

Сын бога неба, покровитель людей и животных («о людях и животных заботящийся»), Мир суснэ хум еще в недалеком прошлом изображался манси тоже в виде всадника. На рис. 8 даны его изображения на тор-покрывале для жертвенного животного.

Среди древнего населения бассейна Камы преобладающую роль мужчины можно установить уже в ананьинском обществе в VII—III вв. до н. э. Основанием для этого являются особо пышные и богатые мужские погребения и захоронения (правда, единичные) мужчины с женщинами-рабынями. Однако пережитки матриархата, вероятно, были в то время еще очень сильны, что нашло свое отражение и в конструкции ананьинского жилища, напоминающего длинный дом сенека-прокезов, где главой рода была женщина, и в глиняных женских фигурках, вероятно, олицетворявших божественную покровительницу домашнего очага, найденных на позднеананьинских поселениях.

Некоторые очень интересные пережитки матриархата сохранились у удмуртов почти до недавнего времени. Повидимому, эти пережитки были сильнее всего в религиозных воззрениях. Однако приведенные примеры показывают, что к III в. н. э. процесс борьбы с пережитками матриархата в основном уже завершился не только в жизни, но и в религии, что нашло свое выражение в смене женского верховного божества мужским.

А. В. Збруева

ТУАЛЕТНАЯ ЛОЖЕЧКА № 3627 ИЗ СОБРАНИЯ ГМИИ им. А. С. ПУШКИНА

Среди прекрасного собрания памятников египетской художественной промышленности Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина находится в своем роде единственная вещь: туалетная ложечка типа «плавальщицы-купальщицы» (дл. 19, 4 см, рис. 1—3). Название это давно уже присвоено подобного рода туалетным сосудикам египтологической наукой.

В египетском, как и в других искусствах древности, стирается грань между памятниками художественной промышленности и собственно пластики. Тем самым лишней раз доказывается незаконность понятия «прикладного искусства», возникшего в буржуазной эстетствующей науке, отдававшей предпочтение «большому искусству» в противоположность якобы прикладной роли, которую играло искусство малых форм. Но в условиях древнеегипетской культуры с ее органической спайкой ряда видов искусства, отпочковавшихся лишь в позднейших обществах, неправомочность термина «прикладное искусство» выступает с особенной силой.

В самом деле, публикуемая ложечка, хотя и имеющая узко практическое назначение, является, конечно, памятником мелкой пластики, с особой силой расцветшей в эпоху Нового царства.

Памятник был впервые издан в 1912 г. В. К. Мальмбергом¹. Однако публикацию В. К. Мальмберга можно считать лишь предварительным этюдом. Это и позволило мне вновь вернуться к нашему чудесному памятнику и рассмотреть тот обширный круг вопросов, который оказался совершенно незатронутым. В. К. Мальмберг ограничился голым описанием ложечки, без уточнения датировки и без привлечения необходимого круга аналогий, впрочем, в большинстве совсем и не известных еще в ту пору.

¹ В. К. Мальмберг, Купальщица и купальщик из собрания В. С. Голенищева, № 1032 и 3250, ПМПИ, вып. I—II (1912), стр. 41—44.

В настоящей работе мною будут рассмотрены три вопроса: иконография мотива плавальщицы, вопрос об изображении Беса, выгравированного на статуэтке и помогающего, как мне кажется, косвенным образом датировать ложечку, накопец, вопрос о ее стиле, уточняющий датировку и позволяющий должным образом оценить памятник.

Наша ложечка представляет собою плоскую чашечку для различного рода красок и помады. Крышка отодвигается в сторону на шпешке и вместе с сосудом дает форму цветка лотоса. Сосуд снизу на вытянутых плашмя руках держит плавно плывущая обнаженная египтянка. Передать всю прелесть грациозных пропорций ее удлиненной фигуры, гладкой и матовой поверхности слоновой кости не может никакое описание и никакая фотография. Непередаваемо очарование цвета, контрасты желтовато-белого тела, коричнево-черного парика и розовато-красного цветка сосуда. По сравнению с горизонтально непрерывной и текучей линии тела особенно бросается в глаза отдельно всталенная совершенно вертикально головка. Египетскому искусству вообще свойственны резкое противопоставление горизонтали и вертикали, сочетание разных точек зрения, а не сглаживание поворота, ракурс. Паричок тоже вырезан отдельно и снимается с головы. Разделка парика прямоугольными короткими рубчиками типична для Нового царства и встречается во множестве скульптур с пачала и до конца этой эпохи. Цилиндрическая шея обрамлена ожерельем, выгравированным на самой фигурке и закрашенным черной краской. Тем же приемом выполнен и орнамент на крестце, выше того места, где обычно обозначаются линии пояса, как, например, на одной из луврских «плавальщиц»¹.

