

**Г.Г. Павлуцкий**

**О жанровых сюжетах в  
греческом искусстве до эпохи  
Эллинизма**

**Москва  
«Книга по Требованию»**

УДК 304  
ББК 60.5  
Г11

Г11 **Г.Г. Павлуцкий**  
О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма / Г.Г. Павлуцкий – М.: Книга по Требованию, 2016. – 288 с.

**ISBN 978-5-4241-8587-8**

**ISBN 978-5-4241-8587-8**

© Издание на русском языке, оформление  
«YOYO Media», 2016

© Издание на русском языке, оцифровка,  
«Книга по Требованию», 2016

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.



Серия Книжный Ренессанс

[www.samizday.ru/reprint](http://www.samizday.ru/reprint)



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

(Sonnet LII).

Эти идеи, еще неизвестныя предшественникамъ Рафаэля, не были результатомъ логическихъ размышленій, а родились подъ вліяніемъ античнаго искусства или, лучше сказать, римскихъ статуй, открытыхъ въ XV в. Изучая античныя памятники <sup>1)</sup>, 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 идеалъ 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 физическои красотѣ грековъ, достаточно привести портретъ „Олимпійца“ Перикла, начертанный Плутархомъ <sup>2)</sup>, или то сужденіе объ одномъ изъ молодыхъ афинянъ конца V вѣка, которое Платонъ въ *Хармидѣ* влагаетъ въ уста Сократа <sup>3)</sup> и которое свидѣтельствуетъ о слѣпомъ обожаніи, каковымъ греки окружали мужскую красоту. Древніе художники имѣли передъ собою 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 идеалъ, котораго не знаетъ природа и осуществить который можетъ только художникъ. Природа, столь разнообразная, столь очаровательная въ своемъ разнообразіи, перестала быть руководительницею искусства, его высшимъ учителемъ, и сдѣлалась эскизомъ, темой, грубою моделью, которую долженъ окончить въ исправленномъ видѣ гений художника. Думали, что точное подражаніе природѣ ведетъ къ несовершенству, что идеалъ 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

<sup>1)</sup> Оу отношеніяхъ Рафаэля къ древности см. статью Мюнца „Raphaël archéologue et historien d'art“ въ *Gazette des beaux arts*, Octobre et Novembre 1880.

<sup>2)</sup> Plut. Pericl. 5.

<sup>3)</sup> 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. 89 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, въ какихъ вреднымъ послѣдствіямъ въ искусствѣ привела система родовыхъ типовъ и *исправленія* природы, господствовавшая въ эпоху Возрожденія<sup>1)</sup>. 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 лишеннаго жизни, было достигнуто съ большимъ трудомъ только въ 70-хъ годахъ нынѣшняго столѣтія<sup>2)</sup>. 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 въ 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,

<sup>1)</sup> См. l'Artist, 1890, II, 215.

<sup>2)</sup> 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 оборванного рабочаго; подобно Зола съ его серіей романовъ „Ругонъ-Маккары“, онъ изображаетъ социальную 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, лѣщиковъ изъ гипса или мраморщиковъ. Дюэвъ (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 Бери 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 бальный 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 новому пути. Уже голландцы въ своихъ безпритязательныхъ, тоне списанныхъ съ натуры, маленькихъ картинкахъ изображали дамъ за туалетомъ, продащицу дичи, встрѣчи лостей, уроки музыки, разодѣтыя гражданки, закупающихъ на рынкѣ провинцію, и оживленную народную сцену, 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, говорить проф. Рихардъ Мутеръ, авторъ *Gesch. d. Malerei im 19. Jahrhundert*<sup>1)</sup>, наблюдать ея явленія, воспроизводить ее 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 ее 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 отгнѣненныхъ лиризмомъ, живыхъ картинокъ нетронутой, чистой природы,—вотъ чѣмъ оканчивается борьба за освобожденіе живописи 19 вѣка. *Libertas artibus restituta!*

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

Калкманп<sup>2)</sup> 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. Sokrates 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 excolivit*, Cicero, *de invent.* II, I, 1 S. Q. 1668). Polyklet stellt also

<sup>1)</sup> *Gesch. d. Malerei im 19. Jahrhundert.* I, 178.

