии. Например, Б. Р. Виппер видел в статуе «своеобразное сочетание юмора и монументальности, мощи и вялости» [15, с. 118]. М. В. Алпатов отмечал, что «мифологический образ выступает здесь под личиной прозаической обо-

¹⁸ Биография Суллы в переводе В. М. Смириня.

¹⁹ Известно, что Антиох IV еще до своего восшествия на престол провел несколько лет заложником в Риме [12, р. 243].

²⁰ Как уже отмечалось выше, Поллитт также высказывал предположение о том, что статуя предназначалась в качестве вотивного дара дионисийскому святилищу [6, р. 134].

²¹ Это косвенно подтверждает в том числе отсутствие известных нам древних копий и реплик статуи [13, р. 135].

лочки» [4, с. 157]. Похожие мысли более пространно высказывает Р. Смит: ему бросается в глаза пассивность мощной и сильной фигуры, мужские гендерные признаки которой не просто подчеркнуты, но еще и сознательно выставлены на обозрение, притом что сатиры в древнегреческом искусстве обычно сами выслеживают, рассматривают и пытаются поймать нимф, менад, Гермафродита и т. д. Исследователь говорит даже о в общем-то довольно неожиданной для такого героя гомосексуальной перверсии образа, сексуальная притягательность которого подразумевает зрителя-мужчину, правда, мотив сна придает сатиру выражение невинности, а незначительные, но все же заметные звериные черты отдаляют его от реального мира [13, р. 135]. Рассматривая Фавна Барберини под углом зрения, свойственным людям эллинистической эпохи, Грэхем Занкер по-своему видит противоположность модусов его зрительного восприятия: на первый взгляд, фронтальный вид, бесовестно демонстрирующий гениталии между раздвинутыми ногами, кажется главным, но постепенно зритель втягивается в обход статуи по кругу, чему способствует очень сложная, неустойчивая поза спящего [16, р. 45–46].

По нашему мнению, выразительная сила этого выдающегося произведения эллинистического искусства заключается во взаимосвязи двух компонентов художественной формы: *физиогномики*, описывающей *тело* героя, и *состояния сна*, в которое это тело погружено, причем и тому, и другому свойственно сочетание трудно сочетаемого с позиции античного мировоззрения. Античная физиогномика, учившая судить о характере человека по его внешности, различала звериные, этнические и гендерные (мужские и женские) признаки [17, с. 125]. С карикатурным образом сатира давно срослись известные зооморфные черты: козлиные ноги, лошадиный хвост, остроконечные уши [18, р. 152]. Многочисленные примеры таких изображений нам поставляет древнегреческая вазовая живопись. Однако в случае с Сатиром Барберини привычная картинка меняется, словно кто-то повернул физиогномический калейдоскоп: знаки звериной природы (хвост и уши соответствующей формы) не акцентированы, так же как и ясно читающиеся при внимательном разглядывании лица характерные особенности варварско-галльского этнического типа (для этого зрителю надо неестественно задрать голову, а лучше — встать на какую-нибудь подставку). Зато выделена физиогномика героического маскулинного типа, причем не только «хорошо расчлененное тело и большие конечности» (обычная формула античных физиогномических трактатов), но и так называемая *anastolē* — пучок волос, вздымающийся надо лбом, свойственный людям с «львиным характером» [17, с. 125–127]. Так достигается необычайно высокая степень героизации образа, чему подыгрывают, безусловно, и размеры спящей фигуры. Неявность звероуказующих признаков придает статуе сатира притягательность антропоморфного существа, которая действует на зрителя безотказно и вызывающе одновременно. Каков же сам бог, если таков один из его заурядных спутников!

Состояние сна, в который погружен сатир, играет огромную роль в создании неизбежно яркого впечатления от произведения. Прежде всего, имеет место именно сон, хотя заложенная за голову рука в античном изобразительном искусстве подразумевала много оттенков смысла. Первоначально эта поза, которая связана с состоянием полного опустошения человеческих сил — *athymia* [10, vol. I, р. 207, 367], придавалась умершим или смертельно раненым персонажам, позднее она стала также признаком отдыха и сна [13, р. 225–226]. Здесь, конечно, не может идти речь о смерти: сложное сопряжение нижней и верхней частей тела, его не очень удобное размещение на скалистом ложе, мастерски примененный контрапост создают то ощущение движения и жизни,

которое и заставляет зрителя (теперь — посетителя музейного зала) совершать круговой обход скульптуры. Раскрепощенность образа поразительна. Можно ощутить своей кожей, как сатир ерзает по шкуре пантеры, чтобы поудобнее устроиться на камне.

