

1891

ТРУДЪ

ВѢСТНИКЪ ЛИТЕРАТУРЫ И НАУКИ

ТОМЪ XI — № 18

15 сентября 1891 г.

- I. Безъ воли, этюдъ В. Свѣтлова.
II. Стихотвореніе А. В. Круглова.
III. Исторія одного мальчика И. Т.
IV. Стародавніе старчики, пусто-
святы и юродцы, очеркъ . . . М. И. Пыляева.
V. Что такое красота человѣче-
скаго тѣла? В. В. Чуйко.
VI. Юному другу, стихотвореніе . . . В. С. Лихачова.
VII. На божьемъ пути, романъ . . . БѢРНСТЕРНЕ-БѢРН-
СОНА.
VIII. Оглавленіе XI тома.

РЕДАКЦІЯ И КОНТОРА:
С.-Петербургъ, Садовая № 22.



ЧТО ТАКОЕ КРАСОТА ЧЕЛОВѢЧЕСКАГО ТѢЛА?

*Brücke. — Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt.
Wien, 1891.*

Художественная критика въ большинствѣ случаевъ не только у насъ, но и въ западной Европѣ находится въ состояніи крайняго застоя и рутины. Эта критика почти никогда не руководствуется тѣмъ или инымъ философскимъ міровоззрѣніемъ, если не считать эстетическихъ взглядовъ Платона, которые извѣстны господамъ критикамъ больше по наслышкѣ и которые, притомъ, понимаются ими веривъ и вкось. Еще менѣе они руководствуются положеніями точной науки, которая, по мнѣнію громаднаго большинства художественныхъ критиковъ, не только не въ состояніи привести что либо въ эстетику, но даже не можетъ дать простой мѣрки для сужденія о художественномъ произведеніи. Все дѣло современной художественной критики, такимъ образомъ, сводится на вопросъ о томъ, что нравится или что не нравится критику, т. е. на большее или меньшее развитіе эстетическаго вкуса, усиленное — въ рѣдкихъ случаяхъ — болѣе или менѣе обстоятельнымъ знакомствомъ съ исторіей искусства. Поэтому критиками считаютъ себя всѣ, включительно до гимназистовъ и гимназистокъ; всѣ считаютъ себя вправѣ произносить эстетическіе приговоры и считаютъ эти приговоры безапелляціонными, потому что, по мнѣнію большинства, эстетическій приговоръ можетъ быть основанъ только на субъективномъ впечатлѣніи.

Это состояніе рутины и застоя въ особенности неблагоприятно отзывается на критикѣ пластическихъ искусствъ — живописи и скульптуры, гдѣ эстетическіе вопросы принимаютъ болѣе сложныя формы, чѣмъ, напримѣръ, въ поэзіи. Поэзія, такъ или иначе, а всетаки обращается къ уму и сознанию, слѣдовательно допускаетъ — по крайней мѣрѣ, въ извѣстной степени — логическій процессъ; пластическія искусства, напротивъ того, дѣйствуютъ непосредственно и почти исключительно на наше чувство, или, вѣрнѣе, воспріятіе ихъ является результа-

томъ того, что Кантъ называетъ чувственной интуиціей (*Anschauung*). Такимъ образомъ при сужденіи о пластическомъ произведеніи недостаточенъ логическій процессъ: его необходимо подкрѣпить или философскимъ основоположеніемъ, или научнымъ фактомъ, освѣтить наблюденіемъ и опытомъ; только при этомъ условіи эстетическое сужденіе можетъ быть серьезно обосновано.

Но это условіе *sine qua non* художественной критики почти никогда не принимается во вниманіе. Прислушайтесь къ сужденіямъ, на которыя вы наталкиваетесь сплошь и рядомъ на выставкахъ картинъ, или на приговоры, раздаваемые въ печати ошую и одесную нашими художественными критиками, — и вы убѣдитесь, что наша критика находится въ полной анархіи. Стоя передъ пейзажемъ Айвазовскаго, одинъ находить, что цвѣтъ моря на картинѣ неестественъ, другой, напротивъ, что онъ именно таковъ, какимъ всегда окрашивается Черное море; обсуждая картину Рѣпина или статую Антокольскаго, одинъ найдетъ анатомическія неправильности въ ногѣ или рукѣ фигуры, въ поворотѣ головы, другой увидитъ физиологическую невозможность такого или инаго движенія. И все это говорится безапелляціонно, рѣшительно, безъ допущенія малѣйшаго сомнѣнія, словно одинъ десяти лѣтъ изучалъ Черное море, а другой — специалистъ по физиологіи и анатоміи. Немудрено, что при такой анархіи въ эстетическихъ воззрѣніяхъ и при такой наивной претензіи самыя основныя эстетическія понятія, въ концѣ концовъ, превращаются въ какой-то странный сбродъ противорѣчивыхъ представленій, среди которыхъ нѣтъ возможности хоть сколько нибудь разобраться.

Такъ, напримѣръ, еще со временъ Платона эстетическая критика, развиваясь подъ влияніемъ господствующихъ метафизическихъ системъ, выработала понятіе о *прекрасномъ*, какъ о такомъ элементѣ, свойственномъ исключительно эстетическому чувству, который объединяетъ всѣ проявленія этого чувства, т. е. всѣ искусства — поэзію, живопись, скульптуру, музыку, архитектуру. Со второй половины XIX столѣтія, подъ влияніемъ позитивизма или, вѣрнѣе, невѣжественнаго „здраваго смысла“, метафизическія системы перестали обрѣтаться въ фаворѣ; гоненіе метафизики отразилось и на эстетикѣ, которая всегда была лишь отраслью метафизики. Оказалось необходимымъ реформировать эстетику, внести въ нее позитивный методъ. Совершенно понятно, что первое, что пришлось изгнать изъ эстетики, былъ принципъ прекраснаго, потому что этотъ принципъ есть понятіе метафизическое. Сказано — сдѣлано. Прекрасное было изгнано съ позоромъ (иниціативу этого дѣла взялъ на себя, если не ошибаюсь, Тенъ), но никакой другой, болѣе „по-

зитивный“, элементъ не былъ, да и не могъ быть, поставленъ на мѣсто этого понятія. Другими словами, была упразднена всякая эстетика и превратилась въ какую-то эволюцію эстетической потребности, изъ которой слѣдуетъ, что всѣ искусства ведутъ свое начало отъ игръ первобытныхъ народовъ (Спенсеръ, Гардъ, Гюйо). Ужь на нашихъ глазахъ народились критики, вскормленные этою эволюціею, которые упростили свое дѣло до крайности и свели всю критику на простыя субъективныя впечатлѣнія или же — въ лучшихъ случаяхъ — основываютъ свои художественные приговоры на такихъ понятіяхъ, какъ, на примѣръ, искренность, простота, реализмъ, національность, которые усугубляютъ анархію или вводятъ въ заблужденіе своею неясностью и неопредѣленностью. Во Франціи такимъ критикомъ явился Дюранти, у насъ — г. Стасовъ, а что такое, какъ художественный критикъ, г. Стасовъ — достаточно хорошо извѣстно.

