

ЭЛЛИНСКИЙ МИР И ЕГО ПЕРИФЕРИЯ

В. Г. Борухович

ПЛАСТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ В КЛАССИЧЕСКОМ ГРЕЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ (к вопросу о “греческом чуде”)

Начиная с эпохи Возрождения, а особенно со времен Винкельмана и Гете, античность в умах мыслителей Европы представлялась классически ясным образом юности человеческого общества, царством разума и красоты. В этом было скрыто немалое преувеличение. Но с тех пор прочно утвердилось истинное понимание роли цивилизации, созданной древними греками, того, что именно она легла незыблемым фундаментом в основу современной европейской культуры. Совершенные по форме и поразительные по богатству идей и художественных средств произведения изобразительного искусства и литературы, невиданный расцвет наук в древней Элладе послужили поводом говорить о некоем “греческом чуде”, произошедшем за очень короткий отрезок времени. Так на протяжении всего лишь одного столетия V в. до н. э. были созданы многочисленными авторами сотни произведений драматургии, трагедии и комедии, ставившихся в театрах греческих городов-государств (археологи открывают руины античных театров не только в крупных полисах — как, например, в Коринфе или Сикионе, но даже в крохотном Флиунте, расположенном в нескольких километрах от Коринфа).

Из всего необозримого богатства греческой драматургии до нас дошли по семь трагедий от Эсхила и Софокла, девятнадцать трагедий Эврипида и одиннадцать комедий Аристофана. Но даже то, что сохранилось, имеет столь большое значение, что Гете сказал о них: “Дошедшие до нас трагические обломки так обильны и значительны, что мы, белые европейцы занимаемся ими уже несколько столетий и еще несколько столетий будем с ними возиться и ими питаться”¹. Как справедливо отмечает А. И. Зайцев в своей книге “Греческое чудо знаменовало собой культурный переворот, сравнимый по значению... с европейским Возрождением”².

¹ Эккерман И. Разговоры с Гете. М., 1934. С. 680.

² Зайцев А. И. Культурный переворот в Древней Греции VIII—V вв. до н. э. Л., 1985. С. 4.

Исследуя истоки этого "греческого чуда"³, нельзя не обратить внимания на факт необычайной художественной одаренности народа, создавшего замечательные шедевры искусства, на его обостренное чувство прекрасного. Афинские дети, как и дети в других греческих полисах, посещая начальную "школу кифареда", учились не только писать и читать, но и танцам, пению, игре на кифаре. Говоря современным языком, эстетическое воспитание в древней Элладе носило повсеместный характер. Государственные праздники — как, например, Панафионеи в Афинах — включали состязания не только гимнастов и атлетов, но и рапсодов, музыкантов и поэтов, не говоря уже о Великих и Малых Дионисиях, когда в соревнование вступали драматурги, представляя на суд многотысячной толпы зрителей театра свои произведения.

Заметим, что в древнем Риме дети, посещая начальную школу, также учились читать и писать, но вместо музыки и пения заучивали законы XII таблиц, основу гражданского права древнего Рима, и в этом проявились различия в менталитете двух народов. Римский писатель I в. до н. э. Корнелий Непот, обращаясь к своему другу Аттику, в предисловии к своему труду отмечал, имея в виду прежде всего римлян: "многие люди сочтут сочинение подобного рода легкомысленным и не слишком достойным своих важных героев, коль скоро они прочтут сообщение о том, кто учил музыке Энампонда или в перечне его добродетелей встретят упоминание о том, что он изящно танцевал и умело играл на флейте"⁴.

Поклоняясь своим богам, древний грек жертвовал в храм произведения изобразительного искусства, полагая, что для богов, как и для него самого, созерцание прекрасного есть неперемнное условие благорасположения духа, источник высокого эстетического наслаждения. Храмы и их священные участки ("темны") превращались в своеобразные музеи изящных искусств. Живший в середине III в. до н. э. автор "Мимиямб" Геронд в миме "Приносящие жертву Асклепию" выводит на сцену двух простоватых провинциалок. Пораженные видом прекрасных произведений искусства, выставленных в храме, они не перестают восторгаться тем, что они "как живые..."

