

УДК 7.01, 7.036, 75.01
 ББК 85.100, 85.140
 DOI: 10.51678/2073-316X-2025-3-36-51

Сергей Романович

Об Античном принципе

Настоящая публикация является первым изданием теоретического очерка Романовича «Об Античном принципе», сохранившегося в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи, куда он поступил в составе парижского архива Ларионова и Гончаровой в 1989 году. Этот текст, отправленный Романовичем Ларионову с одним из писем предположительно в 1928 году, подводил итог его размышлениям воронежских лет. Взгляд Романовича на античность — это взгляд живописца. Отношение к античности как к живому истоку искусства легло в основу его собственного художественного метода и в дальнейшем раскрывалось в главных направлениях его живописи, прежде всего — в христианской теме. Публикация и комментарии Ирины Федотовой.

Ключевые слова:

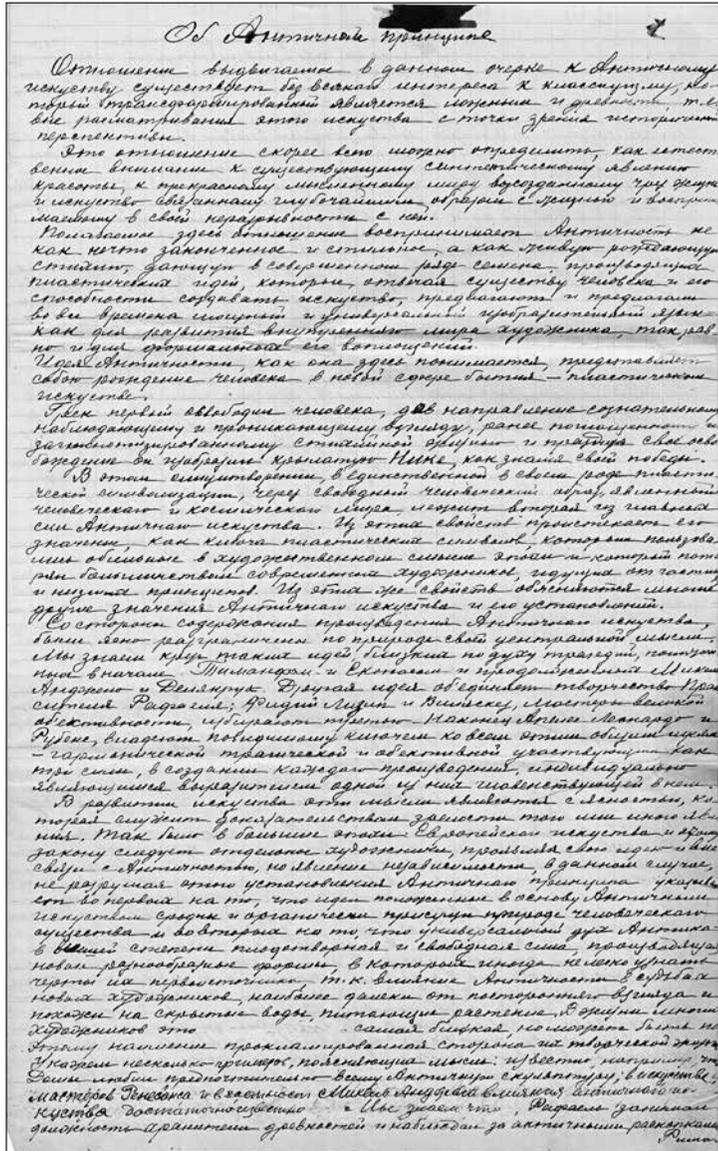
Сергей Романович,
 античность, ложноклассический,
 живопись, пространство,
 образ, цвет.

Настоящая публикация является первым изданием текста теоретического очерка С. М. Романовича «Об Античном принципе», написанного им предположительно в 1928 году и отправленного в составе переписки М. Ф. Ларионову. Текст дошел до нас в виде двух рукописных экземпляров, чистового и чернового.

