

**КОН-ВИНЕР**

**ИСТОРИЯ СТИЛЕЙ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ  
ИСКУССТВ**

**КОН-ВИНЕР**

**ИСТОРИЯ СТИЛЕЙ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ  
ИСКУССТВ**

*Перевод с немецкого*

**МОСКВА  
«СВАРОГ и К»  
2000**

Книга Кон-Винера «История стилей изобразительных искусств» ценна тем, что в ней дан исторический обзор важнейших моментов истории изобразительных искусств. Именно поэтому она часто служила и сумеет служить учебным пособием в художественных школах.

Настоящее издание выходит с незначительными изменениями.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Египетское искусство . . . . .	9
Доисторическое искусство Эгейского моря	19
Греческое искусство . . . . .	27
Эллинистическое и римское искусство . . . . .	48
Древнехристианское искусство . . . . .	62
Раннее средневековье в Германии и романский стиль . .	75
Начало готики . . . . .	94
Высокая готика . . . . .	104
Поздняя готика . . . . .	118
Итальянское Возрождение . . . . .	125
Городская готика в Германии и так называемый немецкий ренессанс	143
Барокко . . . . .	159
Стиль регентства и рококо . . . . .	182
Стиль Людовика XVI и ампир . . . . .	191
Искусство XIX столетия и современности . . . . .	199
Сущность образования стиля и историческое место современного искусства . . . . .	211
Примечание . . . . .	218

**ИСТОРИЯ СТИЛЕЙ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ  
ИСКУССТВ**

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### Египетское искусство

Мы мало что знаем о народном искусстве в Египте. Подданными царя были рабы, отбывавшие ему тягло. Именно потому он и мог возводить огромные здания, заставить служить им все искусства, но, за исключением построек малочисленной знати, постройки царя были единственными художественными произведениями в стране. Здания эти, отвечая мировоззрению египтян, служили почти исключительно религиозным целям: культу богов и культу мертвых. Даже от дворцов царя сохранилось нам немного. Храм и гробница были главными созданиями архитектуры. Долгое время оцепенелость этих построек исключала всякую возможность личного отношения к ним; о них говорили с крайним изумлением, как о загадочных созданиях, но без внутреннего понимания их чуждых форм. И только нашему времени удастся понемногу выработать историческое представление об египетском искусстве.

В культовых храмах, главным образом в гробницах, объединены все искусства страны. Статуи, рельефы, каждое украшение обусловлены религией и подчинены по содержанию и по форме всецело архитектуре. Так возникло единство стиля, нетерпящее никаких отклонений и заключенное в совершеннейшую форму.

Основой художественного впечатления была в данном случае простота линий и форм, которая доходит до монументальности благодаря тому, что эти линии и формы вырастают до огромных размеров. Но именно эта простота и служила помехой историческому пониманию искусства Египта, так как простейшие формы считались вместе с тем и самыми ранними. Первобытный человек, дикарь, обладает такой свежестью глаза, таким непосредственным отношением к природе, что его пещерные рисунки каменного периода являются чисто импрессионистскими; это непосредственно воспринятые и непосредственно переданные впечатления природы. Понятие о «примитивности».

как о беспомощности всякого начала в искусстве, безусловно неверно. Так же и на Востоке, в Месопотамии, о стиле искусства которого мы не имеем ясного представления, раннее искусство в сравнении с периодом расцвета менее ограничено. Так же и постройки Древнего царства Египта (3-е тысячелетие до н. э.) стоят уже не только в техническом, но и в художественном отношении на высокой ступени развития; их корни выходят за пределы исторических времен. Первоначально погребальная камера и место, предназначенное для культа, помещались под одной кровлей. По египетским воззрениям, после смерти человека остается духовная его часть, которая ведет свободное существование на земле, пока останки остаются нетронутыми; об удобстве и питании ее заботились, заготавливали для нее или просто рисовали различную пищу и утварь. Этим определялось все необходимое для египетской могилы: она должна была иметь собственно погребальную камеру, в которой помещается мумия, и кладовые с заготовленными жертвенными припасами. Позже, для нужд культа, потребовалось особенное маленькое жертвенное место в виде ниши перед ложной дверью, которая на Востоке символизирует переход в загробный мир. Такие ниши помещались в той же могиле, и эта могила устраивалась наподобие жилого дома. Постепенно ниши разрослись в молитвенный зал, зал—в храм; помещение, предназначенное для культа, отделилось от надгробной постройки, и такая надгробная постройка, до позднего времени сохранившая на могилах знатных форму кургана, на могиле царя становится памятником и обращается, в конце концов, в пирамиду.

От ворот, которые лежат в долине у Нила, идет, подымаясь, крытый переход к храму; его составляют обнесенный колоннами двор, зал с колоннами и святилище, расположенные друг за другом; к храму примыкает пирамида. Целое представляет собою архитектурный план завершенного единства: каждое отдельное здание имеет художественную ценность и само по себе и как гармоническая часть архитектурного целого. Реконструкции надгробного памятника Не-узере (5-я династия), сделанные Борхардом, совершенно ясно говорят нам о наличии в данном случае определенного художественного замысла. Для нас, воспринимавших египетскую архитектуру как массовую, такие тонко расчлененные планы явились полной неожиданностью. В эстетическом впечатлении, которое мы получаем от ворот у Нила, главным является не стена, как это бывало впоследствии в подобных случаях, но самый входный зал, портик с его тонко и логично расчлененными колоннами, что вполне отвечает назначению здания. Храм мертвых и пирамида также превосходно согласованы между собою. В этом и состоит эсте-

тический закон: изящное становится еще утонченнее наряду с тяжеловесным, а массивное проявляется еще энергичнее по контрасту с изящным, потому что одно становится для глаза построением другого. Все части строения согласуются с целым. Вся постройка—исключительно тектоническая, и как целое подчиненно культовым делам, так каждая отдельная часть на своем месте обусловлена функциональным назначением. Египетская пирамида, бесспорно, самое монументальное создание архитектуры вообще. Сущность монументального и лежит в том, что его формы просты и не требуют для своего понимания тонкой восприимчивости, что они захватывают с первого взгляда и говорят своей простотой тем убедительнее, чем огромнее размеры. Особенностью является то, что в Египте эта монументальность стала художественным принципом в такое раннее время. Пирамида строилась для защиты останков царя. Потайная комната хранила их в этой каменной массе; к ней вел узкий ход, через который пронесли гроб, который потом заложили камнями и заделали облицовкой так, что его нельзя было найти. Но эти постройки говорят, вместе с тем, о монументальном чувстве уже развитого в художественном отношении времени. Характерным доказательством служит то обстоятельство, что цари, которые, как и прочие смертные, заботились еще при жизни о своих гробницах, строили сначала маленькое здание; оно разрасталось в своем плане и устройстве, пока они жили, и тем больше, чем дольше они жили. Следовательно, религиозным целям удовлетворял маленький памятник, а то, что по окончании постройки тотчас же продолжали строить дальше, служит уже доказательством стремления к более высокой художественной выразительности.

Дальнейшее развитие продолжается уже за пределами эпохи Древнего царства. До сих пор мы следили за его ходом по надгробным постройкам, с этого времени дальнейший его путь показывают нам постройки храмовые. Техника стройки пирамид ухудшается уже в Среднем царстве, которое следует отнести к 2000 году; фараон царствует не так абсолютно, не так неограниченно повелевает своим народом. Новое царство, заполняющее собой 2-ю половину II тысячелетия до н. э., уже совсем не знает пирамид. Центральным пунктом архитектурного интереса становится храм. Три главные части храма—двор, обнесенный колоннами, большой зал и святилище позади него—были уже в храме мертвых Древнего царства, но художественная обработка их становится теперь совершенно иной. Различие эпох делается тотчас же ясным, если сравнить, например, утонченную расчлененность ворот Древнего царства с фасадом храма в Луксоре, который, вероятно, построен незадолго до начала Нового царства. Вместо искусства, действующего целесо-



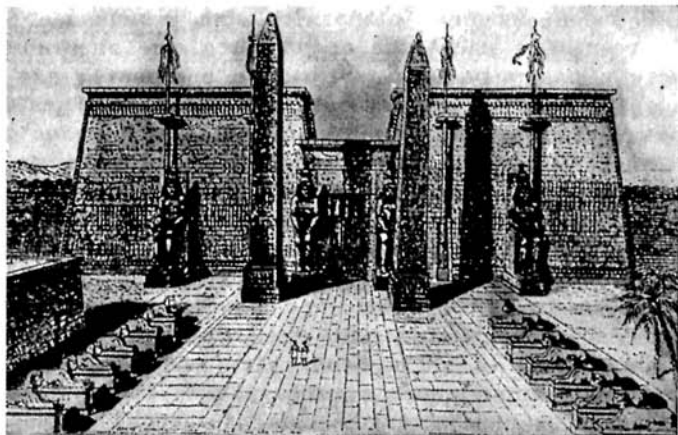


Рис. 1. Фасад храма в Луксоре

образной расчлененностью, появляется энергичная выразительность. Необычайная мощь этих построек заключается в том, что характер их противоречит характеру почвы, на которой они выросли. Типичным примером является Луксор, где фасад воспринимается всецело, как масса; стена, затканная плоскими, подобными ковру, рядами изображений из жизни царей и мифов о богах, говорит только как плоскость; она должна быть ограничена как можно резче, должна быть энергично замкнута, потому что все здание определяется контуром (рис. 1). Именно такое впечатление и получается в данном случае, потому что ограничивающие стену линии, подымаясь вверх, сближаются все теснее, все сильнее сжимают ее в своих тисках; горизонтальная линия далеко выступающего карниза энергично ограничивает здание от воздушного пространства сверху. Карниз является важнейшей частью египетской архитектуры, потому что на его долю приходится самая существенная функция в этом ограничении здания. Эпохи с развитым чувством декоративности неизменно пытались при помощи ваз, статуй и других декоративных элементов архитектуры, которые они располагали на верхнем карнизе, сделать в здании переход к воздушному пространству постепенным и подчеркивали главный портал тем, что крышу над ним подымали как можно выше. Египтянин поступает как раз обратно: он замыкает здание строго горизонтальной линией и выделяет портал тем, что опускает в этом месте стену. Благодаря этой выемке, вход можно заметить только вблизи. Спокойная плоскость стены должна оставаться доминирующей, и портал не должен служить ей помехой. Портал, поскольку это возможно, лишается того значения, которое

имел, например, портик с колоннами у ворот эпохи Древнего царства: он не должен служить перерывом, расчленяющим стенную плоскость. Этот перерыв сглаживают тем, что низкий портал связывают снова при помощи наклонно поднимающихся линий с боковыми пилонами (рис. 1). Такую же точно роль отводит египетское искусство во внутренней постройке и двери, которая вела из колонного зала в святилище и открывалась только немногим избранным. Конечно, в зале храма Аммона в Карнаке, например (рис. 2), колоссальные колонны среднего прохода, стоящие, как сторожевые великаны, у таинственной двери, своими рядами должны были направлять глаз зрителя именно в ее сторону; они и теперь помимо нашей воли приводят к ней наш взгляд. Указывать на таинственное, не раскрывая его,—такова была религиозная цель египетского искусства. Но в архитектуре зала, среди колоссальных масс колонн, эта дверь едва ли играет какую-нибудь роль наряду с общим впечатлением, потому что с этими главными рядами колонн проходят другие в том же направлении, и глаз нигде не находит свободного пространства, которое не было бы ограничено тотчас же, через несколько шагов. На наш взгляд, это совсем не зал, это — колоссальная масса колонн, между которыми остается лишь узкое пространство для свободного движения. Но главным в данном случае было не это свободное пространство, а гнетущее нагромождение архитектурных преград. Таким образом, принцип возможно мощного впечатления остается тем же, как внутри здания, так и в наружной постройке. Само собой

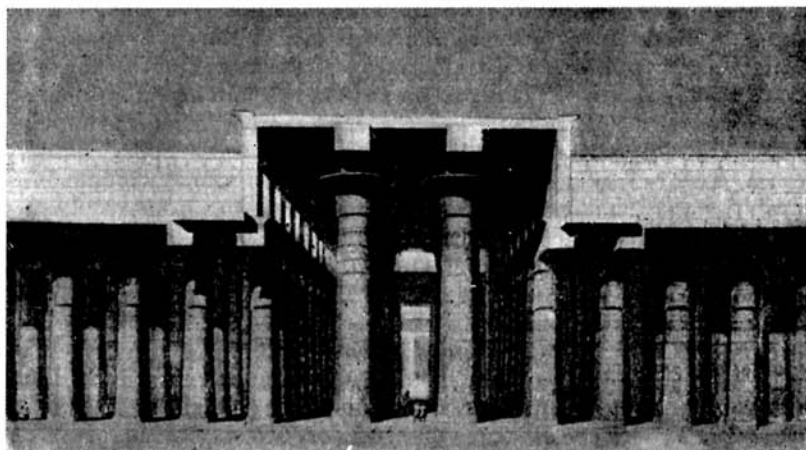


Рис. 2. Зал храма Аммона в Карнаке. В разрезе

разумеется, что этот принцип и для внутренней постройки вырабатывается лишь постепенно. По сравнению с залом в Карнаке (19-я династия; 1300 лет до н. э.) в залах более раннего времени гораздо больше воздуха и гораздо больше свободного пространства для движения. Отвечая развитию стиля, и сами колонны имели первоначально более тонкие формы. Колонна Древнего царства была очень тонко расчлененной. В ней легко можно узнать растение, от которого она заимствовала свою форму. Четыре стебля папируса, вырастающие из высеченных в камне листьев у ее основания, оканчиваются каждый закрытым цветком и обвязаны лентами из камня. Стебли соединяются в ствол, венчики — в капитель, а ленты сдерживают стремящиеся вверх формы. Но в колоннах карнакского храма совсем уже не важно, что формой для них служили растения: распустившийся цветок папируса для колонн в среднем проходе, закрытый — в боковых рядах. Колонна обратилась в каменную колоду, и мотивы растений удержались в ней лишь по традиции. Колонны нагромождены в непомерном числе и они слишком массивны по сравнению с действительной тяжестью, которую они несут. Неиспользованная сила производит, однако, впечатление вялости. Масса сама по себе не есть органическое образование. Тектоническое чувство требует ясно выраженного отношения между силой и тяжестью как по отношению к пространству, так и по отношению к отдельной колонне.

Живопись и пластика за это время проходят то же самое развитие: от тонкой и расчлененной формы к обобщающей ее трактовке. Древнее царство и в данном случае обнаруживает вполне развитое чувство стиля. Оно обладает таким тонким пониманием условий плоскостной декорации — а такая декорация и была необходимой для стен его гробниц и храмов, — какого не встретишь у большинства эпох после него, когда на стене изображались далекие пейзажи, с сильно углубленным пространством, благодаря чему стена теряла свое назначение ограничить пространство, а само пространство свою замкнутость. Египтянин удовлетворяется тем, что дает изображения божественных мифов, царских деяний или различного имущества умерших в виде тянувшегося непрерывно фриза в плоском раскрашенном рельефе. Он вполне логично исходит от стеной плоскости; значение ее должно быть сохранено в полной силе. Изображения нигде не выступают из нее. Стена служит внешней плоскостью для фигур. Египтянин углубляет вокруг них фон, но опять-таки таким образом, что и этот фон образует ровную поверхность (рельеф en saux). Он проектирует, таким образом, свои фигуры строго в плоскости, они лишены поэтому всякого впечатления глубины. Фигуры изображаются в профиль идущими, что позволяет легче всего свести



Рис. 3. Часть рельефа гробницы Ма-нофера

движение к линии; они идут по черте, а не по земле, и место, где происходит действие, не поясняется никаким задним планом. Рассказано только само событие, рассказ ведется в изображениях, расположенных рядами, которые совсем не связаны между собой и лежат друг над другом. И все же, повидимому, в противоречии с такой мало реалистической манерой, мастера эти обладали чрезвычайно тонким чувством природы. Взгляните на рельеф из могилы Ма-нофера (Древнее царство), изображающий похоронную процессию, в которой перед умершим проходят все его богатства (рис. 3): как хорошо переданы на нем тяжелая поступь быка, эlegantный рисунок журавлей и неуклюжая походка гусей. Проследите линию шеи журавлей от головы вниз до груди, контуры спины и груди быка. Движение, характер животных переданы так же превосходно, как и детали. Лепка тела внутри плоскости рельефа изумительно тонкая. Нужно провести рукой по поверхности рельефа, чтобы почувствовать вполне эти тончайшие подъемы и углубления, это едва уловимое волнение плоскости. Фигуры вылеплены так нежно с определенным намерением, и былая раскраска их, тоже намеренно, передавала одну окраску кожи,

опуская другие ее особенности, потому что для глаза главным должен оставаться контур, который рисуется резкой линией света и тени по краям фигур и ставит рельеф в одинаковые условия с рисунком. Египтянин прекрасно знает форму животных, но вполне логично считает, что для декорации стены определяющим условием является плоскость, и что этой цели наиболее отвечает рисунок. Линия господствует над всем. Это обстоятельство объясняет нам и одну странную особенность египетского искусства: в профильном изображении человека одно плечо бывает неестественно выдвинуто вперед. В изображениях Древнего царства бесспорно заметна тенденция, которая стремилась представить фигуру на плоскости, по возможности ясно расчленив ее: голову поэтому рисовали в профиль, грудь en face, а ноги опять в профиль. Иератические произведения скульптуры всего позднейшего времени сохранили этот способ изображения, может быть, под влиянием религиозного давления, так же, как и обыкновение рисовать царя в большем масштабе, чем его подданных, и еще многое другое. И тем не менее невольно напрашивается предположение, что главный смысл выдвинутого плеча в фигуре писца на рисунке 3-м заключается в том, чтобы ясно отделить обе руки одну за другой в рисунке, в линии. Невозможно предположить, чтобы тот же самый художник, который сумел так ясно изобразить замечательную группу журавлей пересекающимися линиями, не решился бы попытаться нарисовать руку одну за другой, в профиль. Ноги сами собой давали эту ясность в изображении шагающей фигуры, соотношение же рук не могло быть выражено так отчетливо потому, что между ними помещается тело. Египтянин поступал, как рисовальщик, он брал мерилom расстояния прежде всего линию плеча и выражал расстояние от шеи при помощи именно этой линии. Самой груди, наоборот, недостает ясности выражения. В линиях туловища, там, где они переходят в профиль ног, ясно заметно отсутствие логической выразительности, недостаточна здесь и моделировка тела. То что на нашем рельефе рога идущего быка изображены симметрично, на плоскости, что en face, вместе с ними поставлена только верхняя линия лба, сама же голова не следует этому направлению, является лучшим доказательством того, что в фигуре писца руководящим являлись лишь линии рук и плеч, а не ясное расположение плоскостей.

Египтянин Древнего царства обладал тонким пониманием условий плоскостной декорации и в рисунке деталей, и в композиции целого. Неслучайно в нижнем ряду фриза, только начало которого изображено на рисунке, двойной ряд маленьких птиц почти орнаментально заканчивается изображениями маленьких зверей, нежность и миниатюрность которых делает



Рис. 4. Рамзес II на колеснице. Рельеф

поступь быка, помещенного непосредственно над ними, еще массивнее. Художественная задача заключается в данном случае в том, чтобы этими параллельными фризами, опоясывающими все пространство, придать ему сдержанный покой. Мы будем часто говорить о том, что горизонтальные линии, идущие параллельно земле, — линии спокойные, в то время как линии вертикальные, которые восходят от земли, являются носителями архитектурного движения. Так например, поперечные линии лент, опоясывающих пучки стеблей лотоса, сдерживают стремящуюся ввысь колонну и связывают вместе с тем ее отдельные части; и спокойная горизонтальная линия фриза на гробнице Ма-нофера является следствием того же стремления к замкнутости, как и карниз, который энергично очерчивает здание снаружи.

Эта закономерность делает понятным то, что плоскостная декорация есть необходимое следствие стиля, который, как мы видели, так часто делает плоскость основой архитектуры. И стены пирамиды также были покрыты украшениями, которые соответствовали грандиозной мощи здания и получались благодаря различиям в окраске камней его облицовки. Только в позднее, упадочное время, и то только один раз, покрыли стены пирамиды такими же скульптурными фигурами, какими покрывались стены храма. Необходимым следствием единства стиля явилось то, что скульптура и живопись Среднего царства, подобно архитектуре, приходит постепенно к обобщающей трактовке формы (рис. 4). Мы не имеем в сущности права

говорить об ее оцепенелости. Стремление к монументальности требует пренебрежения деталями. Впечатление от позднейшей египетской колонны было бы ослабленным, если бы иероглифы и другие изображения, украшавшие ее, потребовали близкого рассмотрения. Но подобно тому как в архитектуре главным становится общее впечатление, а не целесообразное расчленение в пределах одной колонны, так и в скульптуре стремятся придать определенную выразительность голове, вместо того чтобы изобразить человека таким, каким он есть на самом деле, и место объективного наблюдения заступает субъективность впечатления. Иератическая оцепенелость статуй старого времени остается только в позе, голова должна улыбаться или угрожать; колоссальные статуи высекаются с тем же самым намерением произвести сильное впечатление, которое скрывается в нерасчлененных колоннах; в изображениях обыкновенных людей отдельные формы тела теряют свою силу. Таким образом, вполне естественно (рис. 4), что импрессионизм, совершенно пренебрегающий деталями формы, чтобы добиться наивысшей силы выражения, прорывается в Новом царстве наружу, как только борьба царя Эхнатона против старой религии создает ему на короткое время необходимые для его существования условия. Новое царство было временем, когда Египет оставил свою замкнутость, вступил в дружественные сношения с другими народами. Обеднев сам в художественном отношении, он черпает новые силы из культуры Эгейского моря и, наряду с этим, из своего прошлого. Понятно ревностное стремление удержать, по крайней мере, для храмовых построек старый неуклюжий стиль, но и здесь тоже не удалось сохранить полную замкнутость, потому что новые тенденции были для этого слишком сильными. Неподвижность остается только в позах; избегая сильного впечатления, впали в слащавую мягкость. Иноплеменные народы, которые, начиная с VI века до н. э., сменяясь один за другим, покоряют Египет — Александр Великий, его преемники, римские императоры, — находят в Египте по существу еще то же искусство, что и Камбиз, свергнувший в 525 году последнего египетского фараона. Узурпаторы, подчиняясь традициям страны, строили в ней свои храмы в старом стиле и изображали себя в костюмах, жестах и позах древних фараонов. Таким образом, официальное египетское искусство, великие деяния которого принадлежат Древнему и Среднему царствам, сохраняет еще надолго призрачную жизнь, в то время как новые народы с новой силой создают новый мир красоты в искусстве и жизни.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### Донисторическое искусство Эгейского моря

Далеко неслучайным было то, что египетское искусство, как только оно созрело в своем развитии до импрессионистического понимания формы, подверглось влиянию так называемой микенской культуры, которая была блестящим явлением в бронзовый период. Примитивный импрессионизм первобытного человека создал здесь поразительные по своей выразительности произведения. В живописи, в ювелирном искусстве, в резьбе по слоновой кости и на камне она изображает людей и животных в самых сложных движениях, создает чрезвычайно тонкий и нежный в своих линиях орнамент и владеет при этом в совершенстве техникой архитектуры, живописи и скульптуры. Это — культура, о мощи которой рассказывает нам эпос Гомера. С острова Крита, места своего происхождения и главного центра, она посылает нам свои богатства. Творческие силы этого искусства, создавшие из своих неисчерпаемых источников образы и произведения, которые и до сих пор говорят нам непосредственностью своего художественного восприятия, оплодотворяли тогда весь мир, вплоть до Испании и израильского Ханаана. Так же и в греческой мифологии царь Минос с острова Крита играет роль, которая говорит нам о значительной мощи микенской культуры, остатки которой найдены в раскопках. Трудно себе представить более сильную противоположность, какая существует между египетской и микенской архитектурой. Египтянин ограничивает каждое пространство относительно другого. Критский же дворец в Кноссе вместе с входной лестницей возвышается над землей, группируется вокруг двора и раскрывает пространства дворца, восхищая глаз своим живописным видом. Египетская колонна тяжеловесна, критская — внизу заострена и как бы балансирует, а воздушная капитель эластически поддается под давлением тяжести. Египетская колонна таким образом сильнее выражает функцию несущей части. Египетская стена строго ограничивает простран-





Рис. 5. Юноша с сосудом. Фреска из Кнососа

сфера — передача мускулатуры и мяса». Этим мы резко определили импрессионистский характер микенской пластики: объектом художественного восприятия в ней, так же как и в живописи, является форма, а не рисунок. Непосредственное схватывание видимого образа делает фигуру несущего сосуд критянина такую индивидуальную; жизнь бьется во всех членах в фигурах быков и их укротителей на золотом рельефе кубка из Вафио. Ничего подобного не встретишь в египетской скульптуре. Импрессионизм и реализм идут всегда рука об руку.

Сила и выразительность образа дают фигуре телесность, отделяют ее от стены, на которой она написана. Египетский рисунок, который исходил из стеной плоскости, фигуры передает тоже в плоскости; импрессионизм Крита исходит из впечатления образа и хотя стремится затем подчинить фигуру

ство, в то время как критская украшена пространственно глубинными изображениями. Достаточно сравнить стенную живопись критского дворца в Кнососе (рис. 5) с ранним египетским рельефом (рис. 3), незатронутым чужими влияниями, чтобы почувствовать всю противоположность этих двух художественных направлений. Египтянин выцарапывает на плоскости линии контура такими, какими он видит их при точном рассмотрении деталей, и стремится овладеть внутренним рисунком при помощи такой же точной моделировки. Художник Крита передает лишь общее впечатление, форму, какую она представляется глазу при первом взгляде, и пренебрегает деталями, требующими подробного изучения. В скульптуре то же, что и в живописи. Фуртвенглер говорит о микенских геммах: «Микенское искусство мало заботится о ясной технике, о костяке, в чем состоит сила египетского искусства, его

спокойной плоскости, но не достигает этого вполне. Импрессионизм во все времена своего расцвета провозглашает принцип *l'art pour l'art* (искусство имеет самодовлеющую ценность).

Яснее всего говорят об этом произведения художественной промышленности. Уже во введении шла речь о том, что художественная промышленность, как искусство прикладное, должна постоянно преследовать те же тенденции стиля, как и архитектура. И, действительно, оказывается, что роспись критской вазы (рис. 6) так же не считается с плоскостью стенки сосуда, но стремится передать пространство с изумительным пониманием его телесности и пластичности. С морского дна тянутся кораллы и водоросли, как будто увлекаемые течением, морские звезды и моллюски плавают, словно в сети призрачно колеблющихся растений; все это полно совершенной красоты формы. Импрессионизм изображает форму только светом и тенью, в то время как глаз рисовальщика ищет контура предметов. Все же хотя микенское искусство и отправлялось от формы, оно пыталось подчинить ее рельефность условиям стеной плоскости и свести форму на линии и полосы, подобно тому как это делало японское искусство. В нем неясны, но все-таки заметны следы тектонического чувства. Яснее всего об этом говорит сама форма сосудов.

Очевидно, что структурный стиль будет придавать значение ясному расчленению сосуда сообразно его назначению: он резко отграничит ножку сосуда, его горлышко и вместилище, в то время как, наоборот, стиль, лишенный тектонического чувства, на первом плане будет ставить не ясность, а красоту формы; он прежде всего обрисует сосуд линией, которая выразила его



Рис. 6. Критская ваза

силуэт нежным скользящим изгибом, без перерыва идущим от краев до ножки. Таковы законы, которые и позволяют провести резкие различия в изобразительных искусствах. Критский сосуд приближается более к произведениям нетектоническим уже тем, что его форма красива. Очерчивающая его линия прекрасным спокойным движением изгибается от горлышка до заостренного окончания. Именно это заостренное окончание и указывает на то, что стиль лишен тектоники. Структивный стиль ножку сосуда сделает такую, чтобы сосуд можно было на нее поставить; это заострение, наоборот, хотя и дает прекрасную слитность линий, но само необходимо нуждается в особой подставке. Почти во всех эпохах, лишенных тектонического чувства, мы находим такое заострение, и в поздней немецкой готике, и в рококо, точно так же, как и узкое горлышко, которое с таким спокойствием продолжает линии вместилища. Только валик, который отграничивает шейку, указывает на то, что понимание назначения отдельных частей сосуда все-таки существовало, но он делает это не настолько энергично, чтобы стать препятствием спокойному течению линий и действительно разграничить шейку и самый сосуд.

Роспись стенки сосуда и роспись дворца стилистически соответствуют друг другу, поэтому в параллель нерасчлененности отдельных частей сосуда можно поставить то, что в критских дворцах Файстоса и Кнососа отдельные комнаты не стоят обособленно, как в современных им постройках греческого материка, но соединяются дверями с соседними помещениями; благодаря таким проходам получался целый ряд чрезвычайно богатых по форме живописных перспектив, и не может быть никакого сомнения в том, что в архитектуре, так же как и в живописи, действительно стремились к красоте и живописному. Об этом свидетельствует то немногое, что сохранилось до нашего времени, кроме известных уже нам фресок, изображающих шествие юношей с сосудами, и других картин народной жизни, из богатой декорации критских дворцов.

Когда-то была высказана мысль, что различие между критскими и современными им материковыми дворцами так же велико, как между роскошным Версалем и, например, Вартбургом. Противоположность полная. На Крите жилые покои и службы группируются вокруг открытых дворов и соединяются между собою многочисленными дверями; на материке, наоборот, стремятся обособить и ясно выделить отдельное помещение. Мужской зал, *μεγαρον*, является центром всего плана. Он совершенно изолирован, да и соседние комнаты расположены не стена к стене, но лежат вдоль коридора. На материке вход в комнату устраивался на узкой стороне, так что она была сразу видна вся, когда в нее входили; на Крите главную дверь по-

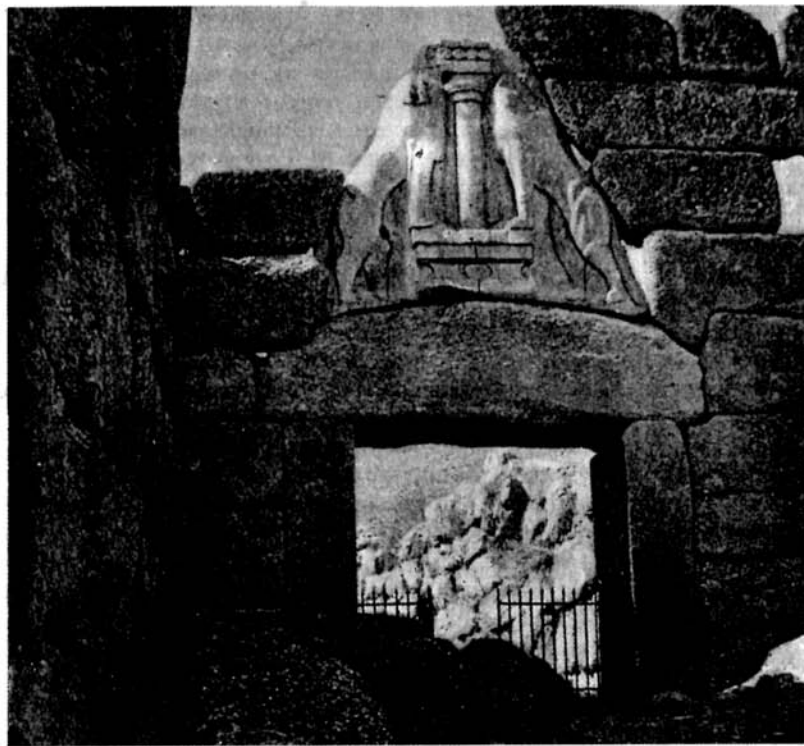


Рис. 7. Львиные ворота в Микенах

мещали на длинной стороне. Но главное различие заключалось, однако, в том, что на материке весь комплекс зданий опоясан кольцом стен, что придает постройке характер более энергичный; роскошные дворцы Крита, наоборот, лежали открыто. Повсюду виден контраст между зданием, приспособленным к определенной цели, и роскошной постройкой, между ясностью и живописным богатством. Естественно, что крепости материка, которые являются типично целесообразными постройками, резче всего выражают эту логику. Они породили своими пеласгическими или киклоническими стенами столь фантастические легенды о первобытных великанах. Однако их стены лишь кажутся сложенными грубо, на самом деле они построены с большой архитектурной добросовестностью. Львиные ворота в Микенах (рис. 7)— глубокопродуманное произведение, и принцип их постройки применяется во многих порталах этого времени. Два блока поддерживают каменную балку, которая яв-

ляется только грузом и сама не несет никакой тяжести. Весь груз лежащих над нею рядов кладки, благодаря тому, что камни этих рядов скошены, передается на боковые стены; таким образом над входом образуется пустое пространство в виде треугольника, которое заполняется легкой каменной плитой, покрытой скульптурными украшениями. То что украшена была только эта, несущая в постройке никакой служебной роли, плита, говорит о чрезвычайно тонком понимании архитектуры. С первого взгляда ясно, какая именно часть здания поддерживает и какая является грузом, и только этой одной плите, ничем ненагруженной и лишь заполняющей пустое пространство, тонкий архитектурный такт решился придать декоративную форму. Такова также и роскошная утварь на материке, найденная в гробницах Микен, форма которой больше соответствует своему назначению, чем критская... Эта утварь в зависимости от своего назначения разнообразна; сосуды имеют широкую ножку и удобное горлышко. Декоративный рисунок не просто подражает природе, но стал строго стилизованным орнаментом сосуда. Достоверно то, что Греция этой эпохи, о которой свидетельствуют замки Микен и Тиринфа, именно середины II тысячелетия до н. э., находилась под сильным влиянием Крита. Мы находим в ней вывезенную, несомненно, с Крита посуду, характерные изображения которой и техническое мастерство говорят нам о живом стиле островов Эгейского моря. Определенно критское влияние сказывается в треугольной скульптурной плите Львиных ворот не только по стилю, который родственен критскому и понимает тело только как пластическую форму, изображая ее широкою лентою, но и по сюжету, который встречается во всех областях, где распространялась эта культура. Два льва опираются передними лапами на подножие алтаря, по сторонам колонны со странным, суживающимся книзу стержнем и капителью в виде валика. Эта форма колонны характерна для всего стиля, ее мы встречаем и во дворцах Кнососа; она представляет собою заостренную, вбитую в землю сваю и указывает на то, что каменным колоннам предшествовали деревянные. Но сама по себе ее форма изменчива, а стержень, который должен сосредоточить в себе для нас всю устойчивость колонны, покрывается зигзагообразным, лишенным определенного направления орнаментом, так что колонна из органической части здания превращается в декоративное украшение (рис. 8). Понятно, что колонны с таким богатым орнаментом должны были усиливать живописное впечатление в залах критских дворцов, в особенности если эти зигзаги, в свою очередь, заполнялись беспокойным спиральным орнаментом, который ведет свое происхождение из Египта. Вообще говоря, эта культура не только влияла на

Египет, но и сама заимствовала у него некоторые мотивы, перерабатывая и развивая их совершенно самостоятельно. Композиция Львиных ворот, которая часто встречается на резных камнях, имеет свой прообраз на Востоке, о чем говорят фигуры львов, вместо которых встречаются и фантастические, безусловно восточные формы грифов. Но смысл этого символического изображения, так же как и многих других символов этой культурной среды, остается до сих пор неразгаданным. Можно предполагать, что колонна есть символ божества, покорившего львов, тем более, что в иных случаях они кажутся действительно прикованными к колонне. Благодаря последней детали, становится менее правдоподобным другое толкование. Оно возникло тогда, когда еще не знали сходных изображений и, основываясь только на Львиных воротах, толковали его, как символ дома, охраняемого львами. Как бы то ни было, крито-микенское искусство, конечно, не было независимым в своем возникновении.

Нельзя не удивляться, что уже в то время, почти на заре европейской культуры, в бронзовый век, мы находим искусство роскоши так ярко выраженное, искусство, богатые формы которого не только не вытекают из определенной цели, но, в особенности на Крите, прямо борются против ясного выражения подобной целесообразности. Орнамент на колоннах, импрессионизм фресок и росписи ваз имеют именно такое назначение. Когда видишь, что женская одежда этого времени, обшитая орнаментированными бляхами, покрывала всю фигуру массой ярких блесков и, стягивая ее в талии, выделяла грудь, нарушая структуру тела; когда видишь, что даже для мужчины (рис. 5) стянутая талия в то время являлась идеалом красоты, тогда непроизвольно встает перед нами богатство рококо, и начинаешь чувствовать самую тесную близость между обоими стилями. Как бы это ни казалось странным, но мы все-таки весьма хорошо осведомлены о культурных связях Крита в эту эпоху, отчасти благодаря греческим мифам, которые в сказаниях о Тесее сохранили нам важные следы могущества критян на море, но главным образом благодаря раскопкам. Можно утверждать с полной достоверностью, что основы микенской культуры, как мы только что видели, лежат на Востоке; и так как мы знаем, что в седой



Рис. 8. Колонна из Микен

древности на Крите жило малоазийское племя каров, обратившихся впоследствии в рабов и крепостных чужеземных завоевателей, то, ему, может быть, и следует приписать эти восточные элементы культуры. Но вполне достоверным следует считать, что именно пришельцы стали носителями культуры и что они, как это доказывает Фуртвенглер, были греками, может быть ионийцами.

Сношения Крита с Египтом дают нам возможность довольно точно датировать эту эпоху. Общение между этими двумя самыми могущественными нациями Средиземного моря должно было начаться около 2000 года до н. э. Как мы уже видели, в Египте копировали технику и форму микенских образцов; с другой стороны, и эгейская культура, в свою очередь, заимствовала некоторые образцы, которые она перерабатывала самостоятельно. Но около 1200 года до н. э. обитатели берегов Эгейского моря, сосредоточив все силы, готовятся к сильному выступлению и предпринимает воинственный поход на Египет, в котором терпят полное поражение. С этих пор мы ничего более не слышим об эгейской культуре, и когда мы видим жалкие попытки переработать эгейские традиции в вазах, которые вскоре после этого появляются на почве Эллады, тогда чувствуешь, что перед нами проходит одна из самых великих трагедий человечества, являющаяся одновременно и зарождением новой культуры, ибо тектоника эгейской материковой культуры легла в основание греческого искусства.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

### Греческое искусство

Когда тысячу лет спустя на почве Эллады перед нами появляется дорический храм, такой прочный и сочлененный, получаешь впечатление, что порядок начинает проникать в хаос. Впервые появляется архитектура, которая основывает всю мощь здания на расчленении отдельных форм, на ясном делении опоры и груза, несущих и лежащих частей. Храм Посейдона в Пестуме (рис. 9) — постройка необычайно мощная, но в этой постройке, вместе с тем, в первый раз в искусстве мы находим гармоничное сочетание частей, ритм пропорций. Его тектоника отличает его от критских дворцов, его ритм от египетской монументальности. С какой мощью и утонченную нежностью, при этом, деления фриза уравнивают нижнюю часть постройки с ее фронтоном. Но как ни благодарен вид этого храма, теперь, однако, ему недостает многого, что могло бы уяснить нам его первоначальный замысел: пустому теперь фронтону недостает статуй, фризу — рельефов, недостает красок, которые сплошь покрывали все части его организма. Время разрушило праздничность, которую умело сочетать с серьезностью греческое искусство и греческая жизнь.

Мы имеем ряд реконструкций греческих храмов, что является вполне естественным, если принять во внимание ту основательность, с которою изучали греческое искусство. На первых порах кажется, что здания, подобные храму в Пестуме, сохранившие все главные элементы стиля, нетрудно восстановить во всех деталях. Однако большинству реставраций не хватает тонкого чувства стиля, необходимого именно для понимания таких деталей. И только в самое последнее время, с тех пор, как Фуртвенглер завоевал для истории искусств Эгину и восстановил храм Афайи, прежде называвшийся храмом Афины, мы получили совершенное воссоздание, основанное на строгом изучении и исполненное с тончайшим пониманием стиля (рис. 10). Стороны здания, где находятся фронтоны, совершен-





Рис. 9. Храм Посейдона в Пестуме

но отчетливо выявляют особенности стиля. Здесь ясно выражено членение фасада на ряд колонн и на фронтон, отношение всей массы здания к крыше, опоры к тяжести. В то время как египетская пирамида представляет собою нечлененную массу нагроможденных каменных слоев, здесь все находит свое функциональное разрешение, до мельчайшей тонкости. Каждая часть имеет свое определенное значение, причем цветной орнамент усиливает еще это значение. Он ни в коем случае не является внешним украшением, а разъясняет смысл и значение формы, на которой находится; благодаря орнаменту особенно выделяются главные части здания, опора и тяжесть, во всех своих деталях. С другой стороны, цветной орнамент служит связующим звеном между нижними и верхними частями здания, соединяя их в одно целое и таким образом, благодаря чувству красоты, членение приобретает единство.

Непосредственно с постамента вырастают шесть колонн; отвесные желобки, каннелюры, покрывают их стержни. Это чрезвычайно важно: микенская колонна (рис. 8), ствол которой был покрыт лишенным определенного направления орнаментом, казалось, утратила свою устойчивость и обратилась в простое украшение. Здесь, наоборот, отвесные каннелюры придают колонне стремление вверх, к капители, по направлению к той тяжести, которая лежит на ней. Три маленькие бороздки охватывают колонну, снова собирают вместе все ее силы; к ней прилегает капитель, слегка изогнутая, словно поддавшаяся

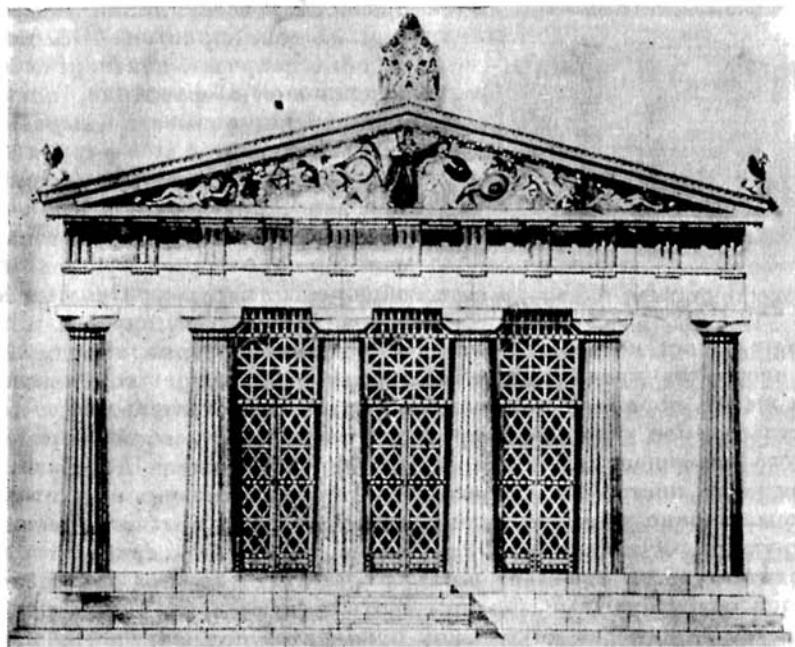


Рис. 10. Восточный фасад храма Афайи в Эгине. Реконструкция

немного под тяжестью, которую она несет. Расчет верный: получается впечатление, что соотношение уравновешенно: колонна немного поддалась под тяжестью в этом месте и затем уже стала прочно. Далее идет самый груз. Его как будто не хотели положить непосредственно: на каждую капитель кладется маленькая квадратная плита, абака; затем следует антаблемент: твердый каменный брус — архитрав и сильно расчлененный фриз. По нему идут, чередуясь, триглицфы с тремя бороздками и свисающими вниз капельками и гладкие квадраты, метопы, пустые здесь потому, что при раскопках не нашлось их заполнений, но в других случаях покрытые скульптурными изображениями. Этот фриз служит связующим звеном между цоколем и покрытием, переходом от грубой, незаполненной скульптурой балки архитрава, на которой, собственно, лежит груз, к радостному украшению фронтона. И это украшение тоже нельзя было поставить без всякой промежуточной связи, непосредственно на тяжелый камень. Между ними вставлен прежде всего более легкий фриз, капельки которого, пересекая линии шва, свисают на архитрав, а энергичное украшение на-

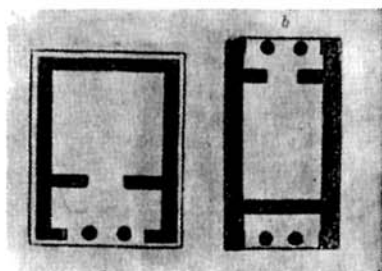


Рис. 11. План *templum in antis*

вверх линии, которые сходятся в среднем акротерии, вносящем в постройку чрезвычайное благородство и изящество формы. Особенно поражает в данном случае то обстоятельство, что скульптурное украшение фронтона подкрепляет собой энергию этого завершения, благодаря чему фронто́н, самая декоративная часть постройки, становится органическим членом архитектуры. Вполне ясно это видно покамест лишь в одной реконструкции Фуртвенглера. Украшение завершает архитектуру, архитектура, с своей стороны, расчленяет группы на поле фронтона. Наружные колонны соответствуют концам фронтона, каждая из четырех внутренних приходится под фигурой поверженного воина. Благодаря этому фигуры поверженных приобретают первенствующее значение; исходя из них, вся композиция делится на четыре группы, и сами группы получают внутреннее расчленение. Одна только Афина Паллада, подобно паузе в симфонии Бетховена, которая усиливает следующий за нею аккорд, приходится в промежутке между колоннами; приподнятая акротерием, она неограниченно доминирует над всем. С другой стороны, группы фронтона захватывают своими линиями колонны и метопы и устанавливают переход к среднему акротерии, заключительному камню, венчающему все здание.

В реконструкции Фуртвенглера великолепно передана также и выразительная окраска фронтона. Наше представление о греческом храме слишком строго. Здание, подобное храму в Пестуме, суровое и неокрашенное, как будто символизирует для нас характер греческой архитектуры. Но тектоническое чувство эллинов не только создает ясные, благородные формы, — оно умеет подчеркнуть и обосновать их декоративной раскраской. Четыреугольная плита абакис подчеркивается лентой меандра, маленькие раскрашенные листики обходят вокруг капители, как будто сгибаясь под тяжестью, они вносят таким образом определенную мотивировку. Раскрашенная орнаментация симы — водосточного желоба, идущего по краям крыши, и его зева — направляет взгляд от акротерия к акротериию.

Такое продуманное во всех деталях произведение является плодом столетней работы. Первоначальный план этой торжественной постройки, вероятно, был очень прост. По всем вероятностям, первоначально нерасчлененной целле храма, название которой  $\alpha\delta\varsigma$  (корабль) осталось за помещением для божества даже и в сложных постройках, уже в эпоху дорического стиля стали пристраивать передний зал (продомос рис. 11 а) и задний (опистодомос рис. 11 в); таким образом создавался более сложный план, который все-таки сохранял архитектурную цельность. Эти постройки были неразрывно связаны с целлой: боковые ее стены выдвигаются вперед и заканчиваются двумя пилястрами (анты); они соответствуют двум колоннам у входа, которые образуют вход в целлу, единственный источник света в храме (*templum in antis*). В сложных постройках Эгины и Пестума окружено колоннадой все здание; таким образом создавался общеизвестный тип дорического храма (периптерос) (рис. 12). Боковые ряды колонн содержат не точно удвоенное число колонн фасада: простое отношение было бы в данном случае слишком малозначительным. Эти колонны обходят вокруг всего храма непрерывным рядом, гармонично замыкают его, но не умаляют значения обоих фасадов.

Развитие последних идет параллельным путем. Важно отметить, что на древнейших каменных храмах, которые были исследованы, сима и акротерии делались из глины. Этим подтверждается предположение, что архаический храм был построен из дерева, и только те части делались из глины, которые могли пострадать от дождя. Каменные храмы на первых порах сохранили эти традиции. Мы можем проследить переход от деревянной постройки к каменной по Герайону в Олимпии, сима и акротерий которого тоже сделаны из глины. Ни одна капитель его колонн не похожа на другую: можно предположить, что первоначально Герайон был деревянным, и только постепенно каждая подгнившая колонна заменялась каменной. Также просто объясняется энергичное расчленение дорического фриза; строгий характер его создает определенное впечатление, что первоначально фриз был не декоративной, а тектонической частью здания. Триглыфы, очевидно, произошли из стесанных

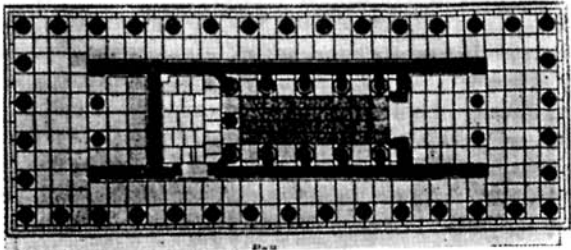


Рис. 12. План храма периптерос

первоначально фриз был не декоративной, а тектонической частью здания. Триглыфы, очевидно, произошли из стесанных

внешних концов балок крыши, пустые промежутки между ними закладывались досками, место которых заняли метопы; все сдерживалось кольшками или гвоздями, шляпки которых, вероятно, обратились в капли. Если в отдельности многое в данном случае остается еще гипотетичным, все-таки достоверно, что корни греческого храма заложены в деревянной постройке, возможно, что даже в микенской деревянной постройке, о которой говорилось выше. Некоторые формы нужно поставить в определенную связь с микенскими; план, очевидно, перенесен на храм с микенского зала, возможно что и форма колонны, которая в ранних оригиналах имеет микенскую капитель в виде валика, развилась из микенской деревянной колонны. В раннем дорическом стиле безусловно еще господствует декоративная тенденция древней эпохи. До нас дошел афинский фронтон раннего дорического стиля, верхняя линия которого не заканчивается по сторонам акротериями, но завивается в виде раковины улитки. Из этого следует, что эта эпоха иначе понимала линии фронтона, чем классически дорическая: линии фронтона представлялись в то время идущими не снизу вверх, а сверху вниз. Конструктивный стиль исходит из опоры, декоративный — из увенчания.

Несмотря на то, что развитие совершается постепенно, оба стиля резко разграничены эпохой художественного оскудения, перебрасывающей мост от радостного творчества крито-микенской эпохи, которая ей предшествовала, к строгости дорического времени. Переселение дорян в Грецию около 1200 года до н. э., вероятно, не осталось без влияния на судьбу эгейской культуры, и должно быть, было причиной этого оскудения. Стиль, который за ним следует, конечно, с полным правом носит название дорического. Завоеватели, уничтожив старую культуру, могли лишь постепенно создать новую и не вполне избежали при этом влияния художественных богатств, заложенных уже в стране. В эпоху великого переселения народов, так же как и в данном случае, первым следствием грандиозных катастроф было такое же обеднение художественной формы; оно вместе с тем являлось скрытым переходом к новому конструктивному стилю. Вазовая живопись, выражающая этот переход всего яснее, еще в начале I тысячелетия до н. э. остается декоративной по своим замыслам. Полосы в виде фриза, открытого орнаментом, опоясывают сосуд, равномерно распределяя по всей его поверхности, которая составляет неразрывное целое от горлышка до ножки. В Афинах в это время застой, художественная мысль совершенно истощилась. Здесь, в гробницах Дипилона — Двойных ворот, от которых стиль получил свое название (стиль дипилона), нашли ряд сильно выг-



Рис. 13. Чернофигурная гидрия

нутых кратеров, предназначенных для культа мертвых. Бедный прямолинейный орнамент весьма однообразной формы образует на них узкие полосы, которые даже на сосудах огромных размеров не становятся более широкими и лишь увеличиваются в числе. В то время как в Малой Азии светлый глиняный фон покрывается орнаментом и фигурами животных фантастических форм и яркой раскраски, которые являются, может быть, последними

эпигонами микенской культуры, однообразные фризы дипилона повторяют один и тот же орнамент, похоронные процессии или ряды воинов, идущих бесконечной вереницей, одну и ту же сильно стянутую в талии фигуру, нарисованную черным силуэтом без всякого внутреннего рисунка. Таким образом, сам рисунок основывается еще на микенском принципе, но именно такое равномерное чередование указывает на пробуждение конструктивного понимания. В аттических сосудах начинают уже тектонически расчленять и самую форму сосуда, отделяют ножку от вместилища и дают ей твердую устойчивость. Дальнейшее развитие происходит уже в самых Афинах, главном центре ионийского племени эллинов, и совершается под влиянием родственных малоазийских ионян, об искусстве которых мы только что говорили. Архаическое искусство VI и VII веков создает, наконец, совершенный конструктивный стиль, который тотчас же проникает во весь круг античной культуры. Он разделяет ножку и горлышко и выделяет вместилище сосуда, как нечто цельное, тем, что заменяет параллельные ряды фризов одним изображением реального или мифологического сюжета, заполняющим всю его поверхность. На рисунке

13-м изображен особенно благородный образец этого стиля— гидрия, сосуд для воды; мастером был, вероятно, какой-нибудь ионянин из Этрурии, уже очень рано находившийся под влиянием Аттики. Гидрия стоит на широкой и сильной ножке, круглая форма которой обозначена венком черных линий. Ножка резко отграничена от самого сосуда нарисованными на нем лучами, которые в этом месте тотчас же принимают направление вверх. За ними следует узкий фриз с охотничьими сценами, как прелюдия к самому вместительному сосуду, которое над ним расширяется сильно расходящимися линиями. Одно цельное изображение, отчерченное двумя черными линиями, идет вокруг его стенок: с одной стороны, Геркулес удушает египетского царя Бусириса, с другой — негры спешат к царю на помощь с энергично выраженной поспешностью. Такое разделение вполне тектонично, оно обусловлено двумя боковыми ручками, за которые держали сосуд, когда наполняли его водой; третья вертикальная ручка, которая служила для того, чтобы выливать из него воду, делит группу негров. Необычайно тонко прочувствованы лучи в месте прикрепления ручек; они усиливают для глаза впечатление того, что ручки крепко припаяны к стенке. Сплюснутый верх сосуда энергично отграничен сверху; тонкие линии растительного орнамента, контрастируя с драматическими движениями негров, подчеркивают это разграничение. Круто и энергично подымается горлышко, заканчиваясь широким отверстием, сильный обрез которого обрисован лентой из меандр. Таким образом, живопись в данном случае, как и в росписи дорического храма, имеет ту же цель — подчеркнуть назначение отдельных частей сосуда. Между формой и украшением гармония полная: то и другое обусловлено назначением отдельных частей сосуда и, поддерживая друг друга, усиливает впечатление. Живопись разделяет строго построенные части сосуда и, вместе с тем, связывает их нежным рисунком, но она, кроме того, энергично подчеркивает назначение плоскости, ограничивающей пространство. В этом, так называемом чернофигурном стиле все орнаменты и фигуры, подобно стилю дишилона, нарисованы на глиняном фоне немногими цветами, среди которых господствует черный. Но при этом контуры и внутренний рисунок передаются уже сильно выпарапанными линиями: импрессионистический стиль перерабатывается таким образом в рисунок, подчиненный поверхности сосуда.