Стремление к прекрасному проявлялось у греков даже в мелочах повседневной жизни. Даже греческие монеты — предмет, казалось бы, повседневного и тривиального обихода — часто представляют собой произведения высокого искусства. Некоторые из монет древней Греции (например монеты Сиракуз времени Дионисия I, 460—367 гг. до н. э.) были шедеврами глиптики. Особенно прославились жившие в это время резчики монетных штампов Энаплет, Кимон и Эвклид, с гордостью запечатлевшие свои имена на монетах.

³ Большинство исследователей ограничивается лишь констатацией этого факта, отказываясь от попыток его объяснить, как это делает, например, Коэн (*Cohen R. La Grèce et l'hellénisation du monde antique. P., 1934. P. XI-VII*) или А. Тойнби: "Люди, создающие это чудо... это больше, чем просто люди... они в определенном смысле сверхчеловеки и в этом нет метафоры" (*Toynbee A. Дж. Постыжение истории. М., 1991. С. 254*).

⁴ *Корнелий Непот. О знаменитых полководцах / Пер. Н. Н. Трухвиной. М., 1992. С. 10.*

Сюжеты своих произведений греческие художники черпали из необозримой сокровищницы древних мифов. Народная память хранила эти древние сказания, многочисленные варианты которых открывали простор для осуществления самых сложных художественных замыслов. Связанные между собой разветвленной генеалогией, привязанные к определенному географическому пункту или персонажу, мифы отражали мировосприятие греческого народа, его представления об окружающем мире, причинах природных и общественных явлений. Мифы составляли целый мир, фантастический, но воспринимавшийся как доподлинная реальность. Герои этого мира жили, боролись, любили и расставались, побеждали и даже погибали, оставаясь при этом бессмертными. Так, на острове Крите показывали могилу верховного олимпийского бога Зевса.

Попытаемся сопоставить греческую мифологию с мифами народов Востока — египетскими, мифами Вавилонии, Ассирии, Финикии, древней Палестины, сохранившимися в Библии. Бросается в глаза, насколько беднее по содержанию и ограничены по представленным в них сюжетам мифы Востока, насколько беспомощнее выглядит в них человек, часто выступающий лишь как слепое орудие божества. Египетские мифы неразрывно связаны с заупокойным культом. Лишь на том свете египтянин мог рассчитывать на лучшую долю, тогда как на земле рядовой обитатель долины Нила оставался тягловой единицей в системе деспотического режима фараонов. Напротив, древний грек свободно противостоял своим богам и героям, и даже вел от них свое происхождение. Многие аристократические роды называли себя «диогенейцы», «зевсорожденными»⁵, или вели свое происхождение от полубогов и героев. Оптимистический, жизнеутверждающий характер греческих мифов проявляется в том, что силы добра и света в них почти всегда побеждают силы мрака и зла. Загробная жизнь в Аиде рисовалась как жалкое прозябание теней. Ахиллес, вызванный Одиссеем из глубин подземного царства, где он оказался после смерти, откровенно признается, что он охотнее был бы последним наемным работником на земле, чем царем в царстве мертвых.

Мифы древнего Востока не стали основой изобразительного искусства мирового значения. Художники древнего Египта часто обладали таким же безукоризненным вкусом и чувством прекрасного, как и их собратья в древней Элладе. Тем не менее, в истории мировой культуры изобразительное искусство древних египтян осталось «вещью в себе», лишенным, за немногими исключениями, внутреннего импульса к развитию, сохранявшим на протяжении более трех тысячелетий одни и те же принципы изображения человека и окружающей его действительности.

Греческие мастера в архаическую эпоху, когда создание мраморных статуй стало широко распространяться, следовали канонам, созданным египетскими художниками⁶. Египетские мастера выработали специальную сетку из

⁵ Так, например, в диалоге Платона «Алкивиад I» (121a) Сократ и Алкивиад, выясняя свое происхождение, возводят свой род к Зевсу.

⁶ *Iversen E. The Egyptian Origin of the archaic greek canon // MDAL. 1957. Bd. 15. S. 145; Gilbert P. L'unité de la statue égyptienne et l'unité de la statue grecque de type athlétique //*

2) квадрата, в которые укладывалась прямостоящая фигура человека, и каждый квадрат определял положение и величину соответствующей части человеческого тела. Нам известны греческие мужские статуи архаической эпохи, мастера которых следовали этой схеме⁷. Диодор (I.98) рассказывает о двух самосских скульпторах середины VI в. до н.э., Телекле и Теодоре, которые по этой схеме независимо от друг друга изготовили по половине статуи, и когда они соединили свои половинки, они точно подошли одна к другой. Однако влияние египетского искусства на греческую пластику продолжалось очень недолго, понадобилось лишь несколько десятилетий, чтобы она полностью освободилась от влияния Востока и открыла для себя новые пути развития⁸.

