

Виппер Б.Р.

**История европейского
искусствознания**

**От Античности до конца XVIII
века**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 7.03
ББК 85
В51

Виппер Б.Р.
В51 История европейского искусствознания: От Античности до конца XVIII века
/ Виппер Б.Р. – М.: Книга по Требованию, 2012. – 436 с.

ISBN 978-5-458-24860-0

Настоящий коллективный труд является первым опытом истории искусствознания, охватывающей все специальные дисциплины науки об искусстве. Материалом настоящего исследования послужила в основном история европейского искусствознания.

ISBN 978-5-458-24860-0

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2012

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2012

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

Предисловие

Настоящий коллективный труд является первым опытом истории искусствознания, охватывающей все специальные дисциплины науки об искусстве. Существует ряд работ по истории музыкальной теории, по истории театроведения, по истории художественной критики изобразительных искусств. Но до сих пор не было осуществлено исследование, которое ставило бы своей целью проследить эволюцию искусствознания одновременно по всем областям художественной культуры — изобразительному искусству, архитектуре, театру, музыке и кино. Своевременность подобного исследования вполне очевидна. Сейчас, когда в сфере биологии, химии и физики все более утверждается метод синтеза, сотрудничества и взаимодействия смежных дисциплин, проблема комплексного метода во весь рост встает и в области гуманитарных наук. И именно в искусствознании, где при всей специфике отдельных специальных дисциплин, их тесно объединяет общий эстетический стержень, применение комплексного метода может быть особенно плодотворным. Но для того, чтобы во всеоружии использовать комплексный метод, искусствоведам необходимо оглянуться назад и выяснить, как складывалась и развивалась наука об искусстве во всех ее разновидностях и специальностях, начиная с ее самых первых шагов, какие проблемы сотрудничества искусствоведческих дисциплин были выдвинуты этой эволюцией, какие научные традиции прошлого должны быть использованы марксистско-ленинским искусствознанием, а какие отброшены. Именно такую цель и ставит перед собой настоящее исследование.

Необходимо оговорить в самом начале, что речь в этом исследовании будет идти в основном об истории искусства и художественной критике и лишь отчасти о теории искусства, — т. е. о тех разделах искусствознания, которые имеют дело главным образом с конкретными произведениями прошлого и современного искусства. «История искусствознания» строится на принципах историзма, на изучении прежде всего исторических методов рассмотрения искусства, на выяснении связи науки об

искусстве с самим искусством и с живой действительностью, породившей его, на раскрытии эволюции критериев в оценке искусства и борьбы течений внутри этой эволюции. Что касается вопросов эстетики, то они будут освещаться лишь в той мере, в какой философско-эстетические позиции искусствоведов и художественных критиков прошлого и настоящего определяли и определяют их эстетические оценки и исторические методы их исследований.

Материалом настоящего исследования, как это отмечено и в самом заглавии коллективного труда, будет служить в основном история европейского искусствознания. Редакция и авторы вполне отдают себе отчет в том, что такое сужение кругозора оставляет в стороне вклад в науку об искусстве целого ряда стран, в том числе стран Востока. Однако выбор материала в данном случае диктовался самим состоянием искусствоведческой науки в Советском Союзе, в которой вопросы истории и теории искусства в странах Востока только начинают разрабатываться и еще не достигли одинаково высокого уровня во всех специальных дисциплинах искусствознания. Именно стремление избежать случайности в подборе изучаемого материала и недостаточной углубленности в его обработке заставило авторов настоящего исследования временно отказаться от задачи создания истории мирового искусствознания. Вместе с тем мы выражаем надежду, что наш скромный опыт послужит стимулом для изучения советскими специалистами истории искусствознания в более широком масштабе и что в будущем удастся к нашим исследованиям прибавить том очерков, посвященный истории искусствознания в странах Востока.