Самое же любопытное в нашем памятнике — это выгравированные на обеих ногах выше колен изображения Беса. Обычное слишком краткое описание туалетных ложечек в других музеях не позволяет судить о том, встречаются ли подобные изображения Беса еще где-нибудь, кроме нашего памятника. Имеющиеся же воспроизведения во всех известных мне изданиях (каталогах, путеводителях, отдельных публикациях и общих работах по египетскому искусству) убеждают в том, что изображение Беса на ложечке типа «плавальщицы» нигде больше не встречается, кроме московского памятника.

Вполне оригинальна и еще одна особенность — самый сосудик в форме лотоса. Мотив этот не встречается ни на одном из известных мне памятников этого рода.

Уже делались гипотезы о том, что туалетные ложечки воспроизводят рабынь, обслуживавших женщин господствовавшего класса. Тот факт, что в египетских росписях эпохи Нового царства мы часто встречаем изображение обнаженных служанок-рабынь, говорит в пользу приведенных доводов. Достаточно в этом отношении вспомнить хотя бы обнаженную музыкантшу из росписей гробницы Нахт или, еще уместнее, прославленные росписи из гробницы Рехмира, где знатных женщин обслуживают во время их туалета обнаженные рабыни². Примеров можно было бы привести множество.

В пользу данной гипотезы говорит еще один факт. Ведь в качестве рабынь пользовались не только египтянками, но и женщинами, вывезенными из иноземных стран, и крайне характерно, что именно в туалетных фигурках, мелких статуэтках и обнаженных фигурках купальщиц достигнуты были замечательные изображения, негритянок. Такова, например, деревянная ложечка № 38186 из Британского музея, где в обнаженной фигуре плавальщицы можно усмотреть негроидный тип женщины³. Такова и фигурка нубийки в другой ложечке, воспроизведенной у И. Капара⁴ и т. д.

Общезвестны статуэтки обнаженных рабынь с сосудами для косметики на плечах или на голове. Достаточно указать на статуэтки из музея в Лейдене⁵, на выразительней-

¹ Воспроизведено у Ch. В о r e u x, Musée national du Louvre, Guide-Catalogue, Sommaire, II, 1922, текст к стр. 606.

² Воспроизведено в Propyläen-Kunstgeschichte, II, табл. XVI, стр. 365.

³ Воспроизведено в JEA, XIII (1927), табл. VI.

⁴ Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, XXI (1907), табл. V.

⁵ J. S a p a r t, там же, рис. 5.

шую фигурку негритянки из Университетского музея в Лондоне¹ и многие другие.

Наконец, в пользу предположения об изображении именно служанок-невольниц в ручках ложечек говорит еще одно косвенное доказательство. Если согласиться с В. К. Мальмбергом, истолковывавшим награвированные узоры на теле нашей фигурки как передачу татуировки, то с тем большим правом можно видеть в ней изображение служанки²: можно считать установленным, что к татуировке прибегали лишь женщины низших классов общества.

Как уже указывалось, на погах нашей «плавальщицы» выгравированы изображения карликообразного божества. Изображение это не случайно и наталкивает на ряд интересных вопросов, также совершенно опущенных В. К. Мальмбергом. Египетские карликообразные божества фигурируют в текстах под разными именами, но по единодушному мнению всех почти египтологов эти имена должны рассматриваться лишь как разные эпитеты Беса. Поскольку принадлежность нашего памятника к эпохе Нового царства едва ли может вызвать у кого-нибудь сомнение, постольку вместе со всеми египтологами мы можем воспользоваться собирательным именем Беса, тем более, что в нашем памятнике награвированное изображение сведено к чисто схематическому рисунку.

Но важнее другое, именно: с какой из своих многочисленных прерогатив связан Бес нашей ложечки? Функции Беса были необычайно многообразны, и популярность его в самых различных классах и слоях населения была очень широкой. В основном Бес был защитником детей и женщин, особенно беременных, он — патрон домашнего очага и предметов женского туалета. В то же время он — божество танца и музыки, всего радостного и как таковой враг змей, скорпионов, всего вредного, о чем и свидетельствуют частые изображения его с мечом в руках, поражающим змей. Наконец, он безусловно входит в круг фаллических божеств, что также засвидетельствовано рядом изображений. Последние не имеют к нам отношения, ибо относятся к поздним эпохам, в большинстве случаев к греко-римскому времени, когда и остальные элементы этого божества оказываются смешанными и усложненными. В эпоху же Нового царства Бес обычно связан вообще с покровительством женщинам и их туалету, с танцами и музыкой. Большинство исследователей прямо называли Беса божеством женского туалета. Это напрашивается само собой, ибо если не считать отдельных статуэток Беса в разнообразнейших материалах, то чаще других мы встретим его изображение в мелких туалетных вещах: вазочках, ручках ложек и зеркал (также и на ручках сistrов, на скарабеях, частях мебели, амулетах, подголовниках и на многих других предметах, по с этими вещами Бес связан уже иными своими функциями).