Къ счастью, на помощь осиротѣвшей эстетикѣ является та самая наука, которая всегда считалась врагомъ діалектической теоризаціи. То, отъ чего отказались критики, начинаетъ разрабатываться учеными. Объ одной изъ такихъ попытокъ мы намѣрены здѣсь поговорить. Дѣло касается только что вышедшей въ Вѣнѣ книги профессора Брюкке: „Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt“. Брюкке — извѣстный физиологъ и профессоръ въ вѣнскомъ университетѣ, читавшій прежде лекціи анатоміи въ берлинской академіи художествъ. Умъ живой, надѣленный сильно развитымъ эстетическимъ чувствомъ и притомъ спеціально знакомымъ съ условіями примѣненія анатоміи къ пластикѣ, Брюкке любитъ искусство, много занимался его исторіей и изучилъ памятники искусства въ Италіи и Германіи такъ обстоятельно, какъ немногіе изъ присяжныхъ художественныхъ критиковъ. Вооруженный такимъ знаніемъ, онъ теперь издалъ небольшую книгу о „Красотѣ и недостаткахъ человѣческаго тѣла“ въ примѣненіи къ произведеніямъ пластическаго искусства.

Было бы напрасно искать въ его книгѣ какихъ либо эстетическихъ теорій; говоря о красотѣ или, вѣрнѣе, о физическихъ условіяхъ пластической красоты человѣческаго тѣла, онъ остается по прежнему физиологомъ и анатомомъ и только примѣняетъ свои спеціальныя знанія къ эстетическому пониманію произведеній искусства. Главною его цѣлью было написать нѣчто въ родѣ небольшого руководства, которое онъ украсилъ прекрасными рисунками, для художниковъ и для любителей искусства. Для первыхъ — чтобы обратить ихъ вниманіе на многое, чтò они упускаютъ изъ вида; для вторыхъ — чтобы дать имъ нѣчто въ родѣ научнаго принципа для рациональнаго

пониманія пластическихъ искусствъ въ примѣненіи къ человѣческому тѣлу. По его мнѣнію, скульптура, поднявшись на недостигаемую высоту въ древней Греціи, находится въ наше время въ полномъ упадкѣ; живопись, послѣ расцвѣта въ эпоху итальянскаго возрожденія — еще болѣе, чѣмъ скульптура. Нигдѣ этотъ упадокъ не виденъ такъ ясно, какъ въ сокровищницѣ искусства, въ Италіи. Брюкке раздѣляетъ исторію живописи на четыре періода. Первый періодъ — пробужденіе искусства; художники стремятся къ высшимъ идеаламъ, но оказываются бессильными вслѣдствіе младенчества техники. Второй періодъ — есть періодъ расцвѣта, характеризующійся совершенствомъ техники и указывающій на возможность достиженія въ искусствѣ идеала. Затѣмъ слѣдуетъ періодъ упадка: живопись технически стоитъ высоко, но идеалы понизились. Наконецъ, съ послѣднимъ періодъ, въ которомъ мы находимся въ настоящее время, идеалы совершенно исчезаютъ, и художники оказываются бессильными совершить что либо достойное. А между тѣмъ развѣ итальянцы не остались тѣми же, какими были въ пятнадцатомъ и шестнадцатомъ столѣтіяхъ? развѣ они утратили чувство красоты? развѣ ихъ художественный темпераментъ не отражается въ ихъ современныхъ скульптурныхъ произведеніяхъ, которыя, какъ бы ни были слабы, всетаки сіяютъ, какъ звѣзды на небѣ, среди произведеній другихъ народностей? Причины упадка скульптуры, по мнѣнію Брюкке, — различнаго рода, и въ большинствѣ онѣ такого сорта, что съ ними едва ли можно бороться съ успѣхомъ. „Никакой благородный человѣкъ не повѣритъ, чтобы мы, люди во фракахъ и панталонахъ, съ цилиндрами на головахъ, могли имѣть свое искусство, какъ это было въ древности или въ пятнадцатомъ и шестнадцатомъ столѣтіяхъ“. Противъ одного лишь, — прибавляетъ онъ, — можно бороться, — противъ того представленія, которое современный художникъ имѣетъ о человѣческомъ тѣлѣ. Господствующій въ наше время реализмъ понимается современными художниками такъ, какъ будто бы они должны изображать натуру съ рабской вѣрностью, — не обращая вниманія, красива ли натура или нѣтъ, а это-то убѣжденіе и губить, по мнѣнію Брюкке, современное искусство. Красота считается чѣмъ-то условнымъ, а, слѣдовательно, и никуда негоднымъ. „Нѣмецкіе художники, проживъ нѣкоторое время въ Римѣ, достигаютъ въ своихъ произведеніяхъ благородства и красоты формъ; но, возвратившись на родину, они по прежнему принимаютъ изображать некрасивыя фигуры, похожія больше на современныхъ нѣмцевъ, чѣмъ на итальянцевъ. Это происходитъ отъ того, что они не знаютъ уклоненій отъ нормальнаго строенія человѣческаго тѣла. И, однако. это имъ также необходимо, какъ

знатому лошадей необходимо знать уклоненія отъ нормальнаго строенія лошади“. Но что такое красота — пластическая красота? Красивымъ тѣломъ Брюкке называетъ такое тѣло, которое, въ какое бы положеніе мы его ни поставили, какъ это бываетъ въ идеальномъ искусствѣ, всегда будетъ производить пріятное впечатлѣніе. Въ этомъ отношеніи Брюкке становится на точку зрѣнія чистаго искусства, дѣлая красоту зависящей не отъ субъективнаго взгляда на нее, а отъ болѣе значительнаго объективнаго принципа, присущаго художественному идеализму. „Многое говорилось о нравственной красотѣ или о красотѣ нравственности, но какъ только такая нравственность мѣшается въ дѣло, она всегда приноситъ больше вреда, чѣмъ пользы. Это представленіе о нравственной красотѣ было первой причиной упадка итальянскаго искусства; это же представленіе и теперь еще закрываетъ глаза современнымъ художникамъ на ошибки въ физическомъ строеніи ихъ натурщицъ“.

