

7И
К-64

Кон-Винер

История стилей изящных

искусств

1918

7M
K-64

7H
K64
С. П. Григорова

Cohn-Wiener.

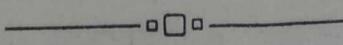
ИЗ КНИГ
С. П. Григорова

ИСТОРИЯ СТИЛЕЙ

ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ.

съ 84 иллюстраціями.

ПЕРЕВОДЪ СЪ НѢМЕЦКАГО
ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ И СЪ ДОБАВЛЕНІЯМИ
М. С. Сергѣева.



Российскій Императорскій
и Императорскій
Библиотечка

МОСКВА
Книгоиздательство „КОСМОСЪ“.
1913.

15 СЕН 2009

Библиотека
Им. № 1525

ПРОСВЕЩЕНІЕ

И. П. Кушнеревъ

Cohn-Winkel

ИСТОРИЯ СТИХОВ

ЛЕВАНТИНЪ И ПЕРСЯНЪ

ИЗДАНИЕ ПЕРВОЕ

МОСКВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО И. П. КУШНЕРЕВА

М. П. Кушнеревъ



Типо-литографія Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К^о. Пименовская ул., соб. д.
Москва—1913.

Книга, предлагаемая вниманію русскаго читателя, даетъ сжатый обзоръ исторіи развитія стилей въ изобразительныхъ искусствахъ. Въ русской литературѣ не существуетъ такого обзора. Отличительный характеръ и достоинство книги заключается въ томъ, что она проникнута однимъ общимъ, строго выдержаннымъ отношеніемъ къ памятникамъ искусства, связана опредѣленною, всегда ясно выраженою мыслью автора. Авторъ понимаетъ исторію искусства какъ законмѣрную смѣну тектоническихъ и декоративныхъ стилей, которая получаетъ выраженіе во всѣхъ отрасляхъ художественнаго творчества. Что при такой характеристикѣ, стили декоративные получаютъ менѣе глубокую оцѣнку—не должно мѣшать читателю, который прочтетъ внимательно описаніе залы рококо.

Переводъ стремится по возможности дать текстъ удобнымъ для чтенія и потому не всегда строго придерживается буквы оригинала. По условіямъ издательской техники пришлось сдѣлать нѣкоторыя измѣненія въ иллюстраціяхъ. Замѣна оригинальными фотографіями гравюръ и реконструкцій не вызоветъ, надо надѣяться, возраженій. Реконструкція Олимпіи Трея имѣетъ большую связь и съ самимъ оригинальнымъ текстомъ. Гравюра культа Изиды не лишила фреску ея живописнаго характера. Для примѣра витой лѣстницы взята знаменитая лѣстница замка

въ Торгау, потому что на ней всего яснѣе видно распре-
дѣленіе свѣта, о которомъ говорится въ текстѣ. Соединить
два отдѣльные тома нѣмецкаго изданія книги, напи-
санной въ такомъ цѣльномъ планѣ, казалось болѣе удоб-
нымъ даже въ стилистическомъ отношеніи, потому что
при этомъ яснѣе видна непрерывность изложенія и соот-
ношенія частей книги. Добавочная глава о русскомъ
искусствѣ не претендуетъ на самостоятельное значеніе.
Авторъ считалъ необходимымъ не нарушать въ ней об-
щаго стиля книги.

Мих. Сергѣевъ.

ВВЕДЕНІЕ.

Чтобы уяснить себѣ значеніе церковной утвари въ культѣ, я пошелъ къ обѣднѣ на Пасхѣ въ церковь св. Михаила эпохи Возрожденія въ Мюнхенѣ. Три священника въ своихъ богатыхъ облаченіяхъ, совершали таинство причастія у алтаря; служки, сопровождавшіе съ церемоніями обрядъ, пестрая стѣна алтаря съ обвитыми лозою колоннами, блистающія окна, вся роскошная обстановка церкви составляли для этой картины гармоническую рамку. Но когда, на хорахъ, месса Моцарта въ A-dur, сопровождавшая богослуженіе, достигла своей вершины въ непомѣрно богатомъ Sanctus, когда органъ и хоръ, литавры и трубы, полный оркестръ возвѣстили трижды: „Святъ, Святъ, Святъ“, казалось, что воскресло все богатство этого красочнаго, радостнаго времени, культурный образъ необычайной силы. Здѣсь стало понятно, какъ смогъ этотъ великолѣпный декоративный стиль пролить свое богатство на всѣ области культуры, стиль, который сплелъ изъ орудій страданій Христа, какъ изъ трофеевъ охоты и любви, гирлянды на стѣнахъ и одѣлъ строгія, іератичныя слова литургіи лучезарной музыкой Моцарта. Вѣдь каждое отдѣльное искусство, архитектура и живопись, скульптура и прикладныя искусства, поэзія и музыка являются созданіемъ современной имъ культуры. Мы должны ихъ брать вмѣстѣ, чтобы получить дѣйствительную картину времени, узнать его настоящій стиль.

Если мы проведемъ отсюда слѣдствіе, то мы придемъ прежде всего къ тому, что исторія искусствъ не имѣетъ

права выводить безъ дальнѣйшаго, стиль изъ одной архитектуры и подчинять всѣ остальные искусства, полученной такимъ образомъ системѣ. Вѣдь даже понять движенія самой архитектуры невозможно безъ пониманія одновременныхъ движеній въ скульптурѣ, живописи и прикладныхъ искусствахъ, выходящихъ изъ той же культурной среды. Только изъ полноты созданнаго становятся замѣтными тонкіе переходы отъ одной эпохи къ другой, неуловимые моменты историческаго развитія. Потому что ни одинъ стиль въ искусствѣ не остается неподвижнымъ, каждый медленно, но съ неизбѣжностью развивается дальше, постепенно теряя свою силу, чтобы дать мѣсто новой красотѣ, новому стилю. Это развитіе—и есть исторія искусства.

Въ ранній періодъ развитія геологической науки думали что громадная исторія земли, смѣна одного напластованія другимъ не могла происходить безъ катастрофъ и потрясеній. Теперь мы знаемъ, какъ постепенно шло это развитіе. Настало время, когда основной принципъ исторіи развитія—постепенность эволюціи—долженъ направлять мысль не только въ естественныхъ наукахъ, но и въ другихъ областяхъ знанія. Нельзя будетъ узнать исторіи искусства, если мы не будемъ знать ничего кромѣ характерныхъ особенностей стиля, потому что онѣ бывають схожи только въ немногихъ произведеніяхъ и мѣняются вмѣстѣ со вкусами; мы не должны удовлетворяться отысканіемъ только этихъ особенностей въ сложившихся стиляхъ, но должны прослѣдить переходы между эпохами, въ которыхъ собственно и выражается исторія искусствъ. Невѣрно, говоря о раннемъ ренессансѣ, утверждать, что итальянское искусство времени 1420—1500 года было искусствомъ однороднаго вкуса, въ то время, когда, въ сущности, это было съ одной стороны постепенное исчезаніе принциповъ готики, съ другой—переходъ къ высокому ренессансу, причемъ тому содѣйствовали самыя разнообразныя силы. Не существуетъ также понятія „античность“: между первыми созданіями классической Греціи, и произведеніями эпохи

Діадоховъ лежитъ путь, подобный пути отъ начала христіанскаго искусства до времени самой поздней, изошренной готики. Творческія силы народной жизни никогда не останавливаются, и искусство ни на мгновение не остаётся безъ развитія. Это неостанавливающееся развитіе и есть внутренняя жизнь стилиа, есть стремленіе и исканіе всѣхъ силъ эпохи. Созданіе стилиа есть ихъ борьба съ предыдущимъ стилемъ, который онѣ смѣняютъ; онѣ творятъ свой собственный стиль, стиль своего времени; его паденіе есть постепенное преодоленіе его чувства красоты вкусомъ новаго времени, задачами новаго стилиа. Благодаря этому, нельзя даже говорить о подъемѣ и вырожденіи стилиа, но слѣдуетъ говорить о развитіи изобразительныхъ искусствъ подобномъ движенію волны.

Этимъ опредѣляются пути, которыми должна пройти исторія развитія изобразительныхъ искусствъ. Главнѣйшая задача состоитъ въ томъ, чтобы указать пути, которыми проходитъ развитіе искусства, исторія искусства, отъ одного стилиа къ другому, отъ одной эпохи къ другой, а также обнаружить нити, протянутыя исторіей во времени и пространствѣ, то-есть законы развитія, которые обнаруживаются въ томъ, что родственныя тенденціи въ искусствѣ порождаютъ внутренне подобное. Главное условіе для этого—познаніе стилиа; не его признаковъ, суммою которыхъ такъ часто обозначаютъ стиль, но его творческой воли, его художественныхъ задачъ. Въ этомъ различіе между внутреннимъ и внѣшнимъ пониманіемъ явленія. Отъ созданнаго образа слѣдуетъ заключать къ природѣ творца, къ внутреннему стремленію, къ духу стилиа, который въ различныхъ искусствахъ проявляется такъ неодинаково.

Чтобы въ каждомъ явленіи открыть этотъ „стиль въ себѣ“, нужно всѣ области изящныхъ искусствъ подвергнуть одинаковому анализу и оцѣнкѣ. Между тѣмъ, и это облегчаетъ задачу, по условіямъ художественнаго творчества по два искусства идутъ параллельно; такъ, архитектура и художественное ремесло, съ одной стороны, являются по своей сути прикладными искусствами, жи-

вопись и скульптура—чистыми. Исходить надо отъ прикладныхъ искусствъ, потому что оба они развиваются въ тѣсной связи съ жизнью человѣка и зависятъ отъ ея условій, выражаютъ стиль жизни, стиль времени непосредственно, чѣмъ свободно творящія искусства. Нигдѣ характеръ времени не говоритъ намъ такъ величаво и ясно, какъ въ произведеніяхъ архитектуры. И не только благодаря большому масштабу, который все такъ ясно открываетъ глазу. Изъ музыкальныхъ инструментовъ только органъ способенъ передать самую нѣжную мелодію и не скроетъ ни малѣйшей ошибки, именно потому, что его музыкальный стиль полонъ такой необычной силы. Такъ же чутко и архитектура запечатлѣваетъ всѣ тонкости развитія и даетъ монументальной силѣ необычайную энергію.

Задача нашей книги требуетъ и большого богатства и величайшей сдержанности. Тѣмъ болѣе необходимо составить полную картину художественнаго творчества каждой эпохи, чѣмъ менѣе плодотворны будутъ для насъ такія изъ нихъ, сохранившіяся памятники которыхъ, не въ состояніи дать намъ яснаго представленія объ ихъ художественныхъ задачахъ. Культура древняго Востока въ ея художественной жизни еле намъ доступна. Сохранившіяся произведенія искусства открываютъ, конечно, общія особенности стилей, но исторія искусства, пути его развитія, отношенія къ другимъ стилямъ до сихъ поръ еще не ясны.

Мы находимъ остатки древнѣйшихъ культуръ Востока, вавилонянъ, ассирійцевъ, хеттовъ, финикійцевъ, которые въ большинствѣ случаевъ даютъ представленіе о пластикѣ, архитектурной декорациі и художественномъ ремеслѣ. Мы имѣемъ кромѣ того, планы дворцовъ и храмовъ, но всѣ реконструкціи зданій на основаніи этихъ элементовъ остаются все-таки вполнѣ фантастичными, потому что почти всегда совершенно отсутствуетъ представленіе о самомъ зданіи. То же надо сказать и о реконструкціи іерусалимскаго храма: мы имѣемъ самое подробное описаніе, дающее возможность установить всю технику, работы, но до насъ не дошло ни одинаго отъ него остатка.

Такимъ образомъ цѣлая огромная эпоха человѣческой работы неясна въ своихъ очертаніяхъ. За то, что мы имѣемъ здѣсь дѣло съ культурами, которымъ принадлежало въ это время господство, ясно говоритъ не только художественное и техническое совершенство остатковъ, сильное чувство стиля обнаруживающееся въ нихъ, но прежде всего, ихъ необыкновенно далеко идущее вліяніе. Мы, современные люди, можемъ по крайней мѣрѣ составить себѣ представленіе объ этихъ двухъ цѣнностяхъ. Доказательствомъ творческихъ силъ эпохи является египетское искусство, характеръ котораго раскрыть лучше, объ его вліяніи свидѣтельствуетъ даже такое сильное само по себѣ искусство, какъ микенское, искусство до-исторической Греціи.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Египетское искусство.

Мы мало знаемъ о народномъ искусствѣ въ Египтѣ. Подданными царя были рабы, отбывавшіе тягло; благодаря этому онъ могъ возводить чудовищныя зданія, заставить служить имъ всѣ искусства, но, за исключеніемъ построекъ малочисленной знати, онѣ остаются единственными произведеніями искусства страны. Отвѣчая міровозрѣнію египтянъ, зданія эти служили почти исключительно религіознымъ цѣлямъ: культу боговъ и культу мертвыхъ. Даже отъ царскихъ дворцовъ мало что осталось. Главными произведеніями архитектуры были храмъ и гробница. Долгое время оцѣпенѣлость этихъ произведеній исключала всякую возможность личнаго отношенія къ нимъ; о нихъ говорили изумляясь, какъ о загадочныхъ созданіяхъ, но безъ внутренняго пониманія ихъ чуждыхъ формъ. И только нашему времени впервые удается постепенно провести историческій взглядъ на египетское искусство.

Художественное впечатлѣніе заключается здѣсь въ простотѣ линій и формъ, которыя, выростая до чудовищныхъ размѣровъ, достигаютъ монументальности. Но та же простота затрудняла историка искусствъ въ то время, когда простѣйшія формы считались и самыми ранними. Въ Египтѣ же, и не только въ немъ одномъ, фазы развитія идутъ какъ разъ обратно. Раннее время своею живою силою рождаетъ пластическія и архитектурныя произведенія, живыя во всѣхъ своихъ членахъ; и только абстракція позднѣйшаго времени создаетъ эту оцѣпенѣ-

лую мощность формы. Вѣдь, хотя пирамида и появляется уже въ раннемъ періодѣ древняго царства, но раньше, ея художественная задача не ограничивалась исключительно впечатлѣніемъ монументальности, которое она производитъ теперь.

Постройки древняго царства стоятъ не только въ техническомъ, но и въ художественномъ отношеніи уже на высокой ступени развитія; своими корнями онѣ выходятъ за предѣлы историческихъ временъ, когда мѣста культа и погребенія устраивались подъ одной кровлей. По египетскимъ воззрѣніямъ послѣ смерти человѣка остается духовная его часть, которая имѣетъ свободное существованіе на землѣ, покуда его тѣло остается цѣлымъ, объ удобствѣ и питаніи ея заботились, приготавливая или рисуя пищу и утварь. Этимъ опредѣлилось все необходимое для египетской могилы: она должна была имѣть собственно гробницу, въ которой помѣщается мумія, и кладовую съ жертвенными припасами. Позже, собственно для культа, требуется особенное жертвенное мѣсто въ нишѣ, передъ ложной дверью, которая на востокѣ символизируетъ переходъ въ загробный міръ. И эти ниши также были помѣщены въ могилѣ, устроенной какъ домъ. Постепенно онѣ разрастались въ молитвенный залъ, залъ въ храмъ; мѣсто культа отдѣлялось отъ собственно могилы и такое надгробное сооруженіе, сохранившее до поздняго времени форму кургана на могилахъ знатныхъ, на могилѣ царя становилось памятникомъ и обращалось наконецъ, въ пирамиду.

Это устройство совершенно ясно опредѣлилось уже во время 4-ой и 5-ой династіи древняго царства, приблизительно за 2800 до Р. Х. Отъ воротъ у Нила ведетъ крытый переходъ къ священному зданію, гдѣ другъ за другомъ расположены обнесенные колоннами дворъ, залъ и святилище, къ которому примыкаетъ пирамида. Въ цѣломъ, это архитектурное созданіе завершеннаго единства, въ которомъ каждое зданіе имѣетъ художественную цѣнность и само по себѣ, и какъ гармоническая часть цѣлаго. Реконструкція Борхардта надгробнаго] памятника

царя Не-узур-пе (5-ой династии) совершенно ясно выражает его художественный замысел. Нашему глазу, привыкшему находить архитектуру этой культурной среды безжизненной, такие тонко расчлененные планы явились неожиданным открытием. Эстетическое впечатление ворот у рѣки обуславливает не стѣна, но входная зала съ ея тонко и логически расчлененными колоннами, что вполне отвѣчает ея назначенію. Храмъ мертвыхъ и пирамида также хорошо согласованы между собою. Въ этомъ и состоитъ эстетическій законъ, что изящество становится еще утонченнѣе наряду съ тяжеловѣснымъ, а тяжеловѣсное еще рѣзче по контрасту съ изящнымъ, потому что каждое становится для глаза мѣриломъ другого. Безспорно, что египетская пирамида самое монументальное созданіе архитектуры вообще. Потому что сущность монументальности и лежитъ въ томъ, что ея формы просты и не требуютъ для своего пониманія тонкой восприимчивости, что онѣ захватываютъ при первомъ взглядѣ и говорятъ въ своей простотѣ тѣмъ убѣдительнѣе, чѣмъ больше ихъ величина доходитъ до чрезмѣрнаго. Въ Египтѣ же, эта монументальность является уже и въ раннее время художественнымъ принципомъ. Пирамида строилась, конечно, для защиты останковъ царя. Скрытая комната хранила ихъ въ этой каменной массѣ; къ ней велъ узкій ходъ, черезъ который пронесли гробъ, затѣмъ заложили камнями и покрыли облицовкой такъ, что его нельзя было найти. Но наряду съ этимъ, въ подобныхъ постройкахъ, проявляется уже монументальное чувство художественно развитого времени. Характерно, что цари, которые, какъ и всѣ другіе, заботились еще при жизни о своихъ гробницахъ, строили сначала маленькое зданіе, которое впоследствии расширялось въ своемъ планѣ и устройствѣ тѣмъ больше, чѣмъ дальше они жили. Слѣдовательно религіознымъ цѣлямъ удовлетворялъ маленькій памятникъ; то что тотчасъ же послѣ окончанія постройки продолжали строить дальше, служить доказательствомъ наличности стремленія къ болѣе высокому художественному выраженію.

Развитіе идетъ дальше. Мы слѣдили за его ходомъ по

гробницамъ, теперь храмъ показываетъ намъ дальнѣйшій путь. Уже въ среднемъ царствѣ, которое относится къ 2000 году, техника постройки пирамидъ становится все хуже, такъ какъ фараонъ царствуетъ не попережнему, не такъ неограниченно повелѣваетъ всѣмъ народомъ. Новое царство, занимающее II-ое тысячелѣтіе до Р. Х., во-второй его половинѣ, вообще не знаетъ пирамидъ, и центральнымъ пунктомъ архитектурнаго интереса становится храмъ. Уже надгробный храмъ древняго царства обладалъ тремя главными частями: дворомъ съ колоннами, большимъ заломъ, и святилищемъ позади его; но теперь совершенно мѣняется ихъ художественная обработка. Можно тотчасъ же различить ихъ время, если сравнить утонченную расчлененность воротъ древняго царства, напримѣръ, съ фасадомъ храма Луксора, который можно отнести ко времени незадолго до начала новаго царства. Мѣсто цѣлесообразнаго расчлененія заступила энергія выразительности. Необыкновенная сила этихъ построекъ покоится на томъ, что мощь ихъ такъ несходна съ характеромъ почвы, на которой онѣ вырастаютъ. Въ Луксорѣ, типичномъ примѣрѣ, фасадъ воспринимается всецѣло какъ масса; стѣна, затканная плоскими, подобными ковру, рядами изображеній изъ жизни царей или божественныхъ миѳовъ, говоритъ только какъ плоскость, и тѣмъ рѣзче должны быть, благодаря этому, ея очертанія; стѣна должна быть энергично замкнута, потому что все зданіе держитъ контуръ (рис. 1).

Такое впечатлѣніе дано тѣмъ, что ограничивающія линіи, подымаясь кверху, сближаются все тѣснѣе, все болѣе сжимая между собой стѣну до тѣхъ поръ, пока горизонтальная линія далеко выступающей выкружки, не ограничиваетъ энергично постройку наверху, отъ воздушнаго пространства. Это важнѣйшая часть египетской архитектуры, она исполняетъ существенную функцію, замыкая стѣну. Эпохи, чувствующія декоративно всегда пытались вазами, статуями и другими декоративными деталями, которыя ставились на верхній карнизъ, сдѣлать въ зданіи постепеннымъ переходъ къ воздушному простран-

ству и подчеркивали главный портал тѣмъ, что надъ нимъ помѣщали высокую часть крыши. Египтянинъ дѣйствуетъ какъ разъ обратно: онъ заключаетъ зданіе строго горизонтальною линіею и подчеркиваетъ порталъ тѣмъ, что опускаетъ здѣсь стѣну. Только этимъ указанъ входъ приближающемуся. Доминирующей остается спокойная плоскость стѣнъ. По возможности, у портала отнимаютъ даже его назначеніе архитектурнаго члена, который прерываетъ стѣну, что въ древнемъ царствѣ исполнялъ входъ, въ видѣ зала съ колоннами, снова связывая низкій порталъ, при помощи наклонно-поды-

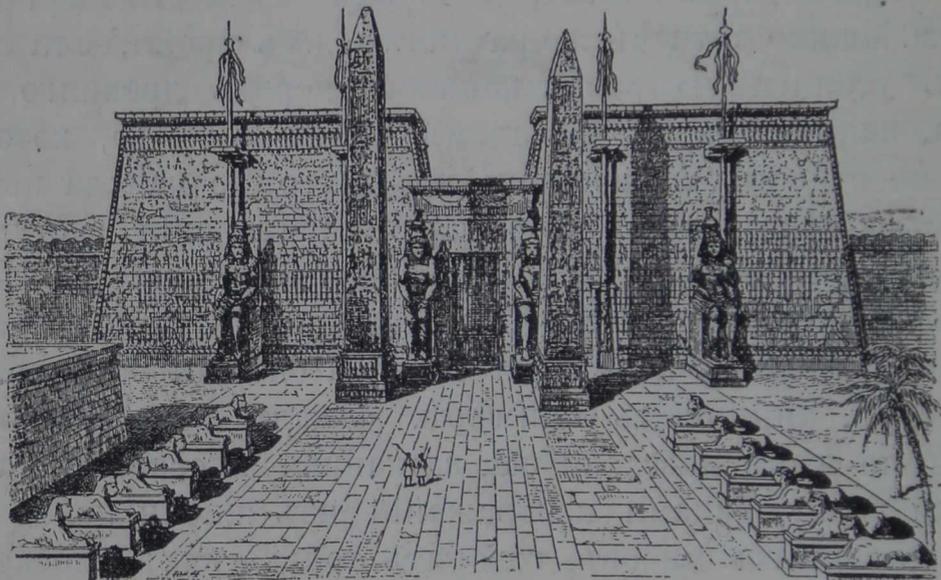


Рис. 1. Фасадъ храма въ Луксорѣ.

мающихся линій, съ боковыми пилонами. Египетская архитектура, точно также отмѣчаетъ и дверь внутри храма, ведущую изъ колонной залы въ святилище и доступную только избраннымъ. Въ такой залѣ, какъ зала храма Аммона въ Карнакѣ, колоссальныя колонны средняго прохода, стоящія какъ сторожевые великаны у таинственной двери, своими рядами должны были направлять глазъ наблюдателя какъ разъ въ ея сторону, и теперь произвольно приводятъ туда нашъ взглядъ. Указывать таинственное, не раскрывая его, было религіозной цѣлью египетскаго искусства. Но въ архитектурѣ залы, среди колоссальныхъ массъ колоннъ, эта дверь едва

ли играетъ какую-нибудь роль въ общемъ впечатлѣніи. Потому что рядомъ съ этими, главными рядами колоннъ, проходятъ другія въ томъ же направленіи, и глазъ нигдѣ не находитъ пространства свободнаго, хотя бы на нѣсколько шаговъ. Мы едва ли можемъ такое помѣщеніе назвать заломъ. Это — колоссальная масса колоннъ, между которыми остается только узенькое пространство для прохода. Но главнымъ было не это свободное пространство, а поражающее нагроможденіе архитектурныхъ преградъ. Такимъ образомъ принципъ возможно мощнаго впечатлѣнія внутри тотъ же, какъ и снаружи. Но само собой разумѣется, что внутри зданія этотъ принципъ вы-

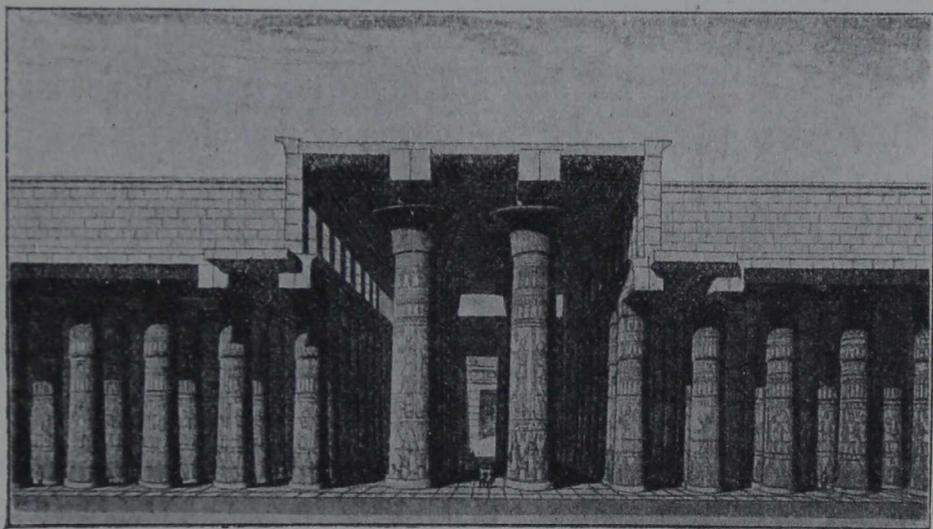


Рис. 2. Заль храма Аммона въ Карнакѣ. Въ разрѣзѣ.

рабатывается лишь постепенно. Если сравнить этотъ залъ 19-ой династіи (1300 лѣтъ до Р. Х.) съ залами болѣе ранняго времени, то въ послѣднихъ замѣчается болѣе воздуха и гораздо больше свободнаго пространства для движенія. При этомъ въ связи съ развитіемъ стиля находится и то, что сами колонны были раньше болѣе нѣжной формы. Колонна древняго царства была еще довольно гибкой. Въ ней ясно видно растеніе, давшее ей форму. Четыре стебля папируса, вырастающіе изъ вырѣзанныхъ листьевъ, оканчиваются каждый закрытымъ цвѣткомъ и обвязаны лентами изъ камня. Стебли соединяются въ стволъ, вѣнчики въ капитель, а ленты изъ камня сдерживаютъ

стремящаяся вверх формы. Для колонн карнакского храма не важно, что формой их служили растенія: распустившійся цвѣтокъ папируса въ среднемъ проходѣ, закрытый въ боковыхъ рядахъ. Колонна обратилась въ каменный столбъ и мотивы растеній удержались въ ней лишь по традиціи. Колонны непомѣрно увеличались числомъ, но ихъ масса кажется чрезмѣрной по сравненію съ дѣйствительною тяжестью, которую онѣ несутъ. Однако неиспользованная сила производитъ впечатлѣніе вялости. Масса не есть органическое образованіе. Тектоническое чувство требуетъ ясно выраженнаго отношенія между силой и тяжестью въ пространствѣ такъ же, какъ и въ отдѣльной колоннѣ.

Параллельно этому, живопись и пластика также идутъ отъ ясности формы къ обобщающей ея трактовкѣ. Египетское искусство древняго царства и здѣсь полно совершеннаго чувства стила. Оно имѣло такой тонкій вкусъ къ художественнымъ условіямъ плоскостной декораціи, которую требовали стѣны его гробницъ и храмовъ, какого не встрѣтишь у большинства эпохъ послѣ него, когда на стѣнѣ изображали далекіе пейзажи, съ сильно углубленнымъ пространствомъ, такъ что они отнимали у стѣны ея назначеніе ограничить пространство, а у самаго пространства его замкнутость. Египтянинъ удовлетворяется тѣмъ, что даетъ изображеніе божественныхъ мѣровъ, царскихъ дѣяній, имущества умершихъ въ видѣ тянущагося фриза въ плоскомъ раскрашенномъ рельефѣ. Потому что онъ логически исходитъ отъ стѣнной плоскости, значеніе которой не должно умаляться; Изображенія нигдѣ не выступаютъ изъ нея; Стѣна служитъ внѣшнею плоскостью для фигуръ. Онъ углубляетъ фонъ вокругъ контуровъ, но такъ, что этотъ фонъ опять-таки образуетъ ровную плоскость (рельефъ en creux). Онъ проэцируетъ, такимъ образомъ, свои фигуры строго въ плоскости, лишая ихъ всякаго впечатлѣнія глубины. Онѣ идутъ въ профиль, что позволяетъ легче всего провести движеніе на одной линіи; идутъ по чертѣ, а не по землѣ, и мѣсто, гдѣ происходитъ дѣйствіе, не поясняется никакимъ

заднимъ планомъ.—Разсказано только событіе въ рядахъ, вполне независимыхъ между собой, лежащихъ другъ надъ другомъ. И все же мастера эти обладаютъ тонкимъ чувствомъ природы, повидимому, въ противорѣчій съ ихъ мало реалистической манерой. Стоитъ только взглянуть какъ переданы на одномъ рельефѣ древняго царства изъ могилы Ма-нофера въ похоронной процессіи тяжелая поступь быка, элегантный рисунокъ журавлей и неуклюжая походка утокъ. Интересно прослѣдить линіи шеи



Рис. 3. Рельефъ изъ гробницы Ма-но-фера.

журавлей отъ головы внизъ до груди, контуры спины и груди быка. Движеніе, характеръ животныхъ такъ же хороши, какъ и детали. Лѣпка тѣла животныхъ въ плоскости рельефа полна замѣчательной тонкости. Чтобы вполне почувствовать эти тончайшіе подъемы и углубленія надо прощупать ихъ рукою. Намѣренно они вылѣплены нѣжно и раскраска ихъ даетъ лишь особенности кожи. Потому что главнымъ для глаза долженъ оставаться контуръ, который рисуется рѣзкой линіей свѣта и тѣни по краямъ фигуръ и дѣлаетъ рельефъ похожимъ

на рисунокъ. Египтянинъ хорошо знаетъ форму животныхъ, но приспособляетъ для росписи стѣнъ плоскость и считаетъ рисунокъ наиболѣе соответствующимъ этой цѣли.

Линія есть господствующая форма выраженія. Она объясняетъ ту особенность египетскаго искусства, что въ профильномъ изображеніи человѣка одно плечо выдвинуто впередъ. Безспорно, что въ изображеніяхъ древнѣйшаго времени тенденція шла къ тому, чтобы представить фигуру по возможности ясно во всѣхъ частяхъ, такъ что голову рисовали въ профиль, грудь en face а ноги опять въ профиль. Гератическія произведенія скульптуры всего позднѣйшаго времени сохранили этотъ способъ изображенія можетъ быть подъ вліяніемъ религіознаго давленія, такъ же, какъ и обыкновеніе рисовать царя больше его подданныхъ и еще многое другое. Напримѣръ, у писца на рисункѣ 3-мъ главный смыслъ выдвинутаго плеча заключается въ томъ, чтобы въ рисунокѣ ясно отдѣлить обѣ руки другъ отъ друга. Невозможно предположить, чтобы художникъ, который такъ ясно передалъ чередованіями линій замѣчательную группу журавлей, не рѣшился бы попытаться изобразить руки одну за другой въ профиль. Ноги сами собой даютъ эту ясность при шагѣ, соотношеніе же рукъ выражено не такъ отчетливо потому, что между ними помѣщается тѣло. Египтянинъ, который тонко чувствуетъ рисунокъ, видѣлъ мѣриломъ разстоянія прежде всего эту линію плеча и выражалъ ею разстояніе отъ шеи. При этомъ какъ разъ груди не достаетъ ясности выраженія. Тамъ, гдѣ линіи туловища переходятъ въ профиль ногъ ясно замѣтна въ нихъ неувѣренность, недостаточна здѣсь и моделировка тѣла. Что главнымъ въ этомъ рисунокѣ являются линіи рукъ и плечъ, а не плоскость доказываетъ то, что рога идущаго быка изображены на нашемъ рельефѣ въ плоскости симметрично и только верхняя линія лба поставлена вмѣстѣ съ нимъ en face, голова же не слѣдуетъ этому направленію.

Египтянинъ древняго царства обладалъ тонкимъ чувствомъ закона плоскости въ рисунокѣ деталей такъ же, какъ

и въ композиціи цѣлаго. Не случайность то, что въ самомъ нижнемъ ряду фриза, только начало котораго изображено на рисункѣ, двойной рядъ маленькихъ птицъ почти орнаментально оканчивается звѣрями, нѣжность и миниатюрность которыхъ дѣлаетъ шаги быка наверху еще тяжелѣе. Художественная задача заключается въ томъ, чтобы этими параллельными фризами, опоясывающими все пространство, дать ему сдержанный покой. Рѣчь будетъ еще часто идти о томъ, что горизонтальныя линіи, идущія параллельно землѣ,—линіи спокойныя, въ то время какъ вертикальныя линіи, которыя восходятъ отъ земли, являются носителями архитектурнаго движенія. Такъ, поперечныя линіи поясковъ задерживаютъ стремящуюся ввысь колонну, охватывая ея отдѣльныя части; спокойная горизонтальная линія фриза на гробницѣ Ма-нофера точно также есть слѣдствіе того же стремленія къ замкнутости; то же самое дѣлаетъ выкружка, которая энергично отчерчиваетъ снаружи фасадъ зданія. Изъ этой закономерности становится понятнымъ, что декоративная плоскость есть необходимое слѣдствіе стиля, который, какъ мы видѣли, такъ часто дѣлаетъ плоскость основой архитектуры. И стѣны пирамиды также были одѣты украшеніями, которыя соотвѣтствовали грандіозной тяжести зданія и дѣлались изъ узоровъ, которые давали оттѣнки цвѣтовъ камней его облицовки. Только позднѣйшее время вырожденія покрыло однажды, высѣченными фигурами стѣны пирамиды и храма.

Необходимымъ слѣдствіемъ единства стиля явилось то, что какъ архитектура, такъ скульптура и живопись въ среднее царство приходятъ постепенно къ обобщающей трактовкѣ формъ. Но нѣтъ права говорить объ оцѣпенѣлости ихъ. Стремленіе къ монументальности требуетъ пренебреженія деталями. Впечатлѣніе позднѣйшей египетской колонны было бы ослаблено, если бы ее украшали изображеніями требующими близкаго разсмотрѣнія. Но, какъ въ архитектурѣ главнымъ становится общее впечатлѣніе, а не цѣлесообразное расчлененіе отдѣльныхъ колоннъ, такъ и въ скульптурѣ стремятся къ тому, чтобы дать го-

ловѣ опредѣленное выраженіе, вмѣсто того, чтобы изобразить человѣка такимъ, каковъ онъ есть, и на мѣсто объективнаго наблюденія выступаетъ субъективное впечатлѣніе. Иератическая оцѣпенѣлость царскихъ статуй остается только въ корпусѣ, голова же должна улыбаться или угрожать; колоссальныя статуи высѣкались съ тѣмъ же самымъ намѣреніемъ произвести сильное впечатлѣніе, какое сказывается въ нерасчлененныхъ колоннахъ; въ изображеніяхъ обыкновенныхъ людей отдѣльныя формы тѣла теряютъ силу. Такимъ образомъ вполне естественно,



Рис. 4. Рамзесъ II на колесницѣ. Рельефъ.

что импрессионизмъ, совершенно пренебрегающій отдѣльной формой, чтобы довести впечатлѣніе до высшей степени, обнаруживается въ новомъ царствѣ, какъ только борьба царя Эхнатона противъ старой религіи даетъ ему жизнь на короткое время. Новое царство было временемъ, когда Египетъ оставляетъ свою замкнутость, вступаетъ въ дружественныя сношенія съ другими народами. Самъ обѣднѣвъ въ художественномъ отношеніи, онъ черпаетъ новыя силы изъ культуры Эгейскаго моря, а также и изъ собственнаго прошлаго. Для храмовыхъ построекъ ревностно стремились сохранить старый неуклюжій стиль. Но и здѣсь также не удалось вполне провести строгую замкнутость. Тенденція времени была для этого слишкомъ силь-

ной. Неподвижность сохраняется только въ положеніи фигуръ и такъ какъ избѣгали сильнаго впечатлѣнія, то туда проникаетъ слащавая мягкость. Но чужіе народы, которые начиная съ 6-го вѣка до Р. Х. смѣняясь покоряютъ Египеть, Александръ Великій, его наслѣдники и римскіе императоры находятъ въ Египтѣ по существу еще тоже искусство, какъ и Камбизъ, свергнувшій въ 525 г. до Р. Х. послѣдняго египетскаго фараона. Узурпаторы, подчиняясь традиціи страны, строили тамъ свои храмы въ старомъ стилѣ и въ искусствѣ являлись такими же послѣдователями древнихъ фараоновъ какъ и въ костюмѣ, манерахъ и дѣйствіяхъ. Итакъ, официальное египетское искусство великія дѣянія котораго принадлежатъ древнему и среднему царству, сохраняетъ долгую кажущуюся жизнь, въ то время какъ новые народы съ новой силой создаютъ цѣлый міръ красоты въ искусствѣ и жизни.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Доисторическое искусство Эгейскаго моря.

Нельзя считать случайностью то, что египетское искусство, созрѣвшее въ своемъ развитіи до импрессионистскаго пониманія формы, подверглось вліянію такъ называемой микенской культуры, которая около 1800 г. до Р. Х. по всеѣмъ вѣроятіямъ, была наиболѣе могущественной на востокъ. Въ живописи, въ ювелирномъ искусствѣ, въ рѣзбѣ на слоновой кости и камнѣ—она передаетъ самыя сложныя движенія людей и животныхъ, создаетъ самый тонкій и нѣжный орнаментъ и овладѣваетъ техникой архитектуры, живописи и скульптуры. Это культура, о силѣ которой рассказываетъ эпосъ Гомера. Египту она передала свое богатство съ острова Крита, мѣста своего происхожденія и очага. Сила ея художественнаго творчества, создавшая огромное богатство образовъ и произведеній, которые до сихъ поръ говорятъ намъ непосредственностью своего художественнаго воспріятія, оплодотворяла тогда весь міръ, вплоть до Испаніи и до израильянскаго Ханаана.

Достаточно сравнить стѣнную живопись критскаго дворца въ Кнососѣ (рис. 5), недавно отрытаго, съ раннимъ египетскимъ рельефомъ (рис. 3), незатронутымъ чуждыми вліяніями, чтобы почувствовать всю противоположность этихъ двухъ художественныхъ направленій. Египтянинъ рисуетъ въ плоскости, устанавливая линіи контура такъ, какъ онъ видитъ ихъ при точномъ разсмотрѣніи деталей и стремится заполнить ихъ такой же точной моделировкой. Критянинъ передаетъ общее впечатлѣніе, форму, какою она представляется глазу при первомъ

взглядѣ и пренебрегаетъ деталями, требующими подробнаго изученія.

Въ скульптурѣ такъ же какъ и въ живописи. Фуртвенглеръ говоритъ о скульптурѣ геммъ: „Микенское искусство мало заботится о ясной техникѣ и костякѣ человѣческой фигуры, въ чемъ состоитъ сила египетскаго искусства, его сфера—передача мускулатуры и мяса“. Этимъ рѣзко опредѣляется импрессионистскій характеръ микенской пластики; художественнымъ содержаніемъ пластики, и живописи, является форма, а не рисунокъ. Такое непосредственное схватываніе дѣйствительности дѣлаетъ фигуру несущаго сосудъ критянина живой личностью, фигуры быковъ и укрощающихъ ихъ людей на золотомъ рельефѣ, во всѣхъ членахъ полными жизни. Ничего подобнаго не встрѣтишь въ египетской скульптурѣ. Импрессионизмъ и реализмъ всегда идутъ вмѣстѣ.

Сила выраженія микенскаго искусства дѣлаетъ фигуру тѣлесной, независимой отъ стѣны, на которой она написана. Египетскій рисовальщикъ исходитъ, какъ мы видѣли, отъ стѣнной плоскости и фигуры дѣлаетъ плоскими; импрессионизмъ Крита исходитъ отъ впечатлѣнія формы и стремится затѣмъ подчинить фигуру спокойной плоскости, но не достигаетъ этого вполне. Импрессионизмъ во всѣ времена своего расцвѣта провозглашаетъ своимъ основнымъ принципомъ чистое искусство, — искусство — самоцѣль. Яснѣе всего говорятъ объ этомъ произведенія художественной промышленности.

Уже во введеніи говорилось, что художественная про-



Рис. 5. Юноша съ сосудомъ.
Фреска изъ Кнососа.

мышленность, какъ прикладное искусство, должна каждый разъ преслѣдовать тѣ же тенденціи стиля, какъ и архитектура. И дѣйствительно, оказывается, что декорировка критской вазы также не считается съ плоскостью стѣнки сосуда, но трактуетъ пространство съ изумительнымъ чувствомъ тѣлесности и пластичности. Кажется будто стоишь у аквариума. Съ морского дна тянутся кораллы и водоросли, струящіеся вмѣстѣ съ теченіемъ, морскія звѣзды и моллюски плаваютъ между ними, и все это словно въ сѣти призрачно колеблющихся растений, совершенныхъ по красотѣ формы. Потому что импрессионизмъ передаетъ форму исключительно свѣтомъ и тѣнью, въ то время, какъ рисунокъ ищетъ контуры предмета. Но это искусство, хотя и отправлялось отъ формы, все же пыталось подчинить рельефность условіямъ стѣны и свести формы на линіи и полосы, какъ это сдѣлало японское искусство. Въ микенскомъ искусствѣ неясны, но все-таки замѣтны слѣды тектоническаго чувства. Яснѣе всего объ этомъ говоритъ сама форма сосудовъ.



Рис. 6. Критская ваза.

Очевидно, что структурный стиль будетъ придавать значеніе ясному и цѣлесообразному расчлененію сосуда, и рѣзко отграничить его ножку, горлышко и вмѣстилище, въ то время какъ, стиль, лишенный тектоническаго чувства вмѣсто этой ясности будетъ добиваться красоты и, наоборотъ, придастъ сосуду округлость, которая выразится прежде всего въ красотѣ линіи силуэта, безъ перерыва скользящей сверху до низу. Въ этомъ и заключаются законы, позволяющіе провести рѣзкія различія въ изобразительныхъ искусствахъ. Благодаря красотѣ форм, критскій сосудъ приближается больше къ произведеніямъ лишеннымъ тектоники. Линія очертанія его спускается съ порази-

ляющіе провести рѣзкія различія въ изобразительныхъ искусствахъ. Благодаря красотѣ форм, критскій сосудъ приближается больше къ произведеніямъ лишеннымъ тектоники. Линія очертанія его спускается съ порази-

тельнымъ спокойствіемъ отъ горлышка до заостреннаго окончанія.

Именно это заостренное окончаніе и указываетъ, на то что стиль лишенъ тектоники. Потому что структуривный стиль ножку сосуда дѣлаетъ такую, что его можно поставить, въ то время какъ это острее, хотя и даетъ прекрасную слитность линій, необходимо нуждается въ особой подпоркѣ. Почти во всѣхъ эпохахъ, лишенныхъ тектоническаго чувства, мы находимъ это заостреніе, и въ поздней нѣмецкой готикѣ, и въ рококо; точно такъ же, какъ и узкое горлышко, такъ спокойно заканчивающее линію выпуклости сосуда. На то, что все-таки существовало пониманіе назначенія отдѣльныхъ частей сосуда, указываетъ только валикъ, который, отдѣляетъ шейку отъ вмѣстилища, однако ненастолько энергично, чтобы нарушить спокойное теченіе линій. Подобно тому, какъ роспись стѣнки сосуда и стѣнъ дворца стилистически соотвѣтствовали другъ другу, точно такъ же, въ параллель этой слитности отдѣльныхъ частей сосуда можно поставить то обстоятельство, что въ критскихъ дворцахъ Файстоса и Кнососа, отдѣльныя комнаты не стоятъ каждая сама по себѣ, какъ въ современныхъ имъ постройкахъ греческаго материка, но соединяются дверями съ сосѣдними помещеніями. Слѣдствіемъ этого явился цѣлый рядъ чрезвычайно богатыхъ по формѣ, живописныхъ анфіладъ—въ архитектурѣ такъ же какъ и утвари стали стремиться къ красотѣ живописнаго. Объ этомъ свидѣтельствуется то немногое, что сохранилось до насъ кромѣ выше упомянутыхъ фресокъ, изображающихъ шествіе юношей съ сосудами, и другихъ картинъ народной жизни, изъ богатой декораціи критскихъ дворцовъ.

Когда-то было сказано, что различіе между критскими и греческими замками такъ же велико, какъ между роскошнымъ Версалемъ и, на примѣръ, Вартбургомъ. Противоположность полная. На Критѣ жилые покои и службы группируются вокругъ открытаго двора и соединяются безчисленными дверями, въ Греціи же стремятся выдѣлить каждый отдѣльный покой. Мужской залъ, μέγαρον

находится въ центрѣ всего плана. Онъ совершенно изолированъ, и сосѣднія комнаты расположены тоже не рядомъ, а раздѣляются корридорами. Въ Греціи дверь въ отдѣльный покой устраивалась на узкой сторонѣ, такъ что весь онъ былъ виденъ при входѣ, на Критѣ же ее располагали на длинной сторонѣ.

Но въ цѣломъ, постройка на материкѣ энергичнѣе, чѣмъ на Критѣ, потому что весь комплексъ зданія опоясывало кольцо стѣны, не такъ какъ на островѣ, гдѣ замки были роскошными дворцами, лежавшимъ открыто. Во всякомъ случаѣ это контрастъ между зданіемъ, приспособленнымъ къ опредѣленной цѣли, и роскошной постройкой, между ясностью послѣдовательности и живописнымъ богатствомъ. Естественно, что крѣпости материка - типично цѣлесообразныя постройки, всего яснѣе высказываютъ эту логику. Именно онѣ, своими пеласгическими или киклопическими стѣнами породили такія странныя легенды о первобытныхъ великанахъ. Но стѣны лишь кажутся грубо сложенными, на самомъ же дѣлѣ построены съ большою архитектурической добросовѣстностью. Львиныя ворота Микенъ (рис. 7) глубокопродуманное произведеніе, строительный принципъ ихъ встрѣчается во многихъ порталахъ этой эпохи. Два блока поддерживаютъ каменную балку, которая представляетъ собою грузъ, вся тяжесть лежащихъ на ней пластовъ переносится съ помощью скошенныхъ балокъ на боковыя стѣны. Надъ воротами такимъ образомъ остается треугольное, незаполненное пространство, которое заполняется легкой, каменной плитой, украшенной скульптурой. О чрезвычайно тонкомъ пониманіи архитектуры свидѣтельствуеетъ то, что украшается только эта плита, не несущая служебной роли въ постройкѣ. Съ перваго взгляда ясно, какая именно часть зданія поддерживаетъ и которая, напротивъ, поддерживается—и только для одной, вполнѣ свободной плиты, заполняющей пустое пространство, тонкое архитектурическое чувство осмѣливается допустить художественную отдѣлку. Эта тонкость чувства особенно поражаетъ, если сравнить другія зданія этой области, напримѣръ фасадъ гробницы, гдѣ даже

самая важная часть постройки, колонна, употребляется чисто декоративно. Можетъ быть украшеніе въ крѣпости казалось нелогичнымъ, потому что отнимало у стѣнъ слишкомъ много прочности и крѣпости, возможно, что эта приспособленная къ практическимъ цѣлямъ постройка была на материкѣ первоначальнойю — на что указываетъ можетъ быть, контрастъ между нею и критской архитектурой — и что декоративный стиль не рѣшался нарушить защитной твердыни стѣнъ въ то время, какъ онъ, вообще,



Рис. 7. Львиныя ворота въ Микенахъ.

распространялся повсюду, гдѣ только было возможно. Достоверно, что Греція эпохи, о которой свидѣлствуютъ замки Микены и Тиринѳа, именно середины II-го тысячелѣтія до Р. Х., были подъ сильнымъ вліяніемъ Крита. Мы находимъ тамъ несомнѣнно вывезенную съ Крита посуду, полныя силы изображенія которой и техническое мастерство говорятъ намъ о живомъ стилѣ острова. Критское вліяніе въ скульптурѣ сказывается и въ незаполненномъ треугольникѣ львиныхъ воротъ.

Не только по стилю она родственна критскому, кото-

рый передает тѣло только какъ форму, широкою лѣпкой, но и ея сюжетъ встрѣчается во всей культурной области: два льва опирающіеся передними лапами на алтарь по бокамъ колонны, со странной суживающейся книзу формой и круглой капителью. Эта форма колонны характерна для всего стиля, ее мы встрѣчаемъ, въ дворцѣ Кнососа; она представляетъ собой заостренную, вбитую въ землю сваю, которая указываетъ, что каменнымъ колоннамъ предшествовали деревянные. Но форма ея крайне измѣнчива, а самъ стержень, который долженъ для глаза сосредоточить въ себѣ всю устойчивость колонны, покрывается зигзагообразнымъ, безъ опредѣленнаго направленія орнаментомъ, такъ что колонна изъ органической части зданія превращается въ его украшеніе. Понятно, что колонны съ такимъ богатствомъ орнамента должны были усиливать живописное впечатлѣніе залъ критскихъ дворцовъ, особенно если эти зигзаги заполнялись беспокойнымъ спиральнымъ орнаментомъ египетскаго происхожденія. Вообще эта культура не только вліяла на Египетъ, но и сама заимствовала у него нѣкоторые мотивы, перерабатывая и развивая ихъ совершенно самостоятельно. Точно также часто повторяющіяся на рѣзныхъ камняхъ изображенія львиныхъ воротъ, имѣютъ повидимому свой прообразъ на Востокѣ даже и для фигуръ львовъ, хотя вмѣсто нихъ мы встрѣчаемъ тамъ фантастическія, безусловно восточныя фигуры грифовъ. Смысль этого символическаго изображенія какъ и многихъ другихъ религіозныхъ символовъ этой культуры, остается до сихъ поръ неразгаданнымъ. Можно предполагать, что колонна есть символъ божества, покорившаго львовъ, тѣмъ болѣе, что иногда они кажутся дѣйствительно прикованными къ колоннѣ. Въ силу этого второе предположеніе стало менѣе правдо-



Рис. 8. Колонна изъ Микенъ.

Въ силу этого второе предположеніе стало менѣе правдо-

подобнымъ. Оно возникло тогда, когда еще не знали сходныхъ изображеній и основывалось только на изображеніи львиныхъ воротъ. По этому второму толкованію, колонна есть символъ дома, охраняемаго львами. Во всякомъ случаѣ крито-микенское искусство, которое въ это время такъ внезапно и съ такой силой прорывается наружу, вполне независимо въ своемъ возникновеніи.

Нельзя не удивляться, что тогда, въ бронзовый вѣкъ, почти на зарѣ европейской культуры, мы уже находимъ утонченное искусство, роскошныя формы котораго созданы не изъ опредѣленной цѣли но, и въ особенности на Критѣ, даже умышленно избѣгаютъ яснаго выраженія цѣлесообразности. Подобно орнаменту на колоннахъ, импрессионизмъ фресокъ и росписи вазъ имѣетъ назначеніе разрушить плоскость. Когда, видишь какъ женская одежда, платье того времени, одѣвало фигуру массою яркихъ блесковъ покрытыхъ боляхъ орнаментомъ, стягивало ее въ бокахъ, выдѣляя грудь и нарушая структуру тѣла, если видишь что даже для мужчины стянутая талія являлась идеаломъ красоты, тогда непосредственно чувствуешь богатство рококо, какъ самаго родственнаго стиля.

Какъ это ни странно, мы все-таки хорошо освѣдомлены о критскихъ культурныхъ связяхъ этой эпохи, отчасти благодаря греческимъ мифамъ, особенно сказаніямъ о Тезеѣ, которыя сохранили слѣды могущества критянъ на морѣ, главнымъ же образомъ благодаря раскопкамъ. Можно утверждать съ полной достовѣрностью, что основы микенской культуры, какъ мы только что видѣли, лежали на Востокѣ; извѣстно, что въ сѣдой древности на Критѣ жило мало-азіатское племя каровъ, обратившихся позже въ рабовъ и крѣпостныхъ чужеземныхъ завоевателей, ему то и слѣдуетъ приписать восточные элементы этой культуры. Вѣрнѣе однако предположить, что именно чужеземные пришельцы были носителями культуры, и что они, какъ доказываетъ Фуртвенглеръ, были греки, быть можетъ іонійцы. Сношенія Крита съ Египтомъ облегчаютъ намъ возможность довольно точно датировать эпоху. Сношенія между этими могущественными націями обитателей

Средиземнаго моря должны были начаться уже за 2000 лѣтъ до Р. Х. Подъ именемъ Кафтора Библии извѣстенъ народъ, который подъ именемъ Кефтіу, является приносящимъ подарки на египетскихъ рельефахъ, гдѣ, какъ и на фрескахъ Кнососа, у него тѣ же воронкообразные сосуды. Какъ мы уже видѣли, въ Египтѣ копировали технически и художественно микенскіе образцы, а эгейская культура съ своей стороны заимствовала у Египта нѣкоторые образы для самостоятельной обработки. Но около 1200 года до Р. Х. обитатели береговъ Эгейскаго моря, сосредоточивъ всѣ силы, готовятся къ сильному выступленію и предпринимаютъ воинственный походъ на Египетское государство, въ которомъ терпятъ полное пораженіе. Съ этихъ поръ мы ничего не слышимъ объ эгейской культурѣ и когда вскорѣ послѣ этого Эллада создаетъ сосуды, почти жалкимъ образомъ продолжающіе эгейскія традиціи, чувствуешь будто передъ глазами проходить одна изъ великихъ трагедій исторіи человѣчества.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Греческое искусство.

Когда тысячу лѣтъ спустя мы видимъ въ Элладѣ уже выстроеннымъ дорическій храмъ, кажется, что порядокъ проникаетъ въ хаосъ. Первоначальная архитектура основываетъ монументальность зданія на расчлененіи отдѣльных формъ, на ясномъ дѣленіи опоры и груза, несущихъ



Рис. 9. Храмъ Посейдона въ Пестумѣ.

и лежащихъ частей зданія. Храмъ Посейдона (рис. 9) въ Пестумѣ постройка необычайной мощи, но вмѣстѣ съ тѣмъ въ первый разъ здѣсь проявляется гармоничное соотношеніе архитектурныхъ частей, ритмъ пропорцій, красота,

какъ создатель строенія. Много силы и утонченной нѣжности въ томъ, какъ фризъ уравниваетъ фундаментъ и фронтонъ. Но какъ ни благороденъ видъ этого храма, теперь ему недостаетъ многого для уясненія его первоначальнаго замысла. Пустому теперь фронтону недостаетъ скульптуръ, фризу—рельефовъ, недостаетъ красокъ, которыя сплошь покрывали всѣ его члены. Онъ кажется слишкомъ серьезнымъ, строгимъ, суровымъ. Время разрушило праздничность, которую сочетало съ серьезностью бытія греческое искусство и жизнь. Естественно, что при той основательности съ какой изучали эллинское искусство, мы встрѣчаемся съ цѣлымъ рядомъ реконструкцій греческихъ храмовъ. Кажется, что зданія, подобно храму Пестума сохранившія до насъ всѣ главные элементы стіля, не трудно возстановить въ подробностяхъ. Но большинству реставрацій нехватаетъ тонкаго чувства стіля, какъ разъ необходимаго для пониманія деталей. Только въ послѣднее время, съ тѣхъ поръ какъ Фуртвенглеръ завоевалъ Эгину для исторіи искусства и возстановилъ храмъ Аѳайи, прежде называвшійся храмомъ Аѳины, мы имѣемъ совершенное возсозданіе, основанное на строгомъ изслѣдованіи и исполненное съ тонкимъ чувствомъ стіля (рис. 10).

Колонны вырастаютъ непосредственно съ постамента, отвѣсныя желобки, каннелюры украшаютъ ихъ стержни. Это чрезвычайно важно: микенская колонна, стволъ которой покрытъ лишеннымъ опредѣленнаго направленія орнаментомъ, казалось, теряла свою устойчивость и становилась только украшеніемъ. Здѣсь же, отвѣсныя каннелюры ведутъ колонну вверхъ къ капители и тяжести, на ней лежащей. Три маленькіе желобка, опоясывая колонну, еще разъ подчеркиваютъ ея мощь; къ этому присоединяется капитель, слегка изогнутая, словно немного поддавшаяся отъ тяжести. Вѣрный расчетъ. Благодаря ему получается впечатлѣніе, что соотношеніе уравнено, колонна поддалась подъ тяжестью и стала твердо. Далѣе слѣдуетъ сама тяжесть: прежде всего, какъ бы не желая непосредственно отяготить саму капитель, на каждую изъ нихъ кладется

маленькая квадратная плита — абака; затѣмъ слѣдуетъ антаблементъ, твердый каменный брусъ-архитравъ, и сильно расчлененный фризъ. На немъ попеременно расположены плиты съ тремя зубцами—триглифы, съ повисшими на нихъ каплями и пустыя площади метопъ, пустыя здѣсь потому, что при раскопкахъ не нашлось ихъ заполненій, но въ другихъ мѣстахъ имѣющія рельефы. Этотъ фризъ служитъ

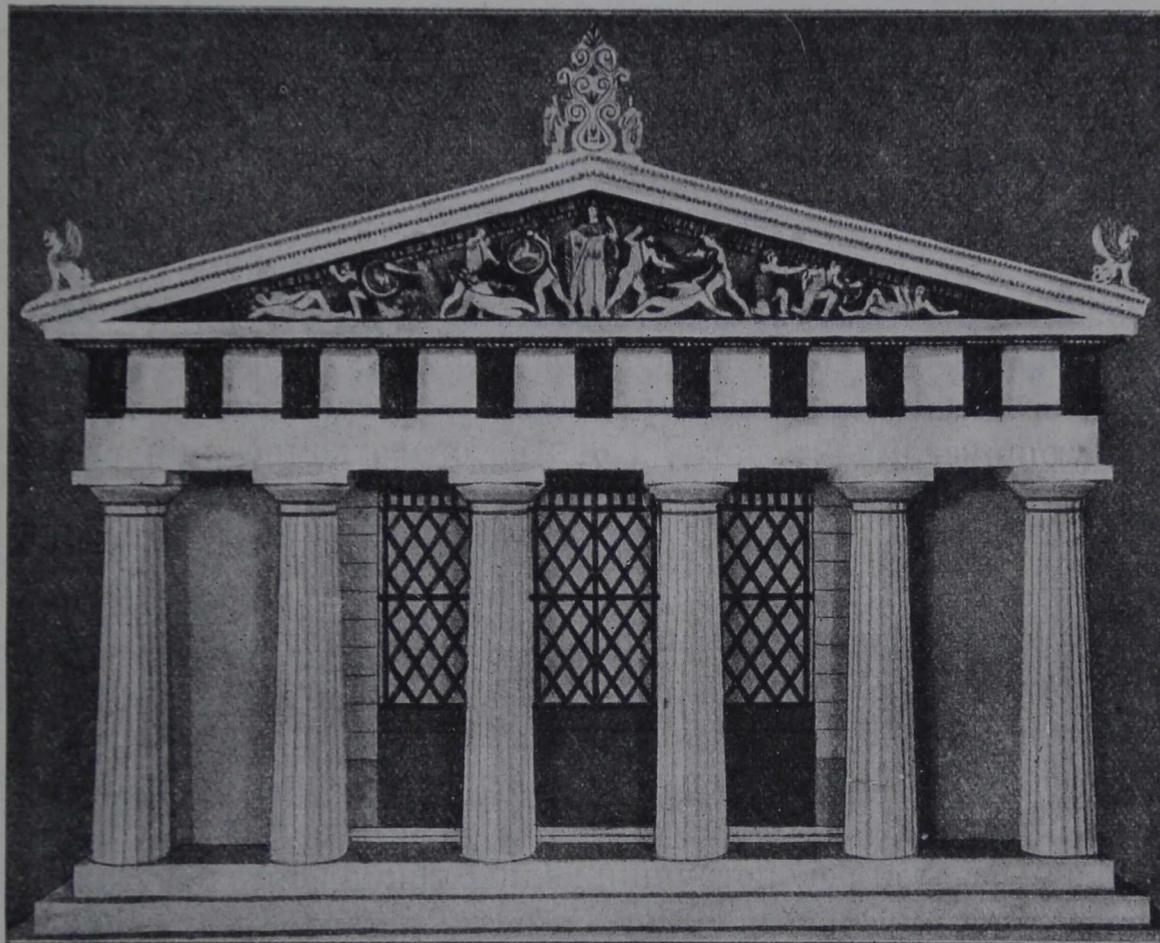


Рис. 10. Западнѣй фасадъ храма въ Эгинѣ.

переходомъ отъ цоколя къ покрытію, отъ грубой не заполненной скульптурой балки, архитрава, который только поддерживаетъ, къ веселому украшенію фронтона. Это украшеніе нельзя было безъ всякаго перехода поставить на массивномъ камнѣ. Прежде всего вставленъ легкій фризъ, капельки котораго по линіямъ контура нависли внизъ, а тяжеловѣсное украшеніе указываетъ на поле фронтона. Наконецъ, постройка увѣнчивается, крылья

фронтонна, который греки назвали выразительно, орломъ, снизу доверху сдерживаютъ все зданіе. Два акротерія по угламъ отмѣчаютъ концы фронтонна: они имѣютъ форму грифовъ и обращены наружу. Отъ нихъ вверхъ идутъ линіи, охватываютъ весь фасадъ, и сходятся въ акротеріи благородной изящной формы, посрединѣ фронтонна. Поразительно здѣсь, какъ скульптурное украшеніе фронтонна поддерживаетъ эту цѣльность зданія, и фронтонъ, декоративнѣйшая часть его, становится, благодаря этому, органическимъ его членомъ. Это выяснилось намъ до сихъ поръ только въ этой единственной реконструкціи. Украшеніе завершаетъ архитектуру, архитектура съ своей стороны располагаетъ группы на полѣ фронтонна съ строжайшимъ чувствомъ стиля. Наружныя колонны даютъ законченность фронтону, каждая изъ 4-хъ внутреннихъ поддерживаетъ по одному поверженному воину. Этимъ она возвышаетъ его фигуру, дѣлаетъ его главнымъ дѣйствующимъ лицомъ, исходя отъ котораго композиція расчленяется на группы, и сами группы дѣлятся между собой. Только Аѣина Паллада, приподнятая между колоннами благодаря акротерію, неограниченно доминируетъ надъ промежуточнымъ пространствомъ, подобно паузѣ въ симфоніи Бетховена, которая усиливаетъ слѣдующій за нею аккордъ. Въмѣстѣ съ тѣмъ, своими линіями группа фронтонна заключаетъ колонны и метопы и сводитъ ихъ къ акротерію, заключительному камню, вѣнчающему зданіе. Въ этой реконструкціи великолѣпно передана выразительная окраска фронтонна. Наше представленіе о греческомъ храмѣ слишкомъ строго. Зданіе, подобное храму въ Пестумѣ, суровое и неокрашенное символизируетъ для насъ характеръ греческой архитектуры. Но тектоническое чувство эллиновъ создаетъ не только ясныя, благородныя формы, но придаетъ имъ обоснованность декоративной раскраской. Четырехугольная плита абаки подчеркивается лентой меандра, маленькіе раскрашенные листики обвиваютъ капитель, какъ будто сгибаясь отъ тяжести, такимъ образомъ онѣ даютъ мотивировку. Раскрашенная орнаментація симы, водосточнаго жолоба, идуща

щаго по краямъ крыши, и его зѣвъ ведетъ глазъ отъ акротера къ акротеру.

Такой продуманный образъ есть плодъ столѣтней работы. Планъ этой торжественной постройки по всѣмъ вѣроятіямъ развился изъ очень простыхъ начинаній. Вѣроятно, къ первоначально нераздѣленной целлѣ храма, имя которой—наосъ (целла) осталось за ней даже при расширеніи постройки, уже въ эпоху дорического стиля стали пристраивать передній залъ (продромось) и задній (опистодомось); такимъ образомъ создавался болѣе сложный планъ, который все-таки сохранялъ архитектурную цѣльность. Эти пристройки были включены въ архитектуру наоса. Боковыя стѣны его выдвигаются впередъ и заканчиваются

двумя пилястрами (анты); по формѣ своего расчлененія онѣ соответствуютъ двумъ колоннамъ, которыя образуютъ входъ въ целлу—единственный источникъ свѣта въ храмѣ (*templum in antis*.) Въ сложныхъ постройкахъ, какія мы узнали въ Эгинѣ и Пестумѣ, это строеніе окружалось колоннадой; такъ создавался общеизвѣстный планъ дорического храма—

(периптерось). Боковые ряды содержатъ не точно удвоенное число колоннъ фасада. Простое отношеніе имѣло бы здѣсь слишкомъ мало значенія. Эта колоннада гармонично замыкаетъ весь храмъ, и не умаляя цѣнности обоихъ фасадовъ, охватываетъ его непрерывнымъ поясомъ.

Развитіе фасада идетъ параллельно. Важно, что на древнѣйшихъ каменныхъ храмахъ, которые уже мы знаемъ, сима и акротеріи дѣлались изъ глины. Этимъ подтверждается предположеніе, что архаическій храмъ былъ деревяннымъ и только тѣ его части дѣлались изъ глины, которыя могли пострадать отъ дождя. Каменные храмы на первыхъ порахъ сохранили эту традицію. Дѣйствительно, мы можемъ прослѣдить переходъ отъ деревянной постройки къ каменной, по Герайону въ Олимпіи, сима и акротерій ко-

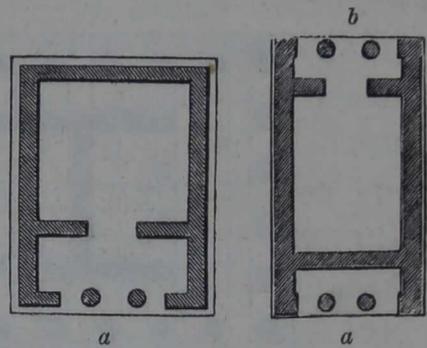


Рис. 11. Планъ *templum in antis* (*a* — продромось; *b* — опистодомось).

тораго сдѣланы изъ глины. Ни одна капитель колонны не похожа на другую, и можно предполагать, что первоначально Герайонъ былъ деревяннымъ, и только постепенно, каждая подгнившая колонна замѣнялась каменной. Такъ же просто объясняется энергическое расчлененіе дорического фриза; его строгій характеръ создаетъ опредѣленное впечатлѣніе, что сначала, онъ былъ не декоративной, а тектонической частью зданія. Триглифы очевидно произошли изъ рѣзныхъ внѣшнихъ концовъ балокъ крыши; отверстія между ними обшивались тесомъ, мѣсто которыхъ затѣмъ заняли метопы; все сдерживалось колышками или гвоздями, изъ шляпокъ которыхъ, вѣроятно, образовались капли. Если въ частности здѣсь многое гипотетично, все-

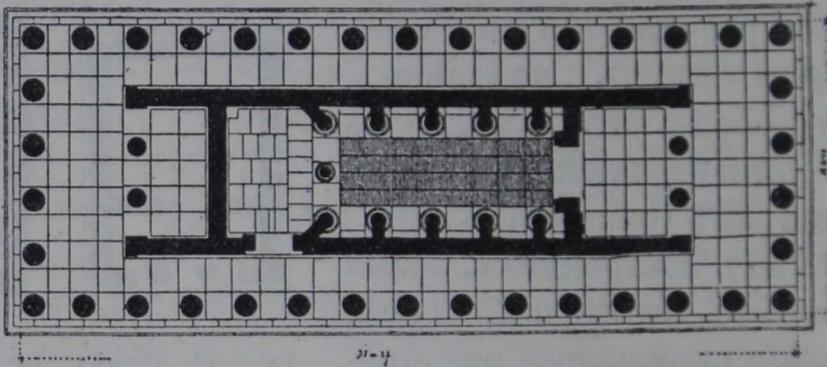


Рис. 12. Планъ храма периптеросъ.

таки достовѣрно, что корни эллинскаго храма заложены въ деревянной постройкѣ, возможно даже микенской, о которой говорилось выше, потому что представляется возможнымъ нѣкоторыя формы вывести даже изъ микенскихъ. Планъ, который перенесенъ съ залы на храмъ — совершенно микенскій, и возможно, что форма колонны, которая въ раннихъ оригиналахъ имѣетъ округлую микенскую капитель, развилась изъ микенской деревянной колонны, и что даже Герайонъ въ Олимпіи имѣлъ первоначально такія колонны. Въ раннемъ дорическомъ стилѣ безусловно господствуетъ декоративная тенденція древняго времени. Существуетъ аѳинскій фронтоиъ раннедорического стиля, верхняя часть котораго не заканчивается по сторонамъ акротеріями, а завивается въ видѣ раковины улитки. Изъ этого слѣдуетъ, что это время иначе

разсматривало фронтонъ, чѣмъ классически дорическое, что линіи шли не снизу вверхъ, а сверху внизъ. Конструктивный стиль исходитъ изъ опоры—декоративный, изъ увѣнчанія зданія. Несмотря на то, что развитіе такимъ образомъ совершается постепенно, оба стиля рѣзко разграничены эпохой художественнаго оскудѣнія, которая перебрасываетъ мостъ отъ радостнаго творчества крито-микенскаго времени, къ строгости дорической эпохи. Переселеніе дорянъ въ Грецію около 1200 года до Р. Х., которое осталось не безъ вліянія на судьбу эгейской культуры, также должно было быть причиной этого оскуденія, и потому возникающій стиль конечно съ полнымъ правомъ носить названіе дорическаго. Завоеватели уничтожили старую культуру и могли лишь постепенно создать новую, но не вполне избѣгли при этомъ, вліянія художественныхъ богатствъ, коренившихся въ странѣ. Точно такъ же какъ при переселеніи народовъ въ началѣ христіанской эпохи, и здѣсь первымъ слѣдствіемъ грандіозныхъ катастрофъ было обѣдненіе художественныхъ формъ, которое вмѣстѣ съ тѣмъ, таило въ себѣ переходъ къ новому, конструктивному стилю. Вазовая живопись, выразившая этотъ переходъ всего яснѣе, въ началѣ I-го тысячелѣтія до Р. Х. все еще декоративна по своимъ замысламъ. Полосы въ видѣ фриза, украшенныя орнаментомъ окружаютъ сосудъ и соблюдаютъ равновѣсіе частей всей его поверхности, составляющей неразрывное цѣлое, отъ горлышка до ножки. Въ Аѣинахъ въ это время застой, художественная мысль совершенно истощилась. Здѣсь, у двойныхъ воротъ на гробницахъ нашли цѣлый рядъ выгнутыхъ кратеровъ, такъ называемаго стиля дипилона, предназначенныхъ для культа мертвыхъ. Бѣдный прямолинейный орнаментъ, однообразной формы, образуетъ на нихъ узкіе фризы, которые даже на сосудахъ громадныхъ размѣровъ не становятся шире, а образуютъ большее число полосъ. Въ то время, какъ въ Малой Азіи свѣтлый глиняный фонъ покрывается орнаментами и животными, фантастическихъ формъ и яркой раскраски, въ этихъ, можетъ быть, послѣднихъ эпигонахъ

микенской культуры, однообразные фризы повторяют все тот же орнаментъ, похоронныя процессіи или ряды воиновъ въ безконечной вереницѣ, ту же самую, сильно стяннутую въ талии фигуру, которая нарисована чернымъ силуэтомъ, безъ всякаго внутренняго рисунка. Въ то время какъ рисунокъ основывается на микенскомъ принципѣ, именно это равномерное чередованіе показываетъ пробужденіе конструктивнаго пониманія. Начинаютъ уже тектонически расчленять и самую форму сосудовъ, от-



Рис. 13. Чернофигурная гидрія.

дѣляютъ ножку отъ вмѣстилища и твердо ея устанавливаютъ. Дальнѣйшее развитіе происходитъ въ Афинахъ, главномъ центрѣ іонійскаго племени эллиновъ, и совершается подъ вліяніемъ искусства родственныхъ малоазіатскихъ іонянъ, о которомъ только что шла рѣчь. Только архаическое искусство 6-го и 7-го вѣка создаетъ совершенный конструктивный стиль, который тотчасъ же проникаетъ во весь кругъ античной культуры. Онъ дѣлитъ ножку, горлышко и вмѣстилище, создавая цѣльность тѣмъ, что замѣняетъ параллельные ряды изображеній однимъ изображеніемъ изъ жизни или мифа, которое заполняетъ всю поверхность вмѣстилища. (Рис. 13.) Рисунокъ 13-ый изображаетъ, особенно благородный примѣръ этого стиля—гидрію, сосудъ для воды, который сдѣлалъ какой-нибудь іонянинъ въ Этруріи, издавна находившейся подъ вліяніемъ Атики. Сосудъ стоитъ на широкой и сильной ножкѣ, округлость которой выражена вѣнкомъ черныхъ линій. Ножка отдѣ-

дѣляютъ ножку отъ вмѣстилища и твердо ея устанавливаютъ. Дальнѣйшее развитіе происходитъ въ Афинахъ, главномъ центрѣ іонійскаго племени эллиновъ, и совершается подъ вліяніемъ искусства родственныхъ малоазіатскихъ іонянъ, о которомъ только что шла рѣчь. Только архаическое искусство 6-го и 7-го вѣка создаетъ совершенный конструктивный стиль, который тотчасъ же про-

лена отъ самаго сосуда, потому что лучи принимаютъ тотчасъ же направленіе кверху. За этимъ слѣдуетъ узкій фризь съ охотничьими сценами, какъ прелюдія къ вмѣстилищу сосуда, которое изогнуто въ широко расходящихся линіяхъ. Одно единственное изображеніе, заключенное между двумя черными линіями, обнимаетъ его: съ одной стороны Геркулесъ душитъ египетскаго царя Бузириса, съ другой—негры, которые спѣшатъ на помощь къ царю съ энергично выраженной поспѣшностью. Это дѣленіе вполнѣ тектонично; оно обусловлено двумя боковыми ручками, за которыя держали сосудъ, когда наполняли его водой; въ зависимости отъ третьей ручки, за которую держали сосудъ, когда выливали воду, раздѣлена группа негровъ. Необычайно тонко прочувствованы лучи, соединяющіе самый сосудъ съ ручкой; они усиливаютъ впечатлѣніе прочности. Сплющенный верхъ сосуда энергично очерченъ сверху и тонкія линіи растительнаго орнамента, контрастируя съ драматическими движеніями негровъ, усиливаютъ это разграниченіе. Круто и энергично подымается шея сосуда, заканчиваясь широкимъ отверстіемъ, сильный обрѣзъ котораго обрисованъ лентой меандръ. Такимъ образомъ, живопись и здѣсь, какъ въ дорическомъ храмѣ, имѣетъ ту же цѣль: подчеркнуть назначеніе отдѣльныхъ частей сосуда. Между формой и украшеніемъ, полная гармонія. Обѣ онѣ обусловлены назначеніемъ отдѣльныхъ частей сосуда и даютъ вмѣстѣ сильное впечатлѣніе. Въ то время, какъ живопись, строго построенныя части сосуда раздѣляетъ и связываетъ нѣжнымъ рисункомъ, она, вмѣстѣ съ тѣмъ, энергично подчеркиваетъ назначеніе плоскости, ограничивающей пространство. И въ этомъ, такъ называемомъ, черно-фигурномъ стилѣ, какъ и въ стилѣ дипилона, всѣ орнаменты и фигуры нарисованы на глиняномъ фонѣ немногими цвѣтами, среди которыхъ господствуетъ черный. Но контуры и внутренній рисунокъ даются при этомъ сильно выцарапанными линіями и перерабатываютъ импрессионистическій стиль въ стиль рисунка, который зависитъ отъ поверхности сосуда.

Къ концу 6-го столѣтія, незадолго до персидскихъ войнъ, въ вазовой живописи совершается переходъ къ большей силѣ выраженія. Постепенно черно-фигурный стиль замѣняетъ стиль красно-фигурный; онъ покрываетъ глиняный фонъ чернымъ лакомъ, и оставляетъ въ немъ мѣста для фигуръ, которыя разрисовываетъ внутри черными линіями. Это движеніе стиля было необходимою. Драматизмъ изображенія, такъ великолѣпно переданный въ поспѣшномъ бѣгѣ негровъ на гидри, получаетъ даль-



Рис. 14. Краснофигурная амфора.

нѣйшее развитіе. Въ сущности черно-фигурный стиль былъ только традиціонной задержкой, ее не могъ побѣдить даже утонченный рисунокъ. Уже на черно-фигурныхъ вазахъ конца эпохи (рис. 13) встрѣчаются и красно-фигурныя изображенія, которыя вскорѣ совершенно вытѣсняютъ старую технику. Новая цѣнность заключалась въ болѣе выразительномъ рисунокѣ. Изображеніе становится реальнѣе. Внутренній рисунокъ черный, на красной поверхности фигуръ выдѣляется рѣзче, фигура получаетъ выпуклость на черномъ фонѣ. Только теперь возможно дать движеніямъ убѣдительность и

моделировать форму. Первые изображенія новаго стиля еще рѣзки въ линіяхъ и всецѣло зависятъ отъ стѣнки сосуда. Но техника могла всячески совершенствоваться и выработала большую тонкость линій. Легкими подвижными чертами, зарисовывались всѣ впечатлѣнія дѣйствительности, пиры и борьба, битвы и часы любви, на ряду съ мифами о богахъ и героическими сказаніями, при чемъ гармонія жизни того времени и обыденность дѣлала достойной изображенія. Наряду съ болѣею степенью выразительности новаго стиля, который началъ давать изображенія въ пространствѣ, независимо отъ стѣнки сосуда, и украшеніе тоже становится самостоятельнымъ. Артемида на нашей

амфорѣ заполняетъ всю поверхность сосуда и тектонически больше не зависитъ отъ него. Но эта свобода была бы невозможна, если бы части сосуда не потеряли своего строгаго дѣленія, не освободились отъ цѣлесообразнаго расчлененія, что именно и дало большую свободу украшенію. Самъ сосудъ становится изящнѣе въ очертаніи, тонкіе силуэты замѣняютъ характерное расчлененіе. Подножка суживается. Стѣнки сосуда стройной линіей восходятъ отъ нея вверхъ, мягкимъ поворотомъ переходятъ въ нѣжно изогнутую шейку, ручка сливается съ этими линіями и такимъ образомъ эстетическая выразительность замѣняетъ форму, приспособленную къ практическому назначенію.

Въ то время, какъ у кубка черно-фигурнаго стиля ножка, чаша и край были строго расчленены, и мѣсто, гдѣ снизу примыкаетъ ножка, внутри чаши отмѣчалось кругомъ, который часто заполнялся изображеніемъ головы, теперь части сосуда сливаются въ удивительно нѣжно прочувствованныхъ формахъ; особенно характерно то, что кругъ внутри чаши, теряя свою тектоническую функцію все увеличивается и служитъ только рамкой для многофигурнаго изображенія. Такъ тенденція этого развитія идетъ отъ архаической строгости, къ тончайшему изяществу линій и формъ, отъ напряженности эпохи персидскихъ войнъ, къ свободѣ вѣка Перикла. Точно такое же развитіе переживаетъ пластика дорическаго стиля, переходя къ свободной формѣ отъ тектонически связанной, и архитектура, развиваясь отъ напряженнаго дорическаго стиля, къ свободному іоническому. Параллельность этихъ рядовъ крайне instructивна; каждый замкнутъ въ себя логически, но ихъ параллельное развитіе доказываетъ цѣльность эллинской культуры.

Скульптура приблизительно 6-го вѣка до Р. Х., на примѣръ, такъ называемый Аполлонъ Тенейскій (рис. 15), который служилъ вѣроятно надгробной стелой, соотвѣтствуетъ по времени и стилю ранней архаической керамикѣ. Развитіе свободной греческой пластики исходитъ отъ грубаго, деревяннаго идола времени дипилона и Аполлонъ изъ

Тенеи, въ ходѣ этого развитія является уже разрѣшенной задачей. Анатомическія знанія помогаютъ его художнику вылѣпить мускулы лица и тѣла, и только теперь тѣло осво-



Рис. 15. Аполлонъ Тенейскій.
Мюнхень.

бождается для вольныхъ движеній. Лишенные мускуловъ, руки еще недвижно висятъ по сторонамъ тѣла, но онѣ совершенно свободны отъ него, вполне округлы. Ноги еще не сгибаются, хотя колѣно хорошо изучено, но одна нога выдвинута впередъ; волосы не распущены прядями, но локоны даны выпуклостями. Лицо лишено опредѣленнаго выраженія, но художникъ улыбкою хочетъ передать игру мускуловъ. Всего можетъ быть на сто лѣтъ позже, въ скульптурахъ фронтона Эгинскаго храма 480 г. до Р. Х. выраженъ моментъ, когда научились свободно двигать тѣло, не дѣлать его форму самоцѣлью, по воплощеніемъ художественнаго замысла. Способность выраженія достигаетъ высокой степени. Тѣло способно передать каждое движеніе, сильный ударъ и напряженное выжиданіе. Оно достигаетъ послѣдней степени напряженія въ мускулахъ, послушныхъ сильной воли.