К концу VI столетия, незадолго до персидских войн, и в вазовой живописи появляется более напряженная выразительность. Постепенно чернофигурный стиль заменяется краснофигурным, который, покрывая глиняный фон черным лаком, оставляет в нем места для фигур и передает их внутренний рисунок черными линиями. Это движение стиля было, несом-

ненно, неизбежным. Драматизм изображения, так великолепно переданный уже в поспешном беге негров на гидрии, получает дальнейшее развитие. В сущности чернофигурный стиль был только традиционной задержкой, которую не мог победить сразу даже ставший более тонким рисунок. Всему придается пластическое выражение в пространстве. Но уже на чернофигурных вазах конца эпохи встречаются краснофигурные изображения; вскоре они совершенно вытесняют старую технику (рис. 14). Новое приобретение заключалось в более выразительном рисунке. Изображение становится реальнее, внутренний рисунок, черный на красном фоне, выделяется резче, фигура, нарисованная на черном фоне, получает округлость. Только теперь стало возможным придавать движениям убедительность и моделировать форму. Первые изображения нового стиля строги в рисунке, прямолинейны и всецело зависят от стенки сосуда, но техника могла всячески совершенствоваться и выработывает большую гибкость и тонкость линий. Легкими подвижными штрихами начинают зарисовывать все, все впечатления действительности, пиры и борьбу, битвы, часы любви, наряду с древними мифами о богах и сказаниями о героях; быденное тоже считали достойным изображения, потому что жизнь того времени была полна гармонии. Наряду с большей выразительностью нового стиля, который пытается даже передать изображения в пространстве, не считаясь со стенками сосудов, и самое изображение приобретает большую самостоятельность. Изображение Артемиды заполняет всю стенку на нашей амфоре и тектонически больше не связано с сосудом. Но такая свобода была бы невозможной, если бы части самого сосуда не потеряли строгость своего целесообразного расчленения и не дали бы украшению большей свободы. Сам сосуд становится изящнее в своем очертании; тонкий силуэт заменяет характерное расчленение. Ножка стала более узкой, стенка сосудастройной линией восходит от нее кверху и переходит мягким повтором линии в нежно изогнутую шейку; ручки сливаются с этими линиями,—во всем чувствуется изумительная утонченность. Эстетическая выразительность начинает заменять



Рис. 14.  
Краснофигурная амфора



выразительность целесообразную. В чаше чернофигурного стиля ножка, сама чашка и ее край были строго расчленены, и место, где снизу примыкает ножка, отмечалось внутри самого сосуда маленьким кругом. Теперь все части сосуда сливаются в чрезвычайно нежно прочувствованных формах; в особенности характерным является то, что круг внутри чаши утрачивает свою тектоническую функцию, принимает большие размеры и остается только обрамлением для многофигурных изображений.

Таким образом тенденция развития направляется от архаической строгости к тончайшему изяществу линий и форм, от напряженности эпохи персидских войн к свободе века Перикла. Точно такое же развитие переживает и п л а с т и к а дорического стиля, переходя от тектонически связанной формы к свободной, и архитектура, перерабатывая напряженный дорический стиль в свободный ионический. Такой параллелизм чрезвычайно поучителен; каждое искусство остается замкнутым в себе логически, но именно это параллельное их движение доказывает цельность эллинской культуры и гармонию ее развития.

Так называемый Аполлон Тенейский, статуя, служившая, вероятно, надгробной стелой и относящаяся приблизительно к VI веку до н. э. (рис. 15), соответствует по времени и стилю ранней архаической керамике. Грубые деревянные идолы времени дипилона являются началом греческой пластики, и Аполлон Тенейский в ходе этого развития обозначает собою разрешение определенной задачи. Анатомические знания помогают его мастеру вылепить мускулы лица и тела, но тело только что получило возможность двигаться свободно. Лишенные мускулов руки еще неподвижно висят по сторонам тела, но они уже совершенно отделились от него и вполне округлы. Ноги еще не сгибаются, хотя колено хорошо изучено, но одна нога уже выдвинута вперед; волосы еще не распущены отдельными прядями, но локоны уже переданы выпуклыми валиками. Лицо еще лишено определенного выражения, но в его улыбке художник хочет уже передать игру мускулов. Всего, может быть, столетием позже скульптуры фронтона Эгинского храма 480 года до н. э. выражают собою момент, когда научились свободно двигать тело, делать его форму не самоцелью, но воплощением художественного замысла. Выразительность их стоит на высокой ступени развития. Тело уже стало способным передавать каждое движение, сильный удар и напряженное выжидание. Оно достигает последней степени выразительности в мускулах, которые кажутся подчиненными сильной воле. В то время как в Афинах ионийский вкус, перенесенный, как мы видели, из Малой Азии, проявляется в скульптуре в тонких завитках волос и мелких складках одежды, здесь, в главном па-

памятнике искусства дорического племени заложена высшая энергия, какую когда-либо проявляло греческое искусство. Однако плоскость фронтона связывают еще движущиеся на ней фигуры, которые остаются частями архитектуры. Уже второй, по стилю немного более поздний, фронтон Эгины на восточном фасаде храма теряет строгую расчлененность и твердую связь с архитектурой. Афина попрежнему стоит посредине, попрежнему по сторонам ее бьются два героя, а в каждом углу фронтона лежит павший воин, но строгая расчлененность внутри каждой половины фронтона уже утрачена. Поле фронтона становится самостоятельным, независимым от общей структуры здания, только две средние колонны сохраняют попрежнему архитектурную связь с группами бьющихся воинов. Но сами группы уже расчленены не архитектурой, которой они должны служить, но в зависимости от самого сюжета изображения. Вместо целесообразных форм, здесь, так же как и в керамике, появляются формы выразительные. Герои справа и слева являются теперь каждый центром самостоятельной схватки, в которой участвуют все остальные фигуры данной половины фронтона, и даже сама Афина



Рис. 15. Аполлон Тенейский

теряет при этом свою иератическую неподвижность и вступает в битву. Таким образом все становится целостнее, как картина, но вместе с тем и труднее для рассмотрения. Одним поколением позже возникают фронтоны храма Зевса в Олимпии, построенного после 480 года; они являются уже произведениями вполне свободной пластики (рис. 16). Значение их, как части архитектурного целого, утрачено уже всецело. Единственная оставшаяся сдержка—треугольная форма фронтона; только благодаря ей фигура божества, продолжая господст-



Рис. 16. Восточный фронто́н храма Зевса в Олимпии. Реконструкция

воват, стоит невидимой для участников битвы посредине, фигуры справа и слева от нее обращены попережнему в сторону углов, благодаря чему фронто́н резко делится на две самостоятельные половины. Но, с другой стороны, выразительность сделала еще шаг вперед в скульптуре. В Эгине изображали тело в строгом профиле, теперь научились оживлять его во всех членах, поворачивать во всех случаях. Чтобы с возможной силой выразительности передать битву лапифов и кентавров, художник на другом, западном, фронто́не уже не расставляет фигуры одну за другой, как на рельефе, он не боится уже более так тесно сгрудить фигуры сражающихся, чтобы движения тела стали в сильнейший контраст, не обращает внимания на то, что фигуры перерезывают, а местами закрывают друг друга. Любовь к богатству контрастов умалает художественную ясность формы. Одновременно с выразительностью движения растет и выразительность спокойствия. На восточном фронто́не храма Зевса в Олимпии (рис. 16) представлен момент перед началом состязания Персея и Иномая, когда бойцы и зрители ожидают начала ристаний. На нем нет, как в Эгине, фигур воинов, которые напряженно ждут, готовые кинуться в битву, — привольные позы лежащих, спокойно сидящие фигуры незатронутых событием зрителей, свободно стоящие воины, — словом, спокойствие, доведенное почти до линии, проявляется наряду с усилившейся выразительностью движения, обратившей энергичную битву в охваченную страстным движением свалку. Около 450 года появляется Мирон, современник Перикла, который закрепляет в бронзе самые мимолетные движения человека; он изображает дискобола, каким он видел его в палестре, в молниеносном движении бросающим свой диск (рис. 17). За ним идет Фидий, который придал спокойствию внутреннюю углубленность, и, наконец, Поликлет, который у самой природы пожелал похитить законы красоты человеческого тела. Все творческое богатство греческого искусства воплощается теперь в зданиях, построенных в Афинах Периклом. Его Парфенон заключает в себе всю сумму творческих сил Греции. Едва одно по-

коление (построен в промежутке 447 — 432 годов) отделяет его от храма Зевса в Олимпии, но за это время совершается важнейшее развитие греческого искусства. В своем стремлении вытеснить тектонический элемент оно вполне логично идет все дальше. В последний раз фронтоны выражены как органическая часть здания там, где фигура божества еще господствует на его середине. Но если уже на восточном фронтоне Олимпии, на обеих его половинах, разыгрываются не отдельные схватки, но каждая из них становится отдельно партией, то, например, на западном фронтоне Парфенона, в споре Афины с Посейдоном из-за владычества над Аттикой, эти партии



Рис. 17. Мирон. Дискобол. Реконструкция

стоят уже в совершенно свободном контрасте друг против друга. Здесь уже все поле фронтона предоставлено изображению, пластика получает полную свободу пространства, в котором она может без всякой помехи исчерпать вполне все возможности движения. Постепенное раскрытие функций человеческого тела дает возможность изобразить его движения во всех направлениях, передать его пространственно в трех измерениях, составить группу. Надгробный камень (Grabstelle der Hegeso) круга Фидия уже не имеет тектонического характера. Фигуры только внешне составляют часть плоскости. Главное внимание художника уделено здесь выражению фигур, которые даны в ракурсе, подобно краснофигурным изображениям ваз; они идут в глубину и уничтожают этим спокойствие плоскости, присущее памятнику. Хотя движения спокойны, но уже не статuarны и находят свое объяснение в самом процессе, в передаче ящичка, создавая этим настроение, почти жанровый ха-

ктер. Здесь нет еще глубинного изображения, но уже не чувствуется плоскостной связанности. Это произведение, как и дорический храм, занимает особое место: его связанность обусловлена не целесообразностью, а чувством красоты, ищущей идеальную форму. Архитектонические законы фронтона и надгробного камня нарушаются в то же самое время, когда развитой рисунок тела в вазовой живописи уничтожает тектонику поверхности сосуда.

Замечательно, что историю развития греческой пластики лучше всего можно проследить на развитии пластики архитектурной. Это развитие, которое под конец разбивает все оковы, положенные конкретностью условий, находит свое самое сильное выражение в архитектуре. Развитие вазовой живописи идет параллельно с освобождением формы сосуда. Точно так же параллельно развитию пластики идет развитие архитектуры, которое тоже разрушает строгую структуру храма, превращает фронтоны в декоративную часть организма, так что он сбрасывает с себя все оковы и может развить полную свободу.

Почти одновременно с Аполлоном Тенейским был построен храм Посейдона в Пестуме (рис. 9). Оба памятника производят на нас одинаково энергичное и спокойное впечатление. С невероятной мощью возвышаются колонны храма. Могучая сила сказывается в суровом расчленении его частей, фронтоны широко располагаются сверху. В общем, все в нем тяжело, грандиозно и логически замкнуто в своей тяжести. Вся эта масса начинает теперь приходиться в движение.

Скульптуры фронтона храма в Эгине современны самой архитектуре храма. В дорической колонне пробуждается теперь жизнь, так же как она пробудилась в фигурах воинов на фронтоне. Движение, стремление ввысь проявляется в стройности колонны, в уменьшении ее диаметра относительно ее высоты. Колонны начинают вытягиваться, фронтоны, лежащие на них, поднимаются кверху. Эпоха Фидия придает самой архитектуре непринужденную, почти грациозную подвижность. В Пестуме фронтоны нависали на колонны всей своей тяжестью, и они казались достаточно прочными для того, чтобы его выдержать. На Парфеноне они, наоборот, легко и изящно стремятся ввысь и несут на себе фронтоны, как бы приподнимая его кверху, поэтому и на фронтоне, в свою очередь, может быть нарушено строгое соответствие между скульптурой и архитектурой. Таким образом дорический стиль на пути своего развития становится все более свободным во всех своих формах; чувствуется, что в Парфеноне его применили только по традиции, как иератический стиль, что время требовало стиля, который должен был обладать большей декоративностью, чем стиль дорический. Это стремление воплотилось в ионическом стиле.

Он родился, правда, не в самой Элладе. Характерные его элементы создались в ионических городах Малой Азии и на островах Архипелага. В Элладу он перешел одновременно с ионическими формами пластики и керамики; родственные Афины и для него были проводником. Весьма возможно, что кое-что в нем было взято первоначально частью из азиатской, частью из крито-микенской культуры. Волоты капители, идущий снаружи вокруг целлы фриз, кариатиды — словом, все главнейшие декоративные элементы встречаются много раньше и в ионической Азии и на сокровищнице, которую ионяне острова Сифноса построили в Дельфах. Ионический стиль нашел доступ в Элладу лишь постепенно. Весьма характерным доказательством декоративной тенденции в позднюю эпоху дорического стиля и закономерности перехода к новому стилю является присутствие ионического фриза целлы в позднедорическом Парфеноне. Около 430 года, в последние годы управления Перикла, ионический стиль прочно утвердился в Элладе.

Благородный образец этого стиля хранит в себе афинский акрополь в храме бескрылой победы, Афины, отождествленной с Никой (рис. 19). Самый план стал более свободным. Вместо храма с двойными антами появляется амфипростилос (рис. 18). Вместо антов, которые были неразрывно связаны с архитектурой целлы, появляются теперь свободно от нее стоящие портики, образованные рядами из четырех колонн. Колонны эти и антаблемент, на них лежащий, приняли тоже новый характер. Взгляните на них с точки зрения дорического стиля: как стройно поднимаются они в воздухе, как легко несут узкие балки архитрава, насколько устранены здесь все функции опоры и тяжести. Вместо архитектурной уравниваемости проявляется стремление придать целому вид несколько небрежной элегантности. Здание расчленено таким образом, что впечатление целесообразности его элементов уступило место их декоративности. Если ионические колонны и несут вообще фронтоны, который вовсе не является обязательным по закону стиля, то фронтоны легкие и плоские. Колонна поднимается кверху, почти совсем свободная от всякой тяжести. Интересно, что колонны стоят теснее, чем в дорическом храме; благодаря стремлению колонны вверх нижнее окончание, горизонтальная линия постамента стала менее энергичной. Окончательно вытесняется она базисом. Дорическая колонна резко и сильно подымалась над ступенями храма, горизонтальными линиями которых отмечался цоколь. Посредствующим звеном между ним и колонной становится теперь базис с его мягким профилем. Сама



Рис. 18  
План храма  
амфипростилос

колонна становится теперь более стройной и уже потому получает более легкое стремление кверху. И это движение вверх в ней поддерживают каннелюры в гораздо большей степени, чем каннелюры дорической колонны. На дорической колонне бороздки сходятся острыми ребрами, на колонне ионической эти ребра обтесаны. Выразительность каннелюр зависит от игры света и тени: в дорической колонне переход от бороздки к бороздке был нежным, в ионической — граница между ними становится резкой, благодаря светлым полосам, которые проводят между ними их тупые ребра. Кроме того, ствол дорической колонны распадается на 16 — 20 каннелюр, ствол ионической — на 24, так что в ней игра световых контрастов выражает интенсивнее ее стремление кверху. Таким образом, в ионической колонне, с одной стороны, выражено гораздо сильное стремление вверх, с другой стороны, она оставляет живописное впечатление игрою теней и света. Далее, переходная форма дорической капители сменяется двойной искривленной волотой, которая является важнейшим элементом капители ионической и в основе которой лежит форма лилии египетского или микенского искусства. Она замыкает колонну в ней самой, обращает ее от антаблемента вниз и разграничивает их настолько резко, что в данном случае теряется впечатление соотношения между силой и тяжестью, что глаз больше не чувствует работы несущей колонны, потому что эта работа совершается как нечто само собою очевидное, почти небрежно, и в полной мере проявляется все богатство этого архитектурного элемента. То же самое богатство становится принципом расчленения балок антаблемента. На колоннах покоится ступенчатый архитрав; на нем украшенный рельефами фриз и дающий сильные контрасты орнамент (так называемые сухарики или зубчики), который ограничивает здание сверху. Строгое чередование триглифов и метоп придает дорическому фризу тяжесть тектоническую; пробегающий без перерыва фриз ионического храма легок и делает антаблемент декоративную частью здания. Мы только что видели, что поле фронтона теперь теряет свое значение и что фриз заступает его место. Это является последним логическим следствием развития пластики, которое уже перенесло на фронтон характерные особенности композиции фриза, а теперь разрушает последнее тектоническое препятствие, линии, очерчивающие края фронтона.

Таким образом различие между дорическим и ионическим стилем проявляется одинаково во всех деталях. Дорический стиль расчленял энергично, воспринимал конструктивно, ионический ищет мягких переходов и декоративного изящества. Несмотря на то, что колонны Парфенона, эпигона дорического стиля, приближаются к стилю ионическому, различие между



Рис. 19. Храм бескрылой победы. Акрополь в Афинах.

этими стилями так же фундаментально, как различие между энергией и утонченностью, уверенным спокойствием и легким движением. Нельзя вывести волюту или фриз строго логически с точки зрения тектоники из самого расчленения здания. Их можно рассматривать только как декоративные элементы. Ионический стиль именно вследствие нежности своих форм является менее совершенным тектонически, нежели дорический.

Этим путем мы получаем объяснение самого загадочного из созданий греческой архитектуры, портика кариатид Эрехтейона в Афинах. Сам храм — здание ионического стиля, и нет никакого основания утверждать, как это часто бывало, что в в данном случае кариатиды заняли место именно ионических колонн, что льющияся складки одежды заменили каннелюры, что на головах девушек лежит почти дорическая по своей форме капитель. Ведь кариатиды являются одним из основных элементов древнейшего ионического стиля и встречаются уже на сокровищнице сифнийцев. Нужно было, скорее, изваять эти статуи как можно более сдержанными, чтобы впечатление от несущей женской фигуры не стало невыносимым. Оно остается все-таки тревожным, несмотря на спокойную красоту скульптуры. Это спокойствие заставляет нас поверить, что тяжесть



легка, потому что девушки несут без усилия, точно так же и ионическая колонна поддерживает без усилия. Но человеческие фигуры никогда не дадут впечатления вечной длительности, неизменяемости, какое оставляют в нас неодушевленные, прочные элементы архитектуры, которые несут тяжесть и не имеют при этом побочного назначения существовать помимо этого, сами по себе. Мы ни от какого искусства не требуем такого сильного впечатления неизменяемости, как от архитектуры. Уже при анализе Львиных ворот в Микенах стало ясным, что декоративная обработка с точки зрения архитектуры возможна только в тех частях здания, которые не имеют определенного тектонического назначения; иначе она нарушит связь всего целого и придаст ему нечто внезапное, противоречащее по существу смыслу прочных частей здания. В Эрехтейоне, впервые в Греции, украшение помещено именно там, где глаз требует неподвижного во всех своих линиях элемента, на несущей части здания, которая является наиболее уязвимой частью постройки. Из рассмотрения ионического стиля становится понятным, как при попытках сделать колонну более изящной пришли к тому, что колонну оставили совсем, а на ее место поставили в виде подпорки самый подвижной элемент — человеческое тело. Ничем нельзя лучше охарактеризовать тенденцию ионического стиля.

Момент, в который он завоевал Грецию, представляет собою поворотный пункт в греческом искусстве и греческой истории. От дорян, спартанцев, гегемония в Элладе перешла к ионянам, афинянам. Две эти расы во всем противоположны друг другу: спартанец — аристократ, с сильно выраженным чувством дисциплины, афинянин — демократ, свобододолюбивый. Спарта — город без стен, которому только смелость горожан служит оружием и защитой. Афины — город с высоко подымающимся Акрополем, который во времена Перикла обратили в крепость. Всего поучительнее будет сравнение положения женщин в обоих государствах. Спартанки высоко уважаемы мужчинами, даже в государственных делах они не лишены голоса; их тело развито гимнастическими упражнениями, и нравственность города так велика, что они могут показываться в коротких одеждах, которые допускают быстрые и ловкие движения. Афинянка заперта в домашнем кругу, закутана с ног до головы в тяжелые ткани. В Спарте, где женщина имела равные права с мужчиной и пользовалась их уважением, не было гетер; в Афинах их не только терпели, но они были единственными образованными женщинами, потому что гражданки жили в семейной замкнутости. Этим объясняется то предубеждение, которое имели афинянки к обнаженности спартанки. Афинянки высмеивали спартанку, «выставляющую напоказ

свои бедра», как будто только длинная одежда может говорить о нравственности. Такие предрассудки появляются от времени до времени, даже довольно часто, и служат показателями нравственности их носителей. И в наше время на здоровую, хорошо скроенную одежду, которая носила довольно безвкусное название «реформ, Reformkleid», нападали, как на неприличную, те, которые шнуровкой выставляли напоказ женские формы, разрушая внутренние органы тела. Пусть послужит нам уроком то, что женщины Спарты считались самыми красивыми в Греции, а весь народ был наиболее сильным и нравственным.

Без сомнения, неслучайно спартанская сила уступала место афинской ловкости именно в тот момент, когда энергичный дорический стиль сменяется изящным ионическим. Мы наблюдали эту перемену последовательно в керамике, пластике и архитектуре, но это развитие пересоздает в то время всю эллинскую культуру. Перемена стиля и здесь, как всегда, обусловлена развитием чувства культуры, изменением динамики человеческого темперамента. В одежде полотно заменяется мягкой шерстью, в войске вместо тяжелого вооруженного гоплита появляется легко вооруженный подвижный пелтаст. В играх главный интерес сосредоточен теперь не на тех гимнастических упражнениях, которые требовали личной физической силы, но на конских ристаниях, беге на колеснице и скачках, которые дают глазу более богатое зрелище. До сих пор в дифирамбе главным выразителем настроения было слово, а музыка — лишь его мелодраматическим сопровождением. Теперь



Рис. 20. Памятник Лисикрата. Афины

слово отходит на второй план, а музыка становится руководящим искусством. Тем же путем развивается драма, от Эсхила к Эврипиду.

Таким образом, можно сказать, что если дорический стиль, энергичный, как трагедия Эсхила, был созданием героической эпохи греческого народа времени персидских войн, то ионический стиль, обладавший красноречием Эврипида, был порождением исполненной благородства культуры эпохи Перикла. Время упадка, когда Эллада сдалась варварским войскам Александра, породило в коринфском стиле новую тенденцию искусства, в которой тектоническое чувство было всецело задушено тяжеловесным блеском украшений.

В самой Греции сохранились лишь немногие памятники этого стиля, многое возникло только уже в римскую эпоху. Сравнительно раннею постройкой, незадолго до Александра Великого, является маленький, точно датированный памятник Лисикрата в Афинах (рис. 20). Лисикрат победил со своим хором мальчиков на состязаниях 335 года до н. э. и полученный на них приз, треножник, посвятил божеству. Сооружение странным образом извращает все наше представление о целях и назначении памятника. Треножник, поставленный наверху, на капители, играет в памятнике только роль увенчания, главное место, безусловно, отведено цоколю. Теперь стали мыслить неструктивно; все здание построили только в расчете на общее впечатление; само назначение постройки отступило на задний план. Все его части имеют соответственно этому лишь декоративное значение. Поддерживает не колонна, а стена; колонна только выступает перед нею, чтобы оживить этот несущий остов, скрыть его и придать стене движение кверху. Сама форма памятника тоже антитектонична. В прежнее время треножник поставили бы на простом квадратном цоколе для того, чтобы создать энергичную опору, потому что резко ограниченная гранями форма дает глазу спокойные линии, исходя из которых он расчленяет здание. В данном случае глаз скользит по круглой поверхности, нигде не может отдохнуть, нет определенного места, с которого он мог бы ясно обнять все здание. Понятно, насколько это нетектонично. Понятно также и то, что к таким богатым формам могла подходить только капитель, значение которой было извращено, которая служит только связующим звеном, переходом к увенчивающему здание треножнику. Резкие грани были всегда несовместимы со вкусом времени, лишенного тектонического чувства. В одинаковой степени в горизонтальных гранях или вертикальных линиях увенчания, как в данном случае, мягкие переходы были необходимы изнеженному глазу подобной эпохи. Сравните коринфскую колонну (рис. 20) с ионической

(рис. 19). Она перестает существовать как самостоятельный архитектурный элемент, совершенно растворяется в декоративном. Базис коринфской колонны профилирован мягче, чем базис ионической, и переходит в стройный ствол, на котором каннелюры стоят еще теснее друг возле друга. В капители парные завитки заменяются четырьмя волютами по углам, которые разрывают ее в разные стороны, или, лишая определенного направления, устанавливают переход к потолку. Ее корзинка становится бесформенной, загроможденной сочными листьями аканфа. Формы линейного орнамента кажутся слишком спокойными, чтобы выразить изящество, они всегда в таких случаях заменяются орнаментом растительным. В каптелях поздней немецкой готики, которые обладают той же тенденцией к изысканности, употребляются изрезанные углами листья плюща или винограда; аканф, такой же остроконечный, с такими же резкими жилками, обвивает и коринфскую капитель, совершенно затушевывая ее форму. Та же любовь к изысканным заостренным формам видна и в том, что листья отделяются от фона и не только для того, чтобы сама их форма стала более ясной, но с тою целью, чтобы раздробить плоскость игрой света и тени. Ионический, в своих основных чертах, антаблемент становится тоже богаче и подвижнее по форме и изящнее в чередовании своих профилей. Почти всегда отсутствует фронто́н, который встречается только в позднее время и то только в декоративном употреблении.

Таковы тенденции позднего греческого искусства во всех его проявлениях. Повсюду мы получаем то же самое впечатление игры света и тени, такую же лишенную тектоники трактовку, развитие которой мы найдем в архитектуре, пластике и живописи эллинистического искусства. С другой стороны, легко понять, что только декоративный стиль мог сделаться универсальным в позднее время античности почти по всем берегам Средиземного моря, что только его внешний, декоративный характер мог победить и заглушить автохтонное художественное чувство. Нечто подобное мы пережили и в XIX столетии. Изысканный вкрадчивый орнамент легко пробирается в чужое искусство. Но художественная энергия принадлежит родине и в своей строгости сопротивляется всякому художественному подражанию. Она принадлежит племени и стране, которые ее породили.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### Эллинистическое и римское искусство

Четвертое столетие, которое в архитектуре коринфского стиля уже отмечает собою перевес декоративного элемента над чистой тектоникой, знаменует и в прочих искусствах момент, когда живописная подвижность берет верх над спокойными ясными формами. Переход, конечно, совершается незаметным образом. Мастера того времени—Скопас и Пракситель,—собственно, выводят только последние следствия из добытого предшествующей эпохой. Они развивают дальше обе возможности аффекта: Скопас—движение страсти, Пракситель—спокойствие. Совсем неслучайно то, что самыми интересными произведениями из школы Скопаса являются битвы амазонок. В них всего сильнее может быть выражен эффект; нежные формы женщины, наряду с мускулистым телом мужчины, являются художественным контрастом, который, вместе с тем, вызывает в зрителе сострадание к слабому. Сила мужчины становится грубой, тело амазонки воплощает нежную красоту. Только теперь стало возможным такое понимание сюжета. Еще для Поликлета мужественная красота амазонки служила, как и тело юноши, воплощением силы. Это искание красоты в нежном, которое является вторым стремлением эпохи, осуществляет Пракситель. Только благодаря ему мы можем понять почему богов, изображавшихся ранее зрелыми мужами, например, Гермеса или Диониса (рис. 21), стали изображать юношами; энергичное выражение лица сменяется нежной красотой, и высшей задачей искусства становится теперь обнаженное женское тело. Пракситель решается еще не на все; он еще ищет обоснований и для того, чтобы обнажить кийдскую Афродиту, изображает ее перед купаньем. Но после него нагая красота женщины становится в искусстве самоцелью. Эпоха отразила в ней свою любовь к нежной форме; само мужское тело приближается к этой нежности, как показывает рисунок 21-й. Кожа ровно и нежно облегает мускулы, поза ли-

шена энергии; только одна нога (Siandbin твердо упирается в землю, другая (Spielbein) слегка изогнута, и бедро вырисовывается легким, почти женственным изгибом. Из этой любви к легким, мимолетным движениям развивается, как первый предвестник реализма, жанр, который оставил нам, в особенности в маленьких терракотовых статуэтках Танагры, чрезвычайно тонкие памятники своего искусства.

Эллинизм, т. е. интернациональное распространение поздне-эллинской культуры, для которой битвы Александра Великого завоевали весь мир, доводит во всех странах Средиземного моря это развитие до последних пределов. Для грека классического периода город был в одно и то же время и государством и центральной идеей его мировоззрения. Грек органически принадлежал городу: город был силен своими гражданами, каждый отдельный горожанин был силен сознанием этой общей связи. Отсюда — общий интерес к политике,

отсюда громадная сила этих маленьких государств, но отсюда же партикуляризм и непрекращающиеся распри между ними. Эллинизм, наоборот, интернационален. Замечательно, что современники Праксителя получали заказы главным образом вне пределов своей родины. Главные мастера IV столетия объединяются вокруг малоазиатского памятника мавзолея в Галикарнасе. Здесь мы находимся на грани двух эпох. Все сильнее охватывают мир греческая культура и греческий язык. Греческие колонии усеивают все берега Средиземного моря, прони-



Рис. 21. Дионис. Бронзовая статуэтка из Помпеи

кают вглубь Азии, и каждая из них отыскивает новые пути и создает новые отношения: в глубине Бранденбургской Марки нашли клад из предметов самого тонкого греческого ювелирного искусства южнорусского стиля, относящегося еще к архаической эпохе. Но колонисты продолжали чувствовать себя все еще гражданами родного города, посылали ему свое войско во время войны, вывозили товары из метрополии, поставляя свои собственные на ее рынок и это сильное племенное чувство должно было расширить кругозор греков. Собственно говоря, Афины, керамику которых мы находим повсюду, где жили греки, уже при Перикле стали интернациональным промышленным городом. Но внутреннее единство гражданства должно было расшататься в такой же степени, потому что материальные интересы граждан лежали вне города. То что в войске гражданина заменяет наемник, является лишь симптомом. Горожанин становится эгоистичным, развивается индивидуализм. Доказательством может служить реалистическое своеобразие отдельных художников и преобладание портретной живописи. Рука об руку с этим идут роскошь и комфорт, и не только потому, что им научились на Востоке, но как необходимое следствие того, что отдельный человек уже не был связан с продуктами своей родины. В эллинистическое время каждый работает и наслаждается только для себя, и государственная жизнь не интересует граждан. Благодаря этому, даже недавно основанные города, например Александрия, раз они удобно расположены в торговом отношении, в короткое время затмевают Афины и Коринф и становятся центральными пунктами греческой культуры. Этим можно объяснить странный парадокс: походы Александра Великого на Восток покорили греческому духу, хотя он господствовал на Востоке издавна, но дали культурное преобладание самому Востоку. Победные шествия Александра Великого превратило восточную половину Средиземного моря в одно греческое государство. После того как оно распалось, перевес остался за его сильнейшими частями.

Совершенно неосновательно связывать в одно понятие эллинистическое искусство с римским, говорить о том, что эллинистическое искусство послало свою самую сильную ветвь в Рим и зависимую от него Италию, где и развилось всего сильнее. Такое воззрение основывалось исключительно на том, что Италия, в которой Рим, Помпея, Геркуланум обладают множеством памятников этой эпохи, была лучше исследована, чем Восток. После того что мы узнали о восточном эллинизме в последние годы, стало ясным, что начало почти всех художественных мотивов, переработанных Римом, следует искать именно на Востоке. Совсем неслучайно, что египетский культ Изиды и импрессионизм портретов египетских мумий проникли

в Италию с Востока одновременно, одинаковым образом из Египта. Во всяком случае, Рим был несамостоятельным не только в эллинистический период. Средняя Италия, особенно Этрурия, как бы далеко мы ни следили за ее культурой, находилась, как оказывается, всегда в зависимости или прямо от Греции, или от ее колоний в южной Италии. Она вывозила из Греции не только архаическую посуду, но и произведения искусства зрелого стиля. В эллинистически-римском периоде лежит центр тяжести всего искусства на Востоке, а Рим перерабатывал и сплавлял воедино все греческие, египетские и сирийские мотивы. Рим всегда был только хищником, для которого произведения искусства являлись лишь драгоценностями; в них ценили имя художника, а не самый памятник, который любят всей душой, как любила свои памятники Эллада, создавшая их. Уайльд говорит, что несчастье вора заключается в том, что он не знает истинной цены вещам, которые он крадет. Рим, хоры афинских граждан, выступавших в греческих театрах, заменяет актерами-виртуозами, тонко построенную аттическую комедию обращает в простонародный фарс, и греческому философу, получившему презрительную кличку «*graculus*», маленький греченок, отводит место в свите элегантной дамы. Он растаскивает драгоценнейшие произведения искусства Греции, целыми кораблями отправляет их в столицу, чтобы обратить их в украшение своего амфитеатра, и римские поддельватели бессмысленно копируют благородные мотивы эллинского искусства. Возможно привлекать римские произведения раннего императорского периода, например фреску Геркуланума, изображающую жертвоприношение Изиде (рис. 23), или зеркало из Боскорале (рис. 27) для характеристики эллинизма, но нет основания рассматривать римское искусство, как единственно важный отпрыск позднего эллинистического искусства.

Мы уже видели, что эллинистическая эпоха стоит на той стадии художественного развития древности, когда искусство утратило зависимость от цели и стало свободным для завоевания всех возможностей художественной выразительности. Формы классического храма сохраняются еще по традиции, и легкие или строгие колонны служат только для выражения декоративных нюансов. Строительные формы имеют своей целью создать свободу движений, импозантность впечатления. Теперь избегают отдельных построек, ясных в своей изолированности, как этого требовал прежний стиль. Высокие лестницы ведут торжественно к храму, огромные залы производят подавляющее впечатление. На акрополе в Пергаме храмы не стоят отдельно как в Афинах: они составляют один комплекс блестящих зданий. Как во французском барочном городе, ведут ули-



цы в Приене к помещениям на рынке, и, как в Панси, концентрируют колоннады в Пальмире и некогда в Иерусалиме городское движение. Строгость дорического храма превратилась в пафос алтаря Зевса в Пергаме. Высокая лестница заменила стилобат классического храма, сделав его менее доступным человеку, и вместо ясного и строгого сооружения появилась процессия роскошных рядов колонн. Пластика, научившись передавать самые свободные движения, полагает теперь так же, как и архитектура, все достоинство произведения лишь в том впечатлении, какое оно производит на зрителя. Благодаря этому все средства выражения усиливаются. Нежность доходит до сентиментальной мягкости, сила—до грубости, страх—до ужаса. Замысел художника направлен к тому, чтобы вызвать сладострастие или ужас. В мифологии отыскиваются самые захватывающие в плохом смысле слова моменты; невольно напрашивается сравнение с современной рекламой. Следует себе только представить ужасающую группу Фарнезского быка, где двое мужчин привязывают женщину к рогам разъяренного животного. Неслучайно изнеженная, сентиментальная красота этой женщины пробуждают в человеке XIX столетия ту же сладострастную жалость, которую рассчитывали вызвать у оскудевших потомков античности. Или припомним группу Лаокоона, эту безумную, полную ужаса самозащиту от ползущей, неизбежной смерти (рис. 22). В выборе этой темы существует дисгармония, характерная для всей эпохи. Никогда бы время, в котором был еще жив дух Эллады, не могло создать эту бесчестную борьбу, где одна сторона выбивается из сил, и победа все-таки, несомненно, остается за другой. Даже в битве гигантов на алтаре Зевса в Пергаме, которая тоже принадлежит уже эллинистической эпохе (II век до н. э.), противники еще открыто стоят друг перед другом, и змеиные кольца ног гигантов, которыми они хотят удушить противника, являются трусливым орудием, которое должно уступить перед божественной силой. В I-м веке до н. э. для мастеров Лаокоона мотив этой неравной борьбы послужил хорошим предлогом показать все возможности, все богатство движений в человеческом теле, потому что сила, против которой идет борьба, не закрывает этих движений. Эта любовь к движению—последний результат стремлений Скопаса—получает своеобразную красоту так же, как и архитектура, благодаря полному диссонансу в направлениях. Мастерам группы Лаокоона казалось недостаточным передать движения каждого сустава, напращание каждого мускула. Даже если отвлечься от неправильной реставрации правой руки отца и сына, находящегося справа от него, все же остается впечатление, что движения в каждой фигуре стремятся в разные стороны. Движение, таким

образом, уже не зависит от тела, как прежде, но свободно простирается в пространстве во всех измерениях. Изображение тела в трех измерениях развилось до совершенства. Это чувство пространства господствует не только в отдельной фигуре, в которой верх и низ тела, руки и ноги могут быть обращены в разные стороны; оно обуславливает и то, что фигуры связаны между собою психологически и пространственно, что, прежде выстроенные просто в ряд, они становятся теперь композицией, группой. Муки отца дают центральное расчленение груп-



Рис. 22. Лаокоон

пе. Его движение требует пространства и отталкивает сыновей в стороны. Ему предоставлено самое большое место—диагональ постамента. Рядом с его движениями, движения сыновей являются только сопровождающими аккордами. Первый, уже падающий, и второй, еще неужаленный змеями, еще сдержаны в движениях и позволяют зрелому телу отца развить силу во всей ее мощи. Важно, что даже эти более спокойные движения различаются между собой. Таким образом, художественной идеей произведения, во всей полноте высказывающей тенденцию времени, является разнообразие психического и физического возбуждения, разнообразие аффектов и их проявлений в теле. Изучают строение мускулов и движений так подробно, что художник превращается в анатома, стремится использовать контрапосты и контрасты движений, вырабатывают композицию

группы, пока, наконец, все это богатство не становится само по себе смыслом и последней целью искусства.

Новая тенденция потребовала, однако, и новых средств выражения. Для скульптуры, передающей такие трудные движения, такие сложные выражения лица, грозила опасность стать неясной. В композиции так, в конце концов, ее и не избегли, для формы, взятой в отдельности, сама природа указала способ борьбы. Форму, как форму, а не как поверхность мы воспринимаем потому, что сама природа делает ее выпуклой, моделируя чередованиями нюансов света и тени. Кажется, что художник должен только точно скопировать природу, чтобы получить такую же ясную моделировку, потому что свет падает на изваяние точно таким же образом, как и на всякий другой предмет. Однако эллинизм и в данном случае стремится усилить выражение, тем более, что сам материал вынуждает к этому. Дело в том, что белый мрамор не так сильно дифференцирует формы, как это делают в природе краски. Отсюда — такие резкие улубления, проделанные буравом, между прядями волос и в открытом рте Лаокоона, резкие изломы складок в пергамских скульптурах и, прежде всего, господство горельефа, которому постепенно уступает место плоский рельеф. Передать резкие различия в форме и пространственную глубину заднего плана может только горельеф.

Само собой разумеется, что такой способ передачи формы справедливо назван живописным, потому что он есть чисто оптический, свое наиболее яркое выражение нашел в живописи. Ее развитие шло параллельным путем. Еще в первой половине V века, судя по росписи ваз, Полигнот пытается овладеть телом посредством точного рисунка, но уже к концу того же века появляется «живописец теней», Аполлодор, который, повидимому, первый понял вышеупомянутую проблему пластического выражения. И действительно, в живописи проблема остается той же, изменена она только тем, что употребляются иные средства выражения. Пластика работает исключительно светом и тенью; живопись должна была наблюдать в природе сочетание света и красок, которые моделируют формы и выражают расстояние в пространстве тонко построенными нюансами, должна была попытаться овладеть этими сочетаниями красок. Таким образом, так называемый импрессионизм стал для живописи эллинистической эпохи, воспринимающей явления как формы, необходимой формой выражения, потому что только он стремится выразить форму не абстрактным рисунком, а передачей красочного впечатления. Мы, считавшие импрессионизм самым интимным завоеванием современности, были поражены, когда оказалось, что портреты этой эпохи, найденные в поздне-египетских мумиях, оказались блестящими

произведениями импрессионистической техники широко наложенных красок, в совершенстве передающей жизнь. Они не являются даже единственными произведениями в этом роде. Восток, Помпея, Геркуланум, весь эллинистический мир полон памятниками этого стиля, который следует признать самой характерной для эпохи формой выражения. В Геркулануме найдено чрез-



Рис. 23. Жертвоприношение богине Изиде  
Фреска Геркуланума

вычайно характерное произведение—фреска с изображением богослужения Изиде (рис. 23). Она производит изумительно сильное и живое впечатление: на первом плане, посредине—негры; свет играет на их черной коже; по обеим сторонам толпа народа; свет точно в живом движении озаряет то ту, то другую голову; на заднем плане ясно выделена группа трех жрецов, с обеих сторон определенно ограниченная сфинксами. Вглядываясь, замечаешь, что нет ни одной нарисованной линии, что краски, наложенные широкими поверхностями, нанесены отдельными грубыми пятнами, что только передние фигуры толпы переданы как тела, что чем дальше назад, тем больше становятся они темными пятнами, без всякого намека на форму. Как в этом рисунке, так и в природе отдельные формы кажутся нам пластичными потому, что свет и тень порождают нюансы в красках, как это было сказано выше; и ряд фигур в действительности потому нам кажется уходящим в глубину пространства, что мы воспринимаем ясно только первые фигуры, и чем более они удаляются вглубь, тем более теряется четкость формы. Пластическое впечатление, полученное от природы, можно, следовательно, точно передать, пренебрегая ясностью деталей, как это делает импрессионизм. Структивный рисунок формы и импрессионизм — живопись впечатления, враждебны между собою.

Легко понять, что вместе с этой способностью передавать все явления действительности открывается свободный путь к безграничному реализму. Обыденность становится важным объектом искусства; в терракотовых фигурах и маленьких бронзовых статуэтках мы встречаемся с цирюльником и поваром, пьяной женщиной, крестьянином, который гонит скот на базар, грубыми комическими масками. Мы уже рано слышим о художниках, писавших цирюльни и лавки, слышим, что представители другого направления зовут их «рипарографами», пачкунами, в роде того, как у нас схожие тенденции получили название «Rinnsteinkunst».

Поразительно, и в то же время естественно, что грубый реализм этих изображений уживается с пафосом, например, алтаря Зевса в Пергаме. У каждого искусства есть прообраз в жизни его времени. Пока жизнь народа согласуется с его представлениями о возвышенном, пока обыденность сама по себе бывает значительной, рождаются произведения, подобные Эгнетам, — сильные и возвышенные. Эпоха мелочей жизни бессильна создать великое, потому что изображение «простого» не представляется ей достаточно значительным. От своих вождей и от своего искусства она требует громких фраз, навязчивой позы, пустого пафоса.

Это искусство было чуждо деловитому республиканскому Риму, который продолжал оставаться в отношении искусства скромным этрусским городом, пользовавшимся греческим импортом. Только к концу республики и в императорское время повторяется здесь судьба греков. Экспансия на Восток и собственная потребность в роскоши превращают Рим со времени конца республики, т. е. с I века, до н. э., в эллинистический город. Эту перемену можно проследить в развитии римского дома, как его нам показывают Помпеи.

Тот же самый дух проявляется и в том, что в императорскую эпоху вырастают в непомерном числе чисто репрезентативные постройки, триумфальные арки и общественные здания, что даже храмы появляются в таком количестве, которое явно превышает всякую потребность. Дом становится олицетворением могущества своего хозяина. Раньше в нем были только жилые покои, теперь они отступают на задний план перед парадными помещениями. Помпеянский дом состоит прежде всего из атриума, выходящего на улицу, собственно комнаты для гостей; за ним идет таблинум, семейные покои, и, наконец, перистиль (рис. 24), окруженный колоннами двор, место для приема и прогулок. Перистиль украшен садиком, в котором расставлены мраморные столы, статуи и гермы; колонны его богаты по форме, стены покрыты живописью и орнаментом, все имеет цель вызвать возможно более живописное впечатле-

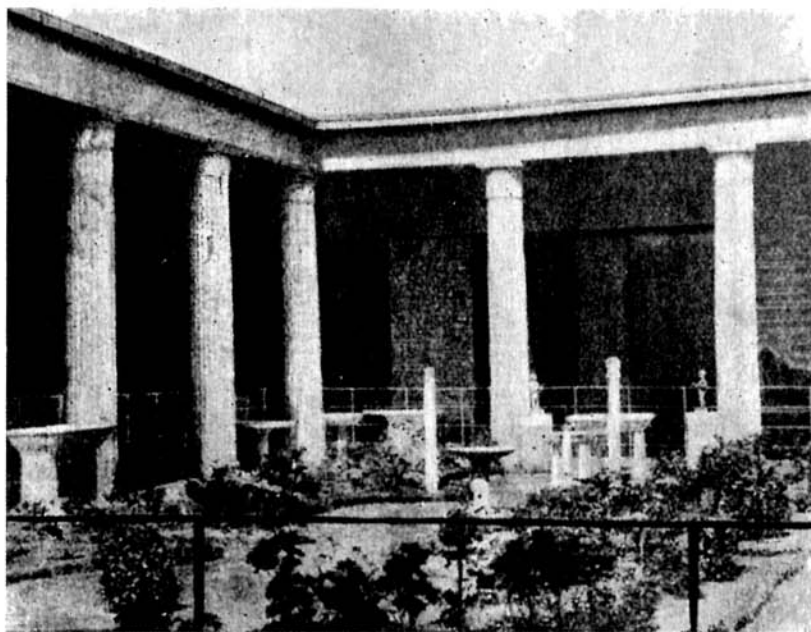


Рис. 24. Перистиль дома Веттиев (Casa dei vetii). Помпея

ние. Намерение это становится особенно ясным в стенной живописи, которая является такой важной частью украшения домов Помпеи и Геркуланума. Собственно эллинистическое искусство украшает только плоскость стены, расчленяет и покрывает ее цветными инкрустациями, которые сделаны из настоящего материала или переданы в красках, или же полуколоннами и архитектурным орнаментом. В последние десятилетия Помпеи, т. е. в середине I столетия до н. э., убранство стены, можно сказать, стоит уже в полном контрасте с самой стеной. Уже самый импрессионизм картины на середине стены, с ее сильно углубленным пространством (рис. 23) разрушает стенную плоскость, но теперь, кроме того, вся стена сплошь покрывается изображениями фантастических архитектурных форм, между которыми как будто открываются далекие перспективы; да и сама эта нарисованная архитектура все более превращается в чистый орнамент. Таким образом, стена вся исчезает за украшениями, взгляд уводится в бесконечные дали. Точно так же амфилады комнат, идущих одна за другой, вызывают впечатление обширного пространства и придают дому пышный вид. Во дворцах, например, в вилле императора

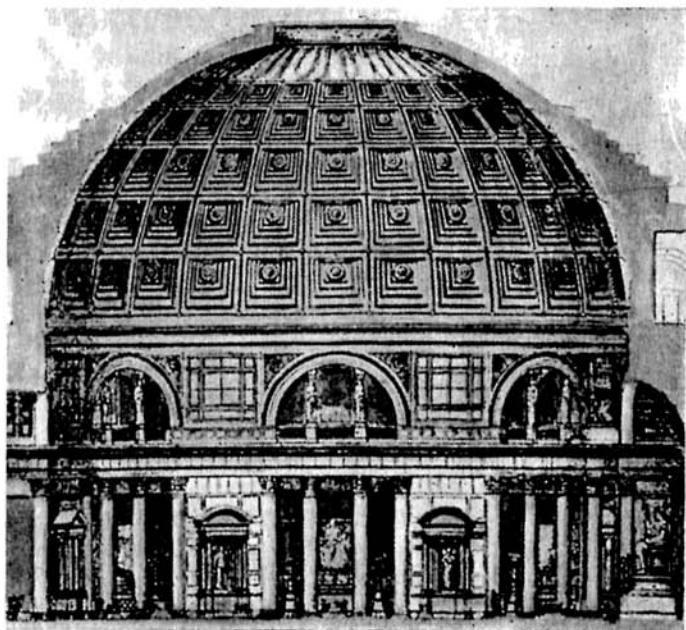


Рис. 25. Пантеон. Разрез

Адриана или в огромных римских термах достигали таким способом совершенно необычайного впечатления пространства. Мы встречаемся снова в это лишенное чувства целесообразности время с идеей критского дворца. Стремятся достигнуть не тектонического деления, добиваются не того, чтобы выразить отдельное пространство сообразно его назначению, но того, чтобы уничтожить совсем пространство декорацией, расширить выразительным соединением с соседними помещениями. Пантеон в Риме (рис. 25) служит интересным доказательством тому, что такая нетектоническая тенденция расширения пространства была в то время важнейшим принципом архитектуры. Он выстроен целиком в расчете на впечатление. Сравнительно простой фасад составляет противоположность широкому, круглому внутреннему помещению и до невероятных размеров повышает впечатление, которое мы от него получаем. Выше шла речь о том, что круглые постройки имеют неопределенную форму, нигде не дают глазу возможности ориентироваться. Но именно благодаря тому, что они нигде не ставят глазу препятствий, они кажутся более свободными и более обширными.

ми по своим размерам. Неудивительно поэтому, что римская архитектура пользуется ими так часто. Чрезвычайно интересно проследить, как в Пантеоне стремятся найти противовес всякой определенности ориентировки, которую можно было бы получить или со стороны входа, или же от алтаря, тем, что располагают вокруг стены большие и маленькие ниши, одинаково устроенные и на одинаковых промежутках друг от друга. Но самое сильное впечатление



Рис. 26. Храм матери богов в Баальбеке

свободы пространства получается благодаря куполу, венчающему здание. В то время как плоский потолок и коробовые своды, лежащие на стене, ограничивают пространство, купол освобождает его от всякого ограничения: он покоится на круглой стене, непрерывно текущая линия которой нигде не имеет определенного окончания. Расчленяющие его кассеты тоже являются важным фактором в этом освобождении. Интересно наблюдать, как громадные технические возможности римской архитектуры служат в данном случае тому, чтобы вызвать грандиозное впечатление. Мы еще будем говорить о том, не является ли само стремление к величественному впечатлению и притязательная утонченность жизни причиной этих технических завоеваний в Риме, хотя элементы их, как кажется, уж были выработаны в Элладе.