<sup>2)</sup> *Arch. Anzeiger* 1893 S. 11.

den Typus dar, Lysipp das Individuum: jener das Gesetz, welches sich gleich bleibt, die Schönheit, welche den Einzelnen eignet, geeignet hat und eignen wird; dieser das Zufällige und Vergängliche: jener das Permanente, dieser das Accidentielle: jener das Wesen, dieser den Schein—im modernen Sinne jener das Ideale, dieser das Reale.—Die Vorstellung des idealen Typus ist im Alterthum so geläufig, dass Cicero sogar nach einem solchen des Schönredens sucht (*orator* 2): Platonisches Ideal und Wirklichkeit, sagt er, stehe im Gegensatz des *non gigni et semper esse* zum *nasci occidere fluere labi nec diutius esse uno et eodem statu* (а. а. О.)<sup>1)</sup>.

Такого же взгляда держатся (чтобы назвать новѣйшія работы) еще Вольтеръ въ своей переработкѣ труда Фридрихса Ваустейне zur Geschichte der griechisch—römischen Plastik <sup>1)</sup>, Баумейстеръ въ *Denkmäler* <sup>2)</sup>, Жюльенъ въ *L'éducation athénienne* <sup>3)</sup>, Юнгманъ въ своей *Эстетикѣ* <sup>4)</sup>, Кунъ во *Всеобщей исторіи искусства* <sup>5)</sup>, Колинзонтъ въ *Исторіи греческой скульптуры* <sup>6)</sup>, Винтеръ въ рѣчи, произнесенной въ Берлинскомъ Университетѣ 14 июня 1894 года <sup>7)</sup>.

Обыкновеннымъ аргументомъ, въ силу котораго выводять заключение о томъ, что „подчиненіе индивидуальнаго общему, отдѣльнаго явленія идеѣ въ V вѣкѣ было господствующимъ принципомъ не только въ искусствѣ, но и во всей жизни“ <sup>8)</sup>, служатъ мѣста изъ Поэтики Аристотеля гл. 2, 15, 25 <sup>9)</sup>. Однако ссылка на выраженіе Аристотеля: *ὅλον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἶον ἐστὶ ποιῆσαι, Εὐριπίδην δὲ οἶον εἶναι*, имѣеть мало научной убѣдительности. Для насъ гораздо важнѣе сужденіе знатока дѣла, проф. Магаффи, который категорически отрицаетъ справедливость мнѣнія, что Софокль представлялъ общечеловѣческіе типы, а Еврипидъ выводилъ реальныхъ людей. Вотъ его слова: „По свидѣтельству аристотелевой *Поэтики*, противоположность между обоими поэтами опредѣлялась Софокломъ слѣдующими знаменитыми словами,—„самъ онъ изображалъ людей, какими они должны бы быть, Еврипидъ же—какими они бывають въ дѣйствительности“. По-

<sup>1)</sup> Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt. S. 332.

<sup>2)</sup> Ст. „Ikonographie“ S. 712.

<sup>3)</sup> Paul Girard, *L'éducation athénienne au V-e et au IV-e siècle avant J.—C.* 2-e édition. Paris, 1891. P. 268.

<sup>4)</sup> *Aesthetik*. 1886, II Bd., стр. 358.

<sup>5)</sup> Kuhn, *Allgemeine Kunst-Geschichte*. 1892—3. Einleitung. S. LX.

<sup>6)</sup> *Histoire de la Sculpture Grecque*. T. I, Paris, 1892. P. 354.

<sup>7)</sup> Über die griechische Porträtkunst. Berlin 1894.

<sup>8)</sup> Petersen, *Die Kunst des Pheidias am Parthenon und zu Olympia*. Berlin 1873. S. 401.

<sup>9)</sup> См. *Jahrbuch d. kais. arch. Inst.* 1893, S. 46 сл.

