

Предисловіе.



настоящая книга — это первая попытка дать на русскомъ языкѣ, въ живомъ и сжатомъ изложеніи, картину общаго хода развитія искусствъ съдревнѣйшихъ временъ до нашихъ дней. Все изданное у насъ по этому предмету до сихъ поръ представляетъ переводъ иностранныхъ компиляцій, годныхъ болѣе для справокъ, чѣмъ для чтенія; изданія хорошо иллюстрированнаго, наглядно воспроизводящаго плоды творчества въ сферѣ образныхъ искусствъ, у насъ не было совершенно. Авторъ настоящаго сочиненія старался, обойдя излишнія и спеціальныя подробности, держаться возможно болѣе общедоступнаго изложенія. Его

трудъ ниѳоимъ образомъ не учебникъ и, тѣмъ болѣе, не ученое сочиненіе: это книга для чтенія, пособіе при изученіи исторіи.

Авторъ смѣетъ думать, что предлагаемое изданіе должно заинтересовать вообще образованное общество, и художниковъ по преимуществу. При прохожденіи курса Исторіи Искусствъ въ Академіи Художествъ, вниманіе учащихся обращается болѣе всего на эпоху классицизма,—и съ позднѣйшими стадіями искусства они знакомятся въ большинствѣ случаевъ по отрывочнымъ журнальнымъ статьямъ. Предлагаемое сочиненіе пополнить для нихъ этотъ ошутительный пробѣлъ.

М. М. Тиндигъ.

С.-Петербургъ.
1882—1885 годъ.



ВВЕДЕНІЕ.

Введение.

Доисторическая эпоха.—Свадный період.—Пастушескія племена.
Задачи эстетики.



I.

ревнѣйшіе изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ старины свидѣтельствуютъ, что за 5000 лѣтъ до насъ жили народы, обладавшіе высокой степенью культуры и ленивымъ, опредѣленно сложившимся взглядомъ на искусство. Очевидно, что

такая культура не явилась сразу, но имѣла огромный подготовительный періодъ времени, въ течение котораго крѣпла и созрѣвала человѣческая мысль. Періодъ этотъ, когда гений человѣка ищетъ, въ полномъ смыслѣ слова, борьбу за существованіе, добивался путемъ извѣрочнаго труда пѣкоторой жизненной обзавѣченности, — періодъ этотъ извѣстенъ намъ только по раскопкамъ, — но тѣмъ остаткамъ, что мы находимъ въ курганахъ, на отшельствѣ, въ старыхъ пещерахъ, въ обвалахъ береговъ.

При взглядѣ на эти зачатки цивилизаціи, насъ поражаетъ сразу то стремленіе къ эстетической формѣ, которое не туждо было первобытному человѣку на самыхъ первыхъ ступеняхъ развитія.

Человѣкъ былъ такъ жалокъ, такъ безконечно слабъ среди окружающей его гигантской фауны. Эти мастодонты, диплотеріи, колоссальные олени, тигры, плавающія ящерницы, грозили ему на водѣ и на сушѣ. У него не было никакого оружія кромѣ суковатой палки, съ обожженнымъ въ огнѣ концемъ. Но ужъ и эта палка нѣсколько отличала его отъ прочихъ, од-

ренныхъ шистикомъ животныхъ: онъ зналъ огонь, онъ хранилъ его. Онъ видѣлъ, какъ дубъ загорается отъ удара молнии, какъ лава течетъ по склонамъ вулкана и воспламеняетъ дерево. Онъ унесъ этотъ огонь и поддерживалъ его между камней. До этого еще никто на землѣ не додумывался.

Человѣкъ видѣлъ, какъ бобры-великаны устраивали посреди рѣчки селеніе и соединяли его плотинами съ берегомъ. Хитрое подпирание домика силами давало особенную прочность постройкѣ. И потъ, поливаясь подобныи же сильными человѣческими деревьями, застраивался маленькими поселками, гдѣ живутъ семьи и роды, гдѣ постоянно поддерживается огонь, процѣптуютъ тѣ несложныя мастерскія, безъ которыхъ немислимъ самый незатѣйливый домашній обиходъ. Острые зубы и клыки, посаженные на палки, оберегаютъ въ крайнемъ случаѣ отъ нападенія неприятелей. Необходимость защиты отъ разныхъ невзгодъ, такъ называемая борьба за существованіе, создаетъ примитивное оружіе и постройки.

А бороться было съ чѣмъ. Дѣйственные тропическіе лѣса, покрышіе въ то время Европу, держали въ страхѣ его обывателей. Мохнатоу мамонту одного измѣха хоботомъ достаточно было, чтобы не только убить любого силача, но и разметать въ прахъ его убогое жилище. На томъ мѣстѣ, гдѣ теперь стоитъ Парижъ, среди лѣвъ, гроздевъ винограда и переплетенной прозрачной сѣтки плюща, гнѣздились огромныя змѣи, извивавшіеся на сучьяхъ ста-

тридцати-аршинного дерева sequivia gigantea. Дикія лошади паслись по тучнымъ пастбищамъ теперешней Германіи. Ко всему присматривался человекъ, все это его поражало, онъ запоминать эти образы, носилъ ихъ въ себѣ, часто даже боготворилъ ихъ,—и когда ему подъ руку попался мало-мальски подходящій матеріалъ,—онъ воссоздавалъ ихъ изображеніемъ, грубо, подѣлками, но самобытно, быть можетъ съ сильнѣйшимъ нормовымъ вдохновеніемъ. Чѣмъ творять пылкіе художники свои произведенія.

При раскопкахъ мы перѣдко встрѣчаемъ выцарапанныя на слоновой кости изображенія головы носорога, оленя, коня — и даже цѣлаго мамонта. Какой-то дикой таинственной силой дышатъ эти рисунки,—и во всякомъ случаѣ талантомъ несомнѣннымъ.

По прилагаемому рисунку можно судить насколько прилеженъ и удаченъ очеркъ допотопнаго слона, переданный неукладнымъ художникомъ. Онъ несравненно выше позднѣйшихъ египетскихъ и ассирийскихъ рисунковъ: онъ безспорно лишенъ всякой условности и педантизма.

Едва человекъ обезпечилъ себя хотя немного, едва онъ мало-мальски чувствуетъ себя безопаснымъ—заглядываетъ въ красноты. Его поражаютъ яркіе цвѣта красокъ,—онъ расписываетъ себѣ тѣло всевозможными колерами, натираетъ его жиромъ, обвѣшиваетъ наизапасъ на шнурокъ ожерельями изъ ягодъ, фруктовыхъ косточекъ, костей и корней, даже просверливаетъ себѣ кожу для закрѣпленія украшеній. Густыя сѣти лѣзятъ ушатъ его плести себѣ койки для покая, и онъ плететъ первобытныя гамаки, уранивая стороны и концы, заботясь о красотѣ и симметріи. Упругія вѣтви наталкиваютъ его на мысль о лукѣ. Трениемъ одного куска дерева о другой добывается искра. И на ряду съ этими необходимыми, необычайной важности открытіями, онъ заботится о плескѣ, ритмическихкіхъ

движеній, пучкахъ красивыхъ перьевъ на головѣ и тщательной росписи своей физиономіи.

Море выбрасываетъ гладко обточенные прибоемъ камни. Разбить ихъ на части, прибрежный житель получаетъ почти готовый наконечникъ оружія. Острый край раковины служитъ ему ножомъ. Морская трава даетъ превосходныя веревки, рыбьи кости — иглы, а древесная смола — клей. Всѣмъ этимъ пользуются люди, давая всему возможно-болѣе правильную, отбѣивающую назначенію форму.

Какъ въ первые два года жизни ребенокъ пріобрѣтаетъ такую массу познаній, что съ ней едва ли сравнится все его знаніе послѣдующихъ лѣтъ, такъ и первобытный человекъ, на своихъ низшихъ ступеняхъ развитія, дѣлаетъ массу такихъ величайшихъ открытій, съ которыми едва ли могутъ тягаться всѣ позднѣйшія его открытія и изобрѣтенія, хотя бы они и

послали на себѣ громкія имена ихъ авторовъ: Ньютона, Уайта, Эдисона. Важна инициатива, выпущенная въ каждомъ дѣлѣ: данъ толчекъ — движение будетъ.

Какова же была жизнь въ эти отдаленныя отъ насъ эпохи? Можемъ ли мы себѣ представить



Рис. 1. Изображеніе мамонта на кости. (Изъ раскоп. Южн. Франціи).

человѣка лишенаго всѣхъ условій современной цивилизаціи? Чтобы разрѣшить этотъ вопросъ, бросимъ взглядъ на современныхъ дикарей—пу хотя бы на австралийцевъ.

Океанійцы живутъ въ пещерахъ, или въ примитивныхъ шалашикахъ. Они натираютъ кожу жиромъ, волосы вѣчно растрепанные, свалившиеся. Нѣкоторые племена не нуждаются въ огнѣ: ѣдятъ сырымъ червей, пауковъ и гусеницъ; только при случаѣ—рыбу и дичь.

Ужаснымъ трудомъ, съ помощью тресна, добывается у сѣверныхъ племенъ огонь, и поддерживается до перваго дождя; южныя племена считаютъ это роскошью. Одежда ихъ заключается въ простомъ кускѣ коры, кое какъ приспособленномъ вокругъ бедеръ. Они выходятъ на поиски пищи только

когда голодны. Язык их бѣденъ до того, что отвлеченныхъ понятій на немъ не существуетъ. Названія видимыхъ предметовъ: дерево, лодка, камень и пр.—у нихъ есть, по понятіямъ: добродѣтель, слава, умъ и др.—у нихъ не имѣется. Представленія о прошедшемъ и будущемъ имъ не доступны. Счета дальше десяти у нихъ нѣтъ. Бога у нихъ нѣтъ, есть только смутное понятіе о дьяволѣ, злой силѣ, которой надо страшиться. Они не стѣснялись ѣдать своихъ дѣтей, родителей, родственниковъ.

Картина ужасная! Это низшая ступень челоѣческаго развитія. Но если внимательно рассмотреть изображенія этихъ первобытныхъ представителей челоѣческаго рода, насъ поразитъ одно явленіе: ясное стремленіе въ нихъ къ красотѣ и изяществу—(конечно своеобразному). Ихъ грязная копна волосъ украшена улитками, костями и комками глины. Это отвратительно въ натурѣ, но симметрично, и не лишено известной граціи на портретѣ. Лица ихъ расписаны презыщайпо симметрично, даже въ оборотныхъ ушахъ (у канибаловъ Винуа Леву) соблюдается правильная симметричность болтающихся

лохмотьевъ кожи. У нихъ каледонцевъ прическа настолько сложна, что сдѣлала бы честь любому куаферу. На ногахъ и рукахъ у нихъ браслеты, на шеѣ ожерелья, въ носу кольца и палки. Словожъ, чувство гармоніи говорить въ немъ, въ первобытномъ челоѣкѣ, ранѣе всѣхъ другихъ чувствъ и знаній.

Было бы излишне вдаваться въ подробности, была-ли когда нибудь Европа заселена подобными племенами, или пришельцы изъ Азіи, заселившие ее, обладали значительной степенью культуры. Накопѣтъ вопросъ о томъ, когда именно наши предки находились на первобытной ступени развитія—едва-ли разрѣшимъ, хотя доисторическая археологія имѣетъ теперь много послѣдователей, и научная литература каждый годъ обогащается новыми матерьялами.

Идти точными изысканіями въ глубь невѣдомыхъ вѣковъ—не безопасно; но гипотезы современныхъ ученыхъ утверждаютъ, что ледниковый періодъ, продолжавшійся около ста тысячъ лѣтъ, подулъ уже до известной степени культурнаго челоѣка изъ предыдущаго періода. За послѣднее время даже возникъ вопросъ о существованіи челоѣка въ концѣ третичнаго періода. Самые добросовѣстные вычисленія заставляютъ предполагать, что поглотило челоѣка въ Европѣ произошло за миллионы лѣтъ до нашей эры *).

Мы не знаемъ, когда „ударилъ“ чашъ умственнаго пробужденія челоѣчества“ и разумъ одержалъ побѣду надъ чувственностью. Мы знаемъ только, что протекло безконечное количество вѣковъ, и теченіе которыхъ родилось и умерло безконечное количество людей, быть можетъ умныхъ, богато-одаренныхъ, красивыхъ, обладав-

шихъ колоссальными способностями, по о которыхъ до насъ не дошло никакого намека, которые исчезли въ ничто безслѣдно, какъ тѣ облака, что послышались въ то время надъ землею. Они, быть можетъ, совершили свое: вложили свою лепту въ

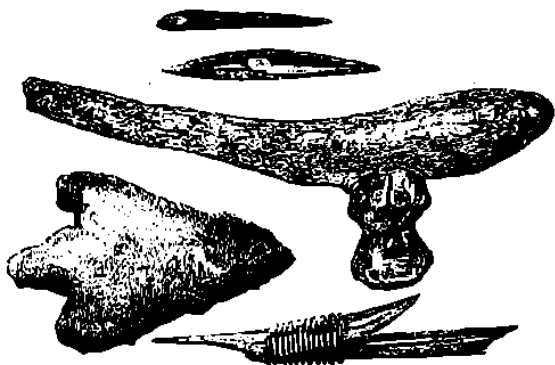


Рис. 2. Прimitives оружіе (изъ камня и кости).

сокропнищцу знаній и усовершенствованій и пропали навсегда, уступивъ мѣсто новымъ поколѣніямъ.

Каменный періодъ, т. е. періодъ, когда оружіе изготовлялось челоѣкомъ изъ камня, смѣнился періодомъ бронзовымъ и желѣзнымъ. Степень развитія націи и окружающей ея условія вліяли, конечно, на быстроту переходовъ изъ одного періода въ другой. Съ одной стороны—насъ отдѣляетъ отъ каменнаго періода 50 тысячъ лѣтъ; съ другой—каменный періодъ тянулся у некоторыхъ народовъ до нашего времени **).

*) Мортале, Буржуа, Карль Рабейро и др.

**) Краппеншпикковъ, посѣтившій въ прошломъ столѣтіи Камчатку, рассказываетъ, что камчадальскими металлами неважно, и все необходимое дѣлается изъ костей и горнаго дымчатата хрустала.

Определенный, вполне точный периодъ жизни до-историческаго европейца — это эпоха свайныхъ построекъ. Известна всѣмъ случайность открытія этихъ водныхъ селеній. Въ 1854 году вода въ Цюрихскомъ озерѣ спала и обнаружила ряды свай съ озернымъ наносомъ песка и ила. Тщательнымъ изслѣдованіемъ указали, что это остатки бывшихъ построекъ. Дѣйствительно, подъ плоямъ оказалась масса каменнаго оружія и утвари. Очевидно было, что свайная деревня погибла отъ пожара, и вещи, попавъ горящими въ воду, обуглились, и тѣмъ спаслись отъ гниенія. Та-

коже на черевкѣ корзина моментально ею наполнилась. Связаніе съ берегомъ совершалось съ помощью мостовъ, которые иногда спускались, а иногда закрѣплялись подпудной плотной, на тотъ случай, чтобы непрошенный тигръ не явился въ селеніе. По берегамъ и въ долинахъ были поля, засеваемые пшеницей и ячменемъ; зерна раздроблялись между двухъ грубыхъ жернововъ, — и получалась мука очень грубо молотая, изъ которой склеивались небольшіе хлѣбцы на раскаленныхъ камняхъ. Ленъ и конопля служили для плетенія одежды (ткацкій станокъ

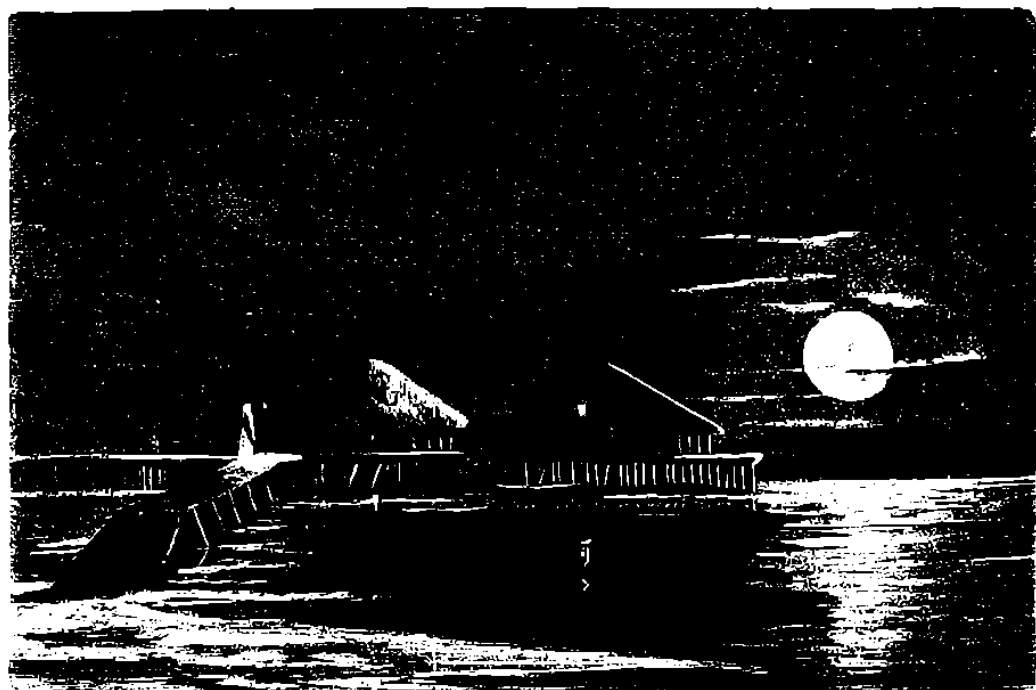


Рис. 3. Свайныя постройки.

кимъ образомъ найдены были жилища, о которыхъ говоритъ Геродотъ въ пятой книгѣ своей исторіи, — и сообщеніе его оказалось правдивымъ и на этотъ разъ.

Свайныя постройки занимали иногда обширную площадь: на одномъ озерѣ нашли остатки деревни въ 35 тысячъ свай. Это были простыя плетенныя и досчатые хижины, съ подъемнымъ люкомъ, черезъ который спускались внизъ къ лодкѣ. Лодка — выдолбленный челнокъ, — служила вѣроятно и для рыбной ловли, и для сообщенія съ берегомъ. Впрочемъ Геродотъ увѣряетъ, что въ этихъ озерахъ было столько рыбы, что

быть конечно еще неизвѣстны). Въ кладовыхъ встрѣчаются сушенныя груши, яблоки, орѣхи и вишни. Коровы, козы, овцы, свиньи и неизмѣнная собака — составляютъ его домашній скотъ.

Свайныя постройки не есть исключительное жилище, присущее какому нибудь одному племени. Остатки ихъ находятся и въ Германіи, и въ Шотландіи, и въ Ирландіи, и въ Остзейскомъ краѣ, и на Кавказѣ. Несомнѣнно, что огромная масса народовъ, наводнившая Европу, имѣла одни общіе архитектурныя элементы, воспринятые непосредственно отъ суровой необ-

ходимости. О какомъ либо стилѣ говорить еще невозможно, — это просто была база, основание дальнѣйшему развитію устройства человеческихъ жилищъ.

* * *

Въ иныхъ условіяхъ были поставлены кочевныя племена, которымъ, довольствуясь легкой переносной палаткой, бродили съ своими стадами съ мѣста на мѣсто. Безкопечныя равнины дальняго сѣвера и центральной Азии, выработали совершенно своеобразную рассу людей, которой ихъ кочеванье вошло въ плоть и кровь, и для которой осѣданная жизнь — тягость. Таковы сажоты, арабы-номады, пожалуй даже цыгане. Патриархальный бытъ кочующихъ пастушескихъ племенъ, описанный такъ живо въ Библии, сохранился и до сихъ поръ во всей своей простотѣ. Несомнѣнно, что задолго до патриарховъ, за многія тысячы лѣтъ, кочевники точно также бродили по равнинамъ, выскыная пастбища. Нынешніе бедуины — живые представители забытой пастушеской жизни, тѣже грозные библейскіе поистивенные измаильтине.

Бродя изъ край въ край, заботясь только о стадахъ, довольствуясь не только заколотымъ бараномъ, но порою горстью финиковъ, сорванныхъ съ первой попавшейся пальмы, арабъ конечно не можетъ думать о посылкахъ. Болѣе того, — онъ питаетъ положительную антипатію къ землѣдѣлію и ремесламъ. Кое-какъ обработанныя шкура шолитъ замѣнить ему льнянымъ и шелковымъ тканямъ, на которыя онъ смотритъ съ презрѣніемъ. Оружія, кольца, украшеній, онъ выжигаетъ или покупаетъ у осѣдлыхъ и проезжихъ каравановъ, — да и то украшеній онъ предоставляетъ женщинамъ, а себя дозволяетъ носить только наборные юлеса.

Первобытнымъ оружіемъ обитатели пустыни былъ тотъ-же лукъ, который сохранился какъ необходимая необходимость до эпохи возрожденія, т. е. до времени изобрѣтенія пороха. „Измаиль выросъ и поселился на возвышенности, и сталъ стрѣлякомъ изъ лука“, говоритъ Библия *). Мечи и кони тоже были имъ не чужды: знакомъ быть имъ и идъ, которымъ намазывали боевое оружіе. Суруналъ, возросшій изъ пустыни патура, всю жизнь проводившій въ набѣгахъ и схваткахъ, казался

бы, повидимому, должна быть чужда всякой идеи излишняго. А между тѣмъ, бедуинъ, считая недостойнымъ мужчины обвѣшивать себя всякой дрянью, любитъ чтобы женщина была хорошо, красиво одѣта. Чѣмъ богаче мужъ, тѣмъ щедрѣе будетъ жена. Тутъ уже нѣтъ и въ поминъ дикихъ замашекъ океанійцевъ, которые накидываются на невесту съ такою силой, что когда приводятъ ее въ свое логовище, то руки у нея оказываются вывихнутыми, а ребра сломанными *). Тонкое, благородное спокойное сплетеніе составляетъ особую-характерную черту древнихъ патриарховъ. Стоитъ вспомнить идиллическую картину сватовства Ренеки, когда упрямлющій Авраама явился съ подарками къ его родственникамъ **). Въ числѣ подарковъ была золотая серьга, вѣсомъ въ пол-сикли, и два запястья. Эта серьга, конечно, предназначалась для носа, — такіа серьги до сихъ поръ носятъ бедуинки, — и да не смущаетъ художниковъ такая подробность туалета красавицы Ренеки. Бедуинки не прочь отъ раскраски лица; по мнѣнію ихъ мужей, онѣ выигрываютъ этимъ въ красотѣ, — слѣдовательно опять таки стремленіе къ прекрасному живо въ нихъ.

Бедуины живутъ, какъ и прежде жили, въ простой палаткѣ, сложенной изъ жердей, обтянутой полосатой покрывкой. Большіе шатры богатыхъ владѣльцевъ стада представляютъ обширное помѣщеніе, раздѣленное перегородками на отдѣльные небольшие закоулки, имѣющіе каждый свое назначеніе: для женщинъ, воиновъ, рабовъ, мелкаго скота и пр. Должно быть, по такимъ отдѣленіямъ ходитъ Лаванъ, отпескивалъ похищенныхъ Рахилью идоловъ (Бытiе, XXXI, 33). Иногда, быть можетъ, скотъ помѣщался отдѣльно — Іаковъ въ Суккобѣ для скота своего сдѣлалъ шалаши (Бытiе, XXXIV, 17).

Ни въ остаткахъ свайныхъ построекъ, ни въ типичнѣйшій Моисей мы не находимъ указаній, чтобы лошадь была домашнимъ животнымъ. Вѣроятно нелегко было человеку подчинить ее. Въ Аравіи верблюды и ослы замѣнили шолитъ лошадей; на верблюдахъ даже выѣзжали на бой, по свѣдѣтельству Діодора. Правду говори, на пустынномъ просторѣ арабскихъ степей

*) У океанійцевъ брачный обрядъ заключается въ томъ, что нѣсколько человекъ сразу бросаются на дѣвушку и каждый тащитъ ее къ себѣ. Пересилившій остальныхъ, беретъ несчастную себя въ жены.

**) Книга Бытiя, XXIV, 1—47.

*) Книга Бытiя, XXI, ст. 20, перев. Мандельштама.

перблюдъ, корабль-пустыни, болѣе приго-
денъ, чѣмъ лучшій копь. Забота объ укра-
шеніяхъ сбруи (которая въ сущности оста-
лась до сего для такой-же, какой мы ее
видимъ на псепірійскихъ барельефахъ) про-
стиралась у аравитянъ до того, что на
шеи перблюдъ налагали золотыя цѣпи.
(См. книгу Судей Израильскихъ, VIII гл.,
конецъ стиха 26).

Страсть къ блестящимъ украшеніямъ,
бездѣлушкамъ, свойственная женщинамъ,
дѣтямъ и дикарямъ, въ сущности не чужда
и мужчинамъ, — но онъ старается ее заглу-
шить въ себѣ, считая это недостойнымъ
сего. Это также врожденная страсть къ изыс-
ному, выражавшаяся въ примитивной формѣ.
Красота, пропорціи, — есть извѣстный гар-
моническій, чисто математическаго харак-
тера законъ, отъ котораго живому суще-
ству невозможно отдѣлаться, до того по-
ниманіе его инстинктивно. Онъ не чуждъ
и животнымъ, даже птицамъ, напр. „бе-
сѣдковой“, которая убираетъ себѣ гнѣздо
исключительно блестящими предметами,
или тѣмъ породить, гдѣ самцы стараются
привлечь на свою сторону подругу яркой
окраской перьевъ.

II.

Но прежде чѣмъ приступить къ систе-
матическому изложенію постепеннаго хода
развитія исторіи искусства, мы должны
сдѣлать небольшое отступленіе: сказать
два слова о задачахъ эстетики.

Опредѣленіе идеала, идеала чего бы то
ни было, выясняется только рядомъ прак-
тическихъ выводовъ. Житейскій опытъ ста-
риковъ, передаваемый новому поколѣнію,
совершенствуется имъ, и въ свою очередь
передается позднѣйшимъ потомкамъ для
далѣйшаго совершенствованія. Помощью
такой традиціи (ислѣдовательнаго преем-
ства) идея идетъ впередъ, прогрессируетъ,
стремится подойти возможно ближе къ
истинѣ, къ идеалу. Рядъ разнообразныхъ
фазисовъ, по которымъ идетъ человѣчество
достигая данный идеалъ, называется исторі-
ей. Исторія можетъ быть политическая,
если идеалъ ея — государственное благо-
устройство; исторія философіи — постепен-
ное достиженіе идеала высшаго самопо-
знанія; исторія искусства — прогрессивное
стремленіе къ идеалу прекраснаго и изыс-
наго. Прослѣдить постепенный ходъ раз-

витія этой идеи — и есть задача предлага-
емаго сочиненія.

Мы прошли огромное число стадій въ
дѣлѣ искусства, и на пройденномъ пути
яркими звѣздами блестятъ имена великихъ
творцовъ: Фидія, Праксителя, Рембрандта,
Рафаэля, Анджело, да-Винчи и пр. У
насъ есть Венеры Милосскія, Фроптоны
Паросеполя, Сикстинскія Мадонны, Моисей,
Тайныя вечера, — все это высочайшіе ху-
дожественные образцы, воплощеніе выс-
шихъ идей и понятій, лучшая духовная
сторона національностей, колоссальныя со-
зданія колоссальныхъ людей, носителей од-
ного изъ самыхъ священныхъ чувствъ, вло-
женныхъ въ человѣка — чувства прекрас-
наго. Ихъ создатели были люди чутко по-
нимавшіе законъ гармоніи красоты и иде-
альной правды.

Человѣкъ прикованъ къ землѣ; онъ не
можетъ создать никакого чисто вымышлен-
наго имъ образа, — въ деталяхъ этотъ об-
разъ все таки будетъ напоминать тотъ или
другой земной оригиналъ, и вдобавокъ бу-
детъ безсмысленъ, не будетъ имѣть сво-
его *raison d'être*. Природа заключила кру-
гозоръ человѣка въ такую скорлупу, изъ
которой ему никогда не выбраться. Только
повседневный опытъ можетъ служить учи-
телемъ писателю, актеру, живописцу, — ма-
лѣйшее уклоненіе въ сторону, — и мы прямо
говоримъ романисту: „характеръ не вы-
держиваетъ, утрировать, такъ люди не мы-
слятъ, не говорятъ“; мы говоримъ худож-
нику: „такое небо въ натурѣ нѣтъ; мы не
понимаемъ воздушной перспективы“. Кромѣ
природы у артиста нѣтъ другого учителя.

Но имѣетъ ли тѣмъ, наше слабое, бѣдное,
сравнительно съ этой природой, искусство
создастъ дивныя вещи: диллой красы Сик-
стинской Мадонны не было никогда въ на-
турѣ; мелодія Бетховена не могла сложиться
въ шопотѣ тростниковъ, и въ шелестѣ
лѣтъ; пергамскій торсъ Геркулеса одна-
ли существовать на землѣ. Никто никогда не
говорилъ такъ, какъ говоритъ Фаустъ у Гёте,
Донъ-Жуанъ у Пушкина, — а кто-же ста-
нетъ утверждать, что это не есть выс-
чайшіе проблески человѣческаго гения?

Стенографическій отчетъ любого судеб-
наго процесса, фотографическій портретъ,
съ отсутствіемъ ретуши, — вотъ точные
протоколы природы, совершенно близко къ
пей подошедшіе. А между тѣмъ кто-же
сравнитъ фотографію съ портретомъ ма-
сляными красками отъ руки, или судеб-
ную хронику, со сценой на судѣ въ шек-
спировскомъ *Шейлокѣ*? Гдѣ же граница
природы, гдѣ та черта, перешагнувъ ко-

торую искусство сходить съ своего пьедестала и обращаться въ протоколъ?..

Каждая вещь, каждое существо, каждый предметъ имѣть свою собственность, свой характеръ, свое самостоятельное я, существующее только именно этому предмету. Это и есть его сущность, могилъ его существования. Уловить эту сущность—двумя-тремя штрихами выразить ее, схватить характеръ вещи—вотъ задача искусства. Представимъ себѣ такого рода примѣръ. Двое спорятъ. Стенографъ тщательно записываетъ каждое изъ словъ; романтикъ схватить на лету, изложить самую суть спора, его ядро, его характерныя части. Изображеніе въ послѣднемъ случаѣ не только не потерпѣтъ,—но выиграетъ: всѣ ненужныя, случайныя подробности отброшены, распыляющія длинноты уничтожены, осталось только то, что имѣетъ прямое, непосредственное отношеніе къ дѣлу. Фотографія никогда не передастъ всей прелесть выразительнаго лица: она улавливаетъ извѣстный моментъ—слѣдовательно случайное выраженіе оригинала. Портретистъ, напротивъ того, старается уловить общее, наиболѣе присущее натурѣ выраженіе, старается отразить въ портретѣ характеръ.

Задача художественнаго произведенія: уловить характерную сторону предмета, опустивъ всѣ случайныя отклоненія отъ основнаго характера. Отсутствіе въ художественномъ произведеніи этихъ отклоненій и возвышаютъ искусство надъ натурой: идеалъ въ нихъ является чистѣе и полнѣе, чѣмъ въ природѣ.

* * *

Музыкальный звукъ есть непрерывный рядъ воздушныхъ колебаній одинаковой скорости. Прогрессирующая скорость колебаній звуковъ даетъ намъ чисто математическое отношеніе музыкальной скалы. Эта математичность отношеній и составляетъ ту прелесть ритма, которая чаруетъ насъ въ мелодіи и гармоніи. Тотъ законъ цифръ, который поражаетъ насъ красою общаго въ архитектурномъ сооруженіи, давая рядъ правильныхъ математическихъ пропорцій,—тотъ-же законъ составляетъ сущность музыки, и математичность звука изображается потными крутяками, расположенными на извѣстномъ разстояніи. Въ нашемъ слуховомъ аппаратѣ, назначенномъ для воспринятія шума, есть органы воспринимающіе членораздѣльные звуки, и развитіе органовъ этихъ конечно прямо зависить

не только отъ природы, но и отъ степени практической подготовки. Тоже можно сказать и о глазѣ.

Глазъ въ сущности назначенъ для воспринятія свѣта различныхъ степеней напряженности; но совершенствуясь и прогрессируя, онъ становится чувствительнымъ и къ чисто цвѣтовымъ ощущеніямъ. Впечатленіе цвѣта есть результатъ извѣстнаго количества колебаній частицъ эфира, причѣмъ скала спектра, подобно скалѣ музыкальной, имѣетъ восходящую и нисходящую скорость колебаній. Въ глазу есть не только аппараты для свѣтовыхъ ощущеній (палочки), но и для цвѣтовыхъ (колбочки);—ненормальность послѣднихъ влечетъ за собою *далтонизмъ* (нечувствительность къ извѣстнымъ цвѣтамъ). Цвѣтовыя ощущенія у дикихъ несравненно слабѣе, чѣмъ у интеллекта. Есть основаніе полагать, что наши предки не были способны различать то количество цвѣтовъ, которое различаемъ мы; несомнѣнно, что и мы различаемъ далеко не всѣ части спектра, какъ это и подтверждаетъ фотографія, дающая выше фіолетоваго еще дѣленія. Но несомнѣнно и то, что глазъ прогрессируетъ и истощитъ время, когда чувствительность его разовьется до значительнаго максимума. Каждый художникъ знаетъ, до чего совершенствуется глазъ при работѣ съ натуры. Тона, которые прежде были неуловимы—становятся совершенно ясными; самостоятельность каждой краски въ мѣшанинѣ тоновъ выступаетъ какъ нельзя болѣе опредѣленно. Словомъ, живописцы видятъ несравненно больше чѣмъ толпа, воспринимающая свободно самые тончайшіе переливы красокъ. Умѣнье *видѣть* нередко составляетъ пороки или достоинства цѣлыхъ націй: приземистость, коренастость ассирійскихъ фигуръ, геометрическая сухость египетскихъ строини гармонія греческихъ—указываютъ не на отличительныя черты фізіологическаго строенія племени, а на способъ *смотрѣть*, выработанный въ націи совокупностью множества условій.

Музыкальная гармонія—какъ результатъ колебаній воздуха въ извѣстной математической пропорціи—дѣлается на наши нервы самымъ благоприятнымъ образомъ. Отступленіе отъ этой пропорціи влечетъ за собою какофонію, которая можетъ раздражать ухо до нестерпимаго перваго разстройства. Почти такое-же впечатленіе могутъ произвести ощущенія цвѣтовыя. Попробуйте обить кабинетъ ярко-оранжевыми обоями и обставить ярко-красною мебелью: такое

сочетаніе сведетъ съ ума человѣка, выжи-
ветъ его изъ компаніи. И тутъ, какъ и
въ музыкальной скалѣ, надо подбирать
для аккорда опредѣленные пропорціи. Если
соотвѣственно семи нотамъ *сѣ, ге, ми* и
т. д., мы расположимъ семь цвѣтовъ спек-
тра и будемъ провѣрять музыкальными ак-
кордами цвѣтовыя сочетанія, — то полу-
чимъ небезынтересный эквивалентъ: гар-
моничное сочетаніе въ одномъ случаѣ, бу-
детъ гармонично и въ другомъ. Солод-
ный колоритъ старыхъ мастеровъ съ ихъ
глубоко обдуманнѣшими цвѣтовыми пятнами
дастъ полный, могучій аккордъ *).

Итакъ, съ пѣвней стороны, искусство
подчинено тому-же вѣковѣчному матема-
тическому закону, который составляетъ
сущность закона тяготѣнія и правитъ мі-
ромъ. Отдѣльныя, побочныя условія за-
ставляютъ его болѣе или менѣе уклониться
съ прямого пути, по исканію строго опре-
дѣленныхъ идеаловъ ясно видно даже въ
примитивныхъ памятникахъ зодчества, въ
пирамидахъ. Съ поразительной ясностью
оно опредѣлилось въ Греціи и Римѣ, дало
могучіе результаты въ новѣйшія времена, —
и имѣетъ обширное поле развитія для
грядущихъ поколѣній...

*) Французы, эти ярые поклонники колорита,
говорятъ про Карольуса Дюрера: „онъ кладетъ изо-
браженіе на музыку“. Дѣйствительно, у него порою
краски поютъ; — гармонія ихъ изломываетъ лيري-
ческое стихотвореніе.



ГЛАВА ПЕРВАЯ.

ЕГИПЕТЪ.

ЕГИПЕТЪ.

Страна и народъ.—Пирамиды.—Иероглифы.—Живопись.—Скульптура.—Идея храма.—
Одежда.



I.

Въ сѣверо-восточномъ углу Африки, между песчанымъ моремъ Сахары и узкой полосой Чермнаго моря тянется извѣтная долина Нила. Ниль создалъ эту страну: онъ оживилъ безплодную каменистую пустыню, нанесъ на берега

плодотворнаго ила, превратилъ ее въ сызноватую чудную садъ, ежегодно орошаемый его разливами. Каменистая гряда горъ защитила страну отъ песчаныхъ заносовъ запада, а влажный воздухъ и длинная ночь, на которой растительность достигла изумительной силы — сдѣлали то, что съ незапамятныхъ временъ глубокой древности здѣсь обжили прикочевавшіе съ востока народы, и основали прочное, оригинальное государство, съ такими специальными, исключительнымъ міровоззрѣніемъ, что на долго обратили долину Нила въ какую-то загадочную, таинственную страну. Религія, архитектура, пластика, живопись, все это развивалось здѣсь въ такихъ самообытныхъ формахъ, и при томъ на такихъ прочныхъ основаніяхъ, что послужило базисомъ не только мазоазійскому, но и европейскому искусству.

Загадочная дымка, окутывавшая сорокъ вѣковъ Египетъ, слетѣла только въ очень недавнее, сравнительно, время — дѣтъ восемьдесятъ назадъ, когда появилось въ печати великолѣпное изданіе Champollion-

père, — „Description de l’Egypte“, — этотъ знаменитый плодъ египетской экспедиціи генерала Бонапартѣ. Говори поэтическимъ слогомъ профессора Вругша, — „Вогини нильской долины, пробужденная громомъ пушекъ подъ пирамидами, восприняла отъ своего глубокаго тысячелѣтняго сна“. Запахъ ниль — и престолупутая страна древней мудрости предстала передъ нами въ настоящемъ свѣтѣ.

Еще иѣкогда Геродотъ, „pater historiarum“, объѣзжая берега Средиземнаго моря и руководимый жрецами, съ изумленіемъ останавливалъ свои взгляды на колоссальныхъ пирамидахъ и обелискахъ, на непоколебимой стѣнѣ иероглифическихъ кривокозъ, сызноватъ покрывшей стѣны и колонны зданий. Когда Римъ пришелъ во времена имперіализма въ непосредственное соприкосновеніе съ Египетомъ, мѣтніе о таинственности его, непонимому, укрупнилось еще сильнѣе. Дѣло въ томъ, что не ставши на точку египетскаго міросозерцанія, нельзя понять и усмыслить себѣ аллегорическія изображенія и постройки долины Нила. Теперь же, когда благодаря счастливой находкѣ Розетскаго камня съ надписями на трехъ языкахъ, въ томъ числѣ и на египетскомъ, и переводу евангелія на коптскій языкъ греческими буквами, найденъ ключъ къ иероглифическому начертанію, Египетъ со всей тяжеლობностью и лопкостью своихъ понятій явился передъ нами. Великолѣпныя изданія Roberts, Lepsius, Rosellini и другихъ раскрыли во всей точности и подробности основы египетскаго искусства.

Искусство Египта — древнѣйшее, о ко-

торожь мы нѣмѣхъ историческіи свѣдѣнія. Свѣдѣнія наши доходятъ до третьяго тысячелѣтія до Р. Х.,—и эта эпоха застасть уже египтянъ на высотѣ политическаго благоустройства и блестящаго бытозавитія. Съ теченіемъ времени, ихъ искусство, постепенно оформляясь, дало наконецъ такіе законченные сильные образцы, что они стали канономъ, который воспроизводился потомъ безъ всякой существенной перемены въ теченіи тысячелѣтій.

Египтяне были пришельцы изъ Азіи. Это было одно изъ тѣхъ семитическихъ племенъ, которыя одновременно съ аріями двигались изъ центральной Азіи *), располагаясь по Европѣ, Африкѣ, черезъ Гималаи къ югу, на сѣверъ за Черное море. На берегахъ Нила случилось тоже, что и всюду въ другихъ странахъ: пришельцы поработили туземцевъ, и сами ассимилировались съ ними. Семиты сѣмшались съ эфиопами и дали новую расу, сплоченную традиціями настолько плотно, что впоследствии никакой чужеземный элементъ не могъ повліять на чистоту ихъ крови. Они служили изолироваться и отъ поработенныхъ іудеевъ, и отъ побѣдителей грековъ. Даже реформы Псамметиха не поколебали разъ установленнаго принципа. Путешественникъ, странствующій теперь въ странѣ пирамидъ, не безъ удивленія замѣтитъ, что тѣхъ египтянокъ, съ математической точностью воспроизведенныхъ въ старой стѣлонисѣ, сохранился и до сихъ норъ среди мѣтнаго населенія, — а подобную чистоту породы мы можемъ замѣтить развѣ только среди евреевъ.

Мы уже сказали, что Нилъ создалъ страну. Но создавъ ее, онъ же создалъ и египетскую мудрость. Могучее вліяніе

священной рѣки сказалося всюду: и въ наукѣ, и въ архитектурѣ, и въ пластикѣ, въ самомъ складѣ ума, понатій, во взглядахъ на природу. Повторился неизмѣнный законъ, повторившійся всюду: искусство не явилось чѣмъ-то случайнымъ, паноснымъ, — оно резюмировало народный духъ, который въ свои чередъ былъ только продуктъ мѣстности.

Вспомъ, въ старой Эѳіопіи, выпадаютъ сильные ливни, поднимаютъ воду въ Нилѣ. Постепенно, отъ истока къ устью, воды начинаютъ надвигаться все больше и больше, пока наконецъ онъ, переполненный, не выступитъ изъ береговъ и не затопитъ всю страну, оставляя по себѣ близкостепенную почву для посѣва. И часть разлива — празднество для Египта: онъ жжетъ потѣнные огни, зажигаетъ иллюминацію на лодкахъ, празднуетъ ночь канли, переполнившей русло. Если же этой канли не надѣтъ — горе и голодъ ожидаютъ страну. Сухую почву окончательно выжжетъ солнце, ея производительная сила изсякнетъ — и райская долина обратится въ пустыню. Неразлитіе Нила — смерть Египта. Удивительно-ли, что мѣтнаго жителя боготворитъ рѣку, зоветъ ее „благословеніемъ, изобиліемъ, отцомъ страны?..“

Итакъ, египтянинъ знаетъ, что каждый годъ его жилище будетъ окружено въ мѣстное время водой. Отсюда простое свѣдѣніе, — прочность, монументальность каждой постройки, особенно общественной. Деревянные, наскоро сколоченные домики немыслимы: ихъ учить разливъ. Стѣна должна сильно противостоять волнамъ, и потому, въ большинствѣ случаевъ, дѣлается для большаго сопротивленія наклонной. Затѣмъ является свѣдующая приманъ необходимость: отводный каналъ, предохраняющій до известной степени постройки. Слѣдовательно, на ряду съ архитекторами должны явиться техники-инженеры. Вокъ-о-вокъ съ канализаціей идетъ земледѣіе: для правильнаго раздѣла участковъ земли требуются выработанные, установленные приемы, для разграниченія частной собственности. Является земледѣіе.

Но этого мало. Странѣ надо знать точное время развитія священной рѣки. Устанавливается календарь — это первое дѣло астрономіи. Астрономія ставится на высочайшую ступень знаній. Цѣлая каста отдается всецѣло ея изученію. — и Нилъ создаетъ науку. Каста, окруженная ореоломъ мудрости, служитъ предметомъ почитенія и уваженія демоса, — и какъ всегда бываетъ въ такихъ случаяхъ — дѣлается

*) Какъ извѣстно, долгое время принято было считать Азію колыбелью человечества, — „народо-вержающимъ вулканомъ“. Последніи изслѣдованія ученыхъ (1889 г.) склоняются въ пользу арктическихъ странъ. Именно ихъ считаютъ за центръ распространенія человечества. Гипотеза эта, какъ наиболее логичная, вѣроятно будетъ принята ученымъ міромъ въ теорію. Извѣстно, что арктическій полюсъ обладалъ въкогда тропической растительностью, и въ Гренландіи цѣлая магнолія и платаны. Очень возможно, что при постепенномъ пониженіи температуры, человекъ для элемента двинулся въ югу, — одна часть въ одно полушаріе, другая — въ противоположное. Отсюда дѣлается понятной общность формъ ископаемыхъ видовъ въ Америкѣ и Европѣ. Въ Индіи есть преданіе, что бѣлые пришельцы существовали съ горъ, т. е. съ сѣвера. Въ Африку они конечно могли попасть только съ востока, ибо въ противномъ случаѣ имъ пришлось бы переплыть Средиземное море.

представителемъ религіознаго культа — жрецами.

По вліянню Ніла пошло еще далѣе, и установило точное разграниченіе сословій. Если Римъ могъ имѣть Цинцинатомъ, и въ Греціи жрецъ являлся воиномъ, — то Египетъ, напротивъ того, долженъ былъ возможно строго регулировать сословія.

Невольно дѣмось разбился на двѣ строго-закрытыя касты: воиновъ и земледѣльцевъ. Для уравновѣшиванія государственнаго строю переходъ изъ касты запрещался подѣ смертной казни. — что дѣлается почитнымъ, если влізть въ расчетъ общности дѣла египтянъ.

Настъ поражаютъ въ муравейникъ и

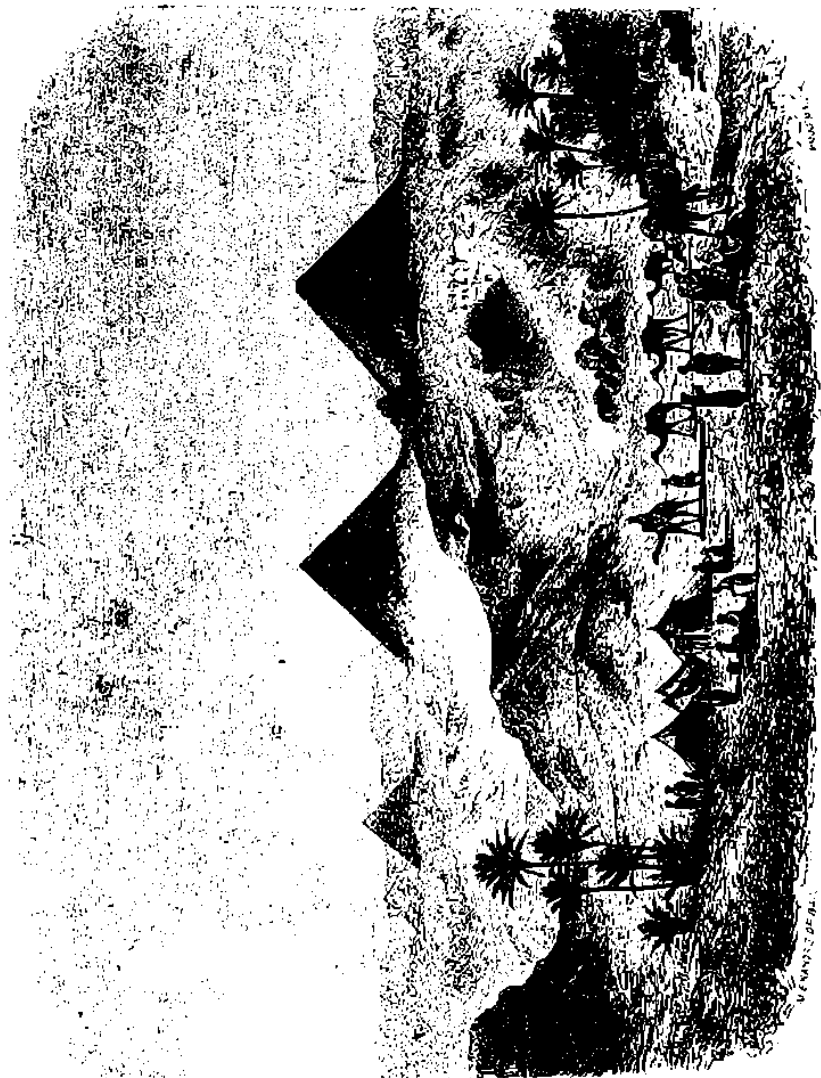


Рис. 5. Пирамиды.

Мы не можемъ себѣ представить на берегахъ Ніла всеобщую воинскую дисциплину; поселеніи, отъѣзжающіе во время нашествія непріятелей изъ дѣйствующей арміи, подвергается опасности весь округъ; пенемральная плотина можетъ быть ужаснымъ бѣдствіемъ при разливѣ. Поэтому

и членники коммунальны иль особей. Египетъ былъ тотъ-же ичельникъ съ ильдой градацией подчиненія, съ іерархіей, механически регулировавшей разъ заведенный порядокъ. Главная сила Египта — была слѣпое поклоненіе традиціи.

II.

Математичность во всѣхъ дѣйствіяхъ египтянъ, создала искусство, строго формализованное узкими рамками издревле-выработанныхъ принциповъ. Сухой, живой, игривой фантазіи творчества здѣсь нечего и искать. Но за то какой могучей самоблестью льется отъ всего что дошло до насъ, — скажемъ болѣе — какимъ колоссальнымъ художественнымъ талантомъ! Какъ эллипское искусство всегда задавало идеи выразить движение, или душевную эмоцію, такъ, напротивъ того, искусство Египта стремилось къ выраженію абсолютнаго покоя. Страна, гдѣ во время пировъ носили гробъ съ изображеніемъ мертвеца, гдѣ величайшія зданія — пирамиды — были не болѣе, какъ гигантскіе склепы надъ прахомъ царей, гдѣ каждый готовится вѣчнымъ міросозерцаніемъ къ смерти. — въ такой странѣ именно и должно было развиться идеальное воплощеніе созерцательнаго покоя. Намъ до сихъ поръ поражаетъ величавая недвижность позъ ихъ статуй и строгое спокойствіе архитектурныхъ линий. Всякое движеніе въ статуѣ и барельефной стѣнѣ опирается у нихъ плотно и связано, усложно до нелицезенно. Пестроту расцвѣтъ стѣнъ имѣетъ столь-же условный колоритъ, какъ и рисунокъ. Аллегоризмъ всюду давитъ свободой творчества, заставляетъ художниковъ порою прибѣгать къ чудовищно-дикимъ изображеніямъ, съ которыми они справляются только благодаря таланту.

Древнѣйшіе памятники, дошедшіе до насъ — это остатки гробницъ близъ Каира, на лѣвомъ берегу Нила, гдѣ вѣкогда находился столичный городъ Мемфисъ. Но это не только древнѣйшіе — это величайшіе памятники человечества. Вѣдѣно, что только башни Кельтского собора превосходятъ высотой пирамиду Хуфу, — остальные зданія міра, и даже римскій соборъ апостола Павла, свободно похищаются въ ея средину. — Пирамиды эти стоятъ на каменистой плоскогорьѣ и разбросаны верстъ на 30. Большинство изъ нихъ разрушено, но нѣкоторые еще сохранились и представляютъ глубочайшій интересъ.

Здѣсь не мѣсто вдаваться въ разборъ вопроса: что послужило прототипомъ пирамиды — простѣйшая-ли неорганическая форма кристалловъ, традиціонный могильный курганъ, получившій болѣе правильную стереометрическую форму, или наконецъ — чечал, походившій конусообразная палатка.

Быть можетъ и могильный курганъ, и чечал палатка — оба оказывали свое дѣйствіе на структурныя способности египтянъ. Но несомнѣнно, что при мрачномъ позрѣніи на человѣка, какъ на гостя въ здѣшней, земной жизни, — и какъ на вѣчнаго хозяина на кладбищѣ, египтяне придавали внутренней обдѣлкѣ склеповъ видъ обыкновенныхъ, обитаемыхъ жилищъ. Идеал вѣчнаго обиталища достигла своей цѣли насколько это возможно для бранныхъ рукъ человѣка: они простояли сорокъ вѣковъ, — и много вѣковъ простоятъ еще.

Пирамиды строились частью изъ громадныхъ глыбъ гранита, частью изъ кирпича, сдѣланнаго изъ ильскаго ила, причѣмъ стороны пирамидъ ориентировались прямо противъ четырехъ странъ свѣта. Они шли вверхъ уступами, которые впоследствии заполнились трехсторонними призмами изъ полированнаго гранита или даже изъ мрамора. Такимъ образомъ пирамида оказывалась какъ-бы въ чехлѣ. Работа надъ подобными сооружениями непростительно сложна. Довольно сказать, что сотни тысячъ людей много лѣтъ работали только надъ сооруженіемъ откоса, для подпятія тяжестей на каменную гряду террасы. Постройки такіе мыслимы только при огромномъ количествѣ работъ, непринятыхъ въ строго-урегулированныхъ масштабахъ.

Центръ, сосредоточіе пирамиды, цѣль ея постройки, — царскій склепъ. Туда идетъ спаружи узкій, неудобный ходъ, конечно заложенный послѣ погребенія цари. И ходъ и склепъ покрыты выступающими другъ надъ другомъ, или стѣпивно наклоненными другъ другу камнями. Съ боку пирамиды лѣвится храмовидное святилище, предназначенное для культа усопшаго. И пирамида, и храмъ оцѣплены оградой, развалины которыхъ до насъ дошли въ такомъ видѣ, что мы ничего положительнаго сказать о нихъ не можемъ.

Вокругъ пирамидъ разбросано много частныхъ гробницъ, въ видѣ прямоугольныхъ ямъ, съ маленькими пристройками храмовъ. Гробницы эти едва-ли могутъ быть названы усѣченными пирамидами, такъ какъ углы ихъ стѣнокъ слишкомъ незначительны для этого. Они интересны для насъ именно потому, что представляютъ чрезвычайно ленивый мотивъ перехода отъ формъ деревянныхъ къ каменнымъ.

Выше было замѣчено, что человѣкъ не можетъ придумать никакой формы не имѣя передъ собой модели. Онъ можетъ соче-

тать и разнообразить до бесконечности, — но дать сразу выработанный, новый элемент для искусства — не в состоянии. Когда, под влиянием каких-нибудь причин, ему приходится изменить материал, к которому

он привык, он представляет точную копию с тех обязательных деталей деревянных построек, которые были присущи первичным жилищам.

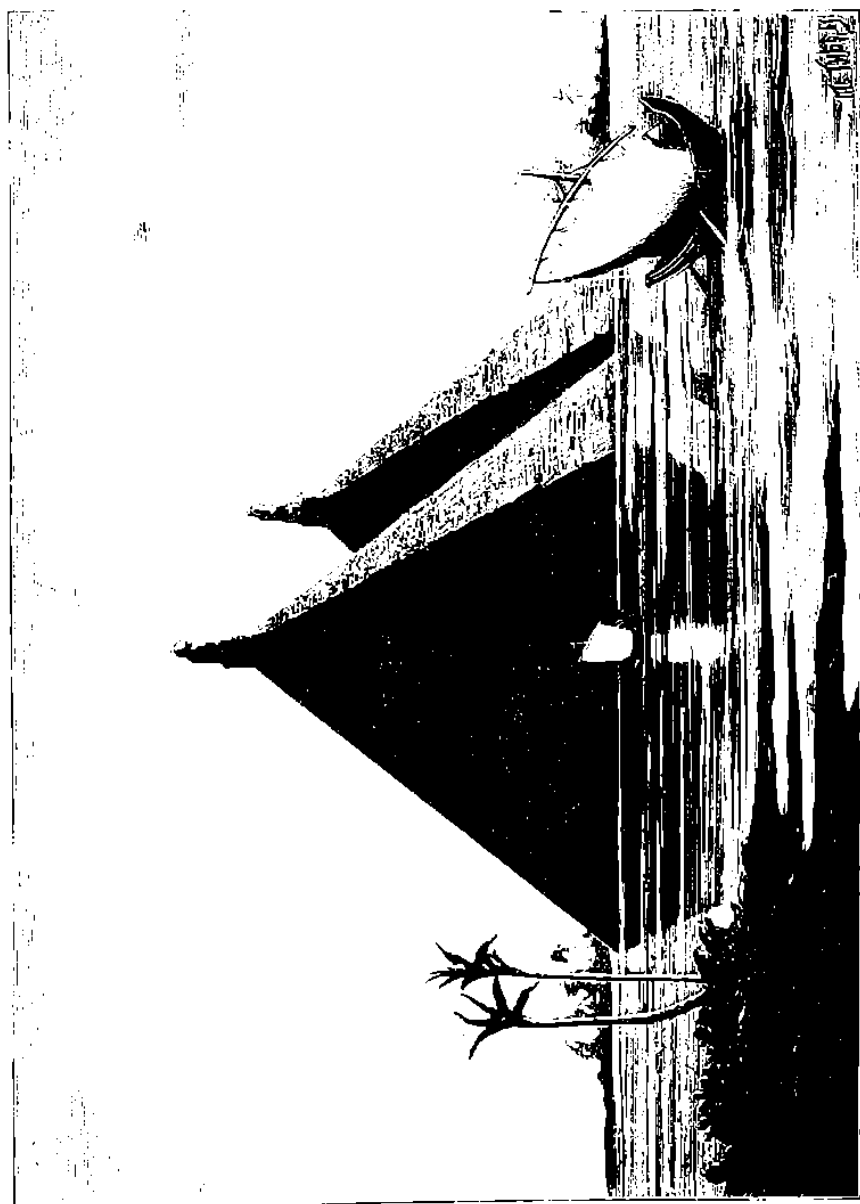


Рис. 6. Пирамиды на Меридионъ озери.

он привык и течение хронических болезней, на новый (конечно более удобный), — он обращается к технике ему знакомой, и обрабатывает этот материал, не сообразуясь с его качествами, а с установив-

шейся выработкой. Мы увидим ниже, как, от Гречей при переходе к бронзе на мрамор палаты не могли отделиться от бронзовой техники. То же было и в каменных архитектурных деталях.

Так как жилище мертвого строилось

по образцу жилого дома, то каждый саркофаг представляет намъ, такъ сказать, модель египетскаго зодчества. Каждая гробница окаймлена по угламъ и сверху круглой жердью, увитой ремнями. Надъ верхней, горизонтальной жердью, возвышается гусекъ, закарпачивающийся плоской кровлей,— въ одномъ случаѣ крышкой гроба, въ другомъ—домовой крышей. Эти жерди, увитыя ремнями, представляютъ слѣдное подражаніе остова иеричныхъ жилищъ, для постановки которыхъ втыкались въ землю, наклонно внутри, жерди, связывались наверху вѣткою изъ такихъ-же жердей, а къ нимъ притягивались тесьмами ковры или шкуры. Внѣшней каменная деталь

вѣроятно ради лѣтнихъ разливовъ. Черезъ эту дверь посѣтитель попадетъ на открытый дворъ, а со двора—по ступенямъ, на открытую галлерею. Собственно обиталище расположено подъ этою галлереей. Нигдѣ на памятникахъ не встрѣчается зданій болѣе чѣмъ въ два этажа,—но греческіе и арабскіе писатели утверждаютъ, что уже въ самыя отдаленныя эпохи египтяне практиковали постройку четырехъ и пятиэтажныхъ домовъ, что весьма возможно, въ виду скученнаго населенія страны.

Отличительнымъ, характернымъ признакомъ египетскаго жилого дома была башня, гдѣ обыкновенно устраивалась опочивальня. Спать въ нижнемъ ярусѣ домовъ

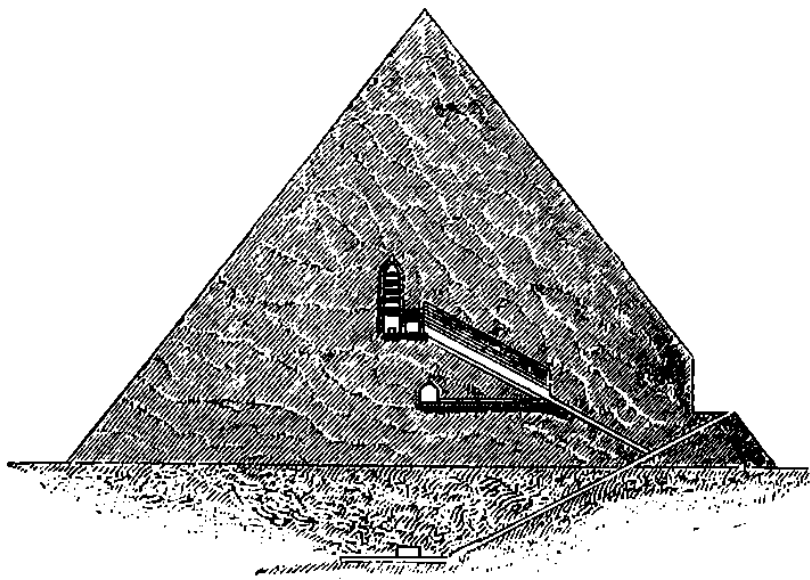


Рис. 7. Разрѣзъ пирамиды.

оформилась, приняла болѣе родственныя ей формы,—и ея первичное значеніе стало туманнымъ. Но какъ бы то ни было, теперь, въ XIX вѣкѣ, напала возможность возстановить способъ возникновенія каменныхъ деталей и объяснить ихъ происхожденіе непосредственнымъ путемъ традиціи.

Препосходный образчикъ постройки неболышихъ частныхъ жилищъ дошелъ до насъ въ модели, найденной въ одной изъ гробницъ „стопратыхъ Омъ“. Модель эта очень невелика: всего 17 дюймовъ длины и 21 вышины,—но чрезвычайно напоминаетъ тѣ постройки арабовъ-фелаховъ, которыми переполнена нильская долина: дверь пробита въ стѣнѣ окружающей жилище и притомъ высоко отъ земли,—

и въ Египтѣ никакой возможности: массы комаровъ, рои кружась надъ землею, дѣлаютъ немислимымъ отдохновеніе на открытомъ воздухѣ, а спать въ закрытомъ помѣщеніи невозможно въ виду климата. Для дневнаго жара было приспособлено все, чтобы африканское солнце не проникало внутрь: ставни, занавѣсы, ковры. Окна всегда обращены на сѣверъ. На галлереяхъ, которые шли вокругъ двора, обыкновенно обѣдали, когда жаръ спадалъ, причемъ для охлажденія употреблялось превосходное средство: на связномъ вѣтру ставились пористыя глиняныя кушины съ водою. Вода при испареніи охлаждалась и охлаждала воздухъ. Входные порталы и вестибулы иногда великолѣпно украшались;

порово даже ставили статуи божеств, царей и пр.

На загородных дачах вельмож существовали еще подземные покои, представляющие прекрасное убжище во время дневного зноя. Такие погребя до сих пор устраиваются на постой. За домом располагали садъ съ правильно разбитыми куртинами, аллеями, бассейнами, насосами для орошения и пр. Далѣ шли обширные амбары, скотные дворы. Последнѣе иногда были очень велики. На одной гробницѣ, при перечисленіи богатствъ усопшаго, упомянуто, что у него было 122 осла, 1200 козъ, 1500 свиней и т. д. Птичьи дворы были не менѣе рационально, и приборъ для искусственного высиживания яицъ изобрѣтенъ еще въ глубокой древности.

III.

Египтянинъ, пряча отъ зноя, создавалъ огромныя плоскія стѣны, грузилъ, толкалъ, съ широкимъ простраиваніемъ фона годнаго для алыфреско. И въ эти плоскости онъ ярко, нестро раскрашивалъ жанровыми и батальными картинами, безсознательно увѣковѣчалъ до мельчайшихъ подробностей окружающую его жизнь. Художникъ не брезгалъ даже цилиндрической поверхностью колонны и не стѣснимся расписывать сверху до низу *), покрывать ихъ крышками и хвостами іероглифовъ — этой примитивной азбукѣ человечества, которую только и могъ придумать египтянинъ съ его тупымъ складомъ ума. Долгое время эти первобытные ребусы неподдавались разгадкамъ европейцевъ.

Первый прѣкъс начертательнаго письма египтянъ былъ неразрывно связанъ съ нарисованнымъ обликкомъ тѣхъ предметовъ, о

которыхъ собирався трактовать авторъ. Такъ, если онъ хотѣлъ написать *левъ*, — онъ рисовалъ крохотную, эмблематическую фигурку льва: если нужно было написать *лотосъ*, онъ рисовалъ лотосъ. Но если нужно было сказать *здѣсь, асликій, чотыре, строитъ* и пр., — пришлось прибѣгать къ ребусу. Египтянинъ рисовалъ рядъ предметовъ, изъ которыхъ каждый начинался соответствующей очередной буквой, — иначе говоря, первая буква каждаго слова была буквой алфавита. На нашемъ рисункѣ іероглифовъ изображены лица, — по египетски *уоде*, — слѣдовательно, онъ соответствуетъ *у*; далѣе изображена корзина съ ручкой — *котъ*, что соответствуетъ

к; *зѣбл* — *сѣть* = *с*; *пога*, *обелискъ*, *снитокъ*, *ротъ*, *вода*, *гусь*, — все это условныя изображенія, первый звукъ названія которыхъ и есть требуемая буква.

Опредѣленнаго порядка писанія у египтянъ не было. Писали и справа налево, и слѣва направо, и сверху внизъ. Читателю сими фигуры непосредственно указываютъ направление чтенія: куда смотритъ морда зайца, *зѣбл*, куда указываетъ рука, *пога* — туда и читали.

Но самая комбинація такой ребусовидной письменности представляла значительные варианты. Иногда каждый іероглифическій рисунокъ обозначаетъ всѣ

слова, которые содержатъ въ себѣ тѣ-же согласныя, которые входятъ въ составъ его наименованія. Такъ напримѣръ, корзина съ ручкой — *котъ* = *км*, — и всѣ слова содержащія въ себѣ двѣ этихъ согласныхъ могутъ быть обозначены такимъ изображеніемъ, какъ, напр., слово *камы* — мудрость, которую при томъ очень трудно изобразить, хотя бы и условно. Для египтянина не могло быть затрудненія въ подобномъ чтеніи, и одно слово за другое имя не принималось. Если мы попробовали бы по русски писать одними согласными, то при помощи самаго небольшого набора могли бы читать совершенно бѣгло. Мы очень snadно прочтемъ *Гридь Ылъ Ведржель*, —

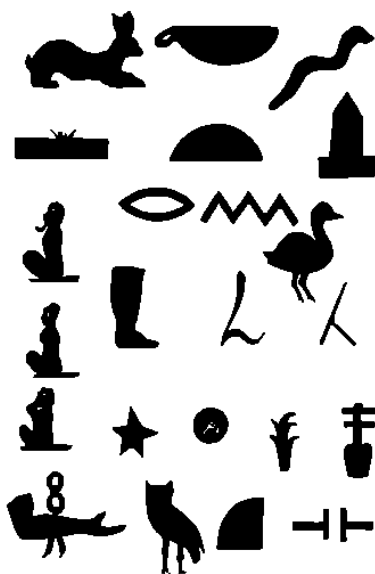


Рис. В. Іероглифы.

*) Впрочемъ намъ, русскимъ, такая облицовка не можетъ показаться особенно странной: стоитъ вспомнить колонны нашихъ кремлевскихъ соборовъ въ Москвѣ.

Господь Богъ Вседержитель, — и никакимъ образомъ не признать слово *Богъ* за *быдъ*, содержащее тѣ-же согласныя. Тамъ-же гдѣ могло встрѣтиться недоразумѣніе, напр., въ собственныхъ именахъ, тамъ египтяне гласныя ставили обязательно.

На каждую букву было отъ пятинадцати до двадцати условныхъ изображеній, причемъ каждое имѣло особенный отбѣнокъ. Очень рѣдко дозволялись исключенія, т. е. разное начертаніе одного слова. Мы пишемъ *Федоръ* и *Федоръ*, причемъ въ сущности ошибки не дѣлаемъ. Но мы не можемъ написать — *звѣзды*, *пастель*, *Fahter*, хотя выговариваются они также какъ и — *звѣзды*, *свѣтлые*, *Vater*.

Теперь ясно, что по египетски нельзя читать не зная языка, какъ можно читать по-русски, арабски, англійски. Но вмѣстѣ съ тѣмъ понятно, что для египтянина изученіе іероглифической азбуки, несмотря на ихъ шестисотъ буквъ, было настолько легко, что, по увѣренію древнихъ писателей, неграмотныхъ въ Египтѣ совсѣмъ не было. При томъ чтеніе упрощалось вспомогательными изображеніями. У насъ съ лѣвой стороны рисунка есть три сидящихъ фигуры — мужчины, женщины и ребенка. Фигуры эти ставились послѣ именъ собственныхъ, и соответствовали нашимъ: monsieur А, Fran B. Послѣ наименованій звѣзды, дѣлался схематическій ея рисунокъ, послѣ названія города — его планъ, послѣ названія цвѣтка — рисунокъ растенія. Опытки это соответствуетъ нашему: звѣзда Сиріусъ, городъ С. Франциско, цвѣтокъ Victoria regia, etc.

Конечно, іероглифическое начертаніе держалось въ строгооформленныхъ рамкахъ, именно для того, чтобы чтеніе не могло представити ни малѣйшаго затрудненія для народа. Но со временемъ, при скоронписи, жрецы прибѣгли къ упрощенному способу начертанія, по возможности забыли изображенія эмблематическими крючками, близко подходившими къ іероглифической фигурѣ. Но это *демотическое* письмо измѣнилось къ седьмому вѣку до Р. X. въ письмо *демотическое*, гдѣ начертанія уже приняли совершенно буквенный характеръ. На рисунки намехъ видно такое постепенное видоизмѣненіе буквы *п* (пастъ — пога), и переходъ ея къ демотическому начертанію. Демотическое письмо было письмо на панирусахъ всѣхъ торговыхъ и правительственныхъ учрежденій, а также практиковалось въ надписяхъ на пеленкахъ мумій. Іероглифы-же остались достоинствомъ только стѣнописи, — какъ у насъ славянскій шрифтъ — достоиніе храмовъ.

Благодаря двумъ камнямъ, на которыхъ текстъ демотическаго начертанія шелъ въ параллель съ греческимъ текстомъ *), и переводу евангелія, о которомъ мы говорили выше, удалось разгадать таинственную шараду древности, и теперь египтологи довольно свободно читаютъ надписи, сохранившіяся въ гробахъ давно истлѣвшихъ мумій.

IV.

Испещривъ іероглифами зданія, египтянинъ не оставлялъ ни одного угла на своей стѣнѣ и двери, который не былъ бы орнаментированъ или закрашенъ. Поэтому стѣнописи достигли въ долинѣ Нила чудовищныхъ размѣровъ. Реальность во натурѣ, египтянинъ былъ тонкимъ наблюдателемъ жизни: жанръ въ безчисленныхъ мелкихъ, порою игристыхъ сюжетахъ намелъ въ немъ достойнаго исполнителя. Къ сожалѣнію, онъ слишкомъ плохо понималъ форму, онъ видѣлъ математически — болѣзненно, и свободы техники не признавалъ.

Всюду, на всѣхъ памятникахъ, мы видимъ превосходно подготовленный голубоватый или сѣроватый фонъ, и писанный по нему фигуры въ семь цвѣтовъ: синій, зеленый, красный, коричневый, желтый, бѣлый и черный, при чемъ иные имѣютъ нѣкоторыя градации интенсивности. Цвѣта же фидетовые, бурые, т. е. сѣмшанные, египтянами не употреблялись.

Условность тоновъ у египтянъ замѣняется ту слабость рисунка, излѣдствіе которой зритель не могъ отличать на самыхъ древнихъ изображеніяхъ мужчинъ отъ женщинъ. Однакого причислили, безбородымъ, въ одинакихъ костюмахъ, нерѣдко на высотѣ пилона въ 100 футъ, — изображенія могли дѣйствительно поставити въ тупикъ зрителя. Поэтому рѣшено было писать мужчинъ темно красными, а женщинъ блѣдно-желтыми. Это установленіе, сдѣланное безобразіе сохранилось въ Египтѣ вѣчно.

Человѣческая фигура понималась египтяниномъ совершенно примитивно. Голова всегда рисовалась въ профиль, — а глазъ

*) Первый камень былъ найденъ въ 1799 году, во время египетской экспедиціи Бонапарта. Второю — зѣтъ двадцать тому назадъ, извѣстными нѣмецкимъ египтологамъ Лепсіусомъ.

спереди. Грудь всегда повернута en face, нога парирована сбоку. Если субъект повернуть голову, — то его положение не является следствием напряжения груднопояснично-соснового мускула, а просто представляется в сторону обратную всему движению фигуры. Пальцы на руках всё одной длины и только большой сильно отставлен от прочих длинных фаланг. Контуры образуются не формами, а линиями очень резко очерченными. Что же касается перспективы, то о ней египтяне не знали ни малейшего понятия.

Каждое кресло и стол, хотя они и были четырехногие, изображались с двумя ножками. Храмы, обелиски, пирамиды, изображались обитательно с одной стороны. Ряд предметов, лежащих в перспективе один за другим, — рисовался друг над другом. Если, например, за большим кувшином не видно стоящей сзади скамейки, то художник рисовал ее в воздухе над кувшином, путая таким образом перспективное изображение с планом. — Но если надо было изобразить ряд предметов однородных, напр. черенки копий, тогда художник не ставил уже их один над другим, — а повторял со стереотипной точностью

копья, их ростом художник хотѣлъ показать, что они в действительности одной высоты, а расстояние между бортом пруда и профилем дорожки у пальм доказывает, что пальмы растут не у самого берега. — Не менее курьезен другой рисунок: Египтяне, строящие пирамиды. Сцена квадрат изображает пруд, во-

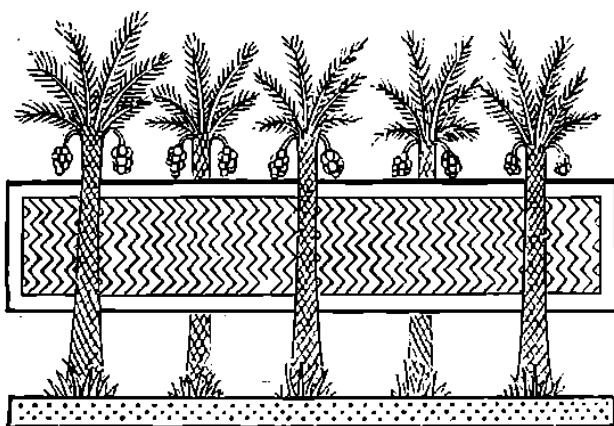


Рис. 9. Египетская стѣнопись. — Прудъ съ пальмами.

кругу которого растут деревья. Но подѣ плавают листья водяных растений. Один еврей черпает кувшином воду, другой пошел в пруд за грудью. Конечно для понимания таких рисунков необходим навык, иначе они представят нам таинственные ребусы, как и иероглифы.

Была еще одна черта у египтян, — которая прорезала средина жизни первобытным мастерам рисования искусства: царь изображался у них всегда несравненно большего роста, чѣм окружающая его личность. Но и в у пасть в глубочайших изгибах, трактуемых перфдо "войну" или парад, — генералы всегда значительно больше свиты и солдат, которые свободно могут проходить под брехом их лошади. *)

Особенного прогресса и развития художественной техники по династиям царей, мы не видим. Все также деревянная неуклюжесть, и политическое непонимание свѣта, — т. е. отсутствие тѣней в рисункѣ.

*) Также можно сказать о нашей церковной стѣнописи, гдѣ Христосъ всегда больше Апостоловъ.

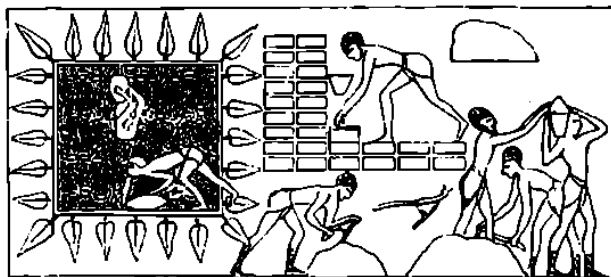


Рис. 10. Египетская стѣнопись. — Евреи на работѣ.

ряд профилей, близко одинъ къ другому. Образцомъ невозможно-летѣлаго понимания египтянами перспективы могутъ послужить два прилагаемыхъ рисунка. На первомъ изъ нихъ изображенъ прудъ съ пальмами. Синій четырехугольникъ, покрытый зигзагами и есть прудъ. Зигзаги — это водная рябь. Три пальмы стоятъ по сю сторону пруда, и двѣ по ту сторону. Одна-

Замкнутость насть, да и замкнутость всего нильского побережья, презрительное отношение къ цоземцамъ, стоявшимъ значительно ниже египтянъ въ умственномъ развитіи, не дозволяли допустить свѣжему воздуху извнѣ. Художественныя формы песомѣбно держались тамъ прочнѣе чѣмъ гдѣ либо въ теченіи многихъ столѣтій. Какъ у насъ преимущественно рядъ поколѣній занимается извѣстной торговлей, или ремесломъ, и сыну и въ голову не приходитъ отступитъ отъ того заплѣти, которому всецѣло предавался его отецъ и дѣдъ,—такъ было и въ Египтѣ. Эмблематическая, условная форма изображенія тоже не должна особенно поражать насъ,—все дѣло извѣснаго взгляда и привычки. Насъ не поражаетъ нисколько эмблематическое изображение другллагаго государственнаго орла,—хотя мы отлично знаемъ, что такихъ орловъ нѣтъ, да и вообще этотъ условный гербъ имѣетъ очень мало общаго съ птицей какой бы то ни было. Насъ не удивляетъ изображение Богородицы *тросеручицы*, хотя мы знаемъ, что Пресвятая Дѣва обладала только двумя руками.

У.

Эмблематичность и условность художественной трактовки сказались преимущественно въ изображеніи божествъ Египтянъ и въ скульптурѣ и въ живописи. На той идеалекческой ступени развитія, когда фетишизмъ переходитъ въ политеизмъ, поклонение и служеніе зифирмъ мало по малу облекается въ форму высшей идеи. Начинается путаница образовъ—человѣческихъ и зифирныхъ. Къ человѣческому тѣлу приставляется птичья голова, къ лынному туловищу—человѣческое лицо. Милется символика—неизбѣжная въ религии. Если у насъ, въ чистѣйшемъ христіанскомъ служеніи Высшему Божеству, существуютъ зифирные символы: голубь, теленъ, орелъ, левъ, то какъ же имъ не быть въ первичныхъ стадіяхъ культуры? Мы можемъ сказать, что и египтяне въ пору ихъ высшаго умственнаго развитія не поклонились собственному быку, совѣ, кошкѣ, но олицетворили въ нихъ извѣстный символъ, извѣстную идею.

Ярче всего выразился идеалъ египтскаго творчества въ сфинкскѣ. Здѣсь фантазія, переиждавшаяся съ реализмомъ, создала дѣйствительно замѣчательную форму, до того пропорціональную и точную, что

даже смѣшеніе человѣческихъ и зифирныхъ элементовъ не дѣйствуетъ противно на зрителя. Египтянинъ вложилъ во всю фигуру столько благородства, спокойствія, созерцательности, что трудно подыскать во всей исторіи искусства болѣе энергическаго выполненія замысла.

Строгая соразмѣрность человѣческаго тѣла была сведена въ Египтѣ къ опредѣленному, въкамъ выработанному канону, и потому тщательная пропорциональность равновѣрно распространяется и на крохотные амулеты и на колоссальныя произведенія скульптуры. Выснннъ проявленіемъ колоссальныхъ изваяній сфинкса служитъ знаменитый мемфисскій сфинксъ.

Это одно изъ удивительнѣйшихъ дѣяній рукъ человѣка. Онъ вырубленъ изъ одной скалы, при чемъ высота его отъ земли до теменн достигаетъ 74 футовъ. Голова имѣетъ восемьдесятъ футовъ въ окружности, уши и носъ—въ ростъ человѣка. Къ сожалѣнію, онъ занесенъ иломъ и пескомъ, и теперь осталась надъ поверхностью земли одна голова. Его три раза въ теченіи нашего столѣтія откапывали, — но пескомъ его снова заноситъ. Вдобавокъ голова, служившая для маясюковъ цѣлю при ихъ стрѣльбѣ издранн, сильно пострадала: лѣвый глазъ, щека, носъ и часть волосъ пострадали отъ выстрѣловъ. Но въ общемъ этотъ динный памятникъ старинны все же полонъ удивительнаго благородства и мончи. Между передними лапами чудовища, въ груди, помѣщалась часовня, гдѣ на гранитной плитѣ была изображена самая сфинксы съ надписью Гарт-снъ-ху, — т. е. Горусъ въ блескѣ. Иероглифическая доска съ именемъ царя Тутмосиса IV указываетъ на 1552 годъ до Р. Х. Кое гдѣ на сфинкскѣ есть слѣды красокъ: очевидно, онъ былъ также нестро раскрашенъ, какъ и все въ Египтѣ.

Колоссальныя судичія статуи боговъ, богинь, царей и царицъ были одинъ изъ самыхъ излюбленныхъ египетскихъ изображеній. Всѣ они стереотипны и однообразны. Сидятъ они торжественно, неподвижно, словно въ оцѣпенѣніи. Руки, очень длиннопачія, прикасаются плотно локтями къ гребнямъ подиждошныхъ костей и спокойно вытянуты на колѣпныхъ, съ прямыми, длинными какъ у покойника пальцами. Ноги, ровно, постарчески грузно усаплены другъ возлѣ друга; торсъ, ноги, руки—все совершенно голо, и только на голову надѣтъ царскій уборъ, который варьируется сообразно изображаемой личности. Соразмѣрная точность частей такова, что нѣтъ даннаго масштаба, — напр. вы-

шину фигуры, — скульпторы могли сразу прищипываться съ разныхъ сторонъ, — и сходиться своими работами точка въ точку.

египетской пластики слѣдуетъ всеконечно отнести такъ называемыя статуи Мемнона, воздвигнутыя за сорокъ лѣтъ, и возше-

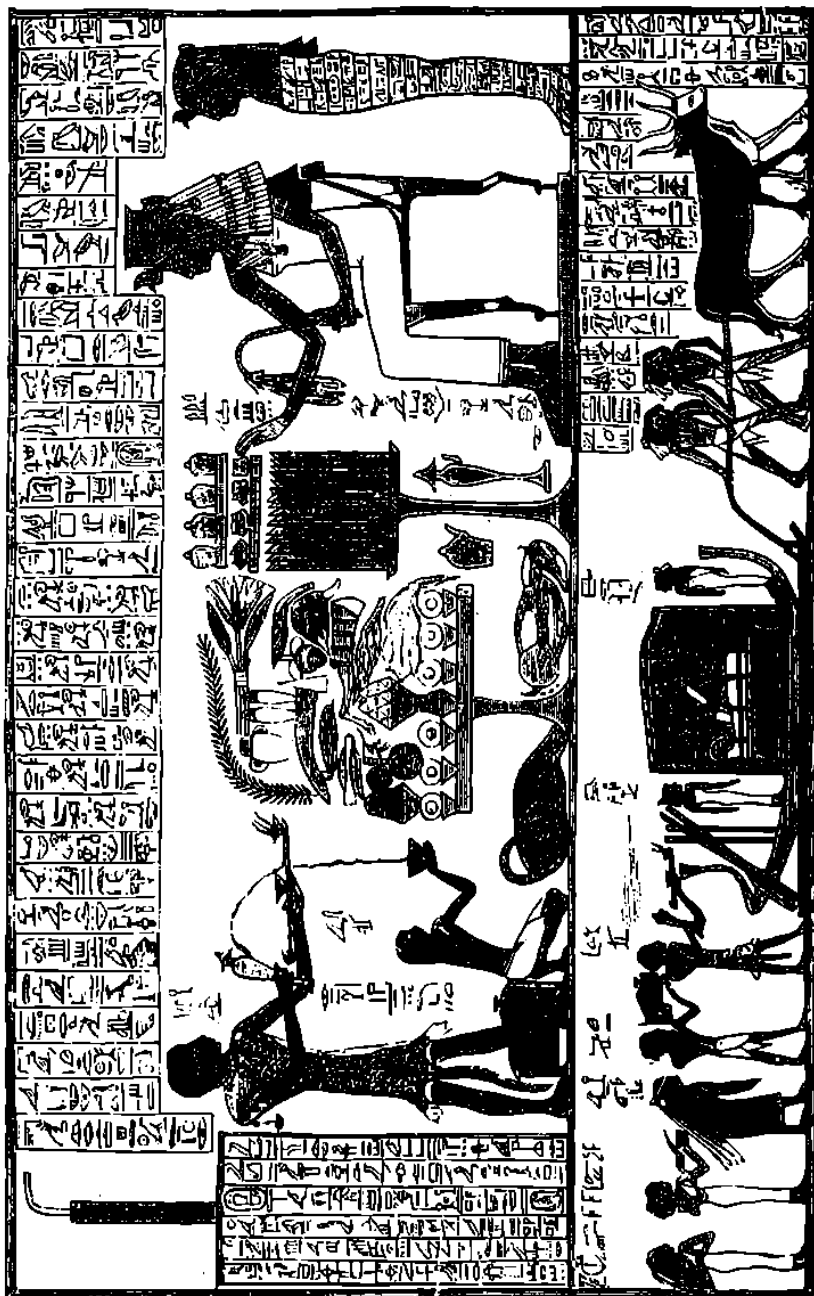


Рис. 11. Стѣна въ древнемъ Египтѣ.

какъ теперь сходится инженеры, сверлящіе съ разныхъ сторонъ туннели.

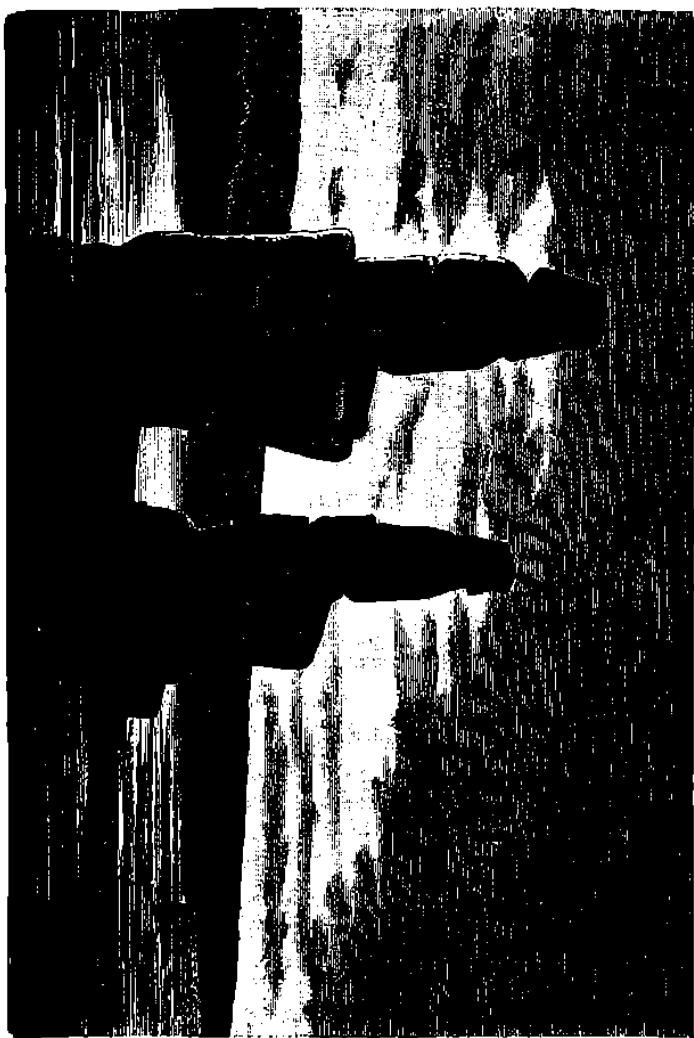
Къ наиболее извѣстнымъ памятникамъ

даннымъ греками въ одно изъ чудесъ свѣта. Это двѣ колоссальныя фигуры, одна изъ цѣлаго куска песчаника, другая — изъ плити

кусковъ, наложенныхъ одинъ на другой. Отъ вліянія солнца, вихрей Сахары и истиннаго вандализма разрушенія, такъ свойственнаго человѣческому роду, теперь нельзя уже различить никакихъ деталей, высѣченныхъ на стѣнкахъ трона, служащаго сѣдалищемъ идоламъ. Но работа была настолько тщательная, что въ изоб-

происхожденіе, — онъ былъ сыномъ Тифона и Эось — богини Зари, — его убилъ Пелидъ. Зевесъ почтилъ его смерть, обративъ его прахъ въ черныхъ лстребовъ, которые дрались надъ его могилой, изображая битвы подъ Троей: то были таинственные мемноновы птицы, праздновавшія игры мертвецовъ. Голосъ Мемнона пеутьщ-

Рис. 12. Статуя Мемнона.



раженіяхъ птицъ — скульпторъ передать даже отдѣльные перья.

Хотя статуи эти были воздвигнуты за шестьсотъ лѣтъ до троянской войны, по греческой легенда не стѣснилась утвердить, что это памятники знаменитаго героя Иліона — Мемнона, пришедшаго на помощь Приаму и бившагося со славнымъ Ахиллесомъ. Не смотря на полубожественное

наше заключеніе въ статую, поставленную въ его отчизнѣ, — и каждый разъ когда „встанетъ изъ мрака младая съ перстами пурпурными Эось“, или полыхнетъ раскинется по небу передъ закатомъ, — отъ статуи летитъ жалобные печальные звуки. Конечно, это греческій мифъ, но больше, — по тѣмъ не менѣе мы имѣемъ достовѣрныя свѣдѣнія, что одна изъ

статуй действительно при посяхдѣ и за-
катѣ солнца издавала звуки.

Страбонъ, посѣтившій Египетъ въ са-
момъ началѣ нашей эры, утверждаетъ, что
звукъ этотъ напоминаетъ звукъ лопнувшей
струны. Слава о поющемъ идолѣ распро-
странилась по всему древнему міру. Есть
преданіе, что Камбизъ, перенимивъ ее по-
ломамъ ниже середины, сбросилъ верхъ
статуи внизъ, ибо, по его мнѣнію, никто
не долженъ пѣть, — по поги и тропѣ по
прежнему пѣли. Вислѣдствіи Септимій
Северъ возстановилъ статую.

Внизу, у ея подножій сохранились семь-
десять двѣ надписи, удостоверяющія фактъ
пѣнія, въ томъ числѣ императора Адриа-
на. Причина пѣнія не
ясна: была-ли это
обманъ, или нагрѣтый
утренній воздухъ, про-
ходя чрезъ щели ста-
туи, издавалъ звукъ, —
но какъ бы то ни было,
теперь статуи не по-
ютъ, и для насъ опи-
только идолы, на кото-
рыхъ сохранились над-
писи:

„Царь истины, сынъ
солнца, Аменготенъ,
многовозлюбленный
Амуна-Ра, воздвигъ эти
зданія въ честь своего
отца Амуна,—онъ по-
святилъ ему эти колос-
сальныя статуи изъ
твердаго камня...“

VI.

Въ религіозномъ

культѣ египтянъ, какъ
и вездѣ, путаются понятія о собственно
богахъ, то есть стихійныхъ силахъ, съ че-
ловѣческими образами героевъ угодныхъ
божеству, или состоявшихъ съ ними въ
родствѣ. Какъ въ Римѣ чествовали не только
боговъ, но и мнѣческихъ царей, а въ Элладѣ
могучихъ богатырей въ родѣ Геракла, такъ
и въ Египтѣ, на ряду съ Нефомъ, Нетомъ,
Себекомъ и Паштомъ,—первобытными эле-
ментами міра,—духовъ, матерій, предше-
ствъ и пространствъ,—были и обо-
готовленные герои: Озирисъ, царь обра-
зовавшій Египетъ, его супруга Изида, по-
ложившая начало хлѣбопашеству и др.

Въ память героевъ строили храмы, воз-
двигали алтари, приносили жертвы, ку-
рили и пѣли. Египетъ даже съ болѣе
благоговѣніемъ относился именно къ такимъ
полубогамъ, какъ и у насъ перѣдко народъ
предпочитаетъ своего любимаго-святаго
мѣстному божеству.

По мѣрѣ того, какъ Египетъ расни-
рился и упрочился, первобытное служе-
ніе подъ открытымъ небомъ, хоти и въ
строгую установленную преданіемъ формъ,
постепенно перешло въ храмъ, при чемъ
первыя небольшія каменныя постройки
часовенъ, преобразовъ которыхъ служили
деревянныя и тростниковыя жилища, пе-
решли въ грандіоз-
ныя постройки колос-
сальныхъ храмовъ.

Открытыя залы пао-
са, все расширились,
и расширились, поро-
дили собою бесчи-
сленное множество ко-
лоннъ и пиластръ,
необходимыхъ для
поддержки зданій.

Собственно говоря,
все храмы строились
по одному образцу,
въ видѣ удлиненаго
параллелограмма,
обращеннаго глав-
нымъ фасадомъ къ
Нилу. И потому раз-
смотрѣвъ какъ обра-
зецъ одинъ изъ нихъ,
мы познакомясь со
всеми храмами Егип-
та вообще.

Къ храму отъ Нила
вели широко монче-
пан дорога, устлан-
ная правильными ря-
дами сфинксовъ изъ
порфира, базальта и

сіенита. Сфинксы, по преимуществу льви-
ные, съ бараньей или челоѣческой го-
ловой, лежали на полахъ изъ такого-
же матерьяла. У самаго входа ставились
obelisks, монолитныя *) колонны, кото-
рыя, суживаясь къверху, представляли усѣ-



Рис. 13. Игла Клеопатры (obeliskъ).

*) Монолитныя, т. е. не составленныя, а сдѣланныя
изъ одного куска камня. — Названіе obeliskъ соб-
ственно греческое, и означаетъ колено, вертелъ
(obelos). — Греки, завѣзавшіе изъ служившіе въ
Египтѣ, проводили параллель между этими тонкими
шпалеобразными постройками и маленькими коль-
ями, на которыхъ обыкновенно жарили мясо. По-
египетски beliskъ — масленъ.

чешую, безконечновытянутую кверху четырехгранную пирамиду, на усеченной вершинѣ которой ставилась высокая пирамида *). Бока обелисковъ были, конечно, испещрены надписями, а на верхушкѣ блестяли золоченые шары. Рядомъ съ этими колоннами ставились обыкновенно могучи, колоссальныя сидишія фигуры, удивительно гармонировавшія съ общимъ спокойствіемъ архитектурныхъ линий постройки, чуть-ли не болѣе подонедимы къ общей структурѣ, чѣмъ эллискія кариатиды. Ворота храма представляли такъ называемый пилоны: двѣ совершенно одинаковыя, грузныя башни, связанныя между собой небольшою порталомъ, съ небольшою, сравнительно, дверью, окончателю подавленной приземистыми постройками. Пилонъ украшался мѣстами съ вынелами, символическое значеніе которыхъ было бы трудно теперь ясно опредѣлить. Карнизъ выступалъ надъ пилономъ и былъ украшенъ извивающимися ленточными листьями, которыми украшали пѣкогда карнизы деревенныхъ жилищъ. Вокругъ стѣны оббѣгалъ круглый астроналъ, напоминавшій собою деревянный жерди. Надъ самымъ входомъ помещалось эмблематическое изображение солнца, въ видѣ диска, украшеннаго символическимъ орнаментомъ, состоящимъ изъ уреевъ **) и большихъ распростертыхъ крыльевъ; изображение это было до извѣстной степени государственными гербомъ, и встрѣчается надъ входами всюду и постоянно. Двери всегда были деревянныя съ золотыми скобами, бронзовыми львиными головами. Внутри пилоновъ были лѣстницы и небольшія

комнати. Черезъ ворота, молниейсы вступалъ въ обширный дворъ, не имѣвшій кровли (быть можетъ затѣгивавшійся коврами отъ солнца?). Вдоль боковыхъ стѣнъ шли ряды колоннъ, и самый дворъ перерывался колоннадой, которая шла ко второму пилому. Иногда, какъ напр., въ знаменитомъ Карнакскомъ храмѣ, къ этой залѣ примыкала пристройка маленькаго храма. — По широкому вестибюлю, ступеней въ тридцать, поднимались къ новому проходу и, пройдя его, вступали въ огромную крытую залу съ массою колоннъ, изъ которыхъ среднія были значительно выше остальныхъ, и настолько же выше была и крыша, положенная на нихъ. Пролетъ крыши давалъ освѣщеніе залу. Черезъ новый пилонъ и преддверіе проходили на узкій открытый дворъ, служившій переходомъ къ собственно-храму. Передъ входомъ четвертаго пилона стояли обелиски, а зади его шла открытая галлерей съ примыкавшими къ нему комнатами. Самое святилище было монолитное, а съ боковъ группировались комнаты для жрецовъ. Зади шла новая пристройка храма. Въ силу покатой мѣстности по направлению къ Нилу, весь храмъ шелъ лѣстничей, уступами, и потому полъ святилища былъ значительно выше уровня перваго входа. Равномѣрно понижаясь и крыша, такъ что огромныя сподобные входы, чѣмъ ближе подходили къ подолу, тѣмъ болѣе сужались, наислали надъ богомольцами.

Но въ каждомъ храмѣ, будь онъ языческій или христіанскій, должна преобладать какая нибудь идея, отразившаяся въ концепціи архитектурнаго произведенія. Формы корабля, круга, креста въ христіанскихъ церквяхъ для насъ совершенно понятны, — но что-же означаетъ вытянутый рядъ пристроекъ египетскаго храма? Египетскій храмъ: идея тройнаго неба. Египтяне изображали небо въ видѣ трехъ жещицъ, вставленныхъ одна въ другую (см. рисунокъ 16). Обыкновенно храмъ представлялъ собою три лица, идущіяе одинъ въ другой, при чемъ внутренніе лица лежать ближе къ задней стѣнѣ, и самый малѣйшій внутренній лицъ и былъ капищемъ. Конечно въ силу этого обстоительства постройка храмовъ могла начинаться только съ капища, разрасталась впоследствии до колоссальныхъ размѣровъ.

Главнѣйшее божество египтянъ было солнце Ра. Согласно нхъ мнью, каждый день Ра оплываетъ въ ладѣ небесный сподъ,

*) Каждый обелискъ обязательно утверждался на прямоугольномъ параллелепипеѣ служившемъ, ему базой, при чемъ пропорція отношенія нхъ такова: если толща нижняго основанія 6 футовъ, то постоментъ 10—12 футовъ. Въ Карнакѣ, на площади Согласія стоитъ огромный люксорскій обелискъ, выдѣленный въ тридцатыхъ годахъ нашего столѣтія французскому правительству лавромъ Мажетъ-Али. Кубъ, служившій недостаюшю обелиску, остался въ Египтѣ и французъ придѣлалъ новый базисъ. — Другой извѣстный Египтскій обелискъ стоитъ въ Римѣ, передъ церковью св. Іоанна Латеранскаго. Онъ имѣетъ высоту 179 футовъ. Какіхъ колоссальныхъ усилий требовалось чтобы обнести этотъ камень и поставить на мѣсто, при отсутствіи тѣхъ механическихъ приспособленій, которыми полонъ нашъ вѣкъ! — Въ 1877 году, въ сентябрѣ мѣсяцѣ, англичане привезли въ Лондонъ превосходный обелискъ — одну изъ такъ называемыхъ *Нилъ Клеопатры*. Другая нла украшаетъ паркъ въ Нью-Йоркѣ и перенезена туда въ 1879 году (См. фот. Fjorillo).

**) Ureus — изображеніе змѣи, одинъ изъ знаменъ иерскаго достоинства.

и спустившись до горизонта, подземными путями проплывает снова к востоку. Изображение этой священной лодки встречается всюду; модельки ее с дышными украшениями дошли до нас во всей красе. Громадные суда носились жрецами в торжественных процессиях; небольшие лодки стояли на отдельных постаментах в храмах,

бьдить дракона, и достигнуть запада.

Постепенное шествие через пилоны и залы до темного алтаря, и есть шествие последних часов шестого и борьбы великого бога. Первый пилон, куда богомолец доходить аллею сфинксов, заставляет его поднимать голову вверх; там, на недостижимой высоте сверкали золотые



Рис. 14. Мотив Египетской колоннады. (Из храма Хонсу в Фиве).

изображались на стенах; обычный подарок храму — била ладья. Но много утверждает, что только первые шесть часов Ра спокойно плывет по небесным путям. С полудня, когда, достигнув своей кульминационной точки, Ра начинает клониться к западу, чудовищный врат солнца, зыбкий Анхт, преграждает ему дорогу. Только с помощью всех богов, удается Ра по-

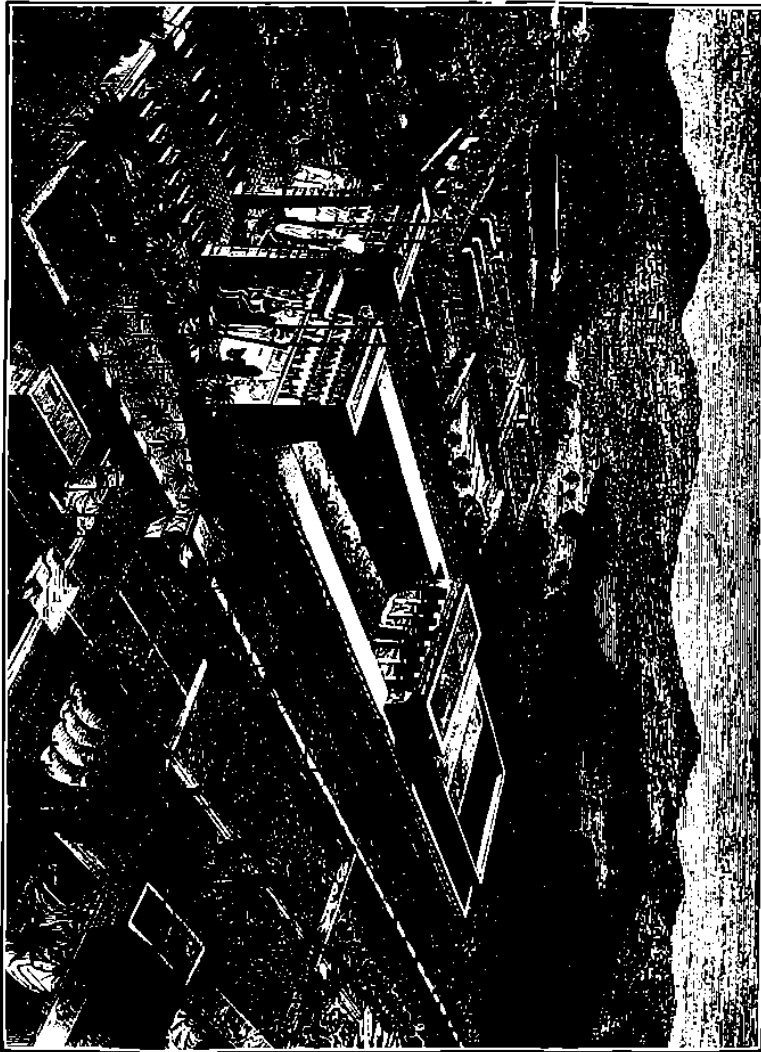
шары-солнца на обелисках. Надь самым входить сиять солнечный диск. С каждым пилоном солнце спускается ниже, и ниже, — и наконец повторится в последний раз надь низенькой дверью каплица, врат которого знаменует починую тьму и вылет победы солнца надь драконом. Колонны с лотосовидными и папирусными капителями, встречающие мо-

лящегося на первомъ дворѣ, дополняя сходство съ рѣчными путями, стоитъ какъ огромные окаменѣлые водные цвѣты.

Такимъ образомъ основная идея постройки египетскихъ храмовъ: изображеніе небеснаго пути, которымъ протекаетъ Ра,

стиль, ордеръ колоннъ, который если не по изицеству, то по силѣ и характерности заслуживаетъ полнѣйшаго вниманія. Какъ каждая первичная каменная постройка есть только подражаніе деревянной, такъ и первая форма каменной колонны—есть только

Рис. 16 Египетскій храмъ (Реставрація).



впечатленіе послѣднихъ шести часовъ, то есть по время борьбы съ драконами.

VII.

Развитіе храмовыхъ построекъ вызвало изъ Египта постепенно прочно сложившейся

подражательная форма своему первобытному образцу—подпорки, поддерживающей потолокъ. Хотя человѣческой природѣ и свойственно создавать, но тѣмъ не менѣе—комбинація новыхъ архитектурныхъ мотивовъ сразу не дается. Человѣкъ, поставленный, какъ мы уже имѣли случай замѣтить, выше, лицомъ къ лицу съ новыми материалами, принужденъ довольствоваться

старыми образцами до тех поръ, пока время и навыкъ приведутъ, такъ сказать, въ унисонъ матерьялъ съ формой.

Составныхъ частей колонны собственно

Но такъ какъ человѣческой глѣзъ не-
вольнотребуетъ красоты и изящныхъ формъ
всюду, то египтянинъ старался простой
стебель колонны декорировать хотя бы

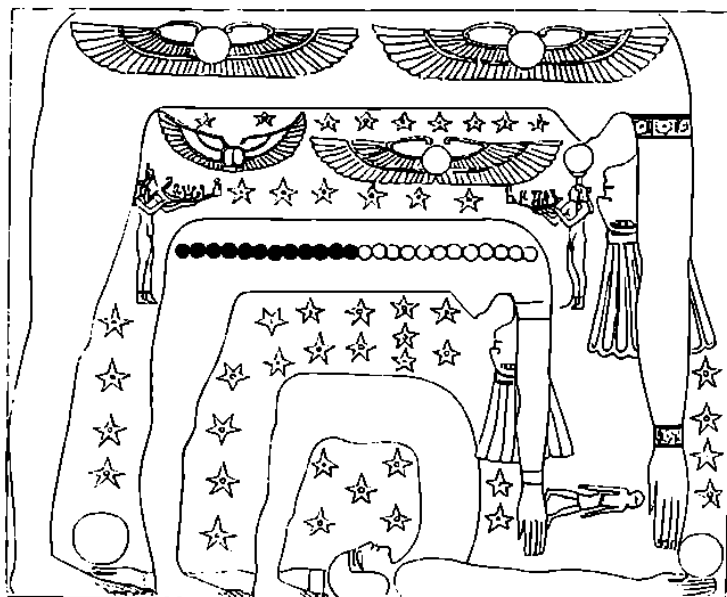


Рис. 16. Египетская стѣлопись.—Аллегорическое изображеніе тройнаго неба.

три: абакъ, ефусть и база. Эти составныя части въ древнейшей колоннѣ есть отнюдь не что нибудь выдуманное,—онѣ вызваны необходимостью. Въ каждомъ деревянномъ зданіи главными упорными точками потолка являются попеременные балки. Для большей ихъ прочности вкапываютъ въ землю по срединѣ постройки рядъ столбовъ и подпираютъ ими балки. Чтобы верхній конецъ столба не выскользнулъ со временемъ изъ подъ балки, его укрѣпляютъ въ толстый обрубокъ доски, плотно приколотый къ балкѣ; въ доскѣ дѣлается соответствующее столбу гнѣздо—и такимъ образомъ является зачатокъ *абакъ*. Внизу, ради прочности столбъ вставляется въ отесанный камень, чтобы рыхлая почва не способствовала его гніенію,—и нижній камень становится прообразомъ *базы*. Самъ столбъ—стволъ какого нибудь дерева—имѣетъ естественную сужающуюся къверху, что и служитъ мотивомъ утонченія фуста въ его верхней части.

гирляндами и пучками цвѣтовъ лотоса и папируса. Позднѣе живые цвѣты обратились въ деревянные, болѣе или менѣе представляющіе искусное подражаніе натурѣ. Когда дѣло дошло до каменной обработки,—египтяне скопировали свои перичные колонны настолько, что оставили даже ремнистый поясокъ, связывавшій пучки стеблей, въ видѣ орнамента. Треугольные стебли папируса, образовавшіеся на поверхности колонны рядъ равномерныхъ возвышеній и впадинъ, послужили мѣрою прообразомъ капелляръ,—тѣхъ желобковъ, которые такъ часто составляютъ атрибутъ колонны.

Видоизмѣняясь со временемъ, утрачивая значеніе своего первичнаго замысла, части колонны бесконечно варіировались то изображая своей капителю пальмовыя вѣтви, выкрашенные въ настоящій цвѣтъ, то свернувшуюся чашечку лотоса, то роскошно раскинувшійся цвѣтокъ папируса, то наконецъ человѣческую голову,



Рис. 17. Египетская папирова.

обычнаго египетскаго типа, въ пестромъ платкѣ, съ серьезнымъ, задумчивымъ лицомъ. Иногда къ столбу прислонилось нѣчто въ родѣ каріатиды—фигура Озириса въ царскомъ уборѣ, съ крылатымъ солнцемъ и уремн надъ головою. Самый фустъ или изжелоблился канцелярами, либо пестро расписывался фигурами и іероглифами. Такимъ образомъ семья египетскихъ колоннъ была несравненно обширнѣе своихъ собратій въ Греціи и Римѣ, и имѣла цѣлую серію ордеровъ, хотя и оказавшихъ вліяніе на классическую древность, но не принявшихся къ европейскому искусству съ легкостью греческихъ и римскихъ образцовъ. Причину этого должно искать въ приземистой, тяжелой колоннѣ,—хотя по нашему мнѣнію, талантливый архитекторъ могъ-бы благодарно распорядиться ихъ мотивами въ иныхъ случаяхъ.