Чем дальше, тем больше выступает на первый план декоративное в здании и исчезает чувство красоты целесообразной. Круглый храм Баальбека (рис. 26), построенный в III столетии н. э., перегружен украшениями, неимеющими никакого конкретного значения. Все стилистические элементы вырваны из своей связи. Коринфские пилястры с капителью нечистого



рисунка обрамляют ниши, ионические зубчики на фризе встречаются наряду с коринфскими колоннами без каннелюр и коринфскими балками архитрава, которые лежат не на всей капители, но лишь на ее половине, как бы с целью скрыть, что настоящая опора действительно что-нибудь поддерживает. Пиластры и арки служат только обрамлением. Словом, в здании нет ни одного органически прочувствованного члена, все является только украшением круглой стены, которая, в свою очередь, прорезана нишами со статуями. Но даже и эта, сама по себе неопределенная форма растворяется еще более благодаря идущим полукругам, лежащим на колоннах карнизам, которые отступают от стены и, наконец, уничтожают ее совершенно своими обращенными наружу дугами. Тот же принцип разрушает одновременно и структуру утвари. Дно чаши украшается горельефом, который не только затрудняет мытье посуды, но будет совершенно закрыт ее содержимым, если чашей будут пользоваться, так что, например, чашу с изображением Афины из найденного в Гильдесгейме серебряного клада можно рассматривать только как предмет роскоши. Даже в утвари обихода, в какой-нибудь самой простой глиняной кружке место раскраски, которая под конец сама была в достаточной мере импрессионистичной, занимает пластическое рельефное украшение. Необычайно характерно, что теперь так любят стекло, прозрачность которого совершенно уничтожает ограничивающую плоскость. Ни один из этих сосудов не может твердо стоять; они заостряются книзу или посажены на маленькие ножки и к тому же мало расчленены в своих частях. Классическое время было совершенно последовательным, решаясь оживлять обратную сторону металлического полированного зеркала только гравированным изображением, часто весьма тонкого рисунка, и резко отделяло круглое зеркало от ручки. Таким образом, главное впечатление производила зеркальная поверхность, и части строго делились сообразно их назначению. Лишним примером преобладания декоративности может послужить зеркало времени Империи (рис. 27). Обратная сторона украшена с такой широкой свободой, что кажется главной. Рельефная головка Диониса посередине характеризует любовь к сложным движениям, которые являются даже там, где сама задача не делает их нужными. Она противоречит назначению предмета, так же как и орнаментальная ветка, заменяющая собою ручку. То что благодаря этому ее нельзя твердо схватить и нужно изысканно сложить пальцы, необыкновенно типично для цельности такой культуры. Концы этого плетения переходят мягкими линиями на самую поверхность зеркала и разбивают ее контур зубцами, обращенными наружу, точно так же, как была разорвана архитектурная форма круглого храма в Баальбеке.

К концу античного мира путаница достигла высшего предела. Пластическое украшение становится все массивнее, все интенсивнее в игре света и тени и, под конец, совершенно уничтожает плоскость. Пластика и живопись становятся все более зависимыми от сюжета, все драматичнее и сентиментальнее. Уже на алтаре Зевса в Пергаме (II век до н. э.) скульптурный фриз с изображением битвы гигантов тянется без всякого архитектурного расчленения, и лишь одно повышение выразительности представляет собой колонна, вроде колонны Траяна, скульптурный свиток которой обвивается вокруг

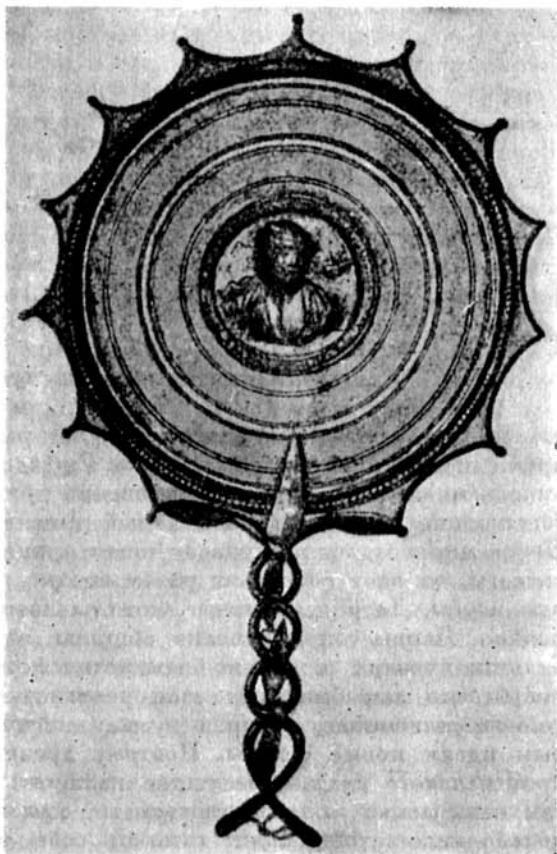


Рис. 27. Зеркало из Боскорале

нее, покрытый бесконечным множеством изображений, из которых ни одно ничем не отделено от другого. Той же самой выразительности хотят достигнуть, когда воскрешают давно минувшие времена и копируют не только Фидия и Праксителя, но стремятся подражать интимности архаических произведений; совсем так же назарейцы в начале XIX столетия копировали средние века. В это время развитого индивидуализма портрет становится важной задачей искусства. Жест и поза характерны для этих портретов. Хотят импонировать и пренебрегают при этом точным изучением тела, добросовестная передача которого кажется теперь ненужной. Вторгающиеся германские народы и молодые христианские общины находят в искусстве и жизни разложение, которое могла победить только работа многих столетий.

## ГЛАВА ПЯТАЯ

### Древнехристианское искусство

Последние столетия античной культуры являются в то же время первой эпохой христианства. Еще до сих пор не искоренилось мнение, что при возникновении христианства рождается совершенно новый, так называемый древнехристианский стиль. Новое мировоззрение, правда, может принести искусству новые сюжеты, но не в состоянии разом создать новую культуру, новые вкусы. Да и сами новые сюжеты возникают сравнительно поздно. Первые христианские общины, окрепшие в иудейско-эллинистических и римско-эллинистических традициях, лишь постепенно вырабатывают свои религиозные представления с той отчетливостью, которая нужна для того, чтобы дать новым идеям новые формы. Поэтому древнейшим проявлением христианского духа в искусстве являются символы, например так называемая монограмма Христа; христианские идеи были далеко недостаточно ясны сами по себе, чтобы выразиться в образах.

Уже давно замечено, что в древнехристианских катакомбах и церквах, в стенной живописи и мозаике встречаются помпеянские мотивы, собирающие виноград гении и импрессионистические портреты; становится все очевиднее, что к древнехристианскому искусству могут примешиваться изображения, порожденные даже чисто-языческим настроением, например нагие наяды и божества, причем христианское искусство даже позднего времени не считает их неприличными и не уничтожает. На кафедре в Аахене они сохранились до настоящего времени. Нам, современным людям, стоящим на точке зрения исторического развития, мнение, что христианство могло создать свое искусство из ничего, представляется полным абсурдом.

Если мы пришли к такому заключению, тогда главным очередным вопросом явится вопрос о культурной среде, в которой совершился этот переход. Выше мы установили, что позднее

античное искусство ни в коем случае не есть только римское, что оно гораздо более чистым и сильным сохранялось в других местах, в особенности в старых культурных центрах эллинизма, в Антиохии с соседней Сирией, в Александрии с Египтом. Долгое время считали бесспорным, что местом происхождения христианского искусства был Рим. Ведь он был столицей католической церкви и политическим центром последних столетий античного мира. Что он не был, вместе с тем, единственным центром искусства, еще не знали, потому что области вне Италии были еще исследованы. Отсюда такой взгляд явился сам собой. В конце-концов убедились, что столицей христианской церкви Рим сделался в сравнительно позднее время. Первой метрополией христианства была Византия, обращенная в столицу Римской империи в начале IV века Константином, который и само христианство сделал государственной религией. Но мы не должны искать начала христианского искусства и в Византии. Только в настоящее время выяснилось, что в таком институте, каким была католическая церковь, в основе своего позднейшего развития лежат те формы искусства, которые она восприняла до того времени, когда была признана официально, и которые развивались вместе с нею, пока христианское учение не стало догмой. Нужно изучить самое раннее развитие христианства, если желаешь понять происхождение христианского искусства, выросшего вместе с ним. Отыскал и доказал, что развитие началось на Востоке, там, где всего живее были эллинистические традиции, главным образом Стржиговский.

Родиной христианства была эллинистическая Иудея. Все формы искусства древнехристианских катакомб встречаются в эллинистической Иудее. Отсюда оно распространяется концентрически. Наиболее значительные общины деяний апостольских лежат еще в Малой Азии. К ним рано примыкает Египет, где основываются первые монастыри, и только после того новая религия проникает и на Запад. Этим мы не хотим сказать, что на Западе и, в частности, в Риме, она не могла воспринять в себя новых элементов, но многое она приносила готовым, и в местах, куда эллинистическое влияние проходило торговыми дорогами прямо с Востока, например в Массилии, современном Марселе, была такой же ранней, как и в Риме, о чем свидетельствует легенда о Лазаре. Рим еще не был руководящим в церковном отношении, когда на Востоке существовало уже почти организованное христианство. Проходят целые века, прежде чем церковь распадается на западную и восточную (греческую) ветви, и западная, провозглашая католическую религию, обрекает родину христианства на проклятие, как страну еретическую.

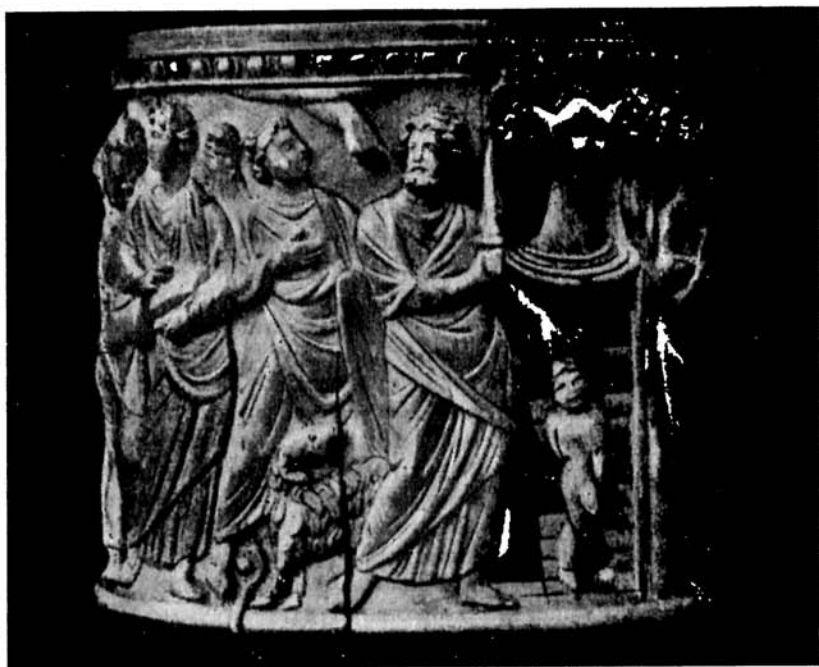


Рис. 28. Пиксида из слоновой кости

Неуловимость перехода от поздне-эллинистического искусства к христианскому ясно характеризует изображение жертвоприношения Исаака на пиксиде из слоновой кости в Берлинском музее (рис. 28). Она, по всей вероятности, александрийского происхождения и принадлежит IV веку н. э. Поразительно, насколько чище, чем в Риме, сохранились здесь эллинистические традиции. Полоса орнамента по верхнему краю — классическо-дорического стиля, а в фигурах живы еще художественные формы, которые в Италии уже давно стали только пустыми фразами или пропали совсем. Возьмем Авраама. Его поза создана III веком до н. э. Одна нога поставлена твердо, другая (*Spielbein*) — в легком движении, бедра изогнуты и в то время как движение рук направлено влево, голова повернута вправо, где из облаков простирается десница бога. Контрасты делают движение каждого члена более выразительным, одежда, прилегая к телу, обрисовывает члены, — во всем этом чувствуется чистый дух эллинизма. Стоит только вспомнить известную статую Софокла, и тотчас станет ясным, что христианство поль-



Рис. 29. Айа София. Внутренний вид

зуется здесь формами выражения, которые были созданы Элладой и переработаны эллинизмом в общеупотребительные типы. Да и в других случаях античные статуи философов часто служили прототипами для христианских святых. Эти чисто эллинистические фигуры вполне сходны с таковыми на фресках катакомб. Все эти образы, принадлежат ли они христианскому миру, или, как Иона и Даниил, ветхому завету, или же, как Орфей, языческому миру, — все они импрессионистические по стилю и античные по своему типу. Сам христос того времени изображается юным безбородым богом, таким, каким его знает греческий образ Аполлона. В церковной утвари, например глиняной лампе, во фресках катакомб и пластике саркофагов, от крайнего Востока вплоть до Галлии, сохраняются точно так же античные формы.

Несомненно, что на Востоке зародились не только подвижные типы свободных искусств, но и планы храмовых построек. Древнехристианское искусство знает две почти противоположные формы плана — центральную и продольную (базиликальную). Что центральные постройки ведут свое происхождение

с Востока, знали в сущности, уже давно, только родиной их считали Византию, в то время как в действительности этот город сам заимствовал их, по всем вероятностям, из Малой Азии. Она была их родиной для той типичной формы, в которой, как например, в св. Софии, купол лежит на многогранном основании. Важно отметить, что строителями ее были Антемиос из Тралл и Исидор из Милета, т. е. малоазийские зодчие.

Купол св. Софии (рис. 29) так величественен потому, что архитектурный организм, который он охватывает собою, полон гораздо более богатой жизни, чем, например, Пантеон. В Пантеоне купол покоился всем своим круглым краем на стенах здания, прорезанных нишами. В нем все-таки существовало какое-то ограничение пространства, которое шло от купола до земли. В св. Софии тяжесть купола прежде всего ложится на паруса (*pendentifs*), которые заостряются книзу в виде треугольников и передают его тяжесть четырем стенным массивным устоям, стоящим по углам квадрата. Следовательно, низ здания ограничен только в четырех углах, и арки, которые протягиваются от устоя к устою, устанавливают переход к венчающей громаде купола. Но между угловыми устоями пространство остается свободным и допускает возможность заполнения целым рядом боковых кораблей, ниш, галлерей, эмпорий, которые необыкновенно оживленно действуют своими колоннадами. Таким образом, с одной стороны, принцип расширения пространства, присущий поздней античности, получает в данном случае дальнейшее свое развитие, но с другой стороны, здесь снова обнаруживается склонность к ограничению пространства. Благодаря тому, что пространство под куполом не является круглым, здесь появляются ограничивающие его распространение опорные пункты в виде устоев, которые ориентируют его квадрат в четырех углах, но еще теснее ограничены те две стороны этого квадрата, устои которых связаны рядами колонн, так что получается своего рода корабль, идущий от входа к трем алтарным нишам. Именно в этом и заключается плодотворное новообразование христианской церковной архитектуры. Часто случается, что высшее выражение принципа одного стиля уже таит в себе первые зародыши стиля нового, подобно тому как слишком быстро вращающееся колесо кажется нам остановившимся. Так и здесь в позднеантичной центральной постройке предчувствуется зарождение постройки продольной (базилики). Это является необходимым следствием непрерывного развития, и с параллельным примером мы еще познакомимся в орнаментике этого времени.

Развитие пространственно ограниченной формы собственно и является новым завоеванием раннехристианского искусства. Выделение продольного корабля в св. Софии уже указывает



Рис. 30. Базилика св. Павла вне стен Рима. (S. Paolo fuori le mura)  
Внутренний вид

на первый шаг в этом направлении; оно находит свое полное выражение в базилике.

Именно базилика, многочисленные примеры которой в характерных формах сохранились в Италии, считалась созданием западно-европейского искусства, и начало ее продолжали искать в Италии даже тогда, когда уже давно было признано значение Востока для христианского искусства. Отказавшись от старого мнения, что она произошла из римской базилики, торгового или судебного зала, ее план старались вывести из плана римского дома, где сначала собирались христианские общины. Но и в данном случае мнение изменилось. Хотя мы не в состоянии привести прямых опровержений — для таких гипотетических построений они находятся лишь с трудом, — но все же мы в состоянии указать на один побочный аргумент. А именно, невозможно думать, что место для алтаря в христианской церкви определено было положением стола в римском доме, где он стоял неподвижно в определенном месте. Наоборот, недавно было доказано, что христианская церковь в раннюю пору своего существования не имела неподвижного алтаря. Убедительнее всего против римского происхождения базили-



ки говорит тот факт, что основной тип ее доказан для Востока в очень раннее время и в гораздо большем разнообразии вариантов, чем их знает Запад, так что эллинистическое происхождение и для этого типа является твердо установленным. Мы не будем разбирать вопроса о том, заимствован ли ее план от эллинистическо-иудейской синагоги, что, однако, представляется вполне возможным в силу связей между иудаизмом и христианством, сохранившихся на долгое время. Во всяком случае, Рим, по мере того как распространялась папская власть, сроднил с базиликой, даже если она и была созданием Востока, все страны Запада; он сделал ее той основной формой христианского храма, дальнейшее развитие которой продолжает служить и до сих пор тем же целям.

В противоположность центральной постройке, базилика рядами своих колонн дает взгляду входящего тотчас же твердое направление, а нишей алтаря определенную цель. Мнение, что центральная постройка олицетворяет покой, а продольная — движение, собственно говоря, неправильно; впечатление почти обратное. Для центральной постройки центральное место под куполом могло бы служить местом покоя, если бы купол являлся главной частью здания. Но если, как в св. Софии, в св. Виталии в Равенне и других христианских центральных постройках, алтарь помещен в большой стенной нише против входа, тогда идейное средоточие не совпадает с действительно существующим в пространстве, получается диссонанс, очень характерный для потерявшего чувство целесообразности поздне-античного стиля. В базилике, наоборот, все линии постройки ведут только к алтарю, и глаз и мысль входящего в нем находят свою цель. Форма и ее назначение находятся здесь в гармонии. Возьмем, например, базилику св. Павла вне стен Рима, постройку IV века (рис. 30). Во всей постройке выражено одно направление, ведущее к алтарной нише, к абсиде. Входящего в храм, после того, как он миновал огромный двор, примыкающий к храму, и вестибюль, направляют в сторону алтаря выстраивающиеся непрерывной цепью колонны, горизонтальные линии расчленения стены, балки плоского потолка, шахматы мозаичного пола. Боковые корабли, по два с каждой стороны, образованные стеной и рядами колонн, повторяют то же направление. Абсида, которая в данном случае является самую совершенную формой, охватывает собою алтарь в том месте, куда ведут все эти линии. Она вбирает в себя руководящие линии рядов колонн, и круглый свод ее ниши замыкает собою маленькое пространство сверху. Таким образом, не только каждая часть здания, но и каждая отдельная форма определяется в данном случае своим назначением. Прежде открытые балки потолка ясно передавали его конструкцию, ясно



Рис. 31. Св. Виталий, капитель. Равенна

выражено также и то, как несут свой груз колонны. Часто пользовались просто античными колоннами; по форме они все принадлежат эллинистическо-римскому искусству, только они стали гораздо более спокойными. Необходимым следствием усиления пластичности украшений, которая, развивая античные тенденции, все более подчеркивает контрасты света и тени, было то, что контуры рисунка стали все сильнее отделяться от фона. Из мягкой моделировки получается резко очерченные формы, и живописная манера неизбежно становится линейным плоскостным рисунком. Возьмем для примера капитель VI века из Равенны, древнего очага христианства

на Западе. Как ни резка противоположность света и тени, орнамента и фона, все-таки этот контраст служит лишь тому, чтобы оттенить контуры ее орнамента, который сам по себе остается совершенно плоским. Он подчинен форме капители, которую подчеркивает. Капитель действительно несет груз, она не стремится в разные стороны, как коринфские капители или их римские подражания со своими спутанными украшениями. Орнамент крепко прилегает к фону, к ясно и просто сформированному телу капители; живописный контраст мог бы, казалось, нарушить ее тектонический характер, но ее резкие грани сдерживают внутренний рисунок. Своими указывающими вниз линиями он вместе с тем переводит тяжесть на самую колонну. Сам груз расчленен с тонким расчетом. Пята арки, несущей верхнюю часть стены, не соприкасается непосредственно с капителью. Между ними вставлено промежуточное звено, скошенный книзу куб, который переводит груз на капитель, внутрь ее, в то место, где всего сильнее выражена опора, т. е. где она примыкает в колонне (рис. 31).

Служащая опорой колонна остается такой же прочной, как и служащая опорой стена. О плоскостном характере мозаики мы еще будем говорить, но и распределение света на стене подчинено тем же самым условиям. Место для окон оставалось только на наружной стене боковых кораблей и верхней части стены продольного корабля; пробить стену над колоннами было невозможно, благодаря скатам крыши боковых кораблей, которые примыкали к ней снаружи. Но даже и оставшиеся для окон свободными поверхности пробиты только очень маленькими окнами, которые являются, собственно говоря, щелями, не нарушают плоскости стены и не лишают ее прочности. Поэтому по всему пространству разливается спокойный ровный свет. Стена абсиды лишена в данном случае окон, свет проникнет в нее из главного корабля. Большинство базилик Равенны отличается от римской группы базилик тем, что абсиды у них пробиты окнами, в остальном тип остается тем же самым, и мы имеем полное право для характеристики всех древнехристианских базилик взять внешний вид равеннской базилики св. Аполлинария во Флоте (рис. 32). Она передает тот структурный характер, ту убедительную форму архитектурного организма, которая целиком вытекает из ее целесообразности. Колокольня, которая совсем не должна быть связана с самой базиликой, стоит с нею рядом, и на нее возложена самостоятельная часть архитектурного выражения. Она вырастает из тяжелого цоколя, расчленена более легкими частями и заканчивается строгой линией. В самой церкви гармония между внешней и внутренней постройкой так же совершенна. Нет ни одной необходимой части постройки, которая не была

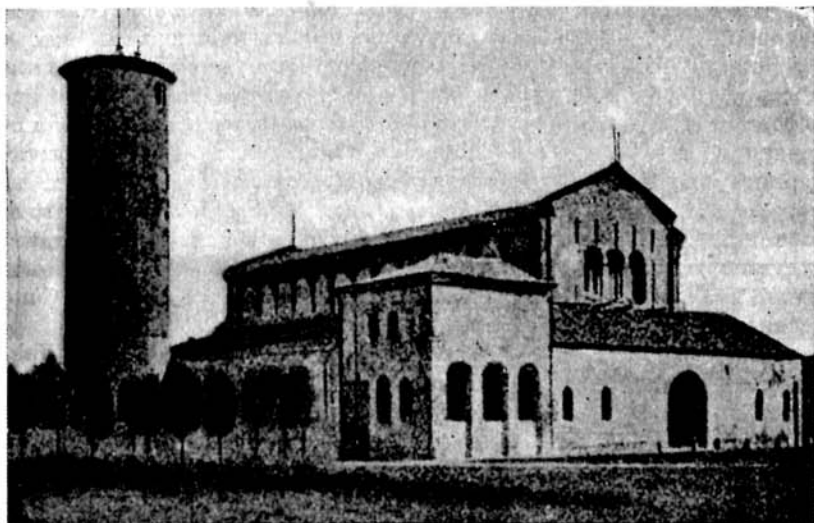


Рис. 32. Базилика св. Аполлинария во Флоте (S. Apollinare in classe) Равенна

бы видна снаружи, ни одного расчленения, которое бы не было обосновано во внутреннем устройстве. Средний, оба боковые корабли и абсида и снаружи ясны по своей структуре и положению. Ряды колонн внутри выражают собою опору гораздо сильнее, чем в позднеимперских постройках, они потеряли все декоративное и снова обратились в действительно несущую часть постройки. Точно так же и сама стена не закрыта декоративными частями, но в своей конкретности убедительно говорит о назначении стены служить опорой и ограничением пространства. Расчленениями стены являются уже не стоящие перед нею колонны, как например, в арке Тита, но плоские выступы самой стены, образующие на ней аркады. Их тонкий слой облегает стену точно нежной кожей; оживляя ее, они так мало выступают вперед, что не только не уменьшают, а даже увеличивают силу стеной плоскости, служащей ограничением пространства.

Если на первый взгляд чередование частей постройки могло показаться лишенным связи и мало уравновешенным, то теперь ясно, насколько оно совершенно с художественной точки зрения. Каждая часть здания обладает своей особенной жизнью, колокольне придано стремление вверх, базилике — ее пространственная замкнутость. В целом же здание является логическим организмом, структура которого в каждой своей части обоснована конкретно.

Таким образом, древнехристианская эпоха возродила целесообразные, ясные архитектурные планы после того, как в течение целых столетий украшение губило форму, возродила постройки, совершенные в своей конкретности, как в плане целого, так и в отдельных частях. Снова появляются условия для создания такого же совершенного по своей ясности архитектурного стиля, каким был стиль дорический. И если даже, на первых порах, античная центральная постройка оспаривает господство у базилики, то все же, благодаря ясности ее плана, будущность принадлежит последней. Романский архитектурный стиль в Германии, исходя из нее, выполнил все архитектурные требования.

Живопись и пластика идут медленнее по новому пути. Выше шла речь о том, что прикладные искусства, прежде всего художественное ремесло, за ним и архитектура, обыкновенно воплощают культурные завоевания в художественные формы раньше, чем так называемое «высокое искусство», потому что они стоят в самой тесной связи с обыденной жизнью. Живопись и свободная пластика этого времени по существу стоят ближе к греко-римскому миру. Пиксида Берлинского музея (рис. 28) немногим древнее византийской мозаики св. Виталия, изображающей освящение храма. Голова Юстиниана на этой мозаике полна античного духа. Характерным является уже ослабевающий интерес к портрету, но и стиль ее остается все тем же импрессионистическим стилем позднего античного времени. Ему принадлежит эта мозаика так же, как и другие древнехристианские мозаики, грубо набросанные фрески катакомб или миниатюры древнейших лицевых рукописей. В них нигде не найдешь контуров, только светотень выражает форму. Нос, подбородок и щеки не обрисованы линией, но моделированы светом и тенью. Особенно характерна в этом отношении впадина между ртом и подбородком на лице Юстиниана. Вообще говоря, может показаться, что мозаичная техника только и могла возникнуть в импрессионистическую эпоху; составленная из цветных камешков, она может только грубо передавать линии, но тем искуснее передает она красочную поверхность. Во всяком случае, древнейшие из дошедших до нас мозаик действительно принадлежат позднему времени Греции.

Но портрет Юстиниана (рис. 33) некоторыми своими деталями указывает, однако, на приближение нового стиля. Строгий *en face* лица, который характеризует не только этот портрет, но является типичным и для остальных мозаик этого времени, знаменует собою переход от античной трактовки к линейному рисунку.

Самое понимание форм тоже уже не чисто-импрессионистического характера. Контур лица и линии век сильно подчерк-



Рис. 33. Св. Виталий. Голова Юстиниана. Мозаика обеиды. Деталь

нута, получаешь впечатление, что мы имеем здесь дело не с светотенью, но с первыми попытками линейного рисунка. Все это обозначает подчинение живописи стеной плоскости, которая требует, как своего закономерного выражения, рисунка. Уходя от эллинизма, отделявшего украшение от его естественных условий, живопись приближается к тектоническому стилю базилик.

Восточно-римское государство в течение столетий развивает эту линейную манеру рисования, так называемый византийский стиль, который имеет свое собственное развитие и погибает

только в тот момент, когда турки уничтожают восточно-римскую империю и ее культуру (1453). Ранние восточно-римские мозаики находятся в Италии, в них на один момент встречается древний мир со средними веками. Византия, занявши место Рима, как новая столица Римской империи, приняла художественное наследие античности и сюжеты, сложенные древним христианством. Она обратила их в схемы, которые все более застывали, по мере того как падали ее силы. Между тем в Западной Европе выдвинулись народы, для которых средние века стали классическим периодом их искусства. В то время как на Востоке постепенно высыхал ствол античного искусства, они посеяли новые семена и дали созреть новым плодам.

## ГЛАВА ШЕСТАЯ

### Раннее средневековье в Германии и романский стиль

Первоначально германское искусство развивается повсюду на почве античной культуры. Юг России, Испания и Галлия были колонизованы еще в греческую эпоху, вся область Рейна со времени Цезаря была, может быть, главным центром римского провинциального искусства, даже Венгрия, ставшая сборным пунктом для всех племен во время переселения народов, не могла избежать римского влияния. Таким образом, германцы сталкивались всюду, где останавливались на время или селились, с искусством, хотя и не чисто-классическим, но таким, которое, будучи само искусством провинциальным, стояло под влиянием искусства античного, богатство форм которого не могло пройти для него бесследно. Гробница, воздвигнутая остготами королю Теодориху в Равенне, несмотря на некоторые германские черты, по существу памятник поздне-античного искусства. Переселение народов нарушает развитие так же мало, как и возникновение христианства; настолько мало, что искусство времени переселения народов надо рассматривать только как связующее звено, в котором позднеримские элементы сохраняются вплоть до германского средневековья. Дальнейшее развитие этого, создавшегося из поздне-античных элементов декоративного стиля, который попросту называют стилем переселения народов, доходит до эпохи Каролингов.

Всюду, где в эти столетия задерживались германские народы, в их могилах находят остатки украшений; в особенности пряжки и фибулы, покрытые золотыми ячейками, в которые заключены красные индийские алмадины. Золотые ребра оправы окружают своим блеском темнокрасный камень, ячейка теснится около ячейки с поразительной красочностью и великолепием. Даже небогатый человек не мог обойтись без подобного украшения. Драгоценный материал был для него дорог, и вместо него он вставлял красное стекло в бронзовую оправу — интересное доказательство положения, которое и





Рис. 34. Серебряная застёжка из алеманнской могилы

из элементов античного стиля. Этот плоский колористический стиль развился постепенно из пластичной, сильной формы, а чередование в нем светлого золота и темнокрасного камня стоит в близком родстве с резким чередованием света и тени в равнинской капители. Возможно, что эта техника, так называемое «vergoterie» — «стеклянное мастерство», идет с Востока и вполне достоверно, что она была воспринята и развита дальше Византией; по всем вероятностям, германские народы взяли ее именно отсюда. Следы ее мы находим в южной Руси, Венгрии, Германии, в Равенне у остготов и в Испании у вестготов. Техника становится все тоньше, ткань ячеек все нежнее, узор все изящнее. В Париже хранится меч Меровинга Хильдерика, ручка которого сработана так тонко, что ее можно принять за византийский оригинал; до самого Каролингского Возрождения работают в этой технике.

Мотивом украшения более чистого германского стиля, в котором всякая связь с Византией кажется утраченной, является встречающееся главным образом в Германии плетение (рис. 34). Оно покрывает пряжки и фибулы переплетенными лентами, телами животных, изогнутыми в виде змей, спутанными ветвями лозы. Здесь лишь редко применяется техника *vergoterie*; своими крупными ячейками она подходит только к крупным узорам, в большинстве случаев вместо нее мы находим более подвижную по формам инкрустацию различными металлами, в которой контраст золота и алмадина заменен контрастом светлого и темного металла. Ригль доказал и для этого стиля связь с поздней античностью и родство с западным римским искусством. Он резко отличается от стиля *vergoterie*. Повидимому, он был выработан алеманнами, которые жили обособленно, но он не ограничился в своем распространении своей родиной. Очевидно родственны ему лангобардские ленточные плетения раннего средневековья в Северной Италии. Но самые богатые памятники с тончайшим сплетением линий, с фантастическими фигурами животных в изумительных

в других отношениях находит себе подтверждение, что в древности бронзу не покрывали патиной, а употребляли в ее блестящей, естественной окраске. Элементарная техника заставляла считать такие украшения проявлением варварского вкуса, пока Ригль не установил для них ступеней развития

изгибах он оставил в Ирландии. В этой стране он стал национальным стилем, и не только для мелкой пластики, но и для миниатюры. Отсюда он перешел в Норвегию и во всей Скандинавии сохранился до позднего средневековья. В самой Германии он погибает в каролингскую эпоху. Потир, подаренный в 780 году герцогом Тассило, современником Карла Великого, монастырю Кремсмюнстеру, покрыт еще таким сложным орнаментом и фигурами, трактованными орнаментально (рис. 35). Но в то же самое время мы находим уже фибулы, инкрустированные различными металлами, которые копируют рисунок *verrotterie*, и, наоборот, в технику *verrotterie* проникает змеиный орнамент алеманского типа. Весьма возможно, что смешение обоих стилей совершается уже в каролингскую эпоху, как следствие культурного развития времени Карла Великого, который соединил в одно великое государство страны, лежащие по обоим берегам Рейна, и тем самым позднее античное и германское искусство, которые до этого времени развивались у себя на родине каждое самостоятельно, переработал в элементы одного художественного стиля, так называемого стиля Каролингского Возрождения.



Рис. 35. Чаша герцога Тассило в Кремсмюнстере

Конечно, название это следует теперь понимать не так, как прежде, когда его толковали на основании литературных источников и думали, что в данном случае, так же как и в Италии XV столетия, дело идет о возрождении античного искусства. Власть отдельного человека, даже такой личности, как Карл Великий, можно переоценить, если не принять во внимание, что и он зависел от культуры, в которой вырос. Скорее нужно признать, что античная традиция, именно в государстве франков, до этого времени совсем не порывалась, что ее не оставило даже переселение народов. В эту страну античная культура изливалась тысячами потоков непрерывно в течение столетий. И в эпоху Карла, по всем вероятностям через Марсель, она получает постоянно новые впечатления из эллинистическо-христианского мира, главным образом из Сирии, в которой сохранились еще живыми старые традиции. Когда, почти через столетие после Карла, норманны осаждают Париж, они сражаются теми военными машинами, при помощи которых римляне овладели Галлией, и духовное лицо, описывающее эту осаду, употребляет для них названия, которые встречаются у Цезаря в Записках о галльской войне. В произведении духовного лица

война олицетворяется все еще, как у Вергилия, — Марсом (Маворс). В церковном искусстве земля все еще изображается в виде кормящей женщины, море — Нептуном с веслом, солнце и луна — богами на колеснице, запряженной четырьмя лошадьми, и даже самого Людовика Благочестивого, наиболее религиозно-настроенного преемника Карла, хоронят в античном саркофаге, покрытом изображениями из римской мифологии. Карл Великий заботился только о том, чтобы укрепить образование в стране. Этим объясняется тот парадокс, что он велит списать множество евангелий, и, наряду с этим, записывает древнегерманские сказания, основывает аббатства и, вместе с тем, названия месяцев переводит на немецкий язык. Чтобы не лишить народ науки, которая, отвечая времени, а не наперекор ему, была вполне античной и заключалась в 7-ми свободных искусствах, он собирает к своему двору со всех концов представителей образованности своего времени, и в первую голову духовных лиц. Так сливаются здесь культурные направления всех стран. Следствием этого является то, что, с одной стороны, возникает Аахенский собор и некоторые другие постройки, в плане и стиле принадлежащие той же эллинистической традиции, как *vergotterie* и известные орнаментальные детали франкской эпохи до Карла, и что античный импрессионизм продолжает существовать в миниатюрах того времени; с другой, что в каролингское искусство начинают проникать и новые формы чужих стилей. Конечно, образцы, вывезенные Карлом из Италии, были не только античными, но современными ему, следовательно древнехристианскими и связанными с античной традицией. Но в произведениях его времени можно также найти многое, специфически византийское; особенно типичен фантастичный ленточный орнамент, который проникает во франкское искусство вместе с появлением при дворе Карла высокообразованного ирландского духовенства и который знаком нам по алеманнскому искусству.

Само собой разумеется, что этот наплыв новых сил должен был необычайно оживить художественную культуру времени, а постоянное покровительство, какое Карл оказывал распространению христианства, бесчисленные монастыри, основанные им или его преемниками, создали ей благоприятную почву для развития. Но эти разнообразные стилистические направления стекались не только к королевскому двору, они давали, в свою очередь, ветви в разные места, соответственно кругу деятельности лиц, их распространявших. Вместе с ними переходят и традиции. Таким образом возникают различные художественные школы, и мы для Каролингского Возрождения можем различать их так же резко, как и живописные школы итальянского ренессанса, и даже отчасти определить монастыри, откуда про-



Рис. 36. Каролингская миниатюра

исходят эти формы. В особенности легко выделить по ее произведениям школу Реймса, которая, кроме своих миниатюр, оставила ряд работ по слоновой кости и ювелирных изделий. Характерно, что эта школа, которая является, может быть, главным очагом каролингского искусства, работает в чистом духе поздней античности. На одном листе Аахенского кодекса (рис. 36) изображены четыре евангелиста, сидящие за аналоями, со своими символическими животными, которые их вдохновляют и к которым они обращены лицом. Движения их не только различаются между собой с большой тонкостью психологической характеристики, но вместе с тем так смелы и свободны и притом так сложны, что античный образец для

них стоит вне всякого сомнения. Голова, руки и ноги взяты в самых различных положениях, нижняя и верхняя части тела поставлены в противоположных поворотах, но ясно только само движение, оно остается непоясненным в суставах. Все это вполне антично, потому что эллинистический импрессионизм также передает только само движение, только телесное впечатление фигуры. Традиция этого импрессионизма вполне ясна в реймских миниатюрах. Немногими крупными мазками переданы широкие складки плащей, свет и тени на них, лица, деревья ландшафта. И хотя очевидно, что для четырех евангелистов образцами служили отдельные изображения, задача врисовать эти четыре фигуры, сидящие перед обособленными скалами, в один общий ландшафт разрешена совсем неплохо. И все-таки, как бы сильно ни чувствовалась античная тенденция в произведениях каролингского и даже оттоновского искусства в Германии, это только отклики его. Между тем через Альпы в Германию уже переходят первые зародыши нового конструктивного стиля, с которым мы познакомились в Италии.

Уже в эпоху Карла Великого, наряду с центральной постройкой, которая служит планом для главнейших памятников Каролингского Возрождения, начинает появляться в Германии и базилика. Из базилики постепенно вырабатывается архитектурный стиль, известный нам под именем романского. История его развития пока еще мало выяснена. Древнейшие произведения, относящиеся к X столетию, представляются уже вполне совершенными по стилю памятниками.

Очевидно с самого начала, что важнейшие памятники нового стиля нам предстоит искать прежде всего в Германии. После раздела Франции и Германии между наследниками Карла Великого центр тяжести христианской Европы все сильнее передвигается к Востоку. В романском средневековье германский народ был самым могущественным; его мощь сосредоточивается во внутренних областях страны, в землях около Гарца и по Эльбе. Здесь родина наиболее сильных королевских династий того времени, здесь и романский стиль получает свое совершенное развитие. Интересно проследить, как античный импрессионизм в миниатюрах первых саксонских королей, Оттонов, переживает новый подъем, как в заставках копируют с поразительной тонкостью краски византийских шелковых тканей, как затем этот стиль с берегов Рейна все сильнее проникает в саксонские страны, где теряет вместе с тем античный характер, становясь все более рисунком, пока, наконец, не делается совершенно линейным и не входит в стиль романского искусства.

Это путь культуры того времени вообще. Если в каролингскую эпоху духовенство обладало церковной властью, государство же только светской, образование было разнообразным и не растратило окончательно своего античного наследия, то теперь все резче расходятся церковь и государство, пока королевская власть и папство, дворянство и духовенство не становятся открытыми врагами, которые спорят из-за первенства в государстве. Но так как церковь вполне завладела настроением своей паствы, то она становится единственной носительницей того, что можно принять за образование того времени, и само это образование делается вполне церковным. Если вплоть до оттоновской эпохи процветала историческая литература, если еще в царствование Оттона Великого к концу X столетия Росвита пишет духовные драмы по античному образцу, то в дальнейшем своем развитии литература делается вполне церковной, и темы ее берутся даже не из библии, а из легенд о святых, которые служат самым интимным интересам католической церкви. Замкнутость этого церковного мирозерцания, которое становится все более бедным, но вместе с тем все более определенным, находится в самой тесной связи с замкнутым характером стиля.

В основе романской церкви лежит план древнехристианской базилики. От своего прототипа она отличается более последовательной разработкой и более органическими формами. Нартекс у входа уменьшается в своих размерах и сливается с постройкой, поперечный корабль получает энергичное развитие, хоры, как место для духовенства, делаются главной частью церкви и поднимаются над уровнем корабля, так что под ними в виде нижнего этажа остается место для подземной церкви, крипты. Против главных восточных хор пристраиваются часто на западной стороне вторые хоры.

Таким образом романский храм во всех своих частях является развитием древнехристианской архитектурной тенденции. Сама постройка и ее план, внешность и внутренность, согласованы между собою в полном единстве, отдельные архитектурные элементы, которые тесно связаны с организмом здания, нигде не выступают вперед, чтобы не нарушить гармонии целого. Со времен дорического храма романская постройка является самым благородным организмом, который когда-либо был создан в архитектуре. Наше время до сих пор не признает этого, потому что оно смешивает богатство с красотой; оно, даже не пытаясь анализировать романский стиль, просто отделяется от него, считая скучным. Надо научиться понимать, что архитектурная красота и архитектурная ясность суть одно и то же, если хочешь правильно оценить эти произведения.

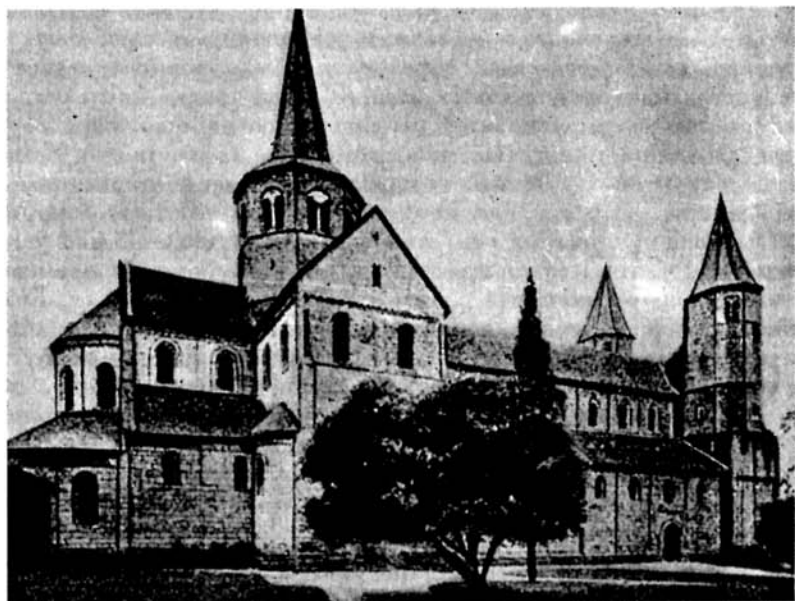


Рис. 37. Св. Годехард в Гильдесгейме

К этому следует прибавить, что основной тип уже в раннее время пострадал от переделок, что главные произведения романского стиля погибли, так что для нас стало очень трудным выяснить его классическую форму. Саксония, откуда, как мы видели, происходили немецкие государи в период процветания стиля, выражает эту форму, пожалуй, наиболее ясно и совершенно.

Храм св. Годехарда в Гильдесгейме (рис. 37) представляет собою ясный по форме, полный благородства памятник XII столетия. Каждая часть плана, средний и боковые корабли, пересекающий их поперечный корабль, абсиды алтаря ясно выражены в наружной постройке и строго ограничены в своей форме. Главное условие, необходимое для этого — крепость стены, — соблюдено вполне. Расчленения ее являются только оживляющими стену сопровождениями, имеют ту же цель, что и в древнехристианской базилике, но выраженную в гораздо более органической форме. Стены сходятся острыми гранями. Цоколь отделяет стену от земли; фриз в виде маленьких арок бежит вдоль линий крыши, резко подчеркивая горизонтальное направление своими зубцами, которые охватывают всю стену. Слабо выступающие контрофорсы, лизены, соединяют арочный

фриз и доколь через всю стену, объединяя таким образом стену и ее расчленения. Башни не стоят уже рядом, без всякого отношения к корпусу здания, но и не сливаются с ним. Они ясно отделены от постройки и твердо замыкают ее по углам. Там где башня имеет отношение к внутренности здания, в важном месте так называемого «средокрестия», где пересекаются продольный и поперечный корабль, она связывает их точно туго затянутым узлом. Чтобы правильно оценить красоту этих построек, надо отбросить представление, которое господствует у нас со времени псевдоготики XIX столетия, что главной стороной церкви является ее узкая сторона и что вход должен лежать между двумя башнями. Поверхность узкой стены в романских постройках является нерасчлененной. Вход лежит на продольной стене, и эта сторона является главной, потому что она дает место наибольшему развитию стеной плоскости и захватывает постройку на всем ее протяжении. Поэтому портал, характеризующий самую важную часть стены, лежит на длинной стороне (рис. 40). Портал этот не выдвинут вперед навстречу приближающемуся, не выделен рамой от стены как в ренессансе, он просто, без всякого акцента уходит в стену: архивольты (дверные арки) строго отделены от колонн, становятся все уже, портал замыкается и действительно втягивает в себя приближающегося не навязчиво, но с уверенной силой архитектурной необходимости. Достаточно одного примера, чтобы показать, как ясно творит здесь художественное сознание. Итальянское искусство того времени покрывает портал балдахином, который покоится на колоннах, поддерживаемых львами, и так как портал помещается здесь на узкой стороне, то львы, выступая навстречу приближающемуся, стоят перпендикулярно к стене. Всегда было известно, что прототипом для церкви в Кёнигслуттере, около Брауншвейга, служит итальянский портал, потому что в нем мы находим такие же покоящиеся на львах колонны, но недоумевали, как объяснить то обстоятельство, что львы стоят по обеим сторонам, повернувшись друг к другу и тесно прижимаясь к стене. С точки зрения романского стиля это вполне последовательно. Портал находится здесь на длинной стороне, львы должны подчиниться длинной стене, и именно такое уклонение от прототипа показывает, в какой полноте ясность архитектурной системы проникает в данном случае каждый член здания. Так же логично обоснован каждый член внутренней постройки. Несущая колонна (рис. 38) расчленена с такой же конкретностью, как и несущая стена снаружи. Квадратная плита энергично отделяет колонну от земли и тесно связана посредством декоративных листочков по углам, с круглой базой. Ствол покоится на ней, лишен расчленений, не стремится





Рис. 38. Св. Гергорт в Кельне. *Крипта*

ся вверх, как покрытые каннелюрами дорические колонны, но просто поддерживает; он оканчивается капителью, круглая нижняя часть которой переходит в четырехгранный куб (кубическая капитель) и, таким образом, устанавливает переход от цилиндрического ствола колонны к четырехгранной пяте арки. Этот тип романской колонны структивен в высшей степени потому, что яснее всего выражает архитектурные функции, но сами формы ее крайне изменчивы. Помимо угловых листов, дающих скульптору полную свободу творческой фантазии, часто и сама капитель покрывается богатыми по форме украшениями: стержень обвивается плетением, и на нем появляются даже каннелюры. Но орнамент этот остается строго стилизованным, формы его всегда тесно связаны с формой

самой колонны; колонна всегда расчленена, при всем богатстве сохраняет стойкость и силу и никогда не становится просто украшением. Как энергичны, например, роскошные капители св. Михаила в Гильдесгейме (рис. 39); колонны ничуть не слабее четырехугольных мощных столбов между ними, которые представляют собою не что иное, как четырехгранные отрезки стены и карниз которых служит только для того, чтобы отделить подпорку от пяты арки. В наше время этим столбам придали бы форму колонны, а их карниз обратили бы в капитель. Но романский стиль сохраняет добросовестность до конца и достигает совершенной красоты, оставаясь цельсообразным.

Храм св. Михаила и в остальном может считаться прекрасным примером органической ясности внутренней архитектуры, которая стоит в полном соответствии с наружной структурой здания. Как в древнехристианской базилике, так и здесь ряды подпорок приводят к абсиде, но только не с такой стремительностью; тектоническое, ритмически-расчлененное чередование опор, столбов и колонн серьезнее и строже, подобно тому как состоящий из чередования тригфлов и метопа фриз дорического храма строже непрерывно пробегающего фриза ионического. В местах пересечения кораблей поперечный корабль проходит через главный, отмеченный выступающими с обеих сторон пилястрами, и такие же пилястры устанавливаются переход продольного корабля на хоры. Мощные арки ограничивают со всех четырех сторон место пересечения, где находится лестница в святое святых, — крипта, в которой хранятся мощи и

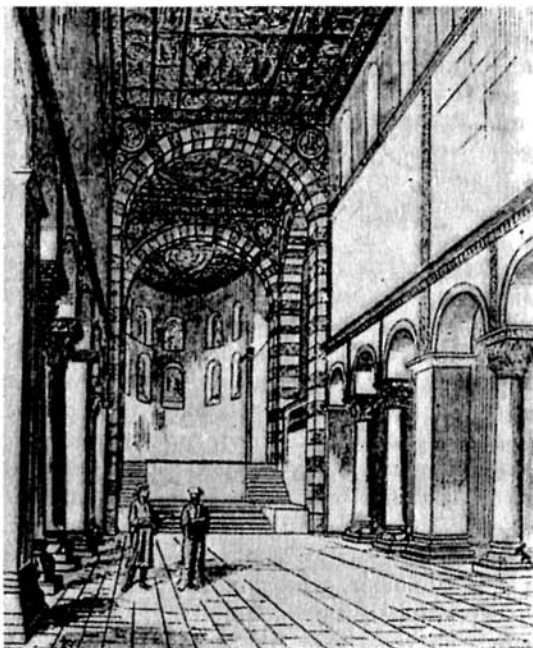


Рис. 39. Св. Михаил в Гильдесгейме  
Внутренний вид

где хоры, помещение для духовенства берут свое начало (рис. 38). Хоры, приподнятые и часто отделенные от корабля украшенной рельефом балюстрадой, не являются уже более простой нишей, как в древнехристианской церкви, но занимают широкое пространство, потому что должны вместить большое количество духовенства. Но назначение их осталось прежним: удержать звук речей, произносимых у алтаря и, вместе с тем, мощно завершить все пространство. Таким образом, внутренняя постройка так же логична, как и наружная. Ясное разграничение отдельных частей здания и ясно выраженное назначение этих частей определяет и в ней ее красоту. Крыши боковых кораблей ясно указывают снаружи, где примыкают боковые корабли, где начинается поперечный и где помещаются хоры. Вполне естественно, что пробивать окнами решались только свободную верхнюю часть стены, но не сделано также никакой попытки связать окна каким-нибудь образом, например декоративными полуколоннами с устоями стены. Такие попытки возникают только в конце романского стиля вместе с появлением сводов. Но в нашем случае потолок остается еще деревянным и плоским и ограничивает пространство так же плоско, как и боковые стены; в соединении с расчленениями верхней части стены он уверенно направляет взгляд к алтарю. И даже там, где, несмотря на всю строгость, появляется свод — обыкновенно это бывает там, где технические трудности не так велики, где нужно перекрыть лишь небольшое пространство, например над криптой или над кораблями, но в таком случае боковыми, — свод остается плоским и ограничивается спокойно.