слѣ долголѣтняго изученія обоихъ повтовъ, тщательнаго чтенія всѣхъ толкованій этихъ словъ и подтвержденій, приводимыхъ въ ихъ пользу критикою, я считаю долгомъ высказать мое положительное мнѣніе, что еслибъ даже Софокль и хотѣлъ сказать эти слова, они были бы все таки невѣрны. У него нѣтъ ни одного вида героизма, для котораго мы не нашли бы подходящей параллели у Еврипида; у Еврипида же нѣтъ такихъ человѣческихъ слабостей или низостей, которыми не нашлось бы въ скудныхъ остаткахъ поэзіи Софокла соответствующихъ чертъ, и (я въ этомъ твердо убѣжденъ) ихъ оказалось бы еще болѣе, еслибъ мы обладали большимъ матеріаломъ для сравненія<sup>1)</sup>.

Стоящій параллельно съ этимъ пресловутый вопросъ о значеніи словъ Плинія (XXXIV, 65): (Lysippus) *volgoque dicebat ab illis (veteribus) factos quales essent homines, a se quales viderentur esse*, принадлежитъ къ числу тѣхъ вопросовъ, о которыхъ до сихъ поръ еще не установилось никакого твердаго историческаго сужденія. Отфридъ Мюллеръ<sup>2)</sup> находилъ, что слова „*quales viderentur esse*“ суть не что иное, какъ ошибочный переводъ греческихъ словъ „*ὡς ἔοικεν εἶναι*“, т. е. „*quales esse convenit*“ или „*par est*“. Съ Мюллеромъ не согласенъ Бруннъ<sup>3)</sup>; по его мнѣнію, здѣсь нѣтъ никакой ошибки: Лизиппъ слѣдовалъ извѣстнымъ оптическимъ законамъ и, разумѣется, изображалъ людей „какъ они кажутся человѣческому глазу“. Съ Брунномъ въ свою очередь не соглашается Wustmann<sup>4)</sup>, высказавшій догадку, что въ приведенномъ мѣстѣ Плинія рѣчь идетъ не о пропорціяхъ, а объ опредѣленныхъ законахъ перспективы, которые Лизиппъ прежде всего долженъ былъ установить, занимаясь преимущественно колоссальной скульптурой. Петерсенъ<sup>5)</sup> толкуетъ слова Плинія съ точки зрѣнія Платоновой эстетики; по его убѣжденію, ихъ слѣдуетъ понимать въ томъ смыслѣ, что Лизиппъ, подобно Еврипиду, изображалъ дѣйствительныхъ людей, а древніе художники—людей такими, какими они были бы или должны бы быть, т. е., подобно Софоклу, идеализируя ихъ. Наконецъ, послѣдняя попытка рѣшенія этого вопроса принадлежитъ Кекуле<sup>6)</sup>, который, не соглашаясь съ другими толкованіями, рѣшительно сталъ въ защиту

<sup>1)</sup> Исторія классическаго періода греческой литературы (русск. перев.) I, стр. 289.

<sup>2)</sup> Kl. Schriften II, S. 381.

<sup>3)</sup> Gesch. d. griechisch. Künstler, I, стр. 264 сл.

<sup>4)</sup> Zu Plinius' Kunstgeschichte. S.—A. Стр. 7.

<sup>5)</sup> Die Kunst des Pheidias, S. 401.

<sup>6)</sup> Jahrbuch d. kais. arch. Inst. 1898, VIII, S. 89—81. Сообщение Кекуле въ Берлинск. Археолог. Обществѣ вызвало замѣчанія со стороны Деля, Кальманна, Конце и др. См. тамъ-же „Arch. Anzeiger“, p. 11.