Чистовой экземпляр рукописи хранится в разделе анонимных рукописных материалов в фонде М. Ф. Ларионова и Н. С. Гончаровой в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ Ф. 180. Ед. хр. 9223), куда он поступил в составе парижского архива художников от А. К. Томилиной в 1989 году. Рукопись представляет собой три листа (2 и 3 листы сдвоены) линованной в клетку тонкой бумаги нестандартного удлиненного формата А-4 со следами сгибов шестеро, исписанные с обеих сторон синими чернилами мелким каллиграфическим почерком с незначительной авторской правкой. Первая страница озаглавлена «Об Античном принципе». На последней странице после текста имеется приписка: «Отвечайте поскорей», сделанная беглым почерком, аналогичным почерку писем С. М. Романовича 1920-х годов.

В частном собрании сохранился второй, очевидно, неотправленный черновой экземпляр очерка, озаглавленный «Античный принцип». Он практически идентичен по тексту рукописи из ОР ГТГ и написан тем же каллиграфическим почерком, с небольшими помарками и исправлениями от руки, не подписан и не датирован. Существование других экземпляров или вариантов текста очерка «Об Античном принципе» установить пока не удалось.

При подготовке публикации за основу был взят чистовой экземпляр рукописи. Орфография и пунктуация приближены к современным нормам. В квадратные скобки взяты авторские правки чистового варианта. В постраничных сносках отражены небольшие отличия от чернового варианта, а также текстологические пояснения и комментарии.



Об Античном принципе¹

Отношение, выдвигаемое в данном очерке к Античному искусству, существует без всякого интереса к классицизму, который, трансформированный, является ложным, и [к] древности, т. е. вне рассматривания этого искусства с точки зрения исторической перспективы².

Это отношение, скорее всего, можно определить как естественное внимание к существующему синтетическому явлению красоты, к прекрасному мысленному миру, воссозданному через жизнь и искусство, связанному глубочайшим образом с жизнью и воспринимаемому в своей неразрывности с ней³.

Полагаемое здесь отношение воспринимает Античность не как нечто законченное и стильное, а как живую рождающую стихию, дающую в совершенном ряде семени производящих пластических идей, которые, отвечая существу человека и его способности создавать искусство, предлагают и предлагали во все времена мощный и универсальный изобразительный язык, как для развития внутреннего мира художника, так равно и для формальных его воплощений.

Идея Античности, как она здесь понимается, представляет собою рождение человека в новой сфере бытия — пластическом искусстве.

Грек первый освободил человека, дав направление сознательному наблюдающему и проникающему взгляду, ранее поглощенному и за- гипнотизированному стихийной жизнью, и празднуя свое освобождение, он изобразил крылатую Нике⁴, как знамя своей победы.

1 Здесь и далее Романович употребляет написание слов «Античный», «Античность», «Антик» с заглавной буквы. Аналогичное написание термина «Антик» встречаем, например, в тексте доклада, сделанного археологом и историком искусства Б.В. Фармаковским в Государственном институте истории искусств 2 декабря 1926 года (Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 6. Оп. 1. Д. 219. Л. 136–139; опубликован в изд.: [1, с. 94–99].

2 В черновом варианте приписка карандашом: «и эстетической категории».

3 Здесь находит продолжение то определение реализма в искусстве, которое было впервые высказано Романовичем в программной статье «О реализме» для журнала «Маковец»: «В понятии «реального» кроме личного и текущего есть начало постоянное и абсолютное. Оно выясняется из произведений, которые вышли великими из борьбы времен и вкусов. Рафаэль, Рембрандт, Фидий — эти пророчества признаны человечеством. Однако нам скажут, что любовь к действительности может присутствовать лишь там, где есть сама действительность, в противном случае, в случае абстрактного искусства, где найти критерий для оценки? Мы ответим: в действительности, но в действительности, понимаемой не в смысле наглядности, но в смысле правды чувства. Вот он, реализм в высшем смысле, соприкасающийся с пророчеством и исходящий из нравственной и светоносной природы человека» [6, с. 28].

4 Так в тексте.

1. Сергей Романович. Об Античном принципе. Рукопись ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 9223. Л. 1

В этом олицетворении, в единственной в своем роде пластической символизации, через свободный человеческий образ, явленный человеческого и космического мира, лежит вторая из главных сил Античного искусства. Из этих свойств проистекает его значение как ключа пластических символов, которым пользовались обильные в художественном смысле эпохи, и который потерян большинством современных художников, идущих от частных и низших принципов. Из этих же свойств объясняются многие другие значения Античного искусства и его установлений.