Цивилизация древнего Египта представляла собой замкнутый универсум, враждебный всему, что находилось вне его границ. Каменная система древнеегипетского общества, типичной восточной деспотии, полное подчинение духовной жизни и прежде всего изобразительного искусства потребностям религии с ее гипертрофированным культом загробной жизни — в принципе исключала возможность поиска новых путей развития, форм, идей (исключением лишь может служить искусство Амарны). Тем более разительным контрастом может служить пластика древней Эллады, художники которой в течение ста с небольшим лет перешли от строго фронтальных, лишенных движения застывших фигур юношей ("куросов"), связанных с пространством лишь материальной формой блока, из которого они были высечены — к гармоничным, уверенно вписанным в пространство статуям, рассчитанным на обозрение со всех сторон, полным внутренней энергии. В них воплотился могучий реалистический импульс, отразивший менталитет здорового, уверенно смотрящего в будущее греческого полиса начального этапа его развития. В классическую эпоху каждый крупный мастер стремился создать свой идеал прекрасного, воплощенный прежде всего в образе юного атлета. Греческое общество классической эпохи было строго патриархальным, и обнаженное женское тело стало предметом усиленного внимания художников лишь в конце указанного периода⁹.

Пластический идеал прекрасного, по-своему создаваемый каждым крупным мастером, был результатом глубокого художественного обобщения явлений действительности, что обусловило его монументальную силу и громадное общественное значение. Этот идеал был связан с господствовавшим в обществе представлением о предназначении искусства, целью которого было создать образ, достойный подражания. Воплощенный в статуе классической эпохи пла-

Chron. d'Egypte. 1954. Vol. 29. P. 195. *Dahrovits A.* Le Probleme de la frontalite dans la sculpture egyptienne et grecque // *Acta Antiqua*. VII, 1959. P. 39.

⁷ *Boardman J.* Griechische Plastik. Die archaische Zeit. Mainz am Rhein, 1994. S. 27.

⁸ "On need only look at series of great archaic sculptures of male nudes known as kouros, the earliest betray their Egyptian inspiration at once, but in less than a century Greek sculptors had developed them in a way no Egyptian achieved..." (*Finley M.* The Ancient Greeks. I., 1963. P. 154).

⁹ *Полевой В. Н.* Античность и неоклассика в искусстве начала XX в. // Проблемы античной культуры. М., 1986. С. 78.

стический идеал — это одновременно и идеал греческого воспитания, *пайдейи*, целью которого провозглашалось воспитание человека, совершенного духовно и физически. Гармоничное сочетание этих двух начал выражалось в произведениях греческих философов и моралистов понятием *калокагатии*.

В соответствии с теми задачами, которые ставились перед египетским художником, он стремился передать и портретное сходство статуи с изображаемым лицом, усиленное к тому же еще и текстом с начертанием имени изображаемого. Но изображение это не было предназначено для *других*, а только для самого изображаемого, его духовного двойника (КА), и должно было помочь изображаемому обрести "вечную жизнь". Напротив, греческие статуи классической эпохи были, как правило, безымянными, перед зрителем возникал художественный образ большой обобщающей силы, рассчитанный на вкусы и запросы всего свободного гражданства. Создание этого образа было процессом, в полной реализации которого активную роль играет воспринимающая среда, способная придать этому образу различную идейную жизнь. Вплоть до середины V в. до н.э. искусство было выражением религиозных чувств, формой проявления патриотических и даже политических настроений и взглядов¹⁰.

Эти принципы господствовали не только в пластике, но и в живописи. На греческих вазах мы часто видим всадников, юных эфебов; но если рядом с изображением помещена надпись с именем (например — "Каллий прекрасен"), то эта надпись никоим образом не является свидетельством сходства изображаемого с тем лицом, которое прославляется в надписи. Самые опытные искусствоведы долго не могли решить, кто изображен в той или иной греческой статуе типа "курося" — божество или человек, несмотря на то, что иконография олимпийских богов является областью, в которой современные специалисты чувствуют себя довольно уверенно. Не случайно многие мужские статуи поздней архаической эпохи принимались за изображение бога Аполлона¹¹.

