

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

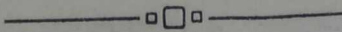
ИСТОРИЯ СТИЛЕЙ

ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ.

съ 84 иллюстраціями.

ПЕРЕВОДЪ СЪ НѢМЕЦКАГО
ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ И СЪ ДОБАВЛЕНІЯМИ

М. С. Сергѣева.



Российский Ин-т культурного
и природного наследия
БИБЛИОТЕКА

МОСКВА

Книгоиздательство „КОСМОСЪ“.

1913.

15 СЕН 2009

БИБЛИОТЕКА
И. М. Я.
Инв. № 1525

ПРОВЕРено

И. П. Пирогов

Cohn-Wienner

ИСТОРИЯ СТАВКИ

ИЗДАНИЕ ПЕРВОЕ

Издательство
И. П. Пирогов
Москва



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

Книга, предлагаемая вниманию русского 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 законѣрную 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 стиля, есть стремленіе и исканіе всѣхъ силъ эпохи. Созданіе стиля 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 стиля. Благодаря этому, нельзя даже говорить о подъемѣ и вырожденіи стиля, 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 стиля 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 стиля; 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 стиля, 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.

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 красотой 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 разграфленныхъ 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) нѣкому хульнику Іоаннови вредоумному". Въ этомъ посланіи другъ Семена Ушакова Іосифъ Владиміровъ возстаеъ 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 любомудрію... 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; возбу-

раженный, но несильный темпераментъ, впечатлительный, но неустойчивый, эклектикъ по технику, онъ создаетъ рядъ чрезвычайно оживленныхъ портретовъ, написанныхъ въ самыхъ разнообразныхъ манерахъ, портретахъ, въ которыхъ уже отражается проблески того романтизма, который нашелъ своего выразителя въ Брюлловъ (1799—1852). Классикъ по воспитанію, онъ любитъ театр, 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 творчествѣ 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 творчествѣ 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 творчествѣ 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, вводили 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. Мюнхенъ. 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 амфипростилосъ Wägner—Baumgartner. Hellas	45
»	19. Храмъ безкрылой Побѣды въ Аѣинахъ. 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 Lin- denschmidt 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. Ge- sellsch.	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 Гильдес- геймѣ. 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 Кельнскаго собора. Springer Hdb. II.	125
" 51. Фасадъ Кельнскаго 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 универси- тетѣ 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 Bürgner. 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 романскій стиль

” VII. Начало готики

” VIII. Высокая готика

” IX. Поздняя готика

” X. Итальянское возрожденіе

” XI. Городская готика въ Германіи и такъ называемый ренессансъ

” XII. Барокко

” XIII. Стиль регенства и рококо

” XIV. Стиль Людовика XVI и empire

” XV. Искусство 19-го столѣтія и современности

” XVI. Сущность образованія стиля и историческое развитие современнаго искусства

” XVII. Русское искусство (приложеніе)

Перечень рисунковъ

Оглавленіе

3

]

]