В своей работе авторы не ставили целью добиться полноты материала, а стремились охватить наиболее крупные и яркие проявления мысли об искусстве, получившие свое дальнейшее развитие в науке или, наоборот, встретившие явное противодействие. Пытаясь установить главные этапы в эволюции искусствознания, которые в основном совпадают с общепринятой периодизацией в развитии искусства, авторы вместе с тем учитывали то обстоятельство, что эта эволюция проходила по-разному не только в разных странах, но и в разных искусствах, а также и в разных областях науки об искусстве. Мы увидим, например, что театроведение и музыковедение, долгое время несколько отстававшие от научной мысли в области изобразительных искусств, в XVIII веке выступают на первый план и переживают блестящий расцвет, или что идеология эпохи Возрождения долгие годы, чем в других сферах художественной культуры, сохраняет свою силу, хотя и в измененном виде, в области театра и театроведения.

В истории искусствознания довольно часто встречаются случаи, когда один и тот же автор писал по различным вопросам, касающимся разных искусств. Мы излагаем взгляды таких писателей в соответствующих главах, причем уделяем наибольшее внимание их характеристике в области того искусства или искусств, в которых эти взгляды сыграли особенно важную роль.

Следует также иметь в виду, что искусствознание — одна из самых молодых гуманитарных наук. Если отдельные ее составные части — история искусства и художественная критика — сложились в основном в XVIII веке, то как вполне определившаяся в своих методах, синтетическая научная дисциплина, объединяющая в одно целое и историю, и теорию искусства, искусствознание окончательно сформировалось, в сущности говоря, только во второй половине XIX столетия. Только к этому времени наука об искусстве стала подлинной специальностью, профессией, только с этих пор она вошла в круг дисциплин, систематически преподаваемых в университетах и специальных высших школах, приобрела, так сказать, постоянную кафедру. И хотя взаимоотношения между историей искусства и художественной критикой в эти годы оставались еще довольно неопределенными, размежевание между историей искусства и эстетикой уже почти закончилось, а вместе с тем определилось место науки об искусстве среди других исторических наук. Не хватало только одного общего названия для новой многоплановой научной дисциплины. Такое название — искусствознание, искусствоведение (*Kunstwissenschaft*) — появилось в начале XX века, прежде всего в Германии, а затем в России; однако оно привилось далеко не во всех странах, что в известной мере свидетельствовало о тенденции составных частей науки об искусстве — истории искусства, теории искусства, художественной критики — сохранить свою независимость.

Но если искусствознание, как самостоятельная дисциплина, окончательно сформировалось сравнительно недавно, то это формирование проходило долгими, сложными путями.

Наука об искусстве имеет свою длительную, богатую событиями предысторию, и по-настоящему понять методы и цели современного искусствознания можно, только внимательно проследив за всеми перипетиями его возникновения.

Данная книга охватывает, так сказать, предысторию искусствознания, начиная с его первых шагов в античной Греции и кончая эпохой Французской буржуазной революции 1789—1794 годов. Для того, чтобы были ясны методы и цели нашего исследования, а также для того, чтобы откликнуться на наиболее острые и насущные проблемы искусствознания в наши дни, намереваемся выпустить, вслед за данным исследованием очерки, посвященные отдельным проблемам современного искусствознания во всех его областях. Позднее, когда исторический ход изложения естественно подведет исследование к советскому периоду, авторы надеются дать обзор современного искусствознания уже в виде систематизированного материала.

Текст книги написан коллективом авторов:

Б. Р. Вуннер — главы по западноевропейскому изобразительному искусству (кроме главы о средневековом искусстве и архитектуре, написанной *А. А. Сидоровым*) и все заключения; *Е. С. Овчинникова* — глава по русскому изобразительному искусству до XVIII века; *Н. Н. Коваленская* — глава по русскому изобразительному искусству XVIII века.

А. И. Венедиктов — главы по западноевропейской архитектуре, *Т. М. Сытина* — глава о русской архитектуре.