Портретные статуи в греческом искусстве классического периода были большой редкостью и даже победители на Олимпийских играх, олимпийяки, получали право ставить в Олимпии портретную статую лишь после третьей победы. Предубеждение афинян против портретных изображений проявилось после того, как Фидий на шите хризелефантинной статуи богини Афины, украсившей Парфенон, изобразил себя и Перикла. За это, по сообщению Плутарха (Перикл, 31), Фидий был заключен в тюрьму и там умер от болезни.

Голова одной из самых замечательных портретных статуй древнего Египта, луврского писца, выполнена в реалистическом духе: поразительно четко отражен характер прототипа — угодливость, хитрость и жестокость как бы написаны на его лице с тонко поджатыми губами. Это лицо заставляет зрителя подумать: "кто это?". Напротив, голова статуи Аполлона с западного фронтона храма Зевса в Олимпии воздействует на зрителя энергией своей жизнеутверждающей силы и величия, и одновременно позволяет получить представление о сдержанном негодовании олимпийского бога, вызванном разнузданным поведе-

¹⁰ Bernard L. *Sztuka Grecka. V wieku p.n.e.* Warszawa, 1975. S. 46.

¹¹ Deonna W. *Les Apollons archaïques*. P., 1909.

нием родственников невесты — пьяных кентавров, пришедших на свадьбу Пирифоя. Заметна легкая тень негодования и презрения в моделировке рта олимпийского бога. Рука Аполлона, повелительным жестом протянутая в сторону кентавров, отражает древнее представление о том, что олимпийские боги руководят действиями эллинских воинов (здесь — греков лапифов, сражающихся с кентаврами). В этой фронтонной группе силы разума и цивилизации противопоставлены темным силам первобытных страстей и чувств, и в этом истинный смысл композиции, ставшей одной из самых популярных в истории греческой пластики классического периода.

Портретные черты египетской статуи, изображающей определенный персонаж или лицо, должны были передать чисто внешнее сходство. Психологическая характеристика не была целью творчества египетского мастера (голова Луврского цисца составляет скорее исключение, чем правило). Лицо с загадочно устремленными вдаль глазами, как правило, молчало, храня в себе вековую тайну, заключенную в мертвой массе камня. Характер воздействия статуи на зрителя мало интересовал мастера. Иногда это воздействие полностью исключалось, так как статуя могла быть замурована в стену, оставалось лишь небольшое отверстие для глаз — как в статуе фараона Джосера в его заупокойном храме. Такое произведение искусства служило не обществу, а его инобытию — в мире религии, заупокойного культа. В тех же случаях, когда художник изображал великих мира сего — фараонов, номархов, жрецов — статуя должна была лишь отразить место изображаемого в сложной иерархии восточной деспотии. Моделировка мышечной массы тела, его анатомия трактовались крайне упрощенно и в этом находили свое выражение условности египетской пластики, в отличие от греческой, с самого начала обнаружившей мощный реалистический импульс.

Можно сказать, что в искусстве Египта все движется извне вовнутрь, тогда как в греческой статуе — изнутри наружу. В античной скульптуре каждый мускул, каждое движение наполнены энергией, стремящейся вырваться в пространство. Заключенная в ней сила жизни стремится порвать с материальной оболочкой, и возникает противоречие между материалом и художественным образом, бытием и явлением. Напротив, в египетской статуе мы часто наблюдаем, как части тела как бы вписаны в некую правильную геометрическую форму, недифференцированный блок. Фигуры людей, сидящих на корточках — мотив, часто повторяющийся в египетском искусстве, и эта поза выражает не столько жизнь в одном из ее проявлений, сколько подавление жизни. В тоже время в греческой статуе классической эпохи мы всегда наблюдаем гармонию и богатство мотивов движения, части тела движутся в строгом соответствии законам анатомии человека, подчиняясь замыслу художника. Если голова смотрит вправо, то нижняя часть туловища может быть повернута влево; если одна нога служит опорой для всей фигуры, то другая согнута в свободном движении. Обнаженное тело в классической греческой пластике является важнейшим эстетическим фактором, несущим в себе значительную идейно-художественную нагрузку. Отсюда огромное внимание, которое уделяли греческие художники классической эпохи анатомии человеческого тела — прежде

всего мужского, как уже говорилось выше. Но с такой же реалистической силой изображались и животные — например кони в знаменитом фризе Парфенона с изображением торжественного шествия, *помпэ*, афинского народа в день праздника Панафиней.

