И.В. АКИЛОВ
*Старший преподаватель кафедры «Академическая живопись»*
*e-mail: akiloff@yandex.ru*

К.Н. ГАВРИЛИН
*Заведующий кафедрой «История искусств и гуманитарные науки», кандидат искусствоведения, профессор*
*e-mail: gavrilin_strog@mail.ru*

I.V. AKILOV
*Senior lecturer of the Academic Painting Department of the Stroganov Academy (MGHPA)*
*e-mail: akiloff@yandex.ru*

K.N. GAVRILIN
*Candidate of art history, professor, Head of the Art History and Humanities Department of the Stroganov Academy (MGHPA),*
*e-mail: gavrilin_strog@mail.ru*

# ЖИВОПИСЬ ПОЛИКЛЕТА СТАРШЕГО И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ЭВОЛЮЦИЮ ТВОРЧЕСТВА СКУЛЬПТОРА

# THE PAINTING OF POLYKLEITOS THE ELDER AND ITS INFLUENCE ON THE SCULPTOR'S CREATIVITY EVOLUTION

В статье впервые предпринимается попытка анализа живописного наследия Поликлета Старшего и делается вывод, что именно занятиями живописью обусловлены изменения в позднем пластическом языке скульптора.

The paper is the first attempt to analyze the picturesque heritage of Polykleitos the Elder and concludes that it was painting efforts that caused changes in the sculptor's late plastic language.

**Ключевые слова:** античность, Поликлет Старший, живопись, скульптура, Поликсена, Поллиан, колосс Геры в Аргосе.
**Keywords:** antiquity, Polykleitos the Elder, painting, sculpture, Polyxena, Pollianus, the Hera colossus in Argos.

В древности Поликлет Старший был достаточно известен как живописец, но эта сторона его творчества никогда не подвергалась даже самому общему анализу. Живописи Поликлета не посвящено отдельного исследования или главы как в основных классических трудах о его наследии [16; 9; 10], так и в наиболее полных коллективных публикациях, сопровождавших каталог беспрецедентной по масштабу выставки «Поликлет» в Музее древней скульптуры во Франкфурте-на-Майне [17; 18]. Не упомянуты картины Поликлета и в обзорных отечественных [1; 2; 5] и зарубежных [11; 19; 20] изданиях по изобразительному искусству высокой классики. Даже в наиболее содержательной работе по античной живописи А.П.Чубовой и А.П.Ивановой [8] эта тема обойдена стороной. Та же участь постигла ее и в современном исследовании древнегреческой живописи С.Лидакиса [15] и многих других авторов. Только Д.С. Недович в своей книге единожды сообщил о неизвестных живописных работах Поликлета, но счел древние источники о них недостоверными [6, с. 70].

Тем не менее, для объективного понимания эволюции творчества скульптора необходимо исследовать и данные о его живописи, поэтому цель данной статьи — впервые попытаться определить иконографию утраченных картин Поликлета и наметить направление для грядущих изысканий в этой области, чтобы яснее обозначить место и роль великого аргивянина в развитии изобразительного искусства Эллады.

Для античности живописный вклад Поликлета в искусство был сравним по значимости с его достижениями в сфере ваяния. Иоанн Цец в «Хилиадах» упоминает, что Поликлету принадлежит создание двух особо великих творений в скульптуре и живописи, которые стали канонами для этих искусств (Chiliades, VIII, 191):

> *Πολύκλειτος Ἀργεῖος ἦν πλαστής τε καὶ ζωγράφος, πολλὰ καὶ ζωγραφήσας τε καὶ ἀνδριαντο υργήσας. Δύο δὲ πάντων τῶν αὐτοῦ ἔργων ὑπερτε ροῦντα, ζωγραφητὴν εἰκόνα τε φημὶ καὶ ἀνδριάντα· ὧν τὴν εἰκόνα ἔθεντο κανόνα ζωγραφίας, τὸν ἀνδριάντα πάλιν δε τῆς ἀνδριαντουργίας.*
>
> *Поликлет Аргосский был ваятелем и живописцем, создавшим много и живописных и скульптурных произведений. Однако два его произведения превосходят все его собственные произведения. Я имею в виду живописную картину и статую, из которых кар-*