Египетская колонна не измѣняется и въ нещерныхъ постройкахъ, которые были не чужды долины Нила. Въ сущности нещерный храмъ—былъ тотъ-же храмъ обычнаго египетскаго типа съ постепенно понижающимися потолкомъ залъ. Впечатлѣніе такого подземнаго храма было, при его блестящей внутренней отдѣлкѣ, громадное. Прохлада помѣщеній, при страшномъ африканскомъ зноѣ, несомнѣнно увеличивала цѣнность и цѣлесообразность такой постройки. Входы этихъ храмовъ порою обставлялись колоссальными фигурами, какъ напр. храмъ въ Абу-Снябель, про который путешественникъ Тайлоръ сказалъ: „Онъ принадлежитъ сверхъестественной фантазіи восточныхъ странъ, области духовъ, или царству сверженныхъ съ престола титановъ мисологіи“. Въ могильныхъ храмахъ входъ иногда открывается портикомъ, съ простыми, но достаточно-благородными формами колоннъ. Въ портикѣ знаменитой Венигассанской нещерной постройки, колонны настолько подходятъ къ греческому стилю, что могутъ быть названы его положительнымъ предтечей. Форма ихъ носитъ даже названіе *протодорической*. Собственно архитектурическая отдѣлка нещерныхъ сооружений весьма проста, но за то всѣ стѣны сплошь укрыты стѣнописью, а саркофаги массою рельефовъ. Культъ мертвыхъ поставлялъ на чрезвычайную высокую ступень отдѣлку гробовъ, мумій, саркофаговъ. Въ лейпцигскомъ музеѣ есть гробъ, вырѣзанный изъ кедроваго дерева; фигуры не велики: всего нѣсколько линий высоты,—но на нихъ вырѣзаны даже ногти на пальцахъ,—и такихъ фигуръ на этомъ гробѣ

три тысячи. Въ британскомъ лондонскомъ музеѣ есть чудная гробница въ 9 ф. длины изъ прозрачнаго алебастра, украшенная сотнями фигуръ. Богатые люди, какъ извѣстно, хоронили себя въ тройномъ гробѣ, предварительно набальзамировавшись. Бальзамировка была доведена до такой степени совершенства, что высохшіе трупы людей и священныхъ животныхъ хорошо сохранились до нашего времени.

VIII.

Костюмъ—непосредственное дитя страны: онъ вызывается климатическими условіями,—и уже по одному рисунку одежды мы можемъ безошибочно опредѣлить къ какому поясу принадлежатъ его изобрѣтатели. Самое производство ткани стоитъ въ прямомъ отношеніи къ этимъ условіямъ: тончайшія матеріи должны, попятно, являться на югѣ, а отнюдь не въ сѣверныхъ широтахъ, гдѣ эскимосы и чукчи представляютъ крайнюю ступень практическаго припріенія одежды, зашивая всего себя въ мѣховую шкуру. Въ Египтѣ, при тропическомъ, адекомъ зноѣ, костюмы должны быть легки до крайности, и на нихъ можно смотрѣть какъ на непріятную необходимость: вся одежда у мужчинъ просто состояла изъ узкаго куска ткани, который висѣлъ спереди на животѣ, прищипленный за поясъ, или пропускался между ногъ и прикрѣплялся другимъ концомъ на задней сторонѣ пояса. Но и такой костюмъ былъ стѣснителемъ. Мы видимъ на египетской стѣнописи изображенія рабочихъ, отдыхающихъ отъ занятій: они разстегиваютъ поясъ и остаются совершенно нагими.

Съ теченіемъ времени, передникъ разнообразился и измѣнился. Вельможи умѣли придавать ему великолѣпный фасонъ, украшать множествомъ сборокъ и складокъ. Къ поясу прилаживали ремни для ношенія оружія. Затѣмъ стали надѣвать два передника: спереди и сзади, при чемъ подолнище не сшивали и оставляли свободный разрѣзъ. Рабочіе классы, даже и въ періодъ полнаго блеска египетской культуры, не заботились о своемъ костюмѣ, и нѣрѣдко надѣвали только фуфайку, доходящую отъ плечъ до половины живота, оставляя все остальное открытымъ.

Женщины заботились о прикрытии гораздо больше. Чувство стыдливости, развитое въ женской половинѣ человѣческаго рода значительно сильнее, чѣмъ въ мужской, заставляло изобрѣсть длинную рубашку, которая, держась на одной или двухъ подпояскахъ, перекинутыхъ черезъ плеча, шла до пятъ, а порою даже прикрывала и плечи, если была соткана съ рукавами. Но зато перфѣдо ткань была очень прозрачна, что обуславливается опять таки раскаленнымъ воздухомъ. Дома же, у себя, египтянки песомѣнно ходили раздѣтыми, утѣшившись ожерельями и браслетами и великолѣпными головными уборами, до которыхъ такъ падки перлобитные народы. Украшенія эти носились всюду — даже на бедрахъ, въ видѣ тончайшей пѣпочки. Но главнѣйшее безобразіе египтянокъ заключалось въ размалевкѣ лица: они красили въ черную краску брови и рѣсницы, подъ глазами ставили широкіе зеленые круги, окрашивали оранжевой краской руки и ноги, бѣлили ногти и проч.

Одною изъ отличительныхъ чертъ египетскаго костюма была широкая поротникъ-пелерина, прикрывавшая плечи и верхнюю часть груди. Это національное украшеніе, которое одинаково носили мужчины и женщины, было иногда чрезвычайно парадно, и дѣлалось перфѣдо изъ золота и разноцвѣтной эмали. Воронникъ былъ почетнѣйшимъ царскимъ подаркомъ.

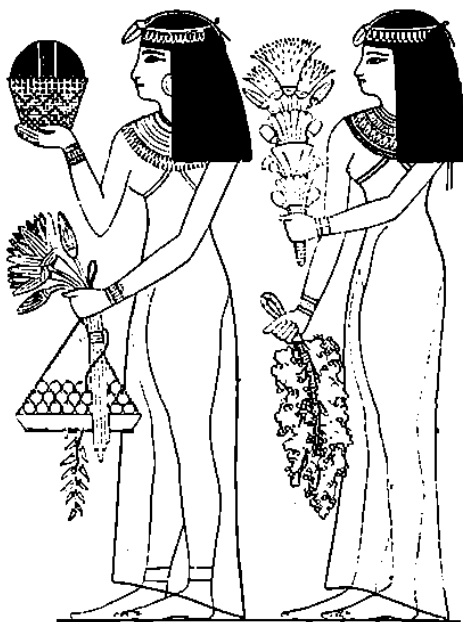


Рис. 18. Египетскія женщины.



Рис. 19. Египтянка.

Но не смотря на простоту и несложность одежды, былъ установленъ обрядовой костюмъ, имѣвшій порою символическій характеръ. Зажнутый суровый культи долженъ былъ отвести почетное мѣсто обрядности. Когда въ чьемъ нибудь домѣ издыхала священная кошка — всѣ его обыватели собирались себѣ брови; если издыхала собака, — обрывали всѣ волосы на тѣлѣ. Вдовы облызаны были съ распушенными волосами, съ осыпанной землею головой, съ рубашкой, спущенной съ груди, бѣгать по улицамъ и

поить о потерѣ дорогаго супруга. На церемоніяхъ цари, жрецы, придворные чиновники, — носили установленный костюмъ, отступать отъ котораго строжайше воспрещалось.

Фараоны ходили въ такихъ-же передникахъ какъ и народъ, только богаче украшенныхъ. Въ послѣдствіи они стали надѣвать длинную прозрачную одежду, которую носили и царьцы. Отличительнымъ признакомъ царскаго достоинства была корона съ уреемъ, о которомъ говорено было выше, — затѣмъ разные символическіе посохи, скипетры, уборы въ видѣ птицъ, диадемы и проч. За царемъ носились онахала изъ разноцвѣтныхъ перьевъ. Шкуры пантеры и леопарда надѣвались жрецами во время священнодѣйствій и считались ихъ существеннымъ знакомъ отличія. Вліяніе жрецовъ на народную одежду было настолько сильно, что когда издыхалъ священ-



Рис. 20. Туалет египетской дамы.

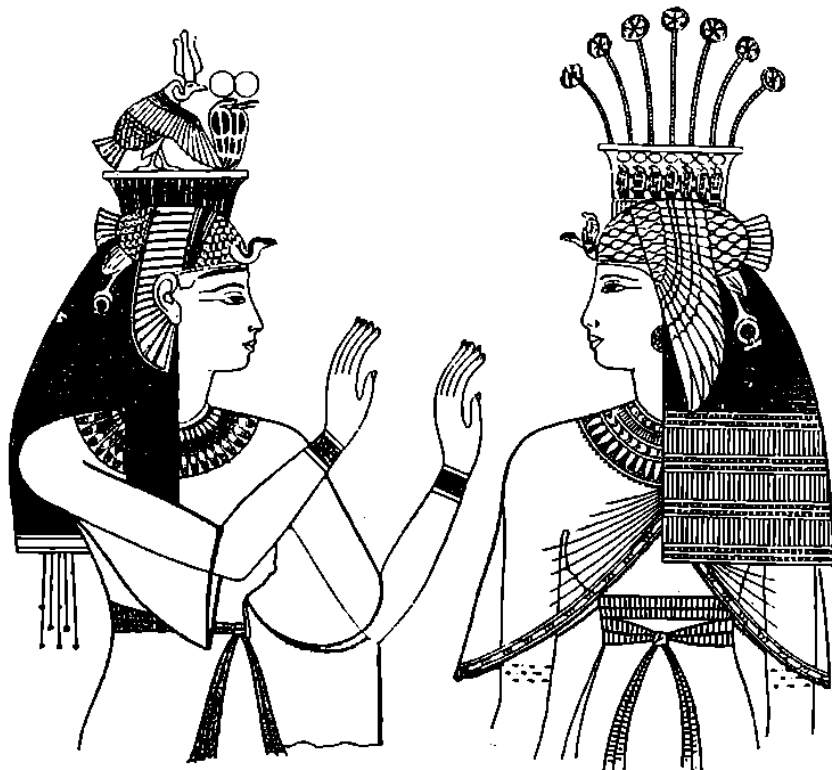


Рис. 21. Уборъ царицы

Рис. 22. Уборъ царицы.



Рис. 23. Фараонъ и его супруга.

ний Аписъ^{*)}, народъ обладалъ въ траурѣ вплоть до принесянiя новаго быка.

Постоянныя войны съ сосѣднимъ должны были дать египетскимъ войскамъ правильное устройство и установленную форму. Сначала войско дѣлилось на двѣ части: пѣхотинцевъ и сражавшихся съ колесницъ. Впоследствии присоединилась третья часть: колница и флотъ. Во флотъ шли обыкновенно наемники-иностранцы, а колница состояла по пре-

имуществу изъ азіатскихъ воевогательныхъ войскъ. Такъ что собственно египетское войско имѣло двѣ разряда. Сражавшіеся съ колесницъ были все люди богатые и знатные—это была гвардія Египта. Шли армія дѣлилась въ свою очередь—на пращниковъ, и легко-вооруженныхъ.

Обыкновенное оружіе египтянина состояло изъ лука, величиною отъ 4 до 5 футовъ, порою отдѣланнаго великолѣпною рѣзбою и лабиромъ. Затѣмъ шли коня съ металлическими лапчечниками и пращи. Военачальники змѣняли копье дротиками изъ легкаго дерева съ бронзовыми оконечниками. Ударнымъ оружіемъ были палица и сѣкира. Красиво отдѣланная палица у начальниковъ войскъ, обращалась въ булаву, съ эфесомъ и тяжелымъ наромъ на концѣ, при чемъ иногда въ штырь придѣлывалась сѣкира—и тогда онъ превращался въ самое странное боевое оружіе. Большииетко оружія шло изъ Азіи, и нерѣдко по-



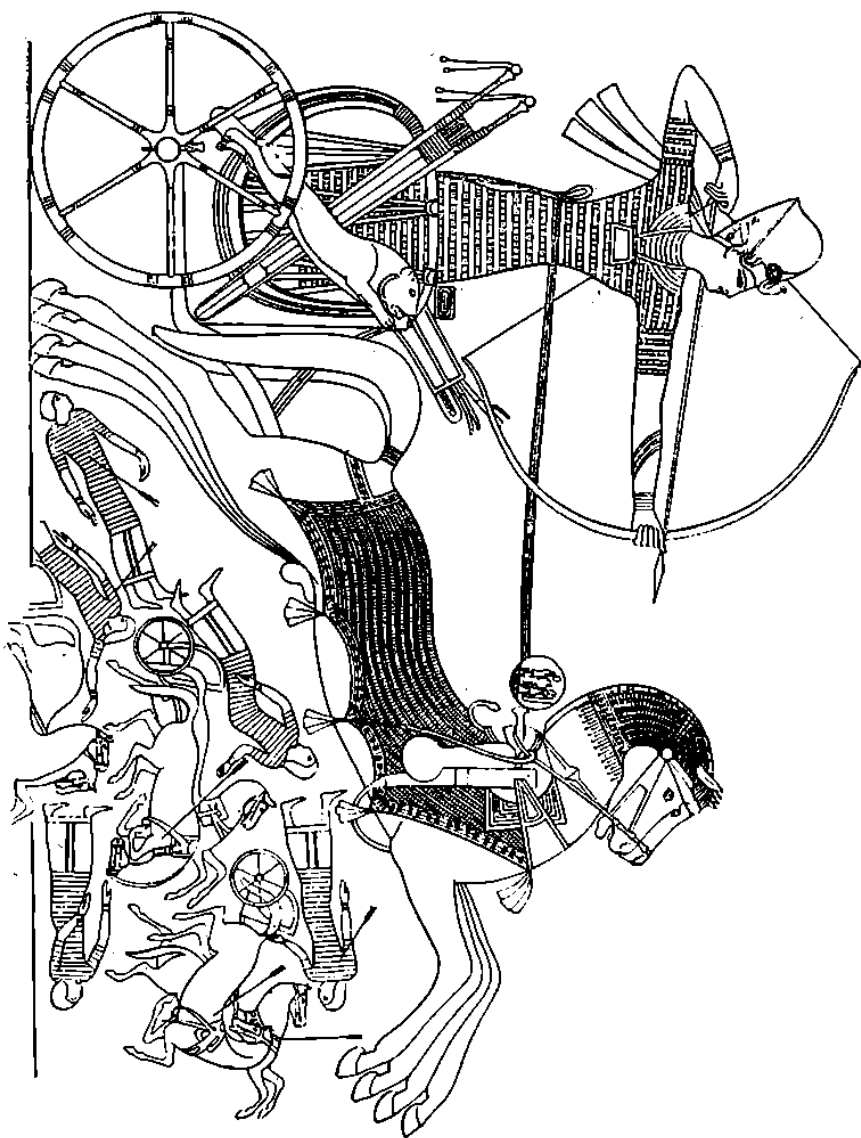
Рис. 24. Фараонъ.

^{*)} Аписъ-священный быкъ, эмблема Озириса. Египтяне въ данномъ случаѣ поклонились конечно не быку, а тому символу, который онъ знаменуетъ. Кое гдѣ въ Европѣ до сихъ поръ водятъ на паскальныхъ процессіяхъ агнца,—но вѣдь изъ этого еще нельзя вывести, что народъ боготворитъ тельца. Египтянинъ боготворилъ крокодила только въ виду того, что онъ былъ живая іероглифическая пачальная бувава имени бога въчюсти Себека (крокодилъ по египетски *суки*). Вѣдь сто того чтобы раскладывать лѣство на алтарь божества—кормили животное. Народъ, конечно, иногда чтлъ непосредственно животное, смутно постигая его символическое значеніе. Аписомъ могъ быть только черный быкъ съ бѣлой лисиною. Аписа мѣняли разъ въ двадцать пять лѣтъ, при чемъ если старый былъ живъ—его умерщвляли и набальзамировали.

лучалось въ видѣ дани. Оттуда вывозились луки, длинные ножи, боевые серпы, мечи, кинжалы. Военные значки и знамена были обязательно принадлежностью египетскаго войска и отдѣльные части и округа имѣли спеціальныя значки и штандарты.

гихъ колесницъ. Украшенная яркими аллегорическими изображеніями по вызолоченному фону, она отличалась пеликозѣпною отдѣлкою упряжки и оружія, въ порядкѣ положеннаго въ футляры, прикрѣпленные по сторонамъ кузова. Колесницы перешли

Рис. 26. Фараонъ въ битвѣ.



Все они имѣли тотъ-же іероглифическій характеръ, т. е. состояли изъ эмблематическихъ фигуръ, посаженныхъ на высокій шестъ, украшенный партіями разноцвѣтныхъ лентъ. Боевая колесница фараона была, безспорно, богаче и роскошнѣе дру-

гизовъ колесницъ. Украшенная яркими аллегорическими изображеніями по вызолоченному фону, она отличалась пеликозѣпною отдѣлкою упряжки и оружія, въ порядкѣ положеннаго въ футляры, прикрѣпленные по сторонамъ кузова. Колесницы перешли

пережку изъ дерева и металла. Сбрул, ярно были украшены великолѣпно. Сами колесницы были настолько малы, что на нихъ могли только-только помѣститься воишъ и его возница, главной принадлежностью котораго былъ бичъ съ расписною рукояткою.

Флотъ имѣлъ свои боевыя суда. По рисункамъ трудно опредѣлить, плоскодонныя они были, или килевыя, но порою они украшались великолѣпно. Расписныя паруса и рубки давали постройкѣ своеобразный мѣстный стиль. Расписывали не только борта, но и весла. Роскошнѣйшія суда фараоновъ вѣроятно дѣлались египтянами изъ подражаніе тирійскимъ знаменитымъ роскошью, судамъ.

При войскахъ была сигнальная музыка, по всей вѣроятности трубы. У Моисея въ книгѣ Числъ, гл. X, ст. 2, говорится о серебряныхъ чеканныхъ трубахъ, служащихъ для созыванія общества или для снѣтія станова. Далѣе въ стихѣ 9 говорится: „Когда пойдете на войну противъ врага — трубите тревогу трубами“. Очевидно, что пріемъ этотъ заимствованъ евреями отъ египтянъ, такъ какъ нигъ больше не у кого было заимствовать порядковъ поисковаго устройства. Въ египетской стѣнописи попадаются ударные инструменты — барабины и тарелки, но примѣнились-ли они въ войска, сказать утвердительно нельзя.

Дюдоръ *) утверждаетъ, что египтяне не были любителями музыки. Стѣнописи, напротивъ того, удостовѣряютъ, что музыкальные инструменты на побережьяхъ Нила разнообразились до чрезвычайности. Любимѣйшимъ инструментомъ была арфа, первую мысль о которой вѣроятно дала звучащая тетива самострѣла. Виолѣдетин форма колоссальнаго выгнутого лука измѣнилась, число струнъ увеличилось, сталъ прилаживаться внизу пустой ящикъ для резонанса. Нерѣдко арфы царскаго оркестра разукрашались позолотой, чеканкой, жеманью; но это разукрашанье едва-ли отвѣчало внутреннему достоинству инструмента, при отсутствіи передней деревянной нѣти ар-

фы, необходимой для полноты тона. Звѣтъ еще надо отмѣнить бронзой ударный инструментъ цитру, употребившійся при богослуженіи.



Рис. 26. Судъ надъ мертвыми. (Египетская стѣнопись)

*) Дюдоръ (Свицкійскій), авторъ исторической библіотеки, заключающей въ себя исторію всѣхъ племенъ и народовъ, жившихъ во времена декартама. Всѣхъ книгъ сорокъ.

Что касается домашней утвари египтянъ, то конечно вельможи, показывавшіеся на улицахъ въ великолѣпныхъ паланкинахъ, обставляли какъ нельзя лучше свои

жилица, выписывал изза границы наиболее роскошные вещи и особенно мебель. Собственно—чисто египетскимъ съдашицамъ были циновки изъ тростника; но передши Азіи познакомили ихъ со стульями, та-

летныхъ принадлежностей, онахалъ, сосудовъ самой роскошной формы, пригладившихся больше изъ Кипра и Канаддокіи.

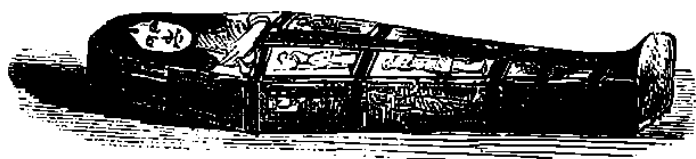


Рис. 27. Мумія.

IX.

буретамъ и кресламъ, которые обивались и украшались со сказочной роскошью. Столы изъ мозаики, слонопой кости, ураморабыли перфадки. Спали на мягкихъ кушеткахъ, подкладывая вышето подушки подъ голову подставки, въ родѣ тѣхъ рогулекъ, которыми подпирають фотографии затылки козирующихъ. Подставки эти обитывались, для мягкости, кожей. Кровать стояла на возвышеніи въ нѣсколько ступеней, и обязательно была задернута прозрачнымъ пологомъ отъ комаровъ и москитовъ. До насъ дошло безкопечное разнообразіе супдучковъ, ларчиковъ, зеркалъ (литыхъ и металличе-скихъ), туа-

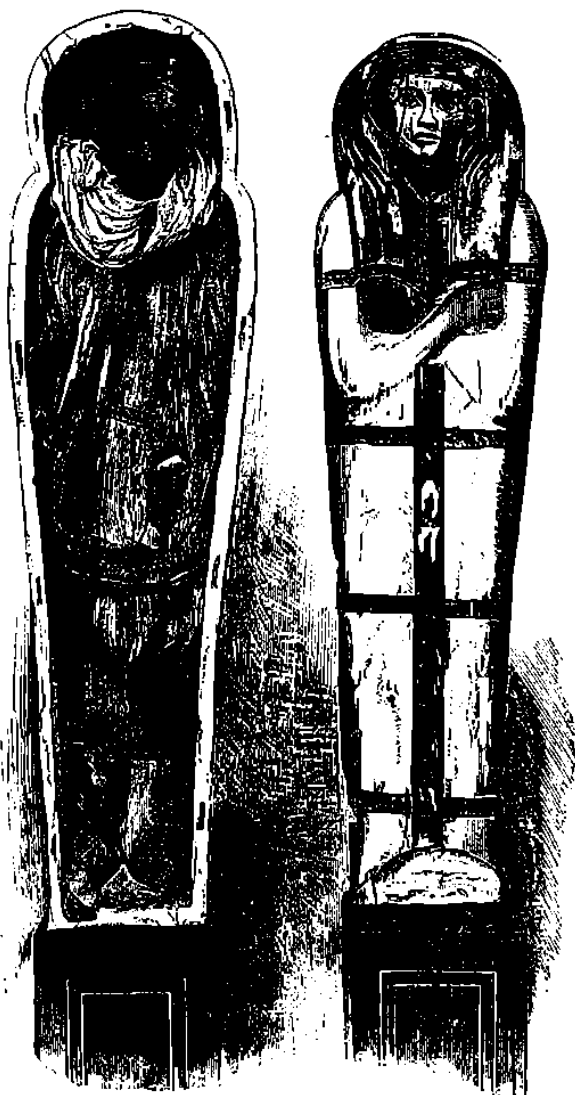


Рис. 28. Мумія.

И такъ, ре-зюмируя нашъ краткій очеркъ разноты искусствъ въ Египтѣ, мы можемъ сказать, что оно было загублено іератическимъ вліяніемъ, и только благодаря поистинѣ гениальнымъ испышкамъ художественнаго таланта исполнителей, было выведено за предѣлы этнографическаго искусства и оказало вліяніе на искусство европейское. Греки, съ своимъ дивнымъ, свѣтлымъ міросозерцаніемъ, сумѣли воспользоваться африканскимъ настыдѣемъ, взявши его фундаментомъ своихъ формъ. Самъ-же Египетъ, монотонный, изолированный, окруженный эфиопами, арабами и пустынями,



Рис. 29. Голова Большого Сфинкса.
Голова еще засыпана песком; тело попорчено вытравками.

пребывалъ въ художественномъ крѣпизмѣ, и не находилъ изъ него выхода. Въ египетскомъ искусствѣ насъ всего болѣе изумляетъ то терпѣніе и удивительныя технические средства, съ помощью которыхъ художники создавали колоссальныхъ боговъ. Хотя въ восемнадцатой династіи фараоновъ, египтянинъ и уклонился нѣсколько отъ рутины, (его изображеніе животныхъ, особенно лошадей, дышетъ правдой), но все же ему далеко до свободного пониманія формы. До перспективы и свѣтотѣни онъ не додумался. Геніальная художественная самобытность его проливается въ удивительной комбинаціи дополнительныхъ линий при связи животныхъ головъ съ человѣческими формами, и наоборотъ. Изображеніи Аммона съ бараньей головой, Фта—въ видѣ жука, Тота—съ собачьей мордой, обличаютъ прежде всего могучую фантазію, особенно ярко проявляющуюся при тѣсномъ канонѣ рисовки. Деспотизмъ канона доходилъ до того, что ростъ фигуры опредѣлялся обязательно въ девятнадцать величинъ средняго пальца.

Египетская образцованность отразилась неминуемо на окрестныхъ африканскихъ племенахъ, и болѣе всего на Нубин (Эіопин). Хотя эта знаменитая „земля Кушъ“, какъ она именуется въ Библии, и усилилась въ VIII в. до Р. Х. настолько, что завладѣла Египтомъ, и эіопскіе цари цѣлую династію образовали на дренпемъ пре-

столѣ фараоновъ,—по собственнаго, самобытнаго она ничего создать не могла и всѣ публичскіе памятники искусства есть только подражаніе египетскимъ. Культура Египта такъ прочно укоренилась въ Эіопин, что правленіе эіопскихъ царей не повліяло нисколько на обычай страны: даже одежда была обичай, развѣ нѣсколько пышнѣе чѣмъ въ Египтѣ. Слѣды египетскаго искусства терпели въ Абиссиніи,—за предѣлами государства; оторванное отъ культа, сохранившее одну внѣшность, оно лишается внутренняго значенія и гибнетъ.

Ниже мы увидимъ, почему долина Нила послужила однако колыбелью европейскому искусству *).

*) Лучшія сочиненія и атласы по исторіи искусства въ Египтѣ. *Champollion. Description de l'Égypte.* — *Rosellini. Monumenti dell'Egitto e della Nubia.* — *Prisse d'Avennes, Monuments Égyptiens. Paris, 1847.* — *Lepsius. Denkmäler aus Aegypten.* Превосходные рисунки въ англійскомъ атласѣ *Roberts'a—Egypt and Nubie.* Изъ болѣе популярныхъ изданій укажемъ на описанія Египта Дзерса и Оппеля. Последний переведенъ на русскій языкъ. Въ настоящее время въ Парижѣ выходитъ новое сочиненіе *Perron et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité: Égypte, Assyrie, Perse, Asie mineure, Grèce, Etrurie et Rome.* Наконецъ, можно указать на вышедшее въ 1884 году сочиненіе г. Андреевскаго „*Египетъ*“.



ГЛАВА ВТОРАЯ.

ИНДІЯ и КИТАЙ.

Индія и Китай.

Буддизмъ. — Архитектура и пластика Индіи. Приветственные идеалы. — Небесная Имперія.



I.

Переходи къ эпохѣ процвѣтанія искусствъ въ западной Азіи, не лишнее будетъ — бросить бѣглый взглядъ на двѣ народности, которыя хотя не имѣютъ прямой традиціонной связи съ исторіей европейскаго искусства, но во всякомъ случаѣ своей, такъ сказать, этнографической оригинальностью заслуживаютъ вниманія: это Индія и Китай.

* * *

Если Египетъ для народовъ древности казался загадочной, таинственной страной, полной какихъ-то необъяснимыхъ чудесъ и чуденій, — насъ это не должно удивлять несколько: въ сущности для насъ Индія и до сихъ поръ такой-же плохо разгаданный египетъ. Какой-то фантастической, волшебной сказкой, какими-то чарующими снами пропосител предъ нами исторія этого загадочнаго края. Глубина мистическихъ ученій, широкій, гениальный размахъ поэтическаго творчества, свободная, своеобразная, полная пышныхъ убранствъ архитектура, своеобразно-оригинальная пластика — все это говоритъ о фантазійной, горячато-юга, о такомъ самобытномъ, до которыхъ далеко многимъ національностямъ.

Спускался уступами съ сѣвера къ югу, отъ снѣжныхъ высотъ Гималаевъ до горячихъ волнъ индійскаго океана, изрѣзанный по вѣбамъ направленіемъ многоводными рѣками, Индія обладаетъ такою силою производительности, какую едва-ли можно встрѣтить гдѣ нибудь въ другомъ мѣстѣ. Наверху, въ горахъ, пейзажъ нѣтъ совершенно сѣверный характеръ: мхи, кустарники, ели; ниже, на горныхъ кручахъ растутъ сосны, наші бѣлыя березы. У подножья Гималаевъ уже идутъ кедръ, фиговые деревья. А тамъ, ближе къ югу, тянутся колючими пальмы, хлопчатникъ, бананы. Лѣсныя сплошною сѣтью скрываютъ непроходимыя чащи. Слоны, львы, леопарды, тигры, обезьяны, змѣи, наполняютъ эти лѣса, долины, болота. Южныя, ярко-красныя птицы свистятъ и щебечутъ по деревьямъ. Земля переполнена драгоценными камнями, какъ нигдѣ въ мірѣ, а изъ моря добываютъ нескончаемое количество жемчуга.

Мы очень плохо знаемъ исторію Индіи. Дивная декорация природы, окружающая индуса, развила въ немъ созерцательность, онъ небрежно сталъ относиться ко вѣбамъ вѣшнимъ явленіямъ политической жизни. Здѣсь не было той борьбы за существованіе съ природой, въ которую принужденъ былъ вступитъ египтянинъ, ограждалъ себя отъ наводненій. Уму индуса предоставлялось спокойно проводить существованіе въ вѣчныхъ соображеніяхъ о красотѣ развертывающихся предъ нимъ пейзажей. Необходимая потребность защиты границъ заставила индусовъ создать касту воиновъ (кшатріевъ). Для работъ у нихъ были ра-

бы-туземцы, которыхъ они побѣдили сну-
стившись съ горъ, изъ того невидимаго
источника человѣческихъ племенъ, откуда
вездой расплодилось по всѣ стороны міра
бѣлое населеніе. Дивныя богатства
земли и моря создали богатѣйшую тор-
говлю, которая ведется и до сего дня. И
такимъ образомъ всѣ индусы раздѣлились:
на *вайшиевъ*—купцовъ, ремесленниковъ,
земледѣльцевъ; *кшатриевъ*—индусскую
аристократію, и *судровъ*—туземцевъ-рабовъ.
Но первенство надъ ними приобрѣла ка-
ста религіозныхъ мыслителей, захватившихъ

вѣтъ: его теологія имѣетъ уже опре-
дѣленные представленія. Онъ говоритъ:
„на самомъ дѣлѣ есть одно только божес-
тво: верховный духъ, властитель міра,
созданіе котораго—міръ. Выше всѣхъ бо-
говъ тотъ, который создалъ землю, небо
и воды. Міръ—часть бога, его *эманация*.
Онъ поддерживается теперь его волей и
силой. Сила на мгновеніе оставитъ его—
и міръ исчезнетъ. Богъ одинъ, потому
что онъ—все. Все въ мірѣ имѣетъ свое
начало, и все стремится къ разрушенію;
но чрезъ безчисленное количество лѣтъ,

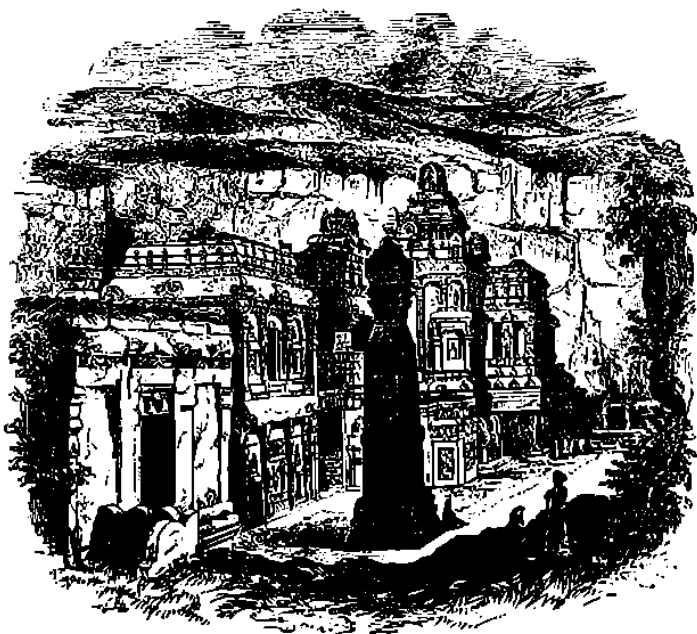


Рис. 30. Индія.—Найлаза въ Элорѣ. (Храмъ вырубленный въ скалѣ).

въ свои руки „ключи знаній“—жреческая
каста *браминовъ*.

Для полнѣйшаго закрѣпленія за собою
власти, они постановили *тезисъ*: „Брама—
сосредоточіе міра—создалъ браминовъ изъ
устъ своихъ, кшатриевъ—изъ рукъ, вай-
шиевъ—изъ лѣдней, судровъ—изъ ступней
своихъ“. Поопытно, что при такомъ поло-
женіи, принятомъ народомъ, каста жре-
цовъ стояла прочно. Она желѣзными ти-
сками сковала демось, и высвободиться
изъ этихъ тисковъ у народа не достало
ни энергіи, ни силы.

Самыя древнѣйшія свѣдѣнія, которыя
мы имѣемъ объ Индіи, уже заставляютъ ин-
дуса на второй ступени культурнаго раз-

при подобныхъ-же соответствующихъ си-
лахъ, могутъ повториться теперь суще-
ствующія явленія. Богъ—и глина, и гор-
шечникъ,—и создатель и матеріаль. Ду-
ховное начало произлечетъ только въ сы-
зи съ матеріей, поэтому міръ—есть прои-
зленіе бога. Душа человѣка,—частица отор-
ванная на время отъ своего первоначаль-
наго источника, который рано или поздно
воротится къ нему. Все происходитъ изъ
Духа, имъ живетъ, имъ поглощается“.

„Идеальное состояніе души—абсолют-
ный покой. Его можетъ достигнуть только
душа очищенная отъ грѣха и зла, эле-
менты котораго существуютъ въ мірѣ. А
такъ какъ человѣческая жизнь коротка, и

обстоятельства ея скорѣе увеличиваютъ грѣхъ, чѣмъ очищаютъ отъ него, то преміи очищенія продолжено: душа соединяется съ другими душами и тѣлами“. Отсюда—переселеніе душъ, метемсихоза, и глубочайшее уваженіе ко всякой жизни, въ какой бы формѣ она ни проявилась: насекомого, слона, человека, птицы...

Какъ для европейца животная жизнь безцѣльна, такъ для индуса ея формы были механизмомъ покаянія. Кодексъ Брамизма, Веды, трактуютъ о томъ, какъ сократить странствованіе души, достичь абсолютнаго покоя. Этого можно достигнуть благочестіемъ, покаяніемъ, молитвой, и главное глубокимъ непрестаннымъ мышленіемъ о божествѣ. Веды не признаютъ поклоненія обоготвореннымъ людямъ, требуютъ безусловнаго милосердія—даже ко врагамъ, „ибо дерево не отказывается отъ тѣни дропосѣку“.

Но въ послѣдствіи религія индусовъ утратила первобытную чистоту—и явился политеизмъ. Для невидимаго духа потребовалась осязательная форма: разнообразіе умъ требовало наглядности. Индра и мифологическія божества отошли на второй планъ, ихъ замѣнили Брами, Вишну и Шива. Материальности проникла даже въ представленіи о будущей жизни, которая представлялась въ видѣ рая съ пирами, пѣсьемъ, деревьями, или въ видѣ ада со всѣми мученьями геены.

Паденіе религіи должно было вызвать реформатора, который направилъ бы на истинную дорогу гибнущее человечество; онъ явился, и старый Ведизмъ перешелъ въ Буддизмъ. Успѣхъ Буддизма былъ колоссальный, безпримѣрный: до сихъ поръ приверженцевъ его больше, чѣмъ послѣдователей какой бы то ни было религіи. Его успѣхъ основывался

на признаніи абсолютнаго рабства всѣхъ людей, на отреченіи отъ чувственныхъ наслажденій. Онъ ставилъ въ особенную заслугу безбрачіе.

Появленіе Буддизма надо отнести къ Х столѣтію до Р. Х. Его основатель—Готама



Рис. 31. Индія.—Типъ храмовыхъ воротъ (Рудра-Мала).

происходилъ изъ царскаго рода. Увидѣвъ однажды разлагающійся трупъ, двадцатидеятилѣтній мыслитель вдругъ созналъ всю летошъ земной жизни, оставилъ свои дворцы и гаремы, сбросилъ царскую одежду, и въ саванѣ, снятомъ съ мертвеца, пошелъ нищенствовать по дорогамъ. Онъ

родился подъ тѣнью дерева, подъ тѣнью дерева побѣдилъ любовь къ мірской суетѣ, подъ тѣнью дерева говорилъ свои проповѣди, подъ тѣнью дерева умеръ. Прошло тридцать лѣтъ со времени его проповѣди,—система его ученья разлилась на Индію, Цейлонъ, Монголію, Тибетъ, Китай, Япоцію, Бирму,—и цифра послѣдователей его поразительно громадна.

Признавая равенство человека, онъ отрицаетъ Провидѣніе: вселенная — машина, разъ установленная и идущая безъ посторонняго внимательства. Случай нѣтъ, а есть

II.

Въ стралѣ, гдѣ легкой одежды достаточно для того, чтобы вполне защищаться отъ всѣхъ атмосферныхъ невгодъ, каменная постройка должна явиться роскошью,—ее допускаютъ себѣ народы уже на значительной ступени культурнаго развитія. Вдобавокъ горныя породы мѣстнаго камня очень тверды для выдѣлки, требуютъ долгаго упорнаго труда, совершенныхъ инструментовъ. Обиліе лѣсовъ и гли-



Рис. 32. Типы индійскихъ построекъ.—Большая пагода въ Мадурѣ.

дѣйствія неизбѣжныхъ причинъ. Духъ не имѣетъ человѣческой формы ни въ прошломъ, ни въ будущемъ, какъ огонь зажженной и потушенной лампы,—гдѣ онъ былъ прежде, чѣмъ его зажгли, гдѣ онъ теперь, когда лампа потушена? Отъ свѣчи можно зажечь свѣчу, отъ человека рождаются дѣти, но когда нибудь наступитъ время, пламя потухнетъ, и конецъ послѣдовательнаго существованія — есть состояніе неизмѣющее прямого отношенія ни къ матеріи, ни къ пространству, ни ко времени,—то есть небытіе.

ни даютъ, между тѣмъ, легкій матеріалъ для деревянныхъ и кирпичныхъ построекъ. Пастушескія племена, кочевавшія въ благословенныхъ долинахъ Ганга, постепенно перешли къ осѣдой жизни, раздвигал узкія рамки поселка до огромно-разросшагося центра торговли. Знаменитый индусскій эпосъ „Рамайяна“ утверждаетъ, что городъ Айодья, основанный первымъ царемъ Мапу, имѣлъ великолѣпныя, чисто содержимыя улицы, съ семизатжными домами, свѣтлыми дворцами, колонадами, террасами. Надъ домами, какъ вершины

горь, вздымались купола дворцовъ. Всюду были парки, на водѣ стояли купальни; городскія стѣны были выложены, словно шахматныя доски, разноцвѣтными камнями. На улицахъ и площадяхъ было вѣчное движеніе: слоны, лошади, повозки, носилки. Всюду слышалась музыка флейты, тамбурины. Звучало пѣніе, въ крытыхъ портикахъ танцовала молодежь, воздухъ наполнялся клубами драгоценныхъ курений...

Если въ этомъ описаніи и есть преувеличенія, то все-таки есть и большая доза

хрустальный, стѣны выложены блестящими алебастромъ. Вокругъ главнаго зданія группировались отдѣленія для слоновъ, лошадей, концертный и театральныя залы, птичникъ и проч. Къ дому примыкалъ садъ съ фруктами, цвѣтами, бассейнами, шелковыми гамаками, въ которыхъ качались красавицы-хозяйки. Словоохотливая, широкая пѣга востока царилъ здѣсь въ полномъ блескѣ.

Въ параллель съ этой роскошью шли комфортабельныя дороги, широкія, прямыя, съ станціонными домами, колодцами. Всю-



Рис. 33. Индія.—Внутренность залы пилигримовъ въ Мадурѣ.

истины: греки, въ эпоху своего знакомства съ Индіей, удивлялись благоустройству ея городовъ. На старыхъ барельефныхъ памятникахъ мы находимъ рисунки фасадовъ семиэтажныхъ домовъ, съ широкою крышею въ видѣ навѣса, подпертаго рѣзными колоннами. До насъ дошло поэтическое описаніе такого дома. Семь дворовъ вели къ главному зданію. Воротившія арки, выложенныя слоеною костью, съ пестрыми выпелами, украшенныя множествомъ цвѣтовъ, обрызганныхъ водою, открывали входъ. Ступени были вывощенныя, окна

ду, на дорогахъ, на межахъ, были вытлупуты въ линію цѣлымъ аллемъ фиговыхъ деревьевъ. Такого благоустройства не имѣла даже Европа въ средніе вѣка.

Есть причины полагать, что появленіе храма въ Индіи принадлежитъ позднему времени, и что на первыхъ ступеняхъ своего культурнаго развитія индусы отравляли служеніе подъ открытымъ небомъ. Вслѣдствіи сличеннаго мѣсто, обнесенное крытымъ помѣщеніемъ, обратилось въ храмъ. Постройка его должна быть отнесена къ правленію царя Асоки,

который признал Буддизм государственною религіей. Древнѣйшіе памятники, дошедшіе до насъ, относятся уже къ третьему столѣтію до Р. Х. Это, въ большинствѣ случаевъ, колонны изъ красноватаго песчаника, футовъ 40 вышины, и съ радіусомъ въ 10 футъ у базы. Столбъ, несъ покрытый надписями, вѣнчается четырехугольнымъ плитусомъ, на которомъ помѣщается епитетъ—въ видѣ сидящаго льва—эмблема Будды. Столбы эти называются столбами добродѣтели—по прираученіямъ, которыми они были исписаны,—то львиными столбами, или столбами закона, такъ какъ на нихъ начертывали царскіи повелѣнія. На ряду съ этими столбами можно отмѣтить круглыя башенныя постройки, порой чрезвычайно массивныя, имѣвшія, вѣроятно, прямое отношеніе къ культу.

Самое характерное, національное, такъ сказать, дѣище индійской архитектуры, это такъ называемая *мона* или *дагонъ*,—которыя встрѣчаются въ Индостанѣ во множествѣ. Тона состоятъ изъ цилиндрическаго основанія, на которомъ покоится куполовидный верхъ, напоминающій формой до нѣкоторой степени кочевую киргизскую палатку, или, пожалуй, тотъ поданой нузырь, которому можетъ быть уподоблена жизнь человѣческая по толкованію Будды. Вокругъ памятника всегда была ограда, обдѣланныя по мотивамъ деревяннаго забора, съ четырьмя воротами, ориентированными относительно сторонъ свѣта. Порталы сплошь покрывались скульптурами, капители колоннъ разнообразились изваяніемъ слоповъ и львовъ. Вершина купола увѣнчивалась жертвенникомъ, съ маленькимъ павѣсомъ наверху, въ видѣ зонтика. Иногда, на югѣ Индостана, тона обставлялись концентрическими рядами колоннъ.

Назначеніе тонъ чисто культурное: онѣ служили тѣлохранительницами частицъ мощей Будды. Его тѣло было, послѣ смерти, согласно преданію, раздѣлено на 84000 частей, которыя были задѣланы въ корбочки изъ золота, хрусталя, серебра и лазури,—и разсланы по всему Индостану. Тоны располагались порою группами,—главная изъ нихъ въ Малыѣ, близъ Бидиша, и состоятъ изъ трехъ десятковъ тонъ.

При тонѣхъ строились вигары (*vihara*)—монастыри для общежитія. Строились они изъ кирпича и дерева, иногда высѣкались въ скалахъ и украшались массой причудливыхъ, чудесныхъ орнаментовъ. Особенно

орнаментъ развился съ той поры, когда монастыри смѣнились храмами, и вигара сдѣлалась домомъ молитвы для прихожанъ. Вигара представляла длинную залу, закачивающуюся полукружіемъ, съ двумя рядами кашелированныхъ колоннъ на округлыхъ неуклюжихъ базалѣхъ.

Высокія тоны и многогрусныя постройки домовъ дали чрезвычайно оригинальный мотивъ построекъ—уступчатыя пирамиды, обыкновенно называемыя пѣгодами. Каждый ярусъ выступалъ кровлей, украшался пиластрами и закругленными кровельными павѣсами, а вверху все зданіе сводилось на куполь. Низъ пѣгодъ связывался съ колоннадою, сквозными портиками и переходами.

Собственно надгробныхъ памятниковъ у индусовъ не было, такъ какъ обычай сожигать тѣла, а пепель кидать въ воду,—дѣлалъ всякое надгробіе излишнимъ. Вдобавокъ изглядъ на тѣло умершаго какъ на предметъ, прикосновеніе къ которому оскверняетъ человѣка—еще болѣе устраняло необходимость памятниковъ.

Въ скульптурѣ индусовъ условный символизмъ, какъ и въ Африкѣ, влзалъ художественное творчество. Зѣброобразное изображеніе божества заставляло художника уклониться съ истиннаго пути реализма, придумывать новые образы и формы, порою чисто патологическаго характера. Трехголовые идолы, человѣческое туловище съ грузной слоповою головою—все это, сочиненное весьма искусно, все таки носитъ на себѣ болѣе плоды роскошной фантазіи, чѣмъ трезваго реализма. Большія группы скульптурамъ окончательно не удаются: чувствуется полнѣйшее отсутствіе композиціи, все оказывается загроможденнымъ и перепутаннымъ. Но въ общемъ—индусы отлично чувствовали форму, понимая движеніе, умѣли придавать фигурамъ превосходную своеобразную грацію.

III.

Подобно Египту, въ Индіи былъ строго соблюдемы придворный церемоніаль. Царь былъ олицетвореніемъ божества, и его повседневною жизнью была рядъ формальностей, установленныя издавна. Каждое появленіе царя въ дворцовой оградѣ—

было торжествомъ. Впереди шли рабы съ курильницами, за ними двигалось кольцо раззолоченныхъ колесницъ, въ центрѣ котораго, окруженный тѣлохранителями, качался въ золотомъ, украшенномъ жемчугомъ и тигровыми кожами паликингъ властитель. На царскія охоты въ заповѣдныя

пацеры. Музыка, грохъ трубъ, барабановъ, пѣнье, ароматы индійскихъ куреешъ царили на площадяхъ. Порою религиозное служеніе принимало чудовищныя размѣры. Такъ знаменитый обрядъ приношенія въ жертву коня, однимъ подготовительными обрядами занимать пятнадцать мѣсяцевъ.

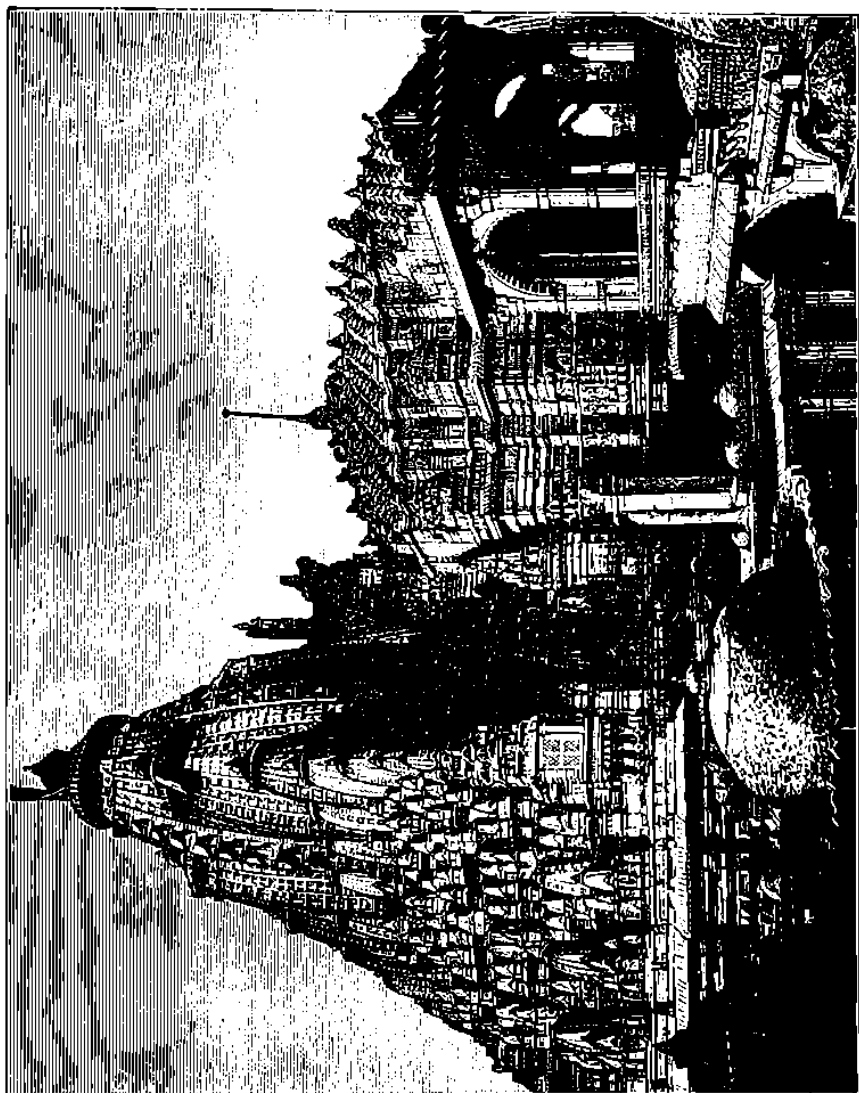


Рис. 34. Индія. — Наружный типъ храма и пагоды (Папуги).

парки царь выѣзжалъ на слонѣ въ блестящей сбруѣ, съ толпой вельможъ, служителей и женъ, которые пѣли торжествующія охотничьи пѣсни, когда царь, спустивъ тетиву, убивалъ звѣря. Въ дни религиозныхъ процессій среди слоновъ и колесницъ шли на цѣпяхъ прирученные львы, тигры и

При празднествахъ бога смерти Ямы, жрецъ ежедневно изъ теченія четырехъ мѣсяцевъ изливалъ на огонь масло по тысячѣ разъ въ день. На молитву созывались огромными металлическими колоколами, висѣвшими при вигарахъ.

Формализмъ сказался и на одеждѣ. Въ

такихъ странахъ какъ Индія, взглядъ на одежду вырабатывается своеобразный. На нее смотреть, какъ на аксессуаръ, а не какъ на необходимость. Индусскія женщины всѣ свои старанія обращали на плетеніе волосъ и украшенія, не особенно заботясь о прикрытіи, и нарядъ, изображенный на прилагаемомъ рисункѣ, мы можемъ назвать по меньшей мѣрѣ эксцентрич-



Рис. 35. Индіанка. (По древнимъ изображеніямъ).

нымъ. — Но тамъ, гдѣ дѣло коснулось касты—одежда явилась формой. При извѣстныхъ обстоятельствахъ необходимъ былъ цвѣтной костюмъ. Свидѣтели, приводимые къ присягѣ, обязаны были явиться въ красномъ платѣ, въ красныхъ цвѣтахъ на головѣ, посыпанной землею. Цари носили желтую одежду. Брамины—бѣлую.

Брамины были слѣпые исполнители обы-

чал. Ни одинъ браминъ не имѣлъ права самъ себѣ стричь волосы или брить ихъ, а предоставлялъ это служителю. Въ ушахъ онъ носилъ серьги, на головѣ вѣнокъ, въ одной рукѣ держалъ трости, въ другой—кувшинъ для омовенія. Онъ не имѣлъ права не только спать, но даже кудаться раздѣтымъ. Идеаль индусской жизни по Ведамъ былъ таковъ. Юноша, поступая

къ старому брамину въ ученики, отказывался отъ жещинъ, музыки, танцевъ. Онъ обязанъ былъ ходить босымъ, не натираться душистыми маслами, не носить зонтика, жить поодальемъ. Окончивъ ученіе, онъ дѣлалъ подарокъ учителю и выбиралъ себѣ жену изъ своей касты. Сдѣлавшись семейникомъ, и жрецомъ, онъ былъ обязанъ, по возможности, истреблять въ себѣ всѣ тѣлесныя побужденія и погружаться только въ міросозерцаніе. Когда волосы его посѣдѣютъ, на лбу и на щекахъ появятся морщины, а въ домѣ уже будетъ взрослый сынъ—онъ можетъ взять съ собою сплещенный огонь и утварь, и уйти въ дѣбри-лѣсовъ, чтобы тамъ бичеваньемъ и молитвой освободиться отъ человѣческихъ слабостей и прегрѣшеній. Онъ здѣсь уже не дол-

женъ заботиться ни о какихъ удобствахъ, и одѣтый въ шкуру черной газели, будетъ спать на голой землѣ, питаться упавшими съ деревьевъ плодами, въ холодъ смачивать свою одежду, а въ жаръ находиться между четырехъ костровъ. Когда искусъ доходить до своей высшей точки, суровый фанатикъ сбрасывалъ свою исключоченную бороду, обрѣзалъ ногти, и прикрытый однимъ жалкимъ лоскут-

комъ ткани, шелъ опять въ мѣртъ, страп-
ствуя изъ города въ городъ, питался ми-
лостыней, безучастный ко всему окружа-

IV.

Буддизмъ, разливаясь по Азіи, несъ въ



Рис. 36. Храмъ на о-въ Ратъ, разрушенный землетрясеніемъ въ 1883 г.

ющему, углубленный въ созерцаніе божес-
тва...

своимъ потонѣ и архитектуру своеобраз-
наго культа. Мотивы становились чудовищными, фантастическими: восточное по-
ображеніе придавало имъ чисто сказочныя
формы. Такимъ является храмъ въ Боро-

Будоръ на островѣ Яйѣ, расположенный на террасѣ, усаженной кипарисами, изъ которыхъ въ каждой помещается по сидячему изображенію Будды. Верхъ этой кудрявой постройки заканчивается большимъ дагопомъ и представляетъ, безспорно, одну изъ оригинальнѣйшихъ построекъ міра *). Расходясь къ востоку, Буддизмъ захватилъ и „крайнее звено въ цѣпи культурныхъ народностей Азии“—Китай.

Но китаецъ и индусъ—два полюса. Индусъ—весь поэзія и мистика. Китаецъ—это самый будничный реализмъ и проза. Его умъ способенъ проникаться только чисто

практически-ми соображеніями. Его изображение поражается завитками деталей, но остается совершенно глухо къ широкому пониманію художественныхъ принциповъ.

Передѣлавъ Будду въ *Фа*, а нагоду въ *Таа*, китаецъ нарисовалъ прежде всего на выступѣ крыши колокольчики, и откинувши купольную систему построекъ, предпочелъ многоорусный, восьмипугольный нагоду.

Да и едва-ли онъ смотрѣлъ на свой храмъ, какъ на домъ молитвы: для него онъ былъ городскимъ украшеніемъ—и только. Рѣзныя колонки, переходы, базы—все это находилъ въ ближайшемъ родствѣ съ Индеей и оригинальной осталась развѣ одна крыша, въ видѣ шапки съ загнутыми полями, вмѣщающая всевозможныя постройки, даже надгробныя монументы. Въ общемъ, стиль Китая лишень извѣстной легкости, даже изысканней легкости, картошной, такъ сказать. На-

примѣръ, ихъ наметки—ворота, такъ называемые—*Па-лу*, имѣютъ форму скорѣе острова, чѣмъ постройки. Торжество китайскаго оригинальничанья—фарфороналъ батилы въ Нанкинѣ, въ настоящемъ столѣтіи сильно попорченная.

Но въ дѣлѣ практики Небесная имперія опередила давнымъ-давно своихъ соотечей. Заключившись съ сѣвера знаменитой стѣной отъ вторженія монголовъ, она соорудила цѣлую систему каналовъ, соединивъ ими свои рѣки, и такимъ образомъ получила громадѣйшую водная система въ мірѣ. Грандіозная постройка мостовъ шла объ-

руку съ развитиемъ каналовъ. Масса мелкихъ обиходныхъ вещей обратила на себя вниманіе китаецъ. Онъ сталъ выдѣлывать фигуры изъ фарфора, камня, стальной кости, металла. Формы окружающихъ его животныхъ, растений, даже своеобразныя очертанія горъ, развили въ немъ болѣе оригинальный, чѣмъ изысканный вкусъ. Ремесленная сторона производствъ ихъ обиходной жизни заслуживаетъ



Рис. 37. Часть храма Конфуція въ Шангаѣ.

полнѣйшей похвалы. Чистота и безукоризненность отдѣльных частей рисунковъ у нихъ изумительна. Всякій реальный, обиходный рисунокъ у нихъ превосходенъ. Но когда китаецъ коснется изображенія божествъ—у него является какое-то глумленіе надъ человѣческимъ образомъ, нѣкото экспрессія является гримаса. Замѣчательна та черта, что когда китайцы вошли въ сношеніе съ европейцами и увидѣли новѣйшіе плоды нашего искусства, нѣтъ они показались дикими,—они не хотѣли знать нашего пріема живописи. Они отрицаютъ *тѣнь*, говоря, что тѣнь дѣло случай, что она не присуща предмету и только затемняетъ

*) Храмъ этотъ, какъ извѣстно, разрушенъ годъ назадъ землетрясеніемъ.

его колоритъ. Они отрицаютъ перспективу, утверждаютъ, что предметы надо изображать не такими, какими они кажутся, а какие они есть: оптический обманъ ракурса и перспективного уменьшенія здравый смыслъ обязательно долженъ исправить.

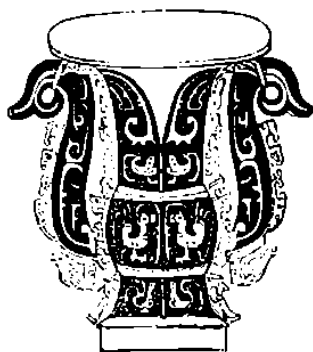
Взглядъ китайца на все окружающее очень простъ. Когда ему холодно, онъ надѣваетъ одно платье на другое, пока не почувствуетъ себя тепло. Китайцы не вѣрятъ въ чудеса, потому что у нихъ бродичіе фокусники распарываютъ себя внутренности и заживаютъ изъ тотчасъ-же снова, потому что ихъ врачи воскрешаютъ мертвыхъ. Они требуютъ, чтобъ каждый былъ приписанъ къ какой-нибудь религіи для порядка. „Религіи много — разумъ одинъ, мы братья“ — вотъ ихъ формула. Религія — обрядъ, государственное установленіе, къ которому можно относиться съ крайнимъ индифферентизмомъ. Вожество для нихъ вопросъ сомнительный, туманный, а главное пустой, не имѣющій практической подкладки. Отсюда — безрелигиозный матеріализмъ. Они умираютъ, какъ животные, съ сухимъ спокойствіемъ, и говорятъ вѣжливо о покойникѣ: „онъ расказнялся со сѣточъ“. А живутъ они еще спокойнѣе, проводятъ въ жизни тезисъ: „тѣрымы заперты и днемъ и ночью, но всегда полны; храмы всегда открыты, но въ нихъ нѣтъ никого“.

Недвижный квіетизмъ Китая много вѣка дремлетъ за своей несокрушимой стѣной. Гдѣ-же причины его долгой жизни? Видъ это не горсть замкнувшихся отъ міра людей, — это треть населенія всего земнаго шара, видъ эта страна по пространству несравненно болѣе обширныя чѣмъ все Европа. Разнообразіе климата, разнообразіе

нормъ сѣверныхъ и южныхъ типовъ должны были бы скорѣй послужить къ розни и распаденію, чѣмъ къ тѣсному сплоченію. Но основной принципъ ихъ политической системы связалъ ихъ слиткомъ тѣсно для того, чтобъ Небесная Имперія могла распасться.

Въ Китаѣ правительство стремится, чтобы каждый членъ государства былъ грамотнымъ. Далеко открыты дороги экзаменовъ ведетъ каждого на самыя высшія должности. Все правленіе основано на умственныхъ качествахъ. Въ три года разъ, въ провинціяхъ производится публичные экзамены для занятія государственныхъ должностей. Выдержавшіе испытанія подвергаются перэкзаменовкѣ въ главномъ городѣ округа, и наконецъ — еще разъ испытываются въ императорскомъ управленіи въ Пекинѣ. Вакантныя мѣста такимъ образомъ замѣщаются ученыѣйшими людьми, и отъ экзаменаціоннаго испытанія никто не освобождается.

Если такая система для европейца и покажется нелѣпой, то все же онъ долженъ сознаться, что она поразительно прочна, — и не даромъ треть человечества тысячелѣтія смѣло хранитъ ее и признаетъ ее за единственное политическое благоустройство. Макиавелли сказалъ нѣкогда: „форма правленія — дѣло не важное, хотя полубообразованные люди думаютъ иначе. Высшей цѣлью правленія должно быть постоянство, которое гораздо важнѣе свободы“. Общество, которое стремится къ царству разума, думалъ, что онъ одинъ долженъ управлять государствомъ, конечно, достойно всякаго уваженія.



ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

ЗАПАДНАЯ АЗІЯ.

Западная Азія.

Ассирія.—Персы.—Евреи.



I.

двенадцатая глава монсеевой книги *Бытія* начинается так:

„На всей землѣ былъ одинъ языкъ и было одно нарѣчіе.

„Двинувшись съ востока, они палили въ землѣ Синарь равнину, и поселились тамъ.

„И сказали другъ другу: надѣлаемъ кирпичей и обожжемъ огнемъ; и стали у нихъ кирпичи вмѣсто камней, а землянаи сжоло вмѣсто кирпича.

„И сказали они: постройимъ себѣ городъ и башню, высоту до небесъ; и сдѣлаемъ себѣ имя прежде чѣмъ разсѣемъ по лицу земли...“ *)

Вавилія возбудила ревность Іеговы, осталась недостроенной и была названа Вавилономъ. —Сравнительно менѣе древнія извѣстія подтверждаютъ существованіе этой пирамиды, называвшейся капищемъ Вела или Ваала. Она была построена лусовъ и имѣла 600 футовъ ширины въ основаніи, и настолько-же поднималась въ высоту. Развалины ея видны до сихъ поръ: это остатки действительно гигантской постройки,

подобной которой не встрѣчается нигдѣ на земномъ шарѣ.

Стремленіе къ монументальнымъ постройкамъ было присуще народамъ центральной Азіи. Колоссальные размѣры и горъ, и долинъ, и рѣкъ дали колоссальный размѣръ и архитектурнымъ мотивамъ. Нестѣсненное узкими рамками понятій египтянъ и китайцевъ, искусство ассиро-вавилонской культуры развилось въ роскошное самобытное цѣлое. Могучее его влияние отразилось не только на ближайшихъ соотечественнѣхъ, но и въ самой Европѣ. Если въ Ассиріи мы можемъ услѣдить за нѣкоторыми египетскими вѣяніями, то и классическое искусство, въ свой чередъ, не чуждо Вавилону. Здѣсь человѣчество, впервые сбросивъ съ себя гнетъ условности, типично реализируетъ видимую природу, говорить поное слово.

Собственно гопори, намъ совершенно были незнакомы памятники ассирийскіе и вавилонскіе, вплоть до настоящаго вѣка. Праздные туристы, слонявшіеся по центральной Азіи, возвращались назадъ съ небольшою рухлядью старины и съ отсутствіемъ какого бы то ни было представленія о древнихъ памятникахъ страны, занимавшей когда-то такое великое мѣсто въ исторіи человѣчества. Только въ 1842 году французскій консулъ въ Моссулъ — Боттарди началъ на систематическія раскопки. Онъ началъ ихъ на восточномъ берегу Тигра, гдѣ, по убѣжденію древнихъ авторовъ, должна была находиться Ниневія.

*) Книга *Бытія*, перев. Св. Синода.

Окрестное население очень недоброжелательно отнеслось къ изысканіямъ, и прибавокъ они кончились познѣйшимъ неуспѣхомъ. Но Ботта не унывалъ и принялся за раскопки въ Хорсабадѣ—мѣстечкѣ востокъ Моссула. Здѣсь его ожидалъ пол-

ный музей Лондона ниневійскими древностями, отвопавшій цѣлые дворцы,—и теперь мы знаемъ о древне-азійскомъ искусствѣ не меньше чѣмъ о египетскомъ *).

Писатели древности утверждали, что Ниневія имѣла 84 версты въ окружности

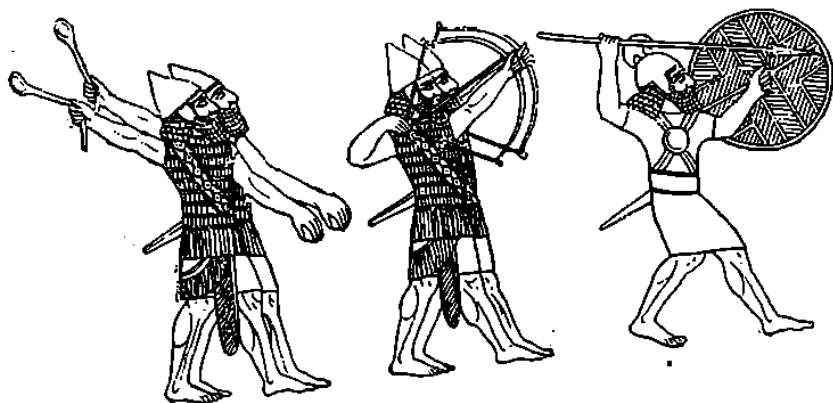


Рис. 39. Ассирійское войско. (Съ Ниневійскихъ памятниковъ).

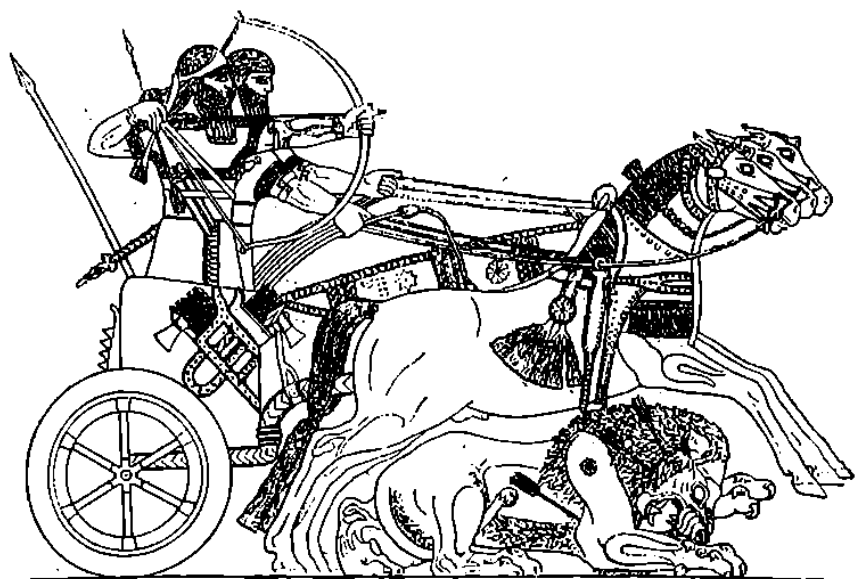


Рис. 40. Царская охота. (Съ Ниневійскихъ памятниковъ).

ный успѣхъ. Онъ искорѣ наткнулся на стѣну, изукрашенную барельефами, и эта находка послужила началомъ огромной цѣпи отарытій, освѣтившихъ тмѣ сказочныхъ тайнъ Ниневіи. По стопамъ Ботта пошелъ англичанинъ Лаярдъ, обогатив-

и была обнесена огромными стѣнами и

*) Превосходные труды этихъ ученыхъ слѣдующіе: *Botta et Flandin, Monuments de Ninive. — Layard, Niniveh and its remains.* У послѣдняго автора есть еще четыре тома изслѣдованій о Ниневіи—всѣ подъ разными заглавіями.

бациями. Раскопки подтверждают, что пространство занимаемой ею площади было колоссально. Вся Ниневия была расположена на плъомъ рдѣ холмовъ, которые, разбѣдаясь группами, образовывали естественныя границы между частями города. Раскопки дали намъ превосходные образцы скульптуры; особенно поразителенъ порталъ хорсабадскаго дворца съ четырьмя изображениями крылатыхъ львовъ съ человѣчьими головами. Всѣ стѣны дворцовъ оказались покрыты алабастровыми плитами, сплошь украшенными барельефами. Всѣ постройки террасовидныя, при чемъ пороку встрѣчаются уступчатые пирамиды, что указываетъ на первобытную точку зрѣнія архитектурныхъ началъ. Стѣны колоссальной толщины и сложены изъ кирпича, который, господствуя за недостаткомъ камня на вавилонской башнѣ, перешелъ и сюда.

Желающихъ ознакомиться съ памятниками Ниневии, мы отсылаемъ къ сочиненію Volle, не рѣшаясь касаться здѣсь подробностей раскопокъ нимрудскаго, хорсабадскаго и кухиджикскаго холмовъ, которые положительно никакъ кромѣ специа-

лн обѣ великія отрасли искусства служили только декорацией дворца, служили извѣстными архитектурными мотивами. Но религиозные сюжеты здѣсь не находили такого простора изображенію, какъ это было въ



Рис. 41. Мидійскій костюмъ.

Египтѣ. Обмѣненный жанръ, и особенно царскій бытъ, составляютъ главный сюжетъ мотивовъ пластики и живописи.

Здѣсь мы встрѣчаемся съ царскими охотами и пирами; всевозможны битвы и поединки, — и небольшое количество мифическихъ сюжетовъ. На фигурахъ лежитъ азіатскій отпечатокъ мѣстнаго типа: онѣ дебели, приземисты, коренасты, съ явнымъ расположеніемъ къ толстобрюхости и ожирѣнію. Реализмъ мускуловъ несравненно могучѣе чѣмъ въ Египтѣ. Торсу соответствуетъ такая-же грузная голова, зобастая, съ сильно развитой нижней челюстью, крючковатымъ носомъ и маленькимъ лбомъ. Волосы убраны въ завитки, движенія довольно свободны и экспрессивны. Слабѣе прочая одежда, — безъ складокъ, плотно прилегающая къ тѣлу, словно выдѣланная изъ толстой негибавшей кожи. Лошадники имѣютъ слишкомъ условный характеръ, отъ котораго впрочемъ не могъ отдѣлаться

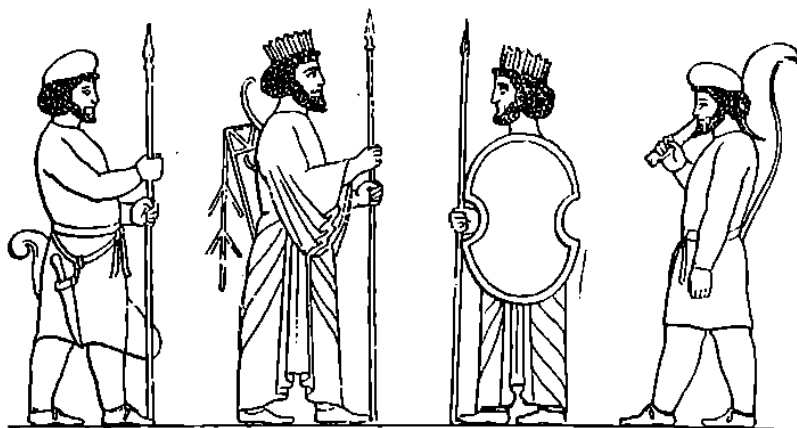


Рис. 42. Персидское войско.

ствова интересовать не могутъ. Мы обратимъ вниманіе только на характерную сторону ассирійскихъ построекъ: живопись и скульптуру по алабастровымъ плитамъ и глазурованному кирпичу. И тутъ, какъ въ Египтѣ,

ся и въ послѣдствіи классическій міръ, — но за то дикіе звѣри и особенно львы и ослы — превосходны. На рельефѣ, найденномъ въ сѣверозападномъ нимрудскомъ дворцѣ, есть дивное движеніе льва, въ ко-

торого нацѣлился царь изъ лука *). Здѣсь чувствуется подожително вдохновеніе.

Если въ Египтѣ выразился впервые живописный стиль,—то въ Ассиріи впервые явилась жизнь въ изображеніяхъ видимой природы. Соединенія чисто фантастиче-

туповищемъ, или птичьей головы съ человѣчкимъ торсомъ гораздо сильнѣе здѣсь чѣмъ въ Египтѣ. Ассирійскіе крылатые львы и быки chefs-d'oeuvre'y въ своемъ родѣ. Остатки живописи по кирпичу, которая развалилась вмѣстѣ съ этимъ кир-



Рис. 43. Ассирійскій царскій костюмъ.

скія,—человѣческой головы съ зѣбринымъ

*) Не менѣе чудесныя вещи можно найти въ „Охотѣ на дикаго осла“, барельефъ, находящемся въ британскомъ музеѣ. Реализмъ позы бросающагося жеребчика—поразителенъ. Хорошіе рисунки этого осла читатели найдутъ во 2 то. *l'art dans l'antiquité*, Perrot et Chipiez. —Chaldée et Assyrie, p. 563.

ничемъ, дошли до насъ въ жалкихъ образцахъ. Но все таки мы можемъ простѣдѣть на ихъ глазури (кафель) любимыя изображенія ассирійцевъ: левъ, смоковница, грифъ и плугъ. Раскраска очень сильна: деревья ярко изумруднаго цвѣта, фонъ ярко голубой, фигуры желтыя. Великолѣпныя есть у Вотта рисунки этихъ остатковъ,

Древнѣйшимъ памятникомъ Ассиріи считаются львовѣ на берегахъ Хабуръ у Артабана. Затѣмъ идутъ ниневскія и корсабдскія скульптуры. Позднѣйшая эпоха — дворца Куюнджи съ рельефами по пѣжному алебастру эпохи VII—VIII в. до Р. X.

Когда Ниневія пала, мѣсто ея занялъ новый Вавилонъ, — этотъ умышленный центръ средней Азіи, полный сказочнаго великолѣпія. Колоссальный какъ его могучая предшественница, онъ имѣлъ въ паружной стѣнѣ сто бронзовыхъ воротъ, а цитадель города имѣла еще другую ограду. Капище Бела стояло среди огромнаго двора, куда проникали тоже черезъ бронзовые ворота. Святилище состояло изъ громадной угнутаго пирамиды, низъ которой состоялъ

изъ храма, гдѣ находилъ ся золотой идолъ, тронъ, жертвенникъ. Наверху стоялъ другой храмъ, тоже съ золотой утварью. Золотые идолы по всѣмъ въ-ролтіямъ дѣлались не изъ сплошнаго золота и носили только золотую оболочку. Подобная роскошь, широчень, очень дурно рекомендовать художественный вкусъ аристократовъ, хотя религіозная традиція тутъ, быть можетъ, оказывала столь-же существенное вліяніе, какъ въ нашей церкви традиція серебряныхъ ризъ.

II.

Ассирійская одежда не могла подобно египетской, ограничиться лоскуткомъ матеріи, обернутымъ около таза. Климаты Ассиріи потребовали длинную до пятъ рубашку, иногда укороченную до коленъ и подпоясанную поясомъ. Верхнее платье

надѣвали только привилегированные классы, — широчень послѣдствіи такое различіе сгладилося. Костюмъ мужской и женскій былъ почти одинаковъ, — да оно и понятно при томъ рабскомъ положеніи женщины, какое она имѣла на востокѣ. Въ Египтѣ женщины занимали первое мѣсто въ обществѣ, и даже мужской египетскій костюмъ сталъ походить на женскій. На востокѣ, напротивъ того, женскій костюмъ приблизился къ мужскому — такъ какъ даже въ дѣлѣ моды прекрасныя половина челоѣческаго рода была лишена всякой самостоятельности. Зато самыя матеріи были порою великолѣпны. Азія издревле славилась выдѣлкою тканей, особенно дѣятельныхъ и узорчатыхъ. Украшенныя кистями

и тяжелой бахромой, съ широкими каймами, разукрашенными арабесками, онѣ сверкали великолѣпною пестротой восточна. Строгий придворный этикетъ не разрешалъ въ позднѣйшее время въ пестротную, освещенную законами роскоши. Пурпурныя одежды придворныхъ, опахала, блестящее оружіе зонтики — все

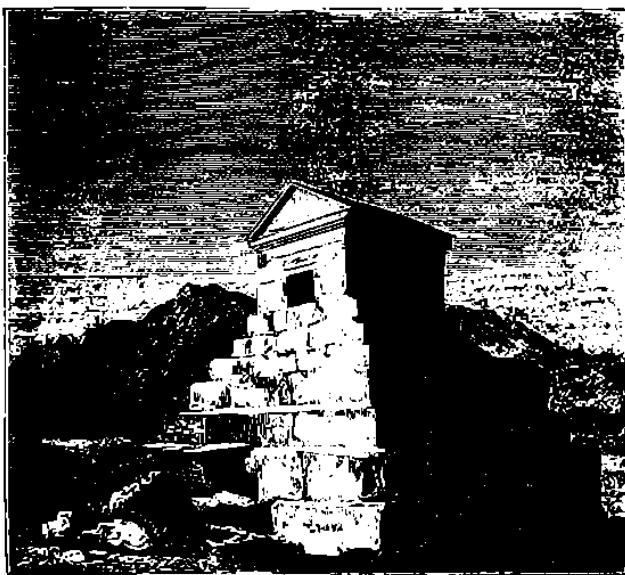


Рис. 44. Такъ называемая гробница Нира.

это было ходячимъ музеймъ драгоценностей. Самъ царь носилъ въ бѣломъ клобукѣ съ діадемой на нижней его части, и фиолетовыми лентами, спускавшимися за спину. Въ рукѣ онъ держалъ царскій иззолоченный посохъ. Такъ какъ царь былъ въ тоже время и жрецъ, то корою на его одеждѣ являлось изображеніе звѣздъ и созвѣздіи, служившихъ предметомъ поклоненія ассирійцевъ.

Азія славилась оружіемъ. Дамасская сталь съ незнамѣтныхъ временъ была извѣстна ея оружейникамъ. Ея щиты, луки, мечи расходились по всему свѣту. И особенно азіаты склонялись къ клинжалу, который могъ носить каждый гражданинъ.

изъ знакъ своего благороднаго происхожденія. Ихъ рукояти съ зѣфирными головами порою удивительно изысканы. Несомнѣнно, что войско ассирійцевъ было превосходно вооружено. Ариинъ были иноплеменные, съ трубными сигналами, знаменами при колесницахъ, полководцевъ, копьями, топорами, панцирями, бронями. Но съ истинно восточной жестокостью обращались побѣдители съ плѣнными. Легчайшимъ наказаніемъ было обращеніе побѣжденных въ сѣпучихъ; затѣмъ шло выкалываніе глазъ, сажаніе на козъ и пр.

шлши и циповку, и обои, и входную дверь, и даже перегородку.

Въ роскошную эпоху владычества шави-лонинъ дворцы разрослись до небывалыхъ размѣровъ. Навуходоносоръ, для своей скупающей супруги виллики, разбилъ сады по уступамяъ террасъ, на пространствѣ 160 тысячъ квадратныхъ футовъ. Эти сады напомнили ей гористую отчизну, и были извѣстны въ древности подъ именемъ „висичинъ садовъ Семирамиды“. Они поднимались выше дворцовыхъ башенъ. Каждую платформу террасы была сложена изъ кир-



Рис. 45. Персепольсь.—Пропилеи Неркса.

Частныя жилища ассирийцевъ очень близко подходили къ египетскимъ: тѣ-же плоскія крыши, открытыя галлерей, та же простота мотива. Въ деталяхъ дѣлается новизна, — капитали колоннъ своеобразны, — здѣсь впервые появляется *вомота*, завитокъ капитали, записанный потомъ такъ огромное вѣсто въ ионическомъ ордерѣ. Въ орнаментѣ есть оригинальность и самобытность, слытъ все развинувшаяся при облицовкѣ дворцовыхъ зданій. Комнаты укрывались превосходными коврами, змѣи-

ища и подирилось массивными, каменными устоями. На кирпичѣ были насланы каменныя плиты, потомъ толстые слои гипса, тростника и асфальта, прикрытые отъ сырости толстыми свинцовыми листами. На эти листы былъ насыпанъ такой слой земли, что на ней свободно могли пускаться корни вѣковыхъ деревьевъ. И все это чудо искусства орошалось изъ насосовъ, поднимавшихъ изъ Евфрата воду въ бассейны самой высшей террасы.

Послѣ временнаго попиленія въ Средней Азии мидійцевъ и ихъ попытки объединенія подъ однимъ владычествомъ всѣхъ сосѣднихъ народовъ въ исторіи выступаетъ новая могучая монархія — персовъ. Суровые, нецивилизованные, продуктъ своей пустынной, скалистой страны, они явились народамъ свѣжизнью, полнымъ силъ и самосознаніемъ. Властителей талантами полководца Курушъ (Киръ), свергнувъ мидійское иго и завоевавъ Вавилонъ, распространивъ свою монархію до береговъ Каспійскаго моря. Камбизъ и Дарій поддерживали величіе молодого престола. Преемникъ послѣдняго, Ксерксъ, пошелъ войной противъ Европы, грозилъ и на Морею распространить восточное владычество. Столицю, Персеполь, персы являютъ передъ нами на идеальной высотѣ могущества и славы.

До насъ дошла довольно полная картина ихъ искусства, которое строго группировалось около двухъ предметовъ: царской власти, и культа умершихъ. Ни обширныхъ храмовъ, ни даже идоловъ мы не находимъ у персовъ. Удивительная трезвость мысли персовъ, признававшихъ борьбу Ормузда съ Ариманомъ и поклонившихся огню, какъ-то не согласовалась съ изображеніями идоловъ. Они обоготворили своихъ героев и царей, поотрицали великихъ истукановъ.

Древнѣйшій памятникъ, дошедшій до насъ — Пассаргадъ — древняя столица царей. Тамъ, въ сосѣдствѣ нынѣшняго Mughlab'a, находится уступчатая пирамида съ храмикомъ наверху, которая обыкновенно называется гробницей Кира. Весь храмъ, и ограда, оцѣпляющая его, носятъ на себѣ песчаный отпечатокъ эллипскаго вліянія, особенно въ мотивахъ колоннъ съ капеллюрами. Домикъ — песчаный

или усыпальница, въ которой, впрочемъ, нѣтъ саркофага.

Болѣе интересны скалы Персеполь: гробницы царей въ видѣ крестообразныхъ уступовъ съ колоннами, фронтономъ и антаблементомъ. Персепольскія колонны уже нѣсколько эллипскаго пошиба. Тѣ-же капеллюры, база съ плинтусомъ, канитель съ лотосами, бусами и завитками. Только порою верхъ отличается оригинальнымъ соединеніемъ двухъ лошадиныхъ или бычачьихъ головъ, да въ базѣ, въ отличіе отъ ионической, нѣтъ согнутаго кольца (*spira*).

Главнѣйшія рисунки персепольскихъ построекъ не могутъ дать намъ полного представленія о цѣли, для которой эти постройки были возведены. Жилихъ помещеній мы не видимъ, — но всюду помѣщеніе для па-



Рис. 46. Типъ Курдистанскаго дома, по Layard'у.

родныхъ массахъ. (Не мѣсто-ли припошепей подачей и даней?). Въ порталахъ чувствуется сильное египетское вліяніе, но самобытнаго азіатскаго капители, колонны горючить, въ то же время, о своихъ традиціяхъ, ивышихъ колоннахъ имѣнно эту страну, а не

другую. Эти двойчатки головы, глядящія врозь, о которыхъ мы упоминали уже, представляютъ удивительно смѣлую подробность и превосходное гнѣздо для балки.

Частныя жилища нынѣшнихъ жителей Ирана до того не сложны, до того напоминаютъ своими тонкими колоннами и цѣпными занавѣсами походные шатры, что можно безъ натяжки представить себѣ такіе-же жилища и въ эпоху персидскаго могущества. Дворцы, напротивъ того, были роскошны. Достаточно сказать, что зданіе опоясывалъ рядъ стѣнъ, понижающихся рядами, такъ что цѣль за одного ряда зубцовъ выставилась террасой другой рядъ, при чемъ каждый имѣлъ свою раскраску. Такимъ образомъ, стѣны имѣли видъ пестраго полса семи цвѣтовъ: бѣлаго, чернаго, пурпуроваго, голубаго, краснаго, серебря-

ного и внутреннего—золотого. Свая дворец строился из кипариса и кедра, и дерево покрывалось золочеными листьями,— даже крыша была вызолочена.

Барельефы изображали chiefly прославление подвигам царей, при чем в виду имется не один какой нибудь исключительный царь. Ксеркс или Дарий,—по предстанию власти вообще. Приемные залы разукрашены сценами придворных церемоний, картинами приношения даровъ, и пр. Если в самых типъ изображений и чувствуется ассирийское влияние, то все-же онъ еще свободнѣе и роскошнѣе. Профиль плеча схваченъ удачно, подъ складками чувствуется тѣло, которое само по-себѣ хлѣбе и шедущиѣ ассирийскаго. Какъ и ассирийцы, персы очень сильны въ изображении животныхъ, особенно фантастическихъ, при чемъ любимой темой художника является бой льва съ единорогомъ *).

Съ развитіемъ роскоши при царяхъ, переѣзжавшихъ на тѣло изъ жаркихъ Сузъ въ прохладную Экбатану, придворная жизнь достигла того же великолѣпія, съ какимъ она процвѣтала въ Вавилонѣ. Въ книгѣ „Есфиръ“ рисуется прекрасная картина шира, который задавалъ жителямъ Артаксеркса.

„Въ третій годъ своего царствія, онъ сдѣлалъ ширъ для всѣхъ своихъ вельможъ

и придворныхъ, для главныхъ начальниковъ персидскихъ и мидійскихъ войскъ, и для правителей областей, — показывалъ великія богатства своего царства и дивный блескъ своего величія, въ теченіе многихъ дней: ста сорокадвѣдцати дней. Когда-же эти дни миновали, царь устроилъ ширъ для народа своего, находившагося въ престольныхъ Сузахъ, — отъ большого до малого, ширъ седмидневный на сидовомъ дворѣ дома царскаго. Бѣлыя, бумажныя и льняноваго цвѣта шерстяныя ткани, прикрашенныя виссонными и пурпурными сурами, висѣли на серебряныхъ кольцахъ и мраморныхъ столахъ. Золотыя и серебряныя ложки были на помостѣ, устланномъ камнями зеленого цвѣта и мраморомъ, и перламутромъ, и камнями чернаго цвѣта. Пашетки были въ золотыхъ сосудахъ, и сосудахъ разнообразныхъ, цѣною въ тридцать тысячъ талантовъ, и вина царскаго было множествомъ по богатству царя...“



Рис. 47. Евреи время патриарховъ.

Изъ этого описанія видно до какихъ чудовищныхъ размѣровъ доходила придворная роскошь. Мидій-

ско-персидскіе костюмы—длинные, широкие, скрывающіе недостатки роста, тканые изъ шерсти и шелка съ систематично выработанными складками—блистали роскошными цвѣтами. Золотые цѣпи, браслеты, мидійскія ботинки, зонтики, шѣры—составляли необходимую принадлежность облаченія. Александръ Македонскій, пораженный блескомъ царскихъ одеждъ, провѣтивъ свой простой греческій костюмъ на пурпурныхъ мантии, высокімъ тѣломъ персовъ. Царь носилъ бережно завитую длинную бороду, которая порою приталась въ футляръ. Они чер-

*) По исторіи искусства въ Персіи лучшими трудами считаются: *Flandin et Coste. Voyage en Perse, pendant les années 1840 et 1841. — Ch. Texier. Description de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie.*

или брови, румянились, носили накладные бороды и парики.

Хотя в сущности персы не ценили храмов и капищ, и только у позднейших писателей (Страбона и Павсания) встречаются сведения о святилищах, где гореть неугасимый огонь, но так как жертвы все-таки приносились непосредственно под открытым небом, то непременно образовалась корпорация жрецов.

Записав непосредственно ближайшим к дарю должностям, эти жрецы огня и солнца контролировали самого дара при обычных жертвоприношениях.

Они составляли и государственнический совет и верховный суд. Они имели свой институт, который и снабжал всю Персию учеными руководителями культа. При жертвоприношениях они закрывали рот, чтобы нечистым дыханием не осквернить божества; moreover даже разговаривали с царем надо было прикрывать рот. Подчинение женой в Персии было полное. Жена держала стада и в гаремах, считая неприличным даже рисовать женщину на картинах. Но в то же время правящее семейное начало стояло очень высоко. Браки были религиозною обязанностью. Предающийся разврату или разврату восточных привычек считался слугою сатаны. Закон был всегда на стороне женатого, а не холостого, на стороне многобрачного, а не безбрачного. Была особая молитва — послать добрых мужей стареющим дѣвамъ. Но ранне шестнадцати лѣтъ замужъ выходить не позволялось.

Новорожденного трижды омывали короной мочей, считая ее очистительным средством. Юноши с 15-ти лѣтъ, дни их совершеннолетія, носили пояс из переломанных волос, какой и теперь носят последователи религии Зороастра: это был символ познательности и гражданственности. Умерший — считался нечистым, а так как стихии — огонь, вода и земля были воплощениями божества, то тело не могло быть зарыто в землю, ни сожжено, ни брошено в реку: его клали на открытой полях среди камней на съедение животным.



Рис. 46. Мастерская плотнича в Назаретѣ.

IV.

Позднее мы еще встретимся с Персией, при взгляде на искусство эпохи Сасанидов; теперь же, прежде чѣмъ перейти къ величайшей картинѣ процвѣтѣнія античнаго искусства, надо сказать нѣсколько словъ, на сколько пополнилъ объемъ настоящей книги, объ одной народности, — хотя ничѣмъ себя въ искусствѣ (кроме развѣ Ифсия Ифсией) не отличавшей, но тѣмъ не менѣе играющей огромную роль въ исторіи человечества — о евреяхъ. Поколение божественнаго учителя Христа именно изъ этого народа выдвинуло его изъ мелкой незначительной среды сразу на крупное мѣсто, и в сущности имъ интересуются гораздо болѣе, чѣмъ бы они этого заслуживали.

Оригинальных талантовъ евреи никогда не производили. Живя въ Египтѣ, они усвоили, конечно, технику египетскихъ мастеровъ, и какъ народъ перенявший стали мастерами.

Будучи нечестивыми, даже рисовать женщину на картинахъ. Но в то же время правящее семейное начало стояло очень высоко. Браки были религиозною обязанностью. Предающийся разврату или разврату восточных привычек считался слугою сатаны. Закон был всегда на стороне женатого, а не холостого, на стороне многобрачного, а не безбрачного. Была особая молитва — послать добрых мужей стареющим дѣвамъ. Но ранне шестнадцати лѣтъ замужъ выходить не позволялось.

Усиленное ихъ размноженіе, несмотря на изнурительныя работы, пугало египтянъ, такъ что фараонамъ былъ даже выданъ приказъ объ умерщвленіи акушерками всѣхъ еврейскихъ новорожденныхъ мальчиковъ. Но такъ какъ еврейки стали разрѣшаться благодаря своей натурѣ, безъ помощи бабокъ (Виблія. Исходъ Моисей. г. I, ст. 19), то размноженіе все продолжалось. Наконецъ египтяне сами стали просить фараона о высылкѣ полумилліона рабовъ, грозившихъ опрокинуть прочно поставленное государство, — и фараонъ принужденъ былъ уступить необходимости. На прощаніе евреямъ поступили съ своими тиранами довольно жестоко, попросивъ у египтянъ вещей серебряныхъ, золотыхъ и одеждъ:

„...Господь-же далъ мнѣсть народу своему въ глазахъ египтянъ; и они давали ему, и обобрали онъ египтянъ“. (Исх., Гл. XII, ст. 36).

Странствуя сорокъ лѣтъ по пустынѣ, забывая ослѣдое рабство и возвращаясь къ прежней пастушеской жизни, они снова принуждены были браться за изготовленіе одеждъ, оружія, утвари. Всѣ драгоценности шли въ руки свивщенниковъ и способствовали блеску богослуженія. Ааронъ вылилъ золотого Аписа изъ золотыхъ ссерегъ. Моисей устроилъ Скинію Завѣта всю золоченую. Вѣроятно египетское вліяніе сильно сказалось и на томъ и на другомъ. Самый храмъ — была шатеръ, который позволялъ свободно совершать обрядъ богослуженія. Скинія представляла собою деревянный остовъ, одѣтый золотыми листами и украшенный великолѣпной покрывкой изъ ковровъ. Остатками палатки и костюмы — все это было такъ просто и незатѣливо, что едва-ли отличалось чѣмъ нибудь отъ обычной обстановки кочевнаго араба.

Храмъ, построенный Соломономъ при помощи турецкихъ мастеровъ, не отличался ни стилемъ, ни размѣрами, но былъ изукрашенъ пестро и богато. Стѣны были возведены изъ тесаннаго камня; внутренности одѣты дорогимъ деревомъ, съ золотою облицовкой, изображеніями херувимовъ, пальмъ, цвѣтовъ. Утварь въ притворѣ сияла-сиятыхъ была вся золотая. Передъ храмомъ возвышался колоссальный водоемъ, поддерживаемый двѣнадцатью быками, и огромный алтарь всесожженія. Въ изображеніи херувимовъ и жертвенныхъ животныхъ, въ видѣ архитектурной подробности, сказались Ассирія, — и фантастическія изображенія ихъ пришли въ тутъ какъ разъ къ мѣсту. Обществу измѣстивъ съ мон-

теизмомъ подтверждается и тѣмъ, что Соломонъ, увлекался женщинами, строилъ багница „жестокости Аммонитской“ (3 кн. Царствъ, гл. XI, ст. 7), т. е. сироманіи-



Рис. 49 Ерема по египетской стѣнѣ.

ійскаго пошиба. Никакой самостоятельности, повторяемъ, евреямъ не показали. Знаменитый храмъ, выстроенный на мѣстѣ стараго, послѣ возвращенія изъ плѣна

авилонскаго, представлялъ свѣсъ восточной архитектуры съ римской и позднереческой. Нѣкоторые подробности храма были чудовищны,—падъ открытыя порталомъ святилища находилось изображение линоградной лозы съ гроздьями въ 5 фут. величины. Мы не можемъ составить даже приблизительнаго понятія, какое впечатлѣніе могла-бы произвести такая постройка на художественный глазъ, но несомѣнно, что свѣщеніе стилей было очень рѣзко.

Что касается до еврейской одежды, то она была до крайности проста и состояла изъ тканой длинной рубашки, подпоясанной кожанымъ или войлочнымъ поясомъ, сверху-же надѣвался плащъ изъ болѣе дорогой ткани, иногда (у жрецовъ) ованчивающійся кистями изъ голубой шерсти. Разумѣется, сврейскій костюмъ не выѣлъ ничего общаго съ библейскими изображеніями Иисуса Христа, не только эпохи возрожденія, но и нашего времени. Фантазія художниковъ, рисующихъ апостоловъ, народъ и Иисуса съ открытыми головами (при плащамъ сохпцѣ Палестины!) заслуживаетъ только улыбки. Желающихъ ознакомиться съ подробностями съ полосатой одеждой, расшитой кистями, которую несомѣнно носилъ Христосъ, мы отсылаемъ къ интересному сочиненію Фридриха Фаррара, — „Жизнь Иисуса“, которое издѣется у насъ въ русскомъ переводѣ. *).

Вообще—жизнь теперешнихъ палестинскихъ евреевъ до того проста и безхитростна, что мы можемъ безъ затрудненій

провести самую близкую параллель между ихъ теперешнимъ и стародавнимъ бытомъ. Теперешніе Назареты и Вилолемы—такіе крохотные, грязные, восточные городки, что точное ихъ изображеніе можно списывать на древнѣйшихъ египетскихъ намятикахъ. Таже ограда двора, и лѣстница на плоскую крышу, и маленькія окна, и темныя помѣщенія. Крыльи обносились рѣшеткой и служили мѣстомъ прогулки. Давидъ, какъ извѣстно, во время вечерней прогулки по крыльи и увидѣлъ купающуюся Вирсавію. Дома болѣе богатые строились по финикійскому образцу. Хотя финикійцы сами по себѣ не создали никакого типа и стили построекъ, но какъ меркантильно-промышленная нація, создавали очень практическія постройки. Въ общемъ—евреи были лишены всякаго эстетическаго чувства, и не создали новыхъ формъ, заимствовали отъ сосѣдей все. Этому способствовало впрочемъ ихъ непостоянное мѣстопребываніе. Ихъ то и дѣло порабощали, отводили въ плѣнъ—цѣлыми пародами. Они никогда не сосредоточивались на одномъ мѣстѣ, и созданные для чисто-практической дѣятельности египтяне способны когда-бы то ни было основать плотное, замкнутое государство. Впрочемъ пытки иныя евреи къ этому и не стремятся. *)

*) The Life of Christ. By the Rev. F. W. Farrar, D. D. F., R. S., Canon of Westminster. Прекрасное иллюстр. изданіе, стоящее около двухъ стерлинговъ. Русское изданіе—конулярное.

*) Православнымъ подробности о бытѣ евреевъ читатели найдутъ въ шестомъ томѣ сочиненія Вейса: „Вѣднмій бытъ народовъ“, откуда мы заимствуемъ нѣкоторыя детали, когда дѣло касается вѣднмьяго быта той или другой эпохи.



Рис. 60. Евреи по египетской стѣнописи.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Э Л Л А Д А.

Эллада.

Страна.—Религия.—Архитектура.—Пластика.—Живопись.



I.

съ проявленія искусства у египтянъ, вавилонянъ и персовъ,—все это была только подготовительная работа къ великому, пышному его разцвѣту на сѣверныхъ берегахъ Средиземнаго моря.

Подвигаясь съ юга, черезъ малоазійскія колоніи, фильтровалъ и формировалъ все болѣе, искусство нашло въ жителяхъ Эллады такое отзывчивое, полное впечатлѣніе, такую мощную ширь свободы и такіе благоприятныя условія жизни и міропозрѣній, что, воплотившись въ дивныя пластическія формы, оно осталось образцомъ для искусства всѣхъ странъ и вѣковъ. Дальше идти нельзя,—это предѣлъ, послѣднее слово искусства. Форма здѣсь вылилась въ такой идеальный канонъ, который могъ быть созданъ только націей, утвердившей олимпійскія игры, путемъ многихъ поколѣній создавшей упругое, сильное, равновѣрное во всѣхъ частяхъ тѣло. Искусству оставалось только резюмировать дивныя живые образцы.

Если мы взглянемъ на карту Греціи, насъ поразитъ изрѣзанность ея береговъ,—словно нарочно выкроены эти хитросплетенные узоры заливовъ, мысовъ, островковъ и проливовъ, для развитія судоходства и торговли. Горные хребты, избороздившіе Грецію и раздѣлившіе мѣстность

на множество долинъ, естественнымъ образомъ дѣлили населеніе на отдѣльные воинственные союзы, съ укрѣпленными поселеніями въ тѣснинахъ. И мы видимъ первичное, полукочевое племя пелазговъ, заселившихъ Элладу, именно подраздѣленнымъ на союзы, дѣлительно занимающихся мореходствомъ.

Что это было за племя — съ точностью опредѣлить трудно, — но всей вѣроятности — арійскія вѣтви, родственная по языку съ кельтами. Пелазги пришли съ сѣвера, и одновременно съ малоазійскими племенами, переселившимися въ Европу черезъ острова, заняли роскошныя долины Арголиды и Аркадіи. Арголίδα стала центромъ новой пародности. Образовавши союзы, родственныя ахейскія и эолійскія племена принимали воинственные наѣзды на сосѣдей. Вожди ихъ прославились какъ величайшіе герои. До насъ дошли смутныя сказанія о походѣ противъ Оивъ и смѣлой экспедиціи аргонавтовъ къ далекимъ берегамъ Колхиды. Троянскія войны подкосила ихъ могущество. Лучшій цѣлѣтъ войскъ былъ вызванъ въ Азію; храбрѣйшіе изъ героевъ погибли подъ башнями Илиона. Изнѣженность азіатской жизни внесла растленіе въ чистую нравственность ахейцевъ и эолиевъ. Возвратясь домой, они уже были не прежними здоровыми, связанными пародомъ, и когда на нихъ двинулись съ сѣвера закаленные, суровые доряне, — они имъ не могли противустоять.

Такимъ образомъ, на развалинахъ одного

племени, другое основывало свою цивилизацию. До нас мало дошло памятников первоначального зодчества Эллады. Уцѣлѣли такъ называемыя циклопическія стѣны, сложенныя изъ неправильныхъ, многоугольныхъ камней, — въ сущности мало, даже ничего не говорящаго общаго съ позднѣйшими постройками грековъ, такъ какъ, кромѣ грубой, примитивной формы, онѣ не представляютъ ничего. Гораздо выше стоятъ такъ называемыя львиныя ворота въ Микенѣ. Этотъ входъ въ акрополь украшенъ необыкновеннымъ оригинальностью порталомъ. Надъ дверью, на темно-зеленомъ мраморномъ постаментѣ, укрѣплено рельефное изображение герба въ видѣ двухъ львовъ, симметрично поставленныхъ у колонки. Контуры львовъ не лишены своеобразной граціи и легкости. Другія уцѣлѣ-

вано отверстіе въ видѣ треугольника-арки, равномерно разлагающей давленіе на обѣ стороны. Въ связи съ главной постройкой помещалась небольшая комнатка, назначеніе которой едва-ли можно точно опредѣлить.

Быть можетъ этими скудными свѣдѣніями мы бы должны были довольствоваться при изученіи періода владычества въ Греціи эолийцевъ и ахейцевъ, если-бъ не дошелъ до насъ дивный гомеровскій эпосъ. Авторъ чудесныхъ раясодій рассказываетъ намъ, что въ его времена были благоустроенные города, дворцы и дома. Предметы роскоши, золотыя, серебряныя вещи, превосходное оружіе, ткани—все это уже вошло въ обиходъ эллинской жизни. Вотъ какими блестящими красками онъ описываетъ палату царя Алкиноя (Одиссея, Пѣснь VII, ст. 86 и слѣд.):



Рис. 51. Сокровищница (Тезаурось) Атрелъ въ Микенѣ.

шія постройки—подземныя сокровищницы, такъ называемыя *тезауросы*, вѣроятно служившіе и гробницами царей. Вблизи Микенъ есть такая постройка, посвященная названію — тезаурось Атрелъ. Въ планѣ она представляетъ форму круга, со стѣнами, сходящимися наверху въ одной точкѣ на радиальнаго свода, конструкция котораго имѣетъ скорѣе египетскій характеръ, — такъ какъ основной идеей свода, основанной на взаимномъ распорѣ камней, здѣсь нѣтъ. Камни выступаютъ одинъ надъ другимъ, и потому, по описанію постройки, ровниются. Множество симметричныхъ дырочекъ съ коротенькими гвоздиками, которыми искрещены стѣны, даетъ основаніе предполагать, что внутренность была облицована мѣдными серебряными или золочеными листами. Высота залы доходитъ до 50 футовъ. Надъ входной дверью сдѣ-

ланы мѣдныя стѣны во внутренность шли отъ порога и были

Сверху утѣчены свѣтлыми карнизомъ лазоревой стали;

Входъ затворенъ былъ дверями, златыми изъ чистаго золота;

Притоки ихъ изъ серебра утверждались на мѣдномъ порогѣ;

Такие и низы ихъ серебряный были, а кольцо золотое.

Дѣлъ—(золотая съ серебряной)—справа и съ лѣва стояли,

Хитрой работы искуснаго бога Пфеста, собаки — Стражами дому любезнаго Зевсу царя Алкиноя;

Были безсмертны онѣ, и съ теченіемъ лѣтъ не старѣли.

Стѣны кругомъ обѣгали, во внутренность шли отъ порога

Лаземъ богатой работы...

Быть за широким дворомъ четырехдверный,
 богатый
 Садъ, обведенный отъсюду высокой оградой: росло
 тамъ
 Много деревь плодородныхъ, вѣтвистыхъ, широко-
 вершковыхъ...

Такъ изобильно богами былъ домъ одаренъ
 Азхиновъ!..

Вокругъ внутреннего двора, посрединѣ
 котораго помѣщались очагъ, шли ряды
 спаленъ—на одной сторонѣ для мужчинъ,

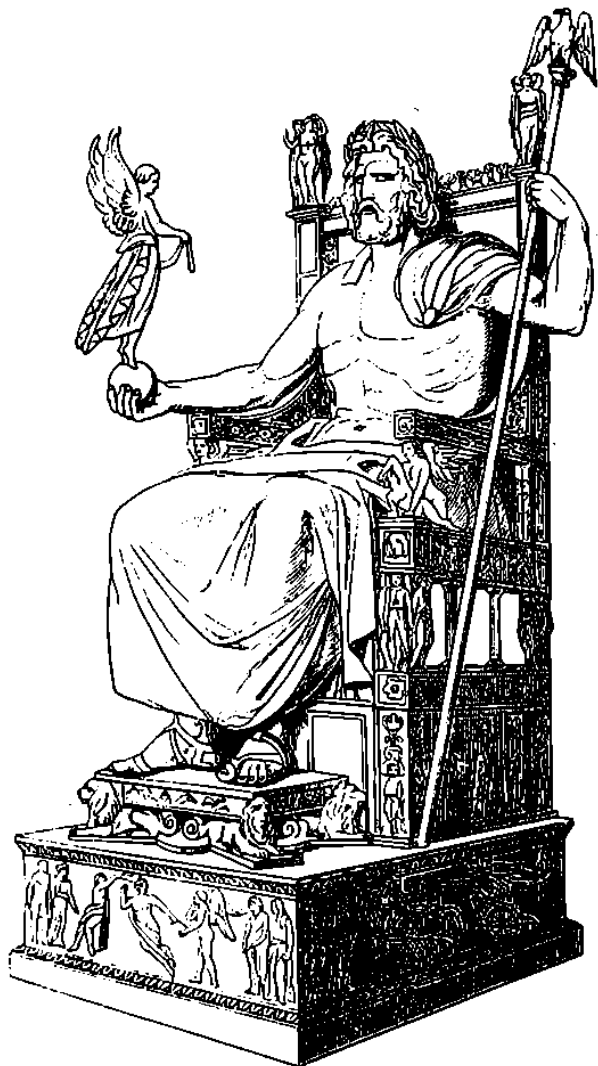


Рис. 52. Зевсъ Олимпійскій. (Реставрація).

Два тамъ источника были,—одинъ обтекалъ, из-
 вывался,
 Садъ в другой передъ самымъ порогомъ ларевъ
 жилища
 Свѣтлой струей бѣжалъ, и граждане въ немъ чер-
 пали воду.

на другой—для женщинъ. Далѣе,—помѣ-
 щались двory скота, конюшни, сараи для
 колесницъ, кладовыя, мельницы, ванны,
 помѣщенія для работъ и рабынь, кухни.
 Помѣщеніе втораго этажа было вѣроятно
 не велико, и суди по Одиссею, можно ска-

затѣ, что тамъ помѣщались только кладовыя и спальни для прислужницъ. Въ подвалахъ хранилось вино и драгоценныя сосуды.

Самыя ткани и предметы роскоши были доведены до замѣчательной степени совершенства.

...золотою, прекрасной, съ двойными
крючками

Вялкой держались мантия; мастеръ на блэкѣ искусно
Грозного пса и въ могучихъ когтяхъ у него мо-
лодую

Лавъ извалялъ: какъ живая она трепетала, и страшно
Песъ на нее разъяренный глядѣлъ, и изъ лавъ
порывался

Выбраться, билась ногами она, — въ изумленіе та
бляха

Всѣхъ приводила. — Хитонъ, и вахитилъ, посылъ
онъ изъ чудной
Тягилъ, какъ изенна съ головою сусенного снятая
луна, —

Тонкой и свѣтлой, какъ яркое солнце...

Не менѣе изящны и тонки по работѣ
были фіалы. Гомеръ рассказываетъ про
однихъ кубокъ

Окрестъ гвоздями златыми покрытъ; на немъ
рукоятюхъ

Было четыре высокихъ, и двѣ голубицы на каждой
Будто плевали, златыя; и были внутри двослопныя.
Тяжкій сей кубокъ виной шелетко приподнималъ бы
съ травезы

Позный выпомъ...

(*Илиада. Парсодія XI, 632.*)

Роскоши распространялись и на колес-
ницы. Въ Илиадѣ упоминается отъ томъ,
что съ боковъ колесницы были

— глухие круги

Мѣдныхъ колесъ осьмисланныхъ на оспъ желѣзныхъ
ходящихъ;

Ободы ихъ золотые..

Мѣдныя были подожжены илотныя, дано для взора!
Ступицы ихъ серебромъ, округленныя окрестъ сіази;
Кузовъ блестящими илотю серебромъ и златомъ
ромляпи

Вилъ прикрѣпленъ, и на немъ возвышались дугою
двѣ скобы...

Свѣтильники иногда стояли на поста-
ментѣ изъ статуи или каріатидъ. У парис-
Акинной были

на высокихъ подножійхъ лавки златыя

Отроковъ: свѣточи въ нихъ пламенихъ рукахъ,
озаряя

Ночью палату и царскихъ гостей на пирахъ много-
славныхъ...

Не менѣе блистательно было вооруженіе.
Серебряныя положи, мѣдныя латы, огром-
ныя щиты, шлемы съ конской гривой, —
копья, стрѣлы, сѣкиры, — все это блистало
чудесной работой, на которой отражался
свѣжій вкусъ паціи. Въ Илиадѣ есть опи-
саніе удивительнаго щита Ахиллеса, испол-
неннаго фронтно необычайно детально.

