

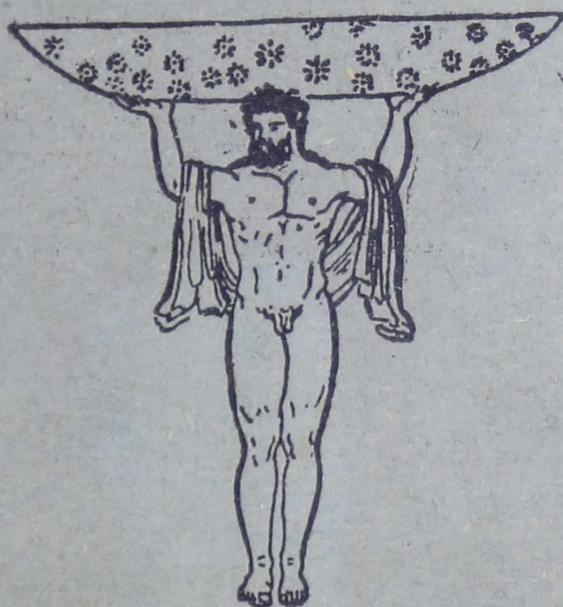
721
С+95

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

ВСЕХ ВРЕМЕН И НАРОДОВ

Сычев Н.П.

Искусство средневековой
Руси



Н/П

~~9732~~

КНИГА 4^я

ЕЖЕМЕСЯЧНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ
К ЖУРНАЛУ
„ВЕСТНИК ЗНАНИЯ”

1929 год

ИЗД.-ВО „П.П.СОЙКИН” ЛЕНИНГРАД

ВСЕЛЕННАЯ и ЧЕЛОВЕЧЕСТВО



изд. во П. П. СОЙКИН ЛЕНИНГРАД

КОЛЛЕКТИВНЫЙ ТРУД ИЗВЕСТНЫХ УЧЕНЫХ СССР

Цель настоящего издания дать полную картину истории научных открытий и проследить за тысячелетие победный путь человеческого гения.

Солидный объем, популярность изложения, яркость языка, занимательность содержания и обилие иллюстраций этого издания, свыше 250 рисунков, портретов, карт и диаграмм, делают его необходимым пособием для серьезной работы в плане энциклопед. широкой программы самообразования.

ВСЕ ИЗДАНИЕ „ВСЕЛЕННОЙ И ЧЕЛОВЕЧЕСТВА“ состоит из следующих отделов:

История изучения Вселенной, *Ник. Морозова*, директора Госуд. Научного Инст. им. Лесгафта. Происхождение земли и динамика земной коры, проф. *П. П. Сушинского*. Физика земного шара, под ред. проф. *Б. П. Вейнберга*. История развития жизни на земле, под ред. проф. *А. А. Борисьяка*. Естественная история человека, антрополога Академии Наук *Б. Н. Вишневого*. История геогр. открытий, под ред. проф. *Г. Г. Шибера*. История материальной культуры человечества, проф. *Г. Г. Генделя*. История изучения и применения человеком в технике сил природы, проф. *Б. П. Вейнберга*.

Объем издания свыше 700 стр. больш. книжн. формата. Издание 1928 г. В художественном переплете из дерматина, тисненном бронзой. Цена 5 руб с пересылкой. Высылается наложенным платежом по получении ЗАДАТКА В РАЗМЕРЕ 2 руб.

ИЗДАТЕЛЬСТВО „П. П. СОЙКИН“. ЛЕНИНГРАД

К

$\frac{8}{4}$

2 1950

u

~~2732~~

701
с-95

7/09
И 90

Искусство средневековой Руси.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

В цикле книг по истории искусств всех времен и народов, издаваемых «Вестником Знания», книга IV посвящена искусству средневековья на Западе и у нас.

Обилие памятников искусства и материалов, полученных наукой в итоге изучения многовекового художественно-исторического процесса средневековой Руси, уже давно вызывает необходимость опубликования общего обзора этого процесса во всех его многообразных и сложных проявлениях. Такой обзор, тем более предназначенный не для узкого круга специалистов, вполне понятно, потребовал бы значительного места и, естественно, не уместился бы на страницах одного выпуска настоящего издания.

Преследуя выполнение намеченной задачи в полном объеме, в сжатых рамках настоящего выпуска возможно было бы дать читателю в лучшем случае лишь сухой перечень фактов и краткую характеристику многочисленных памятников искусства. Вполне естественно, что пред автором издаваемого очерка встала дилемма: или предложить читателю подобный перечень сухих фактов и материалов, не интересный и мало кому необходимый, или представить ему общий очерк культурного и художественно-исторического процесса, ограничив его более узкими локальными и хронологическими рамками. Признавая более целесообразным стать на вторую точку зрения, автор ограничил свой очерк изложением культурного и художественно-исторического процесса древнейшего периода Киевской Руси, искусство которой тесно связывает художественную жизнь всей средневековой Руси с древнейшими культурами человечества и лежит в основе многообразных художественных явлений, развивавшихся в различные периоды в других областях средневековой Руси в сложных условиях местного бытия.

Автор.

08 СЕН 2009

ПРОВЕРЕНО

Искусство Киевской Руси.

«Бе путь из Варяг в Греки и из Грек по Днепру и вверх Днепра волок до Ловати и по Ловати внити в Ильмерь озеро великое, из него же озера потечеть Волхов и втечеть в озеро великое Нево и того же озеро внидеть устье в море Варяжское и по тому морю ити до Рима, а от Рима прити по тому же морю к Царьграду, а от Цареграда прити в Понт море, в него же втечеть Днепр река».

Так рисуется взору русского летописца водный путь из «Варяг в Греки», та великая водная артерия, которая в начале русской государственности питала древнюю Русь, служа ее политико-экономическим и культурным интересам и связывая ее на юге с виднейшими центрами эллинистическо-византийских культур, на севере — с культурными центрами северной Европы. Умело прикрывая миролюбивой легендой о призвании варяжских князей исторические факты вторжения норманнов в Россию в ту эпоху, когда они своими набегами заполнили всю Европу, летописец, естественно, должен был подчеркнуть значение этого водного, удобного для мореходов пути, ибо для норманнов этот «восточный путь», (Austrverg) являлся древнейшей связью с Востоком, в особенности с Константинополем, откуда шло все золото, «червонное золото, золото императора», откуда приносили все ценное для ризниц северных церквей, где, наконец, стоял Юстинианов храм Софии — «великолепнейший из всех храмов мира»¹.

Летописцу, как и самим варягам, конечно, хорошо были знакомы и другие водные и сухопутные торговые пути древней Руси, но, очевидно, к моменту зарождения начального летописного свода эти пути уже не играли той значительной роли, которую имели они задолго до вторжения норманнов, когда южно-русская равнина служила обширным коридором для постоянного движения разнородных этнических масс и отлагала в недрах своих городищ, курганов и усыпальниц вещественные следы когда-то бывших связей с целым рядом древнейших культурных очагов человечества — Ираном, Элладой, Римом и теми последующими центрами, которые появились в итоге взаимодействия культур Эллады и Востока и приобрели в науке, с легкой руки немецкого ученого Дройзена, общее название эллинистических.

Нам нет необходимости, не выходя из узких рамок обзора художественно-исторических процессов средневековой киевской Руси, останавливаться на рассмотрении значения этих путей в до-историческом прошлом юга России и тех огромных, так блестяще освещенных уже со временной

¹ О. А. Добиаш-Рождественская. «Западные паломничества в средние века», 1924.

наукой культурно-исторических процессов, которые на них развивались¹. Однако, крайне необходимо теперь же, в начале изложения нашей темы, сугубо подчеркнуть их чрезвычайное значение для художественных процессов средневековой Руси, ибо без учета «до-истории» восточно-европейской равнины не могут быть достаточно поняты и объяснены многие явления как в политическом и социально-экономическом, так и в культурном развитии Руси.

В настоящее время было бы по меньшей мере странным утверждать вслед за указаниями летописца, что художественная жизнь началась на Руси со времени официального принятия христианства при киевском князе Владимире, что новые формы искусства, пересаженные на киевскую почву, были исключительно византийскими, притом занесенными вновь на пустую в художественном отношении почву. «До-история» киевской земли красноречиво свидетельствует нам о том, что почва эта была насыщена обильными и мощными соками и что на ней, уходя корнями в далекую этническую подоснову, продолжала развиваться своеобразная культурная жизнь. Уже в племенном, занесенном в летопись предании об основании Киева тремя легендарными братьями Кием, Щеком и Хоривом современная наука установила племенную связь юга России с бассейнами Ванского и Урмийского озер, страной Урарту и Мидией, и эта племенная легенда, — «одно из ценнейших преданий Понтийского района», известная уже в IV—V вв. на берегах Ванского озера и внесенная впоследствии армянским историком (VII в.) Зенобом Глаком на страницы книжной до-истории Армении, оказывается является не только параллелью к русской летописной легенде, но и ее явным «генетическим двойником», выходящим в свою очередь из общего северно-понтийского скифского предания, расчленившегося на две версии — армянскую и славяно-русскую². С другой стороны, новейшие историко-археологические исследования прочно устанавливают существование на юге России особого, этнически родственного культурного мира (скифо-сибирского), охватывавшего в античное время всю территорию от берегов Черного моря и на восток через Волгу, Каспий и Урал по всей южной Сибири, вплоть до Китая на Восток и до Иранского плоскогорья на Западе³. Таким образом, в свете новых исторических знаний Киев — не только «мать городов русских», но и «новый наиболее отдаленный западный пункт распространения скифов» (Н. Я. Марр). Скифская культура, смешанная из элементов иранских, обще-восточных и греческих, распространяясь в Приднепровье, встретилась здесь с культурной жизнью оседлого земледельческого населения, сложившейся еще с эпохи позднего неолита и подверглась влиянию греческой культуры, быта и религии, шедшему из таких могучих проводников греческого культурного уклада, какими были Ольвия, отчасти Тирас и целый ряд полугреческих городов нижнего течения Днепра и Буга⁴. В процессе распада старых и развития новых политических формований в периоды владычества наследников скифов — сарматов, готов, гуннов и в непрерывной борьбе с позднейшими пришельцами — аварами, хозарами, камскими болгарами, печенегами и половцами, норманно-славянская государственность создает основы своей политической и эконо-

¹ Толстой и Кондаков. «Русские древности», I, 1889; E. H. Minns. «Scythians and Greeks», 1913; Б. В. Фармаковский. «Арханский период в России», 1914; М. И. Ростовцев. «Эллинизм и иранство на юге России», 1918; М. И. Ростовцев. «Скифия и Боспор», 1925; Ю. В. Готье. «Очерки по истории материальной культуры Восточной Европы до основания первого русского государства», I, 1925.