*тину стали считать каноном живописи, а статую, в свою очередь, каноном скульптуры.*

(перевод А.Ф.Лосева [6, с. 92–93])

Если скульптурный канон Поликлета (Дорифор) хорошо известен, то его живописный канон — нет. К сожалению, мы почти не обладаем сведениями о его картинах и только благодаря Максиму Плануду знаем эпиграмму Поллиана на живописное произведение этого мастера — изображение троянки Поликсены перед ее закланием на могиле Ахилла. Содержание эпиграммы не оставляет сомнений, что автором картины являлся именно создатель колосса Геры в Аргосе: Поликсена названа Поллианом «сестрою Геры» по происхождению от руки Поликлета (Anthologia Graeca, XVI, 150).

*ἅδε Πολυκλείτοιο Πολυξένα, οὐδέ τις ἄλλα*
*χεὶρ ἔθιγεν τούτου δαιμονίου πίνακος.*
*Ἥρας ἔργον ἀδελφόν. ἴδ᾽ ὡς, πέπλοιο ῥαγέντος,*
*τὰν αἰδῶ γυμνὰν σώφρονι κρύπτε πέπλῳ*
*λίσσεται ἁ τλάμων ψυχᾶς ὕπερ: ἐν βλεφάροις δὲ*
*παρθενικᾶς ὁ Φρυγῶν κεῖται ὅλος πόλεμος.*

*От Поликлета сия Поликсена: ничья же другая*
*Не прикасалась рука к демонской этой доске.*
*Гере сестра его труд! Посмотри: так как пеплос разорван,*
*Скромно позор наготы силится пеплосом скрыть*
*И умоляет о жизни, страдая безмерно; в глазах же*
*Девы Фригийская вся явлена зримо война!*

(перевод И.В.Акилова)

Данную картину (γρᾰφή) еще мог наблюдать Павсаний в афинской Пинакотеке во II веке. Не указав автора, он описал ее вместе с другими картинами, краски которых позволяли хоть что-то разобрать (Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος, I, XXII, 6):

*…τοῦ δὲ Ἀχιλλέως τάφου πλησίον μέλλουσά ἐστι σφάζεσθαι Πολυξένη.*
*…да есть еще Поликсена, тщетно сопротивляющаяся своему закланию у могилы Ахилла.*

(перевод И.В.Акилова)

Несмотря на утрату самого произведения, написанного на деревянной основе, у нас есть основания для реконструкции его иконогра-

фии, благодаря античной традиции воспроизводить изображения наиболее известных творений великих предшественников. Жертвоприношение Поликсены — достаточно редкий мотив в искусстве античности, и только одна композиция из дошедших до нас сцен полностью соответствует описанию Поллиана и Павсания. До недавнего времени она была представлена единственным изображением на античной гемме в берлинском собрании. Ее небольшой размер (21 х 17 мм) не позволял распознать детали, описанные Поллианом в эпиграмме. Но ситуация изменилась в 1989 году, когда археологическая экспедиция под руководством П.А.Ларенка раскопала сарматское курганное захоронение у села Красный Кут, в котором обнаружила бронзовый кувшин со сценами из жизни Ахилла, включая известную по гемме картину [4, с. 461–468]. Находка была подробно описана В.К.Гугуевым и М.Ю.Трейстером [13, с. 248–271; 7, 204–212].

Жертвоприношение Поликсены, представленное как финал жизни Ахилла, многими деталями дополняет и объясняет изображение на берлинской гемме, но некоторыми разнится с ним (душа мертвого героя смотрит влево, а не вправо; отсутствует амфора под щитом, на который помещена жертва; Поликсена полулежит, а не сидит; не показан конец ножен за спиной Неоптолема). Однако изменения, допущенные резчиком геммы, объяснимы трансформацией изначально квадратной композиции картины в вертикально-овальную форму камня.