Совершенно очевидно, что изображение Беса на нашей ложечке связано с его функциями, как патрона предметов женского туалета. Самое же важное для нас это то, что по единодушному мнению всех исследователей, специально занимавшихся иконографией Беса, большинство этих вещей относится к периоду XVIII династии, на который и падает расцвет культа Беса.

Второй столь же значительный подъем этого культа относится к греко-римской эпохе. Но мы оставляем ее, естественно, вне рассмотрения, ибо принадлежность нашего памятника к этому периоду исключается сама собой. Таким образом, косвенным путем мы приходим в датировке ложечки периодом XVIII династии. Что же касается памятников с изображениями Беса последующего за XVIII династией периода и до эпохи эллинизма, то, как это уже отмечалось исследователями, число изображений Беса значительно сокращается и, кроме того, повторяет формы времен XVIII династии. Повторения же эти, как мне кажется, даются, например, в период Рамессидов, уже с совершенно новым оттенком. Доказательством тому служат хотя бы изображения

¹ J. S a r a t t, там же, рис. 6.

² Как мне кажется, условную трактовку татуировки нужно видеть и в редко репродуцируемой ложечке в форме «плавальщицы» с уткой из Лувра (см. воспроизведение у G. G e f f r o y, Le Palais du Louvre, стр. 19).

Беса на характернейших для Рамессидов вазах или же в рисунках на подголовнике того времени¹. Мотив Беса, вплетенный в орнамент на этих сосудах, свидетельствует уже о совершенно ином стиле, значительно более декоративно усложненном и далеко ушедшем от простоты стиля XVIII династии. В ином аспекте понято и изображение танцующего Беса на подголовнике. Он охвачен здесь хмельным танцем, который станет характерным для Беса как божества пакхического круга, известного по множеству изображений эллинистической эпохи и далекого от божества магического танца ранней поры. Назовем хотя бы недавно воспроизведенный амулет из голубого фаянса в виде танцующего Беса, отнесенный его издателем к позднему времени².

Словом, тот широкий круг вопросов, который неизбежно пришлось здесь поднять, убеждает нас в том, что не только с точки зрения иконографии Беса, но и стиля мы приходим к периоду XVIII династии и более того — к периоду Аменхотела III, ибо тот факт, что особенно большое число памятников с изображением Беса падает именно на время правления этого фараона, не может быть объяснен простым совпадением³. Как мы увидим, анализ стиля большинства туалетных ложечек приведет нас к тем же датам.

Стиль «плавальщицы» не может вызывать никакого сомнения в смысле датировки. Памятник безусловно относится к эпохе Нового царства, точнее — к тому периоду, когда стиль Нового царства достиг своей зрелости, не перешагнув, однако, за амарнскую эпоху. Подтверждением этого является весь тот круг памятников конца XV в. до нашей эры, с которым, безусловно, связывается и ложечка с «плавальщицей». Мне кажется, что наш памятник нельзя оторвать от множества дошедших до нас фигурок обнаженных жещиц на ручках деревянных туалетных ложечек из собрания музеев Лондона, Берлина и Лувра⁴. Здесь существенно не то, что перед нами изображение девушки, срывающей растения в зарослях папируса, или же танцовщицы, идущей с музыкальным инструментом в руках, или, наконец, музыкантши, сидящей с таким же инструментом, и т. д., существенно то, что стиль всех этих памятников одинаков со стилем нашей ложечки. Новое царство ввело в искусство обнаженную натуру, придавая ей особую прелесть именно в вещах мелкой пластики. Едва ли можно оторвать нашу ложечку от форм статуэток, но она еще легче сближается с резными рельефными фигурками на таких же туалетных ложках. Объемность в трактовке формы, перетекаемость объемов, избегающая резко геометрических контуров «плавальщицы», нашли соответствующее решение и в рельефных фигурках. Здесь наблюдается та же новая постановка тела в пространстве, позволяющая по-иному, чем раньше, увидеть объем (например, мотив сидящей на первом плане перед зарослями папируса музыкантши на известной деревянной ложечке). Ту же устремленность стиля надо видеть и в сложных поворотах на упомянутой ложечке, или же в фигурке танцовщицы с музыкальным инструментом в руках в Университетском музее в Лондоне⁵. Здесь самый поворот идущей вправо женщины построен на игре объемов, на мягкой и эластической текучести линий. В «плавальщице», как памятнике круглой скульптуры, достигнута та же сглаженность формы. Подобная трактовка фигуры не совпадает, однако, с правдопо-

¹ J. K a l l, Ueber den Ägyptischen Gott Bes, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, Wien, 1889.

² Воспроизведено у А. Н е r m a n n, Ägyptische Klein-Kunst, 1940, табл. 94. Автор в своей датировке исходит, в частности, из анализа состава глазури.