² Н. Я. Марр. «Книжная легенда об основании Киева на Руси и Куара в Армении». Изв. I. А. И. М. К. III, 1924.

³ Gr. Boroffka. Kunstgewerbe der Skyten. Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker, von Dr. H. Th. Bossert, Band I, Berlin, 1928.

⁴ М. И. Ростовцев «Скифия и Боспор».

мической мощи и устанавливает контакт в области культурного и художественного строительства с Византией. Вполне понятно поэтому, что пересаживаемые, по утверждению летописца, при кн. Владимире новые византийские художественные формы явились лишь официальным искусством, отвечающим требованиям социальной среды, устанавливавшей новые устойчивые государственного бытия киевской Руси. Они были лишь показательным результатом оттеснения одной культуры другою, превращения первой из них в неофициальную, «народную» и разделения, как это повторилось у нас в XVIII веке, русского искусства на «высокий» и «низкий» роды. Но это был лишь процесс стеснения, но не вытеснения. Длительный процесс насаждения официальных византийских художественных форм и их ассимиляции с формами народного искусства достаточно красноречиво говорит о неизменном и прочном тяготении коллективного народного вкуса к издревле жившим на Руси архаическим, до-христианским формам искусства. Это убедительно доказывают и многие явления в области религиозного сознания, народной поэзии, т. наз. «звериного» (тератологического) стиля русского орнамента и, наконец, многие, как увидим впоследствии черты глубокой архаики в монументальном русском искусстве выступавшие в процессе развития художественных форм с особой силой тогда, когда динамика насаждения официальной византийской идеологии и форм искусства колебалась по тем или иным политическим и социально-экономическим причинам.

С другой стороны, необходимо принять во внимание, что и самый процесс насаждения официальной византийской идеологии подвергался на Руси значительным колебаниям уже в самом начале ее христианизации, а затем и в периоде декретирования нового вероучения. Об этом свидетельствуют как летописная легенда об «испытании веры» Владимиром, так и предшествовавшая этому борьба грекофильской и западнической партий в Киеве во время княжения Ольги, а также и рецидив язычества вспыхнувший при Святославе. Этот рецидив язычества и дальнейшая деятельность Святослава приобретают в начальных моментах зарождения художественных форм на Руси существенный интерес. Неудачная поездка Ольги в Константинополь в целях получения приемлемых условий устройства церковной иерархии на Руси и не увенчавшаяся успехом ее вторичная попытка установить в тех же целях общение с Западной империей привела, как известно, к смене киевского правительства и, несомненно, заставила преемника Ольги Святослава учесть скрытые притязания и Византийской и Западной империй¹.

В поисках возможностей укрепления своей политической независимости и экономической мощи Святослав живо учел исконно жившую в восточном славянстве тягу к тем богатым добычей и культурой придунайским областям, к которым еще в раннем средневековье неизменно стремилась юго-восточная славянская ветвь. Известие начальной летописи о том, как еще легендарный основатель Киева—Кий, возвращаясь из Константинополя «приде к Дунаеву, возлюбил место, и срубил градок мал и хотяше сести с родом своим и не даша ему ту близ живущии; еже и до ныне наричут Дунайцы городище Киевець», показывает, что стремление восточного славянства в придунайские области не умирало никогда. И вот та же летопись, вспоминая интересы Святослава, влагает под 969 годом в его уста знаменательные слова: «не любо ми есть в Киеве быти, хочу жити в Переяславци на Дунаи, яко то есть середина земли моея, яко ту вся благая сходятся: от Греков злато, паволоки, вина и оwoще различные, из Чех же, из Угорь серебро и комони, из Руси же скоро и

¹ М. Д. Приселков, Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X—XII в., 1913.

воск, мед и челядь». Похоронив скончавшуюся Ольгу и передав управление Ярополку, а в Новгороде Владимиру, Святослав немедленно уехал в Переяславец на Дунае и, ведя победоносные войны с болгарами и греками, «за малом бе не дошел Царяграда».

Старый путь на Балканы был восстановлен, а вместе с тем была подготовлена платформа и для последующей политики Владимира при вторично поднятом им вопросе о приемлемых для Киева формах христианизации Руси. Как известно, сведения о начальных моментах этой христианизации, находящиеся в летописи и так наз. «Корсунской легенде», сложившейся в последней четверти XI в. и, как установлено акад. А. А. Шахматовым, существовавшей в отдельном от летописи виде, весьма разноречивы¹. Одно из сказаний XI в. говорит, что крещение Владимира было произведено в Киеве греческим философом — миссионером. Второе, наоборот, особо подчеркивает, что оно произошло в Корсуне (Херсонесе). Это второе сказание затем вошло в начальную летопись и в так наз. «Повесть временных лет». В последней (Лаврент. список) летописец, говоря о крещении Владимира в Корсуне, считает необходимым особо подчеркнуть это обстоятельство приведением неверных с его тонки зрения сведений: «се же несведуще право, глаголють, яко крестился еси в Киеве, ннии же реша в Василеве; друзии же инако скажутъ». Корсунская легенда, автором которой несомненно был грек-корсунянин, послужившая источником и для Начального летописного свода и для Повести временных лет, стремясь придать единство раздробленным моментам сказания, стремится также особо выделить значение Корсуни в деле крещения Владимира и установить при этом «прямую иерархическую нить от русской церкви к Константинопольскому патриархату, соединяя с большею естественностью личное крещение князя с установлением церкви от руки (византийской) империи». Таким образом, казалось бы, получается, что на Руси сразу же установилась греческая митрополия. Константинополь и его торговая фактория Корсунь, при посредстве которой еще в VI веке Византия установила торговые связи с северным побережьем Черного моря, эксплуатируя богатства края, вывозя пушной товар и ввозя сюда для готов, гуннов и аваров продукты византийской и малоазийской промышленности, выдвигается теперь Корсунской легендой на первый план. Отсюда, издавна и установилось живущее до сих пор в научной литературе мнение, что первый художественный памятник возникший при Владимире в Киеве т. наз. Десятинная церковь, якобы посвященная празднику Успения Богородицы, является наследницей, с одной стороны, константинопольского Влахернского храма, с другой — его корсунской реплики, также посвященной названному празднику. Летописное известие под 989 г. гласящее, что Владимир, построив церковь, «поручию Настасу Корсунянину и попы Корсунские пристави служити в ней, вдав ту все, еже бе взял в Корсуне: иконы и сосуды, и кресты», казалось бы подтверждает это мнение, давая вместе с тем возможность предположения, что и мастера греки, выписанные Владимиром, прибыли в Киев, если не из Константинополя, то из Корсуни. Однако, эти заключения базируются на весьма шатких основаниях, так как, с одной стороны, во Влахернах неизвестна успенская церковь, с другой — ни в летописи, ни в других древних источниках киевская Десятинная церковь ни разу не называется Успенской. Подобно древнейшим христианским храмам (наприм., S. Maria Maggiore, S. Maria Antiqua и др.) она была просто посвящена имени Марии и постоянно именуется то «Десятинной богородицей» то «Десятинной богородицей Марией». Кроме того, летописец ни слова не говорит, что строителями

¹ А. А. Шахматов. Разыскания о древнейших русских летописных сводах 1908.

ее были корсунские мастера, а, наоборот, лишь кратко замечает—«послав привиде мастера от Грек», но откуда были приведены эти греки у нас известий не имеется.

Таким образом, вопрос о перенесении на киевскую почву в начальном моменте христианизации Руси корсунских архитектурных и монументально-декоративных форм естественно должен отпасть и тем более, что в свете новых научных разысканий оказывается, что русская церковь времени Владимира и Ярослава, вплоть до 1037 г., связанного с прибытием из Константинополя греческого митрополита Феопемпта, иерархически была подчинена не Константинопольской вселенской патриархии, а болгарской охридской. Эта важная гипотеза, высказанная проф. М. Д. Приселковым, вновь выдвигает значение придунайских культурных центров в истории начальных моментов искусства Киевской Руси. Неизменное тяготение Святослава к этим центрам не прекратилось таким образом и при Владимире, дипломатически избегавшем церковно-политических сетей византийской империи и установившем выгодный для независимости своего княжения контакт с болгарской державой Самуила.