Предлагаемое нами понимание данной сцены как воспроизведение картины Поликлета Старшего позволяет сделать первые выводы о характере живописи скульптора и ее иконографических особенностях. Ведь даже эти два изображения картины, ограниченные спецификой своих материалов, передают незаурядное сочетание возвышенного драматизма с жизненной повествовательностью, хотя лишь отчасти передают художественную ткань утраченного оригинала. Глядя на них, становится ясно, почему Поллиан назвал эту картину «демонской» — присутствием скрытого в ней божества он объяснил тот трепет, который неизбежно чувствовал зритель.

Поликлет столь мастерски расставил композиционные акценты, виртуозно сочетав мягкую динамику обреченной жертвы с неумолимой статикой палача, что сообщил небывалую драматургию классически обезличенным образам. На первом плане картины сын Ахилла Неоптолем схватил за волосы Поликсену, которая обеими руками пытается удержать руки палача. Ее пеплос разорван, но сохранил пояс и крепление на правом плече. Неоптолем показан полностью в профиль; он обнажен и нагнулся

над жертвой, неумолимо сжимая рукоять кинжала и удерживая девушку верхом на щите, заменяющем жертвенный камень. Его короткие волосы не обусловлены логикой эпического сказания, но типичны для изобразительного языка Поликлета — внешне это атлет, снабженный лишь ножнами на перевязи и наброшенной на левую руку хламидой. На втором плане картины показана могила Ахилла, в виде архитектурного памятника, — на высоком цокольном ярусе возвышается дорическая колоннада с архитравом, украшенная ритуальной гирляндой из лавровых листьев и привязанным к колонне мечом покойного. В центре памятника воздвигнута ионическая колонна с водруженным на капитель круглым щитом Ахилла. Снабженная крыльями бабочки душа мертвого героя печально сидит, укрывшись за этим щитом и держась за его верхний обод. Картина впечатляет своей продуманностью и композиционным совершенством, в силу которого зритель ни на минуту не забывает грядущий ужас предлагаемой сцены.

Но можно ли на основании иконографии «Поликсены» и знании о склонности Поликлета к самоцитированию определить ту картину, которая являлась его живописным каноном? На наш взгляд, наиболее подходит на эту роль композиция с сидящим Диомедом, который в левой руке держит троянский Палладий. Данное изображение было повторено бесчисленное количество раз, как в античности, включая работу знаменитого резчика гемм при дворе Августа Диоскурида, так и в более поздние времена. Некогда это произведение связывалось с именем Поликлета, указанном на одном из камней, но ныне эта связь подвергнута сомнению [22, с. 673]. Однако нельзя не заметить, что картина с Диомедом частично перекликается с его «Поликсеной». Герой тоже вооружен кинжалом и из одежды имеет только хламиду на левой руке; у него стрижка и внешность Неоптолема, а ноги повторяют движения Поликсены; гирлянда из лавра на жертвеннике сходна аналогичной гирлянде на могильном памятнике Ахиллу. К тому же данное изображение главного героя Аргоса несет в себе необходимый для канона универсализм композиции, который вполне мог служить образцом для гармоничного изобразительного решения любого сидящего образа.

Нельзя не упомянуть, что картина с Диомедом известна и в другом варианте, который вдвое превосходит первый по ширине. Ее композиция симметрично разделена на две половины: слева от центрального столпа со статуей Посейдона представлена сцена с Диомедом, а справа — фигура возмущенного Одиссея, указывающего на убитого троянца у своих ног. Стилистически эта правая половина очень отличается от левой и явно

принадлежит руке другого художника. Можно предположить, что она восходит к творчеству афинянина Аполлодора, поскольку Одиссей изображен в войлочной шапке странника: известно, что именно этот современник Поликлета Старшего снабдил ей образ героя (Scholia graeca in Homeri Iliadem: X, 265). Данный пример раскрывает нам смысл первых строк эпиграммы Поллиана, в которых поэт подчеркивал, что «Поликсена» имеет только одного автора — Поликлета. Видимо, иметь дополнения, исполненные другими живописцами, было характерно для картин того времени.