Итакъ, по опредѣленію Брюкке, красивымъ тѣломъ слѣдуетъ назвать тѣло, которое при всѣхъ положеніяхъ красиво, т. е. такое, которое бы не теряло красоты линий при какомъ бы то ни было движеніи. Линія — самое главное въ каждомъ произведеніи искусства. Въ наше время это чувство красоты линий почти совершенно исчезло, и это составляетъ невознаградимую потерю. Однако часто бываетъ, что произведенію, въ которомъ множество уклоненій отъ нормальнаго строенія тѣла, нельзя въ то же время отказать въ красотѣ линий. Подобный примѣръ представляетъ Рубенсъ. Его модели, за исключеніемъ, впрочемъ, дѣтей, болѣею частью вульгарны, взяты изъ низшихъ слоевъ общества, особенно женщины; это, въ большинствѣ случаевъ, толстыя фламандскія дѣвушки отъ двадцати до тридцати лѣтъ. Это „мѣщанство“ часто портитъ впечатлѣніе. Такъ, напримѣръ, въ его „Трехъ граціяхъ“ впечатлѣніе получается до крайности непріятное. Но геній всетаки превозмогаетъ всѣ препятствія. Это мы видимъ въ его „Нимфѣ Діаны“; она держитъ въ правой рукѣ копье, въ лѣвой — добычу, сзади нея охотничьи собаки, передъ нею — фавнъ съ плодами въ рукахъ. Здѣсь нѣтъ ничего отталкивающаго, грубаго, нельзя отказать въ красотѣ линий, въ движеніи, въ величіи. Никто не понималъ этого лучше Микель-Анджело Буонаротти. Ему было рѣшительно все равно, какое положеніе придать тѣлу, лишь бы линія были красивы. То же самое можно сказать о греческихъ статуяхъ: Венеру Милосскую можно поставить въ положеніе Ариадны, но красота ея отъ этого не измѣнится.

Такъ какъ художники, по своему художественному образованію, обязаны знать анатомію, то Брюкке къ критикѣ различныхъ формъ присоединяетъ анатомическія объясненія. „Такъ

какъ, — говоритъ онъ, — мы теперь не можемъ ежедневно созерцать прекрасныя формы, то по необходимости должны обращаться за справками къ анатоміи“. Руководствуясь этимъ принципомъ, Брюкке разсматриваетъ различныя части человѣческаго тѣла, приводитъ примѣры изъ лучшихъ произведеній искусства и указываетъ на физиологическія и анатомическія условія пластической красоты. Выберемъ нѣсколько примѣровъ этой „критики“ Брюкке.

Относительно красоты головы и въ особенности лица взгляды разнятся больше всего. Въ этомъ отношеніи существенно отличаются между собой скульптура и живопись. Кромѣ влияния красокъ на лицо, различіе главнымъ образомъ состоитъ въ томъ, что глаза, имѣющіе такое громадное значеніе для лица, теряютъ свою выразительность въ статуѣ. Поэтому скульпторъ, для котораго недоступна выразительность глазъ, долженъ выполнить этотъ недостатокъ выразительностью всей головы; она должна быть выразительна со всѣхъ сторонъ, между тѣмъ какъ живописецъ можетъ довольствоваться наиболее видными или рѣзкими поворотами головы. Скульпторъ долженъ рѣзче, тверже, глубже обрисовывать черты, чтобы лицо не потеряло своихъ характеристическихъ линій при мѣняющемся освѣщеніи и при различныхъ положеніяхъ зрителя. Таковы были условія, при которыхъ возникла греческая скульптура. Откуда же возникли тѣ характерныя особенности, которыя отличаютъ греческое лицо въ скульптурномъ произведеніи: лобъ невысокъ, по крайней мѣрѣ тѣ части его, которыя не покрыты волосами. Брови слегка изогнуты и безъ всякаго перелома къ началу носа; это необходимо, во-первыхъ, для красоты профиля, во-вторыхъ — потому что глазъ выигрываетъ, если смотрѣть сбоку, напримѣръ, въ три четверти, и, наконецъ, въ-третьихъ, потому что тѣни падаютъ красиво, если смотрѣть en face. Носъ — прямой, на одной линіи со лбомъ, не составляетъ съ нимъ угла и не имѣетъ углубленія у начала. Глаза поставлены горизонтально. Объ этой особенности Брюкке упоминаетъ потому, что легкій наклонъ глазъ не всегда считался некрасивымъ. Такіе глаза находили мы у первыхъ итальянскихъ мастеровъ, которые не были еще знакомы съ греческимъ искусствомъ и учились у византійцевъ; Джотто и джоттисты создавали лица удивительной красоты, несмотря на это. Во Флоренціи, въ Santa Maria Novella, на фрескахъ, приписываемыхъ Орканѣ, видно, что умѣренный наклонъ глазъ мирится съ самой трогательной красотой. Ротъ у античныхъ статуй рѣзко и твердо очерченъ; губы закрытаго рта раздѣляются почти прямой глубокой линіей; онъ почти всегда полуоткрытъ. Давно замѣчено, что уши у древнихъ статуй поставлены слишкомъ

высоко, что подало поводъ къ предположенію, будто бы греческое искусство ведетъ свое начало отъ египетскаго, но Лонгеръ въ своей „Анатоміи различныхъ формъ человѣческаго тѣла“ (Wien 1884) замѣчаетъ, что эти особенности встрѣчаются не у всѣхъ греческихъ скульпторовъ, и указываетъ, между прочимъ, на Аполлона Тенейскаго, у котораго уши поставлены правильно. Замѣчательно также, что такъ часто встрѣчающіеся въ Италіи орлиные носы совершенно отсутствуютъ въ женскихъ статуяхъ среднихъ вѣковъ и возрожденія. Въ тѣхъ случаяхъ, когда замѣчается уклоненіе отъ греческаго профиля, это уклоненіе выражается тѣмъ, что носъ со лбомъ не составляютъ прямой линіи; даже при измѣненіи формъ носа онъ никогда не переходитъ въ орлиный.