С этого времени Киев становится проводником особой культуры, начало которой находится в несомненной связи с теми разветвлениями эллинистических культур средиземноморья, которыми были насыщены некоторые районы Балканского полуострова, заселенные, по свидетельству Константина Багрянородного, еще Ираклием (610—641 г.) славянскими этническими группами сперва в области Солунской (Фессалонийской) фемы и осевшими затем прочно во всей Македонии.

Разбор исторических и филологических данных, в частности племенных названий, позволил Дринову вполне определенно установить, что в начале IX в. даже горные части Македонии и самые окрестности Солуни были заполнены этническими славянскими группами, находившимися в родственных связях и тяготевшими к тем западным центрам Балканского полуострова (Охриде), которые уцелели при разгроме болгарского царства византийским имп. Иоанном Цимисхием (969—976 г.). Вспоминая панегирик одной византийской хроники гласящей: «народы испытывали великий страх перед нападением Цимисхия, он расширил землю ромеев, сарацины и армяне бежали, персы боялись, и отовсюду приносили ему дары и умоляли заключить с ними мир; он прошел до Эдессы и реки Ефрата, и наполнилась земля войсками ромеев, Сирия и Финикия были растоптаны ромейскими конями и он одержал великие победы», естественно предположить, что политический контакт Святослава с болгарскими, наметившийся во время совместной борьбы его с Цимисхием, в эпоху Владимира, когда борьба с притязаниями империи приобрела особо напряженный характер, несомненно, установился прочно. Это подтверждается и близостью русского сказания о крещении Владимира с предполагаемым А. А. Шахматовым болгарским сказанием о крещении царя болгарского Бориса, и процессом образования на болгарской основе литературного языка киевской Руси, и именами сыновей Владимира—Бориса и Глеба, рожденных, по летописному свидетельству, от болгарыни, и длительной напряженной борьбой (с XI по нач. XIV в.) греческой иерархии на Руси с требованиями русской церкви в вопросе о канонизации Владимира.

Таким образом, первый памятник архитектуры, построенный в Киеве при Владимире, не мог возникнуть под воздействием Корсунских художественных влияний. Определить генезис его воздействия восточных культур, как это пытаются сделать некоторые исследователи, указывая на возможность колонизации художественных форм из Малой Азии или с Кавказа через темное прошлое Тмутаракани (Тамани) было бы затруд-

нительно, ибо уже в тех незначительных остатках его фундамента, заложено с чрезвычайно редкими в древнем строительном деле приемами, на особо подготовленном деревянном настиле, возможно усматривать те же приемы, которые известны в дворцовой церкви Абобского городища в Болгарии (Ф. И. Шмит). Рухнувшая при Батыевом погроме Киева, Десятинная церковь много раз возобновлялась и опять разрушалась и, наконец, была окончательно закрыта огромным массивом нового храма сооруженного на ее развалинах в двадцатых годах XIX в. «великодушным чителем священной древности» отставным поручиком А. С. Аненковым. Раскопки произведенные в 1908 и 1911 гг. архитектором Д. В. Милеевым, обнаружили лишь часть древних фундаментов, показывающих, что в восточной части церковь имела три сомкнутые апсиды, не занимающие всей ширины восточного фасада. Судить по этим остаткам об общей архитектурной конструкции памятника не представляется возможным, но обильные остатки архитектурных обломков, мраморных облицовок, мозаик, фресок и кусков разнообразной штукатурки разных эпох, вплоть до времени Петра Могилы, построившего в XVII в. на месте древней новую церковь, дают полную возможность судить не только о сложных событиях минувшем прошлом памятника, но и о чрезвычайном богатстве его былого декоративного убранства.

Попытки восстановить систему этого убранства, опирающиеся на описание патр. Фотия былой росписи Новой Базилики времени Василия Македонянина, на стихотворения византийских писателей Федора Продрома и Никифора Каллисти и на некоторые тексты, вложенные летописцем в уста Владимира и якобы произнесенные им по окончании строения храма, не лишены общего интереса, так как могут содействовать представлению о сложившихся к IX—X ст. общих схемах византийских декоративных убранств, но не ведут к окончательному решению вопроса о декоративных системах, слагавшихся в определенных географических и культурных районах, имевших помимо традиций и общей идеологии, свою локальную выращавшую в сложных условиях местного бытия. Тем более трудно восстановить декоративную систему убранства Десятинной церкви не имея данных о том, была ли она базиликой или имела иную архитектурную конструкцию. Только один фрагмент, добытый раскопками и представляющий часть фрескового изображения лица, неизвестного юного святого способен раскрыть то художественное мирозерцание, носителями которого были греческие мастера украшавшие этот памятник.



Рис. 1. Фрагмент фрески конца X в. из Десятинской церкви в Киеве.

Анализируя стиль этого фрагмента, поражаешься его глубокой архаикой, переносящей зрителя далеко за пределы византийской художественной культуры X в. и увлекающей в область более древних художественных форм византийского эллинизма. Создается определенное

впечатление, что художнику писавшему эту фреску еще не были чужды живописные традиции и приемы мастеров работавших энкавстикой (живопись восковыми красками), что свое художественное образование он получил в такой среде, в обиходе жизни которой еще не было утрачено знание форм и технических приемов, носивших отзвуки фактуры египто-эллинистических портретов. Техника фрески и длительный путь схематизации форм византийского эллинизма положили, правда, в художественном миросозерцании мастера десятичной фрески следы некоторого ригоризма, но далеко еще не ввели его в область того живописного трафарета, который чувствуется в памятниках византийской живописи XI века.

Мы должны были так подробно остановиться на описании этого фрагмента потому, что он, действительно, открывает начальную страницу русско-византийского искусства. Мало того, сопоставляя формы этого фрагмента с тяжеловесными сиро-византийскими формами сохранившихся корсунских мозаик, мы находим коренную разницу в основах тех культур, на фоне которых выросли киевский и корсунские фрагменты былых декоративных убранств. «Техника и искусство церковного зодчества в Корсуне говорит А. Л. Бертье-Делягард в своем капитальном исследовании раскопок Херсонеса Таврического, очевидно, стояли на низкой степени развития, не обнаруживая ни малейшей доли самобытности, даже в самых мелких, так сказать, элементарных попытках, например, в орнаментации или в архитектурных деталях. Когда оказывались средства, весьма, впрочем, жалкие, покупался резной мрамор, шаблонно приготовляемый Византией на весь христианский мир, добывался не зодчий, а кое-какой еле грамотный мастер натаскивали из разваленных построек камня и из всего этого изображали самую упрощенную сараеобразную базилику, столь же скоро разрушавшуюся, как и строившуюся. Из ее развалин возникала новая базилика, еще более упрощенная и бедная, для которой уже и мрамора не покупали, а набирали его по развалинам. И так продолжалось из века в век, доходя до самой крайней нищеты и до постройки стен базилик даже не на извести, а просто на местной грязи».

Очевидно, не из этого «медвежьего угла, каким был в числе немногих на востоке, и наш Херсонес», а из византийского центра, насыщенного первоклассными художественными мастерскими должен был призвать мастеров Владимир для создания первого в Киеве кафедрального собора. Очевидно, не Константинополь, с политическими замыслами которого боролись и Святослав и Владимир, был поставщиком в Киев этих мастеров. Они должны были явиться из того города, к которому искони тянулось славянство и с именем которого старался связать себя древний Киев, называя себя «Второй Селунь». В этом полном античных переживаний культурном центре среди роскошных эллинистических мозаик VII ст. храма Дмитрия Солунского,¹ еще в полной мере хранящих рефлекс египтизирующих влияний, мы и находим подлинные образцы, на которых воспитались художники украшавшие мозаиками и фресками Десятинную церковь в Киеве.

Так, на киевской почве, с глубокой древности насыщенной элементами эллинистических культур, вновь в процессе декретирования нового вероучения засияли лучи эллинистического искусства, а вместе с тем и многие явления эллинистического миросозерцания, оставившего нам следы и в новом укладе киевской жизни и в целом ряде произведений позднейшей народной поэзии и в гениальном творении неведомого автора «Слова о полку Игореве».

¹ O. Tafrali. Topographie de Tessalonique. Paris, 1913.

образцами, в свою очередь воспринявшими веяния более далекого Востока: Кавказа и Азии. В ней комбинация геометрического орнамента с замерзшими, «геральдическими» — передающимися чаще всего через посредство тканей — образами восточной фантастики, находит, как прежде, воплощение в манере не рельефной моделировки, но и резки и инкрустации, где, в духе мастерства древодела и ювелира, камень принимает формы и очертания, свойственные дереву и металлу. Впрочем, каролингская декорация, не органически связанная с телом здания, (она чаще накладывалась на него, в виде отдельных мраморных досок, фризов, медальонов и т. п.), большей частью погибла безвозвратно, и руины каролингских зданий ныне представляются голыми.

Немногочисленные, в общем, каменные сооружения каролингской и оттоновской эпох жили среди прежнего меровингского мира деревянного зодчества. Но начиная с этих веков, власть и энергия все более мощных епархиальных организаций вызывает к жизни большие прочные храмы, построенные из каменных квадров, усилием принудительно организованного крепостного труда. Тем же усилием и — в общем в формах технически и стилистически близких, — созданы некоторое время спустя каменные замки.