Въ то время, какъ въ Аѳинахъ, іонійскій вкусъ, перенесенный, какъ мы видѣли, изъ Малой Азіи, высказывается въ скульптурѣ тонко вьющимися волосами и склад-

ками платеевъ, здѣсь, въ главныхъ произведеніяхъ дорического племени, заложена высшая сила, какую когда-либо проявляло греческое искусство. Уже второй, по стилю болѣе поздній, фронтонъ изъ Эгины, поставленный на восточномъ фасадѣ храма, потерялъ строгую расчлененность и твердую связь съ архитектурой. Аѣина попрежнему стоитъ еще въ серединѣ, попрежнему по сторонамъ ея бьются по два героя, а въ каждомъ углу фронтона лежитъ павшій воинъ. Но нарушена внутренняя сочлененность между обѣими половинами фронтона. Поле фронтона становится самостоятельнымъ, независимымъ отъ общей стуктуры всего зданія, только двѣ среднія колонны имѣютъ попрежнему архитектурное отношеніе къ битвѣ. Сами группы строятся не въ связи съ архитектурой, которой должны служить, а въ зависимости отъ сюжета.

Вмѣсто формъ, приспособленныхъ къ опредѣленному назначенію, здѣсь, такъ же какъ въ керамикѣ, появляются формы, служащія опредѣленному выраженію. Герои справа и слѣва, теперь являются центрами сраженія, въ которомъ участвуютъ всѣ остальные фигуры половины фронтона и даже сама Аѣина, теряющая при этомъ свою іератическую неподвижность. Такимъ образомъ все становится цѣлостнѣе, но труднѣе для разсмотрѣнія. Всего однимъ поколѣніемъ позже, фронтоны на храмъ Зевса въ Олимпіи, выстроеннаго послѣ 480 года; онѣ являются уже произведеніями чистой пластики (рис. 16). Значеніе ихъ, какъ части архитектурнаго цѣлаго, вполне утрачено. Единственно, что ихъ обусловливаетъ — это форма треугольника; благодаря ей, Богъ господствуя, все еще стоитъ по серединѣ, будто невидимый сражающимся, такъ, что фигуры по обѣ стороны его, обращены въ сторону угловъ, и фронтонъ дѣлится пополамъ. Скульпторъ добивается между тѣмъ все большаго искусства въ выраженіи. Тѣло, которое въ Эгинѣ изображали только въ ясномъ профилѣ, выучились оживлять во всѣхъ членахъ, поворачивать во всѣхъ суставахъ. Чтобы передать сраженіе лапидовъ и кентавровъ, на другомъ, западномъ фронтонѣ, художникъ

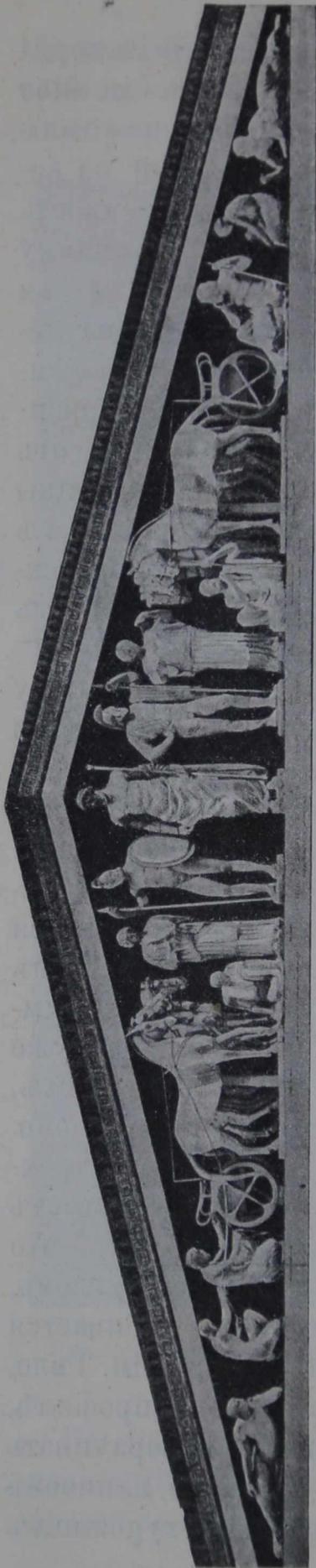


Рис. 16. Восточный фронто́нъ храма Зевса въ Олимпіи.

не ставить свои фигуры одну за другой какъ на рельефѣ. Не боятся уже больше тѣсно сталкивать фигуры сражающихся, не боятся того, что движенія благодаря этому становятся въ рѣзкій контрастъ; не обращаютъ вниманія на то, что фигуры перерѣзываютъ и мѣстами покрываютъ другъ друга. Такимъ образомъ художественная ясность умалывается любовью къ богатству контрастовъ формы. Въ мѣстѣ съ движеніемъ усиливается и спокойствіе выраженія. Въ другомъ фронто́нѣ Олимпійскаго храма Зевса (рис. 16) представленъ моментъ передъ состязаніемъ Персея съ Эйномоасомъ, когда борцы и зрители ждутъ начала ристаній. Борець не изображается какъ въ Эгинѣ въ позѣ того, кто напряженно ждетъ своей минуты, параллельно, съ усиленіемъ живой выразительности энергичной схватки, въ видѣ охваченной страстнымъ движеніемъ толпы, идутъ случайныя позы лежащихъ, лѣнивое ожиданіе сидящихъ зрителей, спокойствіе, доведенное почти до лѣни. Въ эпоху Перикла въ 450 году, скульпторъ Миронъ закрѣпляетъ въ бронзѣ мгновенное движеніе челоуѣка; онъ изображаетъ дискобола, какимъ наблюдалъ его на ристалищѣ, въ рѣзкомъ движеніи бросающимъ дискъ. При-

ходить Фидіи, дающій спокойствію внутреннюю углубленность. Поликлеть у самой природы стремится похитить законы красоты тѣла. Все творческое богатство эллинскаго искусства воплощается теперь въ зданіяхъ, выстроенныхъ въ Аѣинахъ по волѣ Перикла. Его Парѣенонъ заключаетъ въ себѣ сумму творческой силы эллиновъ. Едва ли одно поколѣніе отдѣляетъ его отъ храма Зевса (постр. 447—432). Но въ это время совершается важнѣйшее развитіе эллинскаго искусства. Въ своемъ стремленіи вытѣснить архитектурическій элементъ, оно развивается вполнѣ логично дальше.

Послѣдняя форма, въ которой фронтонъ выражается еще какъ часть зданія, совпадаетъ съ господствомъ фигуры Бога на его серединѣ. Если уже въ Олимпіи на обѣихъ половинахъ восточнаго фронтона, изъ которыхъ каждая изображаетъ одну партію, разыгрывается общая битва, то теперь, напримѣръ на западномъ фронтонѣ Парѣенона, въ спорѣ Аѣи-

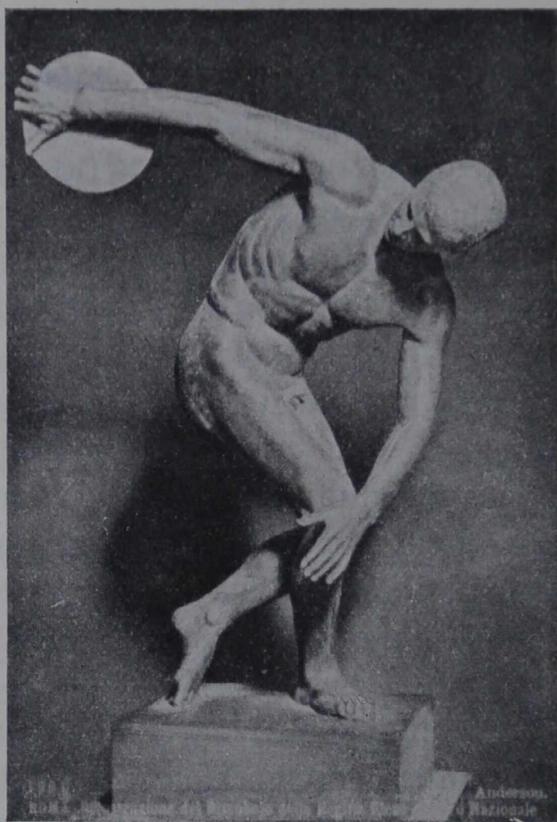


Рис. 17. Миронъ Дискоболъ.

ны съ Посейдономъ изъ-за владычество надъ Аттикой, обѣ партіи стоятъ въ свободномъ контрастѣ другъ противъ друга. Здѣсь уже все поле фронтона дается свободнымъ для изображенія; пластика получаетъ полную свободу для того, чтобы исчерпать всѣ возможности движенія. Постепенное раскрытіе функцій человѣческаго тѣла дѣлаетъ возможнымъ изобразить его движенія во всѣхъ направленіяхъ, передать его пространственно въ трехъ измѣреніяхъ, а также составлять изъ него

группы. Архитектоническіе законы фронтона и надгробнаго камня, нарушаются въ тоже самое время, когда развившійся рисунокъ вазовой живописи уничтожаетъ тектонику поверхности сосуда. Замѣчательно, что исторію греческой пластики лучше всего можно прослѣдить на развитіи пластики архитектурной. Это развитіе, которое разбиваетъ всѣ оковы, положенныя приспособленіемъ къ практическимъ цѣлямъ, находитъ себѣ самое сильное выраженіе въ архитектурѣ. Развитіе вазовой живописи шло параллельно съ освобожденіемъ формъ сосудовъ— развитіе архитектуры параллельно развитію пластики. Мало-по-малу освобождается строгая структура храма и фронтоны превращаются въ декоративную часть, вмѣсто внутренне необходимой, что даетъ полное освобожденіе.

Почти одновременно съ Апполлономъ Тенейскимъ былъ воздвигнутъ храмъ Посейдона въ Пестумѣ (рис. 9). Оба они одинаково сильно и спокойно дѣйствуютъ на насъ. Съ необъятной мощью вонзаются въ землю колонны храма. Могучая сила сказывается въ суровомъ расчлененіи частей, фронтоны широко располагаются сверху. Въ общемъ все тяжело и грандіозно и логически замкнуто въ этой тяжести. Развитіе начинаетъ приводить эту массу въ движеніе. Одного времени со скульптурами фронтона и сама постройка храма въ Эгинѣ. И въ дорической колоннѣ пробудилась жизнь, такъ же, какъ и въ фигурахъ воиновъ на фронтонѣ; движеніе, стремленіе въ высь проявляется въ стройности, въ уменьшеніи діаметра относительно къ высотѣ. Колонны начинаютъ вытягиваться и поднимать покоящіяся на нихъ балки. Эпоха Фидія придала архитектурѣ непринужденную, почти граціозную подвижность. Въ Пестумѣ фронтоны опирались на колонны, и онѣ казались достаточно прочными для его тяжести. На Парѣнонѣ онѣ, наоборотъ легко и изящно стремятся въ вышину и несутъ на себѣ фронтоны какъ бы поднимая его кверху. Это даетъ ему возможность, съ своей стороны, нарушить строгое соотвѣтствіе между скульптурой и архитектурой. Такимъ образомъ дорическій стиль на пути своего развитія становился все болѣе свободнымъ во всѣхъ своихъ

формахъ и чувствуется, что на Парѣнонѣ онъ былъ примѣненъ, какъ традиціонный, іератическій стиль, что время требовало стиля, проявлявшаго большую декоративность, чѣмъ стиль дорическій. Это стремленіе воплотилось въ іоническомъ стилѣ. Онъ появился впервые не въ Элладѣ. Характерные его элементы создались въ Малой Азіи и въ іоническихъ городахъ на островахъ Архипелага. Онъ перешелъ въ Элладу одновременно съ іоническими формами пластики и керамики. Родственные Аѣины и для него были проходными воротами. Весьма возможно, что кое-что въ немъ было взято первоначально, частью изъ азіатской, частью изъ крито-микенской культуры. Волюты капители, идущій снаружи вокругъ целлы фризъ, каріатиды, словомъ всѣ главнѣйшія декоративные элементы зданія встрѣчаются много раньше въ іонической Азіи и на сокровищницѣ, которую Іоняне острова Сифноса освятили въ Дельфахъ. Іоническій стиль распространился по Элладѣ постепенно. Доказательствомъ декоративной тенденціи въ позднюю эпоху дорическаго стиля и закономѣрности перехода къ новому стилю является присутствіе іоническаго фриза целлы въ позднедорическомъ Парѣнонѣ.

Около 430 года, въ послѣдніе годы Перикла, іоническій стиль прочно укрѣпился въ Элладѣ. Благородный примѣръ этого стиля хранить въ себѣ аѣинскій Акрополь, это храмъ безкрылой Ники—Аѣины въ видѣ богини побѣды (рис. 18). Планъ сталъ свободнѣй, вмѣсто храма съ двойными антами появляется аѣипростилосъ. Мѣсто антовъ, получившихся въ архитектурѣ благодаря тому, что продолжали боковыя стѣны целлы, заступаютъ теперь свободныя отъ нея помѣщенія, образованныя четырьмя колоннами. Колонны эти, и антаблементъ на нихъ лежащій, совсѣмъ новаго характера. Онѣ, еще дорическаго стиля, но стройно поднимаются въ воздухъ, легко несутъ узкія балки, и функціи опоры и тяжести кажутся совсѣмъ устраненными. Вмѣсто архитектурной соразмѣрности, стре-

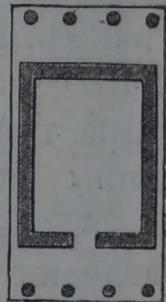


Рис. 18.
Планъ храма амфипростилосъ.

мятся придать цѣлому видъ нѣсколько небрежной элегантности (рис. 19).

Части зданія располагаются такъ, что впечатлѣніе ихъ цѣлесообразности отступаетъ передъ ихъ декоративностью. Если іоническія колонны и несутъ вообще фронтонъ, что не является обязательнымъ по закону стиля, то легкой и плоскій. Колонна почти ненагруженной подымается кверху. Интересно, что промежутки между колоннами укоротились сравнительно съ дорическими храмами и, благодаря стремленію колонны вверхъ, нижнее окончаніе, горизонтальная линія постамента становится не энергичной. Базисъ окончательно вытѣсняетъ постаментъ. Дорическая колонна рѣзко и сильно подымалась надъ ступенями храма, горизонтальной линіей которыхъ отмѣчался цоколь.

Посредствующимъ звеномъ между нимъ и колонной ставится базисъ съ его мягкимъ профилемъ. Сама колонна становится стройнѣй и это одно дѣлаетъ ее легче. Но кромѣ того, это движеніе вверхъ подчеркиваютъ въ ней каннелюры гораздо сильнѣе, чѣмъ на стволѣ дорической колонны. У дорической колонны выемки сходятся рѣзкими ребрами; на іонической колоннѣ ребра дѣлались тупыми, потому что ихъ обрѣзали. Каннелюры получаютъ выразительность, благодаря игрѣ въ нихъ свѣта и тѣни; въ дорической колоннѣ переходъ отъ выемки къ выемкѣ нѣженъ, въ іонической же граница между ними рѣзкая благодаря свѣтлымъ полосамъ, которыя проводятъ между ними тупыя ребра. Кромѣ того, стволъ дорической колонны распадался на 16—20 каннелюръ, іонической же на 24, такъ что въ ней игра свѣтовыхъ контрастовъ гораздо интенсивнѣе передаетъ направленіе вверхъ. Такимъ образомъ, движеніе вверхъ въ іонической колоннѣ выражено гораздо сильнѣе и вмѣстѣ съ тѣмъ получается живописное, декоративное впечатлѣніе игры свѣта и тѣни. Переходомъ служитъ искривленная дорическая капитель, а за ней слѣдуетъ, какъ важнѣйшая часть капители, двойная волюта, въ основѣ которой лежитъ форма лиліи египетскаго или микенскаго искусства. Она замыкаетъ колонну саму въ себѣ, круто отдѣляетъ ее отъ антабле-

мента, и такъ ихъ разграничиваетъ, что здѣсь уже больше не видишь отношенія между силой и тяжестью, что глазъ больше не чувствуетъ работы несущей колонны, потому

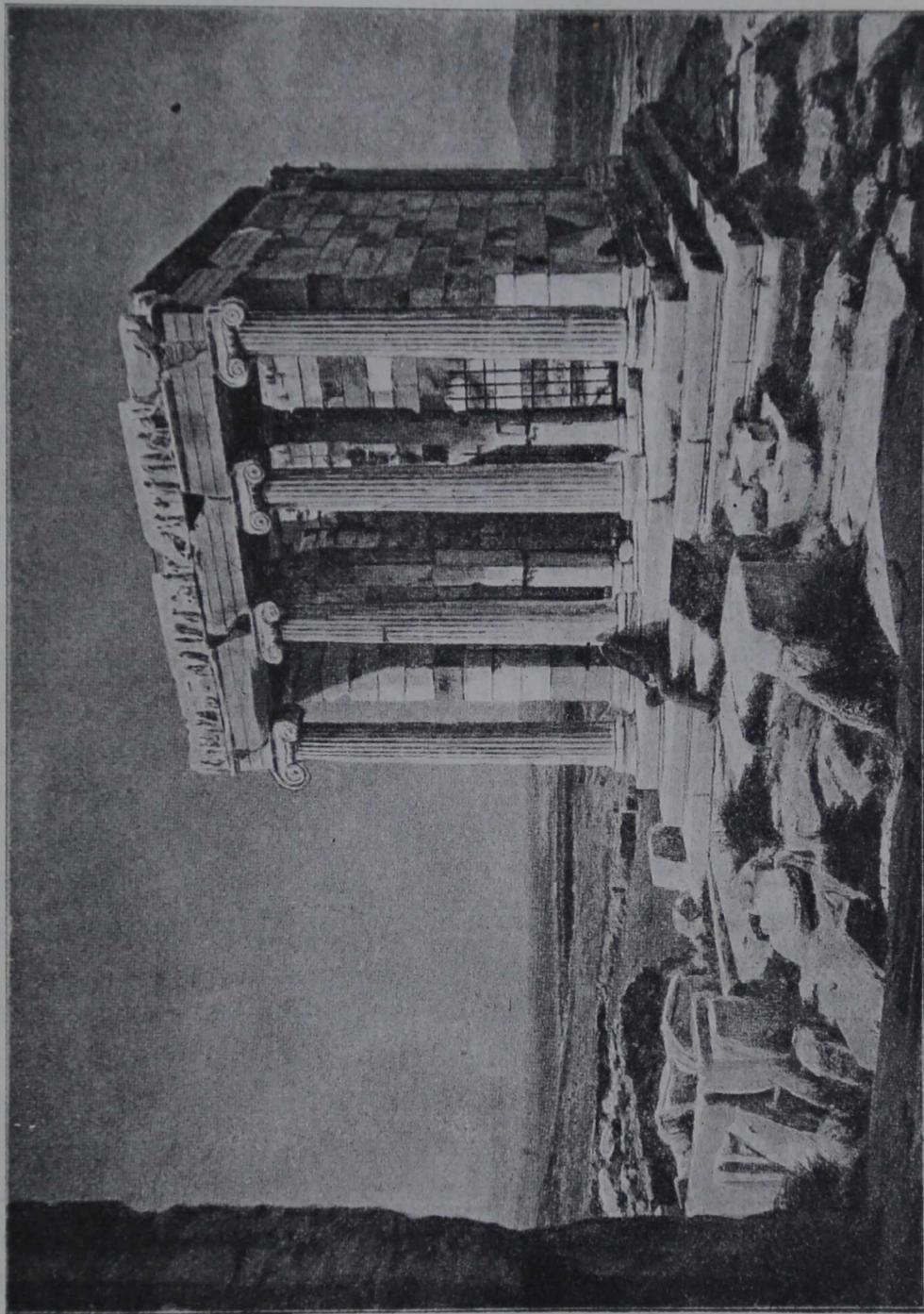


Рис. 19. Храмъ безкрылой Побѣды въ Афинахъ.

что эта необходимая работа совершается безъ усилія, и богатство формы этой части зданія проявляется въ полной мѣрѣ. Это богатство кладется въ основу расположенія балокъ. На колоннахъ покоится ступенчатый архитравъ,

на немъ, украшенный рельефами фризь и, дающій сильный контрастъ, замыкающій зданіе сверху, зубчатый орнаментъ. Строгое чередованіе триглифовъ и метопись придаетъ дорическому фризу тяжесть тектоническую; убѣгающій фризь іоническаго зданія легокъ и обращаетъ антаблементъ въ декоративную его часть. Мы только что видѣли, что поле фронтона теперь не играетъ больше никакой роли. Фризь заступаетъ какъ разъ его мѣсто. Это является послѣднимъ логическимъ слѣдствіемъ въ развитіи пластики, которая переноситъ на фронтонъ рельефную композицію фриза, и въ заключеніе разрушаетъ его контуръ, какъ послѣднее тектоническое препятствіе.

Такимъ образомъ различіе одинаково всюду. Дорическій стиль расчленялъ энергично, воспринималъ конструктивно, — іоническій ищетъ мягкихъ переходовъ и декоративнаго изящества. Несмотря на то, что колонны Пареона, эпигона поздняго дорическаго стиля, по своимъ удлинненнымъ пропорціямъ и приближаются къ іоническому, различіе между обоими стилями фундаментально, какъ между энергіей и утонченностью, увѣреннымъ покоемъ и легкимъ движеніемъ. Нельзя изъ строгой архитектурной логики вывести эту волюту или фризь; изъ самаго расчлененія зданія они не вытекаютъ. Ихъ можно принять только какъ декоративныя части. Іоническій стиль, какъ разъ вслѣдствіе мягкости своихъ формъ, чувствуетъ меньше тектонически, чѣмъ дорическій.

Это объясняетъ намъ самое загадочное изъ созданій эллинской архитектуры, — портикъ Коръ Эрехтейона въ Аѣинахъ. Самъ храмъ, зданіе іоническаго стиля, и нѣтъ никакого основанія утверждать, какъ это бывало, будто каріатиды заступили здѣсь мѣсто іоническихъ колоннъ, что льющіяся складки платевъ замѣняютъ каннелюры въ то время какъ почти дорическая капитель покоится на головахъ дѣвушекъ. Вѣдь каріатиды принадлежатъ къ основнымъ элементамъ старѣйшаго іоническаго стиля и встрѣчаются уже на сокровищницѣ сифіоновъ. Нужно было извѣять эти фигуры возможно сдержаннѣе, чтобы впечатлѣніе отъ несущей женской фигуры не было бы не-

выносимымъ. Оно остается все-таки тревожнымъ, несмотря на спокойную красоту скульптуры. Она заставляетъ насъ повѣрить, что тяжесть легка, потому что дѣвушки несутъ ее безъ усилія, точно такъ же какъ, іоническая колонна поддерживаетъ безъ усилія. Но человѣческія фигуры никогда не дадутъ впечатлѣнія вѣчной прочности, неизмѣняющей своего положенія, какое оставляютъ на насъ безжизненные прочныя части зданія, которыя несутъ тяжесть и не имѣютъ при этомъ еще какого-либо другого назначенія. Мы ни отъ одного искусства не требуемъ такого сильнаго впечатлѣнія вѣчной прочности, какъ отъ архитектуры. Уже при анализѣ львиныхъ воротъ въ Микенахъ выяснилось, что декоративная обработка архитектурно-возможна только въ тѣхъ частяхъ зданія, которыя не имѣютъ опредѣленнаго тектоническаго назначенія; потому что въ такомъ случаѣ она нарушила бы связь всего цѣлаго и придала бы ему нѣчто внезапное, противорѣчащее по существу, смыслу прочныхъ частей. Въ портикѣ Эрехтейона украшеніе впервые въ Греціи помѣщено именно тамъ, гдѣ глазъ требуетъ неподвижнаго во всѣхъ своихъ линіяхъ элемента, на несущей части зданія, которая является наиболѣе уязвимой. Можно понять, изъ разсмотрѣнія іоническаго стиля, какъ при попыткахъ сдѣлать колонну болѣе изящной, пришли къ тому, что колонну оставили совсѣмъ, а поставили на ея мѣсто, какъ podporку, самый подвижный элементъ—человѣческое тѣло. Для тенденцій іоническаго стиля нѣтъ болѣе характернаго доказательства.

Моментъ, въ который онъ завоевалъ Грецію, представляетъ собой поворотный пунктъ эллинскаго искусства и исторіи. Отъ дорическихъ спартанцевъ, гегемонія въ Элладѣ перешла къ іоническимъ аѣинянамъ. Двѣ эти расы совершенно противоположны: спартанецъ—аристократъ, съ сильнымъ чувствомъ дисциплины, аѣинянинъ—демократъ свободолюбивый, почти легкомысленный; Спарта—городъ безъ стѣнъ, въ которомъ смѣлость горожанъ служитъ оружіемъ и защитой, Аѣины—городъ, съ высоко подымающимся Акрополемъ, который во время Перикла обратили въ

крѣпость. Всего поучительнѣе сравнить положеніе женщинъ въ обѣихъ странахъ. Спартанки, высоко уважаемыя мужчинами, не лишены голоса въ государственномъ управленіи; ихъ тѣло развито гимнастической борьбой, а нравственность города настолько высока, что онѣ могутъ показаться въ короткихъ одеждахъ, которыя допускаютъ быстрыя и ловкія движенія. Аѣинянка, запертая дома, закутывается съ ногъ до головы въ тяжелыя ткани. Въ Спартѣ женщина была равноправной и уважаема мужчиной, гетерь не было, въ то время, какъ въ Аѣинахъ ихъ не только допускали, но онѣ были единственными образованными женщинами, потому что горожанки жили въ семейной замкнутости. Этимъ объясняется предубѣжденіе, которое имѣли аѣинянки къ обнаженности спартанки. Нація, менѣе устойчивая въ нравственномъ отношеніи, видитъ въ этомъ, что-то неприличное. И аѣинянка высмѣивала спартанку, называя ее „выставляющей на показъ свои бедра“, какъ будто однѣ только длинныя одежды могутъ говорить о нравственности. Такіе взгляды часто всплываютъ въ теченіи времени то здѣсь, то тамъ, и являются показателями нравственности ихъ носителей. И въ наше время на здоровую хорошо скроенную одежду, которая носить довольно безвкусное названіе „Reformkleid“, нападали, какъ на неприличную тѣ, которыя шнуровкой подчеркиваютъ женскія формы, разрушая внутренніе органы тѣла. Поучительно для насъ, что спартанка считалась самой красивой изъ греческихъ женщинъ, а народъ ея былъ наиболѣе сильнымъ и нравственнымъ.

Безъ сомнѣнія не случайно то, что спартанская сила уступаетъ мѣсто аттической ловкости, какъ разъ въ то время, когда сильный дорическій стиль смѣняется изящнымъ іоническимъ. Мы наблюдали, что эта перемѣна совершалась послѣдовательно въ керамикѣ, пластикѣ и архитектурѣ, и совершенно пересоздала тогда всю эллинскую культуру. Въ одеждахъ, полотно замѣняется мягкой шерстью, въ войскѣ, вмѣсто тяжело вооруженнаго гоплита, выступаетъ легко вооруженный пелтастъ. На играхъ глав-

ный интерес сосредоточенъ теперь не на гимнастическихъ состязаніяхъ, требующихъ личной силы, а на гиппическихъ ристалищахъ, бѣгахъ на колесницахъ и скачкахъ, дающихъ глазу болѣе богатое зрѣлище. До сихъ поръ слово было выразителемъ настроенія въ диѳирамбѣ, а музыка лишь мелодраматическимъ сопровожденіемъ. Теперь слово отходитъ на задній планъ, а музыка становится руководящимъ искусствомъ. Тѣмъ же путемъ развивается драма, отъ Эсхила къ Эврипиду. Такимъ образомъ дорическій стиль, сильный какъ трагедія Эсхила, былъ созданіемъ богатырской эпохи эллинскаго народа, временемъ персидскихъ войнъ, краснорѣчивый іоническій стиль Эврипида былъ рожденіемъ самой изысканной культуры времени Перикла; время же оскуденія, когда Эллада сдалась варварскимъ войскамъ Александра, породило въ коринтскомъ стилѣ новую тенденцію искусства, въ которой всякое тектоническое пониманіе задушено было тяжеловѣснымъ блескомъ украшеній.

Въ Греціи сохранились только немногіе памятники этого стиля, и многое возникло лишь въ римскую эпоху. Сравнительно раннею постройкой, незадолго до Александра Великаго, является маленькій, точно датированный памятникъ Лизикрата въ Аѳинахъ (рис. 20). Лизикратъ съ хормъ мальчиковъ побѣдилъ въ состязаніи въ 335 году до Р. Х., и полученный призъ-треножникъ посвятилъ божеству. Строеніе это находится въ странномъ противорѣчьи съ тѣмъ, чѣмъ долженъ быть памятникъ. Треножникъ играетъ въ памятникѣ роль только увѣнчанія, цоколю отведено безусловно главное мѣсто. Теперь мыслятъ антиструктивно, рассчитываютъ только на впечатлѣніе, а цѣлесообразность отступаетъ на задній планъ. Соотвѣтственно этому, отдѣльныя части памятника имѣютъ чисто декоративную цѣнность. Поддерживаетъ не колонна, а стѣна, колонна выступаетъ впередъ только для того, чтобы оживить несущую основу, скрыть ее и поднять кверху мягкимъ, ступенчатымъ профилемъ. Сама форма памятника тоже антитектонична. Раньше, треножникъ поставили бы на простомъ цоколѣ, съ острыми углами, что бы дать ему

энергичную опору. Потому что каждая, рѣзко ограниченная кантомъ форма даетъ глазу спокойныя линіи, при помощи которыхъ онъ расчленяетъ зданіе. Здѣсь глазъ нигдѣ не можетъ отдохнуть, скользя по круглой поверхности, не можетъ ясно обозрѣть памятникъ, нѣтъ опредѣленной точки



Рис. 20. Памятникъ Лизикрата.

зрѣнія съ которой онъ могъ бы охватить все цѣлкомъ. Ясно чувствуешь, что это не тектонично. Капитель служитъ лишь связующимъ звеномъ между увѣнчивающимъ зданіе треножникомъ и другими богатыми формами постройки. Каждая рѣзкая грань всегда была несовмѣстима

со вкусомъ времени лишеннаго тектоническаго чувства. Въ одинаковой степени, въ горизонтальномъ ли направленіи, какъ въ кантахъ, или вертикальномъ, какъ здѣсь на вершинѣ—мягкіе переходы были необходимы изнѣженному глазу той эпохи. Сравнимъ коринѢскую колонну (рис. 20) съ іонической (рис. 19). Эта часть зданія совершенно растворилась въ декоративномъ. Базисъ коринѢской колонны профилированъ мягче, чѣмъ у іонической и переходитъ въ болѣе стройный стволъ, на которомъ каннелюры стоятъ болѣе тѣсно другъ къ другу. Въ капители прежніе двойные завитки, замѣщаются четырьмя волютами по угламъ, которыя разрываютъ ее въ разныя стороны и, разрушая опредѣленное направленіе, переводятъ къ потолку. Ея стволъ становится безформеннымъ, загроможденнымъ сочными листьями аканѢа. Формы линейнаго орнамента слишкомъ спокойны, чтобы выразить изящество. Здѣсь вступаетъ въ силу растительный орнаментъ. Въ капителяхъ поздней нѣмецкой готики, украшенныхъ листьями, которыя имѣютъ ту же тенденцію къ изысканности, употребляется изрѣзанный углами листъ плюща или винограда, такой же остроконечный аканѢ, съ рѣзкими жилками обвиваетъ коринѢскую, капитель, совершенно скрывая ея форму. Та же тенденція, которая ищетъ изысканной заостренной формы, обуславливаетъ то, что листья рѣзко выступаютъ на фонѣ, не только, какъ форма, но также для того, чтобы раздробить плоскость игрой свѣта и тѣни. Ионическія балки, въ своихъ основныхъ чертахъ, тоже богаче и подвижнѣе по формѣ и изящнѣе въ чередованіи своихъ профилей. Почти всегда отсутствуетъ фронтонъ, который встрѣчается только въ позднее время и только въ декоративномъ примѣненіи.

Этимъ самымъ нами разсмотрѣна основная тенденція поздняго эллинистическаго искусства во всѣхъ его направленіяхъ. Потому что, повсюду мы получаемъ то же самое впечатлѣніе игры свѣта и тѣни, такую же лишенную тектоники трактовку, въ архитектурѣ также, какъ и въ пластикѣ и въ живописи. Понятно, что только декоративный стиль могъ сдѣлаться универсальнымъ. Въ позд-

ней античности почти по всѣмъ побережьямъ Средиземнаго моря его внѣшній, декоративный характеръ побѣдилъ и заглушилъ аѳтохтонное пониманіе искусства. Нѣчто подобное мы пережили и въ 19-мъ столѣтіи. Изысканный, вкрадчивый орнаментъ пробирается въ чуждое ему искусство. Но художественная энергія принадлежитъ своей родинѣ и ея твердость не допускаетъ никакого подражанія. Она принадлежитъ племени и странѣ, которыя ее породили.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Эллинистическое и римское искусство.

Четвертое столѣтіе, которое въ коринѣскомъ архитектурномъ стилѣ дало перевѣсъ украшенію, какъ существенному элементу, надъ чистой тектоникой, знаменуетъ собой и въ остальныхъ искусствахъ моментъ, когда живописная подвижность беретъ верхъ надъ спокойными ясными формами. Переходъ, конечно, совершается незамѣтнымъ образомъ. Мастера того времени Скопазъ и Пракситель собственно выводятъ слѣдствія изъ добытаго предшествующей эпохи. Они развиваютъ далѣе обѣ возможности аффекта—Скопазъ движеніе страсти, Пракситель—спокойствіе. Поэтому вполне послѣдовательно, что самыми интересными произведеніями изъ школы Скопаза являются битвы амазонокъ. Въ нихъ сильнѣе всего высказывается аффектъ; мягкія формы женщины составляютъ художественную противоположность мускулистому тѣлу мужчины, которая вмѣстѣ съ тѣмъ, вызываетъ въ зрителѣ состраданіе къ слабѣйшимъ. Сила мужчины доходитъ до грубости, а тѣло амазонки становится воплощеніемъ нѣжной красоты. Только теперь стало возможно такое пониманіе сюжета. Еще для Поликлета мужественная красота амазонки была такимъ же воплощеніемъ силы, какъ и тѣло юноши. Это исканіе нѣжной красоты которое осуществилъ Пракситель, является вторымъ стремленіемъ того времени. Отсюда ясно, почему боги, раньше изображаемые зрѣлыми мужами, какъ напримѣръ, Гермесъ и Діонисъ, теперь изображаются юношами; сильное выраженіе лица смѣняется нѣжной красотой, и высшей задачей

искусства становится обнаженное женское тѣло. Пракситель еще рѣшается не на все. Онъ еще ищетъ обоснованія для обнаженности, и разоблачаетъ кидскую Афродиту передъ купаньемъ. Но послѣ него, красота обнаженной женщины становится самоцѣлью. Время находить

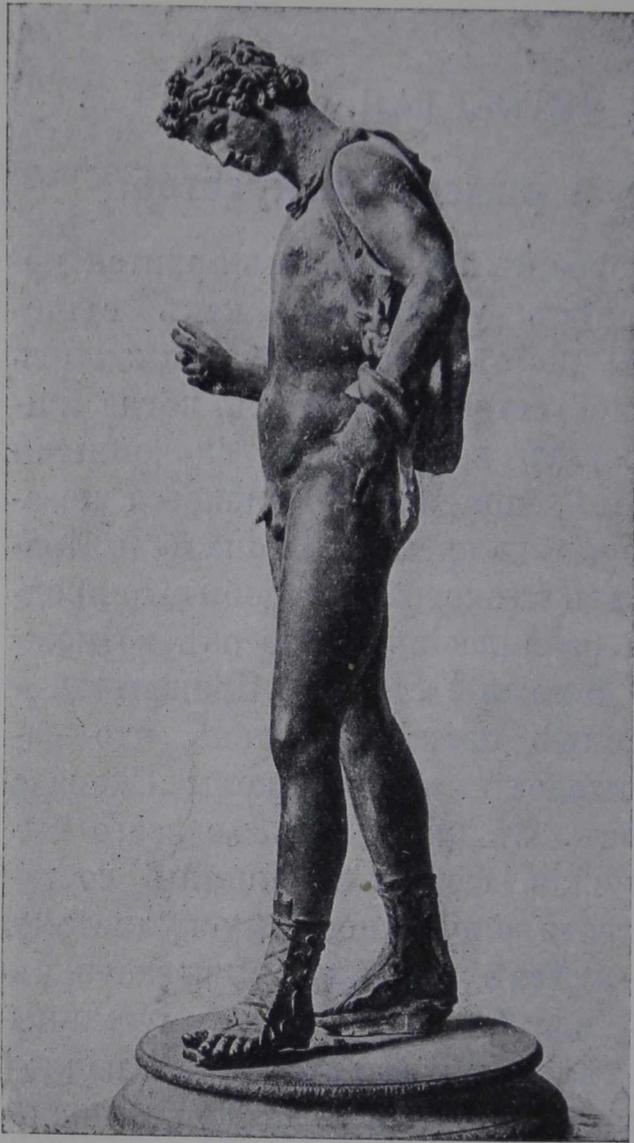


Рис. 21. Діонисъ. Бронзовая статуэтка изъ Помпей.

въ ней любимую нѣжность формы и само мужское тѣло приближаетъ къ этой нѣжности, какъ показываетъ рисунокъ 21-ый. Кожа гладко и нѣжно лежитъ на мускулахъ и фигура стоитъ не твердо; одна нога (Standbein) твердо упирается въ землю, другая (Spielbein) слегка изогнута и бока вырисовываются нѣжно, почти женственно. Изъ этой любви къ легкимъ, переходящимъ движеніямъ развивается, какъ первый предвѣстникъ реализма, жанръ, давшій намъ такія тонкія вещи, какъ терракотовыя статуэтки Танагры.

Интернаціональное распространеніе поздне-эллинской культуры, эллинизмъ, которому битвы Александра Великаго завоевали міръ, доводитъ во всѣхъ странахъ Средиземнаго моря, это развитіе до послѣднихъ предѣловъ. Для эллина классическаго времени городъ былъ въ одно время и государствомъ и центральнымъ пунктомъ

его міровоззрѣнія. Грекъ принадлежалъ городу, какъ членъ организма; городъ былъ силенъ своими жителями; каждый отдѣльный житель былъ силенъ сознаниемъ этой общей связи. Отсюда общій интересъ къ политикѣ, отсюда громадная сила этихъ маленькихъ государствъ, но отсюда же, партикуляризмъ и непрекращающіяся распри между ними. Эллинизмъ, напротивъ, интернаціоналенъ. Все сильнѣе охватываютъ міръ эллинская культура и эллинскій языкъ. Греческія колоніи усѣиваютъ всѣ берега Средиземнаго моря, проникаютъ вглубь Азіи и каждая изъ нихъ создаетъ новые пути и отношенія—въ серединѣ Бранденбургской Марки нашли кладъ изъ предметовъ самаго тонкаго греческаго ювелирнаго искусства южно-русскаго стиля, еще архаическаго времени. Но колонисты чувствовали себя все еще гражданами родного города, въ войнѣ давали ему войско, вывозили товары изъ метрополіи, поставляя свои собственные на ея рынокъ. Какъ разъ это сильное племенное чувство должно было расширить кругозоръ эллиновъ. Въ дѣйствительности, уже Аѣины, керамика которыхъ находится повсюду, гдѣ жили греки, при Периклѣ были интернаціональнымъ промышленнымъ городомъ. Однако потому, что матеріальные интересы гражданъ лежали внѣ города, должно было расшататься внутреннее единство самого гражданства. Симптомомъ этого является то, что на войнѣ гражданинъ замѣняетъ наемникъ. Гражданинъ становится эгоистичнымъ, развивается индивидуализмъ. Доказательствомъ служить реалистическое своенравіе отдѣльныхъ художниковъ и преобладаніе портретной живописи. Рука объ руку съ этимъ идутъ роскошь и комфортъ, не только потому, что имъ научились на Востокѣ, но какъ необходимое слѣдствіе того, что отдѣльный человекъ уже не былъ связанъ со своей родиной. Въ эллинистическое время каждый работаетъ или наслаждается для себя, и государственная жизнь не интересуется гражданъ. Благодаря этому, даже недавно основанные города, напримѣръ, Александрія, если были удобно расположены въ торговомъ отношеніи, въ короткое время затмѣваютъ Аѣины и Коринѣи и стано-

вятся центральными пунктами греческой культуры. Этимъ можно объяснить странный парадоксъ, что благодаря походамъ Александра Великаго, не Востокъ былъ покоренъ греческому духу, хотя тотъ господствовалъ въ немъ издавна, но что эти походы дали культурное преобладаніе самому Востоку. Побѣдное шествіе Александра Великаго превратило восточную половину Средиземнаго моря, въ одно греческое государство. Какъ только оно распалось, перевѣсъ остался за сильнѣйшими частями.

Совершенно неосновательно связывать въ одно понятіе эллинистическое искусство съ римскимъ, какъ будто эллинистическое искусство послало свою самую сильную вѣтку въ Римъ, и зависимую отъ него Италію, и тамъ развилось всего сильнѣе. Единственное основаніе этого мнѣнія то, что Италія, въ которой Римъ, Помпея, Геркуланумъ обладаютъ множествомъ памятниковъ этой эпохи, была лучше изслѣдована, чѣмъ Востокъ. Послѣ того, что мы узнали о восточномъ эллинизмѣ, какъ разъ въ послѣдніе годы, ясно, что тамъ слѣдуетъ искать начало почти всѣхъ художественныхъ мотивовъ, переработанныхъ Римомъ. Совсѣмъ не случайно, что египетскій культъ Изиды и импрессионизмъ портретовъ египетскихъ мумій проникли въ Италію съ Востока одновременно, изъ одной и той же страны. Во всякомъ случаѣ, Римъ былъ несамостоятельнымъ не только въ эллинистическій періодъ. Средняя Италія, особенно Этрурія, какъ бы далеко мы ни прослѣдили ея культуру, была, оказывается, всегда зависимой или прямо отъ Греціи, или отъ ея нижнеитальянскихъ колоній. Она вывозила изъ Греціи не только архаическую посуду, но и произведенія искусства зрѣлаго стиля. Говоря объ эллинистически-римскомъ времени, съ правомъ можно назвать Александрію его Парижемъ, Римъ—Берлиномъ, поскольку Александрія являлась сборнымъ пунктомъ греческой культуры на Востокъ, а Римъ перерабатывалъ и сплавлялъ дальше всѣ греческіе, египетскіе и сирійскіе мотивы. Римъ всегда былъ только хищникомъ, для котораго произведенія искусства являлись лишь драгоценностями, которыя цѣнились по имени

художника, но не произведениями, которыя любятъ всей душой, какъ въ Элладѣ, ихъ создавшей. Вильде говоритъ, что несчастье вора въ томъ, что онъ не знаетъ истинной цѣны вещей, которыя крадетъ. Такъ, Римъ на мѣсто хора аттическихъ гражданъ, выступавшаго въ греческомъ театрѣ, приглашаетъ виртуоза-драматика, тонко созданную аттическую комедию замѣщаетъ народнымъ фарсомъ и греческаго философа, получившаго названіе „Greculus“ (маленькій грекъ), дѣлаетъ необходимымъ членомъ въ свитѣ элегантной дамы. Онъ растаскиваетъ драгоцѣннѣйшія произведенія искусства Греціи цѣлыми кораблями, чтобы обратить ихъ въ декорацію своего амфитеатра, и римскіе поддѣльватели бессмысленно копируютъ благородные мотивы эллинскаго искусства. Для характеристики эллинизма можно брать римскія произведенія ранняго императорскаго періода, какъ, напримѣръ, жертву Изиды изъ Геркуланума, или зеркало изъ Боскореале. Но нѣтъ основанія разсматривать римское искусство, какъ единственно важный отпрыскъ поздняго эллинскаго.

Мы уже видѣли, что эллинистическая эпоха находится на той стадіи развитія античнаго искусства гдѣ оно потеряло зависимость отъ пракческаго назначенія, освободилось для всѣхъ возможностей художественной выразительности. Пластика, научившись передавать самыя свободныя движенія, полагаетъ теперь, такъ же какъ и архитектура, все достоинство произведенія лишь въ томъ дѣйствиі, какое оно производитъ на зрителя. Благодаря этому всѣ средства выраженія усиливаются. Нѣжность доходитъ до сантиментальной мягкости, сила—до грубости, страхъ—до ужаса. Замыселъ художника направленъ къ тому, чтобы вызвать сладострастіе, или ужасъ. Въ миѳологіи отыскиваются самыя захватывающіе, въ самомъ плохомъ смыслѣ моменты; невольно напрашивается сравненіе съ современной рекламой. Слѣдуетъ себѣ только представить ужасающую группу Фарнезскаго быка, гдѣ два мужчины привязываютъ женщину къ рогамъ разъяреннаго животнаго. Не случайно, что изнѣженная сантиментальная красота этой женщины пробуждаетъ въ человѣ-

къ 19-го столѣтія ту же сладострастную жалость, на какую рассчитывали оскудѣвшіе потомки античности.

Или припомнимъ группу Лаокоона, эту безумную полную ужаса самозащиту отъ скользящей, неизбежной смерти. (Рис. 22.) Въ выборѣ этой темы существуетъ дисгармонія, характерная для всей эпохи; время, еще одушевленное эллинскимъ духомъ, не могло бы никогда создать эту безчестную борьбу, гдѣ одна сторона выбивается изъ силъ, и побѣда все-таки несомнѣнна для другой. Даже въ битвѣ гигантовъ на алтарѣ Зевса въ Пергамѣ, которая тоже уже принадлежитъ эллинистической эпохѣ (2-ой вѣкъ до Р. Х.), противники открыто стоятъ другъ передъ другомъ, и увитыя змѣями ноги гигантовъ являются ничтожнымъ оружіемъ противъ божественной силы. Мастерамъ Лаокоона въ 1-мъ вѣкѣ до Р. Х., этотъ малодушный мотивъ былъ хорошимъ предлогомъ показать всѣ возможности, все богатство движеній въ человѣческомъ тѣлѣ такъ, чтобы противная сила, съ которой они сражаются, не закрыла бы этихъ движеній. Эта любовь къ движенію, послѣдній результатъ стремленій Скопаза, получаетъ своеобразную красоту, также какъ и архитектура благодаря полному диссонансу въ направленіяхъ. Мастерамъ группы Лаокоона, недостаточно движенія каждаго сустава, напряженія каждаго мускула. Даже если отвлечься отъ неправильной реставраціи правой руки отца, и сына справа отъ него, все же остается впечатлѣніе, какъ будто движеніе въ каждой фигурѣ стремится въ разныя стороны. Движеніе не связано съ тѣломъ, какъ прежде, но простирается въ пространствѣ во всѣхъ его измѣреніяхъ. Изображеніе тѣла въ трехъ измѣреніяхъ развилось до совершенства. Это чувство пространства господствуетъ не только въ отдѣльной фигурѣ, въ которой верхъ и низъ тѣла, руки и ноги могутъ быть обращены въ разныя стороны; оно обусловило и то, что фигуры своимъ настроеніемъ связаны между собою, не только общимъ чувствомъ, но и въ пространствѣ; что прежде выстроенныя въ рядъ, онѣ становятся теперь композиціей, группою. Муки отца даютъ центральное расчлене-



Рис. 22. Лаокоонъ. Римъ. Ватиканъ.

ніе группъ. Его движеніе требуетъ пространства и отталкиваетъ сыновей въ стороны. Ему предоставлено самое большое мѣсто—діагонали постамента. Рядомъ съ его дви-

женіями, движенія сыновой являются только сопровождающими аккордами. Первый, уже падающій, и второй, еще не ужаленный змѣями, взяты въ сдержанномъ движеніи, и позволяютъ развить силу, во всей ея мощи, зрѣлому мужскому тѣлу отца. Важно, что даже эти, болѣе спокойныя движенія различаются между собой. Такимъ образомъ художественной идеей произведенія, во всей полнотѣ высказывающей тенденцію времени, является разнообразіе психическаго и физическаго возбужденія, разнообразіе аффектовъ и ихъ проявленій въ тѣлѣ. Изучаютъ строеніе мускуловъ и движеній такъ подробно, что художникъ превращается въ анатома, стремятся использовать контрапосты и контрасты движеній, вырабатываютъ композицію группы, пока, наконецъ, само богатство не становится смысломъ и послѣдней цѣлью всего искусства.

Новая тенденція потребовала и новыхъ средствъ выраженія. Въ скульптурныхъ произведеніяхъ, передающихъ трудныя движенія, сложныя выраженія лица, близкою опасностью стала неясность изображенія. Композиція въ концѣ-концовъ ее такъ и не избѣгла, въ отдѣльной же формѣ сама природа указала способъ борьбы съ нею. Форму, какъ форму, а не только какъ поверхность мы воспринимаемъ потому, что она самой природой получаетъ выпуклость въ чередованіи нюансовъ свѣта и тѣни. Кажется, что стоитъ только скульптору копировать природу, и онъ достигнетъ той же ясной моделировки, потому что свѣтъ падаетъ на скульптуру такъ же, какъ на всякій другой предметъ. Однако и здѣсь въ эту эпоху усиливаютъ выраженіе, тѣмъ болѣе, что самъ матеріалъ извѣстнымъ образомъ на это вліяетъ. Дѣло въ томъ, что бѣлый мраморъ не такъ сильно дифференцируетъ формы, какъ въ природѣ это дѣлаютъ краски. Отсюда такія рѣзкія углубленія между прядями волосъ и губами Лаокоона, рѣзкіе сгибы складокъ въ пергамскихъ скульптурахъ, отсюда же прежде всего господство горельефа, постепенно вытѣснившаго барельефъ. Потому что передать рѣзкія различія формъ и пространство задняго плана способенъ только выпуклый рельефъ.

Само собою разумѣется, что такой способъ передачи фигуры, справедливо названный живописнымъ потому, что онъ чисто оптическій, свое наибольшее выраженіе нашель въ живописи. Развитіе въ ней шло параллельно скульптурѣ. По всей вѣроятности еще въ первой половинѣ 5-го вѣка, судя по росписи вазъ, Полигнотъ пытается овладѣть формально фигурой, посредствомъ точнаго рисунка но уже къ концу того же вѣка появляется „живописецъ тѣней“ Аполлодоръ, который повидимому первый понялъ вышеупомянутую проблему пластическаго выраженія. Въ сущности, въ живописи это та же проблема, измѣненная только тѣмъ, что употребляются инныя средства выраженія. Пластика работаетъ исключительно свѣтомъ и тѣнью; живопись должна наблюдать въ природѣ сочетанія свѣта и красокъ, которыя моделируютъ формы тонко настроенными нюансами и выражаютъ разстояніе въ пространствѣ, должна попытаться овладѣть этими сочетаніями красокъ. Такимъ образомъ импрессионизмъ оказался для живописи эллинистической эпохи, воспринимающей явленія какъ формы, необходимой формой выраженія, потому что только онъ стремится выразить форму не абстрактнымъ рисункомъ, а передачей красочнаго впечатлѣнія. Для нашей современности, считавшей импрессионизмъ своимъ завоеваніемъ, было удивительнымъ открытіемъ то, что портреты этой эпохи, находящіеся на поздне-египетскихъ муміяхъ, являются блестящими произведеніями импрессионистической техники широко наложенныхъ красокъ, въ совершенствѣ передающей жизнь, и что они не являются единственными произведеніями такого характера, но что Востокъ, Помпея, Геркуланумъ, весь эллинистическій міръ полонъ произведеніями этого стиля—представляющаго истинную форму выраженія этой эпохи. Въ Геркуланумѣ найдено чрезвычайно характерное произведеніе—фреска съ изображеніемъ обрядъ богослуженія Изидѣ (рис. 23). Она производитъ изумительно сильное и живое впечатлѣніе: на первомъ планѣ посрединѣ негры; свѣтъ играетъ на ихъ черной кожѣ; по обѣимъ сторонамъ толпа народа и свѣтъ точно

въ живомъ движеніи озаряетъ голову то тамъ, то здѣсь; на заднемъ планѣ ясно выдѣлена группа трехъ жрецовъ, съ обѣихъ сторонъ опредѣленно ограниченная сфинсами. Вглядываясь, замѣчаешь, что нѣтъ ни одной нарисованной линіи, что краски, наложенныя широкими поверхностями, поставлены рядомъ отдѣльными, грубыми пятнами, что только переднія фигуры толпы даны какъ тѣла, что чѣмъ дальше назадъ, тѣмъ больше становятся онѣ темными пятнами, безъ всякаго намека на форму. Точно



Рис. 23. Культъ богини Изиды. Фреска Геркуланума.

такъ же, какъ въ этомъ рисункѣ, и въ природѣ отдѣльныя формы кажутся намъ пластичными потому, что свѣтъ и тѣнь порождаютъ нюансы въ краскахъ, какъ это было сказано выше; и рядъ фигуръ въ дѣйствительности потому намъ кажется уходящимъ въ глубину пространства, что мы воспринимаемъ ясно только первыя фигуры, а тѣ, которыя идутъ вглубь, теряютъ четкость формы. Пластическое впечатлѣніе полученное отъ природы, можно, слѣдовательно, точно передать, пренебрегая ясностью деталей, какъ это дѣлаетъ импрессионизмъ. Структивный ри-

сунокъ форми и імпрессионізмъ—живопись впечатлѣнія, враждебные между собою стили.

Становится понятнымъ, что вмѣстѣ съ этой способностью передавать всѣ явленія дѣйствительности, открывается свободный путь къ безграничному реализму. Обыденность становится важнымъ объектомъ искусства; въ терракотовыхъ фигурахъ и маленькихъ бронзовыхъ статуеткахъ мы встрѣчаемся съ цирюльникомъ и поваромъ, пьяной женщиной, крестьяниномъ, который гонитъ скотъ на базаръ, грубыми комическими масками. Мы рано слышимъ о художникахъ, писавшихъ цирюльни и лавки, слышимъ, что представители другихъ взглядовъ зовутъ ихъ „рипарографами“, пачкунами, въ родѣ того, какъ у насъ параллельное направленіе заслужило названіе „Rinnsteinkunst“.

Поразительно, и въ то же время естественно, что грубый реализмъ этихъ изображеній живетъ на ряду съ пафосомъ, на примѣръ, алтаря Зевса въ Пергамѣ. У каждаго искусства есть прообразъ въ жизни его времени. Пока жизнь народа согласуется съ его представленіями о возвышенномъ и обыденность сама по себѣ бываетъ значительной, рождаются произведенія подобныя Эгинетамъ,—сильныя и возвышенныя. Эпоха мелочной жизни безсильна создать великое, потому что изображеніе „только простого“ не представляется ей достаточно важнымъ. Отъ своихъ вождей, какъ и отъ искусства она требуетъ громкихъ фразъ, навязчивой позы, пустого пафоса. Вмѣстѣ съ постепеннымъ ослабленіемъ римскаго народа повышается его притязательность. Въ императорскую эпоху, когда должности были только почетными титулами, лишенными реальной власти, сдѣлано много бюстовъ и статуй, исполненныхъ преднамѣреннаго выраженія величія и благородства. Чѣмъ дальше, тѣмъ больше проступаютъ реальныя черты: такъ сохранившіеся портреты поздняго императорскаго времени передаютъ каждую черту фізіологическаго вырожденія.

Въ полномъ согласіи съ этимъ, въ императорскую эпоху вырастаютъ чисто репрезентативныя постройки, триумфальныя арки и общественныя зданія, количество храмовъ превышаетъ даже всякую потребность. Домъ долженъ оли-

цетворять могущество своего хозяина; раньше въ немъ были только жилые покои, теперь они отступаютъ на задній планъ передъ парадными помѣщеніями. Въ помпейскомъ домѣ на улицу выходитъ атриумъ, собственно комната для приѣма гостей, за нимъ идетъ таблинумъ—семейная комната и наконецъ, перистиль (рис. 24), окруженный колоннами дворъ, мѣсто свиданій и прогулокъ. Пе-

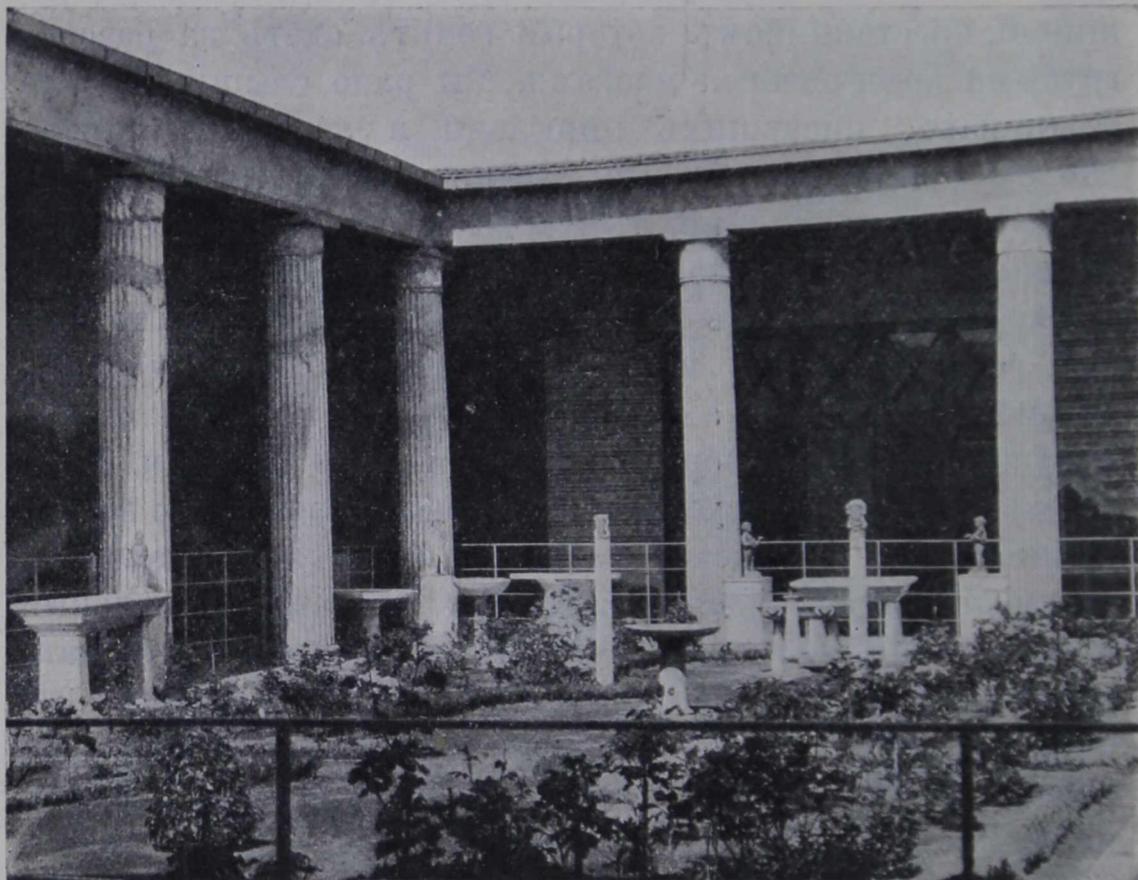


Рис. 24. Перистиль Casa dei Vettii въ Помпеѣ.

ристиль украшенъ садикомъ, въ которомъ разставлены мраморные столы, скульптуры и гермы; колонны его богаты по формѣ, стѣны покрыты живописью и орнаментомъ — все это съ цѣлью достигнуть возможно болѣе художественнаго впечатлѣнія. Намѣреніе это особенно ясно въ стѣнной живописи, которая является такой важной частью украшенія домовъ Помпеи и Геркуланума. Въ то время, какъ собственно эллинистическое декоративное убранство стѣнъ расчленяетъ и наряжаетъ

поверхность стѣны цвѣтными инкрустаціями, настоящими или написанными, или же полуколоннами и архитектурнымъ орнаментомъ, въ послѣднія десятилѣтія Помпеи, то-есть въ срединѣ перваго столѣтія до Р. Х., декорація стоитъ въ полномъ контрастѣ со стѣной. Уже благодаря импрессионизму картины посерединѣ стѣны, съ ея сильно углубленнымъ пространствомъ (рис. 23) разрушается стѣнная плоскость. Сама стѣна застилается тоже изображеніями фантастическихъ архитектурныхъ формъ, между которыми какъ будто открываются просвѣты, и эта написанная архитектура все больше превращается въ чистый орнаментъ. Такимъ образомъ стѣна исчезаетъ благодаря украшенію, которое уводитъ глазъ въ безконечныя дали. Точно также, благодаря анфиладѣ комнатъ, достигается впечатлѣніе большого пространства и дому придается пышный видъ. Во дворцахъ, на примѣръ виллѣ императора Адриана, или въ большихъ римскихъ баняхъ достигали такимъ способомъ необычайнаго впечатлѣнія пространства. Мы находимъ въ этой эпохѣ, которая также лишена чувства практической приспособленности, идею критскаго дворца. Стремятся достигнуть не тектоническаго дѣленія, цѣлесообразнаго выраженія отдѣльнаго пространства сообразно его назначенію, а стремятся къ тому, чтобы уничтожить пространство декораціей и усилить его выразительность соединеніемъ съ сосѣднимъ помѣщеніемъ. Римскій Пантеонъ свидѣтельствуешь о томъ, что это расширение пространства, противъ всѣхъ законовъ тектоники, было въ это время важнѣйшимъ принципомъ архитектуры (рис. 25). Онъ выстроенъ цѣликомъ въ расчетъ на впечатлѣніе. Сравнительно простой фасадъ составляетъ противоположность широкому, круглому внутреннему помѣщенію, усиливая его впечатлѣніе до громаднаго. Выше говорилось о неопредѣленности круглыхъ построекъ, нигдѣ не дающихъ оріентировки глазу. Но именно благодаря этому, онѣ не мѣшаютъ глазу и кажутся болѣе свободными и величественными въ своемъ пространствѣ. Поэтому не удивительно, что поздне римская архитектура примѣняетъ такъ ихъ часто. Чрезвычайно интересно какъ въ Пантеонѣ ищутъ

противовѣса всякой опредѣленности ориентировки, которую можно получить или со стороны входа или, отъ алтаря: онъ располагаетъ вокругъ большія или маленькія ниши, одинаково устроенныя, и на одинаковомъ разстояніи другъ отъ друга. Но самое сильное впечатлѣніе свободы пространства даетъ куполь, вѣнчающій зданіе. Плоская кровля и боковые своды лежатъ на стѣнахъ, ограничивая про-

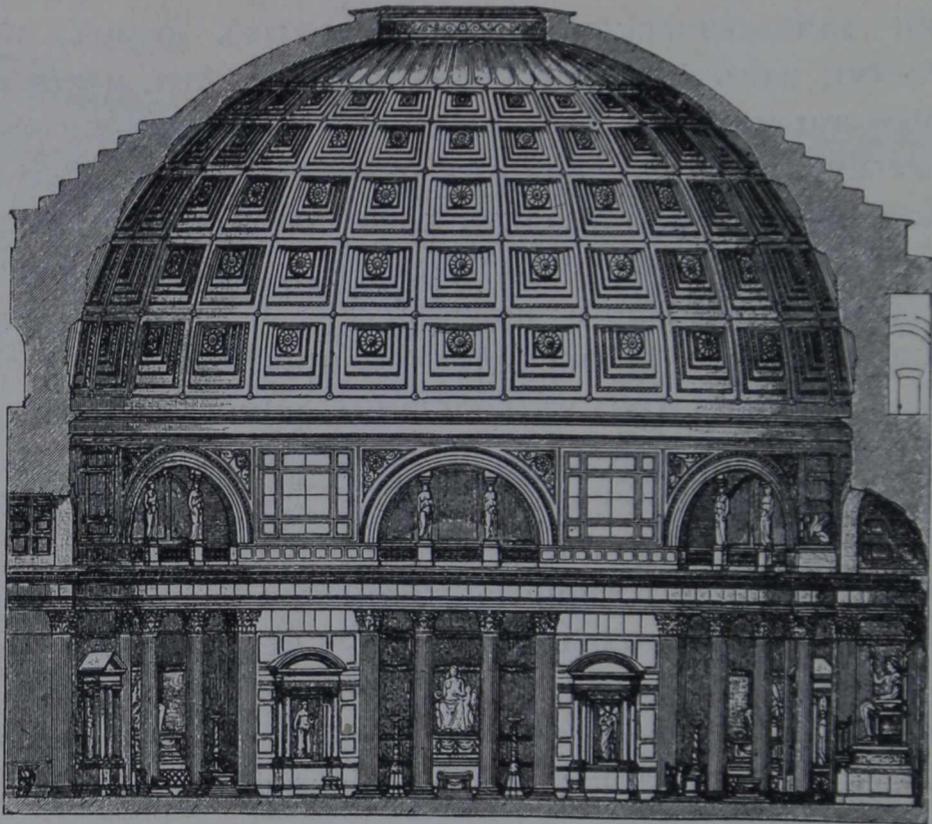


Рис. 25. Пантеонъ. Римъ.

странство, куполь же освобождаетъ его отъ всякаго ограниченія, такъ какъ покоится, на идущихъ вокругъ, стѣнахъ, не имѣющихъ твердаго, окончанія и повсюду ограниченныхъ непрерывно стремящеюся кривою линіей. Расчленяющія его кассеты являются важнымъ элементомъ въ этомъ освобожденіи. Интересно наблюдать, какъ здѣсь громадныя техническія возможности римской архитектуры служатъ къ тому, чтобы вызвать грандіозное впечатлѣніе. Еще будетъ рѣчь о томъ, не является ли само стремленіе къ величію, и требовательная утонченность жизни при-

чиною этихъ техническихъ завоеваній въ Римѣ, элементы которыхъ, какъ кажется, уже были выработаны въ Элладѣ.

Чѣмъ дальше, тѣмъ больше выступаетъ на первый планъ декоративное въ постройкѣ и исчезаетъ чувство цѣлесообразной красоты. Круглый храмъ Баальбека (рис. 26)



Рис. 26. Круглый храмъ въ Баальбекѣ.

выстроенный въ 3-мъ столѣтіи послѣ Р. Х., перегруженъ украшеніями, не имѣющими практическаго назначенія. Формы всѣхъ стилей вырваны изъ своей связи. Коринтскіе пилястры съ капителью нечистаго рисунка, обрамляютъ ниши, къ іоническимъ зубцамъ на фризѣ присоединяются коринтскія колонны безъ каннелюръ и коринтскія балки архитрава, лежащія только наполовину для того, чтобы и здѣсь дѣйствительная опора зданія утратила ясность своего назначенія. Пилястры и своды служатъ рамами.

Словомъ, въ зданіи нѣтъ ни одного прочувствованнаго члена, все-только украшеніе круглой стѣны, которая въ свою очередь перерѣзана нишами и статуями. Сама по себѣ нетвердая форма, становится еще болѣе свободной благодаря идущимъ полукругами на колоннахъ карнизамъ, которые отходятъ отъ стѣны и растворяютъ ее своими обращенными наружу дугами. Тотъ же принципъ одновременно разрушаетъ и структуру утвари. Дно чаши украшается горельефомъ, который не только затрудняетъ мытье, но при употребленіи чашъ, такъ покрывается содержимымъ въ нихъ, что чашу въ родѣ чаши Аѳины изъ найденнаго въ Гильдесгеймѣ серебрянаго клада, можно считать только предметомъ роскоши. Такъ же и въ простой посудѣ, даже въ бѣднѣйшей глиняной кружкѣ мѣсто раскраски, которая подъ конецъ сама была въ достаточной мѣрѣ импрессионистична, занимаетъ пластическое рельефное украшеніе. Необычайно характерно, что теперь такъ любятъ стекло, прозрачность котораго совершенно разбиваетъ ограничивающую плоскость. Ни одинъ изъ этихъ сосудовъ не можетъ твердо стоять; они заостряются книзу, или посажены на маленькія ножки, при чемъ мало расчленены въ своихъ частяхъ. Классическое время совершенно послѣдовательно, рѣшалось оживлять обратную сторону металлическаго полированнаго зеркала только гравированнымъ изображеніемъ, часто весьма тонкаго рисунка и рѣзко отдѣляло круглое зеркало отъ ручки. Такимъ образомъ, главное впечатлѣніе производила зеркальная поверхность, и части строго дѣлились сообразно ихъ назначенію. Новымъ примѣромъ преобладанія декоративнаго можетъ послужить зеркало времени имперіи (рис. 27). Обратная сторона такъ украшена, что кажется главной. Рельефная головка Діониса посерединѣ ея, характеризуетъ любовь къ сложнымъ движеніямъ, которыя являются даже тамъ, гдѣ сюжетъ не дѣлаетъ ихъ нужными. Она противорѣчитъ назначенію предмета, такъ же какъ и орнаментъ, который дѣлаетъ изъ ручки плетеніе. То, что благодаря ему ее нельзя твердо схватить, и нужно изысканно сложить пальцы, необыкновенно типично для цѣль-

ности такой культуры. Концы этого плетения переходят мягкими линиями на самую поверхность зеркала и разрываетъ ея контуръ зубцами, обращенными наружу, точно такъ же, какъ была разорвана архитектурная форма круглаго храма.

Къ концу античнаго міра смѣшеніе достигло высшаго предѣла. Пластическое украшеніе становится все гуще, все интенсивнѣе въ игрѣ свѣта и тѣни и подъ конецъ совершенно разрѣшаетъ плоскость.

Пластика и живопись становятся обѣ зависимыми отъ сюжета, становятся драматичнѣе и сентиментальнѣе. Уже во второмъ вѣкѣ до Р. Х. на алтарѣ Зевса въ Пергамѣ скульптурный фризъ съ изображеніемъ битвы гигантовъ тянется безъ всякаго архитектурнаго разчлененія. То же самое повышеніе вы-

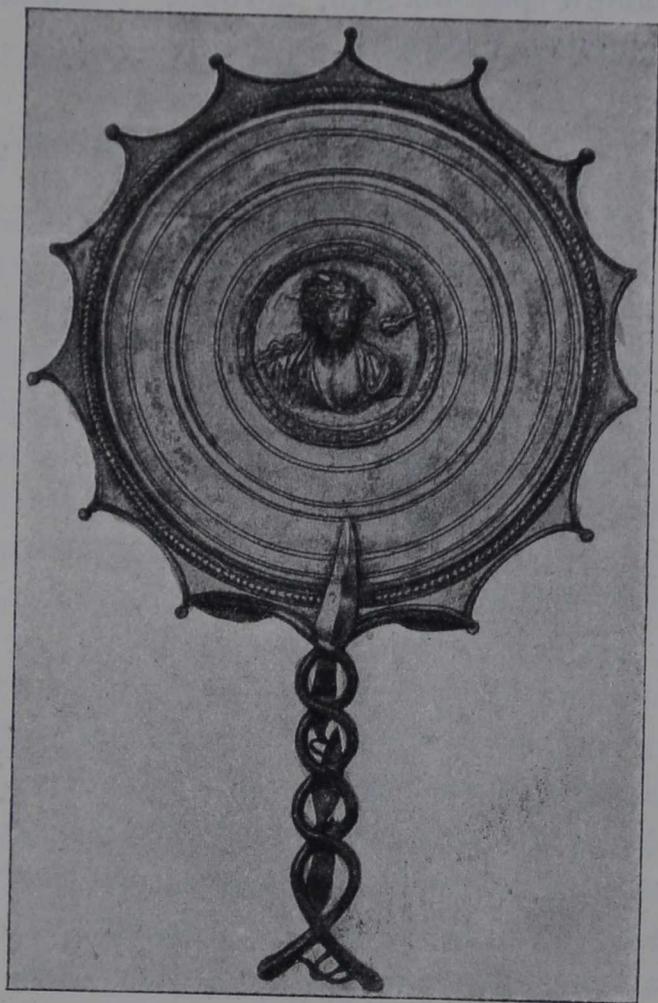


Рис. 27. Зеркало изъ Боскореале.

разительности порождаетъ теперь триумфальную колонну, напр. колонну Траяна, скульптурный свитокъ которой длинной лентой обвивается вокругъ нея, давая безконечное множество историческихъ изображеній, изъ которыхъ ни одно не отдѣлено отъ другого. Или, если хотятъ воскресить давно минувшія времена, копируютъ не только Фидія и Праксителя, но стремятся подражать выразительной интимности архаическихъ про-

изведеній, совсѣмъ такъ же, какъ назарейцы въ началѣ 19-го столѣтія, копировали средніе вѣка. Хотятъ импортировать и пренебрегаютъ при этомъ, точнымъ изученіемъ тѣла, добросовѣстная передача котораго кажется теперь ненужной. Вторгающіеся германскіе народы и молодья христіанскія общины находятъ въ искусствѣ и жизни разложеніе, которое побѣждается только работой многихъ столѣтій.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Древне-христианское искусство.

Послѣднія столѣтія античной культуры обозначаютъ собою въ то же время первую эпоху христианства. Еще до сихъ поръ не искоренилось мнѣніе, что при возникновеніи христианства рождается совершенно новый, такъ называемый древне-христианскій стиль. Замѣтимъ однако, что новое міровоззрѣніе конечно можетъ принести искусству новые матеріалы, но не въ состояніи разомъ создать новую культуру, новые вкусы. Да и сами новые сюжеты возникаютъ сравнительно поздно. Первые христианскія общины, окрѣпшія въ іудейски-эллинистическихъ и римско-эллинистическимъ традиціяхъ, лишь постепенно выразили свою религію настолько отчетливо, чтобы найти новыя идеи для формы. Поэтому древнѣйшимъ проявленіемъ христианскаго духа въ искусствѣ являются символы, на примѣръ, такъ называемая монограмма Христа; христианскія идеи были недостаточно ясны сами по себѣ, чтобы выразиться въ образахъ. Уже давно замѣчено, что въ древне-христианскихъ катакомбахъ и церквахъ, въ стѣнной живописи и мозаикѣ, встрѣчаются тѣ же собирающіе виноградъ геніи и импрессионистическіе портреты, какъ въ Помпеѣ; становится все очевиднѣе, что къ древне-христианскому искусству могутъ примѣшиваться изображенія, порожденныя даже языческимъ настроеніемъ, на примѣръ нагія наяды и божества, при чемъ, даже въ болѣе позднее время, христианское искусство не считаетъ ихъ неприличными и не уничтожаетъ. Намъ, современнымъ людямъ, съ точки зрѣнія историческаго

развитія, полнѣйшимъ абсурдомъ представляется мнѣніе, что христіанство могло создать свое искусство изъ ничего.

Если мы пришли къ такому результату, то самымъ главнымъ вопросомъ является вопросъ о культурной средѣ, въ которой совершился этотъ переходъ. Выше было установлено, что поздне-античное искусство ни въ какомъ случаѣ не есть только римское, что оно гораздо болѣе чистымъ и сильнымъ сохранялось въ другихъ мѣстахъ, въ особенности въ старыхъ культурныхъ центрахъ эллинизма, Антиохіи съ сосѣдней Сиріей, въ Александріи съ Египтомъ.

Долгое время считали очевиднымъ, что мѣстомъ происхожденія христіанскаго искусства былъ Римъ. Вѣдь это была столица католической церкви и политическій центръ послѣднихъ столѣтій античнаго міра. О томъ, былъ ли Римъ единственнымъ центромъ искусства ничего не знали, потому что области внѣ его были еле изслѣдованы. Отсюда такой взглядъ явился самъ собою. Въ концѣ-концовъ убѣдились, что столицей христіанской церкви Римъ сдѣлался въ сравнительное позднее время. Первой метрополіей христіанства была Византія, обращенная въ столицу римской имперіи въ началѣ 4-го вѣка Константиномъ, тѣмъ самымъ государемъ, который сдѣлалъ христіанство государственной религіей. Но мы не должны искать начала христіанскаго искусства въ Византіи. Только въ настоящее время выяснилось, что въ такомъ учрежденіи, какъ католическая церковь, въ основѣ всего позднѣйшаго развитія лежатъ тѣ формы искусства, которыя она восприняла до того времени когда стала церковью, и которыя развивались вмѣстѣ съ нею тѣмъ же путемъ, отъ ученія къ церкви. Нужно изучить самое раннее развитіе христіанства если желаешь понять происхожденіе христіанскаго искусства, выросшаго вмѣстѣ съ нимъ. Отыскалъ и доказалъ, что развитіе началось на Востокѣ, тамъ, гдѣ всего живѣе были эллинистическія традиціи, главнымъ образомъ Стрыйговскій.

Родиной христіанства была эллинистическая Іудея. Отсюда оно распространяется концентрически. Наиболѣе

значительныя общины Дѣяній Апостольскихъ лежатъ еще въ Малой Азїи. Сюда рано примыкаетъ Египеть, гдѣ основываются первые монастыри, затѣмъ новая религія проникаетъ и на западъ. Этимъ еще не сказано, что въ Римѣ она восприняла въ себя новые элементы, но многое она приносила готовымъ, и въ мѣстахъ, куда эллинистическое вліяніе проходило торговыми дорогами прямо съ Востока, была такою же ранней какъ и въ Римѣ; какъ свидѣтельствуеть легенда о Лазарѣ, въ Массилии, современномъ Марселѣ. Римъ еще не былъ руководящимъ въ церковномъ отношеніи, когда на Востокѣ существовало уже почти организованное христіанство. Проходятъ цѣлыя вѣка, прежде чѣмъ церковь распадается на западную и восточную (греческую) вѣтви, и западная, провозглашая католическую религію, относитъ родину христіанства къ еретическимъ странамъ.



Рис. 28. Пиксида изъ слоновой кости. Берлинъ.

Неуловимость перехода отъ поздне-эллинистическаго искусства къ христіанскому ясно характеризуетъ изображеніе Исаака на пиксидѣ слоновой кости въ Берлинскомъ музеѣ (рис. 28). Она по всей вѣроятности принадлежитъ 4-му вѣку до Р. Х. и возможно, что происходитъ изъ Александріи. Дѣйствительно поразительно видѣть, насколько чище сохранились здѣсь эллинистическія традиціи, чѣмъ въ Римѣ. Полоса орнамента по верхнему краю—классически-дорическаго стиля, а въ фигурахъ живы еще художественныя формы, которыя въ Италїи уже давно стали только пустыми фразами, или пропали совсѣмъ.

Возьмемъ Авраама. Поза его создана 3-мъ вѣкомъ до

Р. Х. Одна нога поставлена твердо, другая (*Spielbein*) легко подогнута, бока изогнуты и въ то время, какъ движеніе рукъ направлено влѣво, голова повернута вправо, гдѣ изъ облаковъ простирается десница Бога. Чисто эллинистично здѣсь то, что контрасты дѣлають движеніе каждаго члена болѣе выразительнымъ, что одежда прилегая къ тѣлу, обрисовываетъ члены. Стоитъ только вспомнить извѣстную статую Софокла и сейчасъ станетъ яснымъ, что христіанство пользуется здѣсь формами выраженія, которыя созданы Элладой и переработаны эллинизмомъ въ обще-употребительные типы. И вообще, античныя статуи философовъ часто служили прототипами для христіанскихъ святыхъ; Христось того времени изображается юнымъ безбородымъ богомъ, такимъ, какимъ его создалъ греческій образъ Аполлона. Точно такъ же, въ церковной утвари, на примѣръ, глиняной лампѣ, во фрескахъ катакомбъ, и пластикѣ саркофаговъ отъ крайняго Востока вплоть до Галліи сохраняются античныя формы.