Описаніе настолько картинно, такъ ясно
выражаетъ всю сложность чеканки, что
его мы приводимъ почти цѣликомъ. Щитъ
былъ закопанъ въ бѣлый, блестящій трой-
пой ободъ, состоялъ изъ пяти листовъ и
былъ весь въ изображеніяхъ. Художникъ
изобразилъ на немъ —

землю, и небо, и море,

Солнце, въ нутѣ неистощное, полный серебряный
мѣсяцъ,

Всѣ прекрасныя звѣзды, какими вѣчается небо...
Тамъ-же два града представилъ онъ вспорѣвшихъ
народовъ.

Въ первомъ, прекрасно устроенномъ, брали и
пиршества вѣлихъ.

Тамъ пѣвѣсть изъ чертогомъ, свѣтильникомъ ярнахъ
при блескѣ,

Брачныхъ пѣсней при кивахъ, по стогнамъ град-
скамъ провожаютъ.

Клюши корами въ пляскахъ кружатся; немъ нилъ
раздаются

Лиръ и свѣрлей веселые звуки; почтенныя жены
Смотрятъ на нихъ и дивуются, стоя на крыльцахъ
воротныхъ.

Давѣ много народа толнится на торжищѣ; шумный
Сноръ тамъ поднялся: спорили два челоуѣка о пенѣ,
Мадъ за убійство; и шлся одинъ, объявляя народу,
Будто онъ все заплатилъ, — а другой отрезался въ
пріемѣ.

Оба рѣшились, представитъ свидѣтелей, тѣмъ ихъ
кончить.

Граждане вдругъ ихъ кричатъ, своему добродѣ-
ству каждый;

Вѣстники шумный ихъ крикъ укрощаютъ; а старцы
градскіе

Молча, на тесаныхъ камняхъ сидятъ средѣ свя-
щеннаго круга,

Скиптры въ руки пріемлютъ отъ вѣстниковъ звонко-
голосныхъ,

Съ ними встаютъ, и одинъ за другихъ свой судъ
произносятъ...

Городъ другой облежали двѣ сильныя рати на-
родовъ, —

Страшно сверкала оружіемъ. Рати двояко грозилъ:
Или разрушить, или граждане съ ними должны
раздѣлиться

Всѣмъ богатствами, сколько цѣтущій ихъ градъ
важучаесть...

Сдѣлать на немъ и широкое поле, тучную пашню,

Рыбный, три раза распавшийся пар; на немъ
землепашцы
Гонятъ яремныхъ воловъ, и назадъ и впередъ
обращался;
И всегда (валъ обратно къ концу приближаются
ивны)
Каждому въ руки нмъ кубокъ вина, веселящаго
сердце,
Мужъ подаетъ; и они, по своимъ полосамъ обра-
щались,
Вновь посѣивають дойти до конца глубообразнаго
пара...

Вывезъ изъ олова; въ саду одна пролежала тропинка,
Коей носильцами ходятъ, когда виноградъ соби-
рають.
Тамъ и дѣвцы и юноши, съ дѣтской веселостью
сердца,
Сладостный плодъ носили въ прекрасно летенныхъ
корзинахъ.
Въ кругъ ихъ отрокъ прекрасный по звонкорокочу-
щей ларь
Сладко бряцать, призывалъ прекрасно подъ льнянымъ
струны



Рис. 53. Зевесъ.

Далѣе—видѣлась поле съ высокими ливанами; жатву
Жали наемники, острыми въ дланяхъ серпами
сверкая;
Здѣсь полосой непрерывною падаютъ горстны
густыя...
Схѣлазъ на немъ, отлеченный гроздіемъ, садъ
виноградный,
Весь золотой, лишь одѣвъ виноградныя кисти чер-
нѣяясь;
И столъ онъ на серебряныхъ, рядомъ стоящихъ
подпорахъ.
Около саду и розъ темноцвѣтнхъ, и бѣлую стѣву

Голосомъ пѣвнымъ; они-жъ вокругъ его—пляшучи
стройно,
Съ пѣньемъ и съ крикомъ и съ топотомъ ногъ въ
хороводъ несутся.
Тамъ-же и стадо представило воловъ воздымающихъ
рогъ:
Онъ икъ изъ злата однихъ, а другихъ изъ олова
схѣлазъ.
Съ ревомъ волмъ, изъ ограда вырываясь, кчатся на
паству,
Къ шумной рѣкѣ, въ камышу густому по влажному
берегу...

Слѣдомъ за стадомъ и пастыри идутъ, четыре,
 вѣтны,
 И за ними слѣдуютъ девять псовъ быстроногихъ.
 Два густогривые льва на переднихъ вольно на-
 дають,
 Тяжко мычащаго лаять быда—и ужасно реветъ
 онъ
 Львами влекомый, — и псы на зачету и юппи
 мчатся...
 Далѣе—сдѣлалъ роскошную паству Гефестъ зна-
 менитый:
 Изъ тихой долины прелестной, песчаныхъ овецъ
 среброруныхъ.
 Тамъ-же Гефестъ знаменитый извелъ хоровадь
 разнообразный:
 Юноши тутъ и цѣлующіе дѣвы, желанныя многими,
 Пляшутъ, въ хоръ круговидный любезно сплетая
 руками...
 Куна селяны окружаетъ влѣвительный хоръ и сер-
 дечно
 Имъ восхищается; два среди круга ихъ головоюды,
 Пѣніе въ задъ пачиная, чудесно вертятся въ сре-
 дишѣ.
 Тамъ и ужасную силу представилъ рѣки океана,
 Концы нодъ верхними онъ ободомъ щитъ окружилъ
 везельный.

Очевидно всѣ эти изображенія были по-
 мѣщены въ концентрическихъ кругахъ, —
 и наружный кругъ-океанъ представлялъ
 бордюръ, составленный изъ условныхъ изо-
 браженій маленькихъ вѣнчающихся полнѣ.

II.

Веселая природа и беззаботное празднич-
 ное міросозерцаніе грека создала веселый
 праздничный культъ. Ни въ одной странѣ
 міра не создано богамъ болѣе родствен-
 ныхъ человеку, какъ въ Греціи. Надѣ-
 ленные всѣми человѣческими слабостями,
 боги Олимпа спускались часто до бѣднаго
 человѣчества, принимали въ немъ непо-
 средственное участіе, любили его какъ рав-
 наго. Мы видимъ, что перѣдко боги или
 богини дарятъ своею благосклонностью
 смертныхъ, и плодомъ ихъ союза являются
 герои. Тутъ нѣтъ безобразныхъ двухго-
 лыхъ, трехголыхъ представлений, помѣ-
 няя съ человѣческой формой, — напро-
 тивъ, людская природа въ божествѣ во-
 площается во всей своей красотѣ и мощи.
 Главный недостатокъ боговъ Греціи: ихъ
 излѣпили человѣчностію: они сварливы,
 мстительны, порою безразличны, но въ
 то же время каждый изъ нихъ воплоща-

етъ извѣстную идею во всей силѣ. Если
 Афродита излѣпляетъ мужу, если ей „не-
 ремѣчиво сердце“, то тѣмъ не менѣе она
 все-же олицетворяетъ любовь во всей пол-
 нотѣ и силѣ;—можетъ быть именно съ по-
 мощью не только положительныхъ, но и
 отрицательныхъ качествъ.

Мифологическія представленія грековъ
 таковы. Въ началѣ былъ Хаосъ: борьба
 стихій. Изъ Хаоса образовалась земля —
 Геа, подземный адъ—Тартаръ, и любовь—
 Эросъ. Геа произвела Урана (небо), а отъ
 союза ихъ произошелъ Хроносъ (время),
 потомъ родились титаны и циклопы. Уранъ,
 опасаясь за свое могущество, испровергъ
 дѣтей въ Тартаръ, но Хроносъ попытался
 на жизнь отца, и изъ пролитой крови
 возникли Эрiny—богини мести. Овладевъ
 съ титанами міромъ, Хроносъ, въ свой че-
 редъ опасаясь своихъ дѣтей, съѣлъ ихъ.
 Но младшій, Зевсъ, сумѣлъ скрыться и
 съ помощью циклоповъ и Прометей ола-
 дѣлъ вселенной, побѣдиль чудовище Ти-
 фона.—Съ этихъ поръ въ мірѣ водарилъ
 порядокъ.

Зевсъ Кроноидъ — идея верховнаго мо-
 гущества и правителя міра. Одно мапо-
 вѣніе его бровей потрясаетъ землю:

Рекъ — и въ знаменіе чорными Зевсъ помолчать
 бровями.

Быстро вѣсы благовоныя вверхъ подымались у
 Кроноида

Окрестъ безсмертной главы, — и потрясся Олимпъ
 многоколонный.

Онъ изображается съ молніею въ ру-
 кахъ, съ орломъ у ногъ. Лицо выражаетъ
 величіе мыслей и державное спокойствіе.
 Къ нему обращались съ молитвой, вѣли:
 „Всемогущій, предвѣднй, Зевсъ, ты былъ,
 ты еси, ты будешь во вѣки! Великій, ты
 даешь намъ всѣ блага земныя!..“ и т. д.
 „Волооканъ“ Гера, супруга Зевса, въ зѣбѣ-
 ной вѣнцѣ,—олицетворяетъ землю, какъ
 питательницу людей. Но не смотри на ту
 царственность, которую придавали ей чер-
 тамъ художники, „лисинораменникъ“ Гера
 представляетъ полное олицетвореніе свар-
 ливой и ревнивой жены, нейтротнмъ об-
 разомъ надѣвшею Зевсу. У ногъ ея изоб-
 ражаютъ наиллнн.

Далѣе слѣдуетъ Посейдонъ, владыка мо-
 рей, который можетъ своими трезубцемъ
 возмущать и укрощать волны.—Онъ ѣздилъ
 на колесницѣ въ видѣ раковины, влекомой
 морскими чудовищами. Его звали Зевсъ
 морей.

Ни одно божество Элады не пользова-

лось, может быть, такою популярностью, как Афина-Паллада, дочь Зевса, вышедшая из полнощного вооружения из головы отца. Такое рождение указывает непосредственно на самую сущность божества: это богиня разума. Многo представляется ее грозной богиней, нередко устремляющейся в битву на пламенной колеснице, в блестящей броне Зевса, с огромными конями, которыми она могла сжигать целые ряды противников ее. Ея греческий эпитетъ — γλαυκῶπις, — т. е. с свербающимъ, величественнымъ изгладомъ. Нередко она является посредницей между людьми и богами;—она не только богиня мудрости, но и гений общественной жизни.

Богъ войны, Арей,—богъ ужаса, распри и крови. Про него съ гнѣвомъ говорить самъ Зевсъ—гучегопитель:

Ты ненавистнѣйшій мнѣ межъ боговъ населяющихъ небо:

Распри единыя, брашь и убійство тебѣ лишь пріятны.
Матери духъ у тебя, необузданный, вѣчно строп-
тливый,

Геры, которую самъ я съ трудомъ укрощаю сло-
вами...

Но въ то-же время, Арей очень крестивъ, и къ нему склоняется съ любовью сама Афродита, богиня любви, создавшая из морской пѣны. Отъ ихъ союза родился крылатый мальчишка Эротъ — маленькій божекъ съ лукомъ и стрѣлами *). Весь костюмъ Афродиты состоялъ изъ узора-тлаго полая, въ которомъ заключалось все обаяніе любви: „и страсти, и желанья, и свиданья, и просьбы, и ласковые рѣчи, не разъ затеявшій разумъ“. Ея свита состояла изъ Грацій (Харитъ): Аглая, Талия и Эфросина. Афродиту особенно чествовали въ Панаосѣ на Кипрѣ (отчего она и называется порою Кипридой), куда она удалялась послѣ тѣхъ исторій, которыя ей устраивалъ ея супругъ, хромоногий Гефестъ, накрывавшій ихъ свиданья съ Ареемъ и путавшій ихъ сѣтями. Въ этомъ законномъ союзѣ хромоногаго кузнеца-художника съ идеальной красой, греки несомнѣнно хотѣли выразить необходимость сочетанія красоты съ искусствомъ и ремесломъ.

Были еще въ Элладѣ два чудныя божества: дѣти Зевса и Латоны: Фебъ-Апол-

лонъ и Артемиды-Діана. Оба — первые стрѣлки міра. Фебъ—богъ поэзіи, искусствъ и солнца. Это былъ идеаль, совершенство мужской красоты. По утрамъ онъ на огненныхъ коняхъ выѣзжалъ изъ моря и мчался по небесному своду, а впереди его неслась „розовперстная“ Эосъ—богиня утренней зари. Къ вечеру его кони снова устремлялись къ морю, и утомленные, отдыхали въ его влгѣ, чтобы на слѣдующій день совершить снова свой огненный полетъ. Аполлонъ открывалъ людямъ будущее. Его Дельфійскій храмъ было мѣсто пророчества.



Рис. 54. Гера.

Семь музъ идутъ за нимъ слѣдомъ, олицетворилъ собою изящныя искусства во всѣхъ ихъ проявленіяхъ *).

*) Всѣхъ музъ девять: *Клио*—муза исторій, со свискомъ пергамента; *Эатерпа*—муза лирики, съ флейтой; *Калиона*—муза эпическихъ поэзій; *Талия*—муза комедій, съ комической маской; *Мельпомена*—муза трагедій, съ трагической маской; *Эрато*—муза любовныхъ пѣсенъ, съ лирой въ рукахъ; *Терпсихора*—муза танцевъ; *Полигимния*—муза краснорѣчія; *Урания*—муза астрономіи съ глобусомъ.

*) Эротъ совѣтъ не тоже что Эросъ—первоначальный богъ любви къ ближнему. Эросъ—смыслитель правды, богъ міра. Эротъ—божескъ вождѣлвнй и любовныхъ интригъ.

мида, — была тоже владыка неба, только | ныхъ рощахъ. Она была покровительни-
починаго; она кроткой луной вздымалась | цей Ефеса; тамъ былъ воздвигнутъ въ
надъ усыпленными миромъ, легко и сво- | честь ея храмъ, одно изъ чудесъ свѣта,



Рис. 55. Пляска Фивия. (Изъ Флорент. музея).

бодно плывя по темному небу. Она же | который былъ впоследствии сожженъ Геро-
была богиня лѣсовъ и охоты. Съ лукомъ | стратомъ.
въ рукахъ и колчаномъ за плечами, она | Братъ Зевса, Аидъ, былъ владыкой
устремлялась на ловъ въ своихъ заповѣд- | подземнаго царства, и сидѣлъ на пре-

столя съ двузубцемъ въ рукахъ. Рядомъ съ нимъ помѣщалась его печальная супруга Персефона. У ногъ его сидѣлъ трехглавый пестъ, Керберъ, а вокругъ группировалась свита, состоявшая изъ Эвменидъ, богинь мести. Персефона жила полгода съ мужемъ, полгода съ матерью Деметрой (Церерой), у которой ее отецъ похитилъ. Деметра, опечаленная потерей, лишила землю производительной силы до тѣхъ поръ, пока Зевсъ не опредѣлялъ по-прежнему жить похищенной то съ матерью, то съ мужемъ. Отсюда — времена года. Пока Деметра съ дочерью — на землѣ все цвѣтеть; когда Персефона отходитъ въ мрачный Аидъ — наступастъ зима.

Затѣмъ остается упомянуть о Діонисѣ, который, окруженный меладами, фаннами, силенами, шельзъ побѣдоносно по землѣ, смягчая грубость правоты и научая людей винодѣлію. Наконецъ упомянемъ о двухъ посланникахъ неба: Гермесѣ, который въ крылатомъ шлемѣ носился въ небесномъ пространствѣ, исполнивъ волю Зевса, но послѣдствіемъ сдѣлался богомъ краснорѣчія и промышленности, — и объ Иридѣ — радугѣ, посланницѣ державной Геры.

Кромѣ этихъ божествъ, Эллада создала цѣлый сонмъ второстепенныхъ боговъ. Въ каждомъ ручьѣ, рощѣ, долиנѣ было свое божество, которое порою являлось людямъ, нѣмло вліяніе на ихъ дѣла и занятія. Великіе боги превращенные ходили по землѣ. Самъ Зевсъ не гнушался принимать образъ даже быка, чтобы похитить любимую женщину (похищеніе Европы); порою онъ сходилъ золотымъ дождемъ (Данаа), порою являлся лебедемъ (Ледо), порою въ видѣ туманнаго облака (Іо). Иногда смертные (какъ Семелла) не выдерживали силы божественной природы и умирали отъ ихъ ласкъ.

Мѣнялись затрообразныя изображенія

встрѣчаются у Эллиновъ рѣдко. Но ихъ космогоніе фавны такъ гармоничны въ общей структурѣ, что отнюдь не производятъ дурнаго впечатлѣнія. Соединеніе женскаго торса съ рыбнымъ хвостомъ у сиренъ, дышетъ скорѣй художественной шуткой, чѣмъ угловатой идеей того или другаго олицетворенія.

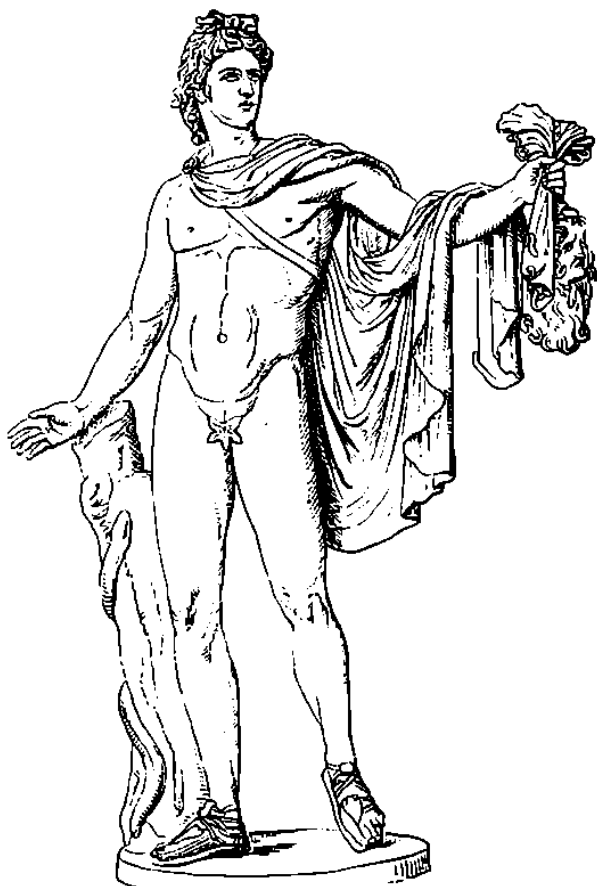


Рис. 66. Аполлонъ Бельведерскій. (Покѣпная реставрація).

III.

Когда дорине, эти закаленные суровой жизнью горды, вытѣснены ахеянъ, — уже большое, ослабленное племя, — основали центръ своего правленія въ Спартѣ, — помыли условія жизни внести въ ихъ нравы новые элементы. Монархическая власть была упразднена, страна распалась на

отдельными республиками; завоеванные богатства невольно приучали къ извѣженности. Мощное законодательство Ликурга спасло націю отъ гибели. Тѣсныя, суровыя рамки непреложныхъ постановленій заставляли лакедемонянъ видѣть въ государствѣ все, приносить все его въ жертву. До его уровня ничто не могло подняться, даже религія. Трезвая умѣренность перенесла въ суровость. Всякое свободное индивидуальное развитіе воспрещалось законами, — и это-то и дало спартацкую гегемонію надъ соедѣнными племенами.

Но дѣлными противобѣсомъ явилась Спарта: Аттика, съ ея свободнымъ іонійскимъ населеніемъ, Легкій, веселый взглядъ аоніица на жизнь давалъ такой удивительный контрастъ мрачной суровости спартацевъ, что едва-ли гдѣ нибудь въ исторіи мы можемъ встрѣтить подобную рѣзкую противоположность соедѣнныхъ родственныхъ народностей. Германъ *) сказалъ: „Спарта—статуя вышедшая изъ рукъ художника Ликурга; Аѳины—идеально прекрасное, живое человѣческое тѣло“. Ихъ попережѣнная гегемонія, союзы и разрывы, роскошное пропѣваніе и наконецъ упадокъ, даютъ такую полную законченную картину возмужанія, могущества и дряхлости государства, что исторія Эллады можетъ служить, вмѣстѣ съ исторіей Рима, какъ-бы прототиномъ для исторій всѣхъ прочихъ государствъ міра.

Дорійцы не принесли съ собой никакихъ твердыхъ идеаловъ зодчества. Пеллагическія постройки были способны скорѣе сбить ихъ съ толку, чѣмъ направить на истинный путь искусства. Когда положеніе ихъ упрочилось, осядлость и гегемонія позволила свободно углубиться въ изысканіе формъ, сродныхъ ихъ духу и понятіямъ, они обратились къ своей простой деревянной постройкѣ храма—продолговатому четырехугольнику, гдѣ помѣщался собственно храмъ, святилище, и кладовая для хранения священной утвари. Этотъ прообразъ они рѣшились повторить изъ камня со всею чистотой линий гладко-обтесаннаго дерева. Идоломъ зданія несомненно было извѣстѣище божества, —остальное было только побочныя пристройки. Храмъ стоялъ (непремѣнно) на помостѣ, и былъ обращенъ порталомъ къ востоку, — въ западной-же части помѣщался на возвышеніи (βᾶλρον) идолъ, и передъ нимъ алтарь. Колонна, какъ необходимая поддерживающая часть

зданія, появилась у портала, — и хотя изліяніе Египта сказалося въ ней лишь, но строгая чистота дорійскаго стиля обогатодила его.

Греки, имѣя сношенія съ Египтомъ, не только воспринимали ихъ архитектурныя элементы какъ прообразы построекъ. Вліяніе египтянъ въ данномъ случаѣ было весьма существенно: оно шло въ греческое искусство ту цѣломудренность и чистоту, которыми были проникнуты всѣ ихъ созданія. Но полная художественныхъ инстинктовъ нація приняла его только какъ сырой матеріалъ и обработала по своему. Пришлие восточные гости: Инахъ, строитель Аргоса, Данаѣ, Кекронъ, наконецъ Кадмъ—всѣ они пасаждали египетскую и восточную культуру въ Элладѣ, — и даже до сихъ поръ существуютъ разнасны такъ называемой кенорейской пирамиды, строеной по извѣстному египетскому образцу.

Греки жили въ каменныхъ постройкахъ храмовъ очень поздно: въ нихъ не чувствовалось особенной нужды. Климатъ позволялъ отправлять служеніе непосредственно въ священныхъ рощахъ и долинахъ. Сперва явились каменныя крѣпости, арсеналы и удобныя жилища, а потомъ уже приписались за храмы.

Главная подробность, въ которой выразился вкусъ и стиль грековъ, была колонна. Отбросивъ фигурныя погрѣшности востока, они остановились на благородной протодорійской формѣ египетской колонны. Соединеніе механической конструктивной силы съ глубочайшей эстетикой и искусствомъ, который съумѣли дорійцы придать своему ордеру—поразительны.

Дорическая колонна не имѣетъ базы; но начинается непосредственно отъ пола круглымъ стволомъ (σῆμας), она поднимается на высоту $4\frac{1}{2}$ своего діаметра. Ниже чѣмъ на половину своей высоты она имѣетъ маленькую припухлость (ἐντασις), которая придаетъ контуру колонны удивительную упругость, хотя итазисъ почти незамѣтенъ для глаза. Вѣтъ припухлости колонна суха, кажется вдавленной посерединѣ, математически-мертвенной. Никакихъ барельефовъ и надписей на стволѣ не допускалось: онъ весь былъ покрытъ 16—20-ю продолжными желобками—каннелюрами, еще болѣе оживлявшими колонну и сообщавшими ей благородно-разнообразную игру свѣта. У капителя стволъ утончался на $\frac{1}{6}$ діаметра своего нижняго основанія и охватывался ширѣйкой: горизонтальнымъ кольцомъ — подшейникомъ (ὑποστράχῳ). Шея колонны имѣла три

*) Hermann Kulturgeschichte der Griechen.

выпуклых кольца (annuli), которые, утопаясь внаутру, переходили в подушку (echinus), упругим контуром удачно вы-

жакотъ очень легко свою примитивную форму. Деревянный столбъ связывался и укреплялся ремнями и желѣзными обру-

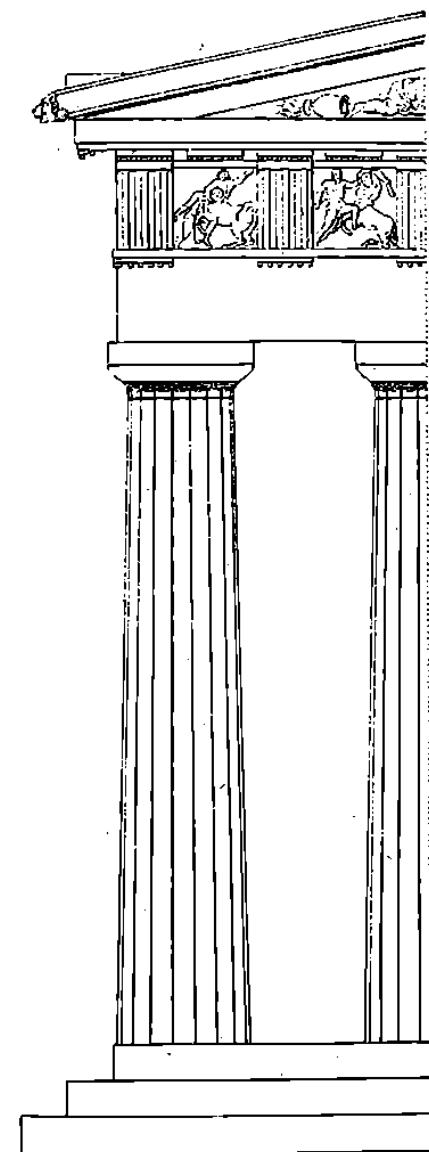


Рис. 57. Дорическій.

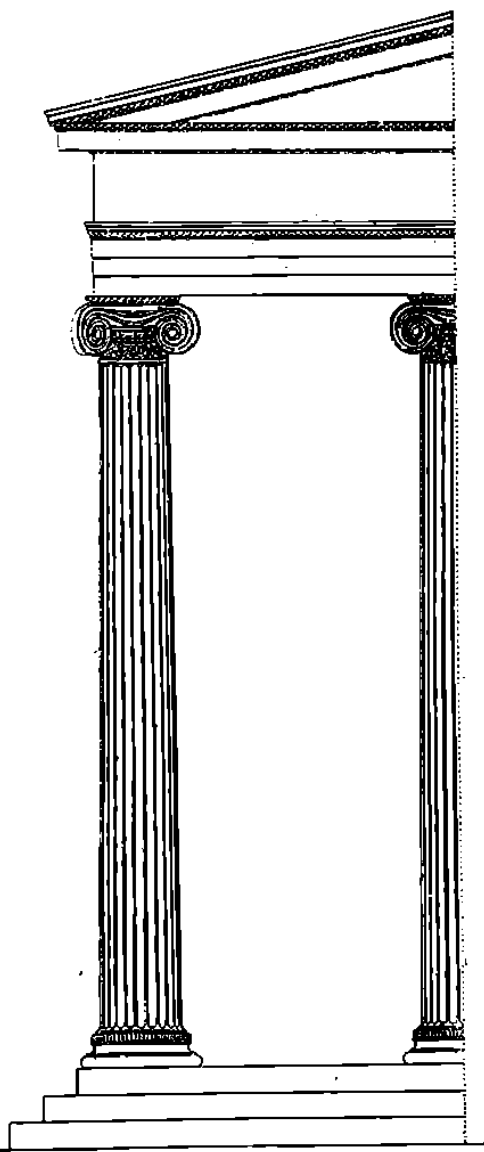


Рис. 58. Ионическій.

О Р Д Е Р А.

раздавшую давленіе антаблемента, сдвизаннаго съ ней посредствомъ четырехугольной абакі (abacus).

Въ annuli и hypotrachelium'ы выра-

жали во избѣжаніе трещинъ и для приданія большей упругости постройкѣ. Архитекторы только скопировали деревянный оригиналъ. Всякое предположеніе о само-

бытной безпричинной формѣ скорѣе зану-
тасть, чѣмъ разъяснить дѣло *). Непосред-
ственно надъ абаконъ лежить нижняя часть
антолема—архитравъ (ἐπιστύλιον) — мас-
сивная балка, совершенно гладкая, изрѣд-
ка только покрывалась украшеніями въ видѣ
ряда кружочковъ. Полосокъ (тавръ) раздѣ-
ляетъ фризъ отъ архитрава. На балку

выразились тригифы (τρεῖς ὄψεις)—квад-
ратными выступами, при отношеніи высо-
ты къ ширинѣ, какъ 5 къ 3, съ тремя
капителиями. Пространства между тригли-
фами—метоны (μετόπη), были фронтонно по
болѣе какъ ставни для оконныхъ отверстій.
образованныхъ тригифами. Они покрыва-
лись рельефами (ζωοφόρος), изображающими

12

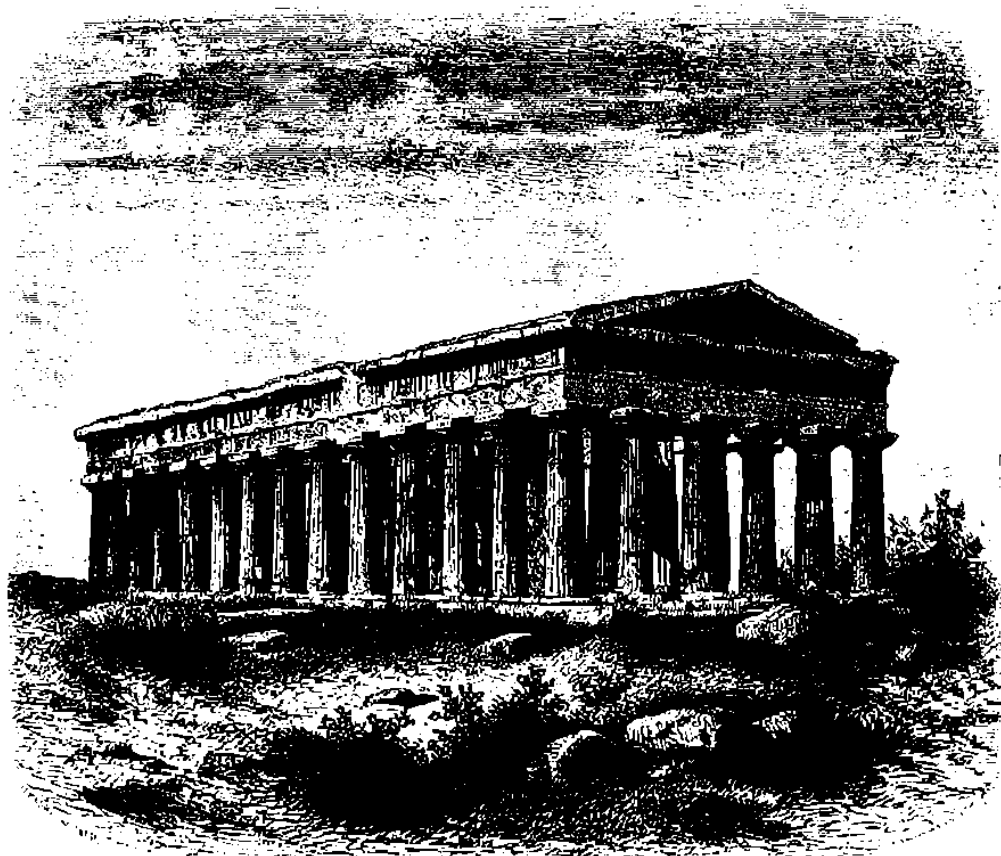


Рис. 59. Дорическій стиль храма. (Пестунъ).

архитравъ въ деревянной постройкѣ кла-
лись поперечныя балки, которыя въ камнѣ

*) Известный художественный критикъ и знатокъ
искусствъ Виоле-ле-Дюкъ положительно отрицаетъ
происхожденіе каменной эллипсической постройки отъ
деревянной. Онъ признаетъ, что индіицы, ассирия-
не и персы могли брать прообразамъ деревянныя
адамы, но западные греки—нѣтъ. „Такое предполо-
женіе развилася отрицанію ихъ гениальности“, го-
воритъ онъ. Въ такомъ случаѣ приходится предпо-
ложить, что гениальность—откровеніе свыше, кото-
рое не нуждается ни въ какой вѣншей подготовкѣ.
Подобныя разсужденія сразу натолкнули мысль на
абсурдъ, которыхъ не подѣлитъ никакой логикой.

сосуды и вооруженія, которые, быть можетъ,
ставились дѣйствительно въ открытыя
окна для украшенія.

Фризъ вѣнчается карнизомъ, состоящимъ
изъ балки, которая съ исподней стороны
срѣзана откосомъ, на которомъ помѣщаются,
соотвѣтственно тригифамъ и метонамъ, до-
щечки съ изгибами, или канналы. Надъ
балкой идетъ верхій брусъ (иногда гусекъ),
на который опирается фронтонъ. Въ брусѣ
продѣлывались отверстія, украшенные льви-
ными головами, для стока дождевой воды.
Фронтонъ украшался барельефами, а на

вершинъ его и по концамъ нерѣдко ставили фигуры (*ἀκρωτήρια*).

Продолжая въ простомъ четырехугольномъ храмѣ боковыя стѣны, крышу и подпиралъ ее колоннами, строители получили предхрамiе (*προναός*). Различныя изображенiя божествъ и приношенiя накопившіеся въ пронаосѣ, заставляли расширить помѣщенiе. Тогда, оставивъ стѣны, выдвинули впередъ только фронтонъ, оперевъ его на четыре колонны, отчего образовался открытый пронаосъ. Такая постройка носитъ названiе *prostylos*. Симметрично увеличенная задняя сторона храма дала цовый храмовый типъ *amphi-prostylos*. Затѣмъ колонны окружили все зданiе и образовали храмъ — *peripteron*. Двойной рядъ колоннъ давалъ храму названiе — *dipteros*. Если колонны стояли только по одной у входа, а боковыя стѣны были глухія, такой храмъ назывался храмомъ въ видѣ стража *templum in antis*.

Законоустановка колоннъ была такова. Число у нихъ входа удваивалось для бокового фасада и прибавлялась еще одна. То-есть, если у фронтона было шесть колоннъ, по бокамъ ихъ было тринадцать. Расстоянiе между колоннами, между столбiе (*intercolumnium*), равнялось $1\frac{1}{2}$ диаметру нижнего основанiя колонны.

Все дорическіе храмы были пещелики и темплаты, — такъ какъ народныя жертвоприношенiя совершались передъ храмомъ. Иные изыскатели утверждаютъ, что снаружи они обшивались деревомъ. Храмъ Діаны Ефесской оттого и сгорѣлъ, что былъ облицованъ недровымъ деревомъ. Несомнѣнно то, что каменные зданiя расписывались греками въ яркіе цвѣта, преимущественно въ красный и голубой. Типъ было-бы искать въ дорическомъ храмѣ рѣзко-установленныхъ неаппитическихъ традицій. Полная свобода творчества здѣсь царилъ по всей красѣ. Каждая постройка, хотя бы и симметричная, имѣетъ свой индивидуальный характеръ пропорцій, модулей. Найти опредѣленный цифровой законъ этихъ построекъ невозможно — остается только удивляться безоцѣчному разнообразiю творчества грековъ и въ тоже время благородству чувствъ, нигдѣ не переходящему черезъ мѣрку строго-намѣченнаго стиля.

IV.

Идромъ храма служилъ несомнѣнно святилище, центромъ котораго, въ свою очередь, является идолъ, или предметъ, долженствующій олицетворить данное божество. Еще до появленiя идоловъ, въ разныхъ мѣстахъ Эллады чтили камни, обрубки дерева, доски, грубые колонны, — представляя себѣ, что для сплоченныхъ чурбана изображаютъ близнецовъ Кастора и Поллукса, что въ Дельфахъ есть камень, которымъ подавился Хроносъ, проглотивъ его въбсто Зевса, — и выплюнулъ обратно. Впослѣдствiи у этихъ безобразныхъ обрубковъ появились

не менѣе безобразныя головы и плечи, затѣмъ руки и торсы. Такимъ образомъ постепенно явились деревянные идолы (*εἰδωλα*). Они были крайне неблагообразны, о чемъ древнiе писатели говорятъ нерѣдко, но именно этимъ безобразіемъ они и внушали богомольцамъ благоговѣнiе, — какъ и доселѣ старообрядцы предпочитаютъ древнiя иконы повѣйшей иконописи. Впослѣдствiи, когда апитичное искусство достигло высшей точки своего развитiя, народъ все таки остался вѣренъ своимъ стародавнѣйшимъ идеаламъ, хотя и отдавалъ должную дань сиринедливости красотѣ новыхъ изображенiй. Облеченный въ одежды и украшенiя, эти деревянные статуи должны были возбуждать въ чернъ невольное благоговѣнiе своимъ полу-человѣческимъ видомъ. Даже въ нашей церкви, гдѣ пластическія изображенiя восприняты, народъ съ необычайнымъ почтеніемъ относится къ немногимъ статуямъ, разбросаннымъ по захолустнымъ и обшнаннымъ амулетами, чти ихъ парави съ иконами, если не больше.

Мнѣе приписывается изобрѣтенiе деревянныхъ статуй — Дедалу, строителю критскаго лабиринта. Дедалъ несомнѣнно олицетворяетъ искуснаго мастера — ими нарицательно. — *δαίδαλειν* — значить: искусно работать; *δαίδαλεότης* — художникъ. Не менѣе фантастическое сказанiе передаетъ, что въ Коринѣ жилъ горшечникъ Дибутадъ, который сдѣлался родоначальникомъ рельефа по слѣдующему случаю. Возлюбленный его дочери, Керы, долженъ былъ



Рис. 60. Аполлонъ Дорическій.

сь нею разстаться. На прощанье, Кора нарисовала углемъ на стѣнѣ контурную тѣнь профиля своего милаго. Дибутадъ положилъ на рисунокъ глины и пережогъ его. Павзаній свидѣтельствуетъ, что видѣлъ въ Коринѣ эту работу. Отъ барельефа до рельефа остался уже одинъ шагъ.

Одновременно стали появляться и металлические изображенія: меликотѣнная храмовая утварь, сосуды. Писатели упоминаютъ о бронзовыхъ кумирахъ Зевса и Аполлона,—въ видѣ столбовъ съ головами и зачатками рукъ. Преданіе называетъ нѣсколько сланныхъ имѣть литейщиковъ,

же періоду пластики принадлежатъ статуя извѣстная подъ именемъ Аполлона Тенейскаго,—ирифе портретъ какого нибудь бойца побѣдителя на народныхъ играхъ. Хотя Тенейскій Аполлонъ нѣсколько разнится отъ египетскихъ статуй, но все таки имѣетъ слишкомъ фронтальной характеръ. Грудь выпячена впередъ до одухлости, лицо представляетъ совершенную маску. Головной уборъ напоминаетъ египетскій: лѣвая нога нѣсколько подалась впередъ, хотя грузъ тѣла все же распределяется равномерно на обѣ ноги. Но въ тоже время, по всемъ чувствуется пропорции

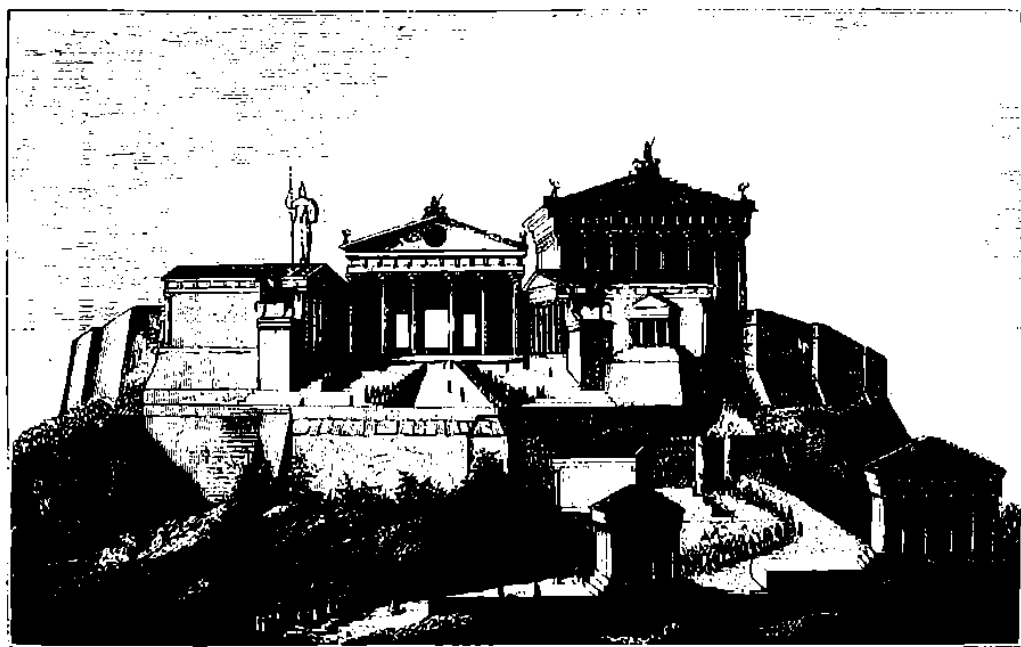


Рис. 61. Афинскій Акрополь. (Реставрація).

золотыхъ дѣлъ мастеровъ, палликовъ,—Рѣка, Осодора, Эмалыра, но не имѣли возможности останавливаться на нихъ, мы будемъ отмѣчать только представителей пластическаго искусства.

До насъ дошли кой-какіе памятники этого стародавняго искусства, въ которыхъ еще сильно чувствуется вліяніе востока. На барельефахъ такъ называемыхъ силеунтскихъ метопъ въ изображеніяхъ Геракла, несущаго связанный керконопи, еще ярко видна приземистость асирійскихъ фигуръ. Волосы также подвиги въ симметрическіе локоны, на губахъ ползасть глуповатая, растерянная улыбка. Къ этому

и легкости,—предвѣстники будущаго развитія!

Самую полную картину техники и художественной концепціи пятаго вѣка до Р. Х. даютъ такъ называемые эгинскіе фронтоны, остатки которыхъ, реставрированные Торвальдсономъ, хранятся въ Мюнхенскомъ музеѣ. На островѣ Эгинъ былъ храмъ Афины, оба фронтона котораго были украшены тождественными группами, изображающими эпизоды изъ тройанской битвы. Творцами этихъ группъ называютъ Каллона и Онатаса.

Эпизодъ изображаетъ схватку троицезвѣсть греками падъ тѣломъ нашего Ахил-

леса или Патрокла *). Посерединѣ стоитъ Аѳина-Паллада, прикрывая щитомъ ахей-деву. Она ухмыляется той-же кордилой улыбой, которой запечатлены всѣ египет-

скія работы. Стоитъ она en-face; но коф-ли и ступни ея вывернуты вбокъ. Склад-ки туники чисто архаистическія—правиль-но симметричны до невозможности. Прочія

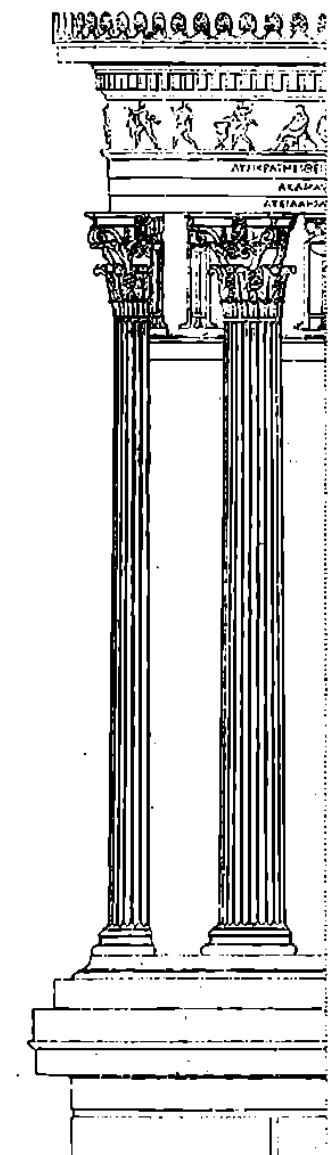


Рис. 62. Норинфскій отиць

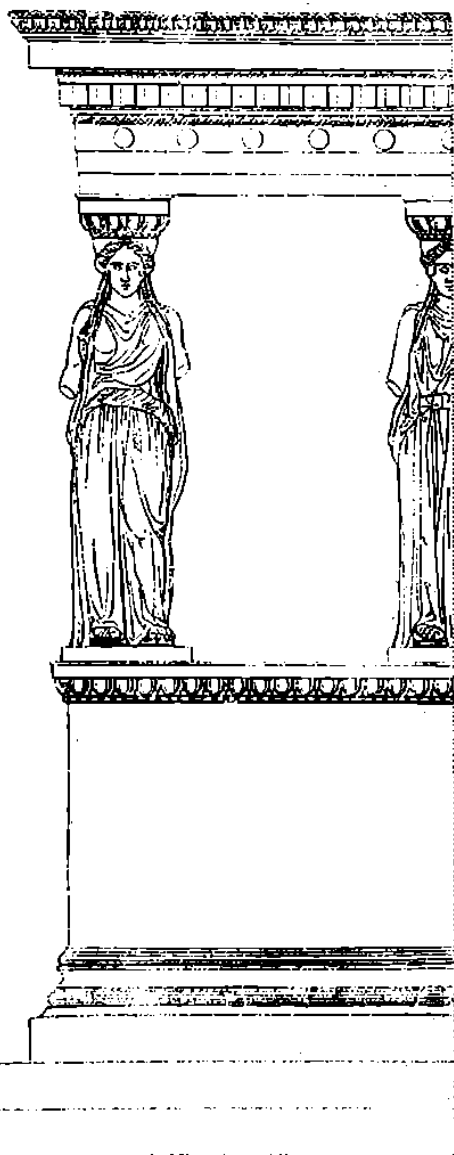


Рис. 63. Наріатиды крама Эреккея.

О Р Д Е Р А .

*) Въ скульпторномъ музеѣ Акад. Худ. есть полная гипсовая копія этого фронтона.

фигуры удачныѣ. Движеніе воиновъ, по-смотри на сокращенную пропорцію, выра-ботано съ глубокимъ знаніемъ тѣла, хотя полной свободы еще нѣтъ. Идиотическая

улыбка не милопала и умирающего героя; безпомощное, хотя слабющее движение предсмертных мук его выражено съ глубокимъ чувствомъ.

V.

Такимъ образомъ было положено начало великой пластике. Испо, спокойное, ничѣмъ не затуманенное міровоззрѣніе грека создало такую-же чистую и ясную скульптуру. Онъ овладѣлъ формой такъ, что ни до него, ни послѣ него соперниковъ ему не нашлось.

Таки въ своихъ „Лекціяхъ эстетикѣ“ объясняетъ простоту формы эллинскаго искусства физическимъ строемъ края. Оно и понятно. Грекъ не поражаел, подобно египтянину, безконечнымъ песчанымъ океаномъ Сахары, безконечно-огромнымъ Ниломъ; его воображеніе не подавляли массы Гималайскихъ горъ, — сухая плоскость Каспійскаго прибрежья. Нѣтъ, — вокругъ него было все такъ свѣтло, свѣжо, чисто, попитно и просто. Небольшія округлыя горы, рощи, разросшіяся у ихъ подножія, море несконечное островами, такъ близко лежащими однимъ къ другому, что трудно пайти пунктъ, гдѣ бы далекая земля не видѣлась на горизонтѣ; крохотныя рѣчьи-ручьи; — взглядъ охватываетъ полнотой каждую форму, не терпител, — отсюда выработка опредѣленныхъ, точныхъ понятій. Любое изъ государствъ Эллады разиилось на немъ уѣзду, — а вся Греція была меньше нной губерніи. Граждане знали въ своемъ государствѣ всѣхъ въ лицо. Съ городской цитадели можно было охватить взглядомъ все государство. Городъ, пригородъ, фермы, поселки — вотъ и все. Тузана здѣсь никогда не бываетъ, даже дожда почти нѣтъ. Жаръ умирять близостью моря. Вокругъ лѣсное лѣто; маслины, помаранцы, лимоны, кинарицы, виноградъ — даютъ постоянную даровую пищу жителю. Онъ не „печальный пасынокъ природы“, а скорѣе ея равноправный братъ. Ему не нужно изобрѣтать теплыхъ одежды и жилищъ, мостовыхъ, тротуаровъ и пр., — грязи тутъ не бываеетъ. Ему не нужно строить театра, потому что сидѣть въ немъ душно, а на террасѣ горы сидѣть такъ хорошо и прохладно. Помѣстить въ центрѣ террасы сцену — и дѣло кончено.

Миниатюрность природы, точное впечат-

лѣніе мелкихъ контуровъ, выработали въ эллиновъ удивительную впечатлительность для воспринятія самыхъ мелочныхъ деталей, изъ которыхъ составляются массы. Доступность формы и отиращеніе отъ всего колоссальнаго, заставили его строить маленькіе храмы и ваять боговъ въ натуральную величину. — Красота, свѣжесть и яркость окружающаго заставили его до того сродниться съ этой красотой, что всякое отступленіе отъ послѣдней принималось за аномалію, за исключительное явленіе, недостойное обобщенныхъ идеаловъ искусства. Отсюда-то та характерная черта отсутствія безобразныхъ формъ въ эллинскомъ искусствѣ. Простота и красота идеаль до такой степени руки объ руку въ классическомъ мірѣ, что съ ними едва-ли можно состязаться любое изъ позднѣйшихъ гениальныхъ произведеній искусства. Что можетъ стать ровнемъ съ Гомеромъ и его стилемъ? Развѣ Шекспиръ не покажется предъ ними нанизаннымъ, дѣланымъ? Дантъ, Гёте, Пушкинъ, съ своими типами и образами, развѣ не мельче героевъ мифическихъ распадій? Дала-ли любая литература болѣе свѣжій, свѣтлый образъ женщины, чѣмъ Пенелопы? Что можетъ быть по благородію формъ выше Милосской Афродиты? Какаа простота можетъ превзойти незамѣтно для глаза упрямую-выгнутую линію Нарцисса?..

Все это непосредственно вышло изъ цѣлой массы совокупныхъ условій, — и не могло быть примѣнено на иной почвѣ кромѣ Греціи. Для насъ, напримеръ, немислимо предсавить каоедальный соборъ небольшого размѣра, потому что для насъ храмъ — въѣстилище молитвенна. Греческій храмъ — въѣстилище божества, потому онъ и не нуждается въ большомъ масштабѣ. Онъ не пуждается ни въ какихъ пристройкахъ и прииспособленіяхъ. И этотъ малый размѣръ даетъ грекамъ возможность изучить самыми сокровеннѣйшими тайнами требованія глаза: пайти энтанзисъ въ колоннахъ, наклонить внутри вертикальныя линіи и пр. Мы, не смотря на огромное совершенство науки и техники, рѣшительно неспособны къ этому. Самый способъ воспроизведенія былъ таковъ, о которомъ мы теперь не свѣдѣмъ и думать. Наши полнѣйшія постройки чинятся постоянно. Храмы Пестума стоятъ двадцать три столѣтія: ихъ постройка такова, что время не расторгаетъ, а силачиваетъ массы тѣмъ плотнѣе, чѣмъ они долѣе стоятъ. Внутренній строй замсла превосходно выражаетъ во вѣщности: наружная облицовка стоитъ въ глубокомъ

ритмъ съ внутреннимъ планомъ. Тяжесть матерiала, такъ грузно сказывалась въ стипенскомъ зодчествѣ, совершенно отсутствуетъ у греческаго архитектора: до того граціозно и легко его зданіе. Тѣмъ сравниваетъ его съ тѣломъ хорошо выдрессированнаго гимнаста-атлета. Грекъ раскрашивалъ свои зданія въ самыя веселыя, яркіе цвѣта: сурикомъ, снѣжкой, блѣдною охрой, зеленью; онъ золотилъ акротеріи и львиныя головы водостоконъ для того, чтобы улыбающийся веселый стиль шелъ въ одинъ аккордъ съ ликующей солнечной природой.

Строй жизни вѣтъ грека такъ, что его художнику давался превосходный матерiалъ для пластичныхъ изображеній. Возвращеніе грека на идеальную человѣческую личность можно приравнять, по мѣткому замѣчанію французскаго критика, къ идеалу заводскаго жеребца. Аристотель, рисуя блестящую будущность юности, говоритъ: „и будешь ты съ полною грудью, бѣлой кожей, широкими плечами, развитыми ногами, въ вѣкѣ изъ цвѣтущихъ тростниковъ, гулять по свѣщеннымъ рощамъ, вдыхая въ себя ароматы травъ и распускающихся тополей“. Живое тѣло, способное на всякое искусственное дѣло, греки считали выше всего. Отсутствие одежды никого не шокировало. Но всему отпущеніе слишкомъ просто, для того чтобы стыдиться чего бы то ни было. И въ то-же время, конечно, цѣломудріе отъ этого не проигрывало. Если религія предписывала дѣвушкамъ носить въ священныя процессіи эмблематическія изображенія, которыя на нашъ взглядъ представляютъ верхъ цинизма,—то понятно, что нагота не могла считаться предосудительною.

Спарта дала новую породу людей: эллитичныхъ, могучихъ героевъ. Несомнѣнно, что битва спартанцевъ представляла картину поистинѣ титаническую. Да иначе и быть не могло, гдѣ воинъ подготовлялся къ своему дѣлу съ самаго момента рожденія. Слабый ребенокъ, или родившійся съ какимъ нибудь физическимъ недостаткомъ—убивался немедленно. Едва мальчикъ подростъ—онъ уже подвергнуть самымъ тяжелымъ испытаніямъ. Онъ спитъ на непокрытомъ сухомъ тростникѣ, ѣстъ кое-какъ, урывками; каждый день купается въ холодныхъ какъ ледь ручьяхъ, ходитъ и лѣто и зиму босой, прикрытый однимъ плащомъ. Если ребенокъ голодаетъ, онъ крадетъ съѣстные припасы въ сосѣднемъ посѣлкѣ,—и его за это хвалить старшіе: будущій воинъ долженъ быть мародеромъ.

Но початъ юноши дѣлають засады на дорогахъ и убиваютъ запоздавшихъ рабовъ. И никто не въ претензіи: долженъ же юноша привыкнуть къ крови и убійству. Но вотъ онъ вырастаетъ. Онъ только воинъ: ни земледѣльца, ни семьянина не существуетъ. Женившись, онъ только ночь отдаетъ жѣнѣ: день у него на площади и въ школѣ. Коммуна такова, что взаимная сеуда обращается въ право,—и товарищи сеужаютъ другъ друга даже женами: идеалъ государственнаго строя поглощается совершенно семьей.

Дѣвушки тоже готовятъ себя быть здоровыми матерями съ помощью непрерывныхъ гимнастическихъ упражненій. Онѣ дѣлають прыжки какъ лани, въ быстротѣ бѣга спорятъ съ конемъ. Совѣтъ нагія, въ короткихъ туникахъ, онѣ метаютъ копье и дискъ въ спорахъ гимназіяхъ. По закону онѣ вступали въ бракъ въ строго-опредѣленный возрастъ,—и даже самый моментъ и обстоятельства благоприятныя зарожденію были установлены закономъ. Политио, что при такомъ воспитаніи являлась новая усовершенствованная порода. Законъ „половаго подбора“ впервые (а быть можетъ и въ послѣдній разъ) былъ примененъ въ Спартѣ. И не даромъ Ксенофонтъ говоритъ, что Спартанцы не только самый здоровый, но и самый красивый изъ народовъ Греціи *).

*) Кроме специальныхъ сочиненій по исторіи Греціи, которыхъ безчисленное множество, мы можемъ остановить вниманіе читателя на слѣдующихъ „сырыхъ матеріалахъ“:

M. V. Pollio. De architectura. Lib. X.
Plinius. Historia naturalis lo. XXXVI.
Bolletino dell'inst. di corrispondenza archeologica (1829—1884).
A. Blouet. Expédition scientifique de Morée.
K. O. Müller und, K. Deserley. Denkmäler der alten Kunst.
Textier. Description de l'Asie Mineure 1839. 3 to. gr. f. etc. 3 to. text.
Schaubert. Die Akropolis von Athen.
Скамони. Древности Восточнаго Камеріисаго. СПб. 1854 г. 2 тома.
Layard. Niniveh etc. (четырѣ сочиненія).
Tiersch. Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen.
J. Oerterb. Geschichte des griechischen Plastik. 2 to. в мн. др. Брунна, Росса, Серродфалько и пр.

Когда на Грецію обрушились знаменитые „Tres Persarum in Graecos expeditiones“ (три персидских похода), столица афин была выжжена, храмы разграблены. Но какъ и всегда въ подобныхъ случаяхъ, пожаръ „способствовалъ украшенію“ города. Вемистоклъ возстановилъ стѣну, соединяющую Аонию съ Пиреемъ, Кимодъ заложилъ храмъ Тезей, Периклъ построилъ Пареонопъ и Пропилеи. Возникъ Акрополь въ такой необычайной, чудесной красотѣ, что двадцать вѣковъ, отдѣляющихъ насъ отъ него, исчезаютъ бесслѣдно: мы также ясно, свѣжо, какъ и тогдашній афинянинъ, чувствуемъ его поражающую прелесть. Здѣсь послѣднее слово, вѣнецъ дорикки, — и нынѣшній первый цвѣтъ іоническаго стиля.

Главное фронтальное зданіе Акрополя было Пареонопъ—дорическій перитеръ, построенный Иктипомъ и Калликратомъ. Здѣсь тяжелая дорика являлась въ наиболѣе приятной и легкой формѣ. Колонны были нѣсколько тоньше и стройнѣе, коптуръ эхина упрѣтъ и приятнѣе. Метопы были украшены рельефными битвами афинцевъ. По архитраву шелъ рядъ металлическихъ вѣнковъ; фризы внутренней стѣны были украшены превосходными барельефами. На фронтонахъ были дивныя скульптурныя группы. Мраморный храмъ, росписанный и позолоченный, разграбленный сперва римлянами, потомъ вандалами-христіанами, персидскими набѣгами крестоносцевъ, венеціанцевъ и турокъ, все еще прочно стоялъ до 1762 года, когда взрывъ порохового погреба повредилъ это дивное зданіе. По счастію за пятнадцать лѣтъ до взрыва французскій живописецъ Каррей (ученикъ извѣстнаго Лебрюна) сдѣлалъ кой-какіе, хотя и очень плохонатые рисунки деталей Пареонопа. По его наброскамъ, находившимся въ парижской публичной бібліотекѣ, мы можемъ до извѣстной степени реставрировать раздробленныя группы фронтоновыхъ барельефовъ, и составить себѣ нѣкоторое представленіе о томъ, какое давалось впечатлѣніе въ обществѣ. На одномъ изъ фронтоновъ было изображено рожденіе Аони; на другомъ—споръ ея съ Посейдономъ, работы Алкамена и Агоракрита. Но объ этихъ извѣстныхъ мы поговоримъ подробно ниже. Въ обществѣ Пареонопъ—идеаль греческаго храма. Въ немъ именно соблюдена та кривизна линий, о которыхъ мы уже говори-

ли. Колонны поставлены не вертикально, но съ легкимъ наклономъ внутрь,—не то для большей устойчивости зданія, не то для тонкаго, едва уловимаго эффекта перспективы.

Іоника сказывается и въ другомъ, болѣе развитомъ сооруженіи акрополя—храмѣ Тезей. Тоже перитеральный храмъ дорической формы, онъ уже полонъ іонической мягкости, и украшенъ скульптурными фризами. По счастію обращенный первыми христіанами въ храмъ св. Георгія, онъ отлично сохранился и до сей поры; сохранился настолько, что теперь въ немъ помѣщается музей эллинской древности. Но конечно во времена Перикла красота этого храма меркла передъ Пареонопомъ.

Доступный съ одной западной стороны, акрополь долженъ былъ имѣть удобный исходъ, хорошо защищенный на случай нападенія непріятелей. Поэтому при Периклѣ, постѣ сооруженія Пареонопа, пристроили къ сооруженію пропилеи. Широкий вестибюль съ дорическимъ портикомъ велъ на площадку съ дорическими и іоническими колоннами, съ легкими крыльями колонады по бокамъ. Черезъ пропилеи выходили къ Пареонопу,—такъ какъ внутренній портикъ пропилей былъ обращенъ фасадомъ къ храму богини; это имѣло значеніе въ виду торжественныхъ шествій въ честь покровительницы города въ праздники панатонней. Соединеніе дорическаго элемента съ іоническимъ здѣсь въ высшей степени просто и характерно. Взаимный ритмъ сохраненъ вполне и эстетическое чувство нѣсколько не оскорбляется чередованіемъ ордера. Никакихъ барельефовъ не было на пропилеяхъ, только по бокамъ главнаго входа стояли колоссальныя конныя статуи. Наконецъ, четвертый заимчивый постройка Акрополя былъ храмъ Орехоея, гдѣ іонійскій стиль явился въ полномъ блескѣ. Прежде чѣмъ мы перейдемъ къ описанію этого храма надо выделить отъячительныя черты іоническаго ордера.

Главнѣйшая отличительная черта іоническаго ордера отъ дорическаго—это база. Начинаясь четырехугольнымъ плинтою, она переходитъ въ желобки и кольца, оканчиваясь закрученнымъ торусомъ, на которомъ упирается фустъ. Фустъ, поднимаясь на высоту $8\frac{1}{2}$ — $9\frac{1}{2}$ діаметровъ своего основанія, иззолбленъ 24-ми каннелюрами и вѣнчается кантеллю, плотно его прижимающею и отдѣленною отъ него узкимъ пояскомъ съ яйцевиднымъ орнаментомъ. Кантель состоитъ изъ плоской подушечки съ орнаментомъ и двумя завитками—по-

лютами, напекающими на восточное происхождение стили. Антаблемаи соединялись с капителями, богатой подушкой. Вообще орнамент играет в ионикѣ большую роль, и покрывал каждый поясок, служилъ раздѣльной линіей фриза, карниза и архитрава: онъ богато закачиваетъ верхній выступъ и своей благородной простотой сообщаетъ всему стилю какой-то ажурный характеръ. (См. рис. на стр. 69).

Тройной храмъ Эрехоса въ главномъ своемъ здании представляетъ чисто ионическій стиль. Боковыя пристройки (въ честь Афины и нимфы Пандрозы) гармонируютъ съ нимъ, хотя южный выступъ

явление искусства въ полномъ значеніи этого слова. Храмъ Безкрылой победы (Нике-антеросъ) близи пропелееиъ благородство формъ дополняетъ общее впечатлѣніе.

Аулорамъ „Паронона“ принадлежалъ и храмъ въ Элевсисѣ, предназначенный для многочисленныхъ сборищъ и потому задуманный въ широкомъ размѣрѣ. Такъ какъ членамъ элевсинскаго братства мочь быть каждый свободный гражданинъ, то понятно, что данная постройка должна была значительно превышать обычный масштабъ. Храмъ имѣлъ подземное помѣщеніе, гдѣ, вѣроятно, и совершались элевсинскія таин-



Рис. 64. Дочери Керкиса. — (Парононскіе обломки).

представляетъ совершенно оригинальную постройку, въ которой колонны замѣнены кариатидами. То что поставило бы въ тупикъ пылчившаго зодчаго — разрѣшалось свободно грекомъ. Онъ удивительно примирилъ разнородность стилей. Все сооруженіе строено на разныхъ высотахъ, безо всякаго признака симметріи, — и въ тоже время гармонично, какъ гармонично каждое дерево, разросшееся въ безпорядкѣ. Рядъ кариатидъ, женскихъ статуй, изображающихъ дѣвушекъ, несущихъ на головахъ корзины (такъ называемыхъ канефоръ на праздниѣ Панаонней) и оригиналенъ и воздушенъ. Тутъ уже и помина пѣтъ о тлжести Египта и Азіи, — это свѣтлос про-

стия. Наружные входы представляли точное повтореніе пропелееиъ: слѣмый храмъ помѣщался на пятиугольномъ дворѣ, обнесенномъ стѣною. Почти одновременно воздвигались храмы Аполлона Эпикурійскаго въ Аркадіи, Сконасопъ храмъ Крылатой победы въ Тегей, храмъ Зевса въ Олимпіи, Пестумскій храмъ, — словомъ V вѣкъ до Р. Х. былъ самымъ блестящимъ періодомъ въ исторіи искусствъ всего міра.

VII.

Рука об руку съ архитектурой шла пластика. Одно имя Фидия (Фидиаса) затмевает собою всю скульптуру последующих поколений. Блестящий представитель вѣка Перикла, онъ сказалъ последнее слово пластической техники, — и до сихъ поръ никто еще не держалъ съ нимъ сравненья, хотя мы знаемъ его только по намекамъ.

Уроженецъ Афинъ, онъ родился за нѣсколько лѣтъ до мареонской битвы, и слѣдовательно сталъ какъ разъ современникомъ празднованій побѣды надъ восточкомъ. Сперва выступилъ онъ какъ живописецъ, а затѣмъ перешелъ на скульптуру. По чертежамъ Фидия и его рисун-

рила надо въѣмъ городомъ. Она не была акролитной (состанной) какъ платейская, но вся литая изъ бронзы. Другая статуя акрополи, Афина-дѣйствительница, сдѣланная для Парвенона *), состояла изъ золота и слоновой кости. Афина была изображена въ боевомъ костюмѣ, въ золотомъ шлемѣ съ горельефнымъ сфинксомъ и грифонами по бокамъ. Въ одной рукѣ она держала коню, — въ другой фигуру побѣды. У ногъ ея вилась змѣя — хранительница Акрополи. Статуя эта считается лучшимъ твореніемъ Фидия, послѣ его Зевса. Она послужила оригиналомъ для безчисленныхъ копій.

По верховъ совершенства изъ всѣхъ работъ Фидия считается его „Зевсъ Олимпійскій“. Это былъ величайшій трудъ его жизни: сами греки отдавали ему цальму



Рис. 65. Горельефы Парвенона.

камъ, подлѣ личнымъ его наблюденьемъ, воздвигались перикловскія постройки. Исполняя заказъ за заказомъ, онъ создавалъ дивныя статуи боговъ, олицетворялъ въ мраморѣ, золотѣ и кости отвлеченные идеалы божества. Образъ божества вырабатывался имъ не только сообразно его качествамъ, но и примѣнительно къ дѣлу чествованій. Онъ глубоко проникался идеей того, что олицетворяетъ данный идолъ, и паллъ его со всею силою и могучестью гения.

Афина, которую онъ сдѣлалъ по заказу Платона и которая обоилась этому городу въ 100 тысячъ рублей, упрочила извѣстность молодого скульптора. Ему была заказана для акрополи колоссальная статуя Афины-покровительницы (Athena promachos). Она достигала 60 футовъ вышины и превыпала всѣ окрестныя зданія; издали, съ моря, она мелькала золотою змѣею и ца-

перенства. Онъ производилъ на современниковъ неотразимое впечатлѣнне.

Зевсъ былъ изображенъ на тронѣ. Въ одной рукѣ онъ держалъ скипетръ, въ другой — изображение побѣды. Тѣло было изъ слоновой кости, волосы — золотые, мантия — золотая, эмалированная. Въ составъ трона входили и чорное дерево, и кость, и драгоценныя камни. Стѣнки между пожеръ были расписаны двояроднымъ братомъ Фидиаса, Панѣономъ; подножіе трона — было чудомъ скульптуры. Общее впечатлѣнне было, какъ справедливо выразился одинъ нѣмецкій ученый, по истинѣ демоническое: цѣлому ряду поколѣній истуканъ казался истиннымъ богомъ; одного

*) Парвенія или парвенсія — дѣство. Оттуда парвенъ, т. е. помѣщеніе дѣствительницы.

взгляда на него было достаточно чтобы утолить всё горести и страдания. Кто умиралъ, не увидавъ его, почиталъ себя несчастнымъ...

Статуя погибла неизвѣстно какъ и когда: вѣроятно сгорѣла вмѣстѣ съ олимпійскимъ храмомъ. Но должно быть чары ея были велики, если Калигула настаивалъ на то что бы то ли стало перевезти ее въ Римъ—что, порочемъ, оказалось невозможнымъ.

Вотъ что Цицеронъ говоритъ о Фидіѣ. „Когда онъ создавалъ Аѳину и Зевса—передъ нимъ не было земнаго оригинала, которымъ онъ могъ воспользоваться. Но въ его душѣ жилъ тотъ прообразъ красоты, который и воплощенъ нимъ въ мѣрлин. Не даромъ говорить о Фидіѣ, что онъ творилъ въ порывѣ вдохновенія, которое возноситъ духъ надо всѣми земными,

гдѣ и кончилъ жизнь отъ яду,—или отъ лишений и горя.

VIII.

Достойными учениками Фидія явились два его помощника Алкаменъ и Агора-критъ, особенно первый, побѣдившій на конкурсѣ своего товарища. Величайшее ихъ твореніе — фронтоны Пароенскаго храма, о которыхъ мы уже упоминали.

До насъ дошли жалкіе обломки этихъ фронтоновъ, да плохіе наброски французскаго живописца. Но и по нимъ судя, мы можемъ смѣло сказать, что это чуть-ли не



Рис. 66. Горельфы Паронона.

въ которомъ непосредственно видѣть божественный духъ—этотъ небесный гость, по выраженію Платона“.

Къ стыду Аѳинянъ должно сказать, что оцѣнили по достоинству произведенія Фидія, они слишкомъ грубо обходились съ самимъ художникомъ, какъ гражданиномъ. Его дерзко обвинили въ утайкѣ золота, изъ котораго былъ сдѣланъ пиллѣ Пароенской статуи Аѳины. Но художникъ оправдался очень просто. Особеннаго затрудненія не оказалось въ томъ, чтобы слить пиллѣ и свѣситъ. Обвиненіе оказалось ложнымъ. Но другое обвиненіе было настолько обострено, что Фидію нельзя было уклониться отъ удара. Его обвинили въ оскорбленіи божества. Онъ осмѣлился на пиллѣ Аѳины въ числѣ прочихъ изваяній поставить свой и Перикловъ профиль. Несчастный артистъ былъ брошенъ въ тюрьму,

выше всего, что только дошло до насъ въ оригиналахъ изъ классической древности. Трудно сказать, игралъ-ли тутъ какую нибудь роль рѣзнецъ Фидія или нѣтъ, но что илиніе его тутъ было велико—это едва-ли можетъ подлежать сомнѣнію, судя по дошедшимъ до насъ свѣдѣніямъ. Нѣкоторыя детали превосходятъ лучшіе образцы классическаго искусства и могли выйти изъ подъ руки только величайшаго творца.

Оба фронтона изображаютъ, какъ сказано, два эпизода изъ мифа объ Аѳинѣ: ея рожденіе и споръ съ Посейдономъ. На первомъ—центръ фронтона занимаетъ Аѳина и Зевсъ; справа и слева группируются разныя божества; въ лѣвомъ углу восходящій Геліосъ, отъ котораго видны только лошадиныя морды да рука возничаго,—съ другой—погружающаяся въ море Селена. Западнѣй фронтонъ быть можетъ нѣсколько

слабее восточного, но и из него много движений и силы. Из дошедших до нас обломков, безголовых и безногих, мы можем выделить удивительные работы.

Во первых, две фигуры дочерей Кекропа. Ничего прозрачнее ткани, облегающей их торсы, исполнены с необыкновенным совершенством. В каждой складке бездна знания и вкуса. Движения просты, грациозны, естественны. Такой ткани, таких складок не найти нигде. Забыть — торсы Гезей, перед которыми меркнут все Геркулесы и беловедерские Аполлоны. Тут такая анатомическая сила, такое выразительное напряжение мускулов, такое знание мельчайших деталей! Наконец изумительное изваяние голов коней Галлея. У нас, в академии, есть слепки с этих голов, и всякий может удостовериться в той неподражаемой монументальности, с какой высечены они. То, что Цицерон говорил об изображении богов Фидий, вполне применимо и здесь. Таких коней на земле нет: это небесные, огненные кони, олицетворение силы и силы титанической. Быть может счастье, что туловища у этих лошадей нет: классическая условность крутой шеи, круглый крутя, условно расположенный ног и испортили бы могущее впечатление: теперь же эта вздернутая вверх, с прижатыми ушами, бешено рвущаяся вперед голова, конечно не имеет себе равной...

Несколько иным характером отличаются фризы, окружающий под колоннадою стены Парфенона, на котором изображена процессия празднщика Панафенией, разнужившаяся на пятьсот футов. Стоя, пожалуй, в отношении сильного выражения форм несколько ниже предшествующих работ, они тем не менее отличаются величайшей техникой, и тем спокойным благородством форм, которого тщетно доби-

ваются современные наши скульпторы. Драпировки и здесь в полной гармонии с телом...

На ряду с Фидием стоит Мирон из Элевтерия, создававший статуи преимущественно из бронзы. Главнейшей задачей Мирона было — выразить возможно полно и сильно движение. Металл не допускает такой точной и тонкой работы, как мрамор, — и быть может потому он обратился к изысканию ритма движения. (Под ритмом ритма подразумевается совокупная гармония движений всех частей тела). И действительно, ритм был

превосходно уловлен

Мироном. Никогда неизвестным, даже знаменитый Канова, не достигал такого совершенства. Его близкий Лада в момент последнего напряжения сил, составил ему имя, еще более упрощенное изображением Дискоболов. Фигура метателя диска, с далеко закинутой назад рукой и виг последнего размаха, безукоризненна. Здесь каждый мускул отличается идею. Множество копий дошедших до нас, лучше всего доказывает, какими почетом пользовалась она у древних, пораженных смелостью замысла. За реализм техники его называли „скульптор истины“, хотя некоторые детали и выполнялись им условно. Экспрессия не на-



Рис. 67. Мирон. — Дискоболь.

ходила в нем такого выразителя, как Фидий. Быть может причина этому кроется в том, что он взял из бронзы — материала менее податливого чем мрамор. Поэтому ему не удалось изображений богов. Все реальное находило в нем отличного представителя. Так известна его фигура пьяной старухи и короля, изысканный удивления современников. После себя Мирон оставил Ликия — тоже превосходного скульптора. Это был по преимуществу скульптор-жанрист, и из его произведений можно особенно отметить мальчика, раздувающего курительницу

Одновременно съ Миронъ ваяль-
торъ-реалистъ Диметрій. Онъ совершенно
отбросилъ классическую строгость и тра-
дицію, перейдя грани даже реалистиче-

слые животы и груди, которыхъ онъ из-
сѣкалъ съ любовью, были вѣрны дѣйстви-
тельности, но отвратительны изъ полнымъ
значеніемъ этого слова.



Рис. 68. Венера Медичи.

скаго искусства и измѣнились за патура-
лизмъ. Онъ фотографировалъ натуру, ста-
раясь воспроизвести изъ мрамора все что
ему попадалось на глаза, будь то даже
патологическое уклоненіе отъ нормы. Отвл-

Діаметральной противоположностью ему
было Поликлетъ, искавшій въ своихъ про-
изведеніяхъ чистѣйшей красоты. Онъ со-
соперничалъ на конкурсахъ съ Фидіемъ
и даже побѣждалъ его. Подобно Мирону,

онъ чаще всего ваялъ изъ бронзы, но работалъ и мраморомъ и костью. Особенно славилась его Гера—колоссальная статуя, послужившая прототипомъ изображенія супруги Зевса. Спокойная величавость, благородство тѣла, простая но величественная куфюра, — все это прекрасно олицетворяетъ данный типъ. Она была изображена на тропѣ, со скинтромъ въ одной рукѣ и локотомъ въ другой. До насъ не дошелъ оригиналъ, но есть вѣроятная копія въ Неаполитанскомъ музее. Кроме Геры, Поликлетъ изваялъ много фигуръ атлетовъ, всюду достигая замѣчательной гармоніи. Его „Юноша съ копьемъ“ настолько былъ гармониченъ въ общемъ, что его прозвали канономъ, и онъ долго служилъ школой для художника. Статуя эта изображаетъ юношу, опершагося на копье. Въ ней чудесно совмѣстилось цѣлое ученіе о скульптурѣ и только впоследствии, въ эпоху испорченнаго вкуса, стали находить ее тяжеловатой. Онъ же былъ создателемъ каріатидъ-канефоровъ.

Объ этихъ канефорахъ уже было упомянуто выше. Онѣ не представляютъ самостоятельнаго отрыва творчества, но сходятъ въ общую идею архитектурнаго мотива. Это первый примѣръ трактованія фигуры какъ подпоро, т. е. статуи въ пропорціональной связи съ антаблементомъ. Было бы дико, еслибы эти стройныя дѣтущія женскія фигуры были поданы въ тяжеломъ антаблементѣ, — онѣ бы до сломы были тогда выразить крайнее напряженіе, что не могло бы съ общей идеей спокойно торжественнаго шестилѣтня канефора. Вся фигура по замыслу легка, стройно согнутая одна нога выражаетъ легкий, свободный шагъ, объ усталости и усиленіи нѣтъ и помину. Лица спокойны и созерцательны. И вотъ строгими Паллрозіи замѣняютъ антаблементъ архитектуромъ, заканчивающимся воздушнымъ карнизомъ. Все это ритмуется одно съ другимъ какъ пѣльня лучше. (См. рис. на стр. 81).

IX.

Одинъ французскій писатель *) не безъ остроумія замѣчаетъ, что у грековъ было

*) Реймонъ, профессоръ эстетики въ женекомскомъ университетѣ.

два полюса нравственности, между которыми постоянно колебалось ихъ моральное чувство: это—Демна-Паллада и Афродита. Порою даже смѣшивались и путались понятія о нихъ. После вѣка Перикла, когда Алкивиадъ съ своей чарошницей Аспазіей лился по главамъ республики, и олигархія восторжествовала, культъ Афродиты расцвѣлъ, и вслѣдъ за нимъ зацвѣло поклоненіе Вакху. Тщегно Сократъ вопіялъ о паденіи нравственности: его релігіозный либерализмъ и отрицаніе боговъ портитъ все дѣло: его не слушали, его судили.

Творческая сила искусства дѣлается тоньше, мягче, сладострастнѣе. Въ стилѣ является игривость, неодолимая дотошъ. Глазъ требуетъ нѣчто болѣе, чѣмъ классической красоты, ему мало юнической волюты—и вотъ на смѣну ей является коринтскій ордеръ.

Коринтскій ордеръ уже пресыщеніе, болѣзненная фантазія. Въ колоннѣ повторяются всѣ части іонійской колонны: тѣ же капеллюры, базы и волюты. Только капеллюра—наверху заканчивается загнутымъ листикомъ, да база болѣе сплюснута, словно грузъ давящій ее солиднѣе. Капитель напоминаетъ смутно чашечку или связку цѣтокъ, охваченныхъ внизу полескомъ. Занитки волюты какъ-то задорнѣе, и при извѣстной дозѣ изображенія могутъ быть припиты за тычинки (cauliculi). Антаблементъ богаче, сплошнѣе покрытъ изваяніями; на карнизѣ красуются пальметки и украшенія. Въ общемъ—шпачатнѣе глубокаго изящества и вкуса, въ соединеніи съ выгнѣтностью. (См. рис. на стр. 73).

Одновременно съ архитектурой, уточняется и скульптурный стиль. Скопась старается выразить движеніе души, самые тонкіе и сокровенные ея порывы. Паросскій композиторъ, работавшій по преимуществу изъ мрамора, онъ особенно славится статуей влюбленнаго Ареса. Богъ войны сидитъ въ спокойно-мечтательной позѣ. Глаза безцѣльно устремлены въ пространство, руки скрещены на лѣвомъ колѣнѣ, — лѣвая рука машинально держитъ боевой мечъ, а у ногъ вознелъ шаловливый Эротъ, вынелая своимъ присутствіемъ мысль художника. Но менѣе слава его Месада — въ разгарѣ вакхическаго опьяненія, въ разивающейся по штру одеждѣ, съ запрокинутой головой, растрепанными волосами и полудикой-полустрастной экспрессіей лица. Это былъ одухотворенный мраморъ. Скопась вносилъ въ скульптуру новыя элементы. Отрѣзался отъ прежнихъ

традицій, онъ давалъ новые, необычные образы. Онъ снялъ съ Афродиты все покровы, и она впервые явилась передъ глазами изумленного мира такою, какой вышла некогда изъ пѣны моря: совершенно нагою. Но не понимая причины наготы въ Аполлонѣ, онъ закрылъ его широкой свободной одеждой, далъ ему, какъ богу поэзіи, въ руки лиру, поднялъ голову вдохновенно вверхъ. Словомъ — онъ былъ до известной степени новаторъ, продолжавшій дѣло Фидіа, по согрѣвшій искусство своими собственными, живыми огнемъ.

Современникомъ ему былъ гениальный Пракситель. Еще болѣе разнообразный чѣмъ Скопасъ, онъ предпочитаетъ бурнымъ движениямъ мечтательный покой. Діаметрально противоположные образы пахотъ въ немъ отъличнаго исполнителя. Для него не существовало узкаго района специалиста: онъ вѣдалъ все, что видѣлъ, — и все выходило изъ подъ его рѣзанъ полнымъ граціи и красоты. Быть можетъ нѣсколько чувствительный, онъ тѣмъ не менѣе былъ глубокой знатокъ мѣры. Онъ былъ настолько-же чувствительнѣе, какъ сама природа, — но никогда не подчеркивалъ ее преднамеренно. До плетъ не дошла его знаменитая Киндеса Афродита — по про нее рассказывали чудеса. Она стояла въ открытой храмикѣ, блестя чистотой, близкой паросекаго мрамора. Она была совсѣмъ раздѣта, и граціознымъ движениемъ вытаскала изъ лѣвой руки свою одежду. Улыбка, волосы, взглядъ, брови, — превосходили все, что только ваяли до сихъ поръ скульпторы Греціи. Мы имѣемъ только плохіе изображенія ея на Киндскихъ монетахъ, но должно быть, хороше были оригиналы, если вонинскій царь Никомахъ предлагалъ за уступку ея вылатить всѣ государственные долги киндлицъ. Несомнѣнно, что знаменитая клеоменова Венера (такъ называемая Ме-

дигейская) явилась если не подражаніемъ, то прямымъ слѣдствіемъ милой граціи, введенной Праксительемъ. Въ его Афродитѣ, этомъ прелестнѣйшемъ изъ чудесъ Греціи, какъ называетъ ее Куглеръ, было соединеніе женой величавости съ пѣгой чисто южнаго характера. Множество сатириковъ, фавновъ и эротовъ съ полной силой оттъпикъ его характеръ дѣятельности. Оригинальность и новизна его замысловъ сказывается, между прочимъ, въ его Аполлонѣ, убивающемъ ящерицу. Статуя эта дошла до насъ въ копіи или подражаніи, и находитъ въ Луврскомъ музеѣ.

Праксителью приписываютъ и знаменитую группу Ниобы. Другіе исследователи утверждаютъ, что это работа Скопаса, основываясь на догадкахъ на экспрессіи движений, которыхъ избѣгалъ Пракситель. Точное имя автора затерялось еще въ древности, и Плиній не могъ уже съ точностью назвать его. Мы имѣемъ въ Флоренціи копію съ этой превосходной группы. Особенно хороша сама Ниоба и ея дочери. Выраженіе ея лица несколько трогаетъ зрителя. Вся поза такъ выражаетъ скорбь и движеніе, которыми она старается прикрыть дѣтей отъ жестокихъ стрѣлъ Латоидонъ^{*)}. Фигуры сыновей менѣе удалены автору, хотя и въ нихъ есть много чувства и трагизма.

Блестящій списокъ скульпторовъ этого вѣка заключаетъ сле-

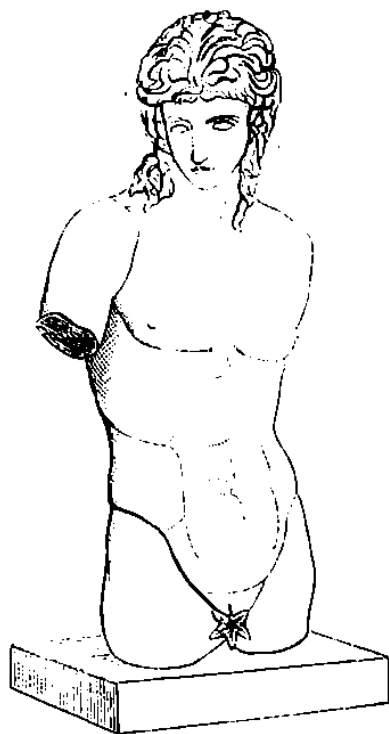


Рис. 69. Зефиръ. (Пракситель).

^{*)} Дѣти Ниобы погибли отъ стрѣлъ Аполлона и Дианы, — дѣтей Латоны. Овидій рассказываетъ, что Ниоба была невоздержанно горда и неуважала уступать богамъ и держала языкъ за зубами (*cedere coelitus, verbisque minoribus uti*). Она погордилась своими дѣтми и тѣмъ навлекла гнѣвъ Латоны. Латоны приказала своимъ дѣтямъ умертвить Ниобидовъ. Отъ руки Аполлона погибли сыновья, отъ руки Дианы — дочери; сама Ниоба, превращенная въ камень, вѣнчаетъ видъ плачущей женщины. Она унесена вихремъ на свою родину — на гору Sipilum.

стоящее имя Лизиппа. Исследователи относят его к аргосской школе и утверждают, что у него было совсем иное направление, чем в школе афинской. В сущности он был примыкать к последователям, но воспринимать ее традиции шагнул дальше. Ему в молодости художник Евномий, на его вопрос: „какого выбрать учителя?“ — ответил, указывая на толпу, теснившуюся на горах:

— Вот единственный учитель: натура.

Слова эти закалили глубоко в душу гениального юноши, и он, недоверия авторитету Поликлета канона, вышел за точное изучение природы. До него знали людей сообразуясь с принципами канона, то есть в полной уверенности, что истинная красота состоит в соразмерности всех форм, и в пропорции людей среднего роста. Лизипп предпочел высокий, стройный стан. Конечно, у него стали легче, стан выше. Необычайная плодотворность помогла ему создать до 1500 статуй. Он высекал и лить Зевсов, Аполлонов, Посейдонов, героев, полубогов. Особенно славился его Гелиос в колеснице, запряженной четверкою лошадей. Перон у него даже приказали золотить, и тель непортить грушу. Большую известность стяжала его статуя Каира (удобный случай). Это очень малая аллегория. Юноша, с только что пробившимся волосом, катился на шар. Ноги у него крылатые (случай вымогатель), в руках шлем и бритва, — ведь счастье случая колеблется, висит на острии бритвы. На лбу у него венок лавры — а остальные коротко острижены: случай надо ловить за волосы, с размаху, сразу, — ускользнуть, не поймать. Порою он делал колоссальными группы. По заказу Александра Великого он делал „Витну при Гранике“, которая состояла из тридцати пяти фигур, — из них 26 конных. Александр позволил только ему лезть с собой бусты. Преподобнейший образец его лезки дошел до

нас в статуе Апоксиomena — атлета срывающего с себя после борьбы грязь железной скребницей.

X.

Выше было упомянуто о появлении в Греции блестящего коринфского стиля. Появившись из половинчатого столба, ордер этот робко проявил свое существование в храме Аполлона Эпикурейского в Вассалах в Фигалии, где коринфская колонна одиноко стояла за статуей божества. На акрополе в Афинах коринфский стиль осторожно чередется с ионическим и дорическим. Яркое проявление его мы видим в прелестном памятнике Лизиппа, что стоит у подножия Акрополя.

У афинян было обыкновение дарить жертвенники тому учителю ищущих, хор которого превзойдет на состязании прочие хоры. Получившие подобную награду ставили эти жертвенники на улице. На посток от Акрополя шел целый проспект таких триподов*), которые ставились на вершинке маленького храма. Анакратов, памятник очень грациозен и игрив. Композиция верха монумента чудесна. Особенно хороши барельефы, на которых изображены Вакх, превращенный пиратов в дельфинов**).

*) Триподы — треногий. Оттуда глагол — триподос — получать треножники как награду за победу в состязании.

**) Пираты взяли Вакха в плен, намереваясь на выкуп. На море разсерженный бог затопил их вино, превратил снасти в виноград и свистнул на разбойников своего льва; испугавшись, они кинулись в воду и превратились в дельфинов.

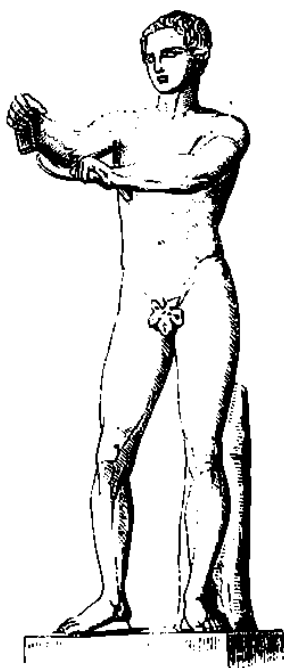


Рис. 70. Лизипп. — Апоксиomenос.

грубѣ пареионской, можетъ смѣло стать на ряду съ лучшими твореніями Эллады. Кунюль памятника прятался подъ лавровыми листьями и заканчивался цвѣткомъ, на которомъ и стоялъ треножникъ. Въ С.-Клу было воспроизведеніе этой постройки, неправильно называвшееся фонаремъ Діогена.

(архитекторъ, предпринимавшій постройку Галикарнасскаго мавзолея) принужденъ былъ бросить дорическій стиль, такъ какъ ему оказалось не по силамъ справиться съ метопами и тригифами. Галикарнаскій мавзолей не сохранился. Намъ извѣстно только, что это было зданіе, обие-



Рис. 71. Триподъ Лизимрита.

Оно погибло въ послѣднюю франко-прусскую войну: пруссаки нашли необходимымъ его разрушить.

Чѣмъ болѣе развивался новый стиль, тѣмъ болѣе ускользала отъ современниковъ простота и ясность дорическаго ордера. Витрувій рассказываетъ, что Гермогенъ

селное колоннадой, надъ которой возмншалась пирамида, а наверху ея стояла квадрига (четырехконная колесница).

Со временъ Александра Великаго, искусство принимаетъ электическій характеръ: беретъ то, что въ данный моментъ удобно и нужно, — не стѣсняясь

законами и преданиями. Отсюда — полный разгул, разнузданность образов и представлений. Въ Афинахъ воздвигается колоссальный храмъ Зевса Олимпийскаго съ коринфскими колоннами чуть ли не въ 60 футовъ вышины. На островѣ Родосѣ, въ гавани поставили статую колосса такого размаха, что у него между ногами проходили корабли. Ученикъ Лизиппа, Хорестъ, работалъ надъ ней 12 лѣтъ. Черезъ пятьдесятъ лѣтъ она рухнула отъ землетрясенія. Плиній утверждаетъ, что судя по обломкамъ, которые ему удалось видѣть, она была до того громадна, что, трудно было обѣими руками обхватить одинъ палецъ. До насъ не дошло ни описанія, ни изображенія этого колосса, и всѣ рисунки, изображающіе его, положительно фантастичны. Впрочемъ на Родосѣ было до сихъ поръ статуй-исполиновъ.

По мѣрѣ того какъ меркнулъ блескъ политической Эллады, терзалась въ искусствѣ и та неминная прелесть, которою были запечатлѣны всѣ произведенія премени ея полного расцвѣта. Дивные образцы искусства вѣка Александра, были послѣдніи вѣшники національнаго искусства: послѣ его смерти оно угасаетъ на какую-то космополитическую почву, носить на себѣ печать Рима, поддерживается заказами его императоровъ.

Порою Греція копируетъ даже, заимая италійскую форму свода, какъ это мы видимъ на водопроводѣ, что близъ башни Вітровъ въ Афинахъ. Башня эта была очень оригинальна. Внутри ея были водные часы, снаружи солнечные. На кровлѣ — флюгеръ въ видѣ тритона, указывающаго торопомъ на аллегорическое изображеніе того вѣтра, который дулъ въ данную минуту. Восемь аллегорическихъ лгслихъ фигуръ изображали вѣтры. Въ Сициліи есть любопытное зданіе этой эпохи, — помѣсть іоническаго стиля съ дорическимъ, — памятникъ Верону. Антаблементъ дорическій, а полуколонны — іоническія. Триглифы и метоны довольно игриво мѣшались съ зубчиками, хотя и спидѣтельствуютъ о легкомысленности строителя эклектика. Какъ-бы укорочъ ему служитъ старый храмъ Пестума, нѣсколько грубый, но чистѣйшаго строго-дорическаго стиля.

Въ Сиракузахъ возмисел храмъ Герона II въ шестьдесятъ футовъ длины. Делосскій храмъ украсили по метонамъ рога-тыми головами быковъ. Скульптура еще болѣе ндалась въ натурализмъ и чувственность.

Но какъ бы то ни было, если чистота

идеи и устранилась, то все же разцвѣтъ скульптуры былъ полонъ. Александръ, Антидоръ и Полидоръ производятъ на Родосѣ знаменитаго „Лаокоона“.

„Лаокоонъ“ полонъ самаго потрясющаго, могучаго пафоса. Художники прельстились разсказомъ Софокла о томъ, какъ Лаокоонъ былъ умерщвленъ змѣями въбѣстъ съ своими незаконно-прижитыми дѣтьми; змѣи эти были псепосланы разгнѣваннымъ Аполлономъ *) за оскверненіе священной рощи.

*) Виргилій во второй пѣснѣ Энеиды разсказываетъ дѣло иначе. Когда Данан оставилъ деревяннаго коня подъ стѣнами Трои, а сами сдѣлали видъ что удаляются въ Элладу, молодой грекъ, Сивонъ, утвердилъ троллицовъ, что коня необходимо втащить въ городъ. Лаокоонъ-жрецъ протестовалъ, доказывая, что въ конѣ спрятаны воины, что все это хитрости Одиссея. Но во время жертвоприношенія Нестуну, которому собирались бросить въ коня, вдругъ (по разсказу Энея) всѣ увидѣли, что

...два змѣи, возлгши на воды,
Рядомъ плывутъ и медленно тянутся къ нашему берегу:
Груды ихъ волнъ подымаются, надъ водами кровавые
гребни
Дыбомъ; глубокій излучистый слѣдъ въ собой по-
кладая,
Вьются хвосты; разгибаясь, сгибаются, вздымаются
спины.
Цѣпясь влага подъ ними шумитъ: всплываютъ на
берегъ;
Ярко налитые кровью глаза и рдѣютъ, и блещутъ;
Съ систою проворными жалами лжжуть разнупутъ
насти...
Мы, поблѣднѣвъ, разблѣжались. Чудовища припули
дружно
Къ Лаокоону, и двухъ сыновъ его малолѣтнихъ.
Разомъ настигнувъ, скрутили ихъ тѣло, и, жадные,
втиснувъ
Зубы имъ въ чревы, загрызли мгновенно обоихъ;
на помощь
Къ дѣтямъ отецъ со стрѣлами блжнлъ; но змѣи
напавши
Вдругъ на него и спутавшись крѣпкими копыцами
дважды
Чрево и грудь, и дважды вью его окружили
Тѣломъ чешуйнымъ и грозно надъ нимъ подымались
головами.
Тщето узлы разорвать напргаетъ онъ слабымъ
руки—
Черный ядъ и ища тесутъ по священнымъ повяз-
камъ;
Тщето, терзаясь, пронзительный стонъ къ звѣз-
дамъ онъ поджмаетъ:
Такъ стрихая топоръ, невѣрно въ шемъ возлгшій,
Блсится золь и рветъ, оторвавшись отъ жертвен-
ной ищп.
Всгстро вѣсь поблжались къ храму высокому змѣи:
Тамъ, достигши святилища глвннш Тритонъ, при-
нали
Мирно къ столамъ божества и подъ щитъ улеглись
огромный...
Всѣмъ намъ тогда предвѣщательный ужасъ глубоко
проникнулъ
Сердце; въ трепетѣ мыслимъ: достойно былъ дерзкій
наказанъ

Лаокоонъ, очевидно, стоялъ у жертвенника, два сына прислуживали ему. Прилегавшій змѣй скрутилъ сразу и отца и дѣтей. Трагизмъ и благородство группы Ниобы не могутъ совершенно быть сопоставленными съ Лаокоономъ. Здѣсь столько

театрального блеска и глубочайшаго реализма, что невольно думаешь о желаніи авторовъ блеснуть познаниями по анатоміи и схватить ритмъ движенія во время судорожной боли. Эффектъ этотъ настолько же грубоватъ, какъ груба игра того актера,

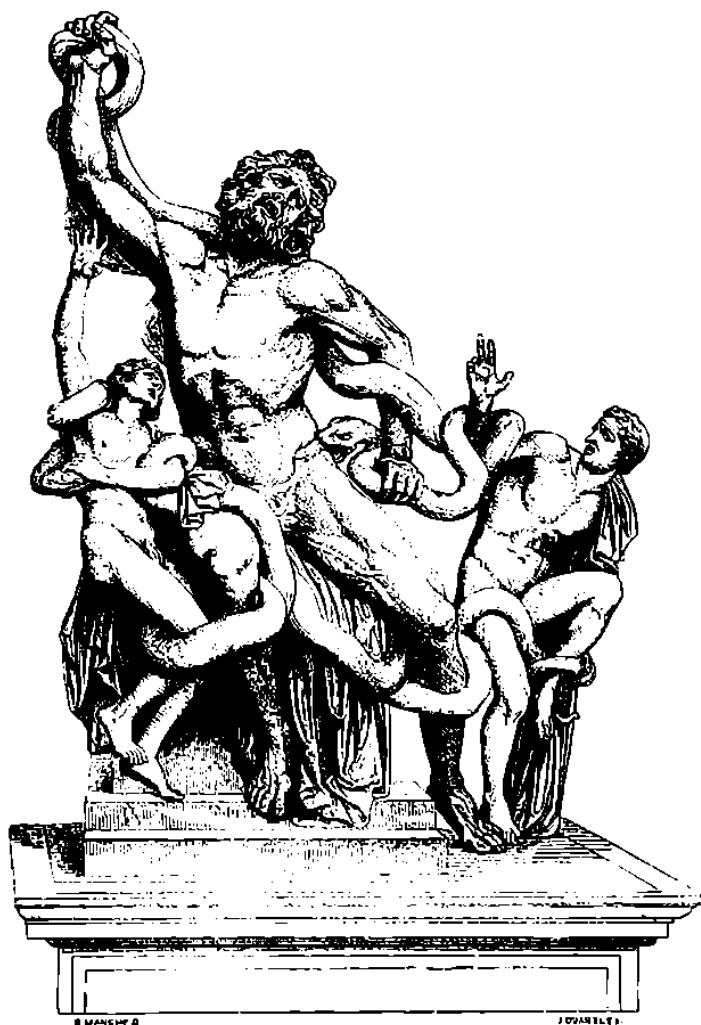


Рис. 72. Лаокоонъ. (Изъ Ватикана. Отдѣльныя части реставрированы).

Лаокоонъ, оскорбитель святыхъ, копьемъ свирѣпѣющимъ.
Нѣдра пронзившій копьемъ, посвященному чистой Палладѣ.
„Всегь коия въ Иліонъ! молить о пощахъ Палладу!“
Весь народъ возопилъ...

„Энеида“ *Виргилія*. Пѣснь II, стр. 205—222, пер. В. Жуковскаго.

который вздумалъ бы, изображая Отелло, душить Дездемону на сценѣ, не задремутъ, пологая у кровати. Искусство никогда не приблизится силою чувствительнаго момента къ натурѣ; — движеніе, предшествующее такому моменту и постѣдующее, напротивъ того, искусство можетъ изобразить чуть-ли не болѣе характерно, чѣмъ они проявляются въ

дѣйствительности. Наконецъ, чисто художественное чувство артиста должно подсказать ему, что искаіііе красоты въ искаженіиъ болью и физическими страданіиъ членовъ, слѣдовательно въ ихъ естественныхъ, *случайныхъ* положеніиъ, едва ли составляетъ задачу искусства. Каждое безобразіе, какъ явленіе патологическое, есть дѣло случая, и пужается гораздо болѣе въ помощи врача, чѣмъ художника. Къ сожалѣнію, въ настоящее время слишкомъ крупное мѣсто отводить именно этой патологии.

Хотя до насъ дошелъ не оригиналъ, а копія и при томъ невѣрно реставрированная, но все таки Лаокоонъ остался чудесной анатомической вещью, настолько классической, что г. Фо въ своемъ превосходномъ атласѣ: „Atlas de l'anatomie des

высшаяя нескладница. Фигура Дирцеи прелестна и граціозна, драпировка складокъ проста, изящна, — но почему она сидитъ передъ быкомъ и тотъ хочетъ раздавить ее копытами—неизвѣстно. Быкъ превосходенъ во всѣхъ отношеніиъ.

Въ параллель съ родосской развивалась пергамская школа. Она достигла замѣчательныхъ результатовъ. Побѣды пергамцевъ надъ галлами воодушевили пергамскихъ художниковъ, и они взяли за изображенія эпизодовъ изъ битвъ. Кому не извѣстны превосходныя статуи умирающаго галла и галла заколовшаго свою жену и убивающаго себя, во избѣжаніе плѣна. Долгое время первую статую считали за гладиатора, а послѣднюю группу за Арію и Цецинна Пета *).

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, во второй



Рис. 73. Умирающій Галлъ. (Пергамская школа).

formes du corps humain à l'usage des peintres et des sculpteurs" помѣстили даже пренапряженнаго Лаокоона. Впрочемъ, реализмъ оригинала такъ великъ, что чувство зѣвать не оскорбляется, какъ оскорбилось бы оно, если такой экспериментъ предѣлать ну хотя съ Весперой Милосской.

Въ нѣкоторомъ родѣ pendant этой группѣ составляетъ группа двухъ другихъ родосскихъ мастеровъ Аполлонія и Тауриска, несшая названіе *Фарнезскій быкъ*.

Фарнезскій быкъ—тоже мифологическая трагедія. Два сына Антиопы, рожденные ею отъ связи съ Зевсомъ, привязываютъ къ рогамъ быка Дирцею, царяцу Фивъ, за жестокое обращеніе съ ихъ матерью. Довольно нескладный мифъ породилъ нескладную группу, въ которой хотя отдѣлка частей и хороша, но въ общемъ чрез-

половинѣ сороковыхъ годовъ, близъ Пергамы были произведены раскопки, обогатившія берлинскій музей неоцѣнимыми сокровищами. Найдены горельефы удивительной красоты, такъ что ихъ смѣло сравниваютъ даже съ паросскими. Особенно поражаютъ обложки колоссальнаго горельефа „Битвы боговъ“, мощью своихъ формъ напоминающие Микель-Анджелло. Это, несомнѣнно, выше галловъ, хотя бы по своимъ благороднымъ традиціямъ. Битва боговъ съ титанами—самъ по себѣ величественный сюжетъ, и онъ папелъ въ

*) Петъ былъ осужденъ на смертную казнь за заговоръ противъ Клавдія вмѣстѣ со своимъ женою Аріей. Арія заколола себя иижаломъ, и передала его мужу со словами:

— Петъ,—не больно!..

себя достойных исполнителей в Пергаме. И. С. Тургенев так описывает свое впечатление:

«...Все это — то лучезарный, то грозный, живой, мертвый, торжествующий, гибнущий фигуры, эти извивы чешуйчатых змеиных колец, эти распростертые крылья, эти орлы, эти кони, оружие, щиты, эти летящая одежда, эти пальмы и эти тѣла,

Восторженность дилетанта-художника здесь не перешла черту край; его восторги разделяются специалистами, и с каждым годом за пергамской школой больше и больше признается первенствующее значение. Аттала I, пергамский царь, названный Моммзеном в его истории Рима — Лаврентием. Медичи классического мира, съумевать воспользоваться благоприятными художественными влияниями своей



Рис. 74. Галлы. (Пергамская школа).

краснейшим человеческим тѣла по небу положенных, сбитых до непрочности, стройных до мрамора, — все эти разнообразнейшие выражения лицъ, безавидные движения членовъ, это торжество злобы и отчаяния, и несладость божественная, и божественная жестокость — все это небо и вся эта земля — это миръ, цѣлый миръ, передъ откровениемъ которого невольный холодъ восторга и благоговѣнія пробѣгаетъ по жиламъ»...

«ИСТОРИЯ ИСКУССТВЪ»

эпохи и сгруппировать в Пергаме удивительные образцы творчества. Скульптура здесь уже принимает исторический характеръ: борьба съ народами слишкомъ сильно поражала умы современниковъ — они желали увековечить свои победы, идеализируя позу, они искали реального племенного сходства, достигли поразительныхъ результатовъ. Работая надъ гигантомахией, пергамцы, не пренебрегая реализмомъ родоспевъ, облагораживали

его, руководствуясь лучшими традиціями великих предшественниковъ.

постепенно выяснилось взаимодействие фигуръ Зевса, Афины, Геи и прочихъ участниковъ гигантомачіи. Окончательного вы-



Рис. 75. Горельеф Пергам.

Изученіе пергамскихъ памятниковъ занимаетъ теперь болѣе всего міръ ученыхъ художниковъ. Въ хаотическихъ обломкахъ мрамора разбираться нелегко, и только

вода пергамскіе изслѣдователи еще не дали, по несомѣнно установлено одно положеніе: по второму вѣку до нашей эры, въ періодъ наденія эллиническаго искусства, итѣ

Пергамъ царилъ школа, не только съ честью изучать Лизиппа, Анджелло и Рафаэля *), но внесшая въ исторію искусствъ



рис. 76. Горельефы Пергама.

совершенно самобытные, превосходные эскизы; — изучать пергамскую школу художникамъ настолько же необходимо, какъ

*) Интересующихся некоторыми подробностями по части располож. въ Пергамѣ отсылаемъ къ „*Вѣстн. извѣщ. искусствъ*“ 1884 г. Выпускъ I, стр. 1—24.

XI.

Превосходны были послѣднія вышшки греческаго искусства въ времена гегемоніи надъ ней римской имперіи. Вышняя выработка тѣлесной организаціи достигается удивительной силой. Равновѣсіе пропорцій и ритмъ движеній — вершъ совершенства. Но, къ сожалѣнію, это работа болѣе разсудка, чѣмъ вдохновенія.

Въ эпоху эту появилось много изображеній гермафродитовъ. Нельзя сказать, чтобы въ подобныхъ статуяхъ играла исключительную роль чувственность. Скульпторы не старались изобразить физиологическое уродство: они стремились дать идеально сліяніе формъ юноши съ чисто упругими формами девственной дѣвушки, хотя въ знаменитомъ изваяніи Поліклета на эту тему, фигура не лишена сладострастнаго соннаго движенія. На фрескахъ Помпей и Геркуланума очень часто можно встрѣтить гермафродитовъ.

Знаменитый Ватиканскій Торсъ, отъ котораго въ построкъ приходилъ Микель-Анджело, признается копіей съ Лизиппова оригинала, и былъ сработанъ Анолономъ. Микель-Анджело восхищала та припухлость и та, если можно такъ выразиться, подчеркнутость мускулатуры, которая была печужда и ему. Но эта копія вѣроотно была далека отъ оригинала, такъ какъ ее отнюдь нельзя поставить наравнѣ съ вѣковѣчными изваяніями мастеровъ. Стоить сравнить ее съ паросскими фронтонами, чтобы найти въ ней неопредѣленность и даже дреблность мускуловъ. Въ такой же мѣрѣ несовершененъ Геркулесъ Фарнезскій, Галкона, тоже копія съ Лизиппа. Н тутъ мускулы напоминаютъ бугры и холмы, и только при извѣстной доѣ художественнаго воображенія можно понять, что это не утрировка. Если мускулатура Геркулеса такова во время отдыха, какой же должна быть при физическомъ напряженіи! Лизиппъ не хотѣлъ вальтъ такъ, и причина утрировки лежитъ, несомнѣнно, на копіистѣ.

Не жаль этого Геракла сланился статуя Клеомена, извѣстная подъ именемъ Венеры Медицейской. Безконечное количество копій, разбланныхъ по всему міру, лучше всякихъ словъ говоритъ о необычайной граціи и изилществѣ этой, если и не идеально-художественной, то прелестнѣйшей изъ античныхъ статуй. Венера только что возникла изъ пѣны морской — на ней пѣтъ даже ея чарующаго пояса. Это не купаніе ея, какъ у Праксителя, — это именно рожденіе, на что пажекаетъ и крохотный амуръ,

успавшійся у ея ногъ верхомъ на дельфинѣ. Стыдливый жестъ рукъ, прикрывающихъ паготу, плохо выжелеся съ общей вызываю-



Рис. 17. Гери

щей экспрессией лица, чувственной полу-улыбкой и далеко не певниным взглядом. Но как горделиво-хороша ее головка, если



Грельефы Пергам.

смотреть на нее en face и несколько снизу. Богини тутъ быть, по есть женщина удивительной красоты. Все просто, легко, гармонично, весело. Пухленькая кисть лѣвой руки замѣчательна по красотѣ очертаній. Прическа болѣе чѣмъ кокетлива, и нѣкоторая ея небрежность придаетъ статуи еще болѣе характерности. (См. рис. на стр. 81).

На ряду съ ней приходится сказать и о Луврской или Милосской Венерѣ, — этомъ необычайно-высокомъ созданіи нечуждѣнаго автора, передъ которымъ меркнуть и мелѣются Венера Медицейская. Она даже не дошла до насъ цѣлкомъ: обѣ руки отломаны и мы не знаемъ и не можемъ догадаться, какъ приставить ихъ къ торсу. *) По отсутствіе рукъ не убавляетъ тореу блескѣть необычайной божественной красотой. Это богиня, въ полномъ значеніи слова, богиня передъ которой можно позжигать алтари и молиться. Вотъ какъ описывается напѣ лирикъ-поэтъ мечтательнѣе, произведенное на него этой статуей въ Луврѣ.

