

Г.Г. Павлуцкий

**О жанровых сюжетах в греческом искусстве
до эпохи эллинизма (с рисунками). 1896-**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 304
ББК 60.5
Г11

Г11 **Г.Г. Павлуцкий**
О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма (с рисунками). 1896- / Г.Г. Павлуцкий – М.: Книга по Требованию, 2021. – 293 с.

ISBN 978-5-458-00333-9

ISBN 978-5-458-00333-9

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2021
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2021

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 первоизданном 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.

Часть I—официальная.

СОДЕРЖАНІЕ.

Обозрѣніе преподаванія въ Императорскомъ Университетѣ
Св. Владиміра на 1896—97 учебный годъ 1—75

Часть II—неофициальная.

- I. О жанровыхъ сюжетахъ въ греческомъ искусствѣ до эпохи эллинизма (съ рисунк.).—Прив.-доц. Г. Г. Павлуцкаго 1—28 ✓
- II. Русскій богатырскій эпосъ. Сочин., удост. ист.-фил. факульт. золотой медали.—Стипендіата А. М. Лободы 147—188 ✓
- III. Предисловіе къ сочин. „О распредѣленіи доходовъ“ и введеніе въ науку политики права.—Стипендіата Л. І. Петражицкаго XLIX—CLXIX ✓

Критика и библиографія.

IV. Lezioni di Geometria Differenziale, di Luigi Bianchi.—Проф. Б. Буртєва 173—194

П р и б а в л е н і я.

- I. Метеорологическій и сельско-хозяйственный бюллетень Кіевск. метеорол. обсерваторіи, № 7 (мартъ 1896 г.), изд. прив.-доц. І. І. Мосоноговыя 1—20
- II. Монеты древняго міра, хранящіяся въ Нумизм. кабинетѣ Императорскаго Университ. Св. Владиміра.—Проф. В. Б. Антоновича 143—190
- III. Курсъ химической технологіи (съ рисунками).—Профессора Н. А. Бунге 577—608
- IV. Росписаніе лекцій въ Университетѣ Св. Владиміра на весеннее полугодіе 1896—97 учебн. г.
- V. Объявленія объ изданіи книгъ и журналовъ I—IV

О жанровых сюжетахъ въ греческомъ искусствѣ

ДО ЭПОХИ ЭЛЛИНИЗМА.

Введение ¹⁾.

Приступая къ изученію жанровыхъ сюжетовъ въ греческомъ искусствѣ, мы вынуждены на первыхъ порахъ имѣть дѣло съ вопросомъ общаго характера: мы должны опредѣлить себѣ первоначально, что такое жанръ и какіе сюжеты слѣдуетъ закрѣпить этимъ терминомъ. Это бесспорно—вопросъ большой важности, прежде всего требующій своего разрѣшенія, такъ какъ опредѣленіе жанра, принятое Фуртвэнглеромъ ²⁾, Эртелемъ ³⁾, Овербекомъ ⁴⁾ и многими другими учеными, ни въ какомъ случаѣ нельзя считать правильнымъ.

Фуртвэнглеръ даетъ такое опредѣленіе жанра:

Подъ жанромъ въ широкомъ смыслѣ слѣдуетъ разумѣть тѣ изображенія, въ которыхъ, въ противоположность мифическимъ и историческимъ сюжетамъ, какой-нибудь моментъ изъ обыкновенной, вседневной жизни возводится на степень представителя цѣлаго рода одинаковыхъ моментовъ. Иными словами: жанристь, характеризуя вседневную жизнь, создаетъ изъ множества одинаковыхъ моментовъ одинъ моментъ-типъ, въ которомъ совмѣщаются существенныя качества всѣхъ остальныхъ. Поэтому, въ эту категорію входятъ всѣ тѣ изображенія, которыя представляютъ общечеловѣческіе типы, а не личности съ опредѣленнымъ именемъ. Однако, даже среди этихъ пред-

¹⁾ Эта часть нашей работы съ значительными измѣненіями была напечатана въ видѣ отдельной статьи въ Киевск. Унив. Извѣст. 1895 г. № 4, подъ заглавіемъ: „Къ вопросу о значеніи термина жанръ“.

²⁾ Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans; Berlin 1876.

³⁾ Beiträge zur älteren Geschichte der statuarischen Genrebildnerie bei den Hellenen. Leipzig 1879.