Неслучайно, что в этом искусстве, которое каждое произведение выводило из его назначения, совершенно отсутствуют свободная пластика и станковая живопись. Стиль этот мыслит так же логично, как дорический; подобно ему, он на первое место ставит прикладные искусства, которым должно подчиниться так называемое «высокое» искусство. Поэтому неудивительно, что нашему времени, которое понимает красоту только как украшение, раннее средневековье должно было оставаться чуждым. Пластика, даже фигурная в романском стиле, служит только для украшения постройки, ее колонн, стен и порталов, и при том значении стены, которое она получает в общем единстве стиля, плоский рельеф является бесспорно необходимым средством выражения. Типичным в этом отношении является изображение сидящего на троне Христа в кругу апостолов, помещенное в люнете портала Гельнгаузена (рис. 40). Спокойный ряд фигур en face, отсутствие малейшей попытки сгруппировать их, отсутствие всякой пространственной глубины, линейный рисунок одежд обращает фигуры в плоский, архитектурный орнамент. Именно благодаря этому они логиче-

ски входят в организм всего здания, подобно скульптуре фронтона храма в Эгине, и тем сильнее в них выражено религиозное чувство, чем меньше они подражают природе. Другие немногочисленные виды скульптуры, например надгробная пластика, всегда сохраняющие тектонический характер, остаются под влиянием тех же условий и создают вполне подобные формы. Живописи в церкви представляется большое пространство на верхней части стены среднего корабля и поверхность потолка, а затем ей открывается большая арена иллюстрирования многих тысяч рукописей. Но живопись не дол-



Рис. 40. Церковь девы Марии в Гельнгаузене  
Портал

жна при этом передачей пространственной глубины нарушить в книге плоскость листа, а в церкви плоскость стены. Этим и обуславливается линейный ее характер. В миниатюрах оттоновского времени, X столетия, так же как и в архитектуре, сохраняется еще во многом античный импрессионизм, они полны в движении и положении фигур античного духа, обладают еще в достаточной мере фантазией и творческой силой, чтобы создавать новые иллюстрации на библейские темы, достаточным живописным чувством, чтобы копировать в заставках тонкие по краскам византийские шелковые ткани. Но уже в том же X столетии, как мы видели, в искусство проникает оцепенелость, со-

вершается переход к линейной форме рисунка, в котором орнамент начинает играть все большую роль, и, наряду с этим, к каноническому установлению художественных типов. XII столетие знаменует собой завершение этого процесса. И Византия прошла тот же самый путь за это время; сходство вкусов и здесь привело к влиянию страны, имевшей родственное искусство. Я не думаю, что это влияние шло прямо из Византии, например посредством ввоза манускриптов; вероятнее предположить, что более живые художественные впечатления получались из южной Италии, где немецкие государи владели цветущей областью, всецело находившейся под влиянием Византии. Во всяком случае, твердо установившиеся типы библейских изображений времени немецкого расцвета романского стиля заимствованы из византийского канона, его влияние сказывается также и в стиле рисунка фигур. Живопись этого времени и современная ей пластика, которые не связаны ни с каким пространством, не передают никакой пространственной глубины, не могут изобразить никакого выражения в лицах фигур, полны величия, далекого от всего земного, но они вместе с тем тесно связаны с конкретными условиями, которые ставит им стена или страница книги. Возьмем изображение грехопадения, написанное на потолке церкви св. Михаила в Гильдесгейме Ратманом, мастером XII столетия (рис. 41). Для художника немецкого ренессанса грехопадение является только жанровой сценой, которая происходила, как может произойти и теперь, в уютном, разросшемся и населенном разными животными саду. Для средневекового живописца, который довольствуется самыми краткими намеками и боится утратить монументальный стиль стенописи, который передает деревья ветками, лица в строгом стиле византийского искусства, а самый акт передачи яблока без малейшего возбуждения со стороны его участников, — оно есть серьезное, почти иератически-строгое действие, означающее проклятие рода человеческого. Пространственное, индивидуальное дало бы здесь земной масштаб, слишком незначительный, чтобы охватить всю мистерию первородного греха. Только полное отрешение от всякого человеческого мерила ведет к преодолению обыденного.

Интересно, что пути развития миниатюры и стеновой живописи совпадают. Это доказывает, как бы ясно оно ни было само по себе, что и в данном случае художественное ремесло и монументальное искусство следуют одним и тем же законам. Предметы художественного ремесла формируются и расчленяются с той же целесообразностью. Рака стоит твердо, решительно заканчиваясь сверху. Кубок (рис. 35) широкими краями своей чаши зачерпывает вино, стоит на широкой, крепкой ножке, узел посередине связывает все части, подобно куполу



Рис. 41. Роспись потолка св. Михаила в Гильдесгейме. Деталь

на пересечении продольного и поперечного корабля в соборе. Стена, страница из книги, стенки сосуда, переплет книги, деревянный ларь, чтобы не была нарушена замыкающая сила их плоскостей, требуют равномерного, плоскостного рисунка. Отсюда понятно, что плоские, развернутые ветки становятся всюду главным мотивом орнамента, а техника гравюры, которая выцарапывает линейные рисунки на металлической поверхности, становится излюбленной техникой романского средневековья. Родственна ей техника «ниелло» («чернь»), химического соединения серы и серебра, дающего массу черного цвета, которой заливали предварительно выгравированные на блестящей серебряной поверхности линии, и получали таким образом изображения темные на светлом фоне. Именно такое применение ниелло является очень характерным, потому что ниелло первоначально было импрессионистической техникой и имело назначение заполнять широкую поверхность. В таком виде оно употреблялось в эллинистическом искусстве, в мелкой пластике итальянского ренессанса. Но романское средневековье пользуется им наряду с гравюрой и заполняет чернью линии гравюры, чтобы получить более сильные средства выражения для рисунка. Подобно тому как в гравюре тень передается царапинами, так и в данном случае рисунок передают полоски ниелло на светлом металлическом фоне. Если бы подобное

применение требовало еще доказательства для своей стилистической логики, его дала бы эмаль, на которой можно всего лучше познакомиться с историей развития.

Свой первый расцвет средневековая эмаль пережила в Византии. Византийская эмаль заливает гнезда цветной эмалью подобно *vergotterie*, которая вставляет красные камни в золотые ячейки. И все-таки различие между ними громадно. Более подвижная эмаль образует золотыми пластинками, припаянными к фону, контуры фигур, заполняет их разнообразными цветами. Золотые пластинки так тонки, что блеск их не так сильно подчеркивает линию, как в технике *vergotterie*, и выражение ее обуславливают исключительно цветные плоскости. Словом, и эмаль и *vergotterie* — колористические техники, но *vergotterie* соответствует сильному чередованию светлых и темных тонов, какое мы видели в равеннской капители (рис. 31), эмаль — живописному расположению цветных поверхностей византийской мозаики (рис. 33). В этом виде ее перенимает Германия времени Оттонов, в миниатюрах которой мы познакомились уже со сходными проявлениями. Между тем в классическое время романского стиля эта колористическая перегородчатая эмаль (*Email cloisonné*) вытесняется другой техникой, выемчатой эмалью (*Email champlevé*) (рис. 47): на медной пластинке вырезывается вглубь выемка, которая должна быть заполнена эмалью, контуры ее остаются неуглубленными, становятся шире, их золотят, подчеркивают гравировкой, и они дают благодаря этому более энергичный рисунок. Самый характер новой эмали усиливает такое впечатление: если прежние краски ее, еще непорвавшие с разрушающей пространством импрессионистической тенденцией, были прозрачными (*translucid*) и сквозь них просвечивал блестящий золотой фон, то в нежной матовой (орас) эмали средневековья красочное впечатление определяется уже только поверхностью самой эмали. Вместо насыщенных густых красок выступают нежные оттенки, светлые тона, которые всегда сопровождают искусство, оперирующее плоскостями. Миниатюра и ювелирные произведения, реликварий и кубок нуждаются именно в таком искусстве.

Предметы светского искусства этого времени почти все, к несчастью, погибли. О повседневной жизни и утвари мы не имеем поэтому никакого представления. Уцелели только некоторые образцы ларей, которые служили не только для хранения вещей, но и для сидения. Они трактованы как ящики, так же конкретно, как и любой предмет церковной утвари, и строгий характер их стенок выражается орнаментом, который покрывает их сплошь, равномерно, почти подобно ковру. Самым лучшим примером светской архитектуры безусловно служат

крепости, потому что уцелевшие жилые помещения принадлежат только концу эпохи и дошли до нас совершенно перестроенными. То немногое, что осталось от крепостей, показывает, что художественное творчество феодалов было ничуть не слабее художественной силы церкви. Крепость вполне приспособлена к скале, на которой она выстроена, причем так, что все возможности защиты использованы в совершенстве. Замок и скала, на которой он стоит, сливаются вместе без остатка и становятся единым организмом. Постройка, подобная замку Кведлинбургу, совершенно сросшаяся с неподвижной скалой, на которой она выстроена, мощно царит над городом и дает впечатление неслыханной силы. Такие постройки продуманы до мельчайших подробностей. Если, что бывало почти всегда, к замку присоединится церковь, то прочные стены романского храма не только подойдут к сильному, лишенным украшения стенам замка, но и в остальном будут стоять в полном соответствии с фортификационным его назначением. Без сомнения, неслучайно недостает башен таким замковым церквям, как готические в Мейссене и Кведлинбурге. Башни считает нужным присоединить к ним лишь позднейшая реставрация. Предположение, что эти церкви недостроены, совершенно несправедливо. Им обесценивается способность стиля к приспособлению. Кведлинбург указывает именно теперь, после того как в данном случае к церкви раннего романского стиля пристроили в переходное время башни, на то, сколько разумной целесообразности и эстетической силы должно было скрываться когда-то в горизонтальных линиях крепостной стены и замка.

Таким образом, романский стиль в церковном и светском искусстве сохраняет полное единство, поскольку цельна была сила народа, его создавшая, и тверды религиозные идеи, творившие его произведения. Архитектура и художественные ремесла, пластика и живопись следуют одному и тому же закону красоты, а этот закон, в сущности тот же, который дорическому стилю придавал такую мощь, определяя возникновение каждой его формы из необходимости и ясно выраженного назначения. При этом стиль этот ни в каком случае нельзя считать бедным формами. Речь уже шла о богатстве орнаментальных деталей, которые и в других формах декорации ничуть не беднее, чем в декорации архитектурной. Но даже сами формы церквей изменяются в плане и устройстве в зависимости от цели и условий почвы. Даже главный вопрос о перекрытии не разрешается исключительно при помощи плоского потолка с балками, хотя первоначально это было самой главной формой; появляются и каменные своды, которые мы встречаем главным образом на юге Франции во все время романского средневековья. Здесь, где перед глазами еще стояли римские построй-



ки, как лучшие образцы техники строительства, употребляли для покрытия купол и коробовые своды в строгих спокойных формах, энергично замыкавшие здание. Но план базилики лучше всего подходил к крестовому своду (рис. 38), который образуется четырьмя, сходящимися под острыми ребрами распалубками, перекрывает квадратное пространство и приспособлен поэтому к тому, чтобы перекрыть ряд квадратов, которые дает план базилики. Около 1100 г. эта техника победоносно вытесняет все другие формы покрытия. В нем заложено дальнейшее развитие стиля. Крестовый свод во Франции впервые был применен для покрытия целого здания, по всем вероятностям, в церкви Ключи, еще до того времени, как французская культура проникла на Восток с войсками крестоносцев. Хотя уже во всей Германии умели, как мы уже говорили, крыть сводом небольшие пространства, но впервые целую церковь удалось перекрыть сводом только в Майнцском соборе, построенном около 1100 года. Его система может служить школьным примером для этой стадии развития романского стиля. При помощи ребер, которые образуют полукруг, можно, не боясь того, что свод обрушится, покрывать только квадратные поля, а так как в Майнцском соборе дуга стрельчатого свода лишь немного отступает от полукруглой формы, то пришлось все пролеты сделать почти квадратными и на каждый квадрат среднего корабля поместить по два квадрата боковых кораблей. Эта необходимость, свойственная всей первоначальной технике романского свода и монументальным примером которой служит собор в Майнце, обуславливает собой архитектурный ритм, вполне соответствующий романской закономерности (рис. 42). Приходится между главными устоями вставлять каждый раз один второстепенный, который поддерживает груз квадратного пролета бокового корабля (так называемая связанная система). И этого достаточно. Громадный шаг вперед от плоского перекрытия, лежащего своим грузом на всем протяжении стены, к своду, образованному ребрами, и состоит в том, что его распалубки взаимно поддерживают друг друга и опираются главным образом только на полукруглые гурты и стенные арки, так что, хотя пяты этих арок и нужно укреплять устоями, но сама стена, на которую опираются подобные своды, может быть и не такой прочной. Так например, в Майнцском соборе полукруглые гурты между квадратами сводов поддерживаются полуколоннами, прислоненными к устоям, которые исполняют в то же время эстетическое назначение — разделить пролеты между собою. Правда, две другие распалубки свода продолжают лежать на стенах корабля, но их груз настолько облегчен арками, что представляется возможным верхнюю часть стены среднего корабля сделать более тонкой. Но такую тонкую стену мо-

жно сделать только справа и слева от среднего устоя, который принимает на себя груз свода бокового корабля и на который при помощи маленьких разгрузочных арок в самой стене переносится груз лежащей над ним верхней части стены. Следующие за Майнцом соборы Шпейера и Вормса разрабатывают эту систему еще более резко, приклоняют к главным устоям, которые несут гурты, служебные пилястры, которые принимают на себя ребра свода и проламывают между такими мощными подпорками стену настолько сильно, что поднимающиеся от промежуточного маленького устоя арки захватывают и окна верхней части стены. Возможно даже поднять вопрос, так сильно уже здесь проломлена стена, не имеем ли мы права говорить о вертикально стремящихся столбах—в противоположность горизонтальному направлению линий в Майнце—и считать эти постройки, которые обыкновенно причисляют к так называемому переходному стилю, предшественниками готики в Германии. В Вормском соборе и снаружи здания заметна тесная связь башен с корпусом постройки; таким образом, и в этом отношении он весьма близок к готике, которая уже затем совершенно разрушает стену и вводит башни в самую постройку.

На этих постройках последовательное развитие стиля прерывается почти внезапно в Германии. В силу каких причин — об этом мы будем говорить впоследствии. Если Франция уже во вторую половину столетия была руководящей в искусстве, то теперь, в эпоху готики, она получает полное господство, и все, что создает Германия, на первых порах представляет собою не более как копию.

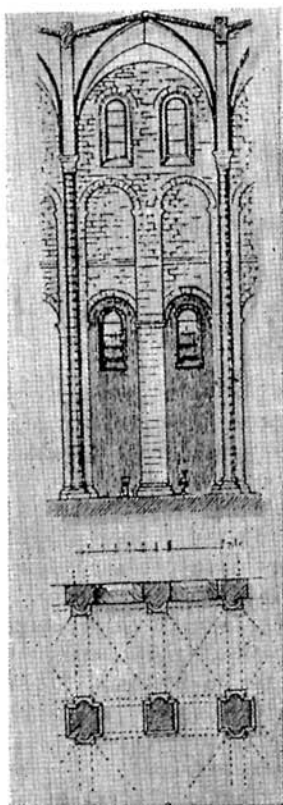


Рис. 42. Система собора в Майнце

## ГЛАВА СЕДЬМАЯ

### Начало готики

Теперь нет уже более никакого сомнения в том, что готика, которую в первой половине XIX столетия считали немецким стилем, ведет свое происхождение из Франции. Отсюда, после строго настроенной романской эпохи, исходят все веяния нового времени. Здесь возникла схоластика, которая впервые поставила философское мышление снова рядом с чистой верой; отсюда шли попытки церковной реформы клюнийцев, вместе с которыми, может быть, перешла в Германию техника сводов ребрами; здесь зародились благородные обычаи рыцарства, крестовые походы, поэзия трубадуров и готическое искусство. В этой стране, где впервые перешли от плоского потолка к перекрытой сводами базилике, проходит и дальнейшее развитие техники свода, — от ребра к нервюре, от круглой арки к стрельчатой ее форме (рис. 43). Нервюра — это перекрытое ребро, которое получает именно благодаря такому видоизменению значительно большую прочность. Ребро — лишь линия, которая, так сказать, лишь суммирует в себе давление свода; нервюра — это уже тело, устой, с самостоятельной силой сопротивления, способный принять на себя всю тяжесть свода. Если, таким образом, нервюрный свод, заменивший собою романский свод ребрами, знаменует существенное отступление от романского принципа, то конструктивное применение стрельчатой арки означает возникновение нового стиля. В полуциркульных арках, которые были образованы романскими ребрами и гуртами, каменные слои кладки свода лежат один рядом с другим; в них, таким образом, возникает боковой распор, который нуждается в сплошной опорной стене; в стрельчатом своде, который имеет более крутой подъем, слои лежат один на другом, давление в сторону почти совсем исчезает и превращается в давление книзу, которое сосредоточивается в четырех углах свода (рис. 43 е). Благодаря

этому явилась возможность проломать стену вполне произвольно, потому что она не сдерживает больше боковой распор и утратила свойственное ей назначение. Наоборот, явилась необходимость укрепить угловые точки, на которые теперь ложится огромный груз, и для этого даже самые мощные устои кораблей храма оказались недостаточно прочными. Они должны были погнуться под лежащей на них тяжестью, если бы к ним в самых опасных местах не были приставлены особые опоры.

Таким образом возникает система контрфорсов. В наиболее угрожаемых местах каждого устоя, главным образом там, где он переходит в свод, к нему примыкают свободно перекинутые опорные арки (с), так называемые аркбутаны, передающие давление наружу, на массивно сложенные огромные столбы (а), так называемые контрфорсы.

Прислоненные к наружной стене бокового корабля и принимающие на себя распор свода бокового корабля, эти необычайно крепкие массивы собственно и несут весь распор свода. При наличии четырех боковых кораблей, по два с каждой стороны главного корабля, приходится при помощи таких же контрфорсов создавать опору для свода второго бокового корабля. В таком случае с каждой стороны между первым и вторым боковыми кораблями вставляют контрфорсы, на которые при помощи аркбутанов передается груз главного

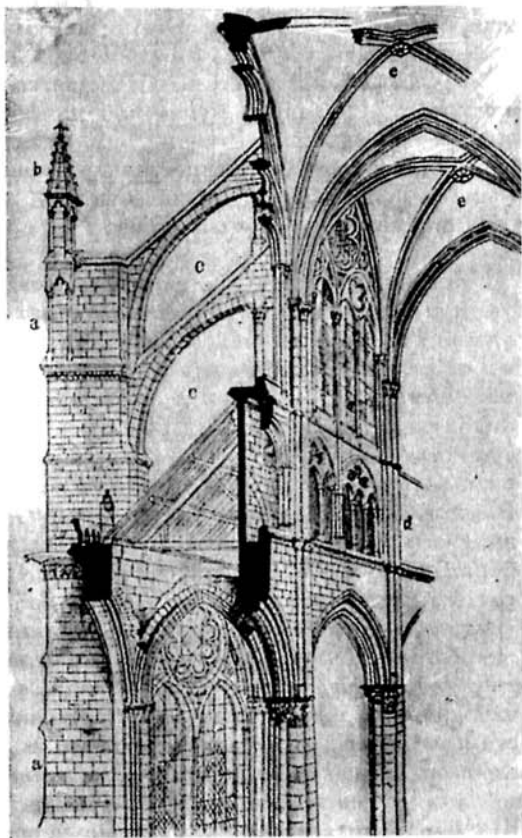


Рис. 43. Готическая система (Амьенский собор)

вится теперь важною частью фасада (рис. 45)—об эстетическом значении этого шага мы должны будем говорить позднее. На ней лежат и главный портал, и главные башни, потому что они не стоят уже более свободно, но органически сливаются с ней и дают разрешение ее фасадам. Правда, только боковые пилястры башен, начинаясь от земли, остаются последовательными в своем вертикальном направлении. Поперечные линии карнизов и фриза из статуй еще слишком мощны, они напоминают постоянно о горизонтальном направлении и не допускают полного уничтожения стены, но лишь ее проломы. Такова цель большого круглого окна (роза), например, которое заполняет пространство между башнями, высоких, живописно изукрашенных окон в башнях, тонкой резьбы верхней галереи. И сама скульптура уже не так органически сливается с постройкой, но обозначает в королевской галерее над порталом и на самих порталах, еще энергичнее уходящих внутрь своими уступами, с одной стороны, правда, подчеркнутость направлений, но вместе с тем и разрушение формы.

Именно эта ранняя форма французской готики оказала самое решительное влияние на Германию. Вместе с большим культурным течением, о котором мы уже говорили и которое принесло с собою элементы романского свода, приходит теперь из Франции в Германию знание стиля и манеры готики. Само собою разумеется, что это новое направление вкуса, такие огромные технические завоевания не могли остаться без влияния, но кажется, что за их быстрым развитием здесь не могут следовать с достаточной эластичностью. Немецкое искусство XIII столетия не сливается в одно целое с французским стилем, оно заимствует у него отдельные формы, перенимает отдельные элементы чужого стиля без всякой последовательности, так что иногда получается самое причудливое смешение романских и готических элементов. Наши учебники по истории искусства относят почти всегда этот, так называемый переходный стиль к романскому стилю, но он непонятен без знания форм ранней французской готики и развивается и по времени параллельно с нею. Именно при исследовании таких промежуточных стадий становится ясным, что названия стилей — лишняя содержания классификация, которая только мешает исследованию живого потока искусства. Система Линнея оказывает, правда, существенную помощь ботанику при определении растений, но не находит себе поддержки в биологическом изучении их жизни. Название переходного стиля возникло на почве немецких условий, безотносительно к общему творческому процессу, получилось потому, что рассматривали само явление и не обращали внимания на движение стиля. Если исходить из этого движения стиля, мы должны будем

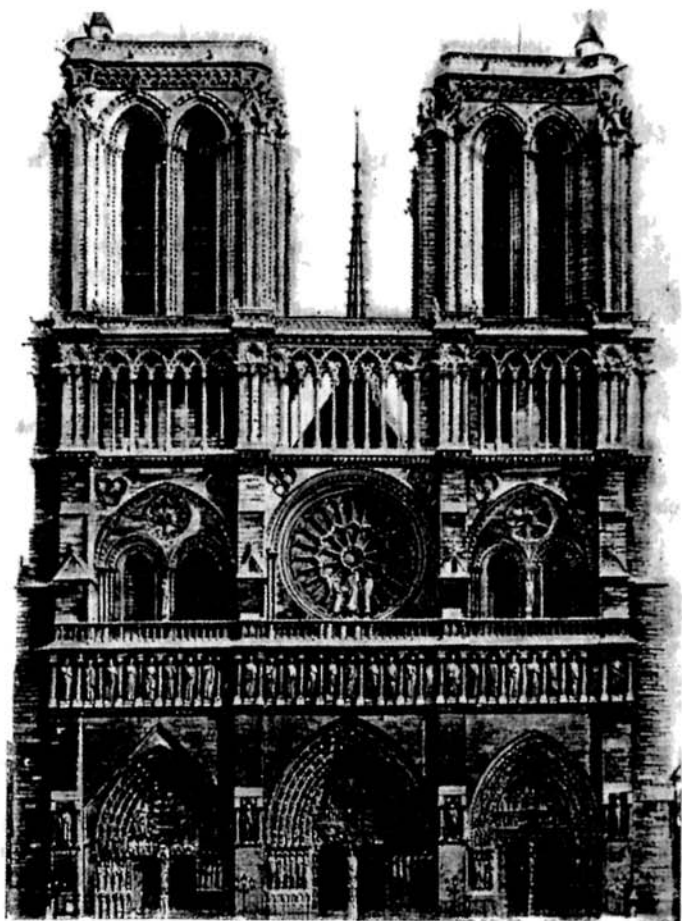


Рис. 45. Собор Парижской богородицы

притти к заключению, что решающим моментом для обозначения стиля является французская готика, что памятники переходного стиля входят в новую струю тем более органически, чем ближе они стоят к границе Франции, чем более выражается в них французское влияние, и тем менее органически, чем дальше расположены они от своего художественного центра. Быть может, таков уже общий закон, таково всегда различие между творцом и его подражателем. В то время как левый берег Рейна, Трир и Страсбург приходится отнести еще к области французского искусства, в то время как скульптура

в этих областях отличается высоким благородством форм и глубочайшей самостоятельностью настроения, — в Бамберге, дальше вглубь страны, только копируют, правда чрезвычайно остроумно, но зато и также несамостоятельно, оригиналы Реймса. Во Фрейберге (Саксония) возникает в это время великолепный портал, богато украшенный скульптурой, так называемые Золотые ворота. По своей теме они принадлежат вполне к французскому искусству, но свод их круглый, и только подчеркнутость его замка выдает знакомство с новой тенденцией стрельчатой арки. Но если положение, которое мы установили для французского искусства, что конструктивное, а не декоративное применение стрельчатой арки характеризует готику, должно сохранить силу и для Германии, тогда приходится говорить о переходном стиле французской готики, а не о переходной стадии развития романского стиля в Германии.

И на самом деле, Германия зависит от тенденций французского искусства всецело. Уже в перекрытой сводами базилике Вормса башни совсем вошли в организм постройки; теперь так же, как и во Франции, на них начинают возлагать функцию — дать зданию разрешение сверху. Безразлично, делается ли это при помощи двух башен, как в Лимбурге и Андернахе, или при помощи одной, как в Нейссе, — несмотря на круглые своды, это разрешение постоянно оказывает свое действие, и тем сильнее, чем острее становятся башни в линиях своей крыши. Во внутренней постройке перенимаются не только нервюрные своды, но вся система, как например, в Лимбурге (рис. 46), где стена и свод скопированы почти точно с родственного Нойону Лана. Отличие только в том, что средние устои не доведены в Лимбурге донизу, но опираются на консоли, которые приставлены к романским пилястрам. Эта деталь оставляет впечатление нагроможденности и указывает на то, что чуждая система еще не вполне усвоена. В других случаях такое соединение бывает иногда даже еще более шатким, что проистекает только от того, что чуждое искусство трудно усвоить. Потребовалось много времени, пока, например, поздняя немецкая готика переработала в себе итальянский ренессанс. Характерным для постепенности, с которой перерабатываются готические тенденции, является то, что стрельчатый свод применяют первоначально только для конструкции, другие же элементы нового стиля — разрешение постройки башнями и проломы стенной плоскости — пытаются выразить в старом стиле круглых сводов. Переняли только круглую розетку окна, что вполне понятно; в остальном разрушение наружной стены заключается лишь в том, что романский стиль становится все богаче формами, все сложнее в узорах лизен, дуг и во фризах круглых арок, которые уступами врезаются в стену. За пер-

вым фризом почти постоянно следует второй орнаментальный ряд, глубже захватывающий стенную плоскость и затем стена совсем уже прорезывается окном, в свою очередь составленным из многочисленных входящих в стену уступами арок. Таким образом, стена и снаружи и внутри постепенно уничтожается, пока ее поверхность не становится едва заметной для глаза среди пестрых переливов света и тени. Мы впоследствии увидим, что выработка этого живописного принципа составляет одну из важнейших задач готического стиля.

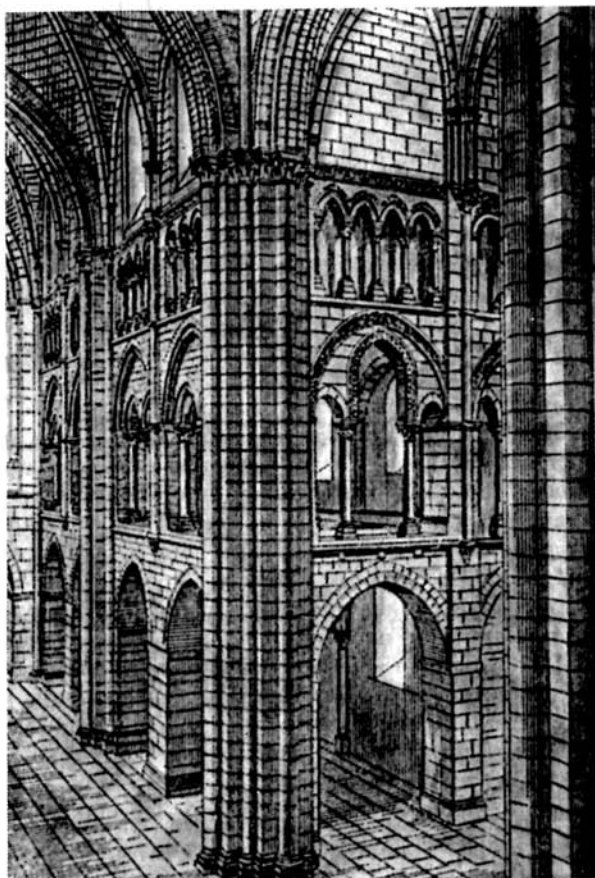


Рис. 46. Собор в Лимбурге. Внутренний вид

Стена становится хрупкой, точно так же и в формах колонн и орнамента утрачивается прочность структуры. Все реже встречается кубическая капитель, все пластичнее становятся орнамент и «почки» (так называемая «рогатая» капитель, рис. 44 и 46; их французское название: *crochets* — кроссы), они все сильнее отходят от капители, пока, наконец, не становятся совершенно от нее независимыми и игрою своих теней и света не заслоняют ее корзинки, которая в свою очередь принимает все более и более изящные формы.



Постепенное уничтожение чисто-целесообразных форм в прикладном искусстве и плоскостного стиля в декорации подтверждают и в данном случае наши наблюдения над параллельным развитием отдельных искусств. Кубок, имевший ранее четкую форму, в которой ножка, сама чаша и узел были строго расчленены (рис. 35), теряет мало-помалу свою энергию. Силуэт ограничивающей его поверхности приобретает мягкую округлость и скользит, огибая узел, без перерыва от ножки до краев чаши. Реликварий (рис. 47) — уже не просто ящик, цельный и конструктивный, он разбит украшениями на части, из которых каждая или замыкается трехчастной аркой, заимствовавшей свою форму от трилистника, или оканчивается уже в виде треугольника; также мягко и весь ящик разрешается в ажурном гребне. Это разрешение формы, которое лишает строгости и другие виды утвари, только тогда получает свое окончательное развитие, когда в орнаменте исчезает его плоскостной принцип. На его место становится пластический орнамент. Спутанная игра сплетенных между собою веток прорезывает сначала узел, затем постепенно чашу и ножку. Филигрань не накладывается более на фон равномерным слоем, но отделяется от него, отгибая наружу самыми затейливыми завитками. Подобно орнаменту, и сами фигуры святых уже не нарисованы более эмалью, иглой или чернью на плоскости; они выступают пластично вперед в своем чекане и, под конец, в XIII столетии, становятся вполне свободными фигурами (рис. 47). Постепенно этот принцип разложения плоскости переходит, само собой разумеется, и на нарисованные фигуры. На стенах и на странице книги, так же как и в пластике, линии одежд становятся сначала богатыми в складках, затем спутанными и извилистыми и, наконец, обращаются в самые причудливые изломы и зигзаги.

Этот характер декорации, который во Франции является типичным для ранней готики, а в Германии — для переходного стиля, сделал то, что зависящий от поверхности стилизованный орнамент из лоз винограда постепенно начинает уступать место натуралистической трактовке веток и фигурным украшениям. В этом заключено, вместе с тем, самое сильное побуждение для дальнейшего развития самой пластики. На портале собора Парижской богородицы и современных ему зданиях скульптурные украшения еще подчинены архитектуре, ряды статуй даже еще сильнее входят, почти вторгаются в стену. Но, с другой стороны, большие фигуры в тягах арки, горельефы в тимпане уже разрушают спокойствие тесситоники. Для скульптуры представлялись две возможности развития, и оба они получили свое начало на этих порталах ранней готики: отдельная фигура должна была все больше выступать из стены,

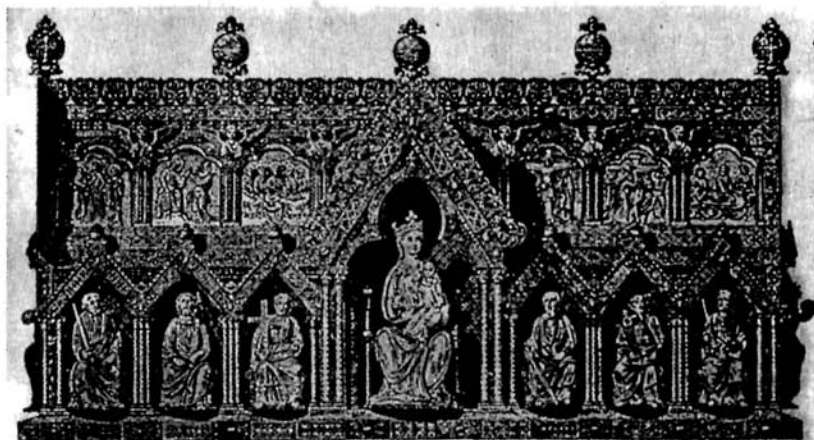


Рис. 47. Реликварий (богоматери). Собор в Аахене

все более обращаться в свободную статую, а в рельефе, с другой стороны, должны были исчезнуть связанность, спокойствие и изолированность отдельных фигур, делавшие их частью архитектуры. Одновременно с этим должно было становиться все свободнее и самостоятельное движение, отдельные фигуры должны были вступить между собой в соотношение, должны были исчезнуть их однообразные ряды и появиться группа, возникнуть действие. Все это должно было привести к тому, что пластику из декоративного искусства делает искусством самостоятельным. Живопись, проходя тот же путь развития, перестает быть фреской и миниатюрой и становится свободной станковой картиной. Эти же перемены мы наблюдаем в Греции в дорическом стиле. Однако все это развитие приходится уже на время высокой готики.

## ГЛАВА ВОСЬМАЯ

### Высокая готика

Около 1250 года техника строительства делает свой последний вывод: была найдена классическая форма готического собора. Лучшими творениями во Франции являются соборы в Реймсе, Шартре, Амьене и Штрасбурге, а в Германии — соборы в Марбурге, Фрейбурге и Кельне. Если в Нойоне (рис. 44) стена, хотя и проломленная, все-таки продолжает существовать на всем протяжении, — в Реймсе (рис. 48 а) эти проломы стены занимают главное место. Вся верхняя часть стены между устоями превратилась в одно большое окно; стену нельзя уничтожить только там, где к ней примыкает односкатная крыша бокового корабля, но она и здесь маскируется декоративной галлереей трифорнума. В Штрасбургском соборе (рис. 49) и в других соборах XIV века исчезает и этот последний остаток стены. Крыши боковых кораблей делаются плоскими, так что для них можно удовлетвориться маленьким пространством под трифорием. Таким образом, стена трифория сама превращается в окно, и его галерея внизу получает характер такой же ажурной резьбы, как и переплеты окна наверху. Разветвляющиеся стержни переплета богаты по формам, расчленены зубцами и остро окантованы. Такие переплеты не только являются рамой для стекла, подобно романским, но получают самостоятельное орнаментальное значение.

Расчленение окна имеет в высшей степени важное значение: в соединении с витражем, который заменяет теперь фреску и покрывает окна орнаментальными и фигурными изображениями, оно доказывает, что для того времени даже и окно казалось слишком прочной плоскостью, стеклянная поверхность слишком еще напоминала стену — переплеты и витраж своими расчленениями совершенно уничтожали эти плоскости.

Наряду с этим разрушением стены устои получают, вполне естественно, все большее и большее значение. Если в Нойоне (рис. 44) они просто выступали из стены, если в Реймсе

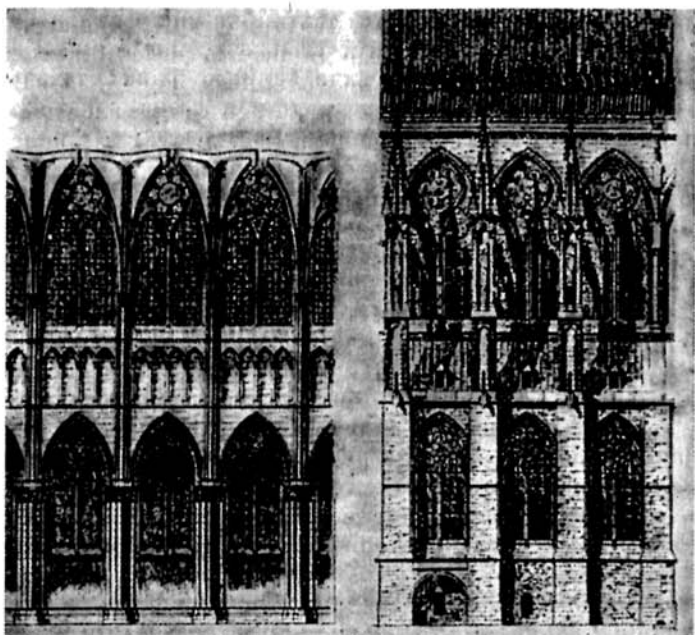


Рис. 48. Система собора в Реймсе

(рис. 48а), где стена почти совершенно уничтожена, их свободное стремление в высоту задерживается горизонтальными карнизами, трифориями, которые их пересекают, то в Страсбурге (рис. 49) все эти препятствия исчезли уже окончательно, и устои получают возможность развить совершенно новую силу. Их расчленение, чтобы не сказать расщепление, служебными пилястрами (Dienste), которые располагаются вокруг основного ядра, придает им быструю, как полет стрелы, стремительность, подобную каннелюрам коринфской колонны; я умышленно говорю о коринфской, потому что главное в данном случае — не линии, но живописное впечатление, которое основывается на контрасте светлых выпуклостей и темных впадин. Теперь уже не удовлетворяются только тем, что все нервюры и гурты свода, расчленяющие устои, доводят до базы; сами нервюры и гурты получают тонкие профили, принимают самые изысканные формы в своих уступах, так что, в концовках, получается чрезвычайно тонко расчлененный устой, который, однако, постепенно утрачивает характер опоры и оставляет впечатление все более и более сильного стремления ввысь. Пропадает даже четырехугольная форма их разреза,

дававшая глазу возможность тектонической ориентировки; вместо нее появляется круглый стержень, но и он, в конце-концов, сохраняется лишь в виде темного фона для закрывающих его украшений. Отдельные детали устоя следуют, само собою разумеется, тем же законам. База не служит более для того, чтобы резко отграничить, она становится мягким ступенчатым переходом к полу; капитель не является более сильной опорой свода — она стала связующим членом. Сама по себе она приобрела вполне живописный характер. Орнамент капители уже в позднероманскую эпоху все более и более отступает от ее корзинки; в готике место орнамента заняли уже вполне реалистически трактованные листья, подобно тому как в коринфской капители место ионических волют заняли острые листья аканфа. Готика тоже предпочитает лапчатые или зубчатые листья дуба, плюща, клена или винограда; их тончайшие формы мало-помалу совершенно заслоняют повторяющее профиль устоя ядро капители, ее корзинку. Вполне последовательно и конец водосточной трубы, который ранее был простым отверстием трубки, принимает теперь формы фантастических животных.

Стиль деталей является стилем общего плана. За это время научились перекрывать при помощи стрельчатого свода любое большое пространство. Большой пролет шестидольного свода главного корабля разделяется теперь на два пролета; в каждом из них пересекаются лишь две диагональные нервюры, и на каждый приходится теперь не два пролета боковых кораблей, а всего лишь один (рис. 48а и 50). До сих пор шесть устоев с их нервюрами объединяли один пролет (*travée*), который в известном смысле замыкал в себе большое пространство главного корабля; непрерывное чередование новых, более узких пролетов, объединенных только четырьмя устоями, из которых каждый в свою очередь посылает нервюры к соседнему пролету, обозначает собою сцепление всего корабля. Еще сильнее чувствуется это тогда, когда и сами устои получают однообразную форму; вместе с уничтожением деления на главные и боковые исчезает и последний принцип, при помощи которого можно было бы разобраться в этом пространстве; такое чередование однообразных пролетов не дает глазу нигде отдыха, потому что даже хоры не замыкают более здания (рис. 50). Они не только выдвинуты далеко вперед, но боковые корабли, внутренние обходят вокруг них в виде прохода, наружные — в виде венка из капелл, который делает ненужной крипту с ее алтарями, хранящими мощи. Если прежде стена хор заканчивала боковые корабли каждый одной абсидой, теперь глаз не только повсюду встречает одни и те же высокие окна, которые уже уничтожили стену среднего

корабля, но взгляд идет, следуя за рядами пролетов, еще дальше, обходит кругом хор и нигде не может остановиться на какой-нибудь определенной цели. Преобразование стены, общего плана, все смелее вздымающихся сводов,—все вместе совершенно уничтожает впечатление цельности и замкнутости пространства. Освобождение от всяких ограничений становится полным, начинает казаться, что пространство уходит во всех направлениях в бесконечные дали. И в этом случае целесообразность заменилась выразительностью. Наружная стена корабля и хор заклоняется совершенно благодаря системе контрофорсов; в тех местах, где внутри располагаются устои, снаружи поставлены могучие контрофорсы. Понятно, что эти опоры должны были становиться тем прочнее, чем более изящными становились устои внутри храма. Однако начинают разрушать и их мощность и широко лежащую тяжесть; на них насаживают похожие на башенки «фиалы», шипцы; с их помощью контрофорсам пробуют придать то же стремление кверху, которое мы видели и внутри здания. Таким образом, и снаружи готовится то совершенное разрешение постройки в этом стремлении вверх, в этом мягком переходе к воздушному пространству, которое получает свое завершение на узкой стороне собора. В ней должно сосре-

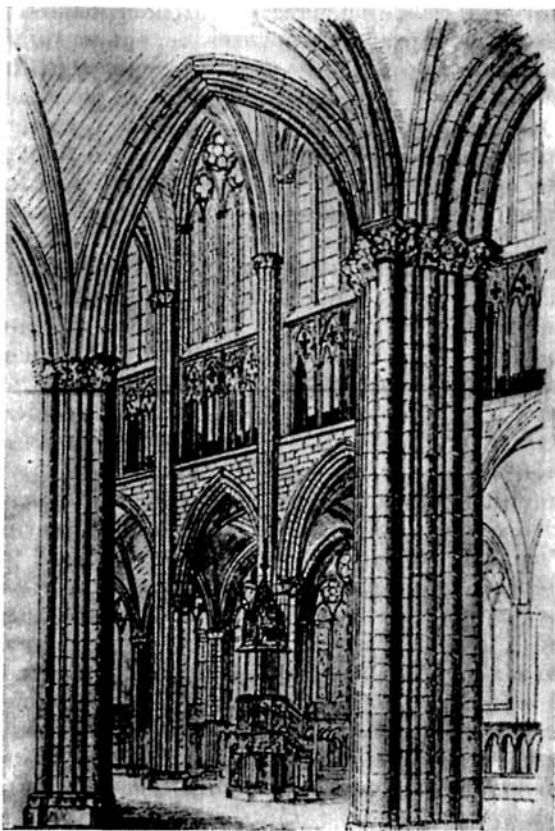


Рис. 49. Собор в Страсбурге. Внутренний вид

доточиться все впечатление от постройки—это видно из того, что главный портал переносится теперь на узкую сторону. Правда, боковые порталы продолжают еще существовать; они расположены по концам очень обширного поперечного корабля, который тоже открывает глазу большое пространство. Но только входя из главного портала в главный корабль, получаешь главное впечатление: до самых хор непрерывным рядом тянутся пролет за пролетом, устой за устоем. Важно отметить, что если в соборе Парижской богородицы (рис. 45) порталы распределены еще по фасаду равномерно, то уже в Кёльнском соборе (рис. 51) и в современных ему соборах высокой готики они все интенсивнее сдвигаются к середине. Сравнение этих двух соборов ранней и поздней готики всего лучше укажет на последовательность в развитии стиля, которое совершается в течение одного столетия. В Париже, по крайней мере, заметна резкая подчеркнутость направления; в Кёльне, благодаря живописной смене света и тени в выступах и углублениях стены и пилостров, фасад представляется нам охваченным движением. Это одно из следствий того разложения стены, которое мы наблюдали внутри здания. Наряду с ним обнаруживается тенденция к вертикальным линиям. Если еще в Париже каждый этаж отделяется от другого горизонтальными расчленениями, если еще в Реймсе эти расчленения, правда уже перерезанные вертикальными линиями, продолжают определенно входить в общее впечатление, то в фасаде Кёльнского собора вертикальная тенденция определяет собой все. Уже в обоих нижних этажах горизонтальный карниз заслоняется остроконечными фронтонами (вымперги), которые поднимаются над окнами и порталами; в третьем этаже уже начинаются башни: все, что они не могут вобрать в себя, получает самостоятельное разрешение в направлении вверх: вертикальные пилостры между башнями получают свои фиалы, фасад среднего корабля, хотя уже совершенно задавленный башнями, — свой собственный вымперг. Башни — это завершение: в Парижском соборе они оканчивались своим первым этажом и для меня представляется несомненным, что они здесь, так же как и в других случаях, не остались недостроенными, но такими низкими и должны были оставаться, потому что для колоколов и не нужно было высокой надстройки. В Кёльне целесообразность уже не играет никакой роли, башни служат только для того, чтобы выразить разрешение постройки в высоту. Они становятся все более крутыми и все, что остается несвязанным с телом самой башни, без остатка получает разрешение в вертикальном направлении при помощи фиалов, пока, наконец, по маленьким выступающим орнаментам (краббы) на шатре самой башни, глаз не доходит до лучистого, раскрытого крестоцвета. Важ-

но отметить, что линии крыши сходятся в сущности ниже цветка. Выше этой перемычки цветок, как факел, разливает свое пламя по воздуху.

Таково эстетическое впечатление готического собора; его определяли, как полет души за пределы земного. Нужно только дать себе ясный отчет в том, что это впечатление есть впечатление настроения, которому должна подчиняться архитектура. Архитектура служит средством, а не целью, собор — это не дом, а посредник между небом и землей. Подобное же чувство привело к увеличению пространства Пантеона; только античный человек чувствовал себя в нем, так сказать, возвышенным, в то время как средневековый дуализм требует от человека удаления от земли, чтобы приблизиться к богу. Красота внутренности

собора неслучайно становится сильнее и тоньше во время утренних и вечерних сумерок, когда неверный свет скользит по колоннам, устоям и сводам. Этот слабо льющийся свет сделался благодаря росписным окнам существенной особенностью храма. Противоположность между романским и готическим храмом не только внешняя — в смысле крепости стены и ее разрушения, линии горизонтальной и вертикальной, но и внутренняя, — противоположность здания, созданного целесообразно, и здания, созданного в расчете на определенное впечатление. Но из различия этих двух стилей становится ясным, что только тогда достигается полная гармония между внешним впечатлением и внутренней сущностью здания, пока строят целесообразно, что тотчас же получается раздвоенность, как только начинают строить в расчете на настроение. В романском храме и внешняя и внутренняя по-

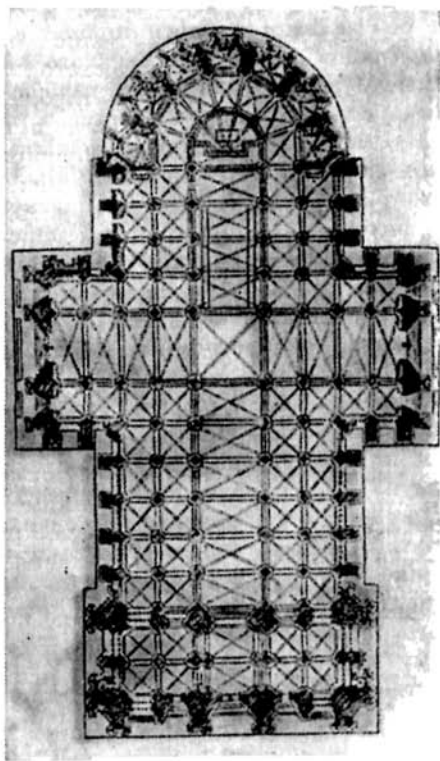


Рис. 50. Собор в Кельне. План



стройки выведены одинаковым образом из определенной цели и результатом явилось полное единство. Готический архитектор работал для эстетического впечатления, он достиг в этом смысле вершины, но чем глубже вдумываешься в его работу, тем большая обнаруживается в ней дисгармоничность.

Самое распределение функций опоры и тяжести кажется нам совсем негармоничным. Мы не можем согласиться с тем, что работа устоев с целью дать полную свободу впечатлению от внутреннего пространства перенесена наружу здания. В то время как в романском храме стены были одинаково прочными и внутри и снаружи, в готическом мы внутри не видим, на чем, собственно, держатся своды, а снаружи не знаем, что поддерживают эти огромные подпорки. И это не только эстетическая рефлексия. Чем смелее и свободнее поднимаются вверх своды и устои кораблей, тем более неясной и смутной становится наружная система, так что непривычный глаз, в особенности с наружной стороны хор, с трудом может добиться ясности в скрещивающихся линиях столбов, фиалов и арок. К этому следует прибавить резкое расхождение направлений. Если крутой подъем сводов поставил камни в вертикальное положение, стоящее в противоречии с условиями тяжести, которая ищет горизонтальной линии почвы, то требование спокойного расположения в высшей мере присуще контрофорсам, потому что они являются наиболее прочно стоящей на земле частью здания (рис. 43). Но и здесь, как мы видели, является стремление противодействовать покою: на контрофорсы насаживают маленькие фиалы, таким образом пытаются и им придать тоже стремление ввысь; однако фиалы остаются только смешным бессильным украшением, которое сидит на огромном массивном контрофорсе, как птица на крыше, и не имеет никакой связи с его конструктивной мощью. Для глаза получается неприятное впечатление разорванности сил задерживающих и поднимающих.

Можно бы, конечно, и не придавать этому особого значения, так как в данном случае выразить вертикальную тенденцию стремились, главным образом, в фасаде, башни которого, в известном смысле, суммируют и возносят вверх все здание. Но, на самом деле, цель эта совсем не была достигнута. Наоборот, фасад с башнями стоит совершенно свободно, не находится ни в какой конструктивной связи с продольной частью постройки. Главный акцент в ней падает на средний корабль, в то время как на фасаде (рис. 51); наоборот, стена среднего корабля сдавлена настолько, что от нее остаются только узкие полосы, а вертикальные линии башен, которые являются в данном случае главными, идут от боковых кораблей. Поэтому фасады с одной башней производят иногда,

например во Фрейбурге в Брезгау, более гармоничское впечатление. Но, вообще говоря, в фасадах поздней готики возникает еще одно противоречие. Расположение порталов на фасаде увлекает приближающегося прямо в средний корабль, подчеркивает средний корабль и снаружи; наряду с таким стремлением к середине, рвущееся наружу движение в башнях рождает новый диссонанс, который на впечатлительный глаз действует, как четвертование. Уже и раньше испытывали при этом впечатление двойственности, но его связывала с одним лишь внешним симптомом, именно с тем, что боковые порталы оставляют рядом с собою каждый раз одинаковое пространство, которое каждый раз заполняется окном, некрасиво раскалывающим нижнюю половину башен. Как ни внешен этот симптом

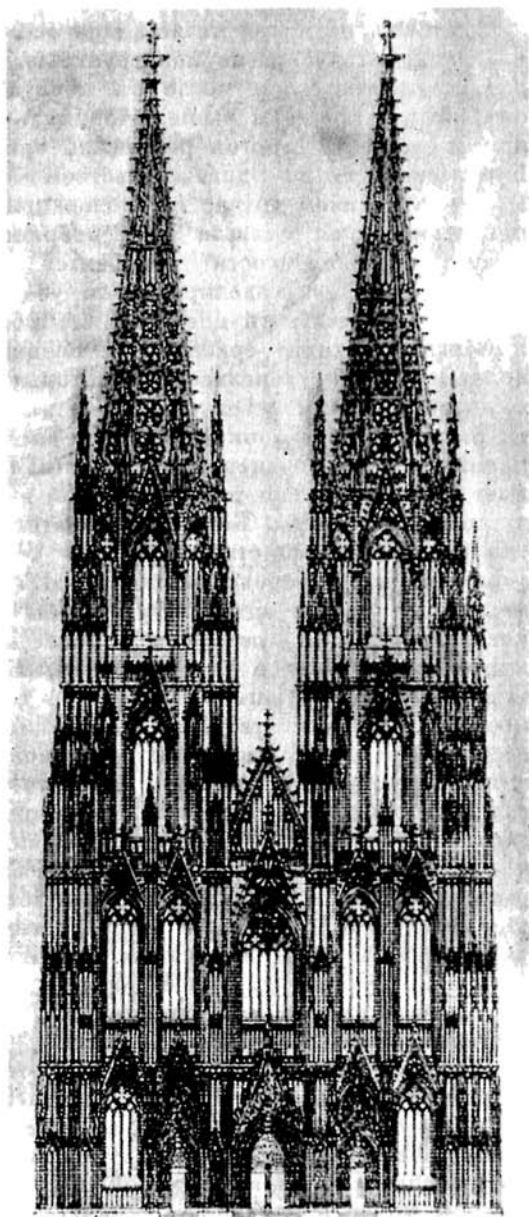


Рис. 51. Собор в Кельне. Фасад

сам по себе, он характерен для отсутствия цельности в структуре.

Если бы, несмотря на все, еще оставалось сомнение в том, что готика является не конструктивным, но живописным стилем, доказательством могло бы послужить прикладное искусство. Мы установили выше, что эмаль в эпоху Оттонов была прозрачной, а в строгом романском средневековье — матовой. В известном смысле доказательством может послужить то, что вместе с готикой тотчас же возвращается прозрачная эмаль, просвечивающая смальта на серебряном фоне. Тенденция к уничтожению плоскости становится чрезвычайно сильной, фигуры начинают моделировать вглубь серебряного фона, стремясь этим достигнуть впечатления пространственной глубины. Невольно приходит сравнение с позднеримскими чашами, покрытыми на дне горельефами, которые точно таким же образом просвечивали сквозь вино. Но это лишь один шаг по пути разрешения тектоники, который мы проследили от строгого романского до позднероманского стиля и по которому готика идет еще дальше не только в одной эмали, но вообще повсюду последовательно. Богатая декоративность, которую вырабатывает переходный стиль, доходит теперь до изящества, до утонченности. И средство для этого то же самое, — его применяет готическая архитектура, чтобы добиться подобного же впечатления; оно состоит в перенесении ценности на орнамент и декоративное за счет тектоники основной формы. Готическая рака, например, не только сохраняет богатый орнамент и свободные статуи позднероманской эпохи, но обращается совсем в трехнефный храм с контрофорсами и аркбутанами, стрельчатыми сводами, оконными переплетами, и розой с мелкими фиалами, краббами, крестоцветом и порталом с полным его фигурным убранством. Мы видим здесь то же изящное стремление ввысь, как и в готическом соборе, то же разрушение стены в игрушечном масштабе. Одна известная история искусств называет все это «строгим и конкретным». Я не думаю, чтобы такая, во всяком случае небольшая рака нуждалась в аркбутанах для своей крыши, в портале, который мог бы служить входом или, например, в освещении через розу, в данном случае к тому же сплошную.