„Изъ одежды, спустившихся до бедеръ прелестнѣйшихъ изгибовъ, выдѣлается нѣжно, молодой, холодной кожей сдержанное тѣло богини. Это бархатный, прохладный и унутой завитокъ рыниго лѣтка, навстрѣчу первому лучу, только что разорвавшего тѣсную оболочку. До него не только некасалось ничье дыханіе, самазари не успѣла уронить на него свою радостную слезу. Богини не кокетничаетъ, не ищетъ прашиться. Излишній изгибъ тѣла явился самъ собою, вследствие зѣйной гибкости членовъ. Они ступила на лѣвую ногу, нижняя часть торса новинуется движеніемъ, а верхняя ищетъ равновѣсія. Обойдите ее всю и, затанитъ дыханіе, лѣбуйтесь невыразимой свѣжестію стала и дѣйствиительно-строгой вышностью груди, которая какъ-бы оспариваетъ мѣсто у нѣсколько прижатой правой руки, этой чудкой, упругой, треугольной складкой, образованнейшей сзиди, подъ правой мышкой. Что и поновал точка зрѣнія — то поные изгибы тончайшихъ, совершеннѣйшихъ линий.

*) Теперь принимается болѣе всего толкованіе такого рода: Венера Милосская представляетъ часть группы: она стоитъ противъ Марса. — одну руку положила ему на плечо, другой — сжимаетъ его руку. — Пожалуй, это объясненіе споритъ всего можно принять: во вдухчивомъ, глубокомъ взорѣ богини дѣйствиительно есть что то похожее на пристальный взглядъ въ лицо собесѣдника передъ разлукой. — Урежя исповненія Венеры относить къ эпохѣ ближайшей Проклестамъ.

А эта несколько приподнятая, полуоборото-
мъ вѣло смотрящая голова? Вблизи,
спизу вверхъ, кажется, будто несколько
закинутые, слегка вьющиеся волосы собраны
торопливо въ узелъ. Но отойдите не-
сколько по галлерей, чтобы можно было
видѣть проборъ, и убѣдитесь, что его рас-
чесывали Грации. Только онѣ умѣютъ такъ
скромно кокетничать. О красотѣ лица го-
ворить нечего. Гордое сознание всенобѣ-
ждающей власти дышетъ въ разрывъ губъ
и глазъ, въ воздушныхъ очертаніяхъ поз-
дрей. Но и эта гордость не жизненный
нароствъ извѣстныхъ

убѣждений, — нароствъ
угловатый, всегда
оскорбляющій глазъ,
какъ-бы искусно, тща-
тельно ни были скры-
ваемъ,—это выраженіе,
присущее самому явле-
нію. Это гордость пре-
краснаго коня, могу-
чаго льва, пышнаго па-
липа, распутившаго-
ся цѣпка. Что касает-
ся до мысли художника—
ея тутъ нѣтъ. Худож-
никъ не существуетъ,
онѣ весь перенесли въ
богиню, въ свою Ве-
неру Побѣдительницу
(Venus Victrix). Ни на
чемъ глазъ не оты-
щетъ тѣни предп-
имѣренности; все, что
назъ невольно поетъ
мраморъ, говоритъ бо-
гиня, а не художникъ.
Только такое искусство
чисто и снито, все
остальное—его профана-
ція. Ея обѣ руки
отбиты: правая выше
локтя, лѣвая почти у
самого плеча, но приподнятыя округло-
стимя котораго видно, что рука была въ вы-
тупомъ положеніи. Думаютъ, будто побѣ-
дительница держала въ этой рукѣ копьё.
Но обѣ этомъ даже подуматъ страшно
и больно. Что ни вообрази—сейчасъ нару-
шается стройное единство идеала, находя-
щегося передъ глазами. Того, кто осмѣ-
лится сюда прибавить что либо, — будь
онъ самъ Какова или Торвальдсенъ,—на-
до выставить къ позорному столбу обще-
ственного презрѣнія...

XII.

Умѣнье „видѣть“ сказывается очень
рѣзко въ живописи, — тутъ уже недоста-
точно уловить одну форму, рисунокъ,—
нужно понять перспективу. Въ этомъ от-
ношеніи художественное чутье грековъ не
поднялось до колоссальной высоты ихъ
пластики. Миловидныя, граціозныя линіи
ихъ рисунка говорить о леномъ представ-
леніи формъ, — но ни линейной, ни поз-
дунной перспективы еще не уловлено.



Рис. 78. Бельведерскій торсъ.

Конечно, первое про-
влеченіе живописи —
раскраска тѣла симме-
тричными полосами, и
затѣмъ—цвѣтныя рос-
писи посуды. Фигуры,
попавшіяся на крас-
ныхъ глиняныхъ гор-
шкахъ темными силу-
этами, представляютъ,
такъ сказать, плоскій
барельефъ: онѣ не выхо-
дятъ изъ обычныхъ ра-
мокъ скульптурнаго ор-
намента, и не предста-
вляютъ самостоятельнаго
художественнаго про-
изведенія, служатъ по-
бочной деталію, укра-
шеніемъ. Поэтому, ког-
да мноствомъ живо-
писи перешла къ изо-
браженію болѣе гран-
діозныхъ сюжетовъ, она
уже не могла отрѣшиться
отъ извѣстной услов-
ности тѣсныхъ ра-
мокъ барельефа. Круг-
лая форма сосуда за-
ставляла художника
обращать вниманіе не

на общее пятно, а на выработку отдѣль-
ныхъ частей. Отсюда явилось неумѣнье
схватывать въ картинѣ одно цѣлое. По-
верхностное узнеченіе вышнностью, сколь-
зищали внимательность грека, схватывав-
шаго поражающій его красотой формъ об-
разъ и не вникавшаго во внутреннюю, пси-
хическую его сторону, слишкомъ сильно
приковывали его взглядъ къ отдѣльной
чрепости деталей и не позволяли ему со-
средоточиваться на одномъ пунктѣ. Лицо
изображаемаго героя не составляло центра
художественнаго произведенія, — это была
одна изъ деталей, которой не отдавалось



Рис. 79. Геркулесъ Фарнезскій. (Въ Неаполитанскомъ музеѣ).

особеннаго предпочтенія. Красота торса была даже похвалѣ греку, чѣмъ сложная экспрессія лица. Ритмъ тѣла предпочитался внутренней эмоціи, которая стала выдвигаться на первый планъ только въ послѣдствіи, когда искусство иступило на почву христіанства. Ремесленный характеръ росписи посуды, несмотря на ясный веселый пошибъ, съ которымъ онъ практиковался, въ послѣдствіе

разъ навсегда установленной формы, нѣсколько архаичнѣе, и только во времени позднѣйшаго процвѣтанія греческаго искусства развертывается во всей красотѣ, и

ныхъ работъ. Напротивъ, художественный ихъ матеріалъ былъ весьма скуденъ, и Плиній упирается, что изъ древности употребили всего-на-всего четыре краски:



Рис. 80. Венера Милосская. (Лувръ).

наконецъ при Периклѣ достигнута высота самостоятельнаго искусства, перестаетъ быть простою росписью и украшеніемъ. Нельзя думать, чтобы греки обладали особенными средствами для своихъ живопис-

ныхъ работъ. Напротивъ, художественный ихъ матеріалъ былъ весьма скуденъ, и Плиній упирается, что изъ древности употребили всего-на-всего четыре краски:

желтую, черную, бѣлую и красную. Тѣмъ не менѣе, греки, какъ извѣстно, умѣли достигать и этой неполной гаммой замѣ-

чательныхъ результатовъ. Опуская имена всѣхъ полу-мионическихъ

живописецъ, мы начнемъ перечень греческихъ художниковъ съ *Полиномъ*, уроженца острова *Фазоса*, измѣнившего укоренившимся традиціямъ и сдѣлавшаго крупный шагъ впередъ. Онъ сталъ работать на деревянныхъ доскахъ и росписалъ Дель-

приходить. Одновременно съ нимъ славился *Аполлодоръ*, превосходно владѣвшій свѣтомъ, отлично понимавшій законы его градаціи.

Но громкой славой пользовался особенно ученикъ его *Зескисъ*, представитель



Рис. 81. Флорентинскій музей. (Точильщикъ—синевъ).
Часть группы „Марсий и Синозъ“.—Позднo-греческая работа.

фійскій храмъ и Пропилеи. Его „Сомѣщеніе Одиссея въ адъ“—рядъ строго-выполненныхъ композицій—въ высшей степени понравилось грекамъ. Когда Полигнотъ отказался отъ платы за свои труды,—амфиіоны дали ему право на бесплатное проживаниеъ во всей Греціи,—куда бы онъ ни

такъ называемой іонійской школы, зародившейся въ Малой Азіи и отличающейся мягкостью контуровъ и красокъ. Соперничая въ искусствѣ съ своимъ товарищемъ Парразіемъ, онъ уже оторвался совершенно отъ условности и писалъ подчиняясь болѣе всего натурѣ. Создавая идеальныя

тины, онъ старался выскидывать среди окружающихъ подходящія характерныя черты и сливать ихъ въ одно цѣлое. Писавши по заказу жителей Кротоны Елену, онъ взялъ себѣ натурой пять красивѣйшихъ дѣвушекъ города, совмѣщалъ въ своей картинѣ всѣ тѣ совершенства красоты, которыми была полна каждая изъ нихъ. *) — Всѣмъ извѣстенъ анекдотъ о Зевксисѣ, написавшемъ виноградъ такъ живо, что птицы слетались его клевать. Парразій, въ свою очередь, написавшій заправѣ, которая задергивала картину, обмануть реальностью изображенія самого Зевксиса. Анекдотъ этотъ можетъ вызвать невольное соображеніе о томъ, что знаменитые художники, рабски подражая натурѣ, мало

естественный ростъ. Парразій, напротивъ, если и не имѣлъ блестящаго колорита, то отличался превосходнымъ рисункомъ. Въ его вещахъ есть уже прямые намеки на воздушную перспективу, такъ какъ Плиній указываетъ на замѣчательную округлость тѣла въ его картинахъ. Про него уѣбрали, что онъ умѣлъ схватывать характерныя національныя черты ливіянъ, совмѣщая въ изображеніи ихъ и тщеславіе, и высокомеріе, и подобострастіе, и застѣчивость. Его изображенія боговъ славилась по всей Греціи, а множество превосходныхъ эскизовъ, оставшихся послѣ его смерти, могли-бы послужить цѣлою школою для художниковъ. Самобытіе у Зевксиса и Парразія было развито до того,

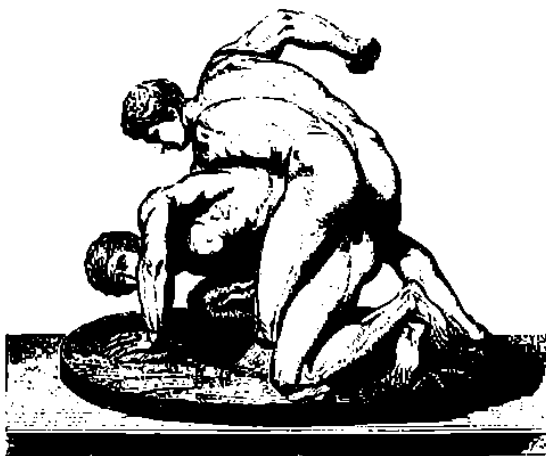


Рис. 82. Бойцы. (Дворецъ Уффици во Флоренціи).

заботились о выборѣ модели, довольствовались сравнительно дешевыми эффектами. — Зевксисъ превосходилъ Парразія въ тонахъ, значительно уступалъ ему въ рисункѣ. Голова и конечности Зевксиса были тяжеловаты сравнительно съ торсомъ. Картины его, широкія, были велики, такъ какъ изображенія у него обыкновенно прерывались

что первый дарилъ свои картины, говоря, что имѣтъ такихъ сокровищъ, которыми онъ могли-бы быть оценены, а второй называлъ себя сыномъ Аполлона и, блестя золотомъ и пурпуромъ, появлялся на народныхъ празднествахъ.

Но достойнаго соперника себѣ встрѣтилъ Парразій въ лицѣ Тиманона. Тиманонъ побѣждалъ его на конкурсахъ, хотя Парразій и не призналъ себя побѣжденнымъ. Тиманонъ былъ художникъ-психологъ. Передъ его картинами зрители задумывались глубоко. Особенно славилось его „Жертвоприношеніе Ифигеніи“, гдѣ онъ закуталъ голову ея отца покрываломъ, предоставлялъ зрителю вообразить муки искаженнаго скорбію лица. Недосказанности тутъ какъ

*) „Мы жалѣемъ объ этомъ артистическомъ заблужденіи, — замѣчаетъ Рейхмонъ, — и убѣждены въ томъ, что его Елена не имѣла самообытной красоты и характера. Идеаль не состоитъ въ соединеніи разбросанной, разнородной красоты, но въ томъ, чтобы вдохнуть жизнь въ одинъ предметъ и возвысить его до типа всѣхъ однородныхъ ему предметовъ.“

разъ у мѣста: упасть въ реализмъ. Лаоконна авторъ, очевидно, не хотѣлъ. *)

Но рука объ руку съ ионійской школой, идетъ школа сикіонская, правда, не обладающая мягкимъ колоритомъ первой, но за то силой рисунка и строгой выработкой значительно ее превосходящая. Здѣсь реализму служили гораздо чище. *Эяфраноръ*—сикіонецъ, написалъ Тезея, и сравнивая его съ Тезеемъ Парразіа, сказалъ: „его Тезей выросъ на розахъ, а мой — на говядинѣ.“ Слова эти совершенно ясно характеризуютъ основные принципы школы.

Самымъ блестящимъ представителемъ сикіонцевъ можно назвать придворнаго живописца Александра Великаго—*Апеллеса*, который, соединивъ все достоинства своей школы, сумѣлъ въ тоже время блестящимъ колоритомъ превзойти ионійскую школу. „Ни одного дня безъ черты“**) говаривалъ онъ,—и руководствуясь этимъ правиломъ, выработывалъ превосходный рисунокъ. Чувство мѣры было ему присуще: онъ никогда не зарабатывался, не *затишавалъ* картинъ. „Протогенъ и я,—говорилъ онъ про своего знаменитаго родоскаго современника,—оба хороши художники,—и онъ можетъ быть былъ бы выше меня, еслибъ умѣлъ во время остановиться.“ Степень выработки нхъ рисунка достигала высшей степени совершенства. Когда однажды Апеллесъ прѣхалъ на Родосъ къ Протогену, и не заставъ его дома, не пожелавъ сказать своего имени,—онъ только набросилъ на доскѣ контуръ фигуры. Но возвращеніемъ домой, Протогенъ сразу узналъ гениальную руку гостя, съ которымъ лично не былъ знакомъ. Но пораженный красотой наброска, онъ, въ свою очередь, выискивалъ новыя красоты въ этомъ контурѣ. Апеллесъ, снова не заставъ его, и увидѣвъ новый набросокъ, сдѣлалъ третій эскизъ — передъ которымъ преклонился Протогенъ. Этотъ эскизъ служилъ предметомъ изумленія современниковъ,—и перенесенный въ Римъ, погибъ при Августѣ по время пожара дворца. Грація Апеллессова рисунка превосходила все видѣнное до тѣхъ. Поэтому его картина, изображающая Афродиту и Грацій, особенно славилась въ Элладѣ. Молодое, энергичное лицо всемірнаго завоевателя тоже удавалось Апеллесу и только одинъ онъ получилъ право писать

его портреты. Онъ идеализировалъ и немъ мощь и силу, давалъ ему въ десницу перуны Зевеса. Александръ былъ горячо къ нему привязанъ: Апеллесъ былъ влюбленъ въ Кампасіу, одну изъ наложницъ его; не смотря на слезы Кампасны, Александръ ее отдалъ художнику,—и результатомъ этого подарка явилась знаменитая картина — Венера Ападиомена, т. е. выходящая изъ волнъ. Онъ строго держался правды, и, какъ извѣстно, переписалъ котурну, когда саножникъ замѣтилъ ему невѣрное расположеніе ремней **). Написавъ нѣсколько трактатовъ о живописи, Апеллесъ подарилъ въ тоже время художниковъ изобрѣтеніемъ превосходнаго лака, съ помощью котораго можно было сохранять картины въ теченіи вѣковъ.

До насъ не дошло картинъ эллинскихъ мастеровъ, кромѣ кой-какихъ фресокъ, да росписныхъ вазъ; мы вѣрны на слово Плинію и прочимъ писателямъ древности: мы думаемъ, что картины могли быть, при всѣхъ ихъ перспективныхъ источникахъ, прекрасны,—иначе чѣмъ бы восхищались цѣлые города, обладавшие тонкимъ вкусомъ изящнаго, воспитанные на превосходной скульптурѣ. — Мы знаемъ, что въ послѣдніе періоды живописцы писали по преимуществу энкаустикой, то есть восковыми красками, нѣблизкими то преимущественно передъ масляными, что онѣ не имѣютъ отблеска.

Ясное и чистое представленіе художественной идеи нерѣдко затмѣивалось у грековъ аллегоріями,—этимъ противнымъ и ложнымъ жанромъ. Мы знаемъ, напримеръ, о картинѣ Апеллеса—*Клевета*. На тропѣ сидитъ властитель съ ослепшими ушами; передъ нимъ — юнона, котораго тащитъ за волосы Клевета вѣстѣ съ Незнаемцемъ и Подозрѣніемъ. Впереди идетъ Зависть, истонченная, блѣдная, съ злобыми глазами, а за ней—Раскаяніе въ траурѣ и слезахъ.

Какимъ умалченіемъ пользовались ценныя великихъ мастеровъ, видно изъ того, что когда Деметрій Полиоркетъ осадилъ Родосъ, и ему пришлось брать городъ именно съ той стороны, гдѣ помѣщалась мастерская Протогена и гдѣ находилась его знаменитая картина „Охотникъ съ собакой“, то онъ, изъ боязни повредить студию, отказался отъ осады. Въ память объ этомъ, ро-

*) Въ Помпей найдена картина „Жертвоприношеніе Пифагору“,—которая, вѣроятно, представляетъ подражаніе этому произведенію.

**) Nulla dies sine linea... (Плиній, XXXV, XXXVI).

*) По извѣстному также его выраженію: „Nesitor supra ceteripidam“, (ib.), т. е. не суди о томъ, что выше котурны.

досцы продали оставшіеся стѣнобитныя орудія и на полученныя деньги поставили чудовищную статую Колосса Родосскаго. Но грекамъ не чужды были и легкія жанровыя вещи. Пиренкуетъ, стоявшій во главѣ этой *панарографіи*, превосходно писалъ пиррулыни, чеботарши, рыночныя сцены съ ослами и телѣгами; картины его цѣнились въ огромныя суммы. — Жанровыя сцены писались иногда въ очень незначительномъ размѣрѣ: Калликлестъ писалъ вещи всего въ 3 вершка вышиной, которые прочесть не уступали большимъ композиціямъ.

Наконецъ извѣстно, что въ Элладѣ большимъ распространеніемъ пользовалась мозаика, перешедшая отъ простыхъ наборовыхъ узоровъ пола, къ сложнымъ мифологическимъ сюжетамъ. Въ Сиракузахъ у Пэрона II былъ корабль, полъ котораго украшался сценами изъ Иліады, работы пергамца Соза.

XIII.

По описаніямъ и статуямъ мы имѣемъ полное и ясное представленіе о греческомъ костюмѣ, который со временъ Гомера до позднѣйшихъ временъ мало измѣнился и только послѣ изъѣза Перикла, когда наступило измѣненіе эллинской расы, азіатскія роскошь сгладилъ простоту, которая можетъ служить идеальнымъ образцомъ легкой одежды.

Вся одежда грека состояла изъ двухъ четырехугольных кусковъ матеріи, изъ которыхъ костюмъ не выкраивался, а составлялся искуснымъ сочетаніемъ складокъ. Нижняя одежда — рубашка, и верхняя — плащъ. Дѣлались они изъ превосходной аттической шерсти, или изъ льна, и носились соответственно временамъ года. Нестрым перидекіи матеріи, финикійскія пуриурии и шелковыя считались уже роскошью. Но бѣлый цвѣтъ греки носили предпочтительнѣе, различая по подолу каймами хитраго орнамента, очень солиднаго и изыскаго.

Отличительныя свойства характера іоній и спартапцевъ сказались сразу на ихъ костюмѣ. Спартапцы слишкомъ просто смотрѣли на человѣческое тѣло, — и если іонійцы не рѣшались долго изображать женщину совершенно обнаженной, то въ Спартѣ не считалось неприличнымъ собирать молодежь въ гимназіяхъ, — мальчиковъ и дѣвочекъ, совершенно нагими. Они считали изысканнымъ красить матерію и брали ее такой, какой она выходила съ ткацкаго станка. Щегольства тутъ не было и въ поминѣ. Мушкетеръ довольствовался однимъ плащомъ — гиматиономъ, которымъ заправлялъ черезъ лѣвое плечо шнуръ и пропускалъ подъ правую мыщку, чтобы сдѣлать свободнымъ движеніе правой руки, закрѣплялъ на лѣвомъ же плечѣ свободный конецъ. Мужская рубашка — хитонъ представлялъ такой-же кусокъ матеріи согнутый пополамъ, съ прорѣзомъ на сгибѣ для руки и сшитый на противоположной сторонѣ съ прорѣзомъ для другой руки. Наверху хитонъ сжимался наплечной прижкой, и на талии стягивался поясомъ; рукавовъ почти никогда не было и въ отличіе отъ восточнаго, онъ едва доходилъ до коленъ. Внѣдствіи спартапцы взяли у іонійцевъ хламиду (*χλαμίδα*), короткий плащъ, который пришелъ потомъ и у кельтовъ, и у германцевъ. Носили ее во время походовъ, на праздникахъ, и по преимуществу молодые люди.

Если гиматионъ былъ въ большинствѣ случаевъ мужской одеждой, то женщины, по большей части, употребляли хитонъ, доходившій до полу. Женская кокетливость съумѣла и изъ этого простаго куска ткани сдѣлать удивительно-красивую одежду только одной способностью красиво располагать складки. Хитоны эти обыкновенно бывали или съ откиднымъ верхомъ, который образовался отъ излишней матеріи, или съ шнуромъ широко-свободнаго, богатымъ складками лежащаго переда. На прилагаемомъ ри-



Рис. 83. Короткій хитонъ съ гиматиономъ.

сунікъ (стр. 102) можно прослѣдить законъ складокъ хитона. Весь кусокъ ABCD сложенъ вдвое. Надѣвъ черезъ голову ткань, спартака откидывала верхній край AeBf наружу отворотомъ efab, и собирала потомъ въ g и h складки. Съ боковъ оставались прорѣхи для рукъ gk и hi. Собрать матерію правильными складками, охватывали ее поясомъ ki. Но такъ какъ ткань была слишкомъ длинна (значительно ниже ор), то передъ приподнимали, вытигивали изъ за пояса матерію буфами. Получалась красивая, граціозная одежда, не скрывающая, не смотря на обиліе складокъ, милое изищество женскаго тѣла.

Дѣвушки носили болѣе короткіе хитоны, которые онѣ спускали при гимнастикѣ и борьбѣ съ одного плеча и отвертывали снизу на столько, что подолъ оставался значительно выше колѣна. Такой костюмъ тоже шелъ чрезвычайно къ стройному тѣлосложенію гречанокъ.

Афинянки, болѣе склонныя къ тонкому вкусу красоты, предпочитали длинныя посточныя одежды, и удлиннныя плащи до шлѣйфа, но невольны были заботиться о красивости расположеніи складокъ. Изученіе этихъ складокъ пришлось внести въ гимназическую программу. Ради болѣеи красоты и удобства, придумали шипать въ углы одежды гирьки, иногда замаскированныя кистями. Оттягивая складки книзу, гирьки заставляли матерію обрисовывать данную форму болѣе ясно. Дорожные плащи были, конечно, несравненно короче и болѣе удобны по простотѣ.

Женщины у афинянъ целовали тоже въ хитонѣ, дѣлая его настолько длиннымъ, что приходилось надѣвать уже не одинъ, а два пояса, дѣлали двойной выпускъ. Малоазійская форма была по преимуществу принята ими, хотя въослѣдствіи привилегіи и доріискіе костюмы. Последніе, не сшивные, допускали свободу въ расположеніи складокъ и отворотовъ,

что, конечно, правилось женщинами. Онѣ его препоясывали самымъ разнообразнымъ способомъ, то выпуская складки съ боковъ, то дѣлали фальшивые рукава. Распигные края выпускають, прерывали верхнюю часть хитона въ отдѣльную безрукавку, надѣтую на юбку. Цвѣтъ хитоновъ колебался между желтымъ, коричневымъ, пурпурнымъ, голубымъ, зеленымъ и краснымъ, — но преимущественно всему остальному употребленію бѣлый цвѣтъ. Иногда гимнатіонъ надѣвался одного цѣлта, а хитонъ другого. Украшенія каймы не переходили границы и всегда были самыя упрощенныя.

Головной уборъ грека составлялъ только



Рис. 84. Гимнатіонъ.

естественную необходимость и надѣвался только при дождѣ или на солнцѣ; въ тѣни, — въ садахъ академіи и въ портикахъ, шлптъ не надѣвали. Тѣмъ не менѣе мужскіе головные уборы были въ Греціи очень разнообразны. Тутъ были шлмы воиновъ, шпирокополюмы, съ мягкими, то завороченными кверху, то книзу полями; были шлмы прорѣе монашеской скуфы, которые носили болѣеи; порою шлмы напоминала грибокъ съ острокопечной верхушкой. Ихъ плели иногда изъ соломы, иногда красили. Солдаты, охотники и путешественники носили узконолы шлмы *пемалосъ*. Женщины носили сѣтки, обручи,

покрывали и колпаки. Замужнія женщины прикрѣпляли къ косѣ прозрачное покрывало. Отъ солнца онѣ закрывались обыкновенно зонтиками, очень изысканными, складными, чисто-посточной формы.

Обуви греки носили всѣ, какъ только вступали въ возмужалость. Мальчики и дѣвочки ходили босикомъ, но взрослые, выходя изъ дома, надѣвали саногы. Первоначальная ихъ форма — быть обычный типъ сандаліи, распространенной по востоку, т. е. простой подошвы, подпизанной къ ступнѣ ремнями. Постепенно совершенствовался и закрывал краями лодыжку, сандаліи перешла изъ открытой башмакъ,

а затѣмъ въ высокій полусапогъ со шнуровкой, который надѣвался поверхъ чулка. Охотники, путешественники и ремесленники носили совсѣмъ высокую обувь, подбитую гвоздями. Представляли одну изъ главнѣйшихъ частей одежды, обувь обратила на себя особенное вниманіе грека, и

всякое излишнее убранство считалось для мужчины неприличнымъ. Лакедемоняне подъ страхомъ наказанія запрещали своимъ гражданамъ носить украшенія. Позволялось заботиться только о своей шепелюрьѣ.—Волынал, окладистая борода и густые вьющіеся волосы считались лучшими

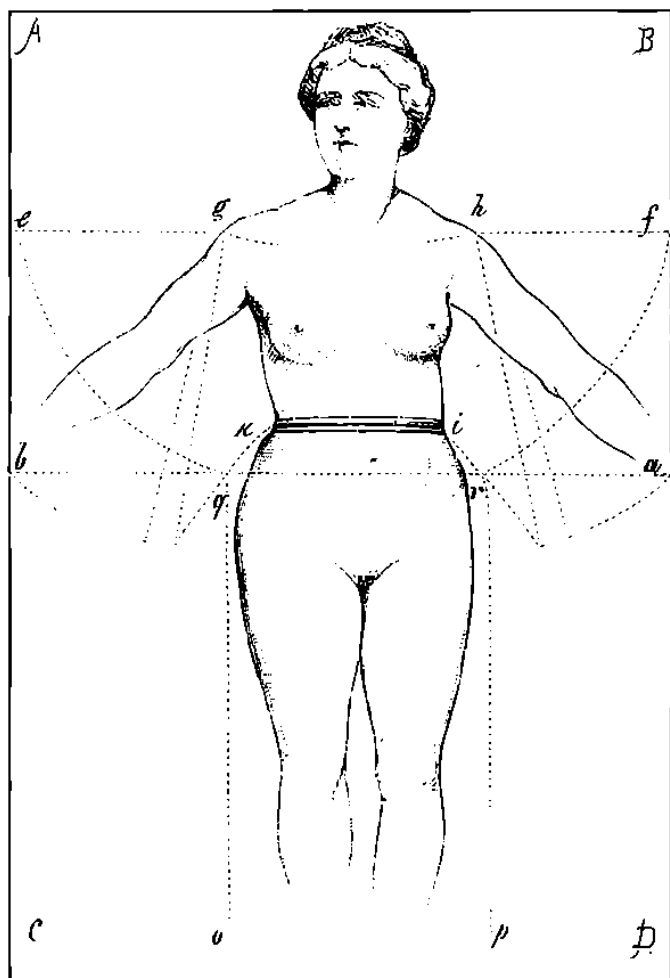


Рис. 85. Складни хитона (см. стр. 101).

какъ ни странно сказать, но самымъ моднымъ, или самымъ сапогомъ былъ спартанскій, и его стали на ряду съ превосходной малоазійской обувью. Дамы еще болѣе занимались обувью, надѣвая кожаные башмачки, съ металлическими украшеніями.

украшеніемъ мужчины,—и только спартацы брили иногда себѣ усы. Стриженные волосы—были признакъ худого рода. Но со времени македонскаго владычества, стали брить бороду и закрывать волосы въ мелкие кудри или стричь ихъ почти подъ гребенку. — Единственный драгоцѣнный

вещь, которую могъ носить мужчина—это перетяг, да и то въ Спарте они были желѣзные. Главнѣйшее ихъ назначеніе—печатъ. Спартианцы носили простые трости и дорожные посохи, аонианцы—такія-же трости, но съ отдѣланными наболдашинами; впоследствии воинская аристократія нашла, что ходить съ посохомъ—признакъ дурнаго тона, и оставила его совершенно.

Но за то было предоставлено женщичи-

груди. Подкрашивавъсь бровей и щеки собоицкою желасмьей цвѣтъ лицу;—ну, словомъ, дѣлалось все, что практикуется и до сихъ поръ ежедневно предъ нашими глазами.—Возконечное разнообразіе мелкихъ ювелирныхъ издѣлій дополняло прихотливый туалетъ гречанокъ. Излишняя сережки, въ видѣ повиснувшей капли съ подвѣсками изъ жемчуга и золота, превосходнаго типа головныя булавки, ожерелья съ дра-



Рис. 86. Костюмъ аэнианокъ. (Фризъ Парфенона).

намъ полное раздолье въ изобрѣтеніяхъ самыхъ невозможныхъ подробностей туалета. Низенькія ростомъ надѣвали башмаки на пробочной высокой подошвѣ, высокія—ходили на тонкихъ подошвахъ, низко опустивъ голову, чтобы казаться ниже. Станъ одѣвался въ *строфионъ*—нѣчто въ родѣ нашего корсета. Худоба бедръ пополнялась подложенными турпюрами. При выдав-

гощными каменными, браслеты, головныя обручи, застѣжки, гребни, зеркала, онахалы,—все это дѣлало обширный туалетный ассортиментъ женщины почти столько-же разнообразнымъ, какъ и нынѣшній, и составляло полнѣйшій контрастъ съ убожествомъ рабочаго класса.

XIV.

Ребенок — эллинъ ростъ окруженный игрушками, обвѣшенный амулетами „отъ дурнаго глаза“, полуодѣтый, въ силу условій климата: у спартицевъ въ маленькую хламиду, у аоиинъ—въ рубашку и сандалин. На пятомъ году, афинская дѣвочка посмѣшалась Артемидѣ, и одѣтая въ оранжевое платье, становилась безотлучною обитательницей гипекеума. Мальчики въ Спарть, приучаемые къ физическимъ страданіямъ, приводились ежегодно

тѣе духами, полурядѣтые, лежа на покатомъ диванѣ, они пили вино, растворявъ его „водою трезной“. Флейтищцы, танцовщицы, гетеры,—въ душистыхъ вѣнкахъ, какъ и гости, пополняли недостатокъ женскаго общества. Спартицы презирали эти оргіи,—и сходились на общественный скудный обѣдъ, въ которомъ принимали участіе всѣ граждане, никогда не затягивали его на нѣсколько часовъ.

Совмѣстное воспитаніе обоихъ половъ обуславливало въ Спарть и ранніе браки. По старинному обычаю, общему многимъ народностямъ, женихъ „умикалъ“ нѣтъ-



Рис. 87. Грачанна съ зонтикомъ.

предъ алтарь Артемиды и бичевались тѣмъ самымъ немилосерднымъ образомъ. Въ Спарть мальчики и дѣвочки воспитывались вмѣстѣ; въ Аоиинъ—женское общество существовало только для женщинъ. Въ восемнадцать лѣтъ аоииницы считались совершеннолѣтними, онѣ надѣвали обще-гражданскій костюмъ, стригъ волосы, становились участницами въ шумѣ—любимѣйшихъ аоиинскихъ временъ-проводженій.

Стремленіе къ красотѣ сказалось у грековъ даже въ манерѣ бѣть и шить. Увѣнчанные миртомъ, фиалками, розами, омы-

ту, потихоньку выкрадывал ее, впрочемъ по обоюдному согласію и спохъ и ея родителей. Спрятать ее у своихъ знакомыхъ, онъ тайкомъ навѣщать ее, остривъ женщину, одѣтую въ мужское платье. Когда онъ снималъ съ нея покрывало—символъ дѣвственности—она становилась его женой, но вступала въ домъ мужа только долгое время спустя.—Аоиинцы сирывали свадьбы несравненно торжественнѣе. На обрученіи приносились жертвы царю богамъ Зевсу и его супругѣ; нѣвѣстѣ отрывали одинъ локоть, посвящая его божеству. Передъ свадьбой устраивалось омовеніе въ банѣ

и пирушка (дѣвишникъ и мальчишникъ). На свадебный пиръ женихъ и невѣста являлись въ роскошныхъ платьяхъ. По окончаніи ѣды, женихъ сажалъ невѣсту на повозку между собой и дружкой, зажигали факелы, и поѣздъ съ нѣмемъ и флейтами двигался по городу. Дышло повозки потомъ торжественно сожигали. Молодые пикутеры не дѣлали, но сами принимали родственниковъ, которые являлись къ нимъ въ предшествіи мальчика съ факеломъ, и въ сопровожденіи дѣвочки, несшей подарки въ корзинѣ на головѣ.

Суровая строгость спартацкой обряд-

различій не было, костюмъ не имѣлъ тѣхъ строго-опредѣленныхъ границъ, въ какія онъ былъ заключенъ на постокѣ. Жрецы, — узнѣшіе всюду составить свой замкнутый кругъ руководителей народа, — здѣсь въ Элладѣ, терили свою важность и были только государственными чиновниками, отправлявшими свою службу и соблюдавшими разъ установленныя закономъ формы жертвоприношеній. Каждому гражданину предоставлялось имѣть свое убѣжденіе о богахъ и жертвоприношеніяхъ. Требовалось безусловное благочестіе по отношенію къ главѣ Олимпіа Зев-



Рис. 88. Женскій хитонъ.

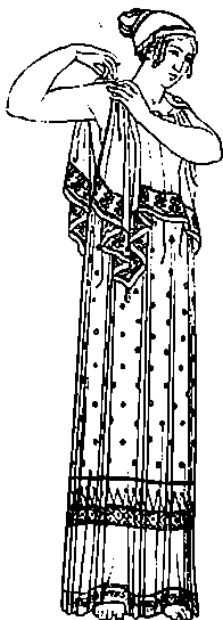


Рис. 89. Женскій хитонъ съ дипломомъ.



Рис. 90. Праздничный костюмъ гречанки.

ности какъ пелься болѣе шла къ похоронамъ. Аониское обыкновеніе понимать плакательницъ, которыя причитали у труна, когда онъ лежалъ еще дома, и пести его съ нѣмемъ, музыкой и факелами до могли — не было принято у лакедемонянъ. Они просто закрывали жертвенца въ кусокъ пурпуровой ткани и усыпали его цвѣтами и лавровыми листьями. На похоропахъ присутствовали только ближайшіе родственники и друзья. Въ знакъ горни остригали себѣ волосы, обсыпали голову пепломъ, одѣвали трауръ.

Въ свободной Греціи, гдѣ кастовыхъ

су, — и искренній вѣра въ него была, безъ всякихъ сомнѣній, не напускала. Жрецы пользовались въ народѣ несомнѣннымъ уваженіемъ, такъ какъ избирательная система возводила въ это званіе людей безупречной нравственности и даже наружности: жрецъ даже по вѣншему облику долженъ былъ напоминать божество. — Въ общественныхъ собраніяхъ и театрахъ они имѣли право на первыя мѣста. Если въ наше время духовенство всѣми силами старается изолировать себѣ отъ всѣхъ суетъ міра, то въ Греціи, наоборотъ, жрецъ былъ представителемъ гражданственности.

Жрецы ходили въ широкихъ цѣбныхъ, иногда цуририхъ одеждахъ, въ вѣнѣ и повязѣ особенной формы; порою при богослуженіи они переодевались въ женскіе костюмы и даже надѣвали на себя маски, какъ это было, напримѣръ, при совершеніи пресловутыхъ элевзинскихъ мистерій. Жрецы тоже подчинились установленному костюму; храмовая же прислуга, отъ которой требовалась только безупречная вѣнчистость,—была болѣе свободна въ выборѣ одѣянія.

Жрецы и въ башмакахъ, пережевывая лавровыя листья и пробуя воду изъ священнаго источника, сидѣла съ распущенными волосами на увитый цѣтами треножникъ. Пары, поднимавшіеся изъ подъ него, одурманивали жрицу, и она неистово бормотала обрывки фразъ, произвольно толкуемыхъ жрецами.—Выходи изъ святилища, снова приносили жертвы, и шли домой, въ свой городъ, въ вѣнкахъ, гдѣ и вѣшали ихъ въ храмѣ Феба.



Рис. 91. Нонный эланиъ по фризу Парфенона.

Таинственной торжественностью отличались предсказанія Дельфійскаго оракула. Множество жертвъ и омовеній предшествовали доступу въ свята-святыхъ. Жрецы крошили у входа допускаемыхъ священною водою, при громѣ трубъ и литавровъ. Вопросавшій, въ лучшемъ своемъ платьѣ, въ вѣнкахъ, съ лавровой вѣтвью въ рукѣ; трепетно вступалъ въ полутемный алтарь. Нюня—дѣвственница не юложе пятидесяти лѣтъ,—въ длинномъ хитонѣ съ открытыми руками, въ богатой

Выше было сказано, что каждый гражданинъ могъ приносить жертвоприношенія. Единственное условіе обряда—была греческая одежда, которую долженъ былъ надѣвать совершавшій священнослуженіе, и форма молитвы, установленная религіозной традиціей. При обращеніи къ Зевсу, поднимали руки вверхъ ладонями, запрокидывая голову къ небу. Когда молились Посейдону, простирали руки по направленію къ морю; а обращаясь къ Аиду и Гекатѣ, ударили ногой о землю.

Свербѣе, не чуждое Элладе, породило безобразныя шайки оборванцевъ, бродившихъ по странѣ и выдававшихъ себя за клыкихъ-то посетителей божественныхъ тайнъ. Они показывали фокусы, въ родѣ тѣхъ, какими и теперь угощаютъ зрителей въ Индіи бродячіе притѣвители, кричали о какихъ-то бѣдствіяхъ, пророчествовали, собирали обильную дань съ малодушныхъ, и разбратившая по дорогѣ, шли изъ города въ городъ, для помыхъ профѣлокъ и мошенничествъ.

XV.

Наиболѣе блистательнымъ торжествомъ были общественныя игры, имѣвшія въ своемъ учрежденіи и культурные и государственныя принципы. Каждую игру, вся Греція собиралась въ назначенное мѣсто. Тѣхъ представляли провинцій на пышныхъ колесницахъ, въ роскошныхъ одеждахъ. Шли герольды, жезлоносцы. Весь народъ былъ въ праздничныхъ одѣвкахъ и безоруженъ.

Игры были настолько священные, что грекъ не могъ въ періодъ ихъ поднимать оружія. Всѣ особы на это время прекращались, и все вниманіе народа переходило въ лицепріиміе борцовъ, — этой выставки общественныхъ силъ за послѣднее четырехлѣтіе. Олимпійскія, пелійскія, нѣвійскія, истмійскія игры вырабатывали воинствъ-атлетовъ, безупречныхъ въ рукопашной борьбѣ. Побѣдившему возлагали сверхъ повязки вѣнокъ, народъ забрасывалъ его цвѣтами, — и это было для него единственной наградой.

Частныя игры отдельныхъ народностей порою выполнялись только женщинами. — Каковы были Герей — празднества въ честь

Геры, устраивавшія въ Элладѣ черезъ каждыя пять лѣтъ. Сюда на состязаніи выходили только дѣвушки изъ короткихъ хитонахъ. Побѣдительница получала масличную вѣнчѣ и имѣла право на выставку своей статуи.

Женщины принимали также участіе на празднествахъ, болѣе и малыхъ, панатей, совершаемыхъ въ Афинахъ черезъ каждыя три года. Впрочемъ на торжествахъ въ честь покровительницы города принимали участіе обыкновенно весь народъ, включая сюда и дѣтей. Велѣдъ за безконечной переноской хоромъ, везли на каткахъ лодку съ желтой одеждой богини, сотканной

афинскими свободными дѣвушками. Постѣдшіи шли тутъ-же, съ корзинами и дарами на головахъ, — а за ними — рабыни съ зонтиками, жертвенниками, стульями. Войны шли въ блестящемъ вооруженіи, старцы съ олимпіи въ рукахъ, классы ремесленниковъ подъявлялись въ предѣлахъ выборахъ. По возложеніи одежды въ храмѣ, участвующіе шли на состязаніе: скакали, боролись, пѣли. Наградой побѣдителя была главный сосудъ съ священнымъ масломъ.

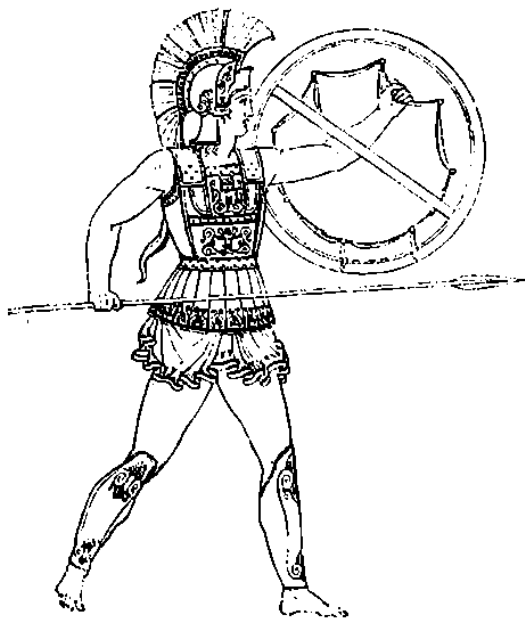


Рис. 92. Греческій воинъ.

Торжественные обряды со стройными дѣвѣмъ кантовъ, отѣвѣтными пѣснями хоромъ, костюмами и масками, соответствующими изображаемымъ лицамъ, послужили началомъ мистерій, а слѣдовательно и драматическихъ представлений.

Выше было сказано, что грекъ порою надѣвался маску. Въ деревняхъ способъ измѣнить фizioномію былъ еще болѣе упрощенъ: просто вымывали лицо себѣ сажей и виной гущей. Вѣнки и гирлянды изъ плюща и тростника служили непримѣльными атрибутами сатировъ на празднествахъ Диониса. — Со времени Демокла, появились маски, замѣнявшія теперешнія

гримировки. Комедія и трагедія, введенная на сцену, потребовали портретных масок, которые впоследствии были восприняты. Чтобы случайным сходством не напомнить какогонибудь высокого сапожника, маски стали изготовляться съ безобразно-искрыпленными ртомъ. Огромная шевелюра парика дѣлала голову чрезвычайно несоразмѣрной, — и потому актеру приходилось прибѣгать къ высокимъ костюмамъ для увеличенія роста и подкладыванію подъ платье подушекъ. Кроме того, комическіе актеры были снабжены такими атрибутами, что остается подъ сомнѣніемъ, были-ли допускаемы на представленія женщины, не только на сцену, но даже въ качествѣ зрителей.

Сначала театры были переносные. Только при Периклѣ явился первый каменный театръ, послужившій прототиномъ дальнѣйшихъ построекъ такого рода. На помощь постройкикъ призывали самой природу, избиралъ террасовидную площадь для амфитеатра. Сравнилъ и вырубилъ уступы для сидѣній, устраивали внизу, въ центрѣ круга, мѣста для хора, а зади его ставили сцену. Скамьи сидѣній обыкновенно облицовывались мраморомъ, а верхній ярусъ украшался колоннадой. Мѣста были умеропаннны, но избѣжаніе тѣноты и безпорядковъ. Хоръ — *орхестра* — вытѣсненъ по серединѣ алтаря Діониса. Сцена представляла небольшую площадку, и въ сущности была устроена несравненно цѣлесообразнѣе, чѣмъ двѣ тысячи лѣтъ спустя при англійской Елизаветѣ. При Шекспирѣ, какъ извѣстно, декораций не существовало, а ставился столбъ съ надписью: Франція, море, степь, etc. — остальное, предоставлялось воображенію зрителей. Греки изображали періакты — трехгранныя вращающіяся призмы, каждая сторона которыхъ представляла извѣстную декорацию. Зрители видѣли одну только грань стоящихъ по бокамъ призмъ. Въ антрактѣ легкій поворотъ на оси превращалъ лагерь въ дѣсь, или городъ, смотри по надобности. Кисеи очень усовершенствовались еще болѣе декорационное искусство и ввели сложныя специческія машины.

Концертные залы или одейоны (*salon de musique*, *ωδεδιον*) представляли круглое зданіе съ зонтикообразной крышей и круглой острадой по серединѣ. Стадіи — помѣщенія для бѣга и состязаній въ борьбѣ, гимназодомы — мѣсто для скачекъ, — все это устраивалось пышно и роскошно. Гимназодомы были менѣе колоссальны чѣмъ въ Римѣ; общественныя и частныя бани тоже

уступали римскимъ, но несомнѣнно были изящны и цѣлесообразны, какъ все носившее отпечатокъ эллинскаго вкуса. Большой залъ съ куполомъ, верхнимъ свѣтомъ и бассейномъ посрединѣ составлялъ центръ зданія, съ боковъ или раздѣлялись, помѣщенія различныхъ душей и пр. Такъ какъ на баню смотрѣли какъ на гигиеническую потребность, то правительство, вѣроятно, поддерживало общественныя бани субсидіей.

Особое вниманіе обращалось греками на гимназій, подъ наружными портиками которыхъ гуляли аэтипы, въ пинахъ риторы читали лекціи своимъ ученикамъ, а во внутреннихъ помѣщеніяхъ юноши совершенствовались въ борьбѣ. Гимназій были устроены роскошно. Тамъ были *наестеры* для упражненій въ борьбѣ, залы для патирацій пескомъ, одѣваній, раздѣваній, холодныхъ ваннъ, теплыхъ бань, etc. Все это обносилось перистилемъ и было болѣе чѣмъ внушительныхъ размѣровъ.

ХVI.

Тонкій вкусъ грека блистательно сказывался на обиходной домашней утвари и предметахъ роскоши. Заимствовавши съ Востока форму сосуда, онъ впоследствии развилъ ее въ блестящую греческую вазу, съ изображеніями не только отдѣльных фигуръ, но и сложныхъ мнѣологическихъ сюжетовъ. Долгое пристрастіе къ восточнымъ и египетскимъ образцамъ быть можетъ объясняется отвращеніемъ грека къ ремеслу, — этой низжайшей ступени искусства. Въ Спартѣ, какъ мы уже видѣли, Ликургъ запрещалъ какіи-бы то ни было ремесленныя занятія. Свободный духъ аэтипы, напротивъ того, уранивая сословія, радужно распахнулъ объятія для иностранцевъ-мастеровъ, далъ имъ гражданскую полноправность. Прослѣдя исторію керамики (гончарнаго дѣла) мы можемъ ясно замѣтить постепенное освобожденіе грека отъ заимствованныхъ формъ и стремленіе къ независимости. Формы греческихъ вазъ ялаго столѣтія не заставляють желать ничего лучшаго и могутъ служить идеаломъ въ своемъ родѣ.

Но и самыя простыя, обыденныя вещи трактуются въ Элладѣ съ паразитической красотой. Чистота профилей повседневнаго

глиняного купина не заставлял жевать ничего лучшего. Все эти гидрии, пифосы, амфоры — маленькие chefs-d'oeuvre искусства. Что же касается кухонных котлов, ведер, умывальников, сифонов, мысок, плошек, сковород и всякой кухонной утвари, то, судя по раскопкам Помпей, можно смело сказать, что все это было несравненно изящнее чѣмъ у насъ. Столовая сервировка со всевозможными соусниками и подставками для мяса, рыбы, зелени, компотов и подливокъ была настолько благородна по своимъ формамъ, что никакая обстановка Louis XVI съ ними не сравнится. Роскошь въ позолотѣхъ и перлахъ была такова, что огромные кувалды, сосуды съ ручками, въ которыхъ подавали подъ конецъ стола вино, смѣшанное со льдомъ или ледяною водою, — и тѣ сплошь дѣлались изъ серебра съ превосходной чеканкой. Кубки для питья дѣлались не только изъ золота, серебра, — но и изъ цѣтнаго стекла и драгоценныхъ камней. Кубкамъ давались разнообразныя формы, часто переходившія въ форму рога. Особенно въ этомъ родѣ издѣлій были сильны греки. Выходя изъ идеи обыкновеннаго турьего рога, они умѣли придать своимъ сосудамъ удивительной характеръ самаго чистаго стиля, закапчивая ихъ длинныя снаружи орлиной головой, ошейей мордой, сфинксомъ, etc. При обработкѣ золотыхъ корзинъ для фруктовъ и цвѣтковъ, мастера искусно подражали плетенью изъ соломъ и тростника. Самое плетенье отнюдь не уступало нашему современному, и наши корзинышки могутъ смело завидовать вкусу эллиновъ.

Дорогая мебель, которую афиняне наполняли свои дома, была тоже восточнаго происхожденія, и слагалась то на египетскую, то на ассирійскую. Она выработалась впоследствии въ болѣе или менѣе оригинальный типъ, но особеннаго разнообразія не представляла. Спартацы, заставлявшие спать мужчинъ на камняхъ, безъ подушекъ, конечно не способствовали развитію мебельнаго искусства, за то въ Аоніяхъ и колоніяхъ роскошныя ложи, стулья, столы представляли явленіе обыкновенное въ достаточныхъ классахъ. На дорогую цѣну, 30 драхмъ (6—7 рублей), можно было купить превосходный бронзовый столъ съ изображеніемъ сатировъ и зѣврыми головами. Кресла и стулья снабжались мягкими подушками, или покрывались шкурами. Столы были очень низки, — иногда ниже дивановъ, такъ какъ предназначались только для ѣды, а ѣсть бы-

ли принято лежа. Въ рукахъ, безъ скатертей, салфетокъ, ножей и вилокъ, замѣняли ложки выдѣленной краешкой, вытирали руки о хлѣбный мякишъ. Шкафовъ, какъ и на востоцкѣ, у грековъ не было, а были ларцы и сундучки, хитро раскрашенные, иногда сработанные изъ кости или металла. Металлическія художественныя издѣлія имѣли конечно огромный сбытъ въ военномъ быту при обработкѣ разныхъ щитовъ, панцирей и мечей. Разные богійскіе, коринскіе, аттическіе племена, съ гребнями и безъ гребней, съ подвижными забралами варіировались на тысячу ладовъ. Чешуйчатая кираса, нагрудники, наплечники и набедренники, панножи, — все это давно намъ извѣстно по стереотипнымъ изображеніямъ классическихъ монетъ, и особенно распространиться объ этомъ — лишнее. Мечи, схожіе по наружности съ нашими тесаками и охотничьими кинжалами, отличались строгой отдѣлкой. Гораздо проще были луки и копья.

Лирика, создавшая музыкой ходичихъ расцвѣтовъ, получила свой аккомпаниментъ для речитатива отъ самого Феба. И лира и кивара въ древности были очень тяжелы, и только впоследствии приобрѣли легкую форму. Лира и флейта — признавались единственными инструментами достойными грека, — остальные эгиптійскіе, барбитоны, тригоны и пр. были предоставлены выходцамъ изъ Азии и Африки. Во время танцевъ употреблялись кивалы, тамбурины и кроталы (кастаньеты).

XVII.

Прудонъ сказать, что истинный художникъ тотъ, кто всего лучше отиѣчаетъ требованія современниковъ. Художники играютъ, поютъ, рисуютъ не лично для себя, но для общества. Они — громкое эхо артистическихъ вдохновеній цѣлой націи: они тоже, что иѣвчіе изъ церкви: выразители чувствъ не своихъ, но всей группы прихожанъ. Преческое искусство выработало идеальную скульптуру, создаетъ предварительно живой, ходячій, идеально-сильный человѣческой организмъ. Имъ легко было черпать идеи для своихъ атлетовъ, имъ, окруженнымъ живыми ихъ подобіями. Мы, такъ далеко ушедшіе впередъ, — мы должны черпать идеалы красоты у грековъ, — работать не съ натуры, но съ готовыхъ оригиналовъ.

Нашъ вѣкъ не имѣетъ возможности и возможности выработать живое тѣло до степени развитія борющейся олимпіады.

Сдержанная простота греческихъ произведеній искусства устранила всякую приторность, которой обладаютъ позднѣйшіе стили. Поэтому искусство Эллады вѣчно, оно—достояніе всѣхъ націй. Въ немъ таится самая сущность данной идеи и изъяда, — всѣ детали и подробности устранены и откинуты. Детали—дѣло моды и вкуса. Отсюда—вѣковѣчность и прималъ трезвости искусства грековъ. Грекъ, положивъ на столбъ балку, образовалъ колоннаду, которая и составила его архитектурный типъ. Римлянинъ придѣлалъ къ колоннадѣ арку; германецъ стрѣльчатая верхушки. Получились превосходныя постройки, — но онѣ всѣ не лишены претензіи. Чистота, истинно-художественная дѣятельность мотива, при дальнѣйшей разработкѣ уступила мѣсто грандіозной фантазіи, желанію подѣйствовать на воображеніе, — удивить, развѣрнуть или ткающею металлическимъ кружевомъ, охватившимъ со всѣхъ сторонъ зданіе. Когда чистое міросозерцаніе грека пало, — разомъ пало и искусство.

Замѣчательно, что греки болали уродливыхъ формъ и изображеній. Если Гомеръ не постѣжился изобразить Терсита и не пожалѣлъ на него красокъ, если мифологія рассказываетъ очень некрасивыя подробности про гарій — то скульптура

всегда старалась быть на высотѣ своего призванія, и не рѣшалась трактовать ужасныхъ изображеній, родственныхъ восточку. И въ тоже время, греки не затруднились выводить на сцену актеровъ въ уродливыхъ маскахъ, съ такими невозможно уродливыми атрибутами, что женщинамъ, какъ уже сказано выше, неприлично было находиться въ театрѣ.

Эллада была святой, чистый гимнъ искусству. Римъ—могучій металлическій отзвукъ Эллады, лишенный первичной чистоты и безпритязательности. Слмый характеръ грека не могъ породить такихъ невозможныхъ фигуръ какъ Камбизъ, Перопъ, Геліогобалъ. Онъ далъ намъ хитро-пронырливый типъ Одиссея, поэтичную, строгую фигуру его жены, славнаго Перикла, бхестящую Аспазію, закаленнаго мудростію Солона. Нельзя сказать, чтобы умственный размахъ эллина былъ глубокъ, — онъ тонокъ, художествененъ, но касался слишкомъ вышней формы. Ихъ девизъ — искусство для искусства. Діалектическая тонкость и парадоксъ — любимыя точки ихъ философскихъ словопреній. Шутливое, легкое воззрѣніе на жизнь заставляло ихъ вѣчно играть и жизнью, и религіей, и политикой, и философій, — и подаромъ, египетскій жрецъ сказалъ Солону:

— О, греки, греки, — вы настоящіе дѣти!..



Рис. 93. Горельефы Пергамъ. (Реставрація).

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Р И М Ъ.

Р и м ъ.

Страна.—Обряды и учреждения.—Архитектура.—Живопись.



I.

Если мы сравним Элладу съ юнымъ, увлекающимся художникомъ-поэтомъ, то Римъ можно сравнить съ менестомъ, менестомъ съ огромнымъ искусомъ, менестомъ сознающимъ свое мировое величіе. Онъ не спускаетъ самъ до искусства, — онъ искусство принаравливаетъ къ себѣ, къ своимъ потребностямъ. Полное отсутствіе художественной фантазіи не позволяло ему принять искусства къ будничнымъ, практическимъ сторонамъ жизни. Онъ раздвинулъ мелкіе, низкіе храмы и дворцы Греціи въ колоссальныя постройки, элементы античнаго искусства припаровилъ къ реальнымъ требованіямъ своей страны, подчинилъ умъ и разсудку то, надъ чѣмъ въ Элладѣ работало внутреннее чувство и фантазія. Въ Греціи нѣтъ тенденціи и слѣда. Римъ—воплотившая тенденція. Но разсудочность его развилась съ такимъ величіемъ, съ такой полнотою, что стиль его можетъ быть поставленъ дивнымъ историческимъ типомъ, и можетъ служить предметомъ искренняго удивленія для потомства.

Гораздо болѣе чистыхъ элементовъ художественнаго творчества произвелъ Этрурія, которая служитъ какъ-бы переходнымъ звеномъ отъ Греціи къ Риму. Це-

лазгическія племена, вытѣсненные дорійцами за море, переходятъ на Аппенинскій полуостровъ и, сѣмиваясь съ туземцами, несутъ сюда свою культуру. Тѣ же циклоническія постройки возникаютъ и здѣсь, но только новый каменный матеріалъ—аппенинскій известнякъ и туфъ даютъ новыя структурныя комбинаціи. Вытесанные клиньями камни соединяютъ дугою стѣны надъ воротами и даютъ примитивное представленіе свода, прототиномъ котораго служилъ портикъ Эфіопской пирамиды въ Мероэ. Здѣсь не соблюдены законъ сводчатой постройки,—но это даетъ мотивъ изобрѣсти его *). Съ теченіемъ вѣковъ искусство Этруріи, совершенствуясь, идетъ по слѣдамъ Греціи, создавая четырехугольные храмы съ тремя нелдами, павсамъ и пропавсамъ. Изящная простота рѣдко разставленныхъ колоннъ даетъ такъ называемый тосканскій ордеръ. Въ произведеніяхъ пластики чувствуется восточный азіатскій характеръ: также приземистость, также мускулатура, поворотъ изъ en face, а лица въ профиль. Но за то до какихъ благородныхъ формъ развивается въ Этруріи керамика. Терракотовыя вазы съ множественно фантастическихъ фигуръ, указываютъ на мощный полетъ художественнаго творчества этрусковъ, до котораго Римъ никогда не возвысился.

*) Постижшіе изслѣдователи упрямно приписываютъ изобрѣтеніе свода Египту.

Стилизмъ Рима проявился нынѣше всего въ архитектурѣ. Этрускія и эллинскія формы были имъ приплыты въ самыхъ роскошныхъ проявленіяхъ. Коринфская вычурная капитель припалась какъ разъ по думѣ римлянина. Колоннада стала его любимымъ структурнымъ мотивомъ. И внутренній и внѣшній пространства стали заполняться галереями. Величавость и могучесть свода развились до монументальнаго величія. Громадность построекъ не пугала римлянина: ему не казалось невозможнымъ провести огромный аквадукъ, по которому вода бѣжала бы изъ многихъ перестъ прямо къ центру города. Арка была мотивомъ и памятника, и моста, и театра. Аркада становилась на аркаду, при чемъ въ детальной обработкѣ внѣшностей художественное изображение не подсказывало ему новыхъ формъ: онъ заимствовалъ изъ Греціи и гизмы и кривые архитравы. Сводчатая кладка, по мѣрѣ своего развитія, обратилась наконецъ въ куполъ и полукуполъ, обтекающій полу-круглыми ниши. Римлянинъ очень щедръ на украшенія,—онъ разсыпаетъ ихъ всюду, не придерживаясь тонкой строгости греческаго вкуса. Подобно тому, какъ въ снѣгѣ каждаго фразы римской рѣчи строго разсчитана на эффектъ общаго, помимо своего внутренняго характера, такъ и въ римскомъ зодчествѣ—отдѣльная постройка приносится въ жертву общаго впечатлѣнія цѣлой совокупности зданий. Формы составились по тщательной обдуманной декорации. Нередко декораторомъ дѣлала сама природа, чему не мало способствовала гористая мѣстность окрестностей Рима. Въ Тиволи храмъ Весты поставленъ на край обрыва съ лицомъ намѣреніемъ произвести театральнѣйшій эффектъ пейзажа. Подчиненіе такой декоративности могло, конечно, повести искусство къ неудержимому произволу, но римляне, по крайней мѣрѣ въ лучшую пору развитія своего искусства, избѣжали этого такой строгой приверженностью канону въ разработкѣ архитектурныхъ формъ, что монотонность ихъ стили упадаетъ въ школьный, сухой недальнизмъ. Практичность римлянина подчинила себѣ и пластику: она низвела ее до степени иллюстраціи. Римлянинъ признавалъ за скульптурой портретъ, или изображеніе какогонибудь историческаго событія, не задаваясь никакими особенно отвлеченными идеями.

При раскопкахъ Помпеи, мы встречаемъ воздушный, мягкій игривый фор-

мы поздне-греческаго искусства. Самобытная обдѣлка эллинскихъ формъ—уже безтолкова и утрачиваетъ свою чистоту. Декоративностью и при томъ весьма легкою залита Помпей *). Зданія разсчитаны на допознание прелестей очаровательной природы.

Мы видѣли выше, что при изученіи искусства Эллады, выѣтъ съ тѣмъ изучается и исторія ея быта, такъ какъ искусство вошло въ плоть и кровь грека. Изучая бытъ римлянъ, мы замѣчаемъ, что у нихъ искусство отходитъ на второй планъ: стройные міровые ихъ идеалы выражаются въ могучемъ законодательствѣ, въ стремленіяхъ къ опредѣленнымъ идеаламъ государства. Оттого-то исторія Рима такъ полна мощными характерами, образами беззаветной жертвы ради принципа государственности. Весь Римъ словно составляетъ одну желѣзную волю. *Senatus populusque Romanus*—вошь считалъ въ одно цѣлое государственная мощь.

Греки и римляне, несмотря на ближайшее сосѣдство, представляютъ рѣзкіе контрасты: ихъ характеры совершенно самобытны. Возвѣрнемъ ихъ на одну и тоть же предметъ перѣдко диаметрально противоположны. То что у грековъ читалось, то не заслуживало вниманія у римлянъ;—то что Римъ клеймилъ какъ порокъ, въ Греціи считалось чуть не за доблесть. Римлянинъ смотрѣлъ на характеръ меркантильнаго грека (идеаломъ котораго былъ хитроумный Одиссей) съ болѣе возвышенной точки зрѣнія: отчасти такъ, быть можетъ, какъ мы смотримъ на жидо-факторы. Но и грекъ смѣялся, въ своей чередѣ, надъ чванствомъ римлянина, надъ отсутствіемъ въ немъ истиннаго художественнаго чувства, надъ тѣмъ, что онъ корчилъ изъ себя менепата, надъ тѣмъ даже, что онъ за модный языкъ изилъ языкъ греческій, оставивъ свой, родной, для плебея.

Абсолютная власть отца (*pater familias*) въ каждой семьѣ породила такую-же абсолютную власть въ государствѣ. Данный *magistratus* (должностное лицо) пользовался неограниченной властью въ своей сферѣ: неповиновеніе ему влекло за собою смертную казнь. Привда тоть-же *magistratus*, сложивъ съ себя свою должность, дѣлался отвѣтственнымъ передъ закономъ за свои проступки, но пока онъ былъ на своемъ мѣстѣ, власть его была неограни-

*) Куглеръ.

чения. Нигде предания быти может не читались такъ свято, какъ въ Римѣ: *mos majorum* — обычай предковъ — былъ главнымъ руководителемъ политической жизни, некое пошество приписалось съ неудовольствиемъ, на реформатора смотрѣли какъ на преступника, котораго рано или поздно покараетъ гнѣвъ боговъ.

Мы не скажемъ, чтобы характеръ римлянина былъ симпатиченъ. Онъ былъ слишкомъ жестокъ, даже порою неуклюжъ. Римъ былъ тираномъ идеи, и достигая данную цѣль, доводилъ ее до конца, не стѣнялся никакими средствами. Но пока расстройство не коснулось Рима, пока, слѣдъ за тѣмъ, новый, свѣжій христіанскій элементъ не пошатнулъ старый Олимпъ, до тѣхъ поръ онъ крѣпко держалъ своей приверженности къ традиціонной покорности разъ выработанныхъ принциповъ.

Основная идея Рима — покорность главы рода, покорность безусловная, слѣпая. *Pater familias* былъ единственный собственникъ состоянія семьи, — онъ могъ утопить безобразнаго ребенка, могъ кинуть его на произволъ судьбы только потому, что онъ родился, окруженный неблагоприятными пророчествами авгуристовъ. Взрослый сынъ не выходилъ изъ подъ отцовскаго начальства: *patria potestas* во всей силѣ оставалась до самой минуты смерти владыки, или прекращалась съ лишениемъ его правъ состоянія. Сынъ могъ приобрести состояніе, — но оно принадлежало отцу. — Но едва только сынъ поступалъ въ отправление обязанностей гражданина, самъ отецъ склонился передъ его властью. Старый полководецъ Фабій Куиктаторъ, занимавшій низшую должность относительно своего сына — консула, однажды получилъ отъ послѣдняго грозный приказъ — сойти съ лошади при встрѣчѣ, какъ того требовало постановленіе закона. И тотъ съ радостью повиновался, сказавъ, что искреннее его желаніе — видѣть сына, точно исполняющаго обязанности, порученную ему Римомъ.

II.

По роду съ *pater familias* чужъ ли не на ранней ступени уваженія въ семьѣ, стояла мать семейства *„mater familias“*, признаваемая какъ *„uxor“*, „domina.“ На ней лежало управление всѣмъ домохозяйствомъ, за одну ее стоялъ законъ и ограничивалъ относительно своего мужа. Отецъ, распоряжавшійся дѣтьми и рабами какъ до-

машнею утилярю и пьянымъ скотомъ, ильбишій право умертвить новорожденнаго, или подкинуть, — онъ преклонился передъ могущественнымъ, противоѣвствомъ материнской любви. На женщину — *„matrona“* цѣлкомъ возложена была въ Римѣ обязанность воспитанія дѣтей. Отсюда — то огромное вліяніе, которое имѣла женщина въ семьѣ и которымъ она никогда не пользовалась не только на постокѣ, но даже и въ Гречии. Пестрое отношеніе половъ въ Римѣ вело къ свободному заключенію браковъ по взаимной склонности и любви. Брачная жизнь освящалась такъ сказать законами, потому что холостяки платили особую подать, *„uxorium“*; по конечно, свобода браковъ распространялась только на свободные классы, а рабамъ предоставлялось просто сожителство, *„contubernium“*. Законный же бракъ, *„justum matrimonium“*, былъ двухъ родовъ: въ одномъ случаѣ — жена освобождалась отъ власти своего отца и переходила во власть мужа, перенѣвши свое дѣвическое имя на новое и приносилъ съ собою приданое; въ другомъ случаѣ, — она не выходила изъ своего рода и сохраняла за собой права и преимущества. Брачный церемоніаль, какъ и всюду у народовъ древности и особенно тамъ, гдѣ въ семьѣ первенствующій голосъ принадлежитъ женщинѣ, былъ обставленъ множествомъ суевѣрій, прирѣтъ и обрядовъ. Назначили за долго день брака, наблюдали со страхомъ и трепетомъ за тѣми прирѣтами, которые несутъ съ собою масса случайностей въ широкой, разнородной городской жизни. Облеченное небо, зѣва заползши въ дождь, крикъ ибѣуха въ неурочное время, — все это влекло за собою всевозможныя догадки и прорицанія. Послѣ помолвки, т. е. торжественнаго предложенія со стороны жениха, родители или опекуны невесты созывали родственныхъ свѣтхъ и жениховыхъ ильбишій объѣдъ. Это было одно изъ самыхъ свѣтлыхъ торжествъ Рима, и самый трауръ сныался на этотъ день. День брачнаго торжества начинался опять-таки съ гаданій, которыя производились пресловутыми *„auspices“*. Невѣста соблюдала трогательный и глубоко осмысленный обрядъ посвященія своихъ дѣтекихъ любимыхъ вещей домашнимъ богамъ — *„menae“*. Въ присутствіи десяти свидѣтелей заключался брачный контрактъ, при чемъ невеста выражала свое желаніе. *„Divortium“* — разводъ практиковался въ Римѣ очень часто и не преслѣдовался законами, потому-то разводы такъ были часты. Жена переходила въ законную

власть мужа черезъ годъ послѣ брачнаго обрада, если она въ теченіи этого времени ни разу три ночи подъ ридъ не почевала внѣ дома. Чистота брака хотя и соблюдалась первое время у римлянъ очень строго, но во времена империума, при общемъ упадѣ нравственности, на невѣрность жены смотрѣли, какъ на дѣло обычное и даже необходимое. Цѣлый хвостъ поклонниковъ считался признакомъ ума и красоты въ большомъ свѣтѣ, хотя и тогда мы встрѣчаемъ примѣры исключительные—благороднаго цломудрымъ матронъ.

Ш.

Появленіе на свѣтъ младенца влекло, конечно, за собою цѣлый рядъ необходимыхъ обрядовъ. Новорожденного пеленали, клали въ колыбель, на девятый или восьмой день давали имя, при чемъ ребенокъ получалъ въ даръ невозможные имулеты: мечи съ именемъ отца, топоры съ именемъ матери, изображенія животныхъ, звѣздочекъ и пр.,—все это напавало на шею, при чемъ немаловажную роль играла bulla—золотая ланка, присутствуя впрочемъ только ребенку аристократическаго семейства. Выборъ имени былъ дѣломъ сложнымъ; въ Римѣ не практиковался греческій обычай называть ребенка въ честь отца или дѣда. Здѣсь существовало семейное имя-попекъ, которымъ равно назывались мужчины и женщины, принадлежавшіе къ одному племени, но въ тоже время каждый членъ семьи носилъ свой собственный пропонекъ, которыхъ въ Римѣ въ сущности было очень немного—не болѣе 20-ти. Кромѣ того существовали еще cognomina, прозвища, присущія перѣдко цѣлому роду, напр. къ имени знаменитаго поэта Публия Овидіа—присоединено было прозвище Naso—толстоносый. Поэтъ Гораций имѣлъ прозвище Flaccus—вислоухій. Громкое имя Цицерона (Cicer—горохъ) произошло отъ той случайности, что у его прадѣда была бородавка съ горошину величины. Эти

cognomina обыкновенно употреблялись въ обществѣ; пропонекъ составляло исключительную черту вѣжливаго, почтительнаго обращенія.

Когда ребенокъ начиналъ твердо держаться на ногахъ, на него надѣвали такъ назыв. toga praetexta, отороченную пурпуромъ, что опитъ такъ, подобно ланкамъ, было присуще только знатымъ семьямъ. Выйдя изъ попеченія матери, ребенокъ начиналъ учиться въ школахъ, куда ходилъ въ сопровожденіи раба и гдѣ учились мальчики и дѣвочки вмѣстѣ. Собственно домашнее воспитаніе было болѣе нравственное,

чѣмъ образовательное: дѣти вънушали религіозность, развивали патриотизмъ, учили ѣздить верхомъ, плавать и стрѣлять. Задачи римскаго воспитанія были пѣсколько иныи чѣмъ въ Греціи. Греки развивали не только силу, но и грацію и пластичность движенія. Римъ требовалъ отъ гражданина только воинскихъ доблестей (virtus), которыя были идеаломъ истѣхъ добродѣтелей. Какъ это ни странно, но курсъ наукъ въ римскихъ школахъ для дѣвочекъ былъ болѣе обширенъ, чѣмъ для мальчиковъ. Къ обычному курсу чтенія и письма, кое-какихъ знаній по арифметикѣ, да, быть можетъ, по исторіи, для дѣвочекъ присоединилось искусство игриль. Въслѣдствіи, когда греческое вліяніе сказало во всей силѣ, въ школахъ былъ введенъ греческій языкъ;—до той поры греческіе классики были изучаемы въ переводахъ, въ-

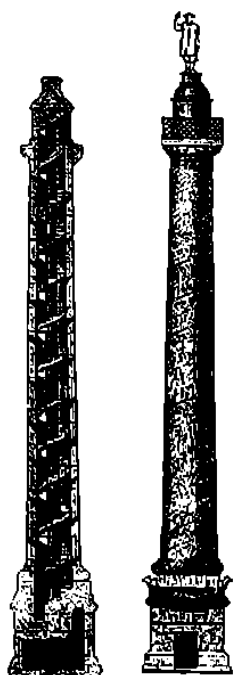


Рис. 94. Колонна Траяна.

роютно плохихъ и грубыхъ. Мальчики посылались въ школу лѣтъ семи. Изученіе чтенія и письма представляло легкость потому уже, что слова писались также какъ произносились. У практическихъ римлянъ быстрота письма цѣнилась болѣе чѣмъ каллиграфія. Самый процессъ преподаванія велся довольно строго. Если мальчикъ пропускалъ при ученіи одну букву—его сбѣли. Одинъ поэтъ рассказываетъ, что еще прежде чѣмъ заюнуть вѣтухи, воздухъ Рима оглашался криками мальчишекъ, наказанныхъ школьными учителями, и только въслѣдствіи, въ I-мъ столѣтіи до Р. Х., этотъ жестокий обычай былъ уничтоженъ.

Въ шестнадцать лѣтъ, юноша снималъ съ себя ладонку, посвящавъ ее пенатамъ, дѣтскую тогу сѣпялъ на toga virilis, — и въ этомъ бюлоснѣжномъ одѣяніи шелъ въ Капитолій, вѣбствъ съ молодыми людьми, справлявшими въ тотъ-же день

IV.

Если pater familias имѣлъ неограниченную власть надъ дѣтми, то какова же была его власть относительно рабовъ! До



Рис. 96. Траянова колонна и окрестности (въ настоящее время).

свое совершеннолѣтіе, — и тѣмъ приписалъ установленнымъ жертвы.

насъ дошелъ возмутительный разсказъ о знаменитомъ Полліонѣ, любителѣ морскихъ милогъ, которыхъ онъ прикармливалъ живыми человѣческими мясомъ. Извѣстенъ случай, когда на званомъ обѣдѣ, въ присутствіи императора Августа, рабъ не-

чаянно разбить драгоценный хрустальный сосуд; Поллион приказал бросить его из сада к мипогамъ и даже просьбы са-мого Августа не тронули почтеннаго патри-ция. Тогда взбѣшенный императоръ, пере-бивъ всю хрустальную посуду, велѣлъ шыр-нуть ее из сада. Какъ въ Греціи граж-данина каралъ законъ не только за смерть раба, но и за жестокое обращеніе съ нимъ, такъ римскій законъ предоставлялъ госпо-дину поступать съ своимъ невольникомъ рѣшительно какъ ему будетъ угодно. Въ первый премена Рима—рабъ считался чужи-ми не членомъ семьи: ѣлъ и пилъ со своимъ господиномъ, да и работалъ на-равнѣ съ нимъ; но послѣдствіемъ могуще-ства Рима развилось жестокость; равно-вѣрно съ богатствомъ стало возрастать и число рабовъ, доставлявшихся отовсюду изъ самыхъ дальнихъ провинцій имперіи. Отсюда дешевизна рабовъ: бѣднѣйшій рим-лянинъ могъ купить раба за безцѣнокъ. Жестокосердность ихъ властителей прости-ралась до того, что старухъ, увѣчныхъ рабовъ продавали за гроши, отрывая та-кимъ образомъ нѣрѣдко отъ семьи и роди-ны старика, которому оставалось прожить уже очень недолго.

Плутархъ съ неодобреніемъ говоритъ: „и не продать своего рабочаго поля, если онъ старъ; какъ-же и продать бѣднаго старика за ничтожную монету, — это бу-детъ равно бесполезно и для меня, и для покупателя.“ Поистинѣ, почему въ Римѣ сложились поговорка, что у каждаго чело-вѣка столько праговъ, сколько рабовъ. По-ложеніе несчастныхъ было въ большинствѣ случаевъ возмутительно: ихъ даже на ра-боты отправляли скованными, у воротъ рабъ-приоратникъ сидѣлъ на цѣпи, какъ собака. Капелъ, чужаки во время работы показывались ударами плети. Ихъ сѣкли прутьями, бичами, ремешными кнутами съ острыми крючками на концахъ, которые при экзекуціи вырывали кусками мясо. Чтобы наказуемые не могли сопротивлять-ся—ихъ подвѣшивали къ потолку, оття-гивая ноги тяжелыми грузомъ. Смертнал казни для рабовъ практиковалась почти всегда въ одномъ видѣ: ихъ раскидали на крестѣ, такъ какъ крестъ считался са-мымъ позорнымъ орудіемъ пытки. Казни этой подвергались грабители съ большою дорою, разбойники, воры, мошенники и вообще праги государства низшаго сорта, которыхъ (по выраженію Ренана) римляне не удостоивали чести убійноенія мечомъ. Потому то и Христосъ былъ приговоренъ къ крестной смерти и экзекуцію падъ-

нуть поручили римскимъ солдатамъ, какъ людямъ ex professio отиѣнно свѣдущимъ въ челоуѣкоубійствѣ. Основная идея крест-ной смерти состояла не въ томъ чтобы убить осужденнаго нанесеніемъ ему рѣ-шительныхъ ударовъ, ранъ, а въ томъ, чтобы, пригвоздивъ негоднаго раба къ по-зорному столбу за руки, которыхъ онъ не умѣлъ употребить въ дѣло, оставить его на этомъ деревѣ гнить. *)

Пища для рабовъ выдвигалась самая грубая—полусгнившал масляна, иногда со-леная рыба и уккусъ, хлѣбъ въ зернѣ, которое они должны были сами молотъ,—состояла изъ обычную пищу. Одежда была самая примитивная, и черные невольники нѣрѣдко ходили въ одномъ полотняномъ передникѣ. Но у римскихъ оптиматовъ, владѣвшихъ иногда 20-ю тыс. и болѣе рабовъ, нѣрѣдко рабская свита ходила въ разноцѣтныхъ одеждахъ, или соотвѣт-ствовавшихъ той партіи цирка, къ которой принадлежали ихъ владѣтели, или пред-ставлявшихъ ихъ національный костюмъ, свойственный ихъ далекой, восточной или полуденной родинѣ. Конечно, и въ сельскія работы были положены на рабовъ; ко-нечно, работы эти были еще тяжелѣе чѣмъ работы городскія. Монасть въ категорію сельскихъ рабовъ (Familia rustica) счита-лось наказаніемъ, которое практиковалось въ томъ же видѣ еще не такъ давно въ южныхъ Штатахъ Америки, гдѣ рабы въ наказаніе низывались на хлопчатобуажный плантаціи. **)

Жестокосердность римскаго характера не-олько раздѣлялась даже матронами: онѣ такъ-же хладнокровно какъ и мужья отсылали рабовъ и рабынь для наказанія и на смерть. Римскія дамы даже сами обладали нѣкоторымъ орудіемъ пытки—острою иглою, которой онѣ прокалывали ладони несчастнымъ дѣвушкамъ, печально выдернувшимъ полосокъ по времѣ приче-сыванія головы. Во время туалета рабыни были обнажены до пояса именно въ ви-ду того, чтобы удобнѣе было дамамъ ца-ранать и колоть имъ шею и плечи. Овидій возмущается такими правами, говоря, что несчастныя горничныя, обливаясь слезами и кровью, проклинали въ душѣ своихъ вла-стителейницъ, принужденны убирать изъ носовъ или раскрывать нѣтъ щеки.

Если въ Греціи возможно было бѣгство раба изъ одного государства въ другое, въ

*) Ренанъ—Жизнь Иисуса, гл. 22.

**) Уэлькенетъ.

виду скученности и малоземельности этих государств, особенно в военное время, то в римской империи, в виду единства власти и закона, а также и обширности территории, — подобное бытие было физически невозможно. Ввиду рабу никто не мог дать права дать приюта; на работах, вероятно, как теперь на собаках, был надеть ошейник с именем владельца и общением награды за его поимку и приводить к господину *).

К высшему разряду работ принадле-

жали толпы карликов и уродцев, даже врожденных. (Последнее не чуждо и нам: еще в очень недавнюю пору в поместичьих домах содержалась вероятно целая фаланга дурь и шутовъ.) По мере перехода от простоты к роскоши, категория работ увеличивалась, специализировались и в конце концов дали даже сформированный класс работ *servi literarii*, к которым пришла учиться аристократия.

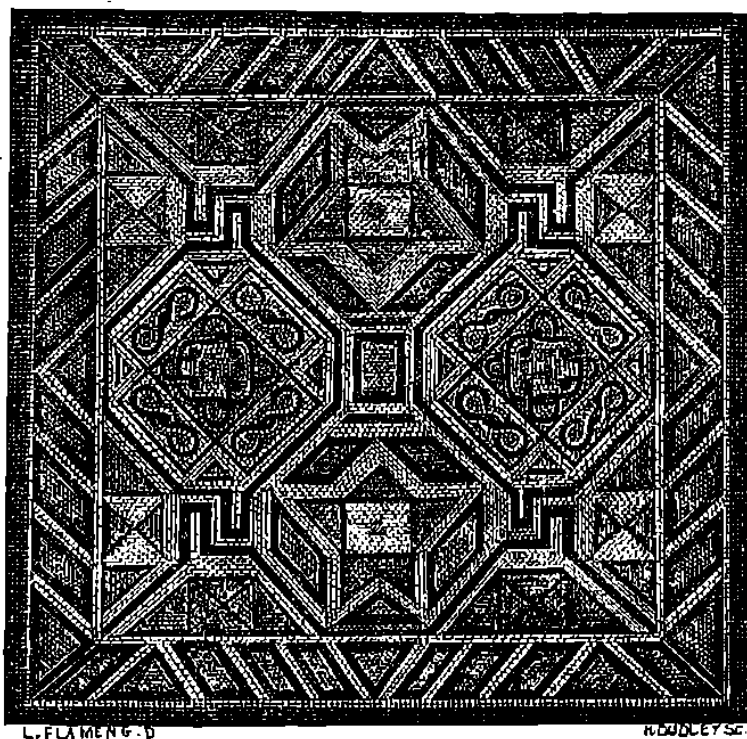


Рис. 86. Мозаика.

жали управляющие, секретари, чтецы, подзиратели и даже воспитатели детей и художники, а к числу последних причисляли тапцовщиков и докторов. В сонме работ содержалось огромное количество мальчиков, преимущественно коротеньких, роскошно одетых, украшенных перстнями, служивших за столом и в спальнях. Для забав существовали

У.

То уважение, каким пользовалась римская женщина и в семье и даже в государстве, влияние, которое она оказывала на детей и мужа, ставили ее, как мы видели, на высокую ступень общественного положения. Институт весталок, учрежденный в глубокой древности и официально введенный Нумой Помпилием, представляет нам ту высшую

*) Приведу надпись: „И бажалъ. Держи меня. Если возвратишь меня владельцу моему (има режь), получишь такую-то награду.“

степень общественной іерархіи, которую могла въ Римѣ занять жепщина. Въ весталки, какъ извѣстно, избирались только свободно-рожденныя дѣвицы отъ 6-ти до 10-ти-лѣтняго возраста. Дѣвочки должны были быть красивы, — свободны отъ тѣлесныхъ недостатковъ. Верховный римскій жрецъ, pontifex maximus, бралъ какъ плѣнницу, избранную дѣвушку изъ родитель-

скихъ весталокъ, подготавливая себя къ тому высокому служенію, къ которому ее обрекла судьба; слѣдующія 10 лѣтъ она служила, какъ жрица, въ храмѣ, ненарушимо храни объѣтъ дѣвственности и поддерживая огонь на алтарѣ. Выйдя черезъ 30 лѣтъ изъ монастыря Весты, она имѣла право вступить въ бракъ; впрочемъ бракосочетанія весталокъ были рѣдки. Жен-



Рис. 97. Античная живопись. Флора.

скаго дома, произноси при этомъ обычную фразу:

— Те, amata, cupio!

т. е.: тебя, возлюбленная, похищаю.

Эпитетъ этотъ — возлюбленная — былъ присущъ весталкамъ до все время ихъ служенія. Въ случаѣ несогласія родителей отдать дѣвушку, вербовка совершалась съ помощью жеребья. Поступивши въ храмъ Весты, дѣвочка 10 лѣтъ училась у стар-

шина въ 36—40 лѣтъ, при южномъ, скоро умирающемъ типѣ, едва ли могла найти, несмотря на высокое положеніе, мужа. Дѣйствительно, общественное положеніе весталки было настолько высоко, что при встрѣчѣ съ нею на улицѣ, ей съ почтеніемъ давалъ дорогу самъ консулъ и его ликторы съ почтеніемъ преклонили свои „пучки" (fasces). Случайная встрѣча съ ней освобождала преступника отъ казни.

Ей доверяли высшіи государственныя тайны, завыщанія. Свидѣтельства весталки принимались безъ присяги. Протекціи ея добивались важнѣйшіе чиновники государства. За оскорбленіе весталокъ назначалась смертная казнь. Онѣ были полныи пластичальницы своего имущественнаго цѣпа, имѣли право на самыя почетныя мѣста въ театрахъ, ѣздили по улицамъ на своихъ колесницахъ, а когда шли пѣшкомъ, — ликторы расчищали передъ ними дорогу.

Но въ замѣнъ за этотъ почетъ — дѣ-

ній сопровождался большою торжественностью.

Первою весталкою въ Римѣ считалась мать Ромула и Рема — Рея Сильвія, дѣти которой произошли, какъ извѣстно, отъ бога. Весталокъ при Нумѣ — было всего четыре, затѣмъ было прибавлено еще двѣ и вплоть до паденія Римской имперіи это число *шесть* оставалось тѣмъ же. Одежда весталокъ состояла изъ длиннаго, вышитаго по краямъ пурпуромъ костюма, съ широкими головными повязками. Перваго марта каждый годъ возобновлялся огонь

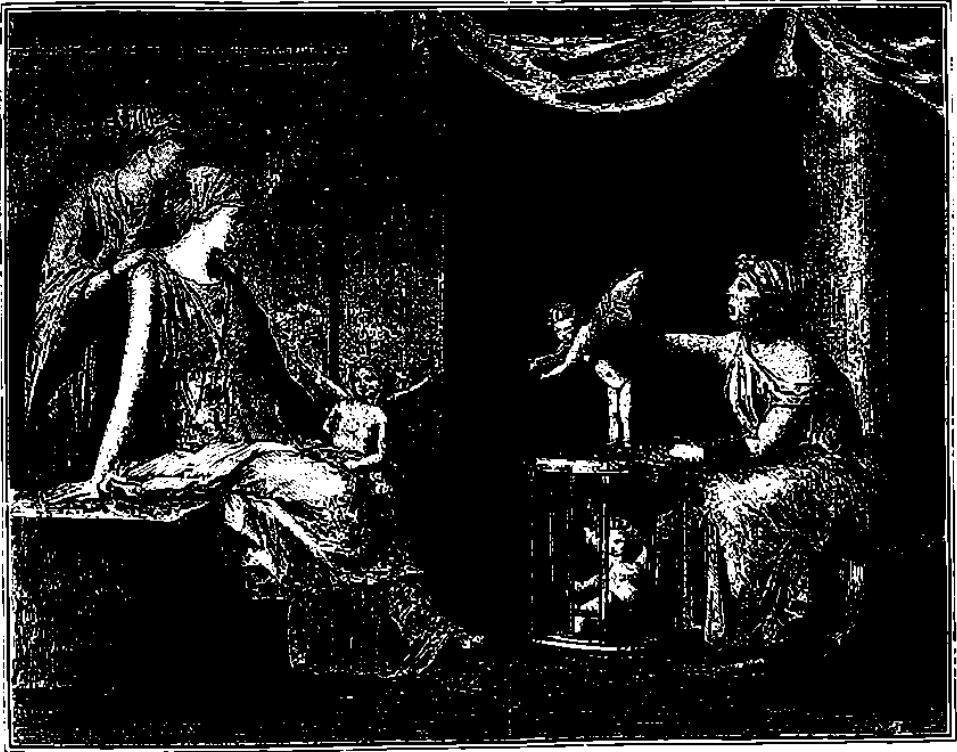


Рис. 98. Античная живопись. — Продащица Амуровъ.

вушка несли огромную отвѣтственность за свое служеніе въ храмѣ: если огонь потухалъ въ алтарѣ — виновную нещадно сѣкли, при чемъ экзекуцію долженъ былъ совершать самъ верховный жрецъ. Еще болѣе ужаснымъ образомъ наказывалось нарушеніе обѣта безбрачія. Виновнаго заставляли плетью па смерть, а дѣвушку уводили на такъ называемое „поле печестивыхъ“ (*campus sceleratus*) и здѣсь, обрѣзавъ волосы, бросали въ яму, гдѣ она, замурованная, должна была умирать голодною смертью; обрядъ этого зарыва-

на алтарѣ Весты, причемъ его добывали трепаніемъ двухъ кусковъ сухаго дерева. 9-го мая былъ праздникъ Весты (*Vestalia*); въ этотъ день ни для кого недоступный храмъ Весты растворялъ свои двери для жепицингъ, которыя безъ сандалій сходились сюда испросить благословенія богини. Въ сущности *Vesta*, по гречески *Ἑστία*, была богинею домашнего очага. Это была самая популярная богиня, — центръ семьи, удовлетворявшая, какъ нельзя лучше, древне-установившіеся принципамъ чистоты и правдивости.

Взгляд римлянина на богов был совершенно отличен от религиозного воззрѣнія грека. Эллины воплощали боговъ въ человѣческіе образы; у него боги дрались, мирились, воплощались передъ глазами смертныхъ, даже жили среди нихъ. Мифологія грека представляетъ живую, нестройную вереницу разсказовъ, отъ которыхъ вѣетъ молодостью и свѣжестью неиспорченной народности. Римскія божества были отвлеченные абстракты, материализація которыхъ была чуждымъ. Римскій мифъ ограничивался тѣмъ, что у простой смертной, въ силу благоволенія къ ней какого либо бога, рождался мальчикъ, который совершалъ изумительные подвиги и оживлялъ жизнь такимъ же страннымъ образомъ, какъ и родился; тогда его начинали боготворить, считая, что почестями воздаваемыми умершимъ, можно принести успокоеніе душъ великаго человѣка. Культъ мертвыхъ въ Римѣ былъ чрезвычайно простъ и логиченъ. Умершіе люди переселились въ мрачное подземное убжище, гдѣ жили, или вѣрнѣе прозябали, на сонныхъ берегахъ спокойной Леты, печальные, полные меланхоліи, надѣясь на измѣненіе участи своей къ лучшему только въ силу молитвъ, оставшихся на землѣ родственныхъ. Величайшимъ горемъ и несчастіемъ считалось въ римской семьѣ пренебреженіе панихидами: это было оскорбленіе не только тѣни усопшаго, но и всего загробнаго міра. Почести умершему воздавались на домашнемъ алтарѣ Пенатовъ. Нежеланный римлянинъ, явившійся въ загробное царство холостикомъ, нанеслъ оскорбленіе душамъ предковъ, и всѣ съ презрѣніемъ отворачивались отъ него. Потому-то несчастіемъ и преступленіемъ считалась холостая жизнь.

Вообще отношенія римлянъ къ своимъ божествамъ были не лишены того меркантильнаго практическаго духа, который былъ имъ такъ присущъ. Молитва божеству, жертвоприношеніе ему—были своего рода валюткой, за которую богъ обязанъ былъ испосылать благоденствіе. Традиціонный долгъ (religio) ограничивался внѣшнимъ совершеніемъ обрядовъ—прописаніемъ молитвъ. Внутренней религиозной вѣры римскій культъ не требовалъ—боги *хотятъ*, чтобы имъ приносили жертвы, отчего же это не исполнить, тѣмъ болѣе что за неисполненіемъ этого слѣдуетъ награда? Отсюда практическая уловка—обойти старымъ установленіемъ, заставляя ихъ одной внѣшней формой. Если по

обряду требовалось принести извѣстное количество *головъ* животныхъ въ жертву, то не все ли равно принести такое же количество головъ теспоку; если требуется принести тельца,—возможно сдѣлать обликъ его изъ тѣста. Боги у римлянина были гдѣ-то въ сторонѣ; унылые, недовольные, не имѣвшие внѣшнего облика, они тѣмъ не менѣе были болѣе чѣмъ многочисленны. На первый взглядъ сонмъ римскихъ божествъ имѣетъ много общаго съ греческимъ Олимпомъ, но это сходство исчезаетъ при внимательномъ разсмотрѣніи. Культъ Рима былъ безъ сомнѣнія самостоятельнымъ и основныя принципы имѣлъ въ далекомъ прошломъ, за долго до общенія съ Греціей. Римлянамъ были чужды общія представленія арійскихъ племенъ о божественныхъ силахъ природы. Конечно, на первомъ планѣ въ Римѣ стоялъ Юпитеръ—громовержецъ, тотъ же греческій Зевсъ, затѣмъ шла Веста, Марсъ—покровитель брани, Геркулесъ—греческій полубогъ, пользовавшійся въ Римѣ большимъ почетомъ, Церера—покровительница полей, Минерва, Юнона, Діана, Венера, Сатурнъ, Нептунъ и Меркурій, всѣ эти божества отчасти брали у грековъ нѣкоторыя атрибуты, но формировались самостоятельно, приравливаясь къ потребностямъ и прищамъ Рима. Внѣшняя картинность и блескъ религиозныхъ процессовъ, какъ и вообще страсть ко всякимъ зрѣлищамъ, была присуща настолько жителямъ иппонискаго полуострова, что, пожалуй, мы можемъ уловить ее и теперь въ итальянской приверженности къ религиознымъ процессамъ и служеніямъ главы католицизма. Главнѣйшими жрецами древности считались жрецы Юпитера, Марса и Квирина (божества римскаго конейщика вообще). Служение женскимъ божествамъ совершалось женами жрецовъ (flamines и flaminicae). При первыхъ царяхъ высшимъ жрецомъ былъ конечно самъ представитель власти, а высшей жрицей—его жена.

VI.

Постепенное увеличеніе численности алтарей повело за собой расширеніе коллегій жрецовъ—высшихъ хранителей религиозныхъ знаній, посредниковъ между людьми и богами. Наиболѣе древней коллегіей считалась коллегія авгуровъ или ауспичесей. Обязанность авгуровъ заключалась въ томъ, чтобы съ помощью наблю-

депій надъ полетомъ и крикомъ птицъ называть полю боговъ. Издавна укоренившееся правило — не начинать никакого важнаго дѣла не испросивъ предварительно мнѣнія божества, повело, конечно, къ усиленному развитію августва. Позднѣе, когда религіозность утратила свою первоначальную чистоту, въра въ авгуровъ поплатилась и они лишились своего значенія. Другой классъ жрецовъ, прѣролтно перемедшій въ Римъ изъ Этруріи — институтъ гаруменцевъ, былъ отчасти схожъ съ предъидущимъ институтомъ. Гарумены гадали по внутренностямъ животныхъ приносимыхъ въ жертву; коллегіи ихъ разрослись все больше и пріобрѣли при концѣ республики такое значеніе, что безъ нихъ не обходилось ни одно жертвоприношеніе; они считали себя несравненно выше авгуровъ, предсказанія ихъ отличались большей точностью, хотя они и не достигали того почетнаго положенія, котораго сужили достигать авгуры, въ коллегію которыхъ былъ выбранъ самъ Цицеронъ.

Огромной важности коллегію, наблюдавшую за календаремъ, слѣдовательно, занимавшуюся астрономіей, коллегію хранившую священное преданіе, составляли такъ называемые понтифексы, успѣшнѣе захватить въ свою власть высшую іерархическую должность Рима. Коллегія эта состояла изъ пяти, впоследствии 10 членовъ, старшина которыхъ назывался pontifex maximus. Обычная ассимиляція боговъ покоренныхъ народовъ, пріобщеніе ихъ къ богамъ римскимъ — повело къ обширному распространенію всевозможныхъ культовъ въ Римѣ, и тутъ практическій расчетъ возможно большаго сближенія національностей стоялъ на первомъ планѣ. Храмы греческимъ, египетскимъ и восточнымъ божествамъ хотя и породили религіозную терпимость, но выветъ съ тѣхъ пореки къ совершенному безвѣрію. Но мѣръ ослабленія религіознаго чувства, богослуженіе становилось все помпезнѣе, жертвоприношенія обрадвались въ роскошные ишры, весь религіозный обрядъ превратился въ торжественное зрѣлище. Восточные культы вторгнулись въ національную религію настолько, что явилась необходимость остановить этотъ наплывъ формальныхъ образовъ. Но это не привело ни къ чему. Съ одной стороны — чувственный культъ Цибелы, а съ другой — всевозможныя восточныя мистеріи и чародѣйства — привлекали къ себѣ массу послѣдователей. Паденіе нравственности дошло до того, что въ концѣ II-го и въ началѣ I-го

столѣтіи до Р. Х., въ Римѣ явились чело-вѣческія жертвоприношенія и сенатъ принужденъ былъ обнародовать законъ, воспрещающій эти жертвы.

Что касалось до образа жизни конте-рова жреца (Flamen Dialis), который стоялъ такъ высоко по мнѣнію народа и который былъ лицомъ чрезвычайно попу-лярнымъ въ эпоху полнаго разцвѣта Ри-ма, то онъ отличался самымъ строгимъ формализмомъ; онъ не имѣлъ права ѣздить на лошади, не могъ даже касаться до пел, такъ какъ лошадиная печень считалась идолитой; онъ ни до чего нечистаго не могъ дотронуться: ни до кислаго тѣста по прѣямъ броженія, ни до собаки, ни до труна, ни даже до сыраго мяса и бобовъ, такъ какъ послѣдніе были посвя-щены подземнымъ богамъ; на его постель пикто не имѣлъ права ложиться кромѣ него; самъ онъ не могъ провести болѣе трехъ ночей внѣ дома, долженъ былъ стричь волосы и бороду, причежь парик-махерскія обязанности могъ производить только слободно - рожденный и не иначе какъ мѣднымъ инструментомъ. Обрѣзки волосъ и ногтей зарывались подъ фрукто-вымъ деревомъ; на одеждѣ его нигдѣ не могло быть узла и даже ничего похожаго на узелъ; онъ не могъ себя украсить виноградной лозою, потому что узелки ея закручиваются въ кольца. Его одежда должна была быть изготовлена его женою, вса собственноручно; жениться онъ могъ только однажды законномъ бракомъ, не имѣлъ права развода и, въ случаѣ смерти жены, обязанъ былъ оставить свой высокій постъ. *)

Flaminica — жрица Юноны — носила длин-ную шерстяную одежду, настолько длинную, чтобы нога отнюдь не могла мелькнуть изъ подъ пел; поэтому она не могла исхо-дить на высокую мѣстность; ея обувь изго-товлялась изъ шкуры жертвеннаго живот-наго.

Понтифексы были хранителями обще-ственного религіознаго преданія въ отли-чіе отъ другой коллегіи, заведывавшей бо-гослуженіемъ иностранныхъ боговъ (dii peregrini). Главнымъ культомъ греческой религіозности, былъ въ Римѣ культъ Апол-лона, члены котораго назывались sacerdo-tes Apollinis.

Значительный интересъ представляетъ еще коллегія феціловъ, въ составъ которой

*) Вейсъ.

принималась только высшая аристократия Рима. Коллегия эта была въ нѣкоторомъ родѣ дипломатическій корпусъ; феціалы собирались для обсуждения государственныхъ союзовъ и договоровъ и для объявленій войны. Они исполняли должность представителей націй, прїѣзжая на границу владѣній того народа, который нарушилъ разъ постановленное условіе. Преступивъ границу римскихъ владѣній, глава посольства призывалъ въ свидѣтели Юпитера, что требованіе его справедливо и что, въ противномъ случаѣ, онъ никогда не увидитъ отечества. Недовольство и требованіе Рима онъ по обычаю выражалъ нер-

бросая копьё въ *columna bellica* *), помѣщавшуюся при одномъ изъ храмовъ Рима. Непосредственное же объявленіе войны возлагалось на главнокомандующаго тѣхъ войскъ, которыми были стянуты на границу.

Богослужебный обрядъ въ Римѣ состоялъ, какъ и въ Греціи, изъ молитвъ, жертвоприношеній, пѣсенъ, пировъ, игръ и плясокъ. Жертвенное животное подвозилось тихо къ алтарю, все украшенное цвѣтами, облитое драгоценными маслами; убивали животное молотомъ и перерѣзали ему пожемъ горло; собранная въ сосудъ кровь возливалась на алтарь, внутренно-

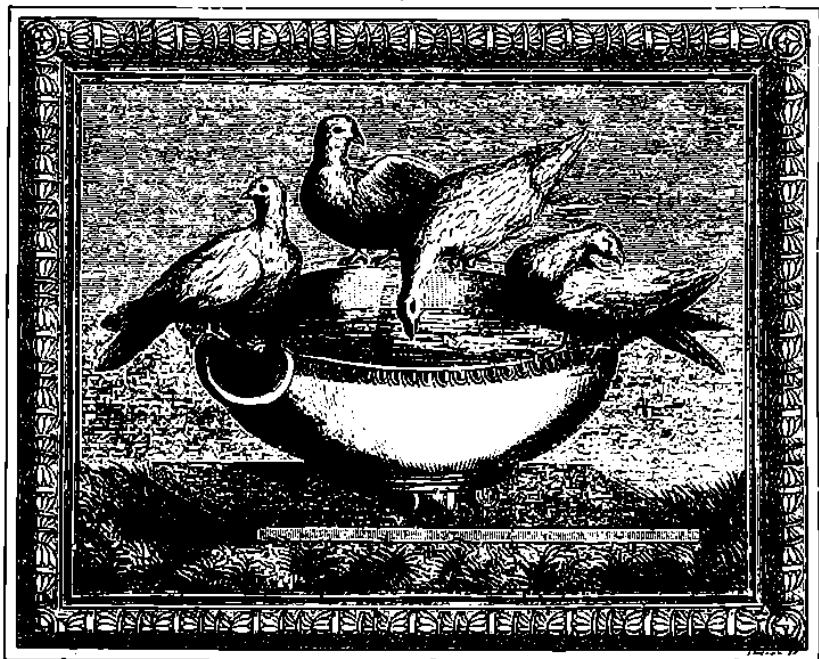


Рис. 99. Античная живопись. — Голуби.

вому вѣтрѣнному иностранцу, повторилъ ихъ у городской заставы, излагалъ ихъ предъ лицомъ представителей народа на площади; если желаемого отбѣта для удовлетворенія представителей города въ теченіи извѣстнаго времени не было, феціалы возвращались въ римскій сенатъ съ донесеніемъ. Если сенатъ находилъ необходимымъ объявить войну, то посольство споспѣшало на границу и, обмочивъ копьё въ кровь жертвеннаго животного, кидало его черезъ границу въ присутствіи трехъ свидѣтелей. Когда римскія владѣнія расширились, обрядъ этотъ принялъ совершенно символическую форму и главный феціалъ

сти, облитый благовоніемъ, сжигался, мясошло на обѣдъ жрецамъ, а если жертвоприношеніе было частное, то на домашній обиходъ. Одежда совершавшихъ религиозные обряды была бѣлая, что обозначало чистоту помысловъ; бѣлыми должны были быть и жертвенныя животныя, кромѣ тѣхъ случаевъ, когда приносились жертвы подземнымъ богамъ: для послѣднихъ избиралось черное животное; молящіеся украшали себѣ голову вѣнкомъ, если богослуженіе совершалось по греческому уставу,

*) Воинственный столбъ.

и покрывали того, если служили по уставу римскому. Мужчины, въ большинствѣ случаевъ, молились стоя, женщины на коленяхъ, обратившись лицомъ къ востоку; воздымали руки впередъ, если молитвы обращались къ небожителямъ, и касались земли, если моления шли по адресу боговъ подземныхъ. Въ моментъ жертвоприношенія должно было царствовать глубокое молчаніе; случайно произнесенное слово могло освернить святость церемоніи. Можетъ быть въ виду того, чтобы подобное обстоятельство не смутило обряда, былъ введенъ обычай играть на флейтѣ. Жертвенныхъ животныхъ, какъ и вездѣ, выбирали безъ порока, обращалъ вниманіе на его миролюбивый характеръ, чтобы оно не сопротивлялось у алтаря. Богослужения

VII.

„Хлѣбан зрѣлищъ!“ *Panem et circenses!*“ вотъ обычный крикъ римской черни. Ей зрѣлища были необходимы—они вошли въ ея плоть и кровь. Историческія условія сложились такъ, что греческія олимпійскія состязанія пріобрѣли у нихъ характеръ безразвратный и ужасный. Во имя игры терпѣлась тиранія; устраивалъ игры, добиваясь популярности. Циркъ—это былъ главный путь жизни римскаго народа.

Первоначально римскія игры, конечно, не отличались тѣмъ блескомъ, который имъ былъ приданъ впоследствии, и заключались, подобно греческимъ, въ обычныхъ воинскихъ упражненіяхъ, бѣгахъ, кулачномъ бою, жи-

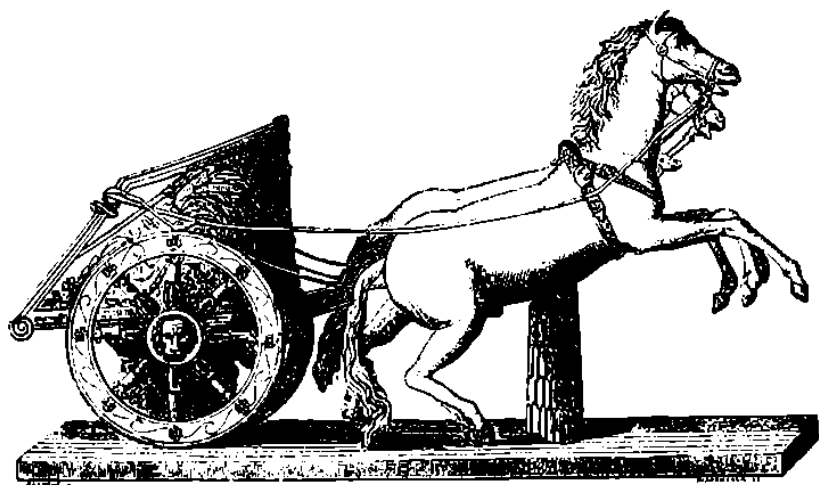


Рис. 100. Егровая колесница.

игры, установленныя еще въ древнѣйшія времена и потребовавшія себѣ отдѣльнаго помѣщенія (*circus maximus*), развились въ огромныя *ludi-circenses*; принималъ все болѣе и болѣе широкіе размѣры, игры затягивались на четыре или на пять дней. Государство и частные люди наперерывъ устраивали ихъ, желая добиться популярности. На этой сторонѣ римскаго быта мы должны остановиться нѣсколько подробнѣе, такъ какъ она характеризуетъ какъ нельзя лучше духъ и характеръ народности.

Игры и комическихъ сценъ. Затѣмъ часть игръ, перенесенная изъ Этруріи, начала принимать чисто мѣстный характеръ, ставшая изъ религиозныхъ—народными. Въ первое время республики, устройству игръ лежало на обязанности консула, а затѣмъ перешло къ специально назначеннымъ для этого сановникамъ—эдиламъ. Огромная издержки, съ которыми было сопряжено устройство зрѣлищъ, должны были быть покрыты болѣею частью изъ собственныхъ средствъ эдильовъ, почему на эту должность преимущественно выбирались люди обладавшіе чрезмѣрнымъ богатствомъ. Но впоследствии богатѣйшіе люди припуждены были отказываться отъ эдильства въ виду тѣхъ колоссальныхъ расходовъ, которыхъ требовали все болѣе и болѣе расширя-

пился программы увеселений. Когда власть надъ римлянами перешла къ императору, то и понеченіе объ играхъ было возложено на него, для чего и учреждена особая должность заведующаго ихъ устройствомъ—*curator ludorum*.

Одна изъ самыхъ любимыхъ формъ увеселеній чисто итальянскаго происхожденія—были такъ называемыя гладіаторскія зрѣлища, зародившіяся въ Этруріи; начались они съ варварскаго обычая умерщвлять на могилѣ тирана рабовъ. Огромныя богатства знатныхъ классовъ Этруріи давали возможность этрусскимъ предаваться этимъ безправственнымъ удовольствіямъ. Впослѣдствіи уже рабовъ не умерщвляли: имъ предоставляли право биться другъ съ другомъ на жизнь и смерть, для чего ихъ специально дрессировали до необычайной крѣпости мшицы. Мѣстоудѣленіе такихъ боевъ съ могила было перенесено на форумъ, но по мѣрѣ того какъ возростало число и зрителей, и гладіаторовъ, рамка форума становилась тѣсной, она расширялась все больше и больше, пока наконецъ огромное, специально принастроенное зданіе цирка не дало возможность всему Риму удовлетворить своей страсти.