Наряду с архитектурой и скульптурой, каролингская и оттоновская эпохи завещали следующим поколениям образцы пышного убора рукописных книг, где, на окрашенном различными оттенками пурпура пергамене, развернулась роскошь золотых и серебряных букв («Доски пурпурные здесь письма золотые покрыли»; Готшалк), иногда покрывающая все страницы кодексов, иногда лишь в виде инициалов, с орнаментом плетенки и листовым убором, выступающая в заглавных местах, чтобы включить в свою рамку цветную миниатюру. Эта последняя впрочем, в отдельных случаях, захватывала и целую страницу торжественными группами («императорской семьи») (Трирская псалтырь). А в то же время, на «островах Океана» (Англия, Ирландия), готовое в следующие века оплодотворить искусство континента, цвело изумительное мастерство книжного убора, сочетавшее с чарующей тонкостью плетенки, богатство образов зоомагии, которые оживляют рамку лентой сплетающихся тел.

IV. Грандиозное усилие каролингского и оттоновского зодчества легло, технически и художественно, плодотворным посевом на землю Европы, чтобы взрастить в дальнейшем оригинальное создание романского искусства.

Большие храмы, в форме длинного «латинского» креста X века, покрытые сенью деревянных стропил, насыщенные внутри многочисленными огнями свечей и лампад, были постоянной добычей пожаров. Мысль заменить деревянную кровлю каменным коробовым сводом (св. Филиберт в Турнусе), задала архитектору очень трудную задачу, разрешить которую он не смог иначе, как сильно сдвинув стены, уменьшив пространство храма (так же, как и залы замка), усилив толщину стены и сузив прорезы окон. Тяжелые и мрачные формы раннего романского храма, с его сильно повышенной, в виду нахождения под нею подземной церкви-кладбища: (крипты), алтарной частью, где клир совершал служение, удаленный от молящихся, бедность света и красок в нем символизируют, в эти века, общую неподвижность быта, властную организацию церкви и глухую, лишенную инициативы жизнь масс.

Эта инициатива начинает пробуждаться со второй половины XI века, с развитием хозяйственной жизни, оживлением странствий, торговых и паломнических, освободительным движением в деревне и в городе. Расцвет отразился на романском храме, чтобы в дальнейшем, со всей полнотою и яркостью воплотиться в готическом.

Уже в романском сооружении, с началом XII века, зодчий с успехом попытался сразиться с главной трудностью: задачей покрытия здания

прочным сводом, при условии раздвигания стен и расширения отверстий для света (Notre Dame le Port в Клермоне, Гильдесгеймский¹ Шпейерский соборы и др.). В сущности, идея «оживы», иначе крестового свода: скрещивающихся, основных дуг («нервиур») покрытия, сосредоточивающих в себе усилие напора, а также идея контрфорсов: столбов, поддерживающих те точки стены, которые принимают от пят дуг главную тяжесть свода, наконец, увеличенные площади окон налицо уже в романском храме. Только ни контрфорсы не имеют в нем мощности готических, ни нервюры—сосредоточенности и полета последних. Возможные выводы еще не сделаны, и эстетика здания иная.

Мир романской декорации и скульптуры делает лишь несколько шагов вперед в отношении к прошлому. Основной мотив—спокойно правильное полукружие: «римская» арка. Она определяет завершение портала и окон (широкие полукружия порталов в S. Zeno в Вероне, st. Gilles, в Гилле, собора в Beaulieu, мощные романские окна башен и абсиды в Бамберге и т. д.), профиль свода и очертание нервюры, а также узор особенно любимой стеной декорации: «сложной аркатуры» по стене, арочного фриза, разбивающего ее поле на пояса, венчающего ее верхний край (узор фасада и башен аркатурами в Notre Dame la grande в Пуатье, в соборе и «наклонной башне» Пизы, аркатуры, обходящие кругом всю стену внизу и сверху, составляющие фриз, в церкви св. Апостолов Кельна и т. д. и т. д.). Колонны, простенки, рамки портала часто очень нарядны. Даже за Альпами, во Франции, на Рейне и Дунае, но еще более в северной Италии узор этих частей весьма роскошен (колонны, простенки и фризы S. Zeno, San Michele Лукки, порталы в Авалоне, в Гейльбронне, св. Трофима в Арле, капители церкви в Фонтевро и т. д. и т. д.). Тут чередуются, гравированные на камне фризы и колонны, плетенка, розетки, спираль, пальметты, «жемчужная нить», кресты и ромбы, звезды и кружки, меандры, листья аканфа и виноградная лоза, все—в смешении замерзших, стилизованных мотивов греко-римской античности и новых наблюдений. С большой энергией проникают в эту декорацию мотивы восточной фантастики (химеры собора в Байе и др.). Бестиарий—через стилизованную передачу узоров тканей и посуды—открывает свою прихотливую игру в романской декорации. На капителях разворачиваются сказочные и исторические сюжеты (Даниил среди львов на капители церкви La Sauve в деп. Жиронды, св. жены у гроба на капители собора в Мозаке) в трактовке низкого рельефа, плоских изображений, с развитием прежней техники «нарезок». Между колоннами в портале выстраиваются, во фронтонах разворачиваются фигуры и сцены, где иногда только голова начинает выделяться своей более жизненной, выпуклой моделировкой, но тело и платье все еще уходят в полуплоскостное очертание каменной иконы, с выгравированными на ней, точно снятыми с византийских изделий слоновой кости, очертаниями телесных форм и складок одежды. Последняя убрана с особой любовью, столь характерной для ювелирного стиля эпохи, «нарезанными» прошивками, кружевами, бусами, запястьями (фигуры романских частей Шартрского собора и т. д.). По меткому наблюдению историков искусства (Rupin, Mâle), возрождению вкуса к телесности, «ronde-bosse», к выпукло-жизненной трактовке фигуры даст уже в X веке могущественный толчок практическая нужда продукции «реликвариев»: мощехранительниц сделанных по форме хранимых частей тела из серебра и золота, куда заключались руки, головы и бюсты чтимых святых (знаменитые мастерские Конка). В краю, где процветало мастерство таких реликвариев, рождается, еще в романский период, идея и техника *ronde-bosse*.

¹ Барельефы порталов Гильдесгейма нашли отражение во вратах Софийского собора в Новгороде.

Все подобные находки, в дальнейшем, сомкнутся в изумительном, почти парадоксальном для современного глаза и вкуса, целом готического здания; более всего храма.

V. Источников и колыбели готического ансамбля искали в самых различных направлениях. Подражание стилю деревянной техники, с одной стороны, а с другой — как бы реминисценции лесной чащи, какие вызывают чередование, света и тени, пучки колонн и колоннеток, разветвление нервюр, а также живая естественная роскошь готической флоры, заставляли романтиков начала XIX века искать источники готической эстетики в «дремучих лесах» французского севера. Впечатление оснащенного, многомачтового корабля, которое дает внешность готического собора, вызывала воспоминание о мореходном строительстве норманнов, тем более, что готические вдохновения очень рано проявились на занятой ими области Франции. Готическое зодчество хотели вести и с востока. Самое имя «готического» «германского» заключает в себе двойную поверхностную истину и двойное основное заблуждение. Поскольку именем хотели, быть может, отметить тот факт, что после забвения романским западом готики, ради исканий Ренессанса, готическое искусство продержалось долее в странах германской культуры, в этом было наблюдение верное, хотя не абсолютно — точное: ведь во французской провинции до самой эпохи В. революции строились преимущественно готические храмы, традиционно-приспособленные для культовых потребностей. Есть элемент истины и в другом толковании имени, в духе теории L. Courajaud: а именно: что стиль этот выразил нечто адекватное быту и вкусам заальпийского мира и представляется, поэтому, более характерным для «германской», точнее было бы сказать «оригинальной» и «местной» стихии заальпийского общества (деревянные постройки меровингов, бургундов, норманов), чем для «классической», его стихии.

Однако, тот оттенок оценки, какой сказался в применении этого имени гуманистами и людьми эпохи Просвещения: презрительное осуждение искусства, как «беспорядочного», варварского и «невежественного», отразившего «готический мрак» средневековья, грубо неверен и неисторичен. Неверно и утверждение, будто в начале средневековья именно исторические готы, гл. обр. вестготы, принесли будто бы из своих скитаний через области Византии и Пannonии новые художественные вдохновения (теория L. Courajaud), оплодотворили ими творчество заальпийской Европы. «Воинственные орды готов», возражает на это Brutails — «не прохаживались по Европе с альбомом и карандашом в руках», чтобы снимать планы зданий.

Трудно говорить, в нашем случае, об инициативе «готов» — германцев, уже потому, что первые создания готического стиля и, несомненно, наиболее оригинальные и блестящие его произведения явились в стране кельто-романской культуры, в северной Франции, и лишь относительно поздно, и в более бледных отражениях передвинулись в Германию, за Рейн.

Эпоха, в которую расцвело это искусство, была порою, когда средневековый мир во всех отношениях пришел в движение. Это эпоха массового стремления на Восток: «Крестовых Походов», расцвета городского движения, университетской науки, символического толкования конкретной вселенной, «Зерцал мира», вместе с тем живого, научного и поэтического ее познания. Строителями величайших соборов были города, вдохновителями скульптурных ансамблей — ученые богословы, но мастерами воплощения были цеховые художники.