³ Временем Аменхотела III датируется и деревянная ложечка с двумя резными фигурами Беса из Университетского музея в Лондоне; воспроизведено в Propyläen-Kunstgeschichte, II, стр. 406. Важно отметить, что ведь и резные фигурки танцующих Бесов, берущих свое начало уже с конца XVIII династии, встречаются на боковых стенках кресла из гробницы того же периода Аменхотела III (Воспроизведено у В. D a v i e s, The Tomb of Iouija and Touiyou, 1907, табл. XXX—XXXIV).

⁴ Воспроизведено в Propyläen-Kunstgeschichte, II, стр. 406.

⁵ Там же

добностью, с интересом к анатомии. В ложечке форма очень суммарна; отсутствие, например, ребер было отмечено уже В. К. Мальмбергом.

С этой точки зрения неправильно было бы искать реалистической правды, конструктивно осмысленного трехчетвертного поворота и в музыкантше. Но это не умаляет прелести обоих памятников. Природа их условности одинакова. Линии контура в обоих случаях подчеркивают неестественную вытянутость грациозных пропорций. Стиль достиг здесь своей полной зрелости и вошел уже в фазу большой утонченности. В позе музыкантши есть уже своеобразная манерность, как есть она и в монументальной живописи того же периода. Сопадение стиля рассматриваемой фигурки музыкантши на туалетной ложечке с фигурой танцовщицы из росписей гробницы Нахт¹ настолько самоочевидно, что не требует особого анализа. Танцовщица на фреске кажется скопированной в деревянном рельефе и лишь уменьшенной в масштабе. Если принять обычную принятую всеми датировку гробницы Нахт концом XV в., то не может вызвать сомнения датировка лондонской ложечки временем царствования Аменхотена III. Тем же временем датируют и вышеуказанную ложечку с сидящей музыкантшей. Следовательно, если согласиться с помещением нашей «плавальщицы» в круг всех этих разных деревянных фигурок обнаженных женщин, то очевидно, что и она относится к тому же времени.

Упомянутые здесь памятники подтверждают верность нашей датировки, вытекающей из характера стиля. Подтверждает эту датировку и сравнение нашей ложечки с памятниками послеамарнской поры. Искусство XIX—XX династий в той или иной мере оказалось затронутым стилем Амарны. В 1934 г. мною была издана еще одна деревянная ложечка (№ 3621) из собрания ГМИИ имени А. С. Пушкина². На ручке ее дано изображение, близкое лондонскому памятнику: идущая на фоне зарослей обнаженная женщина с музыкальным инструментом в руках. Памятник этот я в свое время относил к раннему периоду Амарны. Действительно, черты амарнского искусства присутствуют здесь с большой наглядностью. Об этом говорят и форма парика, и характерный наклон головы вперед, несколько вздутый живот, тонкая шея, рисунок профиля головы. Все напоминает фигуру Эхнатона на известной композиции, где он нюхает цветок, подносимый ему царицей Нефергити.

Факт переноса особенностей стиля монументального искусства на малые формы общеизвестен для египетского искусства, и ложечка № 3621 — нагляднейший тому пример. Напротив, ничто не говорит об эпохе Амарны в нашей «плавальщице», в ней нет также и черт послеамарнского искусства с его усложненностью формы, большей декоративностью, либо же намеренной архаизацией. Привлечем с этой целью луврскую головку из стеклянной пасты. Памятник этот имеет бесспорные аналогии с головкой «плавальщицы». Различия в рисунке парика при этом несущественны, ибо речь идет о более общих признаках стиля. Однако при сравнении этих двух голов только подтверждается датировка нашего памятника доамарнским периодом. На луврской головке неизвестной царицы лежит печать амарнского искусства. Это особенно чувствуется при рассмотрении головки в профиль. Несколько выпирающая нижняя часть лица, особенно приподнятая верхняя губа, силуэт носа напоминают о той средней линии амарнского портрета, которая лишена была крайностей этого стиля и его произвольной стилизации. В то же время это едва ли само амарнское искусство. Есть несомненная сдержанность в характеристике лица, некоторая сухость. Есть и переусложненность, техническая виртуозность. Уже давно головку считали частью статуэтки, возможно, целиком сделанной из стеклянной пасты, или, что более вероятно, в комбинированной технике: в пасте и бронзе, инкрустированной золотом³. Несколькими годами позже эта реконструкция

¹ Воспроизведено в Propyläen-Kunstgeschichte, II, цветн. табл. XVI.

² В. Павлов, Проблема пространства в искусстве эпохи Нового царства, СЕК, 1934, № 1/8.

³ M. G. Bénédite, A propos d'une petite tête Royale en pâte de verre, Revue de l'Égypte Ancienne, 1925, I.