В отличие от современного художника, имеющего возможность изучать обнаженную натуру только в студии, где натурщик (или натурщица) часами позирует в одном и том же положении, греческий мастер мог изучать тело атлета в постоянном движении на палестре, где юноши, и даже взрослые мужчины, занимались спортом совершенно обнаженными. В движении можно было составить себе точное представление об игре всех групп мышц, увидеть тело в самых сложных ракурсах (например, в процессе спортивной борьбы). Греческий художник мог выбрать лучшее, соответствующее его видению прекрасного, в каждом конкретном атлете, и, соединив эти наиболее выразительные с его точки зрения черты, создать свой идеал.

Пластикой движения тела, его формой и ограничивалось главным образом все богатство выразительных средств: лицо же, как отражение духовного начала в человеке, трактовалось в обобщенных, идеализированных чертах, внутренний мир человека изображался крайне схематично. Эта сдержанность душевных переживаний считалась признаком цивилизованности, свойством свободного гражданина греческого полиса; тогда как у персонажей, являвшихся воплощением диких и необузданных сил природы, все охватывающие их страсти и переживания резко проявлялись в искаженных от ярости или других страстей лицах. Наиболее ярким примером этого может служить знаменитая группа "Афина и Марсий" Мирона, художника периода ранней классики. Олимпийское величие юной Афины, сдержанным и полным достоинства жестом отвергающей брошенную ею на землю флейту (раздувшиеся щеки во время игры исказили прекрасное лицо богини), противопоставлено первобытной необузданности сатира Марсия, в котором отразилась его душевная неуравновешенность. Эмоциональная сдержанность в понимании грека классической эпохи была признаком высокой культуры свободного гражданина полиса (только варварам по его представлениям, свойственно бурное проявление чувств и переживаний). Лишь в конце классического периода в творчестве Скопаса найдет воплощение тема человеческого страдания или истощенной страсти.

Находя все новые и новые средства для воплощения своих идей и художественных замыслов, греческий мастер изображал не только обнаженную натуру, но и создавал одетые статуи, чаще всего женские. Одежда того времени, отличающаяся простотой и удобством и сводившаяся к куску ткани, схваченной по краю или сшитую с минимумом швов, была часто лишь другой, иногда еще более выразительной формой наготы, подчеркивала или выгодно оттеняла гармоническое сложение фигуры и позволяла сочетать живописный и скульптурный эффекты (самый яркий пример — статуя "Афродита в садах" Алкамена). Другим примером могут служить фигуры Мойр с восточного фронтона Парфенона. Их одежда, пышными складками драпирующая могучие тела, бурными

завихрениями ниспадает с открытых плеч, создает впечатление необыкновенной естественности и свободы всей композиции.

Свободный человек и его человеческое достоинство, делающее его равным богам — такова главная тема греческого искусства классического периода, составившая его пластический идеал. В создании этого идеала огромную роль играла личность творца. Недаром даже на архаических статуях или изделиях художественной керамики, чернофигурных и краснофигурных вазах, мастер с гордостью ставил свое имя. В отличие от древнего Египта, художники которого в подавляющем большинстве остались неизвестными, мы знаем имена великих греческих мастеров, и это еще одно важнейшее отличие греческого искусства — искусства свободных людей, творивших в свободном обществе. С особой силой эта идея была воплощена в барельефах целлы Парфенона, на ионическом фризе которого Фидий изобразил Панафинейскую процессию, *пэмпа*, участниками которой были свободные граждане Афин. Здесь же присутствовали и олимпийские боги, которые расположились в свободных позах и мирно беседуют друг с другом. Наблюдая за процессией, они также выступают участниками торжества.

Пластический идеал в классическом греческом искусстве V—IV вв. до н.э., сохраняя главные черты времени, принимает строго индивидуальные формы в творчестве каждого мастера в соответствии с его художественным видением мира и меняющимся менталитетом общества, вкусами и запросами социальной среды, к которой принадлежал и в условиях которой создавал свои произведения каждый великий художник. О роли этой среды красноречиво говорит тот факт, что проекты сооружения архитектурного ансамбля Акрополя в Афинах утверждались на народном собрании (соответствующие надписи до нас дошли).