Говорятъ, что голова у древнихъ была меньше, чѣмъ въ настоящее время, но это невѣрно. Теперь, наоборотъ, ноги гораздо короче. Форма шеи на античныхъ статуяхъ круглѣе, чѣмъ въ дѣйствительности; но и теперь, чѣмъ шея круглѣе, тѣмъ она считается красивѣе. Она должна быть тонка и кругла. Прежде учили, что окружность шеи должна равняться окружности икры, но это совершенно невѣрно: если шея чиста, т. е. безъ опухолей, то у субъекта съ сильными мускулами она гораздо тоньше; у спящей Ариадны шея не толще верхней части руки. Книзу шея съ обѣихъ сторонъ переходитъ въ ключицы (claviculae). Сзади она переходитъ въ контуры, которые ведутъ отъ затылка къ плечамъ. Несмотря на измѣненія отъ большаго или меньшаго количества жиру, шея въ первомъ ряду опредѣляется сокращеніемъ пучка волоконъ клобукообразнаго мускула (Musculus cucullaris или trapezius), во второмъ — лежащими подъ нимъ мускулами. При его сокращеніи онъ поднимаетъ плечо и поворачиваетъ его назадъ, такъ что верхняя часть приближается къ хребту, а нижній уголъ выставляется наружу. Изъ этого ясно видно, что наши контуры зависятъ отъ движеній. Когда рука поднимается вверхъ и назадъ, то также поднимается и плечо, и лежащій близъ шеи клобуковидный мускулъ долженъ сократиться, т. е. сдѣлаться короче и толще, и на плечѣ образуется выпуклость. Если же сдѣлать рукой такое движеніе, чтобы достать спереди колѣно другой стороны, то мускулъ растянется, т. е. будетъ также и длиннѣе, и выпуклость исчезнетъ. Но несмотря на эти измѣненія, происходящія вслѣдствіе движенія, въ формѣ этой линіи бываютъ самыя странныя индивидуальныя различія. Если смотрѣть на тѣло съ висащими вертикально руками, такъ что плечо остается въ покоѣ, то можно замѣтить между плечами и шеей ясную выпуклость. Это мы видимъ, напримѣръ, у Венеры Медичисской и у Гольбейновской „Lais Corinthiaca“, между

тѣмъ какъ у другихъ этого нѣтъ, и шея легкой волной переходитъ въ плечо, какъ, напримѣръ, на фрескѣ Орканьи въ Santa Maria Novella. Второй примѣръ относится къ нѣжнымъ юнымъ тѣламъ, а первый — къ зрѣлымъ формамъ и указываетъ на развитую въ совершенствѣ мускулатуру. Слой жира на плечахъ имѣетъ немаловажное значеніе по отношенію къ этой выпуклости; отчасти, вѣроятно, описанное различіе зависитъ также и отъ него. Клобуковидный мускуль рѣдко остается въ покоѣ, хотя плечо и не двигается; это зависитъ оттого, что онъ получаетъ отъ нервнаго центра импульсы для движенія рукъ. Эти импульсы, смотря по темпераменту, бываютъ слабѣе и сильнѣе, чаще и рѣже; у короткошеихъ выпуклость бываетъ чаще, чѣмъ у длинношеихъ. Вопросъ о такъ называемой лебединой шеѣ, длинной, съ выпуклостью книзу, играетъ довольно важную роль въ техникѣ искусства. Красива ли она? Шеи въ античныхъ статуяхъ не длинны; пристрастіе къ длиннымъ, лебединымъ шеямъ появилось въ концѣ среднихъ вѣковъ вмѣстѣ съ пристрастіемъ къ тонкимъ и стройнымъ фигурамъ. Примѣръ длинной, лебединой шеи представляетъ Венера Сандро Ботичелли. При невысокомъ и тонкомъ тѣлѣ длинная шея производитъ неприятое впечатлѣніе. Длина шеи зависитъ отъ длины хребта, т. е. туловища. Если шея кажется слишкомъ длинной, то, значитъ, ноги коротки; точно также шея кажется тѣмъ длиннѣе, чѣмъ глубже вдавлены плечи. Плечи, въ свою очередь, зависятъ отъ грудной кѣтки; если она хорошо развита, то и плечи нормально подняты, и шея кажется красивой. Положеніе плечъ зависитъ также отъ вдыханія и выдыханія воздуха. Замѣчено, что при испугѣ за глубокимъ вдыханіемъ долго не слѣдуетъ выдыханія, отчего плечи немного приподнимаются. На многихъ женскихъ шеяхъ видны одна или двѣ идущія кругомъ линіи. Это не складки, но слѣды морщинъ, образовавшихся въ дѣтствѣ. Эти линіи служатъ къ большому украшенію шеи; на большей части античныхъ Венеръ видны эти линіи.