О. Мюллера, отклоняясь от него во взглядѣ на сущность Лизипповскаго искусства вообще. Кекуле полагаетъ, что существуетъ несомнѣнная связь между Софокловымъ изреченіемъ и Лизипповымъ, что оба они однородны, не могли проивойти независимо одно отъ другаго и что изреченіе у Аристотеля есть первообразъ, а у Плинія—подражаніе ему. „Не только второстепенные, но и великіе художники, говоритъ Кекуле, выражали иногда художественныя воззрѣнія въ видѣ философскихъ формулъ, которыя съ сущностью ихъ искусства ничего общаго не имѣли. Чтобы Лизиппъ свое пристрастіе къ стройнымъ фигурамъ какъ наставленіе для своихъ учениковъ могъ облечь въ такую странную форму, это также мало вѣроятно, какъ и то, чтобы онъ дѣйствительное или мнимое выраженіе Софокла примѣнялъ къ самому себѣ. Это есть формула ученаго по искусству, а не художника“ (стр. 45).

Лично мы убѣждены въ томъ мнѣніи, что въ названномъ мѣстѣ Плинія дѣло идетъ не объ эстетическомъ вопросѣ, а о чисто технической части, и что объясненіе, предложенное самимъ Кекуле нѣсколько лѣтъ назадъ<sup>1)</sup>, есть наиболѣе удовлетворительное изъ всѣхъ<sup>2)</sup>. Въ самомъ дѣлѣ, не трудно видѣть, что Лизиппъ относился къ искусству совершенно такъ же, какъ и Поликлеть: оба они брали себѣ за образецъ живую дѣйствительность, какъ она есть, и старались передать ее во всей ея правдѣ и непосредственности. Но статуи Поликлета, если цѣнить его Дорифора, какъ произведеніе, которое должно отвѣчать требованіямъ новаго искусства, носить на себѣ всѣ признаки стариннаго стиля; формы ихъ въ высшей степени выразительны и энергичны и выполнены съ натуралистическою отчетливостью, но не особенно изящно, *широкими плоскостями*, безъ достаточно тонкой моделировки, нѣсколько жестко и сухо, такъ что зритель получаетъ чисто пластическое впечатлѣніе; онъ видитъ, что формы сняты съ природы и что скульпторъ внимательно изучалъ живые образцы; но въ то же время въ умѣ его неволью складывается заключеніе, что это не болѣе, какъ окаменѣвшее воспоминаніе о челоувѣкѣ, какъ умно исполненная *статуя*, неподвижная, застывшая, а не моментальное состояніе тѣла, которое можетъ сейчасъ же измѣниться и перейти въ другое.

Въ Лизиппѣ впервые кульминирована виртуозность техники, которая съ тѣхъ поръ составляетъ отличительное свойство греческой

<sup>1)</sup> Die Gruppe des Künstlers Menelaos. Leipzig. 1890, S. 84 f. См. также характеристику Лизиппа въ *Griechenland* Беденкера (на русск. яз. въ введеніи къ переводу Павла г. Ягичевскаго, стр. LXXXIV).

<sup>2)</sup> Съ этимъ соглашается и Conze въ Arch. Anzeiger къ Jahrb. d. kais. arch. Inst. 1398, стр. 12.

пластики. Формы его Апоксіомена отличаются удивительнымъ богатствомъ, тонкостью и разнообразіемъ моделировки. „Онѣ дѣйствуютъ не просто какъ формы и плоскости: каждая точка вмѣтаетъ здѣсь свое значеніе: линіи разбѣгаются, перекрещиваются, пересѣкаются; тонкая и опредѣленная пластика даетъ замѣтную и самостоятельную игру свѣта и тѣни, близкую дѣйствительному впечатлѣнію живописи“ (Кекуле). Само собою разумѣется, что Полиетовская техника должна была вазаться Лизиппу немного старомодной и примитивной, и, быть можетъ, въ своемъ изреченіи Лизипп хотѣлъ указать на различіе между механическимъ воспроизведеніемъ человѣческихъ формъ со стороны Полиетета и болѣе художественнымъ своимъ. Полиететъ изображалъ людей вполне правильно, согласно съ природой, но онъ не обращалъ должнаго вниманія на общее впечатлѣніе, оставлялъ въ статуѣ только тѣ линіи, которыя необходимы для *наглядной* передачи анатомическаго строенія человѣческаго тѣла. Полиететъ хотѣлъ показать „*quales essent homines*“, каково анатомическое строеніе ихъ тѣла. Лизиппъ же, поставивъ себѣ цѣлью искусства художественное впечатлѣніе, которое природа непосредственно производитъ на зрителя, отвергаетъ наглядную, но угловатую передачу отдѣльныхъ формъ человѣческаго тѣла и придаетъ жизненность фигурамъ посредствомъ тысячи движущихся и волнуемыхъ линій, рассчитывая на то, что на извѣстномъ разстояніи линіи и точки сольются вмѣстѣ, и получится та сложная игра свѣта и тѣни, которую ввощенный глазъ художника видитъ въ природѣ. *A veteribus factos quales essent homines, a se quales viderentur esse.* Дорифоръ—это превосходно исполненная студія, модель, а Апоксіоментъ—вполнѣ законченное художественное твореніе. Отсюда понятно, что Дорифоръ гораздо скорѣе можетъ служить пособіемъ для обученія рисованію, чѣмъ Апоксіоментъ, понятно также, почему Лизиппъ называлъ Дорифора своимъ учителемъ.