Т. Н. Ливанова — главы по зарубежной и русской музыке (кроме главы об английской музыке, написанной *О. Е. Левашевой*).

А. А. Аникст — главы по теории и истории драмы до XVIII века и по английскому театру XVIII века; *Г. Н. Бояджиев* — главы по сценическому искусству до XVIII века, по французскому театру XVII века, по французскому и итальянскому — XVIII века; *Л. З. Копелев* — главы по немецкому театру XVII и XVIII веков; *В. Д. Кузьмина* — глава о русском театре XVII века; *Т. М. Родина* — глава о русском театре XVIII века.

АНТИЧНОСТЬ

Изобразительные искусства

Первые начатки истории искусства и художественной критики мы находим в античной Греции, у маленького народа, подарившего миру глубочайшую философию и образцы непреходящей красоты и величия в области архитектуры и скульптуры, драмы и эпоса. В V веке до н. э. античный полис переживал свой величайший расцвет, наибольший подъем экономической и политической жизни и культуры. Народные традиции, окрепшие в героической борьбе с персами, ярко проявились и в художественном творчестве, и в гениальных материалистических идеях Демокрита, и в величавых образах античной трагедии. Искусство играло огромную роль в общественной жизни. В школе свободнорожденных обучали музыке и рисунку. Художественные произведения украшали общественные места, постоянно устраивались выставки, конкурсы, состязания драматургов и певцов. Десятки тысяч зрителей присутствовали на представлениях в театре. Большое развитие получила также историческая наука, достигшая своих вершин в трудах «поэтического» Геродота и более трезвого, стремившегося к точности и достоверности Фукидида.

Однако первые шаги греческой истории искусств и художественной критики относятся не к V веку, а к следующему периоду в истории эллинской культуры, когда резко обостряются противоречия античного рабовладельческого общества, когда система античного полиса переживает глубокий кризис и когда возвышенное искусство великих мастеров V века становится недостижимым прошлым. Именно в это время греческие философы заинтересовались проблемой прекрасного, вопросами оценки искусства, его сущности, его источников, его видов и т. п.

В эстетических взглядах греческих философов ясно проявляется борьба идеалистического и материалистического мировоззрения. Но и для того и для другого характерны два общих свойства. Прежде всего, это — созерцательность античной эстетики, имеющей своим предметом не искусство, изменяющее мир, а искусство, лишь созерцающее мир в своих образах. Идея продуктивной творческой фантазии была чужда греческой эстетике. Для Платона высшая цель воспитания философа — созерцание идеи прекрасного. Аристотель видел высший идеал знания в созерцательности, не стремящейся ни к какой цели и существующей ради самой себя. Вместе с тем классовая ограниченность рабовладельческой идеологии вызвала у греческих философов своеобразную двойственность, противоречивость в оценке искусства. С одной стороны, руководствуясь принципами аристократического мышления, они презирали труд художника, его профессиональное мастерство, смотрели на художника как на ремесленника, с другой, — исходя из захватывающего, очищающего

воздействия искусства, они понимали познавательное и педагогическое значение художественного творчества.

Основная проблема эстетики — проблема отношения искусства к действительности — по-разному решалась греческими мыслителями. Для идеалистической философии Платона высшей реальностью или истинной сущностью вещей были идеи, вечные и неизменные. Напротив, вещи чувственного мира Платон рассматривал только как изменчивые отблески, отображения идей, только как несовершенные копии с извечных оригиналов. Еще ниже по убывающим ступеням реальности Платон оценивал произведения искусства, которые ему представлялись, поскольку они отображали чувственные предметы, лишь копиями с копий, тенями теней. Эта пассивность эстетического мировосприятия Платона сказывается и в его взгляде на источник художественного творчества, который философ видел в особом состоянии «одержимости», внезапно овладевающим человеком и делающим его художником, и в его отрицании всякого новаторства в искусстве, в его приверженности к нерушимым традициям (отсюда же — высокая оценка Платоном древнеегипетского искусства).