Несомнѣнно, что на Востокѣ зародились не только подвижныя типы свободныхъ искусствъ, но и планы церковной архитектуры. Древне-христіанское искусство обладаетъ двумя, почти противоположными формами плана—центральной и продольной. Въ сущности, давно уже знали, что центральныя постройки идутъ съ Востока, только за родину ихъ принимали Византію, когда въ дѣйствительности этотъ городъ заимствовалъ ее по всѣмъ вѣроятіямъ изъ Малой Азіи. Здѣсь онъ былъ національнымъ, въ томъ типичномъ помѣщеніи купола на многогранномъ основаніи плана, которое мы видимъ въ бывшемъ храмѣ Святой Софіи, теперешней мечети. Очень важно уже то, что строителями ея въ 6-мъ столѣтіи были Антеміосъ изъ Траллеса и Исидоръ изъ Милета, то-есть малоазіатскіе архитекторы. Куполь Св. Софіи (рис. 29) такъ величественъ потому, что архитектурный организмъ, который онъ собой охватываетъ гораздо богаче чѣмъ, на примѣръ, въ Пантеонѣ. Тамъ куполь всѣмъ своимъ круглымъ краемъ покоился на нижнихъ стѣнахъ зданія, проломленныхъ нишами. Такимъ образомъ пространство было все-таки

ограничено отъ того мѣста, гдѣ начинался куполь, до земли. Въ Святой же Софіи тяжесть купола прежде всего ложится на паруса (pendentifs), которые заостряются книзу треугольникомъ и передаютъ тяжесть четыремъ мощнымъ столбамъ, стоящимъ по угламъ квадрата. Слѣдовательно низъ зданія ограниченъ только въ четырехъ углахъ и своды, которые протягиваются отъ столбовъ, служатъ

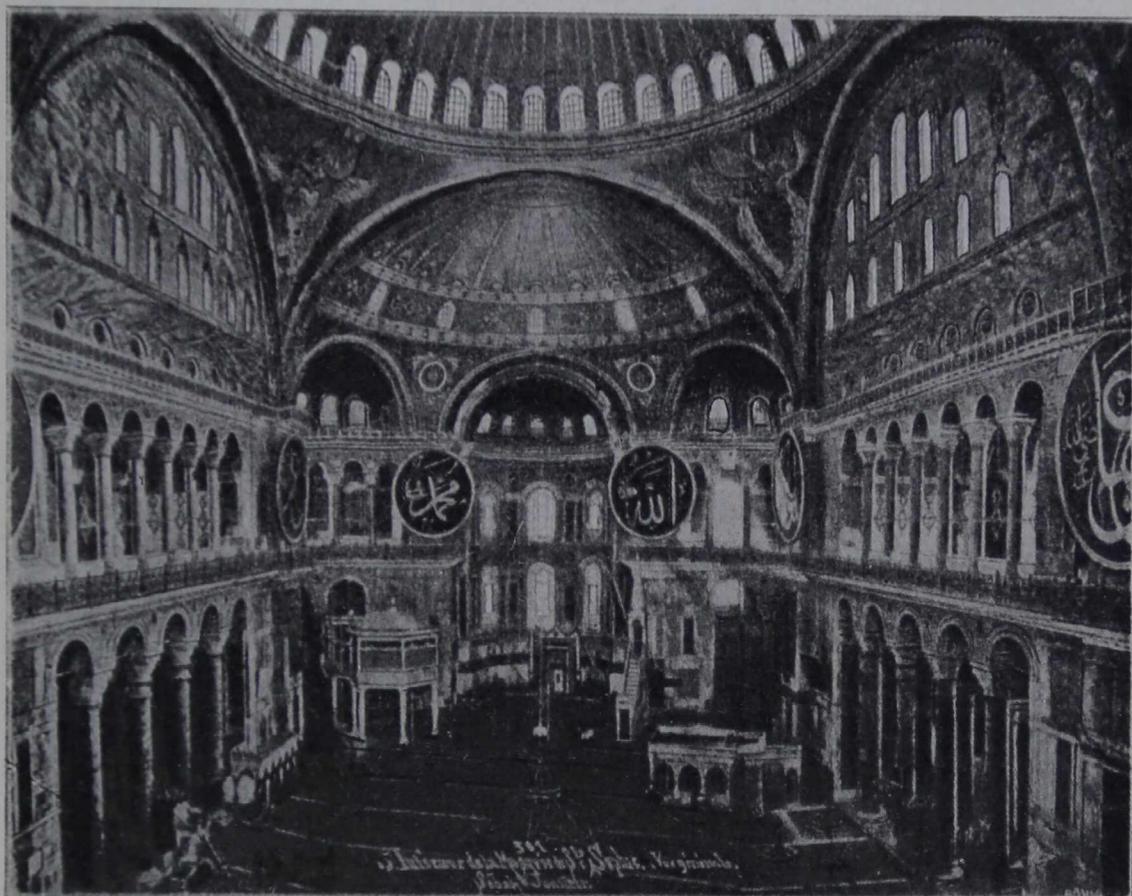


Рис. 29. Св. Софія.

переходомъ къ вѣнчающей громадѣ купола; но между угловыми столбами пространство свободно и допускаетъ цѣлый рядъ боковыхъ кораблей, нишъ, галлерей, выступовъ, которые необыкновенно живо дѣйствуютъ своими колоннадами.

Наряду съ принципомъ расширенія пространства, присущимъ поздней античности, проявляется съ другой стороны, снова склонность къ ограниченію пространства. Благодаря тому, что помѣщеніе не вполне квадратно, но

четыре столба образуютъ въ немъ квадратъ, пространство пріобрѣтаетъ опорныя точки для своего ограниченія. Еще тѣснѣе ограниченіе идетъ по двумъ сторонамъ этого квадрата, благодаря тому, что ряды колоннъ связываютъ столбы и отрѣзываютъ, своего рода продольный, корабль отъ входа до трехъ апсидъ. Въ этомъ заключается новая плодотворная идея христіанскаго искусства.

Часто случается, что высшее выраженія принципа одного стиля уже таитъ въ себѣ первые симптомы новаго, точно такъ же, какъ слишкомъ быстро вертящаяся спица въ колесѣ, кажется намъ остановившейся. Такъ и здѣсь, въ поздне-античномъ центральномъ зданіи предчувствуется продольная постройка. Это является необходимымъ слѣдствіемъ непрерывнаго развитія, и параллельный этому примѣръ мы еще узнаемъ въ орнаментикѣ этого времени.

Развитіе типа зданія съ ограниченнымъ пространствомъ собственно и составляетъ новый творческій путь ранне-христіанскаго искусства. Выдѣленіе длиннаго корабля въ Св. Софіи уже указываетъ первый шагъ въ этомъ направленіи; оно находитъ себѣ полное выраженіе въ базиликѣ. Именно базилика, многочисленныя примѣры которой, въ характерныхъ формахъ, сохранились въ Италіи, считалась созданіемъ западно-европейскаго искусства и начало ея продолжали искать въ Италіи даже тогда, когда уже давно было признано значеніе Востока для христіанскаго искусства. Отказавшись отъ стараго мнѣнія, что она произошла изъ римской базилики, торговой или судебной залы, ея планъ старались вывести изъ зданія римскаго дома, гдѣ сначала собирались христіанскія общины. Но и здѣсь нужно перенести центръ тяжести, если и не въ силу прямо противоположныхъ доказательствъ, которыя находятся только съ трудомъ для такихъ гипотетическихъ построеній. Мы по крайней мѣрѣ въ состояніи найти одинъ побочный аргументъ. А именно, невозможно думать, что мѣсто для алтаря въ христіанской церкви опредѣлили, какъ это указывали, столъ римскаго дома. Онъ стоялъ неподвижно, вмѣстѣ съ тѣмъ, недавно было доказано, что христіанская церковь въ свою раннюю

пору не имѣла неподвижнаго алтаря. Убѣдительноѣ всего противъ римскаго происхожденія базилики говоритъ тотъ фактъ, что основной типъ ея доказанъ для Востока въ очень раннее время и въ гораздо большемъ разнообразіи вариантовъ, чѣмъ ихъ знаетъ западъ, такъ что эллинистическое происхожденіе и для этого типа твердо устанавливается. Дала ли основной типъ эллинистически-іудейская синагога, объ этомъ говорить мы не будемъ, но это представляется возможнымъ, въ силу связи между іудействомъ и христіанствомъ, которая сохранилась на долгое время. Во всякомъ случаѣ Римъ сдѣлалъ базилику, если даже она и была созданіемъ Востока, типомъ привившимся во всѣхъ странахъ Запада; она стала той основной формою для христіанскаго храма, дальнѣйшее развитіе которой еще и теперь служить тѣмъ же цѣлямъ.

Въ противоположность центральной постройкѣ, базилика рядами колоннъ даетъ взгляду входящаго твердое направленіе, а нишей алтаря опредѣленную цѣль. Взятое абсолютно, мнѣніе—что центральная постройка олицетворяетъ покой, а продольная—движеніе, неправильно, впечатлѣніе почти обратное. Для центральной постройки середина ея подъ куполомъ могла бы служить мѣстомъ покоя, если бы куполь являлся главной частью зданія. Если же, какъ въ Св. Софіи, въ Св. Виталии въ Равеннѣ и другихъ христіанскихъ центральныхъ постройкахъ, алтарь стоитъ въ большой стѣнной нишѣ, противъ входа, тогда воображаемый пунктъ средоточія не совпадаетъ съ дѣйствительно существующимъ въ пространствѣ, получается диссонансъ, очень характерный, для потерявшаго чувство цѣлесообразности поздне-античнаго стиля. Въ базиликѣ, наоборотъ, всѣ линіи постройки ведутъ только къ алтарю приводя туда и глазъ и мысль.

Цѣль и форма здѣсь находятся въ созвучіи. Взять напримѣръ базилику Св. Павла, внѣ Рима, постройку 4-го вѣка (рис. 30). Вся она имѣетъ одно направленіе, ведущее къ нишѣ алтаря, апсидѣ. Входящаго въ нее, послѣ того какъ онъ миновалъ огромный дворъ передъ постройкой, направляютъ туда же выстраивающіяся непрерывной цѣ-

пью колонны, горизонтальныя линіи расчлененій стѣны, балки плоскаго потолка, шахматы мозаичнаго пола. Боковые корабли, по два съ каждой стороны, образованные стѣной и рядами колоннъ, повторяютъ то же направле-



Рис. 30. Базилика S. Paolo fuori le mura. Римъ.

ніе. Тамъ, куда ведутъ всѣ эти линіи, алтарь охваченъ апсидою, которая въ данномъ случаѣ является самою совершенною формою.

Она вбираетъ въ себя линіи рядовъ колоннъ, круглый сводъ, замыкаетъ подъ собою маленькое пространство. Такимъ образомъ не только каждая часть постройки, но и каждая отдѣльная форма выведена изъ своего назначенія. Потолокъ со своими стропилами раскрываетъ передъ глазами конструкцію зданія, такъ же твердо выражено то, что колонны несутъ тяжесть. Многія изъ нихъ, просто взяты изъ античныхъ зданій; по формѣ всѣ онѣ принадлежатъ эллинистически-римскому искусству, только гораздо болѣе спокойны. Чѣмъ рѣзче пластическія укра-

шенія, развивая античныя тенденціи, выражали контрасть свѣта и тѣни, тѣмъ сильнѣе долженъ былъ контуръ выдѣляться отъ фона. Мягкая моделировка обращается въ рѣзко очерченныя формы, и такая манера неизбежно приближается къ линейному, плоскостному рисунку. Возьмемъ капитель 6-го вѣка, происходящую изъ Равенны, древняго очага христіанства въ Италіи (рис. 31). Какъ ни рѣзка противоположность свѣта и тѣни, орнамента и фона, все-таки эта противоположность служить лишь тому, чтобы оттѣнить контуры орнамента, который самъ по себѣ совсѣмъ плоскій. Такимъ образомъ онъ подчиненъ формѣ капители, которую обрисовываетъ. Потому что эта капитель, дѣйствительно несетъ, а уже не стремится во всѣ стороны, какъ коринѳская или римскія ея подражанія съ ихъ спутанными украшеніями. Орнаментъ крѣпко прилегаютъ къ фону, къ ясно и просто сформированному тѣлу капители и, если можетъ показаться, что рѣзкая противоположность свѣта и тѣни можетъ нарушить ея тектоническій характеръ, то съ другой стороны, рѣзкое очертаніе по краямъ, сильно держитъ внутренній рисунокъ. вмѣстѣ съ тѣмъ, своими идущими внизъ линіями, оно показываетъ тяжесть несущихъ колоннъ. Даже сама тяжесть расчленена съ тонкимъ расчетомъ. Конецъ свода, несущаго верхъ стѣны, не соприкасается непосредственно съ капителью. Здѣсь поставлено промежуточное звено, скошенный книзу кубъ который сводитъ его къ капители въ томъ мѣстѣ, гдѣ сильнѣе выражена ея опора, то-есть тамъ, гдѣ она примыкаетъ къ колоннѣ.



Рис. 31 Равенна S. Vitale капитель.

Несущая стѣна такъ же прочна, какъ и несущая колонна. О плоскомъ коврѣ мозаикъ рѣчь еще впереди. Распредѣленіе свѣта обусловлено слѣдующимъ образомъ.

Мѣсто для оконъ осталось только на внѣшней стѣнѣ боковыхъ кораблей и верхней стѣнѣ длиннаго корабля, потому что пробить стѣну надъ колоннами было невозможно благодаря скатнымъ крышамъ боковыхъ кораблей, которыя примыкали снаружи. Но эти окна маленькіе, не разрушаютъ плоскости стѣны и не лишаютъ ее прочности. Поэтому, по всему пространству разливается спокойный равномерный свѣтъ. Стѣна апсиды лишена оконъ, свѣтъ проникаетъ къ ней изъ длиннаго корабля. Многія базилики, сохранившіяся въ Равеннѣ отъ римской груп-

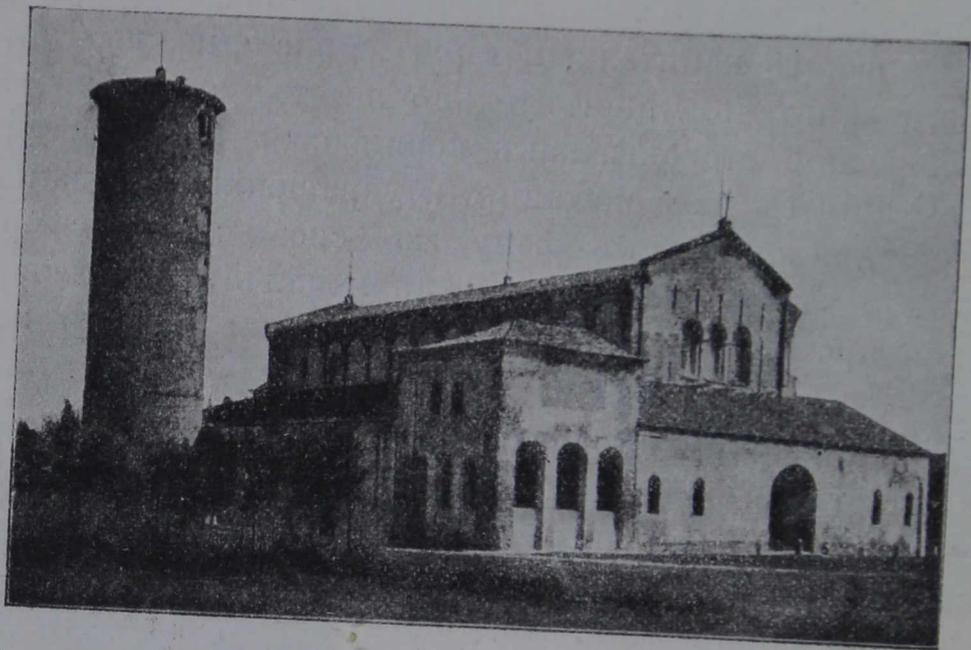


Рис. 32. Равенна S. Apollinare in Classe.

пы, отличаются тѣмъ, что стѣна апсиды у нихъ пробита окнами. Въ остальномъ же типъ тотъ же, и мы имѣемъ полное право, для характеристики всѣхъ древне-христианскихъ базиликъ, взять внѣшній видъ равеннской базилики св. Апполинарія во флотѣ (рис. 32). Она передаетъ тотъ структурный характеръ, ту убѣдительную форму архитектурнаго организма, который цѣликомъ вытекаетъ изъ его цѣлесообразности. Колокольная, которая вовсе не должна быть связанной съ внутренностью базилики, стоитъ рядомъ съ ней, представляя собой независимую часть архитектурнаго выраженія. Она вырастаетъ изъ тяжелаго цоколя, расчленяясь болѣе легкими частями и заканчи-

вается строгой линіей. Въ самой церкви, гармонія между внѣшней и внутренней постройкой является такой же совершенной. Нѣтъ ни одинаго необходимаго члена постройки, который не былъ бы виденъ снаружи, ни одного расчлененія, которое бы не было обосновано во внутреннемъ устройствѣ. Средній, оба боковые корабли и апсида, здѣсь одинаково ясны по своей структурѣ и положенію. Ряды колоннъ внутри несутъ гораздо сильнѣе, чѣмъ въ поздне-римскихъ постройкахъ, онѣ потеряли все декоративное и сдѣлались несущими членами. Точно такъ же и сама стѣна не закрыта декоративными частями, но ясно говоритъ своею вытекающей изъ необходимости формою. Стѣны расчленены уже не выдвинутыми колоннами, какъ на аркѣ Тита, а плоскими выступами въ видѣ арокъ. Ихъ тонкій слой облегаетъ стѣну, точно нѣжной кожей; оживляя ее, онъ такъ мало выступаетъ передъ нею, что не только не уменьшаетъ, а даже увеличиваетъ силу стѣнной плоскости, которая служить для ограниченія пространства.

Если на первый взглядъ, чередованіе частей постройки могло показаться лишеннымъ связи, и мало уравнивающимъ, то теперь ясно, насколько оно совершенно съ художественной точки зрѣнія. Каждая часть зданія снабжается жизнью съ опредѣленнымъ назначеніемъ, колокольня стремится вверхъ, базилика замкнута въ своемъ пространствѣ. Въ цѣломъ же зданіе является логическимъ организмомъ, структура котораго въ каждой своей части обоснована опредѣленной цѣлью.

Такимъ образомъ древне-христіанская эпоха возродила цѣлесообразные, ясные архитектурные планы послѣ того, какъ втеченіе цѣлыхъ столѣтій, украшеніе губило форму, возродила постройки полныя цѣлесообразности, какъ въ планѣ цѣлаго, такъ и въ отдѣльныхъ частяхъ. Снова создаются планы такого же совершенно яснаго архитектурнаго стиля, какимъ былъ дорическій. И если даже, на первыхъ порахъ, античная центральная постройка оспариваетъ господство базилики, то все же, благодаря ясности ея плана, послѣдней принадлежитъ будущность. Исходя отъ нея, романскій архитектурный стиль въ Германіи

выполнилъ всѣ архитектурныя требованія. Живопись и пластика двигаются медленнѣе по этому новому пути.

Выше говорилось, что прикладныя искусства, прежде всего художественная промышленность, за нею архитектура, обыкновенно раньше воплощаютъ культурныя завоеванія въ художественныя формы, чѣмъ такъ называемое „высокое искусство“, потому что они стоятъ въ тѣсной связи съ обыденной жизнью. Живопись и свободная пластика этого времени по существу еще близки греко-римской древности. Пиксида Берлинскаго музея не многимъ древнѣе св. Виталія, головы же въ родѣ головы Юстиніана на византійской мозаикѣ, изображающей освя-



Рис. 33.
Равенна. Св. Виталій
голова Юстиніана.

щеніе храма (рис. 33) полны античнаго духа. Характернымъ является неуменшающійся интересъ къ портрету. Но и самъ стиль—все тотъ же импрессионистическій стиль позднеантичной живописи. Ему принадлежитъ эта мозаика такъ же, какъ и всѣ древне-христіанскія мозаики, грубо набросанныя фрески катакомбъ, или миниатюры лицевыхъ рукописей. Въ нихъ нѣтъ очертаній, только свѣтъ и тѣнь выражаютъ форму. Взглянувъ на

мозаику мы замѣчаемъ, что носъ, подбородокъ и щеки не обрисованы контуромъ, а моделированы свѣтомъ и тѣнью. Особенно характерна передача выемки между ртомъ и подбородкомъ. Вообще кажется, что мозаичная техника только и могла произойти въ импрессионистическую эпоху, потому что своими соединеніями цвѣтныхъ камешковъ она могла только грубо рисовать линіи, но тѣмъ лучше передавала красочныя пятна. Во всякомъ случаѣ, древнѣйшія изъ сохранившихся намъ мозаикъ принадлежатъ позднему эллинскому времени. Портретъ Юстиніана въ отдѣльныхъ чертахъ указываетъ въ то же время приближеніе новаго стиля. Строгой enface лица, который характеризуетъ этотъ портретъ, типичный и для остальныхъ мозаикъ этого времени, знаменуетъ шагъ

отъ античнаго пути къ линейному рисунку. Само выраженіе формъ тоже уже не чисто импрессионистическаго характера. Очертанія лица и вѣкъ такъ сильны, что ихъ нельзя болѣе считать нарисованными тѣнями, онѣ говорятъ уже о первыхъ попыткахъ линейнаго рисунка. Все это обозначаетъ подчиненіе живописи стѣнной плоскости, которая требуетъ, какъ закономѣрнаго выраженія, рисунка. Уходя отъ эллинской античности, отдѣлявшей украшеніе отъ его естественныхъ условій, живопись приближается къ архитектурному стилю базиликъ.

Восточно-римское государство въ теченіе столѣтій развиваетъ эту контуровую манеру рисованія, такъ называемый византійскій стиль, который послѣ разнообразныхъ измѣненій погибаетъ въ тотъ моментъ, когда турки уничтожаютъ восточно-римскую имперію и ея культуру (1453). Раннія восточно-римскія мозаики находятся въ Италіи, въ нихъ на одинъ моментъ встрѣчаются древній міръ съ средними вѣками. Византія, занявши мѣсто Рима, какъ новая столица римской Имперіи, приняла художественное наслѣдіе античности и сюжеты, сложенные древнимъ христіанствомъ. Она обратила ихъ въ схемы, которыя все болѣе застывали, по мѣрѣ того, какъ падали ея силы. Между тѣмъ въ западной Европѣ выдвинулись народы, для которыхъ средніе вѣка, стали классическимъ періодомъ ихъ искусства, потому что они въ то время, какъ на Востокѣ постепенно высухалъ стволъ античнаго искусства, бросили новыя сѣмена и дали созрѣть новымъ плодамъ.

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

Раннее средневековье в Германіи и романскій стиль.

Вначалѣ, германское искусство развиваются повсюду на почвѣ античной культуры. Югъ Россіи, Испанія и Галлія были колонизованы еще съ эллинскаго времени, вся область Рейна со времени Цезаря была, можетъ быть, главнымъ пунктомъ римскаго провинціального искусства, даже Венгрія, бывшая сборнымъ пунктомъ всѣхъ племенъ во время переселенія народовъ, не могла избѣгнуть римскаго вліянія. Такимъ образомъ германцы сталкивались всюду, гдѣ останавливались или поселялись, съ искусствомъ, хотя и не вполне класическимъ, но такимъ, которое, какъ провинціальное искусство, стояло подъ античнымъ вліяніемъ; богатство формъ античности не могло пройти для нихъ безслѣдно. Такъ на примѣръ, гробница, воздвигнутая остготами ихъ королю Теодорику въ Равеннѣ, несмотря на нѣкоторыя германскія черты, по существу памятникъ поздне-античнаго искусства. Переселеніе народовъ нарушаетъ развитіе такъ же мало, какъ и возникновеніе христіанства; настолько мало, что искусство времени переселенія народовъ надо разсматривать только какъ связующій членъ, сохранившій вплоть до самаго германскаго средневековья поздне-римскіе элементы.

Этотъ стиль, создавшійся изъ поздне-античныхъ элементовъ, который называютъ просто стилемъ переселенія народовъ, развивался дальше, вплоть до времени каролинговъ. Всюду, гдѣ въ эти столѣтія задерживались германскіе народы, въ ихъ могилахъ находятся остатки укра-

шеній, въ особенности пряжки и фибулы, испещренныя золотыми ячейками, въ которыхъ заключены красныя индійскіе альмандины. Золотыя ребра окружають блескомъ темно-красный камень, ячейка тѣснится около ячейки съ такою красочностью и великолѣпіемъ, что даже небогатый человѣкъ, которому благородный матеріаль былъ слишкомъ дорогъ, не могъ обойтись безъ такого украшенія и заключалъ въ бронзу красное стекло. Это является однимъ изъ любопытныхъ доказательствъ однажды высказаннаго положенія, что въ древности бронзу не покрывали патиной, а употребляли въ ея блестящей, естественной окраскѣ. Элементарная техника заставляла считать такія украшенія проявленіемъ варварскаго вкуса, пока Ригль не установилъ ступеней развитія его изъ элементовъ античнаго стиля. Этотъ плоскій колористическій стиль развился постепенно изъ пластичной, сильной формы, а чередованіе въ немъ свѣтлаго золота и темно-краснаго камня стоитъ въ близкомъ родствѣ съ рѣзкимъ чередованіемъ свѣта и тѣни въ равеннской капители. Возможно, что эта техника, такъ называемое „verroterie“ „стекольное мастерство“, идетъ съ Востока и вполне достоверно, что она воспринята и развита дальше Византіей; по всѣмъ вѣроятіямъ германскіе народы взяли ее оттуда. Слѣды ея находятся въ южной Руси, Венгріи, Германіи, въ Равеннѣ у остготовъ; и въ Испаніи у вестготовъ. Техника становится все тоньше, все нѣжнѣе тканъ ячеекъ, все изящнѣе узоръ. Въ Парижѣ хранится мечъ меровинга Хильдериха, ручка котораго сработана такъ тонко, что ее можно принять за византійскій оригиналъ; до самаго каролингскаго времени работаютъ въ этой техникѣ.

Украшеніемъ болѣе чистаго германскаго стиля, который кажется даже совершенно свободнымъ отъ византійскаго вліянія, является встрѣчающееся главнымъ образомъ въ южной Германіи плетеніе (рис. 34). Оно застилаетъ пряжки и фибулы плетеными лентами, тѣлами животныхъ, изогнутыхъ въ видѣ змѣй, спутанными гирляндами лозы. Здѣсь рѣдко примѣняется техника verrotterie, своими крупными ячейками она подходитъ только къ крупнымъ узорамъ;

въ большинствѣ случаевъ употребляется болѣе подвижная выкладка различными металлами, въ которой, вмѣсто золота и альмандина, сопоставляются по контрасту, свѣтлый и темный металлъ. По изслѣдованію Ригля и этотъ стиль происходитъ отъ поздней античности, а потому родствененъ западно-римскому искусству. Но онъ также рѣзко отличается отъ стиля *verrotterie*. Повидимому его вырабатываютъ изолированные алеманны, но онъ не ограничивается въ своемъ распространеніи родиной. Близко родственны ему лангобардскія ленточныя плетенія ранняго средневѣковья въ сѣверной Италіи. Въ Ирландіи онъ породилъ самыя богатыя произведенія, на которыхъ линіи переплетены самымъ тонкимъ образомъ и фантастическія фигуры

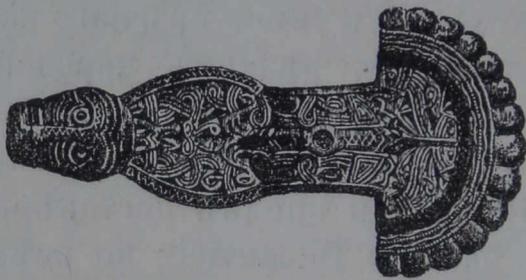


Рис. 34. Серебряная застѣжка изъ алеманнской гробницы.



Рис. 35. Чаша герцога Тассила въ Кремсдюнстерѣ.

даны въ изумительныхъ изгибахъ. Онъ сталъ національнымъ стилемъ страны не только въ мелкой пластикѣ, но и въ книжныхъ миниатюрахъ. Отсюда онъ перешелъ въ Норвегію, и въ Скандинавіи сохранился до поздняго средневѣковья. Въ Германіи онъ погибаетъ въ эпоху каролинговъ. Еще чаша, подаренная герцогомъ Тассилло, современникомъ Карла Великаго монастырю Кремсдюнстера въ 780 году, испещрена этимъ сложнымъ орнаментомъ и фигурами трактованными орнаментально (рис. 35). Но въ то же время находятъ также фибулы изъ разноцвѣтнаго металла копирующія рисунокъ *verrotterie*, въ нихъ проникаетъ одновременно и змѣиный узоръ алеманнскаго типа. Весьма возможно, что смѣшеніе обоихъ стилей совершается уже въ каролингскую эпоху,

какъ слѣдствіе культурнаго развитія времени Карла Великаго. Потому что Карль соединилъ въ одно великое государство страны лежащія по обоимъ берегамъ Рейна и переработалъ тѣмъ самымъ позднее античное и германское искусство, которыя до этого времени развивались у себя на родинѣ самостоятельно, въ элементы одного художественнаго стиля, такъ называемаго каролингскаго возрожденія.

Конечно, названіе это слѣдуетъ теперь понимать не такъ какъ прежде, когда оно толковалось на основаніи литературныхъ источниковъ; будто здѣсь какъ въ 15 столѣтіи въ Италіи, дѣло шло о возрожденіи античнаго искусства. Власть отдѣльнаго человѣка, даже такой личности, какъ Карль Великій, можно переоцѣнить, если не принять во вниманіе, что и онъ зависѣлъ отъ культуры, въ которой выросъ. Скорѣе нужно признать, что античная традиція, именно въ государствѣ франковъ, до сихъ поръ была еще не порвана, что ее не остановило даже переселеніе народовъ. Въ эту страну античная культура изливалась тысячами потоковъ въ теченіе столѣтій. Еще въ эпоху Карла, по всѣмъ вѣроятіямъ черезъ Марсель, она получаетъ постоянно новыя впечатлѣнія изъ эллинистически-христіанскаго міра, главнымъ образомъ изъ Сиріи, въ которыхъ сохранялись еще живыми старыя традиціи. Когда почти черезъ столѣтіе послѣ Карла, норманны осаждаютъ Парижъ, они сражаются тѣми военными машинами, которыми римляне завладѣли Галліей и духовное лицо, описывающее эту осаду, употребляетъ для нихъ такія же названія, какъ и Цезарь въ запискахъ о галльской войнѣ. Въ произведеніи духовнаго лица война олицетворяется все еще, какъ у Виргилія—Марсомъ (Маворсъ). Въ церковномъ искусствѣ земля все еще изображается въ видѣ кормящей женщины, море—Нептуномъ съ весломъ, солнце и луна—богами на колесницѣ, запряженной четырьмя лошадьми и даже самого Людовика Благочестиваго, наиболѣе религіозно-настроеннаго преемника Карла, хоронятъ въ античномъ саркофагѣ, покрытомъ изображеніями изъ римской мифологіи. Карль Великій въ своей странѣ заботился

о подъемѣ образованія. Этимъ объясняется тотъ парадоксъ что онъ велитъ списать множество Евангелій, и на ряду съ этимъ записываетъ древне-германскія сказанія, основываетъ аббатства, и вмѣстѣ съ тѣмъ, даетъ мѣсяцамъ нѣмецкія названія. Чтобы не лишить народъ образованія, которое отвѣчая времени, а не наперекоръ ему, было вполне античнымъ и заключалось въ 7-ми свободныхъ искусствахъ, онъ собираетъ къ своему двору, со всѣхъ концовъ представителей образованности своего времени, и въ первую голову духовныхъ лицъ. Такъ сливаются здѣсь культурныя направленія всѣхъ странъ. Слѣдствіемъ этого является то, что съ одной стороны возникаетъ Аахенскій соборъ и нѣкоторыя другія постройки, въ планѣ и стилѣ принадлежащія той эллинистической традиціи, какъ и verrotterie и извѣстныя орнаментальныя детали франкской эпохи до Карла, что миниатюры его времени сохраняютъ античный импрессионизмъ. Съ другой стороны, въ каролингское искусство проникаютъ новыя формы чуждаго стиля. Конечно, итальянскіе образцы, вывезенные Карломъ, были не только античными, но современными ему, слѣдовательно древнехристіанскими и смѣшались съ античной традиціей. Но въ произведеніяхъ его времени можно найти многое специфически византийское; особенно типиченъ фантастичный ленточный орнаментъ, который проникаетъ во франкское искусство вмѣстѣ съ появленіемъ высоко-образованнаго ирландскаго духовенства при дворѣ Карла и который знакомъ намъ по алеманнскому искусству.

Само собой разумѣется, что этотъ наплывъ новыхъ силъ долженъ былъ необычайно оживить художественную культуру времени, а постоянное покровительство, какое Карлъ оказывалъ распространенію христіанства, безчисленные монастыри, основанные имъ и его преемниками, создали ей благоприятную почву для развитія. Но эти разнообразныя стилистическія направленія не только стекались къ королевскому двору, а давали съ другой стороны вѣтви въ разныя мѣста, соотвѣтственно кругу дѣятельности лицъ ихъ распространявшихъ. Тамъ традиція

бросала свои корни. Отсюда образуются различныя художественныя школы и мы можемъ теперь для каролингскаго времени различать ихъ такъ же рѣзко, какъ и живописныя школы итальянскаго ренессанса, и даже частью опредѣлить монастыри, откуда происходятъ эти формы.



Рис. 36. Каролингская миниатюра. Четыре Евангелиста.

Иконописную школу Реймса, которая также оставила рядъ работъ по слоновой кости, и ювелирныхъ произведеній, легко выдѣлать по ея стилю, и характерно, что она, являясь можетъ быть главнымъ очагомъ каролингскаго искусства, работаетъ въ античномъ духѣ.—На одномъ

листь Аахенскаго кодекса (рис. 36) изображены четыре евангелиста, сидящіе за аналоями; они сопровождаются своими символическими животными, которые ихъ вдохновляютъ и къ которымъ они обращены лицомъ. Движенія ихъ не только различаются между собою съ большою тонкостью психологической характеристики, но вмѣстѣ съ тѣмъ такъ смѣлы и свободны и при томъ, такъ сложны, что античный образецъ стоитъ внѣ всякаго сомнѣнія. Голова, руки и ноги взяты въ самыхъ различныхъ положеніяхъ, нижняя и верхняя части тѣла движутся въ противоположныхъ поворотахъ, ясно видны только движенія, непоясненные въ суставахъ. Все это вполне антично, потому что эллинистическій импрессионизмъ также передаетъ только движеніе, только тѣлесное впечатлѣніе фигуры. Традиція этого импрессионизма вполне ясна въ реймскихъ миниатюрахъ. Немногими крупными мазками переданы широкія складки плащей, свѣтъ и тѣни въ нихъ, лица, деревья ландшафта. И несмотря на то, что для четырехъ евангелистовъ образцами очевидно служили отдѣльные изображенія, задача помѣстить пространственно эти четыре фигуры, передъ обособленными скалами, въ одинъ общій ландшафтъ разрѣшена не плохо. И все-таки, какъ бы сильно ни чувствовалась античная тенденція въ произведеніяхъ каролингскаго и даже оттоновскаго искусства въ Германіи, это только отклики его. Между тѣмъ черезъ Альпы въ Германію уже переходятъ первыя начинанія новаго конструктивнаго стиля, съ которымъ мы познакомились въ Италіи.

Уже въ эпоху Карла Великаго базилика и въ Германіи выступаетъ наряду съ центральной постройкой, служившей планомъ главнѣйшихъ каролингскихъ памятниковъ. Изъ нея постепенно образовывается архитектурный стиль, извѣстный намъ подъ именемъ романскаго. Исторія его развитія пока еще мало выяснена. Древнѣйшія произведенія его въ 10-мъ столѣтіи представляются уже вполне совершенными произведеніями стиля.

Съ самаго начала очевидно, что важнѣйшіе памятники новаго стиля намъ предстоитъ искать въ Германіи. Потому что послѣ раздѣленія Франціи и Германіи наслѣд-

никами Карла Великаго, центр тяжести христіанской Европы все сильнѣе переходитъ на Востокъ. Въ романскомъ средневѣковьи германскій народъ былъ самымъ сильнымъ, и его мощь сосредоточивается въ самыхъ внутреннихъ областяхъ страны, въ земляхъ около Гарца и по Эльбѣ. Это родина наиболѣе сильныхъ королевскихъ династій того времени, здѣсь основываютъ они свои замки и церкви, здѣсь и романскій стиль получаетъ совершенное развитіе. Интересно прослѣдить какъ античный импрессионизмъ въ миниатюрахъ первыхъ саксонскихъ королей, Оттоновъ, переживаетъ новый подъемъ, какъ въ заставкахъ копируются съ поразительной тонкостью краски византійскихъ шелковыхъ тканей, какъ затѣмъ этотъ стиль съ береговъ Рейна все сильнѣе проникаетъ въ саксонскія страны, гдѣ теряетъ вмѣстѣ съ тѣмъ античный характеръ, становясь все болѣе рисункомъ, пока наконецъ, дѣлается совершенно линейнымъ, и входитъ въ стиль романскаго искусства.

Это путь культуры того времени вообще. Если въ каролингскую эпоху духовенство обладало церковной властью, государство же только свѣтской, образованіе было разнообразнымъ и не растратило окончательно античное наслѣдство, то теперь все рѣзче расходятся церковь и государство, пока королевская власть и папство, дворянство и духовенство не становятся врагами, которые спорятъ изъ-за первенства въ государствѣ. Но такъ какъ церковь вполнѣ овладѣла духомъ своихъ приверженцевъ, то она становится единственной носительницей того, что можно принять за образованіе въ то время, и само это образованіе дѣлается вполнѣ церковнымъ. Если вплоть до оттоновской эпохи процвѣтала историческая литература, если еще въ царствованіе Оттона Великаго къ концу 10-го столѣтія Росвита пишетъ духовныя драмы по античному образцу, то въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи литература дѣлается вполнѣ церковной, и темы ея берутся даже не изъ библіи, а изъ легендъ о святыхъ и служатъ самымъ интимнымъ интересамъ католической церкви. Замкнутость этого церковнаго міросозерцанія, которое становится все бѣднѣе

и вмѣстѣ съ тѣмъ все сильнѣе, находится въ самой тѣсной связи съ замкнутымъ характеромъ стиля.

Въ основѣ романской церкви лежитъ планъ древне-христіанской базилики. Отъ своего прототипа она отличается болѣе послѣдовательною разработкою и болѣе органическими формами. Передній дворъ уменьшается и входитъ въ постройку, боковой корабль получаетъ энергичное развитіе, хоры, какъ мѣсто для духовенства, дѣлаются главной частью церкви и поднимаются подъ уровнемъ корабля, такъ что подъ ними, въ видѣ нижняго этажа остается мѣсто для подземной церкви, крипты. Напротивъ главныхъ восточныхъ хоръ пристраиваются еще часто на западной сторонѣ вторые хоры.

Такимъ образомъ романская церковь во всѣхъ своихъ частяхъ является развитіемъ древне-христіанской архитектурной тенденціи. Планъ и постройка, внѣшность и внутренность ея сохраняютъ полное единство, архитектурныя детали связаны съ самимъ организмомъ; эти детали никогда не выступаютъ впередъ, боясь своей собственной богатою жизнью нарушить гармонію цѣлаго. Въ архитектурѣ, со времени дорическаго храма, романская церковь является наиболѣе благороднымъ организмомъ, который когда-нибудь былъ въ искусствѣ. Наше время не разглядѣло этого, потому что смѣшало богатство съ красотою и рассматривая стиль съ этой точки зрѣнія заключило, что романская постройка скучна. Нужно научиться признавать за одно и то же архитектурную красоту и архитектурную ясность, если хочешь правильно оцѣнить эти произведенія.

Къ этому слѣдуетъ прибавить, что основной типъ былъ уже въ раннее время передѣланъ, а главные произведенія погибли, такъ что выяснить классическую форму очень трудно. Саксонія, откуда, какъ мы видѣли, въ періодъ процвѣтанія стиля произошли нѣмецкіе государи, выразила ее пожалуй наиболѣе ясно и совершенно.

Церковь св. Годехарда въ Гильдесгеймѣ (рис. 37) представляетъ собой ясное по формѣ, благородное произведеніе 12-го столѣтія. Каждая часть плана, продольные корабли

и пересѣкающій ихъ поперечный корабль, апсида алтаря, ясно выражены въ наружной постройкѣ и строго очерчены въ своей формѣ. Главное условіе, крѣпость стѣнъ постройки, вполнѣ соблюдено; расчлененія выступаютъ наружу, только какъ оживляющія сопровожденія; тотъ же замыселъ, какъ и въ древне-христіанской базиликѣ, но только въ болѣе органической формѣ. Стѣны сходятся острыми углами. Цоколь отдѣляетъ стѣну отъ земли; фризъ маленькими арками бѣжитъ вдоль крыши, рѣзко обрисо-

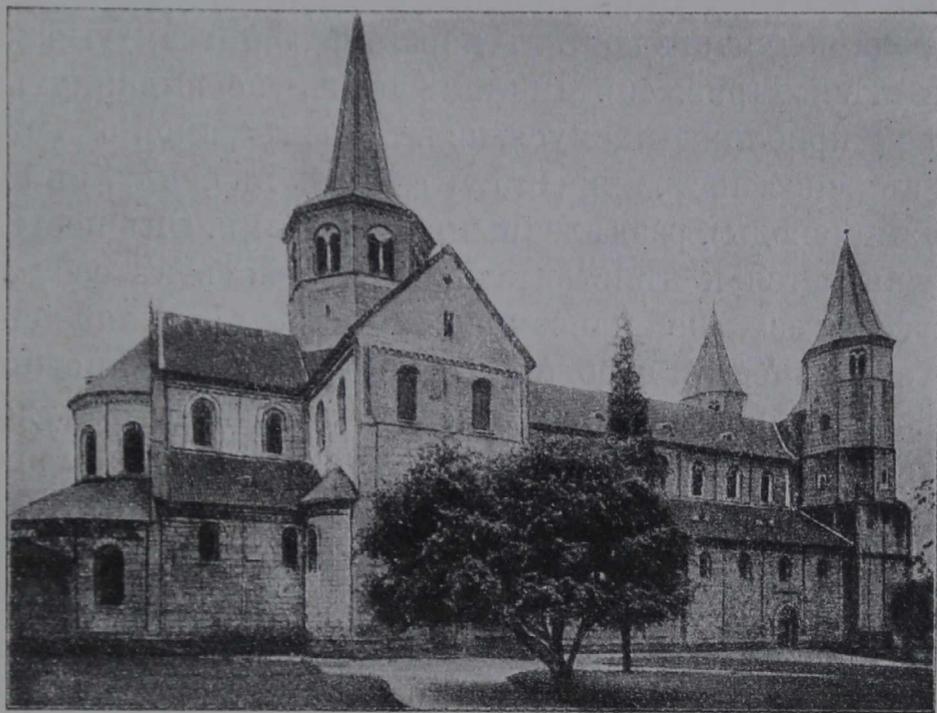


Рис. 37. Церковь св. Годехарда въ Гильдесгеймѣ.

вывая ея горизонтальную линію она охватываетъ своими зубцами всю стѣну; слабо выступающіе контрофорсы стѣны, лизены, соединяютъ арочный фризъ и цоколь черезъ всю стѣну, и даютъ единство ей и ея украшенію. Башни не стоятъ больше безъ всякаго отношенія къ самому корпусу постройки, только рядомъ съ нею, но и не входятъ въ нее. Онѣ ясно отдѣляются отъ постройки, давая ей по угламъ твердую законченность. Тамъ, гдѣ башня имѣетъ отношеніе къ внутреннему пространству, въ важномъ пунктѣ, такъ называемаго „средокрестія“ гдѣ продольный корабль встрѣчается съ поперечнымъ, она связываетъ ихъ словно

туго затянутымъ узломъ. Если хочешь правильно оцѣнить красоту этихъ построекъ, надо отбросить мнѣніе, которое господствуетъ у насъ, начиная съ псевдо-готики 19-го столѣтія, будто бы главная сторона церкви ея узкая сторона, и что входъ долженъ лежать между двумя башнями. Потому что поверхность эта въ романскихъ постройкахъ является нерасчлененной стѣной. Входъ лежитъ на длинной стѣнѣ, и эта сторона является самой главной, потому что даетъ мѣсто наибольшему развитію стѣнной плоскости на всемъ протяженіи постройки. Такимъ образомъ, она получаетъ порталъ, характеризующій самую важную часть стѣны (рис. 40). Порталъ этотъ не выдвинуть навстрѣчу приближающемуся, не выдѣленъ рамой отъ стѣны какъ въ ренессансѣ, а просто углубленъ въ стѣну, съ архивольтами (своды), раздѣленными колоннами. Онъ постепенно суживается и дѣйствительно втягиваетъ въ себя приближающагося, не навязчиво, но съ увѣренной силой архитектурической необходимости. Достаточно одного примѣра, чтобы показать какъ ясно творить здѣсь художественное сознаніе. Итальянское искусство того времени кроетъ порталъ балдахиномъ, который покоится на колоннахъ, поддерживаемыхъ львами, и такъ какъ порталъ помѣщается здѣсь на узкой сторонѣ, то львы выступаютъ навстрѣчу приближающемуся, перпендикулярно къ стѣнѣ. Всегда было извѣстно, что итальянскій порталъ служилъ прототипомъ для церкви въ Кенигслуттерѣ около Брауншвейга, потому что въ немъ мы находимъ такія же покоющіяся на львахъ колонны; однако здѣсь повидимому не знали какъ поступить съ этимъ образцомъ, потому что львы стоятъ здѣсь по обѣимъ сторонамъ, повернувшись другъ къ другу и тѣсно прижимаясь къ стѣнѣ. Съ стилистической точки зрѣнія это вполнѣ послѣдовательно. Потому что порталъ находится здѣсь на длинной сторонѣ, къ которой прижимаются львы, и какъ разъ это уклоненіе отъ образца показываетъ въ какой полнотѣ ясность архитектурической системы проникаетъ каждый членъ зданія. Такъ же логично обоснованъ каждый членъ внутренней постройки (рис. 38). Не-

сущая колонна здѣсь такъ же разумно расчленена какъ и несущая стѣна снаружи. Квадратная плита энергично отдѣляетъ колонну отъ земли и тѣсно связана, посредствомъ декоративныхъ листочковъ по угламъ, съ круглымъ базисомъ. Стволъ покоится на ней, лишенъ расчлененій, не стремится вверхъ, какъ покрытыя каннелюрами до-рическія колонны, но просто поддерживааетъ; онъ оканчивается капителью, круглая нижняя часть которой пе-

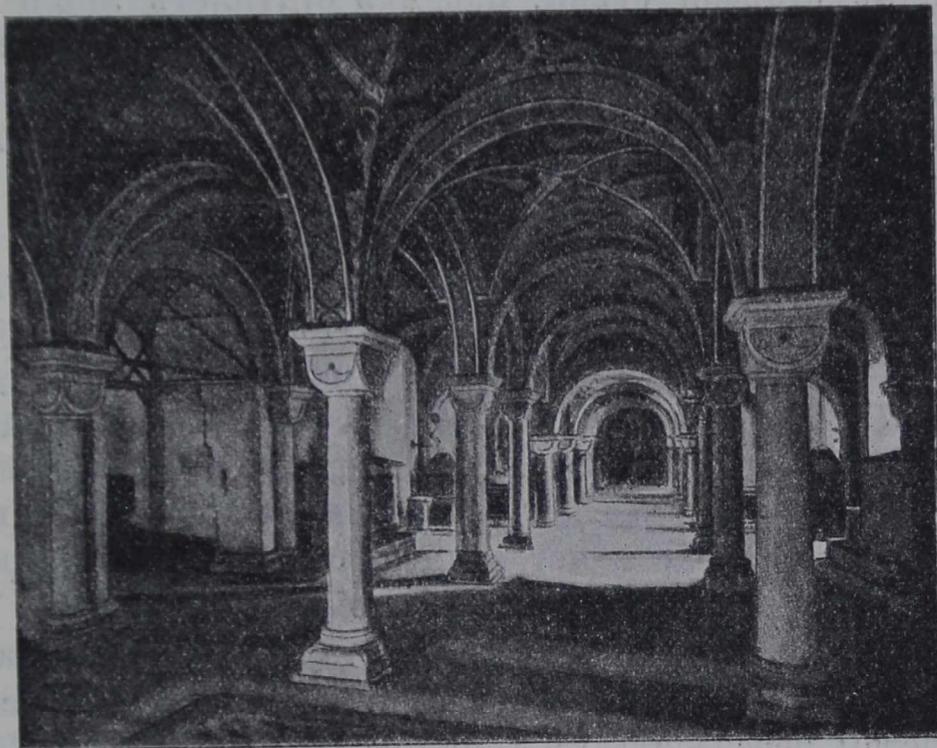


Рис. 38. Крипта. Св. Геронъ въ Кельнѣ.

реходить въ четырехгранный кубъ (кубическая капитель) и сводить круглый стволъ къ четырехгранному своду. Этотъ типъ романской колонны структуривенъ въ высшей степени потому, что яснѣе всего выражаетъ архитектурическія функціи, но сами формы ея крайне измѣнчивы. Помимо листьевъ по угламъ, дающихъ скульптору полную свободу творческой фантазіи, капитель часто покрывается богатыми по формѣ украшеніями: стволъ обвивается гирляндой или даже правильными каннелюрами. Въ этомъ видно подражаніе итальянскимъ, испанскимъ, даже самимъ античнымъ образцамъ.

Но орнаменты всегда строго стилизованы, и формы их вполне соответствуют формѣ колоннъ; колонна всегда ясно расчленена, при всемъ богатствѣ сохраняетъ всегда стойкость и силу, и никогда не является только украшеніемъ. Какъ энергичны, напр., роскошныя капители Св. Михаила въ Гильдесгеймѣ; (рис. 39) колонны ничуть не слабѣе четырехугольныхъ мощныхъ столбовъ между ними, которые представляютъ собою ничто иное, какъ четырехгранные отрѣзки стѣны. Карнизъ отдѣляетъ лишь podporку отъ начала свода. Наше время придало бы этимъ столбамъ форму колонны, а карнизъ превратило бы въ капитель. Но романскій стиль остается добросовѣстнымъ, доходя до полной цѣлесообразности красоты.

Церковь св. Михаила можетъ и вообще считаться примѣромъ органической ясности внутренней архитектуры. Она соответствуетъ устройству зданія снаружи. Какъ въ древне-христіанской базиликѣ, и здѣсь ряды подпорокъ ведутъ къ апсидѣ, но не такимъ поспѣшнымъ рядомъ; серьезнѣе и строже тектоническое, ритмически-расчлененное чередованіе столбовъ и колоннъ, точно также, какъ фризь триглифовъ и метопъ дорическаго храма строже, непрерывно бѣгущаго іоническаго фриза. Въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ встрѣчается съ главнымъ поперечный корабль, его переводятъ на главный, боковые пилястры, такіе же пилястры переводятъ къ хору продольный корабль. Мощныя своды, со всѣхъ сторонъ замыкаютъ квадратъ пересѣченія обоихъ кораблей, изъ котораго въ святилище церкви—крипту съ мощами—спускается лѣстница. Отсюда начинается хоръ—мѣсто для духовенства. Хоръ приподнятъ и часто отдѣленъ отъ корабля украшенной рельефомъ стѣнкой; онъ не представляетъ собой больше простую нишу древне-христіанской церкви, здѣсь онъ широко раздвинутъ, потому что долженъ вмѣстить гораздо большее количество духовенства. Но назначеніе его остается то же, какое имѣетъ простая ниша, а именно, удержать звукъ рѣчей, проносимыхъ у алтаря, и вмѣстѣ съ тѣмъ, мощно завершить само пространство. Такимъ образомъ, внутренняя архитектура такъ же логична, какъ и наружная постройка. И ея

красота основана на ясномъ соотношеніи частей и ясномъ выраженіи назначенія этихъ частей. Крыши боковыхъ кораблей ясно указываютъ снаружи, гдѣ начинается поперечный корабль, и гдѣ хоръ. Вполнѣ послѣдовательно, что пробивать окна считали допустимымъ только въ сво-

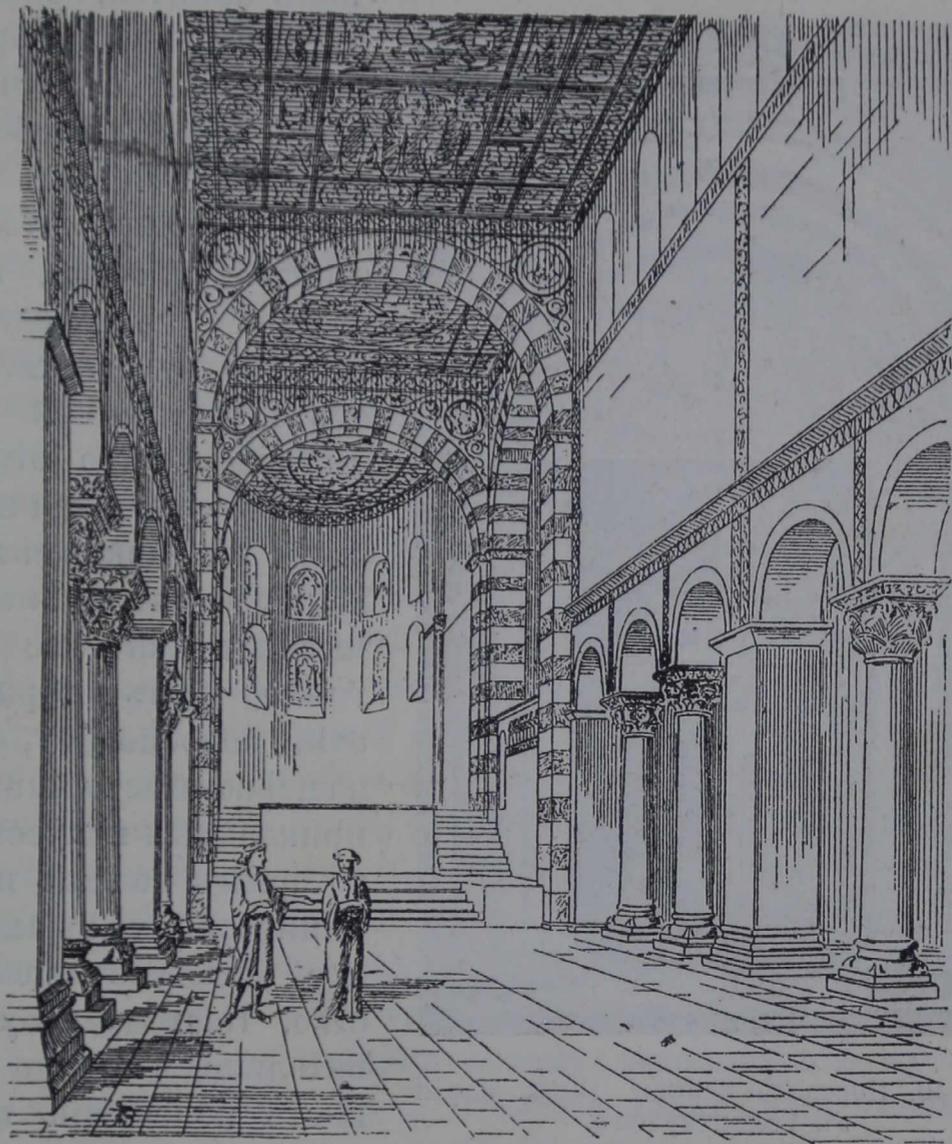


Рис. 39. Внутренность церкви св. Михаила въ Гильдесгеймѣ.

бодной верхней стѣнѣ средняго нефа. Но кромѣ того, вовсе не пытаются связать ихъ, хотя бы декоративными полуколоннами со стѣнными подпорками. Только конецъ романскаго стиля вводитъ этотъ приѣмъ вмѣстѣ со сводами. Въ раннее время покрытие представляетъ изъ себя плоскій потолокъ, который заканчиваетъ зданіе такъ же плоско,

какъ и боковыя стѣны, приводя взглядъ къ алтарю: этому способствуютъ и расчлененія плоскости стѣны. И даже тамъ, куда несмотря на всю строгость времени проникаетъ сводчатый потолокъ, надъ небольшими пространствами, гдѣ техническія трудности не такъ велики, напимѣръ

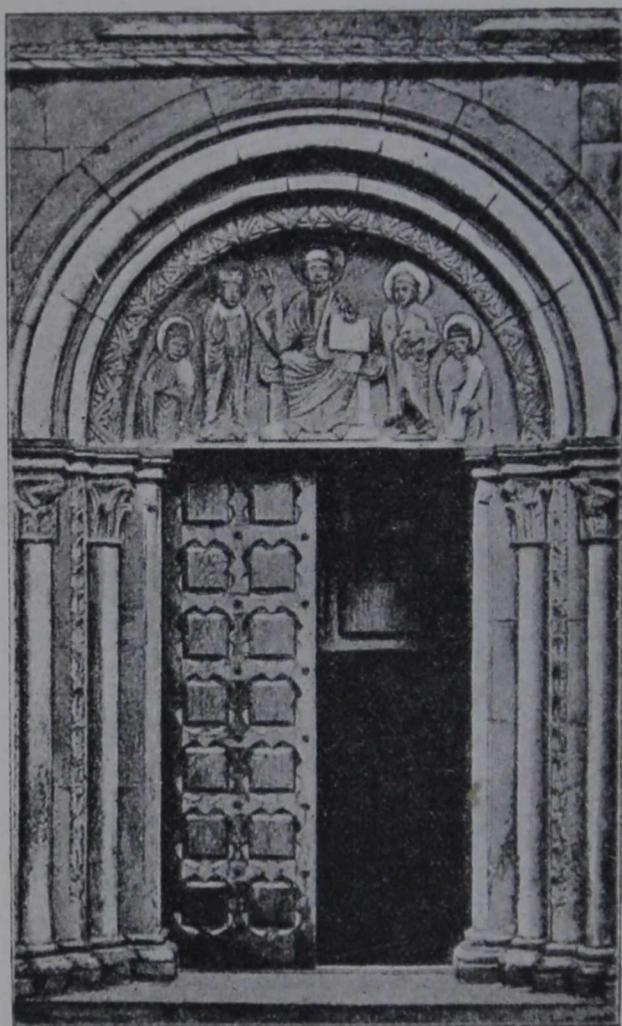


Рис. 40. Порталь церкви Дѣвы Маріи въ Гельнхаузенѣ.

надъ криптой, изрѣдка надъ боковыми кораблями, онъ ограничиваетъ верхъ плоской, спокойной линіей.

Не случайно, что въ этомъ искусствѣ, гдѣ каждое произведеніе разумно удовлетворяетъ опредѣленной цѣли, совершенно отсутствуютъ свободная пластика и штанковая живопись. Стилъ этотъ мыслить такъ же логично, какъ дорическій; подобно ему, онъ на первое мѣсто ставитъ прикладныя искусства, которымъ должно подчиниться такъ называемое „высокое“ искусство. Поэтому не удивительно, что при нашемъ пониманіи красоты, какъ украшенія,

раннее средневѣковье должно быть намъ чуждымъ. Пластика, даже сами статуи служатъ, только для украшенія постройки, ея колоннъ, стѣнъ и порталовъ и при томъ значеніи стѣны, которое она получаетъ въ общемъ единствѣ стилия, плоскій рельефъ является необходимымъ средствомъ выраженія. Типичнымъ, въ этомъ отношеніи является изображеніе сидящаго на тронѣ Христа въ кругу

апостоловъ, помѣщенное въ люнетѣ портала изъ Гельнгаузена (рис. 40). Спокойный рядъ фигуръ en face, отсутствіе малѣйшей попытки сгруппировать ихъ, отсутствіе всякой пространственной глубины, контуровый рисунокъ одеждъ, обращаетъ фигуры въ плоскій, архитектурный орнаментъ. Именно этимъ онѣ логически входятъ въ организмъ всего зданія, подобно скульптурѣ фронтона храма въ Эгинѣ. Немногочисленные другіе виды скульптуры, всегда тектоническаго характера, какъ, на примѣръ, надгробныя плиты, въ одинаковыхъ условіяхъ создаютъ однѣ и тѣ же формы. Живописи въ церкви предоставляется большое пространство на верху стѣны средняго нефа, поверхность потолка, а затѣмъ большое поле иллюстрацій тысячей рукописей. Но живопись не должна при этомъ, передачей пространственной глубины нарушить въ книгѣ—плоскость листа, на стѣнѣ ея плоскую поверхность. Этимъ и обусловливается графическій ея характеръ. Въ миниатюрахъ оттонскаго времени, приблизительно 10-го столѣтія, такъ же, какъ и архитектурѣ, сохраняется во многомъ античный импрессионизмъ, онѣ полны, въ движеніи и положеніи фигуръ, античнымъ духомъ, обладаютъ еще достаточной фантазіей и творческой силой, чтобы иллюстрировать новыя библейскія сцены и аллегоріи, достаточнымъ живописнымъ чувствомъ, чтобы копировать для украшенія книгъ тонкія по краскамъ византійскія шелковыя ткани. Но уже въ 10-мъ столѣтіи, какъ мы видѣли, въ искусство проникаетъ оцѣпенѣлость, совершается переходъ къ изображенію только рисункомъ, гдѣ орнаментъ играетъ большую роль—и къ каноническому установленію художественныхъ типовъ. 12-ое столѣтіе знаменуетъ собой завершеніе этого процесса. И Византія прошла тотъ же самый путь за это время, сходство вкусовъ и здѣсь привело къ вліянію страны имѣвшей родственное искусство. Разумѣется я не думаю, что это вліяніе шло прямо изъ Византіи, на примѣръ, посредствомъ ввоза манускриптовъ, вѣрнѣе, что болѣе живые художественные впечатлѣнія шли изъ южной Италіи, гдѣ нѣмецкіе государи владѣли цвѣтущей страной, всецѣло находившейся подъ вліяніемъ Ви-

зантіи. Во всякомъ случаѣ установленные типы библейскихъ изображеній времени нѣмецкаго расцвѣта романскаго стиля, заимствованы изъ византійскаго канона, его вліяніе сказывается также и въ стилѣ рисунка фигуръ. Эти изображенія, лишеныя чувства пространства, не передающія глубину, безъ всякаго выраженія въ лицахъ, доходятъ, какъ и современная пластика до величія, далекаго отъ всего земного; тѣмъ не менѣе онѣ все-таки цѣлесообразно подчинены условіямъ стѣны или страницы изъ книги. Возьмемъ изображеніе грѣхопаденія, написанное живописцемъ 12-го столѣтія Ратманомъ (рис. 41) на потолокъ церкви св. Михаила въ Гильдесгеймѣ, и поставимъ наряду съ нимъ передачу того же сюжета у Дюрера (рис. 65). Для художника нѣмецкаго ренессанса грѣхопаденіе является только жанровой сценой, которая происходила, какъ можетъ произойти и теперь, въ уютномъ разросшемся и населенномъ разными животными саду. Для средневѣковаго живописца, который довольствуется самыми краткими намеками и боится потерять монументальность стѣнной живописи, который передаетъ деревья вѣтками, лица въ строгомъ стилѣ византійскаго искусства, а самъ актъ передачи яблока безъ малѣйшаго возбужденія со стороны его участниковъ — оно есть серьезное, почти іератическое, строгое дѣйствіе, означающее проклятіе рода человѣческаго. Пространственное, индивидуальное дало бы здѣсь земной масштабъ, слишкомъ малый, чтобы охватить всю мистерію первороднаго грѣха. Только полное отрѣшеніе отъ всякой человѣческой мѣры способно дать преодоленіе обыденнаго.

Интересно, что пути развитія миниатюры и стѣнной живописи совпадаютъ. Это означаетъ, какъ бы ясно это не было само по себѣ, что и здѣсь опять, художественное ремесло и монументальное искусство слѣдуютъ однимъ и тѣмъ же законамъ. Предметы художественнаго ремесла формируются и расчленяются съ той же цѣлесообразностью. Реликварій стоитъ твердо, рѣшительно заканчиваясь сверху. Кубокъ (рис. 35) широкою чашкою зачерпываетъ вино, стоитъ на широкой, крѣпкой ножкѣ, а узелъ въ серединѣ его

связываетъ всѣ части, подобно куполу на пересѣченіи продольнаго и поперечнаго корабля въ соборѣ. Стѣна или страница изъ книги, стѣнки сосуда, переплетъ книги, деревянный ларь, чтобы не нарушить замыкающей силы ихъ плоскостей, требуютъ равномернаго, плоскостнаго рисунка. Отсюда понятно, что плоскія, развернутыя вѣтки становятся всюду главнымъ орнаментомъ, а техника гравировки, которая выцарапываетъ контуровые рисунки на плоскости металлической поверхности, получаетъ предпочтеніе въ романскомъ средневѣковьи. Родственно ей примѣне-

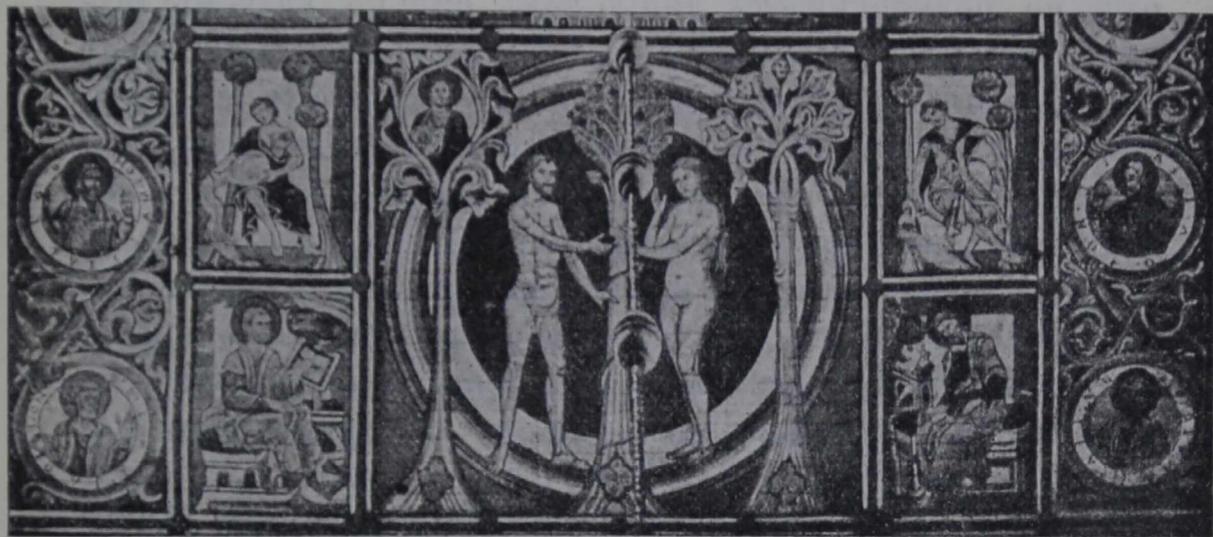


Рис. 41. Часть росписи потолка церкви св. Михаила въ Гильдегеймѣ. ние „ніелло“, химическаго соединенія сѣры и серебра, чернаго цвѣта, которымъ заполняли гравированныя линіи на блестящей серебряной поверхности и рисовали такимъ способомъ изображенія, черныя на свѣтломъ фонѣ. Именно это приѣмъ характеренъ потому, что ніелло первоначально было импрессионистической техникой, которая заполняла широкія плоскости. Въ такомъ видѣ оно употреблялось въ эллинистическомъ искусствѣ и въ мелкой скульптурѣ итальянскаго ренессанса. Но романское средневѣковье употребляетъ его наряду съ гравировкой, заполняя имъ нарисованныя линіи и получая такимъ образомъ болѣе сильныя средства выраженія для рисунка. Какъ тѣни морщинъ, нарисованы черты ніелло на свѣтломъ металлическомъ фонѣ. Если бы этотъ техническій

приемъ требовалъ еще доказательства для своей стилистической логики, его бы дала эмаль, на которой можно всего лучше познакомиться съ исторіей развитія.

Свой первый расцвѣтъ средневѣковая эмаль пережила въ Византіи. Подобно тому, какъ *verrotterie* сажаетъ красные камни въ золотыя ячейки, такъ и эта техника заливаетъ гнѣзда цвѣтною эмалью. И все-таки различіе между ними громадно. Болѣе подвижная эмаль образуетъ золотыми пластинками контуры фигуръ, заполняетъ ихъ разнообразными цвѣтами. Золотыя пластинки такъ тонки, что блескъ ихъ не подчеркиваетъ линію такъ сильно, какъ въ техникѣ *verrotterie*, и выраженіе получаютъ исключительно цвѣтныя плоскости. Словомъ и эмаль и *verrotterie*—колористическія техники, но *verrotterie* соотвѣтствуетъ сильному чередованію свѣтлыхъ и темныхъ тоновъ, какое мы видали въ равенской капители (рис. 31), эмаль—живописному расположенію цвѣтныхъ поверхностей, какъ въ византійской мозаикѣ (рис. 33). Въ этомъ видѣ ее перенимаетъ Германія времени Оттонновъ, въ миниатюрахъ которой мы познакомились уже со сходными проявленіями. Между тѣмъ въ, классическое время романскаго стиля эта колористическая перегородчатая эмаль (*Email cloisonné*) вытѣсняется другой техникой сплава, именно выемчатой эмалью (*Email champlevé*) (рис. 47). Теперь въ мѣдной пластинки уже нѣтъ широкихъ плоскостей, на которыхъ ложилась эмаль, контуры остаются, становятся шире, ихъ золотятъ, подчеркиваютъ гравировкой, и они даютъ благодаря этому болѣе энергичный рисунокъ. Сама эмаль усиливаетъ это впечатлѣніе. Если прежнія краски ея, еще не порвавшія съ разрушающими пространствомъ импрессионистическими тенденціями, были прозрачными (*translucid*) и заставляли просвѣчивать золотой фонъ, въ непрозрачной нѣжной (*opac*) эмали средневѣковья только поверхность даетъ красочное впечатлѣніе. Въмѣсто насыщенной густоты красокъ выступаютъ нѣжные оттѣнки ихъ, которые сопровождаютъ всегда плоскостной рисунокъ въ миниатюрахъ и ювелирномъ искусствѣ, на реликваріи и на кубкѣ.

Предметы свѣтскаго искусства этого времени почти всѣ къ несчастію погибли. О повседневной жизни и утвари мы не имѣемъ, потому, никакого представленія. Уцѣлѣли только нѣкоторые образцы ларей, которые служили не только для храненія вещей, но и скамьями. Въ нихъ мы наблюдаемъ то же ясное выраженіе ихъ назначенія быть ящиками, какъ и въ церковной утвари. Строгость ихъ стѣнокъ выражается орнаментомъ, который равномерно, почти подобно ковру, застилаетъ всѣ стѣны. Лучшимъ примѣромъ свѣтской архитектуры безусловно служатъ крѣпости, потому что уцѣлѣвшія жилища помѣщенія принадлежатъ только концу эпохи и дошли до насъ совершенно перестроенными. То немногое, что осталось отъ крѣпостей показываетъ, что художественное творчество феодализма было ничуть не слабѣе художественной силы церкви. Крѣпость вполне приспособлена къ скалѣ, на которой она выстроена, причемъ такъ, что всѣ возможности защиты совершенно использованы. Замокъ и скала сливаются вмѣстѣ безъ остатка и становятся единымъ организмомъ. Постройка, подобная крѣпости Кведлинбургу, совершенно сросшаяся съ неподвижной скалой, на которой она выстроена, мощно царитъ надъ городомъ и даетъ впечатлѣніе неслыханной силы. Такія постройки продуманы до мельчайшихъ подробностей. Когда, что бывало почти всегда, къ нимъ присоединяется церковь, то и здѣсь прочныя стѣны романской постройки не только подходятъ къ сильнымъ, лишеннымъ украшенія стѣнамъ замка, но стоятъ въ полномъ соотвѣтствіи съ фортификаціоннымъ назначеніемъ. Безъ сомнѣнія не случайно недостаетъ башенъ такимъ церквямъ, какъ готическія въ Мейссенѣ и Кведлинбургѣ, Башни считаетъ нужнымъ присоединить къ нимъ позднѣйшая реставрація. Предположеніе, что эти церкви недостроены, совершенно несправедливо. Имъ обезцѣниваются способность стили къ приспособленію. Именно Кведлинбургская постройка указываетъ теперь, послѣ того, какъ къ церкви ранняго романскаго стили пристроили въ переходное время башни на то, сколько разумной цѣлесообразности и эстетической силы должно было скрываться

когда-то въ горизонтальныхъ липіяхъ крѣпостной стѣны и замка.

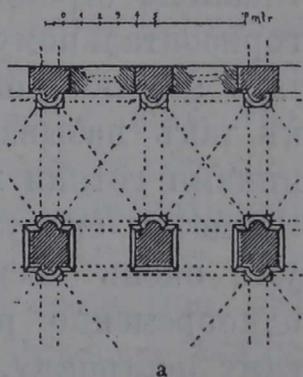
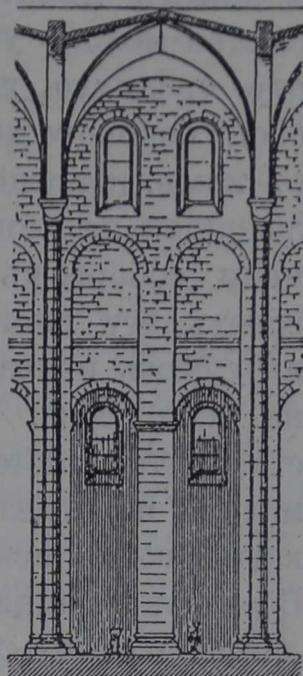
Такимъ образомъ, романскій стиль въ церковномъ и свѣтскомъ искусствѣ сохраняетъ полное единство, поскольку цѣльна была сила народа, его создавшая, и тверды религіозныя идеи, творившія его произведенія. Архитектура и художественныя ремесла, пластика и живопись слѣдуютъ одному и тому же закону красоты, а этотъ законъ, въ концѣ-концовъ, тотъ же, который дорическому стилю придавалъ такую мощность, обусловилъ возникновеніе каждой его формы изъ необходимости, и ясно выраженного назначенія. При этомъ, стиль этотъ ни въ какомъ случаѣ не бѣденъ формами. Рѣчь уже шла о богатствѣ орнаментальныхъ деталей, которыя и въ другихъ формахъ декораціи ничуть не бѣднѣе чѣмъ въ декораціи архитектурной. Но даже сами формы церквей измѣняются въ планѣ и постройкѣ, въ зависимости отъ цѣли и условій почвы.

Даже важный вопросъ о покрытіи не разрѣшается исключительно при помощи плоскаго потолка съ балками, — хотя въ прежнее время это было самой главной формой, появляются и каменные своды, какіе мы встрѣчаемъ вездѣ на югѣ Франціи, во все время романскаго средневѣковья. Тамъ, гдѣ передъ глазами еще стояли римскія постройки, какъ лучшіе образцы техники строительства, — тамъ употребляли, для покрытія купола и коробовые своды, въ строгихъ, спокойныхъ формахъ. Но планъ базилики лучше всего подходилъ къ крестовому своду (рис. 38), который покрываетъ квадратное пространство сходящимися острыми краями сегментами (распалубки), и приспособленъ поэтому къ тому, чтобы перекрыть рядъ квадратовъ, которые даетъ планъ базилики. Около 1100 г. этотъ техническій способъ побѣдоносно вытѣсняетъ всѣ другія формы покрытія. Въ немъ заложено дальнѣйшее развитія стиля. Крестовый сводъ во Франціи впервые былъ примѣненъ для покрытія цѣлаго зданія, по всѣмъ вѣроятіямъ, въ церкви Клюни, до того времени, какъ французская культура проникла на Востокъ съ войскомъ крестоносцевъ. Хотя уже во всей Германіи умѣли, — какъ мы уже гово-

рили, крыть сводомъ небольшія пространства, но впервые цѣлую церковь удалось перекрыть сводомъ только въ Майнцскомъ соборѣ, построенномъ около 1100 года. Его система можетъ служить школьнымъ примѣромъ для этой стадіи развитія романскаго стиля.

Ребрами, которыя замыкаются по два въ полукругъ, — можно безъ опасенія провала покрывать только квадратныя поля, а такъ какъ въ Майнцскомъ соборѣ кривая стрѣльчатого свода лишь немного отступаетъ отъ полукружной арки, то пришлось всѣ пролеты сдѣлать почти квадратными, и на каждый квадратъ средняго корабля помѣстить по два квадрата боковыхъ кораблей. Эта необходимость, свойственная всей первоначальной техникѣ романскаго свода, и монументальнымъ примѣромъ которой служить, по своей величинѣ, соборъ въ Майнцѣ—обуславливаетъ собою архитектурный ритмъ, вполне соответствующій романской законмѣрности. Приходится между главными устоями вставлять каждый разъ одинъ второстепенный, который поддерживаетъ грузъ ближняго квадрата бокового корабля (такъ наз. связанная система).

И этого достаточно. Въ этомъ и состоитъ большой шагъ впередъ отъ плоскаго потолка, который весь лежитъ на стѣнѣ, къ своду. Тяжесть взаимно поддерживающихъ распалубковъ покоится большею частью на круглыхъ поясахъ и на аркахъ стѣны, такъ что, хотя и приходится укрѣплять ихъ окончанія устоями, но сами стѣны могутъ быть и не такими прочными. Такъ, въ соборѣ въ Майнцѣ, полуколонны и расположенные за ними устои несутъ круглые пояса сводовъ между квадратами потолка, исполняя въ то же время эстетическое назначе-



а
Рис. 42. Система собора въ Майнцѣ.

ніе—раздѣлить пролеты свода. Два другіе распалубка, хотя и покоятся на стѣнахъ корабля, но ихъ тяжесть настолько передается сводамъ, что представляется возможнымъ дѣлать верхнюю стѣну средняго корабля—слабѣе между устоями, однако только направо и налѣво отъ средняго устоя, который беретъ на себя тяжесть свода бокового корабля, и на который переносится, вмѣстѣ съ тѣмъ, посредствомъ меньшихъ сводовъ стѣны, тяжесть лежащей на немъ верхней ея части. Слѣдующіе по времени соборы въ Шпейерѣ и Вормсѣ еще сильнѣе выражаютъ эту систему, прислоняя къ главнымъ устоямъ, несущимъ пояса—боковые устои, которые принимаютъ на себя ребра. Стѣна, между этими прочными опорами, становится настолько тонкой, что своды, которые поднимаются на стѣнѣ изъ мелкихъ среднихъ у стоевъ,—закрываютъ собою непосредственно окна верхней части стѣны. Возможно поднять вопросъ, такъ сильно здѣсь уже проломлена стѣна, не имѣемъ ли мы право говорить о вертикально стремящихся столбахъ—въ противоположность горизонтальному направленію линій въ Майнцѣ—и считать эти постройки, которыя обыкновенно причисляютъ къ такъ называемому переходному стилю, предшественниками готики въ Германіи. Потому что на соборѣ въ Вормсѣ и снаружи связь башенъ съ главной постройкой уже очень тѣсна и приближается къ готикѣ, которая одновременно разрушаетъ стѣны, и башни вводитъ въ саму постройку. На этихъ строеньяхъ послѣдовательное развитіе стиля въ Германіи внезапно прерывается. По какимъ причинамъ—объ этомъ мы будемъ говорить впоследствии. Если Франція уже во 2-ю половину столѣтія была руководящей въ искусствѣ, теперь она получаетъ полное господство въ готическомъ стилѣ, потому что все, что построено въ Германіи на первыхъ порахъ, представляетъ собою не болѣе какъ копію.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

Начало готики.

Теперь нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что готика, которую въ первой половинѣ 19-го столѣтія считали нѣмецкимъ стилемъ—ведетъ свое происхожденіе изъ Франціи. Изъ этой страны, послѣ строго обдуманной романской эпохи, исходятъ всѣ проявленія духа новаго времени. Здѣсь возникла схоластика, которая впервые опять поставила философское мышленіе наравнѣ съ чистой вѣрой, попытки церковной реформы напр., Ключіицевъ, которая можетъ б. перенесла вмѣстѣ съ собою въ Германію своды ребрами, благородные обычаи рыцарства, крестовые походы, поэзію миннезингеровъ и готическое искусство. Въ этой странѣ, гдѣ раньше другихъ совершился переходъ отъ плоскаго потолка къ сводчатой базиликѣ—происходитъ и дальнѣйшее развитіе техники свода,—отъ ребра къ нервюрь, отъ круглой арки къ стрѣльчатому своду (рис. 43). Нервюра—это видоизмененное ребро, получившее значительно большую прочность. Ребро, это только одна линія, суммирующая въ себѣ давленіе потолка, нервюра—это уже тѣло, устой съ своей, собственной силой, выносящій все давленіе и способный принять на себя всю тяжесть свода. Если уже нервюрный сводъ замѣнившій собой романскій сводъ—знаменуетъ существенное отступленіе отъ романскаго принципа, то конструктивное примѣненіе стрѣльчатой арки означаетъ возникновеніе новаго стиля.

При полукруглыхъ аркахъ, которыя образовывали романскія ребра и пояса, каменные слои потолка лежатъ рядомъ, въ нихъ возникаетъ боковое давленіе, вызываю-

щее необходимость въ стѣнѣ, которая поддерживается; въ вертикальномъ же стрѣльчатомъ сводѣ слои лежатъ одинъ

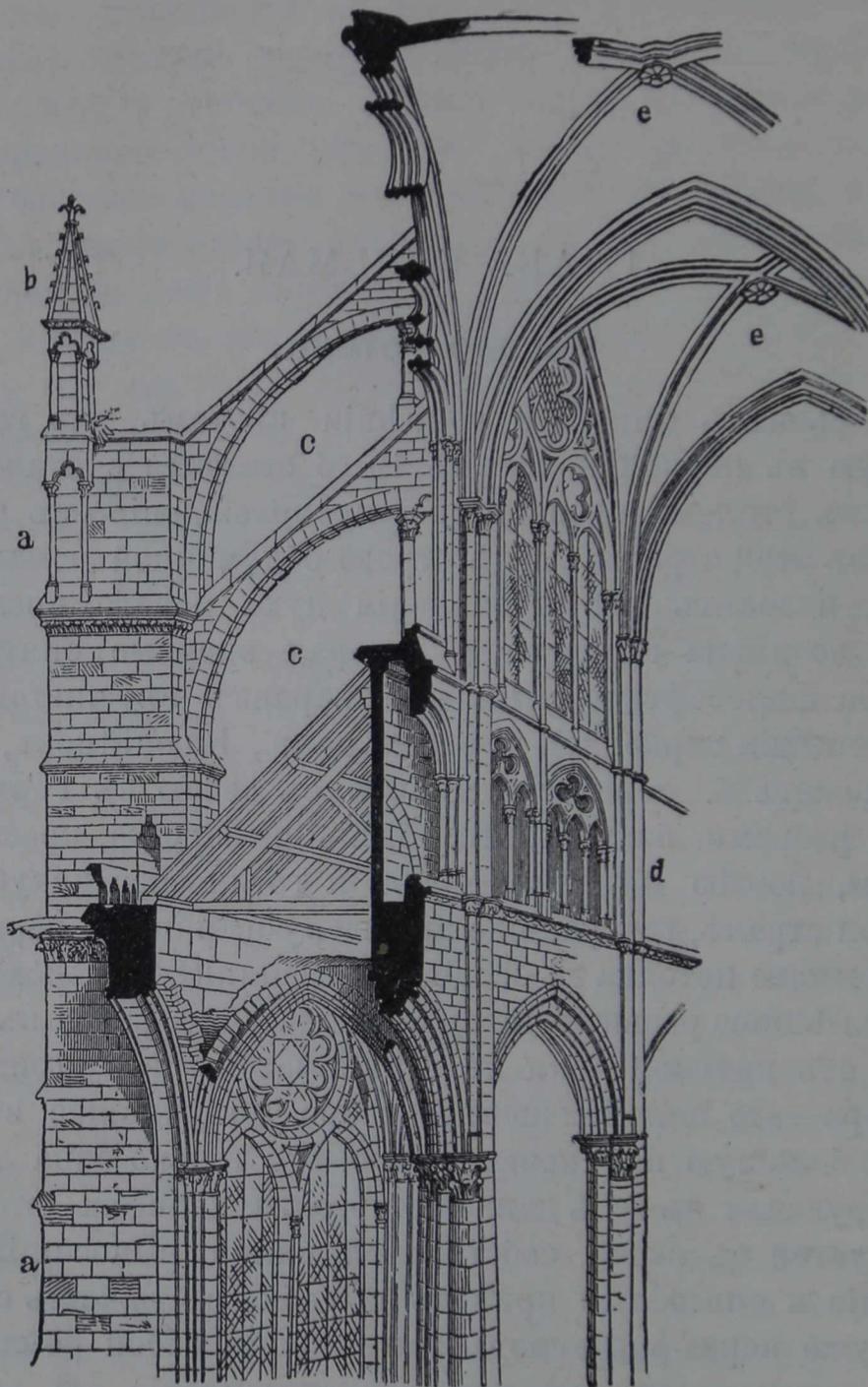


Рис. 43. Готическая система (Амьенскій соборъ), а) контрфорсы, б) фіалы, с) опорныя арки (аркбутаны), d) трифоріумъ, е) пандаптивъ (парусъ) свода съ нервюрами и камнемъ въ замкѣ свода.