Среди прочего очевидно, что «Поликсена» Поликлета раскрывает нам ранее неизвестную сторону дарования мастера — его изобразительный навык драматичного повествования полного выразительного пафоса. Также нельзя не отметить, что это качество противоположно его скульптурному канону по своей художественной задаче. Но если в Дорифоре нет ничего от живописи Поликлета, то в картине образ Неоптолема явно вторичен Дорифору. К тому же более поздние статуи мастера — Диадумен и Раненая Амазонка (тип Сосикла) — уже несут в себе живописную повествовательность, сочетающую идеал с жизненной правдой, поэтому мы попробуем высказать предположение, что профессионально живопись вошла в круг интересов скульптора только во второй половине его творческой жизни. Именно тогда картины, написанные на досках, начали пользоваться необычайной популярностью благодаря совокупности новаторских достижений по преодолению условностей традиционной живописи. Благодаря Плинию известно, что в тот период одно художественное открытие следовало за другим: так за передачей света и тени Аполлодором развился в конкурентной борьбе иллюзорный натурализм Зевксиса и Паррасия, который вскоре был обогащен разнообразием эмоций и масштабов кистью Тиманта (Plinius, NH, XXXV, 60–74). Будучи современником этих художников, Поликлет Старший не мог не увлечься станковой живописью как наиболее ярко развивающимся видом изобразительного искусства своего времени.

Известная по Иоанну Цецу (Chiliades, VIII, 191) выдающаяся роль Поликлета в развитии эллинской живописи позволяет нам предположить и его приоритет в развитии прогрессивных навыков станковой живописи в Сикионе, поскольку Плиний связывал имя создателя Дорифора и Диадумена именно с этим городом (NH, XXXIV, 55). Скорее всего, сикионская школа живописи, прославленная Эвпомпом и Памфилом (NH, XXXV, 75) в начале IV века до н.э., являлась прямым продолжением именно его изобразительного опыта. Признавая неоспоримый вклад этих двух художников,

мы считаем вероятным, что предложенный ими синтез изобразительного искусства и геометрии был бы более скромным без предшествующих теоретических и практических достижений Поликлета Старшего. Мнение же А.П.Чубовой и А.П.Ивановой, что картина Эвпомпа, изображающая атлета с пальмовой ветвью, в истории живописи была равнозначна по значению созданию Поликлетом статуи Дорифора [8, с. 55], не может считаться объективным. Оно не учитывает вклада самого скульптора в искусство живописи и противоречит данным Цеца, что скульптурному канону мастера был равен только его же живописный канон.

Также стоит отметить, что живописные достижения Поликлета ранее никогда не рассматривались в качестве причины стилистической эволюции позднего пластического языка мастера. Его художественное наследие до сих пор изучалось сугубо в плоскости искусства ваяния, авторитет которого сформировал не только последующие поколения скульпторов Эллады, но также мастеров Этрурии и Рима [3, с. 57]. Из-за этого в искусствознании сложилось упрощенное понимания композиционно пространственных достижений Поликлета Старшего, что привело к абсолютизации его скульптурного формализма. Таким образом, более молодой современник Фидия оказался его предшественником в искусстве [2, с. 179–180], чем нарушил логику античных свидетельств о том, что именно Поликлет усовершенствовал технические навыки, разработанные Фидием, но никак не наоборот (Plinius, NH, XXXIV, 56).