⁴⁾ Plastik ¹ I, S. 159—Plastik ² I, 122.

ставителей рода нужно различать изображенія, исполненныя ради эстетическаго и художественнаго наслажденія и соотвѣтствующія болѣе строгому понятію жанра, и изображенія, находящіяся въ зависимости отъ внѣшнихъ причинъ. Для уясненія этого различія можетъ служить слѣдующій примѣръ. Положимъ, требуется увѣковѣчить память о какомъ нибудь знаменитомъ ристаніи сооруженіемъ конной статуи, которая бы представляла простаго ѣздока на скачущей лошади. Такъ какъ уже надпись на такомъ памятникѣ указываетъ на его опредѣленное отношеніе къ происходившимъ скачкамъ, то причислить это произведеніе къ строгому жанру такъ же невозможно, какъ и люцернскаго льва Торвальдсена. Но иное дѣло, если-бы художникъ по собственному побужденію вздумалъ передать въ статуѣ сильное движеніе скачущей лошади и экспрессию взволнованнаго отъ надежды и страха ѣздока,—въ этомъ послѣднемъ случаѣ произведеніе несомнѣнно было бы жанромъ, хотя бы оно не отличалось ничѣмъ отъ перваго (стр. 13).

Эртель, которому принадлежитъ послѣдняя попытка пересмотра и окончательнаго разрѣшенія вопроса, слѣдующимъ образомъ опредѣляетъ понятіе и границы жанра:

Всѣ предметы, съ которыми имѣетъ дѣло искусство, раздѣляются на поименованныя и безыменныя. Первые принадлежатъ къ миѳу, исторіи и портрету, послѣдніе соединяются подъ названіемъ „жанра“, такъ какъ художникъ даетъ въ нихъ изображеніе извѣстнаго образа (Individuum) или извѣстнаго дѣйствія, какъ представителей цѣлаго рода (genus, genre) образовъ или дѣйствій. Это общее понятіе имѣетъ нѣсколько подраздѣленій: картины животныхъ, мертвая природа (nature morte) и жанръ въ тѣсномъ смыслѣ, гдѣ дѣйствующимъ лицомъ является человекъ. Но индивидуумъ тогда дѣлается представителемъ рода, когда онъ содержитъ существенныя черты, составляющія родовой типъ, когда характеристика его не ограничивается индивидуальными только чертами, но представляетъ присущія извѣстному типу качества. Такимъ образомъ, тогда какъ задача портретиста—представить оригиналь съ чертами ему одному только свойственными, а историческій живописецъ долженъ передать историческій фактъ въ томъ видѣ, въ какомъ онъ былъ, цѣль жанриста создать изъ множества одинаковыхъ субъектовъ наиболѣе типическаго субъекта, описывать окружающихъ людей, доводя характеристику ихъ до родоваго типа. Слѣдовательно, жанръ въ тѣсномъ смыслѣ есть „изображеніе человека и человеческой жизни, лишенное индивидуальности и долженствующее передать типъ рода“. Эртель не соглашается съ мнѣніемъ Фуртвэнглера, по которому произведеніе не

можетъ быть отнесено къ жанру, или, по крайней мѣрѣ, къ строгому жанру, если оно имѣетъ отношеніе къ культу или обращается въ приношеніе, полагая, что содержаніе художественнаго произведенія всегда останется опредѣленнымъ содержаніемъ (мифологическимъ, историческимъ или жанровымъ), для какой бы цѣли ни была предназначена картина или статуя. Также атрибутъ *повседневности* Эртель отвергаетъ на томъ основаніи, что существуютъ сцены, относящіяся къ жанру ео не встрѣчающіяся ежедневно. „Крестыяне, говоритъ онъ, сходятся въ кабаки каждый день; если они служатъ содержаніемъ жанровой картины, то по справедливости и по праву этотъ сюжетъ можно назвать ежедневнымъ. Но назоветъ ли кто нибудь дѣтоубійство ежедневнымъ поступкомъ, хотя оно теперь почти всякій день встрѣчается? Однако, въ сожалѣнію столь знаменитая „дѣтоубійца“ Макса есть жанровая картина. Даже такіе случаи, какъ тотъ, который составляетъ содержаніе картины Аристива „умирающая мать съ ребенкомъ“, принадлежать къ жанру, такъ какъ они могутъ повторяться, хотя, быть можетъ, еще не повторились. Не только ежедневная жизнь, но вся человѣческая жизнь, со всѣми своими большими и малыми чертами, со всѣмъ своимъ юморомъ и своей трагикой, есть область жанриста“ (стр. 4—9).