на другомъ—боковое давленіе почти совсѣмъ исчезаетъ и превращается въ давленіе книзу, которое и сосредото-

чивается на четырехъ угловыхъ точкахъ свода (рис. 43). Благодаря этому, является возможность — какъ угодно проламывать стѣны, которыя не несутъ больше бокового давленія и утратили свойственное имъ назначеніе. Наоборотъ является необходимымъ укрѣпить эти угловыя точки, на которыхъ лежитъ огромный грузъ — и для этого даже могучіе устои кораблей церкви — оказываются недостаточно прочными. Они должны бы погнуться подъ тяжестью лежащею на нихъ, если бы и къ нимъ въ нужныхъ мѣстахъ не были приставлены опоры.

Такимъ образомъ возникаетъ система контрфорсовъ. Въ наиболѣе опасныхъ точкахъ каждаго устоя, главнымъ образомъ тамъ, гдѣ онъ переходитъ въ сводъ, устраиваются свободно стоящія (с), т. наз. опорныя арки, передающія давленіе наружу на могучіе, массивно сложенные столбы (а), такъ называемые контрфорсы, прислоненные къ наружной сторонѣ бокового корабля и принимающіе на себя боковое давленіе потолка бокового корабля, — стѣнные сооруженія необычайной крѣпости. Они-то, собственно и несутъ боковое давленіе свода. При наличности четырехъ боковыхъ кораблей — по два съ каждой стороны главнаго корабля — приходится подпирать также сводъ втораго бокового корабля — такими же столбами. Тогда ставя съ каждой стороны, между обоими боковыми кораблями столбы, на которые арками передается тяжесть средняго корабля. Отъ этихъ столбовъ, тоже арками, тяжесть передается контрфорсамъ наружной стѣны корабля, которые должны нести тяжесть внутренняго корабля, и вмѣстѣ съ тѣмъ, часть груза средняго, такъ что вся система удваивается. Съ другой стороны, и внутри церкви, въ замкѣ свода, ребра должны чѣмъ-нибудь связываться, чтобы не разойтись (е). Для этого въ мѣстѣ ихъ соединенія крѣпко вдѣлывается одинъ единственный камень, важное архитектурное значеніе котораго — еще особенно оттъняется орнаментальными украшеніями.

Вся эта система, дающая возможность строить соборы на контрфорсахъ и дѣлающая стѣны излишними, несмотря на законмѣрность, благодаря которой каждая часть въ

ней обусловлена другою—лишь постепенно достигает полной свободы. Хотя въ ранней французской готикѣ второй половины 12-го столѣтія—въ соборахъ Лана, Нойона и Парижа—всѣ существенные элементы уже находятся налицо—все же они никоимъ образомъ не вполнѣ использо-

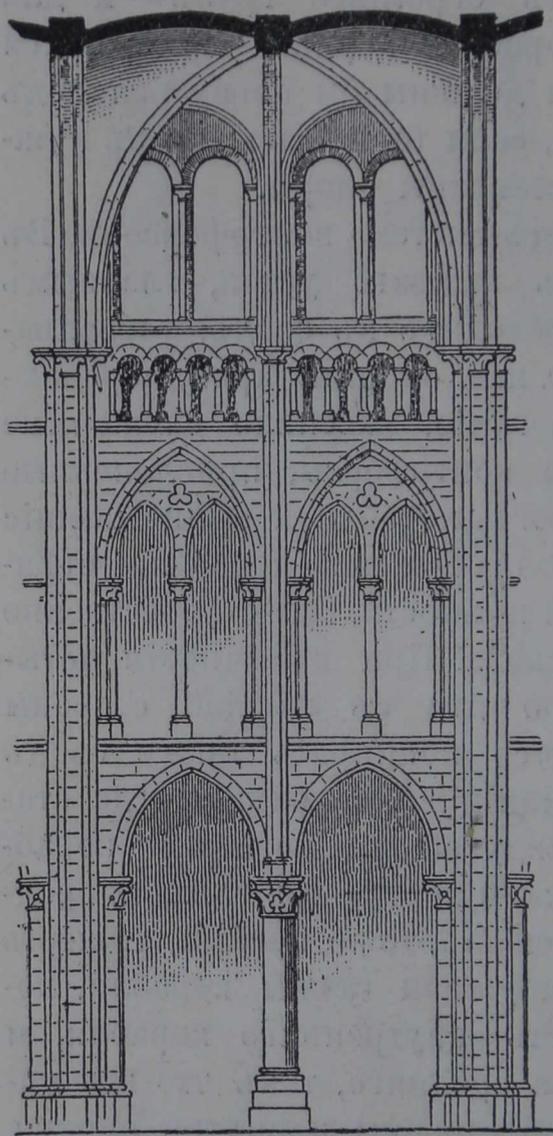


Рис. 44. Система собора въ Нойонѣ.

ваны. Романская архитектура рассматривала стѣну—какъ единственную опору для крыши. Тенденція новаго искусства совершенно обратная—полное уничтоженіе стѣны.

При болѣе внимательномъ изученіи ранняго готическаго собора, какъ напр. въ Нойонѣ (рис. 44) видно, какъ постепенно идетъ развитіе свода романской базилики. Изъ круглыхъ реберъ, правда, уже образовались стрѣльчатыя нервюры, но въ основаніи всего еще лежитъ „связанная“ романская система, въ которой на одну арку средняго корабля приходятся двѣ арки бокового. Мы уже видѣли, какъ въ соборахъ поздняго романскаго періода въ Вормсѣ и Шпейерѣ—средніе столбы, которые первоначально должны были поддержи-

вать только своды боковыхъ кораблей, выводятся въ высоту, чтобы принять на себя часть давленія верхней стѣны и свода, и облегчить стѣну. Теперь они становятся гораздо болѣе приспособленными для этого. Потому что и отъ нихъ проводятся вверхъ полуколонны съ лежащими на нихъ нервюрами сводовъ, и они слѣ-

жуютъ поддерживать только своды боковыхъ кораблей, выводятся въ высоту, чтобы принять на себя часть давленія верхней стѣны и свода, и облегчить стѣну. Теперь они становятся гораздо болѣе приспособленными для этого. Потому что и отъ нихъ проводятся вверхъ полуколонны съ лежащими на нихъ нервюрами сводовъ, и они слѣ-

довательно распредѣляютъ тяжесть между главными устоями. Правда, средніе устои напоминаютъ еще, слишкомъ явно боковые пилястры въ Майнцѣ (42), потому что, въ то время какъ у главныхъ устоевъ расчлененіе пояса и нервюръ доводится до самой земли, средніе опираются на столбъ, имѣющій форму колонны, какъ бы для того, чтобы показать, что они скорѣе относятся къ боковому, чѣмъ къ главному кораблю, подпираютъ а не несутъ. Но назначеніе ихъ стоитъ совершенно наравнѣ съ назначеніемъ главныхъ устоевъ. Потому что каждый пролетъ потолка равномерно поддерживается шестью нервюрами, которыя прорѣзываютъ его и этотъ, такъ называемый шестидольный потолокъ—является характернымъ признакомъ ранней, французской готики. Стѣна проломлена еще сильнѣе. Сравнительно съ прочностью романской стѣны—она кажется совсѣмъ разбитой. Высокія окна наверху, лежащая подъ ними галерея—трифоріумъ, наконецъ, открытыя арки емпоріума боковыхъ кораблей—все это доказываетъ полное ея разложеніе. Хотя карнизы и расчлененія расположены еще горизонтально, подобно романскимъ, ихъ подавляетъ вертикальная линія устоя, которая такъ характерна для новаго стиля готики. Хотя здѣсь стрѣльчатыя арки, какъ и на многихъ другихъ постройкахъ этой эпохи—не вездѣ проведены какъ декорація, но это доказываетъ только, что такіе внѣшніе признаки не могутъ являться рѣшающими для опредѣленія стиля. И только въ половинѣ 19-го столѣтія, когда считали декоративность главной частью архитектуры—можно было, пожалуй, утверждать, что стрѣльчатая арка есть признакъ готическаго стиля. Рѣшающимъ моментомъ является конструктивное примѣненіе стрѣльчатыхъ нервюръ—и оно-то и указываетъ на готическій характеръ стиля этихъ французскихъ зданій.

Какъ внутри зданія, такъ и снаружи все чаще появляется стрѣльчатая арка. То обстоятельство, что продольныя стѣны заслоняются контрфорсами, не позволяетъ смотрѣть на нихъ, какъ на главныя стѣны церкви (рис. 45).

Узкая сторона становится теперь главной частью фасада — объ эстетическомъ значеніи этого шага, мы еще будемъ говорить позже. На ней находятся теперь и главный порталъ и главныя башни. Потому что теперь, онѣ уже не стоятъ свободно рядомъ со зданіемъ, но органически слиты съ нимъ, кажется, что онѣ разрѣшаютъ фасадъ кверху. Правда только выступы на углахъ башенъ совершенно послѣдовательно идутъ отъ земли въ вертикальномъ направленіи. Горизонтальныя линіи карниза, и фриза изъ статуй еще слишкомъ мощны, чтобы совсѣмъ забыть горизонтальныя направленіе, они не позволяютъ просто уничтожить и стѣну. Такова цѣль большого круглаго окна (роетки) заполняющаго пространство между башнями, высокихъ живописно - декорированныхъ оконъ въ башнѣ и тонкой рѣзьбы въ верхней галлерей. И скульптура уже не такъ органически входитъ въ постройку, но, въ королевской галлерей надъ порталомъ, и на уходящихъ внутрь, сводахъ порталовъ хотя подчеркиваетъ направленіе, но разрушаетъ вмѣстѣ съ тѣмъ форму.

Эта ранняя форма французской готики имѣла самое рѣшительное вліяніе на Германію. Вмѣстѣ съ большимъ культурнымъ теченіемъ изъ Франціи, о которомъ мы уже говорили, и которое внесло въ Германію элементы романскаго свода, явилось теперь знаніе стиля и манеры готики. Само собой разумѣется, что это новое направленіе вкуса, эти большія техническія завоеванія не могли не оказать вліянія, но кажется, что этому быстрому развитію подчиняются не вездѣ съ одинаковою эластичностью. Потому что нѣмецкое искусство XIII вѣка не сливается въ одно цѣлое съ французскимъ стилемъ, но заимствуетъ у него отдѣльныя формы, отдѣльныя признаки чужого стиля—безъ опредѣленной системы; такъ что иногда возникаетъ смѣсь романскихъ и готическихъ элементовъ. Наши учебники исторіи искусства относятъ, почти всегда, этотъ, такъ называемый переходный, стиль къ романскому, но онъ непонятенъ безъ знанія формъ ранней французской готики и по времени развивается параллельно съ ними. Именно на такихъ пограничныхъ областяхъ становится яснымъ,

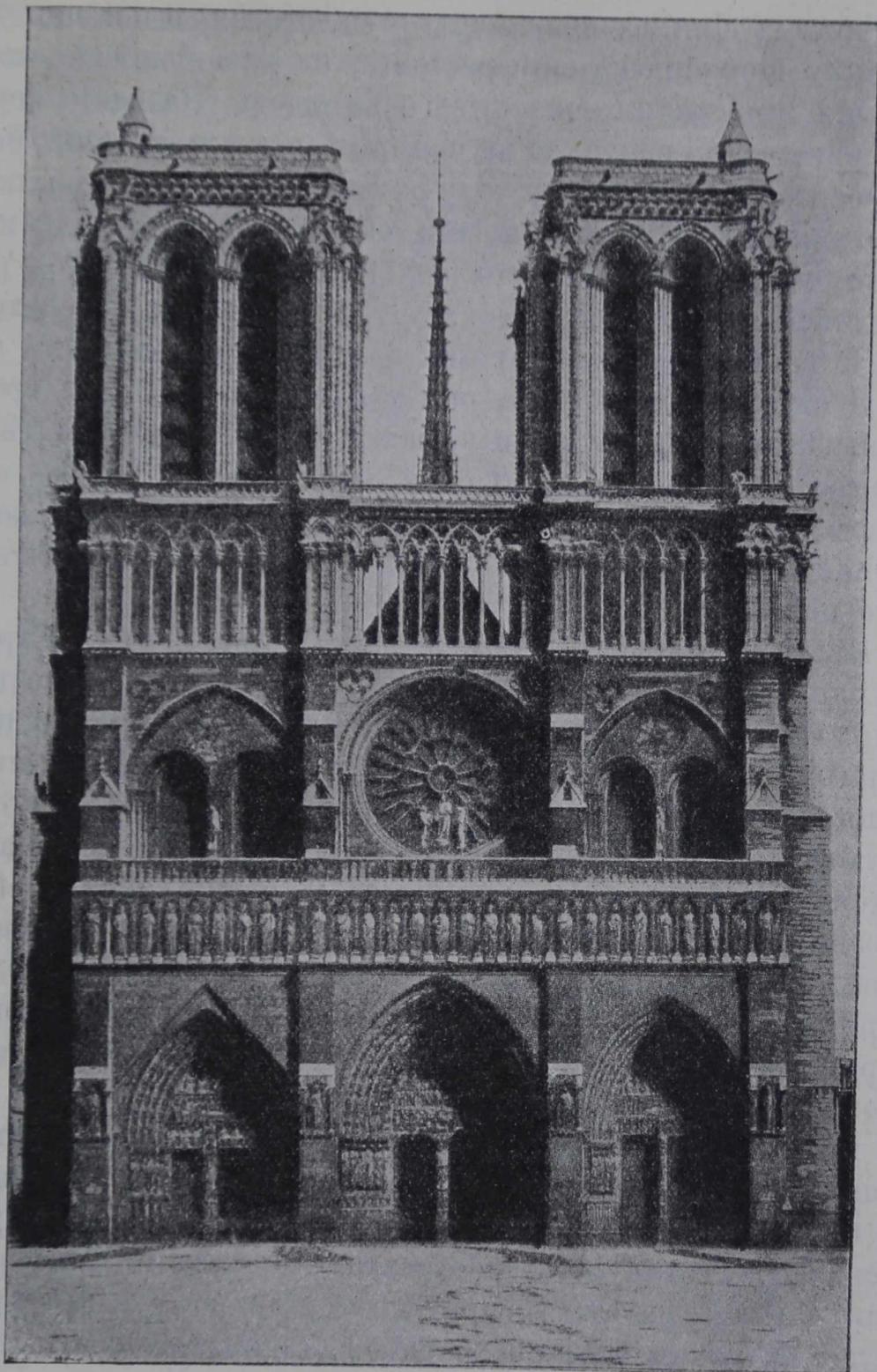


Рис. 45. Соборъ Парижской Богоматери.

что названія стилей—лишенная содержания классификація, которая только мѣшаетъ изслѣдованію живого потока искусства.

Система Линнея оказываетъ существенную помощь ботанику при опредѣленіи растеній, но для біологическаго знанія ихъ жизни—она ничего не даетъ. Названіе переходнаго стиля возникло на почвѣ нѣмецкихъ условій, относительно къ общему ходу развитія искусства, возникло изъ явленія, а не изъ жизни самаго стиля. Исходя изъ него, мы убѣждаемся, что только Франція является рѣшающей для названія стиля, что произведенія переходнаго времени входятъ тѣмъ болѣе органически въ новую струю, чѣмъ ближе они стоятъ къ границѣ Франціи, чѣмъ болѣе въ нихъ выражается ея вліяніе, и тѣмъ менѣе органически, чѣмъ они дальше расположены отъ этого художественнаго центра. Быть можетъ, что таковъ общій законъ, таково вездѣ различіе между творцомъ и его подражателемъ.

Въ то время, какъ лѣвый берегъ Рейна, Триръ и Страсбургъ, надо отнести къ области французскаго искусства, въ то время, какъ скульптура отличается тамъ высокимъ благородствомъ формъ и глубочайшей самостоятельностью настроенія, дальше въ глубь страны, въ Бамбергъ, копируютъ хотя и чрезвычайно остроумно, но менѣе самостоятельно—иностранные образцы. Во Фрейбургѣ (Швейц.) возникаетъ великолѣпный порталъ съ богатой скульптурой, т. н. Золотыя ворота, которыя по своей темѣ вполнѣ принадлежатъ французскому искусству. Но арка въ нихъ круглая, и только подчеркнутость ея замка выдаетъ знакомство съ новой тенденціей остроконечной арки.

Но если положеніе, которое мы установили, разсматривая французское искусство, именно, что конструктивное, а не декоративное примѣненіе стрѣльчатой арки характеризуетъ готику, должно сохранить силу и для Германіи, тогда слѣдуетъ говорить о переходномъ стилѣ французской готики, а не о переходной стадіи романскаго стиля Германіи.

Въ самомъ дѣлѣ, Германія вполнѣ зависитъ отъ тенденцій французскаго искусства. Уже въ перекрытой сводами базиликѣ Вормса, башни совсѣмъ вошли въ организмъ постройки. Теперь также, какъ и во Франціи на

нихъ возложена функція разрѣшить все зданіе кверху. Все равно, дѣлается ли это при помощи двухъ башенъ, какъ въ Лимбургѣ и Андернахѣ или при помощи одной, какъ въ Нейссѣ, несмотря на круглыя формы арокъ, это раз-

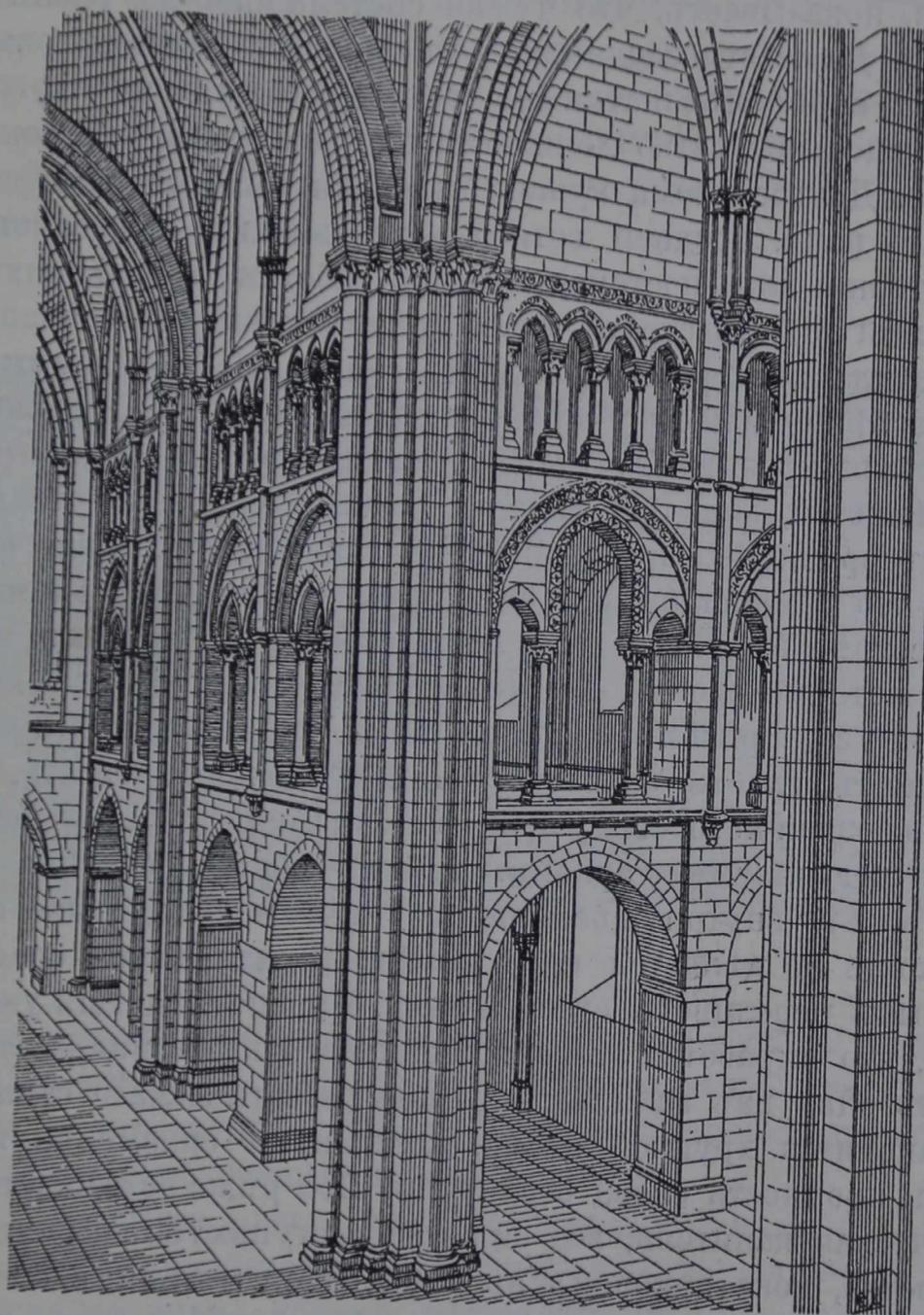


Рис. 46. Внутренность собора въ Лимбургѣ.

рѣшеніе дѣйствуетъ тѣмъ болѣе сильно, чѣмъ острѣе становятся башни въ линіяхъ своей крыши. Внутри зданія перенимаются не только стрѣльчатые своды, но и вся система, какъ напр., въ Лимбургѣ (рис. 46), гдѣ

стѣна и сводъ взяты вполнѣ изъ родственнаго Нойону Лана. Только то, что средніе столбы не доведены въ Лимбургѣ до низу, а поставлены посредствомъ консолей на романскіе пилястры, производитъ впечатлѣніе нагроможденія, показываетъ, что чужая система еще не вполнѣ усвоена. Даже это соединеніе, въ другихъ мѣстахъ оказывается еще болѣе шаткимъ, это происходитъ оно оттого, что чуждое искусство должно быть прежде всего усвоено вполнѣ. Долгое время нужно было для того, чтобы переработать напр. поздней готикѣ — итальянскій ренесансъ. Характерно для постепенной переработки готическихъ тенденцій то, что стрѣльчатую арку примѣняютъ сначала только для конструкціи, а другіе элементы новаго стиля — разрѣшеніе постройки башнями и прорѣзываніе стѣны пытаются выразить въ старомъ стилѣ круглыхъ арокъ. Примѣняется, конечно, круглая розетка окна; въ остальномъ разрушеніе наружной стѣны заключается лишь въ томъ, что романскій стиль становится все богаче формами, все пестрѣе въ лизенахъ, дугахъ, аркахъ и фризахъ на нихъ, которые слоями врѣзываются въ стѣну. Почти постоянно за фризомъ круглой арки, скрывается второй орнаментъ, глубже захватывающій стѣнную плоскость, и только позади него, стѣну прорѣзываютъ окна съ безчисленными уступчатыми арками. Такимъ образомъ стѣна и снаружи и внутри постепенно уничтожается, пока ея плоскость не дѣлается едва замѣтной для глаза среди пестрыхъ переливовъ свѣта и тѣни. Мы впоследствии увидимъ, что выработка этого живописнаго принципа — оставляетъ одну изъ важнѣйшихъ задачъ готическаго стиля.

Становится хрупкой стѣна, колонны и орнаментъ теряютъ прочность своей структуры. Все рѣже встрѣчается кубическая капитель, все сильнѣе выступаютъ орнаменты и розетка, пока наконецъ въ игрѣ свѣта и тѣни свободного орнамента, который дѣлается все болѣе и болѣе разукрашеннымъ, исчезаетъ форма ея основанія.

И здѣсь подтверждаются наши наблюденія надъ параллелизмомъ въ искусствахъ, если сопоставить повсемѣстное уничтоженіе вполнѣ цѣлесообразныхъ формъ въ прикладныхъ искусствахъ и развитіе плоскаго орнамента

въ декораціи. Кубокъ строгой формы, въ которомъ рѣзко расчленялись ножка, чаша и шарикъ (рис. 35) мало-помалу теряетъ эту строгость. Мягкоокругленной линіей идетъ его поверхность, огибая шарикъ, отъ ножки до чашки. Реликварій (рис. 47) — уже не цѣльный по замыслу, конструктивно построенный хранитель, но разбитый на части украшеніями, изъ которыхъ каждое или мягко оканчивается округлымъ трилистикомъ, или даже острыми углами, въ то время, какъ весь предметъ разрѣшается въ ажурномъ гребнѣ.

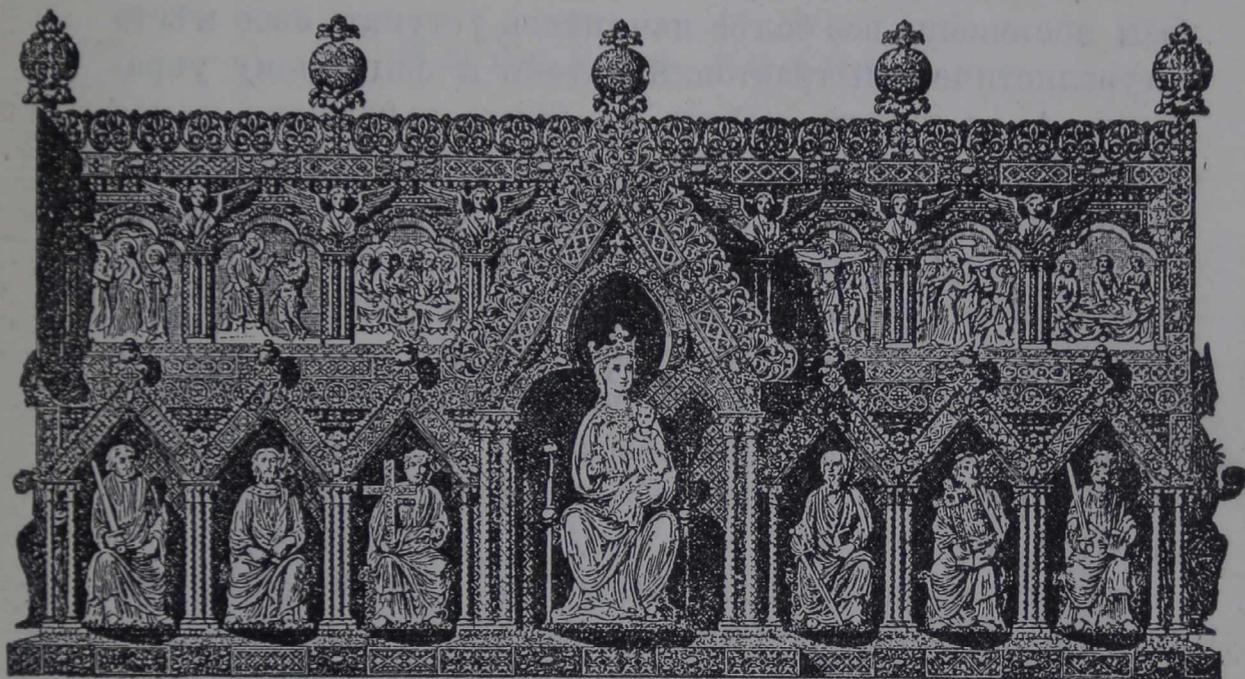


Рис. 47. Рака (Дѣвы Маріи) въ соборѣ въ Аауенѣ.

Это разрѣшеніе формы, которое и у другихъ видовъ утвари отнимаетъ ихъ строгій видъ, только тогда получаетъ окончательное развитіе, когда въ орнаментѣ исчезаетъ его плоскостный принципъ.

На его мѣсто возникаетъ пластическій орнаментъ. Сложная игра переплетенныхъ вѣточекъ разрушаетъ въ кубкѣ сначала шарикъ, потомъ постепенно и цѣлесообразныя части — чашу и ножку. Филигрань не накладывается больше ровнымъ слоемъ на фонъ сосуда, но рвется отъ него прочь самыми затѣйливыми завитками. Такъ же какъ и орнаментъ, и святые на реликваріи не нарисованы больше эмалью, иглой или нѣлло на плоскости; они выступаютъ

въ XIII-столѣтїи выпуклой чеканной работой, какъ вполнѣ свободныя фигуры (рис. 47). Постепенно этотъ процессъ разложенія переходитъ конечно и на рисунокъ самихъ фигуръ. На стѣнахъ и въ книгахъ, такъ же, какъ и въ пластикѣ, линїи одеждъ становятся сперва богаты складками, потомъ спутанными и извилистыми, и наконецъ ихъ рисуютъ самыми странными изломами и зигзагами.

Этотъ видъ декораціи, характерный для ранней готики во Франціи и переходнаго стиля въ Германіи—сдѣлалъ то, что зависящій отъ поверхности стилизованный орнаментъ лозы постепенно все болѣе начинаетъ уступать свое мѣсто натуралистической трактовкѣ вѣтокъ и фигурному украшенію. А въ этомъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, заключено самое большое побужденіе для дальнѣйшаго развитія пластики. На порталѣ Собора Парижской Богоматери и современныхъ ему зданїяхъ, скульптурныя украшения подчинены еще архитектурѣ, ряды скульптурныхъ украшеній даже еще сильнѣе входятъ въ стѣну, что еще усиливаетъ это подчиненіе, превращаетъ его почти во вторженіе. Но, съ другой стороны, идущія наверху по своду большія фигуры, горельефы въ тимпанѣ — разрушаютъ спокойствіе архитектуры.

Представлялись двѣ возможности дальнѣйшаго развитія, и обѣ они получили свое начало на этихъ порталахъ ранней готики: отдѣльная фигура должны были постепенно все больше выступать изъ стѣны, становиться свободной статуей, въ то время какъ въ рельефѣ должны были исчезнуть связанный покой и изолированность отдѣльных фигуръ, дѣлавшіе ихъ частью архитектуры.

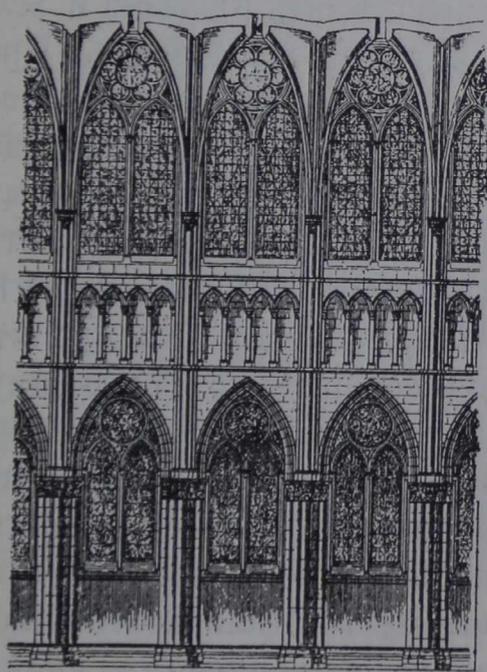
Одновременно съ этимъ должно было становиться все свободнѣй и самостоятельнѣй движеніе, фигуры должны были вступить между собой въ соотношеніе и вмѣсто простаго ряда—образовать собой группу, дѣйствіе.

Все это должно было привести къ тому, что пластика изъ декоративнаго искусства становится все болѣе искусствомъ самостоятельнымъ. Живопись все болѣе перестаетъ быть стѣнописью и иллюстраціей и становится свободною штанковою картиною. Всѣ эти пути развитія сводятся въ окончательной формѣ—въ эпохѣ вполнѣ законченной готики.

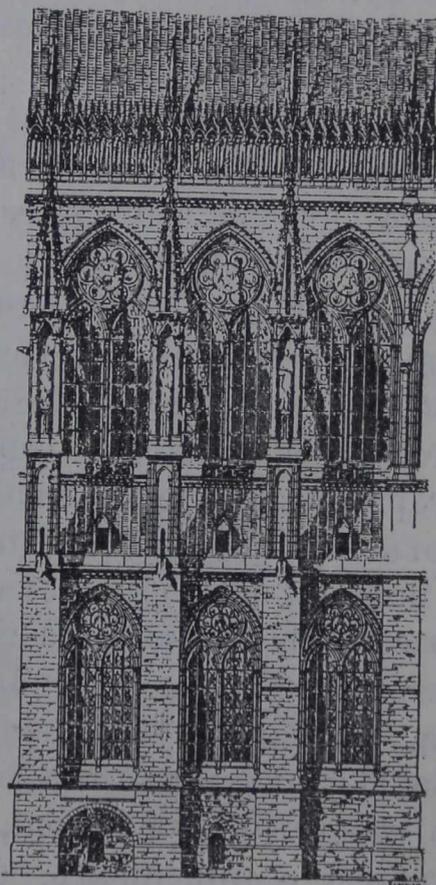
ГЛАВА ВОСЬМАЯ.

Высокая готика.

Въ 1250 году техника строительства дала свой послѣдній выводъ — была найдена классическая форма готическаго собора. Если въ Нойонѣ (рис. 44) стѣна хотя и проломлена, но все-таки существуетъ на всемъ протяженіи,



а.



б.

Рис. 48. Система собора въ Реймсѣ.

въ Реймсѣ (рис. 48а) эти проломы занимаютъ главное мѣсто. Вся верхняя часть стѣны между столбами превратилась въ одно большое окно и только тамъ, гдѣ къ нему при-

мыкаетъ пологая крыша бокового нефѣ—должна остаться стѣна, но она маскируется декоративной галлереей трифорія. Въ Страсбургскомъ соборѣ (рис. 49), и въ другихъ соборахъ 14-го вѣка исчезаетъ и этотъ послѣдній остатокъ стѣны. Крыши боковыхъ кораблей дѣлаются плоскими, такъ что для нихъ хватаетъ маленькаго пространства подъ трифоріемъ. Такимъ образомъ стѣна трифорія также превращается въ окно, а его галлерей внизу становится такимъ же переплетомъ окна, такъ же, какъ и стѣна наверху. Верхъ этотъ богато расчлененъ, его зубцы профилированы углами. Онъ не только держитъ стекло какъ романскіе переплеты оконъ, но имѣетъ и самостоятельное орнаментальное значеніе. Это расчлененіе окна въ высшей степени важно; въ соединеніи съ живописью по стеклу, которая должна замѣнить собой стѣнную живопись, и которая покрываетъ окна орнаментальными и фигурными изображеніями, расчлененіе это доказываетъ, что для того времени даже и окно казалось слишкомъ плоскимъ, слишкомъ еще напоминающимъ стѣну и потому его считали необходимымъ раздѣлить рѣзбой и живописью, чтобы уничтожить всякую плоскость. При этомъ разрушеніи стѣны столбы получаютъ все большее значеніе. Въ Нойонѣ они (рис. 44) просто стоятъ передъ стѣной, въ Реймсѣ (рис. 48а), гдѣ стѣна почти совсѣмъ уничтожается, свободное стремленіе вверхъ сдерживаютъ еще горизонтальные карнизы трифорія, которые перерѣзываютъ ихъ. Въ Страсбургѣ (рис. 49) всѣ эти препятствія исчезли и столбъ получаетъ совершенно новую силу. Его расчлененіе, чтобы не сказать расщепленіе, боковыми пилястрами, которые располагаются вокругъ основного столба, придаютъ ему стрѣлообразную стремительность, подобную каннелюрамъ на коринтской колоннѣ; я умышленно говорю о коринтской, потому что дѣло идетъ здѣсь не столько о линейномъ, сколько живописномъ впечатлѣніи, возникающемъ отъ различія между свѣтлыми возвышеніями и темными впадинами. Теперь кажется недостаточнымъ всѣ ребра сводовъ и пояса доводить до самаго базиса и этимъ расчленять столбы; стрѣлки и пояса

профилируются самымъ тщательнымъ образомъ, переходятъ въ самыя разнообразныя формы украшеніи и всѣ эти расчлененія доводятся книзу по столбу до самаго

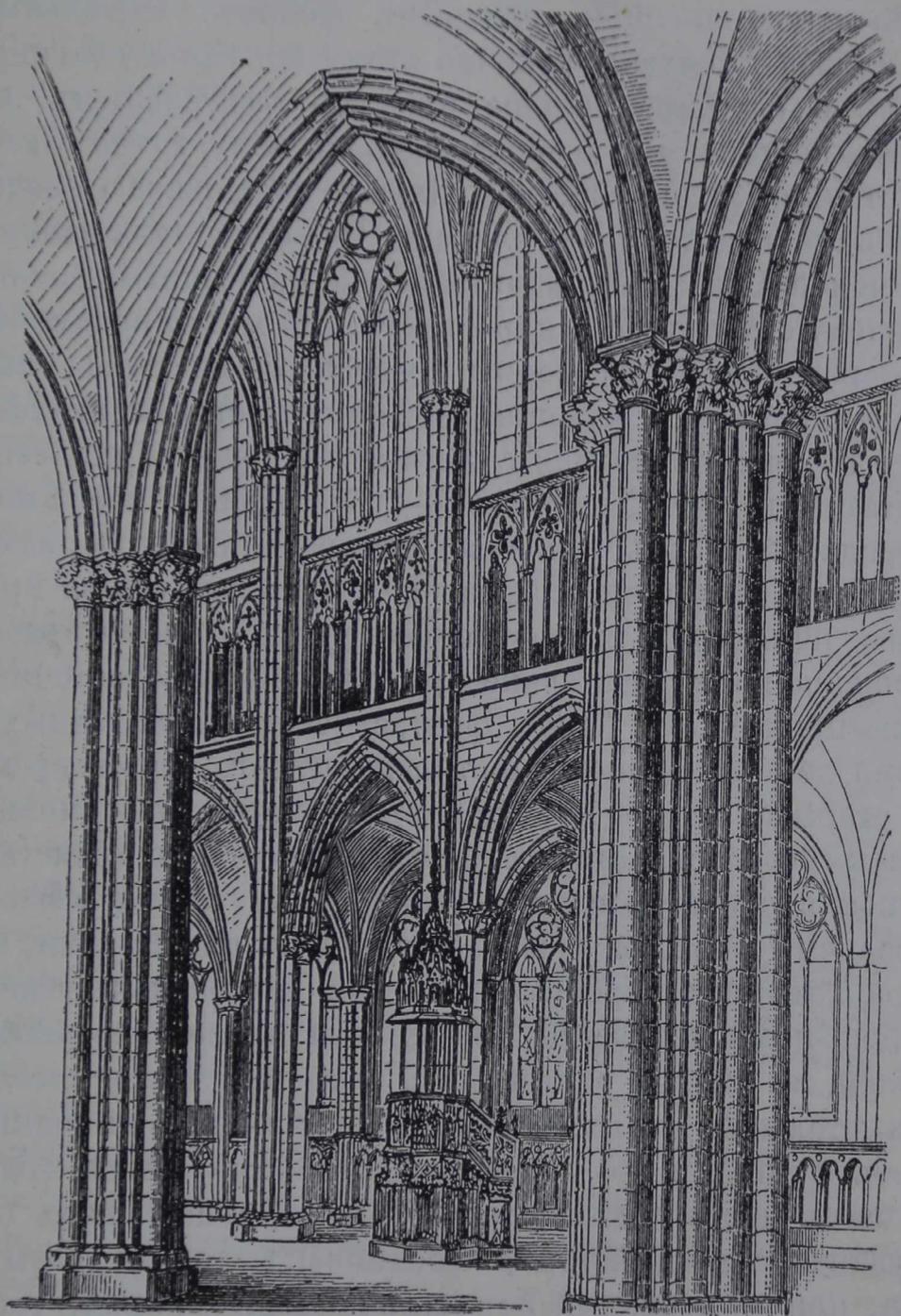


Рис. 49. Внутренность собора въ Страсбургѣ.

его базиса, такъ что получается чрезвычайно тонко развитой устой, который все болѣе утрачиваетъ характеръ поддерживающей части и все болѣе пріобрѣтаетъ сильное

движеніе кверху. Четырехугольная форма столба дававшая глазу возможность конструктивной ориентировки также исчезает; на ея мѣсто появляется круглое ядро—которое служить лишь тѣневымъ фономъ. Отдѣльныя части столба слѣдуютъ конечно этому же самому закону. Базисъ не служитъ больше рѣзкимъ раздѣленіемъ, но мягкимъ постепеннымъ переходомъ къ полу, точно также и капитель не является болѣе сильною поддержкою свода, но лишь промежуточнымъ членомъ. Она сама стала вполнѣ живописной. Орнаментъ капители уже въ позднюю романскую эпоху отходить отъ ядра; въ готикѣ мѣсто орнамента заняли реалистическія формы древесныхъ листьевъ, такъ же, какъ коринтская колонна замѣнила листьями аканфа, волюту іонической колонны. Готика выбираетъ для себя лапчатые или зубчатые листья—дуба, плюща, клена или винограда; подъ ихъ тонко моделированными формами самая основа капители, которая слѣдуетъ вслѣдъ за профилемъ пилястра—становится совершенно незамѣтной. Совершенно послѣдовательно простой конецъ водосточной трубы—принимаетъ формы фантастическихъ животныхъ.

Стиль деталей является и стилемъ цѣлаго. За это время было открыто, что съ помощью стрѣльчатой арки можно покрыть сводомъ безпредѣльно большое пространство. Большой пролетъ потолка, состоящій изъ шести частей, съ среднемъ кораблѣмъ разлагается теперь на двѣ арки, въ каждой изъ нихъ скрещиваются двѣ діагональныя нервюры, на нихъ опираются уже не два пролета боковыхъ кораблей, а только одинъ (рис. 48а, 50). Если доселѣ шесть столбовъ съ ихъ ребрами соединялись въ одинъ пролетъ (траве), и это объединяло въ одно цѣлое, большую часть пространства средняго нефа, теперь рядъ болѣе узкихъ траве, которыя соединяютъ только четыре столба, причемъ каждый изъ нихъ посылаетъ, кромѣ того, стрѣлки къ сосѣдней аркѣ; получается во всемъ кораблѣ непрерывная цѣпь столбовъ. Еще сильнѣе это чувствуется тогда, когда столбы стоящіе рядомъ дѣлаются одинаковой формы; вмѣстѣ съ уничтоженіемъ раздѣленія на главные и боковые столбы исчезаетъ послѣдній прин-

ципъ, который могъ бы помочь разобраться въ этомъ пространствѣ. Эта смѣна траве одинаковыхъ формъ не даетъ глазу никакого отдыха. Даже и хоры уже болѣе не замыкаютъ зданія (рис. 50). Они не только выдвинуты далеко впередъ, но кромѣ того, вокругъ нихъ проходятъ внутренніе боковые корабли въ видѣ прохода, наружные въ видѣ ряда капелль, вѣнокъ изъ которыхъ дѣлаетъ ненужной крипту съ ея алтарями. Прежде всего стѣна хора равномерно заканчивала корабли апсидами, теперь глазъ не только повсюду встрѣчаетъ высокія окна, которыя уничтожили уже стѣну средняго корабля, но взглядъ идетъ за ихъ линіями все дальше, обходить кругомъ всего хора и нигдѣ не достигаетъ цѣли.

Это преобразование стѣны, плана, все сильнѣе поднимающихся сводовъ совершенно уничтожаютъ впечатлѣніе единства и замкнутости пространства. Освобожденіе отъ всякихъ ограниченій настолько полно, что пространство кажется по всюду уходящимъ въ безконечныя дали. И здѣсь цѣлесообразность замѣняется эстетическимъ впечатлѣніемъ.

Наружная сторона корабля и хора подчиняются вполнѣ системѣ контрфорсовъ: на тѣхъ самыхъ мѣстахъ, гдѣ внутри располагаются столбы — снаружи придѣлываются могучіе контрфорсы; понятно, что эти опоры должны были становиться тѣмъ крѣпче, чѣмъ изящнѣе дѣлались

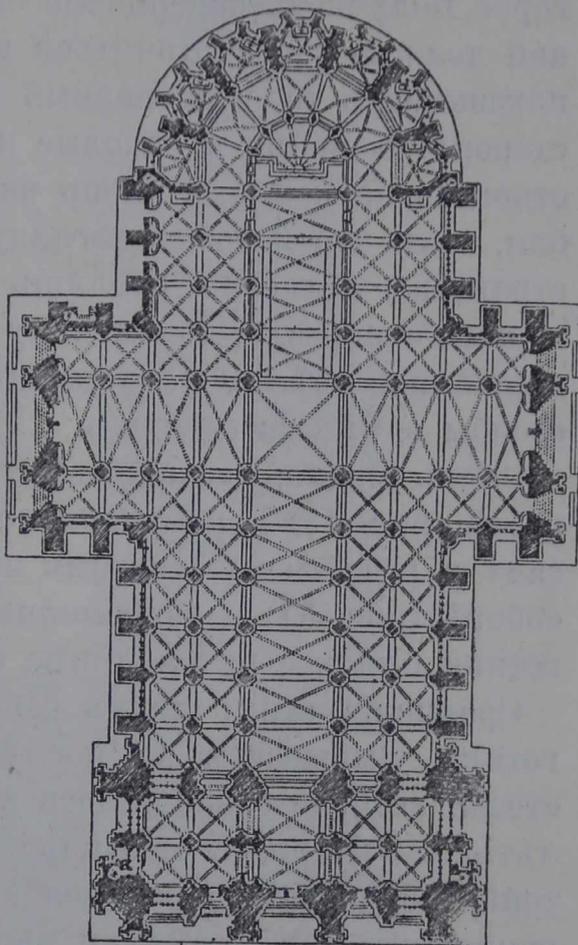


Рис. 50. Планъ Кёльнскаго собора.

устои внутри зданія. Но и противъ мощи и широко лежащей тяжести контрфорсовъ также ведется борьба;— на нихъ укрѣпляются похожіе на башенки шпицы (фіалы), и такимъ образомъ пробуютъ придать и имъ, общее стремленіе кверху, которое имѣла уже внутренность зданія. Вся наружная сторона подготавливаетъ то совершенное разрѣшеніе постройки—кверху, то стремленіе въ небо, которое получаетъ завершеніе на узкой сторонѣ. Что въ ней должно сосредоточиться все впечатлѣніе отъ зданія, показываетъ то, что главный порталъ переносится на эту сторону. Конечно и боковые порталы продолжаютъ существовать на концахъ очень развитого поперечнаго корабля, такъ что и здѣсь взгляду открывается большое пространство. Но если вступишь въ главный корабль изъ главнаго портала, то взгляду представляется болѣе совершенное зрѣлище: до самаго хора тянутся пролеты и столбы одинъ за другимъ.

Очень важно, что еще въ храмѣ Нотрѣ Дамъ въ Парижѣ (рис. 45) порталы равномерно распределены по фасаду и раздѣлены строгими пилястрами, а въ Кельнскомъ соборѣ (рис. 51) и современныхъ ему соборахъ высокой готики они все интенсивнѣе стремятся къ серединѣ.

Сравненіе этихъ двухъ соборовъ — ранней и высокой готики указываетъ на послѣдовательность въ развитіи стиля, которое совершилось въ теченіе лишь одного столѣтія. Въ Парижѣ еще царствовало во всякомъ случаѣ тонко обрисованное расчлененіе, но теперь, благодаря живописной смѣнѣ свѣта и тѣни въ чередованіяхъ стѣны и пилястровъ, фасадъ кажется волнующимся. Это одно изъ слѣдствій распаденія стѣны, которое мы видели внутри зданія; съ нимъ тѣсно связано то, что вертикальная линія получаетъ все болѣе сильное значеніе. Если въ Парижѣ каждый этажъ отдѣляется отъ другаго горизонтальными частями, если они встрѣчаются даже въ Реймсѣ, хотя ихъ и прорываютъ вертикальныя линіи, въ фасадѣ Кельнскаго собора—вертикальная тенденція опредѣляетъ собой все.

Мы видимъ, что уже въ обонхъ нижнихъ этажахъ

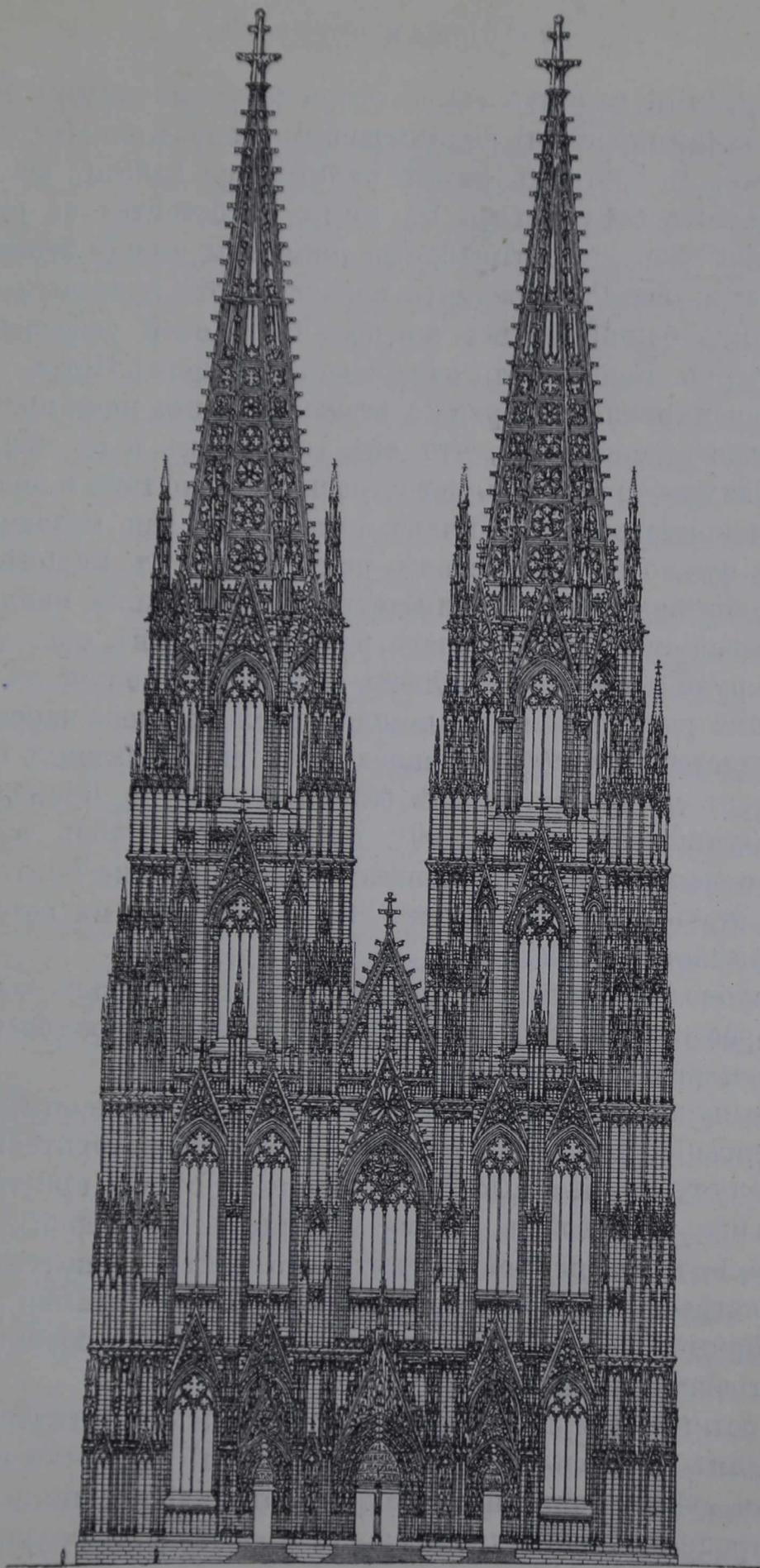


Рис. 51. Фасадъ Кёльнскаго собора.

поперечный карнизъ закрывается остроконечными фронтонами (вимпергами), поднимающимися надъ окнами, и порталами; въ третьемъ этажѣ начинаются башни, все, что не можетъ соединиться съ ними, самостоятельно разрѣшается кверху: вертикальные пилястры между башенъ—фіалами; фасадъ средняго корабля, хотя и задавленный совсѣмъ башнями—все же получаетъ свой собственный вимпергъ. Башни—это завершеніе; въ храмѣ Нотръ-Дамъ онѣ оканчивались первымъ этажомъ, и для меня представляется безспорнымъ, что онѣ тамъ, какъ и въ другихъ случаяхъ—не остались недостроенными, но такъ и должны были кончаться такъ низко, потому что для колоколовъ и не нужно болѣе высокаго помѣщенія. Въ Кельнѣ цѣлесообразность уже не играетъ роли, и башни являются выраженіемъ вертикальнаго разрѣшенія. Онѣ становятся все круче; и все что оставляетъ сама башня, получаетъ безъ остатка разрѣшеніе при помощи фіаловъ, пока наконецъ, посредствомъ краббовъ, маленькихъ выступающихъ орнаментовъ на самомъ шатрѣ башни—глазъ не приводится къ лучистому, раскрытому крестоцвѣту. Очень важно, что самая узкая часть башни находится ниже него, такъ что этотъ цвѣтокъ похожъ на факель, пламя котораго поднимается въ воздухъ.

Таково эстетическое впечатлѣніе готическаго собора, которое опредѣляютъ какъ полетъ души за предѣлы всего земного.

Но нужно ясно себѣ представить, что это впечатлѣніе—настроеніе, которому должна подчиняться архитектура. Не случайно, что красота внутренности собора становится сильнѣе и тоньше во время утреннихъ и вечернихъ сумерекъ, когда невѣрный свѣтъ скользитъ по колоннамъ, пилястрамъ и сводамъ. Росписныя окна дѣлаютъ этотъ невѣрный, скользящій свѣтъ постоянною особенностью внутренности зданія.

Противоположность между романскимъ и готическимъ храмомъ—не только внѣшняя, въ смыслѣ крѣпости и легкости стѣнъ, горизонтальной и вертикальной линіи, но и внутренняя—противуположность произведенія созданнаго

цѣлесообразно и созданнаго для опредѣленнаго впечатлѣнія. Изъ различія этихъ двухъ стилей выясняется, что пока строить цѣлесообразно, наружный видъ зданія необходимо долженъ совпадать съ внутреннимъ его устройствомъ, если строить для того, чтобы произвести извѣстное впечатлѣніе—тотчасъ получается раздвоенность.

Романская церковь и снаружи и внутри преслѣдовала одну цѣль, и результатомъ явилось—полное единство. Готическій архитекторъ наоборотъ, работалъ для эстетическаго впечатлѣнія, достигаетъ въ этомъ смыслѣ наивысшаго, но чѣмъ больше утонченности вкладывается въ постройку, тѣмъ больше противорѣчій открывается въ ней. Само распределеніе функцій тяжести и опоры кажется намъ не совсѣмъ гармоничнымъ. Въ насъ вызываетъ протестъ то, что трудъ несенія тяжести переносится наружу зданія для того, чтобы дать полную свободу впечатлѣнію внутренняго пространства.

Въ то время, какъ въ романскомъ зданіи, стѣны выкладывались одинаково крѣпко и внутри и снаружи; въ готическомъ—мы внутри не видимъ, на чемъ собственно держится потолокъ, а снаружи мы не знаемъ, что поддерживаютъ эти огромныя подпорки. И это не только эстетическая рефлексія. Чѣмъ смѣлѣе и свободнѣе поднимаются кверху своды и столбы корабля, тѣмъ болѣе неясной и смутной становится наружная система, такъ что, главнымъ образомъ съ наружной стороны хора, глазъ съ трудомъ можетъ добиться ясности въ скрещивающихся линіяхъ столбовъ, фіаловъ и арокъ. Къ этому надо прибавить рѣзкое расхожденіе направленій. Крутой подъемъ сводовъ поставилъ камни въ вертикальное положеніе, которое противорѣчитъ центру тяжести, потому что онъ ищетъ горизонтальной линіи почвы; это требованіе спокойнаго расположенія еще въ болѣе значительной степени присуще контрфорсамъ, потому что они представляютъ изъ себя наиболѣе прочно стоящую на землѣ часть зданія (рис. 43). Но и тутъ, какъ мы видѣли раньше, является стремленіе противодѣйствовать покою—и на контрфорсъ насаживаютъ маленькія башенки, и такимъ образомъ вводятъ въ высь и

контрофорсы. Получается смѣшная и безсильная декорация, прилѣпленная къ огромному тѣлу столба; она напоминаетъ птицу, усѣвшуюся на крышу и ровно ничего не прибавляетъ къ конструктивной его мощи, для глаза получается непріятное впечатлѣніе помѣхи и ослабленія.

Можно бы, конечно, и не придавать этому особаго значенія, такъ какъ намѣреніе выразить вертикальную тенденцію остается вполне яснымъ—главнымъ образомъ въ башняхъ фасада, гдѣ ясно видно стремленіе поднять и суммировать все зданіе.

Но въ дѣйствительности это не достигнуто. Напротивъ, фасадъ съ башнями стоитъ совершенно свободно, какъ кулиса, и не находится ни въ какой конструктивной связи съ длиннымъ кораблемъ. Продольное зданіе придаетъ главное значеніе среднему кораблю; фасадъ, наоборотъ, (рис. 51) сдавлиываетъ его стѣну, дѣлаетъ ея плоскость узкой и ведетъ самую главную вертикальную линію—линію башенъ, отъ боковыхъ кораблей. Такимъ образомъ, получается то, что фасады съ одной башней, напр. въ Фрейбургѣ въ Брезгау, производятъ болѣе гармоничное впечатлѣніе. Но вообще говоря, тутъ возникаетъ и еще одно противорѣчіе. Расположеніе порталовъ на этомъ фасадѣ, какъ мы видѣли, таково, что они вводятъ приближающихся прямо въ средній корабль, подчеркиваютъ его и снаружи. Наряду съ этимъ направленіемъ къ серединѣ, стремящееся вверхъ движеніе образуетъ новый диссонансъ, дѣйствуетъ на впечатлительный глазъ, какъ четвертованіе.

Уже и раньше испытывали въ этомъ впечатлѣніи двойственности, но только оно направлялось на одинъ, исключительно внѣшній признакъ, а именно—боковые порталы оставляютъ каждый свободное пространство, которое заполняется каждый разъ окномъ и тѣмъ разрываютъ нижнюю часть башни. Какъ ни внѣшенъ этотъ симптомъ, онъ характеризуетъ то, что постройка лишена цѣльности.

Если бы то, что готика представляетъ собою не конструктивный, а живописный стиль, оставалось еще подъ вопросомъ, прикладное искусство могло бы дать этому вопросу рѣшеніе.

Выше мы установили, что эмаль въ эпоху Оттоновъ, которая чувствовала еще живописно, была прозрачной, а въ строгомъ романскомъ средневѣковъѣ — непрозрачной. Въ извѣстной степени можетъ служить примѣромъ для доказательства то, что вмѣстѣ съ готикой возвращается прозрачная эмаль, просвѣчивающая смальта на серебряномъ фонѣ. Тенденція къ уничтоженію плоскостей такъ велика, что фигуры моделируются вглубь серебрянаго фона, чтобы только достигнуть впечатлѣнія пространства, глубины.

Невольно приходитъ въ голову сравненіе съ чашами поздней римской эпохи съ горельефами на днѣ, просвѣчивающими сквозь вино. Но это лишь одинъ шагъ по пути освобожденія отъ конструктивности, которое мы прослѣдили, начиная отъ строго-романскаго до поздне-романскаго стиля. На этомъ пути, совершенно послѣдовательно, готика идетъ еще дальше, и не только въ эмали. Богатство украшеній, выработанное уже переходнымъ стилемъ, возвышается теперь до изящества, до утонченности. Средство употребляется то же самое, которое примѣняетъ греческая архитектура для того, чтобы добиться того же самаго впечатлѣнія — это перенесеніе центра тяжести на орнаментъ и декоративное, за счетъ тектоники основной формы. Готическая рака для мощей, на примѣръ, украшена не только богатымъ орнаментомъ и скульптурными фигурами позднѣйшаго романскаго времени, но устроена совершенно по образцу трехнефной церковки съ пилястрами и арками, стрѣльчатыми сводами оконными переплетами и розеткой, съ мелкими фіалами, краббами и крестоцвѣтомъ, порталомъ съ полнымъ фигурнымъ его убранствомъ.

Здѣсь мы видимъ то же стремленіе ввысь, какъ и въ соборѣ, то же разрушеніе стѣны въ игрушечныхъ размѣрахъ. Въ одной извѣстной исторіи прикладныхъ искусствъ все это названо „строгимъ и цѣлесообразнымъ“. Я не думаю, чтобы такая сравнительно небольшая рака нуждалась въ опорной аркѣ, которая бы поддерживала ея крышку, или въ порталѣ—для входа, или въ освѣщеніи, разъ все равно заполнены розеты.

Совершенно понятно, что при этомъ главное — настоящее хранилище мощей — забывается, главную роль въ художественномъ предметѣ украшеніе играетъ. Въ романскомъ стилѣ орнаментъ подчинялся ракъ, теперь же соотношение получается совершенно обратное. Такимъ образомъ, въ одномъ Аахенскомъ реликваріи съ изображеніемъ Срѣтенія, мѣстомъ храненія мощей является лишь самый

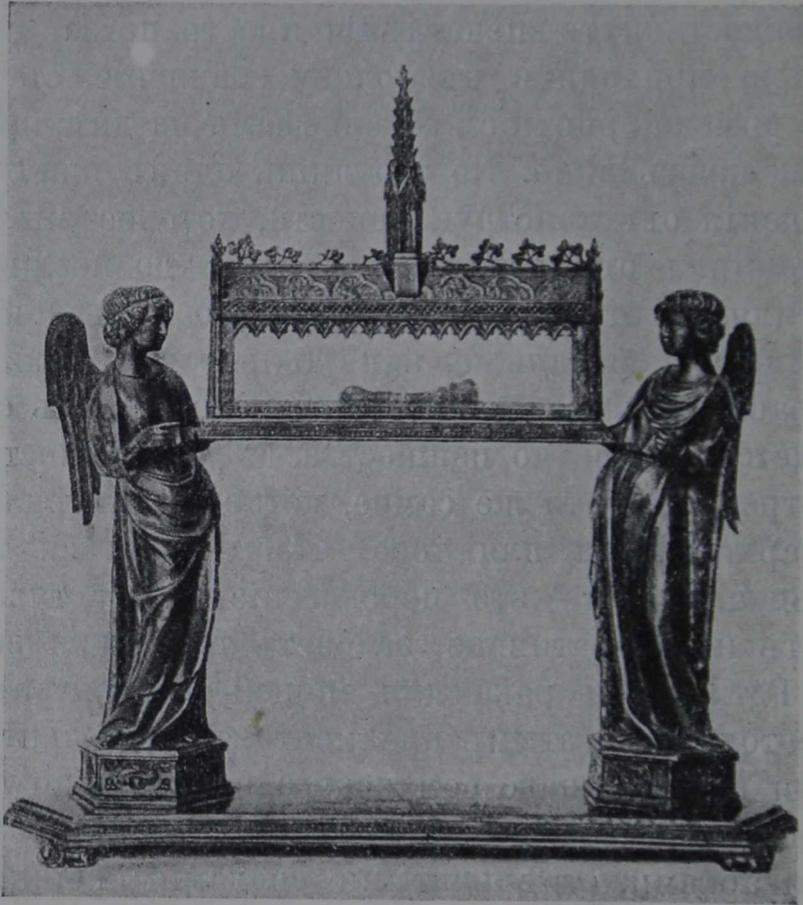


Рис. 52. Реликварій въ Болоньѣ.

алтарь, вокругъ котораго располагаются большія чеканная фигуры, группы, или — въ Болонскомъ реликваріи (рис. 52) собственно вмѣстилище для мощей несутъ ангелы, которые и составляютъ главную художественную задачу. Красивое убранство реликварія фіалами, вимпергами и натуралистически трактованной листвою — примѣняется здѣсь, несмотря на небольшіе размѣры, такъ же, какъ и на большихъ произведеніяхъ. Параллельно съ этимъ и свѣтскіе предметы, напр., служащій для той же цѣли —

сохранить вещи—ларь горожанина перестаетъ быть простымъ ящикомъ. Въ силу той же эстетической необходимости и у него исчезаютъ стѣны за формами строительнаго, фигурнаго и растительнаго орнамента.

Такъ постепенно исчезаетъ подчиненіе украшенія цѣлесообразности формы, исчезаетъ между ними органическая связь, придававшая такую цѣльность романскому стилю. Какъ мы уже видѣли, изъ связанныхъ архитектурю фигуръ, которыя мало по малу становятся все свободнѣе, развивается пластика высокой и вполне самостоятельной красоты. Она достигаетъ такой красоты и силы выраженія, что ее можно поставить наравнѣ съ искусствомъ временъ Перикла, когда совершилось такое же освобожденіе скульптуры.

Статуи въ Реймскомъ соборѣ полны могучей красоты, благородство ихъ захватываетъ насъ съ непосредственною силой. Въ высшей степени интересно оцѣнить индивидуализирующую силу искусства и его выраженія, поставивъ рядомъ мужскую и женскую фигуры. Индивидуальность характеристики полна чрезвычайной тонкости: какими широкими формами облегааетъ одежда тѣло, какія складки лежатъ вокругъ пояса и на плечѣ; какъ понята форма глазъ, ушей и волосъ, какъ на лицѣ кожа покрываетъ мускулы и кости, щеки и лобъ—все это ясно почувствовано и точно передано. Сила художественнаго воспріятія даетъ возможность выразить въ лицѣ и тѣлѣ крѣпкое сложеніе мужчины, и нѣжныя формы женщины, немногими, полными выразительности линіями. Нужно сравнить тонкую линію бедра и плеча женщинъ съ болѣе грубыми членами мужчины, замѣтить, какъ тѣло выдается подъ тонкимъ полотномъ женской одежды и подъ грубой тканью — мужской; надо сравнить съ головой мужчины тонкую прелесть нѣжно обрисованнаго овала женской головки, чтобы понять эту силу (рис. 53, 54).

Мы теперь въ эпохѣ миннезингеровъ. Если бы мы не знали по стихотвореніямъ и другимъ скульптурамъ того времени, какъ сильно чувствовали тогда красоту обнаженнаго тѣла женщины, намъ открыли бы это—эти одѣ-

тыя статуи, которыя заставляють просвѣчивать сквозь одежду нѣжныя формы. Кромѣ того большой размѣръ фигуръ дѣлаеть ихъ монументальными и только легкая улыбка на лицѣ женщины и какая-то мягкость въ го-

ловѣ мужчины — придаетъ имъ едва замѣтное выраженіе внезапности.



Рис. 53. Ева.
Соборъ въ Реймсѣ.

Въ сердцѣ Германіи, въ Наумбургѣ, были созданы скульптуры полныя большого реализма въ фигурѣ мужчины, и нѣжнѣйшей тонкости въ формахъ женщины; они отмѣчены гораздо болѣе сильнымъ чувствомъ дѣйствительности, чѣмъ статуи въ Реймсѣ, и нельзя считать случайнымъ, что въ этихъ мѣстностяхъ готическая миниатюра и рѣзьба по слоновой кости, почти совсѣмъ не получили развитія. Во Франціи, и прилегающихъ къ ней рейнскихъ провинціяхъ, всегда преобладаетъ изысканность и изящество. Доказательствомъ этому служить тонкая рѣзьба по слоновой кости, напр., сцены Страстей Господнихъ, маленькія фигурки которыхъ выработаны горельефомъ, но прежде всего, миниатюра, которая въ 14-мъ столѣтіи порываетъ со строгостью романской страны. Теперь листъ весь испещренъ тончайшимъ растительнымъ орнаментомъ и нѣжнѣйшими узорами и все единство его уничтожается. Это до-

ходитъ до мелочей. Строгий романскій шрифтъ долженъ уступить мѣсто наряднымъ готическимъ буквамъ. О такомъ параллелизмѣ развитія мы часто говорили и все, что въ дальнѣйшемъ сказано о пластикѣ — *mutatis mutandis* касается и миниатюры.

Рейнскія статуи съ ихъ могучей красотой должны быть отнесены къ 1250 году. Какъ миниатюра, такъ и пластика

высокой готики—14-го столѣтія постепенно освободилась отъ тектонической связанности, но, какъ мы это сейчасъ увидимъ, сначала она не стала съ ней въ противорѣчіе.

Повышается самостоятельная цѣнность фигуры, ея выраженіе получаетъ большую красоту и большую силу ха-



Рис. 54. Пророкъ. Соборъ въ Реймсѣ.

рактеристики. У ангеловъ эпохи высокой готики — на болонскомъ реликваріи (рис. 52) — женственная тонкость головы доходитъ до изысканности, изящества, граціозная улыбка играетъ на тонко очерченныхъ губахъ, волосы схвачены повязкой и красивые локоны образуютъ прическу, ближайшее подобіе которой мы можемъ найти у женщинъ Аттики во времена Фидія. Эта улыбка типична для

готики и встрѣчается въ утонченномъ, а иногда и искаженномъ видѣ на всѣхъ произведеніяхъ, какихъ коснулось вліяніе Франціи, точно такъ же, какъ и особенный изгибъ тѣла, такъ называемая готическая кривая. Реликварій этотъ, итальянской работы, какъ разъ очень характеренъ для даннаго мотива. Эта изогнутая линія уже была замѣтна на рейнскихъ статуяхъ въ широкихъ складкахъ, идущихъ отъ бедра къ ногѣ. Теперь она развилась въ движеніе, полное благороднаго ритма. Подобно тому, какъ улыбкою повышаютъ выразительность лица, изящно выгибая линіи и формы бедра, груди и колѣнъ, повышаютъ выразительность тѣла. Безспорно, ближайшей параллелью является античное искусство, начиная съ 4 вѣка до Рождества Христова, которое такъ же мягко обрисовываетъ бедро и ногу. Въ Пергамѣ найдены въ этомъ смыслѣ поразительныя аналогіи. Во всякомъ случаѣ, въ готической кривой изысканность стиля выразилась самымъ поразительнымъ образомъ, но надо замѣтить, что эта поза всегда связана съ архитектурой, съ какимъ-нибудь консолемъ стѣны, на которомъ стоитъ фигура. Въ нашемъ случаѣ она обусловлена параллелизмомъ обоихъ ангеловъ. Становясь самостоятельной, она будетъ невыносимой. Признакомъ упадка вкуса болѣе поздней готики является то, что она, разрушая архитектурную зависимость, уничтожаетъ этимъ своеобразную прелесть кривой. Свободно поставленная фигура, въ такой позѣ должна была превратиться въ наряженую куклу.

Но и улыбка, и готическая кривая—только симптомы повышенной характеристики, которую готика постепенно развиваетъ въ движеніи и позѣ, взаимъ ихъ прежней связанности. Съ улыбкой появляется и серьезное выраженіе лица, наряду съ легкимъ движеніемъ тѣла—сильное. Когда Вальтеръ фонъ-деръ Фогельвейде говоритъ: „Я сидѣлъ на камнѣ, положила ногу на ногу, на нихъ я опирался локтемъ и поддерживалъ щеку и подбородокъ рукой“—эта поза типична для изобразительныхъ искусствъ готики и совсѣмъ не случайно, что это энергичное движеніе является повтореніемъ позы античнаго „мальчи-

ка, вынимающаго занозу“. Она знаменуетъ собой полное освобожденіе тѣла отъ всякой связанности, освобожденіе движенія его во всѣхъ направленіяхъ. Вѣроятно романская эпоха нашла бы эту позу недостаточно тонкой. Наряду съ драматизмомъ отдѣльной фигуры совершенствуется и драматизмъ дѣйствія. Стилъ самой жизни, по всѣмъ вѣроятіямъ, сталъ болѣе взволнованнымъ, кровь быстрѣе обращалась въ жилахъ народа, чѣмъ въ романскую эпоху. Объ этомъ говорятъ намъ крестовые походы, миннезингеры и исторія философіи того времени. Невозможно себѣ представить, что время, замѣнившее легенды рыцарскимъ эпосомъ и пѣснями любви, и вѣру—мистикою, не жило глубоко взволнованной жизнью. Возьмемъ, напр., развитіе религіозной драмы. Въ романскую эпоху это было представленіе, которое давалось священниками, словами Библии въ серьезныхъ напѣвахъ; оно являлось дѣйствительной частью богослуженія и по своей строгости было истиннымъ проявленіемъ романской эпохи. Готика заставляетъ женщинъ рыдать надъ Гробомъ Христа, ангеловъ—ликловать, — однимъ словомъ — вносить аффектъ, взволнованность.

Въ силу того же самаго, уже съ начала готики утилизируется все богатство библейскихъ и легендарныхъ темъ и служитъ программой для украшенія церкви и книгъ, когда все церковное міросозерцаніе, съ его отвлеченными идеями получаетъ выраженіе въ камнѣ и краскахъ. Сцены, которыя требуютъ дѣйствія и объ изображеніи которыхъ еще не думало 13-е столѣтіе, становятся вдругъ любимыми темами, какъ напр. вѣнчаніе Дѣвы Маріи. Исторія этого сюжета является исторіей развитія группы. Прежде, когда изображали Страшный Судъ, то Иисусъ Христосъ царилъ надъ воскресшими съ непоколебимой неподвижностью Судьи міра. Теперь его жестъ становится драматичнымъ и онъ прокликаетъ въ порывѣ гнѣва. Несомнѣнно, что это уже уменьшаетъ его величіе, такъ же, какъ полетъ Христа, котораго раньше возносили ангелы на небеса на рукахъ, или оживленные разговоры апостоловъ во время Тайной Вечери. Это, до нѣкоторой степени ан-

тропоморфное пониманіе, переходить, конечно, и на трансцендентальные предметы. Такъ, блаженство рая, мученія ада передаются самими живыми и земными чувствами.

Характерно, напримѣръ, что еще раньше 1200 года эльзасская аббатесса Геррадь фонъ Лансбергъ въ своей книгѣ, теперь, къ сожалѣнію, уничтоженной, наряду съ первыми впечатлѣніями ранней французской готики, даетъ детальное изображеніе ада въ византійскомъ духѣ, рисуетъ образно самыя благородныя аллегоріи Евангелія.

Для исторіи культуры важно, что почти одновременно на религію разрушительно вліяютъ два противоположныя теченія—философія и суевѣріе, нарушающія цѣльность міросозерцанія. Этотъ процессъ разрушенія начинается въ жизни и стилѣ ранней готики и въ поздней готикѣ находитъ свое завершеніе.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ.

Поздняя готика.

Тонкое изящество формы, котораго достигла высокая готика, вырождается теперь въ нестерпимо вычурную манерность. Центрами поздней готики являются Бургундія, Германія и Нидерланды. Тектоническій элементъ получаетъ все меньше выраженія и становится все болѣе носителемъ декораціи (рис. 55). Даже столбы перестаютъ казаться поддерживающею частью. Странными спиральными линиями поднимаются они къ потолку въ боковомъ придѣлѣ Брауншвейгскаго собора. Почти повсюду исчезаетъ капитель, которая доселѣ разграничивала несущую опору отъ лежащаго на ней свода, такъ что столбы кажутся уходящими въ потолокъ безъ всякаго перерыва, и ребра свода какъ будто начинаются отъ самаго пола. Выемки между



Рис. 55. Церковь св. Георгія въ Динкенсбюль.

вертикальными дѣленіями столба кажутся теперь слишкомъ жесткими, и его колонки становятся плоскими—края ихъ легко переходятъ одинъ въ другой.

Переплетъ оконъ дѣлается все изящнѣе и тоньше. Сводъ также теряетъ ясныя очертанія. Между несущими нервюрами появляются чисто декоративныя,—всѣ онѣ переплетаются между собой поперечными ребрами, и такимъ образомъ возникаетъ странный, имѣющій видъ вѣера или звѣзды, сводъ.

Теперь не раздѣляютъ главныя и второстепенныя члененія, и въ общемъ устройствѣ пропадаетъ тектоническое различіе между главнымъ и боковымъ кораблемъ. Они выводятся на одинаковую высоту, и, благодаря этому, получается церковь въ видѣ зала съ корридорами.

Если, съ одной стороны, все сильнѣе проявляется тенденція къ уничтоженію тектоническихъ расчлененій, то, съ другой стороны—самыя формы зданія становятся теперь лишь декораціей. Цѣли, которой отвѣчали на контрофорсахъ фіалы, закрыть тектоническую необходимость украшеніями, служатъ теперь оконные переплеты и вимперги, высѣченныя ребра и расчлененія столбовъ—все это какъ бы вырвано изъ общей своей связи, размѣщено произвольно какъ простое украшеніе, все завивается, сгибается, оплетается и зазубривается. Возникаетъ орнаментъ, который не довольствуется мотивами растеній, но состоитъ изъ столбиковъ, винтящихся и загибающихся вокругъ себя и покрытыхъ зубчиками.

Въ это время во Франціи говорили о „style flamboyant“—стиль пламенѣющемъ. Все, что раньше стояло свободно, теперь употребляется какъ обрамленіе, все что раньше служило опорой, свисаетъ сверху внизъ. Словомъ, возникаетъ декоративное богатство, изумительное по красотѣ орнаментальныхъ мотивовъ, которые, однако, лишены всякой внутренней связи, только украшаютъ; своимъ чередованіемъ на порталахъ, окнахъ, дверяхъ эти мотивы беспощадно разрушаютъ всякую форму.

Стѣна, ничѣмъ не украшенная, показалась бы сухой, орнаментальное богатство стало самодовлѣющей красотой.

Архитектура церквей этого времени представляет собой мало отрадного. Возьмемъ для примѣра обыкновенную форму дарохранительницы того времени. Ея вмѣстительница—хранилище для Св. Даровъ—почти совсѣмъ исчезаетъ подъ богатымъ орнаментомъ. Она обыкновенно покоится на самомъ легкомъ основаніи. На одномъ, особо богатомъ экземпляръ этого рода мы опять встрѣчаемъ мотивъ каріатидъ, о внезапности впечатлѣнія котораго мы уже говорили. Онъ изваянъ Адамомъ Крафтъ изъ Нюрнберга. Мастеръ и его ученики являются поддерживающими фигурами. Сама хранилище совершенно исчезаетъ подъ огромной башней, украшенной изящнѣйшей кружевной рѣзбой по камню, окутанной причудливыми орнаментами и украшенной фигурами. Она поднимается прямо вверхъ; но даже въ своемъ окончаніи она не остается остроконечной вполнѣ, но загибается свой острый шпигъ въ спираль.

Непрочное основаніе—очень характерный признакъ для изящной, нетектонической формы этого поздняго времени. Когда ножка бокала становится узкой сразу надъ подставкой, а самый бокаль достигаетъ своей наибольшей ширины на верхнемъ краѣ крышки (рис. 67), когда широкая дарохранительница стоитъ на сквозной, ажурной зубчатой ножкѣ, подъ орнаментомъ, неподвижныя линіи котораго заимствованы у архитектуры—исчезаетъ сама хранилище и оканчивается совсѣмъ узкимъ остриемъ (рис. 56), когда ларь дѣлается ящикомъ, который стоитъ на тонкихъ, высокихъ ножкахъ и весь сплошь покрытъ рѣзнымъ орнаментомъ—все это одинъ и тотъ же мотивъ.

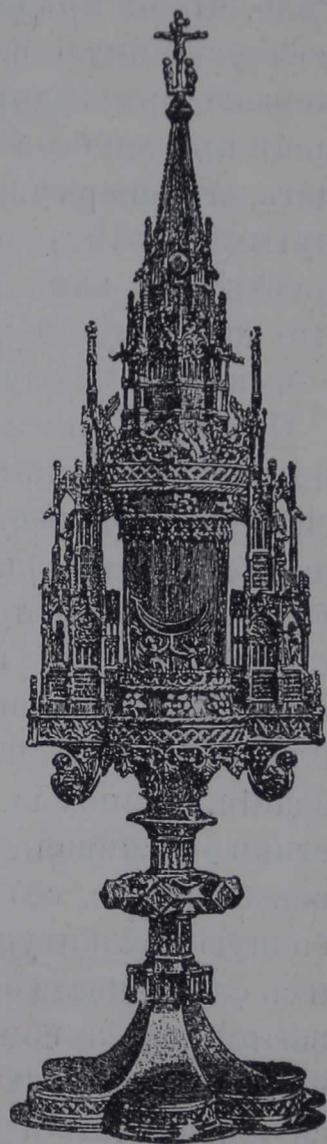


Рис. 56. Дарохранительница. Поздняя готика.