Гладіаторы подраздѣлялись на нѣсколько категорій, различавшихся характеромъ оружія и боевъ. Любимѣйшіе гладіаторы черни были такъ называемые *retarii*, изъ которыхъ одни были вооружены сѣтью а другіе, ихъ противники, — трезубцами. Одинъ старался поймать въ сѣть противника, другой же—проколотъ трезубцемъ. Обезоруженный гладіаторъ, павшій на землю, зависѣлъ цѣлкомъ отъ настроенія зрителей, которые могли даровать ему жизнь и смерть; если онъ былъ красивый и искусный боецъ, зрители, махая кусками ткани и аплодируя, требовали пощады побѣжденному, но если народъ былъ возбужденъ, если боецъ зарекомендовалъ себя съ дурной стороны и ему нельзя было надѣяться на пощаду, зрители въ молчаливой выразительной, тривіальной жестъ—знаменитый *pollice verso*,—жестъ большого пальца правой руки, которымъ словно давили нащкомое, и тогда побѣдитель возмалъ свой трезубецъ въ грудь проигравшаго. Обыкновенно игры начинались процессією (програ), которою предводительствовалъ консулъ или императоръ. Въ процессіи вели изображенія боговъ и богинь, высоко поднимая надъ толпой, въ колесницахъ, запряженной лошадыми, мулами, слонами; дымя золотыхъ и серебряныхъ курьлиницъ, огромный хоръ, толпы жре-

цовъ, отряды всадниковъ, кліенты въ бѣлыхъ тогахъ,—все это наэлектризовывало толпу при своемъ появленіи на арену,—и аплодисменты и дикіе вопли сливались въ такой бурный взрывъ восторга, который мы можемъ представить только тогда, если скажемъ, что зрителей въ циркѣ было 250 тысячъ. Видоняющіеся состязанія: и конскіе скачки, и пѣшіе бои атлетовъ, и игра въ дискъ, и простая скачка съ препятствіями и наконецъ *venatio* или охота, гдѣ страдалили дикіихъ звѣрей съ людьми или животныхъ между собой,—все это слѣдовало безъ перерыва одно за другимъ. До какихъ грандіозныхъ размѣровъ доходили такіе трагедіи, можно судить по тому, что въ пятидневной игрѣ при Помпѣи, было убито 410 леопардовъ и пантеръ, и до 500 львовъ. При Юліѣ Цезарѣ на арену выпускалось сразу до 500 львовъ. Императоръ Августъ въ своихъ запискахъ упоминаетъ, что имъ было истреблено въ циркѣ 3500 слоновъ. Чтобы легче передъ нами являлась картина римскихъ цирковыхъ зрѣлищъ, прослѣдимъ внимательно конскую скачку—одну изъ популярнѣйшихъ видовъ увеселеній, который укоренился въ Римѣ настолько, что мы въ IX вѣкѣ по Р. Х. еще встрѣчаемъ римское населеніе, подраздѣленнымъ на цирковыя партіи, носившія одежды соотвѣствующаго цвѣта.

VIII.

Между холмами Авентинскимъ и Палатинскимъ, въ небольшой ложницѣ издмается огромное зданіе цирка. Весь Римъ пустъ. Съ самаго ранняго утра сюда стекалось все. Палацію богатей и бѣдныхъ лачужки предябеля Рима—все прислали сюда своихъ представителей, до грудныхъ младенцевъ и столѣтнихъ стариковъ включительно: дома остались только больные и умирающіе.

Все въ праздничныхъ одеждахъ, съ вѣнками на головахъ. Весь циркъ: и колонны, и портки, и аркады увиты вѣянми цвѣтовъ. Во всю длину ристалища, перерѣзываетъ его пополамъ, типется *spina*, продолжалъ линію, цѣлый хребетъ изъ алтарей, статуй, группъ, обелисковъ. Зданіе окружено двумя ярусами ступеней изъ черепишаго кирпича; эти ступени—партеръ для аристократіи и фундаментъ для колоссальной деревянной надстройки, которая на своихъ скамьяхъ колоссаль-

пое количество зрителей; ни перилъ, ни ступеней, ни подмостковъ не видно въ этомъ хаосѣ одеждъ; даже палатинскіе холмы залиты моремъ народа, завидующаго тѣмъ счастливымъ, которые успѣли достать въ дырѣхъ себѣ мѣсто. Они сложились сюда съ восходомъ солнца, едва его розовые лучи загорѣлись на фигурныхъ фронтонахъ Капитолія. Теперь уже солнце высоко и палить во всю силу южныхъ лучей, раскалили песокъ, обливая палицѣмъ эпосемъ толпу, съ такимъ удивительнымъ самоотверженіемъ и горестнымъ размышляющимъ на припекѣ, презирающую и пыль, и голодъ, и жажду.

Поблѣдившіе съ усталости, едва не падающіе безъ чувствъ женщины, съ умирающими отъ жажды дѣтьми на рукахъ, или за сиполою, съ розами въ черныхъ волосахъ, отовсюду стиснутыя ревущей, нѣжною, возбужденною толпою, безпомощныя калѣки, раздавленные здоровыми, напавшими женщинами, нападующія своею грубостью, бѣглецы каторжанки и воры, — словомъ весь римскій *plebs* въ полнозвѣздіи блестя. Подмостки дающихъ дамо уже переполнены, а цоколи толпы все прибываютъ да прибываютъ.

Недоразумѣнія на словахъ начинаютъ переходить въ ссоры и драки: сталкиваютъ другъ друга внизъ, лѣзутъ черезъ головы впередъ, не смотри ни на какія препятствія, бьютъ другъ друга и даже припикиются за ножки, чтобы поудобнѣе взглянуть на арѣлище, котораго они ждутъ съ такимъ нетерпѣніемъ. Но вотъ толпа стихаетъ, вдлѣкѣ, за стѣнами цирка, послышались звуки трубъ и роговъ — это цезарь со свитою выѣхалъ изъ дворца и приближается къ цирку. Его семейство, придворные, рабы, клѣнты, олимпийскіе боги, — все это сверкаетъ на яркомъ солнцѣ, медленно, торжественно двигаясь по аллѣ. Жрецы и консулы съ возліпцами и молитвами становятся передъ алтарями; бѣлоснѣжные жертвенные быки падаютъ у подножья алтарей подъ топоромъ первосвященника — въ честь боговъ, по здравію присутствующихъ и для благополучнаго окончанія игры.

Ворота, откуда должны появиться колесницы, еще закрыты. Два маленькихъ псевольника держатъ передъ ними цѣпь, завязанную слабымъ узломъ. Между зрителями составляютъ нары; торопливо закрываютъ свои мѣста предводители партій. Тамъ, въ отдѣленіи, гдѣ стоятъ бѣгомны колесницы, идетъ лихорадочная дѣятельность: великолѣпныхъ скакуновъ чистятъ,

плетутъ ленты имъ въ гривы, подымаютъ хвосты, слонами, быками и дѣтскими одеждками, возбуждая петербійскіе и безпокойство благородныхъ животныхъ. Колесницы окрашены въ четыре цвѣта партій: зеленый, красный, голубой и бѣлый. Онѣ маленькія, двухколесныя. Вожжи колесницъ тутъ-же, въ короткихъ безрукавкахъ, съ гладкими плечами на головахъ, съ обнаженными, обшитыми ремнями плечами и съ острыми кришьями пожесть у плеча.

Мѣста въ бѣгѣ для колесницъ опредѣляются жребіемъ; раздраженіе состязателей и зрителей все усиливается. Цезарь занялъ мѣсто въ своей ложѣ, обшитой ковровымъ пологомъ, шитымъ золотомъ по зеленому полю. Въ соседнихъ ложахъ сидятъ его приближенные, далѣе жрицы Весты, въ снученныхъ покрывалахъ; напротивъ — наивѣснѣе сапошники города: 600 сенаторовъ въ форменной туникѣ и черныхъ полусапожкахъ, развѣстивъ вокругъ. Во второмъ ярусѣ тлится безконечный рядъ представителей разныхъ религиозныхъ орденовъ, въ пестрыхъ, лучшихъ одеждахъ. Цезарь давно уже лежитъ на шелковыхъ подушкахъ, а кортежъ, во главѣ котораго онъ прибылъ, все еще двигается. Представители города, министраты, адилты, патриции, — все отдавалъ поклонъ властителю, проходитъ передъ нимъ и принимаютъ искреннныя цвѣтами ложки. Въ сѣмъ виду сплошной цвѣтнцы. Это мѣста для женщинъ. Тутъ воплощеніе живою красотою возжеть сѣло поспорить съ храмовными идеалами, что стоятъ тутъ-же. Голубыя, бѣлыя, зеленныя, пурпуровыя одежды, вѣтра изъ палиныхъ и страусовыхъ перьевъ, золото, перламутръ, блестя драгидныхъ камней — служатъ декорацией для великолѣпныхъ красавицъ тибрскихъ дворцовъ.

Но вотъ всеобщее движеніе, по арѣи разсыпается герельды, рѣшится скрипѣтъ, отворяются. Возникше едва сдерживаютъ пылъ бѣшеныхъ коней, рвущихся и вздымающихся на дыбы передъ протинутою цѣпью. Глаза всѣхъ впивались въ императорскую ложу: оттуда долженъ быть поданъ сигналъ начала скачекъ; на минуту въ циркѣ воцарится грубовая тишина, — все забыли другъ о другѣ, все неслышнито впередъ, все думаютъ объ одномъ, — какъ-бы лучше увидѣть, ничего не пропуститъ изъ предостолнаго арѣлища. Но вотъ сверкнулъ бѣлый пламятъ, — цѣпь упала, грянулъ маршъ и человеческій крикъ, вырвавшийся изъ груди

зрителей, возвестилъ всему городу, что скачка началась.

IX.

Шестнадцать коней, запряженныхъ по четыре въ колесницы, рванулись впередъ, подняли тучу пыли и съ быстротою вѣтра понеслись по арепѣ. Возникше всѣмъ тѣломъ подались впередъ, и голосомъ, и бичомъ то сдерживал, то понукал пылкихъ скакуновъ. Тутъ нескуча часто совсѣмъ застилаютъ собой и коней, и колесницу, которая, вынырнувъ изъ этого золотого пыльного тумана, снова пропадаетъ въ пень, едва давъ зрителямъ минуту уловить слой

множества потоковъ. Первое препятствіе пройдено. Пары начинаютъ увеличиваться. На отстающихъ лошадяхъ потъ лачинаетъ смѣшиваться съ кровью, позинца бичуетъ ихъ взмахами ремней съ свинцовыми наконечниками, и каждый ударъ отпечатывается на ихъ тѣлѣ тонкою полоской. Лошадь, взвившаяся падыбы отъ боли слинкомъ чувствительнаго удара, рѣшаетъ участь состязанія. Противникъ усиливаетъ выиграть долѣ, три секунды и перехватитъ себя первенство.

Зрители все больше и больше начинаютъ принимать участіе въ скачкахъ. Теперь уже не только мужчины, но и дамы бьются объ закладъ на слои украшенія и драгоценныя камни; оклиажи, скотъ, не-



Рис. 101. Античная живопись.—Вакханица на морской пантерѣ.

цѣлѣ и положеніе. Земля стонетъ подъ копытами; скрипы рѣжутъ песокъ катящихся колеса, мелкіе камни, подбрасываемые шипами подколъ, водометомъ брызжутъ вверхъ, обсыпая и колесницы и состязателей.

Всѣ четыре колесницы ридомъ, ни одна еще не опередила другихъ и въ первый разъ онѣ домчались до столбовъ, которые должны обогнуть. Поворотъ рискованъ, надо во время перебить другъ у друга дорогу, сдѣлать крутую дугу, настолько крутую, что крѣпкая ось затрещитъ отъ поворота. Искусство заключается въ томъ, чтобы придавить колесницу сосѣда, сбить лошадей, очутиться хоть на голову дальше.

Заворотъ сдѣланъ. „Euge!“ раздается изъ

попытки, домашнимъ утварь — все годно для ставки, лишь-бы удовлетворить ярости партій.

И вотъ общій крикъ снова вырывается у зрителей, на поворотъ что то случилось: какой-то хаосъ лошадей колесницъ и колесъ...

Одинъ изъ позинцъ съ опрокинутой колесницей, запутавшись въ возжахъ, волочится по песку, силею острыми ножомъ перерѣзаетъ упрямъ возжи; отстающая колесница случайно или нарочно падаетъ на него: онъ раздробленъ въ куски... Но и новая колесница отъ удара терится колесо и оно, сорвавшись, одно, по инерціи, летитъ впередъ, описывая дугу, падая на песокъ...

Какой-то острякъ кричитъ изъ ложи:

„Держу 1000, что колесо перегонитъ“. Толпа хохочетъ и отовсюду летитъ насмѣшки на окровавленныхъ, полумертвыхъ состязателей.

Дѣй изъ упавшихъ лошадей вырвались наконецъ изъ хаоса и, съ оборванной сбруей и сломаннымъ дышломъ, несутся снова впередъ, догнали неповрежденные колесницы, усиливая безпорядокъ, усложняя этикетъ еще болѣе скачки.

Уже шесть разъ дѣй колесницы счастливо объѣхали циркъ, держась паровикъ другъ съ другомъ: объ партіи со страхомъ слѣдятъ за ними, то печалится, то ликуютъ. Почтительная восклицанія летитъ отовсюду, и лошадямъ, и возницамъ. Силы про-

мокрые крупы лошадей, и своего соперника, и волнующійся пыльный амфитеатръ. — Онъ ничего не видитъ. Противникъ уже достигаетъ бѣлой иловой черты, онъ опередитъ его на двѣ головы!..

Слышите эти безумные крики! Что за невозможный гвалтъ и вверхъ, и внизъ. Одни торжествуютъ побѣду, другіе скрежещутъ зубами, поднимаютъ къ небу кулаки съ проклятіемъ на людей и боговъ.

Побѣдитель, покрытый пѣнками, лентами и шарфами, гордо облизываетъ циркъ, тихонько прогоня испуганныхъ, изтерженныхъ коней. Побѣдитель сталъ свободнымъ человекомъ, получилъ полный золота, призовой кошелекъ, драгоценныя



Рис. 102. Античная живопись. Триумфъ Глатори.

типинокъ равны. Кони одинаково выѣзжены на диво, такъ же сильны, быстроноги; колеса дымятся, оси посланявлены жаромъ тренія. Зрители, облитые съ ногъ до головы потомъ и отъ жара, и отъ невыносимаго зноя, въ распушенныхъ одеждахъ, съ сжатыми кулаками и искривленными лицами неистово кричатъ:

— Десять, сто тысячъ за зеленую!..

Послѣдній поворотъ: вдругъ изъ ближней ложи кто-то ухитрился навести зеркаломъ на лицо одного изъ возницъ отраженный лучъ солнца. Полубилы, зеленые, желтые звѣзды вдругъ запрыгали передъ глазами смущеннаго состязателя, — одно мгновенье — и онъ потерялъ изъ глазъ и

одежды, золотое кольцо и пальмовую вѣтвь. О, его торжеству могъ бы позавидовать цезарь!

Несокъ улажены; ждуть новаго состязанія. Но что это? Какой-то грохотъ раздавался изъ нижней части цирка. Дикіе вопли: всѣ поспекали съ вѣсть... Что за ужасъ! Верхніе деревянные подмостки и скамейки, не выдержавъ напора волнующейся толпы, рухнули, увлекли за собою все сонмище и мужчинъ, и женщинъ, и дѣтей; груды тѣлъ сыплются на арену: раненыя, раздавленные, истекающіе кровью, молящіе о помощи. Грозовые столбы, балки, скамьи, съ грохотомъ падаютъ другъ черезъ друга; льетъ ручьями по мрамору

нижнихъ плитъ горячая кровь, пролившаяся до самой арены. Несчастные съ четвертаго яруса падаютъ внизъ на песокъ, напрасно силясь схватиться за выступъ или перила, въ безпощадной борьбѣ за смерть верхніе даютъ пижнихъ. Что за крики! Что за стоны и вопли умирающихъ!

Въ бѣшенпой суматохѣ стремятся напоръ къ выходамъ, карабкаются по уступамъ вверхъ, спрыгивали внизъ, заботясь только о себѣ, покупали свое спасеніе цѣною жизни ближняго...

Черезъ груды раненныхъ и убитыхъ несутся испуганныя, вырвавшіеся изъ конюшенъ лошади. Дворъ въ смятеніи удаляется—и огромный циркъ представляеть видъ огромнаго кладбища...

На тележкахъ увозятъ раздавленные трупы; съ плачемъ слѣдуютъ за ними оставшіеся въ живыхъ. Пламя сожженій высоко летитъ вверхъ...

Римъ въ траурѣ, урны полны пепломъ, плакальницы не сходятъ съ кладбища...

Прошло нѣсколько дней затишья. Передъ дворцами собираются толпы:

— *Panem et circenses!* гремятъ они.
И воздвигаются новыя подмостки. *)

X.

Комфортъ римской семейной обстановки, по мѣрѣ увеличенія богатствъ государственна, достигъ наковенъ въ эпоху императоровъ той изысканной роскоши, которая насъ поражаетъ при чтеніи описаній пиришествъ богатѣйшихъ патрициевъ. Во времена республики, когда еще существовалъ законъ, осуждающій роскошь, дозволялось имѣть изъ серебра только солонку да жертвенный чашки. Одинъ изъ знатнѣйшихъ сенаторовъ лишился своего мѣста только за то, что у него было на 10 фунт. серебряной посуды. Но въ 91 году у Марка Друза, народнаго трибуна, было серебряной посуды уже 10 тыс. фунт., т. е. на сумму свыше полумилліона рубл. При Сулѣ въ Римѣ насчитывалось до 150 однихъ стофунтовыхъ блюдовъ. Не считая вѣса серебра, римляне платили огромныя суммы за работы, которыя иногда были въ 20 разъ дороже матерьяла.

По мѣрѣ распространенія серебряной посуды, она дѣлалась все болѣе и болѣе обыденной, глазъ къ ней привыкалъ и уже не останавливался на ней съ прежнимъ удивленіемъ,—тогда золото смѣнилось серебромъ. Но и роскошь золота съ теченіемъ времени стала заурядной и для увеличенія цѣности сосудовъ потребовались драгоценныя камни; фабрикація сосудовъ послѣдняго рода достигала такихъ размѣровъ, что при Тиберіи сенатъ ограничить ее декретомъ. До насъ не дошли эти удивительные образцы римской работы. Большая часть металлических сосудовъ перелита, а сдѣланные изъ дорогихъ камней разбились по своей хрупкости. Общій типъ тѣхъ чашъ, которыя дошли до насъ, носитъ на себѣ характеръ восточнаго образца; они достигаютъ иногда значительныхъ размѣровъ. Плиніи увѣряетъ, что у Лукулла были амфоры изъ оникса величиною въ бочку и что у него стояла въ чертогахъ колонна изъ того же оникса въ 32 фута вышиною. Титъ Петроній обладалъ ковномъ, которымъ терпалъ вино изъ craterъ, цѣною въ 350000 рублей. На обѣдку сосудовъ шла слоновая кость, лянры; колосальныя вазы дѣлались изъ алебаstra, мрамора, порфира, гранита; въ послѣднихъ вазахъ, сработанныхъ изъ простаго матерьяла, играла главнѣйшая роль отделка, сработанная то въ греческомъ, то въ смѣшанномъ римскомъ стилѣ; такихъ вазъ должно до насъ много и образцы ихъ мы можемъ видѣть въ любомъ музеѣ. Техника въ выработкѣ изъ алебаstra была хороша настолько, что въ берлинскомъ музеѣ мы можемъ встрѣтить маленькій сосудецъ со стѣнками не толще бумажнаго листа. Большія вѣстелища для воды и вина, т. е. бочки и чаны, практиковались изъ глины.

Столовая у римлянъ не была сначала отдѣльною комнатою и только впоследствии мы встрѣчаемъ специальный триклинійумъ. Въ глубокой древности семья обѣдала на самомъ открытомъ мѣстѣ дома, въ такъ называемомъ атріумѣ. Рабы сидѣли тутъ же, только на нѣкоторомъ разстояніи отъ хозяевъ. Они ѣли тоже, что и господа: ту же простую и убрѣдну пищу; но потомъ явился восточный обычай полегать за столомъ (*accubare*). Тогда женщины стали обѣдать отдѣльно и присутствіе ихъ за столомъ считалось неприличнымъ. При императорахъ, когда нравственность пала, присутствіе женщинъ стало на кирѣ неприемлемымъ явленіемъ и самый пиръ обратился въ безобразную оргію.

*) См. соч. Theodor Simons—*Aus altrömischer Zeit Culturbilder.* Berlin, 1877. — По этому же изданію составлена ниже картина пира у Лукулла.

Столовые комнаты стали не только отдѣльными, но и образовались цѣлый рядъ для разныхъ временъ года.

Обычный обѣденный столъ представлялъ четырехугольную форму и былъ съ трехъ сторонъ обрамленъ скамейками (по гречески скамейка — *κλίνη*; отсюда и названіе столовой *триклінійумъ*). На каждую кліпсу (или по латини *lectus*), могло улечься трое гостей и значить всего на всего за каждымъ столомъ помѣщалось девять человѣкъ. Была римская поговорка: „За столомъ гостей должно быть числомъ не меньше трехъ, грацій и не больше девяти музъ“. Ложки были превосходно сдѣланы изъ точенанаго дерева, украшеннаго слоновою костью, золотомъ и серебромъ, порою сдѣланы изъ бронзы, на нихъ лежали длинныя подушечки и другія, короткія, на которыя облакачивались обѣдающіе. Сверху онѣ покрывались цурпуровыми одѣлами и, кажется, иногда шкурами.

За столомъ самымъ почетнымъ мѣстомъ считалась серединная скамья, предназначавшаяся для наиболѣе почетныхъ гостей. Хозяинъ помѣщался обыкновенно съ лѣвой стороны, на мѣстѣ ближайшемъ къ средней скамьѣ, откуда онъ дѣлалъ распоряженія прислугѣ. Возлежали, опирались на подушку лѣвою рукою, а правую рукою брали кушанья. Столъ, который былъ ниже кушетокъ, дѣлался обыкновенно изъ самыхъ дорогихъ породъ дерева, и имѣть дорогой столъ считалось признакомъ хорошаго тона. Вокругъ пирующихъ возвышался рядъ треножниковъ, на которые ставили блюда съ кушаньями или роскошныя вазы для украшенія. Лампы самыхъ разнообразныхъ формъ, изъ глины и изъ коринфской мѣди, освѣщали залу; на ихъ ножкахъ изображены были сказочныя грифы, головы птицъ, хищныхъ звѣрей; самый стержень иногда представлялъ человѣческую фигуру. Иныя лампы имѣли форму человеческой головы, у которой свѣтилась торчала изо рта. Канделябра достигала шести футовъ и отличалась богатѣйшею орнаментациею. *)

Гости входили въ столовую, бросая на курительницы щепотки соли въ жертву лепатамъ, и затѣмъ ложились на ложе. Александрійскіе рабы подавали имъ воду для омовенія рукъ, другіе приносили въ

серебряныхъ сосудахъ и тазахъ ароматную воду для ногъ и распускали у гостей сандалии. Рабъ долженъ былъ выгладѣть весело; онъ не только улыбался приветливо гостямъ, но не имѣлъ права работать молча: едва отъ него требовали что нибудь, онъ тотчасъ начиналъ вѣть. Когда же гости укладывались на свои мѣста, прислужники вносили закуску. На подносы помѣщались оселъ изъ бронзы съ двумя мѣшками по бокамъ: въ одномъ изъ нихъ были бѣлыя, въ другомъ черныя оливки. На соседнихъ блюдахъ красовались лещерцы, облитыя медомъ и макомъ; затѣмъ подавали горячія сосиски, сирійскія сливы и гранатовыя зерна; съ хоромъ гремѣла музыка, рабы обновляли подносъ съ корзинкой, въ которой помѣщалась деревянная курица съ распушенными крыльями, а подъ ними оказывались наливныя яйца, раздававшіеся гостямъ. Затѣмъ начинался обѣдъ. Кулинарное искусство изощралось до необычайныхъ созданий: подавали іонійскихъ рыбчиковъ, цесарокъ, бекасовъ, фазановъ изъ Колхиды, причѣмъ повара умѣли ставить птицъ въ чрезвычайно живописныя позы, начинили ихъ въ тоже время трюфелями, бобами, и проч. Подавали стеклянныя бутылки, залитыя гипсомъ, на шейкахъ которыхъ бѣгали ярычки съ надписями о томъ, въ какой годъ вино было поставлено въ погребъ. Разстановка нитыхъ купаній была аллегорическая, на круглыхъ подносахъ были изображены 12 знаковъ зодіака, и на каждомъ знакѣ лежало соотвѣствующее кушанье: на знакѣ тельца — говядина, на льва — африканскія сливы, на рака — груды раковъ, на близнецахъ — почки, и проч. Подавали зайцевъ съ крыльями, рыбъ плававшихъ въ соусѣ, кабака огромной величины, на клыкахъ котораго висѣли корзинки съ финиками и орѣхами, а вокругъ кабака группировались искусно сдѣланные изъ тѣста поросята. Гости никогда не знали — какое назначеніе какого блюда, — можно ли его ѣсть или пить. Изъ разрезаннаго кабаньяго бока, вмѣсто ожидаемой начинки, вдругъ вылетали живые дрозды и убивались зонками охотниками, стоявшими тутъ-же. Иногда доски потолка раздвигались и сверху свисали подарки для гостей. Для разнообразія практиковалась такая подача блюдъ: входили два раба съ глиняными кружками, оба повидимому пьяные, они начинали сердиться, бить другъ друга по кружкамъ толстыми пальцами и изъ разбитыхъ кружекъ сыпались устрицы и гребенчатыя раковины, которыми третій рабъ

*) Въ Помпѣхъ найденъ чрезвычайно красиво сдѣланный фонарь цилиндрической формы съ цѣпочками, за которыя его носили.

подбиралъ и разносилъ гостимъ. Подъ конецъ обѣда являлись полуобнаженные фигуры гладиаторовъ и забавляли пирующихъ смертельными схватками; иногда они шлепали на головахъ плетни, наглухо закрытые, такъ что они не могли видѣть противника. Чтобы они не могли далеко отойти другъ отъ друга, ихъ сковывала цѣпь, и они тыкали другъ друга наудачу ножами, часто промахиваясь, еще чаще попадали, пока мясо не повисло вокругъ кровавыми лоскутками. Но еще болѣе ужасныя и варварскія забавы бывали на пирахъ Лукулла.

Въ триклиніумъ входили двѣ египетскія

жестокой забавой, ставить большіе заклады за ту, которая дольше выдержитъ. И вотъ раздается отчаянный крикъ: одна изъ дѣвочекъ падаетъ на локти, тѣло описываетъ красивую дугу надъ кинжалами, они впииваются ей въ грудь, кровь брызжетъ во всѣ стороны. Подруга ея радостно вскакиваетъ на ноги и получаетъ въ награду чашу, полную монетъ.

До чего доходила разнуздаиность роскоши можно видѣть изъ случая, разсказаннаго Петроніемъ: „серебряная тарелка упала со стола, одинъ изъ рабовъ ее поднялъ; хозяинъ, замѣтивъ это, далъ ему пощечину и велѣлъ швырнуть обратно на полъ, тог-

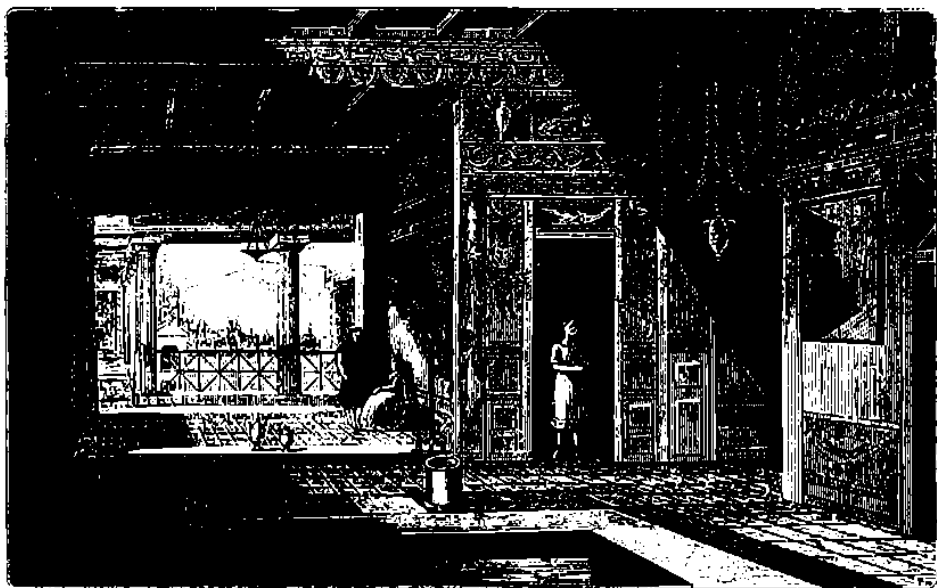


Рис. 103. Домъ въ Помпѣи (реставрированный).

десятилѣтнія дѣвочки, на головахъ у нихъ маленькія фригійскія шапочки, тѣло обтягивается у пояса тонкимъ трико; быстро воткнувъ въ полъ кипжалы остриемъ кверху, такъ что между ними едва можетъ пройти и коснуться нѣбда маленькая дѣтская ладошь, онѣ, ставши на руки, тапцуютъ между смертоносными лезвиями съ необычайной ловкостью, избѣгая малѣйшаго нейтральнаго движенія; тапцы становятся все неистовѣе и быстрѣе—это тоже борьба на жизнь и смерть. Лица дѣвочекъ наливаются кровью, уставши руки дрожатъ, лбы почти касаются остриѣ; эмоція у гостей позная: туманъ выпившихъ паровъ не мѣшаетъ имъ съ напряженіемъ слѣдить за

да пригнѣтъ невольникъ съ метлою,—тарелку вывели вѣсть съ сорожъ.“

XI.

Первоначально этрускій домъ представлялъ собою четырехугольный просторный покой, вокругъ котораго группировались, какъ въ гомеровскихъ постройкахъ, боковыя, меньшіе покои. Зданіе снабжалось покатою крышей изъ соломы или будыжника, съ отверстіемъ для дыма посерединѣ и имой подъ отверстіемъ, гдѣ стоялъ очагъ. Главный покой, законченный дымомъ этого оча-

га, назывался *atrium*, т. е. черный. Отверстие въ крышѣ закрывалось въ случаѣ дождя деревянною ставнею, хотя подъ нимъ былъ бассейнъ для дождевой воды. Атріумъ остался ядромъ римской постройки; хотя типъ римскаго дома развивался, атріумъ остался неприкосновеннымъ. Тутъ помѣщался алтарь пенатовъ. Въ Этруріи, какъ мы сказали, постройки встрѣчались по преимуществу четырехугольныя, но въ Римѣ издавна появились круглыя постройки; со временъ Нумы Помпиція стали строить круглыя храмы Весты. Греческіе и восточные элементы стройки разукрасили примитивную простоту и обратили зданія Рима въ великолѣпныя со-

стыи сохранивъ четырехугольную форму параллелограмма, узкой стороною выходившаго на улицу; на уличной сторонѣ стѣны шибѣлъ эвонукъ *lintinnabulum*, на порогѣ красовалось выложенное мозаикой слово *salve* (будь здоровъ). Ученый понугай, исчезающій у двери, тоже приветствовалъ какой нибудь фразой гостя. Съ одной изъ сторонъ входа рычала на посѣтителѣ собака, о присутствіи которой онъ остерегался надписью: *save sanem* (берегись пса). Иногда по традиціи изображали собаку изъ той же мозаики. Изъ вестибулюма вступали въ атріумъ, съ тѣмъ же верхнимъ свѣтомъ, алтаремъ, — это была пріемалъ, гдѣ хозяинъ дома принималъ кліентовъ.



Рис. 104. Домъ въ Помпѣѣ (реставрированный).

оруженія; правительство строго слѣдило, черезъ городскую полицію, за прочностью стройки, ремонтомъ стѣнъ и мостовыхъ; останавливало спекулятивную стройку домовъ на скорую руку свыше четырехъ этажей для отдачи въ наемъ. Знатные римляне жили, конечно, въ отдѣльных домахъ, которыхъ при Августѣ въ Римѣ было около 2000; прочіе же дома были наемные и ихъ было въ 20 разъ больше, — что то около 47 тысячъ.

Проводя большую часть дня на открытомъ воздухѣ, римлянинъ не нуждался въ обширномъ помѣщеніи и потому отдѣльныя комнаты въ большинствѣ случаевъ малы. Городекой римскій домъ и впослед-

ствѣ въ задней части атріума помѣщался бассейнъ, образовавшійся изъ старѣйшаго *impluvium* — ямы для стока дождевой воды. Иногда въ бассейнѣ помѣщался фонтанъ. Средній дворъ былъ окруженъ переходами, кладовыми, мелкими комнатами, предназначенными для разныхъ нуждъ хозяйства. Изъ дому принадлежали еще разныя пристройки — снальни, помѣщенія для рабовъ, купальни, кухни; иногда столовая, гостиная, картинныя галереи, библіотеки. Расположеніе комнатъ верхнихъ этажей было совершенно произвольно. Убранство дома по преимуществу относилось къ его внутреннему устройству, — объ уличномъ фасадѣ заботились

мало. Иногда, очень рѣдко, развѣ у весьма состоятельныхъ римлянъ паружныя стѣны украшались ниллистами. Внутреннія же стѣны покрывались мраморомъ, лѣжкой, живописью, мозаикой. Въмѣсто дверей—комнаты отдѣлялись другъ отъ друга тяжелыми портьерами, задерживающимися на козлахъ. Колонны, появившіяся среди комнатъ, дозволили расширить ихъ размѣры, послуживъ опорой для потолка.

Со времени Юлія Цезаря вошелъ въ моду обычай устраивать для себя загородныя виллы или дачи. При Саллюстіѣ эти виллы вмѣщали въ себѣ, кромѣ жилыхъ домовъ, великолѣпно отстроенныхъ, чудесные виноградники, луга, цѣлыя парки съ искусственными гротами, бассейнами и скалами. При стройкѣ такихъ виллъ обращали вниманіе на вѣтисныя, прохладныя галереи, куда можно было скрыться отъ июнскаго жара. Любители строили вышки или башни, откуда открывались чудесныя виды на окрестности. Въ паркахъ помѣщались птичники, атлетицы, въ бассейнахъ разводились лучшія породы рыбъ. Азартъ подстреливали весьма вычурно, разнообразились бесѣдами, цѣлѣбниками.

Верхомъ роскоши, были конечно постройки цезарей, которые подымали ихъ десятками. Тиверій на одной Капрѣ устроилъ въ короткое время до 12 виллъ. Первою построилъ свой золотой дворецъ съ неслыханной роскошью, затмивъ имъ все, что было позволено до его царствованія.

Безъ сомнѣнія, изъ всѣхъ римскихъ руинъ самое чарующее зрѣлище представляютъ развалины термъ или бань, которыми такъ щеголяли римляне. Общественныя бани, учрежденныя въ ранній періодъ съ гигиеническою цѣлью, чтобы дать возможность бѣднѣйшему населенію хотя однажды въ день хорошо вымыться, скоро превратились въ великолѣпныя огромныя постройки, вмѣщавшія въ себѣ не только холодныя, теплыя, горячія и паровыя бани, но и залы для гимнастики, гимназіи, библиотеки, плава для прогулокъ и даже картинныя галереи. Въ первомъ отдѣленіи были двѣ раздѣльныя комнаты, для мужчинъ и женщинъ, раздѣленные глухою капитальною стѣною. Слѣдующее залы, такъ называемое, *frigidarium*, было украшено большимъ бассейномъ для холоднаго купанья, за тѣмъ слѣдовало *tepidarium*, болѣе теплое помѣщеніе, гдѣ римляне мазались масломъ. Наконецъ *caldarium* представляло собой жарко нагрѣтую комнату, въ которой мылись горячей водою. Возлѣ *caldarium* находились огромныя цѣли, съ

двумя котлами для кипящей воды и трубами, по которымъ шелъ теплый воздухъ по всему помѣщенію. Размѣры зданій были настолько велики, что въ термахъ Каракаллы могло одновременно мыться 2500 человекъ, а такихъ термъ при Константинѣ въ Римѣ было десять. За входъ платили одинъ квадрантъ (около нашихъ $\frac{1}{4}$ коп.). Посѣтителѣмъ прислуживали рабы, которые производили очень сложную операцію омовенія: тѣло натирали особенными инструментами, тканями и мазию. Послѣ омовенія римляне отирались въ палестру, гдѣ состязались въ борьбѣ или занимались бесѣдами.

День у римлянъ начинался съ третьяго часа. Не надо забывать, что вообще римскій день, состоявшій изъ 12 часовъ, начинался съ восходомъ солнца и оканчивался съ его закатомъ; такимъ образомъ зимою 12-ти-часовое разстояніе было короче, чѣмъ 12-ти-часовое разстояніе лѣтомъ. Другими словами, зимній часъ едва равнялся $\frac{3}{4}$ истиннаго часа, тогда какъ лѣтній былъ болѣе $1\frac{1}{4}$ часа. По нашему двѣнадцатый часъ (т. е. около полудня) былъ *оседа* 7-мъ часомъ у римлянъ; 12-тымъ же часомъ у нихъ былъ часъ передъ закатомъ солнца. Римляне начинали день легкимъ завтракомъ, состоявшимъ изъ хлѣба, вина, иногда меда, сыра и плодовъ; послѣ этой закуски они отправлялись по своимъ дѣламъ: въ судъ, съ визитами, на поклонъ патронамъ, въ школу, на состязанія; въ этихъ занятіяхъ проходило время до полудня; тогда принимались уже за болѣе основательную трапезу—*prandium*, которая скорѣе всего будетъ соотвѣтствовать французскому *déjeuner à la fourchette*. *Prandium* состояло изъ горячихъ или холодныхъ блюдъ, изъ рыбы, плодовъ, хлѣба и вина.

Когда *prandium* кончался, наступала *siesta*,—римскій обычай отдыха, который свято хранился и до сихъ поръ въ Италіи. Изъ полудня, и въ наше время, всѣ входы и выходы запираются,—церкви и лавки пустѣютъ; туристъ, незнакомый съ обычаями страны, можетъ подумать, что городъ вымеръ или повсюду сверкаются какія либо таинственныя мистеріи. Исключенія составляли официальные засѣданія, особенно судебныя, собранія въ сенатѣ, народныя собранія; они не могли прерываться, если дѣла не были окончены. Рабы, работавшіе въ полѣ, тоже перѣдко были побуждаемы жестокими надсмотрщиками продолжать работу во время самаго жгучаго полдневнаго зноя; но въ позднѣйшія времена, когда

общал бездѣятельность и лѣнь охватила римскій народъ, когда чернь, развращенная зрѣлищами, шаталась безцѣльно по улицамъ Рима съ своимъ обычнымъ требованіемъ игръ, siesta царилъ во всей силѣ. Безлюдіе сесты было таково, что случайно встрѣтившагося прохожаго принимали за призракъ. Аларихъ очень ловко рассчиталъ, что овладѣть Римомъ удобнѣе всего въ полдень, когда весь городъ, съ охранительнымъ гарнизономъ включительно, потянулся послѣ завтрака.

Затѣмъ римляне занимались гимнастикой, отправляясь для упражненія на Марсово поле, или играли въ шары въ особыхъ помѣщеніяхъ термъ. Послѣ бани слѣдовало обѣдъ съ похлебками и массой блюдъ, послѣдовательно пходившихъ, по мѣрѣ распространенія роскоши, въ римскую жизнь. Каждый изъ гостей, пришедшій къ обѣду, бралъ манту, т. е. салфетку, которая была необходимой принадлежностью стола, такъ какъ ѣли руками. Вилки, какъ извѣстно, вошли въ употребленіе сравнительно недавно и явились лишь 500 лѣтъ назадъ на томъ же Аппенинскомъ полуостровѣ. Еще въ XVII вѣкѣ въ Англіи ѣли безъ вилки, иногда на руки одѣвая перчатки для большей чистоты рукъ. Ложки употребались иногда, но вначалѣ ихъ имѣлиа, вѣроятно, краюшка хлѣба.

Единственнымъ питьемъ римлянъ было вино, которое почти всегда разбавлялось водою, а не смѣшаннымъ его пили только нѣпцины; разбавляли вино теплою водою, ледною и сѣбжкою; вѣроятно температурой вина руководились гастрономы изъ тѣхъ же принциповъ, какъ и теперь: — никто не станетъ пить за обѣдомъ въ въ настоящее время бѣлое вино теплымъ, а красное не нагрѣтымъ; но въ періодъ упадка римской нравственности, обычай попоекъ измѣнилъ характеръ прежнихъ скромныхъ пирушествъ. Любимыми греческими винами считались оазосское, хюсское, лесбосское, фалерское. Въ вино примѣшивали разные припрости, корни и даже ароматическія масла.

XII.

Когда знатный римлянинъ умиралъ, его погребеніе сопровождалось пышными обрядами, въ которыхъ какъ нельзя лучше отражалось безконечное самолюбіе римлянъ и ихъ любовь къ помѣи. Замятнованъ отъ этрусковъ пышный погребаль-

ный ритуалъ, они по своему обычаю расширили его настолько, что законъ 12 таблицъ припужденъ быть его обуздать; было запрещено сожигать съ покойниками золотыя пенци, умащать трупы при помощи рабовъ или наемниковъ, окуривать дорогими фиміаммами, напимать болѣе 10-ти флейтчиковъ. Когда умирающій закрывалъ глаза, всѣ родственники громко пачипали зпать его по имени, для того чтобы убѣдиться, что онъ мертвъ. Затѣмъ libitinarius, лицо заведывающее погребальной процессіей, вступалъ въ свои права: трупъ обмывали теплою водою, обливали благовоніями и выставляли въ атріумѣ на усыпанномъ цвѣтами ложѣ, погами ко входу; покойный былъ одѣтъ въ тогу — или простую, или официальную, судя по его общественному положенію; если при жизни онъ былъ удостоенъ вѣнка, то онъ ему возлагался на голову. Подлѣ ложа стояла курительница; у наружной двери прикрѣплена была кипарисная вѣтвь, а иногда цѣлый кустъ кипариса; послѣднее было знакомъ того, что въ домѣ покойникъ и чтобы незапавшій не могъ оскверниться, войдя случайно въ домъ; такимъ образомъ тѣло покойника оставалось въ домѣ около недѣли; въ моментъ смерти на домашнемъ очагѣ огонь тушили и зажигался вновь только послѣ погребенія.

Въ день похоронъ, особенный глашатай зазывалъ желающихъ отдать послѣдній долгъ мертвецу такими словами: „Гражданинъ умеръ, кто изъ насъ желаетъ проводить его гробъ, — часъ для этого насталъ, сегодня выпосъ.“

Погребальный corteжъ открывался музыкой; за нею шли плакальницы, протѣжно завывавшія погребальными пѣснями. Въ позднѣйшія времена за плакальницами слѣдовали актеры, декламировавшіе соответствующія мѣста изъ авторовъ, а иногда импровизировавшіе разные сцены. Начальникомъ этихъ артистовъ или мимовъ былъ архимимъ, который долженъ былъ въ жестахъ и походкѣ подражать покойному. Для большаго сходства, на немъ была надѣта маска, изображающая умершаго; далѣе двигались предки умершаго, т. е. ихъ восковыя маски, такъ называемыя imagines, висѣвшія въ атріумѣ каждаго дома въ нишахъ, — почертвѣтія, законченныя; иногда несли статуи тѣхъ же предковъ, изображенныхъ сидѣщими па стулѣ и еще живѣе изображавшихъ родоначальниковъ, которые предшествовали своему потомку въ загробной жизни. Маски несли наемными актерами, которые были

одѣты въ костюмы покойнаго, копсульскіа или цезарскіа тоги, а иногда и въ триумфаторскій костюмъ. Если покойный былъ полководецъ, на дощечкахъ несли изображенія взятыхъ имъ городовъ, почетныя вѣнки, атрибуты власти, трофеи пріобрѣтенныя имъ въ битвахъ. Затѣмъ слѣдовало, на великолѣпномъ одрѣ, покрытомъ пурпуровымъ покровомъ, мертвецъ, котораго несли ближайшіе родственники, друзья, отпущенники, а иногда сенаторы и всадники; сзади шли знакомые и народъ; всѣ ближніе были одѣты въ трауръ, мунции съ покрывалами на головахъ, жен-

говопіями, усыпали вѣнками и разными приношеніями, прощались съ нимъ послѣдній разъ. Ближайшій родственникъ, отвернувшись, зажигалъ костеръ. При звукахъ погребальной музыки и при громкомъ воѣ плакальщицъ, огонь охватывалъ подмостки и въ тоже время, по этрусскому обычаю, вокругъ костра начинались гладиаторскіе бои. Когда оставался одинъ пепелъ, его собирали, призывая тѣло умершаго, опрыскивали его виномъ и молокомъ, высушивали и затѣмъ опускали въ погребальную урну, смѣшавъ съ благопопніями; затѣмъ жрецъ окроплялъ участвовавшихъ на похоронахъ

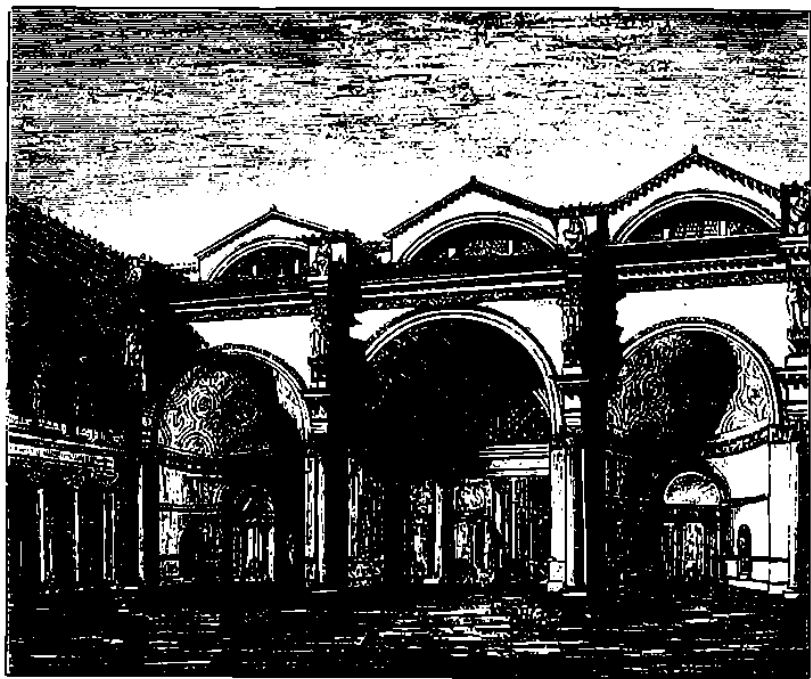


Рис. 105. Термы (реставрація по Віоле ле Дюкю).

щины съ открытой головой. Процессія приходила на форумъ, носилки ставили передъ рострой, вокругъ нихъ полукругомъ группировались изображенія предковъ. Ближайшій родственникъ произносилъ рѣчь, въ которой возвеличивались подвиги покойнаго и подвиги тѣхъ предковъ, которые были свидѣтелями погребенія. Съ форума процессія шла за городъ къ городскому валу, гдѣ былъ приготовленъ костеръ для сожженія. Костеръ, затѣйливо убранный, часто стоялъ огромныхъ издержекъ; положивъ на него тѣло съ открытыми глазами, его еще разъ окропили бла-

водою для очищенія, распускали ихъ по домамъ,—обычно торжественнымъ возгласомъ *licet*, т. е. *ire licet*—„можете идти!“ Иногда вмѣсто сожженія тѣло погребалось въ гробъ, но въ позднѣйшее время римляне отдавали преимущество разумному способу сожженія. Мальчиковъ, умершихъ до того времени, когда они надѣли тогу мунции, никогда не сжигали, а закапывали въ землю и при томъ безъ всякихъ торжествъ.

ХШ.

Изготовление одежды у римлян сначала было делом возложено на женщин, а жрец и впоследствии не мог носить иного платья, кроме того, что изготовила жена. Какъ греки носили одежды безъ швовъ, такъ римляне, напротивъ того, всегда свой костюмъ сшивали; наиболее пристойнымъ цвѣтомъ почитался бѣлый,

темно-чернаго до самаго блѣдно-розоваго. Цѣлыя пурпуровыя одежды высшихъ сортовъ имѣли право носить только императоръ и ближайшіе сановники. Всадникамъ предоставлялась только пурпуровая кайма. Но роскошь не поддавалась закону. Ношеніе пурпура стало всеобщимъ, такъ что Тибериусъ самъ пересталъ носить его, заставивъ этимъ измѣнить моду.

Собственно національная римская одежда состояла изъ тоги, колоссальнаго плаща, три раза превышающаго ростъ чело-



Рис. 106. Термы Каракаллы.

хотъ впоследствии и матерія, и цвѣта стали подчиняться только модѣ. Усилившаяся расточительность римлянъ поставила на первый планъ прозрачныя ткани. Отъ императоровъ не разъ издавалось запрещеніе употребить тончайшія ткани,—пошеніе ихъ не только не прекратилось, но стало распространяться и между мужчинами. Носили даже золотыя одежды, такъ называемыя аталійскія ткани, фабрикованныя изъ тончайшей золотой проволоки. Одной изъ драгоценнѣйшихъ одеждъ считалась пурпуровая, самыя разнообразныя отъѣлковъ, отъ ин-

ѣвка, драпировавшагося красивыми складками на лѣвомъ плечѣ и предоставленнаго носившему, вслѣдствіе своей огромности, всевозможныя комбинаціи для складокъ. Тога набрасывалась на лѣвое плечо спереди назадъ, затѣмъ, обнимая спину, проходила подъ правой мышкой напередъ и закидывалась снова черезъ лѣвое плечо за спину; середину изъ за спины выдвигали на правое плечо, а спереди вытягивали ея лѣвый конецъ, полочившійся по землѣ и выпускали напередъ угломъ, красиво свѣсившимся изъ за пазухи. Подъ

илиянсь греческихъ модъ заботились больше всего о красотѣ складокъ, доведя эту заботу до чудовищнаго; складки гладили, расправляли инициалами, спицовыми гирьками, и кисточками оттигивали кверху, словомъ усложнили простой и цѣлесообразный костюмъ массою ненужныхъ подробностей.

Второй частью римской одежды была туника, которую надѣвали непосредственно на тѣло и которая иногда снабжалась длинными рукавами; иногда же представляла видъ безрукавки. Туника носили одну, много двѣ, но при Августѣ мода до-

непереводности не могутъ дать намъ понятія объ этихъ одеждахъ. Мы знаемъ только, что римляне носили плащи съ застежками, съ бапильками, съ короткими пелеринами и каншионами и только въ позднѣйшее время носили шаровары (brassae). Панталоны были заимствованы у галловъ, только они были коротки и очень утѣренной ширины; носили ихъ только одни солдаты и очень не многие изъ гражданъ; императоръ Гонорій, въ 395 г. по Р. Х., почему то запретилъ ношеніе панталонъ въ своей столицѣ. Хотя римляне съ усиліемъ обходились безъ такой удобной части



Рис. 107. Царское одѣяніе въ Римѣ.



Рис. 108. Римская тога.

пускала и три и болѣе. Августъ, который обладалъ очень зыбкой натурой, носилъ четыре туники. Тунику подпоясывали ниже груди поясомъ; когда же ихъ надѣвали нѣсколько, то подпоясывали только шнуркомъ, безрукавную.

Этимъ двумя принадлежностями костюмовъ въ сущности исчерпывается весь національный туалетъ. Съ возраставшей страстью къ шегольству, развилась масса нарядовъ и плащей всевозможныхъ фасоновъ, но по преимуществу происхожденія не римскаго. Множество названій, дошедшихъ до насъ, положительно въ силу своей

одежды, но тѣмъ не менѣе изнѣженные, чувствительные къ климатическимъ переменамъ люди носили на тѣлѣ болѣе или менѣе плотныя повязки и галстуки, всевозможныя ventralia и focialia.

За исключеніемъ жрецовъ и судей, римляне обыкновенно ходили съ открытой головой, изрѣдка одѣвали шапки греческаго характера.

Необходимою принадлежностью каждаго порядочнаго человѣка была обувь, которую считали неприличнымъ снимать даже дома, при самомъ простомъ домашнемъ туалетѣ. Обувь была двухъ родовъ—сан-

далин и башмаки. Сапдалин, какъ и греческія, подвизывались ремешной сборей и по преимуществу считались домашней обувью. Башмаки же употреблялись въ общественныхъ собраніяхъ и въ дорогѣ. Съ теченіемъ времени, явились сапоги со шпуровками разныхъ цвѣтовъ, иногда очень замысловатой отдѣлки.

Во времена первыхъ царей, римлянки одѣвались, по вѣсѣмъ вѣроятіямъ, также какъ и этрусскія жепцины—почти одинаково съ мушциами, но врожденная страсть къ изысканнымъ нарядамъ заставила скоро переимѣнить эту простую одежду на болѣе легкой и красивый греческій костюмъ. Въ позднѣйшую пору, роскошь тканей и мода повліяли на измѣненіе костюма, по, въ основномъ принципѣ, онъ оставался состоящимъ изъ двухъ частей: туники и столлы. Туника надѣвалась прямо на тѣло и сначала дѣлалась изъ шерстяной матеріи. Во времена цезарей матеріи стали употребляться для туники наиболѣе легкія, тончайшія шелковыя и полу-прозрачныя кнѣйскія. Обыкновенно въ этой туникѣ и ходили римлянки дома, но показываться въ ней считалось неприличнымъ даже и гостить: она соответствовала тому, что теперь называется *déshabillé*; иногда поверхъ туники надѣвали корсетъ изъ тончайшей кожи, назывшійся тоже назначеніе, что и теперь, хотя носили его по преимуществу женщины пожилыхъ лѣтъ.

Верхняя одежда—столла—была формой своей похожа на нижнюю тунику, отличалась отъ нея только отдѣлкой, цѣпкостью и длиною. Она имѣлась гораздо длиннѣе роста и потому носить ее нельзя было иначе, какъ съ подсомъ. Носить подвизывали по римскому обыкновению высоко, иногда подъ самую грудь и изъ подъ

него вытягивали переднее полотнище столлы, выпуская его красивыми складками напередъ. Столла была по преимуществу принадлежностью замужнихъ женщинъ. Дѣвушки носили болѣе короткія туники, или безрукавыя накладки.

Выходя изъ дома, женщины накрывали плащъ, который представлялъ по формѣ пѣчто среднее между тогой и гиматіономъ. Затѣмъ надѣвали покрывало или вуаль изъ тонкой полупрозрачной

ткани, который драпировался вокругъ лица, могъ быть какими угодно по складкамъ собранъ у подбородка. Головные уборы римлянокъ представляли собою повязки и сѣтки; обувались римлянки въ башмаки и сапдалин, иногда въ мягкіе полу-сапожки, которые разукрашивались драгоценными камнями. Но что касается украшеній вообще, то разнообразіе ихъ въ Римѣ было по истинѣ поразительно. Женщины, конечно, въ украшеніяхъ далеко перешли мунципъ и, приспосабливъ себя къ мужскія украшенія, носили сверхъ того діадемы изъ жемчуга и разныхъ камней, на шеяхъ ожерелья, на груди и на плечахъ перемязки, на рукахъ браслеты, въ волосахъ булочки, въ ушахъ серьги.

До 209 г. (до Р. Х.) мунципы носили длинныя бороды и только впоследствии сицилійскіе брадобрѣи завети

моду брить бороду и стричь волосы: мода эта продолжалась до Адриана, послѣ котораго ношеніе бороды опять сдѣлалось всеобщимъ, но волосы продолжали подстригать, надѣвая иногда на себя парикъ, убрался локонами, намазывал волосы пахучими маслами, обсыпая ихъ золотомъ пылью. Подражая въ своихъ модахъ греческимъ образцамъ послѣ-Александровской эпохи, римлянки, по природной склонности своего народа, всё безконечно



Рис. 109. Туснельда.

утрировали, обливаясь съ расточительною
неуязвимостью драгоценными благово-
нями, щедадно притирались и румялись,
изобрѣтал прически всевозможныхъ ро-
довъ. Дамскія прически стояли въ прямой

пый прѣтъ полость былъ бѣлокурый. Торговля
галловъ съ Римомъ по части разныхъ мылъ
и германскихъ косъ была громадна. Галль-
ское мыло обезпѣчивало полосы—темные
въ Италиі по преимуществу; для сообще-



Рис. 110. Царское одѣяніе въ Римѣ. (Мессалина съ маленькимъ Британикомъ).

зависимости отъ оклада лица, и устано-
вить какой либо типъ римской прически
положительно невозможно. Отсылаю чита-
телей къ специальнымъ сочиненіямъ по
этой части, скажемъ только, что самый мод-

нѣйшей фигурѣ больше граціи и изяще-
ства, матери заставляли носить дѣвушекъ
всевозможныя пошляки (fascia pectoralis).
Пожилыя особы притирались на ночь
особеннымъ гѣстомъ, замѣшаннымъ на

ослиномъ молоко; тѣсто это пакладывалось толстымъ слоемъ съ вечера и утромъ отваливалось какъ шелуха,—цѣлью этой мази было поддержать свѣжесть лица. Для ногтей и зубовъ были всевозможные инструменты, причемъ зубочистки дѣлались золотыми или изъ мастикового дерева. Зубы чистились порошкомъ изъ немзы; нередко носили искусственные зубы, нередко цѣпль челюсти въ золотой оправѣ; въ туалетныхъ пессесерахъ у римлянокъ были и духи, и помада, и кисти для бѣлилъ, я зеркала, булавки и шпильки, и ножницы для ногтей, и щипцы для завивки, и ручки для чесанія на длинномъ черенкѣ *). Весь этотъ наборъ пессесера

судь и вышиты ею, стояла на наши деньги полъ-милліона. Марціалъ, въ одной изъ своихъ эпиграммъ, смѣется надъ тѣмъ, что женщины кланутся не богамъ и богинями, а своими жемчугами,—онѣ ихъ ласкаютъ, цѣлуютъ, называютъ братьями и сестрами, любятъ больше своихъ дѣтей. Кольца, застежки и браслеты были по большей части греческаго происхожденія и имѣли форму мало отличающуюся отъ современныхъ. Эфи, въ нѣсколько колецъ обвивавшія руку, вошедшія у насъ опять съ недавняго времени въ моду, имѣютъ прообразомъ чисто римское украшеніе. Въ модѣ были восточныя онакала изъ лавиновыхъ перьевъ и зонтики та-

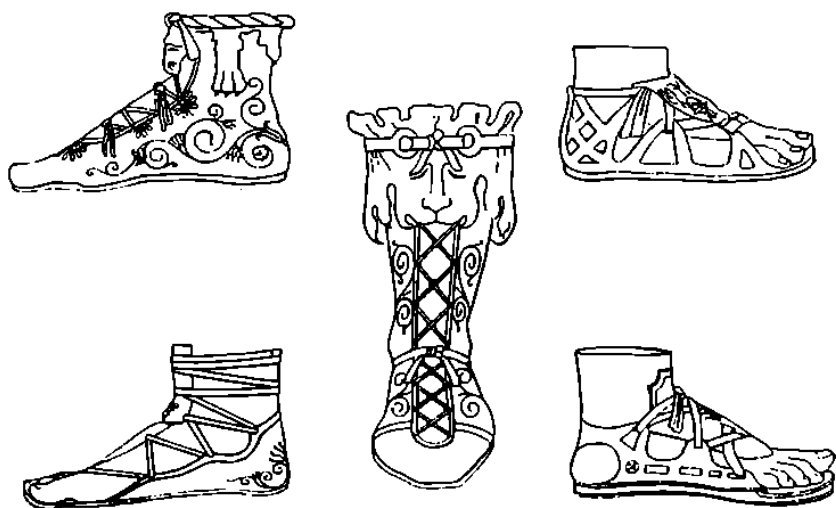


Рис. III. Римская обувь.

римляне очень картинно называли: женскій міръ. (*mundus muliebris*).

Драгоценныя камни, конечно, цѣнились очень высоко; выше всѣхъ, разумѣется, алмазъ, а также и опалъ. Опалъ чистой воды, составившій собственность сенатора Лоннія, который онъ продалъ въ черсти, оцѣнивался въ 50,000 руб. Затѣмъ въ большомъ почетѣ былъ жемчугъ, и Лолла—супруга императора Клаудіа—являлась въ обществѣ силою усыпанная жемчугами, оцѣнивавшимися въ 2,000,000 руб. Жемчужина, распушенная Клеопатрой въ ук-

кого же характера, какъ и въ Греціи, складные и очень изящныя съ виду.

XIV.

Испигни, т. е. регалии древнихъ царей Рима, были заимствованы съ востока, но намѣнились сообразно характеру и понятіямъ римлянъ. *Toga palmeta*—тога вышитая пальмами, перейдя отъ этрусскихъ царей къ римскимъ, сдѣлалась исподѣвствіемъ одеждою триумфаторовъ. Какъ признать монархической власти у царя былъ на головѣ дубовый вѣнокъ изъ золота, скипетръ изъ слоновой кости съ орломъ, курульное кресло изъ слоновой кости и

*) Поэтъ Марціалъ говоритъ: „Эту руку засунь за спину, если кусаетъ тебя блоха, а можешь быть что и похуже блохъ.“

fascies—связки прутьевъ съ прилзаннымъ къ нимъ топоромъ, какъ эмблема высшей судебной власти, въ связи съ властью карательной. При торжественныхъ шествіяхъ передъ царемъ шли 24 ликтора съ такими связками.

Въ эпоху неограниченнаго монархическаго правленія, когда всѣ должностныя лица непосредственно зависѣли отъ неограниченной воли царя, никакихъ особыхъ государственно-должностныхъ отличій не было.

Когда цари были изгнаны, всѣ атрибуты верховной власти перешли къ высшимъ сановникамъ, раздѣлившимъ между

предшествовали имъ въ парадѣ. Сенаторы присвоили себѣ бѣлую, обшитую пурпуровой каймой царскую мантию, toga praetexta; эта же одежда носилась диктаторомъ, избравшимся въ виду исключительнаго положенія край не больше какъ на шесть мѣсцевъ. Диктаторъ имѣлъ право на 24 ликтора и такимъ образомъ по атрибутамъ власти могъ называться первымъ лицомъ въ государствѣ.

Прочіе представители власти: преторы, т. е. судьи, квесторы—казначей, и цензоры, наблюдавшіе за податью и нравственностью гражданъ, носили toga praetexta, а преторъ имѣлъ шесть ликторовъ. Чино-



Рис. 112. Римскій всадникъ.

собой ту верховную власть, которая была сосредоточена прежде въ лицѣ одного царя. Должность совершителя религиозныхъ обрядовъ была передана такъ называемому rex sacrorum, который не имѣлъ никакого отношенія къ свѣтскимъ дѣламъ, даже не имѣлъ права на свѣтскую должность. Всѣхъ соискателей государственныхъ должностей избирали народными собраниями, причемъ избираемые являлись въ бѣлыхъ тогахъ, что было впоследствии запрещено. Главными представителями республиканской власти были сенатъ и два консула. Къ консуламъ перешло право имѣть ликторовъ, которые

почитаніе было развито въ Римѣ весьма сильно и при входѣ консула не только въ частномъ домѣ, но въ общественномъ собраніи и театрѣ—всѣ вставали съ мѣста, а при встрѣчѣ съ нимъ на улицѣ—уступали дорогу, снимая плащъ съ головы, а всадники слѣзали съ лошадей. Не лишено интереса замѣчаніе, что сановникамъ и вельможамъ, уличеннымъ въ преступленія, по еще неопишнымъ официальное платье гражданъ, воздавали такія же почести, слѣдовательно чтли не данное лицо, но его санъ.

Сенатъ хотя и лишился при императорахъ своей самостоятельности, но тѣмъ не

женіе вышность его увеличивалась. Сепатъ сталъ рабски выполнять волю императора, который сдѣлалъ званіе сенаторовъ наследственнымъ и ограничилъ число ихъ до 600. Въ концѣ имперіи и консулы, и консульскіи, и преторскіи, и эдилъскіи должности обратились въ почетное званіе, причѣмъ иногда лица только носили титулъ своей должности, но ею не занимались; за то пѣкоторые второстепенные чины государства приобрѣли большое значеніе, по преимуществу лица служившіе при государственной полиціи.

Вооруженіе римлянъ было тоже, что и у грековъ, т. е. состояло изъ щита, меча, нагрудника, шлема и ножей. Форма щитовъ была схожа съ греческой и съ малоазійской, и съ ассирійской, и съ кельтической. Вліяніе востока сильнѣе всего сказывалось въ нихъ.

Въ старину щиты были четырехугольные, затѣмъ вошли въ употребленіе этрусскіе, круглые; увеличившись, они доходили до 4-хъ футовъ вышины, до $2\frac{1}{2}$ ширины; дѣлались изъ кожи, изъ бронзы, обивались по краямъ металлическимъ ободкомъ, а середина украшалась выуклостью (umbo), отъ которой расходился въ стороны узоръ, отличный для каждой когорты. Иногда четырехугольный щитъ сѣзали по угламъ прямыми линіями, отчего его форма дѣлалась восьмиугольной. При императорахъ вошли въ употребленіе овальные щиты, очень легкіе—всего одного фута въ діаметрѣ,—кожаные съ металлической накладкой; на исподней сторонѣ щита всегда было вырѣзано имя солдата. Что касается шлема, то онъ такъ бронзовылъ, снабженный иногда забраломъ, каски часто приближаются по формѣ къ восточнымъ образцамъ; сначала римляне употребляли шапки изъ кожи и мѣха, которые удержались до послѣдняго времени въ пѣкоторыхъ отрядахъ. Въ IV-мъ вѣкѣ до Р. Х., вошли въ употребленіе

стальные шлемы и гребни съ раскрашенными перьями или конскими волосами. У императора Адриана были всадники, носившіе желѣзные вызолоченные шлемы съ забраломъ и огромною красною грифой.

Чеканная кираса превосходной греческой работы вѣроятно перешла и къ римлянамъ. Первообытный панцирь былъ у нихъ кожаный, покрытый металлическими пластинками. Чешуйчатая кольчуга и кирасы были принадлежностью вѣвшихъ чиновъ или отборныхъ отрядовъ, хотя командующіе частіями имѣли право вооружаться, сообразуясь со своимъ вкусомъ и средствами. Мечи были или галльскіе съ тупымъ концомъ, или испанскіе—короткіе, съ двумя лезвіями. Мечъ иногда подвѣшивался такъ высоко, что доходилъ до плеча. Лукъ и стрѣлы чисто-римскими отрядами не употреблялись и составляли принадлежность азіатскихъ частей войскъ; зато праща, устроенная изъ простой ремешной петли, пользовалась такими успѣхами, что при Троянѣ былъ образованъ цѣлый корпусъ пращниковъ. Знаменъ въ древнѣйшее время римляне не носили и полемые значки состояли изъ куска сѣна, наверхеннаго на высокую палку. Марій ввелъ въ войска изображеніе орла, который сталъ съ этихъ поръ называться signum legionis. Кроме того еще свой значокъ.



Рис. 113. Военный нарядъ.
(Друзъ, сынъ царя Тирерія).

gionis. Кроме того еще свой значокъ.

XV.

Наиболѣе древнѣйшимъ сооруженіемъ Рима слѣдуетъ считать Албанскій Акнадуктъ, который до нашихъ дней сохранился на столько, что можетъ удовлетворительно отправлять свою обязанность. На протяженіи 6,000 футовъ онъ выстѣпаетъ въ лѣвѣ для провода воды изъ горы

и служить доказательствомъ того, что римляне не останавливались передъ препятствіями и спрашивались съ очень трудными задачами. Типами древнихъ построекъ другого рода могутъ быть тѣ каменные стѣны, которые возводились римлянами на сѣверѣ государства и въ восточной Швейцаріи въ огражденіе отъ враждебныхъ народовъ. Можно съ любопытствомъ прослѣдить по этимъ стѣнамъ, отпосланнымъ къ разнымъ временамъ, постепенный ходъ развитія каменной кладки. Первичныя постройки циклопическаго характера представляютъ безпорядочное нагроможденіе каменныхъ глыбъ съ воротами, образованными наклонно поставленными каменными столбами, съ поперечнымъ брускомъ поверхъ нихъ. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ мы встрѣчаемъ тотъ способъ кладки, какой былъ практикованъ въ Греціи,

и-мъ въѣхъ до Р. Х. Всѣ постройки до II-го столѣтія отличаются своею колоссальностью и практическимъ смысломъ. Заимствовать изъ Греціи строительныя формы, римляне не стѣснились стали возводить зданія по греческимъ образцамъ, а за ними и частныя лица перенимали греческій характеръ украшенія комнатъ. При Августѣ, Римъ наполнился массою превосходныхъ построекъ изъ гиметскаго мрамора, и этотъ императоръ могъ смѣло сказать, умирая: „Я получилъ городъ кирпичнымъ, оставляю его мраморнымъ“. Неронъ, поглощенный строительными замыслами, поджигалъ Римъ для возведенія своего „золотого дома“. При Веспасіанѣ и Титѣ, было возведено одно изъ грандіознѣйшихъ сооруженій міра, — извѣстный коллизей. Огромная масса каждаго римскаго зданія заставляла архитектора забо-



Рис. 114. Городская стѣна.

въ Тезауроеѣ Атрел (см. выше), т. е. каждый верхній камень выступаетъ надъ нижнимъ, образуя своими выступами арку. Но потомъ острые углы камней стали срѣзаны и наконецъ дошли до употребленія клинообразныхъ камней; арка явилась самостоятельнымъ дѣйствіемъ итальянскихъ народовъ и такъ называемая своаса machina, построенная Тарквиніями, покрыта сводами, сооруженными по всѣмъ правиламъ искусства. Мы не можемъ назвать сооруженія эти произведеніями художественными, по римляне были слишкомъ утилитарны, чтобы заниматься тщательной отдѣлкой построекъ, долженствующихъ служить потребностямъ города, когда даже богослужебныя зданія у нихъ въ то время носили характеръ обыкновенныхъ деревянныхъ хижинъ. Постройки чисто архитектурнаго характера явились только послѣ присоединенія Греціи, по

тѣхъ по преимуществу объ его устойчивости, пренебрегалъ всѣмъ прочимъ. Стремленіе къ изысканной декорации выразилось въ вычурной римской капители, и полный развитіе римской стройки особенно ярко обрисовался при Траянѣ. Позднѣе, императоръ Адрианъ, приписывая себѣ архитектурныя способности, сталъ возводить множество зданій, въ которыхъ цѣнность матеріала и множество орнаментовъ замѣняли истинный вкусъ и пониманіе. Этрурія, откуда римляне заимствовали типъ для своихъ храмовъ, взяла за образецъ простыя греческія сѣтилизца дорическаго стиля, украсивъ ихъ кое-какими прибавками, если и не обезобразившими храмы, то все же мало способствовавшими ихъ чистотѣ. Не имѣвъ передъ собою наглядныхъ памятниковъ архитектуры этой эпохи, мы можемъ тѣмъ не менѣе составить себѣ ясное понятіе объ орнаментистикѣ

тогдашнихъ зданій, но саркафагу Сципіона Барбата, найденному въ прошломъ столѣтіи въ фамильной гробницѣ Сципіоновъ и представляющему точную копію римскаго архатрапа съ украшеніями доорическаго и іоническаго характера. Заим-

чается въ храмѣ Геркулеса въ Корѣ, близъ Рима. Табуларіумъ (казнохранилище) и архивъ носятъ на себѣ опять такіе характеръ поздне-эллинской формы. Грандіозное міропладычество послѣднихъ вѣковъ передъ Р. Х. породило грандіозныя со-

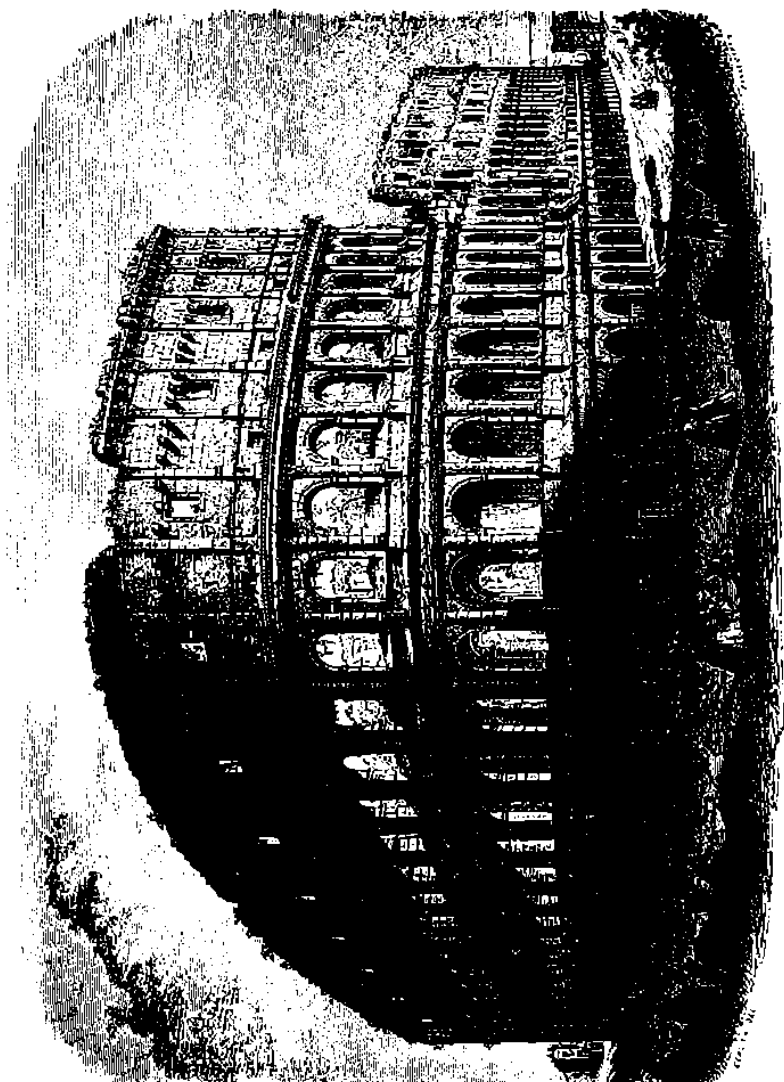


Рис. 115. Римскій Колизей.

ствуи отъ грековъ формы стройки, практическій духъ римлянъ не могъ проникнуть во внутренній смыслъ греческаго зодчества. Истинное пониманіе искусства было чуждо древнему Риму.

Довольно чистый эллинскій стиль замѣ-

руженіи самой смѣлой технической отдѣлки, которые воздвигались на нѣсколько дней въ видѣ необычайныхъ сюрпризовъ. Постройки этой эпохи, воздвигнутыя съ основательно неторопливостью, какъ напримѣръ базилика Эмилија, оста-

лись на удивление последующимъ вѣкамъ. Римскій храмъ Фортуны и храмъ Весты въ Тиволи,—совершенно круглые, въ коринтскомъ стилѣ, отличающіеся смѣлой обдѣлкой капителей, напоминаютъ нѣсколько грубоватый, но всё же полный развѣтъ греческой организаціи.

Изъ удѣлѣнныхъ памятниковъ архитектуры въ правленіе кесарей, можно указать на пантеонъ, храмъ всѣхъ боговъ,—колоссальное зданіе съ круглымъ куполомъ и прекраснымъ портикомъ въ рим-

ни, поставленной на четырехугольное основаніе; верхъ башни конусообразный,—такое же памятникъ Августа и памятникъ Цезаря Метеллы. Иногда римляне подражали въ мотивахъ надгробныхъ памятниковъ египетской пирамидѣ, конечно въ меньшихъ размѣрахъ. Но самой характерной постройкой Рима надо безспорно считать громадное зданіе Колизея, въ которомъ была трактована эллинская колоннада, совершенно пошедшая въ условія массивной архитектуры, нѣсколько преобразованная,

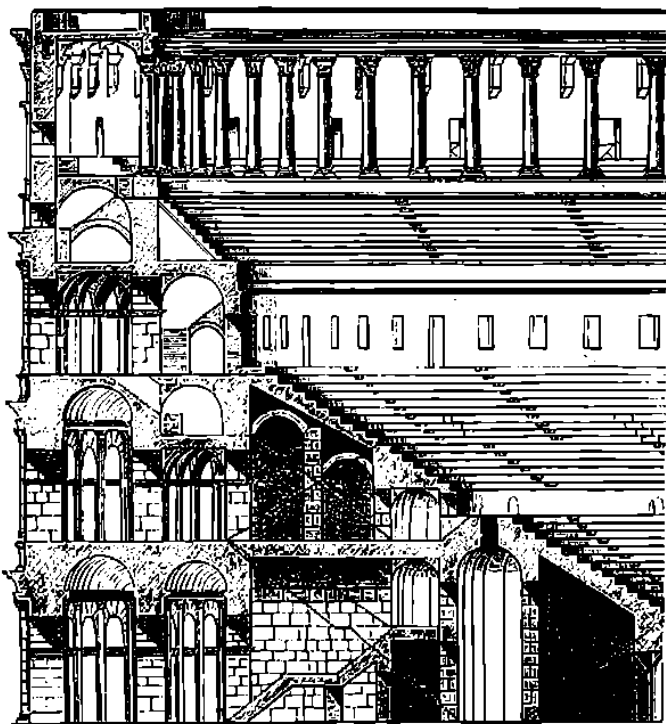


Рис. 116. Разрѣзъ Колизея.

скомъ вкусѣ. Впрочемъ, говорятъ, зданіе это было обращено въ храмъ въ послѣдствіи, архитектора же строили его, какъ бани. Внутренность пантеона производитъ впечатлѣніе спокойнаго, мирнаго величія коринтскихъ формъ самой строгой обдѣлки. Не менѣе блестящъ храмъ Марса-Местителя (Mars-ulior), вмѣстѣ съ окружающимъ его форумомъ Августа представлявшій одно изъ чудесъ Рима.

Отъ этой же эпохи есть дошедшіе до насъ такъ называемые могильные памятники, имѣющіе видъ цилиндрической баш-

ни, сообщающаа замѣчательное единство огромному зданію. Колизей имѣлъ 615 фут. длины и 514 ширины; его паружная стѣна, вышиною въ 153 фут., состояла изъ 4-хъ ярусовъ: самый нижній — представлялъ рядъ арокъ тосканскаго ордера, второй ярусъ—рядъ арокъ ионическихъ, третій—коринтскихъ, а верхній, четвертый—напоминалъ аттикъ, разделенный полуколоннами коринтскаго ордера. Всего въ этомъ Колизеѣ могло помѣститься 90000 человѣкъ.

Титъ, окончившій постройку Колизея, создалъ другой блестящій памятникъ,—

триумфальную арку, въ память покореніи Іерусалима; она отличается могучей декоративной отдѣлкой съ яснымъ соблюденіемъ эффекта массы и съ превосходной выработкой сложно-римской капители.

Траянъ замыслилъ между Капитоліемъ и Квириналомъ обширное сооруженіе, при возведеніи котораго было обращено строгое вниманіе на взаимныя дѣйствія массы и на строго обусловленное сочетаніе эффектовъ. На форумъ была возведена триумфальная арка съ чудесными пристройками съ

ступившими колоннами, барельефами и медальонами, она могла показаться блестящею рѣзной вещью и уже не отличалась простою гладкихъ пространствъ.

Дилеттантизмъ императора Адріана, о которомъ уже было замѣчено выше, отличался не столько умѣренной фантазіей. Имъ былъ построенъ по собственному плану храмъ Велеры и Ромы. Великолѣніемъ и грандіозностью онъ превзошелъ всѣ существовавшіе до него храмы; это было собственно два храма — отдѣльныхъ, сопри-



Рис. 117. Развалины храма Весты въ Тиволи.

обѣихъ сторонъ; возлѣ нея базилика Ульпія, съ бронзовой покрывкой, и у самой базилики колонадный дворъ съ колоссальной Трапновой колонной; послѣдняя уцѣлѣла до нашего времени и все стоитъ на прежнемъ мѣстѣ; но стержню ея вѣсен до верху винтомъ широкій барельефъ; но всѣмъ вѣрогнѣмъ, среди окружающихъ зданій она производила впечатлѣніе грандіозное; теперь же ея одинокость лишила ее всякаго эффекта. Ловкій подборъ архитектурныхъ построекъ Траяна создалъ арку Константина; съ свободно вы-

касающихся другъ съ другомъ съ тыла своихъ алтарей; каждый храмъ имѣлъ свою отдѣльную цѣду и входный портикъ. Ни одинъ алтарь представляли полукружный сводъ, подъ которымъ стояли статуи богинь. Все зданіе похвѣчалось на высококомъ основаніи со ступенями и было обнесено общей стѣной и общей колоннадой въ 500 ф. длины и 300 ширины.

Въ III-мъ вѣкѣ, въ періодъ завоеваній Септімія Севера, подъемъ духа въ государствѣ выражается и грандіозными сооружениями. Подъ его владычествомъ об-

страивался не только Римъ, но и провинции. Въ западной Африкѣ, на родинѣ Септимія Севера, многочисленныя остатки мону-ментовъ свидѣтельствуютъ о процвѣтаніи этого края, и о вкусахъ этой эпохи. Въ малой Азіи, куда вмѣстѣ съ владычествомъ Рима была занесена и римская архитектура, восточный стиль иступилъ въ столкновение съ римскимъ. Особенно ярко развернулся полу-азиатскій, полу-античный характеръ этихъ построекъ въ Пальмирѣ, гдѣ громадные

XVI.

Въ предыдущей главѣ мы обратили вниманіе на колоссальныя надгробныя памятники, расположенныя въ окрестностяхъ Рима; постройка ихъ мотивируется той степенью уваженія, которую проявляли римляне къ мертвымъ; народы Италіи съ давнихъ поръ гробницы называли *templa*, т. е. давали имъ именнаго

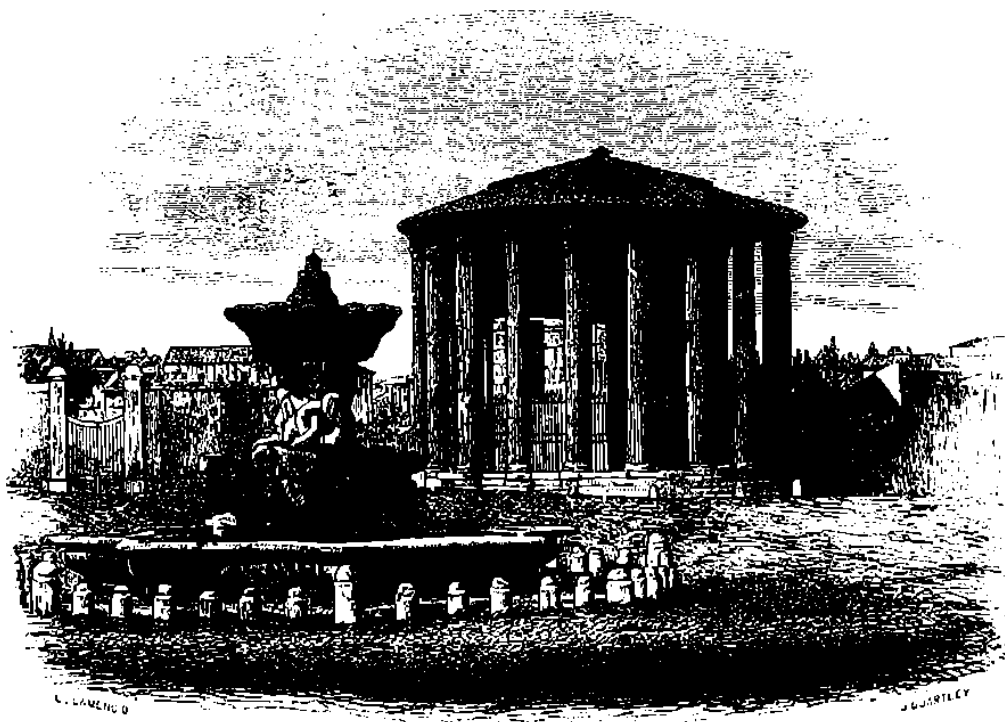


Рис. 118. Круглый храмъ Весты.

колоннады, храмы, башни и дворцы даютъ аффектъ чисто фантастическій, ошеломляющій чувство. Въ общемъ декорация арокъ, со столбами и сводами, сплошь покрытыми орнаментами, чрезвычайно оригинальна.

туру общую съ храмомъ. Въ доисторическое время и въ Италіи и въ Греціи умершихъ хоронили въ собственномъ домѣ, въ атриумѣ—и потому, когда обычай этотъ былъ оставленъ, изображеніе покойнаго въ видѣ маски все же оставалось у домашняго очага атриума *). Удалили изъ дома

*) Въ Египтѣ, какъ извѣстно, оставалось дома кукольное изображеніе,—мумія умершаго.

мертвое тѣло, обыкновенно сообщали гробу форму жилого помѣщенія, соотвѣщая такимъ образомъ традиціи старины съ нововведеніемъ. *) И у грековъ, и у римлянъ считалось большимъ несчастіемъ, если тѣло почему либо лишено погребенія. Погре-

его трижды землею. Этрусскія примитивныя могилы представляютъ обычные конусообразныя насыпи или курганы, какихъ весьма много и у насъ на югѣ Россіи. Архитектурная отделка нѣкоторыхъ изъ нихъ весьма интересна и имѣла въ

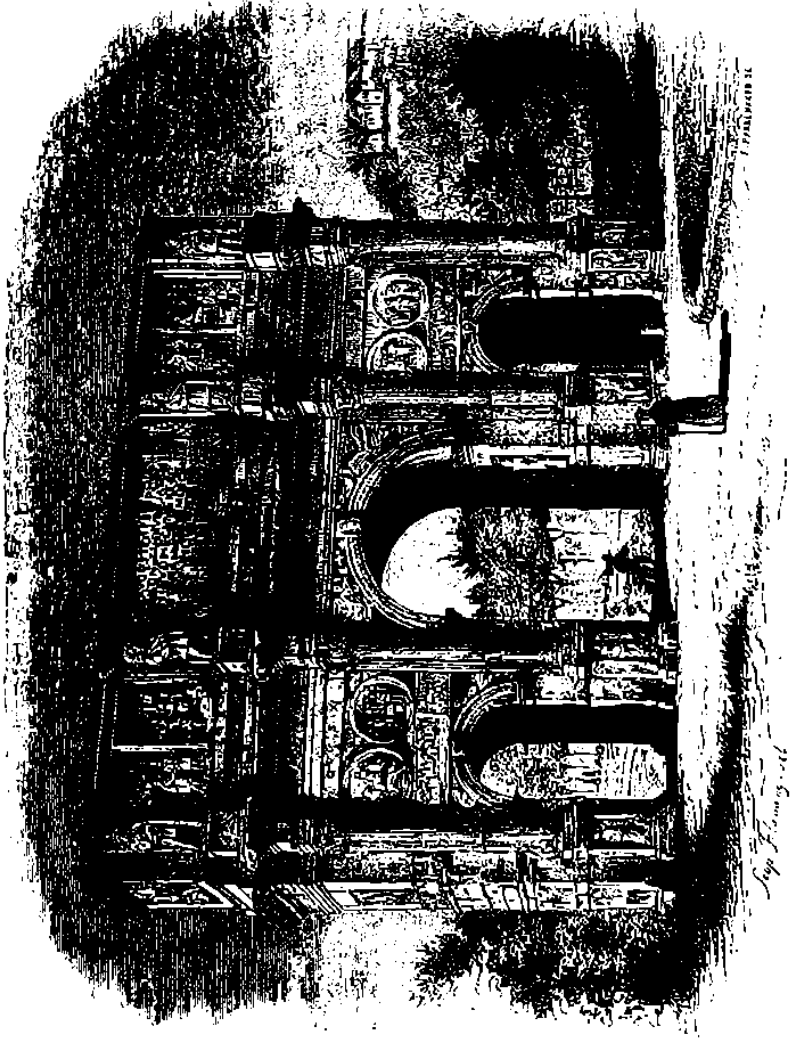


Рис. 119. Арма Константина.

бали всякій найденный трупъ, или если погребеніе пелься было совершено, то соблюдали символическій обрядъ, осыпая

свое время величественный видъ. На вершинѣ конуса такой надгробной постройки поднимаются иногда башни, которыя могли служить осью кургана. Плиній описываетъ гробницу Порсенны такъ: „Порсенна погребена близъ клазіума и на его могилѣ воздвигнутъ монументъ изъ 50

*) Сравня малороссійское—„домовина“.

фут. вышины и въ 300 фут. ширины и длины. Его внутренность перепутана такой массою ходовъ, что не выйдя клубка нитокъ, можно никогда не выбраться изъ этого лабиринта. Надъ этой четырехугольной постройкой вышвышается пять пирамидъ: одна по срединѣ и четыре по угламъ, каждая въ 150 фут. вышины и въ 75 фут. при основаніи; сверху на нихъ паложелъ мѣдный кругъ и накрыты бронзовымъ колпакомъ, съ котораго опускаются на цѣпяхъ колокола и звонъ ихъ слышенъ издалека. На кругу по-

ракторъ: служивающае кверху и вѣнчающае массивно-расчлененнымъ фризомъ, весьма сильнаго профиля. По срединѣ стѣны всегда устраивается ложная дверь, тоже суживающаяся кверху, обрамленная узкимъ паликомъ карниза. Иногда этрусскій характеръ обработки сливается съ греческимъ, и въ обдѣлкѣ иногда играютъ роль даже коринтскія колонны. Въ позднѣйшее время характеръ этихъ высѣченныхъ гробницъ нѣсколько измѣнился и получилъ видъ гротовъ безъ всякой наружной от-

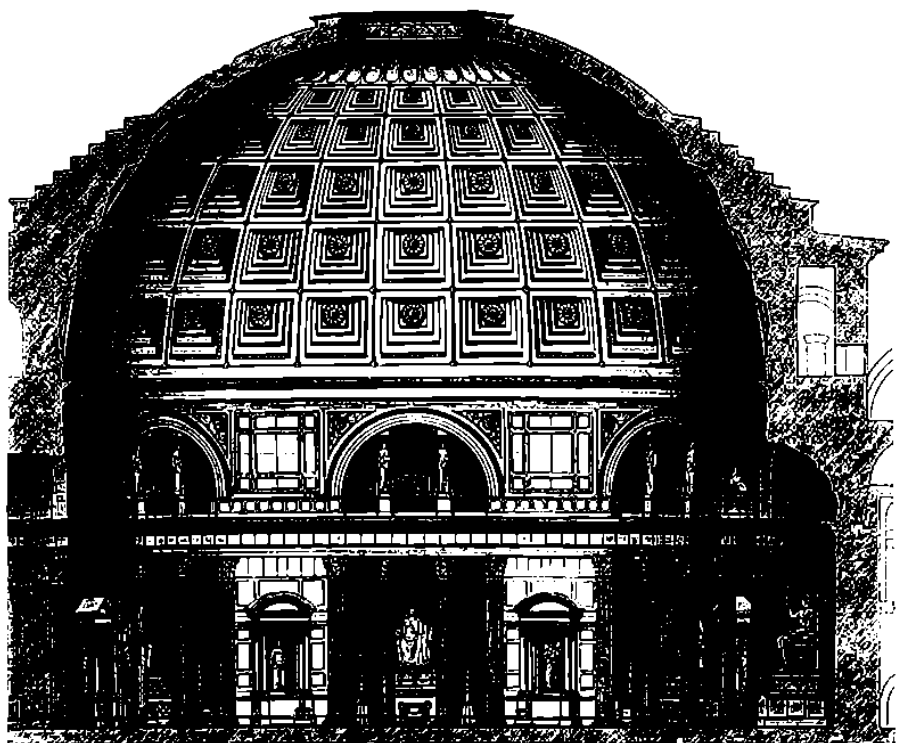


Рис. 120. Римскій пантеонъ въ его первоначальномъ видѣ.

вѣнчаются еще четыре пирамиды въ 100 фут. вышины, на нихъ лежитъ полая площадь, а на ней поставлено еще пять пирамидъ, чѣмъ ли не равныхъ по вышнѣ всему остальному зданію. Почти подобную же описанной гробницѣ форму имѣлъ извѣстный монументъ, называемый гробницею Горациевъ и Куриациевъ. Другаго рода гробницы высѣкались въ скалахъ;—оптимѣли видъ четырехугольных помѣщений, сообщавшихся между собою лѣстницами; фасады такихъ гробницъ имѣютъ египетскій ха-

рактеръ; но внутри, въ просторныхъ комнатахъ помѣщеніи, стѣны и потолокъ обработаны довольно тщательно, на манеръ деревянныхъ, съ брусами, стропилами и балками. Стѣны заполнены живописью, представляющею погребальныя процессіи и разные эпизоды изъ жизни покойнаго. Въ иныхъ пещерныхъ гробницахъ устроены ниши, назначенныя безспорно для помѣщенія урнъ; эти колумбаріи ныне считаютъ происхожденіемъ римскаго, нѣмѣ этрусскаго; иногда урну не ставили въ ко-

дубарій, а закрывали въ землю и надъ нею ставили памятникъ, имѣющій форму небольшого четырехугольнаго столба съ капителю, или колуна на высокомъ цоколѣ.

Закопъ 12-ти таблицъ воспретить и хоронить и сжигать трупы внутри го-

той могилы неподалеку отъ городской заставы, у самой дороги. Поэтому предмете каждого римскаго города представлялось цѣлой улицей великолѣпныхъ памятниковъ, прекрасный образецъ которыхъ мы можемъ видѣть на развалинахъ Помпеи. Яркимъ контрастомъ этимъ пышнымъ мажорелье



Рис. 121. Общій видъ римскаго пантеона въ настоящее время.

рода: постановленіе это хранилось ненаружимо и въ видѣ исключенія въ самомъ городѣ хоронили только императоровъ, триумфаторовъ и весталокъ. Римляне заботились о томъ, чтобы надмогильные монументы были у всѣхъ на глазахъ и потому хлопотали о приобрѣтеніи мѣста для доро-

были кладбища бѣдняковъ, гдѣ ихъ не только сурово сжигали или хоронили, но и просто оставляли гнить внаружѣ. Гробницы Помпеи помѣщались по обѣ стороны дороги за Геркуланскими воротами и представляли собою то четырехугольныя колонки, о которыхъ мы говорили, то поставленные

стойми тѣмбы, то маленькіе алтари. Семейныя гробницы имѣли видъ храмовъ, полукруглыхъ или съ фронтонами, покрытыми барельефами; внутри нихъ, кромѣ живописи по стѣнамъ, имѣлись скульптурныя произведенія искусства и каменные жертвенники. Если кладбище Помпей было настолько великолѣпно, — каково-же должно было быть богатство кладбища въ римскомъ предмѣстѣ: вѣдь не могъ же маленький провинціальный городокъ тягаться съ міровою столицею? Тѣ остатки, что дошли до насъ, даютъ намъ прямое подтвержденіе этого; форма гробницъ на кладбищахъ Рима чрезвычайно разнообразна: тутъ есть даже египетскія пирамиды, обложенныя снаружи мраморомъ и украшенныя металлическими колоннами,

бать тѣла, а не сжигать, — урны замѣнились саркофагами, огромные памятники сдѣлались ненужною роскошью и подземныя катакомбы, разметающія свою сѣть подъ Римомъ и другими итальянскими городами, были отличными мѣстомъ для хранения этихъ саркофаговъ. *)

XVII.

Римляне воздвигали колоссальныя каменные постройки водопроводовъ даже прежде общественныхъ зданій. Анній Клавдій, проведя знаменитый водопроводъ, построилъ и первую искусственную дорогу (въ концѣ IV столѣтія до Р. Х.). Остатки

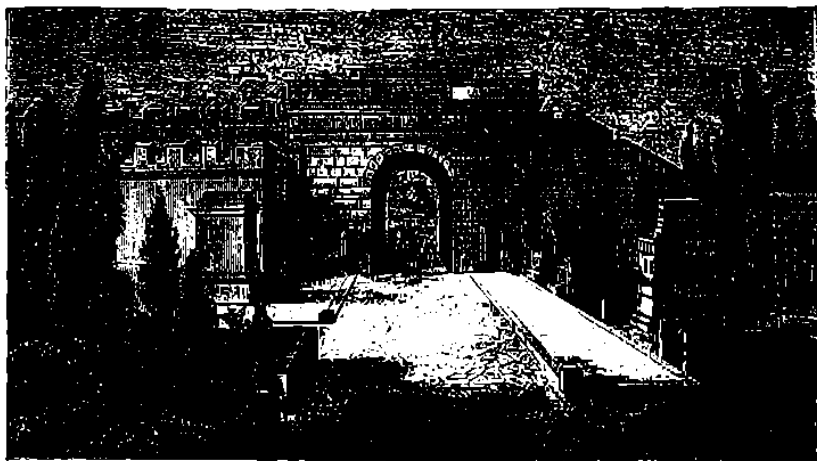


Рис. 122. Кладбище въ Помпѣяхъ.

а внутри разукрашенныя стѣнописью. Римскіе императоры, конечно, превосходили всѣхъ въ роскоши своихъ маузолеевъ. Маузолей Августа, поставленный на Марсовомъ полѣ, занималъ площадь въ 225 ф. въ поперечникѣ, на которой помѣщались одна на другой три concentрическихъ стѣны, соединенныя террасами; все это было сплошь засажено деревьями, съ бронзовою статуею императора наверху. Не менѣе огромный маузолей Адриана былъ поставленъ на правомъ берегу Тибра и дошелъ въ своей нижней части до нашихъ дней подъ именемъ вѣрности Св. Ангела. Памятникъ этотъ былъ облицованъ мраморомъ, покрытъ скульптурой и вѣнчался наверху квадригой императора.

Когда распространился обычный погребъ

этой знаменитой Via Appia (аппіевской дорогой) уцѣлѣли и до сихъ поръ. Хотя она была первой римской дорогой и служила образцомъ для всѣхъ послѣдующихъ строеній, но, какъ это часто бываетъ, превосходила ихъ по тщательности техники. Она шла на пространствѣ 28 миль ровнымъ каменнымъ покостомъ, съ полотномъ въ 25 ф. ширины, вымощенной каменною мостовою, покатою къ бокамъ, съ каменнымъ

*) Мы призываемъ видъ города Эфесса — одного изъ самыхъ оживленныхъ пунктовъ торговли классическаго міра. Рисунокъ этотъ весьма наглядно воспроизводитъ то впечатлѣніе, которое должны были давать эллискіе и греческіе города. Эфессъ обладалъ огромнымъ театромъ, гимназіями, ристалищами и знаменитымъ храмомъ Діаны, построеннымъ изъ мрамора, педра и золота.

по сторонамъ парапетамъ. Всѣхъ большихъ мощеныхъ дорогъ насчитывалось впоследствии въ Римѣ 28.

Эти грандіозныя инженерныя пред-

было уже девять каменныхъ мостовъ, изъ нихъ нѣкоторые были крытые. Сооруженія эти чисто практическаго характера, послѣтъмъ не менѣ на себѣ отпечатокъ худо-

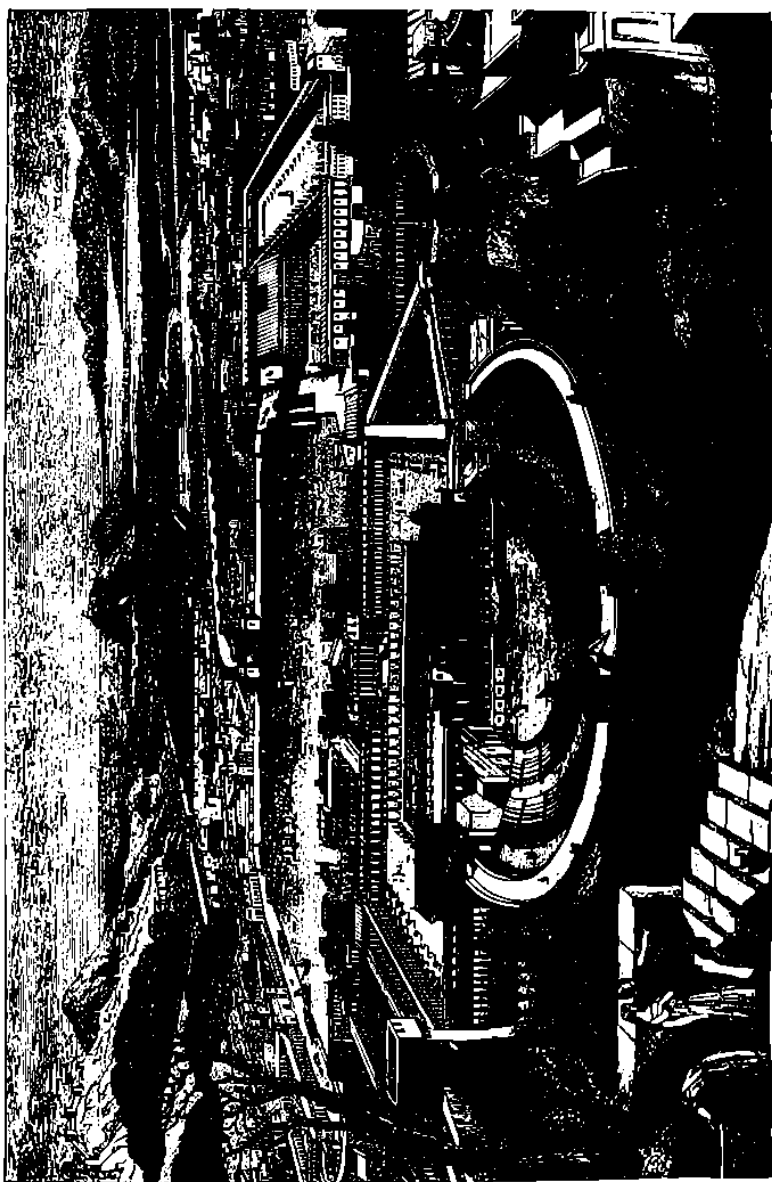


Рис. 123. Видъ Флесса. (Прибл. вѣстныя реставраціи).

пріятіи развили необходимость стройки каменныхъ мостовъ. Первый изъ нихъ былъ построенъ въ началѣ II-го столѣтія до Р. Х., а къ концу имперіи въ Римѣ

жественности. Въ провинціяхъ смѣлость такихъ сооруженій заслуживаетъ удивленія: никакія препятствія не останавливали твердой увѣренности инженеровъ въ своей

силѣ. Черезъ глубокіе овраги и пропасти, которыми изобилуетъ сѣверная Италия, они перебрасывали свои арки на песокрушенныхъ временемъ устояхъ. Въ Испаніи, въ Альканизарѣ, сохранился выстроенный еще при Траянѣ мостъ съ воротами по концамъ и на серединѣ; всего длиною въ 670 фут. Не менѣе замѣчательны римскіе мосты встрѣчаются въ Южной Франціи и даже въ Аравіи.

Замѣчательны работы римлянъ по осушенію лоптійскихъ болотъ, предпринятые

торыми мы можемъ судить до чего они строились прочно и грандіозно; порою, какъ извѣстно, водопроводы служили мостами на военныхъ дорогахъ, и мосты военныхъ дорогъ въ случаѣ надобности замѣняли водопроводныя аркады. Вода, приносимая акведуками, изливалась въ резервуары, хитро обдѣланные снаружы статуями и колоннами, плотно выложенные внутри камнемъ; отсюда по трубамъ вода разливалась по окологдеу. Обиліе воды въ Римѣ достойно замѣчаніи: Агриппа

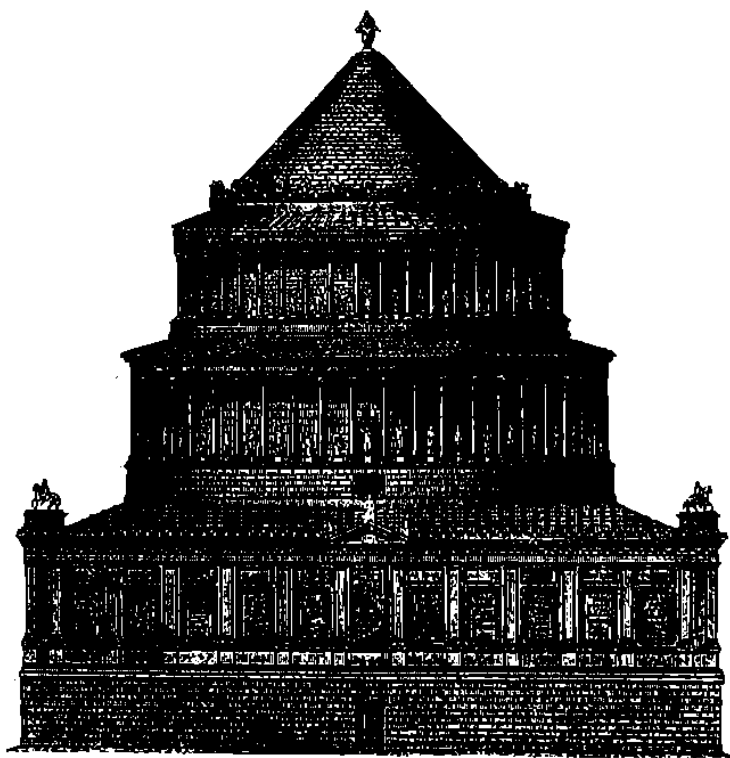


Рис. 124. Мавзолей Адриана.

во II-мъ столѣтіи до Р. Х.; но попытка эта не дала полныхъ результатовъ, ограничиваясь въ большинствѣ случаевъ безплодными усиліями. При Августѣ число водопроводовъ въ Римѣ увеличилось: тамъ были aqua Marcia, aqua Julia, aqua Augusta, aqua Virgo, aqua Claudia и т. д. Водопроводъ Aqua Marcia обошелся государству въ 9 мил. руб. и шелъ на протяженіи 11-ти миль, изъ которыхъ 1 1/2 миль онъ тапулся надъ арочной постройкой. До насъ дошли развалины нѣкоторыхъ изъ этихъ авведувовъ, но ко-

устроилъ около 700 водоемовъ (изъ нихъ 105 фонтановъ), украшенныхъ 400-ми мраморныхъ колоннъ и 300 статуѣй.

XVIII.

Мореплавание въ странѣ, окруженной со всѣхъ сторонъ морями, конечно рано или поздно должно было развиться. Сосѣди - греки, давнымъ давно искусившіеся въ мореходствѣ, оказались въ

владычество на морѣ и Карфагенъ захватилъ всю торговлю въ свои руки. Пришлось заимствовать отъ своихъ греко-италійскихъ союзниковъ суда; эти корабли и послужили образцомъ древнѣйшихъ построекъ. Выброшенный бурей на берегъ карфагенскій корабль далъ новый типъ судна и при императорахъ римскій флотъ уже

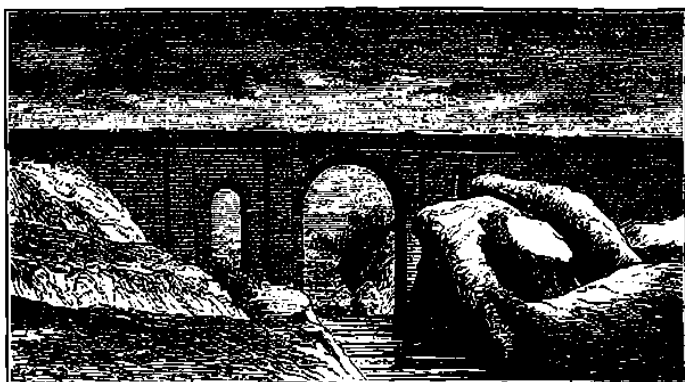


Рис. 125. Римскій аиведунъ.

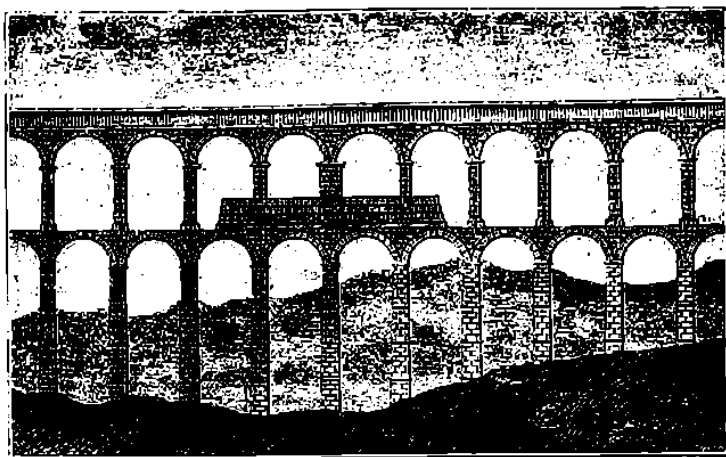


Рис. 126. Римскій аиведунъ (Сеговіа).

этомъ случаѣ учителями римлянъ. Этрусскіе суда строились по образцу греческихъ и азіатскихъ 50-ти-весельныхъ судовъ; они были такіе же крутобокіе и неуклюжіе, съ широкими рейми. Возрастающее могущество Карфагена заставило римлянъ задуматься о пріобрѣтеніи флота, тѣмъ болѣе, что этрусски утратили свое

былъ таковъ, что каждый галлант. имѣла свою флотилію.

Также какъ и у грековъ, и послѣ и корабли были вооружены на высотѣ подпояска, желѣзными трезубцами (rostra), которыми разрывали непріятельскіе суда. На носу было надписано имя судна, въ честь какого нибудь божества. На кормѣ было

символическое изображение этого же божества-покровителя и рѣзная фигура, на которой помѣщался флагъ для сигналовъ. Рулевой сидѣлъ на кормѣ въ крытомъ помѣщеніи съ двумя широкими рулевыми пелсами (gubernacula). Внутри корабля

Подобно грекамъ, римляне имѣли башенный судъ и небольшій, быстроходный съ длиннымъ кузовомъ, особой конструкціи, пазышамы Lombi или pristes.