Со стороны содержания произведения Античного искусства были ясно разграничены по природе своей центральной мысли. Мы знаем круг таких идей, близких по духу трагедии, положенных вначале [далее слово стерто⁵ и исправлено на: Тиманфом⁶] и Скопасом и продолженных Микеланджело и Делакруа. Другая идея⁷ объединяет творчество Праксителя, Рафаэля; Фидий, Лисипп и Веласкес, мастера великой объективности, избирают третью. Наконец, Апеллес⁸, Леонардо и Рубенс владеют, по-видимому, ключом ко всем этим общим идеям — гармонической, трагической и объективной, участвующим, как три силы, в создании каждого произведения, индивидуально являющ[егося] выразителем одной из них, главенствующей в нем⁹.

5 В черновом варианте: «Аристидом». Аристид Младший, или Аристид Фиванский — древнегреческий художник середины IV в. до н. э., который, согласно Плинию, «раньше всех стал рисовать душевные свойства и выразил чувства человека <...> а также переживания душевные» [5, с. 56].

6 Тиманф — древнегреческий художник с о. Сифноса, живший в V–IV вв. до н. э. Одна из его композиций, описанная античными авторами, повторена во фреске «Жертвоприношение Ифигении» из Дома трагического актера в Помпеях. Эта фреска упоминается в одном из писем Романовича в связи с работой над театральными декорациями: «Раз лишь мне пришлось помогать в студии Художественного театра в Постановке Гамлета, но разрешение было по идее очень чуждо мне — конструктивное переложение Дерена — а я думал об известке с золотом, о простых сценах и разных пространствах в смысле самой живописи <...> например, с одной стороны установка, <...> какая есть <...> во фреске “Жертвоприношение Ифигении”, а с другой развитое пространство вроде Рубенсовского [далее в письме поясняющий рисунок]» (Письмо С. М. Романовича М. Ф. Ларионову, 4 мая 1926 г. ОР ГТТ. Ф. 180. Ед. хр. 7654. Л. 1 об.).

7 Идея гармонии, как следует из текста далее.

8 Апеллес — древнегреческий живописец IV в. до н. э., считавшийся великим, первым художником античности.

9 Романович выстраивает в своеобразную систему имена живописцев и скульпторов как носителей пластических этосов — по аналогии с музыкальными этосами в классической античной философии, различными по характеру психологического и этического воздействия на человека.

В развитии искусства эти мысли являются с ясностью, которая служит доказательством зрелости того или иного явления. Так было в большие эпохи Европейского искусства, и этому закону следуют отдельные художники, проявляя свою идею и вне связи с Античностью, но явление независимости, в данном случае, не разрушая этого установления Античного принципа, указывает, во-первых, на то, что идеи, положенные в основу Античным искусством, сродны и органически присущи природе человеческого существа, и, во-вторых, на то, что универсальный дух Антика — в высшей степени плодотворная и свободная сила, производящая новые разнообразные формы, в которых иногда нелегко узнать черты их первоисточника, т[ак] к[ак] влияния Античности в судьбах новых художников наиболее далеки от постороннего взгляда и похожи на скрытые воды, питающие растение¹⁰. В жизни многих художников это [далее слово стерто] самая близкая, но может быть поэтому наименее прокламированная сторона их творческой жизни. Укажем несколько фактов, поясняющих мысль: известно, например, что Домье любил предпочтительно всему Античную скульптуру; [далее фраза стерта и исправлено на: в искусстве мастеров Ренессанса и в частности Микеланджело, влияние античного искусства достаточно известно. Мы знаем, что]¹¹ Рафаэль занимал должность хранителя древностей и наблюдал за античными раскопками Рима.

Античные элементы в творчестве Рубенса, работавшего часто под чтение греческих и римских авторов, не требуют доказательств. Делакруа, братский ему художник, античен в высшей степени и восходит к образам античного трагического искусства. Рембрандт, этот «готический» как будто мастер, имел и ценил в высшей степени Микеланджело и через него восходил к Античному. Что же сказать о Леонардо, этом «Апеллесе нового времени»¹²; он первый вывел Европейское искусство живописи из провинциального положения по отношению к своему античному прототипу.