Такимъ только образомъ, по нашему мнѣнію, можетъ быть рѣшенъ вопросъ о значеніи словъ Лизиппа. Во всякомъ случаѣ, вопросъ этотъ слишкомъ спорный для того, чтобы можно было на основаніи его дѣлать какіе либо надежные выводы.

Позднѣйшія упоминанія <sup>1)</sup>, основанныя на апіорныхъ философскихъ теоріяхъ, и совершенно легендарныя извѣстія, какъ напримѣръ сказка о Зевксисѣ <sup>2)</sup> или разсказъ Діодора о статуѣ Аполлона Пифійскаго, исполненной Θεодоромъ и Телекломъ для Самоса <sup>3)</sup>, разу-

<sup>1)</sup> Какъ напр. Cic. Orat. 2, 9.

<sup>2)</sup> Cic. De invent. II, 1, 1. S. Q. 1668.

<sup>3)</sup> Diod. I, 98.

мѣется, въ свою очередь ни на шагъ не поднимають разрѣшенія вопроса объ идеалѣ въ смыслѣ желательномъ для его защитниковъ.

Кромѣ литературныхъ указаній, для нагляднаго уясненія этого вопроса слѣдуетъ назвать аргументы болѣе реальнаго характера, а именно памятники.

Большой интересъ въ этомъ отношеніи прежде всего представляетъ изображение Аполлона на одной изъ мелосскихъ амфоръ<sup>1)</sup>. Несмотря на удивительную простоту художественныхъ средствъ, исполнение головы (рис. 1) и всей фигуры Аполлона показываетъ, что живописецъ имѣлъ передъ собой живую натуру, что онъ исполнилъ свою работу, имѣя передъ глазами модель живаго человѣка. Выбитыя въ верхней части щеки, отсутствіе усовъ, большой носъ, низкій лобъ, впалая грудь, худощавость фигуры, все это—портретныя черты натурщика. Индивидуальныя или реальныя особенности настолько рѣзко выступаютъ въ этомъ изображеніи, что говорить здѣсь объ общемъ или идеальномъ типѣ рѣшительно невозможно. Это не болше, какъ портретная фигура, взятая прямо изъ живой народной среды, имѣющая свою особенную физиономію и дышащая жизнью<sup>2)</sup>.



Рис. 1.—Голова Аполлона на мелосской амфорѣ.