Тотъ же самый вкусъ требоваль теперь для мужского костюма, чтобы ноги были обтянуты и обуты въ остроко-
нечные башмаки, чтобы пестрая матерія вся покрывалась
фестонами (Zaddeln). Готическая кривая стала модой для
женщинъ; былъ изобрѣтенъ корсажъ, который стягиваетъ
тѣло, чтобы придать ему эту проти-
воестественную форму (рис. 57). Мы
можемъ прослѣдить любовь того вре-
мени къ этой безпокойной линіи, уви-
дать, что теперь уже не сидятъ со сдви-
нутыми ногами, а, напротивъ, разстав-
ляютъ ихъ какъ можно шире, такъ
что на трехугольныхъ стульяхъ, вы-
совывается между ногъ одинъ уголь.

Пластика и живопись и здѣсь
идутъ совершенно параллельно. Чѣмъ
сильнѣе развивается въ архитектурѣ
декоративный элементъ, тѣмъ сво-
боднѣе развиваются живопись и пла-
стика. Поздняя готика, отодвинувъ
своею декоративностью, на второй
планъ чувство цѣлесообразности въ
зданіи, принесла для пла-
стики и живописи полное
освобожденіе, создаетъ сво-
бодную скульптуру. Остатки
ихъ связанности обусловли-
ваются только тѣмъ, что онѣ
на первыхъ порахъ являют-
ся живописью и скульпту-
рою алтарною.

Но и эта форма уже указываетъ на освобожденіе отъ
прежней строгости. Въ эпоху романскаго стиля престоль
былъ самымъ главнымъ предметомъ; если надо было его
украсить, его покрывали чеканными золотыми пластин-
ками и другими плоскими украшеніями. Средне-роман-
скій стиль украшаетъ престоль сверху въ видѣ надстройки
и разрушаетъ такимъ образомъ строгую горизонтальную



Рис. 57. Нѣмецкій костюмъ 15-го столѣтія. Рисунокъ въ Эрлангенѣ.

линію, такъ же, какъ онъ это дѣлаетъ на стѣнѣ своими башенками. Но только поздняя готика дѣлаетъ это покрытие важною частью алтаря, даже самую важную его частью. Когда, въ тѣ времена, священникъ отправлялся въ путешествіе, онъ бралъ съ собою маленькій жертвенникъ, переносный алтарь, который сталъ однимъ изъ самыхъ главныхъ объектовъ для художественно-промышленной декораціи. Когда въ 15 столѣтіи отправлялся путешествовать какой-нибудь князь, онъ бралъ съ собою маленькій складень, который служилъ ему въ дорогѣ. Интересъ обратился отъ самого престола къ его покрытію, которое было въ сущности лишь украшеніемъ. Складень—всюду употребительная форма; средняя часть его заполнена нарисованными или рѣзными изображеніями; закрывается онъ двумя дверцами, которыя также украшены различными изображеніями внутри и снаружи. Можно предполагать, что такая форма возникла потому, что желали предохранить отъ пыли деревянную рѣзбу средней части, и, что она лишь позднѣе становится въ складнѣ доской, расписанной живописью, но отъ привычной формы не отступала, тѣмъ болѣе, что она давала полную возможность соединить, связанныя между собою религіознымъ сюжетомъ, изображенія.

Въ 15-мъ столѣтіи и нѣсколько позже эта форма становится предметомъ, на которомъ изощрается художественная утонченность. Для наружныхъ досокъ, которыя постоянно видны, выбираются блеклые цвѣта; онѣ часто расписываются сѣрымъ по сѣрому. По праздникамъ открываютъ среднюю часть и створки во всемъ ихъ красочномъ богатствѣ, для того, чтобы выразить полнѣе радость праздничнаго настроенія.

Складни съ нѣсколькими дверцами въ эпоху возрожденія даютъ художественное впечатлѣніе, полное самыхъ тонкихъ оттѣнковъ. Пластика находится и раньше и позже въ связи съ архитектурою, но, какъ декорація, она безъ всякаго отношенія къ тектоникѣ начинаетъ двигаться совершенно самостоятельно, отступая отъ своего фона. Въ этомъ и заключается развитіе.

Какъ художественное произведеніе, доступное по цѣнѣ для каждаго обывателя, деревянныя и мѣдныя гравюры занимають мѣсто въ церковномъ искусствѣ и до открытія книгопечатанія. Развитіе сюжета въ этихъ свободныхъ искусствахъ идетъ, естественнымъ образомъ, въ томъ же направленіи, которое началось еще въ готикѣ,—оно доводитъ реализмъ до его послѣднихъ предѣловъ. Въ духовныхъ представленіяхъ—тонъ мало-по-малу спускается до простонароднаго, пока, наконецъ, изъ благородной мистериі пасхальной недѣли образуются дикія сцены, наполненныя перебранкой и ругательствами, въ которыхъ главная роль принадлежитъ шуту (Гансъ Вурстъ);—точно такъ же въ библейскихъ изображеніяхъ не стѣсняются ничѣмъ въ сюжетѣ. Бичеваніе Христа, мученія святыхъ, мужчинъ и женщинъ изображаются на сценѣ съ жестокостью застѣнка. Въ связи съ этимъ стоитъ то, что съ крестовыми походами начинаются гоненія на евреевъ и, что процессы вѣдьмъ именно теперь получаютъ широкое распространеніе, потому что жестокость,—характерный признакъ для психически возбужденной эпохи. Въ древнемъ мірѣ звѣринныя травли возникаютъ тоже въ позднее время республики, о чувственности которой мы уже говорили, и странный періодъ упадка критско-микенской культуры уже зналъ нѣчто подобное. Слѣдуетъ думать, что поздняя эпоха готики, какъ и поздняя древность были временемъ большого эротическаго возбужденія. Этимъ общимъ настроеніемъ объясняется, можетъ быть, почему и здѣсь, какъ въ послѣднее время у древнихъ, задача изобразить силу мужчины стоитъ наряду съ утонченными изображеніями женской нѣжности. Тотъ же самый Мартинъ Шонгауеръ (1450, ум. 1491), который рисуетъ самыхъ нѣжныхъ женщинъ съ робкой походкой, съ мягкими и гибкими линіями тѣла, изящно прорѣзаннымъ ротикомъ и нѣжнымъ оваломъ лица,—въ то же самое время рисуетъ драки школьниковъ и перебранку солдатъ. Въ одеждѣ и верхней части туловища во всѣхъ произведеніяхъ этой эпохи выраженіе доходитъ до весьма непріятной подчеркнутости. Готическая кривая линія доводится

до невозможнаго изгиба. Верхняя часть женскаго тѣла отклоняется назадъ, животъ выступаетъ впередъ,—мы уже видѣли, что это считается идеаломъ красоты не только въ искусствѣ, но и въ жизни. Матерія на платьяхъ ломается причудливыми зигзагами; по всей вѣроятности, даже носили такія ткани; ни одна форма не остается спокойной и, такъ же какъ въ архитектурѣ, крупныя линіи пропадають и въ изображеніяхъ человѣка. Какъ въ архитектурѣ, такъ и въ другихъ искусствахъ, ясность уже не является достоинствомъ; загроможденіе пространства считается богатствомъ и красотой. Такъ же, какъ внутри скульптурныхъ украшеній алтаря, и надъ ними помѣщается изящное плетеніе. На картинахъ и гравюрахъ не должно оставаться пустого пространства. Туда вписываютъ зданія, деревья и проч. Въ рисункахъ прибѣгаютъ къ вспомогательнымъ средствамъ, заполняютъ пустое пространство вѣтками и свитками, нарушая реальный смыслъ изображенія. Но тонкое исполненіе этихъ линій предполагаетъ извѣстную изысканность, которая не удовлетворяется только сюжетомъ, но умѣетъ цѣнить и изящество формы. Не можетъ быть никакого сомнѣнія въ томъ, что въ это время въ искусствѣ появилось весьма сильная утонченность.

Совершенно такъ же, какъ въ наше время эстетическая утонченность ищетъ себѣ удовлетвореніе одновременно и въ ярко выраженномъ реализмѣ, и въ тонко нарисованныхъ линіяхъ ванъ деръ Вельде, и въ нѣжныхъ тонахъ японской живописи, такъ и тогда, вполне естественно, реализмъ какого-нибудь Шонгауера совмѣщается съ утонченностью орнамента или тонкостью колорита, характерной для картинъ Кельнской школы и многихъ Нидерландскихъ мастеровъ.

Богатый дворъ Бургундскихъ герцоговъ сдѣлалъ изъ поздней готики утонченное и роскошное искусство, которое должно занимать мѣсто непосредственно рядомъ съ римскимъ. Ювелирное дѣло, гобелены и всякія другія отрасли художественной промышленности достигаютъ высшей степени развитія, иллюстраціи книгъ создаютъ

лучшія свои творенія, разумѣется, въ духѣ поздней готики, — вѣдь совсѣмъ нетектонично употребляютъ страницу для картины, имѣющей глубокое пространство.

Изъ этого круга миниатюръ въ первую половину 15-го вѣка развивается Нидерландская школа живописи, — самая значительная для этой эпохи. При ея возникновеніи мы встрѣчаемъ братьевъ ванъ-Эйкъ, за ними слѣдуютъ Рожеръ ванъ-деръ-Вейденъ, Гансъ Мемлингъ, Гуго-ванъ-деръ-Гесъ. Невозможно изъ всѣхъ именъ замѣчательныхъ художниковъ, встрѣчающихся едва на протяженіи столѣтія, перечислить даже и самыхъ главныхъ. Они показываютъ, что поздняя готика опять сдѣлала живопись свободнымъ искусствомъ. Легенды изображаются съ могучей драматичностью и величайшей правдоподобностью, безъ единой античной фразы, всегда въ костюмѣ и обстановкѣ того времени. Ландшафтъ достигаетъ полного выраженія пространства. Въ портретѣ каждую линію пишутъ съ тончайшей объективностью и настолько совершенно передаютъ индивидуальность модели, что врядъ ли будетъ когда-нибудь возможно превзойти этихъ художниковъ.

Выразительность достигается не только энергіей рисунка, но и величайшимъ мастерствомъ передачи самыхъ тонкихъ красокъ. Мы встрѣчаемся, напримѣръ, съ такой чисто японской проблемой, живописно передать тонкую ткань, сквозь которую просвѣчиваютъ голова и платье.

Такимъ образомъ, позднѣйшее готическое искусство такъ же, какъ и позднее античное, обозначаетъ собою величайшую ступень развитія пластики и живописи, въ то время, когда въ архитектурѣ красотой считается лишь изобиліе орнамента. Между тѣмъ въ Италіи возникаетъ стиль новаго времени, который окончательно разрушаетъ послѣдніе гнилые остатки средневѣкового могущества.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ.

Итальянское возрожденіе.

Несмотря на то, что итальянское средневѣковье является одною изъ наименѣе изслѣдованныхъ областей исторіи искусства, потому что блескъ возрожденія заслонялъ его слишкомъ долго отъ глазъ, несомнѣнно однако и то, что въ то время, какъ по всей Европѣ происходили чрезвычайныя важныя смѣны стилей, Италія, создавая отдѣльныя проявленія, не дала своего цѣлостнаго стиля.

Въ то время, какъ на сѣверѣ развиваются романскіе и готическіе соборы, церковная архитектура Италіи до самаго Возрожденія сохраняетъ типъ древне-христіанской базилики со входомъ на узкой сторонѣ и отдѣльно стоящей кампаниллой. То, что на самой сѣверной окраинѣ встрѣчается то или иное исключеніе, обнаруживающее сѣверное вліяніе, доказываетъ еще болѣе художественную несамостоятельность страны.

Въ томъ же направленіи идетъ и внѣшнее развитіе стиля. Характерно, что его проявленія декоративны и зависятъ отъ живописи и скульптуры.

Положеніе Италіи въ мѣстѣ пересѣченія крупныхъ художественныхъ областей средневѣковья съ Франціей, Германіей, мавританской Испаніей и Византійской имперіей во главѣ, кромѣ того: непрерывныя войны на ея землѣ, которыя на болѣе или менѣе продолжительное время связывали ея судьбу съ этими странами и обеспечивали за ними прямое вліяніе,—все это привело къ тому, что въ Италіи почти все мѣстное спаялось съ иноземными воз-

дѣйствіями и образовалось множество чрезвычайно разнообразныхъ явленій.

Можно считать безспорнымъ, что пути, проложенные римлянами черезъ Альпы, еще въ теченіе столѣтій продолжали служить русломъ для культурныхъ теченій и способствовали постоянному обмѣну между сѣверной Италіей съ одной стороны и Германіей—съ другой. Доказательствомъ этому служить то, что этотъ обмѣнъ уже во времена Каролинговъ былъ не менѣе интенсивнымъ, чѣмъ въ позднее средневѣковье: такъ, сдѣланная незадолго до 835 года облицовка главнаго алтаря въ церкви св. Амвросія въ Миланѣ, съ чеканными золотыми рельефами и тонкою перегородчатою эмалью, принадлежитъ стилю каролингской эпохи Реймса. Все равно, сдѣланы ли рельефы мастеромъ этой школы, или самъ реймскій стиль возникъ въ Италиі, что представляется маловѣроятнымъ, такъ какъ его нельзя нигдѣ больше прослѣдить въ Италиі—во всякомъ случаѣ взаимодѣйствіе этихъ двухъ художественныхъ областей несомнѣнно. Всѣ какія бы то ни было формы, выработанныя въ Сѣверной Италиі, встрѣчаются и сѣвернѣ Альпъ.

Веревочный плетеный орнаментъ, который развивается въ Ломбардіи изъ декоративныхъ мотивовъ древне-христіанскаго искусства, мы находимъ въ то же время на южно-германскихъ фибулахъ. Нельзя рѣшить, лежитъ ли происхожденіе этого орнамента южнѣе или сѣвернѣе Альпъ, но во всякомъ случаѣ, свое распространеніе въ качествѣ архитектурнаго орнамента онъ получаетъ въ Италиі, и въ такомъ уже видѣ переходитъ отсюда на сѣверъ. Онъ встрѣчается въ романскомъ средневѣковьи, съ плоскостнымъ стилемъ котораго онъ такъ естественно сливается, и въ южной Франціи, и въ Германіи, особенно же часто въ Швеціи.

Другіе сѣверно-итальянскіе архитектурные элементы особенно часто встрѣчаются въ южной Саксоніи; какъ былъ видоизмѣненъ покоящійся на двухъ львахъ порталъ въ Кенигслюттерѣ, мы уже видѣли. Но тѣ вліянія, которыя идутъ съ сѣвера на югъ, проникаютъ гораздо глубже. Въ

то время, какъ Германія лишь случайно воспринимаетъ итальянскій орнаментъ и подчиняетъ его своему стилю,— важнѣйшіе элементы романскаго стиля Германіи всецѣло становятся достояніемъ сѣверной итальянской культуры и примѣняются съ необыкновеннымъ пониманіемъ.

Еще болѣе значительнымъ было, конечно, вліяніе Франціи. Формы стиля французской пластики встрѣчаются чрезвычайно часто и почти безъ измѣненій въ итальянской скульптурѣ вплоть до того времени, когда съ семействомъ Пизани, готическая пластика получаетъ господство въ Италиі. Какъ велика зависимость итальянской готики отъ французской, мы уже видѣли на примѣрѣ раки Карла въ Болоньѣ (рис. 52). Ея господство неоспоримо, но воспринимается она съ чисто декоративной стороны.

Можно сказать, что въ Италиі готика вытѣсняетъ всѣ другія формы но, въ сущности, примѣняется лишь какъ стиль щипцовъ и фіаловъ; пользуются ея сводами и употребляютъ формы ея декораціи, но всячески избѣгаютъ послѣдовательнаго примѣненія вертикальной линіи. Можетъ быть здѣсь повліяло давнишнее знакомство съ декоративнымъ мавританскимъ сводомъ. Декоративной, готика дѣлается тамъ, гдѣ она, какъ въ Венеціи, соприкасается съ элементами восточнаго искусства. Здѣсь ея внутренне-согласованныя формы превращаются въ изящную декорацію кружевъ, тонко выточенныхъ изъ камня. Чтобы вызвать впечатлѣніе большей утонченности, прибѣгаютъ къ контрастамъ: на хрупкія аркады нагромождаютъ тяжеловѣсный верхъ, какъ въ Палаццо Дожей въ Венеціи, или же рядомъ, въ противоположность имъ, возводятъ глухую стѣну, какъ въ Ка-д'Оро.

Это восточное вліяніе есть главный двигатель искусства Италиі. Въ теченіе всей романской эпохи оно проникаетъ въ страну двумя путями. Прежде всего это византійское искусство, которое совершенно заполоняетъ нѣкоторыя области Италиі; главнымъ образомъ его произведенія остаются въ Нижней Италиі и Венеціи, между ними мозаики, которыя сохраняютъ тѣсную связь съ родиной. Во-вторыхъ, это мавританское искусство, которое прихо-

дить изъ Испаніи въ Сицилію и Нижнюю Италію. Здѣсь оно сплетается съ византійскими формами и создаетъ искусство истинно восточнаго разнообразія, которое едва ли уступаетъ мавританской Испаніи въ богатствѣ орнаментаций, арабесокъ и роскоши красокъ. Пестрыми инкрустациями выкладываются внѣшнія стѣны, блистающими мозаиками украшается внутренность базиликъ; воздвигаются замки и дворцы, и разнообразіе формъ увеличивается разнообразіемъ исполненія. Это богатое фантазіей искусство продвигается на сѣверъ, точно такъ же, какъ и сѣверно-итальянское искусство на югъ; можно даже указать и тотъ пунктъ въ сѣверной Италіи, въ которомъ пересѣкаются обѣ художественныя области. Точно его установить представляется, однако, болѣе сложнымъ, благодаря третьему теченію. Оно исходитъ отъ остатковъ римскихъ антиковъ, находящихся въ самой странѣ, и къ концу романской эпохи распространяется съ такой силой, что даже опредѣленно говорили о прото-ренессансѣ, хотя въ это время античное искусство перенимается произвольнѣе и перерабатываютъ его меньше, чѣмъ это было въ эпоху Возрожденія.

Плодомъ этого въ средней Италіи является примѣненіе многихъ архитектурныхъ орнаментовъ въ античномъ духѣ и искусство старшаго изъ фамиліи Пизани, Николо, который, принадлежа еще вполне романскому искусству, ни въ какомъ случаѣ немислимъ безъ образцовъ римскихъ саркофаговъ.

Еще интенсивнѣе это направленіе сказывается въ Южной Италіи, гдѣ геніальная личность Фридриха II-го сыграла въ это время ту же роль, которую нѣкогда сыгралъ Карлъ Великій для каролингскаго возрожденія. Онъ возводитъ триумфальныя арки со скульптурой, поражающей въ своихъ остаткахъ чистотою античнаго духа; онъ пишетъ книгу о соколиной охотѣ, и иллюстраціи къ ней передаютъ животныя формы съ утонченною тщательностью зоологическаго изслѣдованія. Нужно, конечно, сказать, что какъ разъ здѣсь, почва была подготовлена вліяніемъ высокой мавританской культуры.

Въ томъ видѣ, какъ они развиваются и сталкиваются, всѣ эти различныя художественныя теченія порождаютъ такое множество отличающихся между собою формъ стилей, что Италія, въ романскомъ и готическомъ средне-вѣковѣ, несмотря на свою необычайную продуктивность, создаетъ мало произведеній, въ которыхъ бы не чувствовалось какихъ-нибудь слѣдовъ иноземныхъ образцовъ.

Картина совершенно мѣняется съ началомъ 15-го столѣтія. Теперь уже Италія исключительно своими силами создаетъ стиль, который едва ли не въ большей мѣрѣ чѣмъ готика втягиваетъ въ сферу своего вліянія все европейское искусство: стиль такъ называемаго Возрожденія.

Для насъ теперь слово „Возрожденіе“ не имѣетъ уже больше того значенія, которое оно имѣло раньше—возрожденіе античности. Переставъ разсматривать стиль со стороны внѣшнихъ детальныхъ формъ, но стараясь проникнуть въ сущность, въ то, какъ эти детали сливаются въ цѣлое, мы видимъ, что Возрожденіе ставитъ античныя формы въ служебное положеніе по отношенію къ своимъ, совершенно самостоятельнымъ задачамъ. Для насъ это слово обозначаетъ возрожденіе сильной личности, творческой силы человѣка, пользующейся вполнѣ самостоятельно тѣми формами античнаго искусства, которыя были передъ ея глазами.

Поэтому никоимъ образомъ не случайно, что раньше всего, изъ сокровищницы формъ античнаго міра заимствовала свою декорацію архитектура и художественное ремесло, другія же искусства пользуются лишь изрѣдка отдѣльными элементами античнаго искусства. Только исходя изъ этого, можемъ мы отвѣтить и на вопросъ,—почему взяли за образецъ именно римскую древность, а не эллинскую, хотя ея произведенія въ нижней Италіи стояли еще передъ глазами всѣхъ. У нея, однако, даже нижне-итальянскій „прото-ренессансъ“ не заимствовалъ никакихъ формъ. Миѣніе, что римское искусство избрали потому, что итальянскіе города гордились выводить свое происхожденіе отъ Рима, болѣе не представляется намъ

убѣдительнымъ. Кажется, что рѣшающимъ здѣсь были скорѣе внутреннія причины. Прежде всего: радость богатства и блеска, которая такъ присуща этому радостному времени и находить себѣ такое высокое выраженіе въ его празднествахъ и постройкахъ. Эта праздничность скорѣе могла удовлетвориться богатыми и подвижными формами римской архитектурной орнаментики, чѣмъ простой и строгой греческой архитектурой. Далѣе, постройки ренессанса состоятъ изъ сплошныхъ стѣнъ, которыя прежде всего требуютъ украшенія; готовые образцы онѣ находили въ римскихъ постройкахъ съ ихъ богато украшенными стѣнами, въ то время, какъ греческія зданія, со своими свободно стоящими колоннами, гораздо меньше обращали на себя вниманіе. Вѣдь не античное искусство создало ренессансъ, гораздо скорѣе ренессансъ самъ взялъ для своихъ цѣлей античныя формы. И совсѣмъ не случайно то, что онъ развился не въ Римѣ, гдѣ въ то время сохранилось еще большинство самыхъ главныхъ и богатыхъ зданій, не въ папскомъ городѣ, но во Флоренціи, гдѣ почти не было остатковъ древности, но гдѣ въ постоянной борьбѣ, которая наполовину была торговой конкуренціей, наполовину борьбою за власть, развивалось сильное и свободное городское общество.

Это развитіе индивидуальности было важнѣйшимъ завоеваніемъ предыдущихъ столѣтій, оно и создаетъ ренессансъ. Въ средніе вѣка войны разыгрывались между церковью и государствомъ; лишь постепенно, своею торговлею, города окрѣпли настолько, чтобы завоевать себѣ мѣсто на ряду съ государями при помощи наемныхъ войскъ или городскихъ ополченій. До сихъ поръ богатство дѣлало ихъ яблокомъ раздора между государями. Теперь, своимъ богатствомъ они завоываютъ себѣ право на свободу. Эта новая сила одержала свои побѣды въ Италіи можетъ быть раньше чѣмъ за Альпами: достаточно напомнить битву при Леньяно, гдѣ союзъ ломбардскихъ городовъ разбилъ Фридриха Барбароссу. Гордостью горожанина было то, что онъ членъ свободнаго города, что онъ участвуетъ наравнѣ съ другими въ его управленіи;

такимъ чувствомъ создавались всѣ эти маленькія, но могущественныя городскія республики. Но та же гордость гражданина побуждала отдѣльныя личности добиваться того, чтобы стать на виду среди своихъ согражданъ, выдвинуться могуществомъ или знаніями—такимъ образомъ появляются всѣ эти меценаты, всѣ эти одаренные необыкновеннымъ вкусомъ диллетанты, просыпается вся эта большая, полная движенія жизнь эпохи, которая, даже намъ, современнымъ людямъ, даетъ картину огромнаго размаха силы. Никогда честолюбіе не было такимъ всеобщимъ двигателемъ, какъ для полководца, такъ и для государственнаго дѣятеля, какъ для ученаго, такъ и для художника, но съ другой стороны не было времени, когда и талантъ цѣнился бы такъ высоко. Когда Дюреръ пишетъ изъ Венеціи: „Здѣсь я господинъ, дома на меня смотрятъ, какъ на блюдолиза“—это хорошо опредѣляетъ все различіе двухъ міросозерцаній.

Художникъ средневѣковья большею частью анонимъ. Чѣмъ ближе мы подходимъ къ ренессансу, тѣмъ чаще встрѣчаются имена художниковъ. Мастера ранняго ренессанса рѣдко подписываются подъ отдѣльными произведеніями, ихъ честолюбіе добивается лишь общаго признанія; Боттичелли расписываетъ еще лари, Вероккіо знамена для турнировъ—словомъ, сохраняется еще чувство, что всякое искусство должно быть подчинено опредѣленной цѣли. Позднѣе, подписываются подъ всякой, до смѣшного незначительной картиной, работаютъ для своего прославленія; самонадѣянная дерзость какого-нибудь художника барокко, на примѣръ Челлини, становится невыносимой, а зависть ко всѣмъ, кто на что-нибудь способенъ, прямо отвратительной. Это заходитъ такъ далеко, что уже въ раннемъ ренессансѣ говорятъ съ чувствомъ глубочайшаго презрѣнія о только что оставленномъ готическомъ стилѣ, и слово „готика“ становится клеймомъ для обозначенія варварскаго искусства, отъ котораго ушло такъ далеко ихъ собственно антикизирующее направленіе.

Однако противоположность между ними не была такой глубокой, какъ думали современники, и переходъ отъ

готики къ ренессансу совершился лишь постепенно. Уже готика создала тотъ типъ дворца, который сталъ господствующимъ въ ренессансѣ. Городскія ратуши, дворецъ фохта въ тѣ времена борьбы города противъ города, партіи противъ партіи, должны были быть прочными постройками, маленькими крѣпостями, гдѣ можно бы было защищаться. Такимъ образомъ опредѣлился типъ: зданіе, которое снаружи должно быть возможно прочнымъ, въ массивныхъ стѣнахъ котораго можно продѣлать лишь маленькія окна, дающее только во дворѣ свободный просторъ для декораціи. Это опредѣленный типъ крѣпости, который знаютъ уже нѣмецкіе бурги романскаго времени, и который лежитъ еще въ основѣ Гейдельбергскаго замка. Но маленькіе города Италіи даютъ его, быть можетъ, въ чистѣйшемъ видѣ, потому что здѣсь отсутствуютъ церковныя пристройки, обычныя въ Германіи. Его планъ квадратный. Стѣны открыты наружу со всѣмъ маленькими окнами и узкими дверями, сильная горизонтальная линія верха крыши увѣнчана прочными зубцами; маленькіе карнизы, которые, проходя подъ окнами, опоясываютъ все зданіе, служатъ скорѣе для того, чтобы повторяя, подчеркнуть силу этой горизонтальной линіи, чѣмъ для того, чтобы оживить стѣну. Только сторожевая башня, которая является тоже необходимостью, подымаясь отвѣсно вверхъ, перерываетъ общее направленіе этихъ спокойныхъ линій. Но съ внутренней стороны, во дворѣ, уже теперь открываются въ нижнемъ этажѣ колоннады, несущія арки, и верхніе этажи опоясываютъ ряды широкихъ оконъ.

Если считать, что движеніе ренессанса началось около 1420-го года, то нужно признать, что эти кастеллы устанавливаются типъ дворцовъ богатыхъ патриціанскихъ фамилій потому ли, что борьба этихъ фамилій между собою за власть, битвы и заговоры, все еще принуждали дѣлать изъ дома крѣпкую твердыню, потому ли что этотъ типъ просто сталъ для дворца преобладающимъ. Последнее можетъ быть, даже болѣе вѣроятно, потому что у всѣхъ такихъ дворцовъ, а въ большихъ городахъ, какъ

Флоренція, ихъ порядочное число, отсутствуютъ сторожевая башня и зубцы. Такимъ образомъ горизонтальная линія, оканчивающая зданіе, выступаетъ еще сильнѣе; во всемъ остальномъ сходство полное.

Дворецъ ранняго ренессанса попрежнему вполне структуривенъ. Для каждой отдѣльной формы, также какъ и для общаго плана опредѣляющимъ является ясность тектоники (рис. 58). Всѣ ограничивающія линіи рѣзко выра-

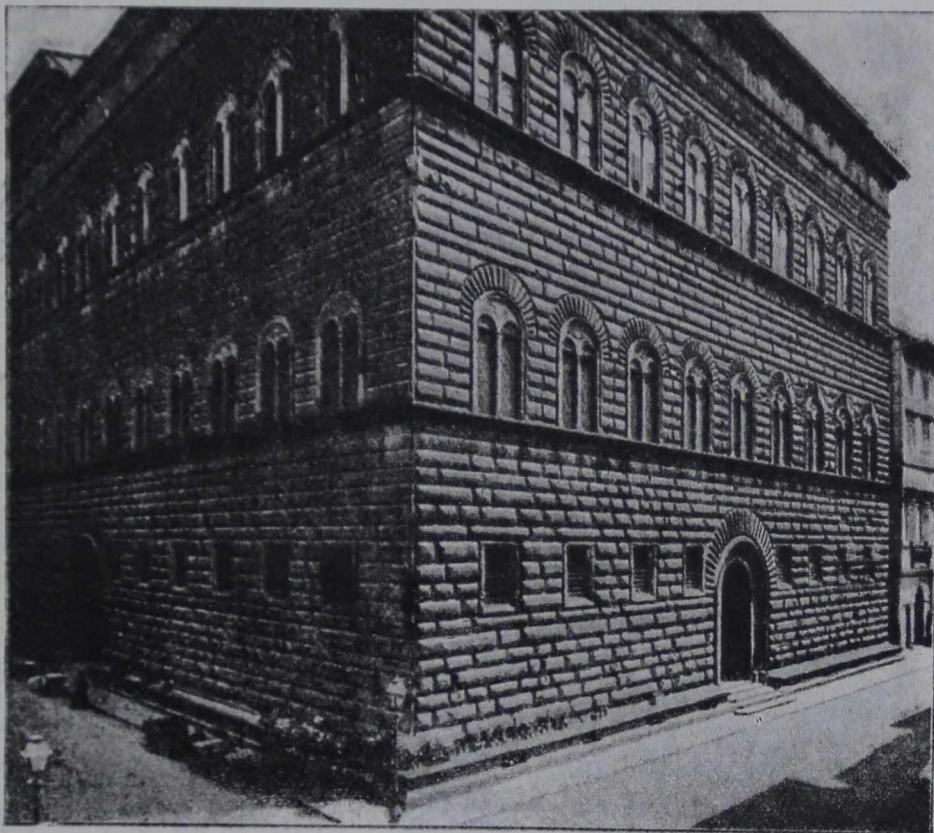


Рис. 58. Флоренція. Палаццо Строчи.

жены. Скамьи, идущія вокругъ Паллацо Строчи, поставлены съ расчетомъ и имѣютъ то же функціональное значеніе, какъ и базисъ романской церкви. Что въ другихъ случаяхъ дѣлается цоколь, сохраняющій горизонтальную линію, даже при подъемахъ почвы, ясно показываетъ намѣреніе твердо ограничить зданіе снизу. Также рѣзко зданіе ограничено и съ боковъ, сходящимися подъ острыми углами стѣнами. Но всего выразительнѣе закончено оно сверху. Мѣсто зубцовъ замѣнилъ далеко выступающій карнизъ, эстетическое назначеніе

котораго состоитъ въ томъ, чтобы закончить постройку сильно подчеркнутой горизонтальной линіей. Оставленная съ расчетомъ пустою, стѣна, между верхнимъ рядомъ оконъ и карнизомъ, усиливаетъ значеніе такого окончанія. Такой же расчетъ виденъ и въ томъ, что главная горизонтальная линія зданія повторяется въ карнизахъ, проходящихъ подъ окнами. Они уже болѣе не узкія линіи, какъ въ дворцахъ готики, но карнизы въ настоящемъ смыслѣ слова, съ чрезвычайно сильнымъ профилемъ. Горизонтальная линія является руководящею линіею въ постройкѣ, и провести параллель съ ея значеніемъ въ романскомъ стилѣ представляется вполне логичнымъ. И тамъ и здѣсь она имѣетъ одинаковый смыслъ: закончить зданіе рядомъ камней, т.-е. дѣйствительно выражающею ея конструктивную сущность, линіею.

Въ силу этого и стѣна въ обоихъ стиляхъ дана, какъ ограничивающая плоскость. Только ренессансъ подчеркиваетъ кромѣ того ея устойчивость, выражаетъ массивность отдѣльных плитъ кладки, тѣмъ, что оставляетъ ихъ швы въ видѣ углубленныхъ темныхъ линій, не сглаживаетъ стѣну (т. наз. рустика) и достигаетъ такъ образомъ впечатлѣнія ея прочности и мощи. Окна и двери—простыя отверстія въ стѣнѣ, какъ это и должно быть, но для логики тектоническаго чувства чрезвычайно характерно, что замыкающая ихъ арка сдѣлана изъ отесанныхъ клиньями камней. Потому что, именно этотъ круглый сводъ есть самое уязвимое мѣсто окна, въ этой-же обработкѣ ясно показано насколько сильно втесаны другъ въ друга клинья, и какъ проченъ самый сводъ, несущій массу стѣны. Впослѣдствіи, средній клинь выдѣляютъ особымъ украшеніемъ, подобно камню замка готическаго свода, чѣмъ подчеркивается его значеніе въ качествѣ скрѣпа.

Точно такъ же и дворъ, по своему общему, первоначальному плану принадлежитъ готикѣ; только въ составъ декораціи входятъ теперь коринскія колонны, круглые своды, карнизы съ античнымъ профилемъ; аркады и окна оживляются болѣе богатыми украшеніями. Не-

обыкновенно живописенъ видъ на этотъ дворъ изъ-подъ арокъ нижняго этажа. Несомнѣнно, богатый буржуа цѣнилъ во всемъ этомъ прежде всего парадность впечатлѣнія.

Вполнѣ естественно, что чѣмъ спокойнѣе становятся времена, тѣмъ меньше на домъ смотрять, какъ на крѣ-

пость и эта декорація внутреннихъ частей зданія переходитъ и на фасадъ. Этотъ типъ зданія сочли характерною особенностью высокаго ренессанса, но и тутъ переходъ совершился лишь постепенно. Построенный Браманте около 1500 года, дворецъ Cancelleria походитъ еще въ основныхъ своихъ чертахъ на дворецъ ранняго возрожденія. Его контуръ и ограниченія такъ же сильны, горизонтальныя линіи карнизовъ, идущихъ подъ окнами все еще остаются главными расчлененіями; стѣна кажется



Рис. 59. Окно въ Cancelleria Римъ.

несокрушимой, окна дѣлаются такими же маленькими (рис. 59). Но въ обработкѣ плоскости стѣны чувствуются уже новыя вѣянья, правда, только въ двухъ верхнихъ этажахъ; нижній попрежнему служитъ только сильной опорой для остальныхъ.

Очевидно, такая спокойная поверхность стѣны, какъ напримѣръ, въ палаццо Строцци, тогда уже ощущалась, какъ слишкомъ холодная и не оживленная. Стѣну прорабатываютъ болѣе выразительно, примѣняя для ея рас-

члененія кромѣ главныхъ, горизонтальныхъ линій, по-прежнему доминирующихъ, и вертикальныя. Сначала эта вертикальная линія примѣняется робко, въ видѣ антикизирующаго, почти не выдающагося изъ стѣны, пилястра, поставленнаго между горизонтальными карнизами. Сила ея дѣйствія, однако, заключается въ томъ, что она, обрисовывая окна, опредѣляетъ имъ важное мѣсто въ стѣнной плоскости; окно перестаетъ быть простымъ отверстіемъ въ стѣнѣ—оно становится самостоятельной архитектурной частью. Особенно сильно выдѣляется оно на общей плоскости стѣны, благодаря рамѣ, которая только своими внутренними очертаніями повторяетъ его форму; ея наружный контуръ представляетъ изъ себя прямоугольникъ. И несмотря на все остроуміе такого соединенія: свода, покоящагося на античномъ пилястрѣ и прямоугольника, охватывающаго этотъ сводъ,—именно въ немъ чувствуется противорѣчивость, которая такъ характерна для самой сущности новыхъ задачъ. Сравнительно со строгой послѣдовательностью стѣны палаццо Строцци, теперь стѣна безусловно разбита декорацией, которая имѣетъ свое собственное содержаніе и разрушаетъ ея структурность. Никомъ образомъ не случайно, что вѣнчающій карнизъ выступаетъ здѣсь гораздо меньше, что острая окантовка сходящихся стѣнъ смягчается пилястрами, что горизонтальные карнизы удваиваются, чѣмъ въ значительной степени ослабляются главныя линіи, которыя, благодаря этому, становятся болѣе расплывчатыми. Несомнѣнно, что и здѣсь это обогащеніе выразительности знаменуетъ собой упадокъ законмѣрности. Можно ступень за ступенью прослѣдить послѣдовательное развитіе этаго принципа, т.-е. что окна и пилястры пріобрѣтаютъ все большее значеніе, а стѣна его утрачиваетъ, вплоть до бібліотеки Сансовино въ Венеціи (рис. 60), послѣднемъ звенѣ развитія эпохи. Въ ней еще сохранена цѣлостность впечатлѣнія, но достигается она исключительно живописными средствами.

Стѣна нижняго этажа открыта въ широкихъ аркахъ, отдѣленныхъ другъ отъ друга декоративными колоннами. Надъ ними попрежнему проходятъ горизонтальные ряды

карниза и фриза, но доминирующая сила этихъ горизонтальныхъ линій уже разлагается. Дорическій фризъ съ гуттами, о связующемъ значеніи котораго было уже говорено, ведетъ отъ нижняго этажа кверху, и такую же постепенность перехода даетъ балюстрада галлерей, поверхъ дѣлящаго карниза. Кромѣ того: верхнія колонны не только соотвѣтствуютъ нижнимъ: хотя онѣ и входятъ въ балюстраду, но поставлены на изолированные цоколи, благодаря чему являются для зрителя прямымъ продолженіемъ линіи нижнихъ колоннъ. Окна верхняго этажа



Рис. 60. Венеція. Библиотека Сансовино.

изысканнѣе и изящнѣе, чѣмъ своды нижняго, на которыхъ онъ лежитъ, точно также и заключительная горизонтальная линія выражена здѣсь мягче, чѣмъ въ раздѣляющемъ ихъ карнизѣ. Она получаетъ полное разрѣшеніе, съ одной стороны, въ широкой полосѣ фриза въ видѣ несущихъ гирлянды путтовъ, раздѣленныхъ маленькими окнами; съ другой — въ свободно-стоящей балюстрадѣ, (аттика), благодаря которой все зданіе мягко сливается своими очертаніями съ воздухомъ. Но и это разрѣшеніе совершается при помощи вертикальныхъ линій. Путты на фризѣ продолжаютъ собой линіи колоннъ и передаютъ ихъ наверху базисамъ, на каждомъ изъ которыхъ стоить

статуя. Аллегорическое значеніе, которое онѣ имѣютъ для насъ несущественно, — главное же ихъ назначеніе въ томъ, чтобы нарушить послѣднюю горизонтальную линію, — перила аттики — и закончить зданіе еще мягче. Такимъ образомъ горизонтальная линія упраздняется все больше и больше. Такъ же и стѣна. Стѣна дѣйствительно исчезаетъ, и не только благодаря проломамъ, но и благодаря сильнымъ оптическимъ контрастамъ свѣта и тѣни въ ея богатой декораціи. Именно эта декоративная сторона особенно ясно показываетъ переходъ къ высокому ренессансу. И теперь употребляются преимущественно архитектурныя формы. Но, тогда какъ раннее Возрожденіе примѣняетъ, сравнительно рѣдко, совершенно плоскія формы (рис. 59), высокій ренессансъ нагромождаетъ формы сильно выступающія. Нельзя сказать, что декорація стала богаче формами, но онѣ такъ тѣснятся другъ къ другу, что отъ стѣны почти ничего не остается. И при заполненіи плоскости высокій ренессансъ вмѣсто простыхъ, тонкихъ, но ясно вырисованныхъ завитковъ болѣе ранняго періода, вводитъ сочный, волнистый орнаментъ, развѣсистые вѣнки и тяжелыя вставки (рис. 60).

Всѣ мотивы взяты изъ античнаго римскаго орнамента, который переребатывается въ духѣ стиля. Палаццо Пезаро въ Венеціи, зданіе относящееся ужъ къ барокко, дѣлаетъ изъ всего этого послѣдніе выводы. Стѣна здѣсь исчезла окончательно. Даже ея остатокъ около колоннъ въ библиотекѣ Сансовино, замѣненъ въ свою очередь колонною. Точно также и вертикальная линія получаетъ равныя права съ горизонтальной. Карнизъ дѣлаетъ выступъ надъ каждой колонной и глазъ безпрепятственно слѣдуетъ снизу и до самой крыши. Эта борьба направляющихъ линій дѣлается еще выразительнѣе, благодаря сильнымъ выступамъ и углубленіямъ отдѣльныхъ частей, которые въ свою очередь дѣйствуютъ такъ живо въ силу того, что въ сущности самой стѣны уже больше не существуетъ. Словомъ, стремятся теперь къ тому, чтобы достигнуть возможно большаго богатства, на счетъ тектоники. Ни одинъ тектоническій элементъ не видимъ снаружи, и не входитъ

въ впечатлѣніе. Стѣна и крыша совершенно вытѣснены декорацией, и по всему фасаду, — сверху и снизу, справа и слева скользятъ свѣтъ, въ равномерныхъ чередованіяхъ выступовъ и углубленій, такъ что возникаетъ впечатлѣніе волнообразнаго движенія. Изъ этихъ тенденцій вырастаетъ въ послѣдствіе барокко.

Въ этомъ же направленіи развивается и художественное ремесло. Ранній ренессансъ небогатъ формами мебели. Ларь, въ видѣ прямоугольнаго ящика съ тяжелымъ профилемъ цоколя прочно стоитъ на полу; такой же строгій профиль замыкаетъ его сверху. Боковыя стѣнки остро окантованы и украшены, подчиненными плоскости стѣны, лѣпнымъ рельефомъ, интарсіями и линейной живописью. Все это тѣсно связано съ общимъ обликомъ дворца ранняго Возрожденья; такъ же параллельно идетъ и дальнѣйшее развитіе. Декорация побѣждаетъ ясную структуру, и утварь совершенно теряетъ свою тяжеловѣсную прочность. Ларь ставятъ теперь на львиныя лапы, съ выпущенными когтями, которыя, съ одной стороны, поднимая его надъ поломъ, отнимаютъ у него всякую тяжесть упора, съ другой стороны, сводятъ всю его массу мягкими линіями книзу. Эти линіи повторяетъ и самъ предметъ. Ящикъ ларя посерединѣ выгибается и образуетъ выпуклость, подходя къ крышкѣ опять суживается, отчего его форма, очерченная мягкой кривой, становится болѣе оживленной. Уже благодаря такому сильному оживленію линій, предметъ утрачиваетъ характеръ простаго ящика. Богатая фигурной и орнаментальной рѣзьбой декорация способствуетъ еще больше исчезновенію всякой плоскости. То же самое происходитъ и со страницей, теперь уже печатной, книги. Ея плоскость въ раннемъ ренессансѣ была совершенной по своей линейной замкнутости, такъ что ея орнаментъ часто приближался къ идеалу всякой плоскостной декорации, романскому орнаменту; отличающіеся такой же строгой линейностью рисунки, совершенно сливались съ листомъ. Въ высокомъ ренессансѣ плоскость исчезаетъ, благодаря картинамъ съ углубленнымъ пространствомъ. Несомнѣнно, наряду съ этимъ усиленнымъ

разложениемъ плоскостной структуры, идетъ постоянно возрастающее пониманіе пространства, которое развивала живопись и пластика, и плоскость рельефа, книги, тарелки все меньше подчиняется тектоникѣ, все больше дѣлается лишь фономъ для живописи.

Если гдѣ-нибудь можно утверждать тотъ фактъ, что развитіе пластики и живописи идетъ рука объ руку съ упадкомъ строгой структуры въ прикладномъ искусствѣ и архитектурѣ, то это можно дѣлать относительно именно ренессанса. Начало Возрожденія встрѣчаетъ живопись и пластику, уже вполнѣ самостоятельными искусствами. Той внутренней подчиненности опредѣленной цѣли, которая дѣлаетъ такимъ цѣлостнымъ романскій стиль, въ ренессансѣ никогда не было, хотя гармонія уже рано была достигнута даже тамъ, гдѣ пластика и живопись служили только украшеніемъ архитектуры. Подобно тому, какъ архаическое греческое искусство, основываясь на позднихъ греко-микенскихъ формахъ, создаетъ постепенно изъ куска камня человѣческое тѣло, учится все больше овладѣвать его членами, точно также и ренессансъ добивается полнаго знанія человѣческаго тѣла и освобождаетъ его подъ массами одеждъ, въ которыя прятала свои фигуры итальянская готика, стремившаяся лишь къ красотѣ линій. Путь, который Эллада совершила въ три столѣтія, пройденъ здѣсь едва въ три поколѣнія. Но этому возбужденному времени сильнѣйшаго индивидуализма недостаетъ той дисциплинирующей, сдержанной силы, которая создаетъ самое высокое лишь въ творествѣ общемъ.

Мы видимъ здѣсь то же самое, чему насъ научила античность и средніе вѣка, т.-е. что пластика, которая требуетъ, чтобы художественный замыселъ былъ выраженъ въ одной фигурѣ, является по преимуществу носительницей углубленнаго изученія человѣческаго тѣла. Донателло (1386—1466) первый придаетъ полноту выраженія каждому отдѣльному члену, чтобы сообщить всей фигурѣ возможно полную выразительность. Въ его монументальныхъ, одѣтыхъ фигурахъ тѣло еще тонетъ въ массахъ одѣяній, но

то, что остается открытымъ, руки и головы проработаны съ добросовѣстностью реалиста. То, какъ кожа и мясо облегаютъ кости онъ видѣлъ и передавалъ съ совершенной увѣренностью. Онъ нарочно выбираетъ моделями стариковъ, у которыхъ всѣ эти формы особенно характерно выступаютъ. Онъ пытается итти глубже въ своемъ изученіи и намѣренно обнажаетъ все бѣльшія поверхности тѣла. Но все же, его изученіе останавливается на поверхности. Мы не всегда видимъ, какъ одинъ мускуль отдѣляется отъ другого, какъ отграничены суставы. Въ его актахъ остается еще нѣкоторая тяжеловѣстность, и что-то вялое въ постановкѣ всей фигуры. То и другое было неизбѣжнымъ. Его фигуры, часто зависима даже отъ архитектурнаго задняго плана, предназначены почти всегда для разсмотрѣнія съ одного мѣста, такъ какъ ихъ движеніе въ сущности остается еще въ плоскости. Получается впечатлѣніе, что приспособленныя для новаго стиля формы пластики и живописи заложены ранѣе настоящаго ренессанса. Искать деталей движенія, разлагать каждый отдѣльный членъ, все это во время Донателло произвело бы впечатлѣніе раздробленности. Но только этимъ путемъ можно было придти къ совершенной ясности передачи. Это аналитическое изученіе формъ было важнѣйшей проблемой ранняго ренессанса. Надо было сдѣлать этотъ шагъ, и его сдѣлалъ Андреа дель Вероккіо (1435—1488). Поразительно наблюдать здѣсь то же самое, что и въ классической древности, какъ научный и художественный анализъ идутъ рука объ руку; также какъ и Поликлеть, ищетъ Вероккіо сущность красоты въ пропорціяхъ чловѣческаго тѣла, изслѣдуетъ перспективу и предается математическимъ занятіямъ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ изучаетъ движеніе и строеніе тѣла чловѣка и лошади, разлагаетъ всѣ мускулы и суставы въ своихъ скульптурахъ настолько, что у его юнаго Давида чувствуется каждый мускуль, каждая складка кожи даже подъ панцыремъ. Благодаря этимъ изслѣдованіямъ, повороты его фигуръ выразительнѣе, чѣмъ у Донателло. И у Донателло также встрѣчаются самыя сложныя движенія, но имъ не хва-

таетъ мотивировки въ мускулатурѣ, въ то время какъ у Вероккіо все до послѣднихъ мелочей ясно и полно выраженія. Такъ же, какъ организмъ отдѣльной фигуры, выясняется и организмъ группы, пластической или живописной. Многофигурныя, рельефныя композиціи Донателло чрезвычайно выразительны. Драматизмъ подымается въ нихъ до чрезмѣрной страстности. Въ его *Santoria* архитектурныя колонны идутъ передъ фигурами, пилястры консоль перерѣзаютъ фигуры пополамъ. Но композиціи не достаетъ расчлененности, все необычайно неясно въ своемъ кипучемъ богатствѣ. Съ полнымъ правомъ можно въ ней видѣть послѣдній выводъ изъ готическаго драматизма Пизани и Джотто. Гиберти, который старше Донателло только на десять лѣтъ, безусловно идетъ впереди него по глубинѣ и построению своего пространства. Но въ искривленныхъ позахъ своихъ фигуръ, въ мягкихъ линіяхъ онъ остается совершеннымъ готикомъ, хотя и не лишень извѣстнаго драматизма. Хочется сказать, что Гиберти такъ относится къ Донателло, какъ въ нидерландской школѣ Янъ-ван-Эйкъ къ Рожье ван-дер-Вейденъ.

Школа Вероккіо вноситъ ясность и въ композицію, устанавливая принципы координаціи, то-есть соединенія въ группу, и подчиненія, то есть выдѣленія главнаго отъ второстепеннаго. Ботичелли (1444—1510) поражаетъ въ этомъ отношеніи своимъ превосходствомъ надъ другими, Леонардо (1452—1519), который собственно открываетъ собой высокій ренессансъ, является завершителемъ. Леонардо уже владѣетъ движеніями и формой цѣлаго вполнѣ, видитъ пространство не какъ отдѣльныя зоны, но какъ нѣчто единое и начинаетъ уже примѣнять зрительное впечатлѣніе въ духѣ импрессионизма, въ неясной обрисовкѣ контуровъ (*Sfumato*). Въ силу этихъ познаній онъ настолько же разнообразенъ въ частностяхъ, насколько сдержанъ въ цѣломъ. При строжайшей концентраціи, всѣ его произведенія даютъ впечатлѣніе необыкновеннаго богатства. Въ его Тайной вечери (рис. 61) индивидуальность и слова cadaго изъ апостоловъ тонко охарактеризованы, движенія даны въ драматическомъ оживленіи, но все

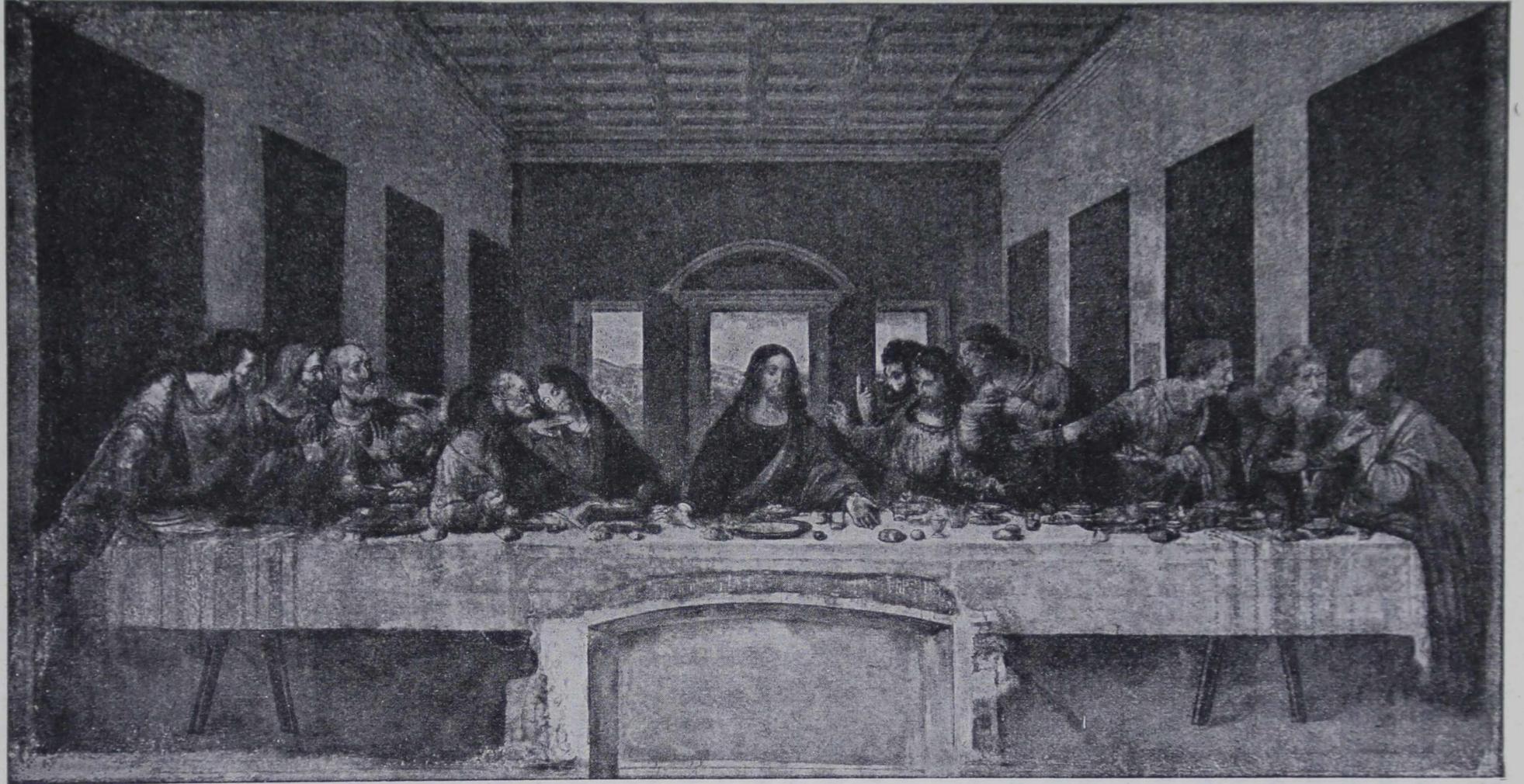


Рис. 61. Леонардо. Тайная вечеря.

подчинено художественной композиціи, освободившейся от іератичныхъ традицій иконописи. О высокомъ мастерствѣ этой композиціи очень много сказано—какъ закончена картина линіями апостоловъ по угламъ, какъ самъ Христосъ изолированъ въ пространствѣ и этимъ выдѣляется среди всѣхъ, какъ оживленіе говора и движеній, доходя до него, разбиваются о его спокойный жестъ, какъ прибой о скалу. Но впечатлѣніе основывается также и на экономикѣ цѣлаго картины. Не случайно, что четыре пары козелъ стола до извѣстной степени замыкаютъ въ себѣ группы по три человѣка въ каждой, что Христосъ сидитъ на фонѣ отверстія окна, которое возвышается надъ другими своей аркою. Это то же самое расчлененіе, какое даютъ колонны и акротеріи скульптурамъ западнаго фронтона Эгины (рис. 10). Только въ Эгинѣ расчлененіе это строго тектоническое, т.-е. расчлененіе украшенія зависитъ отъ архитектуры, здѣсь живопись освободилась отъ подчиненности опредѣленной цѣли и стремится достигнуть эстетическаго впечатлѣнія чистыми художественными средствами.

Объективное, спокойное пониманіе мастера ранняго ренессанса, который пишетъ или высѣкаетъ окружающіе его предметы, не ставя себѣ никакихъ задачъ кромѣ тектонической, переходитъ здѣсь въ рассчитанное впечатлѣніе, въ паѳосъ. Поэтому насъ не должно удивлять, что и здѣсь мы снова находимъ антитезу Праксителя и Скопаса, т.-е. одновременный ростъ выразительности въ двухъ, повидимому совершенно противоположныхъ направленіяхъ: утонченной миловидности и сильной характеристики движенія. Эта противоположность проходитъ черезъ все раннее Возрожденіе, когда умбрійская школа беретъ то, что выработано было Флоренціей, такъ же какъ Аѳины взяли у дорянъ ихъ знаніе тѣла. Въ лицѣ Рафаэля и Микель-Анджело она получаетъ свое сильнѣйшее выраженіе. Рафаэль (1483—1520) начинается еще со старой манеры; въ его „Обрученіи Дѣвы Маріи“, пространство не понято еще какъ организмъ. Дѣйствіе разыгрывается на переднемъ планѣ, въ группѣ выровненныхъ въ рядъ, мало-оживлен-

ныхъ фигуръ; нѣтъ связи съ пространствомъ, фигуры, не имѣющія никакого отношенія къ главному дѣйствию разставлены тамъ и сямъ. Но въ его зрѣлыхъ произведеніяхъ, начиная приблизительно съ 1506 года, дѣйствіе и пространство даны въ совершенномъ сліяніи. Композиція пространственно расчленена, распредѣленіе фигуръ оживляетъ пространство во всѣхъ его частяхъ и указываетъ въ то же время степень ихъ отдаленности. Съ тѣмъ же совершенствомъ, какого онъ достигъ въ знаніи и изображеніи всѣхъ движеній человѣческой фигуры, и въ цѣлой картинѣ создаетъ Рафаэль живой организмъ, въ которомъ окончательно растворилась плоскость. Но при всемъ этомъ, онъ всегда остается спокойнымъ и нѣжнымъ до мягкости. Онъ рисуетъ свободно стоящія, спокойно идущія или лежащія фигуры, и его композиція покоится не на дѣйствіи контрастами, а на мягкости линій, на тончайшей постепенности переходовъ отъ одной фигуры къ другой. Совсѣмъ другое Микель-Анджело. Движеніе построено у него на рѣзкихъ контрастахъ направленія, выразительность достигаетъ крайнихъ предѣловъ. Композиція въ его произведеніяхъ построена не на изысканной постепенности переходовъ, а на драматизмѣ сочетаній противоположнаго. Возьмемъ его „Сотвореніе Адама“ изъ фресокъ потолка Сикстинской капеллы. Двѣ массы приходятъ въ соприкосновеніе: Богъ Отецъ и окружающіе его ангелы, слитые въ одно цѣлое мощными линіями плаща, и фигура Адама, которая въ своемъ сильно разнообразномъ движеніи охвачена линіями, лежащаго за нимъ холма. Такимъ образомъ руки, прикосновеніемъ которыхъ разливается по тѣлу животворящая сила, встрѣчаются въ пустомъ пространствѣ и этотъ контрастъ придаетъ дѣйствию его акцентъ. Къ этому пространственному контрасту присоединяется контрастъ самихъ фигуръ. Богъ Отецъ со своей свитой представляются огромной массой. Казалось бы, что по сравненію съ Богомъ ранняго Возрожденія, величественно возсѣдающимъ на тронѣ, этотъ Богъ — прилетающій, покажется лишеннымъ достоинства. Но объ этомъ не можетъ быть и рѣчи. Богъ Отецъ и всѣ ангелы вокругъ

Него замкнуты въ сильныхъ горизонтальныхъ линияхъ, но Онъ перевѣшиваетъ все ихъ множество тяжестью своего тѣла. Въ противоположность этому, движеніе Адама необыкновенно тонко дифференцировано. Въ рассчитанномъ контрастѣ: правая рука и лѣвая нога согнуты, вытянуты — лѣвая рука и правая нога. Къ этому присоединяется сильное движеніе тѣла въ другихъ частяхъ, въ бедрахъ и шеѣ, отчего фигура и ея сильные повороты получаютъ типическую цѣнность. Расчлененіе суставовъ проведено вплоть до пальцевъ, ни одинъ въ нихъ не остается несогнутымъ и безъ движенія. Эта

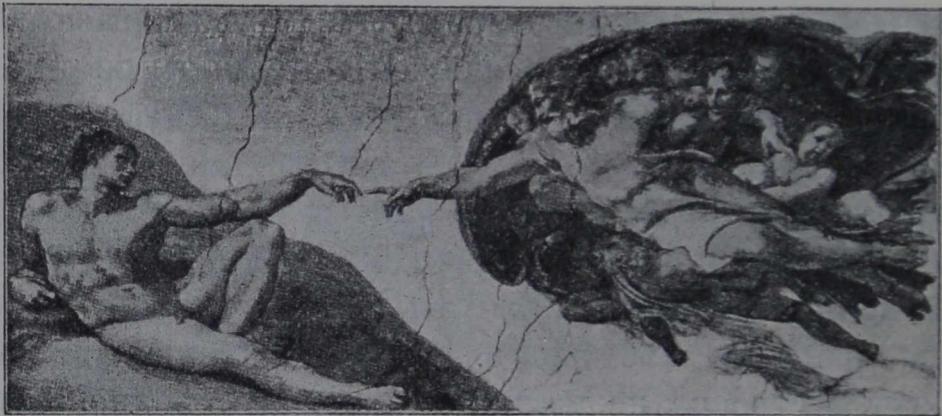


Рис. 62. Микель-Анджело. Сотвореніе Адама. Фреска потолка Сикстинской капеллы.

фигура, сознательно или бессознательно, встрѣчается у Ганса фонъ Марэса, она производитъ настолько сильное впечатлѣніе, что Людвигъ фон-Гоффманъ заимствуетъ ее у него, хотя и въ противоположномъ смыслѣ, но по существу въ полномъ согласіи. Въ этомъ пониманіи трехмѣрной цѣнности человѣческаго тѣла, передъ которой на картинѣ отступаетъ всякій ландшафтъ, и лежитъ завоеваніе Микель-Анджело. Всякая мысль о томъ, что картина есть плоскость, окончательно исчезаетъ; фигуры дѣйствительно движутся въ пространствѣ. Отсюда становится понятнымъ также и то, почему Микель-Анджело, который исходитъ изъ пластики, самыя великія мысли о движеніи вложилъ въ картины, гдѣ богаче выражается пространство, и гдѣ большее число фигуръ можетъ быть поста-

влено въ пространственныя отношенія. Полное упраздненіе плоскости картины, дѣлаетъ яснымъ то, что снова провозглашается принципъ *l'art pour l'art* и что идея цѣлесообразности совершенно исчезаетъ. Фрески ранняго ренессанса сохраняли стѣнную плоскость, фрески Микель-Анджело на потолокъ Сикстинской капеллы, къ которымъ принадлежитъ и сотвореніе Адама, прорывая плоскость, знаменуютъ тѣмъ самымъ полную потерю тектоническаго чувства.

Такъ опредѣлилось развитіе стиля въ ренессансѣ: архитектура и прикладное искусство начинаютъ съ положительной, опредѣленной формы; каждую форму они даютъ тектонически - обусловленно и цѣлесообразно. Но постепенно побѣждаетъ декоративное начало и украшеніе уничтожаетъ форму. Скульптура и живопись идутъ параллельно съ ними. Онѣ начинаютъ съ того, что фигуры развиваются въ плоскости и лишь постепенно движенія тѣла и чувство пространства все сильнѣе и сильнѣе осуществляются въ нихъ. И здѣсь, такъ же, какъ въ античности, слѣдствіемъ этого является неустойчивость въ положеніи фигуры; въ такомъ образѣ, какъ Адамъ Микель-Анджело, она прямо изумительна. Какъ параллель этому, становится понятнымъ то, что время ранняго Возрожденія считало достойной манерой держаться въ обществѣ прямую и чопорную; высокій ренессансъ считалъ такой, свободную непринужденность. Это то же самое различіе, какое мы видѣли между Аполлономъ тенейскимъ и манерою Праксителя, и здѣсь также, оно приводитъ къ полному уничтоженію тектоники въ человѣческомъ организмѣ, а въ цѣломъ искусствѣ—къ барокко.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ.

Городская готика въ Германіи и такъ называемый нѣмецкій ренессансъ.

Если бы требовалось какое-нибудь доказательство тому, что художественныя теченія зависятъ отъ обще-культурныхъ, то мы имѣли бы его именно здѣсь. Во времена готики и поздней готики, которая въ Германіи уступаетъ мѣсто ренессансу лишь послѣ 1500 года, нѣмецкая буржуазія такъ же какъ итальянская, становясь могущественной, создаетъ свой собственный стѣтскій стиль, который, оставаясь вполнѣ готическимъ, является вмѣстѣ съ тѣмъ развитіемъ формы, опредѣляемымъ практическими требованіями. Готическая комната, — какъ примѣръ можно взять ту, въ которой Дюреръ изобразилъ своего св. Иеронима (рис. 63) — отличается увѣренной ясностью архитектурной конструкціи. Два тяжелые подвода, идущіе черезъ всю комнату перпендикулярно къ окнамъ, поддерживаютъ настилку изъ балокъ, на которой лежитъ уже собственно потолокъ. Такимъ образомъ мы получаемъ ясное представленіе о его необыкновенной прочности. Вмѣстѣ со спокойной поверхностью стѣны она придаетъ этой комнатѣ настроеніе покоя и безопасности, которое дѣлаетъ ее уютной для ея обитателей. Теплый цвѣтъ дерева, и то распредѣленіе свѣта, которое получается благодаря особому устройству оконной стѣны, еще усиливаютъ это впечатлѣніе. Это устройство оконъ обусловлено слабостью свѣта на сѣверѣ. Въ Италіи, съ ея яснымъ небомъ окно дѣлается высокимъ и узкимъ; въ Германіи оно занимаетъ верхнюю часть стѣны во всю ея ширину, отчего полу-

чается такое равномерно-спокойное освѣщеніе. Не случайно, что картины этой эпохи въ нашихъ музеяхъ, открываютъ всю силу своихъ красокъ не въ солнечные дни, а при ровномъ свѣтѣ сѣраго неба, когда онѣ начинаютъ свѣтиться изнутри. Онѣ и написаны для такого равномернаго, слабого освѣщенья сквозь окна изъ литого стекла.

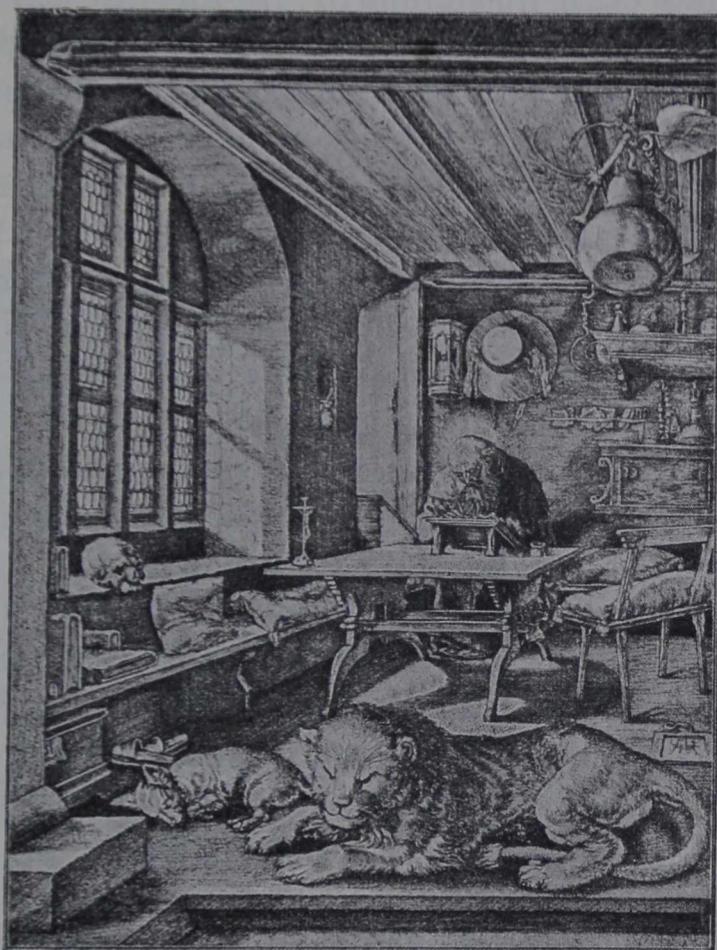


Рис. 63. Дюреръ св. Иеронимъ.

Съ неизбежною логическаго слѣдствія, наружный видъ зданія вытекаетъ изъ внутренняго устройства комнаты. Окно остается, конечно, однимъ и тѣмъ же какъ изнутри, такъ и снаружи. Но такъ какъ въ деревянныхъ постройкахъ этого времени, каждый этажъ немного выступаетъ надъ предыдущимъ, то подводы изнутри выводятся наружу и поддерживаютъ выдающуюся часть, чѣмъ придаютъ внѣшней стройкѣ такую же прочность конструкціи, какъ и ея внутренности. Строгость вырѣзан-

наго на деревянныхъ балкахъ орнамента, который остается совершенно простымъ и вытекаетъ прямо изъ назначенія той части постройки, которую онъ украшаетъ, еще усиливаетъ это впечатлѣніе. Само собою разумѣется, что это чувство тектоники одинаково господствуетъ въ каменныхъ и деревянныхъ постройкахъ, на сѣверѣ Германіи и на югѣ. Трудно себѣ представить что-нибудь болѣе сильное въ смыслѣ строительной логики, чѣмъ планъ ратуши изъ Заальфельда въ Тюрингіи относящейся къ поздней готикѣ. Необходимо указать приближающемуся входъ въ домъ, или просто и очевидно, какъ въ романской церкви и во дворцѣ ранняго Возрожденья, или же сильнымъ подчеркиваньемъ, какъ въ готикѣ и позднемъ ренессансѣ. Стиль нѣмецкой буржуазіи въ данномъ случаѣ гораздо логичнѣе. Онъ понимаетъ входъ, какъ одно цѣлое съ лѣстницей, которая служитъ внутри дома постояннымъ средствомъ сообщенія, и противопоставляетъ ихъ, какъ одну часть, всему организму зданія. Такимъ образомъ витую лѣстницу помѣщаютъ въ обрамленномъ тонкими линіями порталѣ, въ граненой башнѣ, которая, наполовину выступая изъ стѣны, приобрѣтаетъ, такимъ образомъ, на фонѣ равномерной ея плоскости необыкновенную значительность. Вмѣстѣ съ тѣмъ, получается преимущество и для внутренняго расположенія, что и обусловило вѣроятно такое устройство. Именно оно позволяетъ расположить окна не только съ одной стороны лѣстницы, и достигнуть этимъ равномернаго распредѣленія свѣта. Развитымъ примѣромъ такой лѣстницы можетъ служить знаменитая лѣстница въ замкѣ Торгау (рис. 64). Чтобы оцѣнить все совершенство такого рѣшенія, достаточно указать на наши, лежація внутри зданія лѣстницы, на которыя выходитъ въ каждомъ этажѣ по одному окну, въ то время какъ почти вся лѣстница остается темной, это окно невыносимо ослѣпляетъ. Но если лѣстница дѣйствительно должна облегчать сообщенье, то башня, въ которой она находится, должна помѣщаться такъ, чтобы оттуда было одинаково легко попасть во все концы дома. Поэтому башни съ лѣстницами во дворахъ Мерзебургскаго и Магдебургскаго замка стоятъ по угламъ,

тогда какъ башня ратуши въ Заальфельдѣ почти посерединѣ зданія. Въ четырехугольномъ замковомъ дворѣ подчеркиваются углы, здѣсь башня расчленяетъ плоскость стѣны, не съ точки зрѣнія симметріи, которая никогда вообще, какъ принципъ, не встрѣчается ни въ одномъ конструктивномъ стилѣ, но съ цѣлесообразной необходимостью. Та же самая цѣлесообразность обуславливаетъ несимметричное устройство фонаря, совершеннаго по

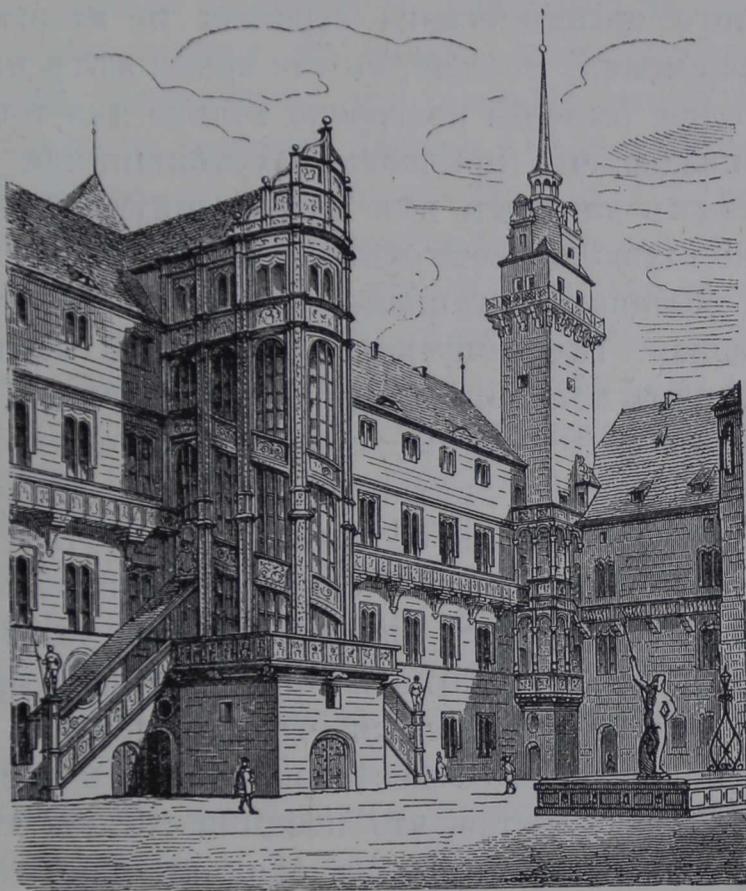


Рис. 64. Замокъ Торгау. Лѣстница.

красотѣ формы. Это является почти правиломъ для того времени; фонарь на стѣнѣ дѣлается четырехугольнымъ, а на углу дома, если онъ въ то же время является угломъ улицы, его дѣлаютъ круглымъ, для того чтобы съ угла можно было окинуть взглядомъ все кругомъ, а со стѣны обозрѣть не только свою, но и противоположную сторону улицы. На нашихъ, современныхъ постройкахъ повсюду видишь, какъ четырехугольный фонарь на углу — не позволяетъ взглянуть вокругъ, а круглый

фонарь посреди стѣны мѣшаетъ видѣть, лежащую подъ нимъ сторону улицы. Высокая крыша, сильно оживленная поперечными фронтонами, энергично заканчиваетъ зданіе.

Такъ объясняется впечатлѣніе гармонической красоты, которое производитъ эта простая постройка. Внутреннее и внѣшнее расположеніе сливаются въ полномъ единствѣ, потому что оба цѣлесообразны, и нигдѣ въ спокойную ясность этого органическаго строенія не вторгается навязчиво орнаментъ. Вообще, въ это время нѣтъ ни одного зданія, которое было-бы построено только для того, чтобы быть красивымъ, что придаетъ сохранившимся постройкамъ и цѣлымъ улицамъ ихъ совершенную красоту. Потому что, не только красота отдѣльной постройки, но также и красота, большаго организма есть по существу красота цѣлесообразная. Все устройство рынка: то какъ расположенъ на немъ колодець, ратуша, дома цѣховъ, то какъ вливаются въ него улицы, строго обусловлено непрерывнымъ рыночнымъ движеніемъ. Самое расположеніе города приурочено къ особенностямъ почвы, и ея не передѣлываютъ, какъ теперь, согласно произвольно установленному эстетическому закону. Отсюда такая изумительная связь съ окружающею природою въ Нюренбергѣ или Гейдельбергѣ, гдѣ кажется, что архитектура выросла изъ земли и держится за нее корнями, какъ растеніе.

Само собой разумѣется, что поздняя готика если и не могла уничтожить этихъ формъ окончательно, то все же переработала ихъ въ декоративномъ смыслѣ. Фасадомъ дѣлается узкая сторона дома, фронтонъ становится крутымъ и острымъ. Въ нѣкоторыхъ постройкахъ, какъ на примѣръ въ ратушѣ въ Мюнстерѣ, этотъ фронтонъ не только расчленяется согласно требованіямъ декоративной симметрии, но и структурность его разрушается готическими розетками и фіалами. И въ прикладномъ искусствѣ поздней готики, краткимъ анализомъ котораго заканчивалась 9-ая глава, мы уже видѣли нѣчто подобное. Здѣсь можно указать, какъ на характерный примѣръ, на столъ гравюры Дюрера „св. Іеронимъ“ (рис. 63). Устраивается

пара козелъ, которые несутъ доску стола, въ нихъ продѣлываются отверстія, въ которыя вставляють тонкія палки; все вмѣстѣ держится наружными клиньями. Такая форма стола въ городской готикѣ получилась чисто-конструктивно, такую она удерживается и здѣсь. Но развитіе формы выходитъ за этотъ остовъ. Низъ козелъ расщепленъ на двѣ ножки, которыя выступаютъ далеко впередъ своими узкими, изящными линиями. То же стремленіе украсить, повело за собой то, что доски въ серединѣ сдѣлались болѣе узкими, мы знаемъ этотъ мотивъ въ поздней готикѣ. Характерно для поздней готики и все убранство комнаты на гравюрѣ Дюрера. Скамья поставлена косо, чтобы смягчить строгую горизонтальную линію стола, — подушки стушевывають направленіе линій скамьи, тыква, подвѣшенная къ потолку, раздѣляетъ его и рассѣиваетъ впечатлѣніе выразительной силы балокъ.

Именно примѣненіе этой тыквы, даетъ намъ возможность понять, что вкусъ къ болѣе мелкимъ дѣленіямъ долженъ былъ привести въ концѣ-концовъ, къ замѣнѣ балокъ кассетами, которыя итальянскій ренессансъ заимствовалъ у римскихъ антиковъ, и что нѣмецкій ренессансъ могъ развиваться вполне последовательно изъ поздней нѣмецкой готики. Уже въ стилѣ римской имперіи поражала легкость, съ какою брали и ассимилировали чуждыя, даже экзотическія формы. Здѣсь—въ нѣмецкой поздней готикѣ мы встрѣчаемъ ту же способность; ею обладалъ точно также и рококо. Это было исторически необходимо. Стремленіе къ богатству формы, заложенное въ характерѣ этихъ декоративныхъ эпохъ, конечно могло находить въ чужомъ искусствѣ и большее разнообразіе образцовъ и возможность болѣе сильнаго выраженія, чѣмъ въ формахъ своего искусства, сложившагося во вкусъ своего стиля, и потому для него мало интереснаго. Этимъ объясняется поразительная цѣльность формы сосудовъ этой эпохи, для которыхъ оправлялись страусовыя яйца и раковины, а въ семнадцатомъ и восемнадцатомъ столѣтіи китайская керамика. Но этимъ объясняется также и та жадность, съ какою набросилась поздняя нѣмецкая готика на

формы итальянскаго ренессанса, которая она совершенно безсвязно включила въ свою декорацію; а также и то, что получившіяся отсюда произведенія, эта смѣсь поздне-готическихъ формъ съ вполне развитыми формами ренессанса, все же сохраняютъ поразительную цѣлостность. Эта цѣлостность и была неосознанной причиной того, что произведенія такъ называемаго нѣмецкаго ренессанса, разсматривались какъ произведенія особеннаго стиля. Можетъ быть отсюда также станетъ понятнымъ, какимъ образомъ даже у Альбрехта Дюрера, этого величайшаго художника нѣмецкаго ренессанса, гравюра котораго „св. Іеронимъ“ по времени совпадаетъ съ плафономъ Микель-Анджело въ Сикстинѣ, мы могли съ такой ясностью прослѣдить формы поздней нѣмецкой готики.