Аристотель, которого можно назвать подлинным основателем эстетики, как особой отрасли научного и философского исследования, подверг критике учение Платона об идеях. Для него объектом познания был реальный мир, чувственно воспринимаемое бытие. Аристотель признавал первичность природы, бытия и вторичность наших знаний о нем. И поэтому, хотя Аристотель, подобно Платону, видел сущность деятельности художника в подражании (мимесис), он, в отличие от Платона, это подражание понимал не как отражение тени, копии «идей», а как воспроизведение реальности. При этом основой эстетического удовольствия при созерцании художественного произведения, по Аристотелю, является радость узнавания изображенных художником предметов. Вместе с тем, в отличие от Платона, который подчеркивал в художественном творчестве момент «одержимости», Аристотель выдвигает на первый план знания художника, его умение создавать образы реальности. Особенно важно то истолкование, которое Аристотель дает понятию «подражание». По учению Аристотеля, подражание в искусстве отнюдь не означает буквального воспроизведения действительности. Художественное изображение воплощает не единственный случай, но то, что могло бы произойти. Вероятное, даже если оно кажется невозможным с точки зрения фактического хода событий, Аристотель предпочитал возможному, т. е. фактически случившемуся, но невероятному, т. е. лишённому внутренней логики. Для объяснения смысла этого противопоставления Аристотель вводит понятие эстетического правдоподобия или художественной выразительности. Художник может нарушить фактическое правдоподобие, если этого требует единство художественного выражения. Допустимость или недопустимость отклонения от природы определяется не требованиями фактического правдоподобия, а соответствием между целью изображения и всеми его средствами. Таким образом, Аристотель кладет начало разработке проблемы художественного реализма, которую он исследовал не только теоретически, но и на конкретных анализах отдельных искусств¹.

В античной Греции сложилось то очень широкое и неопределенное понятие искусства, которое в известной мере, так сказать, в просторечье

¹ «Античные мыслители об искусстве». Составитель В. Ф. Асмус. М., Гос. изд-во изобраз. искусств, 1937; A. Dresdner. Die Kunstkritik. München, 1915; E. Bertrand. Etudes sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité. Paris, 1893; L. Venturi. Histoire de la critique d'art. Bruxelles, 1938.

бытует еще и в наши дни,— понятие, охватывающее не только художественную деятельность в прямом и точном смысле слова, но и медицину, и земледелие, и военное дело и т. п., одним словом все то, что так или иначе определяется техническим умением, особым мастерством. С этим, очевидно, связано и своеобразное противоречие, характерное для античной культуры: с одной стороны, высокая оценка выдающихся произведений искусства, их этического и педагогического значения и, с другой — презрительное отношение к деятельности художника, связанной с низменным ремеслом, с физическим трудом, недостойным свободнорожденного. Это противоречие в известной мере определяет и характер древнегреческой литературы, посвященной вопросам изобразительного искусства. Литература эта может иметь самые различные формы, начиная с теоретических трактатов, биографических очерков, топографических и поэтических описаний и кончая эпитафиями, навеянными знаменитыми произведениями искусства. Но ее теоретический базис почти всегда составляет Аристотелево понимание искусства, как подражания (мимесис), а ее методологический стержень обычно определяется какой-нибудь из трех задач — истолкованием сюжета произведения (чаще всего этического характера), оценкой новизны и мастерства технических и стилистических приемов или восхищением иллюзорностью изображения.

Составить себе более или менее полное представление о древнегреческой литературе по искусству мы не в состоянии, так как до нас дошло очень немного греческих оригиналов и мы принуждены довольствоваться краткими указаниями в более поздних, чаще всего римских источниках. Во всяком случае есть основание предполагать, что начало этой литературе было положено трактатами художников, которые служили теоретическим обоснованием их творческих методов. Так, например, большой известностью пользовался трактат знаменитого скульптора второй половины V века Поликлета, названный им «канон» (образец). Написанный как бы в дополнение к статуе Дорифора (копьеносца), которую Поликет создал как своего рода образец идеальной статуи атлета в равновесии и созвучии своих движений, этот трактат излагал учение о совершенных пропорциях человеческого тела. Известны были также трактаты знаменитых живописцев IV века — Эвфранора, Апеллеса и главы сикионской школы Памфила, требовавшего от художников изучения арифметики и геометрии и ратовавшего за преподавание рисунка во всех греческих школах.