Легко понять, что главное при этом — сама рака — играет роль статиста, главная роль выпадает на украшение. Теперь не хотят создать только раку, но стремятся сделать ее частью собора, частью богослужения, и таким образом она постепенно превращается в атрибут украшения, выражающий это чувство. В романском стиле орнамент подчинен раке, теперь отношение получается обратное. В одном реликварии из Аахена с изображением Сретения вместилищем для мощей служит ал-

тарь, вокруг которого располагаются большие чеканные фигуры группы; в одном болонском реликварии простую раку несут два ангела, которые являются в данном случае главной художественной задачей. Изящное убранство раки фиалами, вымперами и натуралистически трактованной листвой применено здесь, несмотря на ее небольшие размеры, так же полно, как и в больших памятниках. Эстетической необходимостью было бы, что светская параллель раки, ларь, перестает быть просто ящиком, и его стенки разрушаются орнаментом строительной, фигурной и растительной формы.

Так постепенно исчезает подчинение украшения целесообразной форме, исчезает между ними органическая связь, которая придавала такую цельность романскому стилю. Как мы уже видели, скульптурное убранство архитектуры фигурами, вначале от нее зависимыми, но становящимися понемногу свободными, развивается в пластику высокой и вполне самостоятельной красоты. Скульптура достигает такой красоты и величия выражения, что ее можно поставить наравне с искусством времени Перикла, которое тоже было для нее временем освобождения. Статуи Реймского собора (рис. 52 и 53) полны могущественной красоты; благородство их поз захватывает нас с непосредственной силой. В высшей степени интересно оценить индивидуализирующую силу искусства и его выражения, сопоставив мужскую и женскую фигуру. Индивидуальность характеристики полна чрезвычайной тонкости. Какими широкими формами облегает тело одежда, какие складки образуют пояс и плечо, насколько хорошо поняты глаз, уши и волосы как части лица, как кожа черепа ложится на мускулы, кости и щеки и лоб, — все это наблюдается точно и передано остро. Сила наблюдательности позволяет передать немногими полными выразительности линиями в лице и фигуре крепкое сложение мужчи-



Рис. 52.  
Ева. Собор в Реймсе

ны и более нежные формы женщины. Сравните мягкость линии в бедре и плече женщины с более грубыми членами мужчины, обратите внимание на то, как вырисовывается тело под тонким полотною женской одежды и под грубой тканью мужской, сравните с головою мужчины тонкую прелесть нежно обрисованного овала женской головы. Мы теперь в эпохе трубадуров. Если бы мы не знали по стихотворениям и другим скульптурам этого времени о том, как сильно чувствовали тогда красоту обнаженного тела женщины, то эти одетые фигуры, в которых тело ясно просвечивает сквозь тонкую одежду, заставили бы нас притти к такому заключению. Широкая линия контура делает их монументальными, и только легкая улыбка на лице женщины и какая-то мягкость в голове мужчины придает им едва заметное выражение внезапности.

Неслучайно в сердце Германии, в Наумбурге, мы находим скульптуры, полные большого реализма в фигуре мужчины и нежной тонкости в формах женщины, они отмечены гораздо более сильным чувством действительности, чем статуи Реймского собора, и нельзя считать случайным то, что в этих областях готическая миниатюра и резьба по слоновой кости почти совсем не получили развития. Во Франции и прилегающих к ней провинциях Рейна всегда оставались в известном смысле изысканными и изящными. Доказательством тому служат тонкая резьба по слоновой кости, например сцены страстей господних, маленькие фигурки которых выработаны полным горельефом, но прежде всего доказывает все это миниатюра, которая в XIV столетии порывает со строгой плоскостью романской страницы. Страница книги теперь становится совершенно разорванной тончайшими формами растительного орнамента и нежнейшими узорами лозы, так что все ее единство уничтожается совершенно. Это доходит до мелочей. Строгий романский шрифт должен уступить место нарядным готическим буквам. О таком параллелизме развития мы говорили часто, и все, что в дальнейшем будет сказано о пластике — *mutatis mutandis* касается и миниатюры.

Реймские статуи с их могучей красотой возникли ок. 1250 года. Подобно миниатюре высокой готики XIV столетия, и пластика постепенно освободилась от тектонической связанности, но, как это мы сейчас увидим, первоначально она не стала с ней в противоречие. Повышается самостоятельная ценность фигуры, ее выражение получает большую красоту и большую силу характеристики. У ангелов высокой готики на болонском реликварии женственная тонкость головы реймских статуй доходит до изящества, до изысканности, грациозная улыбка играет на тонко очерченных губах, волосы схвачены повязкой, и красивые локоны образуют прическу, бли-



Рис. 53. Пророк. Собор в Реймсе

жайшее подобие которой мы можем найти у женщин Атики времен Фидия. Эта улыбка типична для готики и встречается в утонченном, а иногда и в искаженном виде на всех памятниках, которых коснулось влияние Франции, точно так же и особенный изгиб тела, так называемая «готическая кривая». Реликварий, хотя он итальянской работы, очень характерен для данного мотива. Изогнутая линия, слегка уже заметная в широких складках, идущих от бедра к ступени на реймских статуях, развилась теперь в движение, полное благородного ритма. Подобно улыбке, которая повышает выразительность лица, эта кривая, придавая изящный изгиб бедрам, груди и коленам, обозначает собой повышенную характеристику тела. Бесспор-

но, ближайшей параллелью является в данном случае античное искусство в период от IV века до н. э.; в Пергаме найдены в этом смысле поразительные аналогии. Во всяком случае, в готической кривой изысканность стиля нашла себе самое яркое выражение, но при этом не следует забывать, что она является постоянно архитектурно связанной: она зависит, например, от пилястра стены, на котором стоит фигура, или, как в нашем случае, она связана параллелизмом позы двух ангелов. Делаясь самостоятельной, она могла стать невыносимой. Признаком упадка вкуса в поздней готике является то, что вместе с утратой этой архитектурной зависимости исчезает и действительная красота кривой линии. Свободно стоящая в такой позе фигура должна была обратиться в наряженную куклу.

Однако и улыбка, и готическая кривая являются лишь симптомами повышенной характеристики, которую готика постепенно развивает в движении и позе взамен их прежней связанности. Наряду с улыбкой появляется и серьезное выражение лица, наряду с легким движением тела — движение сильное. В словах Вальтера фон-дер-Фогельвейде: «Я сидел на камне, положи ногу на ногу; опираясь на колено локтем, я сжал в своей руке подбородок и щеку», выражена поза, типичная для изобразительного искусства готики, и совсем неслучайно, что это энергическое движение является повторением позы античной статуи мальчика, вынимающего занозу. Она обозначает полное освобождение тела от всякой связанности, полное освобождение движения во всех направлениях. Романская эпоха, несомненно, нашла бы такую позу нетонкой. Наряду с драматизмом отдельной фигуры повышается и драматизм действия. Стиль самой жизни, по всем вероятностям, стал более взволнованным, кровь стала быстрее обращаться в жилах народа, чем в романскую эпоху. Об этом говорят нам крестовые походы, песни трубадуров и философия того времени. Невозможно себе представить, чтобы время, заменившее легенды о святых рыцарским эпосом, веру — мистикой, не жило взволнованной жизнью. Возьмем для примера развитие мистерии. В романскую эпоху она была сценическим действием, совершаемым словами из библии и в серьезных напевах духовенством; она была действительно частью богослужения и по своей строгости являлась истинным выражением романского духа. Готика заставляет женщин рыдать над гробом спасителя, ангелов ликовать — словом, вносит в нее аффект, взволнованность. В силу того же самого уже с начала готики все богатство библейских и легендарных тем начинает служить программой для украшения церкви и книги, все церковное мирозерцание с его отвлеченными идеями находит свое выражение в камне и красках. Сцены, которые требуют действия и об

изображении которых еще не думало XIII столетие, становятся вдруг любимыми темами, например небесное венчание девы Марии, иконография которой может служить прямо-таки историей развития группы. Если раньше изображали Страшный суд таким образом, что Иисус христос царил над воскресшими с непоколебимой неподвижностью судии мира, то теперь его жест становится драматичным и он начинает проклинать в порыве гнева. Несомненно, благодаря этому уменьшается его величие. То же делает и полет христа, которого раньше на руках возносили к небесам ангелы или взволнованные разговоры апостолов во время Тайной вечери. Эти чувства неизбежно ведут от готического идеализма к естественному, уже обогатившемуся выражению. Стиль «готической кривой» мог только быть переходом, собственно компромиссом между романской связанностью и индивидуальным выражением. Только поздняя готика завершает тенденцию полного освобождения формы.



## ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

### Поздняя готика

Тонкое изящество формы, которого достигла высокая готика, в поздней готике, центрами которой являются Бургундия, Германия и Нидерланды, обращается в нестерпимо вычурную манерность. Тектонический элемент понемногу исчезает и становится лишь носителем декоративного (рис. 54). Даже устои перестают казаться поддерживающей частью. Странными, завинчивающимися линиями поднимаются они до самого свода в боковом корабле позднеготического собора в Брауншвейге. Почти повсюду исчезает капитель, которая доселе разграничивала несущую опору от лежащего на ней свода, так что устои кажутся уходящими в потолок без всякого перерыва, и нервюры как будто вырастают из самой земли. Впадины между вертикальными расчленениями устоя, служебными пилястрами (Dienste), кажутся теперь слишком жесткими, они становятся менее глубокими, грани сглаживаются и мягко переходят одна в другую. Переплет окон делается все изящнее и тоньше. Самый свод теряет ясность своей структуры. Между несущими нервюрами появляются чисто-декоративные, все они переплетаются между собою поперечными нервюрами, так что получается звездчатый свод с многочисленными лучами. Это развитие явилось неизбежным результатом готики. Теперь разучились разделять главные и второстепенные расчленения; и в общем плане пропадает тектоническое различие между главными и боковыми кораблями. Они выводятся на одинаковую высоту, благодаря этому храм становится залом или коридором по своей форме.

Внутреннее пространство храма, залитое светом, врывающимся через огромные окна, по сравнению с готической базиликой сильно увеличилось, подобно тому как оно возросло в св. Софии в сравнении с Пантеоном.

Если, с одной стороны, все сильнее обнаруживалась тенденция уничтожить тектонические расчленения, то, с другой

стороны, сами архитектурные элементы должны были теперь обрастать в простое украшение. Та цель, которой отвечали фиалы на готических контрфорсах — скрыть тектонически-необходимое под украшением, — подчиняет себе теперь оконные переплеты, вымперги, профилированные нервюры и расчленения устоев; все это как бы вырвано из общей связи, размещено произвольно, как простое украшение, все завивается, сгибается, оплетается и зазубривается. Возникает орнамент, который не довольствуется мотивами растений, но состоит из столбиков, завивающихся вокруг своей оси, загибающихся



Рис. 54. Церковь св. Георгия в Динкенсбюле. Внутренний вид

и покрытых зубчиками. Во Франции в это время, действительно, так и говорили о стиле пламенеющем — «style flamboyant». Все что раньше стояло свободно, теперь употребляется как обрамление, все что раньше служило опорой, свисает сверху вниз. Словом, возникает декоративное богатство, изумительное по красоте орнаментальных мотивов, которые, однако, лишены всякой внутренней связи, служат только украшением и беспощадно разрушают всякую форму своим чередованием на порталах, окнах и дверях. Стена, ничем неукрашенная, показалась бы сухой, орнаментальное богатство стало самодовлеющей красотой. Архитектура церквей этого времени оставляет малоотрадное впечатление. Возьмем для примера обычную для этого времени форму дарохранительницы. Ее вместилище, хранилище для св. даров, почти совсем скрыто богатым орнаментом. Обычно она стоит на очень тонкой ножке. На одном, особо богатом экземпляре, изваянном Адамом Крафтом из Нюренберга, мы опять встречаемся с мотивом кариатид, о внезапности впечатления которого мы уже говорили. Мастер и его ученики являются поддерживающими фигурами. Сама дарохра-

нительница совершенно исчезает под огромной башней, украшенной изящнейшей кружевной резьбой по камню, окутанной причудливым орнаментом и загроможденной фигурными украшениями. Она круто поднимается прямо вверх, но она вместе с тем не решается закончиться острием, а загибает свой шпиг в завиток.

Непрочное основание — очень характерный признак для изящных, нетектонических форм этого позднего времени. Когда ножка бокала становится узкой сразу над подставкой, а самый бокал достигает своей наибольшей ширины на верхнем крае крышки (рис. 65); когда дарохранильница широко располагается на сквозной, ажурной ножке, само вместилище исчезает под орнаментом, линии которого остаются такими же беспорядочными, как и в архитектуре, и заканчивается совсем узким острием (рис. 55); когда ларь обращается в шкаф, который стоит на тонких, очень высоких ножках и весь сплошь покрыт резным орнаментом, — все это является проявлением одного и того же стиля. Тот же самый вкус — в мужском костюме обтягивает ноги и обувает их в остроконечные башмаки, похожие на клюв птицы, изысканную готическую кривую делает модой для женщины и изобретает корсет для того, чтобы втиснуть тело в эту противоестественную форму (рис. 56). Эту любовь к беспокойной линии мы можем проследить довольно точно в самих позах: теперь уже не сидят со сдвинутыми ногами, но расставляют их как можно шире, так что, если, например, сидят на треугольном стуле, угол сидения выступает наружу.

Пластика и живопись и в данном случае идут совершенно параллельно. Чем сильнее развивается в архитектуре декоративный элемент, тем свободнее становятся живопись и пластика. Поздняя готика, отодвинув своей декоративностью чувство целесообразности на второй план в архитектуре, принесла для пластики и живописи полное освобождение, создает свободную скульптуру и живопись. Остатки их зависимости обусловливаются только тем, что они на первых порах являются живописью и скульптурой алтарной. Но и эта форма, сама по себе, указывает на освобождение от прежней строгости. В эпоху романского стиля престол должен был занимать главное место; если требовалось его украсить, его покрывали чеканными золотыми пластинками и другими плоскими украшениями. Готика среднего периода украшает престол сверху надстройкою и разрушает, таким образом, его строгую горизонтальную линию; то же самое своими башенками она делает и со стеной. Но только в поздней готике эта сень становится важной частью алтаря, даже самой главной его частью. Когда в старые времена священник отправлялся в путешествие, он

брал с собою маленький жертвенник, переносный алтарь, который стал одним из самых главных объектов художественно-промышленной декорации. Когда в XV веке отправлялся в путешествие какой-нибудь князь, он брал с собою маленький складень, который обслуживал его в дороге. Интерес обратился от самого алтаря к его надстройке, которая была в сущности только его украшением. Складень стал всюду употребительной формой; средняя его часть заполнена нарисованными или резными изображениями, она закрывается двумя дверцами, которые тоже украшены изображениями внутри и снаружи. Можно предположить, что такая форма возникла потому, что желали предохранить от пыли деревянную резьбу средней части, что складень лишь позднее обратился в простую доску, покрытую живописью. Но от привычной формы не отказались, тем более, что она давала полную возможность сопоставить связанные между собою религиозным сюжетом изображения. Несколько позднее, в XV столетии, складень становится предметом, на котором изошряется вся художественная утонченность того времени. Для наружных досок выбирают бледные тона, часто они расписываются серым по серому. По праздникам открывают среднюю часть, створки сияют во всем своем красочном великолепии, в котором выражается во всей полноте радостное настроение праздника. Складки с несколькими дверцами в эпоху Возрождения создают художественное впечатление, полное самых тонких оттенков. Пластика и раньше и позже находится в связи с архитектурой, но, становясь декорацией, она развивает уже без всякого отношения к тектонике, вполне самостоятельно движение и порывает

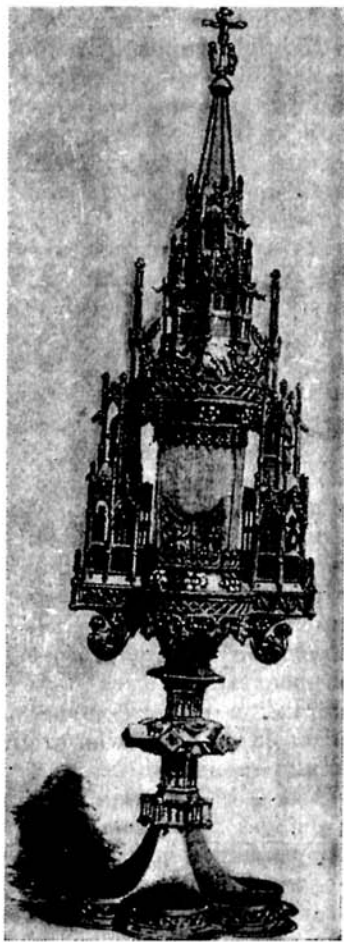


Рис. 55. Дарохранительница.  
Поздняя готика

связь с фоном. В этом и заключается ее развитие. Как художественное произведение, доступное по цене для каждого обывателя, деревянные и медные гравюры занимают важное место в светском искусстве и до открытия книгопечатания. Развитие сюжета в этих свободных искусствах идет естественным образом, в том же направлении, которое обнаружилось уже в готике: оно доводит реализм до крайних его пределов. В духовных представлениях тон мало-помалу спускается до простонародного, пока, наконец, благородная мистерия пасхальной недели не обращается в дикие сцены, наполненные перебранками и ругательствами, в которых главная роль принадлежит шуту (Гансу Вурсту). Точно так же перестают стесняться в изображениях, сюжет которых взят из библии. Бичевание Христа, мучения святых, мужчин и женщин изображаются на сцене с жестокостью застенка. В связи с этим, одновременно с крестовыми походами, начинаются гонения на евреев, процессы ведьм именно теперь получают широкое распространение: жестокость — характерный признак психически возбужденной эпохи. В древнем мире звериные травли возникают уже в позднее время республики, о чувственности которой мы уже говорили, и странный период упадка крито-микенской культуры уже знал нечто подобное. Следует думать, что поздняя эпоха готики, так же как и поздняя древность, были временем большого эротического возбуждения. Этим общим настроением объясняется, может быть, и то, почему в данном случае, так же как и в последнюю эпоху древнего мира, задача изобразить силу мужчины стоит наряду с утонченными изображениями женской нежности. Тот же самый Мартин Шонгауэр (1450 — 1491), который рисует самые нежные женские фигуры с робкой походкой, мягкими и гибкими линиями тела, изящно прорезанным ротиком и нежным овалом лица, рисует в то же время и драки школьнков и потасовку ландскнехтов. В одежде и верхней части туловища во всех произведениях эпохи богатство выразительности доходит до весьма неприятной подчеркнутости (рис. 56). Готическая кривая доходит до невозможных изгибов. Верхняя часть тела отклоняется назад, живот выпячивается вперед; мы видели, что это является идеалом красоты не только в искусстве, но и в жизни. Одежда покрывается многочисленными зигзагообразными складками; можно предположить, что по всей вероятности носили именно такие материи; ни одна форма не остается спокойной, и, так же как и в архитектуре, большие линии пропадают и в изображениях человека. Как в архитектуре, так и в других искусствах ясность перестают считать достоинством, и загромождение пространства считается красотой и богатством. Между фигурами скульптурных украшений складня и над этими фигурами по-

является изящное плетение, гочно так же и на картинах и гравюрах не должно оставаться пустого пространства, оно заполняется зданиями, деревьями и т. п. В графических искусствах прибегают даже к чисто-вспомогательным средствам, например заполняют пустое пространство просто ветками и свитками, ненаходящимися ни в какой связи с реальностью изображения, которой добиваются. Но тонкие извилины этих линий говорят нам об известной утонченности, которая не останавливается только на одном сюжете, но умеет ценить и изящество формы. Не может быть никакого сомнения в том, что в это время в искусстве появилось весьма сильно выраженная чувственность. Совершенно так же, как в наше время эстетическая утонченность ищет

себе удовлетворения одновременно и в ярко выраженном реализме, и в тонко нарисованных линиях ван-де-Вельде, и в нежных тонах японской живописи, так же и в то время реализм какого-нибудь Шонгауэра вполне естественно совмещается с утонченностью орнамента или тонкостью колорита, характерной для картин кельнской школы и многих нидерландских мастеров.

Богатый двор бургундских герцогов обратил позднюю готику в утонченное и роскошное искусство, которое должно занять место непосредственно рядом с римским. Ювелирное дело, гобелены и все другие отрасли художественной промышленности достигают высшей степени развития; миниатюра создает свои лучшие произведения, разумеется, в духе поздней готики, потому что совсем нетектонично покрывать страницу книги изображениями с глубоким пространством. Из этого круга иллюминаторов в первую половину XV столетия развивается нидерландская школа живописи, самая значительная в эту эпоху. В начале ее развития стоят братья ван-Эйки, за ними следует Рогир ван-дер-Вейден, Ганс Мем-



Рис. 56. Знатная дама. Немецкий костюм XV столетия

линг и Гуто ван-дер-Гёз. Называли живопись и скульптуру этого времени «северным ранним ренессансом», но не следует это итальянское понятие стиля переносить на север. Мазаччио и Донателло стоят в начале нового движения, в то время как упомянутая нидерландская школа и немецкая, как Лохнер, Мултшер, Вольгемут, Шонгауэр и Рименшнейдер еще пребывают в готике. Они показывают, что поздняя готика вновь сделала живопись свободным искусством. Легенды изображаются с могучей драматичностью и величайшей правдой, при этом без единой античной фразы, всегда в костюмах и обстановке современной. В ландшафте достигнуто полное выражение пространства. В портрете каждая линия выписана с самой конкретной объективностью и вместе с тем передана настолько совершенно индивидуальность модели, что вряд ли когда-либо будет возможно превзойти этих художников. Выразительность достигается не только энергичным рисунком, но и величайшим мастерством в передаче самых тонких красок. Мы встречаемся, например, с такой, чисто-японской, проблемой живописно изобразить тонкую ткань, сквозь которую просвечивают голова и одежда.

Таким образом, поздняя готика, так же как и поздняя античность, обозначают собой высшую ступень развития для живописи и пластики в ту эпоху, которая в архитектуре считает красотой лишь изобилие орнамента. Эта параллель глубоко обоснована. Если проследить развитие стилей в античном мире и в средневековье, то можно установить большое сходство между ними. Четыре основных течения характеризуют это развитие: спокойно-тектоническое, тектонически-члененное, патетически-подвижное и подвижное без определенного направления. В античном мире нашли эти течения свое выражение в египетском, дорическом, ионийском и коринфском, а также в эллинистически-римском периодах, — в средневековье они проявились в древнехристианском, романском, готическом и позднеготическом периодах. Эти формы характерны не только для архитектуры, но и для живописи и скульптуры, для фаз религиозных переживаний, выразившихся вначале в спокойном веровании, перешедших впоследствии в энтузиазм, экстаз и ведущих затем к своему уничтожению. В деталях в отдельных явлениях, конечно, имеются такие же различия, какие существуют между гармоничным античным человеком и человеком дуалистическим средневековья.

## ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

### Итальянское Возрождение

Хотя итальянское средневековье является одной из наименее исследованных областей истории искусства, потому что блеск Возрождения заслонял его собой слишком долго, мы можем, однако, с несомненностью утверждать, что в то время как по всей Европе происходили чрезвычайно важные смены стилей, Италия, правда, может насчитать ряд весьма интересных памятников, но она не создала своего собственного целостного стиля.

В то время как на севере развиваются романские и готические соборы, церковная архитектура Италии до самого Возрождения сохраняет тип древнехристианской базилики со входом на узкой стороне и отдельно стоящей кампаниллой. То что в крайней полосе северной окраины Италии встречается то или иное исключение, обнаруживающее влияние севера, доказывает еще более художественную несамостоятельность страны. В том же направлении идут и внешние признаки образования стиля. Характерно, что его проявления декоративны и выражаются главным образом в живописи и скульптуре.

Положение Италии в месте пересечения крупных художественных областей средневековья — с Францией, Германией, мавританской Испанией и Византийской империей во главе, кроме того, непрерывные войны на ее земле, которые на более или менее продолжительное время связывали ее судьбу с этими странами и обеспечивали за ними прямое влияние, — все это привело к тому, что в Италии почти все местное спаялось с иноземными влияниями и образовалось таким образом множество чрезвычайно разнородных явлений.

Можно считать бесспорным, что пути, проложенные римлянами через Альпы, еще целые столетия продолжали служить руслом для культурных течений и способствовали постоянному обмену между северной Италией, с одной стороны,



Францией и Германией — с другой. Доказательством служит то, что этот обмен уже во времена Каролингов был не менее интенсивным, чем в позднее средневековье; так например, сделанная незадолго до 835 года облицовка главного алтаря в церкви св. Амвросия в Милане своими чеканными золотыми рельефами и тонкой перегородчатой эмалью принадлежит стилю каролингской эпохи Реймса. Все равно, сделаны ли рельефы мастером этой школы, или сам реймский стиль возник в Италии, — что представляется весьма маловероятным, так как его нельзя нигде больше проследить в Италии, — во всяком случае взаимодействие этих двух художественных областей остается несомненным. Какие бы формы ни были выработаны в северной Италии, они все встречаются и севернее Альп. Плетенный орнамент, который развивается в Ломбардии из декоративных мотивов древнехристианского искусства, мы находим в то же время на южногерманских фибулах. Нельзя решить, лежит ли происхождение этого орнамента южнее или севернее Альп, но, во всяком случае, свое распространение в качестве архитектурного орнамента он получает в Италии и в таком уже виде переходит отсюда на север. В романском средневековье, с плоскостным стилем которого он так естественно сливается, он встречается и в южной Франции, и в Германии, особенно же часто в Швеции.

Другие северно-итальянские архитектурные элементы особенно часто встречаются в немецкой Саксонии; как был видоизменен покоящийся на двух львах портал в Кёнигслуттере, мы уже видели. Но те влияния, которые идут с севера на юг, оказываются гораздо более глубокими: в то время как Германия лишь в отдельных случаях воспринимает итальянский орнамент и подчиняет его своему стилю, важнейшие элементы романского стиля Германии всецело становятся достоянием северной итальянской культуры и применяются в этой стране с необыкновенно тонким пониманием.

Еще более значительным было, конечно, влияние Франции. Формы стиля французской скульптуры встречаются чрезвычайно часто и почти без изменений в итальянской скульптуре вплоть до того времени, когда с семейством Пизани готическая пластика получает господство в Италии. Как велика зависимость итальянской готики от французской, мы уже видели на примере раки Карла в Болонье. Ее господство неоспоримо, но воспринимают ее более с декоративной стороны. Можно сказать, что в Италии готика вытесняет все другие формы, но, в сущности, применяется она лишь как стиль щипцов и фиалов; заимствуют технику сводов и употребляют формы декорации, но всячески избегают последовательного применения вертикальной линии. Может быть, здесь

повлияло давнишнее знакомство с декоративным мавританским стрельчатым сводом. Совершенно декоративной готика делается там, где она, как в Венеции, соприкасается с элементами восточного искусства. Здесь ее, имеющие, по крайней мере внутреннюю логичность формы превращаются в изящную декорацию кружев, тонко выточенных из камня. Чтобы вызвать впечатление большей утонченности, прибегают к контрастам: на хрупкие аркады нагромождают тяжеловесный верх, как во Дворце дождей в Венеции, или же, в той же Венеции в противоположность им, возводят глухую стену, как в Ка-д'Оро.

Это восточное влияние есть главный двигатель искусства Италии. В течение всей романской эпохи оно проникает в страну двумя путями. Прежде через византийское искусство, которое совершенно заполняет некоторые области Италии, главным образом Южную Италию и Венецию, где среди ее памятников остались мозаики, сохраняющие тесную связь с родиной. Во-вторых, через мавританское искусство, которое приходит из Испании в Сицилию и Южную Италию. Здесь оно сплетается с византийскими формами и создает искусство истинно восточного разнообразия, которое едва ли уступает мавританской Испании в богатстве орнаментаций, арабесок и красок. Пестрыми инкрустациями выкладываются внешние стены, блистающими мозаиками украшается внутренность базилик; воздвигаются замки и дворцы; разнообразие форм увеличивается разнообразием исполнения. Это богатое фантазией искусство продвигается на север, северо-итальянское искусство, в свою очередь, на юг — можно даже указать и тот пункт в северной Италии, в котором пересекаются оба художественные влияния. Точно его установить представляется, однако, более сложным, благодаря третьему течению. Оно исходит от остатков римских антиков, находящихся в самой стране, и к концу романской эпохи распространяется с такой силой, что считали даже возможным говорить о «прото-ренессансе», хотя в это время отдавались влиянию античного искусства гораздо более безвольно и перерабатывали его не так самостоятельно, как это было впоследствии, в эпоху Возрождения. Плодом этого в средней Италии является переделка многих форм архитектурного орнамента в античном духе и искусство старшего из фамилии Пизани, Николо, которое принадлежит еще романскому стилю, хотя ни в коем случае немислимо без образцов римских саркофагов. Еще интенсивнее это направление сказывается в южной Италии, где гениальная личность Фридриха II сыграла в это время ту же роль, которую некогда сыграл Карл Великий для Каролингского Возрождения. Он возводит триумфальные арки

со скульптурой, поражающей в своих остатках чистотой античного духа; он пишет книгу о соколиной охоте, и иллюстрации к ней передают животные формы с уточненной тщательностью зоологического исследования. Нужно, конечно, повторить, что высокая мавританская культура весьма подготовила в данном случае почву.

В том виде, как они развиваются и сталкиваются, все эти различные художественные течения порождают множество отличающихся между собою форм стилей. Мы можем поэтому найти в Италии, в романском и готическом средневековье, несмотря на ее необычайную продуктивность, мало произведений, в которых бы не чувствовалось каких-нибудь следов иноземных влияний. Картина совершенно меняется с началом XV столетия. Теперь уже Италия исключительно своими собственными силами создает стиль, который едва ли не в большей мере, чем готика, втягивает в сферу своего влияния все европейское искусство; стиль так называемого Возрождения.

Для нас теперь слово «Возрождение» не имеет уже больше того значения, которое имело раньше: возрождение античности. Мы больше не рассматриваем стиль со стороны внешних детальных форм, но стараемся проникнуть в сущность, в то, как эти детали сливаются в целое; мы видим, что Возрождение ставит античные формы в служебное положение по отношению к своим, совершенно самостоятельным задачам. Для нас это слово обозначает возрождение сильной личности, творческой силы человека, пользующейся вполне самостоятельно теми формами античного искусства, которые были перед ее глазами. Поэтому далеко неслучайно, что раньше всего из сокровищницы форм античного мира заимствовали свои декоративные формы архитектура и художественное ремесло, другие же искусства пользуются ими лишь изредка, только в отдельных случаях. Только исходя из этого соображения, можем мы ответить и на вопрос — почему Возрождение взяло за образец именно римскую древность, а не эллинскую, хотя памятники Греции в нижней Италии были еще у всех перед глазами. У Греции даже южно-итальянский «прото-ренессанс» не сделал никаких заимствований. Мнение, что римское искусство избрали потому, что итальянские города гордились своим римским происхождением, более не представляется нам убедительным. Кажется, что решающими явились здесь скорее внутренние причины. Прежде всего, любовь к богатству и блеску, которая так присуща этому радостному времени и находит себе такое высокое выражение в его празднествах и постройках, могла скорее удовлетвориться богатыми и подвижными формами римской архитектурной орнаментики, чем простой и строгой греческой архитектурой. Далее постройки

ренессанса состоят из сплошных стен, украшение которых было важной задачей искусства; готовые образцы оно находило в римских постройках с их богато украшенными стенами, в то время как греческие здания, со своими свободно стоящими колоннами, гораздо меньше обращали на себя внимание. Не античное искусство создало ренессанс, ренессанс сам использовал в своих целях античные формы. И совсем неслучайно развился он не в Риме, где в то время сохранилось еще много больших и пышных построек, не в папском городе, но во Флоренции, где почти не было остатков древности, но где в постоянной борьбе, которая наполовину была торговой конкуренцией, наполовину борьбой за власть, развивалось сильное и свободное городское общество.

Развитие индивидуальности было важнейшим завоеванием предыдущих столетий, оно и создает ренессанс. В средние века войны разыгрывались между церковью и государством; лишь постепенно, благодаря своей торговле города окрепли настолько, чтобы отвоевать себе при помощи наемных войск или городских ополчений место наряду с князьями. До сих пор богатство делало их яблоком раздора между государями. Теперь своим богатством они сами завоевывают себе право на свободу. Эта новая сила одержала свои победы в Италии, может быть, раньше, чем за Альпами: достаточно напомнить битву при Леньяно, где союз ломбардских городов разбил Фридриха Барбароссу. Быть гражданином свободного города, участвовать в его управлении наряду с другими, отвечало честолюбию горожанина. Таким настроением создавались все эти маленькие, но могущественные городские республики. Но то же горделивое чувство гражданина побуждало отдельные личности пробиваться на первые места среди своих сограждан, выдвигаться среди них могуществом или знаниями; таким образом, появляются все эти меценаты, все эти одаренные необыкновенным вкусом дилетанты, просыпается вся эта большая, полная движения жизнь эпохи, которая даже на нас, современных людей, производит впечатление огромного размаха силы. Никогда честолюбие не было таким всеобщим двигателем для полководца и государственного деятеля, для ученого и художника, но, с другой стороны, не было времени, когда и талант ценился бы так высоко. Когда Дюрер пишет из Венеции: «Здесь я господин, дома на меня смотрят, как на блюдолиза», это хорошо определяет все различие двух мирозерцаний. Художник средневековья был большею частью анонимом. Чем ближе мы подходим к ренессансу, тем чаще встречаются имена художников. Мастера раннего ренессанса редко подписываются под отдельными произведениями, их честолюбие добивается лишь признания вообще. Ботти-

чели расписывает еще лари, Вероккио—знамена для турниров — словом, еще сильно чувство, что всякое искусство должно быть подчинено определенной цели. Позднее подписываются под всякой, до смешного незначительной картиной, работают исключительно для своего прославления, пока, наконец, самонадеянная дерзость какого-нибудь художника барокко, например Челлини, становится невыносимой, а зависть ко всем, кто на что-нибудь способен, прямо отвратительной. Это заходит так далеко, что уже в раннем ренессансе говорят с чувством глубочайшего презрения о только что ими самими оставленном готическом стиле, и слово «готика» становится клеймом для обозначения варварского искусства, от которого будто бы ушло далеко их собственное антикизирующее направление.

Однако противоположность между ними не была такой глубокой, как думали современники, и переход от готики к ренессансу совершился лишь постепенно. Уже готика создала тот тип дворца, который стал господствующим в ренессансе. Городские ратуши, дворец фохта в те времена ожесточенной борьбы города против города, партии против партии должны были быть прочными постройками, маленькими крепостями, где можно было защищаться. Таким образом, тип заранее был определен: здание, которое снаружи должно быть возможно прочным, в массивных стенах которого можно проделать лишь маленькие окна и которое только во дворе дает свободный простор для декорации. Это определенный тип крепости, который знают уже немецкие бургы романского времени и который лежит еще в основе Гейдельбергского замка. Но маленькие города Италии дают его, быть может, в чистейшем виде, потому что здесь отсутствуют церковные пристройки, обычные для Германии. Его план квадратный. Стены открыты наружу совсем маленькими окнами и узкими дверями, сильная горизонтальная линия верха крыши увенчана прочными зубцами; маленькие карнизы, которые, проходя под окнами, опоясывают все здание, служат скорее для того, чтобы своей повторностью подчеркнуть силу этой горизонтальной линии, чем для того, чтобы оживить стену. Только сторожевая башня, которая является тоже необходимостью, подымаясь отвесно вверх, прерывает общее направление этих спокойных линий. Но с внутренней стороны, во дворе, уже теперь открываются в нижнем этаже аркады, поддерживаемые колоннами, а в верхних этажах появляются ряды широких окон.

Если считать, что движение ренессанса началось около 1420 года, то нужно признать, что именно эти кастеллы устанавливают тип дворцов богатых патрицианских фамилий, потому ли, что борьба этих фамилий между собою за власть,

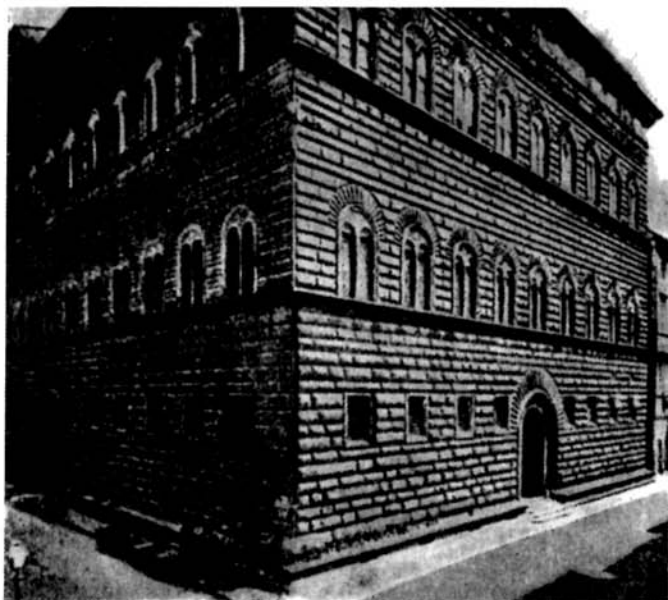


Рис. 57. Дворец Строцци. Флоренция

битвы и заговоры все еще принуждали делать из дома крепкую твердыню, или потому, что этот тип просто стал для дворца преобладающим. Последнее даже более вероятно, потому что у всех дворцов, — а в таких больших городах, как Флоренция, их порядочное число, — отсутствуют сторожевая башня и зубцы. Таким образом горизонтальная линия, оканчивающая здание, выступает еще сильнее; во всем остальном сходство полное.

Дворец раннего ренессанса еще вполне структивен. Для каждой отдельной формы, так же как и для общего плана, определяющим является ясность тектоники (рис. 57). Все ограничивающие линии резко выражены. Скамьи, идущие вокруг дворца Строцци, поставлены с расчетом и имеют то же функциональное значение, как и базис романской церкви. Что в других случаях их начинает заменять цоколь, сохраняющий горизонтальную линию даже при подъемах почвы, ясно показывает намерение твердо ограничить здание снизу. Также резко здание ограничено и с боков стенами, сходящимися острыми гранями. Но всего выразительнее закончено оно сверху. Место зубцов заменил далеко выступающий карниз, эстетическое назначение которого состоит в том, чтобы закончить по-

стройку сильно подчеркнутой горизонтальной линией. Оставленная с расчетом пустой стена между верхним рядом окон и карнизом усиливает значение такого окончания. Такой же расчет виден и в том, что основная горизонтальная линия здания повторяется в карнизах, проходящих под окнами; эти карнизы не являются более простыми линиями, как в дворцах готики, но стали карнизами в настоящем смысле слова, с чрезвычайно сильным профилем. Горизонтальная линия является руководящей линией в постройке, и провести параллель с ее значением в романском стиле представляется вполне логичным. И там и здесь она имеет одинаковый смысл: закончить здание спокойно лежащим рядом камней, т. е. действительно выражающей ее конструктивную сущность линией. И сама стена трактована в обоих стилях одинаково, как ограничивающая плоскость. Только ренессанс резко определяет, кроме того, и ее мощь, ее характер несущей опоры. Он оставляет отдельные камни кладки необделанными и подчеркивает лишь их швы в виде темных углубленных линий (так называемая «рустика»), достигая таким образом впечатления чрезвычайно мощной крепости. Окна и двери являются, как это и должно быть, простыми отверстиями в стене, но для логики тектонического чувства необычайно характерно, что замыкающая их арка выложена стесанными в виде клиньев камнями. Круглая арка — наиболее уязвимое место окна; такая кладка, наоборот, ясно показывает, насколько сильно втесаны друг в друга клинья и как прочна арка, которая несет груз лежащей на ней верхней части стены. Впоследствии средний клин выделяют еще особым украшением, которое, подобно замку готического свода, подчеркивает его функцию, указывает на то, что он служит скрепом свода. Точно так же и двор по своему первоначальному плану принадлежит готике; только элементами его декорации становятся теперь коринфские колонны, круглые арки, карнизы с античным профилем; аркады и окна оживляются более богатыми украшениями. Необыкновенно живописен вид на этот двор из-под арок нижнего этажа. Несомненно, богатый горожанин ценил во всем этом прежде всего парадность впечатления.

Вполне естественно, что чем спокойнее становилась жизнь, тем более утрачивалось представление о доме, как о крепости, тем более украшение решалось проникать и наружу здания. Такую перемену считали характерным проявлением вкуса высшего Возрождения, но переход и в данном случае совершается лишь постепенно. Построенный Браманте около 1500 года дворец Cancelleria походит еще в основных своих чертах на дворец раннего Возрождения. Его контур и ограничения так же сильны, горизонтальные линии карнизов, идущих под окна-

ми, все еще остаются главными расчленениями; стена кажется несокрушимой, окна сохраняют свои маленькие размеры (рис. 58). Но в обработке плоскости стены чувствуются уже новые веяния, правда только в двух верхних этажах: нижний попрежнему служит только сильной опорой для остальных. Спокойная поверхность стены дворца Строрци в то время уже должна была казаться слишком холодной и неживленной. Подобно тому как могущество эпохи выражается в борьбе противоположных сил, так и стена начинает трактоваться более выразительно

тем, что в ее членениях, кроме главных горизонтальных линий, попрежнему доминирующих, появляются и вертикальные, в начале еще робко, в виде антикизирующих, почти невыступающих из стены пилястров, но зато тем более выразительно, что они подчеркивают в стенной плоскости место окна, которое они ограничивают. Окно перестает быть простой дырой в стене и становится самостоятельным архитектурным элементом. Особенно сильно выделяется оно на общей плоскости стены благодаря раме, которая только своими внутренними очертаниями повторяет его форму; ее наружный контур представляет собой прямоугольник. Несмотря на все остроты такого соединения — покоящейся на античном пилястре арки и прямоугольника, охватывающего эту арку, — именно в

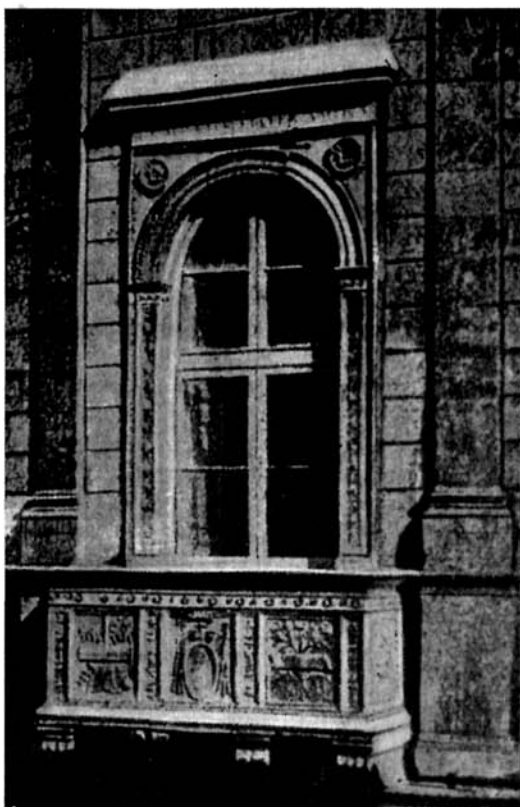


Рис. 58. Дворец Cancellaria. Рим. Окно



нем чувствуется противоречивость, которая так характерна для самой сущности новых задач. Отходя от строгой логики дворца Строщи, стена начинает расчленяться декорацией, которая имеет свое собственное содержание и разрушает ее структуру. Совсем неслучайно, что венчающий карниз выступает здесь гораздо слабее, что острые грани, которыми сходятся стены, смягчаются пилястрами, что горизонтальные карнизы удваиваются, чем в значительной степени ослабляются главные линии, которые, благодаря этому, становятся более расплывчатыми. Несомненно, что и в данном случае богатая выразительность знаменует собою упадок закономерности. Можно ступень за ступенью проследить последовательное развитие этого принципа; окна и пилястры становятся энергичнее, стена, наоборот, теряет свою энергию все более и более, пока, наконец, в Библиотеке Сансовино в Венеции (рис. 59), относящейся к концу эпохи, мы в последний раз встречаемся с цельюностью впечатления, которое приняло, правда, уже совершенно живописный характер. Стена нижнего этажа открыта широкими арками, отделенными друг от друга декоративными колоннами. Поверху проходят горизонтальные полосы карниза и фриза, но доминирующая сила этих горизонтальных линий уже разлагается. Дорический фриз с каплями, о связующем значении которого было уже говорено, служит переходом от нижнего этажа кверху, и такую же постепенность перехода устанавливает балюстрада галереи поверх расчленяющего стену карниза. Кроме того, верхние колонны не только соответствуют нижним — они выделены изолированными цоколями в самой балюстраде, благодаря чему кажутся для зрителя прямым продолжением линий нижних колонн. Окна верхнего этажа изысканнее и изящнее, чем своды нижнего, точно так же и горизонтальная линия выражена наверху мягче, чем в карнизе. Она получает полное разрешение, с одной стороны, в широкой полосе фриза в виде несущих гирлянды гениев, putti, разделенных маленькими окнами, с другой — в свободностоящей балюстраде (аттика), благодаря которой все здание мягко сливается своими очертаниями с воздухом. Все это, однако, совершается при помощи вертикальных линий. Путти на фризе продолжают собой линии колонн и устанавливают переход к базисам наверху, на каждом из которых стоит статуя. Аллегорическое значение, которое они имеют, для нас несущественно, — их главное назначение состоит в том, чтобы разрушить последнюю горизонтальную линию — перила аттики — и сделать ограничивающую здание линию возможно более мягкой. Таким образом, горизонтальная линия разрешается все больше и больше. Так же и стена. Стена действительно исчезает, и не только благодаря проломам, но благодаря сильным

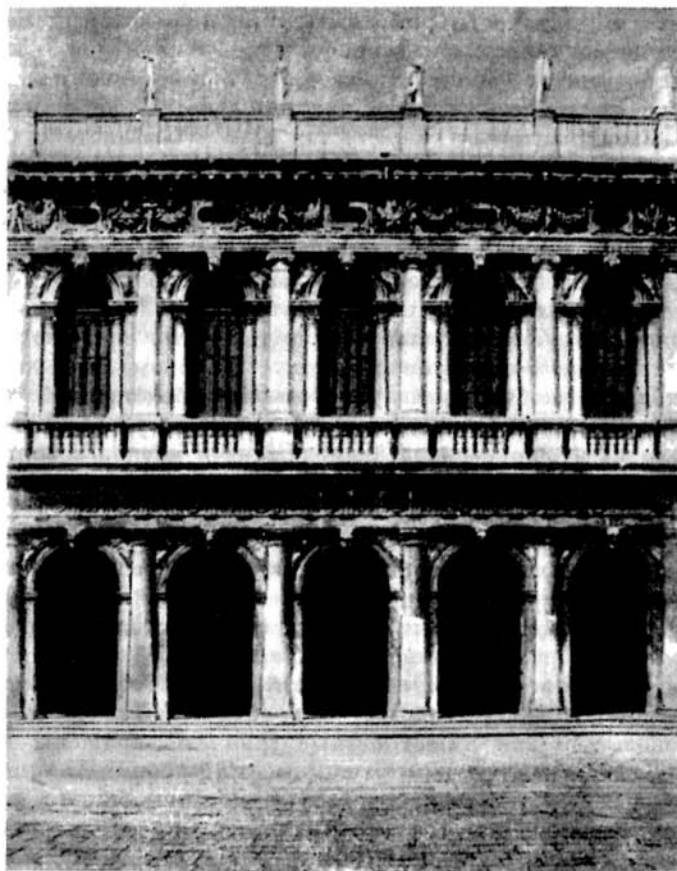


Рис. 59. Сансовино. Библиотека. Венеция

оптическим контрастам света и тени в ее богатой декорации. Именно эта декоративная сторона особенно ясно показывает переход к высокому ренессансу. В орнаменте продолжают употреблять преимущественно архитектурные формы. Но тогда как раннее Возрождение применяет, притом сравнительно редко, совершенно плоские формы орнамента (рис. 58), высокий ренессанс нагромождает формы сильно выступающие. Нельзя даже сказать, что декорация стала богаче формами, но они так теснятся друг к другу, что от стены почти ничего не остается. И при заполнении плоскости высокий ренессанс вместо простых, тонких, но ясно вырисованных веток более раннего периода вводит сочный, волнистый орнамент, грузно

повисшие гирлянды и тяжелые заполнения (рис. 59). Все мотивы взяты из античного римского орнамента, который перерабатывается в духе стиля. Дворец Песаро в Венеции, который относился уже к барокко, делает из всего этого последние выводы. Стена здесь исчезла окончательно. Даже ее остаток около колонн, который сохраняется еще в Библиотеке Сансовино, заменен в свою очередь колонной. Вертикальная линия получает равные права с горизонтальной. Карниз делает выступ над каждой колонной, и глаз беспрепятственно может проследить вертикальную линию снизу до самой крыши. Эта борьба направляющих линий делается еще выразительнее благодаря сильным выступам и углублениям, которые, в свою очередь, действуют так живо в силу того, что, в сущности, самой стены уже больше не существует. Словом, стремятся теперь к тому, чтобы достигнуть возможно большего богатства на счет тектоники, ни один элемент которой не виден снаружи и не входит в общее впечатление. Стена и крыша совершенно заслонены украшениями и по всему фасаду — сверху и снизу, справа и слева — скользит свет в равномерных чередованиях выступов и углублений, так что возникает впечатление волнообразного движения. Из этих тенденций вырастает впоследствии барокко.

В этом же направлении развивается и художественное ремесло. Ранний ренессанс не богат формами мебели. Ларь в виде прямоугольного ящика с тяжелым профилем цоколя прочно стоит на полу; такой же строгий профиль замыкает его сверху. Боковые стенки имеют острые грани и украшены подчиненным плоскости лепным рельефом, интарсиями и линейной живописью. Все это тесно связано с общим обликом дворца раннего Возрождения; так же параллельно идет и дальнейшее развитие. Декоративность побеждает ясную структуру, и утварь совершенно теряет свою тяжеловесную прочность. Ларь ставит теперь на львиные лапы с выпущенными когтями, которые, с одной стороны, поднимая его над полом, отнимают у него всякую тяжесть упора, с другой стороны, сводят всю его массу мягкими линиями книзу. Эти линии повторяет и самый предмет. Стенки ларя выгибаются, образуют посредине выпучину; подходя к крышке, они опять сужаются; форма ларя, очерченная мягкой кривой, становится благодаря этому более оживленной. Уже благодаря такому сильному оживлению линий предмет утрачивает характер простого ящика. Богатая фигурной и орнаментальной резьбой декорация способствует еще больше исчезновению всякой плоскости. То же самое происходит и со страницей, теперь уже печатной, книги. Ее плоскость в раннем ренессансе была совершенной по своей линейной замкнутости, и ее орнамент часто приближался к идеалу вся-

кой плоскостной декорации, романскому орнаменту; отличающиеся такой же строгой линейностью фигурные рисунки совершенно подчинялись плоскости листа. В высоком ренессансе плоскость исчезает, благодаря картинам с углубленным пространством. Несомненно, наряду с этим усиленным разложением структуры плоскости идет постоянно возрастающее понимание пространства, которое развивала живопись и пластика; плоскость рельефа, книги, тарелки все меньше подчиняется тектонике, все больше делается лишь фоном для живописи.

Если вообще можно утверждать тот факт, что развитие пластики и живописи идет рука об руку с упадком строгой структуры в прикладном искусстве и архитектуре, то это можно делать относительно именно ренессанса. Возрождение находит живопись и пластику уже вполне самостоятельными искусствами. Той внутренней подчиненности определенной цели, которая делает таким целостным романский стиль, в ренессансе никогда не было, хотя гармония в раннюю пору достигалась там, где пластика и живопись служили только украшением архитектуры. Подобно тому как архаическое греческое искусство, основываясь на поздних греко-микенских формах, создает постепенно из куска камня человеческое тело, постепенно овладевает его членами, точно так же и ренессанс добивается полного знания человеческого тела и освобождает его из-под массы одежды, в которую прятала свои фигуры итальянская готика, стремившаяся лишь к красоте линий. Путь, который Эллада совершила в три столетия, пройден здесь едва в три поколения. Но этому возбужденному времени сильнейшего индивидуализма недостает той дисциплинирующей, сдержанной силы, которая создает все свои самые высокие достижения лишь в творчестве общем.