Именно у Дюрера становится яснымъ, что стиль этой эпохи цѣликомъ коренится въ поздней готикѣ. Въ борьбѣ старыхъ формъ, съ новыми задачами искусства и развились во всей полнотѣ всѣ его творческія силы. Никто кромѣ него не стремился съ такой силой къ новой красотѣ. Ему было недостаточно, умѣло подражать итальянскимъ образцамъ, недостаточно создавать красоту, онъ добивается ее, какъ Верокіо, и хочетъ изученіемъ пропорцій овладѣть ея законами. То, что онъ не довольствовался этой формальной красотой и стремился дать въ своихъ картинахъ болѣе глубокое, даже символическое выраженіе мысли, отличаетъ его отъ итальянцевъ ренессанса. Но именно этотъ интересъ къ мысли, есть естественный результатъ готической духовной культуры, есть то, что остается поздне-готическимъ во всемъ его обликѣ. Этимъ объясняется такое тонкое пониманіе настроенія комнаты ученаго, въ гравюрѣ св. Іеронимъ. Съ другой стороны, становится яснымъ, почему, даже въ томъ произведеніи, гдѣ онъ, можетъ быть, всего ближе подошелъ къ итальянскому пониманію красоты, въ его „Грѣхопаденіи“ 1504 г. (рис. 65), фигуры котораго цѣликомъ возникли на почвѣ его изученія пропорцій, онъ въ самомъ существенномъ принадлежитъ еще поздней готикѣ. Сразу видна въ этихъ фигурахъ новая красота, показанная съ поразительной

очевидностью. Уже одно то, какъ дано нагое тѣло, доказываетъ новое настроеніе. Правда, средневѣковье никогда не изображало Адама и Еву иначе, какъ обнаженными (рис. 41), и время наумбургской скульптуры оставило въ Хальберштатѣ ихъ изображенія въ видѣ необыкновенно сильныхъ фигуръ, которыя только благодаря „pruderie“ девятнадцатаго вѣка теперь удалены съ своего мѣста. Но лишь въ ренессансѣ нагота человѣческаго тѣла дѣлается одной изъ главныхъ формъ его красоты, до сихъ поръ она была только символомъ, и гравюра Дюрера есть важнѣйшій памятникъ новаго настроенія. Моделировка тѣнями стала полнозвучной. Въ фигурахъ, стройно, но сильно сложенныхъ, нѣтъ и слѣда чрезмѣрно изысканныхъ готическихъ кривыхъ. Тѣла даны въ широкихъ линияхъ; ихъ мускулы сильно проработаны, а спокойно текущая линія женскаго тѣла, неиспорченнаго никакой шнуровкой стоитъ такъ близко къ античности, что даже въ Италіи того времени мало можно найти подобнаго. Радость этихъ большихъ, простыхъ формъ приводитъ къ почти примитивному расположенію, которое ставитъ на этой гравюрѣ тѣла широко en face, а головы въ профиль. Только извилистый рисунокъ вычурно-вьющихся волосъ выдаетъ еще вкусъ поздней готики, такъ же какъ и обработка слегка опирающейся, свободной ноги (Spielbein). Необыкновенно характерно, что первая проблема, которую Дюреръ заимствуетъ въ итальянскомъ ренессансѣ и изучаетъ съ поразительной настойчивостью, именно эта непринужденная постановка фигуры съ отставленной ногой. Въ интересъ къ такой постановкѣ фигуръ заключается еще остатокъ готи-

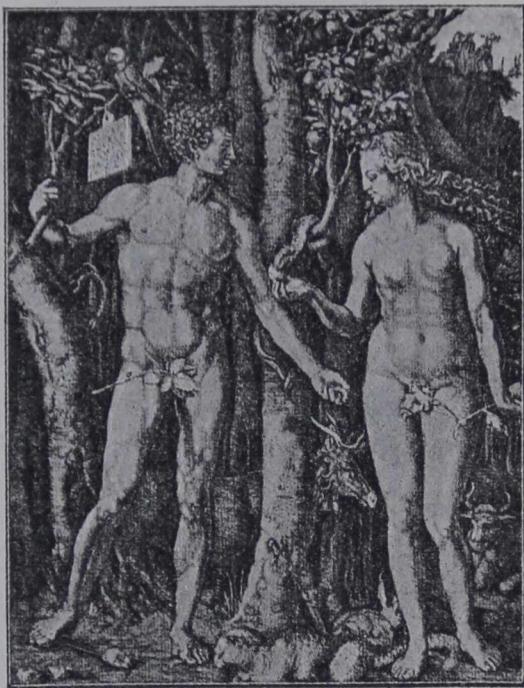


Рис. 65. Дюреръ. Грѣхопаденіе.

доставленной постановки фигуры съ отставленной ногой. Въ интересъ къ такой постановкѣ фигуръ заключается еще остатокъ готи-

ческой шаткости фигуръ. Но и то, что придаетъ картинѣ ея особенную идейную красоту, относится къ поздней готикѣ. Это, во-первыхъ, богатство формъ природы, богатство, которое затопляетъ всю картину и даетъ ей особенное настроеніе; и, во-вторыхъ, необыкновенное разнообразіе въ безконечномъ множествѣ формъ животныхъ и растений, въ натуралистической передачѣ cadaго изъ нихъ въ отдѣльности. Наряду съ этимъ обогащеніемъ, идетъ то измельчаніе формы, которое мы уже видѣли въ архитектурѣ этой эпохи. Мягкія окончанія силуэтовъ лѣса и горъ сдѣланы съ расчетомъ на живописное богатство, которое ищетъ впечатлѣнія въ противоположности сильныхъ, темныхъ формъ и свѣтлаго неба.

Въ пластикѣ точно такъ же, какъ и въ живописи, формы ренессанса подчиняются духу поздней готики. Гробница Себальдуса въ Нюренбергѣ, работы Петера Фишера, (рис. 66), которая считается главнымъ произведеніемъ нѣмецкаго ренессанса, несмотря на итальянскую форму своихъ балюстрадъ, остается произведеніемъ чистой готики. Характерно уже одно то, что сдѣланный гораздо раньше реликварій, сочли нужнымъ покрыть декоративнымъ шатромъ. Что гробница не стоитъ твердо на полу, а опирается на раковины, которыя замѣняютъ ножки; что сама рака и ея рельефы заслоняются, устроеннымъ передъ ней, богатымъ мелкими формами сооруженіемъ, и, наконецъ то, что ея верхъ раздѣленъ на три маленькіе, орнаментально-расчлененные купола, которые дѣлаютъ форму измельченной — все это задумано еще въ духѣ поздней готики. Не только внѣшне интересно, но и весьма характерно, что апостолы на гробницѣ по стилю очень близки фигурамъ Гиберти, котораго мы опредѣляли, какъ художника еще очень зависимаго отъ готической школы. О дарохранительницѣ Адама Крафта, которая можетъ служить примѣромъ умирающей готики, было уже сказано выше.

Такъ опредѣляется историческое положеніе живописи и пластики въ эту эпоху. Это то самое движеніе, которое началось съ готики, какъ реакція противъ цѣлесообраз-

ности романскаго стиля, и которое мы можемъ прослѣ-
дять также и въ эпоху поздней готики, во всѣхъ отра-
сляхъ искусства. Живопись и пластика въ Германіи съ
конца пятнадцатаго и начала шестнадцатаго столѣтія пред-

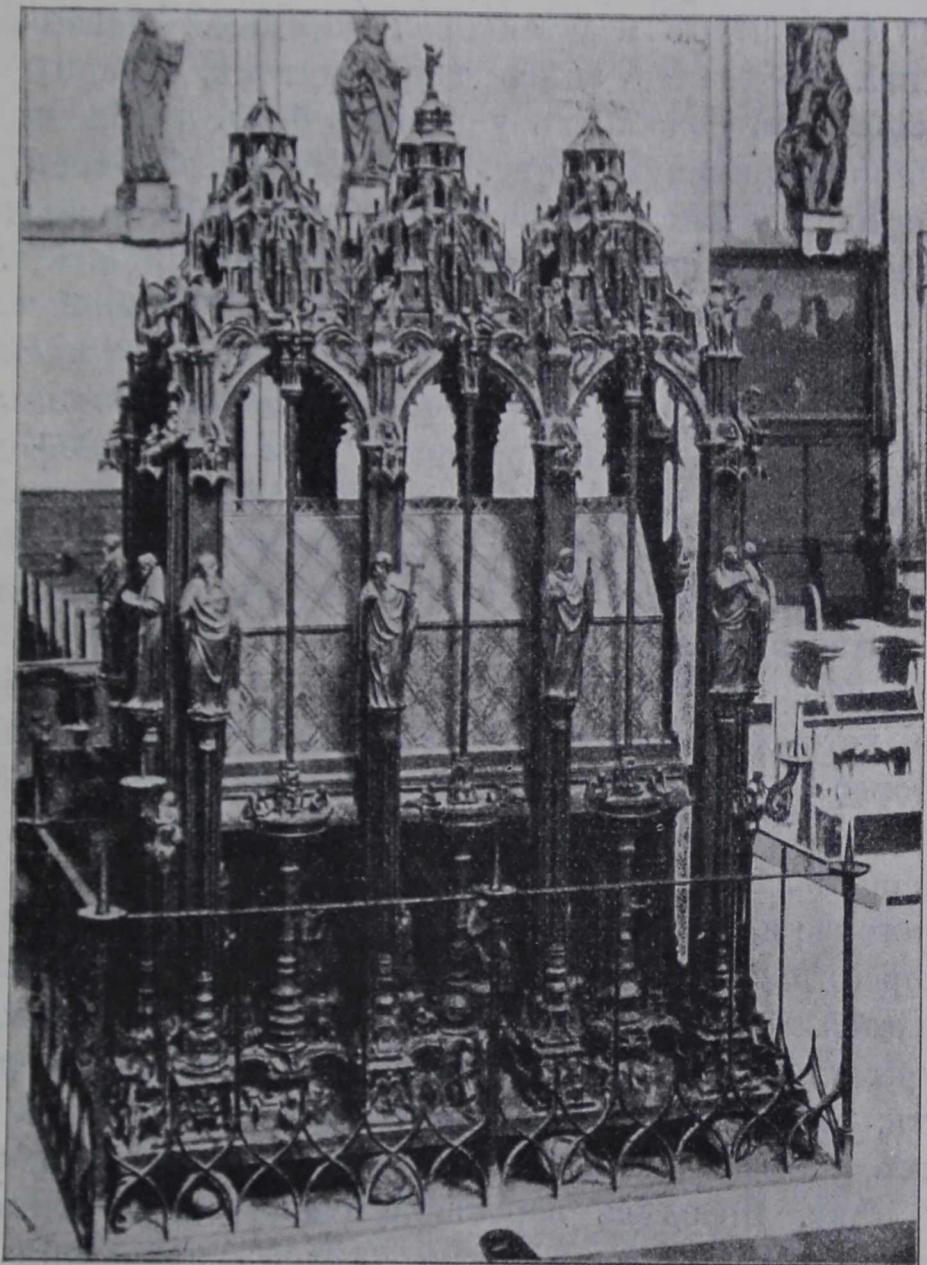


Рис. 66. Петеръ Фишеръ. Рака св. Себальда. Нюрнбергъ.

ставляютъ собой лишь послѣдовательное развитіе этого
направленія. Такъ же, какъ рѣзные алтари поздней го-
тики, рисованные алтари этого времени, Гансъ Бальдунгъ
Грина или Матіаса Грюневальда, на примѣръ, увѣнчаны

рѣзными изъ дерева рамами и навѣсами, въ путаницѣ, еще болѣе сложныхъ, еще болѣе живописно отдѣленныхъ отъ фона сплетеній. Но, съ другой стороны, развитие послѣдовательно идетъ къ полному освобожденію живописи и пластики отъ архитектурони къ свободной скульптурѣ и шанковой картинѣ. Живопись и пластика проходятъ здѣсь тѣмъ путемъ, который уже однажды и въ подобныхъ условіяхъ былъ пройденъ ими въ эллинско-римскую эпоху. Онѣ развиваютъ свои возможности въ смыслѣ выразительности далеко за предѣлы жанровой живописи, вплоть до крайняго реализма. Въ формальномъ отношеніи онѣ доходятъ до полной живописной свободы. Дающія глубокія тѣни, изломанныя складки одежды, вмѣстѣ съ запутанными сплетеніями рамы составляютъ полное стилистическое единство. Благодаря контрастамъ свѣта и тѣни, которые получаются отъ падающаго сверху освѣщенія онѣ доходятъ до изумительной выразительности. Имъ открывается полный просторъ для характеристики.

Рука объ руку съ этимъ, идетъ то повышеніе драматизма, которое мы могли прослѣдить, начиная съ готики, и которое достигаетъ высшей силы своего развитія въ творчествѣ Тильмана Рименшнейдера. Не случайно, что этотъ скульпторъ былъ въ то же время выдающимся портретистомъ; и здѣсь, какъ всегда, въ усиленіи характернаго, коренится портретное искусство—развитіе, которое совершается также и въ живописи. Параллельно пониманію фигуры идетъ и пониманіе пространства. Первый ландшафтъ, въ Мюнхенской рукописи жизнерадостныхъ бродячихъ поэтовъ (вагантовъ), относится уже къ тринадцатому вѣку. Но здѣсь деревья выглядятъ еще какъ завитки и нѣтъ ни малѣйшихъ слѣдовъ пониманія пространства. Постепенно оно развивается. Къ первому плану присоединяется средній и задній, пока, наконецъ, поздняя готика не связываетъ эти три пояса въ одно объединенное пространство. Здѣсь естественнымъ рѣшеніемъ вопроса явилось художественное средство, пришедшее изъ Италіи—перспектива, которая и была жадно воспринята

Дюреромъ и его современниками. Но уже и раньше достигли углубленія пространства и лучше связывали съ нимъ фигуры. Характерно для настроенія этого времени, отрицающаго тектонику, что эти проблемы разрабатываются не только въ живописи, но и въ рельефѣ, напримеръ въ рѣзномъ алтарѣ, чему мы находимъ параллель и у Гиберти. Пытаются въ смѣлой перспективѣ передать внутренность готической церкви, видимыя въ ракурсахъ кровати, утварь; а въ изображеніи Введенія во храмъ даже лѣстницу, лежащую прямо передъ глазами. Конечно, все это возможно лишь съ помощью чисто-импрессионистическихъ приемовъ, рѣчь о которыхъ шла уже раньше. Что касается скульптуры, то всѣ статуи были расписаны красками, съ опредѣленнымъ намѣреніемъ достигнуть болѣе сильнаго выявленія формы. Въ живописи, Германія этого времени насчитывала много чуткихъ колористовъ-художниковъ, среди которыхъ самыми выдающимися были Гансъ Бальдунгъ Гринъ и Матіасъ Грюневальдъ. Живописныя проблемы Леонардо, одновременно съ нимъ разрабатываются здѣсь, и съ гораздо большей интенсивностью. Возносящійся на небо Христосъ, Грюневальда, подобный объятому огнемъ шару, ни по замыслу, не говоря уже о несравненной выразительности красокъ, не можетъ найти себѣ въ Италіи ничего равнаго по смѣлости.

Итакъ, около 1500 года мы на самомъ дѣлѣ встрѣчаемся, къ югу и къ сѣверу отъ Альпъ, съ тѣми же самыми проблемами художественной передачи. Становится понятнымъ то воодушевленіе, съ какимъ Альбрехтъ Дюреръ и его современники овладѣвали еще совсѣмъ новыми для нихъ итальянскими открытіями въ изображеніи тѣла и перспективѣ. Но только здѣсь, мы вовсе не имѣемъ дѣло, какъ это часто утверждаютъ, съ одинаковымъ въ Германіи и въ Италіи реалистическимъ направленіемъ въ искусствѣ. Въ Италіи, оно начинается въ раннемъ ренессансѣ и достигаетъ высшей степени развитія въ барокко, тогда какъ въ Германіи, оно является искусствомъ среднихъ вѣковъ и уже тогда создаетъ свои послѣднія произведенія. Непосредственно вслѣдъ за этимъ оно исче-

заетъ. Около 1550 года въ Германіи нѣтъ ни одного значительнаго живописца или скульптора; это интересно, какъ доказательство зависимости этого теченія отъ нѣмецкой поздней готики.

Формы итальянскаго ренессанса въ это время становятся безусловно господствующими и въ архитектурѣ и въ прикладномъ искусствѣ. Ихъ вторженіе можно прослѣдить шагъ за шагомъ. Чѣмъ южнѣе, тѣмъ интенсивнѣе проникаютъ онѣ въ нѣмецкое искусство. Гансъ Гольбейнъ младшій, изъ Базеля, совершенно иначе понялъ улыбку Леонардо, чѣмъ Дюреръ изъ Нюрнберга, въ самой Италіи. Интарсии ларей или стѣнныхъ облицовокъ въ южной Германіи, съ ихъ интересными перспективными ви-



Рис. 67. Готическій кубокъ 1462 года. Вѣна.

дами городовъ, чисто итальянскаго типа, кажутся произведеньями чужого искусства, перенесенными въ Германію. Но и на сѣверѣ Германіи это теченіе очень сильно. Поддерживающія балки, которыя выступали наружу въ нѣмецкихъ домахъ смѣшанной постройки, превращаются въ декоративныя консоли (рис. 62), а высокія ножки—въ колонны въ итальянскомъ вкусѣ. При этомъ дѣло не обходится безъ компромисса. Такъ напримѣръ, на вазѣ для фруктовъ, знаменитаго золотыхъ дѣлъ мастера Ямницера, женская фигура поддерживаетъ чашу совершенно въ духѣ ренессанса, но она подымается изъ легкихъ травъ и растеній, трактованныхъ въ такихъ же тонкихъ линіяхъ и такъ же натуралистично, какъ въ поздней готикѣ, и благодаря этому самое положеніе ея ногъ становится неяснымъ. Развитие формы какого-нибудь одного предмета, напримѣръ бокала, можетъ быть покажетъ всего яснѣе какъ прокладывали себѣ путь новыя формы.

Въ готическомъ бокалѣ (рис. 67) расчлененіе не только

дѣлаеть ясными отдѣльныя части, какъ въ романской чашѣ (рис. 35), но совсѣмъ раздѣляетъ ихъ. Изъ широкой подставки, расчлененной въ свою очередь выпуклостями, круто поднимается тонкая ножка, высоко поддерживая расширяющуюся къверху чашу сосуда. Ее окаймляютъ снизу и сверху выпуклости, изъ нихъ выходятъ языки, которые тѣсно входятъ одинъ въ другой, замыкая собой эту часть сосуда. Самостоятельность ножки подчеркнута тѣмъ, что отъ нижняго его края идутъ, опускаясь, ажурныя вѣточки. То же дѣлала и двойная волюта въ іонической колоннѣ.

Несмотря на то, что крышка отдѣлена отъ самого сосуда плоской каймой, въ своихъ линіяхъ она все же является его непосредственнымъ продолженіемъ. Она заканчивается наверху, совсѣмъ неподходящимъ къ ея ширинѣ тонкимъ шпигемъ. Переходъ къ нему тоже лишь слегка обозначенъ. Такимъ образомъ между готическимъ бокаломъ и романскимъ то же отношеніе, какъ и между готической и романской церковью. Для расчлененія романской чаши опредѣляющимъ была его цѣлесообразность; здѣсь задача заключается въ томъ, чтобы придать изящество и построенію всего цѣлаго, и разработкѣ отдѣльныхъ частей.

Стройно и узко, стрѣлой подымается бокаль вверху, начинаясь съ тонкой ножки и расширяясь все больше кверху, чтобы потомъ совершенно неожиданно закончиться тонкимъ какъ иголка шпигемъ. Эта изысканность ведетъ за собой раздробленіе крупныхъ формъ выпуклостями и орнаментомъ чеканной работы, или наложенной пластически эмалью.

Такимъ образомъ плоскостныя, романскія украшенія

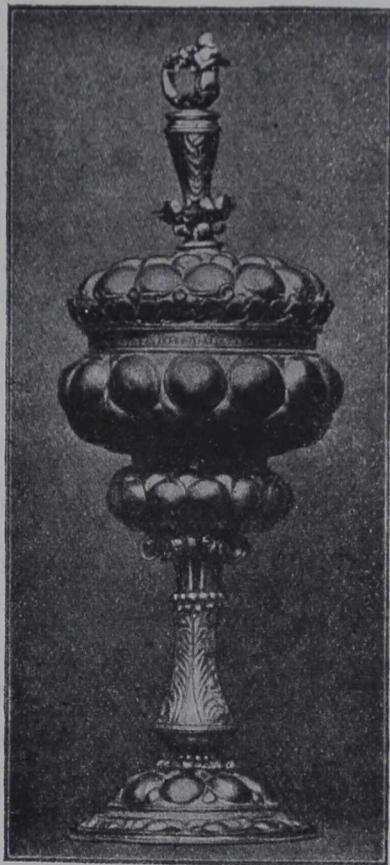


Рис. 68. Бокаль изъ Люнебурга.

замѣняются скульптурными, выпуклыми. Къ концу столѣтія отдѣльныя формы дѣлаютъ еще болѣе выступающими изъ основной формы. Выпуклости выдаются сильнѣй, языки обвиваются вокругъ бокала такъ, что кажется онъ самъ начинаетъ вращаться, подобно колоннамъ Брауншвейгскаго собора. Но въ то же время этимъ усиливается значеніе отдѣльныхъ рядовъ выпуклостей, которые уже не такъ тѣсно сходятся съ сосѣдными, но пріобрѣтаютъ самостоятельное значеніе и въ послѣдствіи, въ бокалѣ ренессанса становятся главнымъ элементомъ расчлененія. (рис. 68). Его происхожденіе отъ бокала поздней готики очевидно: та же тонкая ножка, та же широкое вмѣстилище та же тонкая ручка. Но здѣсь дѣло идетъ уже не о томъ только, чтобы дать раздѣльно ножку, чашу и крышку, цѣлое должно быть единымъ. Чаша и крышка связаны; изъ трехъ рядовъ ихъ выпуклостей средній становится главнымъ, такъ энергично онъ выступаетъ.

Начинаясь отъ него, дѣленіе проходитъ въ обѣ стороны, сохраняя точное равновѣсіе. Не только ручка и ножка находятся въ полномъ соотвѣтствіи между собою своими расчлененьями, но самымъ точнымъ образомъ, рассчитано также и то, что если за маленькой ручкой идетъ широко выступающая крышка, то необходимо помѣстить подъ тонкой ножкой болѣе узкій рядъ выпуклостей.

Дѣленіе это только симметрично-декоративное и декоративное въ гораздо большей степени, чѣмъ расчлененіе бокала поздней готики. Въ немъ всѣ части по крайней мѣрѣ строго отграничены одна отъ другой, здѣсь соблюдаются ихъ естественныя очертанія, но онѣ связаны, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ одно цѣлое, съ цѣлью достигнуть возможно сильнаго общаго впечатлѣнія. При этомъ ничего не доказываетъ то, что изящныя формы поздней готики вытѣсняются болѣе грубыми, шишковатыми формами ренессанса, напримѣръ граненая ножка — итальянской колонкой. Въ этомъ проявляется лишь стремленіе этого стиля дать формой возможно тяжеловѣсное, массивное впечатлѣніе.

Орнаментъ самъ по себѣ не можетъ быть никогда кон-

структивнымъ, такимъ дѣлаетъ его лишь примѣненіе. Для этой, лишенной тектоническаго чувства эпохи, особенно характерно пристрастіе къ гравюрамъ, изображавшимъ орнаментальныя листья, имѣвшимъ характеръ образцовъ, по которымъ работали ремесленники. Уже самое раздѣленіе труда между художникомъ — творцомъ и исполнителемъ — рабочимъ, характерно для времени, и несомнѣнно, что ремесленникъ, въ рукахъ котораго находились оригиналы и который понималъ стиль смутно, долженъ былъ ихъ портить.

Комната проходитъ тотъ же путь развитія какъ и ея убранство. Развитіе, которое мы наблюдали на бокаль, видно и въ томъ, что цѣлесообразная кладка балокъ готической комнаты превращается въ кассеты, которыя точно слѣдуя итальянскимъ образцамъ, дѣлятъ потолокъ выступами пересѣкающихся балокъ на равные квадраты. Точно такъ же и въ деревянной облицовкѣ стѣны, которая сама по себѣ была вызвана чистой необходимостью, защищать отъ холода, декорація вытѣсняетъ цѣлесообразную форму. На облицовкѣ одной стѣны въ Любекѣ (рис. 69), попарно поставленныя коринскія колонны, съ богато орнаментированными барабанами дѣлятъ всю стѣну на отдѣльныя поля. Взятая сама по себѣ, эта колонна, несмотря на украшенія, не давала бы впечатлѣнія безсилія, но она безсодержательна такъ же, какъ и балки, которыя она поддерживаетъ, потому что онѣ помѣщены, какъ ложная архитектура, передъ настоящей стѣной только для того, чтобы сдѣлать ее богатой. Среднее поле оставляетъ прямо непріятное впечатлѣніе, потому что одинъ изъ наиболѣе сильныхъ архитектурныхъ мотивовъ примѣняется въ немъ, какъ чисто декоративный. Когда мы говорили о дворцѣ ранняго ренессанса въ Италіи, то указали на то, что прочность свода получаетъ ясное выраженіе тогда, когда ясно выражено все его органическое строеніе, т.-е. показаны каменные клинья, и камень замка свода, который держитъ всю конструкцію, подчеркнуть украшеніями. Этотъ благородный мотивъ вырванъ изъ общей связи и примѣняется здѣсь просто для того, чтобы получить доску для

герба. Для самаго герба взяты также тяжелыя архитектурныя детали, которыя съ такой же непослѣдовательностью примѣняются просто какъ рама.

Здѣсь становится совершенно яснымъ то, что намъ бросилось въ глаза, когда мы разсматривали утварь, то-есть,



Рис. 69. Любекъ. Облицовка стѣны въ комнатѣ Фреденгагена.

что нѣмецкій ренессансъ стремится достигнуть возможно большей силы впечатлѣнія, совершенно не считаясь съ естественными условіями. Ничто не можетъ лучше иллюстрировать это положеніе, чѣмъ эта облицовка, которая совершенно уничтожаетъ плоскость стѣны и важныя архитектурныя формы дѣлаетъ декоративными фразами.

Вотъ почему фасадъ, лицевая сторона дома, теперь получаетъ вдругъ то значеніе, котораго онъ до сихъ поръ не имѣлъ, и въ совершенно независимо отъ внутренней архитектуры пріобрѣтаетъ свою собственную цѣнность (рис. 70). Кромѣ широкихъ оконъ, которыя давали такое прекрасное распредѣленіе свѣта, сохранились еще ясныя горизонтальныя линіи карнизовъ, которыя показываютъ, гдѣ внутри зданія отдѣляются другъ отъ друга этажи; насколько ясно чувствуется это раздѣленіе, особенно замѣтно для нашего времени, потому что мы привыкли видѣть эти наружные карнизы непосредственно подъ окнами, гдѣ они не имѣютъ никакого смысла. Но высокій ренессансъ въ Германіи, точно такъ же какъ въ Италиі, и въ зависимости отъ Италиі, наряду съ горизонтальнымъ расчлененіемъ даетъ и вертикальное, вмѣсто цѣлесообразнаго выраженія, эстетическую выразительность.

Домъ суконнаго цѣха въ Брауншвейгѣ (рис. 70) покоится на крытомъ проходѣ изъ трехъ мощныхъ, одинаково широкихъ сводовъ. Они отдѣлены другъ отъ друга колоннами; это дѣленье въ слѣдующихъ трехъ этажахъ повторяютъ тоже колонны. Такимъ образомъ зданіе, въ собственномъ смыслѣ слова, связано въ одинъ крѣпкій организмъ и противоплагается фронтоу. И дѣйствительно, контрастъ является здѣсь расчитаннымъ: за тотъ карнизъ, которымъ зданіе отдѣляется отъ фронтона, не



Рис. 70. Брауншвейгъ. Домъ цѣха суконъщиковъ.

заходить ни одно изъ его члененій. Здѣсь начинается новая, болѣе богатая система украшеній. Вмѣсто одного горизонтальнаго карниза подъ каждымъ этажемъ, здѣсь появляется по два. Хотя, благодаря этому, и уничтожаются рѣзкія границы между этажами, но плоскость стѣны становится болѣе оживленной. Въ то время какъ въ самомъ домѣ, благодаря колоннамъ, два окна слились въ одно, на фронтонѣ каждое окно отдѣляется отъ сосѣдняго богатыми пилястрами или гермами.

Эти вертикальныя дѣленія фронтона переходятъ каждый разъ изъ одного его этажа на другой; горизонтальная линія каждаго карниза переводится къ слѣдующему карнизу при помощи скользящихъ линій волютъ на концахъ. Аллегорическія фигуры или маленькіе обелиски собираютъ эти линіи и выводятъ ихъ за контуры самаго зданія, въ небо. Но и это все только кулисы, орнаментъ, украшающій край, у котораго съ настоящимъ контуромъ фронтона нѣтъ ничего общаго.

Между тѣмъ эта эпоха не знаетъ уже болѣе настоящаго, рѣзкаго дѣленія частей контрастами. Подобно тому, какъ карнизъ въ это время, лишь благодаря изяществу своего профиля, постепенно выдѣляется изъ стѣны и вновь сливается съ ней, точно такъ же и между фасадомъ дома въ собственномъ смыслѣ слова, и изящной стѣной фронтона создаются переходы. Уже въ первомъ этажѣ, надъ проходомъ, среднее окно выдѣляется своей шириной; среднія окна слѣдующихъ за нимъ этажей, стоятъ совершенно отдѣльно, линія продолжается и въ среднихъ окнахъ фронтона, поднимается все круче и сливается наконецъ съ линіями крыши въ фигурѣ, вѣнчающей все зданіе. Благодаря этой средней линіи, образующей симметричное дѣленіе, все строеніе связывается въ одно цѣлое и въ немъ получаетъ сильное выраженіе вертикальное направленіе. Строгая форма дома и болѣе изящный фронтонъ, увѣнчивающій его, соединяются въ одно цѣлое, фронтонъ разбиваетъ его и играетъ роль разрѣшенія всей постройки. Невольно приходитъ на память готическая архитектура фіаловъ. И дѣйствительно, сходство простирается до ме-

лочей. Здѣсь видна та же живописная тенденція дати волнистое движеніе стѣнѣ, мягкими, равномерными переходами тѣни и свѣта, та же живописная задача въ смягченіи контура; и здѣсь такъ же энергично проведена вертикальная ось, и ея окончанія продолжаются къ небу въ видѣ обелисковъ и маленькихъ фигуръ, которые замѣняютъ въ данномъ случаѣ фіалы.

Различіе такое же, какъ между готическими рукавами (Zaddeln) и кружевными манжетами барокко въ ихъ отношеніи къ платью. Башня готической церкви, и фронтонъ готическаго дома вырастаютъ изъ зданія съ такой же необходимостью, какъ крышка готическаго бокала,—ренессансъ расчленяетъ ихъ одну отъ другой и затѣмъ уже соединяетъ въ продуманной гармоніи. Это не конструктивное дѣленіе, какъ оно понималось раньше, это симметричное расчлененіе посредствомъ украшеній, съ цѣлью достигнуть опредѣленной красоты. Поэтому фасады нѣмецкаго ренессанса производятъ чрезвычайно гармоничное впечатлѣніе, но часто только тогда, когда ихъ разсматривать какъ картину, а не какъ архитектуру, отвѣчающую опредѣленному практическому назначенію.

Такія постройки, какъ домъ цѣха суконщиковъ въ Брауншвейгѣ, конца шестнадцатаго вѣка, не безъ основанія причисляли уже къ нѣмецкому барокко. И дѣйствительно, не является ли этотъ паѳосъ декораціи характернымъ признакомъ итальянскаго барокко? Что же въ сущности обозначаетъ то, что среди всѣхъ этихъ гермъ, колоннъ и фризовъ въ итальянскомъ духѣ, въ парапетѣ перваго этажа оказывается поздне-готическая розетка? Развѣ не то, что одинъ декоративный стиль постепенно смѣнился другимъ, который, такъ же, какъ и онъ, не имѣетъ строгаго тектоническаго чувства.

До чего это доходитъ, видно на примѣрѣ комнаты ратуши въ Данцигѣ (рис. 71), которая относится къ немного болѣе позднему періоду. Сліяніе съ раннимъ итальянскимъ барокко полное. Все, облицовка, дверныя доски, мебель выдержаны въ декоративныхъ, патетически тяжелыхъ формахъ. Выразительнѣе всего конструкція потолка.

Онъ тяжело нависаетъ надъ комнатою, линіи его украшеній сходятся въ срединѣ и объединяютъ этимъ комнату. Но эта тяжесть не есть спокойствіе конструктивной добросовѣстности, это паѳосъ, который хочетъ импонировать большими формами. Въ готической комнатѣ потолокъ прочно лежалъ на балкахъ; въ ренессансѣ онъ меньше ясенъ въ своей конструкціи, его квадратные кассеты объективно заканчиваютъ комнату. Здѣсь съ него свисаютъ громадныя кисти и тяжело профилированныя

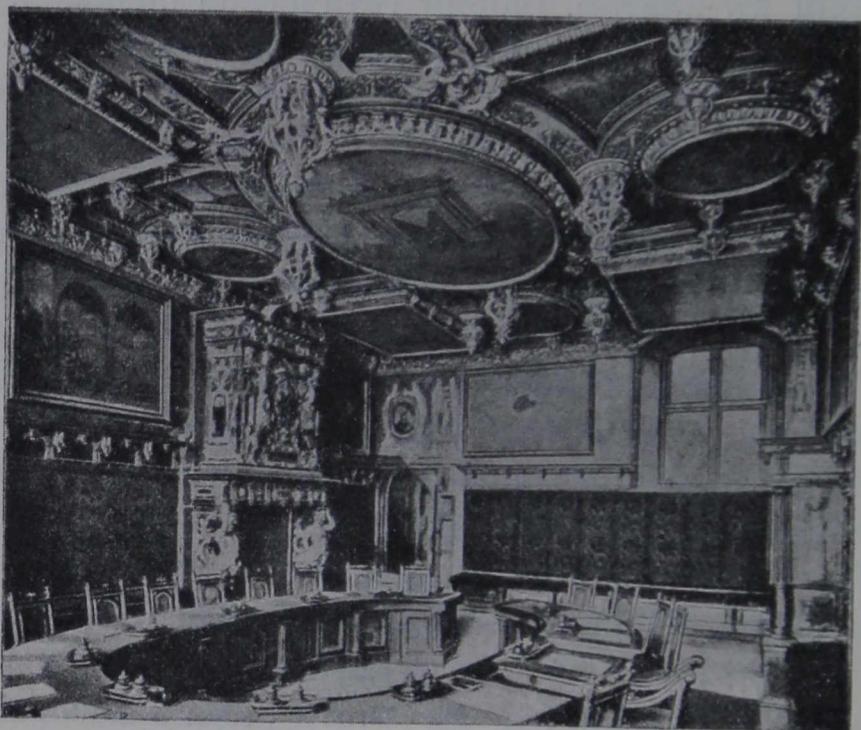


Рис. 71. Заль Ратуши въ Данцигѣ.

кассеты. Когда смотришь на него, кажется, что не балки его поддерживаютъ, что было бы вполне естественнымъ, но что самъ потолокъ несетъ ихъ; декорація уже не логически-необходимое украшеніе: она враждуетъ съ тектоническими условіями и стремится замѣнить конструктивную выразительность опредѣленнымъ настроеніемъ. То же самое и въ одеждѣ. Теперь появляются большіе, такъ называемые воротники—жернова (Mühlsteinkragen) изъ кружевъ, которые несомнѣнно придаютъ головѣ нѣчто величавое, но зато совершенно скрываютъ шею, нарушая связь головы и туловища.

Такимъ образомъ, къ этому времени Германія попадаетъ въ полную художественную зависимость отъ Италіи, искусство которой она перенимаетъ, правда не безъ самостоятельной переработки, но въ самыхъ существенныхъ его формахъ. Въ началѣ семнадцатаго вѣка тридцатилѣтняя война истощаетъ послѣднія силы народа. Она для Германіи былъ тѣмъ же, чѣмъ для Крито-Микенской культуры явилось переселеніе дорянъ, для Италіи — переселеніе народовъ. Въ семнадцатомъ вѣкѣ, въ художественномъ отношеніи Германію можно разсматривать какъ провинцію Италіи; въ восемнадцатомъ столѣтіи она подчиняется и въ политическомъ и въ художественномъ отношеніи, господству французской культуры.

ГЛАВА ДВѢНАДЦАТАЯ.

Барокко.

Въ то время, какъ итальянскія формы проникаютъ все сильнѣе въ нѣмецкое, французское и нидерландское искусство, въ самой Италіи, которая такимъ образомъ завоевала своимъ искусствомъ почти всю Европу, все больше развивается декоративность въ ущербъ цѣлесообразности формы. Въ этомъ и состоитъ путь развитія отъ ренессанса къ барокко, предвѣстниковъ котораго мы уже установили въ свѣтскихъ постройкахъ. Особенно ясно, однако, онъ выражается въ постройкахъ церковныхъ. Въ эпоху ренессанса, въ Италіи, такъ же какъ и въ Германіи, подымающаяся буржуазія мало обращала вниманія на церкви, занимаясь больше цѣлесообразнымъ устройствомъ дома, въ чемъ она видѣла потребность времени. Съ началомъ барокко (около 1580 г.), который культивируетъ религіозныя идеи и любитъ репрезентативныя, монументальныя постройки, церковь снова становится въ центрѣ архитектурныхъ интересовъ.

Въ томъ, что ренессансъ говоритъ о церковныхъ постройкахъ, видна прежняя задача свѣтской архитектуры: сконцентрированность общаго плана съ сильно подчеркнутыми стѣною и углами. Почти квадратный планъ такъ же твердъ, какъ и планъ палаццо. Но мѣсто, объединяющаго постройку двора, занялъ куполь. Такъ задуманъ идеальныи планъ церкви, который рисуеть Филарете въ своемъ теоретическомъ сочиненіи. Такъ же намѣревался сдѣлать и Микель-Анджело свой знаменитый куполь св. Петра: онъ долженъ былъ мощно объединять собою весь

храмъ, мощно увѣнчивать его наружный фасадъ. Интересно теперь прослѣдить какъ барокко, закончившій постройку, переработалъ замыселъ его творца. Онъ расположилъ передъ куполомъ длинный корабль; благодаря этому, въ концѣ длиннаго туннеля, надъ алтаремъ сіяющей блескъ купола становится еще лучистѣе и сильнѣе. Снаружи куполь повторяетъ формы фасада; его восходящія линіи мощно разрѣшаютъ ихъ кверху. Такимъ образомъ и снаружи и внутри онъ производитъ одинаково сильное впечатлѣніе; но невольно возникаетъ вопросъ, какъ было возможно возвести куполь Микель-Анджело такъ, что исполненіе кажется намъ полнымъ уничтоженіемъ мысли художника. Вѣдь барокко во всемъ примыкалъ къ Микель-Анджело и почиталъ его, какъ никого другого.

Отвѣтъ на это даетъ другое, такое же кажущееся насиліе: могучій Моисей Микель-Анджело поставленъ тѣмъ же барокко въ церкви S. Pietro in Vincolis въ слишкомъ тѣсную нишу. Намъ кажется, что она невыносимо сдавливаетъ статую, однако, твердо установлено, что барокко любилъ ставить статую въ узкое мѣсто, чтобы тѣмъ побѣднѣе обнаруживалось ея движеніе. Съ этой точки зрѣнія, Моисей въ свое время былъ помѣщенъ идеально. Точно также и приспособленіе купола Микель-Анджело ко вкусу барокко, должно было казаться необыкновеннымъ повышеніемъ его дѣйствія. Для того, чтобы понять это, необходимо точнѣе изучить церковныя постройки новаго стиля.

При этомъ почти безразлично, откуда взять его памятники. Никогда до этого времени католицизмъ не былъ такимъ интернаціональнымъ. Причина этого лежитъ не только въ дѣятельности ордена іезуитовъ; при этомъ сыграло роль и то обстоятельство, что со времени реформации все болѣе исчезаетъ политическое значеніе церкви и она все больше становится только религіей. Такое же дѣленіе становится теперь между наукой и религіей, которую раньше объединяла схоластика; конечный результатъ его въ словахъ Фридриха Великаго: „пусть каждый спа-

сается на свой фасонъ“. Абсолютизмъ, который развивается въ это время какъ форма правленія, не допускаетъ фактическаго вмѣшательства церкви въ активную политику, но она господствуетъ косвенно, благодаря своему вліянію, которое интернаціонально, и потому еще болѣе опасно. Но и государственный абсолютизмъ могъ развиваться только какъ интернаціональная идея. Границы страны ни въ коемъ случаѣ не остаются больше границами народности. Выходя за предѣлы потребностей народа, не имѣя иногда о нихъ понятія, абсолютный монархъ стремится къ идеаламъ международной культуры, которые недоступны пониманію его народа. Къ чему это приводитъ, показываютъ, спѣсивыя въ своей роскоши постройки маленькихъ князей, которые хотѣли стать вровень съ Людовикомъ XIV, а съ другой стороны попытки Петра Великаго и Іосифа II дать своему народу культуру. Такимъ образомъ вполне отвѣчаетъ порядку вещей то, что именно барокко создаетъ одновременно интернаціональный типъ палаццо и католической церкви. Необыкновенно характерно, что протестантскія церкви, хотя бы даже въ нихъ входили элементы того же стиля, по существу своихъ формъ гораздо спокойнѣе, и церковь Богородицы въ Дрезденѣ представляется зданіемъ возвышенной величавости.

Итакъ, мы имѣемъ право взять примѣръ церковной постройки не изъ Италіи, а изъ католической Баваріи, гдѣ числу церквей барокко, имя легіонъ. Придворная церковь театинцевъ въ Мюнхенѣ, построенная въ 1661—75 году (рис. 72), представляетъ собой исключительно-благородный образецъ этого стиля. Она относится не къ началу его развитія. Въ раннемъ барокко отдѣльныя части зданія были все-таки гораздо строже выдѣлены, а обходящія всю постройку горизонтальныя линіи дѣйствовали объединяюще. Здѣсь, переходы формъ одной въ другую становятся гораздо изящнѣе, спокойствіе стѣны начинаетъ исчезать, потому что она становится круглой. Горизонтальное дѣленіе этажей не только продолжаетъ примѣняться, но и очень сильно выражено. Несмотря на это, во всемъ зданіи безусловно господствуетъ восходящая верти-

кальная линия. Она подымается, начинаясь съ перваго горизонтальнаго карниза, который объединяетъ нижнюю часть зданія, сильно выражена въ линияхъ башенъ, мягче въ скользящемъ силуэтѣ середины постройки.

Сначала обратимся къ башнямъ. Отъ земли до самаго ихъ купола, пересѣкая выступающіе карнизы, идутъ линіи пи-



Рис. 72. Мюнхень. Церковь Театинцевъ.

лястровъ. Мягкость этихъ переходовъ отъ базиса въ пилястры, отъ пилястра въ архитравъ, отъ архитрава въ горизонтальный карнизъ, и отъ этого карниза въ базисъ пилястра второго этажа, и такъ далѣе, открываетъ глазу движеніе стѣны вверхъ. И само это движеніе, въ его равномерномъ чередованіи подъемовъ и ослабленій, дѣйствительно должно назвать волнообразнымъ. Къ этому же

порядку явленій относится и то, что башни не имѣютъ рѣзкихъ краевъ, но обходятъ углы мягкою волною, потому что стѣны не сходятся подъ острыми углами, но срѣзаны пилястрами. Соотвѣтственно этимъ пилястрамъ, со стороны стѣны поставлены такіе же полупилястры, благодаря чему получается второе волнообразное движеніе, но уже въ горизонтальномъ направленіи, которое идетъ навстрѣчу первому, и даетъ сильное оживленіе всей башнѣ. Чрезвычайно интересно, что волюты на куполѣ башенъ совсѣмъ не служатъ продолженіями линій главныхъ пилястровъ, онѣ сдвинуты гораздо тѣснѣе, по сравненію съ ними, и такъ, что между ними получаются равные промежутки. Такимъ образомъ въ куполѣ башни углы исчезаютъ, получается правильная окружность, которая завершаетъ башню и ея мотивы наверху. Средняя часть фасада объединяетъ и продолжаетъ движеніе стѣны. И эта часть постройки энергично стремится вверхъ. Это стремленіе придаетъ ей, не только рядъ поставленныхъ одинъ надъ другимъ пилястровъ, которые, продолжаясь въ видѣ вазъ уходятъ въ воздухъ, но и вообще контуръ крыши, который повышась постепенно, подымается въ серединѣ. Въ этомъ состоитъ объединяющее значеніе этой важной части постройки, которое въ соборѣ св. Петра беретъ на себя куполъ. Въ данномъ случаѣ, для фасада церкви театинцевъ куполъ не играетъ никакой роли, здѣсь мы и находимъ доказательство тому, что за куполомъ Микель-Анджело намѣрены были закрѣпить господствующее положеніе въ фасадѣ. Во всѣхъ постройкахъ барокко необыкновенно сильно чувство симметріи, и срединная ось дѣйствительно концентрируетъ фасадъ. Въ церкви театинцевъ волнообразное движеніе исходитъ отъ башенъ, передается на средину постройки, благодаря двойнымъ пилястрамъ, и послѣ короткой паузы, вновь сильно проявляясь переходитъ на порталъ.

Отсюда волна идетъ обратно. Не случайно, что именно здѣсь помѣщена единственная во всей постройкѣ круглая колонна—и благодаря тому, что порталъ до известной степени стоитъ въ паузѣ, онъ получаетъ свое значеніе въ свя-

зи съ средней линіей, сливаясь съ нею. Такимъ образомъ стѣна совершенно разрушается. По обѣ стороны отъ этой средней линіи, симметрично опускаясь и подымаясь, проходитъ волна черезъ весь фасадъ, другая, которую мы видѣли уже въ башнѣ, соотвѣтствуетъ ей также въ средней части постройки. Отсюда получается необыкновенно оживленное, ритмическое движеніе, его можно сравнить съ музыкальной фугой; и, можетъ быть, не случайно то, что и fuga возникла именно въ это время.

Сходство этого фасада, съ фасадомъ готическаго собора (рис. 51) поразительно. Нельзя объяснять случайностью, что живописное расчлененіе въ томъ и другомъ случаѣ достигается чередованіемъ свѣта и тѣни, что фасадъ зданія заканчивается двумя башнями, среднимъ фронтономъ и фіалами, вмѣсто которыхъ здѣсь поставлены вазы и многое другое. Въ барокко мы слышимъ даже о частичномъ воскрешеніи готики. Онъ счелъ нужнымъ безчисленное количество романскихъ церквей передѣлать въ своемъ вкусѣ, потому что онѣ казались пустыми и голыми, но не сдѣлалъ этого ни съ одной готической церковью. И дѣйствительно, между этими живописными стилями есть внутреннее сродство. И въ барокко обработка также исключительно декоративна. Его художественная задача—величина и достоинство формы.—И это безусловно достигнуто, но не замкнутымъ достоинствомъ романскаго стиля, а паэосомъ декоративной фразы.

Отношеніе наружной части зданія къ его внутренности также какъ и въ готикѣ, тектонически не обосновано; оно зависитъ не отъ общаго плана, въ основу его положена сила производимаго имъ впечатлѣнія. За громадными, сравнительно спокойными формами фасада, открывается внутри церкви поражающее роскошью своихъ орнаментаций, но не лишенное величавости убранство (рис. 73). Законченный тяжелыми коробовыми сводами, главный корабль идетъ вплоть до самаго алтаря, проходитъ подъ куполомъ. Доминирующей линіей является карнизъ, который отдѣляетъ верхнюю часть стѣны средняго корабля отъ ряда колоннъ. Но задача, во всякомъ случаѣ, состоитъ

въ томъ, чтобы внутри зданія, такъ же, какъ и снаружи, спаять отдѣльныя части, дать, вмѣсто тектонической раздѣльности, полное сляніе. Такъ, между сводами, которыми главный корабль открывается на обѣ стороны въ боковые корабли, поставлены декоративныя колонны; онѣ дѣлаютъ



Рис. 73. Внутренность церкви Театинцевъ.

выступъ, переходя въ карнизъ, продолжаютъ въ видѣ подпружной арки и включаютъ въ себя потолокъ. Каеэдра, своей формой вырастаетъ прямо изъ колонны, къ которой она прикрѣплена; самый алтарь является лишь частью придѣла, но не самостоятельнымъ организмомъ.

Не только окно, символизирующее всевидящее око Господне, становится частью алтаря, но и витыя колонны, поставленные по обѣ стороны алтаря, находятъ себѣ продолженіе въ линіяхъ свода.

Начало этихъ тенденцій лежитъ также въ Италіи. Можетъ быть онѣ родились въ капеллѣ Медичи, гдѣ Микель-Анджело задумалъ окна въ связи съ гробницами, не только для того, чтобы достигнуть возможно-полнаго освѣщенья, но также и для того, чтобы заложить въ фигурахъ опредѣленные акценты выраженія, на примѣръ бросивъ тѣнь на задумчивую голову Джуліано. Мы видимъ однако, что такая слитность лишаетъ отдѣльныя части яснаго выраженія ихъ назначеній. Это характерная особенность стиля, лишеннаго тектоническаго чувства. Мы уже встрѣчались съ ней въ поздней готикѣ и въ концѣ античности. Романскій алтарь былъ простымъ столомъ; въ поздней готикѣ главнымъ становится его сѣнь, которая сплетается своимъ тонкимъ кружевомъ съ безпокойно восходящими линіями пилястровъ. Теперь станетъ болѣе понятной и параллель между внѣшней частью церкви барокко и готическимъ фасадомъ.

И въ томъ и въ другомъ случаѣ, задача лежитъ не только въ томъ, чтобы связать горизонтально лежащіе этажи, но и въ томъ, чтобы мягко завершить зданіе сверху, по аналогіи съ только что установленнымъ впечатлѣніемъ извѣстнаго слиянія съ воздухомъ. Вполнѣ естественно, что мы встрѣчаемся съ параллельнымъ явленіемъ и внутри церкви барокко. Куполь въ ней все объединяетъ и все разрѣшаетъ: въ могучихъ сводахъ раскрываются въ его сторону алтарь, главный и боковые корабли. Онъ охватываетъ собой все пространство и оно переходитъ въ воздушное, благодаря множеству оконъ. Напрасно толкуютъ какъ недостатокъ піэтета, что свѣтлый куполь Микель-Анджело помѣстили въ темномъ продольномъ кораблѣ, какъ разъ наоборотъ—въ этомъ видно стремленіе особенно усилить впечатлѣніе, которое отъ него получается.

Въ церкви барокко куполь вовсе не является тектонической связью отдѣльныхъ частей постройки, чѣмъ онъ

былъ въ романской церкви (рис. 37). Онъ завершаетъ зданіе не въ качествѣ архитектурнаго элемента, его дѣйствіе безусловно живописное: онъ привлекаетъ глазъ своимъ свѣтомъ и приковываетъ къ мѣсту наибольшей его силы. Онъ не столько тектоническая часть, сколько свѣтовой эффектъ, и по сравненію со спокойной архитектурой романскаго купола представляется даже безформеннымъ. Это происходитъ не только потому, что въ романскомъ куполѣ только четыре окна по угламъ, которыя подчеркиваютъ его конструкцію, а здѣсь ихъ восемь, такъ что они прорѣзываютъ его по всей окружности и свѣтъ изъ нихъ, падая и отражаясь, уничтожаетъ ихъ конструкцію и конструкцію отдѣльныхъ сегментовъ купола, но и потому что сама его декорація дѣйствуетъ въ томъ же разлагающемъ смыслѣ. Главныя лініи, границы купола и сегментовъ, изъ которыхъ онъ состоитъ, правда еще соблюдаются, но повсюду проникаетъ необыкновенно оживленный орнаментъ, завитки изогнутые самымъ сложнымъ образомъ, или фигурныя украшенія. Именно этотъ орнаментъ служитъ въ качествѣ перехода отъ одной формы къ другой. Это видно въ томъ, на примѣръ, какъ замокъ, въ которомъ заложено чисто тектоническое чувство въ тѣхъ сводахъ, которыми главный корабль открывается въ боковые, теперь исчезаетъ и обращается въ завитокъ, на которомъ стоитъ маленькій ангелъ, хватаясь руками за верхнюю часть стѣны; паруса, на которыхъ покоится куполь, эти важные структурные элементы не только заполняются богато-перевитымъ ленточнымъ орнаментомъ, но разрушаются имъ, окончательно уничтожая его края. Чрезвычайно гибкимъ матерьяломъ для такого украшения оказался штукъ, который легко принимаетъ всякую форму. Этотъ матерьялъ и произвелъ такія необъятныя опустошенія въ романскихъ церквахъ, которыя легко можно было украсить съ его помощію.

Итакъ, благодаря совершенству техники, преодолѣвающей всѣ условія цѣлесообразности, и богатству разработки декоративныхъ формъ, въ постройкѣ открывается полная свобода художественнаго выраженія. Первой за-

дачей было полное освобождение раньше ограниченного естественными условиями пространства, результатом его было: для фасада—разложение границъ отдѣльныхъ этажей общимъ движеніемъ вверхъ; внутри—освобождение пространства благодаря куполу. То, что съ другой стороны стремятся возможно тѣснѣе связать между собой отдѣльныя строительныя части, только кажется противорѣчіемъ. И то и другое скорѣе доказываетъ, что дѣйствительное расчлененіе упраздняется на счетъ единства декоративнаго впечатлѣнія. Но и церковь тѣмъ самымъ перестаетъ служить исключительно своимъ цѣлямъ, она становится въ художественномъ отношеніи оффиціальнымъ памятникомъ. Самъ архитекторъ превращается въ титулованнаго придворнаго, котораго выписываютъ издалека, въ Германіи преимущественно изъ Италіи, или изъ Франціи. Слово „художникъ“ именно тогда пріобрѣтаетъ значеніе—господинъ—противоположное понятію ремесленника. И часто цѣхи ведутъ отчаянную борьбу съ людьми, которые не принадлежатъ къ нимъ и состоятъ непосредственно на службѣ у князей, занимая самыя доходныя мѣста. Месса все больше превращается въ театральное зрѣлище. Теперь она дѣйствуетъ не ясностью своихъ словъ, а музыкой, которая становится могучимъ выразителемъ ея настроенія. Вершиной развитія въ этомъ направленіи является высокая месса Баха въ H-moll. Возвращеніе нашего времени къ Баху никоимъ образомъ нельзя разсматривать, какъ возвратъ къ примитивамъ, какъ это часто дѣлаютъ. Онъ вовсе не примитивенъ. Это можно сказать о средневѣковой мессѣ, которая свою музыку подчиняла ритму словъ текста. Бахъ—истинный композиторъ барокко, такъ же какъ Моцартъ въ своей повышенной выразительности, настоящій мастеръ рококо. Между тѣмъ, какъ въ *credo* H-moll мессы гобой оплетаетъ *solo*, и отношеніемъ орнаментальнаго завитка барокко къ архитектурному расчлененію—можно отыскать самыя неожиданныя параллели. вмѣстѣ съ мессой, становится зрѣлищемъ и богослуженіе. Подобно тому, какъ римляне замѣнили глубокохудожественныя греческія ювелирныя произведенія, рос-

кошью тяжеловѣсныхъ браслетовъ, такъ и здѣсь тонко сдѣланная утварь смѣняется роскошью богатыхъ одеждъ, осыпанныхъ драгоценностями митръ и посоховъ епископовъ. Странное впечатлѣнiе культурнаго варварства производятъ орнаты барокко, рядомъ съ эмалевыми реликварiями готики въ сокровищницѣ собора въ Лимбургѣ. Въ нихъ нѣтъ ни малѣйшаго изящества формы, но масса жемчуга и блестящихъ драгоценныхъ камней покрываютъ ихъ совершенно, не оставляя ни одного свободнаго мѣста на ихъ фонѣ.

Стремленiе сдѣлать пышность и оффиціальность цѣлью всей жизни было причиной того, что эта культура нашла свое выраженiе главнымъ образомъ въ общественныхъ зданiяхъ, что носителями развитiя стиля барокко являются преимущественно церкви и дворцы. Чѣмъ для церковнаго барокко была Италiя, тѣмъ для свѣтскаго стала Францiя, но только его влiянiе въ Европѣ должно было сказаться гораздо сильнѣе, благодаря тѣмъ средствамъ, которыми располагалъ абсолютизмъ Людовика XIV, той роли, какую онъ игралъ въ политической жизни Европы. Вполнѣ естественно, что французскiй барокко, влiянiе котораго начинается только со второй половины семнадцатаго столѣтiя, стоитъ на болѣе высокой ступени развитiя, чѣмъ италiанскiй. Необыкновенно интересно прослѣдить здѣсь тѣ нити, которыми связана политика и культура. Конечно, съ опредѣленной цѣлью поднять французскую художественную промышленность, знаменитый министръ финансовъ Кольберъ выписывалъ во Францiю иностранныхъ техниковъ и основалъ ту королевскую мануфактуру, которая подъ художественнымъ руководствомъ Лѣбрень сдѣлалась во Францiи центромъ вкуса барокко. Наряду съ характерными сооружеиiями короля, его дворцовыми постройками, главными создателями которыхъ были Ардуэнъ Мансаръ и Робертъ де Каттэ, произведенья этой мануфактуры становятся дѣйствительно выраженiемъ вкуса всей эпохи. Но это оффиціальное искусство безусловно должно было преодолѣть послѣднiе остатки народнаго искусства, потому что ни по средствамъ ни по спросу

оно не имѣло конкурентовъ, и какъ во Франціи такъ и въ остальной Европѣ оно должно было окончательно нивелировать всякое мѣстное искусство. Объ этой нивелировкѣ границъ между отдѣльными народностями было уже сказано выше. Сама Европа того времени мыслила совѣмъ не національно въ вопросахъ первостепенной національной важности; въ разорванной на клочки Германіи, французскія деньги и французская культура царствовали безгранично. Такимъ образомъ, изъ Франціи семнадцатаго и восемнадцатаго вѣка могла распространяться цѣльная жизненная культура, такъ же какъ это было въ эпоху готики. Ея родина — это прежде всего княжескіе замки. Замки времени барокко, какъ Вейсенфельзь въ Померсфельденѣ, Брухзаль, Вюрцбургъ, Шлейсхеймъ и другіе, совершенно утратили характеръ укрѣпленія и представляютъ собой только роскошныя, совершенно произвольнаго устройства постройки, которыя если и опредѣляются чѣмъ нибудь, то лишь расчетомъ на возможно сильное впечатлѣніе.

Импозантно и широко развертывается фасадъ замка съ выступающими, далеко раскинутыми по обѣ стороны крыльями. Этому репрезентативному раскрытію фасада придается такое сильное значеніе, что само зданіе оказывается непропорціонально узкимъ, ему не хватаетъ глубины. Какъ и въ церковныхъ постройкахъ, боковыя грани здѣсь не останавливаютъ, но лишь отводятъ движеніе фасада; главнымъ же образомъ выдвинута средняя часть постройки. Она всегда состоитъ изъ расположенныхъ другъ надъ другомъ рядами колоннъ, ведущихъ къ фронтону, который заканчиваетъ сверху все зданіе; но и его собственный контуръ часто прерывается или нарушается богатой декорацией. На протяженіи всего фасада зданіе закончено очень мягко; аттика заканчиваетъ его, какъ ажурный гребешокъ — реликварій переходнаго стиля тринадцатаго столѣтія. И это окончаніе смягчено разставленными на баллюстрадахъ вазами и скульптурами. За баллюстрадой зданіе завершается широкой, мансардной крышей, названной по фамиліи архитектора Мансардъ.

Когда за сравнительно спокойнымъ фасадомъ, открываются покои неслыханной роскоши—въ этомъ видна та же задача, что и въ церкви. Всѣ жилыя комнаты ступевались въ сравненіи съ приемными залами; онѣ господствуютъ надо всѣмъ, своей изящной роскощью. Въ средней части постройки, тотчасъ же за главнымъ порталомъ открывается большой вестибюль. Двѣ широкія лѣстницы съ изящными перилами поднимаются въ немъ черезъ всѣ этажи на самый верхъ, и сходятся мягкими кривыми линіями. Онѣ такъ же обширны, какъ открывающіяся за ними парадныя залы, и предназначены для пышно развертывающихся праздничныхъ шествій. Главный залъ дворца въ Брухзалѣ, работы Балтазара Неймана, самаго выдающагося архитектора этого времени, даетъ ясное представленіе о томъ, какъ постепенно вытѣсняются всѣ цѣлесообразныя члененія въ цѣляхъ возможно большей силы впечатлѣнія (рис. 74). Комнаты въ квадратномъ планѣ заключали между четырехъ стѣнъ и угловъ, теперь углы срѣзаны, и такимъ образомъ получилась многоугольная, смягченная форма. И хотя стѣна отграничена по бокамъ декоративными колоннами, а сверху лежащимъ на нихъ карнизомъ, на самомъ дѣлѣ эти границы совершенно исчезаютъ въ пышныхъ завиткахъ орнамента. Хотя деревянная обшивка стѣнъ нѣмецкаго ренессанса, была уже декораціей стѣны, все же въ главныхъ своихъ линіяхъ она слѣдовала очертаніямъ стѣны; здѣсь украшенія нарушаютъ ихъ въ самыхъ чувствительныхъ мѣстахъ. Изъ того, какъ расчлененъ фасадъ дворца мы видѣли, что для этого времени, такъ тонко чувствовавшего симметрію, боковыя окончанія и средняя часть зданія, были частями главнымъ образомъ расчленяющими, наиболѣе выразительными. Но именно эти части въ стѣнной облицовкѣ покрываются легкими завитками, которые снизу и сверху размельчаютъ прямоугольную форму стѣны и разрываютъ ея середину. И границы между отдѣльными полями стѣны дѣлаются все менѣе чувствительными. При ближайшемъ разсмотрѣніи оказывается, что карнизъ, который казалось заканчиваетъ

все наверху, въ то же время дѣлаетъ совершенно недѣйствительной разграничивающую роль колоннъ, и продолжаясь надъ ними, связываетъ отдѣльные поля. Такимъ образомъ, стѣна обходитъ вокругъ комнаты своими мягкими, текучими линиями; ихъ дѣйствіе усиливается еще тѣмъ, что

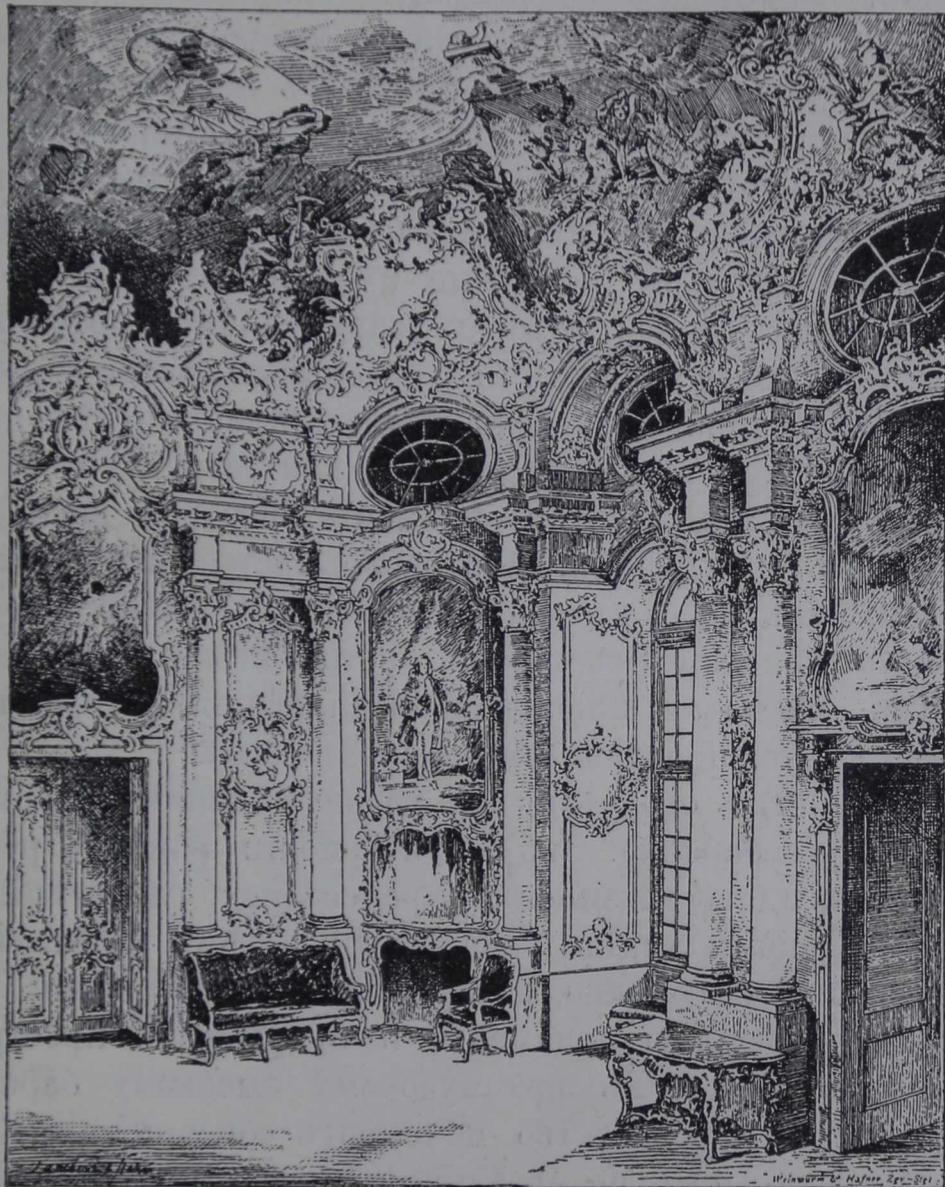


Рис. 74. Брухзаль. Зала.

каждый разъ надъ горизонтальнымъ карнизомъ помѣщается прибавокъ, надъ нишей окна или двери. Благодаря ему начинается движеніе вверхъ, которое лишаетъ плафонъ его заканчивающаго значенія, такъ же какъ и на стѣнѣ стали недѣйствительными ея цѣлесообразныя члененія.

Движеніе вверхъ начинается отъ пола. Колонны ни въ какомъ случаѣ не опоры, а изячно подымающіеся декоративные мотивы; доказательствомъ этому служить отсутствіе всякаго тектоническаго чувства въ капители. Именно у этой части, на которую главнымъ образомъ опирается карнизъ, отняли всю ея несущую силу тѣмъ, что она выходитъ изъ ствола завитками и переходитъ мягкими кривыми на выступающій карнизъ. Отъ него, линіи начинаютъ стремиться вверхъ, ихъ движеніе становятся все богаче, все пестрѣй, пока наконецъ причудливо-сплетающійся пышный орнаментъ не разбиваетъ стѣну окончательно на отдѣльные, пестрые куски. Благодаря этому, уничтожается всякое рѣзкое разграниченіе потолка и стѣны, точно такъ же, какъ многоугольный планъ комнаты сдѣлалъ невозможнымъ ясное разграниченіе отдѣльныхъ частей стѣны. И наконецъ, такъ же какъ структуру самой стѣны разрушили завитки орнамента, пестрая декорация разрушаетъ и плафонъ. Онъ раскрывается надъ нашей головой, какъ небо, въ облакахъ котораго катятся колесницы боговъ, улетаютъ вверхъ эроты. Здѣсь именно, нашла себѣ мѣсто антикизирующая аллегорія, которая иногда аляповато, прославляетъ хозяевъ дома.

Отсюда легко обозрѣть все развитіе тенденцій стиля архитектуры барокко. Отъ структурности ранняго ренессанса путь идетъ къ высокому ренессансу, гдѣ стѣна дѣлится широкими линіями декорации; затѣмъ къ итальянскому раннему барокко, который уничтожаетъ эти расчлененія пестротой орнамента и прорываетъ пространство и, наконецъ, къ французскому высокому барокко, гдѣ стѣна и пространство исчезаютъ совершенно. Потолокъ Микель-Анджело въ Сикстинской капеллѣ показываетъ насколько это время совершенно не понимало назначенія плафона (рис. 62). Онъ писалъ картины на потолкѣ совершенно такъ же, какъ онъ сталъ бы ихъ писать на полотнѣ. Поэтому его потолокъ и картины живутъ каждый своей особенной жизнью. Смыслъ потолка окончательно теряется въ барокко. Онъ пользуется имъ въ цѣляхъ иллюзіи, которая его же разрушаетъ. Случается,

что этотъ, расписанный въ видѣ раскрывшагося неба плафонъ, замѣняетъ куполь. Живопись изображаетъ самыя смѣлыя подобія архитектуры, продолжая стѣну кверху и населяетъ ихъ фигурами. Ангелы поднимаются отъ нея ввысь и, кажется, самъ святой возносится въ сіяньи, надъ нашей головой, къ небу. Это новое доказательство тому, что стиль барокко куполу и стѣнѣ давалъ назначеніе освободить и расширить пространство. Та же задача видна въ томъ, что въ наружныхъ постройкахъ, повсюду, баллюстрады и завитки разрушаютъ всѣ твердыя очертанія.

Примѣромъ тѣхъ формъ, которыя возникли изъ этой борьбы украшенія и структуры въ прикладномъ искусствѣ можетъ служить скамейка

(рис. 75), которая принадлежитъ приблизительно стилю Андрея Шлютера (1664—1714) строителя берлинскаго замка. Болѣе ранняя, по стилю, чѣмъ дворецъ въ Брухзалѣ, она хорошо показываетъ возникновеніе формъ барокко, въ особенности деталей его ораментации. Мотивъ скамьи взятъ изъ формы,



Рис. 75. Скамейка. Кор. дворецъ въ Берлинѣ.

структурнѣе которой трудно что-нибудь представить. Четыре угла сидѣнья попарно связаны перекладинами, а онѣ въ свою очередь скрѣплены поперечной перекладиной, т.-е. такой же приблизительно мотивъ, какъ на гравюрѣ Дюрера св. Иеронимъ (рис. 63). Но, такъ же какъ въ архитектурѣ, и здѣсь повсюду строгость структуры смѣнилась разсчитаннымъ впечатлѣніемъ движенія. Оно тотчасъ приводитъ къ дисгармоніи, на примѣръ, въ ножкѣ скамейки. Мѣсто, гдѣ перекладина соединяется съ ножкой, обозначено кубикомъ; отсюда ножка раздѣляется, какъ во всѣхъ декоративныхъ стиляхъ, на двѣ части; стоящую, которая дана въ видѣ перевернутаго аканѳа, и несущую,

которая подымается изъ обращеннаго кверху завитка, расширяется въ болѣе тяжелую форму, еще разъ стягивается и, наконецъ, снова нѣсколько расширяясь, поддерживаетъ сидѣнье. Но это дѣленіе не обосновано конструкціей. Благодаря ему получается только мягкій переходъ ножки въ сидѣнье съ одной стороны, съ другой — такой же переходъ отъ ножки къ полу, результатомъ чего является декоративное разложеніе цѣльной части, доходящее до полной дивергенціи направленій. Точно также и то, что для сочлененія выбранъ кубикъ, представляется совершенно произвольнымъ. Онъ бы имѣлъ какой-нибудь смыслъ, если бы перекладина была бы здѣсь сильно прикрѣплена. Но и здѣсь, этотъ кубъ служитъ только переходомъ, потому что перекладины начинаются нетвердо, заворачиваются волутами и изгибаются дальше въ видѣ буквы S. Въ серединѣ онѣ встрѣчаются, и отсюда такъ же нетвердо и тѣми же волутами начинается поперечная перекладина. Она направляется такими же завитками къ серединѣ, гдѣ ея линіи соединяются, подымаясь, и мягко заканчиваются перевернутымъ цвѣткомъ.

Такимъ образомъ перекладина не есть крѣпкій остовъ, она представляетъ собой свитую ленту и средній пунктъ, необходимый для расчлененія получаетъ свое значеніе не по существу, а только въ силу декораціи; это не есть конструктивная форма, а лишь мягкое сліянье линій. Итакъ, борьба структуры и декораціи и здѣсь кончается побѣдой послѣдней. Но ея формы еще ясны и легко обозримы, несмотря на мягкость переходовъ каждая ограничена острыми кантами.

Внутри плоскостей, очерченныхъ ими, развивается орнаментъ, который можетъ служить хорошимъ примѣромъ для формъ барокко вообще. Въ видѣ плоской ленты онъ лежитъ на плоскости, изъ которой едва выступаетъ; его форма слѣдуетъ направленію отдѣльныхъ частей предмета. Тонкія ленты и завитки, отходя отъ края указываютъ какъ направленіе перекладины, такъ и отдѣльныхъ частей ножки. Какой силы выраженія и массивности могъ достигнуть этотъ завивокъ въ барокко, видно

на орнаментахъ памятника Великаго Курфюрста (рис. 77) работы Шлютера, гдѣ онъ даетъ цоколю восходящее движеніе своими необыкновенно сильными линіями.

Фаянсовая ваза изъ Дельфта (рис. 76), хорошей примѣръ керамики этого времени, она стоитъ уже на болѣе высокой ступени развитія стіля, гораздо изящнѣе и по формамъ и по украшенію. Ножка все еще отдѣлена отъ сосуда, сосудъ отъ крышки,—выступающимъ краемъ. Все еще ясно отдѣляются одна отъ другой плоскости, изъ которыхъ состоитъ самъ сосудъ. Но ножка намѣренно лишена своего значенія, какъ отдѣльный несущій членъ всего цѣлаго, подчинилась формѣ самаго сосуда и стала его узкимъ ободкомъ. Начинаясь отъ узкаго основанія, сосудъ подымается вверхъ широкой кривой, продолжаетъ свои линіи за край, на крышкѣ, гдѣ онѣ заканчиваются фигурой льва, которая скорѣе увѣнчиваетъ его, чѣмъ служитъ ручкой. Такое же мягкое движеніе дѣлаетъ незамѣтными и грани сосуда. Плоскость его покрывается желобками, такъ что весь сосудъ обтекаетъ одна, поднимающаяся и опускающаяся волна, и грани его входятъ въ общее движеніе.

Между скамьей и этой вазой лежитъ то же развитіе какъ между барокко итальянской церкви и французскаго дворца: первое раздѣляло еще декоративныя части, второе все больше и больше сливается въ богатствѣ декораціи. Роспись вазы въ китайскомъ духѣ, которая равномерно ложится по всей ея плоскости, не обращая вниманія ни на расчлененія, ни на желобки, особенно



Рис. 76. Дельфтская ваза
ок. 1700.

характерна для ея стиля, и нельзя объяснять простой случайностью то, что дворцы, стоящіе на этой, второй ступени развитія, такъ богаты китайскими мотивами. Произведенія китайской художественной промышленности, сдѣланныя изъ фарфора, тогда еще не открытаго въ Европѣ, который давалъ форму въ такихъ мягкихъ линияхъ, богатство ихъ пестрой, странной росписи съ причудливыми мотивами пейзажа, неуклюже одѣтыми людьми, оцѣпенѣвшими цвѣтами, стали для декоративныхъ тенденцій западнаго искусства недостижимыми образцами. Китайскія фарфоровыя вазы копировались въ болѣе грубой майоликѣ, въ лакированныхъ вещахъ и при помощи другихъ матерьяловъ; страстно собирались оригиналы, и помѣщались въ такъ же причудливо убранныхъ китайскихъ комнатахъ и кабинетахъ.

Заложенное въ этомъ стремленіе, дать единство настроенія, мы опредѣляли какъ характерную особенность стиля въ обѣихъ фазахъ его развитія. Что въ итальянскомъ барокко было соединеніемъ, становится во французскомъ сліяніемъ. Но эта тенденція не останавливается только на церквахъ и дворцахъ. Именно для пониманія барокко необходимо выйти за предѣлы произведеній искусства въ узкомъ смыслѣ слова. Потому что вездѣ, гдѣ представляется малѣйшая возможность, это единство всего окружающаго распространяють далеко за предѣлы самой постройки; стараются упрочить точно рассчитанный эффектъ фасада, принаравливая къ нему устройство всего окружающаго. Бернини заключаетъ соборъ площадь св. Петра въ Римѣ въ цѣлое, полное мощной выразительности тѣмъ, что изъ угловъ фасада вокругъ всей площади проводитъ аркады и дѣлаеть ее частью всего цѣлаго. Такимъ образомъ, глазъ всегда приводится, строго опредѣленнымъ для него путемъ, къ церкви, какъ своей естественной цѣли, чѣмъ необыкновенно усиливается впечатлѣніе фасада.

Какъ во дворцѣ, каждая отдѣльная комната своей формой, цвѣтомъ мебели и облицовкой стѣны представляетъ единое цѣлое; какъ внутреннее убранство соединяется

съ фасадомъ во впечатлѣннѣи тонко разсчитаннаго контраста, точно такъ же и то, что окружаетъ дворецъ разсчитано въ связи съ фасадомъ. Передъ нимъ большею частью лежитъ дворъ, обнесенный стѣной или рядами аркадъ, которыя имѣютъ то же художественное назначеніе какъ и колоннады передъ соборомъ св. Петра въ Римѣ. На дворѣ располагаются уступами небольшія постройки, которыя иногда совсѣмъ его замѣняютъ; онѣ служатъ чисто декоративной цѣли, постепенно приводя глазъ къ широко развернутому дворцовому фасаду. За дворцомъ открывается паркъ. Но это уже не прежній паркъ съ естественно-растущими деревьями; вмѣсто него идутъ аллеи искусственно подстриженныхъ деревьевъ на гладкихъ лужайкахъ. Это устройство ввелъ ужъ высокій ренессансъ въ Италиі. Онъ создалъ аллеи, которыя не только ведутъ къ дворцу, но открываютъ полныя настроенія виды. Ренессансъ уже, засадилъ эти аллеи деревьями правильной формы, главнымъ образомъ тополями и кипарисами, которые сопровождаютъ проходящаго своими спокойными рядами. Теперь передъ фасадомъ дворца, обращеннаго къ саду, открывается широкая площадка съ подстриженными лужайками, края которыхъ идутъ правильными завитками орнамента барокко. Между ними проходятъ аллеи, деревья которыхъ обстрижены въ видѣ неестественныхъ шаровъ, пирамидъ или гладкихъ стѣнъ. Онѣ открываютъ поразительные виды на дворецъ и боковыя строенія, или на необычайно смѣлыя по техникѣ водометы, огромной величины фонтаны въ широкихъ чашахъ, гдѣ вода маленькими струйками бьетъ отъ края къ срединѣ, извергается изъ рога тритоновъ или урнъ, которыя держатъ морскія божества. Не слѣдуетъ удивляться тому, что задача, состоящая въ томъ, чтобы подчинить природу художественнымъ цѣлямъ, заходить за предѣлы человѣческихъ силъ; такъ изъ аллей, уже разрушеннаго и извѣстнаго только по воспроизведеніямъ, дворца „Фаворита“ близъ Майнца открывался поразительный видъ на Рейнъ; а съ конца величественной аллеи изъ обстриженныхъ въ видѣ стѣны деревьевъ въ оливковомъ пар-

кѣ, разстилалась передъ глазами далекая гладь Балтійскаго моря. Намъ не удивляетъ, что въ такого рода обработкѣ, гдѣ природа представлена такъ театрально, мы встрѣчаемъ театръ природы, въ которомъ аллеи и кусты служатъ кулисами. Вѣдь именно въ это время драматическая литература и искусство во Франціи съ Мольеромъ, Расиномъ и Корнелемъ во главѣ, достигаетъ своей наивысшей силы. Стиль Рубенса примѣняютъ для росписи плафоновъ въ залахъ; пользуются античной аллегоріей въ пышныхъ балетахъ для восхваленія какого нибудь князя, чье имя иногда даже не упоминается въ исторіи, и сравниваютъ его со всѣми античными богами и героями. Въ это время покрываютъ документы титулами и чинами, штемпелями и печатями, за которыми не стоитъ никакой реальной власти. Тогда же появляется торжественное обращеніе и длинная подпись съ выраженіемъ покорности; чванство титуломъ и рангомъ, достигаетъ такихъ размѣровъ, что размѣстить въ какомъ нибудь шествіи знатныхъ особъ дѣлается почти невозможнымъ. Тогда сочиняются даже спеціальныя книги по церемоніальной наукѣ. Но въ это время также, ни одинъ изъ ниже-стоящихъ не имѣетъ никакихъ правъ. Признакомъ достоинства становится длинный парикъ, признакомъ образованія, французскія фразы въ письмахъ. Всѣ чувства переводятся на языкъ внѣшности. Хорошимъ тономъ считается разсылать свадебныя и траурныя оды даже самымъ близкимъ родственникамъ, и когда мелкій обыватель суется туда же, то лживость всего этого становится уродливой и смѣшной. Городекія ворота становятся античными триумфальными воротами, на рыночномъ колодецѣ каждаго городка появляется гнѣвный Нептунъ; почтенный золотыхъ дѣлъ мастеръ Петеръ Дингда въ цеховой грамотѣ въ одинъ годъ дѣлается Monsieur, а Юганнъ Сабастьянъ Бахъ призываетъ всѣхъ боговъ Олимпа для вовсе не шутливаго прославленія садовода Августа Мюллера. Въ этомъ направленіи дѣло доходитъ до нелѣпости: кондитеръ долженъ дѣлать изъ пироговъ, которыхъ вовсе нельзя было ѣсть, сооружеенья

съ аллегорическими фигурами. Вся ловкость и знаніе ремесленника идетъ на игрушечные курьезы и технические кунштюки. Не имѣетъ смысла нагромождать примѣры одинъ на другой, достаточно сказать, что повсюду за блестящей внѣшностью прячется скудная по своему внутреннему содержанію жизнь, точно такъ же, какъ за громоздкими заглавіями книгъ того времени лежитъ совершенно ничтожное содержаніе. Даже и войны хотя и ведутся войсками, но въ дѣйствительности рѣшаются дипломатами.

Состояніе культуры въ эту эпоху, ея все усиливающая индивидуалистическая тенденція, доходящая до самодурства и чванства, должна была привести къ тому, что искусства, не имѣющія прикладного значенія свободная пластика и станковая живопись приходятъ къ величайшей свободѣ художественнаго творчества; что рельефъ и стѣнопись становятся совершенно чуждыми тектоническимъ условіямъ.

Достаточно указать на иллюзіи, достигнутыя въ росписи плафона, о которыхъ было говорено выше, чтобы получить тому доказательства. Падкіе на роскошь и блескъ князья и богатая буржуазія, требуя для украшенія жизни цѣлыя массы художественныхъ произведеній, открывали, въ то же время, для художника богатыя возможности. Отъ одной скульптуры требовалось сотни статуй для дворца, гдѣ онѣ стояли вдоль дорожекъ парка, на бассейнахъ фонтановъ, на фасадахъ и во внутреннихъ покояхъ, при чемъ имъ ставились самыя разнообразныя художественныя задачи. Въ это время, конечно, на первомъ планѣ стоятъ задачи прославленія заказчика; пластика создаетъ портреты и памятники такими же, какими писались въ современной поэзіи оды. Именно въ ней, главнымъ образомъ, и выражается та пустота и внѣшность чувства, которая является особенностью этой эпохи. Не только возводятъ пышные надгробные памятники, нагромождая ихъ гербами и аллегорическими изображеніями добродѣтелей, подобно тому, какъ осыпали титулами живыхъ людей, дѣло доходитъ до того, что Мадоннѣ и Пресв.