Форма верхней части мужской руки зависитъ отъ развитія мускуловъ и положенія, въ которомъ рука въ данную минуту находится. Женская рука считается тѣмъ красивѣе, чѣмъ круглѣе нижняя часть, да и верхняя часть у антиковъ почти круглая. У мальчиковъ руки толще, чѣмъ у дѣвочекъ. Ангелы на картинахъ Пальмы младшаго имѣютъ прекрасныя женскія руки. Женскія руки съ сильной мускулатурой бываютъ особенно пригодны для скульптуры; такая рука не кажется мужскою, если только кости соотвѣтствуютъ женскому сложенію, и если пространство между мускулами не слишкомъ ярко выступаетъ. Такія руки обыкновенно употребляются для каріатидъ; но и великіе мастера по временамъ прибѣгали къ нимъ, напримѣръ, у

только что сотворенной Евы Микель-Анджело (на потолке Сикстинской Капеллы) и „Мирь“ Рафаэля в Ватикане. Такая мускулистая рука имеет большое преимущество для скульпторов: она чрезвычайно разнообразна в своих контурах. Выполнение ее очень трудно и требует тщательной отделки деталей. Агостино Феличи в Венеции дал нам любопытный образец такой руки в своей „Венецианке“. Его задача была тем труднее, что рука была жирна; несмотря, однако, на это, можно ясно отличить под кожей мускулы. Многие матери не позволяют своим дочерям делать упражнения руками, из боязни, что у них будут мужские руки. Но это совершенно неосновательно: упражнение может действовать на развитие мускулов руки только тогда, когда оно производится в слишком раннем возрасте или слишком часто, отчего руки худеют. Нижняя часть женской руки у кисти не должна быть слишком широка, хотя такие руки бывають, и им нельзя отказать в своеобразной красоте. Ширина в этом месте происходит не от широких костей, а от известного количества жира. Такие руки образуют у самой кости углубления и делаются похожими на детские руки. Такие некрасивые руки встречаются довольно часто у итальянских художников времени упадка, но попадаются также у Тициана и Корреджо. Выдающаяся косточка у кисти и острый локоть портят руку. Это мы часто встречаем у современных художников. При переходе руки в кисть замечаются два типа: первый — когда начало кисти так поставлено, что при вытянутом положении оно образует почти прямую линию со всей рукой; второй и красивейший тип, это — когда при вытянутом положении верхняя часть кисти и рука образуют тупой угол. При сгибании кисти второй тип тоже красивее, потому что дает сгиб округленный и мягкий. Как пример, можно указать на руки Магдалины Доминикино, в галереи Питти, во Флоренции. У обыкновенной красивой, но не жирной руки пальцы становятся тоньше к концу; но сустав никак не должен быть толще пальца. Толстые суставы так некрасивы, что никому и в голову не придет делать их; однако же они делались в средние века и даже в эпоху возрождения. —

На красоту груди сильно влияет грудная клетка; она не должна быть ни плоска, ни слишком выпукла; ребра, напротив того, должны быть выгнуты. Кроме того, грудная клетка не должна слишком заметно суживаться сверху. Для сильного мужского тела грудь и плечи должны быть широки. Образец прекрасно развитого мужского тела дал нам Канова в своем „Персе“. У античных статуй грудная клетка всегда хороша. Пример такой груди, мускулистой и сильной, пред-

ставляютъ: Зевсъ, держащій молнію, воинъ (вѣроятно, Арестъ) и др. Грудь Геркулеса необыкновенно широка и мускулиста. Линіи его дельтовидной мышцы не особенно изящны, но служатъ доказательствомъ огромной физической силы; онѣ могутъ быть красивы, какъ красиво все сильное.

Грудь въ узкомъ смыслѣ слова у женщинъ занимаетъ самыя различныя положенія; у однихъ она повернута наружу, потому что соски стоятъ далеко другъ отъ друга; у другихъ наоборотъ. Большею частью это зависитъ отъ степени развитія груди. Развитая грудь вытягиваетъ кожу, а такъ какъ кожа больше тянется съ боковъ, то соски стоятъ близко другъ около друга. Брюкке приводитъ по этому поводу слова одного художника: „Груды должны быть во враждѣ между собой. Если правая смотритъ направо, то лѣвая должна смотрѣть налѣво“. Между ними не должно быть глубокой впадины; онѣ должны постепенно переходить одна въ другую. Точно также бываетъ различна высота, на которой образуется грудь. У античныхъ статуй она очень высока, особенно у Венеры Genetrix, въ Уффицияхъ, во Флоренціи. Въ итальянскомъ искусствѣ сначала не было относительно этого никакихъ правилъ; у Корреджіо въ „Данаѣ“ постановка груди очень глубока. Во времена упадка замѣчается пристрастіе къ низкой груди, что въ дѣйствительности бываетъ довольно часто. Подобное же стремленіе къ низкой постановкѣ груди замѣчается и въ эпоху нѣмецкаго возрожденія, но это, по всей вѣроятности, происходило отъ недостатка въ хорошихъ натурщицахъ.

Постановка груди зависитъ отъ лежащихъ подъ ней реберъ. Если ребра по срединѣ сильно выступаютъ, то грудь углубляется, и наоборотъ. Относительно формы груди, первое условіе заключается въ томъ, чтобы она внизу не оканчивалась складкой. У античныхъ статуй этого никогда не бываетъ, потому что у нихъ это мѣсто всегда прикрыто одеждой. Когда итальянскіе мастера начали ваять голыя фигуры, то эти складки у нихъ обнаружались. То же самое мы видѣли и у Венеры Ботичелли; ея грудь очень очень кругла, глубоко поставлена и свѣшена внизъ, образуя складку. Самая обыкновенная грудь античныхъ статуй похожа на конусъ, приставленный къ грудной клеткѣ и образующій съ нею 90° и даже больше. Къ этой формѣ приближается грудь Венеры изъ дома Браски въ мюнхенской Глиптотекѣ; еще ближе къ этому типу Нимфа Кановы. Эта конусообразная грудь иногда переходитъ въ полушаріе съ соскомъ на верхушкѣ; такова грудь Венеры Капитолійской. У статуй Микель-Анджело грудь замѣтно отступаетъ отъ античнаго типа: она круглѣе и тяжелѣе. Не всякая грудь развивается изъ конусообразной въ круглую: сначала бываетъ низкій холмикъ, ко-

торый потомъ закругляется. Такова именно грудь Психеи въ неаполитанскомъ музеѣ; это одна изъ красивѣйшихъ грудей.