Абордажные машины, изобрѣтенныя адмираломъ Дулиемъ при началѣ уничто-

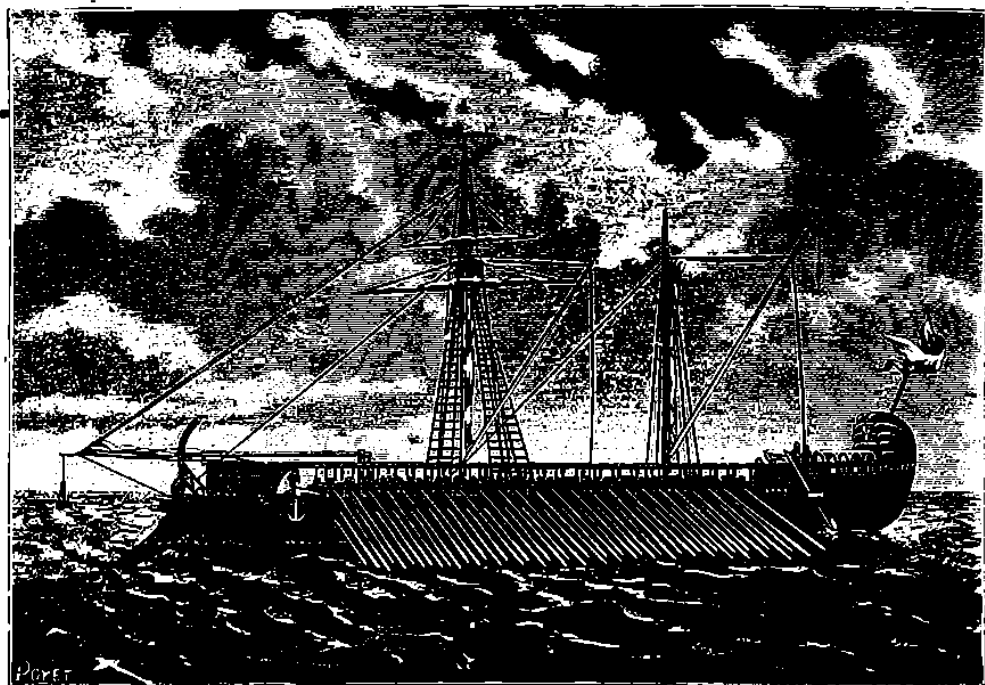


Рис. 127. Обычный типъ классическаго триремъ.

были расположены скамьи для гребцовъ, по числу ярусомъ которыхъ—корабли и раздѣлялись на триремы, quadriремы и проч. Весла проходили черезъ круглыя отверстія въ бѣлахъ корабля, обложенныя кожаными подушками, съ уключинами, къ которымъ подымались весла ремнями. Гротъ-мачта стояла въ средину корабля, фокъ-мачта ставилась ближе къ носу, бизань-мачта — къ кормѣ. На каждой мачтѣ было по крайней мѣрѣ по одному ярусу, ниже котораго на гротъ-мачтѣ прикрѣплялся брамсель, а подъ нимъ марсель. На большихъ судахъ гротъ-мачта обладала третьимъ ярусомъ.

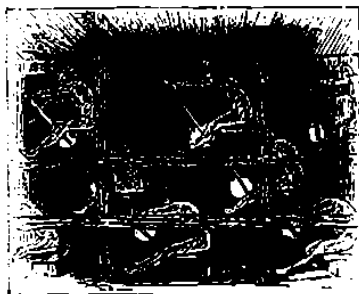


Рис. 128. Гребцы въ триремѣ.

скихъ войнъ, значительно усилили римскій флотъ, давъ ему перевѣсъ надъ всѣми со-

сѣдами. Главная цѣль этихъ абордажныхъ машинъ была—обратить морское сраженіе въ сухопутное. Подымаясь къ непріятельскому судну, на него перекидывали широкій оуесной мостъ съ перилами и острыми захватами на противоположномъ концѣ. Кромѣ того употреблялись серпы на длинныхъ шестахъ, абордажные крючки, пла-

вучіе брандеры, и проч.

зажигательныя стрѣ-



Рис. 129. Мозаика Помпей: Битва греков с ассирийцами.

Эммануилъ Лотарингскій, отправившійся изъ Италію въ началѣ XVIII-го вѣка противъ Филиппа V, восхищенный окрестностями Портиччи, задумалъ построить въ ея предѣлахъ виллу. Рабочіе, рывшие колодезь, внезапно наткнулись на какую-то каменную глыбу. Дальнѣйшее отрываніе показало, что это былъ верхъ здания. Когда неаполитанское правительство

доказъ, сдѣлавшійся лѣтъ за 100 до нашей эры римской колоніей и однимъ изъ самыхъ значительнѣйшихъ мѣстечекъ въ Кампаніи. Въ началѣ 63-го года до Р. X., Везувій залилъ Помпею и потрясъ Геркуланумъ. Черезъ 16 лѣтъ та же участь и его постигла, но почти всѣ жители успѣли изъ него скрыться, унеся съ собой сокровища. Лава, обратившись со временемъ въ крѣпкій цементъ, сдѣлалась прочнымъ футляромъ для городка, не причинивъ ему никакого вреда. Постепеннымъ раз-



Рис. 130. Помпейская живопись. — Ифигенія и Орестъ.

узнало, что изъ подъ стараго слоя лавы вышелъ на свѣтъ цѣлый театръ, дальнѣйшее производство работъ было остановлено. Эммануилъ Лотарингскій принужденъ былъ уступить правительству свою землю и осторожныя раскопки вызвали изъ подъ земли цѣлый городъ, — Геркуланумъ, уничтоженный 24-го августа 79 г. изверженіемъ Везувія. Преданіе указывало на основателя Геркуланума — Геркулеса, который за 60 лѣтъ до Троийской войны (въ 1278 г. до Р. X.) основалъ этотъ горо-

дытъи дали намъ цѣлыя улицы, площади, храмы и дома въ томъ видѣ, въ какомъ они были во времена цезаризма. Домашнія утварь, статуи, манускрипты, стѣнописи, мозаика, бронзовые художественныя вещи, колонны, даже плоды и костюмы, — все это дошло до насъ и помещается въ разныхъ музеяхъ. Но особенно мы должны остановиться на древней живописи, единственныхъ образцахъ, дошедшихъ до насъ изъ античнаго міра. До насъ дошли свѣдѣнія о процвѣтаніи зл-

лиской живописи въ Римѣ, при чемъ особенно отличали живописца Тимоха, который мастерски умѣлъ передавать выраженіе страсти. Въ Медеѣ, готовой на дѣтубійство, колеблющейся между любовью къ дѣтямъ и негодованіемъ на вѣроломство Язона (воспроизведеніе которой есть въ одномъ Геркуланскомъ фрескѣ)—экспрессія такова, что мы можемъ вывести

прежней, дѣтущей эпохѣ живописи у грековъ. Поверхностная техника не влечетъ съ прекрасной композиціей и глубокимъ замысломъ, даже иногда паходится въ явномъ съ ними противорѣчіи. Линейная перспектива чувствуется очень слабо, а воздушной перспективы нѣтъ и слѣда. Вообще мы можемъ сказать, что это декоративное воспроизведеніе чудесныхъ ста-



Рис. 131. Античная ваза изъ бѣлаго мрамора.

самое высоекое попятіе объ искусствѣ художника. Указываютъ также на художницу Лаллу, работы которой пользовались большимъ успѣхомъ.

Фрески Геркуланума и Помпеи,—однородныя и многообразныя рисунки на мраморѣ, сдѣланные акварелью или клеевыми красками, фрески по сырой штукатуркѣ, изъ гашеной извести и мелкаго песка—если не даютъ намъ полнаго художественнаго впечатлѣнія, то тѣмъ не менѣе открываютъ собою чудесныя просвѣты къ

рыхъ картинъ, проникнутыхъ замѣлательной граціею. Это подтверждается тѣмъ, что при раскопкахъ Ресины была найдена картина „Первый подвигъ Геркулеса“, очевидно воспроизведеніе известной картины Зевкиса, описанной Плиніемъ. Въ Геркуланумѣ найдены четыре мраморныя плиты съ рисунками, исполненными краснымъ карандашемъ; онѣ представляютъ особенный интересъ, такъ какъ даютъ намъ полное попятіе о рисовальныхъ приемахъ классической древности; онѣ вы-

поверхности определенными контурами, съ тонкимъ чувствомъ формы и мягко отгущиванными тѣнями.

Фрески очень рѣдко заимствуютъ свой сюжетъ изъ дѣйствительной жизни и по преимуществу держатся области греческаго мифа; композиція чрезвычайно безхитростна и носитъ нѣсколько декоративный характеръ. Свѣтъ распределенъ по картинамъ равномерно, удовлетворительно. Гармонія красокъ часто разрушается излишне-сочнымъ и сильнымъ колоритомъ. По доволу и по боковымъ полямъ разбросаны другія изображенія, сработанныя легко и небрежно. Писанныя поверхностно, оны очень милы по композиціи, изображаютъ дѣтскія забавы, при чемъ дѣти воспроизведены въ видѣ амуровъ и геніевъ; обыденные жанры обращены въ каррикатуру, и нѣкоторые карлики очень комичны. Изображенія животныхъ, плодовъ, утвари и пейзажей составляютъ очень миловидное цѣлое и удивительно вѣсны природѣ.

Грціозные узоры часто фантастически расцѣпляютъ архитектурныя части тонкихъ колоннъ, легко позвѣсившихся, легко закручивающихся въ канители, нестро

изукрашенныхъ. Извѣстно, что перспективная игривость расширяетъ стѣны комнаты, давая неопредѣленность ея масштабу. Полъ, также заботливо изукрашенный цвѣтными мозаиками, усиливаетъ это впечатлѣніе. Нерѣдко на полу помѣщались удивительныя произведенія искусства. Въ домѣ Фавна въ Помпей есть замѣчательная, полная жизни историческая композиція, изображающая битву римлянъ съ азіатами; событіе разбито съ поразительнымъ драматизмомъ въ трактовкѣ, хотя подробности нѣсколько наивны; здѣсь нѣтъ тѣмъ гдѣ нибудь чувствуется та связь, которую имѣлъ римскій реализмъ съ эллипской чистотою образовъ. *)

*) Литература по исторіи искусствъ въ Римѣ, обнимаетъ очень почтенное число изданій. Особенно извѣстны труды Savina, Desgodetz, Миллера, Вруша, Пирамези, Бартоли и др. Изъ красивыхъ иллюстрированныхъ изданій на русскомъ языкѣ, можно упомянуть на сочиненіе Фальке (изд. Суворина) и сочиненіе Вегнера (изд. Вольфа).



Рис. 132. Горельефъ. Зенуаппъ и Граціи.

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

ДРЕВНЕ-ХРИСТИАНСКАЯ
ЭПОХА.

Древне-христианская эпоха.

Борьба язычества съ христианствомъ.—Катакомбы.—Базилики и баптистеріи.—Живопись.—Византия.



I.

Варенью Тиберіа суждено было стать эпохой, когда обнаружилось открытое движеніе въ пользу новых нравственныхъ принциповъ. Усталое человечество не могло уже, какъ прежде, довольствоваться политическими идеалами: поворотъ отъ древнихъ языческихъ религій къ свѣту и простору новаго ученія былъ неизбеженъ, — и не по влести кесарей было остановить это движеніе.

У береговъ Средиземнаго моря къ этому времени сгруппировались побѣжденные Римомъ народы, — товарищи по общему горю, по общей бѣдственной судьбѣ; придавленные, они несли безмолвно тяжкое иго всемірной монархіи. А Римъ, имѣвшій въ виду одну только цѣль міроваго политическаго благоустройства, не обращалъ вниманія на человѣка, смотрѣлъ на него какъ на вещь, и понятіе о равноправности закона для всѣхъ людей было ему совершенно чуждо. Рука, занесенная для кары, останавливалась не движеніемъ милосердія, по сознаніемъ своего величія и вышшихъ политическихъ соображеній. Законный грабежъ, тѣ подати, которые платили Риму несчастныя завоеванныя земли, доводили до нищеты богатыхъ и плодородныя мѣста. Грубая солдатская власть замѣняла выборное

правленіе. Чувствовалось давленіе сверху невидимыхъ пришельцевъ, въ силу кулачнаго права распоряжающихся ихъ имуществомъ.

Удивительно-ли поэтому, что всѣ сердца двинулись съ посторогомъ по новому пути всеобщаго равенства и того основнаго положенія христіанскаго ученія, по которому велѣно людямъ любить друга какъ самого себя. Въ Палестинѣ было открыто провозглашено равенство всѣхъ людей передъ Богомъ, который приказалъ солнцу свѣтить равномѣрно для всѣхъ — и добрыхъ, и злыхъ, равно орошать дождями и имѣніи праведныхъ, и неправедныхъ.

Язычество, въ смыслѣ соперника, не могло выдержать борьбы съ могучимъ напоромъ новаго вѣроученія. Язычество слишкомъ отдавалось внѣшней обрядности и не давало руки помощи и утѣшенія тѣмъ, кто пуждался въ поддержкѣ. Какія то смутныя, неясныя представленія о загробной жизни поселились въ обществѣ. Утѣшенія передъ смертью жрецъ не могъ преподать никому, а тѣмъ болѣе какому нибудь одрихлѣвшему на работѣ невольнику, который считался чуть не звѣремъ. На смерть смотрѣли какъ на вѣчное освобожденіе отъ земныхъ мукъ и самоубійство было признакомъ великой души и характера.

Вотъ почему стремленіе къ земному благосостоянію развило до чудовищной степени скопленіе богатствъ въ рукахъ аристокра-

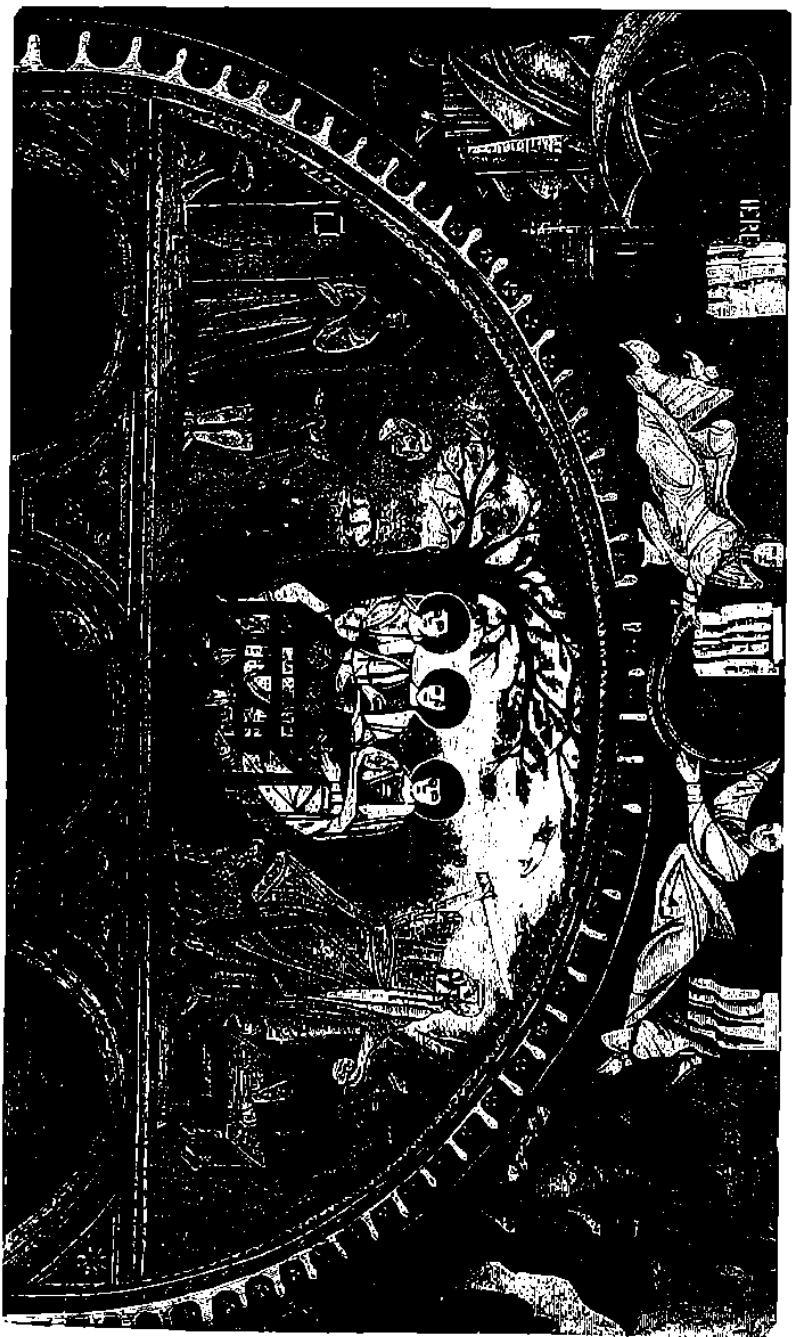


Рис. 133. Мозаика въ църкви св. Вулаха въ Равеннѣ.—Метропъ патриарха Аппава.

тин, нарушая равновѣсіе экономическихъ силъ въ государствахъ.

Покаяніе, прощеніе, дивная сила причастія, близость страшнаго, послѣдняго суда, будущее воскрешеніе мертвыхъ,—вотъ что заставляло съ такимъ энтузіазмомъ и пламенной вѣрой откликнуться на призывъ

Христа иначе, какъ раздавъ имѣніе нищимъ. Но и въ этихъ обезпеченныхъ классахъ общества, въ минуты отчаянія и горя, христіанство являлось великимъ утѣшителемъ. Римлянка, потерявшая любимого сына, мужа или дочь, въ горькихъ слезахъ мучительной разлуки, съ изумле-



Рис 134. Христіанскія натакомбы.

апостоловъ. Каждое богослуженіе, на которое сходились первые христіане, состояло изъ молитвъ за плѣнныхъ, заключенныхъ, обреченныхъ къ смерти; на такую вѣру скорѣ всего могли откликнуться рабы, и скорѣ всего должны были отвернуться тѣ, которые не могли быть послѣдователями

ишемъ слышала отъ своей прислужницы или отъ старика управителя, что это разлука временная и что тамъ, въ лазурной невѣдомой вышинѣ, сойдутся всѣ любиміе Бога въ одной общей радостной и безконечной жизни. Какой радостный трепетъ долженъ былъ охватывать истерзаннаго

дуками сердца тѣхъ обреченныхъ на смерть илѣбниковъ, которыхъ травили въ амфитеатрахъ хищными звѣрьми, когда они шли на встрѣчу ужасной смерти съ испымъ сознаніемъ, что въ царствѣ небесномъ они будутъ первыми, а этотъ могучій кесарь, со всѣмъ дворомъ и печетивымъ весельемъ, будетъ достойнѣе огненной геены!

Форма общины, которую приняло христіанство первыхъ временъ, соединила имущественно отдѣльныхъ членовъ въ социальную массу, удовлетворявшую отдѣльнымъ нуждамъ. Дешевизна существованія въ полуденной странѣ, при малыхъ требованіяхъ, позволяла церкви, при помощи небогатѣйшихъ суммъ, поддерживать существованіе множества бѣдлѣковъ.

Евангельское выраженіе „иѣтъ пророка въ отечествѣ его“ лучше всего было бы прихѣнить къ Иисусу Христу, такъ какъ ученіе Его, распространившись по обширнымъ владѣніямъ Рима, менѣе всего имѣло поддержки въ Палестинѣ, гдѣ евреи были сильно разочарованы въ земной власти Мессіи. Ученіе о Троицѣ было чуждо ихъ духу, какъ все то, что имѣло возможность поколебать попятіе объ абсолютномъ единствѣ божіемъ. Съ тѣхъ поръ какъ Іерусалимъ былъ разрушенъ, іудействующее христіанство болѣе не существовало.

Завоеваніе христіанству римской имперіи началось съ убѣдительнохъ предсказаній о томъ, что близокъ конецъ міра. Въ Іудей это произвело гражданскую войну, охватило всю Малую Азію, Грецію, Припирійскій полуостровъ и острова. Гониміи на христіанъ со стороны Перона только развивали упорное размноженіе въ катакомбахъ церкви, и къ концу 1-го столѣтія борьба приняла уже новый характеръ. Императоры понимали всю величественность новой организаціи, которая имѣла чисто политическій отгѣнокъ,—составляла государство въ государствѣ. Христіане не отказывались не только отъ увеселеній, театровъ и цирка, но и отъ государственныхъ должностей. Объединеніе подъ одной властью всего побережья Средиземнаго моря помогло распространенію новой вѣры: сирійскіе и греческіе купцы были посредниками, торговые города—пунктами сосредоточія; поэтому у многихъ вылилась мысль, что христіанство—торговая община. Конфискація собственности христіанъ была вызвана именно этимъ мнѣніемъ, какъ кара лицъ, подрывающихъ основу государственнаго благоустройства. Но чѣмъ болѣе преслѣдованія были несправедливы и жестоки, тѣмъ тѣснѣе сдвигались общины,

тѣмъ сильнѣе онѣ давали отпоръ гонителямъ.

По мѣрѣ того какъ общины возрастали и усиливались, ихъ дѣйствія становились все смѣлѣе: онѣ открыто начали порицать язычниковъ, называлъ ихъ божества демонами, предупреждая, что если старые боги не будутъ изгнаны, то печетивые ихъ поклонники будутъ поражены слѣпотою и съѣдены червями. Понятно, что подобныя воззванія должны были вызвать гоненія и главными образами противъ духовенства.

При Діокленціанѣ императорская власть почувствовала всю шаткость почвы подъ ногами, когда во всѣхъ городахъ, мѣстечкахъ, въ каждомъ легионѣ явились ревнители христіанства, единодушно готовые возстать на общаго врага, пока еще не поздно. Зимой 302—303 года по Р. Х., солдаты-христіане отказались участвовать на торжественномъ богослуженіи для умилостивленія боговъ. Діокленціанъ, жена и дочь котораго были христіанками, понялъ всю трудность своего положенія и только съ крайнимъ отвращеніемъ согласился на гоненіе; но уступая государственному совѣту, онъ тѣснѣе наставлялъ, чтобы никто не былъ казненъ. Въ Египтѣ, Арменіи, Сиріи, Мапританіи, множество христіанъ было брошено на растерзаніе дикимъ звѣрьямъ, сожжено и замучено,—и въ моментъ смерти они шѣли молитвы и благодарили небо за то, что оно послало имъ мученическую кончину. Величіе ихъ мужества прилекло на свою сторону сердца ихъ враговъ и побѣда все болѣе и болѣе переходила на ихъ сторону.

Тѣсный Галеріемъ Константинъ, бѣжавшій изъ заключенія, ясно созналъ, что всѣ христіане, тайно ютившіеся въ разнѣхъ уголкахъ государства, открыто пойдутъ за нимъ, если онъ открыто станетъ во главѣ ихъ. Жестокость и несправедливость тѣснителей должна же была вызвать мсть со стороны понобращенныхъ:—это не было библейское изрѣченіе „око за око“, но евангельскій текстъ—„безплодную смоковницу пообѣщаютъ.“ И Константинъ не ошибся: въ каждомъ легионѣ нашлись сторонники, и побѣда осталась за нимъ.

Достигнувъ престола, Константинъ, какъ представитель новой партіи, долженъ былъ порвать всѣ традиціи съ языческимъ міромъ. Сама столица должна была быть перенесенною на другое мѣсто,—Римская имперія оканчивается и начинается Византійская. Римляне до такой степени ассимилировались съ побѣжденными народами, что давно уже

утратили нравственный и политический престиж. Одно войско поддерживало централизацию власти, возводя на престол своих же солдат и выскочек, не имевших ничего общего с аристократическими фамилиями прежних цезарей. Прежней привязанности к Риму уже не было у представителей власти; быстро сближавшиеся высшие чиновники не представляли никакой опоры государству и переселение резиденции в другой город не могло встретить ни в комь сопротивления. Константин удалился из Рима, быть может избегая упреков языческой партии, которую впрочем он и не подавлял, восстанавливая даже, по званию верховного жреца, языческие храмы, и сравнивал этим обь религий. Он прямо высказывал мысль, что можно обсуждать великие вопросы индифферентно, не сходясь по мнѣніям, но расходясь не ненавидѣть другъ друга *). Онъ поставилъ въ Константинополѣ огромную колонну со статуей на ея вершинѣ, соединявшей въ себѣ изображеніи созвѣздія, Спасителя и императора. Торжъ фигуры представлялъ Аполлона, голова принадлежала Константину, а надъ ней, въ видѣ сіянія, были прикрѣплены гвозди, которыми Христосъ былъ пригвожденъ къ кресту, найденные незадолго до этого вывѣстѣ съ крестомъ въ Иерусалимѣ.

II.

Въ первое время гоненій, господствующей идеей христіанства было возможное отчужденіе отъ языческихъ идолослужебныхъ формъ. Таковы въ катакомбахъ, христіане ввели по необходимости въ свое богослуженіе огонь и символическіе знаки, изъ которыхъ на первомъ планѣ нужно поставить крестъ и монограммы Христова имени самыхъ разнообразныхъ видовъ. Впоследствии, когда христіанство могло открыто совершать свое служеніе и церковныя помѣщенія изъ катакомбъ и комнатъ въ частныхъ домахъ, въ домахъ членовъ христіанской общины перешли въ обыкновенныя зданія, явился вопросъ: какого типа нужно держаться для воспроизведенія новыхъ храмовъ? То отвращеніе, которое чувствовалось къ язычеству, не

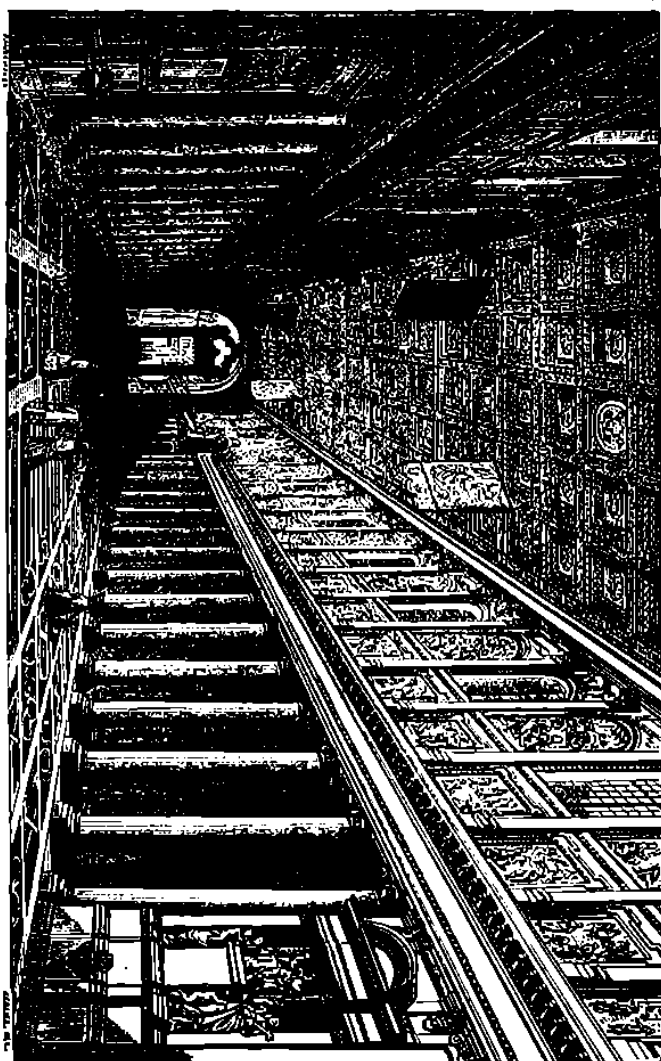
позволяло взять за образецъ постройки храмы Весты, Марса и Юпитера. Но надо же было остановиться на чемъ нибудь, хотя бы преобразовать какое нибудь, уже готовое зданіе, удовлетворяющее новымъ требованіямъ. Наиболее годнымъ для этого оказались базилики, общій типъ которыхъ и повторился во всѣхъ первыхъ христіанскихъ храмахъ. Базилика—мѣсто римскаго суда или коммерческихъ сдѣлокъ, имѣла видъ продолговатаго четырехугольника, состоящаго изъ двухъ частей: передней—большой залы съ колоннадами, и полукруглой ниши съ полукруглымъ сводомъ, закруглившей залу въ глубинѣ. Въ этой нишѣ и засѣдалъ судъ и мѣсто это называлось трибуною. Два ряда колоннъ дѣлили базилику на три части или корабли (vabz). Иныя базилики были пятикораблевыми съ четырьмя рядами колоннъ. Иногда ихъ перерѣзывала поперечный корабль-трансептъ. У христіанъ нортки базилики получили названіе наперти (vārdt?) и на ней обыкновенно помѣщались оглашенные, т. е. лица, не доукашавшіяся до литургіи вѣрныхъ. Трибуна или апсида (закругленная часть базилики) образовалась въ алтарѣ; за балюстрадой хора (chorus) помѣщались пѣвчіе и дѣтчики, а по бокамъ—два двова (ambo—пара) для чтенія апостола и евангелія. Въ центрѣ апсиды стоялъ престолъ, отдѣленный рядомъ колоннъ отъ прочей церкви, причеиъ средней проходъ между ними былъ зашпанитъ богатыми коврами (триумфальная арка, впоследствии церковныя врата). Въ глубинѣ апсиды, у самой стѣны ставился тронъ епископа, а вокругъ шелъ въ нѣсколько рядовъ амфитеатръ для прочихъ священнослужителей. Подъ престоломъ помѣщались саркофагъ съ мощами (kypria); надъ нимъ возвышался baldachinъ, изъ центра котораго спускалась лампада, или серебряный голубь со свѣтлыми дарами. Съ боковъ baldachina были занавѣси, которые задергивались во время совершенія таинства. Иногда рядомъ съ главнымъ апсидомъ, выступали два апсиды меньшіе, изъ которыхъ—въ одномъ священники облачались, а въ другомъ—приготовляли свѣтые дары. Самая зала храма вышѣла съ одной стороны женщинъ, съ другой—мущинъ; если въ базиликѣ были верхнія галереи надъ боковыми кораблями, — женщины помѣщались наверху. Часть среднего наоса у апсиды оставались незанятою—для отправленія службы. Передъ входомъ въ церковь у нартекса ставился бассейнъ или фонтанъ для омовенія. Потомъ нартексъ обра-

* Дрэнперъ. „Исторія умственнаго развитія Европы“. Тамъ читатель найдетъ весьма обстоятельную картину борьбы язычества съ христіанствомъ.

тился въ большой дворъ, окруженный портинами и предназначенный для помѣщенія тѣхъ христіанъ, которые были временно отлучены отъ церкви и только издали могли слышать слабо долетавшіе звуки пѣснопѣнія. Въ лѣвомъ углу нар-

падало; поддержать это паденіе христіанство не могло, а внеси въ него чистоту своего міровоззрѣнія, съ эстетической стороны только усилило его паденіе. Христіанское искусство—прямое продолженіе античнаго, и со стороны внѣшности—продолженіе его пор-

Рис. 136. Тамбъ христіанской базилики. Базилика св. Маріи въ Римѣ.



текса помѣщался баптистеріумъ или купель для крещаемыхъ: надъ партеркомъ устраивались отдѣльные помѣщенія для наставленія въ вѣрѣ и поученій.

Христіанство застало античный міръ въ періодъ упадка, когда искусство быстро

чи. Но зато внутреннее, незримое его вліяніе до сихъ поръ способно охватывать душу истинно вѣрующаго. Беззатѣйливое достоинство и величавый покой—вотъ отличительные признаки древнехристіанскихъ построекъ. Ихъ пластика продолжаетъ

идти путемъ, упаслѣдованнымъ отъ римлянъ, внося въ изображенія пѣломудренность и тихое очарованіе *). На западѣ, гдѣ народности постоянно сѣшались, выработка стили не могла успѣшно идти въ извѣстномъ направленіи: тамъ перепона-

постройки романскаго стили, то въ кружепыя, фантастическія зданія — готики. На востокѣ, гдѣ древняя монархія остается во всей силѣ, прежнее направленіе дѣлается національнымъ, и когда во всей Европѣ съ X-го вѣка вліяніе Византіи становится пе-

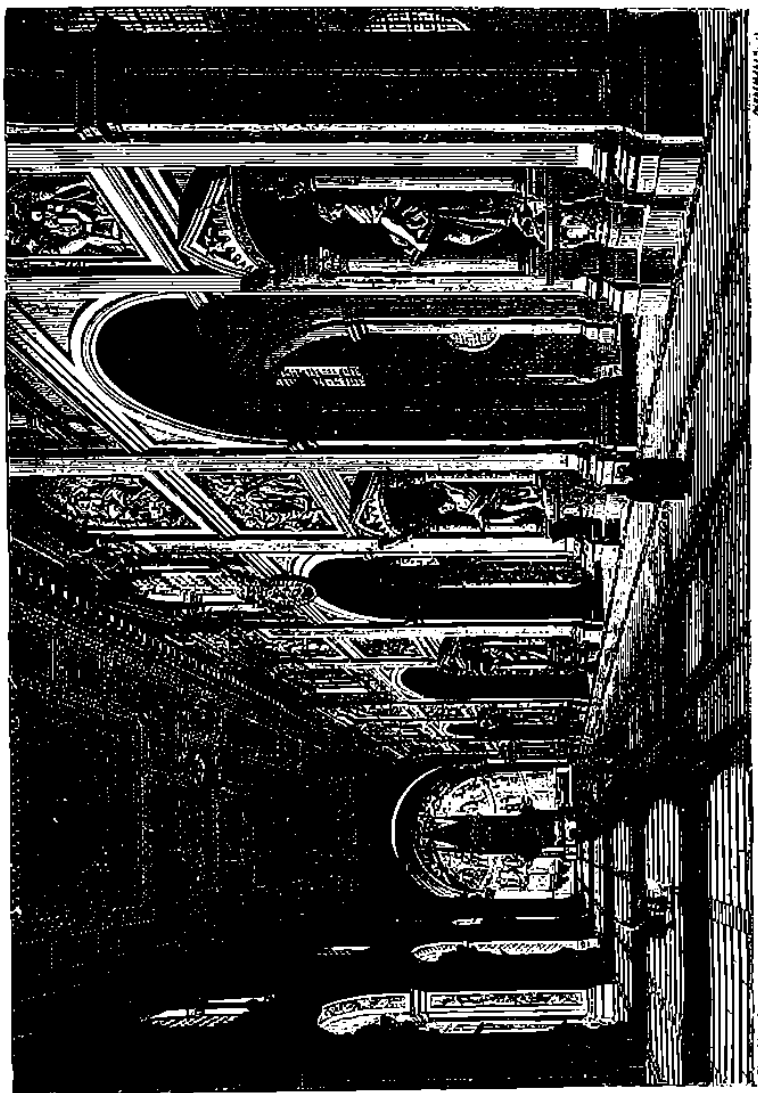


Рис. 136. Внутренность церкви Іоанна Латеранскаго.

чальный принципъ мутится, переходить въ новыя формы. Совершенствуясь, видоизмѣняясь, онъ формируется то въ грандіозныя

чувствительнымъ, на востокѣ выработанный стили остается и до нашихъ дней.

*) Кулверъ.

III.

Сначала художественная деятельность христианъ стоитъ въ такой близкой связи съ античнымъ искусствомъ, что индивидуальная сила Рима чувствуется наравнѣ со свѣжей и духовной жизнью Византии. Не смотря на отвращеніе къ скульптурѣ, какъ къ идолопоклонію, христиане не могли отрѣшиться отъ желанія украсить храмъ хотя бы символическими изображеніями, ограничиваясь библейскими преданіями. Изъ живописи и мозаики стали законнымъ дѣтищемъ языческаго искусства. Прежде чѣмъ достигнуть высоты глубоко-религіозныхъ изображеній, образованныхъ византийскій стили, искусству, въ этомъ новомъ фазисѣ, пришлось пройти много посредствующихъ звеньевъ, связывающихъ старый міръ съ новымъ.

Одна изъ первыхъ базиликъ-церквей, базилика св. Петра, поставленная въ Римѣ на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ въостѣдствіи былъ воздвигнутъ знаменитый соборъ Св. Петра—этотъ колоссальнѣйшій храмъ міра,—захватывала своимъ фундаментомъ часть арены Неронова цирка, гдѣ былъ умерщвленъ апостолъ Петръ. Длина этой базилики простиралась до 57 саж., а ширина до 30-ти, да кромѣ того при ней находились дворъ въ 34 саж. длины. Средній наосъ отдѣлялся отъ боковыхъ колоннами безъ арокъ съ прямыми антаблементами, поверхъ котораго шли два ряда картинъ (мозаикъ), а выше—рядъ оконъ съ изображеніями святыхъ въ простѣлкахъ. Колонны, отдѣлявшія другъ отъ друга боковые наосы (всѣхъ наосовъ было пять), соединялись арками. По мнѣнію архитекторовъ-специалистовъ, еслибы мотивъ арочныхъ соединеній колоннъ былъ повторенъ въ среднемъ наосѣ, общее впечатлѣніе храма тогда бы могло произвести удивительный эффектъ. Когда въ XIV столѣтіи базилику начали срывать для постройки новаго собора, показано было снять съ нея точный планъ и перспективный видъ, вслѣдствіе чего эти чертежи, дошедшіе до нашего времени, даютъ намъ полное представление о базиликѣ, гораздо болѣе полное, чѣмъ то, какое она могла бы дать сама, дошедши до насъ въ извѣстныхъ, испорченныхъ временемъ подробностяхъ. Только что упомянутый эффектъ арокъ среднего наоса былъ трактованъ въ другой старинной церкви, построенной Гоноріемъ въ Римѣ, извѣстной подъ названіемъ „Базилика Св. Паоло за стѣнами

Рима“ (S. Paolo fuori la mura). Изъ колоннъ, подпиравшихъ арки, 24 колонны чистого античнаго происхожденія были взяты изъ языческихъ храмовъ, остальные же колонны были только неудачнымъ подражаніемъ. Базилика эта въ 1723 году сгорѣла; до этого она была граблена сарацинами, горѣла отъ удара молніи и вообще подвергалась многимъ перестройкамъ. Теперь она великолѣпно восстановлена, хотя уже въ извѣстномъ видѣ.

Остатки различныхъ базиликъ, и побогаче и побѣдѣе, разбросаны по разнымъ провинціямъ римской державы и даже по Алжиру. Въ Ливійской пустынѣ, на маломъ оазисѣ, находилась тоже базилика, въ которой римскій стиль путается съ чистымъ египетскимъ. Константинъ строилъ базилику надъ гробомъ Господнимъ, базилику въ Визлемеѣ (начатую по преданію его матерью). Дошли онѣ до насъ въ сильно измѣненномъ видѣ. Ничего существеннаго о первоначальномъ сооруженіи ихъ сказать нельзя, но во всемъ видѣхъ старо-римскій базиликальный мотивъ съ расширенными только объемами. Потребности въ болѣе обширныхъ пространствахъ и свѣтѣ логически образомъ придала судилищу два боковыхъ наоса и возвысила средній, что вышло и торжественно, и эффектно. Въ теченіи IV-го столѣтія уже установился типъ для христіанской базилики, удовлетворяющій цѣлямъ общественнаго богослуженія. О самостоятельной выработкѣ новыхъ формъ совершенно не заботились, и не смотря на отвращеніе къ наизычавать изящества, брали въ новыя церкви великолѣпныя принадлежности античныхъ памятниковъ. Въ болѣе самостоятельную форму стало вырабатываться христіанское архитектурное искусство въ Равеннѣ.

Императоръ Гонорій, считавшій Римъ мѣстомъ слабо укрѣпленнымъ, составившимъ слишкомъ легкую приманку для свѣрхъ-находчивыхъ варваровъ, рѣшился перенести свою резиденцію въ Равенну, окруженную со всѣхъ сторонъ лагунами, отдѣленную отъ далекой Адриатическаго моря и представлявшую собою вторую Венецію. Здѣсь стали воздвигаться дворцы и церкви, и съ каждымъ вѣкомъ городъ расширился и украшался,—то извѣстной Галлой Платидіей (сестрою Гонорія), то королями остъ-готскими, то представителями греческаго экзархата. Не имѣя за собою античныхъ языческихъ памятниковъ, Равенна должна была дѣйствовать самостоятельно,—въ ней должно было болѣе сказаться влияние Востока, чѣмъ въ Римѣ. Въдѣлность наружныхъ стѣнъ здѣсь уже не

повторяется: их красит глухая аркада; надъ капителями колонны возвышается кубъ съ трапециевидными сторонами, который облегчаетъ переходъ отъ колонны къ опирающейся въ нее аркѣ, почему арка не давитъ всей тяжестью на капители, и колонна кажется менѣе придавленной, съ болѣею легкостью несущей тяжелый грузъ стѣны. Изъ равеннскихъ церквей особенно замѣчательна церковь Св. Аполлинарія (in Classe), въ которой нѣтъ обычныхъ боковыхъ крыльевъ. У Св. Аполлинарія вмѣсто этихъ крыльевъ (transsept) есть вытянутое пространство, встречающееся въ архитектурѣ впервые. Ко-

покрытъ очень красивымъ орнаментомъ и можно указать развѣ на неудачный архитектурный, какъ на самую слабую часть композиціи. Волюты замѣнены модильонами съ тоненькими кистями и въ общемъ повторяемъ, получается впечатлѣніе болѣе чѣмъ удовлетворительное.

Одновременно съ этими базиликами стали, сперва въ Римѣ, а затѣмъ и въ другихъ мѣстностяхъ, появляться круглыя церкви. Мотивомъ внутренней отдѣлки которыхъ послужили тѣже базилики. Вообразить себѣ какую нибудь продольную церковь, разсѣченную по центральной линіи пополамъ; если мы возьмемъ одну изъ этихъ



Рис. 137. Типъ церквей въ Равеннѣ. — (Св. Аполлинарій).

лонны разставились въ Равеннѣ нѣсколько шире; и колонны и детали начинаютъ носить отпечатокъ какой то покоя, еще неясной мысли. Нѣкоторая цестрота выкупается прекраснымъ свѣтомъ и величавостью общаго.

Освобожденіе отъ какихъ бы-то ни было податей не только архитекторовъ и художниковъ, но даже каменщиковъ, должно повиновенію было помѣять на увеличеніе строительныя силъ въ Византіи. Тѣ измѣненія, которыя сдѣлали художники въ сложноримской канители, мы не можемъ назвать противными духу эстетизма. Выдаваемый фризъ этого ордера

половинитъ и сдвигаетъ ее въ кругъ, то мы получимъ совершенно ясное представленіе о большинствѣ круглыхъ церквей. Высокій провѣтъ и арочныя колонны среднего пояса образуютъ центръ зданія; боковыя узкія галлерей вторыхъ ярусовъ обнимаютъ зданіе кругомъ и будутъ значительно ниже средняго. Такова была церковь Св. Стефана въ Римѣ, такова была церковь Св. Ангеловъ въ Перуджѣ. Первые круглыя храмы такъ близко подходили къ круглымъ языческимъ постройкамъ, что нѣкоторые детали (напримѣръ орнаменты изъ виноградныхъ листьевъ на сводахъ церкви Св. Констанціи, схожіе съ орнаментами храма Вакхуса)

давали повод думать, что это постройки языческих. Собственно говоря, назначение этих круглых церквей было двух родов: это были или баптистеріумы, или надгробные памятники. Круглая форма для баптистеріума чрезвычайно выгодна и позволяет расположить бассейн в середине здания под самым свѣтомъ. Простые купальни римскихъ термъ, конечно, послужили простымъ образцомъ этихъ типовъ. Иные изъ баптистеріевъ не имѣли круглы, а сдѣланы по сторонамъ и имѣютъ многоугольную форму. Изъ надгроб-

перестроенныхъ изъ калъдаріума каминовъ либо термъ, баптистеріи и церкви принуждены были до нѣльзя разнообразить формы, пристраивая партеръ то сбоку, то прямо, то принимая форму креста, то осьмиугольника, то параллелограмма, то квадрата. Какъ на интереснѣйшую постройку этого времени можно указать на равеннскую церковь S. Vitale, представляющую переходное звено къ чисто-византийскому искусству, къ храму Св. Софіи.

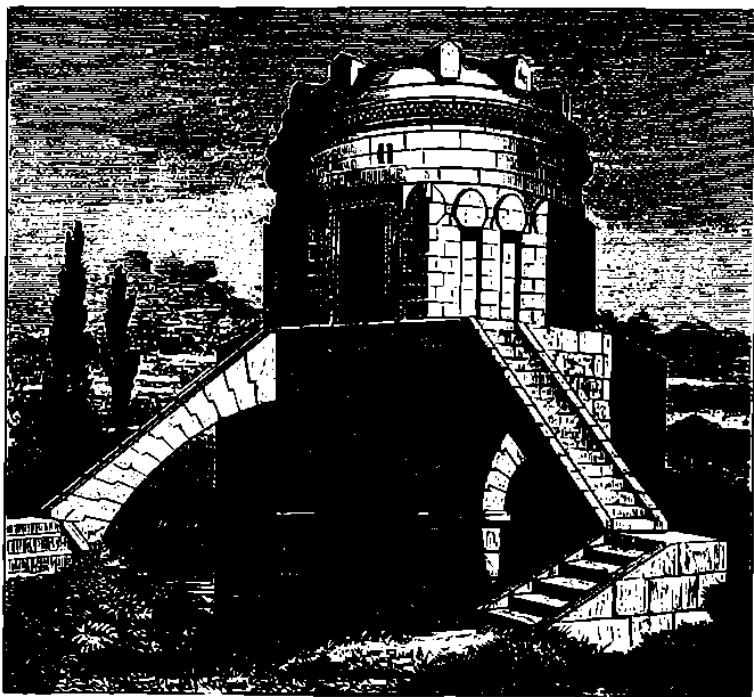


Рис. 138. Гробница Теодориха въ Равеннѣ.

ныхъ памятниковъ особенное вниманіе мы можемъ обратить на гробницу Теодориха въ Равеннѣ, довольно оригинальную по облицовкѣ стѣнъ и по колоссальности купола, сдѣланнаго изъ одного куска мрамора, съ необычайными усиліями перевезеннаго и подлатаго на часовню. Подножіе часовни восьмиугольное, къ настоящему времени испорченное пристройками хлѣбницъ съ металлическими перилами.

Дальнѣйшее развитіе архитектуры стало совмѣщать въ планѣ церкви форму круглую съ формой квадрата. Нерѣдко

IV.

Первоначальнымъ пріютомъ христіанства были римскіи катакомбы, — узкіе подземные ходы, происхожденіе которыхъ съ точностью не извѣстно. Сперва думали, что это были каменоломни, гдѣ добывался для многочисленныхъ построекъ Рима строительный матеріалъ, но теперь болѣе склоняются къ мысли, что это былъ римскій некрополь. Распирываясь все больше и больше, онѣ образовали сѣть корридоровъ и

залъ, длину которыхъ опредѣляютъ въ 1000 перстъ. Изъ окрестностей Рима онѣ проникли подъ самый городъ, образовавши собою второй, подземный Римъ, оказа-

комбы оказались лучшимъ убѣжищемъ для нихъ. Первые христіане, люди по преимуществу изъ низшаго класса,—рабы, проводившіе весь день на работахъ, не могли

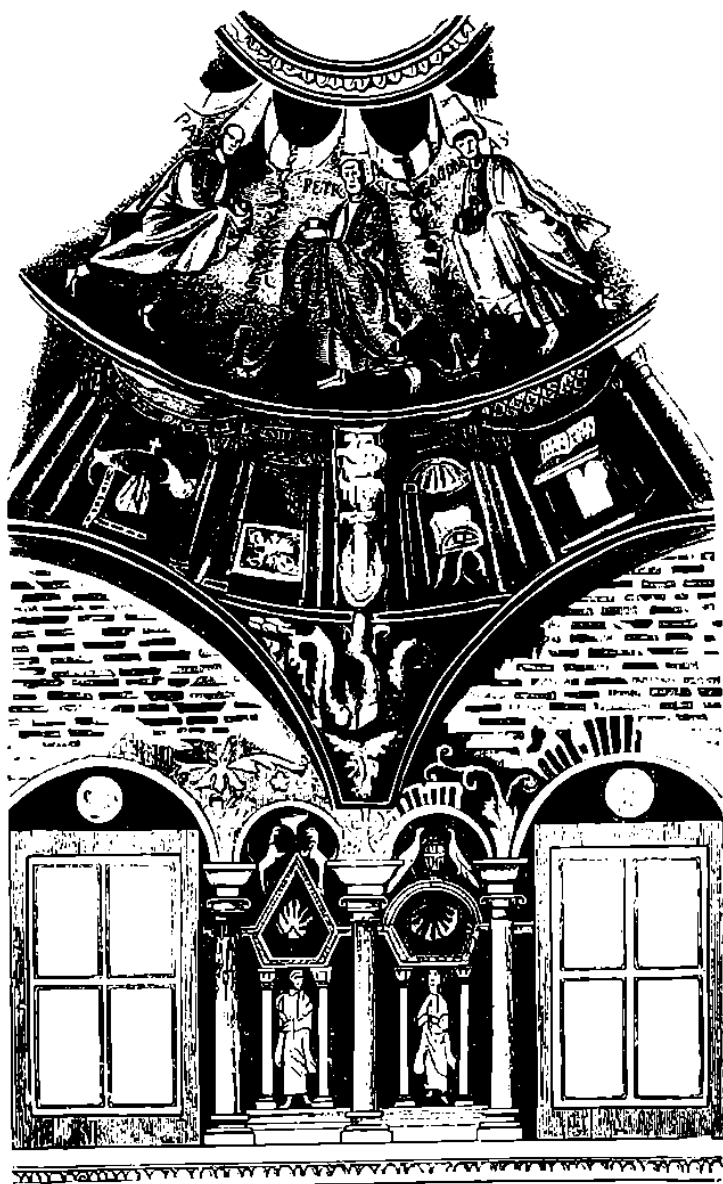


Рис. 139. Детали баптистеріа въ Равеннѣ.

шійся въ послѣдствіи сильнѣе и могучѣе перваго. Когда наступила пора гоненій, и христіане не могли, подъ страхомъ смерти, открыто совершать свое служеніе, ката-

иниче собираться на богослуженіе, какъ ночью; оттого-то вespощіи, заутрени и ранніи обѣды никогда не мѣшали ихъ дневнымъ трудамъ. Изъ какого нибудь

дома, или вѣрше изъ сада, пощипавша-
госа въ центрѣ Рима и принадлежащаго
хозяину, который тайно исповѣдывалъ
новую вѣру, шелъ подземный ходъ въ
катакомбы, — и сюда-то, скрытые сумра-
комъ ночи, подъ видомъ клиентовъ и дру-
зей, сходились хрістіане въ пещеры, въ-
роятно нѣсколько увеличенныя, обра-
щенныя въ крипты для служенія. Престоламъ
служилъ саркофагъ съ тѣломъ какого-ни-
будь мученика, варварски убитаго въ
циркѣ, или епископа, признаннаго сим-

ственниками умершихъ. Сожженіе тѣла
было противно духу хрістіанской идеи
воскресенія, а зарывать покойнаго въ
землю и ставить на могилѣ хрістіанскія
эмблемы — значило выдавать себя и своихъ
родственниковъ на жертву гонителей. До-
бивались въ большинствѣ случаевъ быть
похороненнымъ близъ гроба мученика; слѣ-
довательно и ближе къ мѣсту служенія и
трапезы хрістіанъ. Иногда наверху надъ
алтаремъ дѣлалось отверстіе для свѣта;
такъ что потолокъ шелъ сверху уступами.



Рис. 140. Живопись пещеромъ. Христосъ — Наменьщикъ — Діогенъ.

тымъ за непорочность жизни. Переходъ
отъ тѣмной южной ночи, съ огромными
фосфорическими звѣздами, съ зелеными
свѣтомъ луны, съ блестящими ярко-освѣ-
щенными дворцами, — въ мрачныя, скудно
освѣщенныя катакомбы, откуда слышалось
пѣніе, — придавалъ особенную таинствен-
ность и прелесть богослуженію. Послѣ
травли и звѣрскихъ убійствъ въ Коли-
зеѣ, цѣлыя сотни мучениковъ спосились
сюда и ставились въ наши, на кото-
рыхъ дѣлались надписи родными и род-

Нерѣдко надъ криптой, пользовавшейся
особеннымъ уваженіемъ, воздвигали упо-
сѣдствіи, когда гоненія прекратились,
папостолу церкви.

Періодъ времени хрістіанства отличается
удивительной чистотой представлений. Было
строжайше воспрещено хрістіанамъ всякое
изображеніе живописное или скульптурное
Иисуса. Апостолы-евреи, но давно укорен-
ившимися въ нихъ національными традиці-
ями, смотрѣли на каждое скульптурное
произведеніе, какъ на идола, и позволяли

изображать только одинъ крестъ. Христіане должны были носить образъ своего великаго законодателя въ душѣ и даже крестъ налагать на себя—въ видѣ знаменія, во время молитвы. Едва ли христіанъ могло удивлять и то почтеніе, которое оказывалъ Иисусу Александръ Северъ,—этотъ космополитъ въ дѣлѣ религіи: онъ, не стѣсняясь, дѣлалъ Ему возлітія, по-

рыбу—пять буквъ названія которой (ἰχθῦς) соответствовали пяти первымъ буквамъ полнаго имени Іисуса — Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ υἱός, σὸς τῆρ, — т. е. Іисусъ Христосъ, Сынь Божій, Спаситель.

Вообще аллегорическія изображенія были не чужды духу христіанства,—иногда въ видѣ уааппа изображали вѣчную жизнь и безсмертіе, иногда голубь, знаме-

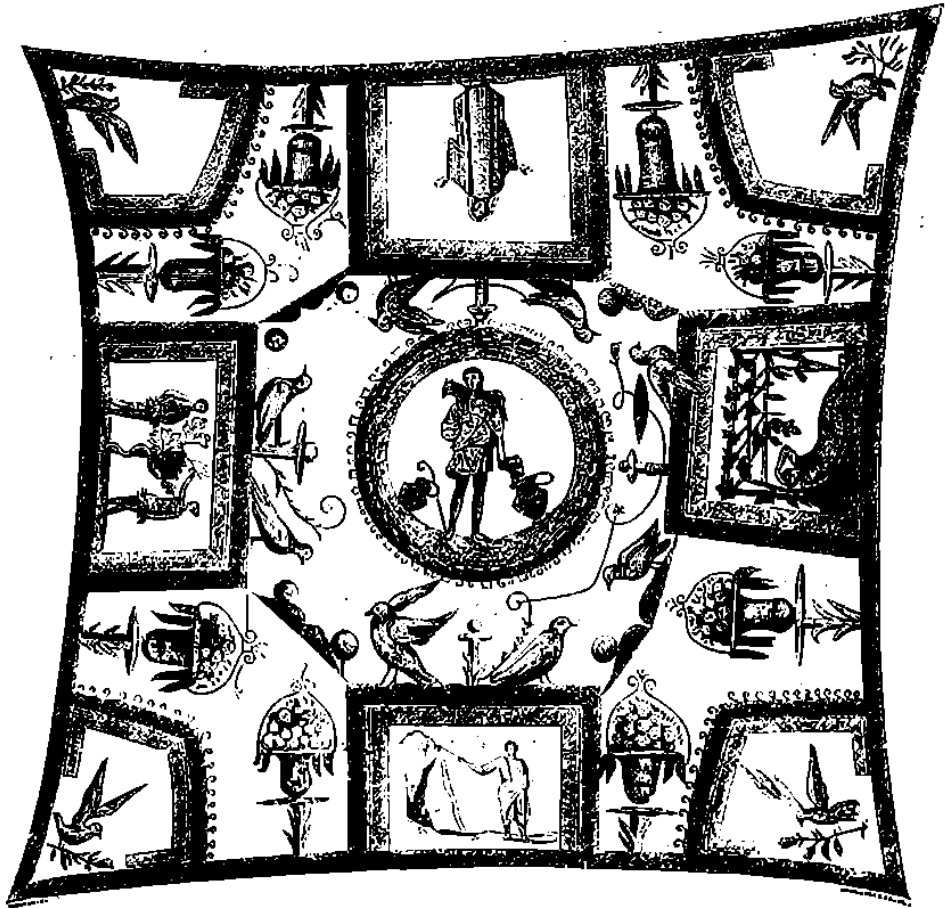


Рис. 141. Добрый пастырь. (Павфонъ изъ катакомбъ).

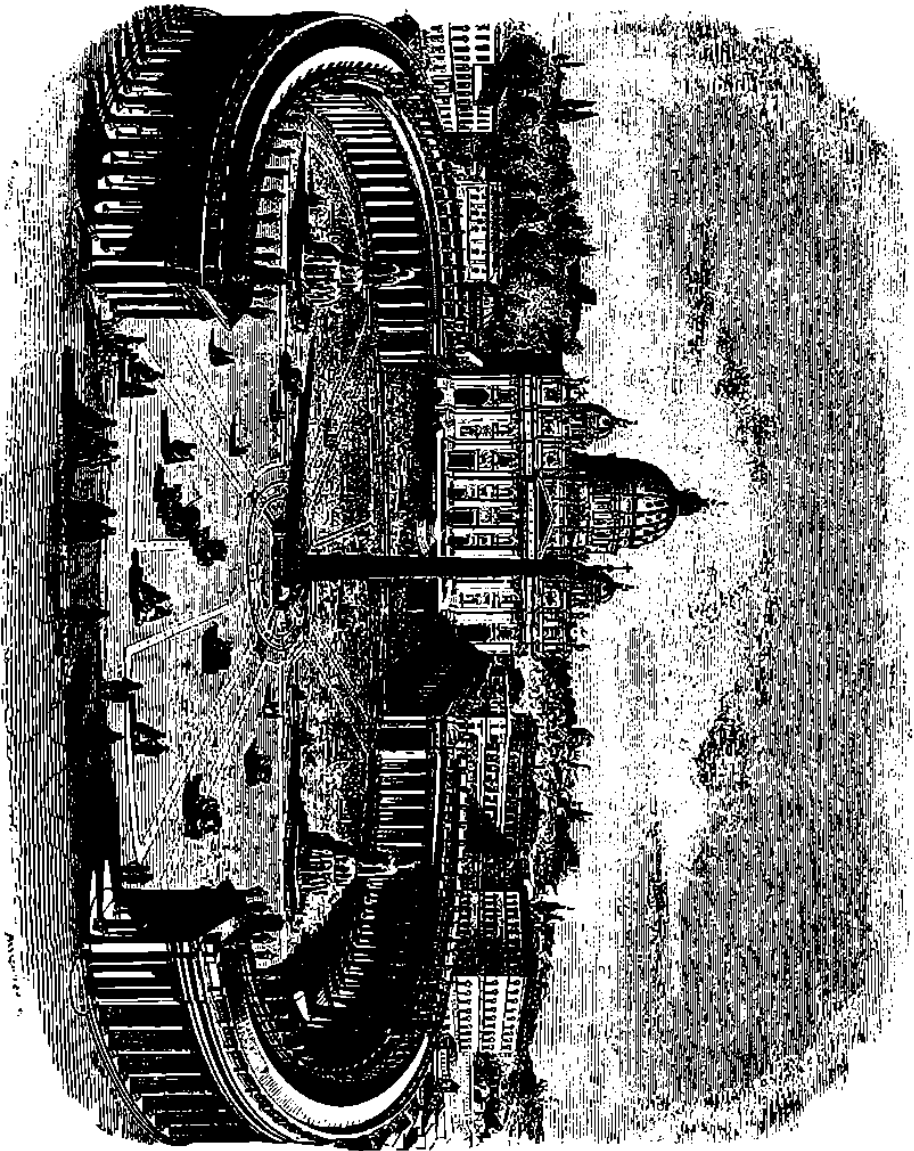
мѣстнѣ статуетку Его на ряду съ статуетками Моисея, Венеры и Озириса. Кромѣ креста христіанами употреблялись монограммы имени Іисуса, Андреевскій крестъ, напоминавшій букву Х; по бокамъ монограммы ставили первую и послѣднюю букву греческаго алфавита α и ω, означавшія начало и конецъ, о которыхъ говорилъ Іисусъ Христосъ. Порою вмѣсто монограммы имени Христова изображали

павлинъ, чистоту Духа Святаго. Даже языческій фениксъ и тотъ былъ олицетвореніемъ безсмертія. Согласно мѣстоу, фениксъ, предчувствуя свой конецъ, самъ собиралъ для себя костеръ изъ душистыхъ травъ, поджигалъ его и сгоралъ,—а изъ его пепла возникала павлинъ птица—молодой фениксъ. Легенда эта какъ нельзя лучше олицетворяла воскресеніе изъ мертвыхъ, нѣтъ притомъ готовый образецъ языческаго харак-

тера, практиковавшійся въ живописи и не побуждавшій ни въ комъ подозрѣнiя. Апокалипсическіе четыре образа: львиный, тельца, орла и ангельскій, нашедшіе себѣ мѣсто и въ видѣнiяхъ ветхозавѣтныхъ проро-

не латинскихъ и греческихъ буквъ, что становится совершенно понятнымъ, если мы вспомнимъ низкую степень образованiя первыхъ ревнителей христіанства. Символами этими было предначертано то на-

Рис. 142. Соборъ св. Петра въ Римѣ. (Въ настоящее время).



конъ, изображались въ катакомбахъ. Иногда встрѣчались эмблемы совершенно неслыханныя для насъ—якоря, шпцы, камни, сосуды съ водой и проч. Рисунокъ эмблемъ этихъ очень плоховатъ, иногда кое-какъ пацарпанъ, представляетъ въ надписяхъ сѣмье-

строснiе, съ которыми изилсь впоследствии за изображеніе христіанскаго содержанiя. Но и тогда, когда риснули на вѣденіе человѣческой фигуры, прямо подойти къ Христу не рисковали и ограничились тѣмъ же символомъ. Самымъ прiятнымъ моти-

вомъ изображеніи было то мягкое поэтическое уподобленіе, къ которому такъ часто обращался Іисусъ: къ сравненію съ добрымъ пастыремъ, спасающимъ заблудшую въ пустынѣ овцу. На такихъ изображеніяхъ Іисусъ представленъ безбородымъ,

менты изъ исторіи какъ Ветхаго, такъ и Новаго Заветовъ выбираются самые ясные, дѣйствующие на душу самыми умиротворяющими образами. Обыкновенно изображаютъ разговоръ Христа съ самаритянкой, омовеніе ногъ, Пилата уминаящаго

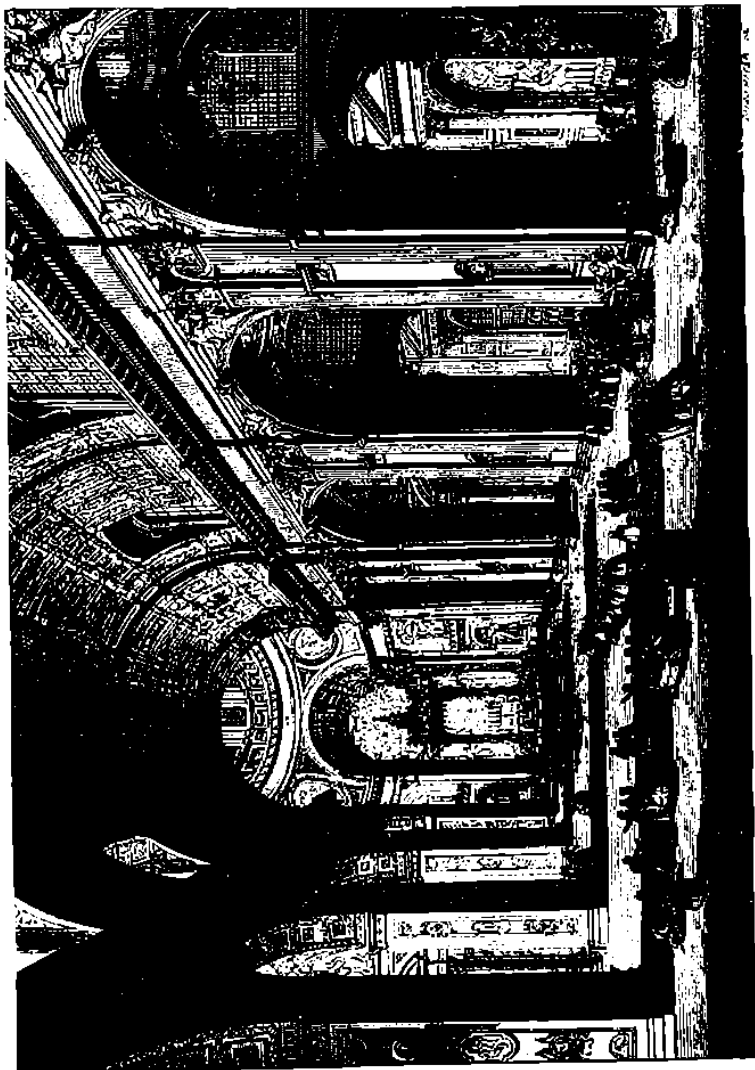


Рис. 143. Внутренность собора св. Петра въ Римѣ. (Въ настоящее время).

въ короткой туникѣ, съ овцою на плечахъ, съ типомъ чисто-римскаго характера. *) Мо-

руки, Ноя съ голубемъ въ ковчегѣ, — и никогда нельзя встрѣтить среди этихъ изображеній ни распятія, ни поскрещенія. На большинство такихъ сюжетовъ мы должны смотрѣть, какъ на поученіе, — на аллегорію: три отроча въ печи, Давидъ въ рву льви-

*) Порою Христосъ изображался въ видѣ мистическаго Орфея, укрощающаго лирой дикихъ змѣей.
история искусствъ*.

помъ, Ной въ ковчегъ,—все это символы того, какъ праведные могутъ спастись среди общаго печестія.

Христіане были примыны врагами реализма, имъ рѣшительно было все равно—съ бородой Христосъ или нѣтъ, имъ важна была только идея. Никакого типа болѣе или менѣе опредѣленнаго выработаться поэтому не могло и только впоследствии уже явились изображенія Спасителя такими, какими онъ былъ по преданію.

Композиція скульптурныхъ барельефовъ, которыми изукрашены саркофаги лучшихъ временъ Римской имперіи, нѣсколько измѣнилась ко времени упадка, и не имѣла уже той извѣстности трактовки, которая замѣчается въ античной работѣ. Вся полоса барельефа раздѣляется колонками на маленькія амбразуры, а въ каждой изъ нихъ помѣщается отдѣльный сюжетикъ, трактованный двумя, иногда тремя фигурками, упирающимися головами въ потолокъ и концами ногъ касающимися карнизовъ. Такая обѣлка пришилась по душѣ непоскательному вкусу первыхъ христіанъ и ихъ саркофаги теперь мы можемъ во множествѣ видѣть въ итальянскихъ музеяхъ и церквахъ. Тутъ изображаются Адамъ и Ева въ моментъ искушенія, вѣздъ Христа въ Иерусалимъ, Иисусъ Христосъ сидящій на тронѣ (примечъ небесный сводъ поддерживается мифическими Атлантами), Авраамъ приносящій Иакова въ жертву и проч. и проч. Конечно, мы не можемъ искать въ этихъ изображеніяхъ и слѣда этнографической вѣрности: Авраамъ стоитъ молодцовато въ римской тогѣ; въ такихъ же костюмахъ ходятъ на небесахъ пророки; на отрокахъ въ пещи огненной надѣты римскіе саногги. Первымъ долгомъ соблюдается симметрия; въ сценѣ райскаго искушенія центръ композиціи занимаетъ дерево, оббитое снизу змѣей, а прародители, ростомъ какъ разъ въ это дерево, стоятъ картинно по бокамъ, подогнувъ симметрично одну изъ ногъ и склонившись въ разные стороны; по бокамъ Давида два льва, выглядывающіе изъ за рамки—словпо выѣланы изъ одной формы. Ни одинъ типъ не имѣетъ индивидуальности, всѣ лица между собой схожи, но общія впечатлѣнія движенія передапы недурно.

Изъ статуи этого періода, на первомъ планѣ можно поставить извѣстную бронзовую статую Апостола Петра, помѣщающуюся въ Ватиканѣ. Статуя эта служитъ предметомъ самаго яраго поклоненія со стороны современныхъ итальянцевъ, такъ

что большой палецъ правой ноги совершенно стерся отъ ихъ усердныхъ лобзаній. Въ общемъ сидящая фигура, съ ключемъ въ одной рукѣ и съ пальцами другой руки, сложенными для благословенія, нѣсколько натянута и суха, но все таки представляеть много благородства и даже сенаторской важности, чему не мало способствуетъ римское одѣяніе.

Выше уже было сказано, что катакомбы самыхъ первыхъ временъ христіанства стали покрываться символическими фресками. Со временемъ, эти фрески стали преобразовываться въ цѣлыя сцены изъ жизни христіанъ, причеиъ общій характеръ рисунковъ мало чѣмъ отличался отъ позднихъ римскихъ фресокъ. Но и здѣсь, какъ и всюду, тонкость античныхъ красокъ, унаслѣдованная христіанами, согрѣта тѣмъ кроткимъ величіемъ, котораго мы не найдемъ въ антикахъ. Отсутствие рисунка, неправильность анатоміи не мѣшаетъ намъ восхищаться этими формами въ катакомбахъ Св. Каллика, Розалии и проч. Въ VI вѣкѣ стали появляться въ живописи фресокъ новыя элементы; символика замѣняется изображеніями святыхъ; художникъ ищетъ характернаго типа. Въ работѣ не чувствуется широкаго разнаха рисовальной кисти, но всюду сквозитъ удивительное внутреннее одушевление. Мозаика все болѣе и болѣе заволаживаетъ себѣ мѣсто, замѣняя собою непротную живопись фресокъ. Хотя гораздо затруднительнѣе передать мозаичной работой всю топкость и вѣжность лица, и хотя въ сущности она пригодна только для колоссальныхъ работъ, но ея долговѣчность пересиливаетъ все остальное.

Нельзя не отмѣтить также въ вышешей степени замѣчательныхъ работъ по литературѣ. Рукониси, бывшія въ то время въ общемъ употребленіи, иногда разцвѣтались замѣчательными изображеніями и цѣнились очень высоко. Библии, иллюстрированная христіанскими художниками, явила прямое подражаніе римскимъ иллюстраціямъ къ Гомеру и Виргилію.

V.

Полный разцвѣтъ древне-христіанскаго искусства нашелъ себѣ мѣсто въ Византии, гдѣ было сравнительно меньше базиликъ и гдѣ круглая церковь взяла преобладаніе надъ остальными. Роскошная обѣлка деталей, уклоненіе отъ простаго характера первыхъ базиликъ, стремленіе

къ грандіозному и къ блеску общаго впечатлѣнія проявились на востокѣ еще во времена Константина. Сперва обширность мѣста для разрастававшегося богослуженія потребовала пространства передъ алтаремъ, а затѣмъ пришлось и верхъ церкви сдѣлать соответствующимъ обширному расположенію нижнихъ частей. Византія съ особенной любовью останавливаются на куполѣ, которымъ вѣнчаютъ главный паосъ, заставляя впадать въ его устье куполъ другихъ сосѣднихъ, меньшихъ паосовъ. Сосредоточіе такого сооруженія совмѣщается въ эффектѣ общаго и только алтарное пространство, устраивавшееся, конечно, въ сторону, невольно отплекало вниманіе, тянуло его въ глубь, давало рѣзкое противорѣчіе съ желаніемъ строителя. Верхомъ всего, что создало искусство Византіи, надо конечно считать знаменитый Софійскій соборъ — созданіе духа архитектора: Аѳансія изъ Треллеса и Исидора изъ Милета. Зданіе было построено по повелѣнію императора, которому по сѣбѣ было видѣніе, указавшее ему размѣры и планъ постройки. Постройка его тянулась шесть лѣтъ и на цей постоянно работало 10,000 рабочихъ. Подержки на постройки были громадны. Черезъ 20 лѣтъ послѣ открытія храма, землетрясеніе повредило куполъ, тогда его зашпилили новыми и укрѣпили контрафорсами. Храмъ сохранился до сихъ поръ, обращенный въ мечеть, и до сихъ поръ можетъ произвѣдѣть своею внутренностью поразительное впечатлѣніе. Архитектоническія формы внутренней отдѣлки менѣе интересны, чѣмъ ихъ матеріалъ. Здѣсь по всей

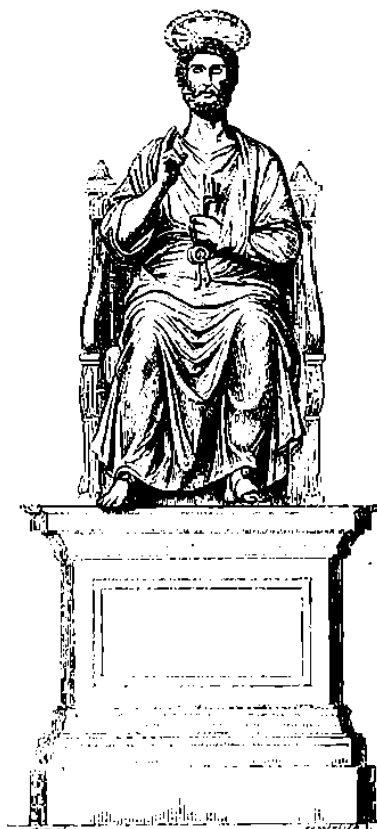


Рис. 144. Статуя св. Петра въ Римѣ.

красѣ казался восточный блескъ и роскошь. Всѣ стѣны и столбы облицованы мраморомъ, самоцѣпный камнями, мозаикой самаго искуснаго подбора и отъ низу до верху покрыты орнаментами, фигурными изображеніями; золото, чудесно-полированный мраморъ и постоянно измѣняющаяся игра свѣтоотраженія дѣлають Софійскій храмъ однимъ изъ чудесъ міра: это волшебная декорація, какая то чудесная сказка. Это діа-

метральшая противоположность простотѣ первыхъ базиликъ, способная ошеломить зрителя и поразить чудеснымъ впечатлѣніемъ общаго, но едва ли соответствуетъ органическому развитію христіанства. Конечно, оригинальныя формы его строенія появились не сразу и предтечей ихъ мы видимъ въ храмѣ св. Виталия и въ церкви св. Сергія и Вакха. До насъ не дошли нѣкоторые постройки, служившія мотивами для деталей св. Софіи. Нельзя-же предположить, что нѣкоторые нововведенія трактовали впервые при ея построеніи, это было-бы слишкомъ рискованно. Куполъ собора, имѣющій въ діаметрѣ болѣе 15 саж. и вершину на 23 саж. отъ полу, вытискается отъ себя на востокъ и на западъ два полукупола, а

тѣ, въ свою очередь, раздѣляются къ краямъ тремя маленькими полукуполами, опирающимися на галлерей арокъ. Въ главномъ куполѣ сдѣлано 40 оконъ, а подъ ними идетъ еще тройной рядъ паружныхъ оконъ стѣнныхъ. Галлерей, апсидъ, нартексъ освѣщаются тяжелыми окнами очень свѣтло и удобно. Куполъ кажется очень легкимъ, потому что столбы главныхъ арокъ поставлены ребромъ къ центру

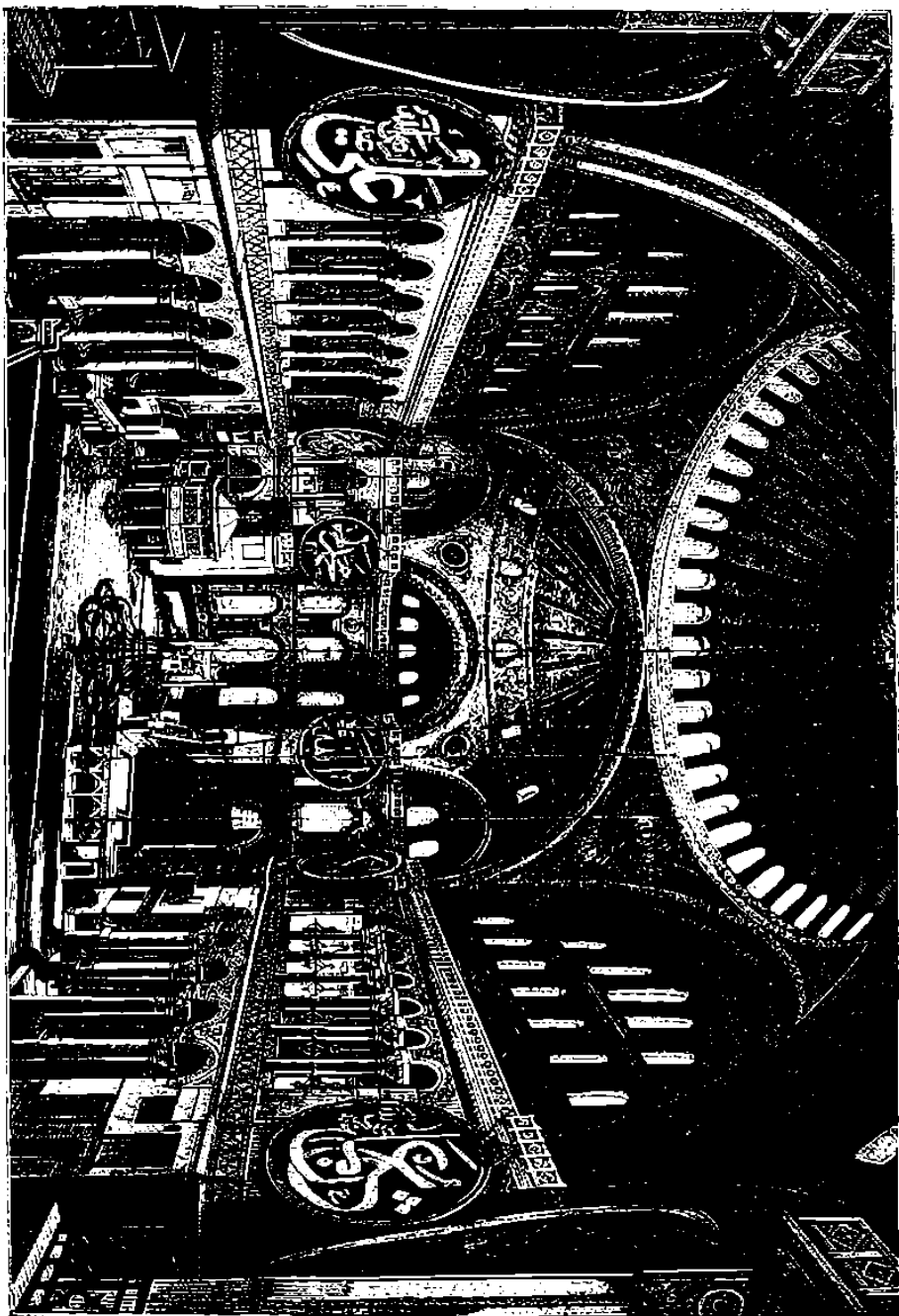


Рис. 145. Внутренний вид собора св. Софии в Константинополе. (Органический в. стиль)

и тѣмъ маскируютъ свою толщину. Архитекторами пошито глубокое значеніе масштаба и глазъ сразу можетъ дѣлать точную оцѣнку разстоянія. Если детали храма нельзя назвать классическими, то тѣмъ не менѣе надобно сказать, что ихъ взаимная гармонія удивительна. Отсутствие игры и плоскостность общаго—характерныя черты всего храма. Наружное его впечатлѣніе громозко и болѣе сѣбло, чѣмъ красиво; это, по выраженію Кюллера, нагроможденіе стилизиранныхъ массъ первобытнаго

Объемъ нашей книги не позволяетъ намъ останавливаться долго на искусствѣ Византии, множеству образцовъ котораго раскидано въ юго-восточной части Европы. Отсылая желающихъ къ специальнымъ сочиненіямъ: Буззеса, Кинхта, Тексье, Поллена и др., подробно трактующихъ о развитіи деталей въ Византии, укажемъ только на одинъ извѣстный соборъ, построенный на западѣ въ византийскомъ стилѣ и пользующійся огромной извѣстностью. Мы говоримъ о церкви Св. Марка въ Венеціи,

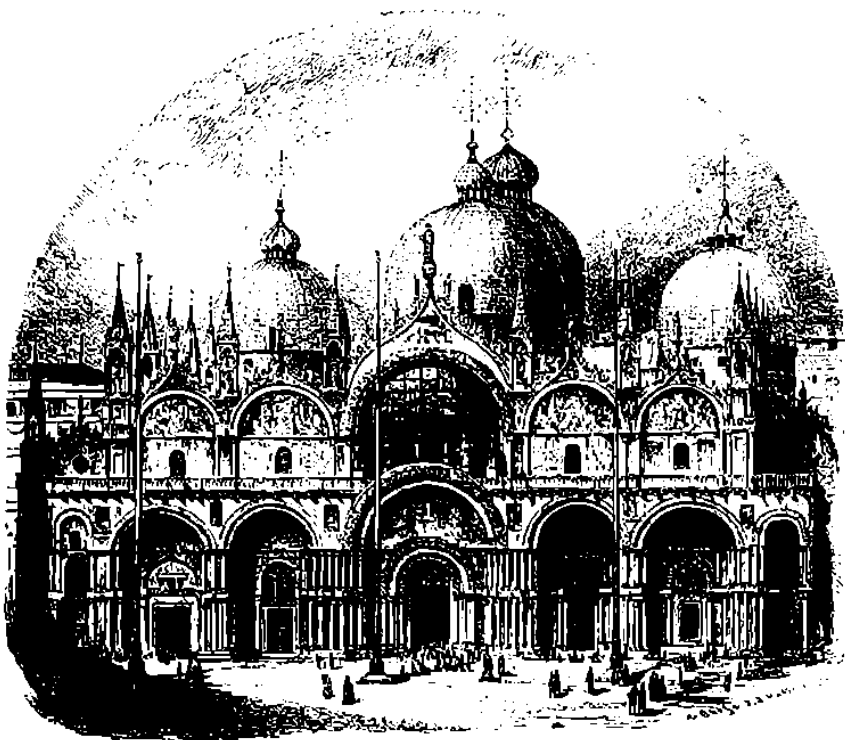


Рис. 146. Соборъ Св. Марка въ Венеціи (съ порталами романскаго стиля).

міра, тяжелое и массивное. Христіанскій культъ долженъ бы выработать нѣчто болѣе простое, сосредоточенное, дѣйствующее болѣе усноконительно на душу зрителя. Вышность храма не представляетъ ни одного архитектурнаго новаго образованія, хоть сколько нибудь замѣчательнаго. На Св. Софіи сказались та черта византийскаго искусства, въ силу которой оно ничего не выработало до конца, стало искуствомъ этнографическимъ, остановившимся на полу-дорогѣ и апатично застывъ.

построенной въ чистовизантийскомъ стилѣ и въслѣдствіи измѣненной римскими порталами, новыми куполами и готическими вышками, совершенно заслонившимъ византийской характеръ постройки. Соборъ Св. Марка началъ быть въ концѣ X-го вѣка и кончить въ концѣ XI-го. Первичный его планъ представляетъ обычный греческій крестъ, хотя и непохожъ ни на одинъ изъ плановъ византийскихъ церквей. Нартексъ передней части собора возведенъ несомнѣнно позже, тѣмъ болѣе, что стиль

его романскій; внутренній обдѣлка собора отличается хорошо рассчитанными эффектами и сильно украшена мозаикой по золотому фону. Сѣманный стиль всего строенія придаетъ храму очень своеобразный и далеко не безвкусный видъ.

VI.

Въ западной Европѣ христіанство долго имѣло характеръ чисто греческій. Даже богослуженіе и книги богословскаго содержанія были писаны на греческомъ языкѣ. Латинская церковь клонилась инстинктивно къ монархіи; сначала представители ея вели скромную жизнь, не желали присвоить себѣ никакой особенной власти. Иаковъ, — братъ Господень, былъ первымъ епископомъ Рима и преемники его, принявшіе благодать — стоять во главѣ хранителей преданія и писанія, не выказывали стремленій къ господству; по послѣдствіи религиозные споры, различныя пониманія догматовъ — породили несогласіе между главою Рима и восточными церквами. Св. Кипріанъ на карфагенскомъ соборѣ говорилъ: „Мы не должны поставлять себѣ епископовъ надъ епископами, стремиться къ деспотической власти: каждый епископъ долженъ поступать, какъ онъ знаетъ, какъ ему кажется лучше; ни онъ судить, ни его судить никто не можетъ; надъ нами одинъ судья — Іисусъ Христосъ“.

Политическое положеніе и громадное скопленіе богатствъ Рима невольно выдвинуло его на первый планъ. Римскій епископъ рѣшился не присутствовать на вселенскихъ соборахъ, а посылать представителей, что было несравненно выгоднѣе. Епископство Рима, въ силу огромныхъ богатствъ церкви, сдѣлалось заманчивымъ, и избраніе на епископскій престолъ вызывало ожесточенные раздоры. При избраніи Дамаса въ базиликѣ Цетины было убито 130 человѣкъ, такъ какъ соперники призвали къ себѣ на помощь толпу гладиаторовъ и всякой сволочи, а правительство принуждено было употребить для водворенія порядка вооруженную силу. Въ Римѣ стали стекаться обиженные чѣмъ-либо въ Восточной церкви, — онъ сталъ убѣжищемъ всѣхъ партій. Учрежденіе монашескаго ордена, который ввелъ въ Римѣ Св. Іеронимъ, было необходимою мѣрою противъ безправственности римскаго духовенства, во главѣ котораго стоялъ Дамасъ. По много лѣтъ должно было пройти

прежде чѣмъ безбрачіе духовенства было признано обязательнымъ.

Всѣ чувствовали, что необходима одна сильная монархическая власть для яснаго и опредѣленнаго рѣшенія вопроса о римскомъ первенствѣ и о томъ противорѣчій и разладѣ, которыми были переполнены сныявлитъ римскаго духовенства, по въ это время совершилось огромной важности событіе: произошло паденіе Рима.

619 лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ чуждый врагъ подступалъ къ Риму — Ганнибалъ, и вотъ теперь лавляется Аларихъ. Народъ смутился, его религиозные принципы пошатнулись, въ головѣ мелькнула мысль сомнѣнія: можно, покровительствуетъ ли Господь Риму, не была ли лучше религія дѣдовъ и не обратиться ли снова къ ней? Съ согласія самого папы, народъ въ слѣпую отчаяніи опять приносить жертвы Юпитеру. Аларихъ то бралъ выкупъ и отступалъ, то, въ силу новыхъ несогласій съ императоромъ, подступалъ къ Риму и наконецъ въ 410 году чернь открыла измѣннически врагамъ ворота, — и вѣчный городъ палъ. Мысль о паденіи великаго города была ужасна. Богатства его были разграблены. Аристократическія фамиліи пали. Но изъ пепла его возродился новый фениксъ — христіанскій Римъ. Униженіе старыхъ аристократическихъ родовъ только возвысило духовную власть, — епископъ сталъ первымъ лицомъ въ городѣ. Какъ разъ въ это время св. Іеронимъ окончилъ свой латинскій переводъ свѣщеннаго писанія. Въ то время какъ Востокъ занимался отвѣченными спорами и диспутами, на Западѣ церковь добыла практическіе результаты, — организовала духовную власть. На сторонѣ Рима было слишкомъ много преимуществъ передъ остальными церквами. Римъ былъ слишкомъ изолированъ отъ контроля императорской власти, чтобы встать вровень съ епископствомъ Александріи и Константинополя.

Язычество падало все болѣе и болѣе. Еще при Θεодосіѣ Великомъ вышелъ законъ, по которому каждый номедій въ языческій храмъ Египта, платилъ штрафъ въ размѣрѣ 15 фунт. золота. На языческіе храмы Александріи смотрѣли, какъ на гнѣздо колдовства, волшебной магіи и сношеній съ дьяволомъ. Мошхамъ и черни были непавиетны наслѣдія Птолемея — динный храмъ Сераписа, признававшійся великолѣпнѣйшимъ храмомъ не только Африки, но и всего міра. Глубокаго учености жрецовъ казалась пенушной, грѣховной. Жилищныя удивительнаго совер-

шенства, отличныя статуи,—словомъ прекраснѣйшіе остатки античнаго міра, казались отголоскомъ идолической тѣбы. Распространено было мнѣніе, что въ сокровенныхъ покоехъ этого зданія совершаются самыя оторательныя мистеріи. На портикахъ храма стояли блестящія бронзовыя круги, и чернь горючила, что это атрибуты волхвовъ, которые вмѣстѣ съ фараономъ интриговали противъ Моисея. Увы, чернь не знала, что эти диски служили Эратосфену для опредѣленія окружности луны, Атимохару для опредѣленія движенія небесныхъ планетъ! Утвердили, что въ святилище храма жрецы

пора повалили стараго бога на землю, и кучи испуганныхъ мышей, гнѣздившихся въ немъ, ринулись во все стороны, когда великанъ рухнулъ на землю. Масса чудесъ, которыми жрецы держали въ повиновеніи и страхѣ народъ, была розыскана законными грабителями. Съ огромными трудами успѣли разрушить чудное зданіе до фундамента; на его мѣстѣ была выстроена новая церковь.

Александрія считалась въ то время пунктомъ огромной важности—соперницей Византіи; въ ея гавани всегда толпилось безчисленное множество судовъ, защищенныхъ отъ сѣвернаго вѣтра молотъ въ $\frac{3}{4}$ мили

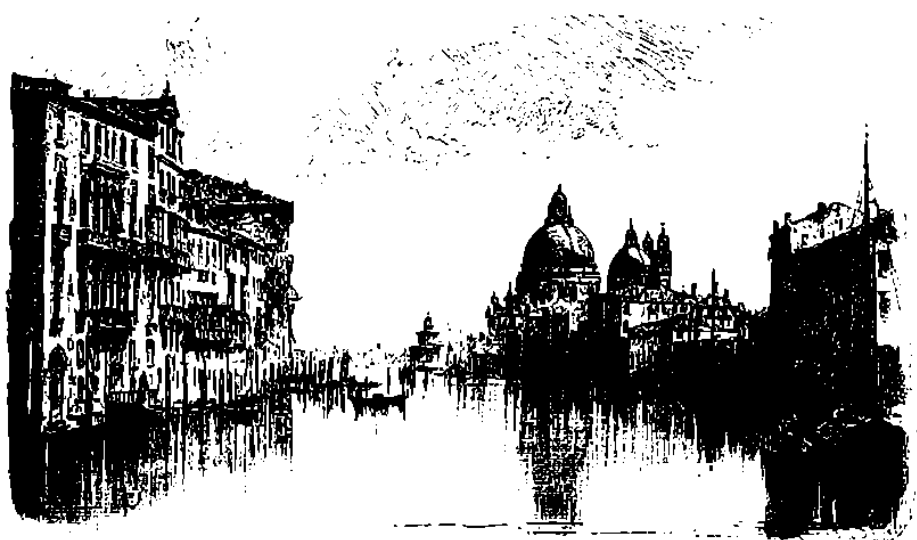


Рис. 147. Венеція (въ настоящее время).

увлекали наиболѣе богатыхъ и красивыхъ женщинъ Александріи, а тѣ воображали, что ихъ похищаютъ боги. При разрытіи земли, для закладки христіанскаго храма, были найдены остатки символическихъ изображеній Озириса и ихъ выставили для посмѣища на площади. Египтяне не спесили такого поруганія и среди нихъ вспыхнуло возстаніе съ философемъ Олимпиємъ во главѣ. Христіанѣ захватывали, приводили къ жертвеннику, заставляли приносить жертву и затѣмъ убивали. Тогда вышло пожеланіе отъ Θεодосія истребить знаменитую Александрійскую бібліотеку и разграбить храмъ Сераписа. Ударъ то-

длинною. Со всехъ сторонъ тянулись караваны судовъ и верблюдовъ. Въ центрѣ города стоялъ роскошный мавзолей съ прахомъ Александра; превосходныя зданія дворца, биржи, суда, храмовъ Пана и Нептуна, театровъ, церквей и синагогъ, дѣлали городъ однимъ изъ прелестнѣйшихъ городовъ побережья. Въ гавани стоялъ знаменитый фаросскій маякъ, считавшійся чудомъ свѣта; на одномъ краю города пахотились царскіе доки, на другомъ—циркъ; далѣе шли рынки, гимназіи, фонтаны, сады, обелиски. Позолоченныя куполы крышъ сверкали на солнцѣ. По улицамъ шли богатые христіане въ платъ-

ихъ вышитыхъ изрѣченіями изъ библіи, съ маленькимъ евангеліемъ, висѣвшимъ на золотой шейной цѣпочкѣ, съ мальтійскими собаченками изъ алмазныхъ ошейникахъ, и рабами, защищавшими ихъ отъ солдата большими зонтиками и опазами. Вѣчно запятые евреи толковали кучами о своихъ дѣлахъ. Изычники на колесницахъ ѣздили на лекціи прелестной Ипатіи, дочери математика Теопа, которая комментировала ученіе перипатетиковъ, неоплатониковъ и геометровъ. У ея воротъ стоялъ всегда длинный рядъ колесницъ, на ея лекціи собирались такіе аристократическіе представители города, что собранію ихъ могъ бы позавидовать и самъ епископъ. Въ городѣ говорили, что она чернокошница, увлекающая слушателей чарами, говорили, что она гадаетъ по халдейскимъ талисманамъ, по слѣту мѣсяца на стѣнѣ, по волшебнымъ зеркаламъ, по жиламъ на рукахъ; по вѣздамъ *). Борьба епископа Теофила и Ипатіи наглядно олицетворяетъ борьбу христіанства и греческой философіи.

*) Подробности см. Дршнеръ, т. I, гл. X.

Судьба греческой науки была рѣшена. Когда Ипатія подѣзжала однажды къ своей академіи, толпа фанатиковъ напала на нее, сорвала одежды и повлекла по улицамъ Александріи, обнаженную, въ сосѣднюю церковь. Тамъ ее, испуганную и недоумѣвающую, чтецъ Петръ оглушилъ ударомъ дубины по головѣ. Его со товарищи разбѣжали ее на части и, устричными раковинами отодравъ кожу отъ костей, швырнули ихъ въ огонь. Такимъ образомъ, въ 414 году по Р. Х., въ умственномъ центрѣ тогдашняго міра, былъ положенъ конецъ философіи, по крайней мѣрѣ путемъ официальнымъ. *)

*) Подробности о бытѣ первыхъ христіанъ читатели найдутъ въ сочиненіи: Rome souterraine.—Resumé des découvertes de M. Rossi dans les catacombes romaine etc., par J. Spencer, Northcote et W. R. Brownlow, traduit de l'anglais, avec des additions et des notes par Paul Allard.—Paris, 1877.

Сассаниды.



а развалинахъ древней средне-азиатской культуры суждено было въ III-мъ вѣкѣ по Р. Х. еще разъ зацѣпиться искусству, подъ покровительствомъ новоперсидской державы Сассанидовъ. Не имѣя особенно серьезнаго значенія и обширнаго развитія, не оказавши такого огромнаго вліянія на европейскую архитектуру, какое оказывали искусства магометанское и древне-христіанское, оно тѣмъ не менѣе интересуетъ насъ какъ передаточная форма, какъ звено, связывающее эпохи, какъ выраженіе идеи, смѣлой и романтической. Нельзя не видѣть въ постройкахъ сассанидовъ желаніе возсоздать забытую своеобразность могучихъ памятниковъ древнихъ народовъ средней Азіи. Строгая выработка новыхъ формъ римскаго стиля не могла остаться безъ вліянія на возрожденіе средне-азиатскихъ идеаловъ; огромная техника, многообразныя средства, умѣніе владѣть массами,—такъ развитыя въ Римѣ,—оказали свое вліяніе и здѣсь; но восточная фантазія требовала роскошныхъ формъ и слагала архитектуру изъ смѣси старыхъ и новыхъ пріемовъ. Изнѣженный стиль Византии приходится по душѣ сассанидамъ и какъ-то путается въ ихъ обществѣ; грубыя формы у нихъ какъ-то выжуются съ изысканной энергіей и сильными порывами творчества. Развалины Персеполя дали намъ, какъ мы видѣли, приблизительную картину развитія архитектурныхъ принциповъ въ средней Азіи въ эпоху глубокой древности. Преемники Александра Македонскаго образовали тамъ имперію селевкидовъ, потомъ тамъ царили парфяне цѣлыми пять столѣтій, и наконецъ, въ третьемъ вѣкѣ, являются сассаниды.

Артаксерксъ, увѣрившій, что онъ пото-

мощь великихъ персидскихъ царей, завладѣвъ въ ту пору престоломъ Персіи и, возстановивъ по всей чистотѣ ученіе Зороастра, образовалъ крѣпкое, твердо-силовое государство, смѣло противопоставившее свои силы слабѣющему Риму. Вѣротерпимость, впоследствии составившая одну изъ чертъ характера мусульманъ, была сильна и у ихъ предшественниковъ, сассанидовъ. Цари призывали художниковъ, мудрецовъ и ученыхъ въ свой дворецъ, безъ различія національности и религіозныхъ воззрѣній. На персидскій языкъ переводятся индійская и греческая литературы, пишется лѣтопись царства, которая служила матеріаломъ для знаменитаго Фирдуси, написавшаго эпическую поэму Шахъ-Наме. Въ зданіяхъ Пальмиры сказался во всей силѣ стиль унадка Римской имперіи, такъ называемый—ба-рокко. Порою въ сассанидскихъ развалинахъ встрѣчается коринфская колонна и иллыстры. Любл купольныя постройки, они въ тоже время не признаютъ парусовъ, которые практиковались Римомъ, и замѣняютъ ихъ нишами. Куполь у нихъ не круглый, а эллиптической формы, которая составляетъ первый намекъ на стрѣлчатый куполь. Лѣпка на сассанидскихъ зданіяхъ давно обвалилась, а лѣпка внутренняго убранства, дошедшая до насъ, громко говоритъ о византийскомъ вліяніи.

Весьма много самобытнаго и менѣе римскаго вліянія чувствуется на постройкахъ Ферузъ-абада, близко подходящаго къ типу персеполитанскихъ построекъ. Въ общемъ сооруженіе сухо и тяжело, двери и петли цѣликомъ заимствованы изъ Персеполя. Дворецъ Та-Кесра, въ царствованіе Хазроп Нуширвана, даетъ новые мотивы: полукруглая арка свода представляетъ округленную стрѣлчатую линію огромной величины. Въ Та-Кесро арка эта по своей огромной пропорціи убиваетъ все остальное,—все двери и окна кажутся легкими. Зачатки романской и даже готической архитектуры здѣсь удивительно ясны. Когда въ Европѣ еще и не появилась готика,

здѣсь уже встрѣчаются стрѣльчатые окна и даже готическіе трилистники, правда въ грубой формѣ. Да и вообще, царство сассанидовъ напоминаетъ средне-вѣковую Европу, съ ея замками, феодальной системой, рыцарями и трубадурами.

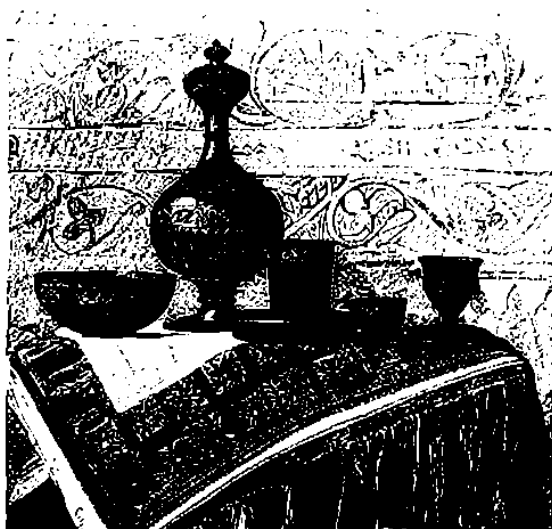
Остатковъ пластики отъ сассанидовъ дошло до насъ много. Рельефы изображаютъ наглядно дѣлнія и обстановку царей, служа блестящими иллюстраціями къ мѣстнымъ лѣтописямъ. Аллегоріи и символы здѣсь господствуютъ во всей силѣ. Нерѣдко здѣсь трактуется символическое возведеніе на престолъ побѣды Шапура надъ Римомъ. Общее расположеніе монотонно, но отдѣльными деталями и типами характерны и оригинальны.

Сухость линий, отсутствіе складокъ, при-
сущее первѣйшей эпохѣ сассанидскаго барельефа, впоследствии преобразовались въ гораздо болѣе жизненные изображенія. Однимъ изъ любимѣйшихъ изображеній было, такъ называемое, — аллегорическое вѣнчаніе на царство. Изображается оно обыкновенно такъ: два всадника ѣдутъ другъ другу на встрѣчу, причемъ лошади сдѣланы на одной линіи, едва не ступающіеся лбами; одинъ изъ всадниковъ подаетъ вѣнокъ съ лентой, который принимаетъ другой всадникъ; собственно говоря, трудно сказать, что обозначаетъ этотъ сю-

жетъ. Скульптуру сассанидовъ можно поставить въ параллель съ кипрскими барельефами временъ Константина; впаденіе въ манерность заставляло тщательно разрабатывать детали костюмовъ и не заботиться о главномъ. Но тѣмъ не менѣе работы широкія фигуры несравненно лучше византійскихъ того же времени. Нерѣдко встрѣчаются изображенія охоты, гдѣ ловцы представлены на лошадяхъ, слонахъ, верблюдахъ и въ лодкахъ; фигуры слоновъ и экспрессія движенія переданы прекрасно. Олени и кабаны, за которыми совершается охота, изображены очень наглядно съ ловко подмѣченными движеніями; мѣстами является даже ракурсъ.

Сассанидская живопись хотя не дошла до насъ, но если судить по позднѣйшимъ миниатюрамъ рукописей, отличалась яркостью красокъ. Миниатюры эти обладаютъ такимъ горячимъ колоритомъ, до котораго далеко лучшимъ миниатюрамъ западной Европы.

Стиль сассанидовъ не успѣлъ выработаться до могучей, самостоятельной формы и былъ подавленъ владычествомъ арабовъ, на которыхъ несомнѣнно оказалъ огромное вліяніе.



ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

А Р А Б Ы.

Арабы.

Магометанство. — Арабскій стиль. — Мавританскій стиль. — Магометанское искусство въ Индіи.



I.

четыре года спустя послѣ смерти Юстиніана, въ Меккѣ родился человекъ, оказавшій огромное вліяніе на судьбы человѣческаго рода. Европейцы его прозвали обманщикомъ, въ Азіи — величайшимъ изъ пророковъ.

Онъ далъ арабамъ новую религію, упрочилъ въ нихъ великое понятіе о монотеизмѣ, отучилъ ихъ отъ поклоненія фетишамъ и отъ идольскаго культа; его вѣроученіе отняло отъ христіанъ лучшую половину ихъ владѣній и въ томъ числѣ колыбель ихъ религіи, Палестину, окитило собою всю сѣверную Африку, перешло въ Европу, и она только чудомъ спаслась отъ его вліянія. Теологія Магомета была проста: „Богъ единъ“, — этимъ сказано все. Въ отвлеченную метафизику онъ не пускался, онъ требовалъ нравственной чистоты, — постъ, молитву и милосердіе. Онъ говорилъ, что каждый добродѣтельный человекъ спасется безъ различія религіи и національности. Онъ говорилъ: „Богъ единъ и Магометъ пророкъ его,“ — это было нѣчто большее, чѣмъ самоувѣренность и обманъ. Развернувъ теперь, 1000 лѣтъ спустя, карту распространенія человѣческихъ религій по всему шару, мы увидимъ огромное пятно одноцвѣтной окраски, захватывающее цел-

тральную Азію, часть Сибири, всю Малую Азію, Аравію и добрую половину Африки. Притязанія Магомета на нилъ величайшаго пророка, посланника божія, распространителя лучшей вѣры, оказались, такимъ образомъ, не безосновательны.

Изъ христіанству Магометъ отнесся вполне терпимо, но съ понятіемъ о Троицѣ, у него не могло составить другаго понятія, какъ о трехъ божествахъ, и почитаніе Богоматери онъ сводилъ на многобожіе. Онъ отрицалъ ученіе о безбрачїи, утверждалъ, что взаимный сожитіе — естественное состояніе человекъ. Аскетизму, развившемуся на западѣ, онъ противопоставляетъ многоженство, предоставляя его право вѣрнымъ не только въ вѣдшемъ мірѣ, но и въ загробномъ.

Христіанство было вполне подвинуто въ тѣхъ самыхъ пунктахъ, съ которыми были связаны его наиболѣе дорогія воспоминанія: въ Палестинѣ, въ Малой Азіи, въ Египтѣ и въ Карѳагенѣ; — Палестина была началомъ ученія; въ Малой Азіи основались первыя церкви; изъ египетской Александріи пошло первое ученіе о Троицѣ; изъ Карѳагена вѣра перешла въ Европу. Успѣшное распространеніе магометанства мы должны объяснить тѣмъ, что христіанская вѣра для толпы, для массы, представлялась нѣрѣдко въ ложномъ свѣтѣ, при постоянныхъ пререканіяхъ епископства изъ за первенства и замѣня истинной религіи метафизическими спорами. Всевозможныя ереси опутывали стрипы: монофизиты, енти-

хіане, несторіане, аріане и т. д. подготовили какъ пельзя лучше почву для фанатическаго пророка и могущественнаго завоевателя.

Магометъ, съ войскомъ въ 30000 человекъ, пошелъ къ Дамаску, по смерти помѣшала ему довершить начатое. Его пріемники продолжали его дѣло и въ 638 году великій

чтожено. Черезъ двѣнадцать лѣтъ послѣ смерти Магомета, въ Сиріи, Персіи и Африкѣ, 4000 христіанскихъ церквей были замѣнены 1500 мечетей. Дамаскъ былъ занятъ. Знаменитый калифъ Омаръ пріѣхалъ изъ Медины на своемъ рыжемъ верблюдѣ, съ мѣшкомъ финиковъ, пшеницы и мѣхомъ для воды, чтобы принять формально Іеру-

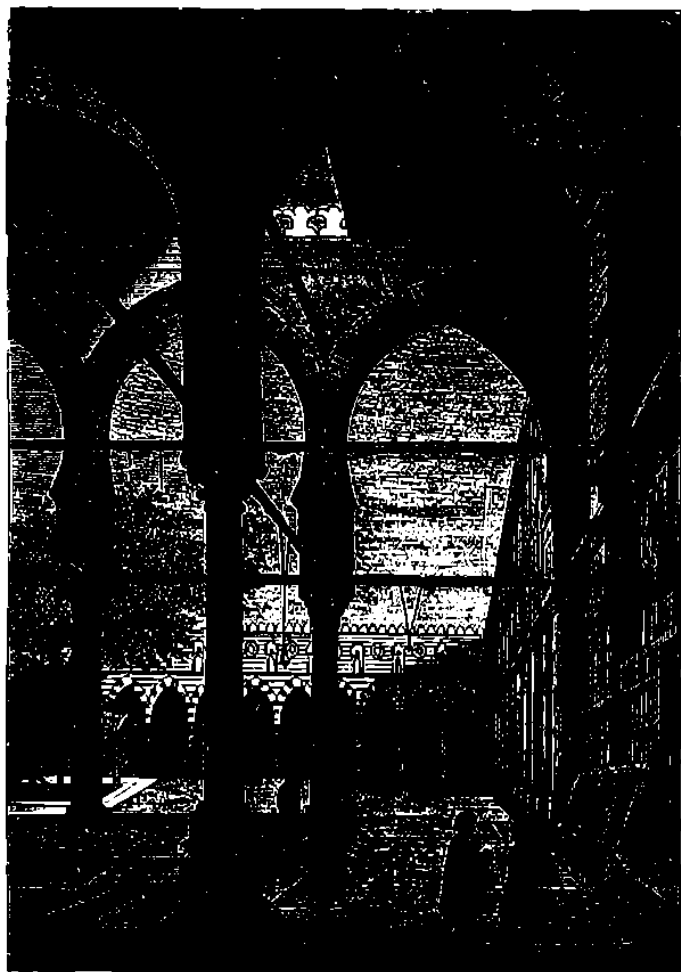


Рис. 149. Дворъ мечети Эль-Мойзъ въ Хамѣ.

городъ Запада—Александрію была уже въ рукахъ магометанскаго генерала Амру. Арабы двинулись на западъ, заняли Триполи; пошли еще дальше и вплоть до Атлантическаго океана раскинули свои владѣнія. Патріархатъ Александріи пересталъ существовать политически. Христіанское вліяніе Африки на Европу было уни-

салимъ. Торжественный вѣздъ арабовъ въ этотъ центръ христіанства совершился, причемъ Омаръ ѣхалъ рядомъ съ патріархомъ. Захвативъ малоазійскіе и африканскіе порты, арабы захватили этимъ и море. Скоро Родосъ и Кипръ перешли въ ихъ власть; окончательное завоеваніе Персіи довершили ихъ военные подвиги. Въ первомъ жару

завоевали, арабы оказались не особенно гуманными и даже сожгли александрийскую библиотеку; но вскоре взгляд их на учепость изменился и, завоеывая пародность, они завоевывали въ тоже время у них образованіе и науку. „Чернила ученаго,“ говорили они, „настолько же почтены, какъ и кровь праведника. Рай равно служить помѣщеніемъ и для писателей, и для воиновъ. На четырехъ основахъ держится міръ: на наукѣ ученаго, на справедливости властителя, на молитвахъ добраго и на храбрости мужественнаго“. Высшія государственныя должности стали замѣщаться людьми только замѣчательною учепости. При дворѣ Альмансора собрались философы самыхъ разпородныхъ религиозныхъ понятій и мифій, — астрономы, математикн, литераторы, доктора. Альрашидъ издавалъ закопы, который недурно бы при-

пріятнымъ образомъ. Вся тигость завоеванія пала на церковную іерархію, низшіе же классы не чувствовали этого грма. Безопасность отправленія религиозныхъ службъ была полная, и если арабы уважали, что христіане имѣли право по договору на церковь, передѣланную ими въ мечеть, они сполна передѣлывали ее на церковь. Былъ еще другой могущественный факторъ, въ силу котораго обращались завоеванные

народы къ своимъ побѣдителямъ. Любому стоило сказать открыто оспное изрѣченіе: „Нѣтъ Бога кромѣ Бога, и Магометъ пророкъ его“, — и онъ дѣлался тотчасъ-же равнымъ своему завоевателю. Такое положеніе дѣла конечно уязвило многихъ; спустя одно поколѣніе, населеніе уже говорило по арабски. Последнему особенно помогло многоженство; обширныя семьи, появившіяся въ Сѣверной Африкѣ и



Рис. 160. Капитель изъ мечети Абу-Лата въ Дамьеттѣ.