10 Ср. у Н. П. Кондакова: «Помпеянская живопись, переданная в рисунках Илиады и Виргилия, сходится через посредство многочисленных копий XI–XII столетий с “Кинегетикою” Оппиана времен Возрождения — факт, между другими наглядно свидетельствующий, что антик в течение этого тысячелетия существовал не только под землей, в виде Помпеи и Геркуланума, но был живою струей, тоневшю по временам, но не перестававшею течь и освежать поле искусства» [4, с. 49].

11 В черновом варианте: «мы знаем, что Микеланджело, наблюдая Антиков, в частности, отдал должное изучению горельефов античных саркофагов».

12 Традиция сравнивать Леонардо да Винчи с Апеллесом уходит корнями в эпоху Возрождения. Подробнее см.: [9].

Начала его композиций, их строй и ритм, тончайшая моделировка форм, в которой предмет становится драгоценностью, — все связано тысячью нитей, как в общей идее, так и в чертах самого мастерства, с Античностью. Наконец, улыбка его персонажей — отблеск иной таинственной улыбки, получившей начало у греческих архаиков.

Но если мы возьмем мастеров, как будто стоящих вне непосредственных влияний Античности, например, Дюрера или Сезанна, то мы увидим силы Антика, принимавшие участие в формировании и в этих явлениях, и, может быть, эти последние мастера, в силу своей внешней отдаленности от Античных истоков, чувствовали наиболее то, что напоминало их далекий, но тем более желанный прототип; любовь, с которой относился Сезанн к искусству Делакруа, как бы подтверждает это. Для выяснения положенной мысли достаточно произведенных примеров, укажем лишь на то, что в нашем русском искусстве влияние Антика есть влияние единственной силы, принятой органически и создавшей великое искусство. И в этом, как и в других случаях, настолько универсальны в своей генетической силе оказались эти влияния, что эпохи, не имеющие, по-видимому, даже общих стилистических черт, рождены именно духом Антика: иконы древней нашей живописи в лучшем, что существует, имеют прямые корни в Античном.

Иконы так называемых греческих писем, новгородские лучшие иконы, иконы, связанные с именем Рублева, новгородские монастыри и фрески, особенно Спаса Преображения и Федора Стратилата¹³, настолько античны и так открывают прекрасные качества великого греческого искусства, что, наряду с античными мраморами, византийским и обширным эллинистическим искусством, служат необходимым современным материалом для постижения античного искусства живописи. Противопоставляясь древнему искусству русской живописи, искусство русского Ампира, несходное с ним во всех остальных чертах, остается наиболее строго античным даже по сравнению с западными образцами, явившимися ему проводниками. В этой восприимчивости к элементам античного сказываются как качества национального характера, так и влияния, воспринятые при истоках культуры через иконографию, культ и письменность.

13 Храмы Спаса Преображения на Ильине улице и Св. Феодора Стратилата на Ручью в Великом Новгороде.

Обращаясь к вышеизложенному сопоставлению, мы видим две наиболее плодотворные, заключенные в границы одной национальности, различные стилистические эпохи, идущие одинаково от Античного корня.

Это является доказательством общих синтетических элементов и рождающих сил в Античном принципе, который по праву открывается как зерно искусства нового времени.

Непосредственная сила развития Античного искусства, органичность его явлений, непостижимая быстрота и закономерность в достижении труднейших, как кажется нам, завоеваний и открытий, особенно по сравнению с предыдущими и последующими эпохами, кажется нам почти необъяснимой и до известной степени может быть лишь сопоставлена с быстротой и подъемом в развитии опытных и технических наук последнего периода Европейской истории. Но все же есть нечто поясняющее этот необыкновенный и счастливый порыв человеческой воли к совершенству. Не следует упускать из виду того обстоятельства, что раса, одаренная чувством искусства и фантазией в высшей степени, географически поставленная в центре тысячелетних культур, считая лишь от Гомера до Аппеллеса, в продолжении семи веков усиливалась в закономерном и ясном движении; при этом имело существенное значение то, что состояние широкой образованности, как развитой самостоятельно греками, так и наследованной от Египетской и восточных культур, было состоянием высших умов Античной эпохи.