Этот надуманный формализм мастера особенно остро вступает в противоречие с известными на данный момент художественными особенностями статуи Геры, законченной Поликлетом в самом конце V века до н.э. [12, с. 448–455]. Колосс богини в Аргосе в последние десятилетия вызывает ряд противоречивых суждений. Так А.Линферт счел его произведением Поликлета Младшего, поскольку в античных источниках отсутствуют прямые указания на то, что статую Геры выполнил создатель Дорифора. Главным аргументом стало видимое в реплике Геры из собрания в Бостоне сходство с пластикой Амиклейской Афродиты и ее явной стилевой вторичностью к скульптурному убранству фронтонов Парфенона [14, с. 254–260]. Безусловно, пластический язык бостонской статуи Геры необычайно богат и почти чрезмерен — этим он типичен для скульптур рубежа V и IV столетия до н.э., но необычен для работ Поликлета Старшего. Даже в одеждах Раненой Амазонки типа Сосикла — единственной доказанной его женской статуи [21, с. 201–222] — не просматривается та пластическая свобода, которая явлена в драпировках

мраморной реплики колосса. Да и навык показа тела посредством облегающих кожу одежд, ранее никогда не предполагался среди выразительных художественных средств дорийского мастера. Общее же гармоничное сочетание тканей с обнаженными частями статуй традиционно считалось характерным для круга Фидия [2, с. 212–213] и никогда не связывалось с достижениями аргосской школы.

Однако полученные знания о живописи Поликлета Старшего позволяют нам не разделять скепсис выводов А.Линферта и держаться противоположной точки зрения. Стилистическая и композиционная близость между Поликсеной с картины Поликлета и бостонской репликой колосса предполагает, что одно изображение являлось иконографическим и, прежде всего, стилевым прообразом другого и надежно свидетельствует о временной связи этих двух произведений. Именно на это творческое родство Поликсены и Геры указывал Поллиан в своей эпиграмме. Действительно, полулежащая поза троянской девушки и ее задрапированные ноги зеркально повторяют основные движения и ритмы ног и одежд богини. Очевидна и первичность картинного образа по отношению к колоссу, поскольку положение драпировок на чреслах троянки в полной мере обусловлено сюжетом картины — оно демонстрирует следы произошедшего насилия, когда одеяния девы были порваны. Рисунок же драпировок Геры, в той же композиционной схеме, лишь повторяет данную эффектную художественную находку, но без какой-либо смысловой мотивации.

Это позволяет нам предложить собственное понимание истории создания статуи Геры. При работах в Герайоне Аргоса Поликлет Старший вряд ли мог выполнять весь объем резьбы, литья и чеканки самостоятельно — к тому времени он был уже весьма пожилым и, скорее всего, сосредоточил все свои силы на лице статуи, а остальное доверил ученикам. Безусловно, образ Геры был им предварительно детально отрисован. Поскольку богиня почти дословно повторяет своей позой колосс Зевса в Олимпии, то создается впечатление, что Поликлет не имел при ее создании полной творческой свободы и вынужден был цитировать фронтальную композицию Фидия, ставшую, видимо, каноничной в изображении тронных статуй богов. Однако в иконографии женского тронного божества, вариант которой, по всей видимости, впервые разработал именно Поликлет, архаическая торжественная статика и симметрия была им новаторски преодолена. Гера, в интерпретации скульптора, восседает на троне, отказавшись от ритуально церемониальных схем прошлого. В ее образ будто бы привнесены жанровость, непринуж-

денность и нега. Ассиметрично расположенные по законам контрапоста части тела богини не только наполняют композицию статуи внутренней динамикой пластических форм, но и сообщают образу милосердие, мягкость и особую женственность. Это стало возможным благодаря тому, что Поликлет расположил Геру на троне в свободной от торжественной архаизации позе, усилив диагональные ритмы и высоко поместив центр тяжести ее тела. Он во многих чертах повторил рисунок своей Поликсены, таким образом воплотив в скульптуре собственный живописный замысел, ранее найденный в картине.

Теперь становится очевидным, что Поликлет, перенимая наиболее прогрессивные тенденции своих современников, развивал их посредством живописи, чтобы потом явить новую вершину в искусстве ваяния. Если ранее было принято объяснять перемены в позднем творчестве мастера только влиянием афинских мастеров [6, с. 48–49], то сейчас становится ясным, что эволюция его пластического языка не обусловлена подражанием, но являлась осознанным результатом дополнительных изобразительных поисков в живописи. Именно благодаря новому пониманию Поликлетом светотени родилась та особая «живописность» его поздних скульптур, отмеченная некогда Б.Г.Виппером [2, с. 184].