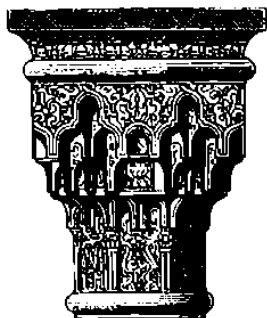


Рис. 161. Капитель изъ Альгамбры.



Рис. 162. Капитель изъ Альгамбры.

мѣнять и теперь, въ наше время: ни одна мечеть не могла быть построена безъ школы при ней. Всюду собирались драгоценныя рукописи, организовались обширныя библиотеки. Вся восточная торговля перешла въ руки арабовъ. Подати съ населеній были сбаланены, и отяготительные поборы, производимые византійскими императорамъ, мало тѣмъ отличавшіеся отъ поборовъ Рима, были смѣнены арабами на легкую дань. Въротерпимость арабовъ вліяла на подыластное имъ населеніе самымъ благо-

Малой Азіи, семьи, гдѣ насчитывалось до 200 сыновей отъ одного отца, сократили длинный ходъ ассимилированія, и то, что могло совершиться въ теченіи нѣсколькихъ поколѣній, совершилось сразу. Дѣти мѣстныхъ женщинъ учились у своихъ отцовъ арабскому языку, служили арабскимъ интересамъ и цѣлиамъ; одинъ изъ калифовъ даже официально запретилъ греческій языкъ, считая языкъ арабскій достаточно популярнымъ.

Арабы, такъ долго находившіеся въ за-

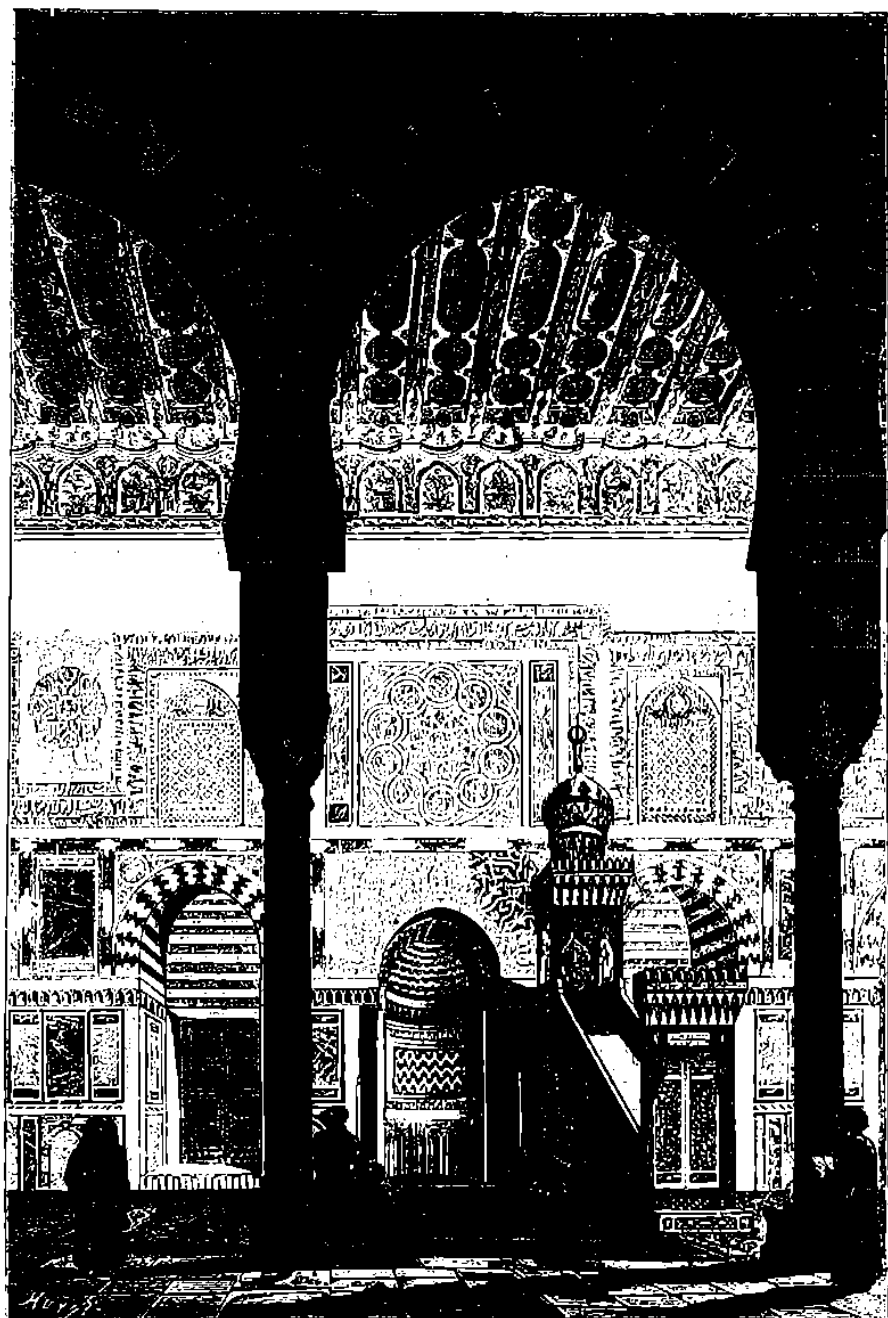


Рис. 153. Внутренность мечети Эль-Мойзды в Каире.



Рис. 154. Соборъ въ Кордобѣ.

ство, внезапным толчком, были сдвинуты, и их вѣковой кнѣтизм сѣвшился какимъ то фанатическимъ бредомъ. Они не колебались рѣшались на самыя смѣлыя предпріятія, на самыя необузданныя экспедиціи. Какъ всегда, при такомъ могучемъ порывѣ націи, должно было зацѣпиться искусство, и при томъ искусство въ полномъ блескѣ южнаго цвѣтка со всей фантазіей чисто-азиатскаго изображенія. Арабы быстро шли впередъ въ умственномъ развитіи; имъ нужно было-бы много тысячъ лѣтъ пролести на то, прежде чѣмъ они могли-бы

была слишкомъ высока. Онъ изобилуетъ очень сомнительными научными данными, но глубинѣ философіи стоитъ несравненно ниже произведеній буддійскаго Шакки-Мунни. Антропоморфическія толкованія Корана настолько образны, что въ нихъ правдоподобный нѣсколько не затруднился объяснить, что Господь Богъ отъ вѣнца головы до груди—пустой, а отъ груди внизъ плотный, что у него черныя кудри и онъ каждый часъ ночи рычать, подобно льву. Коранъ говоритъ, что всѣхъ этажей на небѣ семь, что въ самомъ верхнемъ этажѣ

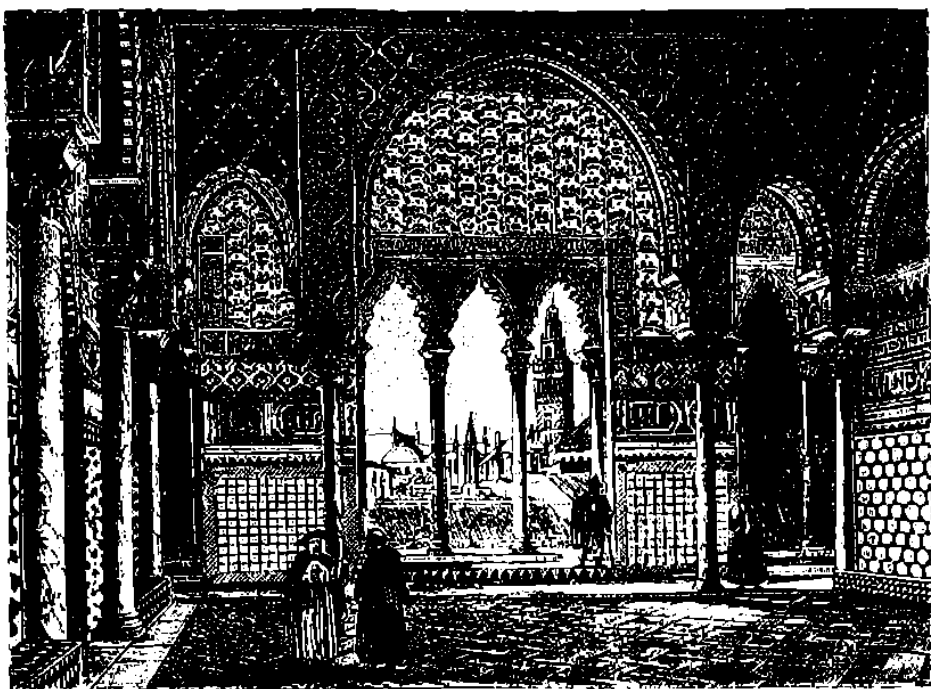


Рис. 166. Залъ Донъ-Педро въ Альгамбрѣ (Севилья).

достигнуть того развитія, котораго они достигли въ теченіи одного столѣтія. Война заставляла народность жить лихорадочно, имѣть работавшій энергично, быстро проходить фазисы своего существованія.

Но бесспорно Коранъ, пользующійся такими успѣхами до нашихъ дней, не жеманясь успѣхомъ пользовался и въ то время, привлекая непольно къ себѣ сердца людей, въ силу того обстоятельства, что онъ переполненъ массою дѣйствительно прекрасныхъ нравственныхъ поученій. Нельзя сказать, чтобы философская сторона Корана

живетъ Богъ, престолъ котораго поддерживается крылатыми животными ³⁾. Разсказы, общіе въ Библии и Коранѣ, разсказы въ послѣднемъ несравненно хуже и прикрашены многими христіанскими легендами, заимствованными изъ апокрифическихъ евангелій: много есть эпизодовъ собственнаго изобрѣтенія,—и повѣствованій

³⁾ Въ Апокалипсисѣ Іоанна тоже говорится о животныхъ: „И окрестъ престола четыре животна, едино каждое имѣху по тѣмъ крыль окрестъ“. (Гл. 4, ст. 6—8).

объ Ионъ, о потоги и проч., жьшаются съ разсказами въ родъ Шехерезады.—о разныхъ духахъ, полнебникахъ и чародьихъ. Но въ тоже время, Кораиъ переполненъ чудесными житейскими правилами, годными при каждомъ случаѣ жи-

бины философскихъ идей, зато есть удивительное умѣнье—примѣнить къ обыденной жизни духовныя потребности. Съ теченіемъ времени, ученіе Магомета обставилось массою дополненій и толкованій, причеиъ фантастическій элементъ играть роль не ма-

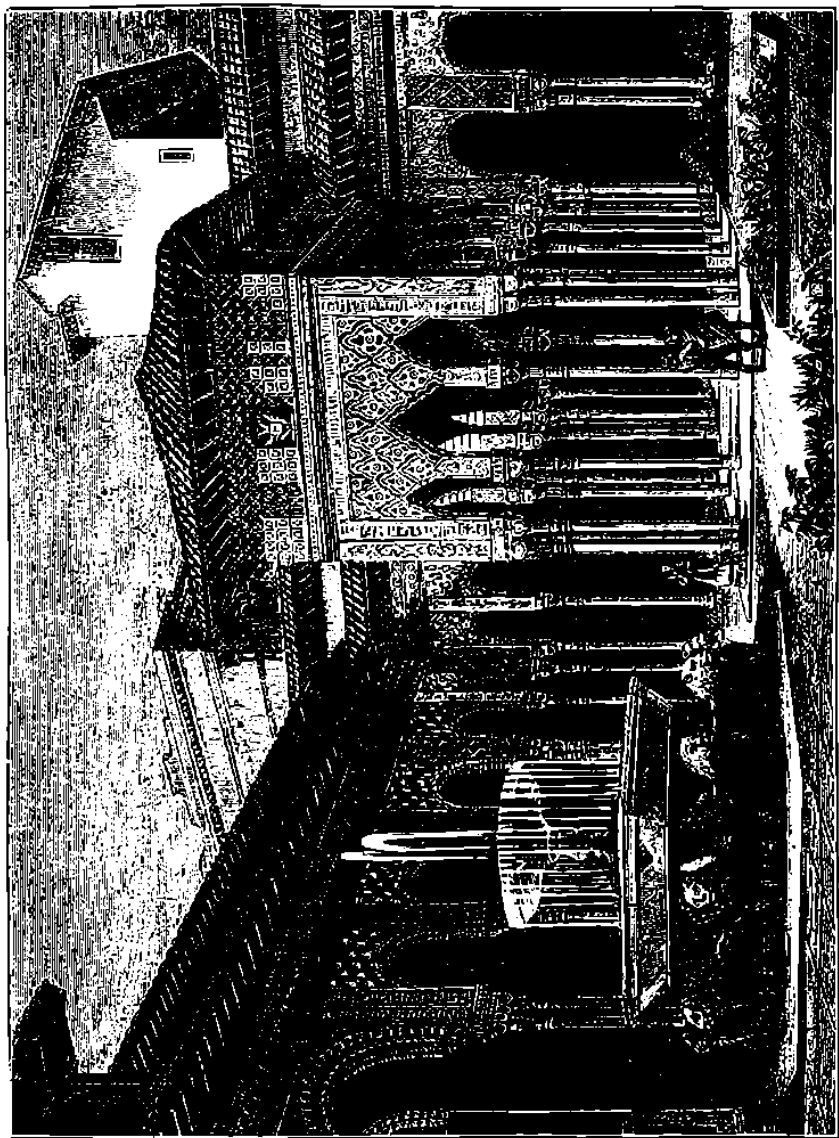


Рис. 166. Львиный дворъ въ Алеппо.

ни. Кораиъ чуждъ системы, что тоже составляетъ достоинство: систематическій сводъ правдивности никогда не будетъ приять съ такой доверчивостью, какъ въ разброску, безъ системы, собранные тексты и изреченія. Если у Магомета нѣтъ глѣ-

заважную. Составились разсказы про духовъ злыхъи добрыхъ, которые обладаютъ чисто человѣческими свойствами: пьютъ, ѣдятъ и производятъ потомство. Душа, послѣ смерти, находится въ неопредѣленномъ положеніи: ожидая дня поскрепелія, она не то ви-



Рис. 157. Альгамбра. Порталь судейской залы.

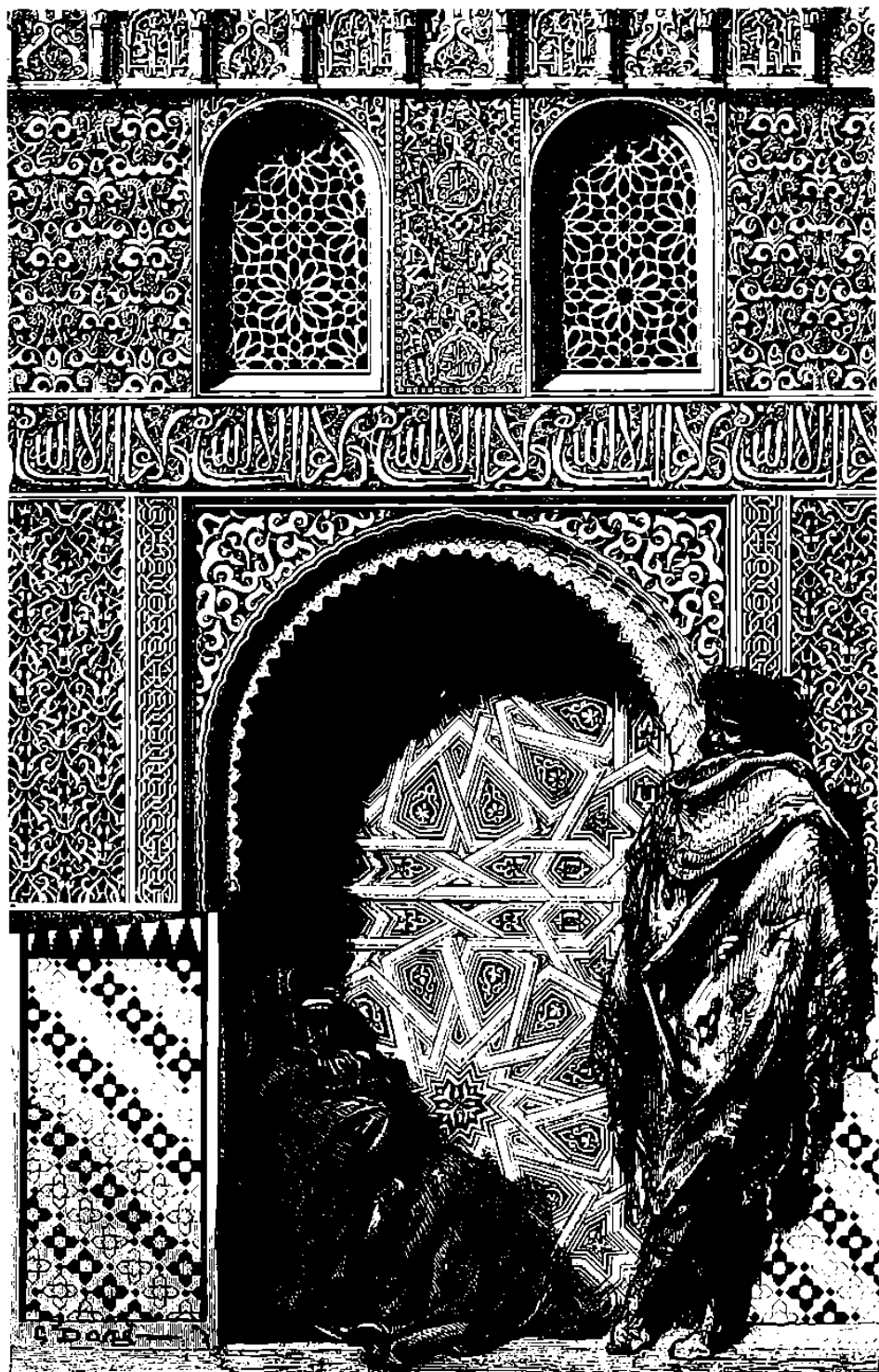


Рис. 168. Альгамбра. Дворь башни принцессъ,

таеть, не то блуждаетъ вокругъ своей могилы, не то живетъ у какого то источника. Передъ воскресеніемъ будетъ идти сорокъ сутокъ дождикъ, отчего спинной хребетъ покойниковъ обростетъ мясомъ, и всѣ снова будутъ живыми. Раздадутся три трубныхъ звука: первый звукъ—печали, потридесятъ всю землю и потушить солнце, которое передъ этимъ взойдетъ съ запада; отъ втораго звука—уничтожатся всѣ предметы кромѣ ада, рая и божьяго престола. Изъ трубы третьяго ангела, который будетъ трубить 40 лѣтъ, вылетитъ безконечное количество душъ, пріютившихся здѣсь послѣ смерти, въ ожиданіи суда. На судѣ будутъ судить ангеловъ, гениевъ, людей и животныхъ. Процедура эта конечно должна длиться очень долго и потому, полагаютъ, что судъ будетъ продолжаться отъ 1000 до 50,000 лѣтъ. Для вбрующихся, воскресшихъ душъ, будутъ приготовлены бѣлые верблюды съ золотыми сѣдлами. Нечестивые будутъ поставлены неподалеку отъ солнца, которое вновь засвѣтитъ, и будутъ обливаться отъ жара такими потоми, что имле погрузится въ него по шиколотку, а отборные грѣшники до самыхъ губъ. На праведниковъ будетъ падать тѣнь отъ престола Божьяго. Всѣ судимые, длинной перепицей будутъ переходить черезъ мостъ, острый какъ лезвіе ножа, который перекинутъ черезъ адскую пропасть. Грѣшники не выдержатъ этого перехода, потеряютъ равновѣсіе и полетятъ въ адскую бездну; праведные, съ Магометомъ во главѣ, благополучно доберутся по мосту до рая, почва котораго состоитъ изъ мускуса. Ихъ истрѣбятъ гуріи и толпы прекрасныхъ юншій. Каждый святой получить отъ Бога 72 дѣвушки и 80,000 слугъ. Иные

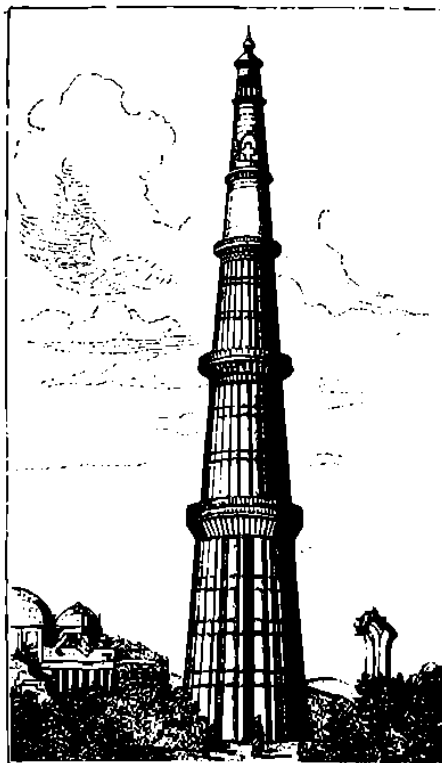


Рис. 159. Индія. Кутубскій минаретъ (Делли).

прибавляютъ къ этимъ дѣламъ всѣхъ земныхъ женъ, но болѣе суровые отводятъ для послѣднихъ адъ. Жить они будутъ на берегахъ рѣкъ, которые текутъ по дну изъ рубиновъ и изумрудовъ. Никто никогда не будетъ боленъ, не будетъ устывать и всѣ земныя отправленія будутъ замѣнены камфорной испариной.*)

Выше было уже упомянуто, что при взятіи Александріи, арабы уничтожили александрійскую бібліотеку. Калифъ разсуждалъ такъ: если книги эти содержатъ тоже самое что содержать Коранъ, онѣ ни на что не лужны, если же онѣ противорѣчатъ Корану, то ихъ слѣдуетъ уничтожить. Но этотъ варварскій порывъ завоевателей, къ счастью, не привелъ къ той потерѣ, которую обнаружилъ церковный іерархъ въ той же Александріи, и послѣдствіемъ которой была смерть Ипатія. Арабы возстановили опыты науки, поддерживали тухнувшій свѣтъ знанія. Наука стояла тогда на прочной почвѣ опыта и еще не служила фундаментомъ того средневѣковаго напираленія, которое случилось превратить свинецъ въ золото, найти философскій камень, жизненный элексиръ; ученые алхимики заводили почему то свои мастерскія въ мрачныхъ подземельяхъ (быть можетъ болѣе подозрительной мнительности черни, считавшей ихъ за колдуновъ) и тамъ, въ этихъ подвалахъ, поддерживали годами огонь, перегоняли разныя снадобья черезъ свои кубы, тигли и реторты.

Медицинская наука Греціи и Александріи, получившая свое начало отъ Гипократа, перешла къ арабамъ черезъ несто-

*) См. Дурриера, конецъ 1 т. „Развитіе Евразіи“.

ріанъ. Послѣдніе имѣли связь съ идеями ипоземныхъ халдейскихъ знаній, и потому на ряду съ медициной, признавали астрологию, т. е. мифіе, что планеты оказываютъ вліяніе на земныя событія. Вѣрованіе это съ особенной любовью было воспринято Европой и величайшіе люди со страхомъ и трепетомъ справлялись у астрологовъ на счетъ своей судьбы. Никромантия, т. е. вызываніе мертвыхъ (нашъ современный медиумизмъ), практиковался перѣдко,—и египетскіе жрецы вызывали въ храмѣ Изиды души умершихъ.

Но то что теперь, для пытливыхъ физиковъ, можетъ показаться обыденнымъ явленіемъ, то приводило въ трепетъ тогдашнихъ представителей науки. Крѣпко закрытые сосуды, когда ихъ держали на огнѣ, сами собою открывались. Въ трубкѣ образовывался цвѣтной палецъ отъ безцвѣтныхъ паровъ. Безцвѣтная жидкость окрашивалась въ яркіе цвѣта; пламя безъ видимой причины разлеталось во все стороны, причипало вазы. Все таинственное и сверхъестественное имѣло для чловѣка свою прелесть, и халдейскія толкованія о міровой душѣ и о внутреннихъ духахъ были приняты для объясненій физическихъ законовъ. Сила, разрывающая крѣпкіе сосуды, изъ которыхъ внезапно вылетало съ трескомъ пламя, образовывались пары и т. д.,—все это было признано за духъ или душу матеріи. Все это была оматеріализованная мысль силы, т. е., въ сущности, тотъ-же шаптевизмъ. Тѣмъ не менѣе эксперименты, произведенные арабскими учеными, привели ко многимъ замѣчательнымъ открытіямъ по химіи: были найдены фосфоръ, указанъ способъ приготовленія чистаго алкоголя и сѣрной кислоты. У докторовъ лилась широта взглядовъ и правильность понятій. Метеоро-

логическія явленія получили правильную оцѣнку. Медицинская практика, сосредоточенная у христіанъ въ рукахъ духовенства, пришла въ столкновеніе съ арабскими и сирейскими врачами, полнѣй-

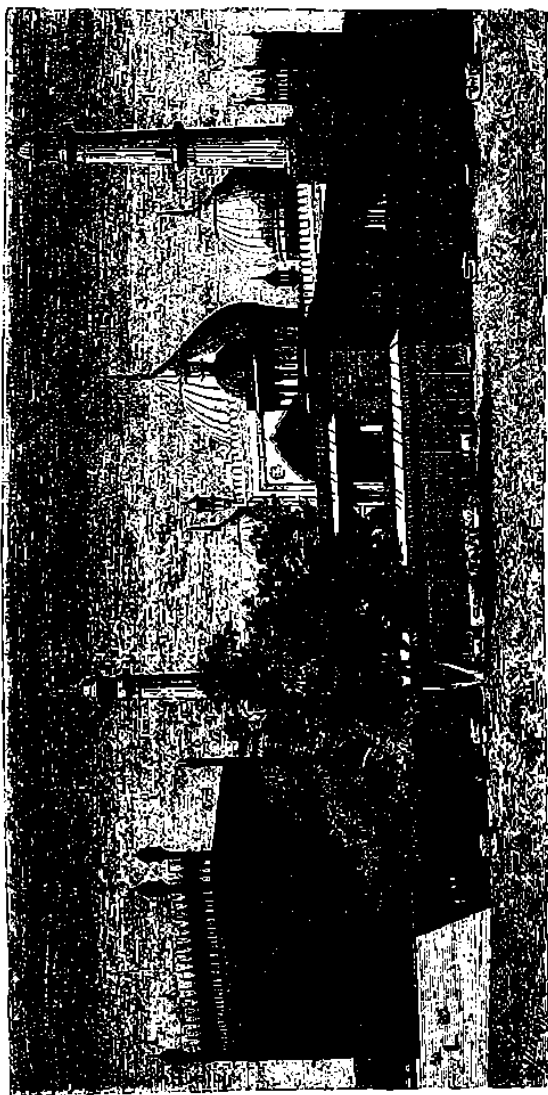


Рис. 160. Магометанскія Инды. Дворецъ въ Деліи.

шими матеріалистами,—и побѣда оказалась на сторонѣ магометанъ.

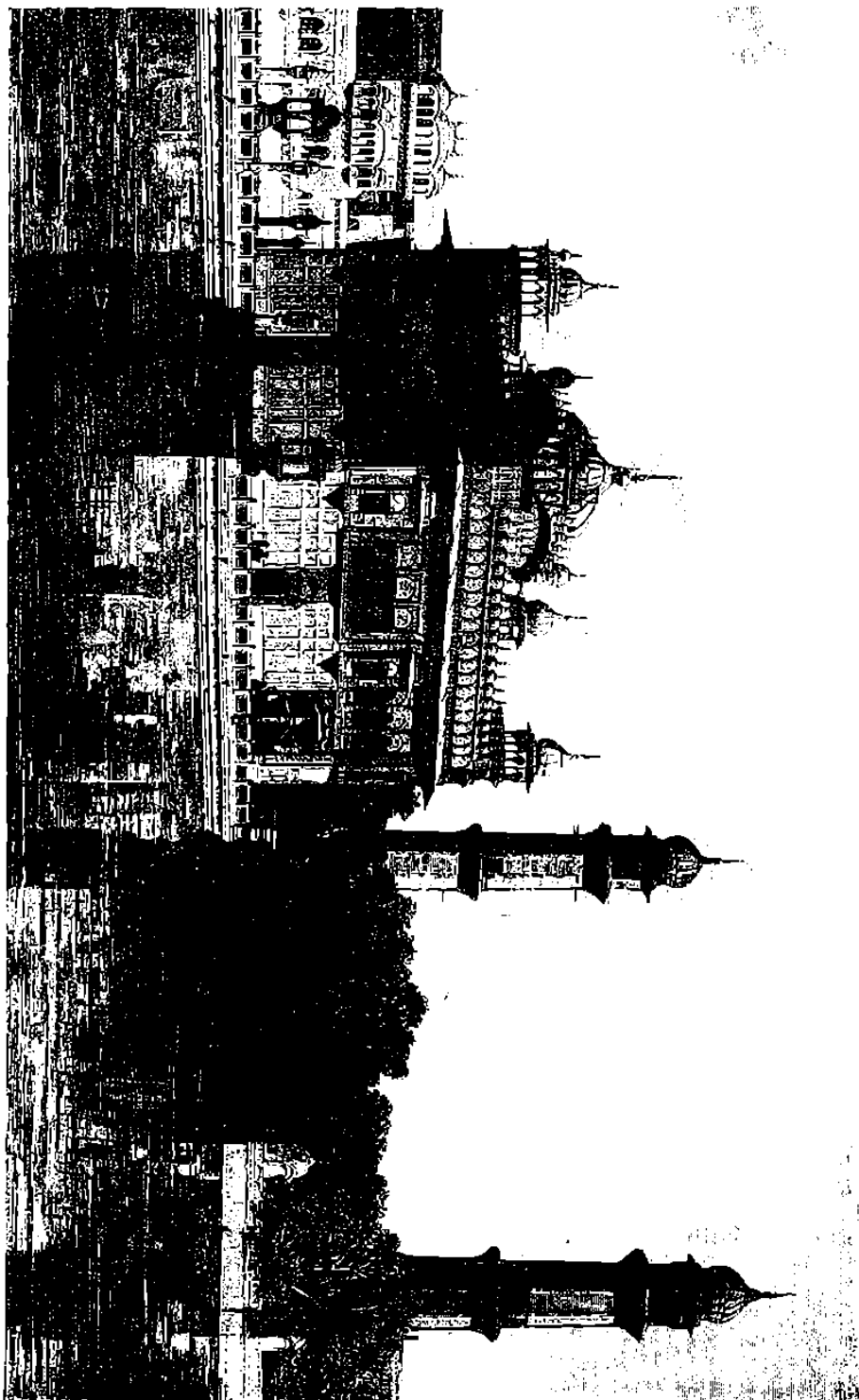


Рис. 161. Марохаранчан Махал. Храма Амрита-Кора. (Ботаническое озеро).

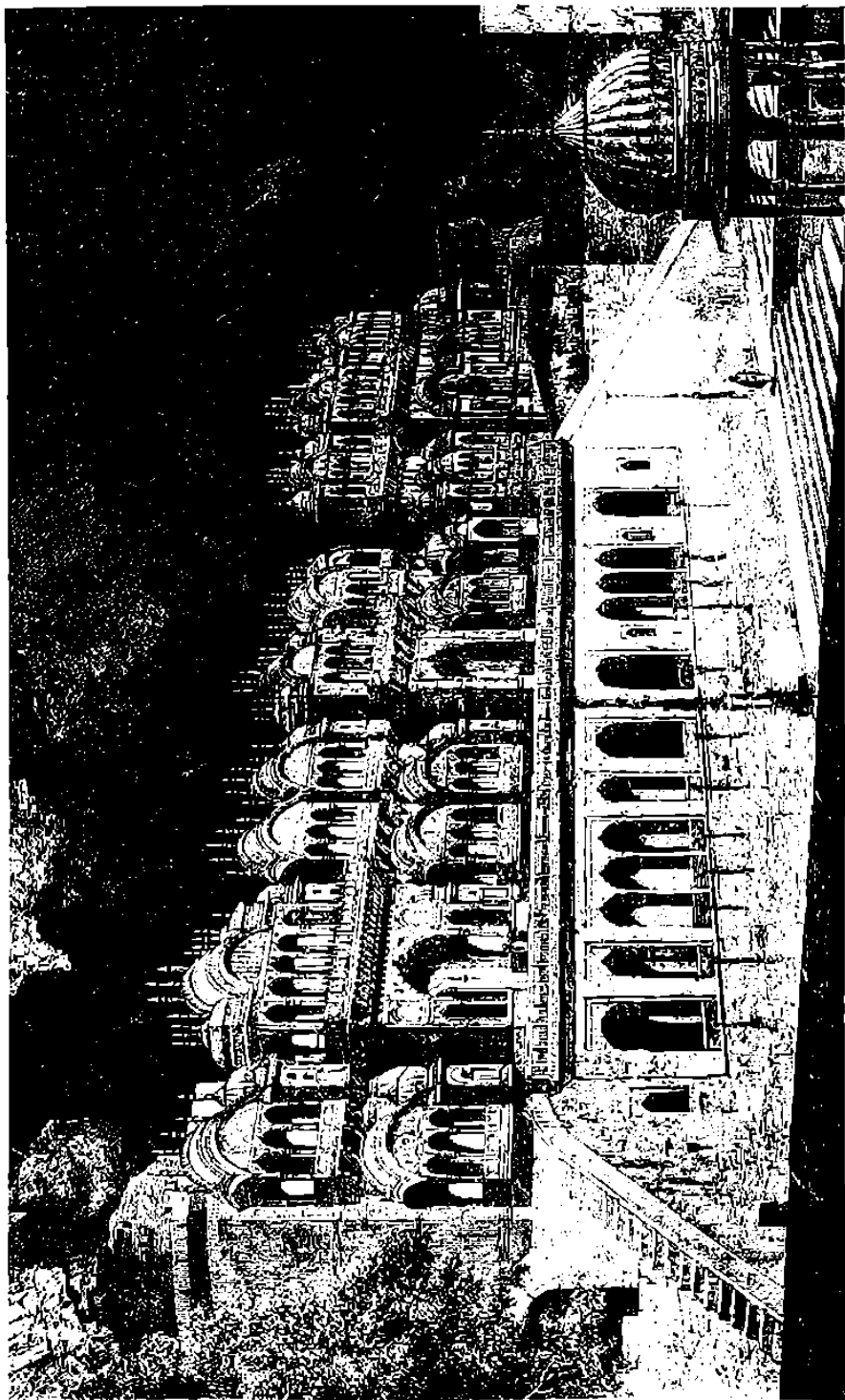


Рис. 162. Магометанская Индия. Дворцовые храмы в Исламате.

Появление арабовъ въ Европѣ совершилось при слѣдующихъ обстоятельствахъ. Со времени Адриана, на Пиринейскій полуостровъ стали переселяться евреи и скопилось ихъ тамъ до 50,000 семействъ. Плодовитость еврейскаго населенія стала серьезно озабочивать христіанъ—до 100,000 ихъ было окрещено и подпало подъ жестокую власть католицизма. Ихъ принуждали къ соблюденію обрядовъ церкви, что вызывало неудовольствіе. Графъ Юліанъ, оскорбленный къ этому времени королемъ Родриго и желая отомстить ему за безчестіе дочери, обратился къ арабамъ съ предложеніемъ легкаго завоеванія полуострова, въ виду начинающихся несогласій. Родриго былъ побужденъ и утонулъ въ Гадальквивирѣ, а магометанское войско торжественно двинулось къ сѣверу, сдавая взятые города евреямъ, на которыхъ можно было положиться и которыхъ они были обязаны во многомъ. Перейдя Пириней, арабы все двигались дальше и наконецъ остановились на берегахъ Роны. Несогласіе между самими арабами остановило успѣхъ этой экспедиціи. При благоприятныхъ обстоятельствахъ и энергій войскъ, арабская армія могла бы пройти, покорилъ народы, вплоть до Византии. Войско вернулось на Пиринейскій полуостровъ. Вскорѣ тамъ образовался новый халифатъ и Кордона стала его резиденціей.

Защита науки. Калифы Кордовы покровительствовали ей съ тѣмъ тонкимъ чутьемъ и отзывчивостью ко всему прекрасному, которое было такимъ рѣзкимъ контрастомъ съ дѣйствіемъ европейскихъ монарховъ.

Кордона быстро измѣнила свой видъ и достигла подъ управленіемъ мавровъ высшей степени благосостоянія. Въ ней было болѣе 10,000 жителей и болѣе чѣмъ 200,000 домовъ. На 10 миль вокругъ горбыя фонари по бокамъ отлично вымощенныхъ улицъ; (а между тѣмъ нѣсколько столѣтій спустя въ Лондонѣ не было ни одного городского фонаря, и въ Парижѣ обыватели буквально топились въ грязи). Роскошнъ и блескъ азіатской жизни были привиты арабами въ Европѣ. Ихъ жилища съ балконами изъ полированного мрамора, висящими надъ померзшими садами, каскады воды, цѣлныя стекла—все это представляло такую рѣзкую разницу съ дымными хлѣбами Франціи и Англіи, гдѣ ни трубъ, ни оконъ не дѣлалось. Роскошнъ арабамъ дохо-

дила до того, что зимой комнаты пагрѣвались теплымъ воздухомъ, надушеннымъ въ тайникахъ. Съ потолка спускались огромныя люстры, изъ которыхъ шли выѣхали болѣе 1000 огней. Мебель изъ лимоннаго дерева, съ инкрустаціей изъ перламутра и слоновой кости, стояла на перидскіихъ коврахъ, въ перемежку съ великолѣпными комнатными цвѣтами и экзотическими растеніями. Въ библиотекѣ находились книги, украшенные необычайными по вкусу и изощренности вышивкамъ,—чудеса каллиграфіи, предупредившія своимъ появленіемъ въ свѣтъ книгохранилища папъ. Калифъ Альхакемъ обладалъ библиотекой такого размѣра, что одинъ каталогъ ея обнималъ сорокъ томовъ. Придворный блескъ былъ совершенно сказочный. Приемныя залы нерѣдко выкладывались золотомъ и жемчугами. Число служителей двора было болѣе 6000 человекъ. Собственная стража калифа, носившая золотыя сабли, достигала 12000 человекъ. Гаремныя женщины были образцами красы всего Средиземнаго побережья. Арабы были первые садоводы въ Европѣ, всѣ самые цѣнные фрукты были перенесены въ Европу ими. Въ искусственныхъ бассейнахъ разводили рыбу. Держали огромныя птичники и зѣбрицы. Мануфактурное производство шелковыхъ, льняныхъ, бумажныхъ прижимъ и тканей, совершало чудеса. Арабы первые ввели опрятность въ одеждѣ, употребляли нижнее, моющееся платье изъ полотна.

Калифы не только покровительствовали наукамъ, но сами нерѣдко были авторами серьезныхъ сочиненій. Одинъ изъ нихъ написалъ трактатъ объ изиціи литературы, состоявшій изъ 50 томовъ, другой написалъ сочиненіе по алгебрѣ. Школа музыки процвѣтала въ Кордовѣ и музыканты пользовались такимъ уваженіемъ, что знаменитый калифъ Абдеррахманъ выѣхалъ на встрѣчу прибывшему съ Востока музыканту—Зариабу. Переводы на арабскій языкъ, въ высшей степени старательно, греческихъ философовъ, они съ негодованіемъ отворачивались отъ Гомера, приходя въ ужасъ отъ разурата классической мифологіи, смотря, какъ на невозможное боготулество, на совѣщеніе съ высшимъ божествомъ сльдострытнаго Юпитера. Воплсдствіи Гомеръ былъ переведенъ на сирійскій языкъ, но на арабскій его перенести все таки не рѣшились. Поэзія и музыкальность была доведена трубадурами до замѣчательнаго совершенства. Арабскіе авантюристы, проникая на сѣверъ черезъ Пириней, записали въ шарварскую Европу

рыцарскіе нравы арабовъ, ихъ роскошь и вкусъ къ изысному. Отъ нихъ въ Европѣ получили начало рыцарскіе турниры, страстная любовь къ лошадамъ, исомал и соколиная охоты. Звуки лютней и мандолинъ раздавались не только въ Кордовѣ, но зазвучали и во Франціи, и въ Италіи, и въ Сициліи. Всюду любовная пѣснь сдѣлалась

нами. Университетъ былъ, кромѣ Кордовы и Гренады, и въ другихъ значительныхъ городахъ, нѣвѣдко подъ вѣдѣніемъ ректоровъ—евреевъ, такъ какъ для арабовъ не существовало въ дѣлѣ знаній религиозныхъ различій. Только ихъ вѣротерпимость и широкій взглядъ на дѣло могли впрѣдѣ главное управленіе шко-



Рис. 183. Восточный шлемъ.

любимой формой литературы, проникли одинаково и въ дворцы арабовъ и въ монастыри католиковъ, отражались даже въ грубомъ видѣ на пѣсняхъ оксфордскаго духовенства. Для полученія высшаго образованія стали отправляться въ Испанію, и бывали примѣры, когда воспитанники кордовскаго университета дѣлались па-

лами христіанину, какъ это было сдѣлано въ Азін Гарунъ-аль-Рашидомъ. Большое вниманіе было обращено въ школахъ на изученіе отечественнаго языка, и поэтому среди арабовъ явилось такъ много превосходныхъ грамматиковъ. У нихъ бывали толковые словари (иногда въ 60 томовъ), гдѣ объяснялось значеніе каждаго слова,

закрепленное цитатами изъ извѣстѣйшихъ писателей. Въ поэзіи арабовъ были всѣ повѣйшія мелкія формы: сатира, элегія, лирика и проч. Благодаря роскоши, богатству и гибкости языка, арабы ввели въ свое произведеніе рифму. Между

роскошной формѣ еще подъ степными шатрами, не умерла и здѣсь: у вечерняго огня бродячіе сказочники-поэты развертывались во всю ширь восточнаго воображенія, и сказки „Тысячи и одной ночи“ даютъ намъ ясное понятіе игривости ихъ мысли.



Рис. 164. Мекетанская Индия.

поэтами выдавались женщины, иногда дочери казифовъ. Поэзія арабовъ была прямой матерью провансальской поэзіи, которая въ свою очередь создала европейскую лирику. Та любовь арабовъ къ сказкамъ, которая проявилась у нихъ въ такой

не меньшимъ уваженіемъ пользовалась у нихъ исторія, причемъ существовали историкки не только казифовъ, но извѣстныхъ перлюдовъ и лошадей. Обширная торговля, морскія путешествія, сношенія съ африканскими и азіатскими

дворами, изольняи приключеніи отъ столкновенія со многими людьми въ разныхъ странахъ, обстаплили жизнь чисто романтическими случайностями, съ постоянными колебаніемъ счастья въ ту и другую сторону, съ насильственной смертью и проч.

пены арабскими словами, что арабскіи названія до сихъ поръ попадаются на каждомъ шагѣ въ аптечной кухнѣ, что ими введены въ медицинскую практику прижигательныя средства и хирургическіе инструменты. Въ то время какъ въ Европѣ



дворцомъ въ Агрѣ.

Было бы слишкомъ долго перечислять всѣхъ арабскихъ ученыхъ, оставившихъ послѣ себя сочиненія по топографіи, статистикѣ, философіи, фармакопее, химіи, хирургіи, астрономіи и проч. и проч. Скажемъ только, что наши словари перепол-

ненной прибѣгали къ реликвиямъ и ждали отъ нихъ чудеснаго исцеленія, мавръ полагалъ болѣе всего на искусство врача. Тонкая деликатность, съ которой онъ относился къ женщинамъ, заставила его обратить преимущественное вниманіе на обу-

чение женщин - докторов. Изъ Индіи арабы заимствовали арифметику и то удивительное счисление помощью 10 цифръ, которое у арабовъ называлось индійскимъ, а у насъ, неосновательно зовется арабскимъ. Послѣ сложнаго механизма арифметическихъ дѣйствій надъ римскими и греческими цифрами индусское счисление могло конечно привести математиковъ въ восторгъ. Удобство его при торговыхъ сношеніяхъ было незамѣнно. Наконецъ арабы принадлежатъ изобрѣтенію алгебры, безъ которой математическій анализъ и бездна прикладныхъ отраслей науки не могли бы развиваться до настоящей высоты. Когда во всей католической Европѣ, земля считалась за плоскость и учение о ея шаровидности считалось за ересь, арабы учили въ своихъ школахъ по глобусу, а Альмагестъ опредѣлялъ величину земнаго шара измѣреніемъ градуса у Чермнаго моря. Арабы писали свои изслѣдованія по астрономіи неизгладимыми пашепованіями звѣздъ на самахъ небѣ. Стоить взглянуть на небесный глобусъ, чтобы убѣдиться, какъ много было сдѣлано ими по этой части. *)

III.

Арабы, разнеси въ всѣ стороны учение Магомета, не имѣли никакой предварительной художественной подготовки. Имъ пришлось столкнуться съ народностями, у которыхъ формы искусства были уже развиты; но понеже имъ пришлось брать чуждые Исламу, переработанные на христіанскій ладъ, поздние-римскіе мотивы. Но разнородный матеріалъ, которымъ пришлось имъ пользоваться, обрабатывался ими въ одномъ опредѣленномъ направленіи, главными факторами котораго была восточная фантастичность и въ тоже время отстутствие живыхъ образовъ фантазіи. Та опухлость формъ, которая такъ сродна восточному вкусу, позволила разыграться ихъ художественной мысли до самаго необузданнаго изищества; отсутствіе изображеній живыхъ формъ, разъ навсегда, сжало художественную свободу.

Одно не противорѣчило другому. Безобразность магометанскаго искусства, — простое слѣдствіе религиозныхъ воззрѣній. От-

ращеніе отъ идоловъ исключало возможность созданія какой-бы то ни было животной формы. Лицеизображеніе Корана считалось дѣломъ сатаны; подобно Моисею, запрещеніемъ изображенія кумировъ и всякихъ подобій, арабы разъ навсегда отрезались отъ видимаго изображенія Бога. Ередь съ ихъ чисто матеріальной подкладкой воззрѣнія и съ отсутствіемъ какой-бы то ни было художественной фантазіи, такая заповѣдь не представляла никакого ущерба. Арабы же, какъ народъ богато одаренный, оказался лишеннымъ огромной отрасли искусства — скульптуры и живописи, и принужденъ былъ ограничиваться архитектурой и орнаментомъ. Но за то здѣсь явился полнѣйшій разгулъ фантазіи. Получившаяся сложная форма арки то закручивается въ упрямую подковообразную дугу, то ломается наверху въ видѣ стрѣльчататаго свода. Стрѣльчатый сводъ получаетъ вносѣдствіи подковообразный выносъ; линия арки формируется разнообразнымъ сочетаніемъ изломанныхъ дугъ. Своды перекрещиваются сводами. Надъ головой нависаетъ множество лчеекъ, — цѣлая сеть клѣточекъ; тонкія колонны поддерживаютъ огромную тяжесть; отдѣльные части то скручиваются и нависаютъ, то смѣло летятъ вверхъ. Если идти по всемъ мотивамъ стройки одного цѣлаго, основаннаго на своемъ внутреннемъ законѣ, — за то орнаментистика, истощившая всѣ стѣны, одобразная по формѣ, блестящая по безконечнымъ комбинаціямъ, получаетъ рѣшительный перевѣсъ надъ архитектурическимъ цѣлымъ. Первѣю кажется, что все зданіе только подкладка для затѣливаго узора и все сводится на декорацію.

Магометанское искусство представляетъ существенное различіе въ планѣ и конструкціи своихъ зданій, смотря по мѣстности, куда закладываетъ его случай. Но какъ законъ Корана былъ вездѣ одинъ и тотъ-же, хотя сектъ было много, такъ и въ монументальныхъ ихъ произведеніяхъ, одна и таже художественная основа чувствуется всюду. Въ теченіи многихъ лѣтъ искусство это проходило стадіи своего развитія, въ связи съ измѣнчивой судьбою самого Ислама. И если оно заимствовало свои первичныя формы отъ искусства христіанскаго, то и послѣднее, въ свой чередъ, восприняло отъ него новыя формы и образы.

Первою задачею магометанскаго искусства было приурочить существующіе элементы древне-христіанскаго стиля въ его византійской оболочкѣ, къ своимъ понятіямъ и религиознымъ воззрѣніямъ.

*) Ibid , т. II.

Первые храмы арабовъ были не въместилища божества, какъ у всѣхъ народовъ, а просто мѣсто для богослуженій—свѣтой домъ. Ихъ нерѣдкій монументальной силой—была меккская Кааба, небольшое, обнесенное дворомъ, неправильное кубическое зданіе,—примитивно-грубое, напоминающее древнюю шатровую постройку, чисто-азиатскаго характера.

Другое подобное свѣтилище находится въ Иерусалимѣ, на мѣстѣ дворцовъ Соломона и его знаменитаго храма, — это извѣстная мечеть Эль-Акса. Но въ планѣ ей уже чувствуется прямое подражаніе семи-наосной христіанской базилики. Не смотря на общее сходство съ византійскимъ характеромъ постройки, на ней уже замѣтно, что новый стиль начинаетъ искать для себя новые пути; въ архитектурѣ, въ формѣ оконъ и арокъ, чувствуется много самобытности, много рѣшительности новаго направленія. Рядомъ съ ней поставленная мечеть Омра, носитъ на себѣ также характеръ византійскаго баптистеріума. Омрама мечеть охватываетъ цѣлой группой зданий, въ центрѣ которыхъ въ мечети, подъ роскошнымъ балдахинномъ лежитъ Сакра,—камень, на которомъ, по еврейскому преданію, стоялъ ангелъ, избивавшій народъ еврейскій за гордость Давидову. Камень этотъ потому пользуется почетомъ у магометанъ, что пророкъ называлъ его первымъ изъ камней Иерусалимскихъ.

Затѣмъ слѣдуетъ отмѣтить большую мечеть, построенную въ началѣ VII вѣка въ Дамаскѣ, сохранившую трехнаосную форму христіанской церкви, на мѣстѣ которой она возведена. Вся постройка разсчитана уже на новый, совершенно своеобразный эффектъ. Передъ мечетью расположено огромный атриумъ, съ колоннадами вокругъ

и фонтаномъ посерединѣ. На задней сторонѣ мечети есть маленький ансальтъ, такъ называемая кибла, указывающая направленіе къ Каабѣ въ Меккѣ, куда и долженъ обращаться съ молитвою каждый правоверный. Возлѣ находится минабаръ или кафедра для поученій. Минареты, замѣнявшіе у магометанъ колокольни, откуда слышались крикомъ на молитву, не отличались въ то время особымъ изяществомъ украшеній и были просты и примитивны.

Въ половинѣ III вѣка, въ Египтѣ, близъ стараго Каира, появилась мечеть Азру; она тоже была передѣлана изъ базилики

и замѣчательна по своимъ стрѣльчатымъ аркамъ, на которыхъ ясно отражается вліяніе западно-азиатскаго искусства. Но архитектурическая система здѣсь еще не выразилась вполне ясно и отзывается въ общемъ неразработанностью.

Изъ XII вѣку характеръ египетскихъ построекъ формируется въ опредѣленные мотивы и купольныя надгробныя часовни, или мавзолеи калифовъ, съ иррегулярнымъ бараньимъ (фонаремъ) подъ куполомъ, отличающіеся уже и декоративностью, и фантастическою узорностью въ линияхъ. Окончательная выработка кайрскихъ мечетей

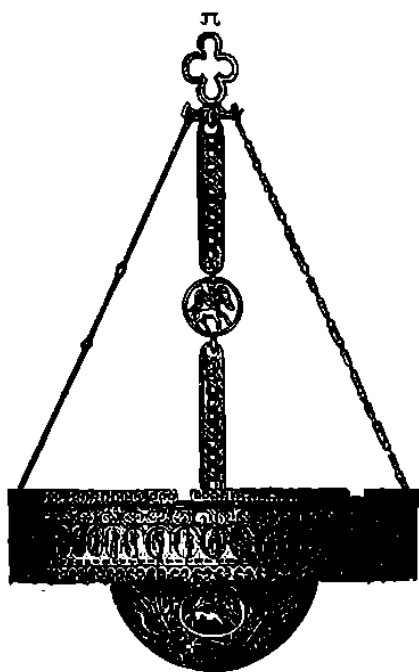


Рис. 165. Лампада. (Стиль востока).

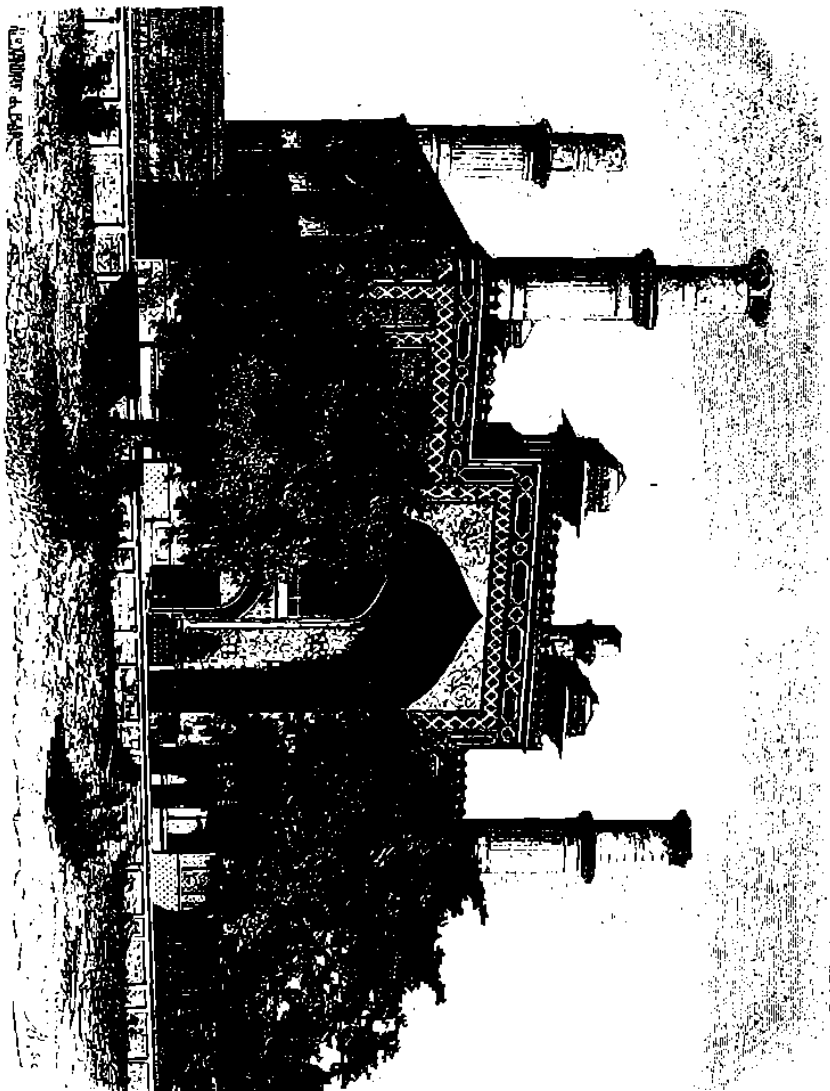
достигаетъ благородной и великолѣпной формы въ мечети Гассанъ, которой хотя и дана обще-древняя конструкція съ атриумомъ, но общее преобразование даетъ всему видъ монументальный и выработанный. Зданіи Киблы возмѣстители могола Гассана, огромное купольное зданіе, а по бокамъ его два минарета, высочайшія зданія Каира. Прилагаемый рисунокъ, изображающій киблу и минабаръ мечети Эль-Мойедъ, даетъ ясное представленіе объ удивительномъ стилѣ кайрскихъ построекъ.

IV.

Выше было замѣчено, что столица кордовскаго калифата была великолѣпно изукрашена преносходными зданіями. Мечеть, по-

Весь храмъ состоялъ изъ четырехъ наосовъ, раздѣленныхъ каждый 20-ю колоннами, съ однимъ наосомъ въ серединѣ, который былъ пошире; каждый наосъ открывался на окруженный портиками дворъ. Впослѣдствіи мечеть подвергалась многимъ це-

Рис. 168. Мавзолейная Икль. Внутренне ворота наосовъ Абдера въ Севильѣ.



ставленная при Абд-ель-Рахманѣ, представляеть полное развитіе самобытности, предметъ поклоненія для западныхъ странъ Пелама. Въ мечети этой ясно высказалось желаніе сдѣлать ее похожей на мечеть Дамаска или Эль-Акса въ Иерусалимѣ.

редѣлками, наосы были углублены еще больше, на одиннадцать колоннъ каждый, а потому было прибавлено еще восемь кораблей, и соответственно имъ, расширенъ и атриумъ. Колонны, подпирающія своды, воспроизведены по античнымъ образцамъ средняго

размѣра; надъ ихъ капителями для выигрыша красоты утверждены были столбы, связанные между собою полудиркульными сводами, основныя же колонны смыкались подковообразными арками, энергично перекинутыми на вѣсѣ *). Повтореніе одного и

того-же мотива въ безчисленныхъ пролетахъ даетъ само по себѣ декоративный эффектъ и чрезвычайно фантастическое впечатлѣніе. Кибла имѣла видъ превосходно отдѣланной часовенки, съ роскошными орнаментами портала, въ видѣ богатыхъ листованныхъ

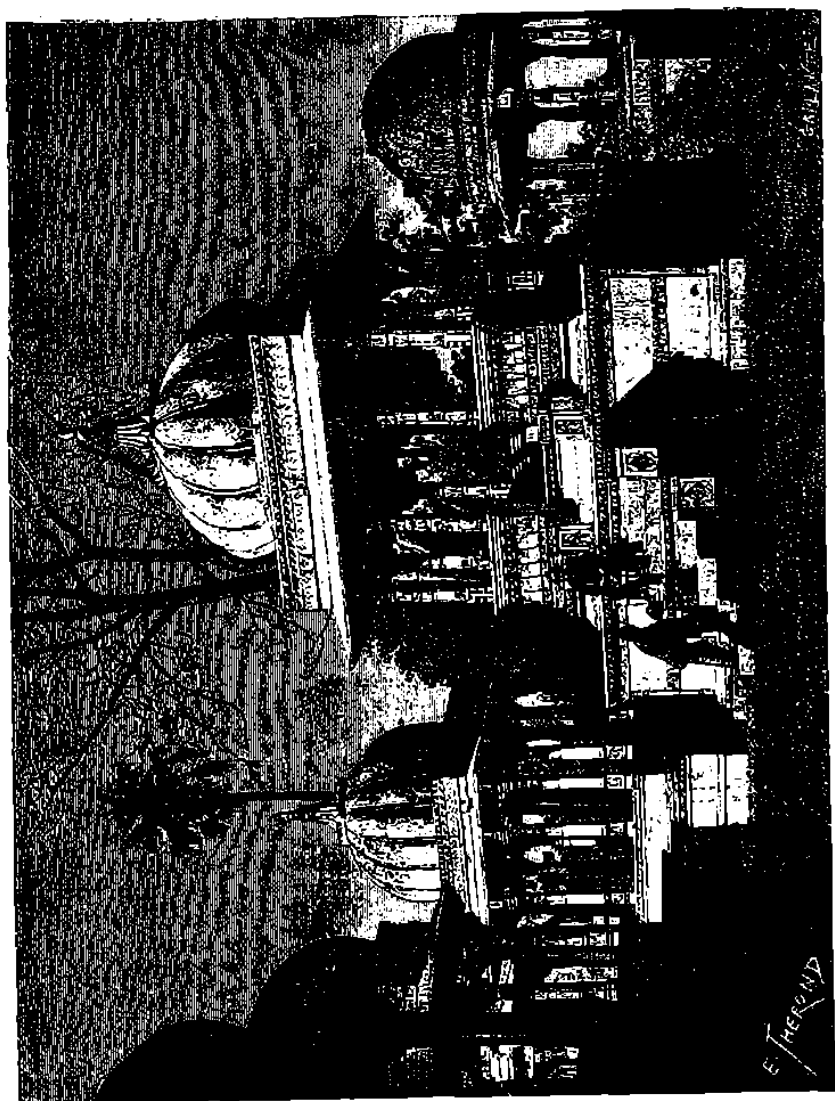


Рис. 167. Магомбетская Индіа. Гробницы царей Мага-Сатти въ Удейпурѣ.

*) Двухъярусный рядъ колоннъ образовался въ силу того обстоятельства, что сдвоенныя въ Кордову колонны изъ античныхъ и христіанскихъ храмовъ, оказались слишкомъ низкими для высokaго зданія собора: въхъ пришлось надстроить новыми рядами.

узоровъ. - Максура—пространство передъ самой Киблой, утѣпчанное пестрымъ куполомъ, имѣло аркадный дуги, сплетавшіяся въ видѣ зубцовъ. Порталы, служащіе входомъ изъ атриума въ храмъ, также были украшены подковообразными орнамен-

тами. Вся Кордовская мечеть является творением порыва эксцентричного и страстного; здесь орнаментальная художественность развилась с могучей силой, и фантастическое чувство, направленное религией в эту сторону, излилось здесь неудержимо. Впрочем, этот лбс колонн, эта блестящая золотом и раскраской мечеть — давали неотразимое впечатление во время магометанской службы, когда каждый папс обсаждался безчисленным множеством лампад.

Арабские писатели рассказывают нам об удивительной постройк, которая, к сожалнию, не дошла до нас, — о постройк царского дворца Азоакра. Он представлял собою безконечное количество зданй, для жительства калифа и его двора, окруженных садами, украшенными колоннами, свезенными со всего свба, даже из Византии и Рима. Колонн этих было до 4312; полы были в тон выложены мозаикой, потолки раззолочены, двери сдлааны из слоновой кости, черного дерева и серебряной бронзы. Тут уже встрчаются изображения фигур, как человеческих, так и звйринных, которые были работаны даже в самой Кордов и служили украшениями фонтанов. В одной из зал стояла статуя, изображавшая любимую невольницу калифа, и сама зала называлась ей именем.

Когда с XI-го вба началъ слабть кордовскй калифатъ, на мсто его стали появляться независимыя княжества; децентрализация власти, конечно, повлила на то сосредоточне искусства, которое всегда является при монархическомъ правленйи. Толедо и Севилья хранят чудесныя архитектурныя образцы этой эпохи. Особенно интересна большаго городского севильская мечеть, построенная в 1195 году, сохранившаяся до сих поръ, какъ часть пышнго собора; в Севиль же находится „Исралада“ — четырехугольная башня, основанная в томъ же году; она сохранилась совершенно, кромсанаго верха, пострадавшаго отъ землетрясенйя. Утонченнй кверху башня не иметъ, что придаетъ ей замчательную энергю. Здесь уже господствуетъ тотъ декоративный призмъ, при которомъ даютъ широкй полъ архитектурныхъ массъ и предоставляютъ слонъ ихъ покрывать орнаментами. Внутри башни устроена лбстница, по которой можно вбзжать до самаго верха на конб. Севильскй замокъ Альказаръ, тоже кое-гд уцлбвшийся, занимаетъ мсто предтечи знаменитой Альгамбры. Здесь нбкоторыя за-

лы (напр. зало Послаппиковъ и зало Донъ-Педро) замчательны исключительной прелестью и неудержимымъ блескомъ фантастическаго творчества.

Весь блескъ мавританской жизни послднго периода мавританскаго владычества в Испанйи, сосредоточивался в Гренад и вышей точкою, послднимъ словомъ ихъ искусства — былъ дворецъ гренадской цитдели — Альгамбра. Часть этого дворца разрушена, часть дошла до насъ, именно та часть, которая была жилищемъ покоями царя. Это обычная мавританская постройка „въ туземномъ смысл“, какъ выражается Куглеръ. Тбныстыя галереи открываютъ входъ в прохладныя помбщенйя, гдъ ббюнце вверхъ фонтаны и журчащйе каскады придаютъ жизни и свбжесть покоямъ. Центромъ сооруженйя былъ дворъ Альберни, съ обширнымъ подвоемъ посерединб; съ этого двора вступали въ великолбпную залу, приему, посольскую комнату, занимавшую всю внутренность крбстной башни. Съ другой стороны двора былъ цблный рядъ помбщенй съ такъ называемымъ львиннымъ дворомъ по срединб. Центр послднго занятъ садикомъ съ огромнымъ фонтаномъ, поддерживаемымъ 12-ю львами, изъ пасти которыхъ течетъ вода. Вокругъ расположены зало двухъ сестеръ, зало раджей, зало суда и балл. Весь архитектурный стиль служитъ для произведенйя орнамента; тутъ нбтъ необходимаго *rison d'бге* каждой архитектурной формы, — каждая часть и мотивъ, вмсто того, чтобы указать на цбль и необходимость данной формы, даютъ только игру рбзбы по дереву или гипсовую лбнку. Изъ самаго низу, стбны описаны фансомъ, выше изукрашены ковровыми узорами, чрезвычайно разнообразными, по въ томъ время очень симметричными. Своды покрыты огромными ячейками, мотивъ которыхъ заимствованъ отъ сталактитовъ *). Колонны стройны и тонки, формы арокъ можеть быть уюдоблена нарядно вырбзливой ковровой бахрамб. Определенный ритмическй законъ проходитъ несма ясно черезъ обий эффектъ и выдерживаетъ общее настроенйе. Игривости арокъ понадеетъ въ тонъ канитель, предвсглающаго видъ только что распустившейся цбточной чашеч-

*) Сталактиты, — рядъ выступающихъ одинъ надъ другимъ арокъ, напоминающихъ окаменблыя капли сталактитовыхъ нсверъ. Этотъ Сассанидскй мотивъ встрчается в каврскихъ мечетяхъ, и служа переходомъ отъ угловъ стбнъ къ сводамъ, замбняетъ такъ называемые паруса.

ки, нѣсколько расчлененной отъ давленія сверху. Колонны удивительно тонки, но свободно несутъ на себѣ весь верхній грузъ. Базы не вполне удовлетворительны, иногда ихъ нѣтъ вовсе. Фризъ по стѣнамъ, притолки у стѣлъ, окна, арки и пространство надъ капителами наполнены палинсами и текстами, — прописными арабскими буквами. Въ орнаментѣ порой, что мы уже замѣтили, сильно проскальзываетъ византийское вліяніе. Обычный константинопольскій мотивъ украшеній въ видѣ стеблей и листьевъ воспроизводится сначала съ незначительными измѣненіями, но затѣмъ листья начинаютъ терять свой характеръ, лирика исчезаетъ — остается одинъ абрисъ листовъ, но рисунокъ становится болѣе упругимъ, одинъ завитокъ красиво цѣпляется другой, слипался въ цѣлую сѣть, заслоняетъ и самый контуръ листьевъ и образуетъ уже прямо восточный мотивъ орнамента. Раскраска и позолота придаютъ ему особенную оригинальность въѣсть съ пестротой. Въ кордовской мечети, перестроенной при помощи византийскихъ мастеровъ, есть чисто византийская мозаика и мраморные орнаменты византийскаго характера. Въ XII вѣкѣ рѣшительно и сталактитовый орнаментистика занимаетъ перпендикулярное мѣсто, произведи впечатлѣніе нерѣдко одною раскраской, такъ какъ по выработкѣ линий ее нельзя назвать удачной. Есть, конечно, неудачные мотивы, представляющіе сплошную кашу, но есть и неподражаемо красивые. Хитросплетенія геометрическихъ линий въ вѣнчѣхъ арабескахъ заслуживаютъ особеннаго удивленія; нерѣдко математикъ были въ тоже время и архитекторами, чѣмъ и объясняется ихъ приверженность къ геометрическимъ комбинаціямъ.

У.

Съ начала XIII-го вѣка и по конецъ XIV-го, Индостанъ дѣлается державой Афганскихъ династій, столица котораго, старый Делли, наполняется великолѣпными монуменстами массивно-энергичнаго характера съ кругло-башенной постройкой, съ сквозными галлереями наверху. Здѣсь мы видимъ сжѣненіе формъ мавританскихъ съ браминскими, причемъ стиль внутренней постройки зданій не отвѣчаетъ его наружной отдѣлкѣ. Мечети имѣютъ видъ обычной продолговатой залы, съ куполомъ наверху, съ мавританскими сталактитами въѣсто па-

русовъ, съ kiosками на углахъ стѣлъ. Востарившись въ 1526 года династія великихъ Моголовъ покровительствуетъ успѣхамъ индійско-магометанской архитектуры, вводитъ въ нее персидскій стиль и въ концѣ концовъ создаетъ великолѣпныя мечети, признаваемые многими прелестнѣйшими зданіями въ мірѣ. Природный индійскій вкусъ заботится о пейзажности постройки: мечеть окружается садами, строится у самой воды и эффектъ общаго замысла усугубляется красивой посадкой купъ деревьевъ. Побочныя постройки всегда гармонизируются съ цѣлымъ, способствуя картинному сочетанію общаго. Торжественное достоинство сооруженія достигается группировкой громадныхъ воротъ и тяжелыхъ куполовъ съ легкими воздушными минаретами.

Самыми распространенными постройками Индіи являются такъ называемые мавзолеи или надгробные дарскіе памятники. Мавзолеи эти воздвигали такъ: государь выбиралъ мѣсто обыкновенно на какомъ либо живописномъ перекресткѣ за городомъ, усаживалъ его кипарисными деревьями, устраивалъ въ саду фонтаны, обносилъ вокругъ оградой, а по серединѣ воздвигалъ купольное зданіе съ минаретами вокругъ и изящными порталами входа. Сюда, когда постройка была готова, собирався хозяинъ съ гостями, устраивалъ пирушества и праздники, обращалъ сюда будущую могилу въ домъ веселья; когда онъ умиралъ и его хоронили подъ поломъ въ склепѣ, мавзолей затихалъ, и какой нибудь деревнишъ оставался его хранителемъ. Зданія эти и оригинальны, и красивы. Тяжелина верхняго купола, въ видѣ луковины, выкупается прозрачною колоннадой низа. Намъ, такъ привыкшимъ къ этому луковичному вѣнчанію зданій, которое практикуется сплошь и рядомъ въ Россіи, индійскій стиль кажется чѣмъ то роднымъ и знакомымъ. Родственный мавританскому стилю, онъ получилъ характеръ Востока, выразился въ такихъ солидныхъ и могучихъ формахъ, что мавританскій стиль передъ нимъ кажется блестящею игрушкой.

Размѣры зданій индо-магометанскаго стиля иногда настолько значительны, что главные купола ихъ могутъ соперничать съ самыми колоссальными зданіями міра. Мавзолей Магомета-шаха имѣетъ куполъ въ 18 саж. въ діаметрѣ, слѣдовательно уступающій только Св. Петру въ Римѣ, да Пантеону. Простота и ловкость, съ какой архитекторы возводили такіе куполы, достой-

на самого тщательнаго изученія со стороны знатоковъ и любителей. Взаимодействие раснораспределения и поддерживающихъ арокъ, разрѣшаетъ вопросъ несравненно логичнѣе и проще, чѣмъ могли-бы разрѣшить наши зодчіе.

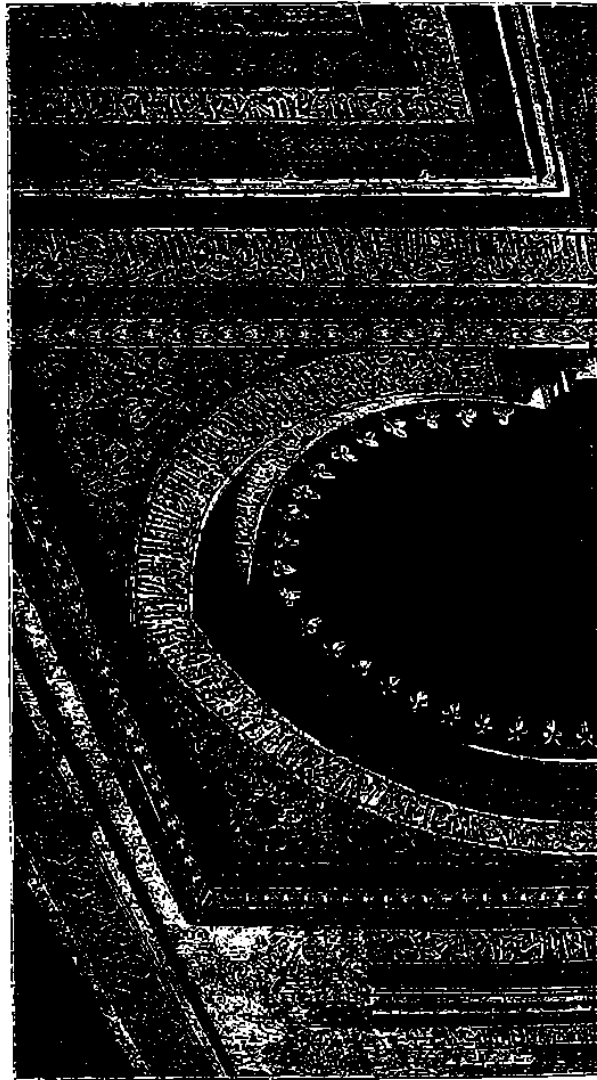
Колонна носитъ на себѣ тотъ-же азиатскій отпечатокъ, который отличаетъ ее отъ мавританской. Тонкій фустъ и узенькая шейка, изящный перехватъ вверху и наверху, каннелюры—даютъ возможность проследить какъ формируется вкусъ жителей Индостана, что онъ заимствуетъ у какой природы.

Прилагаемые рисунки краснорѣчивѣе текста говорятъ объ огромномъ художественномъ чутьѣ зодчихъ магометанской Индіи. Сказочное великолѣпіе изображаемыхъ на нашихъ рисункахъ зданій, при колоссальныхъ размѣрахъ, ставить ихъ на границу чудовищной фантазіи и истинно-свободнаго искусства.

VI.

Мы достойно можемъ сказать, что костюмъ арабовъ-бедуиновъ и въ настоящее время тотъ-же самый, какимъ былъ въ глубокой древности: грубая сандалия, праща, лукъ и концы составляютъ главные части его необходимыхъ принадлежностей. Во времена Магомета—несомнѣнно и самъ пророкъ одѣвался въ высшей степени просто: носилъ рубашку короткими рукавами, кожаный поясъ, грубый плащъ въ видѣ мѣшка, головной платокъ съ кисточками или чалму. Отъ своихъ соплеменниковъ пророкъ отличался тѣмъ, что спускалъ одинъ коленецъ своей чалмы на лобъ, а другой на плечи. Только въ народныхъ собраніяхъ онъ надѣвалъ на себя богатые дары, полученные отъ разныхъ владыкъ, отъ абиссинскаго и греческаго императоровъ и проч. Любимые дѣла его одежды были черныя, зеленые, красные и бѣлые. Но общее стремленіе жителей Азии къ роскоши повліяло и на арабовъ. Побѣждая, они стали пользоваться ремеслами побѣжденныхъ, завели торговые сношенія съ Востокомъ и Сѣверомъ, получали изъ Китая и Индіи рѣдкія матеріи и ткани, изъ Россіи мѣха, изъ Африки шкуры, павлиньи перья, слоновую кость, изъ Испаніи золото и драгоценныя камни. Чтобы судить вѣрно о типѣ мужской одежды у испанскихъ мавровъ, стоитъ всмотрѣться въ мелкія изваянія гренадскаго собора, на которыхъ изображены

обрядъ крещенія арабовъ. Они изображены въ длинныхъ курткахъ, подпоясанныхъ поясомъ, узкихъ шароварахъ, шапкахъ и кожаныхъ полусапогахъ. На плафонѣ судейской залы Альгамбры, который вѣроятно былъ писанъ христіанскими художниками



послѣ изгнанія мавровъ, изображены различные жапы, дѣйствующими лицами которыхъ являются и мавры, и христіане. Представители власти, судя по этимъ изображеніямъ, носили по нѣскольку одеждъ и тѣмъ отличались отъ низшихъ сословій.

На головѣ они носили чалму, которой голова обвертывалась очень искусно, а концы иногда распускались по плечамъ. Сверху надѣвался плащъ съ капюшономъ, заимствованный, вѣроятно, у римлянъ. До какой бы роскоши ни доходилъ костюмъ, щеголь-

оружіи; изъ украшеній носилъ только перстень,—остальное предоставивъ женщинамъ. То уваженіе, которое народы востока имѣютъ къ коню и мужской бородѣ, было утверждено Магомедомъ, и всякое поруганіе ея считается самымъ ужаснымъ оскор-

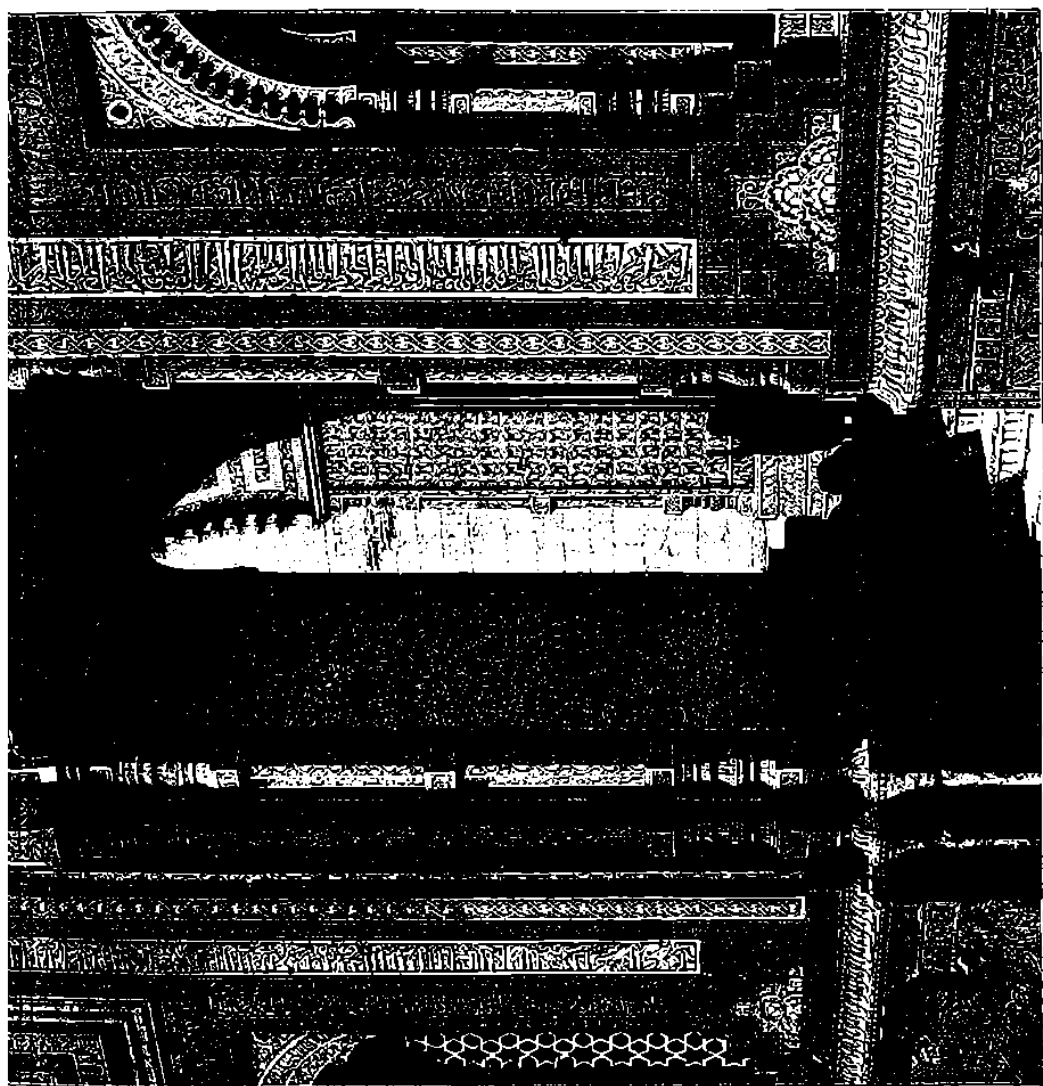


Рис. 168. Магометанская Индіа. Ворота въ Иугаби, близъ Делли.

ство ограничивалось дороговизною ткани, а отнюдь не фасономъ. Главное щегольство составляли частыя перемѣны дорожныхъ одеждъ при торжествахъ. Перемѣняли ихъ иногда до семи разъ. Мужчина заботился болѣе всего о своихъ волосахъ и освоемъ

бленисѣмъ. За то голову магометане, за немногими исключеніями, стали брить, оставили только пучъ волосъ на макушкѣ. Перстень, украшенный однимъ сердолиткомъ, обыкновенно носился на правой рукѣ, а иногда на шнуркѣ на груди.

Арабы застали искусство выделки оружія на высшей степени совершенства. Первая въ мірѣ дамаасская сталь была извѣстна въ глубокой древности и имъ осталось только озаботиться на счетъ вѣншей от-
дѣлки оружія. Навожденіе узоровъ по стали, такъ называемое дамаскированіе, увеличило цѣнность оружія, и въ скоромъ времени испанское оружіе приобрѣло такую же громкую извѣстность, какъ и ачатское. Завороженное оружіе было не чуждо арабамъ-фаталистамъ, и носить его для неуязвимости было дѣломъ обычая, которымъ не пренебрегалъ самъ императоръ Константинополь.

До высшей степени совершенства доведено было взлудованіе и сѣдланіе лошадей. Любовь араба къ лошади, чуть ли боготвореніе ея, заставила прибѣгнуть къ изобрѣтенію металлической арматуры, которая охранила бы коня во время боя. Полными знаками во время похода были знамена. Первое знамя образовалось изъ распущенной чалмы, прикрѣпленной къ коню однимъ изъ полководцевъ пророка. Слѣдующее знамя Магомета было совершенно бѣлое, его полководецъ — черный. Прочіи знамена войска были сѣдлавы изъ покрывала женъ и украшены надписью: „иѣтъ Бога, кромѣ Бога, и Магометъ — посолъ Божій“. Арабская женская одежда представляла узкій хитонъ, не имѣвшій доходливости до ступней, сперхъ котораго надѣта другая одежда, нѣсколько покороче, а поверхъ всего набрасывалась накидка, спускающаяся съ головы и драпировавшаяся складками отъ передъ кзади; ноги были одѣты въ полусапожки и шаровары. По закону Магомета, требовалось больше всего, чтобы женщины были покрыты, кромѣ пожилыхъ особъ, которымъ уже поздно вступать въ бракъ; покрывало должно было быть спущено не ниже ворота рубашки, нога не должна обнажаться. Костюмъ женщины доведенъ былъ во времена калифатовъ до удивительной роскоши, такъ что у дочери одного калифа было 30,000 шелковыхъ ткапей.

Туалетныя принадлежности и украшенія пользовались у арабовъ не меншими успѣхомъ, какъ и теперь. И до сихъ поръ, богатые носятъ золото и драгоценныя камни, а недостаточные классы — серебро, латунь, дѣтныя стекла, и т. д. И въ старину мавританки отдавали большую дань уваженію всевозможнымъ итиралимымъ украшениямъ. Огнь чернилъ порошокъ брови и иѣки, для приданія глазамъ блеска и огня. Огнь раскрашивали руки и ноги, иногда

одни ноги, иногда пальцы, ладони и ступни. Натуральный цвѣтъ волосъ и густота ихъ считались конечно высшею красотой. Сѣбокоть закрывали длинныя локоны, спереди волосы подстригались коротко; иногда все количество волосъ на вискахъ заплеталось на множество косичекъ. Косички спускались за спину и въ нихъ вкручивались шпурки, украшенія изъ листового золота, золотыя пуговки, колечки и т. д. Кольца носили не только на рукахъ, но иногда и въ носу.

Что касается утвари, то едва-ли дошли до насъ образчики чисто-арабскаго происхожденія. По аналогіи, мы можемъ впрочемъ дать довольно вѣрное заключеніе о той технической формѣ, которая преобладала въ этой отрасли искусства. Отсутствие пониманія формъ заставляло смотрѣть араба на утварь, какъ на необходимую принадлежность, а не какъ на произведеніе искусства. Невозможность, въ силу предписанія Корана, изображать человѣческія и вообще животныя формы, сообщала всей ихъ утвари нѣкоторую сухость и вышнюю нестроту. Отсутствие иѣры въ искусство заставляло его пасть въ вычурность и удалиться отъ классической простоты античнаго искусства. Сосудованіе процвѣтало у арабовъ, причемъ перфдо, кромѣ благородныхъ металловъ, употребляли бронзу, латунь, мѣдь, иногда стекло. Препосходное умѣніе обдѣлывать металлы сказалось на сосудахъ во всей силѣ. Обдѣлка у нихъ не всегда гармонируетъ съ формой и перфдо сосудъ имѣетъ декоративный видъ: выставляется на показъ, какъ убранство.

Арабская мебель, какъ и у всѣхъ кочевыхъ народовъ, въ сущности ограничивается однимъ ковромъ, которымъ покрывъ полъ, и диваномъ. Собственно „диванъ“ называется для сидѣнія и состоитъ изъ кирпичной лавки, которая идетъ вдоль каменныхъ стѣнъ; сверху кладется тюфякъ, кроется ковромъ, кладется валикъ съ кистями вышю подушки и представляетъ съ иѣнней стороны видъ весьма сложной съ общеупотребительными въ настоящее время турецкими тахтами. Востокъ не любитъ стульевъ, и едва-ли они были у арабовъ. Постель состоитъ изъ тюфика, покрытого простынею, причемъ лѣтомъ кладется другая простыня, которой покрываются, а зимою ваточное одѣяло. Сверху укрѣпляютъ занавѣсъ отъ комаровъ и вѣшпровъ. На утро тюфякъ свертывается и прячется въ чуланъ. Столы тоже не есть необходимая мебель на Востокъ. Употреб-

ляются небольшіе столы для письма и маленькія подставки, въ видѣ многогранныхъ тумбочекъ, быстро раскрашенныхъ,

Иногда Востокъ придумывалъ даже це-

о которомъ стоитъ упомянуть; слава о пещѣ была такъ велика, что императоръ Теофілъ (Византійскій) поручилъ математику Личу соорудить для себя совершенно

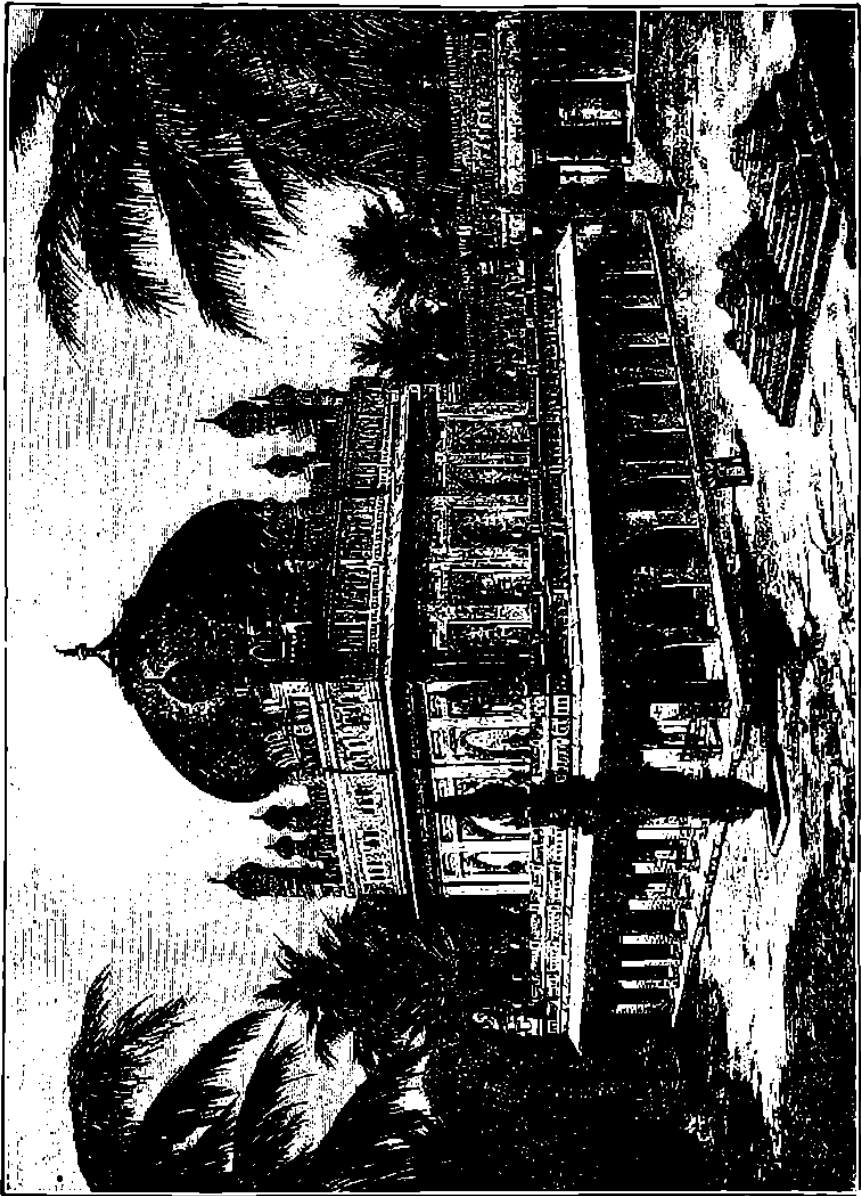


Рис. 169. Мавзолей Голкондскихъ царей.

лѣные, невозможные предметы роскошной обстановки, которые, именно въ виду этой нелѣпости, съ любовью замечаются европейцами. Въ Багдадѣ находился тронъ,

такой же. До насъ дошло описаніе этой нелѣпости, которой уже владѣлъ Константинъ Багрянородный. „Передъ царскимъ треномъ“, — описываетъ одинъ изъ пред-

ставившихся этому императору, „находилось вызолоченное дерево, на вѣтвяхъ котораго сидѣли вызолоченныя птицы и пѣли соответствующими голосами. Передъ трономъ, словно на стражѣ, стояли золоченныя львы, которые били хвостами по полу, издавали ревъ, разбивая пасть и шевеля языкомъ. Меня ввели два эвнуха въ тронный залъ. Какъ только я вошелъ, львы зарычали, птицы зачирикали. Я не испугался и не удивился: я уже былъ предупрежденъ объ этомъ черезъ свѣдущихъ людей; послѣ того какъ я, поклонившись въ третій разъ земнымъ поклономъ, поднимъ голову, царь оказался почти на потолкѣ, тогда какъ при моемъ входѣ онъ сидѣлъ очень невысоко; и платье на немъ уже было другое; какъ это случилось,—понять я не могу, но полагаю, что его подняли вверхъ посредствомъ такого спарда, который практикуется для выжиманія винограда. Царь въ это время ничего не говорилъ, да еслибы хотѣлъ, то едва-ли бы это было возможно, въ виду той высоты, на которой онъ находился.“

Вообще роскошь царскихъ приемовъ у арабовъ достойна замѣчанія и полна того же сказочнаго комфорта, который имъ

былъ присущъ. При торжественныхъ приемахъ послы, калифы умѣли устраивать самую пышную помпу; по обѣимъ сторонамъ дворца разставлялось войско, въ числѣ ста-шестьдесятъ тысячъ; у входа стояли высшіе сановники, певельники съ золотыми перевязками, усыпанными драгоценными камнями; далѣе слѣдовали четыре тысячи бѣлыхъ эвнуховъ, и три тысячи черныхъ. Число стражей-привратниковъ было до семи сотъ. Тридцать восемь тысячъ большихъ стѣнныхъ ковровъ украшали дворецъ. Сто львовъ ходило на золотыхъ цѣпахъ по комнатамъ, а въ приемной залѣ возсѣдалъ калифъ на томъ тронѣ, который такъ поправился Теофилу.

Ниже мы увидимъ, что вліяніе мауровъ на европейское вѣдѣство было весьма значительно;—теперь-же мы должны перейти къ исторіи процвѣтанія искусствъ у насъ, въ древней Руси. *)

*) Превосходные рисунки и соответствующій текстъ по магометанско-индійской архитектурѣ читатели найдутъ въ парижскомъ изданіи Гашетта: „L'Inde des Rajahs“.

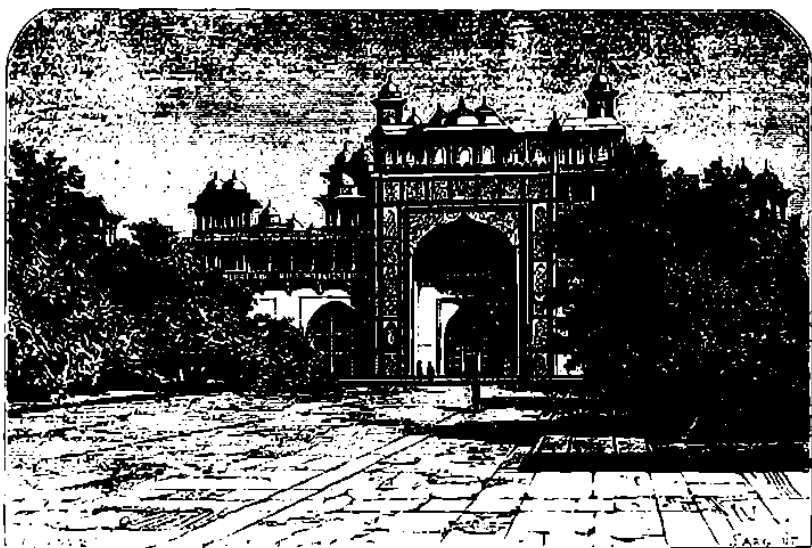


Рис. 170. Мавзолей Ахбара въ Самарѣ.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ.

Р У С Ъ,

въ связи съ дальнѣйшимъ развитіемъ христіанства въ Европѣ.

Русь,

въ связи съ дальнѣйшимъ развитіемъ христіанства въ Европѣ.

Вліяніе на славянъ Византіи и Грүзій. — Кіевъ. — Владиміръ. — Сѣздалъ. — Москва. — Иконографія. — Одежда.



I.

наиболѣе точнымъ свидѣніемъ у славянъ мы встрѣчаемъ у арабскихъ писателей: Массуди и Ибнъ-Фодлана. „Велика ихъ область“ — рассказываютъ они о болгаряхъ: — „отъ Византіи до земли ихъ 15 дней пути, а сама

страна тянется на 20 дней пути въ ширину и на 30 въ длину. Она окружена колючимъ плетнемъ, съ отверстіями, въ видѣ оконъ. Они язычники; у нихъ нѣтъ письменности. Ихъ кони на свободѣ пасутся по лугамъ и употребляютъ только во время войны; а кто сидитъ на лошади въ мирное время, того предають смерти. У нихъ нѣтъ ни золотыхъ, ни серебряныхъ монетъ: разнѣнной платой служатъ скотъ — коровы и овцы. Они ѣздятъ въ Византію для продажи дѣвчатъ и дѣтей. Если рабъ у нихъ въ чемъ нибудь провинится, и господинъ хочетъ его бить, рабъ самъ ложится передъ нимъ, и если истанетъ прежде чѣмъ кончится экзекуція, его убиваютъ.“

„Никогда мы не видѣли,“ пишутъ они о руссахъ, „людей болѣе стройнаго тѣлосложенія, — они высоки, какъ пальмы, рыссы, волосы у нихъ рыжіе. Мужчины

носятъ одежду на одномъ плечѣ, такъ что правая рука всегда остается свободной. Женицы носятъ на груди ящичекъ и ножъ на кольцѣ, золотыя и серебряныя цѣпи, бусы и кораллы. Руссы самый нечистоплотный народъ; когда они приходятъ на своихъ судахъ, въ извозный торговый пунктъ, ихъ живетъ человекъ десять или двадцать въѣсть, въ одноѣ домѣ, въ одной комнатѣ. Они плохо моются; ѣдятъ хлѣбъ, мясо, чеснокъ, молоко и медъ. У нихъ есть свой богъ, — чурбанъ, передъ которымъ они простираются на землю и говорятъ: „господи, издалека пришелъ я, привезъ столько-то и столько-то рабынь и мѣховъ; молю тебѣ послать мнѣ покупателя богатаго, который бы на чистое золото и серебро купилъ у меня, не торгуясь, товаръ мой.“ Когда дѣла его идутъ хорошо, онъ приноситъ жертвы маленькимъ изваяніямъ вокругъ главнаго идола, говори: „это нашего бога жены и дѣти“. Онъ вѣшаетъ въ благодарность на колы голыя овецъ и быковъ, за ночь ихъ съѣдаютъ собаки, а на утро руссъ радуется, что богъ покушалъ, говори: „благополитъ ко мнѣ господь, онъ принялъ мою жертву.“ Если поймать у нихъ вора, его вѣшаютъ на прочной перевѣ на дерево и оставляютъ висѣть, пока вѣтеръ и дождь не размоютъ разложившійся трупъ.“

Жили славяне селеными изъ бременчатыхъ избъ, обнесенныхъ частоколомъ, по-

клонились старымъ, разбитымъ молніей деревьямъ, полагая, что это мѣстопробываше Церуна. Они праздновали иногда человѣческія жертвоприношенія. — „Сопершииъ возліяніе виномъ на головы жертвъ, говоритъ Геродотъ, ихъ зарѣзываютъ надъ сосудомъ и кровью ихъ обливаютъ мечъ“. Тотъ-же историкъ увѣряетъ, что скифы пьютъ кровь перваго убитаго ими врага; скальпы вѣшаютъ на уздечку, а кожей обтягиваютъ колчаны.

Промыслы и ремесла, процвѣтавшія среди славянъ, направлялись по преимуществу для удовлетворенія собственныхъ потребностей. Они прили грубыя ткани, дубили ножи, добывали металлы, но нельзя сказать, чтобы уходили далеко въ этихъ запитихъ. Описаніе художественнаго устройства славянскихъ храмовъ и идоловъ *) не можетъ быть признано достойнымъ вѣры, хотя несомнѣнно, что славяне были несомнѣнно искусны въ рѣзбѣ по дереву.

Въ 1831-мъ году въ Керчи была найдена такъ называемая куль-обскал ваза, сдѣланная изъ золота, на которой безспорно изображены жители славянскихъ земель, исполненные греческими художниками съ большимъ тщаніемъ; на ней мы ясно видимъ старо-славянскій костюмъ скивоовъ, ихъ тяжелые щиты и колчаны, ихъ короткія рубахи, подпоясанныя ремнями, ихъ длинно-волосыя славянскаго типа головы. На другой, такъ называемой никопольской вазѣ, сдѣланной изъ серебра, есть не менѣе интересныя подробности и сцены. На куль-обскал вазѣ трактованы военныя сцены: разгромъ двухъ воинствъ, перевязка ноги и операція зубнаго прича, вѣроятно имѣющая также отношеніе къ военнымъ подвигамъ пострадавшаго. Никопольская ваза изображаетъ сцены дрессированія стелныхъ лошадей, и слѣдовательно скорѣе подходит къ изображенію жанра; и тутъ волосы у мужчинъ длинные, верхнія одежды — подпоясанныя, укороченныя сзади, удлиненныя спереди. Фигуры лошадей очень жизненны, не имѣютъ классической условности; особенно хороша лошадь, уже осѣдланная. Зимомъ скивои ходили въ теплыхъ кафтанахъ, опушенныхъ мѣхомъ; богатые кафтаны и шаровары расшивались золотыми блихами, расшитыми въ видѣ узоровъ; предводители носили золотыя вѣнцы, а на шеѣ гривны, т. е. толстыя литые изъ золота обручи, съ застежками назадъ,

иногда въ фунтъ вѣсомъ. Вооруженіе ихъ состояло въ короткомъ мечѣ, дукѣ и стрѣлахъ. Иногда носили брону изъ желѣзныхъ пластинокъ, нашитыхъ на одежду, остатки которыхъ находятъ при раскопкѣ могилъ *). Конечно, нельзя съ точностью сказать, каковъ именно былъ костюмъ первобытныхъ обитателей Руси, но нашъ примитивный сельскій нарядъ, состоящій изъ грубой рубахи, лаптей и затрапезнаго сарафана, конечно, представляетъ ту же несложную форму одежды, кака я практиковалась 1000 лѣтъ назадъ. Одежда паронъ, изображенная на знаменитой Трояновой колоннѣ, имѣетъ огромное сходство съ нашей теперешней простовародной одеждой. Очичинные тулупы, валенки и рукавицы, конечно, практиковались въ глубокой древности, равно какъ и душегрѣйки, надѣваемые поперехъ сарафана. Нашъ кокошникъ, — уборъ чисто-восточнаго происхождения, конечно, былъ разнообразенъ до чрезвычайности, что зависѣло отъ мѣстности.

На Трояновой колоннѣ есть отдѣльныя изображенія жилищъ даковъ, несомнѣнно представляющія общій типъ славянскихъ построекъ. Это наши обыкновенныя избы, иногда высокія, двухэтажныя, иногда низенькія со стѣной, окружающей городъ, и съ шестью или стѣпѣ, на которыхъ красуются головы, вѣроятно убитыхъ враговъ.

Каменныя массивныя постройки, практиковавшіяся въ Римѣ, конечно, представляли рѣзкій контрастъ съ тѣми плетеными обмазанными глиной, вродѣ тѣхъ, въ какихъ до сихъ поръ живутъ малороссы. Но на всѣхъ изображеніяхъ домовъ даковъ, видно, что крыши были деремными, что дома были строены прочно и приземисто.

Характеръ нашихъ первыхъ каменныхъ построекъ былъ чисто византийскій, и наше искусство непосредственно изъ Греціи почерпнуло первые мотивы стройки. Христианство, начавшее проникать въ нашу южную окраину, несомнѣнно еще ранѣе эпохи Аскольда и Дира, при Святославѣ получило право гражданства, въ силу того, что мать князя — Ольга, перемѣнила языческую вѣру на православную. Владиміръ, имѣвъ ея, соизнать свою силу и могущество, по отношенію Византіи, рѣшился на официальное принятіе христианства. Огромныя торговыя выгоды, которыя представляла дружба съ Ви-

*) Гельмгольдъ, Титмаръ, Ганушъ, Фишеръ и др.

*) Стефани, Забѣлинь и др.



Рис. 171. Нимфайская ваза.

защитой, разумеется, имели большое влияние на жизнь тех десяти избранных, которые были отправлены килезь в иноземные края для рассмотрения вопроса о том, каков вѣра лучше. Рискованное чувство религиозности, которого надо касаться больше чѣмъ осторожно, вопросъ, быть можетъ, самый щекотливый изъ всѣхъ вопросовъ душевнаго строя человека, былъ предоставленъ на разрѣшеніе выборныхъ. Если въслѣдствіи на Владиміра христіанская вѣра повлияла самыми благотворными образомъ, то несомнѣнно до своего крещенія, онъ дѣйствовалъ для приобретенія новой религіи совсѣмъ по-варяарски хотя и съ соблюденіемъ собственнаго достоинства. Приверженность къ старымъ богамъ встрѣтила сильную оппозицію со стороны народа, такъ что вѣру пришлось подворять мечомъ и огнемъ. Но отсутствіе обширнаго, полезнаго богослуженія у восточныхъ славянъ (у западныхъ—идолослуженіе было поставлено на болѣе широкую ногу) не мало способствовало сравнительной легкости введенія вышнихъ религіозныхъ обрядовъ.

Впрочемъ, домашніе боги славянъ составляли ихъ міръ и не уничтожались со введеніемъ христіанства. Чуть не 1000 лѣтъ минуло съ тѣхъ поръ, а доселѣ, и домовые, и стрихи, и даждьбоги, и олицетворенія громавой тучи въ видѣ бабы-яги, и водяныя нимфы, русалки—являются по сей день. *)

II.

Истребивъ идоловъ и капища, Владиміръ призвалъ изъ Византіи мастеровъ и архитекторовъ, подъ руководствомъ которыхъ стали воздвигаться церкви. Вся церковная утварь, обстановка, весь стиль стройки, все живопись и орнаментистика цѣлкомъ были византійскія. Никакихъ уклоненій въ сторону, отъ разположеннаго канона, не дозволялось. И какъ греки непреложно вводили свой уставъ, такъ и вновь обращенные христіане дѣйствовали неукоснительно въ этомъ направленіи. Пантеонъ боговъ, этотъ наглядный образчикъ индифферентизма Рима, былъ немислимъ въ христіанствѣ, и искусство, въ широкую смысль—служившее для возданія почестей и для олицетворенія всевозможныхъ боговъ и полубоговъ-героевъ, служи-

лось до одной цѣли—дерзковаго богослуженія. Все выходящее за предѣлы этого круга считалось поганымъ, языческимъ. Меленатствующій Римъ, смотрѣвшій на искусство, какъ на дѣло рабовъ, плебеевъ, какъ на вѣчно недостойное высшаго класса общества (изглядъ, нечуждый и намъ еще въ недавнюю пору), — довелъ искусство своими извращенными понятіями до совершеннаго упадка. Византія, воспринявъ его, по инерціи покатила подъ гору, переработавъ, конечно, по своему то немногое, что было имъ чуждо.

Мы уже видѣли выше, что христіанскіе храмы, появившіеся въ VI-мъ вѣкѣ, были такъ близки съ языческими постройками, что иныя задачи мы не возьмемся опредѣлить: христіанскія они или нѣтъ. Распространяясь все шире и шире, византійское искусство оказывало свое вліяніе и въ Испаніи, и въ Азіи. Мы видѣли, что даже мавританскій орнаментъ обязанъ Византіи своимъ происхожденіемъ. Новая вѣра, распространявшаяся въ языческихъ странахъ, пропагандировала византійскій стиль и онъ гораздо болѣе обязанъ этому обстоятельству, чѣмъ своей вышности и привлекательности формъ, что сдѣлалъ повсемѣстнымъ. Каждая національность, если только она имѣла въ себѣ какіе бы то ни было архитектурные вкусы, вынуждена Византію по своему, сообщая болѣе или менѣе оригинальный видъ постройкамъ.

Когда христіанство было перенесено на восточные берега Чернаго моря, византійцы принесли въ столкновеніе съ армянами, имѣвшими до тѣхъ поръ сношеніе и съ Римомъ и съ сассанидами. Воспринявъ христіанство и возводи храмы, армяне дѣйствовали подъ вліяніемъ и сассанидовъ, и византійцевъ, и крестоносцевъ. Внутренній планъ армянской храмовой постройки—тотъ-же византійскій, сводчатый, съ куполомъ по серединѣ. Нартексъ и галлерей для женщинъ здѣсь почти никогда не воспроизводились. Общее очертаніе не любитъ выступовъ, допоздствуется прямолинейностью. Наружность отличается скупостью и не лишеною оригинальности простотою. Многогранный конусъ является любимымъ мотивомъ, отрѣзки конусовъ. Узкія, высокія трехгранныя ниши, многогранныя пирамиды вмѣсто купола,—вотъ отличительныя черты грузинской архитектуры. Многогранность эта заставляетъ ее сильно отходить отъ Византіи, давая чувствовать свое восточное вліяніе.

Тонкія колонны, украшающія паружныя

*) Превосходная картина нашей мифологіи—см. у Афанасьева „Поэтическія воззрѣнія славянъ на природу.“ 3 тома.

стѣны, детали и орнаменты оригинальной отдѣлки, сильно напоминаютъ рѣзбу на деревѣ, которая, по всѣмъ вѣроятіямъ, была присуща издѣлкамъ Малой Азіи. Подковообразная дуга арки напоминаетъ маоританскую декорацию и еще яснѣе говорить о Востокѣ. Капители и базы колоннъ, хотя по рисункамъ и имѣютъ сродство съ византійскими, но по общему характеру сильно уклоняются къ Востоку. Тупая арка сассанидскаго искусства въ Арменіи до того заострилась, что перешла къ готическому стилю.

Столицею Арменіи считался Вагоръ-Шабатъ, находившійся неподалеку отъ теперешней Эривани. Въ началѣ IV-го столѣтія здѣсь полагается Эчмиадзинскій монастырь, служащій и теперь резиденціей патріарха. Основателемъ его считается Св. Григорій, просвѣтитель Арменіи, обращавшій здѣсь своими чудесами язычниковъ въ христіанство. Непотлѣнная рука его хранится до сихъ поръ въ Эчмиадзинскомъ соборѣ. Древнѣйшій соборъ построенъ изъ мѣстнаго красноватаго камня и на немъ чувствуется много разныхъ вліяній. По плану своему, соборъ представляетъ господство византійскаго стиля, хотя стѣны расписаны въ недавнее сравнительно время, — въ прошломъ столѣтіи. Самобытный армянскій стиль выразился особенно въ памятникахъ Ани, города, бывшаго столицей въ эпоху самостоятельности Арменіи. Соборъ въ Ани даетъ самое ясное представление характера армянскаго стиля. Въ общемъ чувствуется родственность романоготическому стилю, и при взглядѣ на него, намъ кажется, что мы перенеслись на Западъ. Внутри армянскія церкви богато отдѣланы рельефными скульптурами сассанидскаго образца и фресками византійскаго.

Вкуса и изящества въ армянской архитектурѣ, пожалуй, больше, чѣмъ въ византійской, хотя въ ней нѣтъ той грандіозности, которая поражаетъ насъ въ иныхъ памятникахъ водчества Византии. Мы увидимъ ниже, что Арменія дѣйствовала на насъ: многогранный куполъ, не чуждый нашему стилю, несомнѣнно, занесенъ оттуда.

III.