Все эти трактаты свидетельствуют о стремлении греческих художников подкрепить свое искусство теоретически, дать ему научную базу и тем самым повысить творческое значение своей деятельности. Однако все они носили узкоспециальный и, по-видимому, в значительной мере рецептурно-учебный характер и к тому же были посвящены истолкованию лишь собственного творчества авторов-художников.

Более широкий кругозор и большую историческую направленность греческая литература об искусстве приобретает во второй половине IV века, в кругу перипатетиков, в школе Аристотеля.

По-видимому, первым историком изобразительного искусства в Греции следует считать Дуриса с острова Самоса, ученика Теофраста, автора ряда сочинений по истории, литературе и искусству, но также и по атлетике². Сочинения Дуриса о живописи, скульптуре и торевтике не дошли до нас. Но, судя по авторам позднейших времен, цитировавшим и использовавшим Дуриса, можно утверждать, что они представляли собой биографические очерки о художниках с сильным новеллистическим

² Сохранившиеся фрагменты: «Fragmenta historicorum Graecorum». Coll. Müller, 1848—1874, II, S. 468—488; Christ. Geschichte der griechischen Literatur, II, I, S. 160.

оттенком. Факты и вымыслы причудливо переплетались в изложении Дуриса. Личность художника его больше интересовала, чем созданные художником произведения. Особенно же Дуриса привлекали всякого рода побочные обстоятельства, часто драматического или анекдотического характера, связанные с тем или иным заказом. Дурис любит рассказывать о художниках-самоучках, вышедших из низов и пробивавших себе дорогу талантом и предприимчивостью, о всевозможных любовных интригах и больше всего — о состязаниях между художниками (так, например, именно от Дуриса мы узнаем о конкурсе между четырьмя знаменитыми скульпторами, исполнившими статуи амазонок для храма Артемиды в Эфесе, конкурсе, победителем из которого якобы вышел Поликлет). Кроме того, Дурис охотно оперирует цифровыми данными: он знает число статуй, выполненных тем или иным художником, размеры гонорара и т. п. В целом, несмотря на отсутствие исторического стержня и на обилие анекдотических и вымышленных подробностей, сочинения Дуриса содержат полезный фактический материал, особенно ценный в тех случаях, когда речь идет о высказываниях греческих художников, касающихся их творческих методов. Достаточно вспомнить крылатые слова, переданные нам Дурисом: Апеллеса — «ни одного дня без линии»; Протогена — «я добиваюсь правды, а не правдоподобия», или красноречивый жест Эвмиппа, на вопрос юного Лисиппа — у кого ему следует учиться, указавшего на уличную толпу и воскликнувшего: «художник должен подражать не художникам, а природе».

Гораздо более высокого научно-эстетического уровня литература об искусстве достигает в древней Греции в III веке, в трудах Антигона из Кариста и особенно Ксенократа. То, что до нас не дошли сочинения Ксенократа об искусстве, является одной из крупнейших утрат искусствознания. Только ценой тщательных изысканий ряда исследователей — Мюнцера, Роберта, Селлерс, Калькмана, Швейцера и др. — удалось восстановить, на основе позднейших эксцерптов, примерное содержание сочинений Ксенократа о скульптуре и живописи, характер его исследовательского метода и особенности его суждений³.