Таким образом, живописные достижения Поликлета позволяют по-новому оценить его поздние творения и объяснить явленное в них пластическое богатство контрастов и мелких объемов, поэтому скульптурное наследие великого аргивянина не может быть объективно изучено без учета его живописного опыта, художественная сила которого засвидетельствована непреходящей ценностью его картин и их неустаревающей актуальностью для мастеров древности. Особое живописное видение ритмических отношений света и тени дает ключ к пониманию стилистических изменений, произошедших в позднем пластическом языке скульптора. В силу этого, назрела необходимость в отдельном исследовании античного изобразительного наследия с целью выявления живописного вклада Поликлета Старшего, что позволит по-новому переосмыслить его место и роль в классическом искусстве и лучше понять этапы развития творческой мысли мастера.

**Список литературы:**

**1.** *Алпатов М.В.* Художественные проблемы искусства Древней Греции. — Москва, 1987.

**2.** *Виппер Б.Г.* Искусство Древней Греции. — Москва, 1972.

**3.** *Гаврилин К.Н.* Искусство раннего Рима и южной Этрурии эпохи расцвета (VI в. — V вв. до н.э.) по материалам коропластики. — Москва, 2015.

**4.** *Гугуев В.К.* О прямой аналогии сцене жертвоприношения на кувшине из кургана у с. Красный Кут // Боспорский феномен. Греки и варвары на Евразийском перекрестке: Материалы международной научной конференции. — Санкт-Петербург, 2013.

**5.** *Колпинский Ю.Д.* Искусство Эгейского мира и Древней Греции. — Москва, 1970.

**6.** *Недович Д.С.* Поликлет. — Москва, 1939.

**7.** *Трейстер М.Ю.* Бронзовый кувшин со сценами Троянского цикла из сарматского кургана на р. Маныч // Введение в храм. — Москва, 1997.

**8.** *Чубова А.П., Иванова А.П.* Античная живопись. — Москва, 1966.

**9.** *Anti C.* Monumenti Policletei // Monumenti Antichi. Vol. 26. — Milano, 1920.

**10.** *Arias P.E.* Policleto. — Milano, 1964.

**11.** *Devambez P.* Greek Painting. — London, 1962.

**12.** *Donnay G.* Faut-il rajeunir Polyclète l'Ancien ? // L'Antiquité classique. — T. 34, fasc. 2. — 1965.

**13.** *Guguev V.K., Treister M. J.* Une œnochoé de bronze à scènes mythologiques provenant d'un kourgane sarmate de la région de Rostov // Revue Archéologique, Nouvelle Série, Fasc. 2. — 1992.

**14.** *Linfert A.* Die Schule des Polyklet // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. — Mainz am Rhein, 1990.

**15.** *Lydakis S.* Ancient Greek Painting and Its Echoes in Later Art. — Los Angeles, 2002.

**16.** *Mahler A.* Polyklet und seine Schule. — Leipzig, 1902.

**17.** Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. — Mainz am Rhein, 1990.

**18.** Polykletforschungen. — Berlin, 1993.

**19.** *Osborne R.* Archaic and Clasical Greek Art. — Oxford, 1998.

**20.** *Robertson M.* Greek Painting. — New York, 1979.

**21.** *Sengoku-Haga K., Zhang Y., Lu M., Ono S., Oishi T., Masuda T., Ikeuchi K.* Polykleitos Works from One Model: New Evidence Obtained from 3D Digital Shape Comparisons // New Approaches to the Temple of Zeus at Olympia. — 2015.