Рядъ важныхъ открытій на афинскомъ Акрополѣ внесъ новый научный фактъ въ область изученія греческаго искусства: онъ показалъ, что въ самыхъ первыхъ опытахъ греческой пластики выражается уже сильное стремленіе къ реальной правдѣ, къ изученію и воспроизведенію природы. В. К. Мальмбергъ<sup>3)</sup> весьма удачно назвалъ эти статуи произведеніями *античныхъ прерафаэлитовъ*. Въ самомъ дѣлѣ, у этихъ первобытныхъ греческихъ мастеровъ съ ясностью можно увидѣть идеалъ истиннаго искусства, искренность настроенія, наивное и непосредственное отношеніе къ природѣ, которую они воспроизводили такъ, какъ ее видѣли и чувствовали, основывая каждый ударъ рѣзца на непосредственномъ впечатлѣніи. Что значитъ самая совершенная техника, занятая подражаніемъ разъ навсегда установленнымъ образцамъ, если въ картинахъ или статуяхъ нѣтъ искренности, настроенія и близости природы! Антеноръ, этотъ луч-

<sup>1)</sup> Conze, melische Thongefässe Taf. IV.

<sup>2)</sup> Индивидуальный характеръ этого изображенія отмѣчаетъ также Дюмонъ, Les Céramiques de la Grèce propre, I, p. 216.

<sup>3)</sup> Успѣхи современной археологіи. Актовая рѣчь, произнесенная 12 дек. 1875 г. Юрьевъ. 1896, стр. 8.

шій изъ предшественниковъ Мирова и Фидія, и его товарищи не знали ни Платона, ни Аристотеля, никакихъ другихъ авторитетовъ, кромѣ природы и внутренняго голоса души; они обладали неопытностью въ техникѣ, а между тѣмъ во всей исторіи греческаго искусства едвали найдутся болѣе прекрасныя произведенія, чѣмъ женскія статуи Акрополя съ ихъ миловидной нѣжностью и наивно-кокетливой граціей.

Въ доказательство правильности нашего взгляда, мы приведемъ относящіяся къ тому же предмету соображенія ученаго, котораго никакъ нельзя упрекнуть въ излишнемъ скептицизмѣ по отношенію къ пресловутой теоріи родоваго идеала. Вотъ что говоритъ Винтеръ въ своей рѣчи, произнесенной въ Берлинскомъ Университетѣ 14 іюня 1894 года <sup>1)</sup>: „Только теперь, со времени раскопокъ на аѳинскомъ Акрополѣ, мы дѣйствительно узнали искусство шестаго столѣтія и спеціально культуру Пизистратова времени. Но чѣмъ больше мы вникаемъ въ ея пониманіе, тѣмъ яснѣе выступаетъ передъ нами сильно развитая индивидуальность личностей, которая нигдѣ не могла имѣть болѣе благоприятной почвы для своего развитія, какъ при дворахъ тиранновъ, подобно тому, какъ былъ данъ жизнью самый сильный и рѣшительный толчекъ развитію безграничной субъективности при итальянскихъ небольшихъ княжескихъ дворахъ къватроченто. Не только лицѣ умственныхъ корифеевъ, какъ Анакреонъ и Симонидъ, встрѣчаются намъ своеобразно развитыя личности. Въ обыкновенномъ человѣкѣ, какъ Милгіадъ старшій, отпечатывается сильная индивидуальность. Это есть именно время, когда культъ личности далъ свои цвѣты, которыми совершенно наполнены пѣсни поэтовъ и картины вазовыхъ живописцевъ съ надписями любящихъ; когда даже въ кругу вазовыхъ живописцевъ выступаютъ столь индивидуальныя образы, какъ образъ Евфронія. Это есть время, въ которое болѣе чѣмъ когда либо былъ распространенъ обычай одарять божество статуей собственной особы; этотъ обычай, касавшійся даже женщинъ, былъ воспитанъ при дворахъ тиранновъ.

„Свидѣтелями этого обычая и служатъ статуи, которыя вновь открыты на аѳинскомъ Акрополѣ въ пожарномъ мусорѣ, происшедшемъ отъ персидскаго разоренія, и теперь наполняютъ цѣлый музей. Это—статуи мужчинъ и женщинъ. Между мужскими нѣтъ ни одной, которая бы позволяла признать скорѣе бога или что-нибудь иное, чѣмъ человѣческое существо. Судя по изображенію, онѣ не могутъ быть ничѣмъ инымъ, какъ фигурами опредѣленныхъ личностей, имен-

<sup>1)</sup> Über die griech. Porträtkunst S. 6 и сл.