Ксенократ жил в первой половине III века. Он был скульптором, учеником сына Лисиппа, Эвтикрата, и вырос в традициях сикионской школы. Это наложило заметный отпечаток и на его литературную деятельность, на его исторические и теоретические взгляды. В основе его взглядов лежи Аристотелево понимание искусства, как подражания, но с особым, сикионским оттенком — с тенденцией рассматривать искусство как некую точную дисциплину, задача которой состоит в овладении законами природы, и с убеждением, что вершиной искусства является творчество Лисиппа и Апеллеса и что до них греческое искусство проделало неуклонно прогрессивное развитие. В этой последовательной эволюционной точке зрения, в этом систематическом изучении греческого искусства как постепенного совершенствования художественных приемов — и новизна Ксенократа, его сила и, вместе с тем, несомненная ограниченность его метода, в известной мере отражающая специфику древнегреческого искусства и оказавшая значительное влияние на его последующее изучение.

Эволюционная точка зрения Ксенократа особенно заметна в его изложении истории греческой живописи, которая рисуется Ксенократу как

³ Münzer. Zur Kunstgeschichte des Plinius («Hermes», 1895, S. 499); C. Robert. Archäologische Märchen. Berlin, 1886; K. Jex-Blake and E. Sellers. The Elder Pliny's Chapter on the History of Art. London, 1896; O. Kalkmann. Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius. Berlin, 1898; B. Schweizer. Xenokrates von Athen. 1932.

поступательное развитие технических и стилистических изобретений. В основных чертах эту эволюцию следует представлять себе следующим образом: сначала — рисунок, потом — одна краска, затем — несколько, далее — завоевание светотени и рефлексов и, наконец, — «тонон» (своеобразное греческое понятие, которое можно было бы истолковать как тональная гармония) — этой высшей ступени греческая живопись достигает в творчестве Апеллеса. Вместе с тем Ксенократ прослеживает творческий вклад отдельных мастеров в эту эволюцию, их индивидуальные «открытия».

Живописец IV века Кимон из Клеон первый применил ракурс и овладел анатомией. Мастер середины V века Полигнот внес жизнь, дыхание в изображение лиц и придал им разнообразие характеров. Живописцы второй половины V века Аполлодор и Агафарх прославились открытиями: первый — светотени, второй — перспективного построения кулис. В IV веке наступает расцвет живописи. Зевкис довел до совершенства взаимосвязь и тонкие переходы светотени, Паррасий прославился гибкостью пластического контура, которым он достигал впечатления объема. Мелантий был мастером композиции, Асклепиодор — пространственных планов, Аристид из Фив первый стал воплощать глубокие движения человеческой души. Если Никий мастерски умел передавать объем светлой пластической формы на темном фоне, то Паусий великолепно лепил объем грациями темных тонов на светлом фоне. Наконец, всеми отмеченными качествами владел, по мнению Ксенократа, Апеллес, но он дополнил их еще неповторимыми особенностями своего художественного гения — ему одному присущей грацией и, в противоположность своему выдающемуся современнику Протогену (который стремился к чрезмерной отточенности живописи), замечательным умением вовремя кончать работу над картиной, не замучивая ее.

Подобным же образом Ксенократ прослеживает последовательную эволюцию овладения натурой в области бронзовой пластики, начиная с Мирона и Пифагора и кончая Лисиппом, творчество которого Ксенократ считал такой же вершиной греческой скульптуры, как творчество Апеллеса — вершиной греческой живописи. Характеризуя легкие, стройные пропорции человеческого тела, умение скульптора развешивать движение статуи в трехмерном пространстве, Ксенократ особенно выделяет принципиальный тезис Лисиппа, которым мастер любил определять свои творческие искания: Лисипп стремился изображать людей не такими, каковы они есть, а такими, какими они кажутся. Эта очень важная мысль, соответствующая в известном смысле понятию выразительности художественного образа в эстетике Аристотеля и подчеркивающая момент активности в методе «подражания», необходимость творческой переработки природы, к сожалению, не получила дальнейшего развития в античной литературе об искусстве.