почти целиком повторена в луврском каталоге-путеводителе¹. Если эти реконструкции и не верны, то все же характерна сама дошедшая до нас головка, обыгранная в столь изысканном сочетании двух оттенков пасты цвета ляпис-лазури. Подобное усложнение технических приемов в очень рафинированном и немного сухом памятнике есть признак скорее позднейшего искусства. Не приводя всех этих доводов, но, очевидно, подразумеваемая их, исследователи луврской головки согласно датируют ее концом XVIII династии. Эта датировка кажется убедительной. Если же это так, то едва ли в одном стиле с луврской головкой находится головка нашей «плавальщицы». Образ «плавальщицы» не дает повода говорить об усложнившихся технических приемах и виртуозности техники. Она проще и архаичнее.

В. К. Мальмберг сравнивал ложечку из Музея изобразительных искусств с одной из каирских «плавальщиц»², отдавая, однако, предпочтение нашей фигурке в смысле большей грациозности. Аналогия с каирским памятником кажется мне не слишком близкой. Разумеется, перед нами в обоих случаях один и тот же тип туалетной ложечки, близок и стиль их, поскольку оба памятника относятся к одному периоду XVIII династии. Но при всем том значительны и индивидуальные отклонения. Каирская фигурка еще более вытянута в пропорциях, длинный парик значительно дробнее по разработке и декоративнее. Линия силуэта в каирской ложечке понята отвлеченнее, в нашей же — реальнее. Линия рисует здесь форму гораздо сочнее и правдивее. Взять хотя бы линию ног, слегка согнутых в коленях и чуть наклонно поднятых вверх в нашей фигурке и строго выпрямленных в каирской «плавальщице». Результаты получились разные. Незначительный, казалось бы, мотив придал больше жизненности московской фигурке. Ноги, обращенные у нее ступнями вверх, кажутся живее, движение — естественнее.

Если привлечь одну из упомянутых уже нами многочисленных ложечек Луврского музея, то и она, будучи правдивее по рисунку и пропорциям в сравнении с каирской фигуркой, все же отличается и от нашей³. При сравнении с укороченными пропорциями этой луврской ложечки наша чрезвычайно выигрывает.

Наиболее близка к нашей еще одна «плавальщица» из дерева в Луврском собрании. Во времена В. К. Мальмберга памятник этот не был еще известен. Аналогия с московской ложечкой в данном случае несомненна. Здесь несущественно различие мотива самого сосудика (стилизованная утка), в равной мере как и форма парика в луврском памятнике. Рисунок обоих париков в одинаковой мере встречается с начала Нового царства⁴. В более же общих чертах стиля луврская и наша ложечки очень похожи. Близки пропорции фигуры, посадка головы, линия силуэта, наконец, моделировка тела без излишнего обобщения. Снова вспоминаются обнаженные рабыни в таких росписях, как из гробниц Рехмира или Нахт. Это — искусство, достигшее полной зрелости стиля. Оно затронуто уже налетом большой утонченности, но в нем нет и позднейшей сухости трактовки, нет признаков архаизации. Повидимому, исходя из этих данных, и датировали луврскую ложечку периодом Аменхотепа III. Следовательно, тем же временем датируется и наш памятник.

Не случайно отнесены к тому же времени и еще две недавно опубликованные «плавальщицы» из Метрополитен-музея⁵. Если же припомнить упоминавшуюся

¹ Ch. В о г е u x, Musée national du Louvre..., табл. XLIX, стр. 354.

² Воспроизведено у B i s s i n g, Einführung in die Geschichte der Ägyptischen Kunst, 1908, табл. XXX.

³ Воспроизведения см. Ch. В о г е u x, там же, табл. LXXVI.

⁴ См., например, изображение парика короткими рубчиками, встречающееся уже с ранней поры Нового царства, в фигуре мужчины из скульптурной группы времени Аменхотепа II, Propyläen-Kunstgeschichte, II, стр. 333. Прекрасный же образец парика жесткими прядями, как в луврской ложечке, см. на фигурах пельмож в рельефе из гробницы Хаемхета Брюссельского музея. (см. J. C a p a r t, Documents, I, табл. 48).

⁵ Воспроизведены в статье D. W. P h i l l i p s, Cosmetic spoons in the Form of Swimming Girls, BMA, XXXVI (1941), № 8, стр. 173—174.