Мощный импульс к развитию, стремление к новым художественным открытиям бросается в глаза, если мы сравним знаменитые статуи Мирона, Поликлета и Фидия эпохи высокой классики ("Дискобол" Мирона, "Дорифор" Поликлета, скульптурные группы западного и восточного фронтонов Парфенона) со статуей Праксителя "Гермес с малюткой Дионисом", "Аполлоном Бельведерским" Леохара, "Меналой" Скопаса, "Апоксиоменом" Лисиппа. Сопоставляя эти произведения, мы можем отметить главную линию в развитии пластического идеала; она заключается в поступательном движении от образа могучего атлета, полного жизнеутверждающей силы, потенциального воина и защитника независимости и свободы полиса, к утонченным, женственным, полным изящества и грации фигурам, рассчитанным на вкусы интеллектуальной и имущественно обеспеченной элиты полиса эпохи кризиса, когда рост индивидуализма и падение старых общественных идеалов дали себя знать с особой силой. На исчезновение идеалов времен марафономанов жалуются уже Аристофан, особенно в комедии "Лягушки", где творчество Эсхила, выражающее общественные идеалы времени расцвета афинского полиса, противопоставляется творчеству Эврипида, в котором кризисные элементы обозначились уже вполне явственно.

Остается ответить на последний вопрос: в какой мере пластический идеал классического греческого искусства был следствием сложившегося в Греции гражданского общества и в какой мере он зависел от степени его открытости?

Под гражданским обществом в Греции этого времени мы понимаем сложившееся политическое сообщество граждан, наделенных имущественной и политической правоспособностью в условиях равенства всех перед законом¹², являющегося неотъемлемым условием свободы каждого гражданина. К такому выводу приходит Аристотель в своем сочинении "Политика" (III.10.7—8. P. 1286в). Философ с явным неодобрением отмечает, что в таком государстве естественный ход вещей неизбежно приводит к созданию демократии, наиболее распространенной формы государственного устройства. Создание свободного гражданского общества, сохранившего дух независимости и свободы личности, было величайшим достижением греческого народа, которое оказало определяющее влияние на развитие европейской цивилизации¹³.

"Открытость" была чертой национального характера древних греков, и наиболее ярким примером может служить главный герой "Одиссеи". Особенно характерен в этом отношении эпизод, когда он проплывает на своем корабле мимо сирен, завораживающих и губящих своим пением моряков. Одиссей приказывает своим спутникам залепить уши воском, а себя привязать к мачте, чтобы он мог услышать пение сирен и не имел возможности прыгнуть в море, поддавшись их чарам.

Это неистребимое любопытство ко всему невиданному и удивительному свойственно и "отцу истории" Геродоту. Великолепный и необыкновенно словоохотливый рассказчик, он был готов все культурные достижения греков объяснить заимствованием у чужеземных народов, даже имена олимпийских богов он считал египетскими по происхождению.

В менталитете эллинов изначально было заложено стремление к свободе личности, которой обеспечивалось свободное развитие способностей человека в интересах всего государства, всей общины. Это отчетливо осознавал великий историк Греции Фукидид, когда сочинял речь Перикла над телами павших афинских воинов (II, 41): "Говоря коротко, я утверждаю, что все наше государство — центр просвещения Эллады. Каждый человек может, мне кажется, приспособиться у нас к многочисленным родам деятельности и, выполняя свое дело с изяществом и ловкостью, всего лучше может добиться для себя самодовлеющего состояния". Нельзя считать простой случайностью, что самое свободное государство Греции — Афины — практически создали то, что мы называем греческой культурой классического периода, те художественные ценности, которые во многом являются для современной Европы недостижимым образцом художественного совершенства.

¹² Это равенство обычно называют *исономией* (L'isonomie, c'est le nom donné à ce nouveau régime issu de la réforme clithérienne, c'est-à-dire une "égale répartition" — *Cabanès P.* Introduction à l'histoire de l'Antiquité, P., 1992. P. 124).

¹³ Скептическое отношение известного отечественного исследователя Ю. В. Андреева к афинской демократии, представлявшей, по его мнению, "якобы идеал пресловутого открытого общества" (Андреев Ю. В. Спарта как тип полиса // Античная Греция. М., 1983. Т. I. С. 198), едва ли может считаться оправданным.