Мужской животъ тѣмъ красивѣе, чѣмъ онъ меньше. Маленькій животъ бываетъ у здоровыхъ мужчинъ вслѣдствіе умеренной пищи. У южныхъ народовъ животъ меньше, чѣмъ у сѣверныхъ, потому что они довольствуются меньшимъ количествомъ пищи; у богатыхъ меньше, чѣмъ у бѣдныхъ, потому что они употребляютъ болѣе тонкую и питательную пищу. Если животъ содержитъ много переваренной и непереваренной пищи, то онъ нигуда не годится. Слишкомъ выдающіяся ребра портятъ животъ. У идеальной мужской фигуры, какъ, на примѣръ, у античныхъ статуй, животъ не долженъ быть слишкомъ жиренъ, потому что жиръ покрываетъ нѣкоторыя особенности, которыя должны выступать. Исключенія составляютъ статуи Вакха, котораго обыкновенно изображаютъ, хотя и молодымъ, но полнымъ. Но и тутъ жиръ не долженъ совсѣмъ покрывать животъ, но только смягчать и ослаблять выступающія части. Тѣ же самыя условія требуются и для женскаго живота, съ тою только разницею, что у женщинъ слой жира больше. Однако не всѣ согласны, что у женщинъ животъ долженъ быть малъ: многіе находятъ, что немного выпуклый животъ придаетъ юношескую красоту женскому типу. Подобныя фигуры встрѣчаются на картинахъ эпохи нѣмецкаго возрожденія, но онѣ въ большинствѣ случаевъ производятъ непріятное впечатлѣніе. Послѣ беременности кожа и жиръ плотно облегаютъ животъ; если жиру очень много, то онъ тянетъ кожу внизъ, и животъ становится отвислымъ. Но это бываетъ не всегда: иногда и послѣ беременности фигура остается безукоризненной. Особенно некрасивую форму принимаетъ животъ отъ ранняго употребленія корсета и отъ стягиванія талии шнурками. Мягкія части должны выпукло переходить въ бедро, а когда онѣ стянуты, то подвздошная кость выступаетъ впередъ; кожа и жиръ выступаютъ и образуютъ некрасивую подушку. Когда тѣло сгибается въ талии, то около пупка, наверху, дѣлается складка, какъ это мы видимъ у Сусанны (въ картинѣ Лаурца Туксена „Сусанна въ ваннѣ“). Эта складка при умеренно-жирномъ тѣлѣ бываетъ почти всегда. У молодой полной дѣвушки при такомъ сгибѣ тѣла этой складки не бываетъ; это считается особенно красивымъ. Такова именно Венера, опечаленная смертью Адониса, Моретто да-Брешія. При большомъ количествѣ жира является (хоть не всегда) другая короткая складка отъ пупка направо и налево. У женщинъ, часто рожавшихъ, такихъ складокъ бываетъ нѣсколько, но скульпторъ сдѣлалъ бы большую ошибку, еслибы воспроизводилъ ихъ, какъ, на примѣръ, Микель-Анджело въ своей Ночи, у которой четыре складки,

двѣ надъ и двѣ подъ пупкомъ. Такія складки скульпторъ не долженъ копировать, хотя онѣ и могутъ встрѣчаться у молодой и красивой натурщицы, потому что эти складки не составляютъ нормальнаго развитія тѣла, а являются, какъ слѣдствие неудобной одежды.

Для красивой спины необходимы три вещи: изгибъ спиннаго хребта, положеніе плечныхъ лопатокъ и построеніе грудной клѣтки. Несмотря на измѣненія, происходящія отъ дыханія, изгибъ хребта почти постояненъ, въ особенности у старыхъ людей. Хребетъ долженъ быть изогнутъ, что показываютъ и античныя статуи. Нижняя часть его должна быть вдавлена, а средняя должна выступать. Чѣмъ больше движенія, гибкости — тѣмъ лучше. Некрасивое положеніе лопатки производитъ непріятное впечатлѣніе, потому что тогда ея нижній уголъ слишкомъ выступаетъ. Худая, т. е. непокрытая жиромъ спина можетъ быть очень красива не только у мужчинъ, но и у женщинъ, но при этомъ условіи на ея поверхности ничто не должно возвышаться; подъ кожей такой спины мы должны видѣть всю игру мускуловъ. У хорошо сложенной, умѣренно покрытой жиромъ спины, по обѣ стороны продольной линіи хребта, около плечъ, идетъ сверху внизъ неглубокая линія. Она происходитъ отъ хорошо развитой мускулатуры, и скульпторъ не долженъ ею пренебрегать. Третье условіе красоты спины — построеніе грудной клѣтки. Она не должна ни кругло выступать, ни слишкомъ суживаться книзу, что часто встрѣчается въ наше время вслѣдствіе преждевременнаго ношенія корсета. Корсетъ стѣсняетъ ростъ костей въ ширину, что происходитъ у женщинъ до двадцати лѣтъ и раньше.

Широкіе бока таза у мужчинъ считаются некрасивыми, у женщинъ, напротивъ, красивыми. По мнѣнію Брюкке, это происходитъ не отъ разницы въ строеніи, а отъ нынѣшней моды — стягивать задъ и расширять бока. Но это не даетъ красивой линіи. Бока женщины должны зависеть отъ трехъ измѣреній: отъ длины всего тѣла, отъ ширины плечъ и отъ маленькаго поперечнаго разрѣза тѣла между бедрами и ребрами. У хорошо сложенной женщины самая широкая часть боковъ никогда не приходится выше бедренной кости, но или въ уровень съ нею, или ниже.

У скульпторовъ временъ возрожденія часто замѣчаются толстыя ноги; такія ноги неособенно красивы. Во времена нѣмецкаго возрожденія ноги были по большей части искривлены, что по временамъ встрѣчается и въ наше время. Этотъ родъ ногъ совсѣмъ безобразенъ; колѣно у такой ноги очень выгнуто и вывернуто болѣе, чѣмъ слѣдуетъ. Slѣдуетъ также остерегаться воспроизводить ноги, которыя въ средней части немного выгнуты. Slѣдствіе этого кость въ верхней части ноги кажется