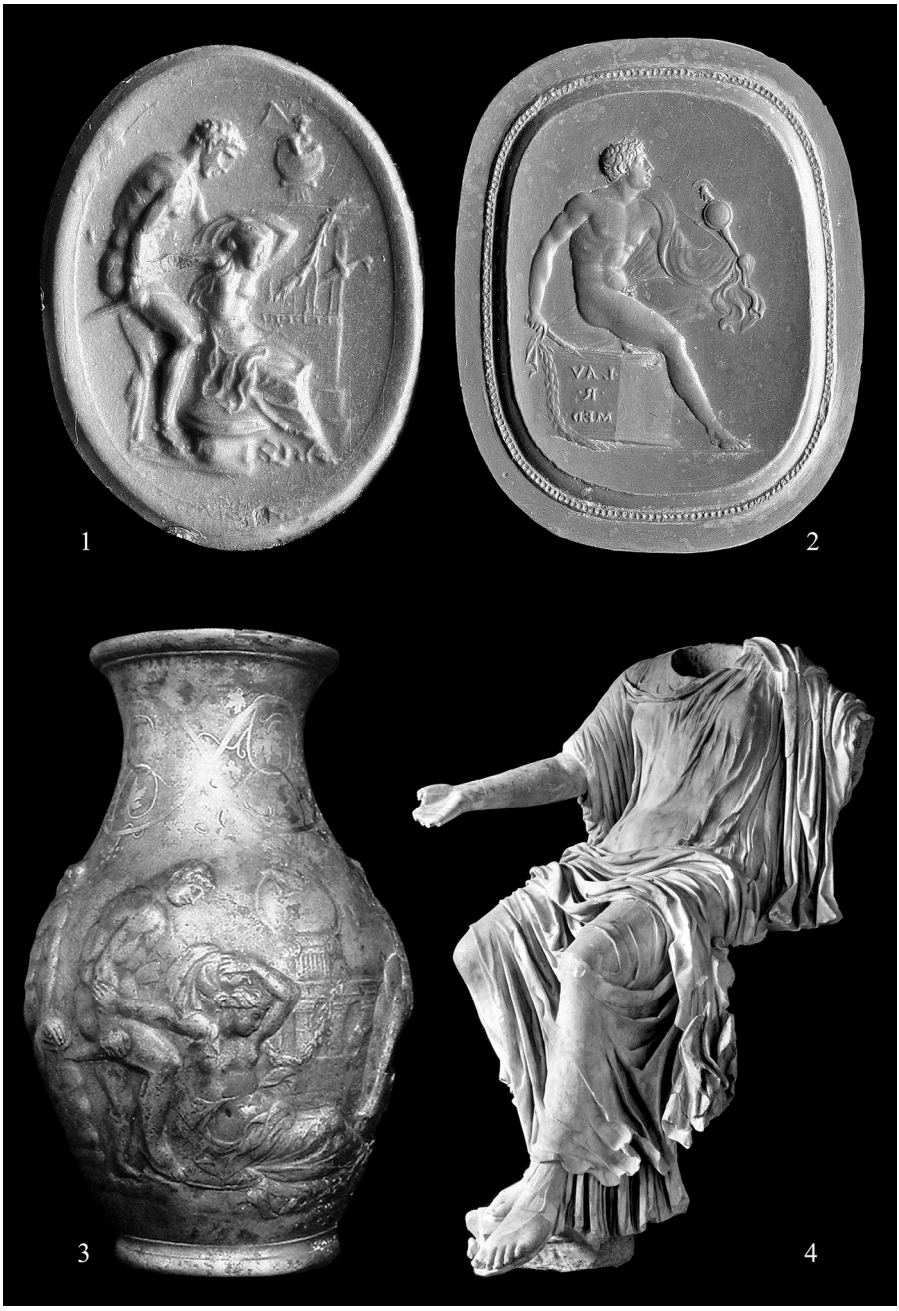
**22.** *Zöllner F.* Gemme, Diomedes mit Palladium // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. — Mainz am Rhein, 1990.

Рис. 1. Поликсена, слепок с геммы. Музей «Архангельское», inv. C 5337

Рис. 2. Диомед, слепок с геммы. Музей «Архангельское», inv. C 5343

Рис. 3. Поликсена, бронзовый кувшин. Таганрогский музей, КП-11642 А-1908

Рис. 4. Реплика колосса Геры. Музей изящных искусств Бостона, inv. 03.749


1
2
3
4