VI. Вглядимся в конструкцию готического храма. Как и в развитом романском, строительный принцип здесь принцип косо-

давления, «живого равновесия»: в основе его лежит не вертикальный упор и горизонтальное покрытие, как в греческом храме, но арка и свод. Возникающую отсюда нелегкую проблему (при косом нажиме стена получает боковое давление, раскачивается и грозит рухнуть) ранний романский храм разрешал, утолщая стену; более поздний уже пошел по пути расчленения тяжести и усилия. В областях расцвета совершенного романского искусства зодчество остановилось на романских формах и далее не пошло. В других, повидимому, именно плохое решение задачи, в связи со множеством иных побуждений, дало стимул к более радикальным попыткам.

Выводы из системы крестового свода, из принципа расчленения, связанности сил сделаны в готике, технически, как и эстетически, до конца. Сильно укрепленные арки свода, пересекающиеся под прямым углом, дают тот крест который получил имя «оживы», от *augere*, усиливать и, замкнутый центральным камнем, «ключом свода», сосредоточил в себе энергию соответственного участка свода. Пяты арок связаны, как в продольном, так и в поперечном направлении, четырьмя добавочными дугами, т. наз. «дубло» и «формере», укрепляющими скелет свода. Участки его между арками сведены к уменьшенной массе и изогнуты. Тяжесть разнесена на четыре опорные точки, которые усилены придвинутыми сбоку контрфорсами.

Остальная масса стены оказалась, таким образом, ненужной. Ее можно было убрать и заменить стеклами, сразу облегчив сооружение. Оказалось затем возможным бесконечно вытягивать его вверх, бросать в воздух смелые арки, покрывать широкие пространства, открыть большие площади для света. Так определились особенности законченной готики, так вышло летящее вверх, светлое здание из сумрачного романского храма.

Как и в романском храме и ранней христианской базилике, основной продольный простор, «неф», «корабль» готического большого храма (собора: план проще в малых храмах, как *Sainte Chapelle* в Париже) разбит колоннадами на три неровные нефа: (средний шире, и выше боковых), имеющие, вследствие неодинаковой высоты своей, разные кровли, двускатные, остроконечные, сильно вытянутые вверх, коих вертикальный срез впереди образует три фронтона, и которые венчают собою три части фасада с тремя порталами.

Трехнефным является большинство знаменитых соборов: Амьена, Шартра, Нуайона, Санлиса, Пуатье, Ульма, Суассона, Храм Парижской Богоматери. Соборы: Буржский, Реймский, Кельнский — пятинефные.

По схеме латинского креста, тройная базилика пересечена таким же тройным, поперечным кораблем, открывая в месте пересечения простор «хору»: слегка повышенному пространству, окруженному решеткой, куда переместился главный алтарь и сидалища клира, оказавшегося, таким путем, ближе к народу.

«Голова креста» - храма: его восточная часть, уже в прежних конструкциях скругленная в виде абсиды, ныне развернулась в целый венок абсид-капелл, представляясь, в плане поперечного разреза, полукруглением лепестков.

Опорные точки свода: пяты дуг-нервиур, прицепленные к внешним, поддерживающим низкие боковые корабли, контрфорсам сильными «провислыми» арками (сверху все здание производит впечатление изогнутой спины с идущими от хребта-кровли поясами ребер) внутри опираются на колонны, которые отделяют средний корабль от боковых. Эти колонны, воплощая новую эстетику расчлененного усилия, являются не в виде массивных, круглых романских столбов, но пучков колонн и колоннеток, стремящихся ввысь, чтобы разбежаться во все стороны по своду до

взаимного пересечения. Скрещение правильных полукружий в проекции дает «сломанную» (*arc brisé*), иначе, «стрельчатую» арку. Остро-стремительный ее рисунок определил эстетику второстепенных частей, а также основной мотив декорации. Он повсюду в завершении порталов и окон, в отверстиях сквозных галлерей, «трифориев», венчающих внутри ряды колонн и маскирующих их связь со сводом, в ложных аркатурах. Многочисленные «фиалы»: остроконечные башенки с пирамидальным шлемом, несущим по ребрам своим крюки, в виде завернувшихся листов, и наверху — «флерон» из четырех крюков, еще усиливают впечатление заостренности, тревожного движения, полета вверх. Особенно смелым представляется стремление в высоту башен-колоколен готического собора. Не стоя отдельно, как башня прероманского собора, они продолжают, поднимаясь от западного фасада, самое тело здания. Многочисленные их этажи, которые на все четыре стороны открывают огромные окна, фланкируемые колоннами, более похожи на балконы и придают башням вид прозрачных, почти кружевных. Через открытые эти окна свободно лились с высоты звуки тяжелых колоколов, возвещавшие городским труженикам момент начала работы и конец ее; час заката, вызывавшие их из полей с приближением бури и «разбивавшие молнии».

Стремление усилить впечатление прозрачности сказывается во всех частях. В каменное кружево превращены провислые арки («аркбутаны»); впечатление прошивки дают галлерей; кружевом венчается кровля. Окна, часто разбитые надвое легкими колоннетками, одиночными или парными, завершаются, точно кружевным фестонем, каменным трилистником. В форме трилистника рисуются отверстия «табернаклей»: каменных островерхих шатров над головами многочисленных статуй собора.

VII. Наибольшая роскошь скульптурной декорации сосредоточена на западном фасаде. Его поле разбивается вертикально на три портала и горизонтально — на три этажа: а) этаж порталов, б) этаж окон и «розы», огромного, круглого окна, составленного из мозаики цветных стекол (на этой высоте кончаются боковые корабли) и с) этаж башен, в который в середине, отчасти, протягивается средний корабль. Основания башен и очертания кровли заслонены галлерей.

В первом этаже можно отдельно рассматривать: 1) основание, 2) стены порталов и 3) части, где порталы сводятся в арки, венчаясь фронтоном.

1. Основание обвешано чаще всего каменными коврами-драпировками, и, ближе к порталам и на обрамляющих их простенках, убрано каменным календарем: тут идут знаки зодиака, занятия по месяцам (январь пирует, февраль топит печь, март окапывает виноградную лозу, апрель ловит рыбу, май в виде влюбленной пары гуляет в роще или по лугам, июнь косит, июль жнет, август собирает плоды, сентябрь выжимает виноград, октябрь пашет, ноябрь собирает жолуди, декабрь закалывает свинью), иногда натуралистические сцены из Ветхого Завета; Ной со своими спутниками и животными в ковчеге и Адам и Ева у дерева или за пахотой В уголках, полные жизни и юмора изображения мыши, лягушки, ежа, крота и т. д. (*Sainte Chapelle*).

2. Стены на уровне порталов обставлены рядами статуй святых, чаще всего местных. Сами каменные двери порталов, разбитые на ряд медальонов, покрыты низкого рельефа сценами из библейской истории. Порталы обрамлены рядами все теснее сдвигающихся внутрь колонн, которые на двух третях высоты начинают смыкаться, чтобы образовать арку. Междуколонные простенки полны скульптурных созданий; Фронтон над сценами воскресения мертвых и Страшного Суда чаще всего занят сценой Венчания Девы. И далее; аналогичные поля фронто-

нов северного и южного, — и выше: галереи, углы около розы, беседки на консолях, самые потаенные места наполнены каменными людьми. А на кровле, над сточными трубами, приютились крылатые химеры и грифы, комические звериные и человеческие фигуры. Карикатурные и бытовые сцены наполняют второстепенные места здания.

Это очень богатый и проникнутый изощренной мыслью мир, сложная симфония, в которой камертон не всегда держал художник. Еще канон Никейского собора 787 г. установил принцип, которого держалось Средневековье: «искусство принадлежит художнику, расположение — церковному пастырю». «Не ваятель», замечает Маль, «ищет в Божии образ философии или у Марциана Капеллы — описание семи свободных искусств; не он приходит к мысли изваять греческие буквы на их одежде»... Подбор сюжета, их комбинации указываются клириком. Он нередко сам бывает немножко чертежником и составляет основной проект расположения, наблюдая потом за работами. «В каменной книге собора, в статуях и скелетах духовенство хотело передать народу возможно большее число истин, знаний и ощущений. Оно понимало мощь искусства над детской и темной душой народа. Для огромной массы безграмотных, для толпы, не умевшей прочесть ни псалтыря, ни миссала и удерживавшей только то, что она видела, нужно было материализовать церковную мысль». Здесь зритель должен был понять вселенную в духе той философии, которую выработала церковь.

Стены храма должны были явиться раскрытыми страницами огромной энциклопедии, Голубиной Книги Запада, «образом мира» — *Imago mundi*, «зеркалом» — *Speculum*, природы, истории человечества, скривалями морали, символом веры. Все находит здесь место: растения и животные, знаки зодиака, богатая символика бестиариев и лапидариев, месяцы и времена года, история и легенда. Скульптурными фигурами уже гораздо беднее внутренность храма. Она декорирована не столько готическими людьми, сколько готической флорой.

VIII. Она окружает основания колонн, но более всего распускается в капителях и около выходящих из них ветвей-нервюр.

«Всякий, кто изучает без предвзятой мысли декоративную фауну и флору XIII в. (Эм. Маль) увидит в ней создание чистого искусства. В этом прелестном искусстве нет никакой «идеи», но только глубокая и нежная любовь к природе. Средневековые скульпторы, предоставленные себе самим, не затрудняли себя символикой. Они становились «народом», они глядели на мир удивленными и восхищенными глазами ребенка. Как, в самом деле, создали они великолепную флору XIII в.? Они не стремятся прочесть в молодых апрельских цветах тайну падения и искупления. В первые весенние дни они идут в леса Иль-де Франса, где иглы скромной зелени начинают пробиваться из-под земли. Папортник стоит еще в завитках, но вдоль ручья уже разворачивается арум. Они глядят на них с тем страстным и нежным любопытством, которое нам знакомо в раннем детстве, но которое художник сохраняет всю свою жизнь. Они живо чувствуют сильную грацию этих молодых форм, их скрытую эвергию. Развертывающимся бутоном они увенчают шпиль; вылезавший из земли куст они посадят на капитель. Заключение в камень, эти молодые побеги как будто сохраняют соки жизни и поднимают падающие на них каменные своды. Ранние французские соборы оказывают заметное предпочтение весенней флоре. В середине XIII в. почки разворачиваются, становятся цветами. Соборы начала XIV в. одеты целыми букетами роз, ветвями дуба, лозами винограда, хмеля и плюща».