Эти созрѣнія на искусство не новы. Фуртвэнглеръ и Эртель лишь примѣнили къ жанру то неосновательное и предвзятое ученіе объ идеальной красотѣ и о необходимости *исправлять* природу, которое въ теченіи трехъ послѣднихъ вѣковъ составляло *un article de foi* въ художественныхъ академіяхъ Европы, задерживая развитіе искусства и искажая молодые таланты. Еще Винкельманъ училъ, что форма бываетъ тѣмъ идеальнѣе, чѣмъ больше она выражаетъ вѣчто общее, и потому художникъ, сумѣвшій представить типъ, въ которомъ можетъ узнать себя все человѣчество, достигъ величайшаго, гениальнаго совершенства ¹⁾. Читатель не удивится, если мы скажемъ, что это мнѣніе оказывается несостоятельнымъ и ошибочнымъ и основано на совершенно ложномъ понятіи о сущности искусства, что здѣсь гораздо большую роль играетъ апіорная эстетическая теорія, чѣмъ спокойное наблюденіе и объективная, научная истина. Хотя успѣхи новѣйшаго реализма доказали полную несостоятельность старыхъ принциповъ эстетики, однако въ наукѣ теорія идеальной красоты и родовыхъ типовъ до нашихъ дней принимается на вѣру и служитъ

¹⁾ Geschichte der Kunst des Alterthums nebst einer Auswahl seiner kleineren Schriften. Mit einer Biographie Winckelmann's und einer Einleitung versehen von Prof. Dr. Julius Lessing. Zwölfte Auflage. Heidelberg, 1882. (русск. перев. С. Шаровой подъ редакціей Г. Ячевецкаго, Ревель 1890).

исходной точкой изучения греческаго искусства. Стоять теперь на сторонѣ прежнихъ воззрѣній уже невозможно, а потому мы считаемъ себя вынужденными привести рядъ критическихъ соображеній и рассмотреть тѣ положенія, на которыхъ сторонники оспариваемаго нами взгляда основываютъ свои выводы.

Начало пресловутой теоріи о родовыхъ типахъ положилъ одинъ изъ величайшихъ философовъ древности Платонъ. Греческій философъ училъ, что вѣдъ насъ, въ мірѣ невидимомъ, существуютъ идеальныя сущности вещей, прототипы или *идеи*, по образцу которыхъ созданы всѣ реальныя предметы. Въ грубыхъ и несовершенныхъ земныхъ вещахъ люди смутно видятъ черты тѣхъ идеальныхъ типовъ, которые они прежде созерцали, когда души ихъ обитали въ мірѣ духовномъ въ сообществѣ съ богами. На землѣ идея красоты есть только воспоминаніе о божественной идеѣ прекраснаго. Такимъ образомъ, по Платону, идея или образъ всякой вещи живетъ прежде въ головѣ художника или мастера, а затѣмъ уже воплощается въ самую вещь ¹⁾.

Въ дополненіе къ связанному объ эстетической теоріи Платона, не излишне указать на ученіе неоплатоника III в. Плотина объ идеяхъ и объ искусствѣ, какъ продуктѣ подражанія несовершенной природѣ *въ украшенномъ видѣ* ²⁾.

Эстетическое ученіе Платона и неоплатониковъ получило особенное практическое значеніе въ эпоху Возрожденія. Теорія искусства, свойственная Возрожденію, заключалась въ томъ, что природа неизящна, некрасива и что существуютъ идеальныя, типическія формы вещей, родовой типъ, который природа бессильна воспроизвести, но который можетъ открыть и создать гений художника ³⁾. Первыми и самыми выдающимися послѣдователями Платоновой эстетики были Рафаэль и Микель-Анджело. Известно изреченіе Рафаэля въ письмѣ къ графу Кастильоне, что идеаль красоты для *Галатеи* въ Villa Farnesina онъ нашелъ въ своемъ воображеніи, такъ какъ не могъ найти даже въ Римѣ ту красоту, о которой говорила ему мысль о божествѣ. Микель-Анджело слѣдующимъ образомъ выразилъ сущность Платоновой доктрины въ одномъ изъ своихъ *соннетъ*:

E se creata a Dio non fusse eguale,
Altro che'l bel di fuor, ch'agli occhi piace

¹⁾ Zimmermann, Geschichte der Aesthetik. Wien 1858, S. 1—54.