Сон кажется чутким и всепоглощающим одновременно. Каково его значение? Если придерживаться той точки зрения, что перед нами все же не политический манифест и не украшение фонтана в парке богатого римского патриция, а вотивная статуя, предназначенная для святилища, то сон сатира, наступивший от испития вина, есть символ глубоко интимного и доверительного его причастия верховному боже-ству — Дионису [19, S. 149; 1, S. 103]. Дионис осенил своего подданного этим сном, напоив его своим естеством, взял его под защиту, и сатиру не надо теперь бояться никаких ловцов: ни мифических, ни реальных царей. Он беззащитен только против чар божества, которыми он, такой мощный и экспансивный, обессилен и усмирен. Мы часто забываем, что многие как будто исключительно христианские мотивы восходят в своей основе к античности. Такое прочтение образа Фавна (или Сатира) Барберини на уровне мира «символических» ценностей, говоря словами Эрвина Панофского [20, с. 56], представляется если не единственно верным, то вполне законным.

Само собой разумеется, что шедевры подобного рода выходят за границы своего времени, продолжают жить в чувствах и сознании людей, порождая новые смыслы. Не стоит редуцировать этот многомерный и многообразный мир, ориентируясь только на свои личные ощущения. Мюнхенский Сатир, по-видимому, пережил существенные метаморфозы уже в античную эпоху, когда был перемещен из Греции или Малой Азии в Рим. Позднее, уже в Новое время, он восхищал самых разных людей, неравнодушных к подлинному искусству: художников, поэтов, монархов — примеры тому смотрите выше. Сейчас, в век Интернета, если набрать в поисковой строке «Фавн Барберини» (в разной транслитерации), то перед глазами пользователя предстанет множество фотографий замечательного памятника, сделанных посетителями Глиптотеки: с комментариями и без, в компании со зрителем или самого по себе. Не иссякает поток желающих подышать со счастливым спутником Диониса одним воздухом, напоенным ароматом чудотворного напитка.

Литература

1. *Andreae B.* Skulptur des Hellenismus. München: Hirmer, 2001. 253 S.
2. *Винкельман И. И.* История искусства древности. Малые сочинения. СПб.: Алетейя; Государственный Эрмитаж, 2000. 800 с.
3. *Robertson M.* A History of Greek Art: in 2 vol. Cambridge: Cambridge University Press, 1975. Vol. 1–2. 835 p.
4. *Алпатов М. В.* Художественные проблемы искусства Древней Греции. М.: Искусство, 1987. 222 с.
5. *Wünsche R.* Glyptothek München. Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur. München: C. H. Beck, 2005. 224 S.
6. *Haskell F., Penny N.* Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture, 1500–1900. New Haven; London: Yale University Press, 1981. 376 p.
7. *Walter H.* Der Schlaffende Satyr in der Glyptothek in München // Studien zur klassischen Archäologie / Herausg. von K. Braun, A. Furtwängler. Saarbrücken: Universität des Saarlandes, 1986. S. 91–122. (Saarbrücker Studien zur Archäologie und alten Geschichte. 1.)
8. *Ridgway B. S.* Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca. 331–200 B. C. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990. 405 p.

9. *Pollitt J. J.* Art in the Hellenistic Age. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 329 p.
10. *Stewart A.* Greek Sculpture. An Exploration: in 2 vol. New Haven; London: Yale University Press, 1990. Vol. 1. 380 p.; Vol. 2. 881 p.
11. *Таруашвили Л. И.* Искусство Древней Греции. Словарь. М.: Языки славянской культуры, 2004. 333 с.
12. *Sorabella J.* A Satyr for Midas: the Barberini Faun and Hellenistic Royal Patronage // *Classical Antiquity*. 2007. Vol. 26. Issue 2. P. 219–248.
13. *Smith R. R. R.* Hellenistic Sculpture. New York: Thames and Hudson, 1991. 287 p.
14. Плутарх. Сравнительные жизнеописания: в 2 т. / под ред. С. С. Аверинцева и др. М.: Наука, 1994. Т. 1. 702 с.; Т. 2. 672 с.
15. *Vunper Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. 2-е изд., испр. и доп. М.: Изобразительное искусство, 1985. 288 с.
16. *Zanker G.* Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004. 223 p.
17. *Сечин А. Г.* Античная физиогномика как средство типизации в изобразительном искусстве // *Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Аспирантские тетради*. 2007. № 10 (31). С. 124–128.
18. *Stewart A.* Attalos, Athens, and the Akropolis: the Pergamene “Little Barbarians” and Their Roman and Renaissance Legacy. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 358 p.
19. *Prückner H.* Jonas schläft // *Dielheimer Blätter zur Archäologie und Textüberlieferung der Antike und Spätantike*. 1999. № 30. S. 145–150.
20. *Панюфский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства / пер. с англ. В. В. Сиимова. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. 394 с.

Статья поступила в редакцию 6 июля 2011 г.