«В этих созданиях ваятели XIII века спели свою майскую песню. Через их посредство все весенние радости, упоения Троицына дня, магические цветы Ивана Купалы, вся летучая краса старых весен и старых лет осталась живою навеки».

IX. Скульптура готического храма навсегда покойчила с ювелирной техникой «нарезок». Готические статуи — статуи «телесные», en ronde bosse, где только часть, прислоненная к стене, не разработана. Складки одежд готических статуй уже не нарезаются, но «лепятся», их головы моделируются. Каменотес, но не ювелир царствует в этом мире. Но долго еще, до самой середины XIII века в нем устойчивы переживания старого стиля: при стремлении вверх фаланги статуй, при их «вытянутости», получается однообразный параллелизм рядов, монотонно-ровные, вертикальные складки одежды, желобками и трубами идут по ткани, не обтекая линий тела, игнорируя или убивая жизненное течение горизонтальных линий. Симметричность и «параллелизм» характеризуют также расположение волос головы и бороды. Лица не лишены жизни, но это жизнь «типического», однообразно-идеализирующего, без выраженной индивидуальности. Таков статуарий Парижской богородицы, целых порталов Шартра, Амьена и Санлиса.

Но в середине XIII века и в готической скульптуре наступила пора бури и натиска, сказавшись с величайшей выразительностью в статуарии Реймского собора. Созданный в эпоху большой научной и артистической зрелости, он являет многообразие художественной традиции и богатство опыта. Кажущиеся порождениями зрелого классического искусства, Елизавета и Мария, дети XIII века; полные суровой горечи, лица пророков говорят об ином, тревожном вдохновении; полно загадочных вопросов лицо св. Анны, лукавой грации улыбка ангела Благовещения.

Не в пример архитектурной замечательной цельности, человеческий мир, представленный здесь, не имеет ни единства, ни однообразной «святости».

Невольно вспоминаются толкования и комментарии Виктора Гюго и Виоле-ле-Дюка. Готический храм, говорят они, есть создание революционного духа, мятежных людей коммуны, демократии, ополчившейся на церковь и нашедшей орган в ваятеле. Чудовища, ползущие по крыше храма, загадочные улыбки статуй — все это поход мира на твердыню церкви, полной сознательного возмущения против ее власти и борьбы с ее мировоззрением.

Этой формуле Малль противопоставляет другую:

«Средневековые артисты не были ни мятежниками, ни свободными мыслителями, ни предшественниками революции. Напрасно стали бы мы изображать их в этом виде, чтобы заинтересовать публику их делом. Они были истолкователями внушенной им мысли и положили свой дар на то, чтобы ее понять. Им редко разрешалось творить. Церковь доверила их фантазии чисто декоративные части. Только здесь их творческая мощь развертывается свободно».

Утверждение В. Гюго и Виоле-ле-Дюка было чисто голословным, основанном на субъективном впечатлении статуария. Утверждение Малль основано на строгом историко-критическом изучении вопроса. Но он чего-то не договаривает. Навряд ли в том самом «особенном» и тайном, что создавалось в его мастерской — во вдохновении человеческого лица — церковь могла направить руку мастера — и не возможна ли бесконечная игра в пределах одной позы?

Художники поры бури и натиска были детьми своего сложного времени, вкусившего от познания и сомненья. Вдохновение Реймского собора — конечный синтез богатой опытом, познавшей сомненье и смятенье души. Они преодолены, но не стерты. Потому-то эта каменная книга была так глубока, эта симфония так человечна и богата.

X. Как произведение зодчества, как скульптурная каменная книга, готический собор пережил длинную историю. Большинство величайших сооружений этого стиля строилось десятилетиями, даже веками

и, начав воздвигаться еще в XII веке, они имеют зачастую романский хор (Notre Dame de Paris, Страсбургский собор и др.), романские крипты и романский поперечный корабль (Страсбургский собор), отдельные романские порталы (Реймский собор). В долгий период своей постройки они отходили далеко от первоначального плана и манеры; у большинства из них нет, в строгом смысле, стилистического единства. Их башни часто не получили пирамидального завершения, оставшись срезанными (Notre Dame de Paris, Реймский собор), иногда второй башни вовсе нет (Страсбургский, Антверпенский, Фрейбургский соборы). Кельнский собор вообще не пошел в первые века далее алтарной части. Не имея здесь возможности затронуть итальянскую готику, мы не можем не упомянуть о любопытной судьбе Сиенского собора. Планированный и начавший строиться в расчете на громадную площадь, растянувший чуть не на половину нынешнего города свои контрфорсы и части своих мраморных бело-черных стен (их доныне встречаешь, вросшими в стены окружающих домов), собор не был достроен. Город впоследствии должен был отказаться от грандиозной мечты и уместить собор в пределах одного поперечного корабля. Но и в этом виде он поражает громадностью.

С концом XIII в. готика ударяется в маниеризм. Уже скульптуры Страсбурга, в своих тревожных извивающихся формах, говорят о готическом барокко. Он с течением времени захватит и зодчество. В «пламенеющем стиле» XV в. характерен не столько внешний орнаментальный мотив раздутого пламени. В строительной его технике появляется ряд чисто декоративных, структурно-ненужных элементов. Подчеркивание изгибов свода, умножение нервюр, которые, точно груды сталактитов, пучками повисают вниз, не опираясь на колонну и являясь чистой декорацией, беспокойной, вычурной, утомляющей впечатлительность — таковы черты style flamboyant — в соборе, как и в замке XV века (Вратиславский зал в Праге). С вычурностью рядом идет оскудение. Готический храм уже не привлекает прежнего напряжения чувства и сосредоточения сил и средств. Эпоха огромных соборов отошла в прошлое. Вырождающаяся готика отступает перед новыми вкусами Ренессанса. Равнодушие, непонимание окружают готическое сооружение. «Ключ к пониманию его утрачен». Он будет вновь найден в эпоху романтизма и, после излияний Шатобриана, Виоле-ле-Дюк оживит его научное толкование, а Виктор Гюго (в романе Notre Dame de Paris) поэтическое переживание. Ныне средневековое искусство становится объектом только исторического исследования. Но в порядке нового воплощения своих мечтаний романтика XIX в. привела к одному грандиозному предприятию. Постройка возобновлена с началом национально-движения в 20 годах XIX века, в 1880 г. в стиле совершенной готики достроен Кельнский собор.

XI. Ныне готический храм является однообразно серым, освещенным чаще всего убогой комбинацией новых стекол. Некогда он был полон красок. Многие сохранившие подлинную раскраску, статуи музеев Клуни (Cluny) и Germanisches Museum Нюрнберга, а также реставрация росписи Sainte Chapelle в Париже дают представление о прежних цветах. Полосатая шашечная или ромбовидная роспись каменных драпировок стен и колонн, расцветка флоры капителей, пестрые краски одежд на статуях, их золотые венцы, пояса и запястья, лица, окрашенные иногда ярко, иногда с нежностью, оживляли внутренность храма. Но особенно ликующий праздник красок создавала мозаика окон и «розы» портала.

В оценке художественного эффекта средневековых витражей не следует исходить от впечатлений окон XIV/XV века, где разработаны «картины», достигающие перспективной правдоподобности, путем применения мата заглушающие проходящий свет и краски. Витражи XIII века — не перспективная картина действительности, но цветной ковер: мозаика

небольших ярко-окрашенных кусочков стекла, с тактом отделенных друг от друга темной рамкой свинца, которая предохраняет цвета от взаимного приглушения. Лучи, свободно проходя через чистую стеклянную среду, зажигали стекло и воздух храма всей славой цветной радуги, заставляя его точно дрожать от отражений самоцветных камней. Готическое стекло самая блестящая страница живописных достижений эпохи. Его доньше сохранили, или умело реставрировали, Реймс, Страсбург, Кельн, Флоренция, Сиена, Вена, Прага и др. и, в особенности, маленькое чудо стеклянной мозаики, вся сотканная из света и красок, Парижская Sainte Chapelle.

Эта страница конечно, не должна заставить нас забыть о тех, менее грандиозных, но не менее замечательных, проявлениях, какие воплотились в декорации фрески, и миниатюре рукописи и, под конец средневековья, в станковой картине.