²⁾ Ibid. S. 122 sq.

³⁾ Marcel Reymond, „De la Renaissance“, *l'Artiste* 1890, p. 121 сл. Eugène Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris, 1889—91, I, p. 69 сл. III, p. 132.

Più non vorria; ma perch'è si fallace,
Trascende nella forma universale.

(Sonnet LII).

Эти идеи, еще неизвѣстныя предшественникамъ Рафаэля, не были результатомъ логическихъ размышлений, а родились подъ вліаніемъ античнаго искусства или, лучше сказать, римскихъ статуй, открытыхъ въ XV в. Изучая античныя памятники ¹⁾, мастера Возрожденія замѣтили, что дѣйствительныя формы человѣческаго тѣла не походили на формы римскихъ скульптуръ. Нисколько не стараясь войти въ изслѣдованіе этого факта, они отсюда прямо заключили, что только древніе художники силою своего воображенія могли осуществить идеаль врасоты. Между тѣмъ эта особенность происходитъ отъ одной причины,—отъ различія и измѣненія расъ, отъ того, что древніе имѣли красивыя, гибкія и здоровыя формы, отъ того, что античная молодежь большую часть дня проводила въ палестрахъ въ гимнастическихъ упражненіяхъ. Чтобы дать понятіе о физической красотѣ грековъ, достаточно привести портретъ „Олимпійца“ Перикла, начертанный Плутархомъ ²⁾, или то сужденіе объ одномъ изъ молодыхъ афинянъ конца V вѣка, которое Платонъ въ *Хармидѣ* влагааетъ въ уста Сократа ³⁾ и которое свидѣтельствуетъ о слѣпомъ обожаніи, какимъ греки окружали мужскую красоту. Древніе художники имѣли передъ собой прекрасныя модели, и, чтобы равняться имъ, нужно было, подобно имъ, подражать одной природѣ. Но этого не понимали мастера Возрожденія и полагали, что художникъ надѣленъ властью создавать формы болѣе совершенныя, нежели тѣ, которыя даетъ природа, думали, что существуетъ идеаль, котораго не знаетъ природа и осуществить который можетъ только художникъ. Природа, столь разнообразная, столь очаровательная въ своемъ разнообразіи, перестала быть руководительницей искусства, его высшимъ учителемъ, и сдѣлалась эскизомъ, темой, грубою моделью, которую долженъ окончить въ исправленномъ видѣ геній художника. Думали, что точное подражаніе природѣ ведетъ къ несовершенству, что идеаль заключается въ типѣ, настолько общемъ и безпредѣльномъ, что онъ можетъ служить для всѣхъ живыхъ существъ, быть средней величиной для всѣхъ реальныхъ образовъ. Это стремленіе къ идеалу привело къ одному результату,—къ тому, что искусство стало воспроизводить лишь формы римской расы

¹⁾ Оъ отношеніяхъ Рафаэля къ древности см. статью Мюнца „Raphael archéologue et historien d'art“ въ *Gazette des beaux arts*, Octobre et Novembre 1880.

²⁾ Plut. Pericl. 5.

³⁾ Plato Charmid. p. 154 C; см. Girard, L'Éducation athénienne au V et au IV s. Paris 1891, p. 268, Pottier, Les sujets de genre dans la peinture des vases grecs (l'Artiste 1890, p. 39 сл.).

въ томъ видѣ, въ какомъ передають ихъ статуи. Всякое слишкомъ точное воспроизведеніе природы отвергалось какъ отрицаніе идеала; старались передавать живую натуру такъ, чтобы она какъ можно болѣе походила на антики, большинство которыхъ на самомъ дѣлѣ было произведеніемъ эпохи упадка.