острѣе. Лучше придать нѣкоторую выпуклость средней части. Большую ошибку дѣлають художники, когда воспроизводятъ слишкомъ толстыя колѣни. Это происходитъ или отъ слишкомъ широкихъ костей, или отъ большаго слоя жира на колѣнѣ; это производитъ непріятное впечатлѣніе, въ особенности если остальная часть ноги не покрыта жиромъ. Древніе избѣгали такого рода колѣнъ, и даже у Геркулеса, имѣющаго очень толстыя кости, такихъ колѣнъ нѣтъ. Икра у мужчины должна раздѣляться на три болѣе или менѣе замѣтныя части, образуемая мускулами. При движеніи это раздѣленіе очень замѣтно, но когда нога остается въ покоѣ, оно исчезаетъ. У женщины это раздѣленіе тоже есть, но оно почти незамѣтно, вслѣдствіе большаго слоя жира. Икры ни въ какомъ случаѣ не должны быть широки и плоски: это признакъ низшихъ расъ. Въ обыкновенной жизни высвѣй подъемъ ноги считается украшеніемъ; но у древнихъ подъемъ неособенно великъ; если подъемъ ниже, то онъ не красивъ. Но насколько можно его увеличить? Фигура „Гармоніи“ испанскаго скульптора Гандарія имѣетъ очень большой подъемъ ноги, но это понятно, потому что испанцы и испанки отличаются своими большими подъемами. При низкомъ подъемѣ ноги обыкновенно удлиняется пятка. Этой ошибки скульпторы должны тщательно избѣгать; у ногъ съ низкимъ подъемомъ и длинной пяткой часто недостаточно великъ выгибъ подошвы, но это можетъ случиться и у нормальной ноги, вслѣдствіе слишкомъ большаго количества жира. Относительно длины пальцевъ ногъ мнѣнія расходятся: одни говорятъ, что большой палецъ долженъ быть длиннѣе втораго; другіе — что второй долженъ быть длиннѣе; третьи — что они должны быть одинаковы. У древнихъ второй палецъ длиннѣе, а у современныхъ — длиннѣе первый. Одни полагаютъ, что послѣднее происходитъ отъ ботинокъ и сапогъ, а другіе — что первое есть ошибка древнихъ скульпторовъ. Брѣвке думаетъ, что эта особенность зависитъ отъ расъ и индивидуальностей, что, слѣдовательно, относительно этого и правилъ не можетъ быть, но, говоря вообще, онъ считаетъ, что слишкомъ длинный большой палецъ образуетъ некрасивую линію, слишкомъ круто спускающуюся къ мизинцу. Сапогъ очень вредитъ ногѣ; отъ сапога, между прочимъ, происходитъ худоба ноги у полныхъ людей. Можно сказать, что нѣтъ ничего труднѣе, какъ отыскать вполне красивую ногу. Очень мало людей ходятъ лѣтомъ или зимой босикомъ, да и то у нихъ ноги развиваются не такъ нормально, какъ у древнихъ, потому что у послѣднихъ ноги были защищаемы сандалями. Поэтому скульпторы должны изучать ноги на античныхъ статуяхъ и избѣгать всего, что отклоняется отъ античнаго образца ноги.

Относительно длины ногъ почти всё одного мѣрнія. Длина ноги должна равняться длинѣ остальнаго тѣла. У статуй нѣкоторыхъ итальянскихъ художниковъ ноги короче этой нормы. Это происходитъ отъ ихъ натурщиковъ; у итальянцевъ и французовъ ноги короче, чѣмъ у англичанъ, нѣмцевъ, поляковъ и южныхъ славянъ. Руки у нихъ тоже короче. Но въ то время, какъ короткія руки ихъ украшаютъ — короткія ноги обезображиваютъ ихъ. Но, говоря вообще, короткіе члены красивѣе длинныхъ. У женщинъ ноги короче, чѣмъ у мужчинъ. Конечно, встрѣчаются исключенія, но женщина, у которой нога имѣетъ среднюю длину ноги мужчины, кажется неестественной и безобразной. Короткія ноги могутъ быть красивы только тогда, когда онѣ сильны; такія ноги годятся для каріатидъ. Но короткія и слабыя ноги производятъ до крайности неприятное впечатлѣніе и напоминаютъ извѣстную группу дерущихся на дуэли лагушекъ.

Если теперь, рассмотрѣвъ, такъ сказать, à vol d'oiseau всё эти замѣчанія Брюкке относительно различныхъ частей чело-вѣческаго тѣла, мы обратимся къ цѣлому, то принуждены будемъ заключить вмѣстѣ съ Брюкке, что красота чело-вѣческаго тѣла обуславливается скелетомъ прежде всего. Онъ долженъ быть пропорціоналенъ, отдѣльныя кости должны быть нормально развиты, не толсты и не широки; суставы не должны слишкомъ выдаваться. Второе условіе красоты — мускулы. Всё согласны, что у хорошо сложеннаго мужчины мышечная система должна быть сильно развита; но и у женщинъ не слѣдуетъ ея пренебрегать, хотя у женщинъ мускулы не должны быть такъ развиты, какъ у мужчины, и не такъ видны, вслѣдствіе болѣе значительнаго количества жира, покрывающаго ихъ. Жиръ самъ по себѣ, безъ хорошо развитыхъ мускуловъ, не можетъ придать красоту тѣлу. Полнаго своего развитія мускулы достигаютъ у мужчины въ возрастѣ между 24 и 28 годами, у женщинъ между 20—24. Время полнаго расцвѣта красоты совпадаетъ съ окончательнымъ развитіемъ мускулатуры.

Третье условіе красоты — жиръ. Не только тѣло женщины, но также и мужчины требуетъ извѣстнаго количества жира для красивыхъ формъ. Тѣло, совершенно лишенное жира, не красиво, даже при хорошо развитой мускулатурѣ, потому что тогда слишкомъ выдаются углубленія и выпуклости мускуловъ. Все это сглаживается при небольшомъ слоѣ жира, какъ это мы видимъ, напри-мѣръ, на античныхъ статуяхъ боговъ, героев, атлетовъ. Формы, придаваемые тѣлу жиромъ, съ годами измѣняются. У дѣтей жиръ обыкновенно пропадаетъ при очень быстромъ ростѣ, и, приближаясь къ переходному возрасту, дѣти обыкновенно сильно худѣютъ. Самые большіе слои жира обык-

новенно находятся на туловищѣ, на животѣ, нѣсколько меньше — на груди и на бедрахъ. У обоихъ половъ менѣе всего имѣютъ жира руки, хотя у женщинъ съ теченіемъ времени и онѣ покрываются значительнымъ количествомъ жира. Зависитъ ли это отъ годовъ, или отъ перемѣнъ, происходящихъ вслѣдствіе беременности — хорошо неизвѣстно. Замѣчено только, что у женщинъ руки бываютъ толще, чѣмъ у старыхъ дѣвъ. Если жиръ исчезаетъ послѣ молодыхъ, цвѣтущихъ годовъ, — что бываетъ, конечно, не всегда, — то онъ исчезаетъ сначала съ лица, съ рукъ, съ сѣдалищной части и съ верхнихъ частей ногъ, а потомъ уже съ низшихъ частей ногъ и съ туловища. Случается, что у стариковъ всетаки остается на животѣ известное количество жира.