Ограниченные местом, мы почти лишены возможности сказать сколько-нибудь содержательно об этих видах искусства, в огромном большинстве своем (это относится, в особенности к фреске) безвозвратно погибших... Многочисленные средневековые учебники *De arte inluminandi* — свидетель богатого, научно-технического и художественного опыта западного живописца: опыта, который он впитал из византийских и восточных рецептов и собрал собственным наблюдением, чем далее, тем глубже проникавшимся влиянием школы. Сперва это труженик монастырской мастерской, работавший «во славу Божию» и по воле своего владыки-аббата, потом цеховой мастер, работающий по вкусу заказчика, в условиях конкуренции, в жажде наживы и славы. Следя, на протяжении XI—XV вв. за историей цветных и золотых инициалов, приютивших в раме буквы цветную картину, а потом открывающих ей поле целой страницы, мы видим, как канон уступает место свободному наблюдению, золотой и эмалевый фон (миниатюры XIII века производят впечатление настоящих драгоценностей) — естественному пейзажу; иератические условные группы — жизненным сценам, полным свободы и человеческой красоты. В неизъяснимом изяществе «часовников» (*livres d'Heures* кисти André Beauneveu, Jacquesmart de Hesdin, братьев Лимбурггов, под конец, Якова Кони) — после эпохи бесподобного парижского мастерства *grisailles*, пробивает пути фламандское влияние. Мы накануне рождения великой живописи, где новое слово скажет Север, чтобы, со свойственным ему искренним и сильным чувством жизни, напомнить самоудовлетворенному, гармонически-успокоенному чувству Европы Ренессанса о трагических загадках бытия и художественного воплощения.

Мы вовсе не имели возможности остановиться на разнообразных видах «прикладного» искусства, красившего средневековой городской быт: на лиможской эмали и посуде, на поделках из слоновой кости, на деревянной резьбе и деревянной инкрустации, на «рисунках» иглой: золотом и шелками, на металлической резьбе, украшавшей двери и окна средневекового дома и спинки, сиденья готической мебели...

Стиль Ренессанса является выражением уже иных социальных отношений и иной организации труда. С ним мы вступаем в отношения крупного капитализма в хозяйстве и режима абсолютизма в политике.

Из событий «внешнего порядка», эпидемия чумы 1348-г. и столетняя война провели ту глубокую борозду на теле бытового и психического уклада Запада, которая отчасти и обусловила нижнюю границу «городского», «готического» искусства, как и границу самого Средневековья.

О. Добиаш-Рождественская.

СЕРИЯ КНИГ ПОД ОБЩИМ ЗАГЛАВИЕМ ПРИРОДА и ЛЮДИ

Все книги богато иллюстрированы photographиями, рисунками, картами и чертежами.

Цена каждой серии **ШЕСТЬ** руб. с пересылкой.

Отдельно каждая книга **75** коп. с перес.

СЕРИЯ ПЕРВАЯ (изд. 1927 г.)

- ЖЕРТВЫ ДРАКОНА.** В. Тан Богораз. Повесть из жизни первобытных людей.
ПО СЛЕДАМ ПЕРВОБЫТНОГО ЧЕЛОВЕКА. Р. Эвдрюс. Описание экспедиции в Центральную Азию.
ЧЕРЕЗ ТЫСЯЧУ ЛЕТ. В. Д. Никольский. Научно-фантастический роман.
ОТ ПОЛЮСА ДО ПОЛЮСА. Свен-Гедин. Описание путешествий в разные части света.
БЕСЕДЫ ОХОТНИКА ЗА РАСТЕНИЯМИ. К. К. Серебряков.
ПОД МАСКОЙ АРАБА. Э. Кляппель. Путешествие по Аравии.
ДНИ В ДЖУНГЛЯХ. Вильям Биб. Из дневника натуралиста.
ЧЕРЕЗ ТРИ ОКЕАНА. А. Ингверсен. Путешествие трех датчан на моторной лодке из Шанхая в Копенгаген.
В ДЕВСТВЕННЫХ ЛЕСАХ АМАЗОНКИ. Эльгот Лэндж.
В СТРАНЕ КАННИВАЛОВ. (Новая Гвинея). Мерлин Моор Тэйлор.
ИЗ КАМЧАТКИ В АМЕРИКУ. И. Стеллер. Первое русское путешествие на американский материк.
СОСЕДИ СЕВЕРНОГО ПОЛЮСА. Э. Микельсен. Новая колония в Гренландии.

СЕРИЯ ВТОРАЯ (изд. 1928 г.)

- В СЕРДЦЕ АЗИИ.** Акад. П. К. Козлов. Монголо-Тибетская экспед. (1923—26 гг.).
СРЕДИ ТЮЛЕНЕЙ И БЕЛЫХ МЕДВЕДЕЙ. Фритноф Нансен. Иллюстрирована самим автором.
ПОД ПАРУСАМИ ЧЕРЕЗ ОКЕАНЫ. Д. А. Лухманов. Первое советское заокеанское плавание на парусном судне „Товарищ“.
В СТРАНЕ ВЕЧНОЙ ВЕСНЫ. М. Д. Комарский и Артур Бергер. Природа и люди Гавайских островов.
НА БЕРЕГАХ ТИХОГО ОКЕАНА. Проф. П. Ю. Шмидт.
КОСМИЧЕСКИЕ КОРАБЛИ (Ч. I и II. Цена 1 р. 50 к.). Проф. Н. А. Рынин.
НА КРАЮ СВЕТА. Вильям Биб. Экспедиция на Гапагосские острова 1923—24 гг.
У КАРЛИКОВ МАЛАЙЦЕВ. Р. Шебеста. Путешествие 1924—25 гг.
ЗАВОЕВАНИЕ ЛЕДЯНЫХ ПУСТЫНЬ. В. Е. Львов.
ВЕЛИКИЙ РУССКИЙ ПУТЕШЕСТВЕННИК И. М. ПРЖЕВАЛЬСКИЙ. Акад. П. К. Козлов.
ПО СУДАНУ. А. Радклифф Дугмор. Дневник путешественника.

Серия I или II высылаются с налож. платежом по получении задатка в размере 2 руб. за каждую серию.

Издательство „П. П. СОЙКИН“, Ленинград, 25 Стремянная 8.

А. М. Большаков.

„ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ДИСЦИПЛИНЫ“

Изд. 4-е, переработанное, 348 стр., с рис. и 14 табл. Цена книги 2 р. 75 к. с перес. 3 р.

СОДЕРЖАНИЕ:

АНТРОПОЛОГИЯ. АРХЕОЛОГИЯ. ПЕРВОБЫТНАЯ и РОДОВАЯ ПАЛЕОГРАФИЯ и ЭПИГРАФИКА (наука о древней письменности и надписях). **СФРАГИСТИКА и НУМИЗМАТИКА** (науки о древних печатах и монетах). **ГЕРАЛЬДИКА** (наука о гербах государственных, городских и фамильных). **ГЕНЕАЛОГИЯ** (наука о роде). **МЕТРОЛОГИЯ** (учение об истории единиц ценности, веса, объема, протяжения и времени). **ХРОНОЛОГИЯ** (наука об астрономическом и историческом исчислении времени). **ИСТОРИЧЕСКАЯ ГЕОГРАФИЯ. ЯЗЫКОВЕДЕНИЕ. ДИПЛОМАТИКА** (наука об актах и документах, как исторических источниках и явлениях народного правосознания). **АРХИВОВЕДЕНИЕ** (учение о наилучшем и наипростейшем устройстве исторических архивов и введении содержания их в национальный и международный научный оборот). **БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ** (учение об истории книги, библиотек и статистики библиотечного дела, а также об организации и пользовании грандиозным капиталом человеческих знаний, хранящимся в книгах). **ИСТОРИОГРАФИЯ** (история всех наук исторического цикла, уясняющая общий ход истории). **ТАБЛИЦЫ РИСУНКОВ** и оригинальных репродукций на особых листах: 6 таблиц по археологии, 1 таблица снимков по палеографии, 1 табл. по эпиграфике, 2 табл. по сфрагистике, 1 табл. по нумизматике, 1 табл. по геральдике и 1 таблица по историографии с портретами крупнейших русских историков.

Редакция и Контора
ЖУРНАЛОВ

„ВЕСТИК ЗНАНИЯ“
„ПРИРОДА И ЛЮДИ“
„МР ПРИКЛЮЧЕНИЙ“



Основано в 1885 г.

Центральный
КНИЖНЫЙ СКЛАД
ИЗД-ВА „П. П. СОЙКИН“
ЛЕНИНГРАД, 25, Стремянная, 4.
Телеграфный адрес
ИЗДАТСОЙКИН.

КНИГИ ПО МЕДИЦИНЕ:

ХИМИЧЕСКОЕ ОТКРЫТИЕ ЯДОВ. Пособие для фармацевтов, химиков и врачей. *Ф. Сабаличка.* Цена 1 р. 50 к., с перес. 1 р. 70 к.

ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ АУТОГЕМОТЕРАПИИ ПРИ ГОНОРРЕЕ И НЕКОТОРЫХ ЕЕ ОСЛОЖНЕНИЯХ. *Н. В. Николь.* Цена 80 к., с перес. 1 р.

РАННЯЯ ДИАГНОСТИКА ТУБЕРКУЛЕЗА. *Dr Hanns Alexander.* Цена 85 к., с перес. 1 р.

ТРУД И ЗДОРОВЬЕ. Проф. *В. П. Кашкадамова.* Ц. 25 к., с перес. 35 к.

ОБЩЕСТВЕННАЯ МЕДИЦИНА И СОЦИАЛЬНАЯ ГИГИЕНА. Проф. *З. Г. Френкель.* 1926 г. Цена 1 р. 50 к., с перес. 1 р. 75 к.

ТЕХНИКА ВАССЕРМАНОВСКОЙ РЕАКЦИИ. Проф. *Г. Д. Белоносовский* и прив.-доц. *С. С. Реченский.* Compendium основ с приложением Инструкции по производству Вассермановской реакции, выработанной на IX Всероссийском Съезде бактериологов, эпидемиологов и санитарных врачей. 1927 г. Ц. 50 к., с перес. 65 к.