Было бы излишне распространяться о томъ, къ какимъ вреднымъ послѣдствіямъ въ искусствѣ привела система родовыхъ типовъ и *исправленія* природы, господствовавшая въ эпоху Возрожденія ¹⁾. Со времени Рафаэля европейское искусство все болѣе и болѣе слабѣетъ и вырождается, и наконецъ, постепенно приходитъ въ совершенный упадокъ (ср. Луи Давида и его школу). Художники не воспроизводятъ природу, которую считаютъ излишнимъ изучать, а подъ вліяніемъ самыхъ фантастическихъ понятій низводятъ искусство на степень ремесла и механической работы. Истинное оживленіе продолжается только тамъ, гдѣ находятъ силы отвергнуть традиціи Возрожденія, какъ напр. въ Пармѣ и въ Венеціи благодаря Корреджіо и Тиціану, въ Испаніи благодаря Веласкесу, въ Голландіи и Фландріи.

Освобожденіе отъ того, что псевдо-идеализмъ внесъ въ искусство фальшиваго и лишенаго жизни, было достигнуто съ большимъ трудомъ только въ 70-хъ годахъ нынѣшняго столѣтія ²⁾. Это былъ моментъ переходнаго настроенія, когда всѣ смутно чувствовали вѣяніе новаго духа въ искусствѣ. Общее настроеніе времени разрѣшилось увлеченіемъ японскимъ искусствомъ, которое и дало въ Европѣ первый толчекъ къ современному натурализму, къ воспроизведенію дѣйствительной, не прикрашенной природы. Подъ вліяніемъ японцевъ явилось побужденіе къ художественной передачѣ окружающаго реальнаго міра; оставили въ сторонѣ воздушныхъ фей и сиренъ, которыми прежде воображеніе художниковъ населяло природу, оставили подражаніе картинамъ итальянскихъ маньеристовъ, оставили все фальшивое, заученное, и стали просто изображать то, что видѣли вокругъ себя. Послѣ долгаго періода отчужденія отъ *жизни* живопись наконецъ обратилась къ своей главной задачѣ—оставить потомству образъ ея собственнаго времени. Повсюду явилось изображеніе современнаго человѣка. Крестьянинъ за плугомъ, жнецы въ полѣ, дровосѣкъ въ лѣсу, молодая крестьянка съ дѣтьми—вотъ сюжеты картинъ французскаго художника Лермитта. Другой художникъ, Альфредъ Роль,

¹⁾ См. l'Artist, 1890, II, 215.

²⁾ Richard Muther, Geschichte der Malerei in neunzehnten Jahrhundert, München, 1893; Adolf Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst. Zweite Aufl. Leipzig 1894.

береть главнымъ героемъ своихъ картинъ запыленного оборваннаго рабочаго; подобно Зола съ его серіей романовъ „Ругонъ-Маккары“, онъ изображаетъ соціальную жизнь настоящаго времени въ цѣломъ рядѣ картинъ. Рафаэлли выступилъ какъ живописецъ бѣдныхъ людей, какъ историкъ и поэтъ того класса населенія, которое живетъ въ предмѣстіяхъ большихъ городовъ. De-Nittis былъ первый изъ французскихъ художниковъ, который, вмѣсто пролетаріата, сталъ изображать интеллигентные классы, сдѣлался живописцемъ парижской уличной жизни. Эдуардъ Дантанъ рисуетъ внутренность мастерскихъ скульпторовъ, лѣпщиковъ изъ гипса или мраморщиковъ. Дюэзъ (Duez) пишетъ изящныя сцены въ café или на морскомъ берегу. Aublet сдѣлался поэтомъ граціи и красоты молодыхъ дѣвушекъ; онъ рисуетъ модныя морскія купанія, дѣвушекъ рвущихъ розы или прогуливающихся среди зелени кустарниковъ. Жанъ Боро есть дальнѣйшій истолкователь парижскаго изящества; онъ любитъ рисовать сцены въ театрахъ, въ судахъ или въ залахъ игорнаго дома.