Мы видим здесь то же самое, чему нас научили античность и средние века; носительницей углубленного изучения человеческого тела является по преимуществу пластика, которая требует, чтобы художественный замысел был выражен в одной фигуре. Донателло (1386 — 1466) первый, для того чтобы общить всей фигуре возможно полную выразительность, придает полноту выражения каждому отдельному члену. В его монументальных задрапированных фигурах тело еще тонет в массах одеяний, но то, что остается открытым — руки и головы, — проработаны с добросовестностью реалиста. Он видел и передавал с совершенной уверенностью, как кожа и мясо облегают кости. Он нарочно выбирает моделями стариков, у которых все эти формы отчеканены особенно характерно. Он пытается идти глубже в своем изучении и намеренно обнажает все большие поверхности тела. Но все же его изучение останавливается на поверхности. Мы не всегда видим, как один

мускул отделяется от другого, как соединены суставы. В его актах остается еще некоторая тяжеловесности и некоторая вялость в постановке всей фигуры. То и другое было неизбежным. Его фигуры, в большинстве случаев к тому же прямо зависящие от архитектурного заднего плана, предназначены почти всегда для рассмотрения фронтального, так как их движение, в сущности, развивается только в плоскости. Пластика и живопись нового стиля, так же как и архитектура, подтверждают впечатление, что целесообразные формы предшествовали эпохе ренессанса. Чересчур дифференцированные движения во время Донателло оставили бы впечатление разорванности, как чересчур сильное расчленение отдельных суставов. Но только таким путем можно было прийти к совершенной ясности изображения. Это аналитическое изучение форм было важнейшей проблемой раннего ренессанса. Надо было сделать этот шаг, и его сделал Андреа дель Вероккио (1435 — 1488). В эту эпоху, так же как и во время классической древности, научный и художественный анализ идут рука об руку: Вероккио, подобно Поликлету, стремится уловить сущность красоты в пропорциях человеческого тела, исследует перспективу и предается математическим занятиям. Но, вместе с тем, он изучает движение и строение тела человека и лошади, разлагает все мускулы и суставы в своих скульптурах настолько, что у его юного Давида чувствуется каждый мускул, каждая складка кожи даже под панцырем. Благодаря этим исследованиям, повороты его фигур выразительнее, чем у Донателло. И у Донателло также встречаются самые сложные движения, но им не хватает мотивировки в мускулатуре, в то время как у Вероккио все до последних мелочей ясно и полно выражения. Так же как организм отдельной фигуры, выясняется и организм группы, пластической или живописной. Многофигурные рельефные композиции Донателло чрезвычайно выразительны. Драматизм подымается в них до чрезвычайной страстности. В его Кантории, трибуне для певчих, архитектурные колонны идут перед фигурами, на кафедрах Сан-Лоренцо пилястры перерезают фигуры пополам. Но композиции недостает расчлененности, все изумительно неясно в своем кипучем богатстве. С полным правом можно в ней видеть последний вывод из готического драматизма пизанцев и Джотто. Гиберти, который старше Донателло только на десять лет, идет безусловно впереди него по глубине и построению своего пространства. Но в изогнутых позах своих фигур, в мягких линиях он остается совершенным готиком, хотя и не лишен известного драматизма. Хочется сказать, что Гиберти так относится к Донателло, как в нидерландской школе Ян ван-Эйк к Рогиру ван-дер-Вейдену.



Рис. 60. Леонардо да Винчи. Тайная вечеря

Школа Вероккио вносит ясность и в композицию, устанавливая принципы координации, т. е. соединения в группу, и подчинения, т. е. выделения главного от второстепенного. Боттичелли (1444 — 1510) поражает в этом отношении своим превосходством над другими; Леонардо (1452 — 1519), который, собственно, открывает собой высокий ренессанс, является завершителем. Леонардо уже владеет движениями и формой в целом вполне, видит пространство не как отдельные зоны, но как цельный организм, и начинает уже применять оптическое впечатление в духе импрессионизма в неясной обрисовке контуров (*sfumato*). В силу своих познаний он настолько же разнообразен в деталях, насколько сдержан в целом. При строжайшей концентрации все его произведения дают впечатление необыкновенного богатства. В его «Тайной вечери» (рис. 60) индивидуальность и слова каждого из апостолов так же тонко охарактеризованы, как и движения, полные драматического оживления, но все подчинено художественной композиции, освободившейся от иератичных традиций иконописи. О высоком мастерстве этой композиции очень много сказано — как закончена картина линиями апостолов по углам, как сам христос изолирован в пространстве и этим выделяется среди

всех, как оживление говора и движений, доходя до него, разбивается о его спокойный жест, подобно прибору о скалу. Но впечатление основывается исключительно на экономике целого картины. Неслучайно, что четыре пары козел стола до известной степени замыкают в себе группы по три человека в каждой, что христос сидит на фоне окна, которое подымается выше других своей аркой. Такое же расчленение создавали колонны и акротерии в скульптурах западного фронтона Эгины (рис. 10). Только в Эгине расчленение это строго-тектоническое, т. е. расчленение украшения зависит от архитектуры; в данном случае живопись давно уже освободилась от подчиненности определенной цели и исключительно своими художественными средствами стремится достигнуть эстетического впечатления.

Объективное, спокойное понимание мастера раннего ренессанса, который пишет или высекает окружающие его предметы, не ставя себе никаких задач, кроме тектонической, переходит в данном случае в рассчитанное впечатление, в пафос. Нас не должно удивлять, что мы снова находим антитезу Праксителя и Скопаса, т. е. одновременный рост выразительности в двух, повидимому совершенно противоположных, направлениях: утонченной миловидности и сильной характеристики движения. Эта противоположность проходит через все раннее Возрождение, когда умбрийская школа воспринимает то, что выработано было Флоренцией; точно так же Афины взяли у дорян их знание тела. В лице Рафаэля и Микеланджело она получает свое сильнейшее выражение. Рафаэль (1483—1520) начинает еще совсем архаически; в его «Обручении девы Марии» пространство еще не понято как организм. Действие развивается на переднем плане, в группе выстроенных в одну линию мало-оживленных фигур; нет связи с пространством; фигуры, не имеющие отношения к главному действию, расставлены произвольно там и сям. Но в его зрелых произведениях, начиная приблизительно с 1506 года, действие и пространство даны в совершенном слиянии. Композиция пространственно расчленена, распределение фигур оживляет пространство во всех его частях и определяет в то же время расстояния. С тем же совершенством, какого он достиг в знании и изображении всех движений человеческой фигуры, и в целой картине создает Рафаэль живой организм, в котором окончательно растворилась плоскость. Но, при всем том, он всегда остается спокойным и нежным до мягкости. Он рисует свободно стоящие, спокойные идущие или лежащие фигуры, и в его композиции нет контрастов, она полна мягкости линий, тончайшей постепенности переходов от одной фигуры к другой. Совсем другое Микеланджело. Движение построено у него на резких контрастах направления, выразительность до-



Рис. 61. Микеланджело. Сотворение Адама. Фреска потолка Сикстинской капеллы

стигает крайних пределов. Композиция в его произведениях основана не на изысканной постепенности переходов, а на драматизме сочетания противоположного. Возьмем его «Сотворение Адама» из фресок потолка Сикстинской капеллы (рис. 61). Две массы приходят в соприкосновение: бог отец и окружающие его ангелы, слитые в один клубок мощными линиями плаща, и Адам, разнообразие движений в фигуре которого сдерживается линиями лежащего за ним холма. Таким образом руки, прикосновением которых разливается по телу животворящая сила, встречаются в пустом пространстве, и этот контраст кладет на действие акцент. К этому пространственному контрасту присоединяется контраст в самих фигурах. Бог отец со своей свитой представляются огромной массой. Казалось бы, что по сравнению с богом раннего Возрождения, величественно восседающим на троне, этот бог — прилетающий — может показаться лишенным достоинства. Но об этом не может быть и речи. Бог отец и все ангелы вокруг него замкнуты сильными горизонтальными линиями, но он перевешивает все их множество тяжестью своего тела. В противоположность этому движение Адама необыкновенно тонко дифференцировано. В рассчитанном контрасте правая рука и левая нога согнуты, вытя-



нуты левая рука и правая нога. К этому присоединяется сильное движение тела в других частях, в бедрах и шее, отчего фигура в ее сильных поворотах получает типическую ценность. Расчленение суставов проведено вплоть до пальцев, ни один из них не остается несогнутым и без движения. Совсем неслучайно в XIX столетии у Ганса фон Марэ, сознательно или бессознательно, встречается схожая с ним фигура; она производит такое впечатление, что Людвиг фон-Гофман заимствует ее у него в обратном положении, но в остальном вполне тождественно. В этом понимании ценности человеческого тела, переданного в трех измерениях, по сравнению с которым на нашей картине ландшафту оставлено лишь второстепенное значение, и заключается завоевание Микеланджело. Всякая мысль о том, что картина есть плоскость, окончательно исчезает; фигуры свободно движутся в пространстве. Отсюда становится понятным также и то, почему Микеланджело, который исходит из пластики, самые великие мысли о движении вложил в картины, где богаче выражается пространство и где большее число фигур может быть поставлено в пространственные отношения. Полное упразднение плоскости картины делает ясным то, что снова провозглашается принцип *l'art pour l'art* и что чувство цели, наоборот, совершенно исчезает. Фрески раннего ренессанса сохраняли стенную плоскость, фрески Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы, к которой принадлежит и сотворение Адама, прорывая плоскость, знаменуют тем самым полную потерю тектонического чувства.

Так определилось развитие стиля в ренессансе: архитектура и прикладное искусство начинают с конкретной, определенной формы; каждая форма тектонически обусловлена и целесобразно построена. Но постепенно побеждает декоративное начало, и украшение уничтожает форму. Скульптура и живопись идут параллельно. Они начинают с того, что фигуры передают в плоскости, лишь постепенно освобождаются движения тела, и чувство пространства пробивается наружу. И здесь, так же как в античности, следствием является отсутствие напряженности в положении фигуры: в фигуре Адама Микеланджело такая разрешенность позы прямо изумительна. Как параллель этому, становится понятным то, что время раннего Возрождения достойной манерой держаться в обществе считало прямую, почти чопорную позу; высокий ренессанс заменяет ее свободной непринужденностью позы. Это то же самое различие, какое мы видели между Аполлоном Тенейским и манерой Праксителя, и в данном случае оно тоже приводит к уничтожению тектоники в человеческом организме, а в организме художественного произведения — к барокко.

## ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

### Городская готика в Германии и так называемый немецкий ренессанс

Если бы требовалось какое-нибудь доказательство тому, что художественные течения зависят от общекультурных, то имели бы его именно в данном случае: в эпоху развитой готики и поздней готики, которая в Германии уступает место ренессансу лишь после 1500 года. Немецкая буржуазия, подобно итальянской, становясь могущественной, создает свой собственный светский стиль, который, оставаясь вполне готическим, является вместе с тем стилем формы конкретной. Готическая комната, — как пример можно взять ту, в которой Дюрер изобразил своего св. Иеронима (рис. 62) — отличается уверенной ясностью архитектурной конструкции. Два тяжелых подвода, идущие через всю комнату перпендикулярно к стене, на которой расположено окно, поддерживают настилку, из балок, на которой лежит уже собственно потолок. Таким образом, мы получаем ясное представление о его прочности. Вместе с спокойной поверхностью стены такая конструкция потолка придает комнате настроение покоя и безопасности, которое делает ее уютной для ее обитателей. Теплый цвет дерева и то распределение света, которое получается благодаря особому устройству окна и его расположению в стене, еще более усиливают это впечатление. Это устройство окон обусловлено слабостью света на севере. В Италии, с ее ясным небом, окно делается высоким и узким; в Германии оно занимает верхнюю часть стены во всю ее ширину, отчего получается в комнате равномерно-спокойное распределение света. Картины этой эпохи в наших музеях неслучайно открывают всю силу своих красок не в солнечные дни, но при ровном свете серого неба, когда они начинают светиться изнутри. Они написаны именно для такого равномерного, слабого освещения, падающего сквозь окна из литого стекла.



Рис. 62. Дю р е р. Св. Иероним. Гравюра

Внутреннее устройство обуславливает и наружный вид здания. Окно остается, конечно, по форме одинаковым как изнутри, так и снаружи. Но в деревянных постройках этого времени, в котором каждый этаж немного выступает над предыдущим, подводы изнутри комнаты выводятся наружу и поддерживают вы ст у п а ю щ у ю часть, лежащего под ними этажа, чем придают внешней стройке такую же прочность конструкции, как и внутренней. Строгость вырезанного на деревянных балках орнамента, формы которого

остаются совершенно простыми и вытекают прямо из назначения той части постройки, которую он украшает, еще усиливает это впечатление. Само собою разумеется, что такое ясно выраженное чувство тектоники одинаково господствует в каменных и деревянных постройках, на севере Германии и на юге. Трудно себе представить что-нибудь более сильное в смысле строительной логики, чем план ратуши из Заальфельда в Тюрингии, относящейся к поздней готике. Необходимо указать приближающемуся вход в дом: это можно сделать или так же просто и очевидно, как в романской церкви и во дворце раннего Возрождения, или же с более подчеркнутой определенностью, как в готике и позднем ренессансе. Стиль немецкой буржуазии в данном случае гораздо логичнее. Он понимает вход, как одно целое с лестницей, которая служит внутри дома постоянным средством сообщения, и противопоставляет их, как одно целое, всему организму здания. Таким образом, витую

лестницу помещают за обрамленным гонкими линиями порталом, в граненой башне, которая, наполювину выступая из стены, приобретает, таким образом, на фоне равномерной плоскости стены чрезвычайно важное значение. Вместе с тем получается преимущество и для внутреннего расположения, что и обусловило, вероятно, такое устройство. Оно позволяет расположить окна не только с одной стороны лестницы, но с многих и достигнуть этим равно-



Рис. 63. Замок Торгау. Лестница

мерного распределения света. Развитым примером такой лестницы может служить знаменитая лестница в замке Торгау (рис. 63). Чтобы оценить все совершенство такого решения задачи, достаточно указать на наши, лежащие внутри здания лестницы; они имеют в каждом этаже по одному окну: почти вся лестница остается темной, окно не освещает, а ослепляет. Но если лестница действительно должна облегчать сообщение, то башня, в которой она находится, должна помещаться так, чтобы из нее было одинаково легко попасть во все концы дома. Поэтому башни с лестницами во дворах Мерзебургского и Магдебургского замков стоят по углам, тогда как башня ратуши в Заальфельде находится почти посредине здания. В квадратном дворе замка башня подчеркивает углы, здесь она расчленяет плоскость стены, не для того, чтобы соблюсти симметрию, которая никогда вообще, как принцип, не встречается ни в одном конструктивном стиле, но соблюдая целесообразную необходимость. Та же целесообразность обуславливает несимметричное устройство эркера, фонаря, совершенного по красоте формы. Фонарь на стене делался всегда четырехугольным; на углу дома, если последний в то же время является углом улицы,

его делают круглым, для того чтобы с угла можно было окинуть взглядом все кругом, а со стороны стены обозреть не только свою, но и противоположную сторону улицы. На наших современных постройках можно повсюду заметить, что четырехугольный фонарь на углу не позволяет взглянуть вокруг, а круглый фонарь посреди стены мешает видеть лежащую под ним сторону улицы. Высокая крыша, сильно оживленная поперечными фронтонами, энергично заканчивает здание.

Таковыми соображениями можно объяснить впечатление гармонической красоты, которое производят эти простые постройки. Внутреннее и внешнее расположение сливаются в полном единстве, потому что оба они целесообразны, и нигде в спокойную ясность этого органического строения не вторгается навязчиво орнамент. Вообще в это время нельзя найти ни одного здания, которое было бы построено только для того, чтобы быть красивым; именно это делает красоту отдельных построек и даже целых улиц, там, где они сохранились нетронутыми, такой совершенной. Потому что не только красота отдельной постройки, но также и красота большого организма есть по существу красота целесообразная. Расположение рынка в целом, то как помещен на нем колодец, ратуша, дома цехов, то как вливаются в него улицы, строго обусловлено непрерывным рыночным движением. Даже расположение целого города приурочено к особенностям почвы, конфигурацию которой не изменяют, как теперь, согласно произвольно установленному эстетическому закону. Отсюда такая изумительная связь с окружающей природой в Нюрнберге или Гейдельберге, где кажется, что архитектура выросла из земли и держится за нее корнями, как растение.

Само собой разумеется, что поздняя готика если и не могла уничтожить этих форм окончательно, то все же переработала их в декоративном смысле. Фасадом делается узкая сторона дома, фронтоны становятся крутыми и острыми. В некоторых постройках, как например, в ратуше в Мюнстере (Вестфалия), этот фронтон не только расчленяется согласно требованиям декоративной симметрии, но структурность его уже всецело разрушается готическими розетками и фиалами. В прикладном искусстве поздней готики, кратким анализом которого заканчивалась девятая глава, мы уже видели нечто подобное. В данном случае можно указать, как на характерный пример, на стол гравюры Дюрера «Св. Иероним» (рис. 62). Устраиваются пара козел, которые несут доску стола, в них продельваются отверстия, в которые вставляют тонкие палки; все вместе держится наружными клиньями. Такая форма стола в городской готике получилась чисто-конструктивно, такой она удерживается и в данном случае. Но развитие формы выходит за пре-

дела этой основы. Низ козел расщеплен на две ножки,, которые расходятся в разные стороны своими узкими, изящными линиями. Стремление украсить сделало доски в середине более узкими; мы встречаем этот мотив в поздней готике. Характерно для поздней готики и все убранство комнаты на гравюре Дюрера. Скамейка поставлена косо, чтобы смягчить строгую горизонтальную линию стола, — подушки стушевывают направление линий скамьи, тыква, подвешенная к потолку, разделяет его и рассеивает впечатление выразительной силы балок.

Именно то, что художник поместил в этом месте тыкву, дает нам возможность понять, каким образом вкус к более мелким делениям должен был привести в конце-концов к замене балок кассетами, которые итальянский ренессанс заимствовал у римских антиков — вообще говоря, то, каким образом немецкий ренессанс мог развиваться вполне последовательно из поздней немецкой готики. Уже в стиле Римской империи поражала легкость, с какою брали и ассимилировали чуждые, даже экзотические формы. Здесь — в немецкой поздней готике — мы встречаемся с той же способностью; ею обладал точно так же и рококо. Это было исторически необходимым. Стремление к богатству формы, заложенное в характере этих декоративных эпох, могло, конечно, находить в чуждом искусстве и большее разнообразие образцов, и более богатые возможности художественной выразительности, чем в формах своего искусства, сложившегося во вкусе своего стиля и потому для него мало интересного. Этим объясняется поразительная цельность формы сосудов этой эпохи, роль которых часто играли вставленные в оправу страусовые яйца и раковины, а в XVII и XVIII столетиях изделия китайской керамики. Но этим объясняется также и та жадность, с какою набросилась поздняя немецкая готика на формы итальянского ренессанса, которые она совершенно без всякой связи включила в свою декорацию. Получившиеся отсюда произведения, эта смесь позднеготических форм с вполне развитыми формами ренессанса, все же сохраняют поразительную целостность. Эта целостность послужила бессознательно причиной тому, что на произведения так называемого немецкого ренессанса стали смотреть, как на произведения особенного стиля. Может быть, отсюда также станет понятным, каким образом у Альбрехта Дюрера, величайшего художника немецкого ренессанса, гравюра которого «Св. Иероним» по времени совпадает с плафоном Микеланджело в Сикстине, мы могли с такой ясностью проследить формы поздней немецкой готики.

Именно творчество Дюрера делает ясным, что стиль этой эпохи целиком коренится в поздней готике. В борьбе старых форм с новыми задачами искусства и развились во всей пол-

ноте его творческие силы. Никто, кроме него, не пробивался с такой силой к новой красоте. Ему было недостаточно научиться умело подражать итальянским образам, недостаточно создавать красоту, он борется за нее, как Вероккио, и хочет, изучая пропорции, овладеть ее законами. То что он не довольствовался этой формальной красотой и стремился дать в своих картинах более глубокое, даже символическое выражение отвлеченной мысли, отличает его от итальянцев ренессанса. Но именно этот интерес к мысли есть естественный результат духовной культуры готики, есть то, что остается позднегоготическим во всем его облике. Этим объясняется такое тонкое понимание настроения комнаты ученого в гравюре «Св Иероним». С другой стороны, становится ясным, почему, даже в том произведении, где он, может быть, всего ближе подошел к итальянскому пониманию красоты, в его «Грехопадении» 1504 г., фигуры которого целиком возникли на почве его стремления изучить пропорции, он в самом существенном остается все же поздним готиком. В этих фигурах новая красота обнаруживается сразу с поразительной самоочевидностью. Уже одно то, как передано нагое тело, доказывает новое настроение. Правда, средневековье никогда не изображало Адама и Еву иначе, как обнаженными (рис. 41), эпоха наумбургской школы оставила в Гальберштате их изображения в виде необыкновенно сильных фигур, которые только благодаря *gruderie* XIX века теперь удалены со своего места. Но лишь в ренессансе нагота человеческого тела делается одной из главных форм его красоты — до сих пор она была только символом. Гравюра Дюрера есть важнейший памятник нового настроения. Моделировка тенями стала полнозвучной. В фигурах, стройно, но сильно сложенных, нет и следа чрезмерно изысканных готических кривых. Тело передано широкими линиями; мускулы сильно проработаны, а спокойно текущая линия женского тела, неиспорченного никакой шнуровкой, стоит так близко к античности, что даже в Италии того времени мало можно найти подобного. Радость, которую испытывал художник, создавая эти большие, простые формы, приводит к почти примитивному расположению, которое ставит на этой гравюре тела широко *en face*, а головы в профиль. Только извилистый рисунок вычурно-вьющихся волос выдает еще вкус поздней готики, так же как и обработка слегка опирающейся свободной ноги (*Spielbein*). Необыкновенно характерно, что первой проблемой, которую Дюрер заимствует в итальянском ренессансе и изучает с поразительной настойчивостью, и является именно эта непринужденная постановка фигуры с отставленной ногой. В интересе к такой постановке заключается еще остаток готической шаткости фигур. То что именно и придает картине ее особен-

ную идейную красоту, относится тоже к поздней готике. Это, во-первых, богатство форм природы, богатство, которое затопляет всю картину и дает ей особенное настроение, и, во-вторых, необыкновенное разнообразие в бесконечном множестве форм животных и растений, в натуралистической передаче каждого из них в отдельности. Наряду с этим обогащением идет то измельчание формы, которое мы уже видели в архитектуре этой эпохи. Мягкие окончания силуэтов леса и гор сделаны с расчетом на живописное богатство, которое стремится создать впечатление контрастом богатых темных форм и светлого неба.

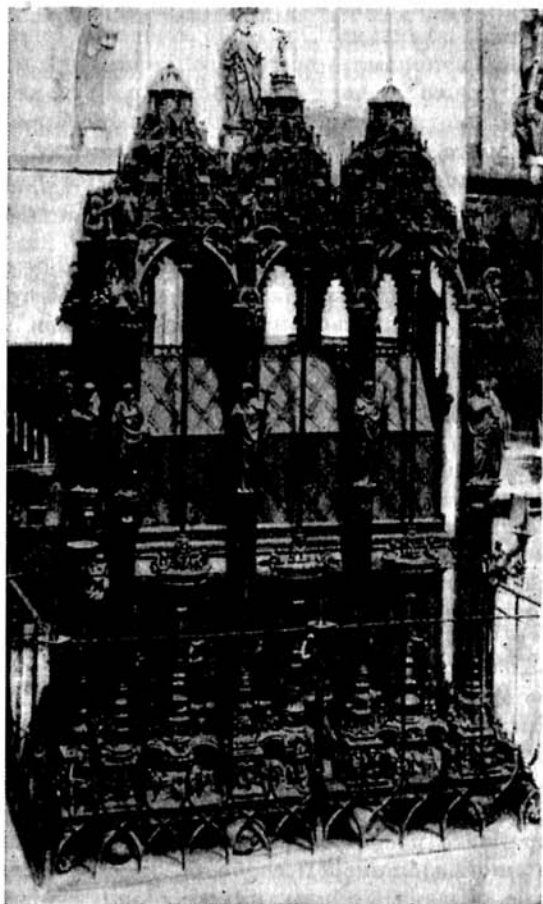


Рис. 64. Петер Фишер. Рака св. Себастьяна  
Нюрнберг

Точно такое же подчинение форм ренессанса духу поздней готики, как в живописи, мы находим и в пластике. Гробница св. Себастьяна в Нюрнберге, работы Петра Фишера (рис. 64), которая считается главным произведением немецкого ренессанса, остается произведением чистой готики, несмотря на итальянскую форму своей балюстрады. Характерно уже одно то, что древнюю раку сочли нужным покрыть декоративным шатром. Что гробница не стоит твердо на полу, а опирается на раковины, которые заменяют ножки; что сама рака и ее рельефы заслоняются и перерезываются сооружением, богатым мелкими



формами, и, наконец, то, что ее верхнее ограничение разорвано тремя маленькими, в свою очередь орнаментально-расчлененными, куполами,—все это задумано еще в духе поздней готики. Не только внешне интересно, но и весьма характерно, что апостолы на гробнице по стилю очень близки фигурам Гибerti, которого мы определяли, как художника, еще очень зависимого от готической школы. О дарохранительнице Адама Крафта, которая может служить примером умирающей готики, было уже сказано выше.

Так определяется историческое положение живописи и пластики в эту эпоху. Они стоят в русле того же самого развития, которое началось с началом готики, как реакция против целесообразности романского стиля, и которое мы можем проследить и в эпоху поздней готики во всех отраслях искусства. Живопись и пластика в Германии с конца XV и начала XVI столетия представляют собой лишь последовательное развитие этого движения. Так же, как резные алтари поздней готики, расписные алтари этого времени, Ганс Бальдунг Грина или Матиаса Грюневальда, например, увенчаны резным украшением, спутанные линии которого в своих переплетенных ветках и скрепляющихся столбиках становились все более запутанными и все более живописно отступающими от фона. Но, с другой стороны, развитие последовательно привело к полному освобождению живописи и пластики от архитектоники, к свободной скульптуре и станковой картине. Живопись и пластика проходят здесь тем же путем, который уже однажды и в подобных же условиях был пройден ими в эллинистическо-римскую эпоху. Они развивают свои возможности в смысле выразительности далеко за пределы жанровой живописи, вплоть до крайнего реализма. В формальном отношении они доходят до полной живописной свободы. Дающие глубокие тени, изломанные складки одежды, вместе с запутанными сплетениями веток обрамления составляют полное стилистическое единство в контрасте света и тени, который получается от падающего сверху освещения, и доходят до изумительной силы выразительности, открывают полный простор выразительной характеристике.

Рука об руку с этим идет то повышение драматизма, которое мы могли проследить, начиная с готики, и которое достигает высшей силы своего развития в творчестве Тильмана Рименшнейдера. Неслучайно, что этот скульптор был в то же время выдающимся портретистом; в данном случае, как и всегда, усиление характерного создает портретное искусство — развитие, которое совершается также и в живописи. Параллельно пониманию фигуры идет и понимание пространства. Первый ландшафт, в Мюнхенской рукописи жизнерадостных бродячих поэтов (вагантов), относится уже к XIII веку. Но

здесь деревья выглядят еще как завитки, и нет ни малейших следов понимания пространства. Постепенно оно развивается. К первому плану присоединяется средний и задний, пока, наконец, поздняя готика не связывает эти три пространственные зоны в одно объединенное пространство. Здесь естественное решение вопроса давало художественное средство, пришедшее из Италии, — перспектива, которая и была жадно воспринята Дюрером и его современниками. Но уже и раньше сумели достигнуть углубленности пространства и научились связывать с ним фигуры. Характерно для настроения этого времени, отрицающего тектонику, что эти проблемы разрабатываются не только в живописи, но и в рельефе, например в резном алтаре; мы и этому находим параллель у Гиберти. Пытаются в смелой перспективе передать внутренность готической церкви, видимые в ракурсе кровати, утварь в сцене Введения во храм, даже изобразить спереди поднимающуюся вверх лестницу. Конечно, все это возможно лишь с помощью чисто-импрессионистических приемов, речь о которых шла уже раньше.

В пластике все статуи начинают раскрашивать с определенным намерением достигнуть более сильного выявления формы. В живописи Германия этого времени насчитывает много чутких колористов-художников, среди которых самыми выдающимися были Ганс Бальдунг Грин и Матиас Грюневальд. Живописные проблемы Леонардо разрабатываются одновременно и с гораздо большей интенсивностью и в Германии. Возносящийся на небо, подобно объятому огнем шару, христос Грюневальда ни по замыслу, не говоря уже о несравненной выразительности красок, ни по смелости не может найти себе в Италии ничего равного.

Итак, около 1500 года мы на самом деле встречаемся, к югу и к северу от Альп, с одинаковыми проблемами художественной выразительности. Становится понятным то воодушевление, с каким Альбрехт Дюрер и его современники овладевали еще совсем новыми для них итальянскими открытиями в изображении тела и перспективе. Но здесь мы вовсе не имеем дело, как это часто утверждают, с одним и тем же для Германии и Италии реалистическим направлением в искусстве. В Италии оно начинается в раннем ренессансе и достигает высшей степени развития в барокко, тогда как в Германии оно является искусством средних веков и в данном случае создает свои последние произведения. Непосредственно вслед за этим оно исчезает. Около 1550 года в Германии нет уже ни одного значительного живописца или скульптора, что интересно отметить, как доказательство зависимости этого течения от немецкой поздней готики.



Рис. 65. Готический кубок  
1462 г.

Формы итальянского ренессанса в это время становятся безусловно господствующими и в архитектуре, и в прикладном искусстве. Их вторжение можно проследить шаг за шагом. Чем южнее, тем интенсивнее проникают они в немецкое искусство. Ганс Гольбейн младший, в своем Базеле, совершенно иначе понял улыбку Леонардо, чем Дюрер из Нюрнберга в самой Италии. Интарсии ларей или стенных облицовок в южной Германии с их интересными перспективными видами городов чисто итальянского типа кажутся произведениями чужого искусства, перенесенными в Германию. Но и на севере Германии это течение было очень сильным. Поддерживающие балки, которые выступали наружу в немецких деревянных домах, превращаются в декоративные консоли (рис. 69), а высокие ножки шкапа — в колонны в итальянском вкусе. При этом дело не обходится без компромисса. Так например, на вазе для фруктов знаменитого золотых дел мастера Ямницера женская фигура, которая совершенно в духе ренессанса служит опоркой для чаши, вырастает из легких трав и растений, трактованных в таких же тонких линиях и так же натуралистично, как в поздней готике, и благодаря этому самое положение ее ног становится неясным. Развитие формы какого-нибудь одного предмета, например бокала, может быть, покажет всего яснее, как прокладывали себе путь новые формы.

В готическом бокале (рис. 65) расчленение не только делает ясным отдельные части, как это было в романской чаше (рис. 35), но совсем разделяет их. Из широкой подставки, расчлененной в свою очередь выпуклостями, круто поднимается тонкая ножка, высоко поддерживая расширяющуюся кверху чашу сосуда. Ее окаймляют снизу и сверху выпуклости, из них выходят языки, которые тесно входят в другой, замыкая эту часть сосуда

в самой себе. Ножка тоже замкнута в самой себе тем, что от нижнего сосуда, продолжая его линии, идут, завиваясь подобно волотам готической колонны, свободные веточки.

Несмотря на то, что крышка отделена от самого сосуда плоской каймой, в своих линиях она все же является его непосредственным продолжением. Она заканчивается наверху совсем неподходящим к ее ширине тонким шпигем. Переход к нему тоже лишь слегка обозначен. Таким образом, между готическим бокалом и романским то же отношение, как и между готической и романской церковью. Для расчленения романской чаши определяющим была его целесообразность; в данном случае задача заключается в том, чтобы придать изящество и построению всего целого, и разработке отдельных частей. Стройный и узкий бокал, как стрела, подымается вверх, начинаясь тонкой ножкой и расширяясь все больше кверху, чтобы потом совершенно неожиданно закончиться тонким, как иголка, шпигем. Это изысканность ведет за собой раздробление крупных форм выпуклостями и орнаментом чеканной работы или наложенной пластически эмалью. Таким образом, плоскостные романские украшения заменяются скульптурными, выпуклыми. К концу столетия отдельные формы на-

чинают еще более выступать из основной формы. Выпуклости выдаются сильнее, языки обвиваются спиралью вокруг бокала, кажется, что он сам начинает вращаться, подобно колоннам Брауншвейгского собора. В то же время этим усиливается значение отдельных рядов выпуклостей, которые уже не так тесно сходятся с соседними, приобретают самостоятельное значение



Рис. 66. Бокал из Люнеберга

и впоследствии, в бокале ренессанса становятся главным элементом расчленения (рис. 66). Его происхождение от бокала поздней готики очевидно: та же тонкая ножка, та же широкое вместительное, та же перемычка на крышке. Но здесь дело идет уже не о том только, чтобы дать раздельно ножку, чашу и крышку; целое должно быть единым. Чаша и крышка связаны; из трех рядов их выпуклостей средний становится главным, так энергично он выступает. Начинаясь от него, деление проходит в обе стороны, сохраняя точное равновесие. Не только ручка и ножка находятся в полном соответствии между собою своими расчленениями, но самым точным образом рассчитано также и то, что если за маленькой ручкой идет широко выступающая крышка, то необходимо поместить под тонкой ножкой более узкий ряд выпуклостей.

Деление это только симметрично-декоративное и декоративное в гораздо большей степени, чем расчленение бокала поздней готики. В нем все части по крайней мере строго отграничены одна от другой, в данном случае они связаны в одно целое; не считаются с их действительным разграничением, но желают достигнуть возможно сильного общего впечатления. То что изящные формы поздней готики вытесняются более грубыми, шишковатыми формами ренессанса, например граненая ножка — итальянской колонкой, является несущественным. В этом проявляется лишь стремление этого стиля дать возможно тяжеловесное, массивное впечатление. Орнамент сам по себе не может быть никогда конструктивным, таким делает его лишь применение. Для этой, лишенной тектонического чувства эпохи особенно характерна любовь к орнаментальным гравюрам, изображавшим орнаментальные листья, которые служили трафаретами для ремесленников. Уже самое разделение труда между художником творцом и исполнителем ремесленником характерно для времени, и несомненно, что ремесленник, в руках которого находились оригиналы и который понимал стиль смутно, должен был их портить.

Комната проходит тот же путь развития, как и ее утварь. Развитие, которое мы наблюдали на формах бокалов, видно и в том, что целесообразная кладка балок готической комнаты превращается в потолок, обработанный кассетами, которые, точно следуя итальянским образцам, делят его профилями пересекающихся балок на равные квадраты. Точно так же и в деревянной обшивке стены, которая сама по себе была необходимою и защищала от холода, декорация вытесняет целесообразную форму. На облицовке одной стены в Любеке попарно поставленные коринфские колонны, стержень которых вырастает из богато орнаментированного барабана, делят всю стену



Рис. 67. Дом цеха суконщиков. Брауншвейг

на отдельные поля. Взятая сама по себе, колонна, несмотря на украшения, не давала бы впечатления бессилия, но у нее отнята ее функция: сама колонна и балки, которые она поддерживает, помещены, как ложная архитектура, перед стеной с единственной целью ее украсить. Среднее поле оставляет прямо мучительное впечатление, потому что один из наиболее сильных архитектурных мотивов применяется в нем, как чисто-декоративный. Когда мы говорили о дворце раннего ренессанса в Италии, мы указывали на то, что прочность свода получает ясное выражение тогда, когда ясно выражено все его органическое строение, т. е. показаны каменные клинья, и камень замка свода, который держит всю конструкцию, подчеркнут украшениями. Этот благородный мотив вырван в данном случае из общей

итальянском духе, в парапете первого этажа оказывается позднего готическая розетка? Только то, что один декоративный стиль постепенно сменился другим, который, так же как и он, не имеет строгого тектонического чувства.

До какой степени доходит потеря тектонического чувства видно на примере комнаты ратуши в Данциге, которая относится к немного более позднему периоду. Слияние с ранним итальянским барокко полное. Все — панели, дверные филенки, мебель — выдержано в декоративных, патетически тяжелых формах. Выразительнее всего конструкция потолка. Он нависает всей тяжестью, линии его украшений сходятся в середине и объединяют этим комнату. Но эта тяжесть не есть спокойствие конструктивной добросовестности, это пафос, который хочет импонировать большими формами. В готической комнате потолок прочно лежал на балках; в ренессансе он менее ясен в своей конструкции, но его квадратные кассеты все же объективно ограничивали комнату. В данном случае получается впечатление, что громадные кисти и тяжело профилированные кассеты свисают с потолка. Когда смотришь, кажется, что не балки его поддерживают, что было бы вполне естественным, но что сам потолок несет балки; декорация уже не является логически-необходимым украшением, она враждует с тектоническими условиями и стремится заменить конструктивную выразительность определенным настроением. То же самое и в одежде. Теперь появляются большие, так называемые воротники-жернова (Mühlsteinkragen) из кружев, которые несомненно придают голове величественность, но зато совершенно скрывают шею, нарушая связь головы и туловища.

Таким образом, к этому времени Германия попадает в полную художественную зависимость от Италии, искусство которой она перенимает, правда не без самостоятельной переработки, но зато в самых существенных его формах. В начале века тридцатилетняя война истощает последние силы народа. Она для Германии была тем же, чем для крито-микенской культуры явилось переселение дорян, для Италии — переселение народов. В XVII веке в художественном отношении Германию можно рассматривать как провинцию Италии; в XVIII столетии она подчиняется и в политическом и в художественном отношении господству французской культуры.

## ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

### Барокко

В то время как итальянские формы проникают все сильнее в немецкое, французское и нидерландское искусство, в самой Италии, которая таким образом завоевывает своим искусством почти всю Европу, все больше развивается декоративность в ущерб целесообразности формы. В этом и состоит путь развития от ренессанса к барокко, предвестников которого мы уже установили в светских постройках. Особенно ясно, однако, барокко выражается в постройках церковных. В эпоху ренессанса в Италии, так же как и в Германии, крепнущая буржуазия мало обращала внимания на церкви, она видела потребность времени скорее в целесообразном устройстве жилого дома. С началом барокко (около 1580), который культивирует религиозные идеи и любит репрезентативные, монументальные постройки, храм снова становится в центре архитектурных интересов.

В том что ренессанс говорит о церковных постройках, проявляется та же тенденция, как и в светской архитектуре, — добиться сконцентрированности общего плана и сильно подчеркнуть стену и углы. Почти квадратный план храма выражен так же энергично, как и план дворца; место объединяющего постройку двора занимает в нем купол. Так задуман идеальный план церкви, который рисует Филарете в своем теоретическом сочинении. Таким же задумал и Микеланджело свой знаменитый купол св. Петра: он должен был мощно объединять собой весь храм, все пространство, мощно увенчивать его наружный фасад. Интересно проследить, как барокко, закончивший постройку, переработал замысел ее творца. Он расположил перед куполом длинный корабль, перекрытый коробовым сводом; благодаря этому, в конце темного тоннеля над алтарем сияющий блеск купола становится еще лучезарнее и сильнее. Снаружи купол повторяет формы фасада; его восходящие линии означают собою мощное разрешение. Таким образом, и



снаружи и внутри он производит одинаково сильное впечатление, но невольно возникает вопрос: как было возможно построить купол Микеланджело так, что исполнение кажется нам полным уничтожением мысли художника? Ведь барокко во всем примыкал к Микеланджело и почитал его, как никого другого.

Ответ на это дает другое, такое же кажущееся насилие: могучий Моисей Микеланджело поставлен тем же барокко в церкви св. Петра в оковах (S. Pietro in Vincolis) в слишком тесную нишу. Нам кажется, что она невыносимо сдавливает статую. Однако твердо установлено, что барокко вообще любил ставить статуи в узкое место, чтобы тем победнее обнаруживалось их движение. С этой точки зрения Моисей для своего времени был помещен идеально. Точно так же, очевидно, думали, что приспособление купола Микеланджело ко вкусу барокко должно было необыкновенно повысить его действие. Для того чтобы понять это, необходимо точнее изучить церковные постройки нового стиля.

Почти безразлично, откуда взять памятники этого стиля. Никогда до этого времени католицизм не был таким интернациональным. Причина этого лежит не только в деятельности ордена иезуитов; при этом сыграло роль и то обстоятельство, что церковь со времени реформации все более теряет характер политического института и все больше становится чистым религиозным учением. Такое же деление устанавливается теперь между наукой и религией, которые раньше объединялись в схоластике; конечный результат в словах Фридриха Великого: «пусть каждый спасается на свой фасон». Абсолютизм, который развивается в это время как форма правления, не допускает фактического вмешательства церкви в активную политику, но она господствует косвенно, благодаря своему влиянию, которое стало интернациональным и потому еще более опасным. Но и государственный абсолютизм, в свою очередь, мог развиваться только как интернациональная идея. Границы страны уже не совпадают больше с границами народности. Выходя за пределы потребностей народа, не имея даже о них никакого представления, абсолютный монарх стремится к идеалам международной культуры, которые недоступны пониманию его народа. К чему это приводит показывают спесивые в своей роскоши постройки маленьких князей, которые хотели встать вровень с Людовиком XIV, но, с другой стороны, и попытки Петра Великого и Иосифа II дать своему народу культуру. Таким образом, то что именно барокко создает одновременно и интернациональный тип дворцов и интернациональный католический стиль церковной архитектуры, является вполне естественным. Необыкновенно характерно, что протестантские



Рис. 68. Церковь театинцев. Мюнхен

церкви, хотя бы даже в них входили элементы того же барокко, по существу своих форм гораздо спокойнее и достигают иногда, как например, церковь Богородицы в Дрездене, возвышенной величавости.

Итак, мы имеем право взять пример церковной постройки не из Италии, а из католической Баварии, где церковей барокко легион. Придворная церковь театинцев в Мюнхене, построенная в 1661 — 1675 году (рис. 68), представляет собой исключительно благородный образец этого стиля. Она относится уже не к началу его развития. В раннем барокко отдельные части здания, хотя между ними и существовали переходы, были все-таки гораздо строже выделены, а обходящие всю постройку

горизонтальные линии действовали гораздо более объединяюще. Здесь переходы форм одной в другую становятся уже гораздо изящнее, спокойствие стены начинает разрешаться и под конец исчезает. Горизонтальное деление этажей не только присутствует, но и очень сильно выражено. Несмотря на это, во всем здании безусловно господствует восходящая вертикальная линия. Она подымается, начинаясь с первого горизонтального карниза, который еще объединяет нижнюю часть здания, сильно выражена в линиях башен, мягче в скользящем силуэте середины постройки.

Сначала обратимся к башням. От земли до самого купола, пересекая выступающие карнизы, идут линии пилястров. Мягкость этих переходов от базиса в пилястры, от пилястра в архитрав, от архитрава в горизонтальный карниз и от этого карниза в базис пилястра второго этажа и так далее создает впечатление движения вверх, которое в равномерном чередовании подъемов и ослаблений, действительно, нужно назвать волнообразным. Боковые ограничения башни точно так же не сходятся резкими гранями, но обходят башню мягкой волнистой линией, благодаря расположенным уступами пилястрам. В соответствии с этими пилястрами, поставлены в сторону стены такие же полупилястры, благодаря чему получается второе волнообразное движение, но уже в горизонтальном направлении, которое идет навстречу первому и сообщает сильное оживление всей башне. Чрезвычайно интересно, что волюты на куполе башен совсем не служат продолжениями линий главных пилястров, они сдвинуты гораздо теснее по сравнению с ними, и притом так, что между ними получаются равные промежутки. Таким образом в куполе башни углы уже совершенно исчезают, получается правильная округлость, которая завершает башню и ее элементы наверху. Средняя часть фасада объединяет и продолжает движение стены. И эта часть постройки энергично стремится вверх. Это стремление создается в ней не только рядом поставленных один над другим пилястров, которые, продолжаясь в виде ваз, разрешаются в воздушном пространстве, но и вообще всем контуром крыши, который, постепенно повышаясь, подымается к середине. В этом состоит важное объединяющее значение этой части постройки, которое в соборе св. Петра возложено на купол. В данном случае для фасада церкви театинцев купол не играет никакой роли, именно это и служит доказательством тому, что за куполом Микеланджело намерены были закрепить господствующее положение в фасаде. Во всех постройках барокко необыкновенно сильно чувство симметрии, и срединная ось действительно концентрирует фасад. В церкви театинцев волнообразное движение исходит от башен, передается на сере-

дину постройки двойными пилястрами и после короткой паузы, проявляясь с новой силой, переходит на портал. Отсюда волна идет обратно, — неслучайно, что именно здесь помещена единственная во всей постройке круглая колонна; благодаря тому, что портал до известной степени стоит в паузе, он именно и получает свое значение в связи со средней линией, сливаясь с нею. Таким образом стена совершенно разрушается. По обе стороны от этой средней линии, симметрично опускаясь и поднимаясь, проходит волна через весь фасад; другая волна, которую мы видели уже в башне, соответствует ей также в средней части постройки. Отсюда получается необыкновенно оживленное ритмичное движение, его можно сравнить с музыкальной фугой. Фуга, вероятно, неслучайно возникла именно в это время.

Сходство этого фасада с фасадом готического собора (рис. 51) поразительно. Нельзя объяснить случайностью живописное расчленение в том и другом случае, которое достигается чередованием света и тени, то, что фасад здания заканчивается двумя башнями, фронтоном между ними и фиалами, вместо которых в данном случае поставлены вазы и так далее. В барокко мы слышим даже в известных случаях о воскрешении готики, в это время сочли нужным бесчисленное количество романских церквей переделать в своем вкусе, потому что они казались пустыми и голыми, но не сделали этого ни с одной готической церковью. И действительно, между обоими живописными стилями есть внутреннее сродство. И в барокко обработка также по своей сути декоративна. Его художественная задача — величавость и достоинство формы. И они безусловно достигнуты, но не конкретностью и достоинством романского стиля, а пафосом декоративной фразы.

Отношение наружного вида здания к внутреннему устройству, так же как и в готике, тектонически не обосновано; оно зависит не от общего плана, в основу его положена сила производимого им впечатления. За сравнительно спокойными формами фасада открывается внутри церкви поражающее роскошью своих орнаментаций, но нелишнее величавости убранство (рис. 69). Закрытый тяжелыми коробовыми сводами, главный корабль идет вплоть до самого алтаря, проходит под куполом. Доминирующей линией является карниз, который отделяет верхнюю часть стены среднего корабля от ряда колонн. Но еще в большей степени стремятся внутри здания, так же как и снаружи, спаять отдельные части, дать, вместо тектонической раздельности, полное слияние. Так, между арками, которыми главный корабль открывается на обе стороны в боковые корабли, поставлены декоративные колонны; они образуют выступ в лежащей над ними части карниза, протя-

гиваются в виде гуртов кверху, захватывая собой свод. Кафедра как будто вырастает из колонны, к которой она прикреплена; самый алтарь является лишь частью придела, но не самостоятельным организмом. Не только окно в виде «всевидящего ока» господня становится частью алтаря, но и витые колонны, поставленные по обе стороны алтаря, находят себе продолжение в линиях свода. Начало этих тенденций лежит также в Италии. Может быть, они родились в капелле Медиччи, где Микеланджело объединил в общей композиции окно и гробницу не для того только, чтобы достигнуть возможно полного освещения, но и для того, чтобы заложить в фигурах определенные акценты выражения, например бросить тень на задумчивую голову Джулиано. Мы видим однако, что такая слитность лишает отдельные части ясного выражения их значения. Это характерная особенность стиля, лишенного тектонического чувства. Мы уже встречались с ней в поздней готике и в конце античности. Романский алтарь был простым столбом; в поздней готике на первый план по своему значению становится его сень, которая сплетается своим тонким кружевом с беспокойно восходящими линиями пилястров. Теперь станет более понятной и параллель между наружным видом церкви барокко и готическим фасадом. И в том и в другом случае задача заключается не только в том, чтобы связать горизонтально лежащие этажи, но и в том, чтобы мягко завершить здание сверху, по аналогии с только что установленным впечатлением — чтобы достигнуть своего рода слитности с воздушным пространством. Вполне естественно, что мы встречаемся с параллельным явлением и внутри церкви барокко. Купол в ней все объединяет и все разрешает; могучими арками раскрываются в его сторону алтарь, главный и боковые корабли. Он охватывает собой все пространство, и оно растворяется в воздушном пространстве, благодаря множеству окон. Напрасно толкуют, как недостаток пизетта, что светлый купол Микеланджело поместили в темном продольном корабле, как раз наоборот — в этом видно стремление особенно усилить впечатление, которое от него получается.

В церкви барокко купол вовсе не тектонически замыкает отдельные части постройки, что он делал в романской церкви (рис. 37). Он завершает здание не в качестве архитектурного элемента, его действие безусловно живописное: он привлекает глаз своим светом и приковывает к месту наибольшей его силы. Он не столько тектоническая часть, сколько световой эффект, и по сравнению со спокойной архитектурой романского купола представляется даже бесформенным. Это происходит не только потому, что в романском куполе имеются только четыре окна по углам, которыми подчеркивается его структура,



Рис. 69. Церковь триниццев. *Внутренний вид*

а здесь их восемь, так что они прорезывают его по всей окружности, и свет из них, падая и отражаясь, затушевывает контуры купола и его отдельных членений, но и потому, что сама его декорация действует в том же разлагающем смысле. Главные линии, границы купола и сегментов, из которых он состоит, правда, еще соблюдаются, но повсюду в них проникает необыкновенно оживленный орнамент, завитки, изогнутые самым сложным образом, или фигурные украшения. Именно этот орнамент устанавливает переход от одной формы к другой, соседней. Элемент, в котором заложено чисто-тектоническое чувство, замок арок, которыми главный корабль открывается в боковые, обращается в завиток, из которого выходит маленький ангел, протягивающий руки на верхнюю часть стены. Паруса, на которых покоится купол, важные структурные элементы, не только заполняются перевитыми лентами богатого по формам орнамента, но разрушаются ими окончательно и утрачивают резкую определенность своего края. Чрезвычайно

гибким материалом для такого украшения оказался штук, который легко может принять всякую форму. Этот материал и произвел такие необъятные опустошения в романских церквях; их легко можно было украсить во вкусе барокко с его помощью.

Итак, благодаря совершенству техники, преодолевающей все условия целесообразности, и богатству разработки декоративных форм, в постройке открывается полная свобода художественного выражения. Первой задачей было полное освобождение раньше ограниченного естественными условиями пространства, результатом для фасада — разложение границ отдельных этажей в общем восходящем движении; внутри постройки — разрешение пространства куполом. То что, с другой стороны, стремятся возможно теснее связать между собой отдельные части здания, является только кажущимся противоречием. И то и другое скорее доказывает, что действительное расчленение упраздняется за счет единства декоративного впечатления. Но и храм тем самым перестает служить исключительно своим целям, он становится в художественном отношении официальным памятником. Сам архитектор превращается в титулованного придворного, которого выписывают издалека, в Германии преимущественно из Италии или из Франции. Слово «художник» именно в это время приобретает значение — господин, противоположное понятию ремесленника — рабочего. Цехи часто ведут отчаянную борьбу с людьми, которые не принадлежат к ним и состоят непосредственно на службе у князей, занимая самые доходные места. Месса все больше превращается в театральное зрелище. Теперь она действует уже не ясностью своих слов, но музыкой, которая становится могучим выразителем ее настроения. Вершиной развития в этом направлении является Высокая месса Баха в *H-moll*. Возвращение нашего времени к Баху никоим образом нельзя рассматривать, как возврат к примитивам, как это часто делают. Бах вовсе не примитивен. Это можно сказать о средневековой мессе, которая свою музыку подчиняла ритму слов текста. Бах — истинный композитор барокко, так же как Моцарт в своей повышенной выразительности настоящий мастер рококо. Как в *Credo* мессы *H-moll* гобой оплетает *solo*, так отношением орнаментального завитка барокко к архитектурному расчленению — можно отыскать самые неожиданные параллели. Вместе с мессой становится зрелищем и богослужение. Подобно тому, как римляне заменили глубокохудожественные греческие ювелирные произведения роскошью тяжеловесных браслетов, так и здесь тонко сделанная утварь сменяется роскошью богатых одежд, осыпанных драгоценностями митр и посохов епископов. Странное впечатление культурного варварства производят орнаты барокко рядом с эмале-

выми реликвариями готики в сокровищнице собора в Лимбурге. В них нет ни малейшего изящества формы, но зато масса жемчуга и блестящих драгоценных камней, которые покрывают их совершенно, заполняют фон, не оставляя на нем свободного места.