Четвертое и послѣднее условіе красоты — кожа. Самой красивой обыкновенно считается тонкая кожа, но художникъ долженъ считать самой красивой кожей эластичную. Количество эластическихъ волоконъ бываетъ различно и у отдѣльныхъ личностей, и у отдѣльныхъ расъ. Вслѣдствіе этой эластичности кожа хорошо и плотно прилегаетъ къ мускуламъ; она не должна висѣть на тѣлѣ, какъ это бываетъ у похудѣвшихъ людей. Для красоты всего тѣла нужна такая кожа, которая была бы плотно прикрѣплена и при растягиваніи оказывала бы эластическое сопротивление. Въ особенности она хорошо ложится на суставахъ и играетъ важную роль въ формѣ и поддержкѣ женской груди. Нужно замѣтить, что большее или меньшее количество эластической ткани составляетъ особенность каждаго индивидуума, и что изъ качества перепонки кожи можно составить себѣ вѣрное понятіе объ остальныхъ перепонкахъ. Этими перепонками грудныя желѣзы соединены съ лежащими подъ ними мускулами. Гдѣ кожа прикрѣплена слабо, тамъ и грудныя желѣзы прикрѣплены слабо. Извѣстно, что турецкія танцовщицы, при спокойномъ положеніи тѣла, могутъ шевелить грудью, сжимая для этого мускулы. Извѣстно также, что не всѣ дѣвушки, посвящающія себя этому ремеслу, могутъ продѣлывать то же самое. Это доказываетъ только, что всѣ онѣ могли бы научиться этому движенію мускулами, еслибы у всѣхъ грудныя желѣзы были хорошо прикрѣплены къ мускуламъ.

Въ своей книгѣ Брюкке, какъ мы видимъ, провелъ идею, что самое красивое тѣло есть то, которое во всѣхъ положеніяхъ и видахъ даетъ красивыя линіи. Эта идея господствовала въ древнемъ мірѣ вплоть до періода, называемаго праксителевымъ. Не ею ли обуславливается такой расцвѣтъ греческой скульптуры? Вопросъ этотъ, насколько намъ извѣстно, далеко еще не рѣшенъ. Но необходимо прибавить, что даже въ области чистаго художественнаго идеализма, на которомъ остано-

вился Брюкке, можно поставить другія требованія и другія задачи. Извѣстно, — и объ этомъ Брюкке не разъ упоминаетъ въ своей книгѣ, — что тѣло, не совсѣмъ лишенное недостатковъ строенія, можетъ быть такъ поставлено или положено, что его недостатки или совершенно будутъ незамѣтны или же будутъ замѣтны для зрителя съ одной только стороны. Поэтому для извѣстныхъ цѣлей формы тѣла не совсѣмъ безукоризненныя могутъ быть пригодныѣ. Какъ только фигура стоитъ не одна, а составляетъ часть группы изъ нѣсколькихъ фигуръ, она образуетъ одно общее цѣлое съ группой, и поэтому всѣ линіи группы должны находиться въ полной между собой гармоніи. • Но этой особенной, специальной задачи Брюкке не касается, такъ какъ эта задача выходитъ уже за предѣлы анатоміи и физиологіи, примѣненныхъ къ искусству.

Мы видѣли, что Брюкке стоитъ на точкѣ зрѣнія чистой и притомъ объективной красоты. Онъ не касается, напримѣръ, вопроса, насколько чувство прекраснаго субъективно, не составляетъ ли чувство красоты лично принадлежащія намъ формы умственного созерцанія, — вопроса, рѣшеннаго утвердительно Кантомъ. Для него, какъ для ученаго, этого вопроса не существуетъ; у него есть объектъ — человѣческое тѣло, и онъ изучаетъ этотъ объектъ, анализируя тѣ условія, которыя необходимы для того, чтобы въ насъ зародилось чувство красоты. Но и при этой точкѣ зрѣнія можно, я думаю, расширить задачу. Въ искусствѣ давно уже существуетъ два лагеря, по видимому, непримиримые: одни стоятъ на точкѣ зрѣнія идеалистическаго искусства, другіе — реалистическаго. Для первыхъ чувство „прекраснаго“ есть законъ искусства, — основной законъ; для другихъ этотъ законъ есть правда. Брюкке исключительно стоитъ на точкѣ зрѣнія идеалистическаго искусства; для него правда есть второстепенный элементъ искусства. Онъ также исключителенъ въ этомъ отношеніи, какъ и современный реалистъ, который ничего не хочетъ знать о „прекрасномъ“ и вездѣ ищетъ одной лишь правды. Я думаю, что каждая изъ этихъ точекъ зрѣнія исключительна и поэтому односторонна. Всякое великое произведеніе искусства совмѣщаетъ въ себѣ оба эти элемента. Да оно и понятно. Нельзя исключить изъ искусства правду, потому что тогда она выйдетъ за предѣлы жизни, сдѣлается праздною игрушкой. Но нельзя также не видѣть, что одна правда не составляетъ еще искусства. Красота — вотъ тотъ существенный элементъ, который отличаетъ искусство отъ другихъ произведеній умственной дѣятельности — отъ науки, напримѣръ. Итакъ, только соединеніе

правды съ красотой можетъ дать то, что мы называемъ искусствомъ. Такова, на мой взглядъ, формула, которую осуществить грядущее искусство и которая, слѣдуетъ надѣяться, окончательно восторжествуетъ и въ эстетикѣ, устраняя всѣ односторонности реалистовъ и идеалистовъ.

В. Чуйко