Так, за 1700 лет до Коперника у Аристарха¹⁴ мы встречаем[ся] с гелиоцентрическим мировоззрением; к концу пятого века до нашей эры Бион¹⁵ учил, что земля шаровидна, и, по-видимому, закон притяжения был формулирован Архимедом за 1800 лет до Ньютона, можно точно так же сказать, что эволюционные теории, выдвинутые греческими философами, служат отправной точкой современных научных положений.

Не забудем поэтому огромных научных, философских и технических богатств, несомненно собранных Античным миром и исчезнувших

14 Аристарх Самосский — древнегреческий астроном, математик и философ III века до н. э., автор гелиоцентрической теории мироздания.

15 Очевидно, имеется в виду Бион из Абдеры, который упоминается у Диогена Лаэртского как «математик Демокритовой школы, из Абдер, писавший по-ионийски и по-аттически (он первый заявил, что есть места, где шесть месяцев длится ночь и шесть месяцев день)». См. подробнее: [3, с. 184].

для нас, как от бедственных разрушений времени, нашествием новых, появившихся на историческую сцену народов; так и под влиянием наступления [далее слово стерто и исправлено на: агрессии] христианства на древний мир. Следует принять в расчет также и то, что теория и практика греческой научной и философской мысли, были достоянием ограниченного круга лиц, так как греческие научные и философские школы, имели свой ритуал и свои ограничения, заимствованные, по видимому, из Египта.

Все вышеизложенное разрушает взгляд, еще разделяемый многими, на общее состояние античной мысли как на состояние детски-наивное; наоборот, мы можем заключать по многим данным, что античная эпоха была эпохой огромного интеллектуального подъема и, в частности, подъема объективной науки.

Как правило, мы можем наблюдать очень разнообразное отношение к античному искусству.

Мы можем вполне ясно установить, что в те периоды, когда подходили к этому искусству не со стороны его формообразующей силы, рождающей силы, как к живому действующему принципу, а со стороны института его статических форм и археологических атрибутов, создавали искусство, которое мы называем ложноклассическим. Нет, пожалуй, ничего скучнее подобных явлений в искусстве, как нет более мрачного, чем музеи копий и реставрации, и это понятно, т. к. унижение и искажение высоких форм жизни, переживается особенно тягостно. Из желания объективности нужно признать, что элементы пассивности [далее зачеркнуто словосочетание: подражательности «ложноклассического»] присутствуют и в круге самого Античного искусства, как и всякой живой деятельности, незначительное же число подлинников по сравнению с огромным количеством поздних вариантов и римских копий (иногда [далее слово стерто и исправлено на: значительных] по художественным достоинствам) подчеркивает черты «ложноклассического» еще заметнее, мы же ощущаем их тем более ясно, что именно отмеченные этой чертой произведения наиболее популяризированы и распространены различного рода репродукциями в наше время, несмотря на яркие блески античной идеи и в позднем свободном эллинистическом искусстве.

Однако в наше время уже не редки случаи понимания и истинных ценностей¹⁶.

Было уже указано, что Античное искусство как бы способствовало рождению нового человека через искусство.

Пластически это выразилось в изобретении отношений и форм новой человеческой наготы, отвечающей смыслу этого нового существа так же, как и в изобретении жеста — этого значительного элемента пластики; современные художники почти забыли жест как пластический способ выражения и влияния на зрителя, сейчас он или примитивен и связан, или натуралистически незначителен, но умение владеть этим символическим языком есть показатель культуры, эпохи, и группа людей, выраженная как естественный, объединенный одним пластическим движением концерт жестов, является нам в самых высоких произведениях искусства.

Жест, открытый греческими художниками, открывается нам в Античном искусстве во всей своей значительности.

Жестикуляция персонажей «Афинской школы», «Тайной вечери», «Смерти Сарданапала»¹⁷, «Битв» Рубенса¹⁸, фигур Клода Лорена и Коро, развивает эти идеи античных художников.

Взгляд в его магическом действии и движение лица в пластически необходимых чертах, даны вначале в Античном искусстве. Достаточно указать на некоторые эллинистические фрески и на аналогию с ними темного, возвышенного и глубокого взгляда персонажей Рафаэля, на влажный взгляд голов Праксителя¹⁹ и драматический язык Скопаса, на улыбку Леонардо, и мы увидим во многом черты влияния «Эфоса»²⁰ большого Античного искусства.