Стремление сделать пышность и парадность целью жизни было причиной того, что эта культура нашла свое выражение главным образом в общественных зданиях, что носителями развития стиля барокко являются преимущественно церкви и дворцы. Чем для церковного барокко была Италия, тем для светского — стала Франция, но только ее влияние в Европе должно было сказаться гораздо сильнее, благодаря тем средствам, которыми располагал абсолютизм Людовика XIV, той роль, какую он играл в политической жизни Европы. Вполне естественно, что французский барокко, влияние которого начинается только со второй половины XVII столетия, стоит на более высокой ступени развития, чем итальянский. Необыкновенно интересно проследить те нити, которыми связана в данном случае политика и культура. Конечно, с определенной целью поднять французскую художественную промышленность знаменитый министр финансов Кольбер выписывал во Францию иностранных техников и основал ту королевскую мануфактуру, которая под художественным руководством Лебрёна сделалась во Франции центром вкусов барокко. Наряду с характерными сооружениями короля, его дворцовыми постройками, главными создателями которых были Ардуэн Мансар и Робер де-Каттэ, произведения этой мануфактуры становятся действительно выражением вкуса всей эпохи. Но это официальное искусство безусловно задавило последние остатки народного искусства, потому что, благодаря своим денежным средствам и спросу, оно не имело конкурентов; как во Франции, так и в остальной Европе оно должно было окончательно нивелировать всякое местное искусство. О нивелировке границ между отдельными народностями было сказано выше. Сама Европа того времени мыслила антинационально в вопросах первостепенной национальной важности; в разорванной на клочки Германии французские деньги и французская культура царствовали безгранично. Таким образом из Франции XVII и XVIII веков могла распространяться целостная жизненная культура; культура Франции делала подобные завоевания уже в эпоху готики. [Ее центры — прежде всего княжеские замки.] Замки времени барокко, как Вейсенфельз, около Померсфельдена, Брухзаль, Вюрцбург, Шлейсхейм и другие, совершенно утратили характер укрепления и представляют собой только роскошные постройки, причудливые по своему плану; такой причудливый план определяется разве лишь расчетом на возможно сильное впечатление.]



Импозантно и широко разворачивается фасад замка с выступающими, далеко раскинутыми по обе стороны крыльями. Парадно развернутому фасаду придается такое сильное значение, что само здание оказывается непропорционально узким, ему нехватает глубины. Как и в церковных постройках, боковые ограничения подчеркиваются как продолжение движения фасада; самое важное значение приобретает средняя часть постройки. Расположенные друг над другом ряды колонн устанавливают переход к фронтому, который разрешает все здание вверх и контур которого в свою очередь часто прерывается или разрушается богатой декорацией. Но на протяжении всего фасада здание закончено очень мягко; аттика разрешает его подобно ажурному гребешку реликвария переходного стиля XIII столетия. Линия такого окончания смягчена, в свою очередь, расставленными на балюстраде вазами и скульптурами. За балюстрадой здание завершается широкой мансардной крышей, названной по фамилии архитектора Мансара.

В дворцовой постройке видна та же тенденция, как и в постройке церковной; она обнаруживается в том, что за таким сравнительно спокойным фасадом открываются залы, украшенные с неслыханной роскошью. Все жилые комнаты отступают на второй план перед приемными залами; они господствуют над всем в своей изящной роскоши. В средней части постройки, непосредственно за главным порталом открывается большой вестибюль. Две широкие лестницы с изящными перилами поднимаются в нем через все этажи на самый верх, сходясь мягкими кривыми линиями. Они так же обширны, как и открывающиеся за ними парадные залы, и предназначены для пышно разворачивающихся праздничных процессий. Главный зал дворца в Брукзале работы Балтазара Неймана, самого выдающегося немецкого архитектора этого времени, дает ясное представление о том, как постепенно вытесняются в данном случае все целесообразные членения, чтобы взамен этого достигнуть возможно большей выразительности пространства (рис. 70). В квадратном плане комнаты, в которой пространство было заключено между четырех стен и углов, срезают углы, и таким образом получается многоугольная, смягченная форма. И хотя кажется, что стена ограничена по бокам декоративными колонками, а сверху лежащим на них карнизом, но на самом деле эти границы совершенно исчезают в пышных завитках орнамента. Деревянная обшивка стен немецкого ренессанса, обратившаяся уже в простую декорацию стены, все же в главных своих линиях следовала очертаниям стены; здесь украшения нарушают их в самых чувствительных местах. Расчленение фасада дворца показало нам, что для этого времени, так тонко чувствовавшего симметрию, боковые ограничения и средняя

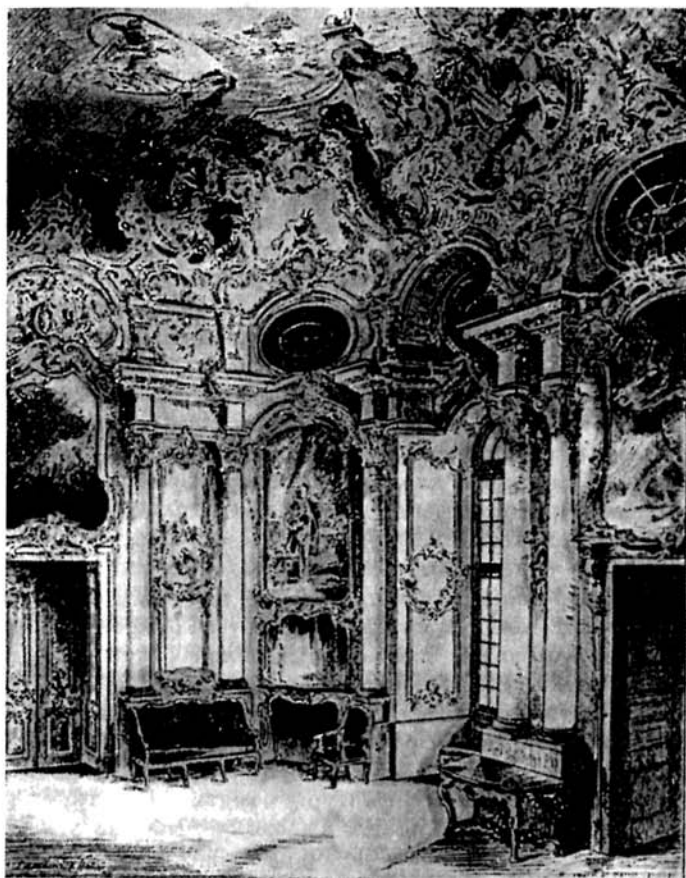


Рис. 70. Дворец в Брухзале. Зал

часть здания являлись частями расчленяющими по преимуществу, наиболее ответственными. Именно эти части стеной облицовки покрываются теперь легкими завитками, которые снизу и сверху размельчают прямоугольную форму стены и разрывают ее середину. Да и границы между отдельными панелями делаются все менее чувствительными. При ближайшем рассмотрении оказывается, что карниз, который, казалось, ограничивал все расчленения наверху, в то же время делает совершенно недействительной разграничивающую роль колонн и, продолжаясь над ними, связывает отдельные поля. Таким образом, стена обходит вокруг комнаты своими мягкими, текучими

линиями; и такое впечатление усиливается еще тем, что каждый раз за горизонтальным отрезком над нишей окна или двери карниз начинает подыматься кверху. Благодаря этому обнаруживается движение вверх, которое лишает плафон его заканчивающего значения, подобно тому как и на стене стало недействительным ее конкретное расчленение. Движение вверх начинается от пола. Колонны ни в коем случае не являются опорами, они обращаются в изящно подымающиеся декоративные мотивы; доказательством этому служит отсутствие всякого тектонического чувства в капители. Характерно, что именно у колонны, на которую главным образом опирается карниз, отняли всю ее несущую силу: она выходит из ствола завитками и переходит мягкими кривыми на выступающий карниз. Начинаясь от него, линии стремятся вверх, их движение становится все богаче, все пестрей, пока, наконец, причудливо-сплетающийся пышный орнамент не разбивает стену окончательно на отдельные, пестрые клочья. Благодаря этому уничтожается всякое резкое разграничение между потолком и стеной. Точно так же многогранный план комнаты сделал невозможным ясное разграничение отдельных частей стены. В заключение пестрая декорация разрушает плафон, подобно тому как структуру самой стены разрушили завитки орнамента. Плафон раскрывается над нашей головой, как небо, в облаках которого катятся колесницы богов, улетают вверх эроты. Здесь именно находит себе место антикизирующая аллегория, которая не стесняется любой аляповатой похвалой прославлять хозяина дома.

Принимая все это в соображение, легко обозреть все развитие тенденций стиля архитектуры барокко. От структурности раннего ренессанса путь идет к высокому ренессансу, где стена делится широкими линиями декорации, затем к итальянскому раннему барокко, который уничтожает эти расчленения пестротой орнамента и прорывает пространство, и, наконец, к французскому высокому барокко, где стена и пространство исчезают совершенно. Потолок Микеланджело в Сикстинской капелле показывает, насколько сильно в эту эпоху было утрачено понимание значения плафона (рис. 61). Микеланджело расписывал потолок совершенно так же, как он стал бы писать станковые картины. Поэтому потолок и фрески на нем живут у Микеланджело каждый своей особенной жизнью. Понимание назначения потолка окончательно теряется в барокко. Барокко пользуется потолком в целях иллюзии, которая его разрешает совершенно. Случается, что такой, изображающий раскрытые небеса, плафон заменяет в храме купол. Живопись с большой смелостью отваживается изображать на потолке уходящую вверх архитектуру, служащую продолжением стены, и заселяет ее фигурами. Из нее вылетают ангелы, и кажется,

что сам святой возносится в сиянии над нами к небу. В этом можно видеть новое доказательство тому, что стиль барокко куполу и стене оставлял назначенные освободить и расширить пространство. Та же задача преследуется и в наружной стороне постройки, где повсюду балюстрады и завитки разрушают все твердые очертания.



Рис. 71. Скамейка. Берлин

Примером тех форм, которые возникли из этой борьбы украшения и структуры в прикладном искусстве, может служить скамейка (рис. 71), которая принадлежит приблизительно стилю Андрея Шлютера (1664—1714), строителя берлинского замка. По стилю она старше дворца в Брухзале, и на ней хорошо видно возникновение форм барокко, в особенности деталей его орнаментации. Мотив скамьи получился из формы, структурнее которой трудно что-нибудь себе представить. Сиденье четырьмя углами опирается на четыре ножки, которые попарно связаны перекладинами, в свою очередь скрепленными поперечной перекладиной, это приблизительно мотив позднего готического стола на гравюре Дюрера «Св. Иероним» (рис. 62). Но и здесь повсюду строгость структуры сменилась нарочитым впечатлением движения. Оно точно приводит к дисгармонии, например в ножке скамейки. Место, где перекладина соединяется с ножкой, обозначено кубиком; ножка, поднимаясь от него, расчленяется, во-первых, на общее всем декоративным стилям заострение, которое сводится к полу при помощи опрокинутого завитка аканфа, и собственно ножку, которая точно так же поднимается в виде обращенного кверху завитка, расширяясь, становится более массивной, еще раз суживается и, наконец, снова несколько расширяясь, принимает на себя груз сиденья. Но это деление не обосновано конструкцией. Благодаря ему получается только мягкий переход ножки в сиденье с одной стороны, с другой — такой же переход от ножки к полу. Результатом является декоративное разложение цельного по своей сути элемента, доходящее до полной дивергенции направлений. Форма кубика в месте прикрепления перекладины выбрана для такого расчленения также совершенно произвольно. Он бы имел какой-нибудь смысл,

если бы перекладина была здесь прикреплена действительно прочно. Но, и в данном случае, куб служит только переходом, потому что перекладины начинаются нетвердо, заворачиваются волютами и изгибаются дальше завитками в виде буквы S. В середине эти завитки встречаются; отсюда, так же нетвердо и теми же волютами, начинается поперечная перекладина. Она направляется такими же завитками к середине, где ее линии соединяются и мягко разрешаются, наконец, в виде перевернутого цветка. Таким образом перекладина не есть крепкий остов, твердая опора; она представляет собой просто свитую ленту и средний пункт, который не вытекает органически из конструкции предмета, получает свое значение только как декоративный элемент и представляет собою лишь мягкое слияние линий. Итак, борьба структуры и декорации и в данном случае кончается победой последней. Но ее формы еще ясны и легко обозримы; несмотря на мягкость переходов, каждая форма ограничена острыми гранями.

Внутри плоскостей, очерченных ими, развивается орнамент, который может служить хорошим примером форм барокко вообще. Он сохраняет плоскостной характер и его лента, лишь немного выступая, следует направлению отдельных частей предмета. Тонкие ленты и завитки, отходя от края, указывают направление перекладины и отдельных частей ножки. Какой выразительности и мощи мог достигать этот завиток барокко, видно на волютах памятника в курфюрсту (рис. 73) работы Шлютера, которые дают поколю восходящее движение своими сильными линиями.

Фаянсовая ваза из Дельфта (рис. 72), которая является хорошим примером керамики этого времени, стоит уже на более высокой ступени развития стиля, она гораздо изящнее и по форме и по украшениям. Ножка все еще отделена от сосуда и сам сосуд от крышки выступающим краем. Все еще ясно разграничены плоскости, образующие стенки самого сосуда. Но ножка обращена намеренно в узкий ободок, она почти утратила свое значение несущей части и ее форма заслонена формой самого сосуда, который, начинаясь от узкого основания, подымается вверх широкой кривой, продолжает свои линии, переходя за край на крышку, где они заканчиваются фигурой льва, которая скорее увенчивает его, чем служит ручкой. Такое же мягкое движение делает незаметным и грани сосуда. Стенки его покрываются желобками, так что весь сосуд обтекает одна поднимающаяся и опускающаяся волна, и грани его входят в общее движение.

Между формами скамьи и формами этой вазы лежит тот же путь развития, который разделяет итальянскую церковь

барокко и барокко французского дворца: итальянское барокко расчленяло еще декоративные части, французское все больше и больше сливает их в богатом убранстве. Роспись в китайском духе, которая равномерно ложится по всей плоскости, не обращая внимания ни на расчленения, ни на желобки, особенно характерна для стиля вазы, и нельзя объяснить простой случайностью то, что дворцы, стоящие на этой второй ступени развития, так богаты китайскими мотивами. Мягкие линии китайского фарфора, техника которого еще не была известна Европе, богатство его пестрой, странной росписи с причудливыми мотивами пейзажа, неуклюже одетыми людьми, оцепеневшими цветами, стали для декоративных тенденций западного искусства недостижимыми образцами. Китайский фарфор копировался в более грубой майолике, ему подражали в лакированных вещах и в других материалах; ревностно собирали оригиналы и помещали их в такие же причудливо убранные китайские комнаты и кабинеты доморощенного производства.

Заложенное в этом стремление дать единство настроения мы определяли как характерную особенность стиля в обеих фазах его развития. Что в итальянском барокко было соединением, становится во французском слиянием. Но эта тенденция распространяет свое влияние не только на церкви и дворцы. Чтобы поняли барокко, необходимо выйти за пределы произведений искусства в узком смысле слова. Везде, где представляется малейшая возможность, за пределами самой постройки стремятся достигнуть полного единства; стараются упрочить точно рассчитанный эффект фасада, согласуя с ним все окружающее. Бернини сливает собор и площадь св. Петра в Риме в одно целое, полное мощной выразительности тем, что идущей от углов фасада колоннадой окружает всю площадь и делает ее частью всего целого. Таким образом, глаз неизменно, строго определенным для него путем приводится к хра-



Рис. 72. Дельфтская ваза  
ок. 1700

му, как своей естественной цели, что необыкновенно усиливает впечатление фасада. Во дворце каждая отдельная комната своей формой, цветом мебели, облицовкой стен является известным единством; внутреннее убранство соединяется с фасадом во впечатлении тонко рассчитанного контраста, точно так же и все, что окружает дворец, рассчитано в связи с фасадом. К нему большей частью ведет двор, обнесенный стеной или рядами аркад, которые имеют то же художественное назначение, что и колоннады перед собором св. Петра в Риме. На дворе иногда располагаются уступами небольшие постройки, они служат чисто - декоративной цели, устанавливают постепенный переход к широко развернутому фасаду дворца. За дворцом открывается парк. Но это уже не прежний парк с естественно растущими деревьями; теперь парк образуют искусственно подстриженные аллеи и гладко выбритые лужайки. Такие парки ввел уж высокий ренессанс в Италии. Он уже создал аллеи, которые не только являются дорожками, ведущими к дворцу, но открывают полные определенного настроения виды; он засадил эти аллеи деревьями, имеющими правильную форму, главным образом тополями и кипарисами, которые сопровождают проходящего своими спокойными рядами. Но теперь перед фасадом дворца, обращенного к саду, открывается широкая площадка с подстриженными лужайками, края которых извиваются правильными завитками орнамента барокко. Между ними проходят аллеи, деревья которых подстрижены наперекор своей естественной форме в виде шаров, пирамид или гладких стен. Из них открываются поразительные виды на дворец и боковые строения или на необычайно смелые по технике водометы, на огромной величины фонтаны, где в широких чашах вода маленькими струйками бьет от края и из середины, извергается из рога тритонов или урн, которые держат морские божества. Не следует удивляться тому, что задача подчинить природу художественным целям заходит иногда за пределы человеческих сил; так, из аллей уже разрушенного и известного только по воспроизведениям дворца «Фаворита», близ Майнца, открывался поразительный вид на Рейн; а в конце величественной аллеи из обстриженных в виде стены деревьев в парке Олива<sup>1</sup> расстилалась перед глазами далекая гладь Балтийского моря. Нас не должно удивлять, что в парках такого рода, где природа представлена так театрально, мы встретим театр в обстановке самой природы, в котором аллеи и кусты служат кулисами. Ведь именно в это время драматическая литература и искусство во Франции, с Мольером, Расином и Корнелем во главе, достигают своей наивысшей силы.

<sup>1</sup> Предместье города Данцига.

Стиль Рубенса применяют для росписи плафонов в залах; пользуются античной аллегорией в пышных балетах для восхваления какого-нибудь князя, чье имя иногда даже не упоминается в истории, и сравнивают его со всеми богами и героями древности. В это время покрывают документы титулами и чинами, штемпелями и печатами, за которыми не стоит никакого реального значения. Тогда же появляется торжественное обращение и длинная подпись с выражением покорности; чванство титулом и рангом достигает таких размеров, что разместить в каком-нибудь шествии знатных особ делается почти невозможным. Тогда сочиняются даже специальные книги по церемониальной науке. Но не надо забывать, что в это время ни один из нижестоящих не пользуется никакими правами. Признаком достоинства становится длинный парик, признаком образования — французские фразы в письмах. Все чувства переводятся на язык внешности. Хорошим тоном считается рассылать свадебные и траурные оды даже самым близким родственникам, и когда мелкий обыватель суется туда же, то лживость всего этого кажется нам особенно уродливой и смешной. Городские ворота становятся античными триумфальными арками, на рыночном колоде каждого городка появляется гневный Нептун; почтенный золотых дел мастер Петер Дингда в цеховой грамоте сразу обращается в *Monsieur*, а Иоганн Себастьян Бах вполне серьезно призывает всех богов Олимпа для прославления садовода Августа Мюллера. В этом направлении дело доходит до нелепости: кондитер должен делать из пирогов, которых вовсе нельзя было есть, сооружения с аллегорическими фигурами. Вся ловкость и знание ремесленника направлены на игрушечные курьезы и технические кунштюки. Не имеет смысла нагромождать примеры один на другой, достаточно сказать, что повсюду за блестящей внешностью прячется скудная по своему внутреннему содержанию жизнь, точно так же, как за громоздкими заглавиями книг того времени лежит совершенно ничтожное содержание; даже войны, хотя они ведутся войсками, в действительности решаются дипломатами.

Состояние культуры в эту эпоху, ее все усиливающаяся индивидуалистическая тенденция, доходящая до самодурства и чванства, должна была привести к тому, что искусства, не имеющие прикладного значения, свободная пластика и станковая живопись приходят к величайшей свободе художественного творчества; что рельеф и фреска становятся совершенно чуждыми тектоническим условиям. Достаточно указать на иллюзии, достигнутые в росписи плафона, о которых было говорено выше, чтобы получить тому доказательства. Падкие на роскошь и блеск князья и богатая буржуазия, требуя для ук-



рашения жизни целой массы художественных произведений, открывали, в то же время, для художника богатые возможности. От одной скульптуры требовались сотни статуи для дворца, где они стояли вдоль дорожек парка, на бассейнах фонтанов, на фасаде и во внутренних покоях, причем им ставились самые разнообразные художественные задачи. В это время, конечно, на первом плане стоят задачи прославления заказчика; пластика создает портреты и памятники в том же стиле, в каком писались в современной поэзии оды. Именно в ней главным образом и выражается та пустота и внешность чувства, которая является особенностью этой эпохи. Не только возводят пышные надгробные памятники, загромождая их гербами и аллегорическими изображениями добродетелей, подобно тому, как осыпали титулами живых людей, — дело доходит до того, что самой мадонне и пресв. троице на рынке ставят монументы, т. е. не колонны, а памятники в самом тесном смысле слова.

В сравнении с этими явлениями, памятник государю, например в курфюрсту в Берлине, работы Андрея Шлютера (рис. 73), представляет лишь типический образец моды, которая оставила во Франции гораздо больше произведений. Он является в то же время чрезвычайно характерным примером пластики барокко. Цоколь поднят на четырех ступенях, его стенки получают прочность, благодаря четырем тяжелым завиткам по углам, которые, вместе с тем, выполняют ту роль, которую играют пилястры в архитектуре и устанавливают переход от горизонтальных расчленений цоколя кверху, к его выступающему карнизу, над которым лежит площадка со стоящей на ней конной статуей. Четыре закованных раба тесно прижаты к этим завиткам и выражают все чувства побежденного врага, от отчаяния до покорного преклонения, их лица и фигуры дышат страстью, доведенной до последней степени аффекта. Таким же глубоко выразительным пафосом проникнута вся фигура торжествующего государя. Его конь, горячась, подвигается вперед, с развевающейся гривой, с расширенными ноздрями, весь в сильном движении, так что его голова и шея вышли за пределы нарочно сделанного узким постамента. Мы уже видели, что барокко помещал скульптуры в слишком узкие ниши, чтобы повысить их выразительность. Спокойная уверенность всадника делается особенно значительной по контрасту его откинутой назад в горделивом повороте фигуры с стремительным напором лошади. Содержание и художественная форма слились в одно целое в этом произведении. В его художественной форме необычайно тонко выражена та спаянность и взаимное проникновение всех частей, которое мы знаем как особенность стиля. Фигуры рабов скрывают собой место при-

крепления волют, чтобы смягчить переход от ступеней к ним; в конной фигуре эти линии получают продолжение и сходятся в голове всадника — во всем этом виден чрезвычайно тонкий расчет. Вспомним для сравнения какую-нибудь конную статую ренессанса, например. Гаттамеллаты Донателло, там доколь служит только подставкой для фигуры. Но для барокко, в котором мягкое течение линий является одним из основных условий стиля, произведения Андрея Шлютера должны были представляться

образом достоинства. Там, где нужно вызвать более живое впечатление, монумент всегда резко подымается из узкого постамента, в то время как этот медленный подъем из широкого основания должен был производить впечатление необычайной величавости. Отсюда становится понятным и смысл длинных париков; наоборот, то оживленное движение, о котором мы говорили, делает понятным интерес этой эпохи к египетским обелискам. Если архитектурное построение памятника покоится на гармоничной слитности всех частей, то внутренний смысл его заключается в энергическом противополжении контрастов. Общее впечатление памятника, в котором даже движения рабов переданы так различно, лежит в



Рис. 73. Шлютер. Памятник в. курфюрсту.  
Берлин

противоположности между позами побежденных и торжествующим жестом властелина, между сраженной слабостью и победоносной силой. Война в искусстве этого времени играет почти ту же роль, как и в искусстве эллино-римской эпохи. И там, так же как и здесь, впечатление дается контрастом побежденного и победителя; первый тем более вызывает наше сочувствие, чем более мы восхищаемся мощью второго. Мощь победителя становится грубым насилием, величавость, как на памятнике великого курфюрста, становится патетическим жестом, а слабость побежденных — сентиментальной мягкостью. Отсюда то множество мифологических изображений борьбы между мужчиной и женщиной, которое встречаем именно в это время: Аполлона и Дафны, Плутона и Прозерпины, переданной всего выразительнее в картинах Рубенса: Битва амазонок, Похищение дочерей Левкиппа. И здесь мы видим то же, что в поздней готике Германии и в позднеримском искусстве: страстный гнев и сентиментальная размягченность являются только внешними формами выражения той же самой драматической возбужденности эпохи.

Наряду с этим постоянно усиливается и физическая возбужденность в движениях фигур. Барокко продолжает работу ренессанса: теперь тело знают в последних тайнах его строения, умеют передавать строение и движение каждого члена и пользуются этим знанием, развивая до предела возможности его трехмерную выразительность. Возьмем, например, самую близкую из фигур рабов на памятнике: каждый его член находится в контрасте с другими, и это здесь, где фигура еще связана с задним планом; на свободных статуях, особенно в группах, тело простирается во все четыре стороны. Ради смелого движения, уловить которое доставляет художнику так много радости, резко переходят границу возможного в манерной искривленности фигур.

И все эти движения являются тем более выразительными, чем они внезапнее, тем более интересными и богатыми, чем скорее ожидаешь от них перемены в следующее мгновение, и так же, как в римском Лаокооне, тем более напряженными, чем меньше то препятствие, против которого они борются. Хорошим примером могут служить маленькие размеры цепей, которыми прикованы рабы к цоколю памятника курфюрста.

Можно заранее предположить, что живопись развивается в тех же тенденциях, но что в силу ее большей технической подвижности, они находят в ней более разнообразное выражение. Потому что скульптура, благодаря дороговизне ее произведений, оставалась в эту эпоху придворным искусством по преимуществу, в то время как живопись, и особенно гравюра, могла проникнуть в дом каждого обывателя. Поэтому нас не дол-

жно удивлять, что живопись развивается, можно сказать, проходя все общественные слои. Хотя ее элементы остаются прежними, хотя портрет продолжает занимать главное место, но и все другое в смысле сюжета становится дозволенным. Тонко-прочувствованное настроение ландшафта или *intérieur'a*, драматическое оживление поля битвы, грубо-комические любовные сцены из крестьянской жизни — все находит себе реалистическое выражение. Оно становится возможным только благодаря тому пониманию пространства, о котором мы уже много говорили раньше. Пейзаж и тело выражают в тонких нюансах света пространственные различия, и только импрессионистическая техника может передать их с полным совершенством.

Но в пределах этих общих форм выражения резко выделяются отдельные художественные школы. В то время как Италия, со своим рано приобретенным знанием тела приходит к изнеженной манерности, в аристократической Фландрии, где величайшими мастерами были Рубенс (1577—1640) и ван-Дейк (1599—1641), живопись служит целям той же помпы, которым служила и скульптура этого времени. Рубенс в большой серии картин—сцены из жизни Екатерины Медичи,—изображенных в претенциозных аллегориях, доходит до безукорной лъстивости. Испанская школа не слабее по своему темпераменту, но она гораздо тоньше в своем живописном выражении. Именно в ней натурализм в портретах, в сценах из народной жизни и даже в мифологических сюжетах, проникнут ярко выраженным чувством правдивости. Но чрезвычайно тонкое чувство в трактовке света и красок подчиняет сюжет, каким бы он ни был, величавому впечатлению целого. Богаче всего развивается искусство Нидерландов. Маленькая страна, где богатая буржуазия живет доходами своей торговли, была родиной самых главных течений в искусстве, которые отсюда проникали в другие страны, Испанию или в небогатую талантами Германию. Архитектура не создает здесь роскошных дворцов, но уютные жилые дома; точно так же и живопись своим простым, непритязательным содержанием, небольшим форматом картин подходит к стенам дома горожанина; зато она полна силы и разнообразия. Здесь можно упомянуть только лучшие имена: жизнерадостный и сильный Франс Хальс; тонко чувствующие пейзажисты Рейсдаль и Гоббема; Питер де Хоох, который с таким совершенством передает внутренность голландского дома, и, наконец, Браувер и Остаде, которые рисуют крестьянские и городские сценки с выразительностью, доходящей до карикатурности. Но величайший и наиболее тонкий из них — это Рембрандт ван-Рейн (1606—1669). Ни одна тема, ни одна художественная форма выражения, ни одна живописная утон-

ченность не осталась для него чуждой. Он больше всех по силе чувства, тоньше всех по краскам и трактовке света: эпоха нашла в нем наиболее полное и характерное свое выражение.

В такой картине, как например, «Ослепление Самсона» (рис. 74), драматизм доведен до крайней брутальности. Резкий свет падает в темную комнату. Он встречается с Далилой, спешащей к выходу, подчеркивает ее торопливое движение, выделяет кудри Самсона, которые она торжествующим жестом поднимает в левой руке, ножницы в ее правой, и все ее лицо, которое почти с любопытством обращено назад в темноту комнаты. Там свет падает со всей силой на лежащую фигуру связанного человека, на его ногу, которая, судорожно двигаясь в воздухе, старается задеть врага, на лицо и глаз, в который вонзается кинжал воина, освещает, за его головой, голову воина, свалившего его на пол, ярко освещенные руки которого обхватывают его грудь, задевает мимоходом голову и панцырь воина, протыкающего ему глаз, и другого, который с страшной силой стягивает ему цепью руку возле кисти. Грозно выделяется из этой группы на первом плане одна фигура, брутально нарисованный воин, который, выставив вперед ногу и наставив бердыш, дожидается той минуты, когда ему удастся наверняка проткнуть другой глаз у беззащитного. Поставленный против света, его темный силуэт, с направленным вниз острием оружия, грозит нападением непосредственно в следующий момент. Дифференциация всех этих отдельных движений, напряженная сила катающегося клубка, контраст этой группы с более легким движением женщины, наконец невероятное развитие силы, которое заключено в таком узком пространстве и проявляется в сжатой напряженности, подобной мощи Моисея Микеланджело в его узкой нише, — все это могло быть приписано кому-нибудь другому, например, Рубенсу. Но мощь света, которым только выделены и дифференцированы движения и группы; различная его сила на отдельных фигурах, которая определяет их взаимное расстояние и расчленяет на картине пространство, это — исключительное достояние Рембрандта; благодаря ему он, чем дальше, тем больше становится импрессионистом. Рембрандт овладевает моделирующими движениями световых нюансов во всех его оттенках. Дает ли он свет внезапно вспыхивающим, как здесь, или изображает его спокойно скользящим, это все — только количественные различия. Световые сочетания наряду с блеском панцыря производят такие же тонкие нюансы, как и переходы красок в спокойно ниспадающих одеждах. Внутренность комнаты с тусклым северным освещением, широко раскинувшиеся голландские пейзажи настроены у него настолько же нежно, насколько сильно дано в этом «Ослеплении Самсона» движение света и формы.



Рис. 74. Рембрандт. Ослепление Самсона

Отсюда, из этого импрессионизма, становится понятным не только то, что орнаментальные ленты барокко, разрешающие пространство, обязаны своим впечатлением главным образом контрасту освещенной плоскости и затененного фона, но и то, что именно эта эпоха создала такую исключительно колористическую орнаментальную технику, например, в стиле буль, в котором контраст между позолоченным, тяжелым орнаментом и темнокрасным фоном стоит в самом близком родстве с *vergotterie* поздней античности. Стиль барокко в архитектуре и прикладном искусстве стремился к возможно большей силе впечатления в ущерб целесообразности и сделал их искусствами чисто-декоративными; в это же время живопись и пластика делаются самостоятельными, даже первенствующими искусствами. Рококо представляет собой не что иное, как еще более последовательное развитие тех же принципов.

## ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

### Стиль регентства и рококо

Уже с первой четверти XVIII столетия другие идеи делаются содержанием культуры. Преобладающим настроением времени, взамен пафоса, становится стремление к грации. Барокко старался спокойными линиями своих одежд, темными плащами, своими огромными белыми воротниками и длинным париком придать человеку выражение достоинства и не обращал никакого внимания на самое тело, которое у женщин совершенно искажалось шнуровкой. Рококо спокойные линии заменяет грациозными, благодаря этому противоположность естественного строения человеческого тела и приданной ему искусственно формы становится настолько большой, что костюм рококо можно сравнить разве с противоестественной одеждой крито-микенского времени. Если у мужчин узкая талия, обтянутые штаны по колено, шелковые чулки рассчитаны были более на изящество, чем на удобство, и такой костюм совсем не был приспособлен для какой бы то ни было работы, то, с другой стороны, пышные фижмы женщин подчеркивали изящество маленького башмачка на высоких каблуках и узко затянутой талии; грудь и руки, наполовину открытые, выделялись еще привлекательнее по контрасту с закрытым одеждой телом. Таким образом, в данном случае впечатление, в значительной мере, основано на контрасте. Ведь рококо отнюдь не лишен выразительности: во всяком случае не одно только изящество в нем получает выражение. Одна музыка Моцарта может служить доказательством обратному: стоит только поставить наряду с прелестной музыкой опер, построенных на простой любовной интриге, необычайный драматизм его «Дон-Жуана» и симфоний. При этом опера, вроде «Похищения из сераля», характеризует своенравность, с которой восточный стиль переводился на язык рококо так же хорошо, как и китайский чайный домик в парке Сансуси.

Именно это развитие музыки от тяжеловесной формы мифологического балета барокко до оперы, симфонии и квартета в том виде, как их писали Моцарт и Гайдн, делает ясным все различие между обоими стилями. Рококо считает главным в жизни праздник, утонченное наслаждение и любовь, с ее для наших понятий аффектированной, для того времени утонченной чувствительностью. Скрытые в густом саду

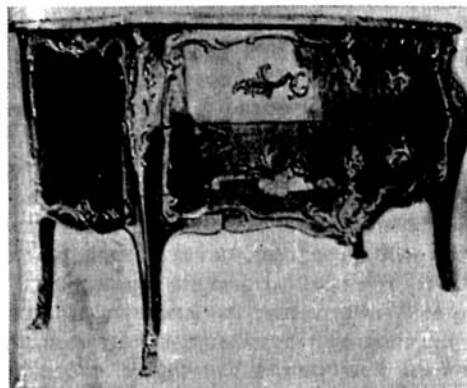


Рис. 75. Комод стиля регентства

павильоны, запрятанные в нем китайские домики, укромные гроты становятся любимыми местами пребывания галантной эпохи и главной темой для придворных архитекторов. Несомненно, в таком сближении с природой и ее настроением видна утонченность чувства, которое нашло себе интересное выражение в «Четырех временах года» Гайдна. Но именно в этой оратории ясно видно, что настроение смягчилось, доходит до сентиментальности. Теперь в природе любят не мощную красоту в ее изменчивом выражении, которое так часто передавали голландские пейзажисты в многочисленных своих картинах. В ней ищут идиллических настроений, лужаек и ручейков, полным отсутствием правды веет от всех этих знатных дам и придворных кавалеров, которые воображают, что ведут пастушеский образ жизни на лоне природы, когда, нарядившись в аффектированные пастушеские костюмы, они предаются любовным утехам и лени и устраивают сельские праздники на деньги, выжатые из последнего бедняка.

Переход от барокко к рококо совершается, в значительной мере, под влиянием французского двора, и не без основания принято называть последнюю ступень развития барокко стилем Людовика XIV, а последующие фазы обозначать именами французских королей. Вполне очевидно, что и в данном случае наши названия различных стилей — лишенная всякой цены классификация. Почти каждое новое поколение вводит в это время свой новый стиль, но строго разграничить один от другого эти стили невозможно. Все они представляют собою лишь переходные фазы. И стиль регентства, стоящий в начале развития, названный так по времени регентства герцога



Орлеанского (1715—1723), представляет собою лишь переход от барокко к рококо, время, когда эти переходные формы выражены наиболее своеобразно.

Комод стиля регентства, изображенный на рис. 75, ясно показывает тот путь, по которому пойдет развитие. Назначение каждой отдельной части вполне преднамеренно отрицается ее формой. Ножки стоят нетвердо, их окончания загибаются в бронзовый завиток; по форме они четырехгранные, но, подымаясь вверх, делают изгиб, очерченный мягкой кривой линией; они переходят и на самый комод, где контуры их подчеркнуты тонкими линиями бронзовых украшений: внешний край прямо переходит в боковую грань, внутренний — в линию, очерчивающую нижнюю часть комода. О каком-нибудь различии несущих и лежащих частей, которое еще существовало в мебели барокко (рис. 71), нет и речи; художественной задачей становится исключительно грациозность формы. Точно так же исчезло совсем чувство целесообразности и в самом комод: снизу он очерчен изогнутыми линиями, с боков и спереди — изогнутыми поверхностями; его передняя часть, кроме того, расписана в китайском духе, пейзажами и цветами; она совсем не считается с ящиками, которые, если их выдвинуть, должны разрушить рисунок; цель противодействовать всякому функциональному выражению отдельных частей вполне очевидна, потому что швы скрыты здесь рисунком, в других местах завитками бронзовой обкладки. Эта раздробленность формы обнаруживается и в архитектуре благодаря орнаменту, который сохраняет прежнюю форму, но становится менее плоским.

Казалось бы, что невозможно себе представить дальнейшее разрушение целесообразности форм, и все же стиль Людовика XV, т. е. собственно рококо, который начинается приблизительно около 1725 года, идет по этому пути еще дальше, он уничтожает всякое чувство органического, жилую комнату совершенно лишает стен, утварь обихода обращает в тонко очерченный завиток. Комната, вроде зеркального зала в Амалиенбурге, построенного Кювиллье в 1740 году и являющегося одним из самых важных памятников этого стиля, потеряла последние признаки расчленяющего остова, последнюю ясность и превратилась в волнующееся море блистающих завитков и зеркал. Все, что еще осталось от стены, утратило всякое подобие плоскости и окончательно раздробилось, благодаря орнаменту с его мягкими линиями. Стиль намеренно избегает панелей, закрывает их картинами, уходящие вдаль, сентиментально выраженные пейзажи которых еще более разрушают плоскость. Всего охотнее, как и на нашем примере, он одевает стены зеркалами.

Если два первые способа заполнения стены (орнамент и картины) обозначают разрушение плоскости, зеркала обозначают ее полное уничтожение. Там, где находится зеркало, собственно говоря, совсем нет стены, и вместо нее появляется отражение, в зеркале, которое открывает позади себя как будто новое пространство. Именно здесь становится ясным, что тенденция барокко расширить пространство только теперь получает свое окончательное развитие. Охотно располагают перед зеркалами амфиладу комнат или помещают против одного зеркала другое так, чтобы они, отражаясь одно в другом, давали впечатление бесконечного числа комнат. И если загорится посреди комнаты большая люстра, впечатление доходит до сказочной освобожденности от всего телесного.

В зале дворца в Брухзале (рис. 70) были еще углы, и стены были еще разделены друг от друга колоннами, — в Амалиенбурге стена обходит комнату мягкой кривой линией, с волнистым чередованием выступающих частей и уходящих вглубь ниш, заполнения которых соединены между собою плетениями орнамента. Дверь, картина, зеркало сами по себе не являются прочной стеной плоскостью; также непрочны они и в своих обрамлениях. Зеркало от выступов нижних углов, от изогнутых краев сбоку посылает тонкие ответвления, которыми оно цепляется за лежащую рядом стену. Стена связывает с собою мягко закругленный верхний край зеркала, спуская на него сверху гирлянды цветов; зеркало посылает навстречу стене свои ветки. Оно соединяется с соседними плоскостями широкой полосой, которая отходит от рамы в сторону в том месте, где начинается верхнее закругление, и заканчивается наверху в виде гениев решетчатого украшения. Его контуры разбиты фигурками, вазами, рогами изобилия и т. п., и оно само разбивает плоскость стены, на которой лежит. Благодаря этому устанавливается одновременно и переход к потолку, который примыкает к стене своими мягкими извилинами; они соответствуют извилинам, которыми сама стена обходит вокруг комнаты. Две полоски, которые идут поверх собственно стены — единственный остаток горизонтальных карнизов барокко, — задуманы совсем не как расчленяющие части, наоборот, они загущивают переход, благодаря своей ступенчатой форме, своему волнообразному движению и орнаментальной разорванности. На этом примере можно прекрасно изучить орнамент рококо во всей тонкости его строения. Ветка барокко легко обозрима по всем своим направлениям, ее главные и второстепенные ответвления легко отделяются друг от друга, каждая веточка сама по себе имеет углы, тянется в виде плоской ленты и потому орнамент спокоен в своем строении, за веткой рококо нельзя уследить благодаря ее орнаментальному

богатству, она гибка и округла в своих линиях и моделировке. Не встречаешь ни одной прямой линии в этом орнаменте; его красоту составляет богатство движения само по себе, мягко изогнутая кривая в каждой маленькой его ветви. Главными мотивами являются раковинки, со своими завитками, горки—*gossilles*, которые и дали название рококо. Отдельные мотивы — гении, звери, вазы, наполненные цветами рога изобилия, растения и гирлянды соединяются с ними в пестром богатстве. В свою очередь сами вазы изогнуты, как ветки, гении движутся в почти невозможных поворотах, рога изобилия скручены. Каждый отдельный мотив изящно изогнут, как сама ветка, которая разбивается на тысячи отдельных веточек и переплетается с ними. Тонкость моделировки соединяется в прекрасной гармонии с нежностью красок. Когда в Амалиенбурге тусклый свет скользит по серебру орнамента и бледно-голубому фону, вырисовывая тенями тонкие формы, тогда получается богатство утонченной красоты в мельчайших деталях, впечатление, которое дает высокое наслаждение самому изысканному глазу. И все же надо дать себе отчет в том, что все здесь рассчитано лишь на то, чтобы вызвать настроение, что впечатление достигнуто на счет энергии, что рококо — до крайности утонченный декоративный стиль, в формах которого, однако, пропал последний остаток целесообразности.

Утварь, даже та, которая требует самой строго целесообразной формы, становится простым орнаментом. В то время как в кресле барокко были расчленены, по крайней мере, сиденье и ножки, и кресло стояло на них твердо, на креслах нашего зала спинка благодаря тонкому орнаменту переходит в ножки, которые в свою очередь являются лишь тонко нарисованными веточками; стол выступает из стены тоже как мягко изогнутая ветка. Каминная решетка утратила совсем ясность своего назначения и обратилась просто в орнамент, стоящий перед таким же, как она, орнаментальным каминном. Назначение решетки самое простое — стоять твердо, потому что она держит горящее полено. Рококо затушевывает почти гениальным образом ясное выражение даже такой простой функции; предмет сам становится завитком, округлым и мягким, который стоит твердо на полу, но подымается из такого же не мягкого, закрученного ствола, завивается, делает петлю и заканчивается изящно подымающимся и расщепленным цветком. Глядя на этот предмет, не знаешь, как он стоит. Иногда в этих завитках помещаются фигурки. Они движутся очень грациозно среди веточек, но редко стоят с ними в связи по своим размерам и потому отнимают у целого последний остаток чувства реальности, делают предмет простой игрушкой.

При такой гибкости и мягкости орнамента совершенно естественно, что эта эпоха прежде всего стремилась и для керамики найти более податливый материал, чем майолика с ее толстыми стенками, с ее почти грубо наложенными слоями. Идеалом становится тонкий китайский фарфор, который с замечательной гибкостью подчинялся самым изысканным формам и воспринимал самую нежную раскраску. Его собирали не только из-за его красоты, но потому, что стремились



Рис. 76. Миска рококо. Кельн

овладеть тайной его производства, для того, чтобы найти средство для выражения своих собственных, таких же легких фантазий. Барокко заменял его, делая свои вазы (рис. 72) из майолики в китайском вкусе, но, несмотря на утонченность техники, превосходство оригинала должно было чувствоваться все сильнее и сильнее. Это привело к тому, что в самом конце XVII столетия копии с европейских оригиналов стали заказывать в самом Китае. Нет ничего более странного, чем видеть величавые гравированные голландские портреты нарисованными китайской рукой на этом хрупком материале.

Но уже с самого начала эпохи барокко делаются опыты, с целью завоевать для Европы драгоценную технику. Они проходят через всю эпоху, пока, наконец, около 1709 года Бёттгер в Дрездене не открыл тайну выделки фарфора. Мейссен становится тогда центром его фабрикации. Сам фарфор делается главным, почти единственным материалом европейской керамики. Повсюду возникают фабрики; хитростью, упорной работой, силой и подкупом стремятся овладеть тайной его техники. Все это указывает на то, как сильна была потребность времени в материале для керамики, который бы давал сильный блеск и большую подвижность формы, какими обладал фарфор. Начиная со второго десятилетия XVIII века можно проследить на необычайном богатстве дошедшей до нас фарфоровой посуды все самые тонкие изменения в стиле рококо. Первые вещи совпадают с тем переходным стилем, который

мы знаем под именем стиля регентства по времени и по стилю. Плоскости стенок обычно сходятся острыми гранями, но они изящно изогнуты в своих текучих линиях; ручки и шейка хотя и резко отделены от сосуда, но им тоже придан мягкий изгиб. Отсюда развитие можно проследить в самых тонких его изменениях: начинают исчезать ребра, стенка сосуда, становясь округлой, обегает вокруг него, изгибается все сильнее, ручки выступают из стенок все более нежными изгибами. Наконец, в миске (ок. 1740), изображенной на рис. 76, рококо достигает вполне развитого типа, который мы видели в зале Амалиенбурга.

Сосуд утратил всякую сдержанность формы: все стало подвижным. Кривая линия начинает сильно изгибаться тотчас же снизу; посредине она вновь сильно изогнута второй волной, сверху заканчивается более спокойным движением, которое повторяет и крышка, лишь слегка разграниченная от самой миски узким ободком. Еще беспокойнее идет движение в боковых направлениях; оно вздымается и падает не просто закруглениями, но каждый раз между двумя изгибами, выпускает резко выдающуюся грань, что, благодаря блеску фарфора, порождает чрезвычайно сильную игру света и тени. Мягкость этих движений требует, чтобы формы сосуда получили мягкий переход и книзу.

Поэтому его не ставят прочно на доньшко, но на ножки, которые являются последним следствием развития мотива львиных лап высокого ренессанса. Они устанавливают нежный переход от изгиба сосуда, но совсем не дают впечатления твердой устойчивости, потому что вырастают из сосуда в виде изящно изогнутых завитков. Точно так же и другие части сосуда, имеющие определенное назначение, сделаны совсем вне связи со своим назначением и служат только для того, чтобы ступенчатой определенностью его формы. В том месте сосуда, где его изгиб становится наиболее сильным, приделаны два завитка, чрезвычайно характерные для рококо по своим мягким формам; на них вместо ручек сидят две женские полуфигуры. Мягкой кривой линией закругляется крышка; гении повторяют ее формы наверху и создают переход к Аполлону, который увенчивает весь сосуд, заменяя собой ручку.

Эти фигуры чрезвычайно характерны для времени: скрещенные ноги Аполлона намеренно поставлены параллельно поднимающимся линиям крышки; сильно откинута туловище фигурок на ручках, с головками, посаженными на изогнутых шейках, вполне соответствует по стилю веточке рококо; движения их рук отвечают ее завиткам; тонко вылепленные головки заменяют собою шишечки ручки.

В связи с этим становится понятным, почему залы, кресла, сады этого времени требуют от человека, тонко чувствующего стиль, определенно изогнутой позы. Характерная особенность рококо очень ясно определяется, если мы сравним эту миску с керамикой барокко. Дельфтская ваза твердо стоит на донышке, несмотря на то, что она делается книзу более узкой, ее крышка отделена от сосуда, хотя и стоит с ним в связи по своим линиям; миска рококо стоит на изящных ножках, которые кажутся слишком слабыми для опоры, и все формы в ней слитны. Сосуд барокко изогнут мягкой кривой, в стороны он дает сравнительно легкие волны, в миске рококо движение вздымается и спадает три раза от низа до верха, идущие по сторонам изгибы полны большой оживленности. Различие то же, какое мы видели между залом барокко и его pendant в рококо. Оно коренится в том, что постепенно граненая форма заменяется легкими изгибами, целесообразные расчленения округлостью мягко протекающих слияний.

Живопись и пластика обнаруживают то же самое развитие тенденций барокко. В живописи получают господство та же мягкая слитность, тот же нежный нюанс, которые господствуют в архитектуре и прикладном искусстве. Главные сюжеты ее изображений — пастушеские сценки, галантные празднества, любовные сцены. Грациозно склоненные головки и изящные жесты — формы ее выражения. Так же как и в архитектуре, все рассчитано на впечатление деревенского уединения.

Однако все это требует вместе с тем самого сильного развития красочной изобразительности, самых тонких переходов и нюансов, самого сильного чувства в выражении пространства. Таким образом, импрессионизм барокко развивается все более последовательно. Ватто даже в сценах на открытом воздухе уже весь блеск солнечного света, является настоящим пленэристом. Нас не должно удивлять, что наряду с картинами Фрагонара мы находим его широкие этюды, набросанные немногими штрихами и передающие движение с совершенной выразительностью. В передаче внезапного движения доходят до предела последней возможности: на картине передают ее утонченностью выражения, в рисунке — смелостью легко набросанных линий. Реализм достигает высокого развития. Английские портреты важное тому доказательство. Гойя выходит, собственно, уже за пределы этой эпохи. Наиболее смелый из импрессионистов, какие только были до наших дней, он пишет самые тонкие, богатые по краскам дамские портреты и владеет самыми последними тайнами пленэра. Несравненно смелы краски в его залитых ярким солнцем боях быков; и даже его офорты полны света и при всей своей пластичности сохраня-

вообще все в сосуде сведено к более простым формам: ручки, которые получают форму козлиных головок, крышка, в которой появилась даже спокойная, горизонтальная линия бронзового ее ободка.

Развитой стиль Людовика XVI энергичен в своих расчленениях, и прямолинейные очертания являются в нем главенствующими. Хотя мебель не стоит еще на широких и прочных ножках на полу, но она не загибается больше эластичными завитками — ножки кресла принимают форму античных колчанов, становятся прямыми, хотя и заостряются книзу. В изогнутой рамке сиденья появляются спокойные точки — покрытые орнаментами кубики, на которые опираются ручки кресла. Ручки начинаются фигурками сфинксов, крылья которых поднимаются кверху, охватывая собой ручку.

Сама ручка делится на две, сходящиеся под прямым углом части; на столбик и перекладину, на которую опирается рука. Перекладина завитком аканфа связана со спинкой кресла. Спинка тоже твердо ограничена: с боков прямыми линиями — двумя античными факелами, сверху тоже прямой пластинкой, на которой лежат два симметрично изогнутые рога изобилия с розеткою между ними. Но отдельные части предмета все еще переходят одна в другую, стул стоит не на прочных, толстых ножках, мотив пламенеющих факелов и рогов изобилия смягчают линии мебели наверху. Однако части начинают разграничиваться и, так же как в архитектуре, в орнаменте начинают преобладать овальные, округлые, угловатые линии и плоскости.

То же самое можно сказать относительно орнаментации панелей комнат и тканей мебели. Орнамент легче обозрим в целом, более прост, становится почти жидким в структуре отдельных завитков. И в данном случае исчезло пестрое изобилие рококо и его место заступили упрощенные формы. Колорит становится также тоньше; цвет ткани на мебели нежно-зеленый, и другие нежные краски, которые на них выступают, тонко согласованы с ним. В окраске деревянных частей предпочитают белое с золотом.

Это утонченное чувство краски, которое самый нежный переходный оттенок воспринимает как самостоятельный тон, было, собственно говоря, логическим развитием того чувства колорита, которое было заложено в орнаменте рококо. Оно обусловило собой то, что для этой эпохи блеск глазури фарфора становится слишком ярким, его краски слишком пестрыми. Напудренные парики вытесняют естественный блеск и цвет волос, как и матовый, белый бисквит, в большинстве случаев, вытесняет фарфор. Великим открытием Вегвуда было то, что он нашел средство придавать этой массе тонкие, сломанные тона, которые были идеалом времени — блеклозеленый,

нежноголубой и глубокий черный. В то время как блики фарфора разрушали внешнюю поверхность сосуда, утварь Вегу-да и по своей массе и по окраске ровна и спокойна. Таким образом, во всем виден возврат к более строгим и простым формам.