Троицѣ на рынкѣ ставятъ монументы, то-есть совсѣмъ не алтари, а памятники-колонны, въ самомъ тѣсномъ смыслѣ слова.

Въ сравненіи съ этими явленіями, памятникъ государю, какъ, напримѣръ, великому курфюрсту въ Берлинѣ, работы Андрея Шлютера (рис. 77), представляетъ лишь типическій образецъ моды, которая оставила во Франціи гораздо больше произведеній. Онъ является, въ то же время, чрезвычайно характернымъ примѣромъ пластики барокко.

Цоколь поднять на четырехъ ступеняхъ, изгибы его стѣнки получаютъ прочность, благодаря четыремъ тяжелымъ завиткамъ на углахъ, которые, вмѣстѣ съ тѣмъ, выполняютъ роль пилястровъ въ архитектурѣ и сводятъ горизонтальныя расчлененія цоколя кверху, къ его выступающему карнизу, надъ которымъ лежитъ площадка со стоящей на ней конной статуей. Четыре закованныхъ раба тѣсно прислонены къ этимъ завиткамъ, выражая всѣ чувства побѣжденнаго врага, отъ отчаянья, до покорнаго преклоненія, и дышать во всѣхъ лицахъ и всѣхъ фигурахъ страстностью, доведенной до послѣдней степени аффекта. Такимъ же глубоковыразительнымъ паѳосомъ проникнута вся фигура торжествующаго государя. Его конь горячась подвигается впередъ, съ развѣвающейся гривой, расширенными ноздрями, весь въ сильномъ движеніи, такъ что его голова и шея вышли за предѣлы, нарочно сдѣланнаго узкимъ постамента.

Мы уже видѣли, что барокко помѣщаль скульптуры въ слишкомъ узкія ниши, чтобы повысить ихъ выразительность. Спокойная увѣренность всадника дѣлается особенно значительной по контрасту, въ какомъ находится откинута назадъ въ горделивомъ поворотѣ фигура, съ стремленіемъ лошади. Содержаніе и художественная форма слились въ одно въ этомъ произведеніи. Въ его художественной формѣ необычайно тонко выражена та спаянность и взаимное проникновеніе всѣхъ частей, которое мы знаемъ, какъ особенность стиля. Фигуры рабовъ скрываютъ собой мѣсто прикрѣпленія завитковъ, чтобы

смягчить переходъ отъ ступеней къ нимъ; въ конной фигурѣ эти линіи получаютъ продолженіе, сходясь въ головѣ всадника — во всемъ этомъ виденъ чрезвычайно



Рис. 77. Шлютеръ. Памятникъ великому Курфюрсту. Берлинъ.

тонкій расчетъ. Интересно сопоставить съ нимъ какую-нибудь конную статуя ренессанса, напр., Гаттамеллата Донателло, тамъ цоколь служитъ только подставкой для

фигуры. Но для барокко, въ которомъ мягкое теченіе линий является одной изъ основныхъ особенностей стиля произведеніе Андрея Шлютера должно было представляться образцомъ достоинства, потому что всюду, гдѣ бы надо было вызвать болѣе оживленное впечатлѣніе, постаментъ оказался бы слишкомъ узкимъ для памятника, въ то время, какъ этотъ постепенный подъемъ изъ широкаго основанія долженъ былъ производить впечатлѣніе необычайной величавости. Исходя изъ этого, становится понятнымъ и смыслъ длинныхъ париковъ; то оживленное движеніе, о которомъ мы говорили, дѣлаетъ понятнымъ интересъ этой эпохи къ египетскимъ обелискамъ. Если архитектурное впечатлѣніе въ памятникѣ покоится на гармоничной слитности всѣхъ частей, внутреннее его воздѣйствіе заключается въ энергическомъ противуположеніи контрастовъ. Общее впечатлѣніе памятника, въ которомъ даже движенія рабовъ даны такъ различно, лежитъ въ противоположности между позами побѣжденныхъ, и торжествующимъ жестомъ властелина, между сраженной слабостью, и побѣдоносной силой. Война въ искусствѣ этого времени играетъ почти ту же роль, какъ и въ искусствѣ эллинско-римской эпохи. И тамъ, такъ же какъ и здѣсь впечатлѣніе дается контрастомъ побѣжденнаго и побѣдителя; первый тѣмъ болѣе вызываетъ наше сочувствіе, чѣмъ болѣе мы восхищаемся мощью второго. Мощь побѣдителя становится грубымъ насиліемъ, величавость, какъ на памятникѣ великаго курфюрста, становится патетическимъ жестомъ, а слабость побѣжденныхъ — сантиментальной хрупкостью. Отсюда, то множество изображеній миѣической борьбы между мужчиной и женщиной, которое встрѣчаемъ именно въ это время: Аполлонъ и Дафна, Плутонъ и Прозерпина, всего выразительнѣе въ картинахъ Рубенса: битва амазонокъ, похищеніе дочерей Левкиппа. И здѣсь мы видимъ то же, что въ поздней готикѣ Германіи и позднѣе — въ римскомъ искусствѣ: страстный гнѣвъ и сантиментальная размягченность являются только внѣшними формами выраженія той же самой драматической страсти времени.

Наряду съ этимъ, постоянно усиливается и физическая возбужденность въ движеніяхъ фигуръ.

Барокко развило дальше открытія ренессанса: теперь тѣло знаютъ въ послѣднихъ тайнахъ сочлененій, умѣютъ передавать строеніе и движеніе каждаго члена, и пользуются этимъ знаніемъ, развивая до предѣла возможности его трехмѣрную выразительность. Возьмемъ, на примѣръ, самую близкую изъ фигуръ рабовъ на памятникѣ: каждый его членъ находится въ контрастѣ съ другимъ— даже здѣсь, гдѣ фигура еще связана съ заднимъ планомъ— на свободныхъ статуяхъ, особенно въ группахъ, тѣло разрабатывается со всѣхъ четырехъ сторонъ. Ради смѣлаго движенія, изображеніе котораго доставляетъ такъ много радости, рѣзко переходятъ границу возможнаго въ манерной искривленности фигуръ.

И всѣ эти движенія тѣмъ выразительнѣе, чѣмъ они внезапнѣе, тѣмъ интереснѣе и богаче, чѣмъ скорѣе ожидаешь отъ нихъ переменны въ слѣдующее мгновенье, и такъ же, какъ въ римскомъ Лаокоонѣ, тѣмъ напряженнѣе, чѣмъ меньше то препятствіе, противъ котораго оно борется. Хорошимъ примѣромъ могутъ служить маленькіе размѣры цѣпей, которыми прикованы рабы къ цоколю памятника курфюрста.

Можно заранѣе предположить, что живопись развивается въ тѣхъ же тенденціяхъ, но что въ силу ея большей технической подвижности, онѣ находятъ въ ней болѣе разнообразное выраженіе. Потому что скульптура, благодаря дороговизнѣ ея произведеній, оставалась придворнымъ искусствомъ въ эту эпоху, въ то время какъ живопись и особенно гравюра могла проникнуть въ домъ каждаго обывателя. Поэтому насъ не должно удивлять, что живопись получаетъ распространеніе во всѣхъ общественныхъ слояхъ. Хотя ея элементы остаются прежними, и портретъ продолжаетъ занимать главное мѣсто, но и все остальное становится дозволеннымъ. Тонко-прочувствованное настроеніе ландшафта или *intérieur'a*, драматическое оживленіе поля битвы, грубо-комическія любовныя сцены изъ крестьянской жизни—все находитъ себѣ ре-

листическое выраженіе. Оно возможно только благодаря тому пониманію пространства, о которомъ мы уже много говорили раньше. Пейзажъ и тѣло выражаютъ въ тонкихъ нюансахъ свѣта пространственныя различія, и только импрессионистическая техника можетъ передать ихъ съ полнымъ совершенствомъ.

Но въ предѣлахъ этихъ общихъ формъ выраженія рѣзко выдѣляются отдѣльныя художественныя школы. Въ то время какъ Италія, со своимъ рано-пріобрѣтеннымъ знаніемъ тѣла приходитъ къ изнѣженному маніеризму, въ аристократической Фландріи, гдѣ величайшими мастерами были Рубенсъ (1577 — 1640) и Ванъ-Дейкъ (1599 — 1641), живопись служить цѣлямъ той же пышности, которымъ служила и скульптура этого времени. Рубенсъ въ большой серіи картинъ—сцены изъ жизни Екатерины Медичи, изображенныхъ въ претенціозныхъ аллегоріяхъ, доходитъ до грубой лести. Испанская школа не слабѣе по своему темпераменту, но гораздо тоньше въ своемъ живописномъ выраженіи. Именно въ ней; натурализмъ въ портретахъ, въ сценахъ изъ народной жизни и даже въ мифологическихъ сюжетахъ доходитъ до чрезмѣрной правдивости. Но чрезвычайно тонкое чувство въ трактовкѣ свѣта и красокъ подчиняетъ всякій сюжетъ величавому впечатлѣнію цѣлаго. Богаче всего развивается искусство Нидерландовъ. Маленькая страна, гдѣ богатая буржуазія живетъ доходами своей торговли, была родиной всѣхъ выдающихся направленій въ искусствѣ, которыя отсюда распространились на другія страны, Испанію или на не богатую талантами Германію. Архитектура не создаетъ здѣсь роскошныхъ дворцовъ, потому что нужны уютные жилые дома; точно такъ же и живопись своимъ простымъ, непритязательнымъ содержаніемъ, приспособлена къ частнымъ жилищамъ; зато она полна силы и разнообразія. Здѣсь можно упомянуть только лучшія имена: жизнерадостный сильный Францъ Гальсъ; тонко чувствующіе пейзажисты Рюисдаль и Гоббема; Питеръ де Хоохъ, который съ такимъ же совершенствомъ передаетъ внутренность голландскаго дома, и наконецъ Броуверъ и Остаде,

которые передают крестьянскія и городскія сценки съ выразительностью, доходящей до карикатуры. Но величайшій и наиболѣе тонкій изъ нихъ это Рембрандтъ ванъ-Ринъ (1606—1669). Ни одна тема, ни одна художественная форма выраженья, ни одна живописная утонченность не осталась для него чуждой. Онъ больше



Рис. 78. Рембрандтъ. Ослѣпленіе Самсона.

всѣхъ, по силѣ чувства, тоньше всѣхъ, по краскамъ и трактовкѣ свѣта; это время нашло въ немъ наиболѣе полное и характерное свое выраженіе. Въ такой картинѣ, какъ, на примѣръ, „Ослѣпленіе Самсона“ (рис. 78), драматизмъ доведенъ до крайней brutality. Рѣзкій свѣтъ падаетъ въ темную комнату. Онъ встрѣчается съ Далилой, которая спѣшитъ къ выходу, подчеркиваетъ ея торопливое движеніе, выдѣляетъ кудри Самсона, которыя она торжествующимъ жестомъ поднимаетъ въ лѣвой

рукъ, и ножницы въ ея правой, и все ея лицо, которое почти съ любопытствомъ обращено назадъ въ темноту комнаты. Тамъ свѣтъ падаетъ со всей силой на лежащую фигуру связаннаго человѣка, на его ногу, которая, судорожно двигаясь въ воздухѣ, старается задѣть врага, на лицо и глазъ, въ который вонзается кинжалъ воина, освѣщаетъ, за его головой, голову того, кто свалилъ его на полъ и чьи ярко освѣщенные руки обхватываютъ его грудь, задѣваетъ мимоходомъ голову и панцырь того воина, который протыкаетъ ему глазъ, и другого, который съ страшной силой стягиваетъ ему цѣпью руку возлѣ кисти. Грозно выдѣляется изъ этой группы, на первомъ планѣ, одна фигура, брутально нарисованный воинъ, который, выставивъ впередъ ногу и наставивъ бердышъ, дожидается той минуты, когда ему удастся навѣрняка проткнуть другой глазъ у беззащитнаго. Поставленный противъ свѣта, его темный силуэтъ, съ направленнымъ внизъ остриемъ оружія, грозитъ нападеніемъ въ слѣдующій моментъ. Дифференціація всѣхъ этихъ отдѣльныхъ движеній, напряженная сила катающагося клубка, контрастъ этой группы съ болѣе легкимъ движеніемъ женщины, наконецъ невѣроятное развитіе силы, которое заключено въ такомъ узкомъ пространствѣ, проявляется въ сжатой напряженности, подобной мощи Моисея Микель Анджело въ его узкой нишѣ—все это могло быть приписано кому-нибудь другому напримѣръ, Рубенсу. Но мощь свѣта, которымъ только выдѣлены и дифференцированы движенія и группы; различная его сила на отдѣльныхъ фигурахъ, которая опредѣляетъ ихъ взаимное разстояніе и расчленяетъ на картинѣ пространство—это исключительное достояніе Рембрандта. Оно и дѣлаетъ его, чѣмъ дальше, тѣмъ больше, импрессионистомъ. Рембрандтъ овладѣваетъ моделирующими движеніями свѣтовыхъ нюансовъ во всѣхъ его оттѣнкахъ. Даетъ ли онъ свѣтъ во внезапномъ вспыхиваніи, какъ здѣсь, или изображаетъ его спокойно-скользящимъ—это только количественныя различія. Потому что соединеніе свѣта съ блескомъ панцыря производитъ такіе же тонкіе нюансы,

какъ и переходы красокъ въ спокойно-ниспадающихъ одеждахъ. Внутренность комнаты съ тусклымъ сѣвернымъ освѣщеніемъ, широко-раскинувшіеся голландскіе пейзажи настроены у него настолько же нѣжно, насколько сильно дано въ этомъ ослѣпленіи Самсона движеніе свѣта и формы.

Отсюда, изъ этого импрессионизма, становится понятнымъ не только то, что ленточный орнаментъ барокко, освобождающій пространство, обязанъ въ своемъ дѣйствіи, главнымъ образомъ контрасту затѣннаго фона съ освѣщенной, выступающей частью; но и то, что именно эта эпоха создала такую исключительно колористическую орнаментальную технику, какъ, на примѣръ, въ стилѣ буль; контрастъ между позолоченнымъ, сильнымъ орнаментомъ и темно-краснымъ фономъ, ставитъ его въ самое близкое родство со стеклами поздней античности. Стилъ барокко въ архитектурѣ и прикладномъ искусствѣ стремился къ возможно большей силѣ впечатлѣнія въ ущербъ цѣлесообразности и сдѣлалъ ихъ чисто-декоративными; въ это же время живопись и пластика дѣлаются самостоятельными, даже первенствующими искусствами. Рококо представляетъ собой нѣчто иное, какъ еще болѣе послѣдовательное развитіе тѣхъ же принциповъ.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ.

Стиль регентства и рококо.

Начиная уже съ первой четверти 18-го столѣтія другія идеи дѣлаются содержаніемъ культуры. Преобладающимъ чувствомъ времени взаимнѣ паэоса, становится грація.

Барокко старался спокойными линіями своихъ одеждъ, темными плащами, своими огромными бѣлыми воротниками и длиннымъ парикомъ придать человѣку выраженіе достоинства, не обращая никакого вниманія на само тѣло, которое у женщинъ совершенно искажается шнуровкой.

При рококо спокойныя линіи замѣняются граціозными, благодаря этому противоположность естественнаго строенія человѣческаго тѣла и его искусственной формы становится настолько большой, что ее можно развѣ сравнить съ неестественною одеждою крито-микенскаго времени.

Если у мужчины, узкая талія, обтянутые штаны по колѣно, шелковые чулки рассчитаны были болѣе на изящество, и не давали возможности дѣлать какую-нибудь работу, то, съ другой стороны, пышныя фіжмы женщинъ подчеркиваютъ изящество маленькаго башмачка на высокихъ каблукахъ и узко затянутой таліи; грудь и руки, наполовину открытыя, выдѣляются еще привлекательнѣе въ контрастѣ, съ закрытымъ одеждою, остальнымъ тѣломъ.

Такимъ образомъ уже здѣсь впечатлѣніе, въ сущности, основано на контрастѣ. Вѣдь рококо отнюдь не лишень выразительности, во всякомъ случаѣ не только мягокъ. Одна ужъ музыка Моцарта можетъ служить доказатель-

ствомъ обратному: на ряду съ прелестною музыкаю оперъ, построенныхъ на простой любовной интригѣ, онъ создаетъ необычайный драматизмъ въ Донъ-Жуанѣ и своихъ симфоніяхъ. При этомъ, на примѣръ, „Похищеніе изъ Серала“ также характерно для своеправности, съ которою восточный характеръ переводился на языкъ рококо, какъ и китайскій чайный домикъ въ паркѣ Сансуси.

Именно это развитіе музыки, отъ тяжеловѣсной формы миеологическаго балета барокко до оперы, симфоніи и квартета въ томъ видѣ, какъ ихъ писали Моцартъ и Гайднъ, дѣлаетъ яснымъ все различіе между обоими стилями.

Рококо считаетъ главнымъ въ жизни праздникъ, утонченное наслажденіе и любовь, съ ея, для нашихъ понятій аффектированной, для того времени утонченной чувствительностью.

Скрытые въ густомъ саду павильоны, спрятанные китайскіе домики, укромные гроты становятся любимыми мѣстами пребыванія галантной эпохи и главной темою для придворныхъ архитекторовъ.

Несомнѣнно, въ сближеніи съ природою и ея настроеніемъ видна утонченность чувства, которое нашло себѣ такое интересное выраженіе въ „Четырехъ временахъ года“ Гайдна. Но именно въ этой ораторіи ясно видно, что настроеніе смягчено, доходитъ до сентиментальности.

Теперь въ природѣ любятъ не красоту силы въ ея измѣнчивомъ выраженіи, которое такъ часто передавали голландскіе пейзажисты въ многочисленныхъ своихъ картинахъ. Въ ней ищутъ идиллическихъ настроеній, лужаекъ и ручейковъ; но полнымъ отсутствіемъ правды вѣетъ отъ всѣхъ этихъ знатныхъ дамъ и придворныхъ кавалеровъ, которые воображаютъ, что ведутъ пастушескій образъ жизни на лонѣ природы, когда, нарядившись въ аффектированные пастушескіе костюмы, они предаются любовнымъ утѣхамъ и лѣни и устраиваютъ сельскіе праздники на деньги, выжатые изъ послѣдняго бѣдняка.

Переходъ отъ барокко къ рококо совершается въ сущности подъ вліяніемъ французскаго двора, и не безъ

основанія принято называть послѣднюю ступень развитія барокко, стилемъ Людовика XIV, а послѣдующія фазы связывать съ именами французскихъ королей.

Но и здѣсь становится очевиднымъ, что наши названія различныхъ стилей—лишенная всякой цѣны классификація. Въ это время почти каждое новое поколѣніе вводитъ свой новый стиль, но строго разграничить одинъ отъ другого, невозможно. Всѣ они представляютъ собою лишь переходныя фазы. И стиль регентства, названный по времени регентства герцога Орлеанскаго (1715—1723), стоящій въ началѣ развитія, представляетъ собою лишь

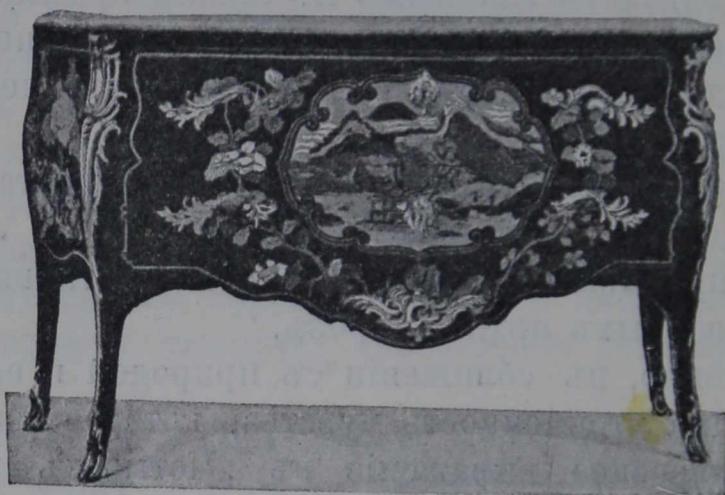


Рис. 79. Коммодъ стиля регансъ.

переходъ отъ барокко къ рококо, время когда эти переходныя формы выражены наиболѣе своеобразно.

Коммодъ стиля регентства, изображенный на рис. 79, ясно показываетъ тотъ путь, по которому желаютъ итти. Назначеніе каждой отдѣльной части вполне преднамѣренно отрицается ея формой. Ножки стоятъ нетвердо, ихъ окончанія загибаются въ бронзовый завитокъ; хотя по формѣ онѣ четырехугольныя, но подымаясь вверхъ, дѣлаютъ изгибъ, очерченный мягкой кривою линіей; ихъ контуры продолжены и выступаютъ благодаря тонкимъ линіямъ бронзовыхъ украшеній и на самомъ коммодѣ: внѣшній край прямо переходитъ въ боковую грань, внутренній—въ линію, очерчивающую нижнюю часть коммода. О какомъ-нибудь различеніи несущихъ и лежа-

щихъ частей, которое еще существовало въ мебели барокко (рис. 75), нѣтъ и рѣчи; художественною задачею становится исключительно граціозность формы. Также исчезло совсѣмъ чувство цѣлесообразности и въ самомъ коммодѣ: снизу онъ очерченъ изогнутыми линиями, съ боковъ и спереди изогнутыми поверхностями; его передняя часть расписана, кромѣ того, въ китайскомъ духѣ, китайскими пейзажами и цвѣтами; она не считается совсѣмъ съ ящиками, которые, если ихъ выдвинуть, должны разрушить на это время рисунокъ; прямою цѣлью здѣсь является противодѣйствіе всякому функціональному выраженію отдельныхъ частей, потому что швы скрыты здѣсь рисункомъ, въ другихъ мѣстахъ завитками бронзовой обкладки.

Подобнымъ образомъ развивается это размельчаніе формы и въ архитектурѣ при помощи орнамента, который сохраняетъ прежнюю форму ленты, но дѣлаетъ ее менѣе плоской.

Казалось бы, что дальнѣйшее разрушеніе цѣлесообразности формъ немислимо, и все же стиль Людовика XV, т.-е. собственно рококо, который начинается приблизительно около 1725 г., до такой степени уничтожаетъ всякое чувство органическаго, что жилая комната совершенно лишается стѣнъ, а утварь становится просто тонко очерченнымъ завиткомъ.

Комната, въ родѣ зеркальнаго зала въ Амаліенбургѣ (рис. 80), построеннаго въ 1740 г. Кювилльэ, и являющагося однимъ изъ самыхъ важныхъ памятниковъ этого стиля, потеряла послѣдніе остатки структурности своихъ частей, послѣднюю ясность и превратилась въ волнующееся море блистающихъ завитковъ и зеркалъ.

Все, что еще осталось отъ стѣны, утратило всякое подобіе плоскости и окончательно раздробилось благодаря орнаменту съ его мягкими линиями. Это произошло, однако, потому, что стиль намѣренно избѣгаетъ панелей, закрываетъ ихъ картинами, уходящія вдаль, сантиментально выраженные пейзажи которыхъ, еще болѣе уничтожаютъ плоскость; но всего охотнѣе, какъ и на нашемъ примѣрѣ, онъ одѣваетъ стѣны зеркалами.

Если два первые способа облицовки стѣны обозначаютъ разрушеніе плоскости, зеркала обозначаютъ ея полное уничтоженіе. Тамъ, гдѣ находится зеркало, собственно говоря, совсѣмъ нѣтъ стѣны, и вмѣсто нея появляется отраженіе въ зеркалѣ, которое открываетъ позади себя какъ будто новое пространство. Именно здѣсь становятся яс-



Рис. 80. Замокъ Амаліенбургъ близъ Мюнхена. Зеркальный залъ.

нымъ, что тенденція барокко расширить пространство только теперь получаетъ свое окончательное развитіе. Теперь любятъ выстраивать передъ зеркалами длинную амфиладу комнатъ или помѣщать противъ него другое зеркало такъ, чтобы они, отражаясь одно въ другомъ, давали впечатлѣніе безконечнаго числа комнатъ. И если загорится посрединѣ комнаты большая люстра, впечатлѣніе доходить до сказочной освобожденности отъ всего тѣлеснаго.

Въ залѣ дворца въ Брухзалѣ были еще углы, и стѣны были еще раздѣлены другъ отъ друга колоннами, здѣсь стѣна обходитъ комнату мягкой кривой линіей, съ волнистымъ чередованіемъ выступающихъ частей и уходящихъ вглубь нишъ, плоскости которыхъ соединены между собою плетеніями орнамента. Дверь, картина, зеркало сами по себѣ не являются неподвижной стѣнною плоскостью. Также подвижны онѣ и въ своей рамѣ. Зеркало, отъ своихъ выступающихъ нижнихъ угловъ, и изогнутыхъ боковыхъ краевъ, посылаетъ тонкія отвѣтвленія, которыми оно цѣпляется за лежащую рядомъ стѣну. Совсѣмъ такимъ же образомъ, съ одной стороны, стѣна связываетъ собою мягко закругленныя наверху зеркала, спускающаяся на нихъ сверху гирлянды цвѣтовъ, и зеркало, съ другой стороны, посылаетъ ей навстрѣчу свои вѣтки, соединяется съ сосѣдними плоскостями широкою полосой, которая отходитъ отъ рамы въ сторону въ томъ мѣстѣ, гдѣ начинается ея верхнее закругленіе, и заканчивается наверху въ видѣ рѣшетчатого украшенія. Его контуры разбиты путтами, вазами, рогами изобилія и другими фигурками, и оно само разбиваетъ плоскость стѣны, на которой лежитъ. Благодаря этому получается и переходъ къ потолку, который соединяется со стѣной мягкими извилинами, подобными тѣмъ, какими сама стѣна обходитъ вокругъ комнаты. Потому что двѣ полосы, которыя идутъ вокругъ комнаты поверхъ собственно стѣны, единственный остатокъ горизонтальныхъ карнизовъ барокко, задуманы совсѣмъ не какъ расчленяющія части, но скорѣе дѣлаютъ переходъ еще болѣе скрытымъ благодаря тому, что они ступенчаты, благодаря своему волнообразному движенію и орнаментальной разрывчатости.

На этомъ примѣрѣ можно прекрасно изучить орнаментъ рококо во всей тонкости его строенія. Въ то время, какъ вѣтка барокко легко обозрима по всѣмъ своимъ направленіямъ, такъ что ея главныя и второстепенныя вѣтви легко отдѣляются другъ отъ друга, каждая вѣточка дѣлаетъ углы, дана плоской, въ видѣ ленты и потому орнаментъ спокоенъ въ своемъ строеніи, — вѣтку

рококо нельзя обозрѣть въ ея орнаментальномъ богатствѣ, она гибка и округла въ своихъ линіяхъ и моделировкѣ. Не встрѣчаешь ни одной прямой линіи въ этомъ орнаментѣ, красоту котораго и составляетъ само богатство движенія. Мягко изогнутая кривая всей декораціи находитъ себѣ откликъ въ каждой маленькой ея вѣтви. Главными мотивами являются раковинки, со своими завитками, горки—*rocailles*, которыя и дали названіе рококо. И если, съ одной стороны, отдѣльные мотивы — путты, звѣри, вазы, наполненные цвѣтами рога изобилія, растенія и гирлянды соединяются съ ними въ пестромъ богатствѣ, то, съ другой стороны, сами вазы изогнуты, какъ вѣтки, путты движутся въ почти невозможныхъ поворотахъ, рога изобилія скручены сами. Каждый отдѣльный мотивъ мягко и изогнуть, какъ сама вѣтка, которая разбивается на тысячи отдѣльныхъ вѣточекъ и переплетается съ ними. Тонкость моделировки соединяется съ нѣжностью красокъ въ прекрасной гармоніи. Когда въ Амаліенбургѣ тусклый свѣтъ свѣчей скользитъ по серебру орнамента и блѣдно-голобому фону, вырисовывая тонкія формы своими тѣнями, тогда получается богатство утонченной красоты въ мельчайшихъ деталяхъ, настроеніе, которое даетъ высшее наслажденіе самому изысканному глазу.

И все же надо дать себѣ отчетъ въ томъ, что все здѣсь рассчитано лишь на то, чтобы вызвать настроеніе, что впечатлѣніе достигнуто на счетъ энергіи, что рококо, до крайности утонченный декоративный стиль, въ формахъ котораго, однако, пропалъ послѣдній остатокъ цѣлесообразности.

Утварь, даже та, которая требуетъ самой строгой строгости, становится простымъ орнаментомъ. Въ то время какъ кресло барокко расчленяло по крайней мѣрѣ сидѣнье и ножку, и стояло на ней твердо, на креслахъ нашего зала спинка благодаря тонкому орнаменту переходитъ въ ножки, которыя въ свою очередь являются лишь тонко нарисованными вѣточками; столъ выступаетъ изъ стѣны, тоже какъ мягко изогнутая вѣтка. Каминная рѣшетка утратила совсѣмъ ясность своего назначенія и обратилась

просто въ орнаментъ, стоящій передъ такимъ же, какъ она, орнаментальнымъ каминомъ. Назначеніе рѣшетки самое простое,—стоять твердо, потому что она держитъ горящее полѣно, но выраженіе, даже такого простого назначенія, рококо затушевываетъ почти геніальнымъ образомъ, предметъ самъ становится завиткомъ, округлымъ и мягкимъ, который не стоитъ твердо на полу, но подымается изъ такого же мягкаго, закрученнаго ствола, завивается, дѣлаетъ петлю и заканчивается изящно подымающимся и расщепленнымъ цвѣткомъ. Глядя на этотъ предметъ, не знаешь, какъ онъ еще стоитъ. Но кромѣ того на немъ помѣстили еще фигурки двухъ китайцевъ и пару попугаевъ. Хотя они и съ большою граціею движутся въ этихъ завиткахъ, но въ дѣйствительности по своимъ размѣрамъ совсѣмъ не стоятъ съ ними въ связи, отнимаютъ у цѣлага послѣдній остатокъ чувства реальности, дѣлаютъ предметъ простой игрушкой.

При такой гибкости и мягкости орнамента совершенно естественно, что эта эпоха прежде всего стремилась и для керамики найти болѣе податливый матеріалъ, чѣмъ майолика съ ея толстыми стѣнками, почти грубо наложенными слоями.

Идеаломъ времени становится тонкій китайскій фарфоръ, который съ такой гибкостью подчинялся самымъ изысканнымъ формамъ и воспринималъ самую нѣжную раскраску. Его не только собирали изъ-за его красоты, но стремились овладѣть тайной его производства для того, чтобы найти средство для выраженія своихъ собственныхъ, такихъ же легкихъ фантазій. Барокко замѣнялъ его, дѣлая свои вазы (рис. 76) изъ майолики въ китайскомъ вкусѣ; но, несмотря на утонченность техники, разстояніе отъ качества оригинала должно было чувствоваться все сильнѣе и сильнѣе. Это привело къ тому, что въ самомъ концѣ XVII столѣтія копии съ европейскихъ оригиналовъ стали заказывать въ самомъ Китаѣ. Нѣтъ ничего болѣе страннаго чѣмъ видѣть величавые гравированные голландскіе портреты нарисованными китайскою рукою на этомъ хрупкомъ матеріалѣ.

Но уже съ самаго начала эпохи барокко дѣлаются опыты, чтобы завоевать для Европы драгоценную технику. Они проходятъ черезъ всю эпоху, пока наконецъ ок. 1709 года Бёттгеръ въ Дрезденѣ не открылъ тайну выдѣлки фарфора.

Мейссенъ становится тогда центромъ его фабрикаціи. Самъ фарфоръ дѣлается главнымъ, почти единственнымъ матеріаломъ европейской керамики. Повсюду возникаютъ фабрики; хитростью, упорною работою, силою и подкупомъ стремятся овладѣть тайною его техники. Все это указываетъ на то, какъ сильна была потребность времени въ матеріалѣ для керамики, который бы давалъ сильный блескъ и большую подвижность формы, какъ фарфоръ.

Начиная со второго десятилѣтія 18-го вѣка можно прослѣдить на необычайномъ богатствѣ дошедшей до насъ фарфоровой посуды всѣ самыя тонкія измѣненія въ стилѣ рококо. По времени первыя вещи совпадаютъ съ тѣмъ переходнымъ стилемъ, который мы знаемъ подъ именемъ регентства; онѣ принадлежатъ ему и по стилю. Плоскости стѣнокъ сводятъ еще охотно подъ угломъ, но онѣ изящно изогнуты въ своихъ текучихъ линіяхъ; ручки и шейка, хотя и отдѣлены рѣзко отъ сосуда, но имъ приданъ мягкій изгибъ. Отсюда развитіе можно прослѣдить въ самыхъ тонкихъ его измѣненіяхъ: какъ исчезаютъ ребра, какъ стѣнка сосуда обѣгаетъ вокругъ него, становясь круглой, изгибаясь сильнѣе, ручки дѣлаются нѣжнѣе выступающими изъ стѣнокъ, пока наконецъ въ мискѣ (ок. 1740 г. рис. 81) рококо достигаетъ вполне развитого типа, который мы видѣли въ Амаліенбургѣ и на каминныхъ рѣшеткахъ.

Сосудъ утратилъ всякую сдержанность формы: все стало подвижнымъ. Сильной кривою линіей сосудъ начинаетъ изгибаться тотчасъ же снизу; посрединѣ онъ вновь сильно изогнуть второю волною, сверху его заканчиваетъ болѣе спокойное движеніе, въ которомъ участвуетъ и крышка, лишь слегка разграниченная отъ самой миски узкимъ ободкомъ. Еще безпокойнѣе идетъ движеніе въ боковыхъ направленіяхъ; оно вздымается и падаетъ не просто, закругленіями, но выбрасываетъ каждый разъ, между двумя изгибами, далеко отстающую вѣтку, что,

благодаря сильному блеску фарфора, порождаетъ чрезвычайно сильную игру свѣта и тѣни. Мягкость этихъ движеній требуетъ, чтобы сосудъ сводилъ свои формы наружу лишь постепенно. Поэтому его не ставятъ прочно на донышко, но на ножки, которыя, какъ послѣднее развитіе львиныхъ лапокъ высокаго ренессанса, сдѣланы для то-

го, чтобы получить вполнѣ нѣжный переходъ отъ изгиба сосуда, но совсѣмъ не даютъ впечатлѣнія твердой устойчивости, потому что вырастаютъ изъ сосуда въ видѣ изящно изогнутыхъ завитковъ. Точно такъ же и другія части сосуда, имѣющія опредѣленное назначеніе, сдѣланы совсѣмъ внѣ связи со своимъ назначеніемъ,



Рис. 81. Миска рококо. Кёльнь. Музей художественной промышленности.

и только для того, чтобы ступенчатъ опредѣленность его формы. Въ томъ мѣстѣ посрединѣ сосуда, гдѣ его изгибъ становится наиболѣе сильнымъ, придѣланы два завитка, чрезвычайно характерные для рококо по своимъ мягкимъ формамъ; на нихъ вмѣсто ручекъ сидятъ двѣ женскія полуфигуры. Мягкою кривою линіей закругляется крышка; putti повторяютъ ея формы наверху и создаютъ переходъ къ Аполлону, который увѣнчиваетъ собою цѣлое въ видѣ ручки. Чрезвычайно характерна для времени форма этихъ фигуръ: скрещенныя ноги Аполлона намѣренно поставлены параллельно поднимающимся линіямъ крышки; сильно откинутае туловище фигурокъ на ручкахъ, съ головками, посаженными на изогнутыхъ шейкахъ соотвѣтствуютъ вполнѣ по стилю вѣточкѣ рококо; движенія ихъ рукъ даны какъ ея завитки; тонко вылѣпленныя головки замѣняютъ собою шишечки ручки.

Въ связи съ этимъ становится понятнымъ, почему залы, кресла, сады этого времени требуютъ отъ человѣка, тонко чувствующаго стиль, — опредѣленно изогнутой позы. Характерную особенность рококо можно очень ясно опредѣлить, когда мы сравнимъ эту миску съ керамикой барокко. Въ то время какъ дельфтская ваза твердо стоитъ на доньшкѣ, несмотря на то, что она становится книзу уже; если ея крышка отдѣлена отъ сосуда, хотя и стоитъ съ нимъ въ связи по своимъ линіямъ, — миска рококо стоитъ на изящныхъ ножкахъ, которыя кажутся слишкомъ слабыми для опоры, и всѣ формы въ ней слиты. Сосудъ барокко легкимъ выгибомъ изогнутъ кверху, въ стороны онъ даетъ легкія волны; въ мискѣ рококо движеніе вздымается три раза отъ низа до верха, идущіе по сторонамъ, изгибы полны большой оживленности. Различіе то же, какое мы видѣли между заломъ барокко и его pendant въ рококо. Оно коренится въ постепенномъ исчезаніи въ формахъ острыхъ угловъ, замѣняющихся легкими изгибами; на исчезаніи цѣлесообразныхъ расчлененій, замѣненныхъ округлостью мягко протекающихъ сліяній.

Живопись и пластика обнаруживаютъ то же самое развитіе тенденцій барокко. Въ живописи получаютъ господство та же мягкая слитность, тотъ же нѣжный нюансъ, которые господствуютъ въ архитектурѣ и прикладномъ искусствѣ. Главные сюжеты ея изображеній — пастушескія сценки, галантныя празднества, любовныя сцены. Граціозно склоненныя головки и изящные жесты — формы ея выраженія. При чемъ, такъ же какъ и въ архитектурѣ, все рассчитано на впечатлѣніе деревенскаго уединенія.

Однако все это требуетъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, сильнѣйшей способности красочной изобразительности, самыхъ тонкихъ переходовъ и нюансовъ, самаго сильнаго чувства въ выраженіи пространства. Такимъ образомъ все болѣе послѣдовательно развивается импрессионизмъ барокко. Ватто даже въ сценахъ на открытомъ воздухѣ еще связанъ въ своихъ краскахъ. Фрагонаръ передаетъ весь блескъ солнечнаго свѣта, является настоящимъ плэнеристомъ.

Насъ не должно удивлять, что на ряду съ картинами Фрагонара стоятъ его широкіе этюды, набросанные немногими штрихами и передающіе движеніе съ совершенной выразительностью. Въ передачѣ внезапнаго движенія доходятъ до послѣдней возможности: на картинѣ передаютъ ее утонченностью выраженія, въ рисунокѣ — смѣлостью легко набросанныхъ линий. Реализмъ доходитъ до крайнихъ предѣловъ. Англійскіе портреты важное тому доказательство. Гойа выходитъ изъ этой эпохи. Наиболѣе смѣлый изъ импрессионистовъ, какіе только были до нашихъ дней, онъ пишетъ самые тонкіе, богатые по краскамъ дамскіе портреты и владѣетъ самыми послѣдними тайнами плэнера. Несравненно смѣлы краски, въ его залитыхъ яркимъ солнцемъ бояхъ быковъ; и даже его офорты полны свѣта и при всей своей пластичности сохраняютъ внезапность движенія. Такъ же какъ характеристику движенія, почти до границы карикатурнаго доводитъ онъ въ своихъ портретахъ характеристику выраженія. Именно у него мы можемъ понять, что карикатура не что иное, какъ усиленіе характеристики. Онъ доходитъ до сатиры и высмѣиваетъ въ своихъ дерзкихъ рисункахъ поповъ, аристократовъ и проститутокъ. По сравненію съ нимъ англійскій сатирикъ Хогартъ сантименталенъ, какъ современное ему воспитаніе, и въ этомъ отношеніи является характернымъ для своей чувствительной эпохи пастушескихъ сценъ. У него „чти отца и мать“ имѣетъ всегда прибавленіе: „да благо ти будетъ“. Въ своихъ циклахъ, гравюрахъ рассказываетъ онъ, какъ трудолюбивый — становится бургомистромъ, а бездѣльникъ идетъ на висѣлицу, какъ проститутка погибаетъ, какъ пьяница опускается и какое скверное вліяніе на хорошую, старую англійскую семейную жизнь имѣютъ французскіе танцы. Гойа передаетъ разложеніе своего времени, изображая расцвѣтъ его пороковъ—Хогартъ даетъ наглядное обученіе; но оба являются при знакомъ реакціи противъ упадка современности.

Уже въ Римѣ и въ готикѣ можно было видѣть, что эпохи разложенія являются временемъ художественной

и научной критики. Этою критикою онѣ разрушаютъ себя и создаютъ новое время. Послѣднимъ выводомъ философіи того времени было самоотрицаніе, было доказательство равенства всѣхъ людей на почвѣ естественнаго права. Послѣднимъ результатомъ культуры того времени было отчаяніе народа и французская революція. Эти тенденціи нашли себѣ отклики и въ искусствѣ. Слово „sansculotte“ обозначаетъ не только новую политическую тенденцію, но говоритъ также о новомъ направленіи художественныхъ вкусовъ.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ.

Стиль Людовика XVI и empire.

Та утонченность чувства, которую мы опредѣлили какъ характерную особенность Рококо, должна была наряду съ другими теченіями духовной жизни привести, начиная съ 1760 г., въ концѣ-концовъ, къ формамъ болѣе простого стиля, который по послѣдней фазѣ своего развитія называется стилемъ Людовика XVI-го. Признавать этотъ, такъ называемый „стиль кошечки“ за полное оскудѣніе художественныхъ формъ — неправильно. Наше время, переживая совершенно подобное измѣненіе стиля, должно бы особенно почувствовать рафинированную утонченность, которая была въ немъ заложена и которая совершенно постепенно переходитъ къ все болѣе и болѣе простымъ формамъ.

Стиль Людовика XVI не представляетъ еще собой никакого поворота въ основныхъ тенденціяхъ рококо, онъ только является реакціей противъ спутанности его формъ. Его ранній періодъ знаетъ еще всю изысканность будучей мебели рококо; его столы выступаютъ изъ стѣнъ элегантно-кривыми линиями, но сами кривыя становятся проще. Все еще любятъ китайскую утварь, но предпочитаютъ болѣе тонко очерченныя формы, болѣе простые контуры. И если эта эпоха, такъ же какъ и рококо обдѣлываетъ свои предметы бронзой—линіи новаго стиля, протекая своими спокойными изысканными контурами, сливаются тѣсно въ одно цѣлое. Но именно эта обдѣлка показываетъ, что сильныхъ формъ все еще не любятъ, что боятся такую утварь твердо поставить и ставятъ ее

попрежнему на ножки въ видѣ завитковъ. Но завитки уже больше не круглые и не свиваются въ мягкихъ поворотахъ, какъ въ рококо, они получаютъ грани, и изгибы ихъ рѣзко отграничены одинъ отъ другого.

Это упрощеніе создаетъ подчасъ формы поразительно сходныя съ формами барокко. Отъ одной ножки до другой тянутся гирлянды, но не волнистыя, пестрыя, цвѣточныя гирлянды рококо, а правильно очерченныя, спокойныя гирлянды изъ лавра; по прежнему у низа сосуда изогнутое окончаніе, но болѣе строгой формы. И вообще все въ сосудѣ сведено къ болѣе простымъ формамъ. Ручки въ видѣ козлиныхъ головокъ, крышка, въ которой появилась даже спокойная, горизонтальная линія бронзоваго ея ободка.

Развитой стиль Людовика XVI энергиченъ въ своихъ расчлененіяхъ, и прямолинейныя очертанія являются въ немъ опредѣляющими. Хотя мебель не стоитъ еще на широкихъ и прочныхъ ножкахъ на полу, но она не загибается уже больше въ такихъ эластичныхъ завиткахъ—ножки сдѣланы въ видѣ античныхъ колчановъ, прямыми, но книзу заостряются. Въ изогнутой рамкѣ сидѣнья, покрытые орнаментами кубики, которыми оно заканчиваются и на которые опираются ручки кресла—даютъ остановку. Сами ручки начинаются сфинксами, крылья которыхъ поднимаются кверху и переходятъ на поперечныя перекладины ручки, обѣ части которой раздѣлены бородатой головкой и переходятъ въ спинку стула. Контуры спинки также хорошо обрисованъ—съ боковъ двумя античными факелами, сверху—рѣзьбою въ видѣ двухъ симметрично лежащихъ роговъ изобилія, между которыми помѣщена розетка. Но мы видимъ, что отдѣльныя части предметовъ все еще незамѣтно переходятъ другъ въ друга; что стулъ стоитъ не на прочныхъ, толстыхъ ножкахъ, что мотивъ пламенѣющихъ факеловъ и роговъ изобилія дѣлаетъ линіи мебели мягкими наверху. Однако части начинаютъ разграничиваться и такъ же какъ въ архитектурѣ, въ орнаментѣ преобладаютъ овальныя, округлыя, угловатыя линіи и плоскости.

То же самое можно сказать относительно орнаментаціи плоскостей панелей комнатъ и тканей мебели. Орнаментъ легче обозримъ въ цѣломъ, болѣе простъ, становится почти жидкимъ въ структурѣ отдѣльныхъ завитковъ. И здѣсь исчезло пестрое изобиліе рококо и его мѣсто заступили упрощенныя формы. Колоритъ становится также тоньше; цвѣтъ ткани на мебели, напримѣръ, нѣжно-зеленый, другія тонкія краски, которыя на немъ выступаютъ, тонко согласованно съ ними. Въ окраскѣ деревянныхъ частей предпочитаютъ бѣлое съ золотомъ.

Это утонченное чувство краски, которое самый нѣжный переходный оттѣнокъ воспринимаетъ какъ самостоятельный тонъ, было, собственно говоря, логическимъ развитіемъ того чувства колорита, которое было заложено въ орнаментъ рококо такъ, какъ мы его видѣли. Но оно обусловило собой то, что для этой эпохи блескъ глазури фарфора становится слишкомъ яркимъ, его краски слишкомъ пестрыми.

Такъ же, какъ напудренные парики вытѣсняють естественный блескъ и цвѣтъ волосъ, такъ и матовый, бѣлый бисквитъ, въ большинствѣ случаевъ вытѣсняетъ фарфоръ. Великимъ открытіемъ Вегвуда было средство придавать этой массѣ тонкіе, сломанные тона, которые были идеаломъ времени—блеклый-зеленый, нѣжно-голубой и глубокой черный. Въ то время, какъ мерцающій блескъ фарфора разрушалъ внѣшнюю поверхность сосуда, утварь Вегвуда и по своей массѣ и по окраскѣ—ровна и спокойна. Такимъ образомъ, во всемъ видѣнь возвратъ къ болѣе структуривнымъ задачамъ.

Въ орнаментъ входятъ уже и античныя мотивы эллинистическаго происхожденія и хотя паѳосъ, который мы чувствуемъ въ колчанахъ на ножкахъ и сфинксахъ на ручкахъ—довольно безвкусенъ, все же это привлеченіе къ дѣлу эллинистическихъ образцовъ доказываетъ поворотъ вкуса въ сторону большаго спокойствія. И въ этой переработкѣ античныхъ мотивовъ, болѣе спокойный стиль Людовика XVI-го является прямымъ предшественникомъ стиля имперіи, который становится уже въ полное про-

творѣчіе со всѣми принципами рококо. Долгое время были убѣждены, да и теперь можно прочесть во всѣхъ руководствахъ, что это заимствованіе у греческихъ антиковъ является сущностью стиля. Но это есть лишь симптомъ.

Мы уже видѣли, что антики со времени ренессанса постоянно служатъ образцами и интересно прослѣживать что каждый разъ они преобразовываются соотвѣтственно тенденціямъ даннаго времени. Хогартъ, около 1753 г. рисуетъ Аполлона Бельведерскаго и Геркулеса-Фарнезе, желая дать ихъ точное изображеніе, онъ совершенно произвольно приводитъ ихъ въ такія странныя положенія, какъ будто на нихъ онъ стремится доказать теорію рококо о красотѣ линіи въ видѣ буквы S; а Лессингъ, болѣе объективный, выбираетъ для построенія своей эстетической теоріи, которая современному человѣку представляется опредѣляющею паэось—группу Лаокоона, произведеніе античнаго барокко. Но и empire понималъ античное не менѣе субъективно, хотя его наука познакомилась съ нимъ лучше. Стоитъ только вспомнить о неудачныхъ реставраціяхъ мюнхенскихъ эгинетовъ Торвальдсеномъ. Совершенно справедливо, что empire заимствуетъ античныя формы въ болѣе чистомъ видѣ, чѣмъ стиль Людовика XVI. Но ни одинъ стиль не воспринимаетъ чуждыхъ элементовъ, не преобразуя ихъ въ своемъ духѣ; этимъ самымъ обнаруживается его собственная сущность. Итальянскій ренессансъ не представляетъ собою исключительно переработку римскихъ антиковъ, также и empire является лишь въ очень незначительной степени возрожденіемъ греческой древности.

Было бы совершенно внѣшнимъ утвержденіемъ, что раскопки въ Помпеѣ и Геркуланумѣ создали ампиръ; также внѣшне утвержденіе, что ренессансъ дѣтище римскаго искусства. Тогда бы empire съ такимъ же успѣхомъ могъ возникнуть въ Южной Италіи, гдѣ имѣли ежедневно передъ глазами не только Помпею и Геркуланумъ, но и благородныя формы храмовъ Пестума и Агригента. Однако онъ возникъ во Франціи изъ стиля Людовика XVI, на-

званъ именемъ Наполеоновской имперіи и получилъ въ Германіи свое наиболѣе интересное дальнѣйшее развитіе.

Въ дѣйствительности же, какъ мы видѣли, ренессансъ заимствовалъ свои мотивы изъ римскихъ антиковъ, потому что въ нихъ онъ находилъ наиболѣе сильное выраженіе величаваго великолѣпія, empire заимствовалъ ихъ изъ греческой древности—потому что въ нихъ онъ находилъ то спокойствіе формъ, къ которому стремилась, пресытившись орнаментаціей рококо, эта эпоха. Но оба эти стиля преобразуютъ свои образцы по своей волѣ и именно эта, часто бессознательная, разница между образцомъ и его переработкой выражаетъ собственную идею стиля.

Во всякомъ случаѣ, для художника того времени античный образецъ—единственное мѣрило цѣнности. Мюнхенскій архитекторъ Кленце, въ своихъ необыкновенно цѣнныхъ для характеристики эпохи сочиненіяхъ, употребляетъ греческое выраженіе „палингенезисъ“ для обозначенія его задачъ. Этотъ терминъ, хотя и представляетъ буквальный переводъ понятія ренессанса, но именно потому настолько нагляденъ, что онъ заслуживаетъ того, чтобы въ исторіи искусствъ назвать имъ стиль снова. Произведенія Кленце представляютъ собой интереснѣйшее преобразование античности творческимъ духомъ времени, потому что онъ былъ не только замѣчательнымъ археологомъ, но и безусловно наиболѣе тонко чувствующимъ художникомъ этой эпохи. Его Пропилеи (рис. 82) создаютъ изъ этой переработки, можетъ быть, наиболѣе благородное изъ всѣхъ произведеній этого времени. Фасадъ дорическаго храма становится воротами, сила подъема его фронтона становится болѣе спокойной, благодаря проходящей надъ нимъ горизонтальной линіи. По сторонамъ воздвигнуты два мощные пилона, энергически замкнутыхъ въ себѣ своими острыми наклоненными другъ къ другу контурами и сильнымъ горизонтальнымъ окончаніемъ; линіи средней части продолжаютъ въ нихъ, ослабляясь декоративными фризами, и весь широкій пролетъ сжатый между ними, пріобрѣтаетъ благодаря этому свою величавость. Пилоны охватываютъ собою ворота и всю

площадь, замыкаютъ ее и становятся вмѣстѣ съ тѣмъ главнымъ проходомъ. Тонкое чутье художника сумѣло сохранить мощное впечатлѣніе старинныхъ городскихъ воротъ, соблюдая ихъ назначеніе.



Рис. 82. Мюнхенъ. Пропиллеи.

Добиться спокойныхъ линій становится, такимъ образомъ, снова тенденціей стилия; поэтому уничтожаютъ наклонную линію фронтона античнаго храма той горизонтальной линіей, которая проходитъ поверху него и не только въ Пропилеяхъ, въ новой гауптвахтѣ Шинкеля въ Берлинѣ и другихъ архитектурныхъ произведеніяхъ, но даже и въ произведеніяхъ художественной промышленности. Отсюда большее спокойствіе трактовки фасада и въ городскихъ домахъ, въ которомъ также преобладаетъ горизонтальная линія, повторяющаяся въ немногихъ переработанныхъ, переведенныхъ на плоскость античныхъ орнаментахъ. И внутренность дома построена теперь гораздо строже. Стѣны сходятся острыми углами и потолокъ отдѣляется отъ стѣнъ комнаты. Декорація, состоящая изъ мотивовъ помпейской живописи, занавѣсей и даже съ канеллюрами на стѣнахъ, носитъ гораздо болѣе спокойный характеръ; хотя она все еще довольно мягка,

но все же стремится къ болѣе строгимъ формамъ. Естественно, что и въ прикладномъ искусствѣ мы находимъ тѣ же тенденціи. Мебель съ ящиками—шкафы, секретеръ и т. д. строго соблюдаютъ цѣлесообразность своей формы. Боковой и верхній контуръ строго линейны, также какъ расчлененія на вѣерахъ и формы ножекъ. При этомъ сохраняется плоскость; она подчеркивается еще сильнѣе бронзовой обкладкой, съ тонкими аканѳами, пальметтами и др. античными орнаментами. Ножки столовъ охотно дѣлаютъ въ видѣ античной колонны съ бронзовымъ базисомъ и капителью; встрѣчается часто столъ на трехъ ножкахъ. Онъ очень устойчивъ и его доска хорошо очерчена. Повсюду одинаковое спокойствіе линий и формы, и въ особенности мебель для сидѣнья достигаетъ изумительной тонкости линий. Портретъ m-me Recamier Давида—художника Наполеоновской имперіи (рис. 83) по своей мебели важный памятникъ новаго стиля. На тонкихъ ножкахъ



Рис. 83. Давидъ. Г-жа Рекамье.

поднимается подсвѣчникъ античной формы и оканчивается горизонтальной линіей античной лампы. Попрежнему софа стоитъ на тонкихъ ножкахъ, но онѣ не переходятъ въ спинку, которая поднимается благородно закругленными линіями. Вполнѣ гармонично сочетается

линія софы съ линіей тѣла лежащей на ней женщины даже шея кажется чрезмѣрно удлиненной, подчиняясь этимъ линіямъ — доказательство тому, что одежда и поза являлись такими же составными частями стиля. Одежда empire, напр., платье m-me Recamier показываетъ ясно заимствованіе изъ греческаго стиля, но то, какъ оно переработано, характерно для особенностей стиля. Главное къ чему стремятся — это мягкое теченіе линій, а не здоровое одѣяніе для тѣла, какимъ было платье въ древнемъ мірѣ — корсетъ вовсе не исчезаетъ. Такъ же какъ въ этихъ детальныхъ формахъ, характеръ времени виденъ и во всей картинѣ. Благородство вкуса видно въ томъ, что стѣны остаются совсѣмъ нагими, чтобы ясно выдѣлить для глаза во всей ея красотѣ и выразительности тонко проведенную линію, идущую отъ канделябра, черезъ голову женщины и струящаяся складки одежды, къ скамейкѣ у ея ногъ. Только полъ свѣтлѣе и горизонтальная его плоскость сливается со спокойствіемъ фигуры и формой мебели. И краски тускнѣютъ, становятся блѣднѣе, землистѣе, подобно тому, какъ вмѣсто цвѣтной гравюры теперь любятъ гравюру абрисомъ. Въ спокойныхъ картинахъ Карстенса и Генелли контуры становятся главнымъ, а картина — рисункомъ, дополненнымъ тушью.

Уже съ самаго начала это спокойствіе формы и красокъ легко можно было принять за результатъ структуривной тенденціи, если бы, съ другой стороны, пластика не показывала бы намъ съ большею ясностью переходъ отъ рококо къ empire'у. Именно она обнаруживаетъ всюду, что мы имѣемъ дѣло съ умирающимъ искусствомъ. Пластика empire создавалась не въ борьбѣ за ясное пониманіе человѣческаго тѣла и его движеній; она сглаживала эти движенія, которыя предшествовавшая эпоха исчерпала во всей ихъ сложности. Канова (1757—1822 г.) рѣзко опредѣляетъ собой переходъ, стиль Людовика XVI-го. Его статуи имѣютъ еще контрастныя движенія свѣта и тѣни, сильныя контрастныя формы барокко. Но онѣ являются уже связанными, благодаря стремленію къ успокоенію, которое не рѣшается передавать какое-нибудь энергичное дѣйствіе. Для насъ, когда Синдингъ представляетъ

ся намъ совершеннымъ разрѣшеніемъ формальной проблемы группы изъ двухъ людей, почти невыносимо видѣть у Кановы, какъ въ статуѣ „Амуръ и Психеи“, амуръ быстро бѣжитъ съ разставленными ногами и раскрытыми крыльями, бросается къ женщинѣ, и движеніе послѣ этого внезапно останавливается, такъ что изъ страстной стремительности получается робкое прикосновеніе. Поэтому Канова кажется слащавымъ больше, чѣмъ ктонибудь другой; рассчитанная наивность его Венеры—невыразимо противна. Но то, что въ то время наибольшей извѣстностью пользовались именно эти скульптуры, доказываетъ, что такія чувства яснѣе всего выражали стремленія эпохи. Звучное движеніе постепенно дѣлается для нея все непривлекательнѣе; становясь умѣреннѣе, оно, если и не приходитъ къ углубленному спокойствію, то, по крайней мѣрѣ, достигаетъ внѣшней нѣжности. Самъ Торвальдсенъ говорилъ объ Амурѣ и Психеѣ Кановы, что эта группа скомпанована какъ вѣтреная мельница и, конечно, надо ставить въ зависимость отъ стиля то, что считали характернымъ недостаткомъ Торвальдсена, что онъ цѣнилъ работы Кановы, меньше, чѣмъ Канова—его работы.

Торвальдсенъ (1770—1844) это классикъ пластики ампира, и онъ также рутинеръ, который исходитъ не отъ собственнаго изученія природы, а отъ заученныхъ формъ и опредѣляетъ цѣнность своихъ произведеній не объективнымъ ихъ достоинствомъ, а тѣмъ впечатлѣніемъ, которое они производятъ. Въ этомъ отношеніи его искусство продолжаетъ искусство барокко и рококо. Само впечатлѣніе, на которое рассчитывали, стало теперь новымъ. Мѣсто большого патетическаго движенія заступила робость въ его передачѣ, которая должна была вызывать тонкую чувствительность у зрителя и которая, въ своемъ дальнѣйшемъ развитіи, неизбѣжно приводила къ сантиментальности. Такимъ образомъ и здѣсь форма становится болѣе успокоенной: вмѣсто горельефа появляется плоскій рельефъ; вмѣсто подвижнаго рисунка, тонко прорисованный контуръ. Формы становятся настолько спокойными, что иногда попадаешь въ искушеніе и видишь здѣсь въ умѣренности—ясность объективности. Но противъ этого говорить

и заброшенность всѣхъ формальныхъ проблемъ, изумительная грубость, съ какой Торвальдсенъ разрушаетъ слитность одной фигуры съ другою, какъ какой-нибудь художникъ XVII или XVIII столѣтія. Въ сущности, Торвальдсенъ представляетъ собой въ этомъ отношеніи шагъ назадъ. Барокко былъ такъ неосмотрителенъ потому, что стремился къ возможно большому оживленію изображенія, что было его художественной цѣлью и потому онъ рисуетъ тѣла такъ, какъ они кажутся, но съ совершеннымъ знаніемъ анатоміи. Для Торвальдсена задача художественнаго произведенія—спокойствіе, поэтому онъ небреженъ въ строеніи тѣла, между тѣмъ не въ состояніи выйти изъ всѣхъ этихъ пересѣченій. Такъ характеризуется здѣсь эпигонство эпохи. Для того именно, чтобы сдѣлать изображеніе простымъ, античное, согласно вкусу времени, было лучшимъ прототипомъ. Несмотря на это и въ пластикѣ въ различіи между античностью и empire, проявляется собственная сущность стиля. Когда, напримеръ, античность создаетъ трехъ грацій, она даетъ ихъ какъ трехъ нагихъ женщинъ; руки каждой сплетаются съ руками сестеръ, онѣ какъ будто связаны въ одинъ хороводъ красоты и, откуда бы мы ни посмотрѣли, онъ представляетъ собой совершенное кольцо. Торвальдсенъ поступаетъ наоборотъ: между двумя женщинами онъ помещаетъ третью, которая обнимаетъ одной рукой каждую изъ сестеръ; такимъ образомъ только средняя дѣлаетъ изъ простаго ряда группу. Группа спокойная, задуманная не въ видѣ круглаго хоровода, какъ античная, но съ яснымъ расчлененіемъ, выходящимъ изъ одной фигуры. Античность создаетъ сильный образъ, empire спокойный, и въ своемъ смыслѣ, который и для насъ, къ сожалѣнію сохранило это слово, наиболѣе идеальное выраженіе. Именно эта группа Торвальдсена совершенно ясно передаетъ духъ стиля. И въ архитектурѣ можно отыскать параллели; королевская площадь въ Мюнхенѣ Кленце, заканчивающаяся Пропилеями, или мысль Шинкеля сгладить противорѣчіе двухъ соборовъ барокко на берлинскомъ Жан-дарменмарктѣ, связавъ ихъ между собой театромъ.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ.

Искусство 19-го столѣтія и современности.

Необыкновенно интересно наблюдать, какъ уже въ скульптурахъ Торвальдсена для церкви Богородицы въ Копенгагенѣ и вообще въ искусствѣ еmpirе'a, античная простота и христіанская кротость сливается въ одно понятіе. Онѣ показываютъ, какъ путь, который велъ къ классицизму, въ Германіи привелъ къ Назарейству. Уже одна возможность соединенія христіанскаго смиренія и античнаго спокойствія характеризуетъ неясное, живущее настроеніями міровоззрѣніе этого времени. Во второй четверти 19-го столѣтія образъ мыслей сдѣлался совершенно романтическимъ. Увлекаются средневѣковьемъ, но не мощной романской эпохой, а болѣе утонченной готической. Пишутся рыцарскія баллады и драмы, рисуются христіанскія легенды и чтобы не умалить вѣры, которая создала эти образцы, самые тонкіе умы Германіи массами переходятъ въ католичество. Берлинскій архитекторъ Шинкель стоитъ какъ разъ на границѣ классическаго и романтическаго вкусовъ. И онъ также въ большинствѣ своихъ произведеній копируетъ антиковъ; но стоитъ только сравнить тонко прочувствованные проекты построекъ въ Аѳинахъ, оставшіеся послѣ Кленце, съ проектомъ королевскаго дворца въ Акрополѣ Шинкеля, который требуетъ не болѣе не менѣе, какъ разрушенія развалинъ Пареенона, чтобы сразу почувствовать все различіе между ними. И въ то время, какъ Кленце въ своихъ мысляхъ, въ которыхъ иногда встрѣчается поразительное сходство съ мыслями Гейне, борется противъ романтическаго симво-

лизма, Шинкель дѣлаетъ проекты и даже строить готическія церкви. Руководящую роль играетъ въ это время живопись. Художественная школа, такъ называемыхъ Назарейцевъ, которые группируются около Корнелиуса, Овербека, рѣзче всего выразила христіанскія и средневѣковыя настроенія этого времени. Трогательно рассказанныя исторіи Ветхаго и Новаго Завѣта, странныя мистическія настроенія, духовныя и рыцарскія легенды средневѣковья, составляютъ содержаніе ея произведеній. Главное въ нихъ изображаемый предметъ; въ нихъ недостаетъ чувства выразительности и ритма. Въ то время какъ у художниковъ еmрiге'а, краски не отнимаютъ, по крайней мѣрѣ, у картины ея спокойствія, теперь, когда чувство и глазъ огрубѣли, она становится раскрашеннымъ рисункомъ. Картины Назарейцевъ могутъ намъ нравиться только въ рисункахъ, потому что тогда пріобрѣтаетъ значеніе исключительно сюжетъ. Въ ихъ законченныхъ картинахъ, рѣзкія краски, какъ будто, стараются перекричать другъ друга.

Насколько все въ то время живетъ только чувствомъ, видно изъ необыкновенной склонности этой эпохи къ лирикѣ, которая постепенно совершенно убиваетъ драму. Поэзія пропитываетъ собою обыденную жизнь съ ея помощью, стремятся кажется, повседневность поднять въ болѣе идеальную сферу. Повсюду стихи: на каждомъ шнуркѣ звонка, на каждой диванной подушкѣ, на заглавномъ листѣ каждой книги. Вся сентиментальность этой такъ наз. „*Claugeterose*“ высказывается заразъ, когда на парѣ небесно-голубыхъ подвязокъ мы находимъ слѣдующіе стихи:

Завяжи эту ленточку каждое утро
Своими тонкими ручками
Вокругъ кругленькой ножки.

Художественныя формы, созданныя этимъ настроеніемъ, извѣстны подъ именемъ „мѣщанскаго стиля“; само по себѣ это понятіе довольно неясно. Едва ли можно говорить здѣсь, въ обычномъ смыслѣ слова, о стилѣ, потому что онъ никогда не былъ безусловно господству-

ющимъ, даже въ отдѣльныхъ отрасляхъ. Это въ сущности только параллельное теченіе, pendant обывательскаго вкуса — романтическому искусству, частичное проявленіе того же самаго направленія. Въ живописи, во всякомъ случаѣ, они дали произведенія безусловно болѣе значительныя, чѣмъ произведенія Назарейцевъ, направленіе которыхъ они продолжаютъ. Такіе художники, какъ тонко чувствующій Гаспаръ Давидъ Фридрихъ, красочный Рунге или импрессионистъ Васманъ, Швиндъ, Шпицвегъ и многіе другіе, противопоставляютъ паѳосу Назарейцевъ большую честность чувства. И эллинизмъ умирающей античности знаетъ также жанровое искусство, противоположное паѳосу его оффиціального искусства, и это намъ помогаетъ разобраться въ явленіяхъ 19-го столѣтія, параллельныхъ имъ. Паѳосу подражающихъ готикѣ церквей, также противопологаютъ болѣе спокойныя формы, которыя проникаютъ теперь въ архитектуру и прикладное искусство — дѣйствительныя формы „мѣщанскаго стиля“. Ампиръ мало-по-малу освобождается отъ всѣхъ античныхъ элементовъ и становится все болѣе упрощеннымъ. Мебель очень спокойна по своимъ формамъ и контурамъ, дома получаютъ прочныя стѣны, закончены высокой крѣпкой крышей. Можетъ быть, изъ этихъ данныхъ возможно было бы развитіе конструктивнаго стиля, если бы они не были очень скоро заглушены той путаницей стилей, которая во второй половинѣ 19-го столѣтія, прикладное искусство, живопись и пластику сдѣлало ареной невыносимой безвкусицы. Къ этому результату привела работа такого множества силъ, что представляется чрезвычайно труднымъ выдѣлить изъ нихъ дѣйствительно руководящія. Ясно только одно, что въ эту, лишенную всякой дисциплины эпоху, когда всякій хотѣлъ быть господиномъ, и никто — слугой, стремленіе стать оригинальнымъ во что бы то ни стало, должно было дѣйствовать пагубно. Несомнѣнно, каждое время несетъ въ себѣ присущіе ему законы цѣлесообразности, преступить которые, значило бы лишиться всякаго стиля. Возможность переступить всѣ, установленныя необходимостью границы, при-

вела прежде всего къ упраздненію старыхъ ремесленныхъ организацій. Вовсе не надо быть рутинеромъ для того, чтобы сожалѣть о томъ, какъ много было разрушено тогда устойчивыхъ традицій, отъ которыхъ зависѣла производительность художественной промышленности. Здѣсь не мѣсто разсматривать цеховую организацію въ ея развитіи и дѣйстви, но во всякомъ случаѣ, никто не имѣетъ права говорить о ней, какъ о ветоши, которая была только помѣхой свободнаго развитія ремесла. Само собой понятно, что когда старые цехи ограничили число своихъ работающихъ мастеровъ, они не только ослабляли этимъ конкуренцію, которая такъ вліяетъ на качество матеріала и достоинство работы, но и предупреждали этимъ перепроизводство. Чтобы быть справедливыми они должны были ограничить также и число учениковъ. Съ этимъ вмѣстѣ падало второе главное зло нашего времени—массовое производство учениковъ, и тому, кого брали въ ученики было, по крайней мѣрѣ, обеспечено хорошее обученіе. Если публикѣ приходилось выбирать среди немногими специалистами, то, съ другой стороны, покупателя защищали отъ обмана, напримѣръ, въ золотыхъ вещахъ при помощи необыкновенно сложной системы клеймъ, которая давала возможность тотчасъ опредѣлить мѣсто, время и мастера вещи. Отвратительныя поддѣлки подъ благородный металлъ, зло нашего времени, были невозможны въ ту эпоху, когда позолота благородныхъ металловъ допускалась лишь при томъ условіи, что цѣнность матеріала оставалась видной, благодаря нарочно оставленному непозолоченнымъ—кусочку, а позолота неблагородныхъ металловъ—была запрещена. Ремесленникъ получалъ добросовѣстное обученіе, потому что въ основу его полагалось прочное техническое знаніе, которое было передано отдѣльному лицу традиціей цѣлыхъ столѣтій и давало совершенную красоту, даже въ самомъ маломъ, каждому новому стилю. Насколько вмѣстѣ съ упраздненіемъ цеховъ было приговорено къ смерти настоящее мастерство—знаетъ всякій, кому приходилось отдавать прикрѣпить на какой-нибудь семейной драгоценности отставшую золо-

тую нить. Теперь такая поправка означает почти полное искаженіе вещи и здѣсь также виною всему — красота.

Безусловно, уничтоженіе цеховъ было результатомъ не только современныхъ идеаловъ свободы; къ этому неизбежно приводило и все возрастающее фабричное производство, которое вскорѣ окончательно вытѣснило кустаря. Благодаря этому, съ одной стороны, схематичность работъ идетъ все усиливаясь, съ другой стороны, наряду съ ремесленникомъ появляется цѣлая группа художниковъ, получившихъ образованіе въ школахъ художественной промышленности, заимствующихъ свои мотивы изъ образцовъ прошлаго, главнымъ образомъ, изъ произведеній нѣмецкаго ренессанса, который былъ особенно близокъ этой романтической эпохѣ. Изъ всего этого получилась лишенная всякой цѣлесообразности смѣсь самыхъ разнородныхъ орнаментовъ. Но слѣдуетъ все-таки протестовать противъ того мнѣнія, которое эту эпоху, въ силу отсутствія въ ней стиля, хочетъ попросту вычеркнуть изъ исторіи искусства.

Вѣдь, напримѣръ, поздне-римскій стиль времени имперіи, въ своемъ смѣшеніи египетскихъ, греческихъ, эллинистическихъ мотивовъ, которые подавляютъ и то малое, что порождено самими римлянами, со своей чисто-декоративной трактовкой конструктивныхъ частей зданія — лишенъ чувства стиля не менѣе чѣмъ середина девятнадцатаго столѣтія, и только отдаленность этой эпохи позволяетъ увидѣть въ этой путаницѣ стилей — цѣльность декоративнаго чувства. Если требуется положительное доказательство тому, что здѣсь мы имѣемъ дѣло съ законѣрною смѣною стиля, имъ можетъ служить тотъ фактъ, что здѣсь обнаруживается вполнѣ ясно логическая реакція противъ емпіе; ея высказываетъ, для самого себя, безсознательно, но для историка вполнѣ опредѣленно, Семперъ, въ своемъ современномъ воззрѣніи, что античное, — сентиментальное и слабое искусство и, что въ ренессансѣ слѣдуетъ искать сильныхъ образцовъ для современности. Эта странная оцѣнка становится понятной, если посмотрѣть какъ размягчаетъ это время всякое чувство даже впечатлѣнія античности, въ такой мѣрѣ, что то силь-

ное, что вложилъ Семперъ въ свои постройки становится дѣйствительно противоядіемъ.

Такъ возникаютъ тѣ архитектурныя формы, которыя дѣлаютъ современныя имъ, быстро растущія части городовъ—невыносимыми. Прямыя улицы, которыя не подчиняются никакимъ условіямъ почвы, площади, которыя не что иное, какъ перекрещивающіяся улицы, при чемъ стоящія посерединѣ монументальныя фонтаны и памятники только мѣшаютъ движенію.

Фасады домовъ не зависятъ отъ внутренняго устройства и желаютъ только казаться богатыми и пышными; ихъ загромождаютъ балюстрадами, фризами, пилястрами и орнаментами, которые берутся изъ готики, ренессанса, барокко, рококо и другихъ стилей, все это дѣлается при этомъ изъ гипса. Впечатлѣніе поэтому для всякаго имѣющаго вкусъ невыносимое, ни одинъ консоль ничего не несетъ; карнизъ ничего не ограничиваетъ; галереи не указываютъ дорогу, орнаментъ загромождаеть и разрушаетъ все то, что еще осталось отъ стѣны. Къ этому присоединяются еще фонари, которые не открываютъ далекихъ видовъ, пустыя оконныя рамы и ложныя окна, башенки на крышѣ или мансарды. Подобный же хаосъ царствуетъ и внутри такого дома. Послѣ параднаго, разукрашеннаго „барскаго“ входа съ лѣстницею, идутъ квартиры, въ которыхъ лучшія комнаты предназначены для пріема, такъ называемыя „чистыя“ комнаты, и заперты для обитателей, само же семейство забито въ негигіеничныя маленькія спальни и жилыя комнаты. Сами комнаты залѣплены бумажными обоями и лѣпными потолками съ бессмысленными орнаментами, формы мебели собраны также изъ различныхъ стилей. Что же тогда сказать о романскихъ столовыхъ, готическихъ спальняхъ, залахъ фландрскаго барокко? Едва можно понять, какъ такія вещи, бессмысленныя по самой своей сути, могли господствовать въ домахъ всѣхъ образованныхъ людей. И по всему этому разсыпано масса бессмысленной драпировки, букетовъ въ стилѣ Макарта, бездѣлушекъ, поддѣльной бронзы и т. под. Что только творилось съ этими бессмысленными украшеніями, какіе

только сувениры, вазы, вазочки, и бисквитъ, среди которыхъ можно найти даже пластическія копіи картинъ, фабриковались, покупались и выставялись; все это показываетъ какъ позорно—низко стояла культура въ это время.

Въ современной пластикѣ и живописи царитъ такая же распущенность. Художникамъ нѣтъ числа, рисуютъ все, но безъ всякаго художественнаго характера. Главнымъ является сюжетъ. Потѣшныя, дѣтскія картинки, слащавыя любовныя сцены, приторныя фигуры женщинъ, лишены характера аллегоріи—последній результатъ сентиментальныхъ измышленій. И рядомъ съ этимъ царствуетъ фальшивый паѳосъ историческихъ, батальныхъ картинъ и апоѳеозовъ государей. Изъ исторической картины, для которой Пилоти въ своихъ первыхъ произведеніяхъ дали хорошіе образцы, получается теперь маскарадъ, въ которомъ богатство костюмовъ вытѣсняетъ всякую выразительность. Богатство здѣсь также навязчиво, какъ и въ архитектурѣ. Не встрѣчается ландшафта безъ штаффажа. Если рисуютъ мужика или вообще простой народъ, картина обращается въ слащавый жанръ.

И пластика далеко превосходитъ самыя худшія времена барокко, своими изощренными женскими актами и патетическими памятникамъ государей. Техническія достоинства при этомъ невообразимо бѣдны; только немногіе художники владѣютъ формой и матеріаломъ.

Невозможно перечислить здѣсь даже самыя главныя имена—ихъ легіонъ: историческіе живописцы, какъ Лессингъ и Каульбахъ, жанристы—Кнаусъ и Вотье обозначаютъ для того времени вершины художества, для насъ, они лишь представители прошлаго. Но въ этомъ поколѣніи уже начинается противоположное движеніе, которое современному искусству даетъ его сильное содержаніе, и первымъ симптомомъ котораго, является Менцель.

Движеніе начинается прежде всего въ живописи, съ изумительной энергіей. Въ борьбѣ противъ исторической, жанровой живописи, которая отъ нѣмецкой отличается только сильнымъ темпераментомъ и главный представи-

тель которой Мейсоннье, — развивается постепенно во Франціи, съ чрезвычайною силою, импрессионизмъ, который стоитъ въ связи со стилемъ конца восемнадцатаго столѣтія. Уже Милле (1814—1875) чувствуетъ проблему во всей ея силѣ, отыскиваетъ мужика во время его работы, и начинаетъ разрѣшать, помощью импрессионистской техники задачи свѣта, пространства и формы. И хотя про него можно сказать, что у него сюжетъ играетъ еще большую роль, что трактуется не только одна проблема, но что вмѣстѣ съ нею и дѣйствіе даетъ содержаніе картинъ, то со второй половины столѣтія, для импрессионизма задачей является „какъ“, а не „что“.—Монэ, Манэ, Дегазъ и другіе во Франціи, главари, которые пробиваются впередъ сражаются въ тѣхъ же битвахъ, въ какихъ боролись въ Германіи противъ исторической и жанровой живописи Лейбль, Либерманнъ, Лейстиковъ и Уде. Здѣсь содержаніе само по себѣ значитъ мало, собственнымъ смысломъ картины является формальная проблема; пейзажи и intérieures, акты и портреты, рисуютъ только изъ-за цѣнности въ нихъ заключенныхъ, живописныхъ задачъ. Живопись на открытомъ воздухѣ—плэнеризмъ вдругъ выдвигается на первый планъ.

Овладѣть нюансами свѣта въ комнатѣ было сравнительно гораздо легче, чѣмъ оттѣнками красокъ на полномъ солнечномъ свѣту, потому что онъ измѣняетъ до крайности всѣ тона красокъ и даже въ тѣняхъ даетъ глубокіе цвѣта. Доходили до разложенія цвѣтовъ призмю. Вполнѣ естественно, что съ этимъ совмѣщается крайній натурализмъ: самое неинтересное становится прекраснымъ, если оно даетъ тонкіе нюансы сѣраго и зеленаго. Моне пишетъ копну сѣна или соборъ все снова, въ цѣлыхъ серіяхъ картинъ, но каждый разъ при иномъ освѣщеніи въ разное время дня; не для того, конечно, чтобы освободить себя отъ труда отыскать какой-нибудь сюжетъ какъ это думали глупые противники, но потому, что при этомъ можно съ научною точностью установить самыя тонкія различія въ освѣщеніи. Все это приводитъ къ тому, что глазъ становится чрезвычайно тонкимъ, самые

нѣжные оттѣнки одного и того же цвѣта различаетъ какъ самостоятельные тона (valeurs) и упивается самыми тонкими изъ нихъ, потому что любить все нѣжное, утонченное. Японская керамика, гравюры, лаки, полные самага смѣлаго импрессионизма въ рисункѣ, и проникнутые такимъ тонкимъ чувствомъ въ краскахъ, становятся самыми благородными объектами наслажденія, а для нѣкоторыхъ художниковъ этого направленія даже образцами.

Съ самага начала можно предположить, что въ скульптурѣ задачи импрессионизма получаютъ менѣе рѣзкое выраженіе. Она не имѣетъ возможности разрѣшать проблемы пространства и свѣта, и въ свободномъ развитіи проблемы формы она стѣснена, необходимыми для нея, рѣзкими контурами. Поэтому главное вниманіе обращаютъ въ моделировкѣ не на строеніе тѣла, но на его внѣшнюю поверхность; своею игрою свѣта и тѣни такая моделировка желаетъ достигнуть возможно живого впечатлѣнія, потому что и въ дѣйствительности мы получаемъ впечатлѣніе только отъ внѣшней поверхности предмета. Вотъ почему Родѣнъ одинаково выразительно передаетъ тончайшее движеніе на кожѣ нѣжнаго женскаго тѣла, наряду съ рѣзкими складками лица старца, такъ что въ нюансахъ скользящаго по нимъ свѣта они кажутся живыми. Но вышеупомянутая ограниченность въ задачахъ пластики является причиною того, что импрессионистическія скульптуры выражаютъ идеи сильнѣе, чѣмъ живопись, потому что сдѣлать тектонику содержаніемъ искусства было не въ духѣ времени. Когда Родѣнъ льетъ изъ бронзы горожанъ Калэ, отдающихъ себя въ руки врага, получается изумительная выразительность: каждое лицо передаетъ особый мотивъ своей рѣшимости, иное настроеніе, свой особый индивидуальный характеръ. Но то, что фигуры стоятъ рядомъ, само по себѣ совсѣмъ не тектонично, не вытекаетъ изъ пластической структуры. Нужно слѣдить за выраженіемъ лицъ, чтобы понять строеніе группы, расположеніе фигуръ рядомъ и сзади. Чрезвычайно характерно, что Константинъ Менье, который среди современныхъ пластиковъ тоньше всѣхъ чув-

ствовавь контуръ и твердую устойчивость скульптуры, дѣлаеть изумительные по силѣ рельефы и статуи для памятника „Труда“, не установивъ форму самого памятника. Время, обладающее сильнымъ чувствомъ тектоники, поставило бы скульптурное убранство въ зависимость отъ устройства самого памятника.