16 Ср. у В. А. Фаворского: «Такое равновесие (между конструктивностью и композиционностью. — И. Ф.), которое напоминает какое-то блаженное существование, для многих эпох было соблазнительно, и поэтому античное искусство, правильно или неправильно понятое, — последнее чаще, — многих людей привлекало.

Но это равновесие всегда нарушалось, по-видимому, потому, что, изображая так, нужно было относиться к миру, как к человеку, антропоморфично, строить весь мир как разумный человеческий организм, духовно и физически уравновешенный и нормальный. А так как это не совпадало с верой подражавших грекам эпох, то в итальянском Возрождении привело к иллюзионизму, а позднее привело к ложному классицизму. Кроме того, это преимущество греческого изображения, что касается ложного классицизма особенно, наградило искусство довольно слабым принципом, а именно: композицией, понятой в смысле расположения фигур, их движения, как бы их ритмической пляски, что, приближаясь все больше и больше к характеру сценической постановки и в то же время теряя в типичности актеров, в их пространственной и зрительной типичности, привело к театральности изобразительного искусства» [8, с. 105].

17 Имеются в виду, конечно, фрески Рафаэля и Леонардо да Винчи и картина «Смерть Сарданапала» Эжена Делакруа.

18 Очевидно, имеется в виду прежде всего картина Рубенса «Битва греков с амазонками».

19 Определение, данное античными авторами взгляду «Афродиты» Праксителя. Подробнее см.: [2, с. 35].

20 Так в тексте.

Таким образом, чувство Античного искусства художника предложило миру идею наготы как высшую форму красоты.

Жест как пластическое начало, инспирирующее и поясняющее в этом мире красоты

И взгляд, как живую, действующую тайну жизни.

Что же касается элементов формального, как теперь принято называть, т. е. выполнения произведения, как вещи в ее физических и математических, внутренних и внешних законах, то здесь мы должны убедиться в том, что Античное искусство может служить прообразом, во многом превосходящая и указывая путь как для нашего времени, так, можно быть в этом уверенным, и будущим эпохам.

Разбирая пространственные отношения греков, мы видим, что, переходя от плоского рельефа Полигнота²¹ к развитому рельефу Скопаса, они указали во многом черты нового пространства, развитого в дальнейшем Микеланджело. Общим явлением для Античного искусства в первые периоды его развития является овладение предметом и доведение его в пластической конкретной прелести, до непревзойденных высот. Вместе с тем во многих античных и эллинистических фрагментах мы находим черты развитого глубокого пространства, общего композиционного движения, причем каждая область пространственных отношений, постигаемая греческим искусством с ясностью и непостижимой для нас легкостью, открывалась в формах достойной этой эпохи.

Переходя к культуре античного цвета, мы находим те же черты универсального артистического синтеза.

В сознании античного художника цвет имел значение орудия и фактора огромной силы.

Никогда позднее и, вероятно, никогда ранее не существовало времени, близко подошедшего к такому овладению цветовыми и колористическими задачами. В относительное сравнение с этим цветовым совершенством могут идти, вероятно, лишь культуры, близко и непосредственно связанные в этом отношении с Антиками: Византийские

21 Полигнот — древнегреческий художник середины V века до н. э. Описание его картин, сделанное Павсанием, дает возможность судить об их композиции, подобной вазописи, где персонажи располагались фризами в несколько ярусов, а пространственные планы изображались путем наложения фигур друг на друга и введения элементов пейзажа.

мозаики и русские фрески. И это понятно, т. к. внимание грека, любующегося [далее слово стерто] и его преобразовавшего, останавливалось в высшей степени на тех его элементах, которые создают красочный наряд, убранство, прелесть, поэзию и блеск вещей.

И в богатстве, предлагаемом природой, греки смогли найти, с серьезностью нового наблюдателя, синтетические и глубокие гаммы цвета, культивируя которые, они достигли блестящих гипнотизирующих эффектов.