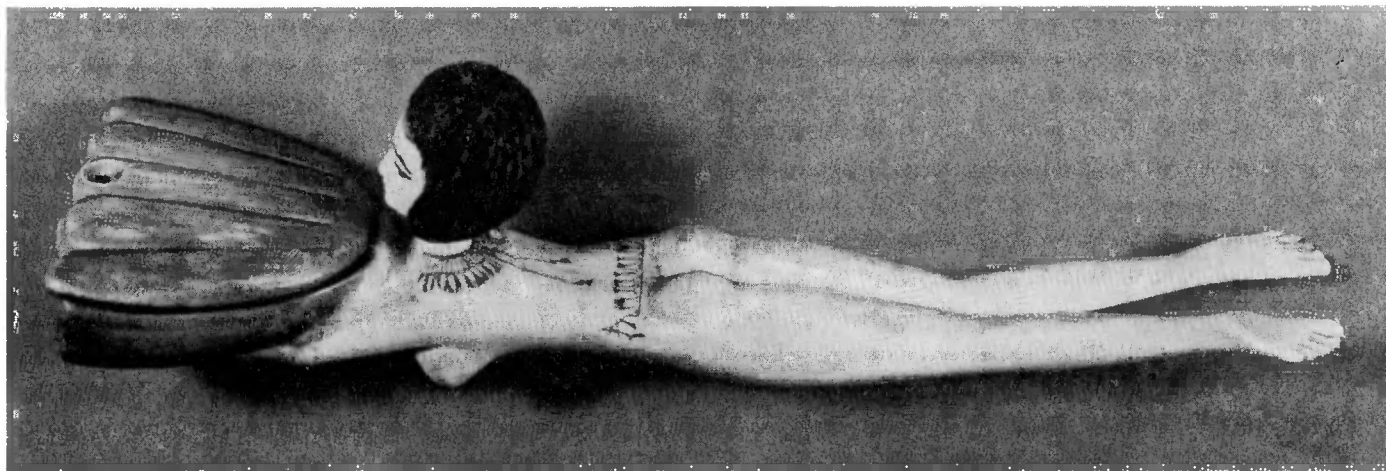
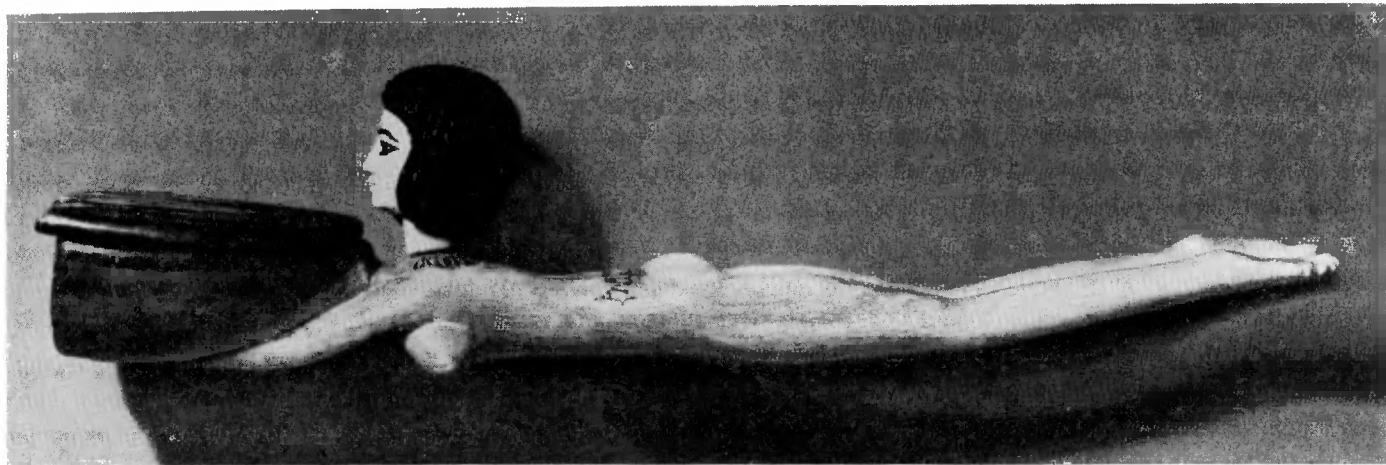