Импрессионизмъ самое сильное, но не единственное направление времени. Усиленію выразительности формы вплоть до полного отказа отъ всякаго содержанія противустоить тенденція, которая содержаніе считаетъ единственно цѣннымъ въ картинѣ. Движеніе, начинающееся съ Беклина, и болѣе благороднаго чѣмъ онъ—Фейербаха. Здѣсь открывается глубина мысли, доходящей до символизма и мистицизма. Это направление не всегда стоитъ отдѣльно отъ импрессионизма, съ которымъ оно идетъ вмѣстѣ и въ борьбѣ. Существуютъ художники, которые подняли обѣ задачи, можно найти и разнообразныя переходы. Разграниченіе, въ сущности, остается теоретическимъ: сюда нужно включить такихъ тонкихъ художниковъ, какъ Клингеръ и Грейнеръ, отъ которыхъ, съ другой стороны, идутъ самыя важныя открытія въ области структуры человѣческаго тѣла, или Лехтеръ и Саша Шнейдеръ, которые создали такіе большія цѣнности въ области утонченныхъ настроеній; и не случайно, что глубокомысленный Ходлеръ чувствуетъ вполне структурно, слѣдуя плоскостному закону монументальной живописи въ своихъ твердо проведенныхъ линіяхъ. Потому что для идейной тенденціи, весьма необходимо обладаніе хорошимъ рисункомъ; только имъ она можетъ рѣзко выразить ходъ своихъ мыслей. Такъ называемые прерафаэлиты, англійская школа, подобная нѣмецкимъ назарейцамъ, развивая на почвѣ готическаго искусства и ренессанса изысканность линій, которая соединилась съ утонченнымъ колоритомъ французскаго импрессионизма, становится однимъ изъ важнѣйшихъ теченій современной культуры.

Появленіе этой утонченности, оставившей въ современной литературѣ такой интересный памятникъ, какъ твор-

чество Метерлинка, знаменуетъ собою поворотный пунктъ въ области современнаго прикладнаго искусства. Подобно тому, какъ здоровый реализмъ сразу обнаружилъ всю ничего незначащую пустоту въ паѳосѣ исторической живописи и монументальной скульптурѣ, для утонченнаго глаза такъ же сразу открылась вся фальшь въ устройствѣ жилища и утвари.

Движеніе это начинается во Франціи и Бельгіи. Въ Германіи оно имѣетъ своими главными представителями ванъ-де-Вельде, Беренса, Ольбриха; его главный центръ Дармштадтъ. Охарактеризовать его можно приблизительно слѣдующимъ образомъ: домъ строится теперь не для фасада, но фасадъ самъ слѣдуетъ расположенію помѣщеній внутри зданія. Крыша, какъ вѣнецъ постройки, выдвигается сильно впередъ, или трактуется какъ покрытіе; стѣна обрабатывается просто какъ стѣна. Но расположеніе оконъ, стоящее въ зависимости лишь отъ внутреннихъ помѣщеній, само по себѣ еще не помогаетъ тектоническому расчлененію фасада, поэтому стараются поставить окна въ связь между собою при помощи орнамента. Въ силу этого вокругъ дома Ольбриха тянутся широкія орнаментальныя полосы; Петръ Беренсъ, въ своемъ домѣ, подчеркиваетъ темною выкладкою, края отдѣльныхъ частей зданія и рисуетъ окна параллельными съ ними линиями, выдѣляя ихъ даже рамками, которыя не обусловлены формою самаго окна. Такой орнаментъ важное новообразование стиля; въ немъ преобладаютъ упрощенныя стилизаціей живыя формы, или спокойная линия овала, прямоугольника, и другія геометрическія фигуры. Но всегда орнаментъ остается линейнымъ и въ хорошей связи съ стѣнною плоскостью.

Задача состоитъ въ томъ, чтобы добиться гармоніи настроенія; конечно, это выражено гораздо сильнѣе во внутреннихъ помѣщеніяхъ, нежели снаружи. Если взять каталогъ дармштатской колоніи художниковъ, въ немъ можно найти пояснительныя описанія изящно стилизованныя, какъ стихотворенія въ прозѣ, которыя говорятъ о настроеніи каждой отдѣльной комнаты. Для насъ те-

перь можетъ уже показаться нѣсколько чуждымъ то, что встрѣчаешься съ комнатами, настроеніе которыхъ не обусловлено смѣняющимся настроеніемъ ихъ обитателей, но которыя сами его предписываютъ. Но это вполнѣ соотвѣтствовало стилю того времени, когда Мельхиоръ Лехнеръ дѣлаетъ залу Палленберга въ музеѣ прикладныхъ искусствъ въ Кельнѣ, со своими росписанными въ глубокихъ тонахъ окнами, символическими картинами и скульптурой, изрѣченіями изъ Ничше и Стефанъ Георга. Эта зала создана вообще не для того, чтобы въ ней жить, но какъ помѣщеніе, въ которомъ разлито благоговѣйное настроеніе и представляетъ собою, быть можетъ, благороднѣйшій памятникъ эпохи. Вполнѣ естественно, что такое опредѣленное настроеніе вызывается не одною мебелью, для этого нужно, чтобы въ общее впечатлѣніе входили стѣны, потолокъ, даже сосѣднія комнаты. Покрываютъ стѣну облицовкой съ ея инкрустаціей, переводятъ постепенно къ потолку и обшиваютъ углы. Декорація остается и при этомъ линейной и отвѣчающей своему назначенію, но получаетъ самостоятельное значеніе въ своемъ богатствѣ, которое и создаетъ настроеніе комнаты. Съ такою же утонченностью выдѣляется и мебель. Въ этомъ отношеніи самымъ тонкимъ вкусомъ обладалъ безспорно ванъ-де-Вельде. Мебель этого времени, въ особенности французская, задумана вполнѣ линейно, ея форма дана силуэтомъ. Приходитъ на память рококо. Текучими, даже витыми линіями поднимаются кверху ножки стола, встрѣчаясь съ такими же какъ онѣ тонко изогнутыми контурами обѣихъ досокъ. Онѣ нигдѣ не сталкиваются рѣзко, но всѣ формы сливаются и расходятся мягко и плавно. Такая же мягкость и въ вазахъ этого времени: онѣ поднимаются тонко изогнутою линіею, идущею отъ основанія до шейки сосуда, и въ своихъ украшеніяхъ, краскахъ и формѣ полны тонкости японской керамики, которая часто служитъ образцомъ именно въ этомъ отношеніи. Конечно, при такой мягкости формы, еще не можетъ быть рѣзко выражено ея назначеніе. Столы еще не стоятъ твердо на своихъ ножкахъ; и то, что керамика развивается не на

хозяйственной посудѣ, а на посудѣ для украшенія, главнымъ образомъ на вазахъ, чрезвычайно поучительно.

Именно онѣ показываютъ различіе тѣмъ, что онѣ, какъ это часто бываетъ, начинаясь широкимъ основаніемъ, наверху становятся совсѣмъ узкими, такъ что совершенно невозможно ихъ вычистить; или, на примѣръ, тогда, когда онѣ являются простыми украшеніями безъ всякаго назначенія, подобно стеклу Кёппинга. Съ другой стороны и здѣсь начинается проявляться чувство тектоники въ томъ, что стекло покрываютъ непрозрачною массою, дающей радужный блескъ и предпочитаютъ камень, который раскрашиваютъ нѣжными красками. Ясно видно, что прогрессъ весьма большой. Въ основѣ того, что путанный, бессмысленный орнаментъ замѣняютъ хорошо прочувствованнымъ лежитъ уже сознаніе цѣлесообразности. Никто другой не обладалъ этимъ чувствомъ въ такой мѣрѣ какъ Ванъ-де-Вельде. Свою мебель онъ приспособилъ къ матеріалу и пытался дать новую красоту въ спокойныхъ линіяхъ одежды „reforme“ тѣлу женщины, перетянутому прихотью моды. Онъ обладалъ уже въ свое время чувствомъ цѣлесообразной красоты машины, которыя считались сначала грубыми и некрасивыми; и его произведенія, интересные памятники времени, говорятъ о высокомъ искусствѣ, о пластикѣ и живописи почти какъ о продуктѣ разложенія въ развитіи культуры. Большое значеніе слѣдуетъ приписать тому, что ремесло входитъ теперь на равныхъ правахъ въ рядъ другихъ искусствъ и борется вмѣстѣ съ ними грудь съ грудью въ Сецессионѣ.

Безспорно, что при этомъ должны были развиваться конструктивныя тенденціи. Но, съ другой стороны, въ этой утонченности крылась опасность. Это искусство было всецѣло аристократическимъ и, такъ какъ въ немъ орнаментъ былъ духовнымъ содержаніемъ и потому игралъ самостоятельную, а не служебную роль, въ широкихъ кругахъ стали перенимать только орнаментальную форму и примѣняли ее также бессмысленно, какъ раньше мотивы ренессанса и барокко. Нѣмецкое ремесло во всѣхъ своихъ отрасляхъ пользуется только однимъ орнаментальнымъ

стилемъ. И въ изданіяхъ образцовъ стиля, наряду съ историческими его формами встрѣчаются формы и такъ называемаго „молодого“ стиля: плохо стилизованныя и бѣдныя, безконечныя линіи, изъ которыхъ въ грубыхъ рукахъ исчезла всякая тонкость чувства. Они встрѣчаются и въ печатной книгѣ и на узорахъ обоей, употребляются на рѣшеткахъ, кованныхъ изъ желѣза, лѣплятся на домахъ въ видѣ орнамента изъ гипса. Небольшимъ шагомъ впередъ было то, что для комнатъ теперь копируютъ не мебель барокко и рококо, но болѣе простыя формы стиля Людовика XVI и стиля мѣщанства. Но въ общей массѣ одна стилистическая бессмыслица замѣняетъ другую.

Но стремленіе къ болѣе чистымъ формамъ идетъ дальше, и мы можемъ сказать, что въ архитектурѣ, такъ же какъ и въ прикладныхъ искусствахъ современности, все болѣе интенсивно добиваются ясной, цѣлесообразной формы.

Цѣлый рядъ художниковъ прошли это развитіе: Петръ Беренсъ, который вышелъ изъ дармштатской художественной колоніи и создалъ самую монументальную постройку современности—Крематорій въ Гагенѣ; Мессель, который сначала находился подъ вліяніемъ барокко, теперь вырабатываетъ цѣлесообразныя формы современной постройки изъ камня и желѣза; Бруно Пауль, первая мебель котораго была красивой только въ своихъ линіяхъ, въ позднихъ его работахъ она уже стоитъ твердо на ножкахъ и твердо очерчена. Рименшмидтъ изъ Мюнхена приходитъ даже къ расчлененію формы мебели, добиваясь тектонической опредѣленности.

Въ особенности ясны по формамъ постройки Германа Мутезіуса. Онъ создаетъ органическій образъ полный совершенной гармоніи изъ естественныхъ условій и назначенія постройки. Въ его домахъ нѣтъ ненужныхъ комнатъ, спальня стоитъ на первомъ мѣстѣ и расположена такъ, что она, также какъ и дѣтская, открыта для очищающаго дѣйствія солнечнаго свѣта на возможно долгое время. Фасадъ обусловленъ планомъ. Онъ совершенно лишенъ украшеній. Но внутреннее расположеніе комнатъ, зави-

сящее отъ условій мѣста и ихъ назначенія, даетъ ему оживленное члененіе.

Въ виллѣ Фрейденбергъ фронтонъ обращенъ на югъ, весь день освѣщенъ солнцемъ, расположенъ посерединѣ постройки, охватываетъ ея крылья. Здѣсь помѣщается спальня. Входъ съ округленными стѣнами, лежащій подъ нимъ, вводитъ подходящаго къ дому съ увѣренностью романскаго портала. Ряды широкихъ оконъ, сквозь которыя разливается равномерный свѣтъ, раздѣляютъ постройку на ея этажи. Широкая крыша увѣнчиваетъ и заканчиваетъ зданіе.

Все просто, строго, полно ясной необходимости. Внутренность такая же, какъ и фасадъ. Стѣны, сходящіяся острыми углами другъ съ другомъ и съ потолкомъ, сохраняютъ полное спокойствіе въ своей окраскѣ параллельными линіями. Онѣ окрашены масломъ. Мебель стоитъ прочно на полу, во всѣхъ своихъ частяхъ энергично расчленена, твердо ограничена въ своихъ очертаніяхъ. Въ такихъ домахъ царитъ благородное, бодрое настроеніе; не какое-нибудь нарочитое душевное настроеніе, но чувство простой и честной ясности.

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ.

Сущность образованія стиля и историческое мѣсто современнаго искусства.

Явленія стиля, которыя мы могли прослѣдить отъ начала человѣческой культуры до нашего времени такъ разнообразны, что добиться объективнаго отношенія къ *нимъ* трудно съ самаго начала.

Безспорно, что наше понятіе о красотѣ безусловно относительно и его нельзя примѣнять въ этомъ случаѣ. Не только мнѣнія отдѣльныхъ людей, но и мнѣнія цѣлыхъ эпохъ далеко расходятся между собой. Достаточно напомнить, что каждая эпоха считала за самое благородное выраженіе красоты каждый разъ другой періодъ греческой и римской древности: отъ нашей любви къ строгимъ произведеніямъ ранняго дорическаго стиля до признанія барокко цѣнности за позднимъ римскимъ искусствомъ. Понятіе „красота“ ничто иное, какъ субъективная оцѣнка нашего интеллекта; нужно исходить изъ условій самаго произведенія, если хочешь оцѣнить его правильно.

Эти условія стоятъ вполне прочно для архитектуры и прикладнаго искусства: назначеніе, для котораго выстроены домъ и сдѣлана утварь, является вмѣстѣ съ тѣмъ основаніемъ для его формы. Въ постройкѣ тектоническаго стиля, каждая часть должна быть опредѣлена ея назначеніемъ, должна отдѣляться одна отъ другой, цѣлое должно быть расчленено удобно и ясно. Благодаря этому, внутренняя и наружная постройки вполне отвѣчаютъ другъ другу, каждая часть выдѣлена въ зависимости отъ своего назначенія, одинаково строго: такія части какъ ниша

алтаря и поперечный корабль, или колонна, стѣна и крыша. Стѣны и подпорки ясно выражаютъ опору, но также ясны и въ своей структурѣ. Главнымъ должна быть въ стѣнѣ плоскость, ее должны замыкать горизонтальныя линіи и точно также, обусловленные силою тяжести горизонтальные слои камней, должны быть главными линіями ея расчлененій. Плоскостной орнаментъ получается изъ того же логическаго чувства, которое руководится ясностью ея построенія.

Тотъ же законъ дѣйствуетъ и въ прикладномъ искусствѣ. Въ утвари нужно раздѣлять отдѣльныя части—должно быть ясно выражено какая часть сосуда служить для того, чтобы пить, какая часть—ножкой. Всѣ сосуды стоятъ твердо и имѣютъ твердо ограниченныя стѣнки. Ихъ украшенія и здѣсь развиваются вполнѣ изъ плоскости и математической логикѣ размѣра соотвѣтствуетъ то, что его форма остается линейной. Одежда, прикладное искусство въ самомъ тѣсномъ смыслѣ, ничто иное какъ покровы, зависящие отъ структуры тѣла.

Предметовъ, не имѣющихъ никакого назначенія, не существуютъ. Парадные дворцы, которые служатъ лишь для представительства, посуда для украшенія, а не для обихода, не дѣлаются. Такими конструктивными стилями являются дорическій стиль древней Греціи, романскій—средневѣковья, ранній ренессансъ Италіи. Всѣ вышеупомянутыя особенности общи для нихъ.

Но такая форма стиля продолжается короткое время. Холодная напряженность начинаетъ разрѣшаться въ цѣломъ, въ отдѣльныхъ частяхъ и орнаментѣ. Формы становятся изящнѣй и необходимость замѣняетъ преднамѣренное выраженіе пока, наконецъ, развиваются тѣ формы стиля, которыя мы назвали лишенными тектоническаго чувства. Части зданія лишены въ нихъ своей функциональной цѣнности; колонны, пилястры и стѣны разрушаются живописно прочувствованной, выступающей изъ плоскости декораціей, лишенными тектоники архитектурными формами, орнаментомъ и фигурною пластикой; уже больше не существуетъ разграниченія отдѣльныхъ ча-

стей сообразно ихъ функціональному назначенію; силы тяжести и опоры такъ же мало разграничены другъ отъ друга, какъ и одно помѣщеніе отъ другого.

Связь, въ особенности въ деталяхъ, достигается только орнаментомъ, но постоянно также встрѣчаются и пространственныя соединенія. Пытаются соединить между собою пространства не органически, какъ объ этомъ можно прочесть въ книгахъ, но именно въ противоположности дѣленіямъ, образованнымъ въ силу опредѣленныхъ практическихъ цѣлей. Эти отношенія переносятъ даже наружу, внѣ собственно постройки, на лежащій вокругъ нея паркъ и площади. Отсюда дѣлается понятнымъ чрезвычайно сильное расширеніе пространства, котораго добиваются эти стили. Стремятся дать постройкѣ впечатлѣніе, идущее дальше ея назначенія и стѣны начинаютъ обходить внутренность постройки безъ всякаго разграниченія, круглою линіей; открываются живописные просвѣты, въ видѣ высокихъ оконъ готики, или зеркаль рококо, потолокъ вырастаетъ въ смѣло-построенныхъ куполахъ или несущихся вверхъ сводахъ, прорывается живописной росписью. Точно такъ же, въ наружной постройкѣ, разрушаютъ вызванныя необходимостью ограниченія, линіей крыши, поднимающимися башнями готики, декоративными вазами и статуями поздняго антика и барокко. То, что вмѣсто горизонтальныхъ линій появляется вертикальная, которая собственно противорѣчитъ естественной кладкѣ камня, представляется только симптомомъ этого сильнаго разрѣшенія пространства. Ремесло идетъ тѣмъ же путемъ до самыхъ послѣднихъ мелочей. Разложеніе отдѣльныхъ частей, ихъ сліяніе, живописное разрѣшеніе орнаментомъ несетъ тотъ же характеръ. Эта степень развитія стилия представлена эллинистическимъ и римскимъ стилемъ, развитою готикой и барокко. Какъ сильно идетъ параллелизмъ въ развитіи этихъ стилей, объ этомъ говорятъ намъ помимо примѣровъ, перечисленныхъ въ текстѣ, еще то, что имъ всѣмъ присуще острое основаніе и непрочная постановка сосудовъ, живописная смѣна темныхъ и свѣтлыхъ красокъ орнамента. Одежда устанавливаетъ противоестественныя

понятія красоты, зашнуровываетъ тѣло женщины и дѣлаетъ узкой талію мужчины; словомъ, орнаментальная форма и въ этомъ побѣждаетъ естественную необходимость.

Послѣдній типъ, развитой орнаментальный стиль, въ которомъ совсѣмъ исчезли всѣ формы, имѣющія практической смыслъ, орнаментъ повсюду главенствуетъ, и всѣ задачи сводятся къ впечатлѣнію чрезвычайнаго богатства. Таковы поздній римскій стиль, готика и рококо.

Изъ исторической послѣдовательности европейскихъ стилей, отъ критско-микенскаго до девятнадцатаго столѣтія, вытекаетъ, что всякій разъ за конструктивнымъ стилемъ слѣдуетъ декоративный, а затѣмъ орнаментальный стиль, который снова вытѣсняется конструктивнымъ. За греческими стилями слѣдуетъ эллинистически-римскій, за древне-христіанскимъ и романскимъ — готическій, за раннимъ ренессансомъ — высокій ренессансъ, барокко и рококо. Историческое развитіе въ прикладныхъ искусствахъ, является, слѣдовательно, волнообразнымъ движеніемъ колеблющимся между конструктивной и декоративной тенденціей; оно, какъ мы видѣли, совершается лишь постепенными переходами. Ни одинъ стиль не появляется катастрофично, но каждый развивается изъ предыдущаго.

Изъ этого слѣдуетъ, что наши названія стилей, говоря объективно, невѣрны, потому что они являются простою классификаціей явленій, между которыми въ сущности нельзя провести ясной границы; но и субъективно они невѣрны, постольку, поскольку нужно разсматривать цѣлостно все движеніе отъ конструктивнаго начала до орнаментальнаго конца. Мы, современные люди, въ этомъ страшно непослѣдовательны; мы различаемъ въ средне-вѣковыхъ движеніяхъ стили только двѣ главныя формы, именно романскую и готическую, а въ вполнѣ параллельномъ движеніи новаго времени четыре формы, именно ренессансъ, барокко, стиль регентства и рококо. Безусловно необходимо откинуть отдѣльныя, условныя названія, которыя помимо всего прочаго, просто какъ слова, не всегда понятны, и говорить съ точки зрѣнія болѣе ши-

рокихъ взглядовъ на историческое развитіе, о движеніи стилиа античнаго, средневѣковаго и стилиа новаго времени.

Только тогда мы можемъ поставить и пластику и живопись въ связь съ движеніемъ стилей, что не удавалось при обычномъ дѣленіи. И онѣ также въ началѣ развитія стилиа безусловно подчинены законамъ опредѣленнаго назначенія, ихъ главная задача состоитъ въ томъ, чтобы украшать архитектуру. Въ это время онѣ еще стоятъ наравнѣ съ орнаментомъ. Пластика, исключительно связана съ плоскостью, она только фигурная декорація, барельефъ: живопись, представляетъ собою только линейную стѣнопись, обѣ зависятъ отъ архитектуры и служатъ ея ясности. Каждая фигура стоитъ сама по себѣ и группа является лишь рядомъ параллельно стоящихъ фигуръ. Гдѣ является отдѣльная фигура, на примѣръ, на гробницѣ, она служитъ памятникомъ и поэтому связана. Но и здѣсь возникаетъ то же движеніе, какъ и въ архитектурѣ, отдѣльныя фигуры начинаютъ выдѣляться своими движеніями и все сильнѣе опредѣляются въ пространствѣ.

Такимъ образомъ отрицаются условія которыя опредѣлялись назначеніемъ и разрывается постепенно плоскость. Мы часто видѣли, какъ движеніе въ пространствѣ, которое въ отдѣльной статуѣ достигаетъ въ концѣ концовъ крайней передачи моментальнаго, приводитъ къ образованію группы, то-есть къ связи между отдѣльными частями совершенно такъ же, какъ въ архитектурѣ, пока наконецъ, горельефъ въ пластикѣ и импрессионизмъ въ живописи разрушаютъ послѣдніе остатки тектоническаго чувства плоскости. Точно такъ же, какъ и техника, повышается выразительность сюжета. Мы видѣли, что нѣжное доходитъ до сентиментальнаго, энергія до грубости, пустой пафосъ появляется рядомъ съ копирующимъ жизнь реализмомъ. Изъ художественнаго произведенія, которое имѣетъ свои объективныя условія, получается произведеніе индивидуалистически созданное. Принципъ чистаго искусства, основной принципъ всякой эпохи, не имѣющей тектоническаго чувства. Въ то время, какъ при началѣ движенія, когда оно еще вполнѣ тектонично, царствуетъ

прикладное искусство, теперь, когда стиль перестаетъ быть тектоническимъ, наряду съ нимъ становится на равныхъ правахъ и часто получаетъ предпочтеніе направленіе искусства, названное не безъ извѣстной дерзости „высокимъ“ искусствомъ. Интересно въ этомъ отношеніи, что при началѣ дорического стиля, романскаго и ренессанса, эти притязанія на господство продолжаютъ существовать въ то время, когда въ архитектурѣ и художественной промышленности конструктивныя тенденціи прорвались уже наружу. Можетъ быть потому, что эти прикладныя искусства стоятъ въ болѣе тѣсной связи съ культурными теченіями самой жизни.

Съ другой стороны, безспорно, что реализмъ, въ этой стадіи развитія искусства учить добросовѣстности, необходимой для того, чтобы бороться противъ современной, лишенной тектоническаго чувства архитектуры и оживить снова чувство цѣлесообразности. Рококо и нашъ современный стиль является тому показателемъ, и съ этой точки зрѣнія становится понятнымъ странное явленіе, что во время сильнѣйшаго разложенія поздне-готической церковной архитектуры и сильнѣйшаго реализма въ живописи, гражданская архитектура такъ проста и полна такой добросовѣстности.

Мы видѣли, что параллельно съ этими движеніями мѣняется и поза человѣка. Во времена сильнаго тектоническаго чувства она напряжена, свободна во времена, лишенныя тектоническаго чувства; мы видѣли параллельныя формы въ музыкѣ и литературѣ. Нельзя, однако, считать ни одно изъ этихъ явленій первоначальнымъ, причиною. Они всѣ зависятъ отъ вкуса и проявляются почти одновременно. И развитіе техники не создаетъ стиля, какъ это часто утверждали, но идетъ съ нимъ параллельно, часто даже зависитъ отъ него, какъ это можно было доказать. Греческая пластика около 550 года стала тоньше, не потому, что она стала работать въ мраморѣ, въ то время, какъ до этого употребляли известковый ракушникъ, готика стала употреблять прозрачную эмаль не потому, что за нею просвѣчивало серебряное дно. Эллин-

ская скульптура перешла на болѣе благородный матеріаль, тогда, когда грубый не удовлетворялъ уже больше ея замысламъ, готика употребляла серебряный фонъ для того, чтобы увеличить силу красокъ прозрачной эмали. Если, дѣйствительно, употребленіе штукатурки въ концѣ XII столѣтія разложило строгія формы романской пластики, тогда имъ былъ созданъ тоже и завитокъ рококо; не вѣроятнѣе-ли, однако, что въ обоихъ случаяхъ, становившійся болѣе подвижнымъ, стиль выбиралъ болѣе мягкій матеріаль, подобно тому, какъ рококо фарфоръ. Только потому, что стиль обуславливаетъ матеріаль и технику, понятнымъ становится парадоксъ, что церкви поздней готики изъ тесаннаго камня изящнѣе, чѣмъ серьезные тяжелые храмы, которые строили изъ мягкаго известняка суровыя племена сѣверной Германіи; что берлинскій барокко сдержаннѣе мюнхенскаго, что рококо Санъ-Суси суше рококо Вюрцбурга. Но именно это доказываетъ, что общія народныя движенія имѣютъ на перемѣну стилей сильное, почти рѣшающее вліяніе. Не духовныя движенія, возникновеніе или упадокъ религій, напри- мѣръ, потому что они сами являются продуктомъ развитія, но матеріальныя движенія въ области народнаго развитія и экономики жизни. Вполнѣ закономѣрно, что тектоническій стиль всегда создаетъ самый сильный народъ своего времени, что по мѣстностямъ и племенамъ онъ вырабатываетъ различныя особенности искусства, въ то время, какъ въ стиляхъ, лишенныхъ тектоническаго чувства, заложена нивеллирующая, интернаціональная тенденція, что они, быть можетъ, и возникаютъ, благодаря этой тенденціи. Съ другой стороны, слѣдуетъ указать и на соціальныя условія, которыя создали тектоническій стиль свѣтской готики, на экономическія причины, которыя въ 19-мъ столѣтіи задержали его развитіе. Всякому тектоническому стилю присуще нѣчто демократическое, потому что простота его формъ дѣлаетъ доступной, даже и для бѣдняка, любую изъ его красотъ; потому что, даже самый послѣдній ремесленникъ можетъ создавать ее, даже долженъ, съ одинаковой послѣдовательностью и, слѣдователь-

но, красотой. Деструктивный, богатый орнаментикой стиль, совершенно обратно, позволяет вполне пользоваться своей красотой лишь достаточнымъ классамъ; въ немъ работы ремесленниковъ, напимѣръ, деревенскій рококо и такъ называемый, „молодой стиль“ всегда будутъ менѣе цѣнными продуктами, потому что простое чувство ихъ не позволитъ имъ почувствовать сложныя формы во всей ихъ тонкости.

Изъ этого вытекаетъ такъ же, какъ изъ историческаго опыта тотъ фактъ, что свободные народы и въ культурномъ отношеніи болѣе сильные. Но, если подумать о томъ, что деструктивный и конструктивный стили всегда правильно чередуются, то можно предположить, что здѣсь именно и лежитъ тотъ пунктъ, гдѣ законы исторіи искусствъ переходятъ въ законы исторіи человѣчества. Съ другой стороны, совсѣмъ не случайно, что законы стиля, съ которыми мы познакомились въ Египтѣ, нельзя приложить, очевидно, къ восточнымъ стилямъ, но, что они представляются законами арійскаго племени. Можетъ быть, послѣднее слово остается за психологами народной жизни. Неразрѣшимыя загадки наукъ имѣютъ опредѣленныя границы. Послѣдній результатъ остается покаместъ такимъ, каковъ онъ и въ ходѣ идей естественно-историческихъ наукъ. Стиль не создается сознательно, но зависитъ отъ закономерныхъ движеній созиданія и разрушенія, отъ общаго закона развитія. Этотъ законъ и является, быть можетъ, послѣдней причиной.

Съ этой точки зрѣнія становятся понятными и фактъ нашего времени. Импрессионистское движеніе, послѣдній результатъ движенія стилей девятнадцатаго столѣтія. Оно обозначаетъ по отношенію къ нимъ послѣдовательное развитіе въ сторону выразительности и обнаруживается благодаря этому со всею силою, но оно не является вовсе полнымъ обратнымъ движеніемъ. Такое движеніе должно быть направлено въ сторону структивности. Мы видѣли, что такое движеніе дѣйствительно существуетъ въ наше время; оно исходитъ изъ прикладнаго искусства и ремесла, но имѣетъ своихъ поборниковъ въ пластикѣ и въ

живописи. Мы могли установить, какъ правило, что прикладныя искусства, какъ и въ данномъ случаѣ, создаютъ новыя формы, въ то время, какъ пластика и живопись дѣлаютъ послѣдніе выводы изъ прошлаго. Что добросовѣстный реализмъ этихъ искусствъ вызываетъ добросовѣстное чувство цѣлесообразности, конечно, справедливо, и конечно, справедливо то, что они борятся бокъ-о-бокъ—съ прикладными искусствами. Но, если они желаютъ завоевать побѣду идеи, что истина и красота одно, то прикладныя искусства одни имѣютъ внутреннее право проводить эту идею. Согласно всему историческому опыту, побѣда должна принадлежать ихъ структуривной красотѣ. И можетъ статься, что изъ этихъ битвъ для насъ будетъ вызвана красота новой жизни, возникшая всецѣло изъ условій современности, такая же необходимая и сильная, какая была красота грековъ и романскаго средневѣковья.

ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ (приложение).

Русское искусство.

На почвѣ Россіи мы находимъ памятники того же самаго развитія стилей, которое мы могли прослѣдить и въ Западной Европѣ, начиная съ эпохи классической древности.

Колоніи грековъ на берегу Чернаго моря оставили въ своихъ курганахъ (отъ V до Р. X., до II по Р. X.) въ значительномъ количествѣ и въ прекрасныхъ образцахъ предметы античнаго искусства.

Часто, это предметы аттического ввоза: вѣроятно Херсонесъ былъ мѣстомъ спеціального импорта вазъ позднеаттического стиля. Иногда, это произведенія заѣзжихъ художниковъ: прибавка „аѣинянинъ“ въ надписи на сосудѣ III-го вѣка до Р. X., изъ Керчи—„сдѣлалъ Ксеноѣанъ, аѣинянинъ“,—заставляетъ думать, что художникъ переселился на Босфоръ, такъ какъ счелъ необходимымъ указать на свое аѣинское происхожденіе. Во всякомъ случаѣ, аттическіе ввозные памятники отличаются отъ іоническихъ, мѣстныхъ. Однако и въ мѣстномъ и въ заѣжемъ искусствѣ мы видимъ особенности, отличающія ихъ отъ вкуса самой Эллады. Не только въ выборѣ сюжетовъ, изображающихъ мѣстные миѣы и чудовища (грифы), въ сценахъ, предполагающихъ хорошее знакомство съ мѣстнымъ бытомъ, но и въ томъ смѣшеніи формъ греческаго и персидскаго искусства, которое возможно было лишь на почвѣ варварскихъ, т.-наз. „скиѣскаго“, „готскаго“ царствъ, существовавшихъ на югѣ Россіи.

Скиѣскія древности и стоятъ въ непосредственной связи съ древностями эпохи переселенія народовъ. Въ нихъ

мы находимъ элементы того же „звѣринаго“ орнамента, который получилъ распространеніе въ Сибири, Средней Азіи, на Дону, на югѣ Россіи, и который мы встрѣчаемъ въ Западной Европѣ. На золотыхъ или бронзовыхъ бляхахъ изображена борьба хищныхъ животныхъ, лошади, грифы, олень въ условныхъ позахъ, съ завитыми орнаментально гривами, которыя оканчиваются головками птицъ. Отсутствіе тектоническаго чувства видно въ томъ, какъ смѣшиваются формы различныхъ животныхъ; и въ томъ, напримѣръ, что на фигуркѣ затравленнаго оленя, размѣщены по его тѣлу фигурки его враговъ, грифа, собаки и барса. Такое же распространеніе получила въ Россіи и эмалевая инкрустація бляхъ, покрытыхъ геометрическими рисунками.

Въ вопросѣ о происхожденіи формы и техники подобныхъ украшеній, русскія древности играютъ не послѣднюю роль. Можно установить опредѣленныя группы, напримѣръ, „урало-алтайскій“ типъ звѣринаго орнамента древностей Сибири, съ массивностью и пластичностью его формъ. Найденныя въ Перми блюда, изъ которыхъ самое древнее относится ко II вѣку по Р. Х. и принадлежитъ греко-римскому искусству, другія же давая изображеніе Сассанидовъ, говорятъ намъ о связи бассейна Волги съ Ново-Персидскимъ царствомъ. При помощи такихъ фактовъ можетъ получить рѣшеніе вопросъ о взаимодѣйствіи Востока и Запада, варваровъ и Византіи, на который Ригль отвѣчаетъ въ смыслѣ вліянія греко-римской индустріи, а Кондаковъ въ смыслѣ заимствованія Византіей у варваровъ эмали и инкрустаціи изъ камней.

На югѣ Россіи мы находимъ остатки и древне-христіанскаго искусства. Въ Херсонесѣ дошелъ до насъ цѣлый рядъ базиликъ (IV—XIV вв.), изъ которыхъ одна, открытая графомъ Уваровымъ, имѣетъ три нефа и три абсиды, и сохранила остатки мозаичнаго пола, обломки алтарной преграды и свои древнія капители. Древне-христіанская утварь встрѣчается чрезвычайно рѣдко.

Всѣ эти остатки, о которыхъ мы говорили, можно назвать лишь памятниками искусства на русской почвѣ, но

не памятниками русскаго искусства. Искусство, которое имѣетъ право на такое названіе, началось въ Кіевѣ съ эпохою христіанства.

Вмѣстѣ съ христіанствомъ Россія получила новую задачу для своего искусства, задачу храмостроительства. Но эта задача была такого рода, что выполнить ее были не въ силахъ славянскіе художники. Связанное іератическимъ характеромъ чуждыхъ обрядовъ церкви, выработаннымъ ритуаломъ и догмою религіи чужой страны, искусство Россіи должно было обратиться и къ чуждымъ образцамъ, даже къ иноземнымъ мастерамъ, которые принесли съ собою въ Россію готовыя формы, выработанные техническіе и художественные приемы своего искусства. Не только первыя постройки Кіева и Чернигова, сдѣланныя греками, являются простымъ переносомъ византійскаго храма на русскую почву, но и вся дальнѣйшая архитектурная исторія Россіи, вплоть до Москвы, состоитъ лишь въ переработкѣ и приспособленіи къ мѣстнымъ условіямъ и вкусамъ того же византійскаго храма.

Прототипомъ русскаго храма была византійская, центрально-купольная кубическая постройка, съ планомъ, приближающимся въ большинствѣ случаевъ къ квадрату. Куполь несуть четыре столба внутри зданія (въ большихъ храмахъ 6); алтарная часть заканчивается тремя абсидами. Наружный видъ храма опредѣляется этими абсидами, лежащимъ на низкомъ барабанѣ плоскимъ куполомъ; стѣны расчленены на три части, въ Византіи окнами, въ Россіи тремя „лопатками“—пилястрами, идущими отъ цоколя до крыши, которыя соотвѣтствуютъ внутреннимъ столбамъ; наверху стѣны онѣ загибаются въ три арки—„закомары“; непосредственно на нихъ лежитъ крыша, которая получаетъ такимъ образомъ волнообразное движеніе.

Таковы церкви Кіева, Чернигова, и первыя Новгорода. Получила ли Россія художественныя впечатлѣнія изъ Константинополя, гдѣ къ X—XI вв. византійское искусство переживало пору второго своего расцвѣта, посредствомъ или непосредственно, рѣшить трудно. Диль указы-

васть на аналогіи въ планѣ св. Софіи и храма въ Моквѣ, но армянское вліяніе переживала въ это время и сама Византія. Группа памятниковъ армянскаго (грузинскаго) искусства представляетъ для насъ во всякомъ случаѣ интересъ параллельнаго развитія того же типа храма. Отличіе этой группы памятниковъ заключается въ коническомъ покрытіи купола, двускатной крышѣ и граненыхъ абсидахъ:

На церквахъ Грузіи и Арменіи мы также встрѣчаемъ элементы „романской“ декораціи стѣнъ: порталы и „рѣзь“— скульптурныя „прилѣпы“ съ орнаментальными плетеніями, которыя мы находимъ въ Суздалѣ. Начало ея однако въ Черниговѣ, гдѣ подъ порогомъ Борисоглѣбскаго собора найдена „романская“ капитель 11—12 в.

Въ Новгородѣ и Псковѣ этотъ, перенесенный изъ Византіи, типъ храма получилъ развитіе въ сторону конструктивной ясности, упрощенности. Въ этомъ отношеніи интересны для насъ не большія храмовыя постройки, а маленькіе храмы, построенные уже мѣстными мастерами. Храмъ пріобрѣтаетъ новыя пропорціи; маленькій по размѣрамъ, онъ становится приземистымъ, окна дѣлаются узкими; купола поднимаются на своихъ круглыхъ барабанахъ, покрываются главами съ новою, уходящей отъ византійской формой покрытія въ видѣ шлема, которую мы можемъ найти на главахъ Успенскаго собора въ Москвѣ; абсиды становятся болѣе плоскими, боковыя отпадаютъ, стѣны иногда теряютъ свои лопатки, сохраняя ихъ лишь въ видѣ верхней арки съ боковыми поддужными; крыша не лежитъ непосредственно на нихъ, но пріобрѣтаетъ видъ фронтона на восемь скатовъ. На этомъ пути упрощенія византійскаго типа создается храмъ, не имѣющій столбовъ внутри, сводъ котораго перекрытъ системой ступенчатыхъ, перекрещивающихся арокъ. Въ Псковѣ любили пристраивать къ храму звонницы— стѣны для колоколовъ, и крытыя паперти.

Въ Суздалѣ византійскій типъ получилъ иную переработку. Пропорціи Дмитриевскаго собора во Владимірѣ высоки и легки; храмъ весь покрытъ декоративными укра-

шеніями романскаго стиля: пояскомъ изъ колонокъ, стоящихъ на консоляхъ и несущихъ круглыя арочки; онъ имѣеть уходящій вглубь стѣны порталъ; стѣны покрыты вложенными въ нихъ скульптурными плитами (рѣзь, прилѣпы) съ изображеніями Вседержителя, пророковъ, царей, возносящагося на небо Александра Македонскаго, дѣйствительныхъ и фантастическихъ животныхъ восточной формы и византійскаго сложенія сюжета, находящемъ себѣ параллели въ Голубиной книгѣ, и изображающемъ хваленіе Бога всякой тварью.

Изъ Владиміра византійскій типъ былъ перенесенъ въ Москву, которая строила свои первые соборы Успенскій 1474 г., Благовѣщенскій 1484 г., Архангельскій 1509 г. наподобіе Владимірскихъ, и продолжалъ еще долго существовать какъ старѣющая, провинціальная традиція, несмотря на всѣ перемѣны, совершившіяся въ искусствѣ на московской почвѣ.

Перемѣны въ храмовыхъ постройкахъ Москвы XVII и XVIII ст. были чрезвычайно важными. вмѣсто строгаго и суроваго въ своей конструктивной ясности храма, Москва создаетъ свой, декоративный, изукрашенный храмъ, отходящій отъ византійскаго прототипа. Декоративную тенденцію новаго московскаго стиля мы видѣли уже въ ея первомъ соборѣ: не простой типъ Новгорода, но декоративный стиль Суздаля Москва переноситъ на свою почву, хотя и призываетъ псковичей для постройки соборовъ. Мѣстные мастера не отвѣчали своимъ задачамъ, тогда обращаются къ итальянцамъ: Фіоравенти, Алевизъ, Соларіо, которые приносятъ съ собой и техническое знаніе и новые декоративные мотивы, идущіе вразрѣзъ съ основными принципами стараго, структурнаго типа.

Такъ, на примѣръ, въ Архангельскомъ соборѣ появляется наверху стѣны карнизъ („алевизовскій“), который перерѣзаетъ верхнія арки лопатокъ и оставляетъ за ними лишь декоративное значеніе; въ самихъ аркахъ появляются проламывающія стѣну конхи; самъ по себѣ декоративный, поясъ превращается въ карнизъ, дѣлящій фасадъ на два этажа, хотя храмъ одноэтаженъ.

Дальнѣйшему развитію декоративности долженъ былъ служить переносъ въ каменные постройки приѣмовъ и типовъ деревянныхъ сооруженій сѣверной Россіи.

Въ основѣ деревянный храмъ структивенъ. Его форма опредѣляется бревенчатымъ срубомъ: или это „клѣть“ — изба, покрытая двускатной кровлей, на которую насажены маленькія декоративныя главки; или это шатровый храмъ, т.-е. восьмигранный срубъ, покрытый восьмигранной крышею („шатерь“); иногда возводили храмъ въ нѣсколько ярусовъ; на югѣ, въ Украинѣ храмъ составлялся изъ ряда уменьшающихся восьмигранниковъ.

Простые срубы усложнялись тѣмъ, что ставились „восьмерикъ на четверикѣ“ или „четверикъ на четверикѣ“, два сруба одинъ на другой, пристраивали четырехгранныя алтарныя абсиды, трапезы и крыльца. Такіе храмы вмѣстѣ съ пристройками дѣйствовали уже вполнѣ декоративно: въ нихъ не было массивности простыхъ стѣнныхъ плоскостей каменной постройки. Декоративенъ въ особенности верхъ, покрытый взятыми изъ каменныхъ построекъ главами. Невозможность покрыть большіе своды большой главой заставляла перекрывать ихъ чисто-декоративными, маленькими главками, число которыхъ доходило до 22 на одномъ многоярусномъ храмѣ. Въ общее декоративное впечатлѣніе входила и кровля со своими кубышками, изломами, и срѣзами — „бочками“, которыя передаютъ верхнія полукружія стѣны въ видѣ заостренной арки, такъ наз. „кокошника“. Декоративность и стройная высота этихъ храмовъ, доходившая иногда до 35 сажень, видимо прельщала московскихъ строителей, которые и перенесли ихъ строительные приѣмы, а вмѣстѣ съ тѣмъ и декоративныя детали въ каменную архитектуру. Подъ ихъ вліяніемъ возникаетъ совершенно особый типъ храма въ Москвѣ, не имѣющій ничего общаго съ кубической формой византійской традиціи.

Прежде всего столпообразные храмы. Первый изъ нихъ въ селѣ Дьяковѣ (1529 г.). Храмъ имѣетъ видъ полой внутри башни, „столпа“. Псковское мастерство ступенчатыхъ арокъ внутренняго покрытія лежитъ въ основѣ его

структуры. Граненныя плоскости стѣнъ повторяютъ деревянную архитектуру. Переходъ къ куполу отъ стѣнъ затушеванъ рядками чисто-декоративныхъ остроконечныхъ и полукружныхъ кокошниковъ, расположенныхъ „въ перебѣжку“, т.-е. такъ, чтобы пята верхней приходилась на замкъ нижней арки. Полуцилиндры поддерживаютъ большую плоскую главу. Точно также верхи четырехъ приделовъ, по угламъ зданія, имѣютъ самостоятельное значеніе, сливаются въ цѣлое во всемъ зданіи лишь благодаря строгой соразмѣрности своего силуэта, строгой логикѣ своей декоративности. Въ рядѣ такихъ храмовъ первое мѣсто занимаетъ несомнѣнно Василій Блаженный, Покровскій соборъ въ Москвѣ. Декоративность этого зданія усиливается большимъ количествомъ столповъ, входящихъ въ комплексъ постройки. Вокругъ центральной, діагонально размѣщены еще четыре главы, между ними еще четыре, по угламъ квадрата. Церковь Василя Блаженнаго, позднѣйшая пристройка къ Покровскому собору. Храмъ обнесенъ галлереей; другая чисто-декоративная галлерей идетъ вокругъ центрального столпа. Декоративность усиливается еще разнообразіемъ трактовки главъ. Галлерей взяты съ деревянныхъ построекъ, стѣны четырехъ большихъ столповъ по діагоналямъ трактованы также по мотивамъ деревянной архитектуры, на что указываютъ, напримѣръ, ихъ раскосы. Малые купола сохраняютъ еще типъ стариннаго одноглаваго кубическаго храма съ круглымъ барабаномъ, переходомъ къ которому, однако, служатъ три ряда кокошниковъ въ перебѣжку. Средній столпъ шатровый.

Шатровыя церкви, въ которыхъ всего яснѣе связь съ деревянной архитектурой, являются наиболѣе характерными памятниками московскаго зодчества. Наиболѣе прекраснымъ образцомъ является храмъ Вознесенія въ селѣ Коломенскомъ подъ Москвой 1532 г. (рис. 84). Храмъ окруженъ свободно-отступающею отъ него галлереею. Самъ храмъ четверикъ съ выступами по сторонамъ; на немъ стоитъ восьмерикъ шатра. Все это соотвѣтствуетъ деревяннымъ формамъ—четверику и прирубамъ. Всѣ переходы

сведены кокошниками въ одно цѣлое: кокошники переводятъ выступы стѣнъ къ свѣтовому восьмерику, а этотъ восьмерикъ къ шатру. Эта ступенчатая, заостряющаяся кверху постройка имѣетъ такую связность и легкость,



Рис. 84. Храмъ въ селѣ Коломенскомъ.

такую опредѣленную выразительность и декоративный смыслъ, что она одна дѣлаетъ понятнымъ, что привлекало къ ней новаторовъ зодчихъ Москвы. Она дѣлаетъ понятной также и ту нелюбовь къ ней ревнителей традиціоннаго благочестія, которая привела къ тому, что

стали (съ половины XVII в.) запрещать шатровые храмы, не только деревянные, что можно бы было объяснить боязнью пожаровъ, но и каменные—такъ сильно отходить она отъ традиціоннаго византійскаго типа.

Декоративному вкусу подчинился и Кремль, плоскія, низкія башни котораго получаютъ теперь настройки самаго разнообразнаго типа и формы. Насколько цѣльность Кремля, который кажется намъ результатомъ единаго замысла, проистекаетъ изъ его декоративнаго разнообразія, видно изъ того, что въ общемъ рядѣ его башенъ Никольскія ворота, построенныя при Александрѣ I, въ совершенно чуждомъ остальнымъ постройкамъ его стилѣ, не нарушаютъ общей гармоніи его линій.

Но ревнители старины не могли повернуть искусство въ прежнія формы и новыя декоративныя тенденціи развиваются все дальше въ ущербъ структурной ясности. Онѣ замѣтны въ поздней шатровой церкви Николы въ Путинкахъ (1649—52 г.) на Малой Дмитровкѣ въ Москвѣ, гдѣ шатры расположены несимметрично, не отвѣчаютъ внутреннему расположенію церкви, и весь храмъ получаетъ цѣльность лишь благодаря шатру колокольни, объединяющему всю постройку. И въ храмахъ, приближающихся къ прежнему типу воспринимаются новые элементы декораціи; излюбленной формой главки становятся луковки; стѣны покрываются рустикой (границы, Грановитая палата) узорами, рѣзью, колонками и карнизами оконъ, бисерными нитями; въ узорчатости стѣнъ играютъ большую роль изразцы. Насколько теряется при этомъ структурность формы, показываютъ пустыя и шаткія пропорціи Воздвиженскаго монастыря въ Москвѣ (1717 г.), на Воздвиженкѣ, на которомъ видно вліяніе украинскаго зодчества. Въ декоративномъ убранствѣ царствуетъ полный эклектизмъ; наряду съ возвратомъ къ древнимъ формамъ декораціи, въ ней появляются формы ранняго нѣмецкаго возрожденія, усиливается идущее черезъ югъ Россіи, Украину и все болѣе растущее въ Москвѣ вліяніе барокко. Ему принадлежатъ церковь Покрова на Филяхъ (1693) съ крестообразнымъ планомъ, звонницею наверху и

съ пышнымъ многоцвѣтнымъ уборомъ веселой, свѣтлой декораціи. Барокко породило и такіе причудливые храмы, какъ Дубровицкій, подъ Москвой, построенный дядькой Петра Великаго (1690—1704), кн. Б. А. Голицынымъ. Насколько такой упадокъ стилиа вызванъ былъ все усиливающимся вліяніемъ запада или самъ открывалъ болѣе свободные пути этому иноземному вліянію, рѣшить трудно. Во всякомъ случаѣ лишнее цѣльнаго, структурнаго типа, зодчество становится доступнѣе къ заимствованіямъ. Встрѣчаясь съ выработаннымъ стилемъ и не будучи въ состояніи противопоставить ему прочной традиціи, оно уступаетъ ему мѣсто, тѣмъ болѣе, что интернаціональный характеръ барокко давалъ ему возможность быстро приоровиться къ мѣстнымъ условіямъ, а его декоративность отвѣчала красочности, пышности вкуса XVII столѣтія.

Вступая въ западно-европейское русло искусства, русское зодчество повторяетъ его эволюцію, проходя всѣ стадіи развитія параллельно.

Переходъ, однако, былъ послѣдовательнымъ. Иностранцы: Трезини и итальянцы, нѣмцы, среди которыхъ извѣстный намъ Шлютеръ, застраивали Петербургъ, приучая къ барокко, на формахъ которомъ остановилось московское зодчество. Дальнѣйшимъ этапомъ развитія русской архитектуры является строительство графа Растрелли младшаго (1700—1771). Смольный монастырь его главная постройка, вокругъ нея группируется Пажескій корпусъ, Петергофскій и Царскосельскій дворцы, Андреевскій соборъ въ Кіевѣ. Растрелли характеризуетъ собою елизаветинскій рококо; причудливый и праздничный блескъ эпохи веселой царицы, въ своей претенціозной и нѣсколько аляповатой декоративности, нашелъ себѣ въ немъ своего истолкователя.

Какъ для елизаветинскаго времени рококо, такъ для Екатерины характернымъ является классическое возрожденіе. На рядѣ архитекторовъ ея времени, среди которыхъ встрѣчаются все чаще русскія имена, мы можемъ прослѣдить какъ становились все строже архитектурныя формы, какъ „римскій“ стиль, самъ по себѣ явившійся протестомъ про-

тивъ изысканностей барокко, самъ смѣняется въ свою очередь болѣе строгимъ „дорическимъ“ классицизмомъ Александра I. Нарождающійся классицизмъ виденъ въ работахъ Кокоринова (1726—72) и француза Деламотта (1729—1800)—Академія художествъ въ Петербургѣ. Ринальди (1709—1790) въ постройкахъ Гатчинскаго и Мраморнаго дворца въ Спб., китайскомъ павильонѣ Ораніенбаума передаетъ строительные вкусы стиля Louis XVI. Ученики Деламотта Баженовъ (1737—99), съ его грандіознымъ проектомъ дворца, который долженъ былъ включить въ свои стѣны весь Кремль, и Старовъ (1743—1808) съ его Таврическимъ дворцомъ—„пантеономъ аѳинскимъ“, какъ его называли, являются уже принципиальными „классиками“. Въ особенности Таврической дворецъ оставлялъ глубокое впечатлѣніе на русское зодчество. Онъ явился прототипомъ дворянскихъ усадебъ, разсѣянныхъ по всей Россіи. Куполь, фронтонъ, колоннады, флигеля по бокамъ главнаго зданія, разсѣянные въ саду бесѣдки, миловиды, храмы дружбы, руины изъ классическихъ обломковъ все, что составляетъ обликъ „дворянскаго“ стиля XVIII в. и начала XIX в. коренится въ его планѣ.

Высшими и наиболѣе строгими выразителями строительныхъ замысловъ Екатерины являются Камеронъ и Кваренги. Постройки Камерона сохранились въ Царскомъ селѣ, коллонада, терасса, бани. Кваренги оставилъ Эрмитажный театръ, Банкъ, Конногвардейскій манежъ, Колоннаду Аничкова дворца, Смольный институтъ и т. д. Для характеристики строгости его стиля можетъ быть достаточно будетъ упомянуть, что въ его постройкахъ встрѣчается уже, излюбленная во время Александра I дорическая колонна, правда въ римской ея переработкѣ.

Москва этого времени покрывается постройками Казакова (1733—1812). Сопоставлялся зданіе Судебныхъ Установленій съ Румянцевскимъ музеемъ, если въ немъ дѣйствительно можно видѣть раннюю работу Казакова, мы можемъ ясно прослѣдить и на творчествѣ этого архитектора ту же самую смѣну вкусовъ, переходящихъ къ строгимъ формамъ, которая характеризуетъ общее направленіе времени.

Для времени Александра самый строгий Кваренги былъ недостаточно строгимъ.

Ампиръ Александра оставилъ намъ памятники въ Спб. въ Казанскомъ соборѣ Воронихина, Биржѣ—Томона, Адмиралтействѣ—Захарова. Москва имѣетъ своего архитектора Жиллярди: домъ кн. Гагарина на Новинскомъ бульварѣ характерная для него постройка. Дорическая колоннада Горнаго института—Воронихина, строгія линіи фасадовъ дома Найденовыхъ, коннаго двора въ Кузминкахъ—Жиллярди даютъ намъ ясное представленіе о вкусахъ того времени.

Классицизмъ переходитъ и въ царствованіе Николая стоитъ лишь назвать Россіи съ его Александринскимъ театромъ, но быстро приходитъ въ упадокъ и смѣняется тою же путаницею стилей, той же безпринципною нагроможденностью различныхъ архитектурныхъ деталей, которую мы называли на западѣ эпохою „мѣщанства“. Мы не можемъ останавливаться на ней подробно. Характерной ея особенностью является возникновеніе различныхъ „русскихъ“ стилей: официальнаго и обязательнаго стиля Тона, памятникомъ котораго является Храмъ Спасителя, русскаго стиля съ индійскими мотивами въ Политехническомъ музее, стиля пѣтушковъ и полотенецъ, яко бы передающихъ деревянный стиль русской деревни и т. д.

Протестомъ противъ этого явился такъ наз. „декадентскій“ стиль однимъ изъ первыхъ памятниковъ котораго былъ д. Рябушинскаго—Шетхеля. Стремившійся къ упрощенности, но неясный въ своихъ конструктивныхъ задачахъ (домъ Рябушинскаго имѣетъ, напр., два подъѣзда), этотъ стиль быстро вырождается въ декоративный. Наконецъ, въ самое послѣднее время замѣтны попытки выработать новый стиль. И теперь обращаются къ старымъ архитектурнымъ формамъ, но ищутъ ихъ въ строго-конструктивныхъ стиляхъ. Отсюда понятно увлеченіе ампиромъ, которое мы только что пережили, понятна также возможность встрѣтить романскіе отклики въ современныхъ зданіяхъ, возрожденіе новгородско-псковской архитектуры. Если такія попытки и не являются новымъ сти-

листическимъ образованіемъ, въ нихъ все же ясны стремленіе и вкусъ къ конструктивной цѣльности, которая и является основой всякаго живого стиля.

Въ исторіи русской живописи ходъ развитія тотъ же, что и въ архитектурѣ.

И въ ней мы начинаемъ съ византійскихъ прототиповъ. Фрески и мозаики Кіева, древнѣйшіе остатки христіанской живописи на почвѣ Россіи (если не считать фрески Херсонеса), всецѣло памятники византійскаго искусства. Въ композиціи, типахъ, пропорціяхъ фигуръ, краскахъ, надписяхъ, точно такъ же какъ и во всей системѣ храмовой росписи. Символическій планъ ея выраженъ въ словахъ Кормчей: „верхъ церковный—глава Господня, главу бо церковную держитъ Христосъ, шею—Апостолы, пазухи—Евангелисты, а поясъ праздники, двери же алтарю—образъ Спасовъ“.

Согласно съ нимъ расписаны и первые русскіе храмы. На алтарной стѣнѣ кіевской св. Софіи, Богоматерь мозаикою въ позѣ „оранты“, „яко нерушимая стѣна и предстательство“. Подобное изображеніе въ Гелатскомъ монастырѣ близъ Кутаиса. Богоматерь изображена и въ Нередицахъ, Кіевокирилловскомъ монастырѣ, Старой Ладогѣ. Ниже Богоматери—Евхаристія: посрединѣ киворій, по сторонамъ котораго справа и слѣва стоитъ дважды Христосъ, причащающій Апостоловъ справа—виномъ, слѣва—хлѣбомъ. Такое же изображеніе въ Михайловскомъ златоверхомъ монастырѣ.

Алтарь—горнее мѣсто съ животворящею трапезою; средняя часть церковь торжествующая, земная церковь. Въ куполѣ Вседержитель, (въ св. Софіи мозаикою), иногда Вознесенье: ангелы поддерживаютъ небесный кругъ, въ которомъ изображенъ возносящійся Христосъ; апостолы и Богоматерь стоятъ между деревьевъ, взирая на возносящаго Христа (фрески въ Старой Ладогѣ). На парусахъ Евангелисты; на столбахъ, позднѣе на царскихъ вратахъ—Благовѣщенье. По стѣнамъ средней, земной части церкви евангельскія событія, праздники, пророки и святые мученики, предвозвѣстившіе и освѣтившіе церковь Христову.

Въ придѣлахъ житія святыхъ: ап. Петра, апокриическое (Протоевангеліе) житіе Богородицы (въ св. Софіи); св. Кирилла Александрійскаго (въ Кирилловскомъ монастырѣ). На западной стѣнѣ обычно изображеніе Страшнаго Суда, (Спасъ Нередица въ Новгородѣ, соборъ во Владимірѣ).

Въ св. Софіи въ Кіевѣ, на лѣстницахъ, ведущихъ на хоры, свѣтскія изображенія: игры константинопольскаго цирка и зрѣлища ипподрома (Кондаковъ).

Всѣ эти росписи безспорно греческія, рисованныя по греческимъ картонамъ. Это видно, напр., изъ того, какъ неуклюже размѣщены двумя рядами слишкомъ большія по своимъ размѣрамъ и непомѣстившіяся изображенія святыхъ, въ абсидѣ Спасо-нередицкой церкви. Объ этомъ говорятъ и греческія надписи. Можно указать даже близкіе прототипы. Такъ, фрески Мирожскаго монастыря отвѣчаютъ стилю Кахріе-Джамиси въ Константинополѣ; фрески Дмитріевскаго собора во Владимірѣ находятъ аналогіи въ монастырѣ Хора въ Константинополѣ, и Мистрѣ — въ Греціи. Въ техникахъ и краскахъ онѣ безусловно византійскія, и въ мозаикахъ Кіевскаго собора сохраняютъ еще ихъ густоту и сочность, передавая, очевидно, старую технику, которую въ это время, въ самомъ Константинополѣ уже смѣнила болѣе элегантная и блѣдная раскраска. Фреска дана широкими, красочными пятнами, лишь въ св. Георгіи, въ Старой Ладогѣ XII вѣка, замѣтны слѣды забвенія старыхъ традицій, удлиненность пропорцій, оливковый цвѣтъ кожи, морщины даже на молодыхъ лицахъ и, наконецъ, оживленность фигуръ, разрушавшая ихъ строгую монументальность.

Дальнѣйшее развитіе совершается въ Москвѣ. Москва созываетъ со всѣхъ сторонъ и разсылаетъ во всѣ стороны мастеровъ, собираетъ иконы, становится центромъ оживленной художественной дѣятельности. Появляются новые сюжеты, усложняются композиціи, весь традиціонный матеріаль получаетъ переработку. И здѣсь мы можемъ прослѣдить вліяніе итальянскаго возрожденія. Въ новой работѣ по иконографіи Богоматери. Кондаковъ (стр. 4) пишетъ: „мы пришли къ выводу, что та греческая иконо-

пись, которой образцами пользовались начиная уже съ XV столѣтія, иконопись древнерусская, сама частью была переработана и сложилась какъ у славянъ Балканскаго полуострова, преимущественно сербовъ, такъ частью въ типахъ и въ художественной манерѣ на почвѣ Италіи, въ ея мѣстной греческой иконописи, развившейся подъ вліяніемъ расцвѣта итальянской живописи въ эпоху ранняго возрожденія. Съ другой стороны, эта греческая иконопись, по своему происхожденію и исконному характеру, была въ Италіи и въ Сербіи сначала только мѣстной вѣтвью того же искусства византійскаго, только обособившеюся въ періодъ латинскаго завоеванія, т.-е. уже во вторую половину XIII столѣтія. Главными мастерами въ ней, конечно, какъ и впоследствии въ періодъ италокритской школы, должны были быть греки, а равно они должны были принести съ собою въ сѣверную Италію весь византійскій иконографическій циклъ, его типы, переводы и свой иконописный обиходъ, прописи и шаблоны. Но уже съ самаго начала своей дѣятельности на новой почвѣ, эти греческія иконописныя мастерскія должны были перенять существовавшія въ разныхъ мѣстностяхъ и городахъ Италіи художественныя манеры и подчиниться многообразнымъ вліяніямъ, которыми всегда жила Италія“. Эта переработка, когда увидали ее въ занесенныхъ съ запада иконахъ въ Россіи, вызываетъ движеніе противу церковныхъ новшествъ, любопытнымъ памятникомъ котораго является дѣло дьяка Висковатаго. Найдя въ иконахъ несогласіе съ древнимъ преданіемъ, уклоненія отъ традиціонныхъ типовъ: „въ паперти одна икона, а въ церкви другая; то же писано, а не тѣмъ видомъ“—такъ онъ выражался, онъ сталъ распространять въ народѣ слухъ о допущенныхъ въ новыхъ иконахъ неправдахъ. Дѣло дошло до царя, и въ 1554 г. былъ созванъ соборъ, который разобралъ его возраженія. Соборъ нашелъ ихъ несправедливыми, хульными отлучилъ дьяка отъ св. причастія. Но Стоглавъ поставилъ иконописаніе подъ надзоръ церкви, обязалъ писать „по образу и подобию“, по старымъ, готовымъ образцамъ греческихъ мастеровъ и по иконамъ Андрея Рублева († 1430).

Однако остановить развивающееся дѣло иконописанія было невозможно, оно идетъ дальше по тому же пути. Все болѣе усиливающееся вліяніе Запада овладѣваетъ русскою иконописью. Оно обнаруживается „въ наклонности“, какъ говоритъ проф. Покровскій, „русскихъ мастеровъ къ фряжскому письму, отличающемуся красотою внѣшнихъ формъ въ смыслѣ академическомъ, въ допущеніи обнаженныхъ тѣлъ, въ симметріи, наблюдаемой не только въ отдѣльныхъ композиціяхъ но и въ цѣлой росписи, являющейся въ видѣ правильно разграфленыхъ клеймъ или столповаго письма, наконецъ въ заимствованіи изъ западныхъ источниковъ многихъ иконографическихъ композицій, напр., твореніе міра, пѣснь пѣсней, апокалипсисъ, плоды страданій Христовыхъ, отче нашъ, страсти Христовы, коронованье Богоматери и др.“ (стр. 399).

Иконы и росписи храма становятся многофигурными, на стѣнахъ храма появляются цѣлыя иконографическія диссертаціи: такова, напр., стѣнопись въ церкви Іоанна Предтечи въ Толчковѣ, изображающая символическое изъясненіе литургіи по Григорію Богослову. Стѣны покрываются пестрыми, сложными узорами мелкихъ фигуръ, сами фигуры становятся округленными, композиція получаетъ фоны; на иконахъ „царскаго изографа“ Семена Ушакова мы встрѣчаемъ, напимѣръ, московскій кремль, современные костюмы, портреты.

Значеніе царской школы живописцевъ и состоитъ въ томъ, что въ ней совершился переходъ отъ иконописи къ „живству“, т.-е. къ свободной живописи. Если Семень Ушаковъ (1626—1686) стоитъ еще вполне въ византійской схемѣ, Василій Познанскій (изв. 1670—1710) даетъ уже вполне итальянскія картины въ своихъ иконахъ. Мы можемъ прибавить къ этому характеристику того впечатлѣнія, которое всѣ эти новшества производили на современниковъ. Протопопъ Аввакумъ пишетъ: „пишутъ Спасовъ образъ Еммануила—лицо одутловато, уста червонная, власы кудрявая, руки у мышцы толстыя, тако же и у ногъ бедра толстыя, а весь яко нѣмчинъ брюхатъ и толстъ учиненъ, лишь сабли той при

бедръ не написано... Богородицу чревату въ Благовѣщенъе, яко и фрязи поганья. А Христа на крестѣ раздутовата;, толстехонекъ миленькой стоитъ и ноги тѣ у него, что стулчики. Охъ, охъ бѣдная Русь! Чего-то тебѣ захотѣлось нѣмецкихъ поступковъ и обычаевъ". Но мы имѣемъ также „возразъ (возраженіе) нѣкоему хульнику Іоаннови вредоумному". Въ этомъ посланіи другъ Семена Ушакова Іосифъ Владиміровъ возстаетъ противъ отсталыхъ взглядовъ на искусство, высказанныхъ въ одной изъ бесѣдъ съ сербскимъ архидіакономъ Іоанномъ Плѣшковичемъ. „Гдѣ нашли такое правило, чтобы на одинъ манеръ изображать смугло и темновидно, святые лица? Не всѣ святые имѣли смуглыя, тощія лица... удостоенные вѣнца праведникови должны были измѣнить свой видъ на свѣтлый и ясный... многіе святые при жизни отличались необыкновенной красотой,.. неужели ты скажешь, что только однимъ русскимъ дано писать иконы... въ иностранныхъ земляхъ такой стязательный нравъ къ любоудрію... что не только Христовъ образъ живописно пишутъ... но и земныхъ царей своихъ персоны въ забвеніе не полагаютъ". Такъ искала себѣ оправданія, прикрываясь догматическими соображеніями и доводами здраваго смысла, новая художественная потребность.

Исторія русской живописи открывается рядомъ портретистовъ, на произведеніяхъ которыхъ мы можемъ прослѣдить развитіе современныхъ имъ вкусовъ. Во главѣ ихъ стоитъ Левицкій (1735—1822) близкій къ англичанамъ 18 ст. Требуемая вкусомъ времени манерность отразилась въ немъ съ такою же реалистическою серьезностью, какъ и, подчасъ, уродливыя и грубыя подробности чертъ лица его моделей. Слабѣе его Боровиковскій (1758—1826). Его портреты болѣе схожи между собою, проникнуты однообразно мягкимъ сентиментализмомъ красивыхъ улыбокъ, страдательнаго или томнаго выраженія лица, изнѣженности позы (Лопухина), стремящейся къ интимности и простотѣ, къ чувствительности. Оба они значительные колористы. Кипренскій (1783—1836) заглянулъ въ область сентимента съ другой стороны; возбудо-

раженный, но несильный темпераментъ, впечатлительный, но неустойчивый, эклектикъ по техникѣ, онъ создаетъ рядъ чрезвычайно оживленныхъ портретовъ, написанныхъ въ самыхъ разнообразныхъ манерахъ, портретахъ, въ которыхъ уже отражается проблески того романтизма, который нашелъ своего выразителя въ Брюлловѣ (1799—1852). Классикъ по воспитанію, онъ любитъ театръ, помпезный эффектъ штаффажа. Въ его картинѣ „Гибель Помпей“, разставленная съ совершеннымъ блескомъ академической техники группы, залиты причудливымъ освѣщеніемъ изверженія. Его портреты такія же сложныя и блестящія композиціи, въ которыхъ блескъ красокъ стоитъ наряду съ романтической приподнятостью позы модели (Всадница).

Два момента въ дальнѣйшей исторіи русской живописи XIX вѣка останавливаютъ наше вниманіе. Прежде всего это борьба реализма съ классическою романтикою.

Традиціи реализма идутъ не только изъ портретной живописи. Въ произведеніяхъ Венеціанова и Федотова, въ творествѣ Иванова, реализмъ находилъ свое выраженіе. И не только потому, что Венеціановъ (1779—1847) бралъ сюжетъ своихъ картинъ изъ быта русской деревни, а Федотовъ (1815—52) писалъ сатиры изъ быта городского мѣщанства и чиновничества. Въ пѣдантично-добросовѣстныхъ пейзажахъ Венеціанова, такъ же какъ и въ живописномъ богатствѣ итальянскихъ пейзажей Щедрина, въ точной, подчасъ жуткой интимности *interieur'a* Федотова, наряду съ побѣжденнымъ академизмомъ Иванова, заложены были задачи, которыя должны были направить русское искусство на новые пути. Въ этомъ отношеніи чрезвычайно важно творчество Иванова (1806—58). Если сравнить его „Явленіе Мессіи“ съ „Гибелью Помпей“ Брюллова, можно легко опредѣлить все принципиальную разницу творчества этихъ двухъ художниковъ. Оба они стоятъ на академической почвѣ, но въ то время, какъ картина Брюллова залита краснымъ блескомъ фейерверка пламенѣющей горы, на картинѣ Иванова свѣтитъ ясное солнце *pleinair'a*. Этотъ *pleinair* еще неожиданнѣе и ослѣ-

пительнѣе проявляется въ его этюдахъ, въ которыхъ синія тѣни и сѣрая зелень стоятъ наряду съ превращеніемъ головы Аполлона въ ликъ Спасителя.

Пути искусства, заложенные въ творествѣ этихъ художниковъ, сошлись въ группѣ молодыхъ художниковъ, которые во главѣ съ Перовымъ (1833—82) и Крамскимъ (1837—87) составили оппозицію академизму (60 г-хъ). Ихъ слабая сторона—теоретическое отношеніе къ искусству, недостатокъ именно той искренности и реальности, которую они провозгласили своимъ лозунгомъ. Они очень быстро вырабатываютъ свой академическій шаблонъ, такъ наз. „идейный реализмъ“. Конечно и здѣсь дѣло не въ томъ, что они вошли въ струю народничества, взяли „русскіе“ мотивы сюжетомъ своихъ картинъ. Но добросовѣстная правдивость Федотова, съ его углубленностью, обращается въ назойливое и пустое нагроможденіе комическихъ подробностей въ творествѣ В. Маковского или въ злостную карикатуру Перовскаго чаепитія. Религіозныя темы становятся нагроможденіемъ ужасовъ въ картинахъ Ге (1831—94). Искусство обращается въ идею, проповѣдь, бичеваніе. Живопись становится только литературой. Не случайно, что лучшія свои вещи передвижники создаютъ опять-таки въ портретѣ, гдѣ они связаны больше моделью, дальше стоятъ отъ „литературы“. Таковъ портретъ Ге г-жи Петрункевичъ, портретъ Достоевскаго Перова, портреты Рѣпина. Историческіе мотивы, напимѣръ, тяжело-вѣсная суровость Меньшикова, Сурикова и психологическая драма Грознаго, Рѣпина, уводили также художниковъ отъ навязчивыхъ идей направленія.

Принципальное отрицаніе красоты въ искусствѣ, во имя жизненной правды, дѣлало то, что передвижники мало заботились о мастерствѣ, больше объ идеѣ. Оппозиція, собравшаяся въ 80—90 гг. вокругъ Дягилевскаго журнала „Миръ искусства“ и московскаго мецената Мамонтова поставили себѣ инныя задачи. Партийность направленія замѣняется субъективнымъ творчествомъ. Реализмъ идеи обращается въ реализмъ образа, психологизмъ въ настроеніе, композиція на историческіе темы

въ исканія русской старины все-равно, иконописной, бытовой, или въ красотѣ ея прикладного искусства. Новое направленіе связано съ передвижниками реализмомъ своей основы, но, естественно; что найти свои образцы они могли не у нихъ. Такъ, Сѣровъ въ своихъ раннихъ работахъ близокъ къ Рѣпину, Левитанъ къ Полѣнову, такъ же какъ Борисовъ-Мусатовъ связанъ съ Левитаномъ но Васнецовъ обращается къ Византіи, Врубель къ Ивановскимъ акварелямъ, другіе художники къ французскому импрессионизму. Живописные пейзажи Коровина, декоративные панно Врубеля, написанные широкою кистью портреты Сѣрова, увлеченіе русскими кустарями, наряду съ графическою школою и стремленіемъ къ композиціоннымъ задачамъ Петербургскихъ художниковъ останутся памятниками этого настроенія.

Только въ послѣднее время вмѣстѣ съ Золотымъ Руномъ Рябушинскаго и коллекціонерствомъ Щукина начали проникать въ русское искусство новыя французскія теченія, идущія особо отъ упомянутыхъ выше художниковъ, но эти теченія принадлежатъ XX столѣт. и вырабатываютъ принципъ будущаго искусства, которое не сказало еще своего слова.

Таковы вѣхи, которые мы хотѣли разставить въ исторіи русскаго искусства.

Перечень иллюстрацій.

		<i>Стр.</i>
Рис.	1. Фасадъ храма въ Луксорѣ. Съ гравюры Perrot Chipier Hist. d. l'art. p. l'antiquité	12
„	2. Залъ храма Аммона въ Карнакѣ. Въ разрѣзѣ; реставра- ція Шипье	13
„	3. Рельефъ съ гробницы Ма-но-фера. Съ фотографіи. Бер- линъ. Музей	15
„	4. Рамзесъ II на колесницѣ. Рельефъ. Масперо. Египетъ . .	18
„	5. Юноша съ сосудомъ. Фреска изъ Кнососа. Dregur. Nomer	21
„	6. Критская ваза Ann. of. brit. schools Athens.	22
„	7. Львиныя ворота въ Микенахъ. Съ фотографіи	25
„	8. Колонна изъ Микенъ Winter. Kunstg. in Bildern. I.	26
„	9. Храмъ Посейдона въ Пестумѣ. Съ фотографіи.	29
„	10. Западный фасадъ храма въ Эгинѣ, реставрація Фурт- венглера	31
„	11. Планъ templum in antis. Wägner-Baumgartner. Hellas . .	33
„	12. Планъ храма периптеросъ. Michaelis Springer. Hadb. d. Kunstg.	34
„	13. Чернофигурная гидрія. Вѣна. Furtwängler Reinhold. Griech Wasenmalerei	36
„	14. Краснофигурная амфора. Оксфордъ. Gardner.	38
„	15. Аполлонъ Тенейскій. Мюнхень. Съ фотографіи. Brunn- Bruckman Denkm. I.	40
„	16. Восточный фронтонъ храма Зевса въ Олимпіи, реставра- ція Трея	42
„	17. Дискоболь Мирона, реставрація Ricci.	43
„	18. Планъ храма амфипростилюсъ Wägner—Baumgartner. Hellas	45
„	19. Храмъ безкрылой Побѣды въ Афинахъ. Съ фотографіи Beer.	47
„	20. Памятникъ Лизикрата съ фотографіи	52
„	21. Діонисъ. Бронзовая статуэтка изъ Помпеи съ фотографіи	56
„	22. Лаокоонъ. Римъ. Ватиканъ. Съ фотографіи	61

Рис. 23. Культъ богини Изиды. Фреска Геркуланума. Съ грав. Mau Pompei	64
" 24. Перистиль Casa dei Vettii въ Помпеѣ. Съ фотографіи	66
" 25. Пантеонъ. Римъ. Adler	68
" 26. Круглый храмъ въ Баальбекѣ. Съ фотографіи	69
" 27. Зеркало изъ Боскореале. Mon. Piot V.	71
" 28. Пиксида изъ слоновой кости. Берлинъ съ фотографіи	75
" 29. Св. Софія. Съ фотографіи	77
" 30. Базилика S. Paolo fuori le mura. Римъ, съ фотогр. Alinari	80
" 31. Равенна. S. Vitale, капитель, съ фотографіи	81
" 32. Равенна S. Apollinare in Classe, съ фотографіи	82
" 33. Равенна S. Vitale, голова Юстиніана, съ фотографіи	84
" 34. Серебряная застежка изъ аллеманской гробницы Lindenschmidt Germ. Alterthumer	88
" 35. Чаша герцога Тассилы въ Кремсмюнстерѣ. Henne am Rhyn Kulturgeschd. deutschen Volkes	88
" 36. Каролингская миниатюра. Четыре Евангелиста. Съ фотогр.	91
" 37. Церковь св. Годехарда въ Гильдесгеймѣ, Neue phot. Gesellschaft	95
" 38. Крипта св. Гереона въ Кельнѣ фотогр.	97
" 39. Внутренность церкви св. Михаила въ Гильдесгеймѣ. Dehio Bezold.	99
" 40. Портальъ церкви Дѣвы Маріи въ Гельнхаузенѣ	100
" 41. Часть росписи потолка церкви св. Михаила въ Гильдесгеймѣ. Съ фотогр.	103
" 42. Система собора въ Майнцѣ, Springer Hdb. II	107
" 43. Готическая система, Viollet le Duc.	110
" 44. Система собора въ Нойонѣ, Springer Hdb. II.	112
" 45. Соборъ Парижской Богоматери, фотогр.	115
" 46. Внутренность собора въ Лимбургѣ, Dehio-Bezold.	117
" 47. Рака (Дѣвы Маріи) въ соборѣ въ Аахенѣ	119
" 48. Система собора въ Реймсѣ. Lübke-Semrau II	121
" 49. Внутренность собора въ Страсбургѣ Springer Hdb. II.	123
" 50. Планъ Кёльнскаго собора. Springer Hdb. II.	125
" 51. Фасадъ Кёльнскаго собора. Dehio-Winter II.	127
" 52. Реликварій въ Болоньѣ. Hirth's Formenschatz	132
" 53. Ева. Соборъ въ Реймсѣ Dehio-Winter II.	134
" 54. Пророкъ. Соборъ въ Реймсѣ Dehio-Winter II.	135
" 55. Церковь св. Георгія въ Динкенсбюль Lübke Semrau II.	139
" 56. Дарохранительница. Поздняя готика Knackfuss K. gesch.	141
" 57. Нѣмецкій костюмъ XV столѣтія. Рисунокъ въ университетѣ въ Эрлангенѣ	142
" 58. Флоренція. Палаццо Строцци, фотогр. Brogi	155
" 59. Окно въ Cancelleria. Римъ. Съ фотогр.	157
" 60. Венеція. Библіотека Сансовино. Фотогр. Brogi	159

Рис. 61.	Леонардо. Тайная вечеря. Съ фотогр. Alinari	165
"	62. Микель Анджело. Сотвореніе Адама. Фреска плафона Сикстинны, фотогр.	168
"	63. Дюреръ, св. Иеронимъ, съ гравюры	171
"	64. Замокъ Торгау. Лѣстница, съ гравюры. Springer.	173
"	65. Дюреръ. Грѣхопаденіе	177
"	66. Петеръ Фишеръ. Рака св. Себальда. Нюрнбергъ, съ фотогр.	179
"	67. Готическій кубокъ 1462 г. Вѣна. Съ фотогр.	182
"	68. Бокаль изъ Люнебурга. Съ фотогр.	183
"	69. Любекъ. Облицовка стѣны въ комнатѣ Фреденгагена Lü- beck. Seine Bauten	186
"	70. Брауншвейгъ. Домъ суконнаго цеха Neue. ph. Gesellsch.	187
"	71. Заль ратуши въ Данцигѣ Bürger. Bürgerliche K-alterth.	190
"	72. Мюнхенъ. Церковь Театинцевъ съ фотогр. Römber	195
"	73. Внутренность церкви Театинцевъ съ фотогр.	198
"	74. Брухзаль. Зала Gurlitt	205
"	75. Скамейка. Корол. дворець въ Берлинѣ Graul. Das XVIII Jarh	207
"	76. Дельфтская ваза ок. 1700 г. Broukman Das Hamburgische Museum	209
"	77. Шлютеръ. Памятникъ Великому Курфюрсту, Dehio Win- ter V	215
"	78. Рембрандтъ. Ослѣпленіе Самсона съ фотогр. Bode—Valen- tiner Rembrand.	219
"	79. Коммодъ, Стиль регентства Williamson. Le mobilier national	224
"	80. Дворецъ Амаліенбургъ близъ Мюнхена. Зеркальный заль. Съ фотографіи	226
"	81. Миска рококо. Музей въ Кельнѣ. Каталогъ музея	231
"	82. Мюнхенъ. Пропилеи Кленце. Neu. Ph. Ges.	240
"	83. Давидъ. Портретъ г-жи Рекамы. Лувръ. Hanfstaengel.	241
"	84. Храмъ въ селѣ Коломенскомъ съ фотогр.	266

1970 Н.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Отъ редактора

Введение

Глава I. Египетское искусство

 " II. Доисторическое искусство Эгейскаго моря

 " III. Греческое искусство

 " IV. Эллинистическое искусство

 " V. Древне-христианское искусство

 " VI. Раннее средневековье въ Германіи и роман-
 стиль

 " VII. Начало готики

 " VIII. Высокая готика

 " IX. Поздняя готика

 " X. Итальянское возрожденіе

 " XI. Городская готика въ Германіи и такъ наз-
 мецкій ренессансъ

 " XII. Барокко

 " XIII. Стиль регенства и рококо

 " XIV. Стиль Людовика XVI и empire

 " XV. Искусство 19-го столѣтія и современности

 " XVI. Сущность образованія стили и историческое
 ство современнаго искусства

 " XVII. Русское искусство (приложеніе)

Перечень рисунковъ

Оглавленіе

3

]

]