Все природные элементы, создающие в контрастах свои гармонии, мы можем найти в синтезе Античного цвета. Чувство огня днем, гипнотизирующее свойство было присуще античному цвету. Оперировавшие массами локальных цветов и распределявшие массы цвета не переходящей тональности в колористическом единстве, греки, по-видимому, были искусны и в аналитической тональности импрессионистического рода²². Отказ от одноцветных драпировок и лессировок одним цветом в эпоху Возрождения предуказан греками. В отливающих разными цветами, могучих по контрастам драпировках лучших греческих и русских икон мы видим отзвук этого принципа.

Вся светлая контрастная гамма Европейской колористической живописи, преосуществилась в Античном цвете, однако она не достигла еще гармонической возвышенной силы своего прообраза. Свет, как фактор, создающий жизнь форм в среде и их пластику в пространстве и более, как вдохновенный источник очарования и глубины, был известен многим в Европейском искусстве, но еще раньше таинственную силу светотени, игры и блеска светового луча в отражающих поверхностях узнали древние художники, разрешавшие область отношений света и цвета в произведениях живописи. Однако, выражая цветом явления красоты, создаваемые светом, художник[и] никогда не лишали его силы, т. к. цвет пользовался всегда особой любовью грека. На это указывает также очень выразительное явление раскраски архитектурных форм и статуй, сообщавшей им особую жизненную выразительность с совершенством, о котором мы в слабой степени можем судить по раскрашенным терракотам и некоторым фрагментам архитектурного характера.

22 Понятие импрессионизма применительно к античной живописи с 1910-х годов активно разрабатывалось западными историками искусства, в частности В. Вейсбахом, Ф. Викхоффом.

Основная черта уравновешенной гармонической силы и ясного интуитивного познания законов, управляющих зрительным восприятием, проявляется в области цвета так же, как и в области овладения формой, примером которого всегда останутся [далее слово стерто] многие [далее слово стерто] фрагменты Античного и эллинистического искусства, показывающие совершенную степень овладения как материалом, так и формой, приведенной в монументальный синтез.

Греки, с легкостью прирожденных новаторов, находили нужную им форму, найдя, совершенствовались в соответствии с породившей ее идеей, открывающейся в Античном произведении как явление чистой мысли, т. к. форма греческого искусства оставляет всегда ясным понятие о том, что произведение искусств — не только изображение мира объектов наших чувств, но является воплощением мысли в образах, нашедших себе осуществление через формы видимого мира.

Это могущественное владение формой объясняет нам то, что куски античных мраморов, часто сохранившихся [далее часть фразы стерта и исправлена на: в мелких фрагментах] иногда [далее слово стерто] в осколках, притягивают своей удивительной жизнью наш взор, очаровывая в то же время своей пластикой, выросшей из глубокой природной фантазии, стремившейся к совершенству.

В этом развитии Античной формы заслуживает быть отмеченным изобретение «драпировок», как контрастного явления к основному мотиву [далее слово стерто] наготы; исходя из этого двухстороннего композиционного начала, получило развитие все большее искусство Европы.

Точно так же элементы пейзажа, входящего в общий ритм в композиционное пространство во всем ясном пластическом и естественном виде, даны греческими художниками, для которых чувства ритма и жизни линии были прирожденным качеством.

Древний анекдот о состязании двух греческих художников, не знавших друг друга и проводивших один в отсутствии другого линию, чтобы по ней судить о силе соперника, хорошо характеризует это знание²³.

Наряду с фактом знания значения отвлеченных элементов свое[го] искусства, греки также знали о том, что человеческое сознание тем ярче воспринимает зрительные впечатления и тем интенсивнее их пережи-

23 Имеется в виду рассказ о состязании Протогена и Апеллеса. См. подробнее: [5, с. 52].

вает, чем более убеждающе как действительные оказываются эти последние. Отсюда явилось понимание пластической иллюзии, как одного из мощных средств к возможному действию образов искусства, которые, как пластические и графические объекты, по общему тону красочной силы и моделировки доводились до степени, превосходящей по своей яркости и свету явления жизни, и, как явления высшей реальности, переносили зрителя и из сферы наблюдения в сферу действия.

Отметив специальные стороны Античного искусства, мы разрешим себе вернуться к общей мысли о превосходстве Античного Принципа.

Выдвигаемое главенство Античного Принципа в эволюции форм искусства, не имеющей еще начал его превосходящих, могло бы быть неправильно истолковано, как недооценка или пренебрежение к другим формам искусства.