В орнамент входят античные мотивы эллинистического происхождения и хотя пафос, который мы чувствуем в колчанах на ножках и сфинксах на ручках мебели, довольно безвкусен, все же пользование эллинистическими образцами, само по себе, доказывает поворот вкуса в сторону большого спокойствия. И в переработке античных мотивов прямым предшественником стиля Империи, который становится уже в полное противоречие со всеми принципами рококо, является более спокойный стиль Людовика XVI.

Долгое время были убеждены, да и теперь можно прочесть во всех руководствах по истории искусств, что это заимствование у греческих антиков является сущностью стиля. Но оно является лишь симптомом. Мы видели, что антики со времени ренессанса постоянно служат образцами и интересно проследить, что каждый раз по-своему они преобразовываются соответственно тенденциям данного времени. Хогарт около 1753 года зарисовывает Аполлона Бельведерского и Геркулеса Фарнезе; желая дать их точное изображение, он совершенно произвольно приводит их в такие странные положения, как будто на них стремится доказать теорию рококо о красоте линии в виде буквы S; Лессинг, более объективный, выбирает для построения своей эстетической теории, которая нам представляется теорией, определяющей пафос, — группу Лаокоона, произведение античного барокко. Но и ампир понимал античное не менее субъективно, хотя его наука познакомилась с ним гораздо глубже, чем это было раньше. Стоит только вспомнить о неудачных реставрациях мюнхенских эгинетов Торвальдсена. Однако нельзя даже сказать, что ампир заимствует античные формы в более чистом виде, чем стиль Людовика XVI. Ни один стиль не воспринимает чуждых элементов, не преобразуя их в своем духе; в такой переработке и обнаруживается его собственная сущность. Итальянский ренессанс не является только простой переработкой римских антиков, также и ампир является лишь в очень незначительной степени возрождением греческой древности. Было бы совершенно внешним утверждением, что раскопки в Помпее и Геркулануме создали ампир. Такое же внешнее утверждение, что ренессанс — детище римского искусства. В таком случае ампир с тем же успехом мог возникнуть в Южной Италии, где постоянно были перед глазами не только Помпея и Геркуланум, но и благородные формы храмов Пестума и Агригента. Одна-



ко он возник во Франции, развился из стиля Людовика XVI, назван именем наполеоновской империи и получил в Германии свое наиболее интересное дальнейшее развитие.

В действительности же, как мы видели, ренессанс заимствовал свои мотивы из римских антиков, потому что в них он находил наиболее сильное выражение величавого великоления, ампи́р заимствовал их из греческой древности, потому что в них он находил то спокойствие форм, к которому стремилась, пресытившись орнаментацией рококо, эта эпоха. Но оба эти стиля преобразуют свои образцы по своей воле и именно эта, часто бессознательная, разница между образцом и его переработкой выражает, собственно, идею стиля. Во всяком случае, для художника того времени античный образец — единственное мерило ценности. Мюнхенский архитектор Кленце, в своих необыкновенно ценных для характеристики эпохи сочинениях, употребляет греческое выражение «палингенезис» для обозначения задач стиля своего времени. Этот термин хотя и представляет буквальный перевод понятия ренессанса, но именно потому чрезвычайно нагляден и заслуживает того, чтобы в истории искусств назвать им стиль снова. Произведения Кленце заключают в себе интереснейшую попытку преобразования античности творческим духом времени, потому что Кленце был не только замечательным археологом, но и безусловно наиболее тонко чувствующим художником этой эпохи. Его Пропилеи создают из этой переработки, может быть, наиболее благородное из всех произведений этого времени. Фасад дорического храма обращен в ворота. Подъем его фронтона становится более спокойным, благодаря проходящей над ним горизонтальной линии. По сторонам воздвигнуты два мощные пилона, энергически замкнутые наклоненными друг к другу и остро подчеркнутыми контурами и сильными горизонтальными окончатием; линии средней части продолжают в них, ослабляясь декоративными фризами; широкий портик, сжатый между ними, приобретает благодаря этому свою величавость. Пилоны охватывают собою всю площадь, ворота замыкают ее, оставаясь, вместе с тем, главным проходом. Мощное впечатление старинных городских ворот достигнуто в этой постройке тонким чутьем художника, сохраняющего в памятнике его существовавшее назначение.

Добиться спокойных линий становится, таким образом, снова тенденцией стиля. Уничтожают наклонную линию фронтона античного храма горизонтальной линией, которая проходит поверх него повсюду, не только в Пропилеях, в Новой Гауптвахте Шинкеля в Берлине и других архитектурных произведениях, но даже и в произведениях художественной промышленности. Фасад трактован более спокойно и в городских



Рис. 77. Д а в и д. Рекамье

домах частных лиц, в нем также преобладает горизонтальная линия, подкрепленная немногими переведенными на плоскость формами античного орнамента. И внутренность дома построена теперь гораздо строже. Стены сходятся острыми гранями, и потолок резко отделяется от стен комнаты. Декорация, состоящая из мотивов помпейской живописи, занавесей и каннелюр, появляющихся даже на стенах, носит гораздо более спокойный характер; хотя она остается довольно мягкой по формам, но все же стремится к большей строгости.

Естественно, что и в прикладном искусстве мы находим те же тенденции. Мебель с ящиками—шкафы, секретер и т. п.—строго соблюдает целесообразность формы. Боковой и верхний контур строго линейны, также линейны и украшения на ящиках и формы ножек. При этом повсюду сохраняется плоскость; она даже подчеркивается сильнее бронзовой обкладкой, тонкими завитками, аканфами, пальметтами и другими формами античного орнамента. Ножкам стола охотно придают вид античной колонны с бронзовым базисом и капителью. Встречается часто стол на трех ножках, он очень устойчив и его доска хороша очерчена. Повсюду одинаковое спокойствие линий и формы, и в особенности мебель для сиденья достигает изумительной тонкости линий. Портрет Рекамье Давида, художника наполеоновской империи (рис. 77) по формам

своей мебели — важный памятник нового стиля. На тонких ножках подымается подсвечник античной формы и оканчивается горизонтальной линией античной лампы. Попрежнему софа стоит на тонких ножках, но они отделены от сиденья и не переходят в спинку, которая подымается благородными закругленными линиями. Вполне гармонично сочетается линия софы с линией тела лежащей на ней женщины, даже шея как будто подчиняется этим линиям, она кажется чрезмерно удлиненной — доказательство тому, что одежда и поза являются также составными частями стиля. Одежда ампира, например, платье г-жи Рекамье, показывает ясно заимствование из греческого стиля, но то, как она переработана, характерно для особенностей ампира. Главное, к чему стремятся, — это мягкое течение линий, а не здоровое одевание для тела, каким было платье в древнем мире, — корсет не исчезает. Так же как в этих детальных формах, характер времени виден и во всей картине. Благородство вкуса видно в том, что стены остаются совсем нагими; на них ясно выделяется во всей ее красоте и выразительности тонко выдержанная линия, идущая от канделябра, через голову женщины и струящиеся складки одежды, к скамейке у ее ног. Только пол остается более светлым и горизонтальная его плоскость чрезвычайно удачно гармонирует со спокойствием фигуры и формой мебели. Краски тускнеют, становятся бледнее, землистее; теперь не любят цветной гравюры, ее заменяют гравюрой контуром. В спокойных картинах Карстенса и Генелли контуры становятся главным, картина в целом является рисунком, дополненным тушью.

Легко можно было предположить сначала, что это спокойствие формы и красок является результатом стремления к более органическому стилю, если бы, с другой стороны, пластика не показывала нам ясно ампира в связи с рококо. Именно она обнаруживает, что мы повсюду имеем дело с умирающим искусством. Пластика ампира создавалась не в борьбе за ясное понимание человеческого тела и его движений; она сглаживала эти движения, которые предшествовавшая эпоха черпала во всей их сложности. Канева (1757 — 1822) резко определяет собой переход, т. е. стиль Людовика XVI. Его статуи сохраняют контрастные движения света и тени, сильные контрастные формы барокко. Но они являются уже связанными, благодаря стремлению к успокоению, которое не решается передавать какое-нибудь энергичное действие. Нам, для которых Синдинг представляется совершенным разрешением формальной проблемы группы из двух фигур, почти невыносимо видеть, как в группе Кановы «Амур и Психея» амур быстро бежит с расставленными ногами и раскрытыми крыльями, бросается к женщине, и движение после этого внезапно обры-

вается, так что из страстной стремительности получается робкое прикосновение. Канова кажется слащавым больше, чем кто-либо другой; рассчитанная наивность его Венеры невыразимо противна. Но то, что в это время наибольшей известностью пользовались именно эти скульптуры, доказывает, что такие чувства яснее всего выражали стремления эпохи. Звучное движение постепенно делается для нее все менее привлекательным; становясь умереннее, движение если и не приходит к углубленному спокойствию, то, по крайней мере, достигает внешней нежности. Сам Торвальдсен говорил об Амуре и Психее Кановы, что эта группа скомпанована как ветряная мельница. То, что Торвальдсен ценил работы Кановы меньше, чем Канова его работы, следует поставить в зависимость от вкусов стиля и не должно рассматривать как индивидуальный недостаток Торвальдсена.

Торвальдсен (1770—1844) — это классик пластики. Он также рутинер, который исходит не от собственного изучения природы, а от заученных форм и определяет ценность своих произведений не объективным их достоинством, а тем впечатлением, которое они производят. В этом отношении его искусство продолжает искусство барокко и рококо. Само впечатление, на которое рассчитывали, стало теперь иным. Место большого патетического движения заступила робость в его передаче, которая должна была вызывать тонкую чувствительность у зрителя и которая, в своем дальнейшем развитии, неизбежно приводила к сентиментальности. Таким образом и в данном случае форма становится более успокоенной: вместо горельефа появляется плоский рельеф; вместо оживленного рисунка — тонко прорисованный контур. Формы стали настолько спокойными, что иногда впадаешь в искушение и видишь в этой умеренности ясность объективности. Но против этого говорит то обстоятельство, что забыты все формальные проблемы, та изумительная грубость, с какой Торвальдсен разрушает слитность одной фигуры с другой. На такую смелость редко отваживался даже художник XVII или XVIII столетия. Торвальдсен представляет собой в этом отношении шаг назад. Барокко был так неосмотрителен потому, что стремился к возможно большому оживлению изображения. Это было его художественной целью и потому он рисует тело таким, каким оно представляется ему в общем впечатлении, но передает его с совершенным знанием анатомии. Для Торвальдсена задача художественного произведения — спокойствие, поэтому он небрежен в строении тела, а между тем не в состоянии разрешить проблему пересечений. Всем этим характеризуется эпигонство эпохи. Лучшим образом простоты, которой добилась эта эпоха в своих произведениях, была, согласно вкусу времени, античность. Несмо-

тря на это, и в пластике, именно в различии между античностью и ампиром, проявляется собственная сущность стиля. Когда, например, античное искусство создает группу трех граций, оно изображает трех нагих женщин; руки каждой сплетаются с руками сестер, они как будто связаны в один хоровод красоты и, откуда бы мы ни посмотрели, представляют собою неразрывное кольцо. Торвальдсен поступает обратно; между двумя женщинами он помещает третью, которая обнимает одной рукой каждую из сестер; таким образом только средняя фигура связывает остальные и делает из простого ряда группу. Группа спокойная, задуманная не в виде круглого хора, как античная, но с ясным расчленением, исходящим от одной фигуры. Античность создает сильный образ, ампир спокойный, и в своем смысле, который и для нас, к сожалению, сохранило это слово, наиболее идеальный образ. Именно названная группа Торвальдсена особенно ясно передает дух стиля. И в архитектуре можно отыскать параллели, например, Королевская площадь в Мюнхене Кленце, заканчивающаяся Пропилеями, или мысль Шинкеля сгладить противоречие двух соборов барокко на берлинском Жандарменмаркте, связав их между собой театром.

## ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

### Искусство XIX столетия и современности

Необыкновенно интересно отметить, что уже в скульптурах Торвальдсена для церкви Богородицы в Копенгагене и вообще в искусстве ампира античная простота и христианская кротость сливаются в одно понятие. Это показывает, каким образом тот же самый путь, который вел к классицизму, в Германии привел в дальнейшем к назарейству. Уже одна возможность слияния христианского смирения и античного спокойствия характеризует неясное, живущее настроениями мировоззрение этого времени.

Во второй четверти XIX столетия образ мыслей сделался совершенно романтическим. Увлекаются средневековьем, но не мощной романской эпохой, а более утонченной готической. Пишутся рыцарские баллады и драмы, рисуются христианские легенды, и чтобы не утратить связи с верой, которая создала эти образы, самые тонкие умы Германии массами переходят в католичество. Берлинский архитектор Шинкель стоит как раз на границе классического и романтического вкусов. И он также в большинстве своих произведений копирует антиков, но стоит только сравнить тонко прочувствованные проекты построек в Афинах, оставшиеся после Кленце, с проектом королевского дворца на Акрополе Шинкеля, который требует ни более ни менее, как разрушения развалин Парфенона, чтобы сразу почувствовать все различие между ними. И в то время как Кленце в своих мыслях, где иногда встречается поразительное сходство с Гейне, борется против романтического символизма, Шинкель делает проекты и готических церквей и даже их строит. Руководящую роль играет в это время живопись. Художественная школа так называемых назарейцев, которые группируются около Корнелиуса, Овербека, резче всего выразила христианские и средневековые настроения этого времени. Трогательно рассказанные истории ветхого и нового завета, причудливые мистические переживания, духовные и

рыцарские легенды средневековья составляют содержание ее произведений. Главное в них — изображаемый сюжет, но в его передаче недостает чувства выразительности и ритма. Краски художников ампира не отнимают, по крайней мере, у картины ее спокойствия, теперь чувство и глаз огрубели, картины обратились в раскрашенный рисунок. Картины назарейцев могут нам нравиться только как картины, потому что тогда они действуют исключительно сюжетом. В законченных картинах резкие краски как будто стараются перекричать друг друга.

Насколько все в эту эпоху является подчиненным настроению и чувству, видно из необыкновенной склонности к лирике, которая постепенно совершенно убивает драму. Поэзия пропитывает собою обыденную жизнь; с ее помощью стремятся, как кажется, самую рядовую повседневность поднять в более идеальную сферу. Повсюду стихи: на каждом шнурке звонка, на каждой диванной подушке, на заглавном листе каждой книги. Вся сентиментальность этой так называемой «*Claugenreishe*» высказывается целиком, когда на паре подвязок небесно-голубого цвета мы находим следующие стишки: «Обвяжывай своими нежными пальчиками эту ленточку вокруг кругленькой ножки каждое утро».

Художественные формы, созданные этим настроением, известны под именем «мещанского стиля». Само по себе это понятие довольно неясно. Едва ли можно говорить здесь, в обычном смысле слова, о каком-нибудь стиле, потому что эти формы никогда не были безусловно господствующими даже в отдельных областях искусства. Это в сущности только параллельное течение, pendant обывательского вкуса романтическому искусству, частичное проявление того же самого направления. В живописи, правда, оно дало произведения безусловно более значительные, чем произведения назарейцев, направление которых оно продолжает. Такие художники, как тонко чувствующий Гаспар Давид Фридрих, красочный Рунге, импрессионист Васман, Швинд, Шпидвег и многие другие, противопоставляют пафосу назарейцев большую честность чувства. Эллинизм умирающей античности знает также жанр, противоположный пафосу его официального искусства; рассматривая явления XIX столетия как параллельные, мы можем легче в них разобраться.

Точно так же в архитектуре пафосу подражающих готике церквей противопоставляют более спокойные формы, которые проникают теперь в архитектуру и прикладное искусство, — формы «мещанского стиля». Стиль Империи мало-помалу освобождается от всех античных элементов и становится все более упрощенным. Мебель становится очень спокойной по своим формам и контурам, дома получают прочные

стены, высокую крепкую крышу. Может быть, из подобных начинаний могло бы получиться развитие конструктивного стиля, если бы они не были очень скоро заглушены той пуганицей стилей, которая во второй половине XIX столетия прикладное искусство, живопись и пластику сделало ареной невыносимой безвкусицы.

К такому результату привела работа множества сил; представляется чрезвычайно трудным выделить из них действительно руководящие. Ясно только одно, что в эту, лишенную дисциплины эпоху, когда всякий хотел быть господином и никто—слугой, стремление стать оригинальным во что бы то ни стало должно было действовать в особенности пагубно. Несомненно, каждое время несет в себе присущие ему законы целесообразности, переступить которые можно только с риском впасть в полное отсутствие всякого стиля. Возможность переступить все установленные необходимостью границы дана была прежде всего упразднением старых ремесленных организаций. Вовсе не надо быть рутинером для того, чтобы высказать сожаление о том, как много было разрушено тогда устойчивых традиций, от которых зависел высокий уровень художественной промышленности. Здесь не место рассматривать цеховую организацию в ее историческом развитии и действии; во всяком случае, никто не имеет права говорить о ней, как о ветоши, которая была только помехой свободного развития ремесла.

Когда старые цехи ограничивали число своих мастеров, они не только ослабляли этим конкуренцию, которая так пагубно влияет на качество материала и достоинство работы, но и предупреждали этим перепроизводство. Чтобы быть справедливыми, они должны были ограничить также и число учеников. Этим они уничтожали второе главное зло нашего времени—массовое производство учеников: тому, по крайней мере, кого брали в ученики, было обеспечено хорошее обучение. Публике приходилось выбирать среди немногих специалистов, но покупатель был защищен от обмана строгим контролем, на золотых вещах, например, при помощи необыкновенно сложной системы клейм, которая давала возможность тотчас определить место, время и мастера вещи. Отвратительные подделки под благородный металл, зло нашего времени, были невозможны в ту эпоху, когда позолота благородных металлов допускалась лишь при том условии, что ценность материала оставалась видной—для этого нарочно оставляли место, непокрытое позолотой, позолота неблагородных металлов была запрещена вовсе. Ремесленник получал добросовестное обучение; в основу его полагалось прочное техническое знание, которое было передано отдельному лицу традицией це-



лых столетий и позволяло достигнуть совершенной красоты, даже в самом малом, каждому данному стилю. Вместе с упразднением цехов было приговорено к смерти настоящее мастерство. Это знает всякий, кому приходилось отдавать прикрепить на какой-нибудь семейной драгоценности отставшую золотую нить. Теперь такая поправка означает почти полное искажение вещи, и в данном случае терпит прежде всего красота.

Уничтожение цехов было результатом не только современных идеалов свободы; к этому неизбежно приводило и все возрастающее фабричное производство, которое вскоре окончательно вытеснило кустаря. Благодаря этому, с одной стороны, становится все более сильной схематичность работы, с другой стороны, наряду с ремесленником проявляется целая группа художников, получивших образование в школах художественной промышленности, заимствующих свои мотивы из образцов прошлого, главным образом из произведений немецкого ренессанса, который был особенно близок этой романтической эпохе. Из всего этого получилась лишенная всякой целесообразности смесь самых разнородных орнаментов. Следует, однако, протестовать против того мнения, которое эту эпоху, в силу отсутствия в ней стиля, хочет попросту вычеркнуть из истории искусства. Позднеримский стиль времени Империи в своем смешении египетских, греческих, эллинистических мотивов, которые подавляют то малое, что порождено самими римлянами, со своей чисто декоративной трактовкой конструктивных частей здания, лишен чувства стиля не менее, чем середина XIX столетия, и только отдаленность этой эпохи позволяет заменить в этой путанице стилей цельность декоративного чувства. Если требуется положительное доказательство тому, что здесь мы имеем дело с закономерной сменой стиля, им может служить тот факт, что в данном случае обнаруживается вполне ясно логическая реакция против ампира; ее высказывает, для самого себя бессознательно, но для историка искусства вполне определенно, Семпер в своем воззрении, что античное искусство — искусство сентиментальное и слабое и что в ренессансе следует искать сильных образцов для современности. Эта странная оценка становится понятной, если посмотреть, как эпоха мещанства размягчает всякое чувство, даже там, где она подражает античности; та грубоватая крепость, которую вложил Семпер в свои постройки, становится действительно противоядием.

Так возникают те архитектурные формы, которые делают современные им, быстро вырастающие части городов невыносимыми по своей нелепости: прямые улицы, которые не подчиняются никаким условиям почвы, площади, которые явля-

ются в сущности простым перекрестком, причем стоящие посреди них монументальные фонтаны и памятники только мешают движению. Фасады домов не зависят от внутреннего устройства, весь их смысл в стремлении казаться возможно богатыми и пышными; их загромождают балюстрадами, фризами, пилястрами и орнаментом, формы которого берутся из готики, ренессанса, барокко, рококо и других стилей; все это делается при этом из гипса. Впечатление поэтому для всякого имеющего вкус человека прямо невыносимое: ни один консоль ничего не несет, карниз ничего не ограничивает, галереи не указывают дорогу, орнамент загромождает и разрушает все то, что еще осталось от стены. К этому присоединяются еще эркера, из которых нельзя посмотреть вдаль, пустые оконные рамы и ложные окна, башенки на крыше и мансарды. Подобная некультурность царствует и внутри дома. За парадным, разукрашенным входом с лестницей, идут квартиры, в которых лучшие, так называемые «чистые» комнаты предназначены для приема и заперты для обитателей, в то время как сама семья забита в негигиеничные маленькие спальни и крохотные жилые комнаты. Стены залеплены бумажными обоями, лепные потолки покрыты бессмысленным орнаментом, формы мебели собраны также из различных стилей. Что сказать о «романских» столовых, «готических» спальнях, залах «фламандского барокко»? Трудно понять, как такие вещи, бессмысленные по самой своей сути, могли господствовать в домах всех образованных людей. И по всему этому рассыпана масса бессмысленной драпировки, букетов в стиле Макарта, безделушек, поддельной бронзы и т. д. Что только творилось с этими украшениями, какие только сувениры, вазы, вазочки, бисквит, среди которых можно найти даже пластические копии картин, фабриковались, покупались и выставлялись! Все это показывает, как позорно низко стояла культура в это время.

В современной пластике и живописи царит такая же распушенность. Художникам нет числа, рисуют все, но все лишено какого бы то ни было художественного характера. Главным является сюжет. Потешные, детские картинки, слащавые любовные сцены, приторные фигуры женщин, лишенные характера аллегории, — последний результат сентиментальных измышлений. Рядом с этим царствует фальшивый пафос исторических, батальных картин и апофеозов государей. Историческая картина, для которой Пилоти в своих первых произведениях дал хорошие образцы, становится теперь маскарадом, в котором богатство костюмов вытесняет всякую выразительность. Богатство здесь так же навязчиво, как и в архитектуре. Не встречается ландшафта без штаффажа. Если рисуют мужика или вообще простой народ, картина обращается в сла-

щавый жанр. Пластика далеко превосходит самые худшие времена барокко своими изощренными женскими актами и патетическими памятниками государей. Технические достоинства при этом невообразимо ничтожны; только немногие художники владеют формой и материалом.

Невозможно перечислить здесь даже самые главные имена — их легион: исторические живописцы — Лессинг и Каульбах, жанристы — Кнаус и Вотье обозначают для того времени вершины художественного достижения, для нас эти идеалы остались далеко позади. Но в этом поколении уже начинается противоположное движение, которое современному нам искусству дает сильное содержание и первым симптомом которого является Менцель.

Движение начинается прежде всего в живописи и развивается с изумительной энергией. В борьбе против исторической жанровой живописи, которая от немецкой отличается только сильным темпераментом и главный представитель которой — Мейссонье, развивается постепенно во Франции импрессионистическое движение, полное большой силы, которое до известной степени стоит в связи со стилем конца XVIII столетия. Уже Милле (1814—1875) чувствует проблему во всей ее силе, он отыскивает мужика во время его работы и начинает разрешать с помощью импрессионистической техники задачи света, пространства и формы. Относительно Милле еще можно сказать, что у него сюжет играет большую роль, что его задачей является не только художественная проблема, но что вместе с ней и изображенное на картине действие дает содержание картине. Со второй половины столетия задачей импрессионизма уже определено является «как», а не «что». Монэ, Дега и др. во Франции, которые бьются в первых рядах, сражаются в тех же битвах, в каких боролись в Германии против исторической и жанровой живописи Лейбль, Либрманн, Лейстиков и Уде. Содержание отступает на второй план, собственным смыслом картины становится формальная проблема; пейзажи и интерьеры, акты и портреты рисуют только из-за ценности в них заключенных живописных задач. Живопись на открытом воздухе — пленэризм — вдруг выдвигается на первый план художественных интересов.

Овладеть нюансами света в комнате было сравнительно гораздо легче, чем оттенками красок на полном солнечном свете, потому что он изменяет до крайности все тона красок и даже в тенях дает глубокие цвета. Идя в этом направлении, приходили последовательно к разложению цветов призмой. Такие задачи естественно совмещаются с крайним натурализмом: самое неинтересное становится прекрасным, если оно дает тонкие нюансы серого и зеленого. Монэ пишет копы се-

на или собор все снова, несколько раз, в целых сериях картин, но каждый раз при ином освещении, в разное время дня, не для того, конечно, чтобы освободить себя от труда отыскать какой-нибудь сюжет, как думали его глубококомысленные противники, но потому, что при этом можно с научной точностью установить самые тонкие различия в освещении. Все это приводит к тому, что глаз становится чрезвычайно восприимчивым, самые нежные оттенки одного и того же цвета он начинает различать как самостоятельные тона (*valeurs*) и упивается самыми тонкими из них, потому что любит все нежное и утонченное. Японская керамика, гравюры, лаки, полные самого смелого импрессионизма в рисунке и проникнутые тонким чувством краски, становятся самыми благородными объектами наслаждения, а для некоторых художников этого направления даже образцами их искусства.

Можно предположить с самого начала, что в скульптуре задачи импрессионизма получают менее резкое выражение. Она не имеет возможности свободно разрешать проблемы пространства и света и стеснена в свободном развитии проблемы формы необходимыми для нее резкими контурами. Поэтому современные скульпторы главное внимание обращают на моделировку, которая передает не строение тела, но его внешнюю поверхность; игрою света и тени на ней они хотят достигнуть возможно жизненного впечатления; мы и в жизни получаем впечатление только от внешней поверхности предмета. Родэн одинаково выразительно передает тончайшие перемены света на коже нежного женского тела, наряду с резкими складками старческого лица; они кажутся живыми в нюансах скользящего по ним света. Но ограниченность в задачах пластики, о которой мы говорим, является причиной того, что импрессионистическая скульптура выражает идейное содержание сильнее, чем живопись. Тектонический характер искусства был не в духе времени. Родэн льет из бронзы гожауна Калэ, отдающих себя в руки врага. Группа полна изумительной выразительности: каждое лицо передает особый мотив своей решимости, иное настроение, свой особый мотив, свой особый, индивидуальный характер. Но фигуры стоят рядом, что, само по себе, совсем нетектонично. Нужно проследить выражение отдельных лиц, чтобы понять строение группы, расположение фигур рядом и сзади. Чрезвычайно характерно, что Константин Менье, который среди современных пластиков тоньше всех чувствовал контур и твердую устойчивость скульптуры, делает изумительные по силе рельефы и статуи для памятника «Труда». Время, обладающее сильным чувством тектоники, поставило бы скульптурное убранство в зависимость от устройства самого памятника.

Импрессионизм — самое сильное, но не единственное направление искусства нашего времени. Усилению выразительности формы вплоть до полного отказа от всякого содержания следует противопоставить тенденцию, которая содержание считает единственно ценным в картине. Движение, начинающееся с Бёклина и более благородного, чем он, Фейербаха. В нем заложена глубина мысли, доходящая до символизма и мистицизма. Это направление не всегда стоит отдельно от импрессионизма, наряду с которым оно участвует и в борьбе. Существуют художники, которые брались сразу за обе задачи, можно найти и разнообразные переходы; разграничение, в сущности, остается теоретическим. К этому направлению примыкают такие тонкие художники, как Клингер и Грейнер, с именами которых связаны самые важные открытия в области структуры человеческого тела, или Лехтер и Саша Шнейдер, которые создали такие большие ценности в области утонченных настроений. Ходлер, произведения которого полны глубокой мысли, неслучайно доходит до полной ясности структурного выражения, когда в своих твердо проведенных линиях он следует плоскостному закону монументальной живописи. Для художника мыслителя в значительной мере необходимо обладать хорошим рисунком: только благодаря ему он может резко выразить ход своих мыслей. Так называемые прерафаэлиты, английская школа, подобная немецким назарейцам развивая на почве готического искусства и искусства ренессанса изысканность линий, которая соединилась с утонченным колоритом французского импрессионизма, становится одним из важнейших течений современной культуры.

Появление этой утонченности, оставившей в современной литературе такой интересный памятник, как творчество Метерлинка, знаменует собою поворотный пункт в области современного прикладного искусства. Подобно тому как здоровый реализм сразу обнаружил всю пустоту в пафосе исторической живописи и монументальной скульптуры, так для утонченного глаза также сразу открылась вся фальшь в устройстве жилища и утвари.

Движение это начинается во Франции и Бельгии. В Германии оно имеет своими главными представителями ван-де-Вельде, Беренса, Ольбриха; его главный центр — Дармштадт. Охарактеризовать его можно приблизительно следующим образом: дом строится теперь не для фасада, но фасад сам следует расположению помещений внутри здания. Крыша выдвигается сильно вперед, чтобы отметить верхнее ограничение, или является просто покрытием; стена обрабатывается просто как стена. Но расположение окон, стоящее в зависимости от внутренних помещений, само по себе не создаст текто-

нического расчленения фасада, поэтому стараются поставить окна в связь между собой при помощи орнамента. Вокруг домов Ольбриха появляются широкие орнаментальные полосы; Петр Беренс в своих домах подчеркивает темной выкладкой края отдельных частей здания и обрисовывает окна параллельными с ними линиями, выделяет их рамками, которые не обусловлены формой самого окна. Такой орнамент—важное новообразование стиля; в нем преобладают упрощенные стилизацией живые формы или спокойные линии овала, прямоугольника и другие геометрические фигуры. Но орнамент всегда остается линейным и стоит в прочной связи с стеной плоскостью.

Задача состоит в том, чтобы добиться гармонии настроения. Оно выражено гораздо сильнее во внутренних помещениях, нежели снаружи. В каталоге дармштадтской колонии художников можно найти пояснительные описания, изящно стилизованные, как стихотворения в прозе, которые говорят о настроении каждой отдельной комнаты. Нам несколько чужды эти комнаты, которые предписывают определенное настроение и не подчиняются сменяющемуся настроению своих обитателей. Но это вполне отвечало стилю эпохи. Мельхиор Лехнер компанует залу Палленберга в музее прикладных искусств в Кельне, украшая ее расписанными в глубоких тонах окнами, символическими картинами и скульптурой, изречениями из Ницше и Стефана Георге. Эта зала создана совсем не для того, чтобы в ней жить; это—помещение, которое разливает благоговейное настроение и представляет собой, быть может, благороднейший памятник эпохи. Вполне естественно, что такое настроение не может быть вызвано одной меблировкой, для этого нужно, чтобы в общее впечатление входили стены, потолок, даже соседние комнаты. Покрывают стену инкрустированными панелями, которые обходят ее кругом, устанавливают постепенный переход к потолку и обшивают ими углы. Декорация и при этом остается линейной, она отвечает своему назначению, но получает самостоятельное значение в своем богатстве, которое и создает настроение комнаты. Такая же утонченность появляется и в мебели. В этом отношении самым тонким вкусом обладал бесспорно ван-де-Вельде. Мебель этого времени, в особенности французская, задумана вполне линейно, ее форма определяется силуэтом. Приходят на память формы рококо. Текучими, даже витыми линиями подымаются сверху ножки стола, встречаясь с такими же, как они, тонко изогнутыми контурами обих досок. Линии нигде не сталкиваются резко, но все формы сливаются и расходятся мягко и плавно. Такая же мягкость формы присуща и вазам этого времени: они подымаются тонко изогнутой линией,

идушей от основания до шейки сосуда, и в своих украшениях, красках и форме полны тонкости японской керамики, которая в эту эпоху часто служит даже прямым образцом.

При такой мягкости формы трудно резко выразить ее назначение. Столы и стулья еще не твердо стоят на ножках. Крайне поучительно, что развитие керамики можно проследить не на обиходной посуде, но на посуде декоративной, служащей для украшения, главным образом на вазах. Различие становится ясным, если обратить внимание на форму этих ваз: чаще всего, начинаясь широким основанием, они заканчиваются таким узким горлышком, что их невозможно прочистить, или, например, в стекле Кёппинга они являются простым украшением, неимеющим никакого определенного назначения.

С другой стороны, и в них начинает проявляться чувство тектоники: стекло покрывают непрозрачной массой, дающей радужный блеск, заменяют его камнем, который покрывают нежными красками. Ясно, что прогресс очень большой. В основе того, что путанный, бессмысленный орнамент заменяют хорошо прочувствованными формами, лежит уже сознание целесообразности. Никто другой не обладал этим чувством в такой мере, как ван-де-Вельде. Свою мебель он приспособил к конкретным требованиям материала и пытался в спокойных линиях одежды «gefogme» придать новую красоту телу женщины, перетянутому прихотью моды. Уже в то время он обладал чувством целесообразной красоты машин, которые считались сначала грубыми и некрасивыми. Его произведения — интересные памятники эпохи, в которых «высокое искусство», пластика и живопись, рассматриваются почти как продукты разложения культуры. Большое значение следует приписать тому, что ремесло входит теперь на равных правах в круг других искусств и борется вместе с ними плечо к плечу в Сецессионе.

Бесспорно, что из всего этого должны были развиваться конструктивные тенденции. Но, с другой стороны, в этой утонченности крылась опасность. Это искусство было всецело аристократическим, и так как орнамент был его духовным содержанием и потому играл самостоятельную, а не служебную роль, в широких кругах стали перенимать только орнаментальную форму и применяли ее так же бессмысленно, как раньше мотивы ренессанса и барокко. Немецкое ремесло во всех своих отраслях пользуется только одним орнаментальным стилем. И в атласах образцов стиля наряду с историческими его формами встречаются формы и так называемого стиля «молодежи» (Jugendstil): плохо стилизованные и бедные, бесконечные линии, из которых в этих грубых руках исчезла всякая тонкость чувства. Они встречаются и в печат-

ной книге, и на узорах обоев, употребляются на решетках, кованных из железа, лепятся на домах в виде орнамента из гипса. Небольшим шагом вперед было то, что для убранства комнат начинают копировать не мебель барокко и рококо, но более простые формы стиля Людовика XVI и стиля мецанства. Несмотря на это, ясно в общей массе произведений, что мы не имеем дела с действительным прогрессом искусства, но что в данном случае лишь одна стилистическая бессмыслица заменяет другую.

Стремление к более чистым формам пробивается, однако, дальше, и мы можем сказать, что в архитектуре, так же как и в прикладных искусствах современности, все более интенсивно добиваются ясной, целесообразной формы. Ряд художников прошел это развитие; Петр Беренс, который вышел из дармштадтской художественной колонии и создал самую монументальную постройку современности — Крематорий в Гагене, отдельные части которого разграничены даже с известной резкостью; Мессель, который сначала находился под влиянием барокко, а теперь вырабатывает целесообразные формы современной постройки из железобетона; Бруно Пауль, первая мебель которого была красивой только в своих линиях — в поздних его работах она уже твердо стоит на ножках и твердо очерчена; Рименшмидт из Мюнхена, добиваясь тектонической определенности, приходит даже к явному расчленению форм мебели.

В особенности ясны по формам постройки Германа Муте-зиуса. Он создает органический образ, полный совершенной гармонии, всецело основанный на естественных условиях и назначении постройки. В его домах нет ненужных комнат, спальни стоят на первом месте и расположены так, что они, так же, как и детская, подвергаются очищающему действию солнечного света возможно долгое время. Фасад обусловлен планом. Он совершенно лишен украшений, внутреннее расположение комнат, зависящее от условий места и их назначения, дает ему оживленное расчленение. В вилле Фрейденберг фронтон обращен на юг, весь день освещен солнцем, расположен посередине постройки, связывает ее крылья. Здесь помещаются спальни. Вход своими закругленными стенами увлекает подходящего к дому с уверенностью романского портала. Ряды широких окон, сквозь которые разливается равномерный свет, разделяют постройку на этажи. Широкая крыша увенчивает и заканчивает здание. Все просто, строго, полно ясной необходимости: внутреннее устройство так же, как и фасад. Стены сходятся острыми гранями друг с другом и с потолком и сохраняют полное спокойствие в своей окраске параллельными линиями. Они окрашены маслом. Ме-



бель стоит прочно на полу, во всех своих частях энергично расчленена, твердо ограничена в своих очертаниях. В таких домах царит благородное, бодрое настроение; не какое-нибудь нарочитое душевное настроение, но чувство простой и честной ясности.

## ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ

### Сущность образования стиля и историческое место современного искусства

Явления стиля, которые мы могли проследить от начала человеческой культуры до нашего времени, так разнообразны, что сразу добиться объективного отношения к ним очень трудно. Наше понятие о красоте безусловно относительно, и его нельзя применять в этом случае. Не только мнения отдельных людей, но и вкусы целых эпох далеко расходятся между собой. Достаточно напомнить, что каждая эпоха считала за самое благородное выражение красоты каждый раз другой период греческой и римской древности: от нашей любви к строгим произведениям раннего дорического стиля до признания стилем барокко высокой ценности за поздним римским искусством. Понятие «красота» является субъективной оценкой нашего интеллекта; нужно исходить из условий самого произведения, если хочешь оценить его правильно.

Эти условия с самого начала прочно заложены для архитектуры и прикладного искусства: назначение, для которого выстроен дом и сделана утварь, является вместе с тем основанием для его формы. В постройке тектонического стиля каждая часть должна быть определена ее назначением, должна отделяться одна от другой, целое должно быть расчленено удобно и ясно. Благодаря этому, внутренняя и наружная формы постройки вполне отвечают друг другу, каждая часть выделена, в зависимости от своего назначения, одинаково строго: ниша алтаря и поперечный корабль так же строго, как колонна, стена и крыша. Стены и устои ясно выражают силу упора. Они ясны и в своей структуре. Главным должна быть в стене плоскость, ее должны замыкать горизонтальные линии; горизонтальные слои камней, наиболее соответствующие по своему положению условиям тяжести, должны быть главными линиями ее расчленений. Плоскостной орнамент получается из чувства той же логики, которая требует ясности его построения.

Тот же закон действует и в прикладном искусстве. В увари нужно разделять отдельные части—должно быть ясно выражено, какая часть сосуда служит для того, чтобы пить, какая часть ножкою. Все сосуды стоят твердо и имеют ограниченные стенки. Их украшения и в данном случае развиваются, исходя из плоскости, и математической логике размера сосуда соответствует то, что форма его орнамента остается линейной. Одежда, прикладное искусство в самом тесном смысле слова является простыми покровами, находящимися в полном соответствии со структурой тела.

Предметов, не имеющих определенного назначения, не существует. Парадных дворцов, которые служат лишь для представительства, не строят; посуды для украшения, но не для обихода не делают. Такими конструктивными стилями являются дорический стиль древней Греции, романский—средневековья, ранний ренессанс Италии. Все вышеупомянутые особенности общи всем им.

Но такая форма стиля имеет непродолжительное существование. Холодная напряженность начинает разрешаться в целом, в отдельных частях и орнаменте, формы становятся изящнее, необходимость заменяется преднамеренным выражением, пока, наконец, не получают развития те стилистические формы, которые мы называли лишенными тектонического чувства. Части здания лишены своей функциональной ценности; колонны, пилястры и стены разрушаются живописно прочувствованной, выступающей из плоскости декорацией, лишенными тектоники архитектурными формами, орнаментом и фигурной пластикой; не существует разграничения отдельных частей, сообразно их функциональному значению; силы тяжести и опоры так же мало разграничены друг от друга, как и одно помещение от другого. Связь между отдельными формами достигается только при помощи орнамента, вместе с тем постоянно встречаются и пространственные соединения. Пытаются объединить пространство не органически, как об этом можно прочесть в руководствах по истории искусства, но именно в противоположность делениям, вызванным конкретными условиями. Эти отношения переносят даже за пределы самой постройки, на лежащий вокруг нее парк и площади. Отсюда делается понятным чрезвычайно сильное стремление расширить пространство, которое выражено в этих стилях. Стремятся создать впечатление, идущее дальше назначения здания: стены начинают обходить внутренность постройки кольцом, без всякого разграничения; открываются живописные просветы, в виде высоких окон готики, или зеркал рококо, потолок вырастает в смело построенных куполах или несущихся вверх сводах, прорывается живописной росписью. Точно так же, в наружной по-

стройке, разрушают конкретно ограничивающую линию крыши, поднимающимися башнями готики, декоративными вазами и статуями поздней античности и барокко. То, что вместо горизонтальных линий появляется вертикальная, которая, собственно, противоречит естественной кладке камня, представляется только симптомом сильного разрешения пространства. Ремесло идет тем же путем вплоть до самых последних мелочей. Разложение отдельных частей, их слияние, живописное разрешение орнаментом, носит в нем тот же характер.

Эта ступень развития стиля представлена эллинистическим и римским стилем, развитой готикой и барокко. До какой степени параллельно совершается развитие этих стилей, об этом говорит нам помимо примеров, перечисленных в тексте, еще то, что им всем присуще острое основание и непрочная постановка сосудов, живописная смена темных и светлых красок орнамента. Одежда устанавливает противоестественные понятия красоты, зашнуровывает тело женщины и делает узкой талию мужчины — словом, орнаментальная форма и в данном случае побеждает естественную необходимость.

Последний тип — развитой орнаментальный стиль, в котором вообще совершенно исчезли все целесообразные формы, орнамент повсюду главенствует, и все задачи сводятся к тому, чтобы достигнуть впечатления возможно большего богатства. Таковы поздний римский стиль, готика и рококо.

Из исторической последовательности развития европейских стилей, от критско-микенского до стиля XIX столетия, вытекает, что всякий раз за конструктивным стилем следует декоративный, а затем орнаментальный стиль, который снова вытесняется конструктивным. За греческими стилями следует эллинистическо-римский, за древнехристианским и романским — готический, за ранним ренессансом — высокий ренессанс, барокко и рококо. Историческое развитие в прикладных искусствах является, следовательно, волнообразным движением, колеблющимся между конструктивной и декоративной тенденцией; оно, как мы видели, совершается лишь постепенными переходами. Ни один стиль не появляется катастрофично, каждый лишь постепенно развивается из предыдущего.

Из этого следует, что наши названия стилей, говоря объективно, неверны, потому что они являются классификацией явлений, между которыми в сущности нельзя провести ясной границы, но и субъективно они неверны: если вообще необходима какая-нибудь классификация, она должна рассматривать все движение в целом от конструктивного начала до орнаментального конца. Мы, современные люди, в этом отношении страшно непоследовательны; мы различаем в средневековых движениях стиля только две главные формы: романскую и готическую, а в движении нового времени, вполне параллель-

ном ему, — четыре: ренессанс, барокко, стиль регентства и рококо. Безусловно необходимо откинуть эти отдельные, условные названия, которые помимо всего прочего, просто как слова, не всегда понятны, взглянуть шире на историческое развитие и говорить о движении стиля античного, средневекового и стиля нового времени.

Только тогда мы можем поставить и пластику и живопись в связь с движением стилей, что не удавалось при обычном делении. В начале развития стиля и то и другое искусства безусловно подчинены законам целесообразности: их главное назначение украсить архитектуру. Вначале они стоят еще на равных правах с орнаментом. Пластика связана с плоскостью, она является только фигурной декорацией или плоским рельефом; живопись является только линейной стенописью, обе зависят от архитектуры и служат ее конструктивной ясности. Каждая фигура совершенно обособлена и группа является лишь рядом параллельно стоящих фигур. В тех случаях, где появляется отдельная фигура, например, на гробнице, она представляет собой памятник и поэтому связана. Но движение, аналогичное движению в архитектуре, возникает и здесь; отдельные фигуры становятся свободнее в своих движениях и все сильнее определяются в пространстве. Утрачивается всякая целесообразность; плоскости начинают разрушаться. Мы часто видели, что пространственное движение, которое в отдельной статуе достигает в конце концов крайних пределов в передаче моментального, приводит, аналогично с развитием архитектуры, к образованию группы, т. е. к связи между отдельными частями, пока, наконец, горельеф в пластике и импрессионизм в живописи разрушают последние остатки тектонического чувства плоскости. Наряду с ростом техники повышается и выразительность сюжета: нежное доходит до сентиментального, энергия — до грубости, пустой пафос является рядом с копирующим жизнь реализмом. Из обусловленного назначением художественного произведения все сильнее развивается произведение индивидуалистически созданное. Принцип чистого искусства является основным принципом всякой эпохи, неимеющей тектонического чувства. В начале развития, когда оно носит еще вполне тектонический характер, царствует прикладное искусство; когда стиль перестает быть тектоническим, наряду с ним становится на равных правах и часто даже получает предпочтение искусство, названное без известной дерзости «высоким» искусством. Любопытно, что при начале дорического стиля, романского и ренессанса эти притязания на господство продолжают существовать даже в то время, когда в архитектуре и художественной промышленности конструктивные тенденции прорываются уже с большой

силой. Это происходит, вероятно, потому, что прикладные искусства стоят в более тесной связи с культурными течениями самой жизни.

С другой стороны, бесспорно, что именно в этой стадии развития появляется реализм, который научает искусство добросовестности, необходимой для того, чтобы начать борьбу против современной, лишенной тектонического чувства архитектуры и оживить снова чувство целесообразности. Рококо и современный нам стиль являются тому показателями; с этой точки зрения становится понятным то странное явление, что во время сильнейшего разложения позднеготической церковной архитектуры и сильнейшего реализма в живописи, гражданская архитектура оставалась такой простой и была полна такой добросовестности.

Мы видели, что параллельно с этим развитием меняется и поза человека. В эпохи сильного тектонического чувства она напряжена, свободна в эпохи, лишенные тектонического чувства; мы видели параллельные формы в музыке и литературе. Нельзя, однако, считать ни одно из этих явлений первоначальным, первопричиной. Они все зависят от вкуса времени и проявляются почти одновременно. Не создает стиля, как это часто утверждали, и развитие техники; оно идет с ним параллельно, часто даже зависит от него, как это можно было доказать. Греческая пластика около 550 года стала более тонкой не потому, что она стала работать в мраморе — до этого употребляли порос (известковый ракушник); готика стала употреблять прозрачную эмаль не потому, что сквозь нее просвечивало серебряное дно. Эллинская скульптура перешла на более благородный материал тогда, когда грубый не удовлетворял уже больше ее замыслам, готика стала употреблять серебряный фон для того, чтобы усилить красочность прозрачной эмали. Если признать, что употребление штукатурки в конце XII столетия разложило строгие формы романской пластики, тогда нужно будет признать, что ею был создан тоже и завиток рококо; не вероятнее ли, однако, предположить в обоих случаях, что становившийся более подвижным стиль должен был выбрать более мягкий материал, подобно тому, как рококо должен был в свое время отыскать для своих целей фарфор. Если мы признаем, что выбор материала и технику определяет сам стиль, тогда понятным становится парадокс, что церкви поздней готики из тесаного камня изящнее, чем серьезные тяжелые храмы, которые строили из мягкого известняка суровые племена северной Германии; что берлинский барокко сдержаннее мюнхенского, что рококо Сан-Суси суше рококо Вюрцбурга. Но именно это доказывает, что общие движения в народной жизни оказывают на пере-

мену стилей сильное, почти решающее влияние. Не духовные движения, возникновение или упадок религий, например, потому что они сами являются продуктом развития, но материальные движения в жизни народа и ее экономике. Тектонический стиль создается всегда самым сильным народом своего времени; сообразно с местными и племенными особенностями он вырабатывает в нем разнообразные характерные отличия. В стилях, лишенных тектонического чувства, заложена, наоборот, нивелирующая, интернациональная тенденция. Возможно, что такие стили и возникают именно благодаря этой тенденции.

С другой стороны, следует указать и на социальные условия, которые создали тектонический стиль светской готики, на экономические причины, которые в XIX столетии задержали развитие тектонического стиля. Всякому тектоническому стилю присуще нечто демократическое, потому что простота его форм делает доступной, даже и для бедняка, любую из его красот. Любой ремесленник с полной последовательностью и, следовательно, достигая совершенной красоты, может, даже должен создать такие произведения. Деструктивный, богатый орнаментикой стиль, совершенно наоборот, позволяет вполне пользоваться своей красотой лишь достаточным классам; в нем работы ремесленников, как показывают, например, деревенский рококо и так называемый стиль «молодежи» (Jugendstil), всегда будут менее ценными продуктами, потому что простому чувству ремесленника недоступны сложные формы во всей их тонкости.

Из этого вытекает, согласно историческому опыту, тот факт, что свободные народы и в культурном отношении являются более сильными. Но если принять в соображение то обстоятельство, что деструктивные и конструктивные стили чередуются с неизменной последовательностью, то нужно будет предположить, что именно здесь находится тот пункт, в котором законы истории искусства переходят в общие законы истории человечества.

Стиль не создается сознательно, но зависит от закономерных движений созидания и разрушения, от общего закона развития. Этот закон и является, быть может, сам по себе последней причиной.

С этой точки зрения становится понятным и знак, под которым стоит наше время. Импрессионистическое движение — последний результат движения стиля в XIX столетии. Оно обозначает, в противоположность общему движению стиля, последовательное развитие в сторону выразительности. Развитие обнаруживается благодаря этому со всей силой, но оно все-таки не доходит до полной противоположности. Таким могло быть только движение, направленное в сторону струк-

тивности. Мы видели, что такое движение действительно существует в наше время; оно исходит из прикладного искусства и ремесла, но имеет своих поборников в пластике, и установленное нами правило, что новые формы стиля создают прикладные искусства, в то время как пластика и живопись еще связаны с прошлым и делают из него последние выводы, находят себе подтверждение и в нашем случае. Добросовестный реализм пластики и живописи пробуждает и в данном случае добросовестное чувство целесообразности. Пластика и живопись борются бок о бок с прикладными искусствами. И может статься, что из этих битв для нас будет вызвана красота новой жизни, возникшая всецело из условий современности, такая же необходимая и сильная, какой была красота греков и красота романского средневековья.



## Примечания

*Стр. 65. Рис. 29.* Искаженная фотографией перспектива на рисунке может вызвать недоразумение. Три большие арки, изображенные на рисунке, являются тремя сторонами квадрата, на котором лежит купол, видный только в его задней части и перекрывающий все изображенное на картине пространство. Из устоев видны только два восточных, из парусов тоже только два восточных, часть третьего видна справа на переднем плане.

*Стр. 67. Рис. 30* передает внутренность базилики в реставрированном после пожара 1823 года виде. Главные различия заключаются в потолке, балки которого заменены кассетами, и в мозаичном убранстве верхней части стены среднего корабля. Первоначально мозаичные картины проходили по ней двумя сплошными рядами.

*Стр. 79.* Техника чаши Тассило описывается (Lehnert, *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, стр. 213) следующим образом: «Кубок медный; на стенах его поясные изображения спасителя и четырех евангелистов с их символами, на ножке изображения четырех святых. Остальная поверхность покрыта густо позолоченным орнаментом, который глубоко врезается в фон сосуда».

*Стр. 97.* Автор хочет объяснить следующее различие ребра и нервюры. Ребро не является самостоятельным архитектурным элементом, это простая грань, просто место соединения двух соседних распалубок, т. е. сферических секторов свода. В этом месте распалубки опираются одна на другую, и сдвигание всего свода зависит главным образом от такого взаимного давления одной распалубки на другую; местом, где суммируется все давление, и является ребро. Наоборот, нервюра является самостоятельным остовом, на который ложатся распалубки. При посредстве нервюр их давление передается на устой, что в значительной мере облегчается тем, что подъем стрельчатого свода очень крутой, и давление, уже благодаря этому, переносится книзу.

*Стр. 145.* Рисунок оригинала, изображавший ратушу в Заальфельде, заменен изображением замка Гартенфельс в Торгау (1532—1544). За исключением того, что в данном случае башня с лестницей помещена не в углу двора, но посредине стены, рисунок не встретит противоречия с описанием. Само устройство лестницы является на нашем примере весьма показательным.

*На переплете:*  
*Кносский дворец на острове Крит. Нижний ярус светового колодца, при-  
мыкающего к царским покоям.*

**Кон-Винер**  
**ИСТОРИЯ СТИЛЕЙ**  
**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

ЛР 064887 от 24.12.1996 г.

Подписано в печать 5.09.98 г. Формат 60 × 90/16.

Объем 14,0 п. л. Печать офсетная. Бумага офсетная. Тираж 4 000 экз.  
Заказ 905.

ЗАО «Сварог и К», 119034, г. Москва, ул. Остоженка, 3/14.

Отпечатано в полном соответствии  
с качеством предоставленных диапозитивов  
в ОАО «Можайский полиграфический комбинат».  
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.

22-04