Нѣмецкіе художники также изображаютъ то, что видятъ вокругъ себя, что они непосредственно наблюдаютъ: пастуховъ, крестьянъ, работниковъ, которые плетутъ сѣти, шьютъ паруса, вяжутъ проволоку или предаются отдыху за кружкой пива. Послѣ работниковъ и крестьянъ, ихъ интересуютъ салоны современнаго аристократическаго общества; они рисуютъ дамъ и кавалеровъ на балконѣ бальной залы, разговоръ въ гостиной или балый ужинъ. Изъ салоновъ художники спускаются на улицу, изображаютъ пеструю народную толпу на водахъ, на концертахъ, въ садахъ или на прогулкахъ. Съ улицы, наконецъ, они заходятъ въ мастерскія, изображаютъ внутренность фабричныхъ помѣщеній, воспѣваютъ дивную поэзію шумящихъ машинъ. Словомъ, современная жизнь во всѣхъ ея разнообразныхъ явленіяхъ сдѣлалась широкимъ полемъ наблюденія для художника. Въ этомъ отношеніи современное искусство не слѣдуетъ по какому нибудь новымъ путямъ. Уже голландцы въ своихъ безпритязательныхъ, тонко списанныхъ съ природы, маленькихъ картинкахъ изображали дамъ за туалетомъ, продащицъ дичи, встрѣчи гостей, уроки музыки, разодѣтыхъ гражданокъ, закупающихъ на рынокъ провизію, и оживленныя народныя сцены, свадебныя пирушки, ярмарки и проч. Наконецъ, греческіе жанристы, какъ увидимъ, просто, безъ всякихъ тенденцій, изображали то, что видѣли вокругъ себя; всѣ картины афинской уличной жизни отражаются какъ въ зеркалѣ на черно—и—краснофигурныхъ вазахъ.

Значеніе новой европейской школы главнымъ образомъ сводится къ тому, что она положила въ основу своего искусства тѣсное сбли-

женіе съ природой. „Изучать природу, говоритъ проф. Рихардъ Мутеръ, авторъ *Gesch. d. Malerei im 19. Jahrhundert*¹⁾, наблюдать ея явленія, воспроизводить ея безъ украшенія, безъ предвзятой мысли,— вотъ требованіе, предъявленное теперь художнику. Въ то время, какъ наука обратилась къ аналитическому экспериментальному методу, историческое изслѣдованіе—къ изученію источниковъ, а литература хотѣла создать „человѣческіе документы“ (*menschliche Documente*), искусство не могло оставаться въ узахъ прошлаго; оно требовало уничтоженія всякой условности, оно искало правды безъ всякаго компромисса. Изображеніе части природы—вотъ задача художника. Наука безстрастно и объективно изучаетъ явленія природы (*Die Wissenschaft steht leidenschafts- und selbstlos der Natur gegenüber, um ihr Dasein, ihr Werden und Vergehen zu erkennen*); искусство стремится также объективно завоевать ея глазомъ“. Переходъ отъ римскихъ формъ Возрожденія къ новой жизни, отъ отвлеченной идеи—къ характерному, отъ типа—къ индивидуальности, отъ подражанія—къ самостоятельности, отъ ложнаго классицизма—къ правдѣ, къ истинно-художественному изображенію отѣненнаго лиризмомъ, живыхъ картинокъ нетронутой, чистой природы,—вотъ чѣмъ оканчивается борьба за освобожденіе живописи 19 вѣка. *Libertas artibus restituta!*

Сказаннаго нами, полагаемъ, уже достаточно для того, чтобы видѣть всю неудовлетворительность теоріи, защищаемой Фуртвэнглеромъ, Овербекомъ и многими другими учеными археологами. Постараемся теперь разсмотрѣть тѣ положенія, на которыхъ сторонники оспариваемаго нами взгляда основываютъ свои заключенія.

Калкманн²⁾ въ засѣданіи Берлинскаго Археологическаго Общества, происходившемъ въ ноябрѣ 1892 года, по поводу сообщенія Кекуле высказалъ слѣдующія соображенія: „Polyklet stellt in seinem Kanon die mathematische Gesetzmässigkeit des menschlichen Körpers überhaupt dar (Chrysipp bei Galen S. Q. 958 ff.); er setzt seine typische Musterschönheit zusammen nach einzelnen, in der Natur zerstreut sich findenden individuellen Beispielen, im Sinne seiner Zeit (vgl. Socrates und Parrhasios bei Xenophon, *Memorab.* III 10, I S. Q. 1701), wie auch Zeuxis für seine weibliche Musterschönheit (*excellens muliebris formae pulchritudo*) einzelnen Individuen Züge entlehnt *quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit*, Cicero, *de invent.* II, I, 1 S. Q. 1668). Polyklet stellt also

¹⁾ *Gesch. d. Malerei im 19. Jahrhundert.* I, 178.

²⁾ *Arch. Anzeiger* 1893 S. 11.