Рис. 1—2. Туалетная ложечка. Слоновая кость и дерево. ГМИИ им. А. С. Пушкина

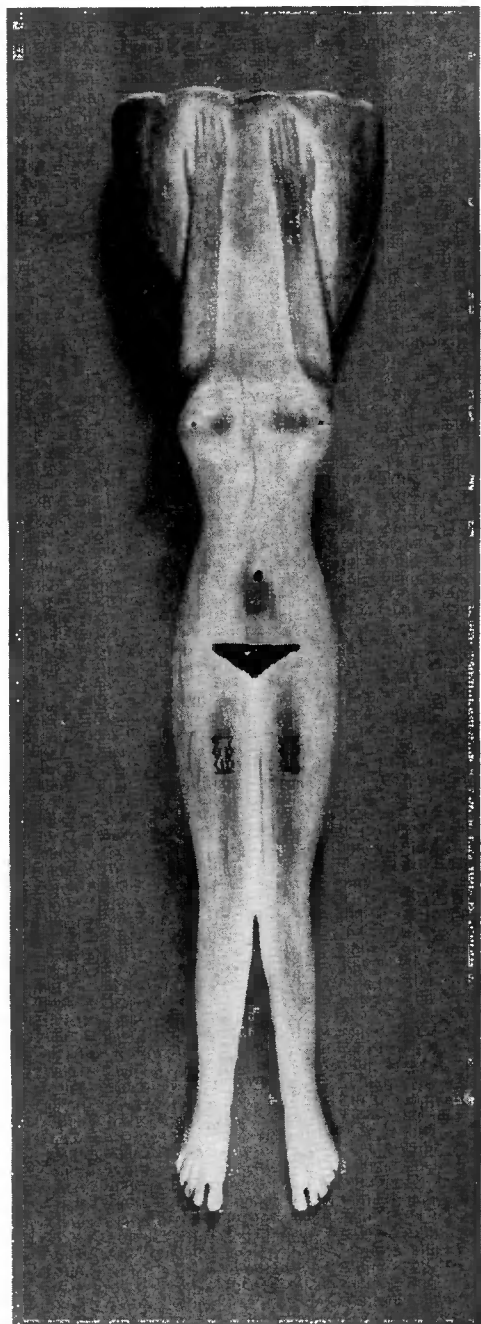


Рис. 3

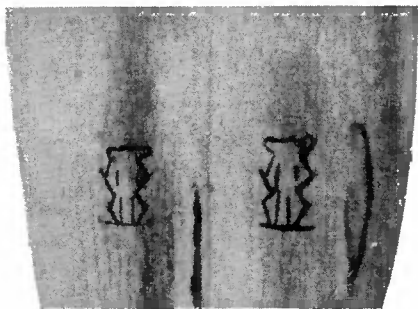


Рис. 4

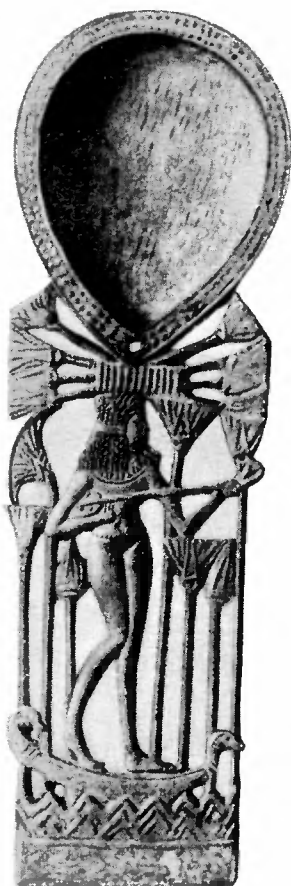


Рис. 5

Рис. 3. Туалетная ложечка. Слоновая кость и дерево. ГМИИ им. А. С. Пушкина
Рис. 4. Туалетная ложечка. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Деталь. Рисунок на ноге
Рис. 5. Туалетная ложечка. Дерево. Университетский музей в Лондоне.