Вклад Ксенократа в историю античного искусствознания, несмотря на несомненную односторонность его метода, был весьма значительным. Это тем более следует подчеркнуть, что приемы и выводы Ксенократа в области стилистического анализа, в особенности же его попытки построения органически развивающейся истории искусства почти не были развиты в дальнейшей эволюции античной историографии.

Последующее развитие античной литературы об искусстве пошло главным образом в двух направлениях — в сторону риторики, пышного красноречия в характеристике мастеров и произведений и в сторону описания художественных произведений главным образом с точки зрения сюжета. Представителем первого, риторического направления был, по видимому, Антигон из Кариста, скульптор, работавший в середине

III века при Пергамском дворе, где, как известно, искусство приобрело ярко патетический характер. Трактаты Антигона по живописи и скульптуре, так же как и сочинения Ксенократа, позднее использовал Плиний. Но наибольшего расцвета это риторическое направление достигает в римской литературе. Вместе с тем происходит и своеобразная переоценка ценностей. Если для Ксенократа высшие достижения греческого искусства связаны с мастерами IV века — Лисиппом и Апеллесом, то, начиная с Антигона, все чаще взоры ценителей искусства обращаются к произведениям мастеров V века, к «классике» Фидия и Полигнота, Мирона и Поликлета. А еще позднее начинается тяга к искусству доклассического периода, своего рода открытие греческой архаики (см., например, хроника Аполлодора, писателя середины II века), поскольку греческое искусство этого периода совершенно игнорировалось и Ксенократом и Антигоном.

Что касается второго, описательного, направления, то оно, в свою очередь, распадается на две совершенно различные разновидности. Одну из них можно было бы назвать «топографической». Сюда относится литература так называемых «перизетов», которые ставили своей задачей составление своего рода путеводителей по национальным святыням и систематическое описание монументальных памятников на основе личных впечатлений, рассказов гидов, изучения надписей, храмовых инвентарей и т. п. Возникшая в эпоху диадохов, литература эта отвечала возросшим историко-антикварным и коллекционерским интересам позднантичного общества.

Наиболее крупным из древнегреческих перизетов был Полемон, действовавший на рубеже III—II веков до н. э., путешественник, собиратель и исследователь надписей, оставивший описания афинского Акрополя, Илиона, Сициона и других достопримечательных мест. К сожалению, его сочинения дошли до нас только во фрагментах. Зато полностью сохранилось «Описание Эллады» Павсания, писателя II века н. э. Сочинения Павсания, поверхностного наблюдателя, пересказчика росказней гидов со множеством утомительных подробностей, вместе с тем представляя собой очень важный источник сведений по греческой истории, мифологии и искусству, особенно в той области, которая менее всего отразилась в дошедшей до нас греческой историографии — в области греческой архаики⁴.

Другая разновидность описания художественного произведения возникла в кругу литераторов, поэтов, риторов. Первым замечательным прообразом этого «литературного» жанра можно считать описание жителя Ахилла у Гомера. Наиболее выдающимся мастером подобного жанра был, несомненно, Лукиан, софист и сатирик II века н. э. Начав свою деятельность в качестве скульптора, Лукиан позднее полностью переключился на литературу. Одаренный блестящим литературным талантом, Лукиан писал сочинения риторического и сатирического характера, по большей части в форме диалогов; и хотя ни одно из них не посвящено специально вопросам искусства, в них всюду разбросаны выразительные описания художественных произведений, яркие оценки и характеристики, блестящие тонкого юмора. Некоторые художественные описания Лукиана сыграли важную историческую роль и до сего дня могут считаться образцами. Так, например, описание Лукианом «Дискобола» Мирона послужило для историков античного искусства основанием отождествить известную в нескольких репликах античную статую с прославленным произведением Мирона; так, пользуясь описанием Лукиана картины Апеллеса, Боттичелли написал свою знаменитую «Клевету»

⁴ Павсаний. Описание Эллады. Перевод С. П. Кондратьева. Т. I—II. М., 1938.