ЭНДОКРИНОЛОГИЧЕСКИЕ ХИРУРГИЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ. Проф. *В. А. Оппель.* 1926 г. Ц. 1 р., с перес. 1 р. 20 к.

Из отзывов печати: „Книга Опделя прочитывается валлом: образный красочный язык, присущий автору, масса новых, иногда неожиданных оригинальных мыслей, целый ряд новых построений — все это служит причиной того, что оторваться от книжки нельзя, не прочтя ее до конца“. „*Врачебное Дело*“, № 5 — 1927 г.

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ДИАГНОСТИКА ЗАБОЛЕВАНИЙ ВНУТРЕННИХ ОРГАНОВ. Проф. *Я. А. Ловцкий*, прив.-доц. *Н. И. Шеварц* и д-р *Г. Я. Гехтман.* 1927 г. Ц. 1 р., с перес. 1 р. 20 к.

БОЛЕЗНИ ОРГАНОВ ВНУТРЕННЕЙ СЕКРЕЦИИ. Проф. *М. Я. Брейтман.* 1926 г. Ц. 5 р., с перес. 5 р. 50 к.

Из отзывов печати: „Монография автора содержит в себе огромный фактический материал, является ценным справочником... Вышеуказанной книге можно пожелать самого широкого распространения“. „*Русская Клиника*“, № 32 — 1926 г.

ЯЗВА ДВЕНАДЦАТИПЕРСТНОЙ НИШКИ. (*Ulcus duodeni*). Д-р *Н. П. Тагер.* Ц. 1 р., с перес. 1 р. 20 к.

ОСНОВЫ ГИПСОВОЙ ТЕХНИКИ. Д-р *А. Ф. Вербов.* 1927 г. Ц. 75 к., с перес. 90 к.

ТАБЛИЦЫ ДЛЯ КЛИНИЧЕСКОЙ АНТРОПОМЕТРИИ. Проф. *М. Я. Брейтман.* С объяснительным текстом и 19 рисунками. Для врачей, антропологов, педагогов, педагогов и художников. 1926 г. Ц. 1 р., с перес. 1 р. 20 к.

ОРГАНИЗАЦИЯ И РАБОТА В ХИРУРГИЧЕСКОМ ОТДЕЛЕНИИ. Проф. *В. А. Оппель.* 1926 г. Ц. 1 р. 50 к., с перес. 1 р. 75 к.

КЛИНИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ БОЛЬНЫХ. Prof. Dr Adolf Strümpell. Краткое практическое руководство. Перевод с 2-го немецкого улучшенного и дополненного издания д-ра *С. Найдич.* Ц. 80 к., с перес. 40 к.

ИСТЕРИЯ И ЕЕ ПАТОГЕНЕЗ. Проф. *Л. В. Блуменгау.* 1926 г. Ц. 75 к., с перес. 90 к.

СУЩНОСТЬ ГИПНОЗА. Проф. *Шильдер.* Перевод под редакцией, с предисловием прив.-доц. *В. И. Мяснищева.* Ц. 85 к., с перес. 45 к.

БОЛЬНЫЕ МОЗГОМ. Научно-популярный сборник под общей редакцией главного врача патолого-рефлексологического института имени Бехтерева *В. В. Срезневского.* Ц. 85 к., с перес. 50 к.

ОМОЛАНИВАНИЕ. Проф. *П. Ю. Шмидт.* Биологический очерк с 22 рис. в тексте. Ц. 30 к., с перес. 40 к.

ЛЕЧЕНИЕ СИФИЛИСА. Prof. Dr E. Melrowsky. **ИЗЛЕЧИМОСТЬ СИФИЛИСА.** Prof. Dr F. Pinkus. Перевод под редакцией и с предисл. проф. *А. А. Сазыкиной.* 1926 г. Ц. 50 к., с перес. 65 к.

АБОРТ И ЕГО ПОСЛЕДСТВИЯ ДО И ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ. КАК ПРЕДУПРЕДИТЬ БЕРЕМЕННОСТЬ. Д-р *И. И. Карлин.* 2-е значительно дополненное издание с диаграммами и таблицами. 1926 г. Ц. 60 к., с перес. 75 к.

КАЛОРИМЕТРИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА д-ра *Г. Я. Бакшта* для определения билирубинемии (применительно к способу Vogl'a и Zime'a) в 6 красок и объяснительным текстом. 1926 г. Ц. 60 к., с перес. 75 к.

ВОПРОСЫ МЕДИЦИНСКОЙ ПРОФИЛАКТИКИ. Сборник и выдал санврач *И. М. Ведерников* 1926 г. Ц. 2 р., с перес. 2 р. 30 к.

ЧТО ДОЛЖНЫ ЗНАТЬ СЕРДЕЧНЫЕ БОЛЬНЫЕ И АРТЕРИОСКЛЕРОТИКИ. БОЛЕЗНИ СЕРДЦА И СОСУДОВ, ИХ ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ И ЛЕЧЕНИЕ. Д-р *В. А. Хачатурян.* 1929 г. Изд. 2-е. Ц. 1 р. 25 к., с перес. 1 р. 45 к.

ГИГИЕНА СЕРДЦА. — КАК ЖИТЬ, ЧТОБ ИМЕТЬ ЗДОРОВОЕ СЕРДЦЕ. 1-е издание. 1929 г. Д-р *Хачатурян.* Ц. 25 к., с перес. 35 к.

ГИГИЕНА ШКОЛЬНИКА. — ЧТО ДОЛЖЕН ЗНАТЬ КАЖДЫЙ УЧЕНИК О СВОЕМ ЗДОРОВЬЕ. Д-р *В. А. Хачатурян.* 1927 г. Ц. 25 к., с перес. 35 к.

ПОЛОВЫЕ ОТКЛОНЕНИЯ И ПОЛОВОЕ ВОСПИТАНИЕ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ. ОНАНИЗМ И БОРЬБА С НИМ (для школьных работников и родителей). 2-е издание. 1929 г. Д-р *В. А. Хачатурян.* Ц. 1 р., с перес. 1 р. 20 к.

МЕРЫ И СРЕДСТВА, ПРЕДУПРЕЖДАЮЩИЕ ЗАЧАТИЕ, И ИХ КРИТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА. Д-р *Я. Ф. Вербов.* 1926 г. Ц. 20 к., с перес. 30 к.

ВОПРОСЫ ПОЛОВОЙ ЖИЗНИ. Д-р *Я. И. Зерва-мыслов.* 2-е издание, вновь просмотренное и дополненное. 1923 г. Ц. 50 к., с перес. 65 к.

СБОРНИК РАБОТ ПО АКУШЕРСТВУ И ГИНЕКОЛОГИИ, ПОСВЯЩЕННЫЙ ПРОФ. В. С. ГРУЗДЕВУ ЕГО УЧЕНИКАМИ В 25-ЛЕТИЕ ЕГО ВРАЧЕБНО-УЧЕНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ С многочисленными снимками, таблицами и чертежами. 756 стр. Ц. 10 р. Перес. по весу и расстоянию за 4 ф.

ТРУДЫ 1-го ВСЕСОЮЗН. СЪЕЗДА ФИЗИОТЕРАПЕВТОВ. 1926. Ц. 4 р.

„ЖУРНАЛ ДЛЯ УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ВРАЧЕЙ“, за 1924, 1925 и 1926 гг. Ц. 4 р. за год.

ЖИЗНЬ, ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И УЧЕНИЕ АКАДЕМИКА В. М. БЕХТЕРЕВА. Очерк его сотрудника рефлексолога *Н. В. Козлова.* Ц. 35 к., с перес. 45 к.

В. М. БЕХТЕРЕВ И 40-ЛЕТИЮ ПРОФЕССОРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ. Очерк *Dr Z. M.* Ц. 25 к., с перес. 35 к.

За наложенный платеж добавляется 10 коп.

Сочинения академика В. М. БЕХТЕРЕВА:

РАБОТА ГОЛОВНОГО МОЗГА В СВЕТЕ РЕФЛЕКСОЛОГИИ. 1926 г. Ц. 50 к.

ОБ АЛКОГОЛЬНОМ ОЗДОРОВЛЕНИИ. Ц. 20 к.

ВОЙНА И ПСИХОЗЫ. Ц. 20 к.

ВОПРОСЫ НЕРВНО-ПСИХИЧЕСКОГО ЗДОРОВЬЯ В НАСЕЛЕНИИ РОССИИ. Ц. 80 к.

БИОЛОГИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ МИМИКИ С ОБЪЕКТИВНО ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ. Ц. 50 к.

ОБ ИНДИВИДУАЛЬНОМ РАЗВИТИИ НЕРВНО-ПСИХИЧЕСКОЙ СФЕРЫ ПО ДАННЫМ ОБЪЕКТИВНОЙ ПСИХОЛОГИИ. Ц. 25 к.

ВОПРОСЫ ЭВОЛЮЦИИ НЕРВНО-ПСИХИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ОТНОШЕНИЯ ИХ К ПЕДАГОГИКЕ. Ц. 25 к.

ПРОВОДЯЩИЕ ПУТИ СПИННОГО И ГОЛОВОГО МОЗГА. Ц. 5 р. 50 к., с перес. 5 р. 75 к.

Цена с пересылкой по 10 коп. дорожке.