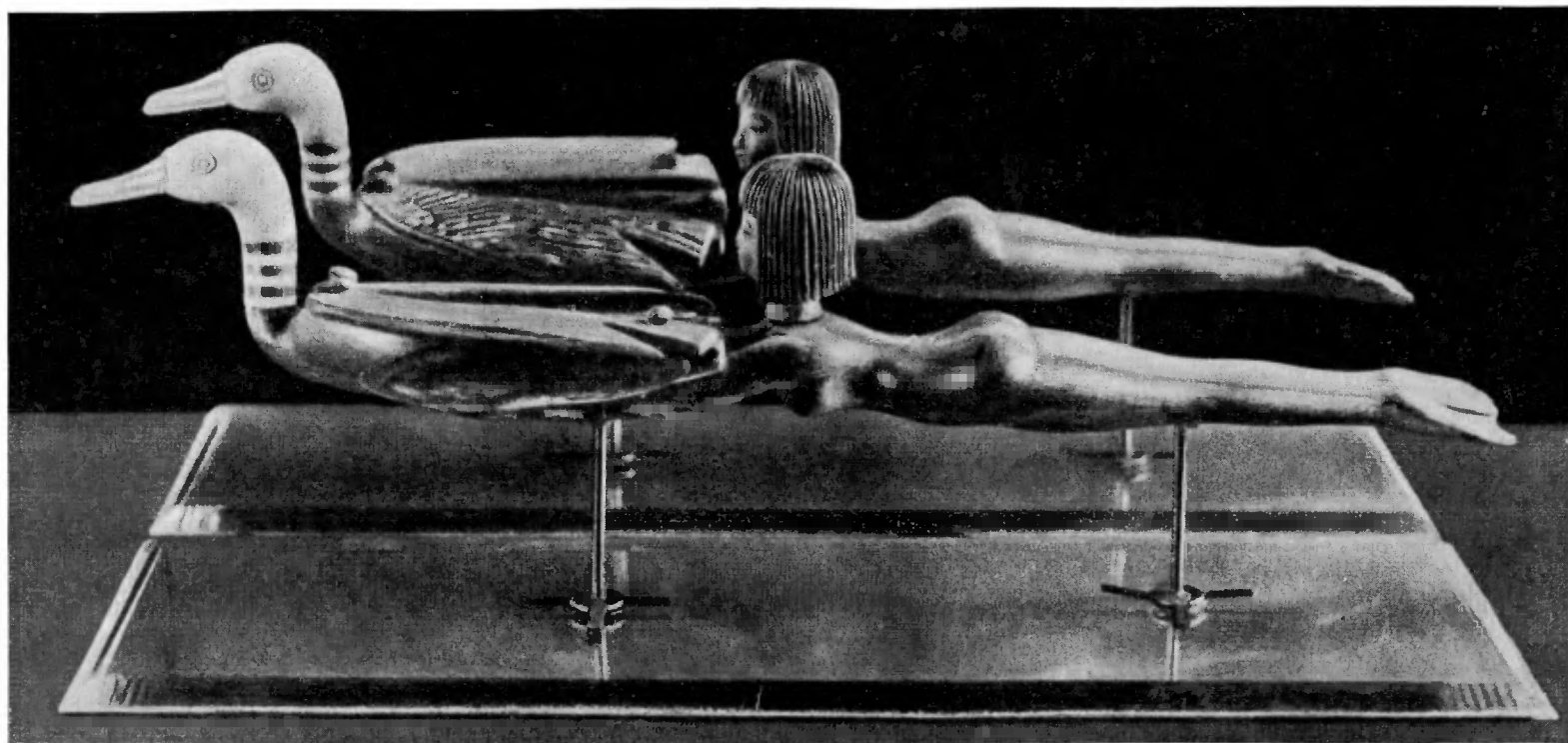


Рис. 6. Туалетная ложечка. Лувр

и точно датируемую временем Аменхотепа III ложечку с фигурой Беса, расцвет культа этого божества в ту эпоху, наконец, привлекавшие нами аналогии с реальными фигурками тавровщиц на туалетных ложечках и в монументальном искусстве, то датировка изучаемого нами памятника не должна уже вызвать сомнения. Совокупность признаков приводит нас ко второй половине XV в. до н. э., к той примерной дате, когда, вероятнее всего, и был создан наш памятник.

В заключение хотелось бы только указать, что во многих отношениях наша «плавальщица» уникальна. И дело не только в том, что в подобных мелких вещичках художник меньше был связан традиционными мотивами. Ведь самый туалетный сосудик в форме цветка лотоса крайне редко встречается в прочих известных нам ложках. Редок и материал. Все многочисленные фигурки «плавальщиц» делались обычно в дереве или же в камне, чаще всего в алебастре. Наша же ложечка почти целиком из слоновой кости. И это придает ей особую прелесть своеобразной ювелирной драгоценности. По своему характеру памятник является произведением мелкой пластики, но он в то же время стоит и на грани ювелирного мастерства. В египетской художественной промышленности эпохи Нового царства туалетная ложечка из Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина бесспорно принадлежит к числу мировых шедевров.

Проф. В. В. Павлов

LUCRETIANA

(Проблемы изучения Лукреция)

Известно, какое значение имеет для нас изучение истории античного материализма. Недаром в 1945—1946 гг. советская научная общественность во главе с Академией Наук откликнулась на редкую памятную дату — двухтысячелетие со времени смерти римского поэта-философа Лукреция. Между тем ряд проблем, связанных с изучением знаменитой поэмы «О природе вещей», до сих пор остается не вполне разрешенным. Правда, в статьях второго тома академического издания Лукреция (1947 г.) с разных точек зрения анализируется поэма Лукреция: рассматривается эпоха ее появления, источники поэмы, мировоззрение Лукреция, его поэтическое мастерство, мифологические образы, физика, биология у Лукреция. Однако, не говоря уже о порочной статье проф. Лурье (справедливо раскритикованной в № 4 ВДИ за 1948 г.), в этих статьях далеко недостаточно освещен существенный вопрос, без исчерпывающего разрешения которого невозможно научное понимание поэмы, — вопрос об историческом месте Лукреция в развитии античной и особенно римской философии и литературы, о поэме Лукреция как звене в развитии античной философии и литературы. Ведь только в зависимости от решения этого вопроса вполне выяснится актуальная в настоящее время проблема о самобытности творчества римского поэта, об оригинальности его философской мысли и поэтического мастерства.

Прежде всего возникает вопрос: какое место занимала материалистическая философия Лукреция и вообще эпикуреизм в борьбе античного материализма и идеализма, борьбе линии Демокрита и Платона? Ведь без уяснения этой связи мы не можем изучать ни одну, античную, философскую систему¹. В указанной выше книге развернутого ответа на эти вопросы мы не найдем, если не считать нескольких строк в статьях «Мировоззрение Лукреция» (стр. 115) и «Время Лукреция» (стр. 274). [Здесь придется остановиться на борьбе Цицерона против эпикуреизма с идеалистических позиций новоакадемической школы, на судьбе Лукреция и вообще эпикуреизма в императорскую

¹ См. передовые статьи ВДИ, 1948, № 2 и 1949, № 1.