На самом деле это не так.

На самом деле все формы искусства рассматриваются здесь в их знаменательности и эволюционной сложности и принимаются как явления совершенствования человеческого сознания в его органическом росте и движении в бесконечность.

Поэтому как человеческая форма есть высшая форма, сопоставляемая с другими формами животного мира, хотя есть много прекрасных животных; как цветущее дерево, есть наиболее развитая форма растительного мира, так и Античная форма есть высшая форма в системе эволюционирующего творческого образного сознания человека, еще не нашедшего начал более превосходных и лишь развивающего эту главенствующую форму, или, вернее, отдельные черты, заложенные в ее существе; причем силы Античного искусства, находящегося как бы в потенции в этом великом зерне новой эпохи, постепенно развертываются в разнообразных явлениях, родственных его начальному содержанию.

Это производящее генетическое зерно новых эпох — Античное искусство создает явления новые не по существу, а по обогащению и расцвету первоначально данной идеи.

Этот ход раскрытия идей Антика в эпохи, наиболее насыщенные его силами, идет свободно и быстро и проявляется в формах, несущих ясный знак своего происхождения; в другие эпохи, удаляющиеся от своего центра, движение замедляется, приобретая своеобразные уклончивые формы, иногда несущие реминисценции дальних культур.

Однако богатство, предначертанное производящим синтезом Античного искусства, в котором находится еще столько неисчерпанных

готовых к раскрытию и имеющих явиться форм, еще столько непреложных условий возникновения систем, связанных со своим античным корнем, заставляет с необходимостью признать, что искусство, идущее в продолжении двух тысячелетий под знаком Античного Принципа, находится еще в своем начале.

Внимательный наблюдатель видит присутствие единого организма во всем искусстве Европы, он с удивлением замечает непреложные родственные черты в разнообразных, с первого взгляда, явлениях и все связанные нити, все отблески воплощающихся идей ведут к могущественному центру — Антику, прошедшему черту под великими эпохами Востока и Египта и бросившему со щедростью семени нового искусства, остающиеся живыми, произрастающими и далеко не исчерпавшими свои силы, необходимы[e] как нам, так и тем, кто придет за нами.

Искусство Антика живо, оно далеко не совершило своего пути.

То, что дано греками в начале нашей эры, дано как блистательный пролог нового круга явлений искусства²⁴.

Мы видим начало не менее великого совершенства, которое будет развиваться под знаком того символического явления, которое имело место в преддверии нашего времени.

Пробуждение интереса к Античному будет служить признаком нового подъема искусства Эпохи.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ананьев В. Г., Бухарин М. Д. «Русский Антик». Выставка Эллиноскифского отделения Государственного Эрмитажа в интеллектуальном контексте эпохи // Исторические записки. 2020. Вып. 19 (137). С. 78–99.
2. Вальдгауер О. Ф. Лисипп. Берлин: Р.С.Ф.С.Р. Государственное издательство, 1923.
3. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. 2-е изд. М.: Мысль, 1986.
4. Кондаков Н. П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей/Подгот. к печати по авторско-

24 Вероятно, здесь Романович имеет в виду искусство первых веков христианства, в частности, фаюмский портрет: «Фаюмские портреты, и в частности наиболее эллинистические из них, рассматривались и изучались в большинстве случаев в качестве памятников греческого искусства» [7, с. 12].

му экземпляру первого издания 1876 г. Р. Парпулов и А. Л. Саминский. 2-е изд. Пловдив, 2012.

5. Плиний об искусстве/Пер. Б. В. Варнеке. Одесса: А. А. Ивасенко, 1918.

6. Романович С. М. О реализме // Маковец, Журнал искусств. 1922. №2. С. 26–28.

7. Стрелков А. С. Фаюмский портрет. Исследование и описание памятников. М.; Л.: Academia, 1936.

8. Фаворский В. А. Лекции по теории композиции. 1921–1922 // Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие/Сост. Е. Б. Мурина, Д. Д. Чебанова. М.: Советский художник, 1988.

9. Land N. E. Leonardo Da Vinci and Apelles // Source: Notes in the History of Art. 2006. Vol. 25. No. 2. Pp. 14–17.