До насъ не дошли кievскія церкви первичной эпохи, времени Ольги и Владимира: частью онѣ сгорѣли, частью погибли

отъ татаръ. Лѣтописи упоминаютъ о церквяхъ св. Ильи, бывшей въ Кіевѣ при Аскольдѣ и Дирѣ; говорятъ, что при Ольгѣ были основаны церкви св. Софіи и Николая. Владимиръ, принявъ крещеніе, построилъ на томъ мѣстѣ, гдѣ стоялъ идолъ Перуна, церковь св. Василия, имя котораго онъ получилъ при крещеніи. Одновременно съ нею, онъ заложилъ Десятинную церковь, главнымъ смотрителемъ за работами которой былъ Анастасъ Корсулянинъ. Великій князь рѣшилъ отдавать ей десятую часть своихъ доходовъ на вѣчныя времена и далъ запись, по которой пагалось проклятiе на каждаго, нарушившаго это постановленіе; отсюда и получило названіе церкви Десятинной. Вся утварь была привезена изъ Греціи и Корсуніи; внутри она, вѣроятно, была отдѣлана мраморомъ, липкой, кафелями, мозаикой и фресками. При разграбленіи Батымъ Кіева, она была разрушена. Издавна пользовалъ глубокимъ почитаніемъ богомольцевъ, какъ усыпальница князя Владимира и его супруги гречанки, она, при первомъ удобномъ случаѣ, конечно, должна была быть возобновлена, что и было исполнено въ XVII вѣкѣ Петромъ Могилей. Впослѣдствіи, придя въ ветхость, она была срыта и теперь на ея мѣстѣ поставлена новая обширная церковь, неимѣющая никакой связи съ прежнею, — очень неуклюжая. Даже старшій фундаментъ срытъ, — и какое бы то ни было изученіе древняго плана теперь стало немислимо.

Самымъ древнимъ, дошедшимъ до насъ памятникомъ XI вѣка можно безспорно считать св. Софію, построенную великимъ княземъ Ярославомъ. Стѣны св. Софіи словно какими то чудомъ дошли до насъ со всѣми ихъ мозаиками и фресками. Два раза св. Софія горѣла, Батый разграбилъ все что можно было разграбить, выбросивъ даже изъ могилъ кости великокняжескія. Долгое время въ XIV-мъ вѣкѣ она стояла въ запущеніи, безъ крыши, съ обрушившимися стѣнами, съ развалившейся западной стеной. Надстройки и пристройки совершенно измѣнили наружный видъ собора, но превосходная кладка и матеріалъ Ярославовой постройки, — гранитъ, шиферъ и мраморъ, сохранили алтарную часть собора и до сихъ поръ въ томъ-же видѣ, въ какомъ она была при Ярослаvě. Девять апсидовъ образуютъ алтарную стѣну собора и принадлежать, отчасти, къ первой постройкѣ; контр-форсы, въ числѣ шестнадцати, подпирающіе стѣны, разумеется, пристройки позднѣй-

шія. Мы не можемъ судить, каковы были древніе купола, но безобразныя луковницы съ удлинеными шеями, во всякомъ случаѣ, не имѣютъ даже отдаленнаго сродства со своими предшественниками. Печать нѣмецко-польской безвкусицы XVII вѣка отразилась на внѣшности Св. Софій самымъ пагубнымъ образомъ; и если-бы не мозаическія украшенія, о которыхъ упоми-

яно нѣдѣя по своимъ размѣрамъ отовсюду и производить неотразимое впечатлѣніе. Ниже Богородицы идетъ два ряда мозаикъ, изъ которыхъ въ верхнемъ ряду изображено причащеніе апостоловъ во время Тайной Вечери, а въ нижнемъ— изображены отдѣльныя фигуры святителей и архидьяконовъ. Въ другихъ мѣстахъ собора мозаика повисыпалась, но тѣмъ не менѣе, все



Рис. 172. „Нерушимая стѣна“—запрестольный образъ Невсо-Софійскаго собора.—(Мозаика).

нуто выше, храмъ этотъ имѣлъ бы для насъ столь-же мало значенія, какъ и десятиная перковь. Главной драгоценностью собора слѣдуетъ считать такъ называемую „Нерушимую стѣну“,—колоссальную византийскую мозаику, изображающую Божью Матерь на золотомъ фонѣ. Величина фигуры Богоматери семь аршинъ; находясь надъ алтаремъ, несмотря на темноту и отдаленность, она

же до насъ дошли изображенія архангеловъ, мучениковъ и Богородицы. На всѣхъ образахъ Пресвятая Дѣва изображена въ голубомъ хитонѣ, съ поручами, съ фелонью на головѣ. Голову окружаетъ нимбъ, олицетворяющій солнце, исходящій свѣтъ. Всѣ фигуры нѣсколько удлинены, движеніе рукъ нѣсколько деревянно, складки условны, но благородство очертаній въ

изображеніи лицъ, особенно на картинѣ Благовѣщенія, замѣчательно.

Салтан трапеза (Тайная Вечера) трак-

пожъщается крестъ, дискосъ, копіе, а надо всѣмъ этимъ возвышается сѣнь на трехъ подставкахъ; по бокамъ стола стоятъ два



Рис. 173. Храмъ св. Софіи въ Новгородѣ.

тована совсѣмъ по византійски и отличается совершенною условностью. На столѣ, покрытомъ красной съ золотомъ матеріей,

история искусства.

ангела, въ бѣлыхъ одеждахъ съ рипидами въ рукахъ; и слѣва и справа изображено по шести апостоловъ, которые дѣ-

лаютъ движеніе по направлению транеы; на встрѣчу нѣтъ, какъ съ той, такъ и съ другой стороны, изображенъ идущій Христосъ; оба изображенія Христа очень похожи и разница между ними самая незначительная: съ одной стороны Онъ преподаетъ тѣло, съ другой—кровь. Апостолы сдѣланы чрезвычайно однообразно, ближайшіе протигиваютъ къ Христу руки за св. дарами.

На ряду съ мозаиками до насъ дошли фрески несомнѣнно той-же эпохи съ тѣми же археологическими атрибутами, которые мы замѣчаемъ въ мозаикѣ, съ той-же изоманичностью постановки фигуры, съ той-же сухостью общаго. Многія фрески представляютъ для насъ неоцѣненный матеріалъ, изображалъ сцены свѣтскаго содержанія, всевозможныя книжскія заставы: игры, охоту, танцы, музыку и проч. Дошла до насъ все это живопись по той счастливой случайности, что была закрыта штукатуркой, безобразно расписанной въ различныхъ эпохи. Въ 1842 году первыя фрески были открыты изъ подъ этой обложки, и по желанію императора Николая возобновлены по возможности; всѣхъ фигуръ на фрескахъ насчитываютъ болѣе трехсотъ, многія изъ нихъ писаны по вѣсь росту, нѣкоторыя по полроста и при томъ въ очень солидныхъ размѣрахъ: нѣсколько монѣе человѣческаго роста. *)

Изъ той же старинной эпохи дошла до насъ замѣчательная гробница, заложенная въ стѣнѣ Софійскаго собора и представляющая саркофагъ Ярослава съ византийскими орнаментами; тутъ красуются обычныя византийскія аллегоріи: пальмовыя вѣтви, рыбы, голубки, кресты и розетки. Гробница сдѣлана изъ бѣлаго мрамора и состоитъ изъ двухъ частей: нижняго четырехугольнаго лица и кровлеобразной двухскатной крышки; по угламъ находились римскіе акротеры — узорчатые многоугольники. При разрытіи Десятинной церкви, были найдены такіе-же мраморные саркофаги, не то книжскіе, не то знатныхъ бояръ. Саркофаги эти были проще, чѣмъ только что описанный, и украшены, по преимуществу, только крестами.

Въ началѣ XII-го вѣка, великій князь Святополкъ-Михаилъ заложилъ церковь

Св. Михаила съ обычными типомъ Византии и тремя апсидами. Мозаики, которыми была внутри соборъ украшена, многіе считаютъ копіями съ мозаикъ софійскихъ, да и самъ храмъ сходенъ по плану и внутреннимъ формамъ съ матерью кіевскихъ церквей. Въ Михайловскомъ храмѣ (теперь Златоверхо-михайловскомъ монастырѣ) есть изображеніе такой-же Тайной Вечери, какъ только что нами описанное, но сохранившееся нѣсколько хуже. Кіево-Печерская лабра, построенная въ концѣ XI-го вѣка, не отличается въ настоящее время особенной древностью, и мы знаемъ о прежней обстановкѣ ея только по преданіямъ. Кіево-Печерская лабра была первымъ русскимъ монастыремъ, такъ какъ Михайловскій строенъ былъ греками. По выраженію Нестора-лѣтописца, Кіево-Печерская лабра поставлена — не богатствомъ, а постомъ, слезами, бдѣніемъ и молитвой. Каменная церковь, начатая Феодосіемъ, лѣтъ за 150 до нашествія Батыя, по блеску постройки, вѣроятно, соперничала съ Софіей. Остатки современниковъ о соборѣ этомъ самые восторженные; къ сожалѣнію, до насъ не дошло никакого рисунка или чертежа этого дивнаго Успенскаго храма. Преданіе говоритъ, что сама Богородица дала размѣры этого храма, сама прислала мастеровъ изъ Византии, жившихъ нѣтъ въ видѣнн и давъ имъ вѣстную икону и моги для основанія. Икона эта хранится и до сихъ поръ надъ Царскими Вратами Печерской обители. Строители пришедшіе на этотъ чудный зовъ изъ Византии, совершивъ свою миссію, не желали возвратиться обратно на родину, а потрудились много лѣтъ надъ созданіемъ храма, приняли въ немъ же иночество и погребены въ притворѣ. Несторъ говоритъ, что въ его время еще хранились бумаги этихъ мастеровъ и вещи.

IV.

По мѣрѣ того какъ выросло торговое вліяніе Новгородѣ, городъ украшался, его „концы“ застраивались, на всѣхъ улицахъ выростали церкви, и наконецъ потребовалась большая постройка собора, который могъ-бы служить центромъ религіознаго поклоненія. Для этого были выписаны, опять таки изъ Византии, мастера, обыкно-

*) Затраты по возобновленію собора г. Солнцевымъ были громадны: на отбитіе штукатурки и возстановленіе живописи затрчено до 100,000 рублѣй.

нѣнные ремесленники, усвоившіе на практическихъ постройкахъ общіе законы архитектуры однотипнаго рода перекней. Выстроили св. Софію, опи въ свой чередъ дали образцы погородникамъ для дальнѣйшихъ сооружений. Конечно, вмѣстѣ съ этими мастерами пришли въ Новгородъ и живописцы-писари. До насъ не дошелъ Софійскій Новгородскій соборъ въ томъ видѣ, въ какомъ онъ явился въ XV столѣтіи. Въ началѣ онъ несомнѣнно былъ одноплавыи съ круглымъ куполомъ, тремя апсидами. Еще въ концѣ XIV-го вѣка существовала одна глава, сгорѣвшая по преміи пожара. При отстройкѣ заново, вокругъ главы, поставленной на мѣсто старой, выстроено было еще четыре меньшихъ, а несли глава—надъ круглой лѣтницей въ притворѣ. Ко храму съ обѣихъ сторонъ начали приставлять придѣлы, изъ которыхъ особенно замѣчательнъ старинный придѣлъ Рождества Богородицы, съ древними иконостасомъ и мѣдными дарекими вратами старо-романскаго стиля. Мы только по догадкамъ можемъ судить о томъ, каковъ былъ внѣшній видъ и форма собора; по догадки эти могутъ сдѣлаться совершенно правдыми, если мы внимательно разсмотримъ остальные новгородскіе церкви, для которыхъ Софія служила образцомъ. Видонизированіе и нѣкоторое отступленіе, сдѣланныя новгородцами отъ византийскаго стиля, заключались въ мѣстныхъ климатическихъ условіяхъ, къ которымъ надо причислить сѣверные дожди, снѣга и зимніе стужки. Крышу по возможности пришлось дѣлать болѣе удобной для стока воды, почему и начали строить ее посымекатной. Огромныя окна, спокойствія Греція, были крайне неудобны у насъ въ зимнее время. Эти окна стали закрываться, хотя паличники и византийскіе зубчики определяли въ наружной стѣнѣ мѣсто прежняго окна. Впослѣдствіи, строя самостоятельныя церкви, заимали одно большое окно тремя маленькими прорѣзами, новгородскіе архитекторы повторяли мотивъ ложнаго окна, не желая оставить стѣну совершенно гладкою и не имѣя возможности почерпнуть изъ собственнаго вдохновенія новую форму. Русская размашистая патура, желаніе все сдѣлать поскорѣй, на-авось, сильно отразилась на новгородскихъ соборахъ. Это перилливы постройки съ полнѣйшимъ пренебреженіемъ къ отвѣсу и горизонту; я сама кладка, и прорѣзы окопъ крайне небрежны, хотя и прочны. Орнаментъ принятъ самый легкій, соответствующій раннему періоду архи-

тектуры: зигзагъ—видъ треугольниковъ, обращенныхъ вершинами то вверхъ, то внизъ, образованныхъ кирпичами, наклоненными другъ къ другу. Болѣе богатый орнаментъ состоялъ отнюдь не изъ болѣе красиваго рисунка, а изъ повторенія зигзага три или четыре раза. Зигзагъ встрѣчается въ романскомъ стилѣ и очень возможно, что былъ занесенъ къ намъ съ Запада, а не изъ Византии.

И такъ, новгородскіе соборы непосредственно принадлежали, по своимъ основнымъ принципамъ, Византии. И только съ XVII вѣка, когда власть Новгорода была сломана, онъ подчиняется московскому влѣнію, и излюбленная форма московскаго купола—луковница, начинаетъ украшать и новгородскіе церкви. Стили начинаютъ путаться, пернобытный характеръ затмѣвается, получается нѣчто невозможное. Нерѣдко прежній куполъ въ видѣ полушара оставался, надъ нимъ вытѣсняли новую болѣе узкую шею барабана, на которую и ставили небольшую луковницу; получалась невозможная дисгармонія. Между тѣмъ такого рода построеніе можно нерѣдко встрѣтить и до сихъ поръ, не только въ старинныхъ, обезображенныхъ такимъ мотивомъ соборахъ, но и въ новыхъ храмахъ, безсознательно повторяющихъ нелѣпый мотивъ. За Драгомиловской заставой въ Москвѣ, въ знаменитыхъ Фляхъ, есть чудесная церковь Покрова Богородицы, совершенно обезображенная луковничной надстройкой *).

Какъ на особенную оригинальность, спокойственную новгородскихъ церквей, можно указать на такъ называемые голосники: горшки или кувшины, замазанные въ стѣну горизонтально для посприятія и отраженія звука; замазаны такіе кувшины въ стѣну безо всякой симметріи и въ барабанѣ купола и въ нарускахъ; диаметръ ннхъ изъ нихъ доходитъ до пяти перекней; вообще они производятъ на неподготовленнаго зрителя странное впечатлѣніе массою черныхъ отверстій. Часть отверстій замазана и въ Св. Софіи видно ихъ два или три. Голосники нигдѣ не встрѣчаются въ Византии, хотя новгородское происхожденіе ихъ сомнительно. Наши архитекторы полагаютъ, что обвалившіеся или сгнившіе штука-турки обнаружатъ когда нибудь и въ Ви-

*) Въ самое послѣднее время, зимой 1883—84 годовъ, Петербургъ украсился подобной постройкой: при построеніи новой часовни Валаамскаго монастыря, архитекторъ повторилъ этотъ нелѣпый мотивъ.

завѣти подобныя же приборы. *). Алтарныя апсиды расписывались византийцами по тѣмъ же традиціямъ, какъ и киевская Софія. Благословляющій Спаситель, писанный въ новгородскомъ соборѣ, имѣетъ свою легенду: правая рука его, хотя художники писали ее разжатой, сжималась къ утру слѣдующаго дня; три раза переписывали ее и наконецъ услышали небѣдный гласъ, требовавшій руки сжатой и пророчествовавшій о томъ, что когда рука это разомкнется, будетъ конецъ Новгорода.

Іоанна Богослова, Псковской-Мирожскій монастырь, женскій монастырь Успенія и проч. и проч., — все это варианты одного и того-же мотива, и изученіе ихъ для спеціалиста было-бы дѣломъ излишнимъ.

Остается упомянуть о нашихъ древнихъ звонницахъ; на западѣ, какъ извѣстно, отдѣльных колоколенъ не было, у насъ же съ самой глубокой древности практиковалась отдѣльная притѣска колоколовъ на деревянномъ срубѣ. Впоследствии, при расширеніи церковнаго богатства, воздвигались каменные колокольни почти всегда отдѣль-



Рис. 174. Церковь Спаса Преображенія въ Мирожскомъ монастырѣ. (Псковъ). (По рисовку ил. Горностаева).

И въ Новгородѣ, и въ Псковѣ, типы византийскихъ церквей долго сохранили византийскій отпечатокъ; и всѣ эти церкви: Спаса въ Неридицахъ, Св. Стратилата, Спаса Преображенія на Ильинской улицѣ,

но отъ собора и только въ двухъ церквяхъ: Спаса Преображенія на Ильинской улицѣ и въ Мирожскомъ монастырѣ, колокольни связаны съ церквами.

V.

*) Часть свѣдѣній о новгородскихъ церквяхъ заимствована нами изъ лекцій публичнаго преподавателя Академіи Художествъ, — академика Горностаева, изучавшаго новгородскія церкви на мѣстѣ. Лекціи его не были напечатаны и распространялись среди учениковъ академіи въ литографированныхъ запискахъ.

Мы сказали, что византийская архитектура Новгорода и Пскова уступила мѣсто московскому стилю. Московскій стиль, въ свой чередъ, получилъ традиціи

изъ Владиміра, выработавшаго свой спеціальный суздальскій стиль.

Перенесеніе центра гражданской власти

на нѣтъ не позволить мѣсто. Въ половинѣ XII-го вѣка, князь Андрей Юрьевичъ надѣялся учредить во Владимірѣ новую ми-



Рис. 175. Успенскій соборъ во Владимірѣ.

съ юга на сѣверъ, изъ Кіева во Владиміръ-Златѣскій, — было вызвано многими причинами, распрострапятыя о которыхъ

трополію, но получилъ рѣшительный отпоръ отъ Византіи. А жизнь шла и такъ складывалась, что кіевскіе митрополиты

сами стали чаще и чаще навѣдываться по Владимірь, пока не устроили тамъ свою постоянную резиденцію, сохранивъ за собою только званіе митрополита кievскаго. Церкви вокругъ Владиміра росли; князь Андрей созвалъ къ себѣ мастеровъ не только изъ Византіи, но изъ всѣхъ земель. Если въ Новгородѣ сказалось отчасти вліяніе стіля романскаго, процвѣтавшаго въ ту пору на Западѣ, то стіль этотъ еще болѣе сказался на полахъ храмахъ владимірскаго великокняжества.

Изъ старыхъ церковъ эпохи князя Ан-

дерея постоянно усиливается, орнаментистика стѣвъ, идя отъ верху книзу, постепенно укрывается стѣны и наконецъ выливается въ превосходный архитектурный типъ Дмитровскаго собора.

Что касается внутренняго расположенія церкви, то въ планѣ никакого отступленія отъ византійскаго стіля сдѣлано не было и по прежнему греческій крестъ остался преобладающимъ.

Другой большой соборъ—Успеніи Богородицы, выстроенный по Владимірь тѣмъ же Андреемъ Боголюбскимъ, до насъ не дошелъ

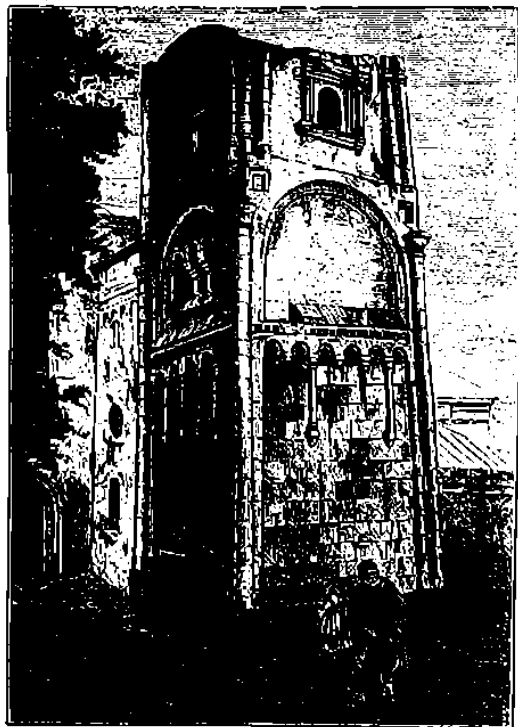


Рис. 176. Суздальское княжество. Развалины палаты кн. Андрея Боголюбскаго.

дрей Юрьевича (сдѣланательно половины XII вѣка) особенно хорошо сохранилась покровская церковь, близъ Боголюбова, представляющая уже значительный шагъ впередъ сравнительно съ кievскими церквями. Стѣны этой церкви уже не голы, а покрываются красивыми изображеніями всевозможныхъ человѣческихъ фигуръ и драконовъ; тоненькія колонки образуютъ поясъ, служащій продолженіемъ карниза на трехъ апсидахъ церкви. Колонки эти опираются на маленькія крощейныя арочки. Стремленіе къ вышшей красотѣ

въ первоначальномъ видѣ, и только апсиды на восточной сторонѣ собора остались по прежнему. Съ боковъ апсиды пристроены полукупольныя контрфорсы съ какими то бойницами вмѣсто оконъ, а на кровлѣ поставлено пять главъ съ луковичами, вмѣсто одной, которая была поставлена по первоначальному плану. Успенскій соборъ, створѣвъ въ концѣ XII-го вѣка и вѣроятно отличался блестящею внутреннею отделкою.

Дмитровскій соборъ—самая интересная церковь Владиміра, постройку котораго нужно отнести къ концу XII-го вѣка, до-

шелъ до нашихъ дней хорошо сохранив-
шихся. Безспорно соборъ этотъ, хотя и
строенный подъ руководствомъ иностран-

обратился къ Фридриху V-му Германскому
съ просьбою прислать зодчаго, который
былъ бы способенъ возвести такое зданіе,



Рис. 177. Суздальскій соборъ во Владимѣрѣ.

ныхъ мастеровъ, представляетъ одну изъ
самыхъ оригинальныхъ и самыхъ краси-
выхъ церквей въ Россіи. Князь Всеволодъ

которое бы превзошло по красотѣ другія
постройки города. Планъ собора опять
такъ чисто византийскій, съ тремя алтар-

ными апсидами. Съ вѣншей стороны стѣ-
ны раздѣляются на три части, какъ онѣ
раздѣлялись и въ Новгородѣ, и въ Псковѣ,
но не выступами лопатокъ, а длинными
топчайными колоннами, идущими узкой
полосою по всю вышнѣ собора и соединяе-

карнизомъ съ колонками, упирающимися
въ кронштейны, очень вычурными, и съ
фигурками свитыхъ, помѣщенными между
карнизомъ. Такой-же карнизъ украшаетъ
верхъ апсидовъ, причемъ и тамъ идутъ
колонны, доходящія до земли. Окна въ со-

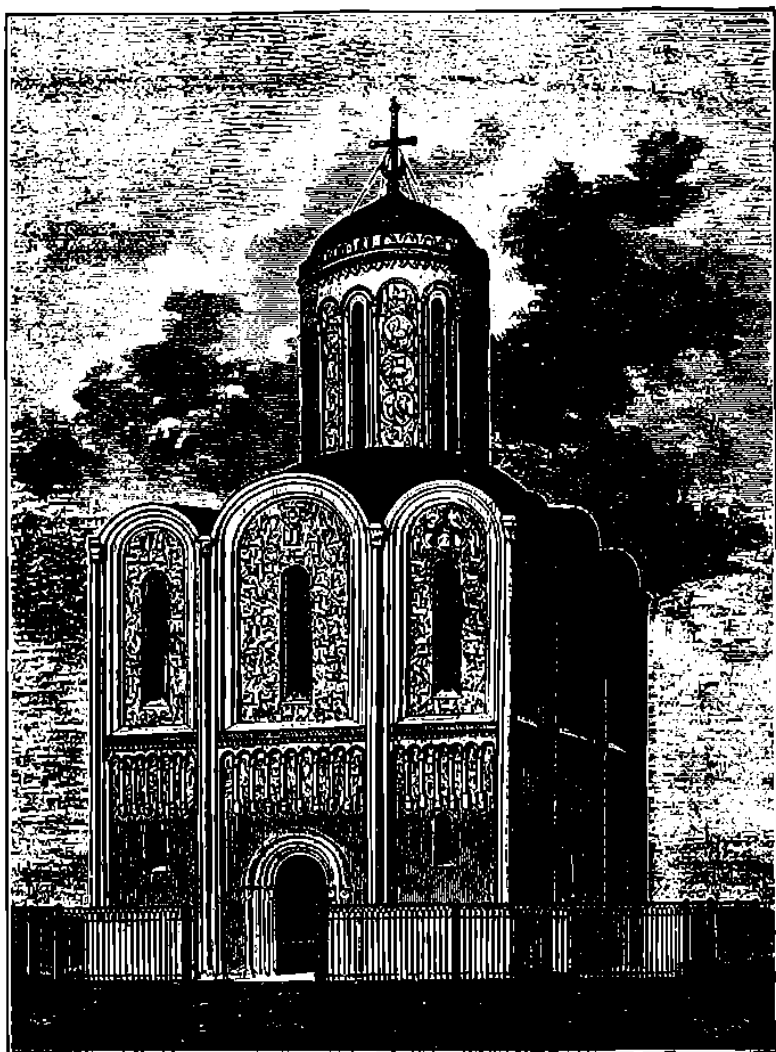


Рис. 178. Дмитровскій соборъ во Владимірѣ.

ными на верху арками, которыя окапчи-
паютъ стволъ подъ крышею тремя дуго-
образными фронтонами (эта типическая
особенность владимірско-суздальской архи-
тектуры перешла послѣ и въ Москву). Какъ
разъ на половинѣ высоты, стѣны перерѣзаны

боръ узкій, длинный и окруженный мас-
сою рельефныхъ фигуръ людей и живот-
ныхъ: куполъ принадлежитъ, вѣроятно,
позднѣйшему времени.

Характеръ барельефовъ Дмитровскаго
собора представляетъ собою смѣсь византий-

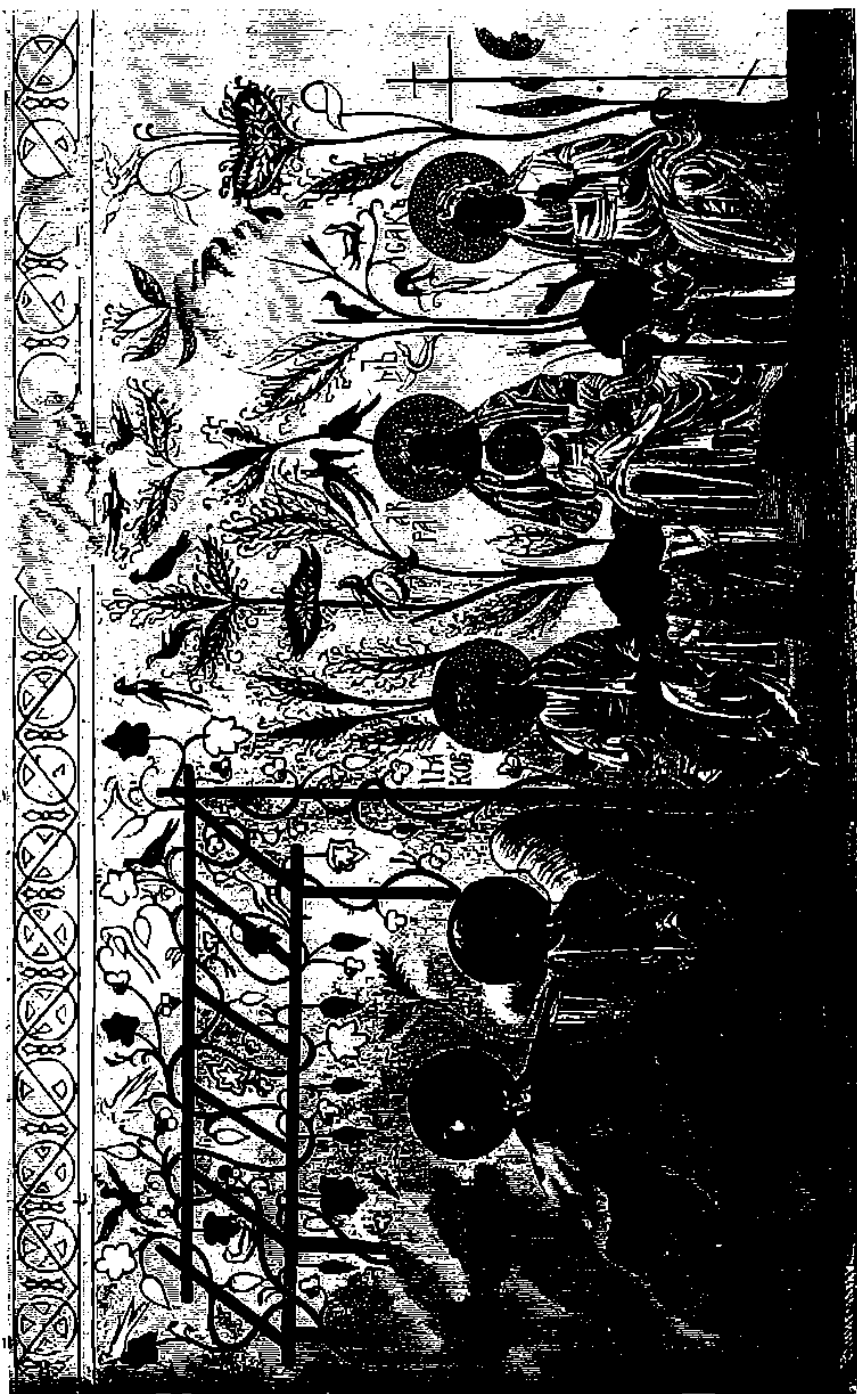


Рис. 179. Фреска Дмитриевского собора во Владимирѣ.

скаго стиля, романскаго и даже итальянскаго. Многіе предполагають, что строителем собора былъ зодчій, хорошо знакомый съ Венеціанскимъ соборомъ св. Марка, *) такъ какъ многіи изъ фигуръ и украшеній этого собора: львы, центавры, олени, птицы и даже восхождение Александра Македонскаго на небо, — совершенно тождественны съ Венеціанскимъ соборомъ. Вообще барельефы отличаются пестротой и фантастичностью: тутъ есть борьба со змѣями, невиданные львы и птицы, разные усадники, цвѣты и листья растений. Благословляющій Спаситель, — центръ барельефовъ, изображенъ безбородымъ, какимъ онъ являлся въ первое время христіанства. Талантливость трактовки всей этой гнѣпой работы заставляеть гармонизировать цѣлое, устремляя все вниманіе зрителя на центральную фигуру Христа. Въ общемъ — впечатлѣніе Дмитровскаго собора настолько сильно, что при постройкѣ московскихъ церквей Аристотель Фиоравенти смотрѣлъ на него, какъ на образецъ, отбѣсившійся впрочемъ отъ орнаментистики.

Замѣчательны фрески Дмитровскаго собора, открытыя при его реставраціи, въ концѣ 30-хъ годовъ настоящаго столѣтія. Живопись сохранилась прекрасно, хотя едва-ли она можетъ считаться одностѣнкою постройки собора. Въ XV-мъ вѣкѣ, когда знаменитый русскій живописецъ Андрей Рублевъ съ дружиной расписывалъ Владимірскіе соборы, вѣроятно и Дмитровскія церкви не миловала его кисти, хотя иные и утверждаютъ, что имъ сдѣланы были только надписи надъ картинами. Сюжетомъ наиболѣе интересныхъ фресокъ служатъ обычныя изображенія Богородицы и библейскихъ патріарховъ, сидящихъ въ дольно свободныхъ позахъ подъ райскими кущами. Деревья, цвѣтушія вокругъ нихъ, весьма фантастичны; не менѣе фантастичны и птицы, летающія и поющія среди нихъ. Всѣ растенія снабжены усиками, очень игриво закручивающимися, и перевиты ползучими стеблями лѣнъ. Далѣе изображенъ апостолъ Петръ, который ведетъ свитыхъ въ рай; свитые изображены идущими тѣсною толпою, въ полу-византійскихъ, полу-русскихъ одеждахъ; рядомъ съ ними два ангела трубятъ — одинъ въ землю, другой въ море, о чемъ и свидѣлствуютъ надписи, помѣщенные надъ ихъ головами.

Изъ свѣтскихъ зданій Владимірскаго періода сохранилась часть дворца князя

Андрея Боголюбскаго въ Боголюбовѣ съ церковью Рождества, сильно измѣненной. Надъ остатками дворца теперь надстроена колокольня, сложенная изъ кирпича. Судя по остаткамъ, служавшимъ ея основаніемъ, можно сказать, что дворецъ былъ строенъ изъ известняковаго тесанаго камня, вывозимаго изъ Волжской Болгаріи. Характеръ этой постройки былъ чисто церковный, съ низкими, арками, съ колоннами и листоватыми греческими капителями. *)

VI.

Итальянцы и нѣмцы, приходившіе во Владиміръ, приносили съ собой знанія запада, но подчинялись требованіямъ и вкусамъ страны совершенно оригинальной, самостоятельной, хотя и страдавшей недостаткомъ художественной инициативы. Дмитровскій соборъ представляетъ собою уже нѣчто столь самостоятельное, что не можетъ быть включенъ въ число представителей византійскаго стиля. Полное и окончательное развитіе церкви Владиміро-суздальскаго края лилось въ Москвѣ, откуда Іоаннъ Калита началъ собираніе земли русской и куда святитель Петръ перенесъ свою кафедру. Первые соборы были, конечно, копіями суздальскихъ. Но опытная рука талантливыхъ зодчихъ и особенно Фиоравенти, прозваннаго Аристотелемъ за его ученость, котораго выписалъ Іоаннъ III изъ Италіи, развивали все шире и шире данное направленіе, пока наконецъ не достигли своей кульминаціонной точки, въ Покровскомъ соборѣ, что на Красной площади.

Конечно, самымъ интереснымъ мѣстомъ изученія московскихъ памятниковъ является мѣстный Акрополь — Кремль. Первый кремлевскій храмъ, въ честь Спаса Преображенія, былъ построенъ на томъ мѣстѣ, гдѣ теперь находится кремлевскій соборъ, построенный въ началѣ XIV вѣка великимъ княземъ Данииломъ. Церковь стояла среди дремучаго лѣса, почему названіе Спаса на Бору удержалось за ней до нынѣ; тогда это была маленькая дубовая церковка, около которой постепенно стали группироваться разныя зданія. Въ настоя-

*) Гр. Строгановъ и др.

*) Подробности о древне-русскихъ церквяхъ читатели найдутъ въ изданіяхъ археологическаго общества, въ издѣніяхъ атласахъ г. Солицева, а въ *Христіанскихъ древностяхъ* г. Прохорова.

щее время Спасъ на Бору, — небольшая каменная церковь, помѣщающаяся на дворовомъ дворѣ.

Въ 1336-мъ году тотъ же Калита построилъ Успенскій соборъ; святитель Петръ, закладывая его, предрекъ величіе и славу Москвы и назначилъ его своею усыпальницей. Послѣ Калиты соборъ этотъ много разъ перестраивался, пока наконецъ зодчій Аристотель, о которомъ было упомянуто выше, не придавъ ему окончательный видъ, въ которомъ онъ дошелъ и до нашего времени. Иоаннъ III, войдя въ соборъ, когда онъ былъ оконченъ, какъ извѣстно, воскликнулъ: „вижу небо!“ Выписка Аристотеля изъ Болоньи была дѣломъ необходимымъ, такъ какъ русскіе мастера положительно не были способны вывести прочный соборъ; стѣны то и дѣло давали трещины, хоры рушились. Русский посолъ Толбузинъ, посланный великимъ княземъ въ итальянскія земли, привезъ болонца, создавшего церковь, которая была „чудна великимъ величествомъ, и высотой, и subtilностью—такова же преже не бывала въ Руси“. Съ тѣхъ поръ Успенскому собору пришлось нѣсколько разъ горѣть, стѣны его много разъ перепишались, но отъ грабежа 1812-го года онъ уцѣлѣлъ, такъ какъ не въ драгоцѣнности, — а ихъ въ Успенскомъ соборѣ множество, — были вывезены въ Вологду. Для послѣдней коронаціи 1883 года, Успенскій соборъ подновленъ и своею оригинальною шестротою фресокъ, расписанными колоннами и пятилруснымъ иконостасомъ даетъ впечатлѣніе храма, дышащаго особенной таинственностью и благолѣпіемъ. Соборъ Успенскій — мѣсто священнаго вѣнчанія царей русскихъ и усыпальница митрополитовъ.

Другой кремлевскій соборъ, называемый Благовѣщенскимъ, началъ строиться въ 1397 году, при снѣлхъ дворца великаго князя Василія Дмитріевича, почему и до сихъ поръ именуется официально „Благовѣщеніе у государя въ снѣлхъ“. Это приходская церковь Кремля: здѣсь цари говѣли, вѣнчались и крестились. Потому то каждый правитель считалъ своею обязанностью украсить чѣмъ либо этотъ храмъ. По своему мѣстоположенію, онъ чуждымъ не самое видное мѣсто московской цитадели: отсюда открывается поразительный видъ на Замоскворѣчье и Воробьевы горы; вѣроятно ради этого, къ нему и была приделана съ южной стороны снѣлая стеклянная галлерей, сообщившіяся съ дворцомъ; съ этой галлерей цари, бытъ можетъ, смотрѣли на

Замоскворѣчье въ холодное время. Съ другой стороны галлерей онапчивалась каменнымъ крыльцомъ, черезъ которое спускались въ садъ, устроенный для потѣхи царевенъ; въ саду этомъ было много фруктовыхъ деревьевъ и бассейновъ съ рыбами. При Екатеринѣ садъ этотъ былъ уничтоженъ.

Усыпальницей русскихъ царей служитъ третій Кремлевскій соборъ, извѣстный подъ именемъ Архангельскаго. Послѣ ужаснаго голода, въ 1332-мъ году, Калита, на мѣстѣ деревянной церкви по имени Архангела Михаила, соорудилъ каменную, уничтоженную два вѣка спустя при Иванѣ III-мъ; впоследствии миланскій архитекторъ Алевизъ, прибывшій по приглашенію царя, соорудилъ на ея мѣстѣ новую. Здѣсь хоронились всѣ цари Рюрикова дома. Когда Годуновскій родъ былъ сверженъ съ престола, прахъ царя Бориса былъ выброшенъ изъ этой усыпальницы, *) а гробъ Василія Шуйскаго, только черезъ 23 года, послѣ его смерти въ Польшѣ, былъ помѣщенъ въ соборѣ. Участь этого собора была болѣе печальная, чѣмъ Успенскаго: въ смутную пору лихолѣтія онъ былъ разграбленъ и оскверненъ полянами, а ровно 200 лѣтъ спустя, великая армія, занявшая Кремль, осквернила и ограбила его хуже лиховъ. Французы обратили церковь въ конюшню, загромодили ее вилимыми бочками; такъ что, по исправленію и обновленію, ее пришлось снова святить. Въ числѣ драгоцѣнностей Архангельскаго собора нужно отнѣтити много чудесныхъ древнихъ образовъ, изъ которыхъ одно изъ первыхъ мѣстъ занимаетъ икона Одигитріи — Смоленской Богоматери, которая извѣстна по древности и оригинальной разѣ.

Еще слѣдуетъ упомянуть о Чудовскомъ мужскомъ монастырѣ, основанномъ митрополитомъ Алексѣемъ; о Вознесенскомъ женскомъ монастырѣ у самыхъ Фроловскихъ воротъ, которые посвятъ на себѣ отпечатокъ Петровской перестройки; о бывшемъ архіерейскомъ домѣ, и о Никоновскомъ дворцѣ.

Въ 1849 году, архитекторомъ Тономъ, по иниціативѣ императора Николая, бы-

*) Выпущенъ тѣло Бориса, вмѣстѣ съ синономъ въ икону, похоронено за Неглинной, гдѣ хоронили самоубійцы. При Шуйскомъ, труны снова были открыты и торжественно перенесены въ Троице — Сергію. Здѣсь же впоследствии была погребена несчастная Ксения Годунова. Теперь усыпальница Годуновыхъ представляетъ, къ стыду Лауры, жалкую будку. Рис. см. „Нива“ 1880 г., № 50.

до возведено зданіе въ чисто русскомъ стилѣ, обращенное главнымъ фасадомъ къ Замоскворѣчью, западнымъ — къ оружейной палатѣ, восточнымъ — къ грановитой палатѣ, а на сѣверѣ ограничивающееся царскими теремами, представляющими очень удачное

воспроизведение древнихъ царскихъ чертоговъ.



VII.

оскла, откуда бы къ ней ни подѣзжали, дасть о себѣ знать золотой звѣздочкой колокольни

Ивана Великаго. Она видна далеко со всѣхъ сторонъ, и представляеть собою высоту отъ поверхности земли 38 1/2 саж., а отъ уровня Москвы-рѣки — 57 саж. Говорятъ, что фундаментъ ея идетъ на 20 саж. подъ землю; по крайней мѣрѣ архитекторъ Бажановъ, рѣзавшая мѣсто для закладки новаго дворца, копсатировала этотъ фактъ. На мѣстѣ колокольни была построена пал. Калитою церковка „Св. Іоанна, спсавтели лѣтвицы“. Просуществовала она до самаго конца XVI-го вѣка, и только при Борисѣ перестроена въ новую. Когда ужасный го-

лодь въ 1600-мъ году постигъ Россію, голодь во время котораго, по укрѣпленію лѣтописи, ѣли человѣчину, а въ Москву, со всѣхъ сторонъ стекался рабочій людъ, который не могъ прокормиться дома, царь Борисъ, чтобы залить исю эту массу, рѣшилъ строить колокольню. Подъ блестящимъ куполомъ, огромными мѣдными вызолоченными буквами значится: „Исполеніемъ св. Троицы, повелѣніемъ великаго государя, царя и великаго князя Бориса Феодоровича Годунова, всея Россіи самодержца и сына его благовѣрнаго великаго государя царевича, князя Феодора Борисовича всея Россіи, храмъ совершенъ и поставленъ во второе лѣто государства ихъ“. Несмотря на попятное подброджсательство, съ которымъ перныя представители дома Романовыхъ смотрѣли на Годуновыхъ, надпись осталась цѣлой и до сихъ поръ. Глава Ивановской колокольни золочена въ 1809 году черезъ огонь и на ней поставленъ воной крестъ послѣ войны 1812 года, когда Наполеонъ прежній крестъ снлъ, вѣроятно воображивъ, что онъ золотой, и

пamфрепалсь побѣдныѣ трофеѣмъ свезти его въ Парижъ. *)

Иноповская колокольная была отчасти повреждена взрывами, произведенными французами въ Кремлѣ; Рождественская церковь и такъ называемая Филаретовская пристройка, находившаяся вонѣ, не были взорваны; у колоколовъ были отбиты уши, оборваны языки, такъ что ихъ нужно было переливать. Самый большой изъ теперешнихъ колоколовъ, находящихся на колокольнѣ:—Успенскій, отлитъ въ началѣ нынѣшняго столѣтія и вѣситъ 4000 пудовъ. У подножья колокольной, на особомъ фундаментѣ, стоитъ самый огромный въ мірѣ—

ратрицѣ Аннѣ, онъ былъ повѣшенъ на бруслахъ, подъ деревяннымъ шатромъ, надъ тою ямой, въ которой онъ былъ вылитъ. Провисѣлъ онъ всего только годъ: во время пожара веревки перегорѣли и онъ опять рухнулъ въ яму, причемъ одинъ край у него отбилъ. Архитекторъ Монферанъ (извѣстный строитель Исаакиевскаго собора въ Петербургѣ), по повелѣнію императора Николая, снова извлекъ его изъ ямы и поставилъ на тотъ каменный фундаментъ, на которомъ онъ находится и нынѣ.

Съ высоты Ипановской колокольной открывается чудесный видъ на Москву и ея

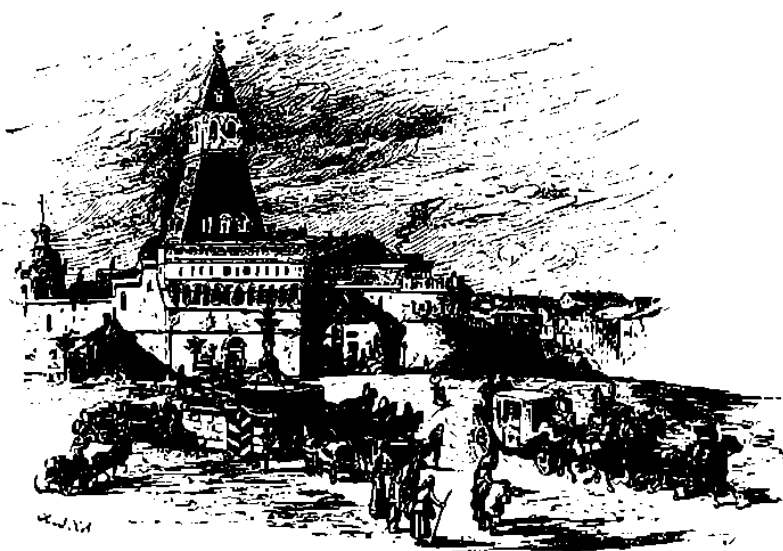


Рис. 181. Москва. Выходъ въ Китай-Городъ.

Царь-колоколъ, вѣсящій 12000 пудовъ, происходившій по тяжести и величинѣ даже знаменитый Цейлинскій. Отлитый при импе-

окрестности. Туристы считают долгомъ посѣщать ее, и Карлъ XII, вторгаясь въ Россію, мечталъ повѣсить на вершинѣ ея свои шпory. Болѣе всего посѣщаютъ ее на Пасхѣ, когда свободный доступъ открытъ во всѣ соборы. Проползатые ведутъ посѣтителей кверху, останавливаясь на галлереѣ каждого изъ ярусовъ. Съ каждымъ этажемъ кругозоръ все дѣлается обширнѣе, кремлевскіе соборы отходятъ внизъ, горизонтъ поднимается. Съ самаго верху кругозоръ хватаетъ вереть на сорокъ, если не болѣе.

*) Утверждаютъ, что никто изъ французскихъ инженеровъ не соглашался выполнить желаніе Наполеона, говоря, что въ короткій срокъ нельзя поставить ямы для работы. Тогда—какой то русскій мужичекъ вызвался, безо всякихъ приспособленій, съ помощью одной веревки, исполнить рискованное предпріятіе. На глазахъ Наполеона и изумленной свиты, онъ очень быстро расклепалъ у яблоса крестъ и спустилъ его по веревкѣ внизъ. Преданіе говоритъ, что Наполеонъ, пораженный такимъ поступкомъ, приказалъ его разстрѣлять какъ вѣрноподданнаго отечеству.

Передъ Кремлемъ расположена огромная Красная площадь, съ Лобнымъ мѣ-

стомъ посрединѣ. Она можетъ быть названа однимъ изъ самыхъ интересныхъ историческихъ пунктовъ Москвы. Здѣсь нѣкогда Іоаннъ Грозный, послѣ знаменитаго московскаго пожара, казнилъ передъ народомъ и здѣсь же, на этомъ же Лобномъ мѣстѣ, совершалъ свои ужасныя казни. Черезъ Красную площадь вступали войска Лже-Димитрія І-го, черезъ нее же вступало ополченіе Мишина и Пожарскаго. Здѣсь совершались торжественныя церковныя шествія; здѣсь говорили посланцы царей съ народомъ, шумѣли раскольники съ Никитой Пустосвитомъ во главѣ и здѣсь же Петръ казнилъ мятежныхъ стрѣльцовъ.

Въ прежнее время, на прострѣсти 91-й саж. отъ Спасскихъ воротъ до Никольскихъ, помѣщалось 15 персей съ кладбищами. Церкви эти были сооружаемы родственниками казненныхъ на Красной площади, почему и назывались — стоящими на крови. Вокругъ, на Никольскомъ и Варварскомъ крестцѣ, расположены были ряды: Иконный, Сайдачный, Колчанный, Луговой, Масляной, Сельдяной и Медовый. Между посольскимъ дворомъ на Ильинкѣ

и Красною площадью, москвичи стриглись и вся улица сплошь была устлана волосами. При Петрѣ І-мъ, здѣсь былъ поставленъ балаганъ для народа, гдѣ было устроено смѣхотворное позорище для народной потѣхи.

Въ 1771 году, во время московской чумы, войска Еропкина стрѣляли отсюда по толпѣ волнующейся черни; а въ 1812 году, императоръ Наполеонъ здѣсь дѣлалъ смотръ своимъ войскамъ.

Красная площадь сообщается съ Кремлемъ черезъ Спасскія ворота, черезъ которыя никто не имѣетъ права пройти и проѣхать, не снявши шапки. Въ древности, здѣсь была Фроловская стрѣльня, т. е. башня съ отверстіями для лучнаго, мушкетнаго и пушечнаго боя. Іоаннъ III перестроилъ ее и надѣясь, сохранившись до нашихъ дней, доказываетъ, что низъ Спасской башни, дошедъ до насъ въ оригинальномъ видѣ. Строилъ ее Петръ Антоній Солари Медіоланецъ, въ 1491 году. Верхъ стрѣльни дѣлался изображеніемъ всадника, вѣроятно — Георгія Побѣдоносца. При Василѣ III надъ воротами появились Спасовъ зикъ, отчего ворота и получили свое названіе. Крыша въ стрѣльнѣ была шатрообразная, — четырехскатная. При



Рис. 102. Никольная Ивана Великаго въ Москвѣ.

Михаилъ Θεодоровичъ, англійскимъ архитекторомъ Гальвеемъ наверху была поставлена восьмигранная башня, съ ци-

рамикальной вышкой и двуглавымъ золоченымъ орломъ. Въ XV столѣтіи на Спасскихъ воротахъ были часы, которые сожжены какимъ то фанатикомъ, какъ пѣмецкое анти-христіанское ухищреніе; царь даже прослезился по этому поводу. Въ 1655 году на башнѣ были поставлены часы, бой которыхъ былъ слышенъ на 10 верстъ. При Петрѣ, мастеръ Гарно устроилъ амстердамскіе часы, въ которыхъ былъ бой съ тапцами. При Аннѣ Іановнѣ верхъ башни сгорѣлъ. Послѣ отечественной войны вздумали къ нимъ придѣлать портикъ коринѳскаго ордера (который потомъ догадались убрать), а по обѣ стороны во-

паго. Прежде здѣсь, на этомъ подворьѣ, стояла деревянная церковь Св. Троицы, называвшаяся иначе Лобною. Въ тотъ годъ, когда Грозный бралъ Казань (1552), умеръ въ Москвѣ Василій Блаженный — юродивый, пользовавшійся большимъ уваженіемъ въ городѣ; (тѣло его было положено подъ соборомъ, а при царѣ Федорѣ Іоанновичѣ обрѣтены его мощи). Огромное событіе покоренія Казани нужно было почтить какимъ либо памятникомъ, возблагодарить Бога за окончательное сверженіе орды, почему Іоаннъ и остановился на мысли Покровскаго собора, какъ церкви всего болѣе приличествующей



Рис. 193. Царь-Колоколъ въ Москвѣ.

ротъ позволили маленькія часовенки для молебна. Черезъ Спасскія ворота обыкновенно двигаются всѣ торжественныя процессіи, при вступленіи въ Кремль. Въ общемъ — архитектуру Спасскихъ воротъ можно признать готическою. Они представляютъ очень любопытный памятникъ, который намъ дорогъ, если не блестящею архитектурною вышностью, то историческими воспоминаніями.

На площади, возлѣ Спасскихъ воротъ, возвышается самое оригинальное и интересное зданіе древне-русскаго водчества — соборъ Покрова Богородицы, извѣстный въ народѣ подъ именемъ Василія Блажен-

на въ Москвѣ, называвшейся домомъ Пресвятой Богородицы. Внутри кремлевской стѣны все пространство было до того переполнено здаціями и садами, что для большаго храма не хватило бы мѣста. Удобѣйшимъ и самымъ виднымъ мѣстомъ для этого была Красная площадь, какъ непосредственно прилегающая къ Кремлю. Зодчій, по всѣмъ вѣроятіямъ иностранецъ, удовлетворилъ прихотливой фантазіи Іоанна, создалъ дивное зданіе, представляющее удивительную смѣсь разныхъ стилей и носящее на себѣ чисто-восточный отпечатокъ. Масса главъ съ многогранными стволами колоколетъ, пестро раскрашенныхъ и

вызолоченных—способна поразить своей чудовищной оригинальностью самую необузданную фантазію. Здѣсь чувствуется отзвукъ индусскихъ нагодъ, индусскихъ фигурныхъ, затѣйливыхъ уступами кверху; мѣстами можно прослѣдить благородныя

которыя сгруппировано нѣсколько церквей, не имѣющихъ между собою сходства, — разныхъ размѣровъ, стилей, цѣтовыхъ и формъ. Нѣтъ ни одной главы, схожей между собою: онѣ то скручиваются винтомъ, то обнимаются чешуею, то окроплены зо-

Рис. 104. "Грандъ-плоцъ" въ Москвѣ. (Успенскій порталъ, Василий Блаженный и памятники Минину и Пожарскому).



очертанія и пропорціи итальянскаго стиля; воздушная мавританская архитектура даетъ себя знать нѣкоторыми деталями; готика и византийскій стиль перенесутся—по крайней мѣрѣ на первый взглядъ. Весь храмъ представляется грудой террасъ, па-

лотыми зубцами, то пестрится многогранными шипками, то готическими валиками возпосается кверху. Варварское великолѣпіе собора дало поводъ знаменитому изслѣдователю архитектуры Куглеру сравнить Василія Блаженнаго съ фантастической



Рис. 185. Москва. Покровский соборъ. (Василій Блаженный)

грунцию колоссальных грибовъ *). На многихъ дѣйствительно вышность собора дѣйствуетъ отрицательно, и они отказываются попить всю прелесть и все самобытное изшество одной изъ оригинальнѣйшихъ построекъ міра. Быть можетъ этому способствуетъ черная раскраска, которой онъ укрытъ сверху до низу. Въ прежнее время вызолоченныя главы Василия Блажнаго должны были давать впечатлѣніе неотрашимое. Въ Покровскомъ соборѣ восемь придѣловъ; изъ нихъ первый, — придѣлъ св. Николая Чудотворца, освященъ былъ при открытіи собора въ 1557 году. Изъ сожалѣнію, до насъ не дошло ни архитектора, который могъ бы быть названъ смѣло гениальнымъ.

Въ царствованіе Федора Иоанновича, когда, какъ выше сказано, открылись мощи юродиваго, къ Покровскому собору была придѣлана новая маленькая церковь, вышцавшая въ себѣ гробъ съ мощами, а отъ этой церкви и весь соборъ получилъ свое названіе. Василий Блаженный сталъ любимымъ царями, настолько же, какъ и Кремлевскіе соборы; здѣсь также какъ и въ Кремлѣ въ помпальные дни раздавалась пышнымъ податка; сюда сносили изъ парскихъ теремовъ всевозможные припасы для кормленія. Вокругъ церкви, на ишертыхъ, лежало множество калѣкъ, слѣпцовъ, респивавшихъ Лазари и Алексѣи-человѣка Вожлаго. Юродивые, конечно, тоже предпочитали этотъ соборъ, считая Василия своимъ патрономъ.

Здѣсь же совершалось знаменитое шествіе на ослиці въ педѣлю Вай, когда изъ Кремля къ Покровскому собору шла тор-

жественная процессія съ зажженными свѣчами, фонарями, крестами, пѣвчими, бѣлыми и черными духовенствомъ, съ патриархомъ и царемъ во главѣ. Войдя въ придѣлъ Входа во Іерусалимъ, царь облачался въ бармы и шапку Мономаха, а патриархъ въ полное свое облаченіе. Читали евангеліе, въ которомъ разсказывается о торжественномъ въѣздѣ Іисуса, причемъ соответственно тексту приводили отъ лобнаго мѣста "осла" или бѣлую лошадь, крытую бѣлою попоной, на которую патриархъ и усаживался бокомъ, съ крестомъ и евангеліемъ въ рукахъ. Концы шелковаго повода держалъ самъ государь, поддерживаемый боярами. Въ процессіи вошли на самую огромную изукрашенную вербу, увѣшанную всякими сластями. Дѣти устилали передъ процессіей путь дорогими матеріями, раздавался повсемѣстный звонъ и процессія снова удалялась въ Кремль.

Въ день Покрова, 1-го октября, и до сихъ поръ совершается крестный ходъ; въ этотъ день въ соборъ ходятъ дѣвушки-пѣвчисты заманивать себѣ жениха и приговариваютъ: "свѣтой Покровъ, дѣвичью главу покрѣй."

Въ прежнее время на Красной площади, и особенно возле Василия Блажнаго, стояли всегда толпы гулячаго духовенства, ругались, бранились и заводили драки, а по ру, за церковью, поросшемъ крапивою и чертополохомъ, подилась земляника и бѣгали дикія собаки. Еще въ прошедшемъ вѣкѣ, въ эпоху знаменитой московской морозной лавы, зашитыя поны, съ калачами въ рукахъ, папирались для всевозможныхъ требъ, пугая панимателей тѣмъ, что коли съ ними въ дѣлѣ не сойдется, они закусятъ калачъ и тогда не будутъ имѣть права служить литургію.

Соборъ значительно измѣнился за время своего трехсотлѣтняго существованія. Въ началѣ XVIII-го вѣка здѣсь было 20 придѣловъ, съ особеннымъ духовенствомъ въ каждомъ; нынѣ же въ двухъ этажахъ собора помѣщается одиннадцать придѣловъ. Мощи Василия Блажнаго лежатъ подъ спудомъ, а въ сосѣднемъ придѣлѣ помѣщаются мощи другаго юродиваго, Іоанна, пользовавшагося большою популярностью въ 1812 году; надъ гробницей его висятъ его вериги и желѣзный колпакъ.

*) Съ легкой руки Куглера тоже заговорили и дрыіе иностранцы. Dr. Herm. Alex. Müller, издавшій въ прошломъ году "Lexikon der Bildenden Künste" (прекрасное изданіе, которое мы можемъ рекомендовать для справокъ), отвѣчаетъ о Вас. Блаж. въ томъ же духѣ. Извѣстный Tissot, издавшій въ Парижѣ описаніе своего путешествія по Россіи (La Russie et les russes, — Paris. 1894) и помѣстившій изображеніе церкви Василия Блажнаго на перенесетъ, во всю силу натуралистныхъ тоновъ, говорить между прочимъ: "A l'aspect de ces dômes taillés en pointe d'ananas, aux côtes en spirales, colorées comme des pulpes de fruits et riquées de lousange d'or, de ces clochers en forme d'artichaut, de cette tour qui ressemble à une asperge supportant un potiron, on se demande si l'on n'a pas devant soi le palais bouffon d'un prince de féerie régnant sur le royaume des légumes;" — отъмы болѣе тѣмъ варварскій! Конечно всюду повторытъ сомнительный разсказъ о томъ, что Грозный ослѣпилъ зодчаго, который заявлялъ, что онъ можетъ построить храмъ еще лучшій.

IX.

Теперь намъ надо разсмотрѣть еще нѣсколько московскихъ церквей, болѣе или менѣе интересныхъ, изъ которыхъ на первомъ планѣ нужно поставить Покровский соборъ въ Филіяхъ. Филіи, небольшое село на Можайской дорогѣ, отличающееся своими живописными окрестностями, которые славятся по Москвѣ подѣ именемъ русской Швейцаріи. Мазилово, Купцово и Филіи расположены на горной возвышенности, по крутымъ берегамъ Москвы-рѣки. Филіи, въ числѣ другихъ имѣній, были подарены царемъ Алексѣемъ боярину Нарышкину; тамъ и была воздвигнута церковь, въ концѣ XVII вѣка, по своей архитектурѣ могущая встать вровень съ лучшими памятниками нашего зодчества. Фасады въ высшей степени своеобразны и вѣроятно въ свое время, когда еще не было сдѣлано тѣхъ измѣненій, о которыхъ было говорено выше, давали совершенно законченнаго впечатлѣнія. До сихъ поръ внутри храма есть много старинныхъ иконъ, украшенныхъ драгоценными каменьями и даже стихотворными надписями. Въ ризницѣ есть евангеліе, печатанное въ Москвѣ въ 1689 году, и полотенце работы царицы Наталіи Кирилловны, шитое золотомъ и шелкомъ. Говорятъ, что Петръ любилъ бывать въ Филіяхъ и пѣть на клиросѣ. Въ церкви устроено царское мѣсто, здѣсь же, во время отечественной войны, останавливались французы, устроивъ изъ церкви коюшню и кухню.

Въ самой Москвѣ въ XVII столѣтіи считалось до 2000 церквей, — количество едва ли преувеличенное, такъ какъ каждый бояринъ желалъ имѣть свою домовую церковь; въ городѣ находилось множество монастырскихъ подворій и часовни на всѣхъ перекресткахъ. Всякое горестное или радостное событие въ семьѣ, дѣлалъ обѣтъ, преступленіе — вызывали постройку небольшихъ деревянныхъ церквей, противъ которыхъ возстала Никонъ, считая ихъ неудобнымъ матеріаломъ для пожара. Чешуйчатый гонтъ крышъ, часто ярко вызолоченный, хитрыя черепицы, длинныя узкія окна, едва пропускавшія сквозь рѣшетки дневной свѣтъ, алтари съ сидомъ на сѣверъ, вычурныя колокольни, съ пролетами, — все это, въ XVII вѣкѣ, дало самобытный стиль, представители котораго дошли до нашего времени по всей пестротѣ стариннаго великолѣпія.

Увѣряютъ, что до патріарха Никона всѣ церкви на Москвѣ были одноглавы, и только по его приказанію, къ нимъ было прибавлено четыре малыхъ главы, долженствующихъ изображать четырехъ евангелистовъ; едва ли это достоверно, — на Руси и до Никона бывали пятиглавы соборы. Иностранцы (Олеарій, папр.) приходили въ ужасъ отъ знона московскихъ колоколенъ, говорилъ, что только варварское русское ухо можетъ быть къ нимъ пріучено.

Въ глухомъ Грузинскомъ переулкѣ находится храмъ Грузинской Богоматери, главный престолъ котораго поставленъ въ честь Св. Троицы. Украшенный кокошниками, индійскими луковичами, готическими башнями, онъ можетъ быть названъ однимъ изъ красивѣйшихъ храмовъ Москвы. На Ильинкѣ есть не менѣе замѣчательный храмъ Николая Чудотворца, называемый — „что у Большаго Креста“. Самой замѣчательною пещью этой церкви является большой крестъ съ 36-ю мощами въ верхнемъ концѣ, 46-ю въ нижнемъ и 74-мя въ поперечной перекладнѣ; тутъ есть частицы мощей царя Константина, князя Владиміра, Маріи Египетской, Маріи Магдалины и т. д.

На западъ отъ Кремля разстилается широкое Дѣвичье поле, на которомъ, по преданію, дѣлалъ выборъ дѣвицъ, посылаемыхъ въ орду, въ видѣ данн. Съ одной изъ сторонъ прилегаетъ къ полю Ново-Дѣвичій монастырь, основанный въ 1525 году; построенъ онъ былъ въ память отпугнута отъ враговъ Смоленска. Соборный храмъ монастыря имѣлъ престолъ Смоленскій Богоматери Одіитріи, концы которой была спита еще при митрополитѣ московскомъ Іоаннѣ. Первой настоятельницей монастыря была Елена Дѣвочкина, отъ которой нѣмѣ и происходятъ названіе самого монастыря. Много историческихъ воспоминаній связано у насъ съ этимъ монастыремъ, еще бодро стоящимъ и доселѣ съ своими крѣпостными башнями-бойницами. Здѣсь, во время крестнаго хода, на храмовомъ праздникѣ, митрополитъ Филіппъ, собиравшій читать евангеліе, замѣтилъ на одномъ изъ державихъ опричникъ неснятую шапку и сдѣлалъ замѣчаніе царю, что и послужило поводомъ ссылки его, а потомъ и смерти. Въ Ново-Дѣвичій монастырь удалился вдовецъ супруга Феодора Ивановича, царя Ирины, и събѣжавъ къ ней пришелъ сюда братъ ея Борисъ; здѣсь его убила вся Москва, съ духовенствомъ во главѣ, пріять бранды пролетіи, которыя онъ держалъ въ теченіи всего царствованія Феодора. Въ



Рис. 186. Москва. Церковь Грузинской Богоматери.

эпоху смутнаго времени, когда Москва была залита поляками, здѣсь временно находилась Ксенія Годунова, которую потомъ отправили въ Суздаль. *)

Съ подареніемъ династіи Романовыхъ, монастырь продолжалъ пользоваться вни-

миваніемъ колоколовъ. Огромный интересъ представляетъ Ново-Дѣвичій монастырь въ эпоху стрѣлецкихъ мятежей.

Сюда была удалена царевна Софья; тамъ она отлично обставилась, имѣя полный жизненный комфортъ, но не силь-



Рис. 187. Новодевичій монастырь въ Москвѣ.

маніемъ высокихъ особъ, и царевны, дочери цари Алексѣя, тѣшили здѣсь переселеніемъ.

*) Кажется, тутъ же была и титулярная королева Ляониска—Марья Владиміровна.

выѣзжать изъ монастыря и при стѣнѣ видѣться, кромѣ своихъ сестеръ и тетокъ, и то въ болѣе праздники. Она, воспользовавшись поѣздкой брата за границу, опять завела сношенія съ мятежниками, что принудило Петра возвратиться возможно

скорѣе и казнить 1500 стрѣльцовъ; 230 изъ нихъ, оказавшихся по розыску главнѣйшими зачинщиками, были казнены передъ Ново-Дѣвятинымъ монастыремъ, а трое изъ нихъ, подписавшихъ царевнѣ прошеніе о вступленіи на царство, были со свѣтками въ рукахъ повѣшены у самыхъ окопъ ея келии. Розыскъ, на которомъ не была строго опредѣлена степень ея участія въ бунтѣ, повелѣлъ во всякомъ случаѣ къ тому, что она была пострижена подъ именемъ Сусанны и Петръ запретилъ пускать въ монастырь даже пѣлчихъ: „поютъ и старицы хорошо, лишь бы вѣра была, а не такъ, что въ церкви поютъ—*Спасиотъ быдѣ*, а на паперти дельги на убійство даютъ.“ Софья умерла въ юлѣ 1704 года, была погребена въ томъ же монастырѣ. Тутъ же находится гробница дочерей цари Іоанна и Алексѣя и царицы Евдокіи Лопухиной, первой супруги Петра Великаго. Соборный храмъ величественъ и огроменъ; сюда прѣѣзжалъ въ 1812 году, Наполеонъ осматривать монастырь, который хотя и былъ занятъ непріателемъ, но служба въ которомъ не прекращалась съ дозволенія империанскаго короля. Выступивъ изъ монастыря, французы зажгли фитили, предложенные къ пороховымъ погребокѣмъ для взрыва обители, но, благодаря твердости характера и находчивости монахини Сарры, страшный взрывъ былъ предотвращенъ: она выскочила со своими подружками потушила и залила всѣ тлѣвшіеся фитили.

Нельзя не упомянуть, при перечисленіи московскихъ святыхъ, о Троице-Сергіевской лаврѣ, предметѣ усиленнаго поклоненія со стороны всей Руси, твердомъ оплотѣ въ гонимую лихолѣтій. Основанный св. Сергіемъ Радонежскимъ, удалившимся въ пустынь, изъ богатаго боярскаго семейства, принадлежавшаго къ высшему обществу, она съ самыхъ первыхъ дней своего существованія проявила могучую силу духа. То было время, когда духовенство и монашество дѣйствовали за одно съ великими князьями въ дѣлѣ политическаго правленія страной. Христіанство было оплотомъ противъ татаръ, угнетавшихъ Русь, и задаче великихъ князей—свергнуть съ себя постыдное иго, раздѣлилась съ огромнымъ воодушевленіемъ и чернымъ духовенствомъ. И монахи, и дипломаты, и военный поборникъ и идеалъ—преподобный Сергій былъ центромъ кружка, готового во что бы то ни стало добыть государственную независимость. Не даромъ къ нему прѣѣхалъ изъ Москвы великій князь Дмитрій Ивановичъ, передъ походомъ противъ Мамаю. Огненныя рѣчи

и взоры двухъ шюковъ, сидѣвшихъ за общемо трапезою, не скрылись отъ зоркаго глаза Дмитрія: онъ понялъ какая кровь бьется подъ черными рясами и просилъ Сергія отпустить съ нимъ изъ войско Ослябя и Пересвѣта. Безспорно, шюки лавры были лучшими передовыми людьми своего вѣка, къ нимъ ходили на поклонъ не только богомольцы, но и великіе князья. Всѣ знали, что монахи послужатъ за государство не одними благословеніями и молитвами, а и дѣломъ, если доведется. Смутное время подтвердило это убѣжденіе: Троицкая лавра была единственнымъ пунктомъ, не сдавшимся врагамъ, крѣпко отстаивавшимъ русскую вѣру и укрѣплявшимъ народный духъ всемістною разсылкою грамотъ.

Крѣпостная стѣна пачата была въ лаврѣ еще при царѣ Иванѣ Васильевичѣ; строили ее монастырскіе крестіане, а каменъ и известь брали въ ближайшихъ волостяхъ. Протяженіе монастырской стѣны съ двѣнадцатью башнями превосходило 550 сажень. На башняхъ было 90 огнестрѣльныхъ орудій; на водной башнѣ помѣщался мѣдѣй котелъ въ 100 педеръ, въ которомъ варили смолу для обливанія непріятеля во время приступа. Огромное количество народа, которое укрывалось въ монастырѣ, потому, послѣ снѣгитъ осадъ, сохранило глубокую признательность и уваженіе къ мѣсту свѣщеннаго оплота. Съ этихъ поръ постоянно въ лаврѣ начинаютъ воздвигаться новыя храмы и зданія. Послѣ бѣгства Петра въ лавру были устроены въ монастырѣ царскіе чертоги для приема государей на случай житія ихъ въ монастырѣ.

Главный соборный храмъ пр. Троицы возведенъ изъ бѣлаго мрамора, а глава его вызолочена черезъ огонь Іоанномъ Грознымъ. Иконостасъ въ храмѣ итиллрусский, сперва былъ обложенъ серебромъ, а потомъ вызолоченъ. Надъ престоломъ воздвигнута сѣнь на четырехъ круглыхъ столбахъ, на которые потрачено серебра 6 пуд. 30 фун. Вообще утварь лавры отличается массивностью; дарохранительница сдѣлана изъ 9 фунт. золота и 32 фунт. серебра; за престоломъ есть седмисвѣчникъ, въ видѣ цѣлаго дерева съ вѣтвями, весъ изъ серебра. Рака, въ которой починаютъ мощи основатели лавры, сдѣлана изъ серебра Іоанномъ Грознымъ, а серебряными сѣнь надъ пею устроена Анной Іоанновной. Русскія стѣны храма произведена подъ руководствомъ Андрея Рублева.

Остальные церкви лавры менее замѣ-
тельны, но изъ нихъ можно отмѣтить
Успенскій соборъ, въ которомъ погребены
королева ливонская Марья Владиміровна
съ дочерью Евдокіей, а на паперти семьи
Годуновыхъ, о чемъ говорилось выше. Ин-

хранилось много драгоценныхъ, замѣатель-
ныхъ вещей, изъ которыхъ отмѣтимъ:
крестъ, присланный патриархомъ царь-
градскимъ, утварь принадлежавшая пре-
подобному Сергію, множество писан-
ныхъ евангелій, священныя сосуды, поз-



Рис. 188. Воскресенскій монастырь (Новый Іерусалимъ) близъ Москвы.

тересна также монастырская трапеза, гдѣ
въ торжественные дни утверждаются со-
борные столы. Колокольная монастырская
огромная; изъ колоколовъ—колоколъ Царь,
вѣсомъ 4000 пудъ, самый большой коло-
колъ въ Россіи. Въ монастырской ризницѣ

духи, покровы, плащаницы, вклады царей,
царицъ, царевичей, князей, бояръ и проч.
На одной изъ митръ есть рубинъ, оцѣ-
ненный въ 20000 рублей. Замѣательна
панатія изъ агата, въ которой натураль-
ное сочетаніе цвѣтовъ камней даетъ со-

четице Распятія и молящихся возлѣ него.

сѣверѣ, до монастырей побережья Крыма; это можетъ служить матерьяломъ для отдѣльнаго сочиненія. Теперь намъ надо перейти къ бѣглому обзору византийской живописи, выяснитъ ея связь съ живописью нашей.

Рис. 189. Москва. Церковь Николая Чудотворца (что у Большаго преста).



Х.

Мы не можемъ останавливаться на описаніи той массы монастырей, которые раскиданы по обширной площади Европейской Россіи, отъ Соловецкой обители, на

Наши археологи обыкновенно различаютъ три пошиба древней живописи. Пошибъ Новгородскій, съ большими пробѣлами на платныхъ, чисто греческій. Московскій пошибъ съ золотомъ, и суздальскій съ пробѣлами въ видѣ топенькихъ

бликовъ. Но несомненно то, что всѣ эти пошибы представляютъ самые значительные варианты византийскаго искусства.

Выше было указано на то, что въ первую эпоху христіанства, въ живописи пре-

въ спокойномъ колоритѣ, и въ компоновкѣ фигуръ, и даже въ той недвижной торжественности и благородствѣ, которыми запечатлѣны эти произведенія. Послѣ паденія Рима, искусство тѣмъ слабѣетъ, центръ



Рис. 190. Симоновъ монастырь въ Москвѣ.

обладала символика. До VIII-го вѣка допускались аллегорическія изображенія луны и солнца въ видѣ символовъ, олицетвореніе Рима, Византіи, вѣтра—въ видѣ дующихъ ангеловъ и пр. Тонкое чувство антиковъ, иногда связывается и здѣсь, и

его переносится въ Византію, гдѣ оно, идя по слѣдамъ римской школы, усваиваетъ себѣ новые взгляды, вкладываетъ въ живопись новый духъ. Отличительныя черты характера Византіи—нѣкоторая сухость и тонина фигуръ. Всѣ пропорціи узки, драпировки

натянуты, иногда въ сборкахъ словно прихвачены гвоздями. Недовольствуясь рѣзкимъ контрастомъ цѣтотъ, иконописцы вводить анти-художественный элементъ золота, который употребляется не только на фонѣ для ореоловъ, но и въ драпировкахъ. Въ церкви С.-Виталле есть изображеніе императора Юстиніана, его супруги и двора съ цѣлой путаницей ногъ и тѣмъ неестественнымъ поворотомъ всѣхъ фигуръ en face, который можно видѣть въ натурѣ, развѣ только, когда оперный хоръ несетъ на авансценѣ. Художникъ отдѣлаетъ детали, увлекается выработкою тѣхъ или другихъ узоровъ, при чемъ заботится не о томъ, чтобы костюмъ былъ богатъ, а чтобы краски поражали роскошью потраченного матерьяла. Мозаики Св. Софіи, въ настоящее время, какъ извѣстно, замазаны, но при послѣдней ея передѣлкѣ, временно онѣ были открыты и съ нихъ успѣли снять копіи. Изъ открытыхъ изображеній извѣстно болѣе всего изображеніе императора, склонившагося передъ трономъ Господнимъ. Императоръ изображенъ съ бородою, поза его очень пеловка и мѣлана; протянуты руки съ сжатыми пальцами выражають обычное въ византийской живописи движеніе мольбы. Спаситель сидитъ на великолѣпномъ тронѣ, инсанномъ съ очень слабымъ знаніемъ линейной перспективы; слѣва изображенъ архангелъ Михаилъ въ медальонѣ, а направо, въ такомъ же медальонѣ, Богоматерь. Всѣ мозаики сдѣланы на золотомъ фонѣ, и нѣкоторыя изъ нихъ напоминають живописны катакомбъ. Въ Римѣ есть изображеніе (въ бышемъ армянскомъ баптистеріумѣ, S. Maria in Cosmedin) Крещенія, причежъ Иорданъ олицетворенъ въ видѣ старика, держащаго въ одной рукѣ вѣтвь, а другой какъ бы привѣтствующаго крещаемого; Христосъ, совсѣмъ еще мальчикъ, стоитъ до чреслъ въ водѣ, надъ нимъ голубь, изображенный въ планѣ, а правѣе—Іоаннъ Креститель, съ кривымъ посохомъ и въ той обычной позѣ,—съ подогнутою слегка правую ногу и наклономъ всего корпуса впередъ, который стала стереотипной и трактуется у насъ до сихъ поръ чуть ли не въ каждой церкви на хоругвяхъ. Вокругъ сцены крещенія идетъ полкъ, расписанный фигурами двѣнадцати апостоловъ, весьма однообразными, отдѣленными одинъ отъ другаго маленькими пальмами. Всѣ они стремятся къ престолу, на которомъ водруженъ крестъ. Вообще на всѣхъ церковныхъ изображеніяхъ и въ фигурахъ и складахъ еще чувствуется римлянинъ и грекъ... И

прическа, и борода иногда въ совершенствѣ передають римскій типъ, особенно на нѣкоторыхъ рукописныхъ миниатюрахъ. *)

Для массы народа, иконы замѣнили прежнія фетиши язычества, онѣ стали считаться оружіемъ противъ дьявола. Особенно изображеніе креста считали пеньюсимымъ для него и крестъ стали употреблять какъ амулетъ. Люди, стоявшіе во главѣ просвѣщенія, смотрѣли на всѣ священные изображенія какъ на обстановку, располагающую къ молитвѣ, и думали, что для народа они могутъ служить напоминаніемъ тѣхъ или другихъ свлщенныхъ событій.

Многія изъ изображеній, еще въ періодъ язычества, отличались способностью двигаться: Минерва потрлсала копьемъ, Венера плакала, ипые боги вращали глазами. Священные изображенія, источающіе кровь, были только продолженіемъ стараго идолопоклонства: послѣднее слишкомъ глубоко пустило свои корни, и понерхностно коснувшееся народа христіанство было только помпильною вѣрой. Семь столѣтій непрерывныхъ апостольскихъ трудовъ не вывели чернь изъ прежняго состоянія; церковь даже покорялась народу въ дѣлѣ свлщенныхъ изображеній: чернь ихъ настоятельно требовала. Въ VI-мъ вѣкѣ, иконописцы получили самое широкое развитіе, и конечно образъ въ глазахъ народа не отличался отъ самаго божества.

Когда христіанство пришло въ примое столкновение съ магометанствомъ, почпа для иконоборства было уже подготовлено. На престолѣ былъ Левъ Исавріецъ, родопачальникъ новой византийской династіи. Подъ вліяніемъ магометанъ, не признававшихъ никакихъ изображеній божества, и евреевъ, издавна съ отвращеніемъ взирающихъ на каждую статую и картину какъ на идоловъ, самъ иено представляли весь фетишизмъ чисто вѣщнаго поклоненія, Левъ явился прмымъ противникомъ иконъ. Онъ приказалъ убрать статую Спасителя, которая пользовалась особымъ поклоненіемъ со стороны народа. Когда царскій служитель приставилъ лѣстницу и съ топоромъ поднялся кверху, толпа женщинъ кипулась на него и убилла. Пришлось призвать войска и дѣло кончилось бойней. Льва обвинили какъ врага христіанства, какъ послѣдователя магоме-

*) Какъ напр. изображеніе евангелиста Луки въ четвероевангелии IX вѣка, вывезенномъ съ Афонской горы. См. Горпостасова, лекціи Визант. искусства.

танъ и евреевъ. Въ аристократическихъ слояхъ византийскаго общества царствовали или негѣріе, или полнѣйшая религиозная апатія; астинныхъ, лучшихъ христіанъ было мало. Императоръ Константинъ, выказывавшій полнѣйшее пренебреженіе къ религіи тѣмъ, что ослабленнаго и опозореннаго патріарха снова возпряталъ къ должности, созвалъ въ 754 году Константинопольскій соборъ, который наименовалъ себя седьмымъ вселенскимъ. На соборѣ этомъ единогласно было опредѣлено: всѣ символы и изображенія кромя символа евхаристіи считать еретическими, видоизмѣненной формой того же язычества.

мощи, бичевалъ патріарха, обривъ ему брови, выпелъ на посмѣяніе на арену цирка, въ рубашкѣ безъ рукавовъ, а потомъ казнилъ его и на мѣсто его посадилъ евнуха. *)

Иконоборство продолжалось при сынѣ Константина, Львѣ, но жепя его Ирипа, захватившаго послѣ него власть, установила прежній порядокъ. Новый, созданный ею соборъ объявлялъ, что предшествовавшій соборъ составляли безумцы и безбожники; поклоненіе иконъ снова было возстановлено,—и снова пало въ правленіе Льва Армянина. Его преемникъ, Михайлъ отнесся къ дѣлу иконоіи совершенно равно-



КОНСТАНТИНОПОЛЬСКИЙ СБОРЪ
 пхнѣи. Подпѣвъки отлашеніе. Рѣшнѣе изъко
 нарнцѣе съсѣдословіе, Нзъранѣе тоѣхъ пнѣи.

Рис. 191. Миниатюра XVII в. — Диопуть москвовоникъ справщниковъ.

Всѣ статуи и иконы должны быть вынесены изъ храмовъ, и тотъ, кто осмѣлится подворить ихъ снова на прежнее мѣсто, предается анаемѣ.

XI.

Монашество возстало: императора обвиняли, какъ попаго Юліана Отступника. Борьба была самая грозная. Никакія казни не могли помочь. Видя невозможность борьбы, Константинъ рѣшился на самое уничтоженіе монашества: онъ выгналъ монаховъ изъ монастырей, повывадалъ монахинь замужъ, сжегъ иконы, статуи и

душно: онъ не вѣрилъ ни въ дьявола, ни въ воскрешеніе мертвыхъ, ему было рѣшительно все равно, поклонится народъ иконамъ или нѣтъ,—онъ просилъ патріарха не обращать на это никакого вниманія, и забыть всѣ опредѣленія и Никейскаго, и Константинопольскаго соборовъ.

Но монашество было сильнѣе императоровъ; послѣ борьбы, тянувшейся сто двадцать лѣтъ, иконы снова были возстановлены; церкви, расписанныя изображеніями животныхъ и птицъ, снова покрывались иконописью.

*) Драптеръ.

Монашество, стоявшее на стороне народа и во главе его, в эпоху иконоборства не имело в сущности ничего общего с священно-служителями—жрецами. В глубокой древности, в Индии, как мы знаем, существовали аскеты, удалявшиеся из

лей учении Христова в уединенныя мѣста. Молитва была для нихъ жизнью и пищей, потребности же тѣла были ограничены до крайности. Сухіе плоды, хлѣбъ и вода,—вотъ все что они позволяли себѣ; теплая вода считалась уже роскошью. Индійскія теоріи вѣчнаго созерцанія Божества сами собой заставляли вѣрныхъ поклонниковъ, для уподобленія Богу, заняться самосозерцаніемъ. Такой взглядъ перешелъ и къ отшельникамъ христіанства,—появились такія дѣлности, какъ Симеонъ Столпникъ, въ молодости много разъ покушавшійся на самоубійство и тридцать лѣтъ проведеншій на першинѣ столба, съ площадкой въ одинъ квадратный футъ, прикованный на своей высотѣ желѣзною цѣпью. Подражатели ихъ были и у насъ. Около пустынной келіи какого нибудь аскета собиралось нѣсколько товарищей и извѣщали желаніе раздѣлить его благочестіе и суровую жизнь. Общжитіе породило киновіи, послужившія началомъ монастырскаго житія. Монастыри привлекали къ себѣ отшельниковъ настолько, что въ одномъ Египтѣ насчитывалось ихъ болѣе ста тысячъ. Чудесный климатъ много помогалъ строгому выполнению обязанностей сухобденія и отрѣшенія отъ всякаго комфорта. Безчисленное множество отшельниковъ скончилось по берегамъ Чернаго моря.

„Наступилъ инѣ, когда, по выраженію одного писателя, отъ грубаго плетенія циновокъ и корзинокъ, монахи перешли къ списыванію рукописей и запятію музыкой.“ Монастыри стали руководителями поселенцевъ. Босые монахи съ капишономъ, скрывающимъ отъ нихъ взоръ соблазна міра, обратили окрестности своихъ монастырей въ роскошныя сады и дивныя поля. Они не имѣли права бѣги монастыря, довольствуясь исключительно пищей въ обители. Мы увидимъ далѣе млініе, которое оказали они на искусство и въ какой огромной зависимости отъ

церковныхъ принциповъ стало искусство въ Римѣ въ славію эпоху полнаго развитія величайшей по чистотѣ духа школы, кульминаціонной точкой которой былъ Рафаэль Санціо изъ Урбино.

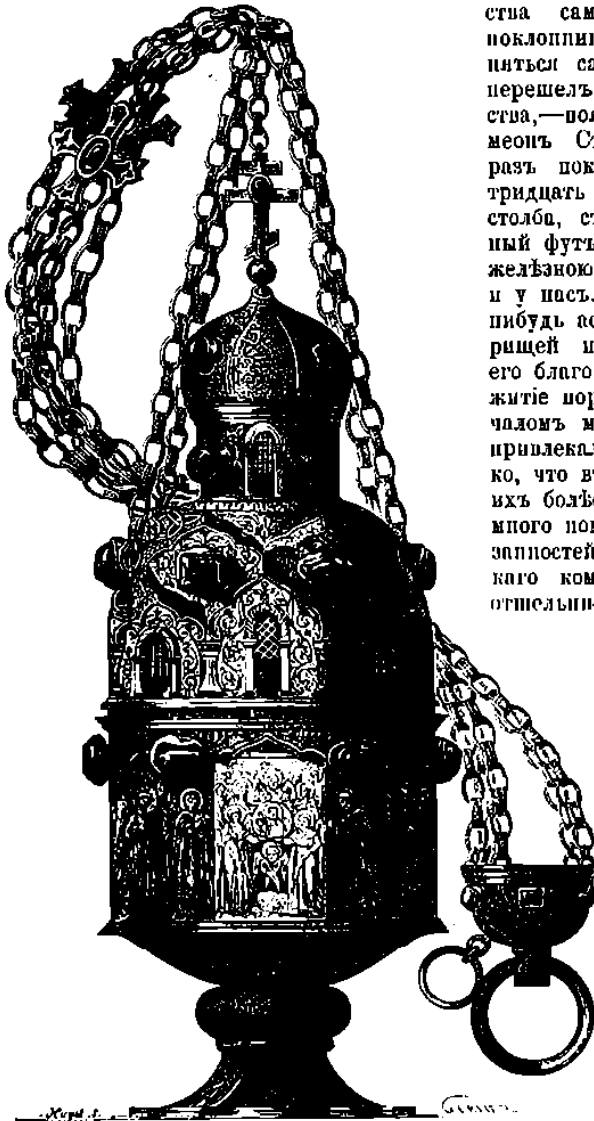


Рис. 182. Золотое надіало Архангельскаго собора (начало XVII вѣка.)

шумныхъ городовъ въ пустыню. Подобно имъ, такую же жизнь вели іессейне въ Іудеѣ и жили въ пустынѣ, какъ „сотоварищи пальмы“. Христіанская религія, сильнѣе чѣмъ какая нибудь, отвергающая суету жизни, заставила уходить ревните-



XII.

Но намъ еще надо покончить съ Востокомъ.

Когда, отрѣшившись отъ Византіи, Западъ пошелъ самостоятельной дорогой, мы видѣли, какъ крѣпко византійскій элементъ привился на востокъ, захвативъ всю огромную плоскость сарматской низменности. Послѣ гоненій на иконы, христіан-

ская восточная живопись возродилась съ новыми взглядами и основами. Гоненія и муки находили прямую аналогію въ страданіяхъ Спасителя, которыхъ не рѣшалась изображать живопись ранняго періода. Какъ прежде Богъ являлся только символомъ и царемъ славы, могучимъ существомъ, которое правитъ міромъ и человекомъ, такъ теперь Христосъ сталъ появляться въ человѣческомъ обликѣ, страдающимъ на крестѣ. Искусство классическое избѣгало всякаго реального проявленія страданія, и произведенія въ родѣ Лаокоона могутъ считаться исключительными. Классическія традиціи едва чувствовались, подавлены символисткой. Постепенно начали вырабатываться типы Богоматери, Христа и апостоловъ. У святыхъ появлялась борода; для каждого святаго изъ отдѣльности вырабатывался канонъ. Отъ этой эпохи до насъ дошли замѣчательныя рукописи, украшенныя вѣтвями, дѣланнми кистью. Въ Парижѣ, въ публичной библиотекѣ, есть драгоценный фоліантъ проповѣдей Григорія Назіанскаго, второй половины IX-го вѣка, съ миниатюрами прекрасной работы. Въ Ватиканѣ есть тоже подобныя фоліанты, съ условными пейзажами. Миниатюры эти служатъ отличнымъ пособіемъ для изученія костюма, обычаевъ и зданій, представляя вообще драгоценный матеріалъ для художника и историка.

До насъ въ сущности дошло много иконъ византийскаго стиля; не только въ Греціи, но и у насъ на Руси, есть множество образовъ X-го вѣка и даже болѣе ранняго періода. Москва, Смоленскъ, Кіевъ, — всѣ они обладаютъ этими старыми, сильно пострадавшими, разрушающимися все болѣе и болѣе иконами, крытыми темнымъ лакомъ и пользующимися большимъ уваженіемъ со стороны богомольцевъ. Собственно канонъ иконописной живописи былъ выработанъ въ X—XI вѣкѣ; художники выискиваютъ идеалъ, и выработавъ его, начинаютъ только повторяться. Канонъ этотъ дѣлается обязательнымъ настолько, что строго на строго запрещается малѣйшее отступленіе отъ развѣ намѣченнаго изображенія. Подобное явленіе мы видѣли и въ Египтѣ: оно должно существовать всюду, гдѣ есть условное искусство. Чѣмъ можно отличить Апостола Марка отъ Апостола Матіѣя, если не придать имъ соответствующихъ атрибутовъ, къ которымъ уже приучены богомольцы? Такимъ образомъ опредѣлялись лѣта изображеннаго лица, цвѣтъ волосъ, бороды, прическа, риза, обстановка и надинки. Являются такъ называемые *подлинники* — образцы разныхъ редакцій. Живопись алфреско по сырой извести, требующая быстроты работы, такъ какъ развѣ написаннаго поправитъ уже нельзя, расписывалась не однимъ, а развѣ многими художниками, причемъ одинъ намѣчалъ контуры, другой ихъ рисовывалъ и накладывалъ краски, третій набрасывалъ блики, а два помощника растирали краски и набрасывали известъ. Дидронъ (редакторъ *Annale archéologique*) рассказываетъ, что онъ видѣлъ на Афонѣ, какъ до сихъ поръ практикуется подобная живопись. Огромная фреска, изображающая Спасителя и одиннадцать апостоловъ, въ натуральную величину была написана художникомъ съ помощниками въ какихъ нибудь два часа. Композиція не была подготвлена заранее, да и варіировать развѣ положенные каноны было воспрещено; имѣла свобода художественнаго творчества была изгнана, оставалось только механически воспроизводить соответствующіе предѣлы изображенія. Византийская скульптура, при общемъ отвращеніи отъ статуй, не могла, конечно, процвѣтати; и въ постановленіи православной церкви, отнюдь не дѣлать для храмовъ статуй, — мы и должны искать причины того, что волеи никогда не процвѣтало, ни въ христіанской Греціи, ни у насъ.

Первые мастера и живописцы, пришед-

шіе на Русь, были византийцы, приглашенные киевскими строителями церквей для расписыванія храмовъ. Оставивъ послѣ себя греческіе подлинники, они дали образецъ русскимъ художникамъ. Талантливая подражательность русскихъ скоро сказалась, — и нашимъ первымъ живописцемъ, о которомъ мы имѣемъ свѣдѣніи, былъ печорскій инокъ преподобный Аліній. Легенда рассказываетъ, что иконы его не сторажи въ огнѣ и что во время болѣзни его, ангелъ Господень дописывалъ за него образа. Въ XV-мъ вѣкѣ появился знаменитый художникъ, андроньевскій инокъ — Андрей Рублевъ, составившій цѣлую дружину — артель иконописцевъ, подъ управленіемъ старосты. Высшее духовенство смотрѣло на иконописъ, какъ на дѣло большой важности, какъ на дѣло богоугодное. Мы знаемъ, что Петръ, митрополитъ кievскій, перенесшій метрополию изъ Владиміра въ Москву, былъ живописецъ и иконы его хранились въ Кремлѣ и до сихъ поръ. Канонами нашей живописи стали образы Андрея Рублева (расписавшаго Троице-Сергіеву Лавру.) Иконописью не дозволялось заниматься людямъ дурнаго поведенія, или не привыкшимъ къ живописи. Ризское вліаніе, черезъ Новгородъ и Иконъ достигши Москвы, сказалося въ дѣлѣ техники настолько сильно, что столѣтній соборъ, устроенный Іоанномъ IV-мъ, потребовалъ отъ живописцевъ, чтобы они держались старыхъ образцовъ.

Въ концѣ XVI-го вѣка у насъ явилось два новаго живописи, — *московскій*, строгаго стиля, не отличающійся прежнею черною краскою, и *строгановскій*, отличавшійся яркостью красокъ и золота. Царь Алексѣй Михайловичъ, которому не было чуждо вліаніе запада, вызывалъ изъ заграницы искусныхъ мастеровъ, въ обученіе которымъ и были отданы русскіе ученики. Болѣе свѣтлый колоритъ и правильный и изящный рисунокъ сдѣлались отличительными чертами новаго поколѣнія художниковъ. Артельными начала и здѣсь царствовали по сей силѣ: раздѣленіе труда практиковалось постоянно по всей силѣ: одни „знаменщики“ писали спеціально лики, другіе „доликовщики“ писали ризы, третьи „травники“ расписывали пейзажъ и орнаментъ. Хорошіе мастера получали „жалованье“ отъ государя: земли, кафтанъ и проч. Вліаніе итальянской свѣтлой школы сказалося весьма сильно на домовыхъ церквахъ бояръ Голицина и Матвѣева. Русскіе мастера стали подражать имъ и совершенно подпали итальянской

ханеруѣ. Никонъ отлучилъ ихъ отъ церкви, приказалъ иконы сжечь и за образцы велѣлъ брать древнія иконы греческаго стиля. Вскорѣ появились переводы съ греческаго того канона живописи, о которомъ было говорено выше. Книжки эти

ея (см. февраль 11-го) на концѣ раздвоилась; риза сшитыи ескал крещатал, въ рукавѣ евангеліе и пр."

Петръ Великій подтвердилъ, чтобы синодъ, заѣздившій патріарха, наблюдалъ за писаніемъ иконъ по древнимъ подлинникамъ,

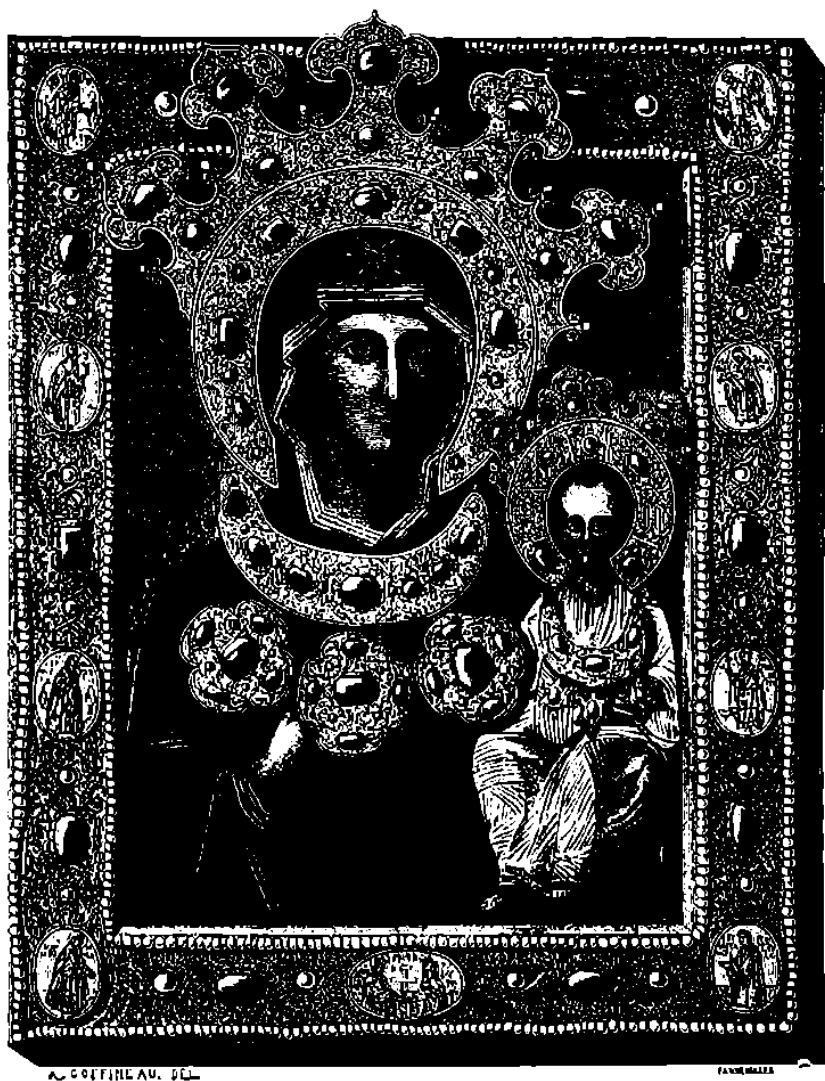


Рис. 194. Икона Смоленской Богоматери (Одигитри) въ московскомъ Архангельскомъ соборѣ.

служать для пользованія иконописцевъ и въ наше время. Призбромъ описанія можетъ служить такой списокъ примѣтъ: „Септибръ 3-го священно-мученика Апфима-епископа. Св. Апфимъ возрастомъ старъ, подобіемъ сѣдъ, бѣда, акы Власъ-

и главное завѣдываніе иконою живописью поручилъ Ивану Зарудневу.

Изъ древнихъ иконъ, пользующихся наибольшимъ уваженіемъ въ Россіи, надо отмѣтить заирестольныя иконы Спасителя и Божіей Матери въ Успенскомъ соборѣ мо-

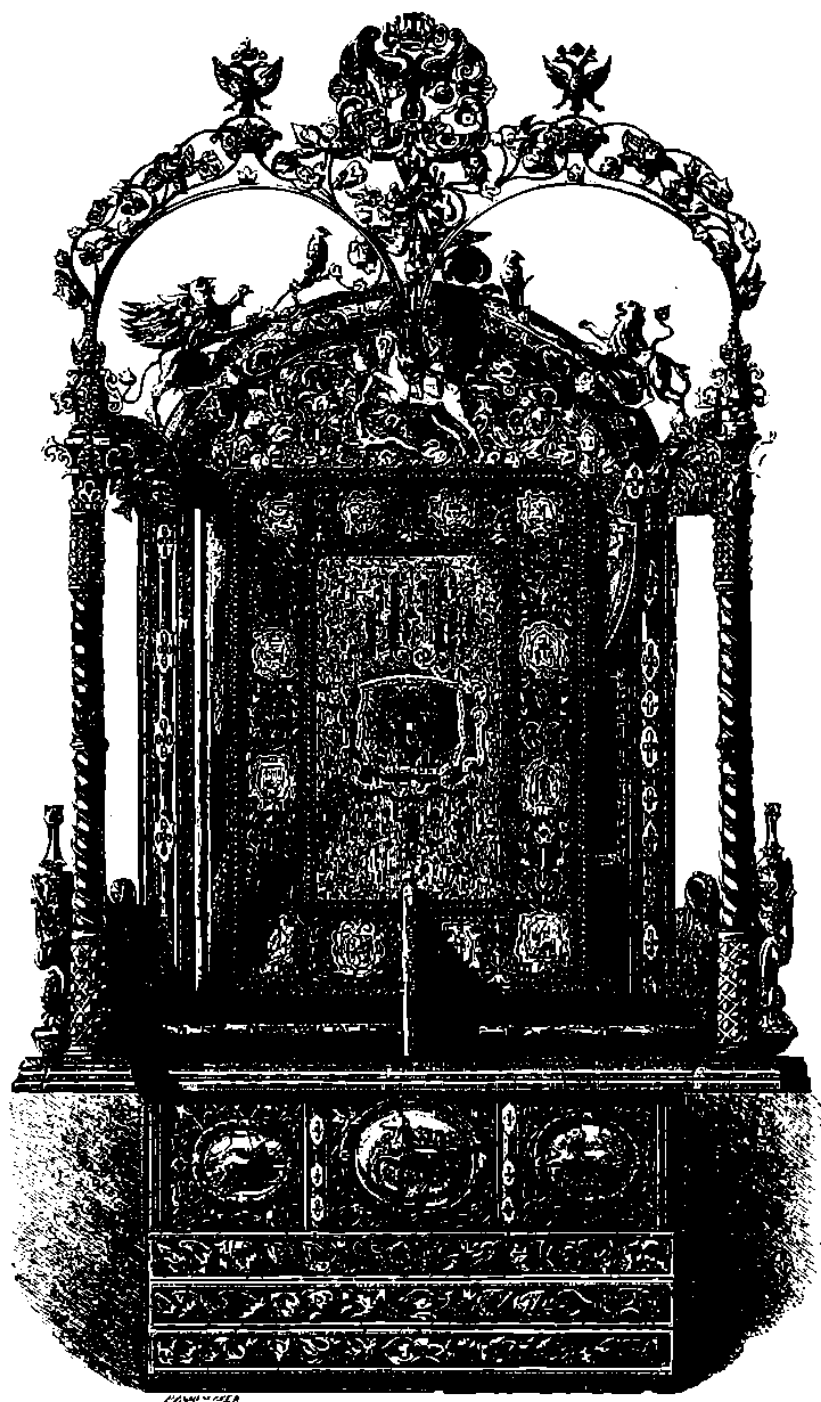


Рис. 195. Двойной тронъ Іоанна и Петра.

сковскаго Кремля, по преданію, привезенный изъ Корсуни и икону Св. Петра и Павла въ повгородскомъ Софійскомъ соборѣ, привезенную изъ Византии; затѣмъ надо оти-

зеть оны изъ Греціи, еще при князѣ Всеволодѣ Ярославичѣ. Въ Москвѣ находится также царьградская икона Божией Матери, доставленная во Владиміръ Андреемъ

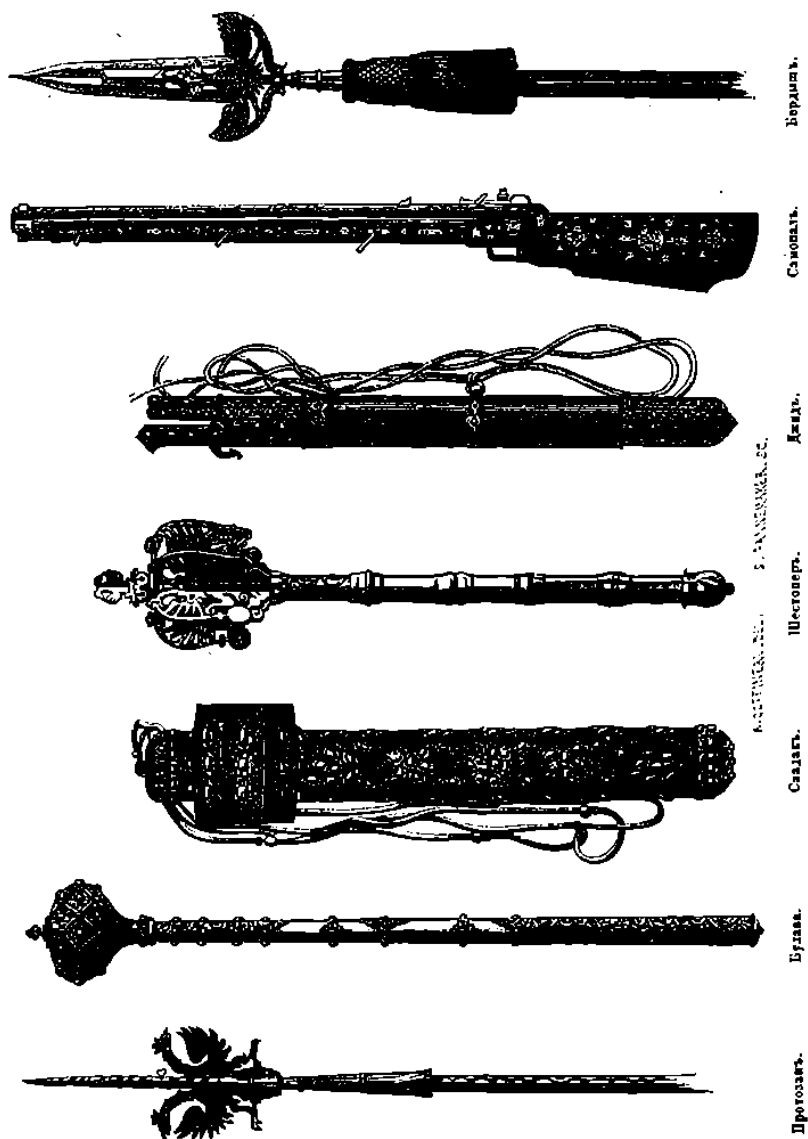


Рис. 196. Старинное русское вооруженіе.

тить образъ Смоленской Богоматери, писанный, согласно преданію, евангелистомъ Лукою; находится оны въ Смоленскѣ и извѣстенъ подъ именемъ Одигитрии. Выве-

Боголюбскимъ; это та самая икона, которая была перенесена изъ Владиміра въ Москву, во время нашествія Тимура, подошедшаго къ самой Олѣ. Народъ встрѣ-

тиль икону на Кучковомъ полѣ и, повергаясь на колѣни, изывала: „Матерь Божіа, спаси землю Русскую“. Въ самый день встрѣчи иконы, Тимуръ отступилъ, уstraшенный почимъ видѣніемъ, въ которомъ ему явилась жена со множествомъ войскъ. Въ память этого учрежденъ праздникъ, — Срѣтенія Владимірской Божьей Матери, и икона оставлена при Московскомъ Успенскомъ соборѣ навсегда. Въ Новгородѣ, въ Знаменскомъ монастырѣ, есть икона Знаменія, на которой изображена Богородица, съ молитвенно поднятыми руками къверху и изображеніемъ Иисуса Христа на груди въ видѣ медальона. Во время осады Новго-

ореоломъ и остановилася въ своемъ торжественномъ шествіи на томъ мѣстѣ, гдѣ теперь основанъ Тихвинскій монастырь. *)

ХІІІ.

Что касается до исторіи русскаго костюма, то она совершенно не разработана, матерьялы разбросаны, нѣтъ систематически - сведеннаго изданія, которое въ строго - хронологическомъ порядкѣ могло бы возстановить передъ нами полный ходъ

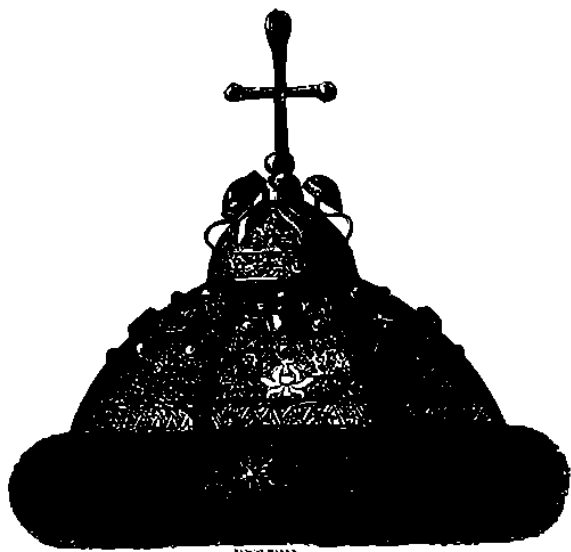


Рис. 197 Шапка Мономаха.

рода суздальскимъ войскомъ, одна изъ вражьихъ стрѣлъ попала въ нее, такъ какъ она была вынесена изъ крѣпостной валя; тогда икона, оборотивъ лицомъ къ городу, заплакала; на суздальцевъ паналъ ужасъ, они стали побивать другъ друга и потерпѣли полное поражение. Большимъ почетомъ пользуется икона Казанской Божьей Матери, чудесно найденная десятилѣтней дѣвочкой, подъ развалинами сгорѣвшаго дома, причемъ сама Богородица указала ей мѣсто находки, лившимся въ сонномъ видѣніи. Наконецъ остается упомянуть о Тихвинской иконѣ, которая явилась на воздухъ, окруженная лучезарнымъ

развитіи костюмовъ и утвари нашихъ предковъ. Первыя свѣдѣнія о славянскихъ костюмахъ мы имѣемъ, какъ было уже замѣчено выше, отъ арабскихъ писателей. Затѣмъ наглядными памятниками старины служатъ скифскіе курганы, въ Херсонской губерніи, близъ Керчи и Никополя. Хотя работа вещей, вырытыхъ изъ кургановъ, чисто гре-

*) См. Очеркъ исторіи русскіи церкви протоіерей Денисова, составленный для учениковъ Академіи Художествъ. Тамъ указана вся масса матерьяловъ для желающихъ заняться разработкой исторіи иконописи.

ческая и принадлежить мастерамъ, вызван- | до известной степени обстановку перво-
нымъ изъ колоній для скифскихъ владыкъ, | бытныхъ степныхъ жителей Сарматии.
по быть, изображенный на нихъ, носить | Много мелкихъ вещей и украшеній най-

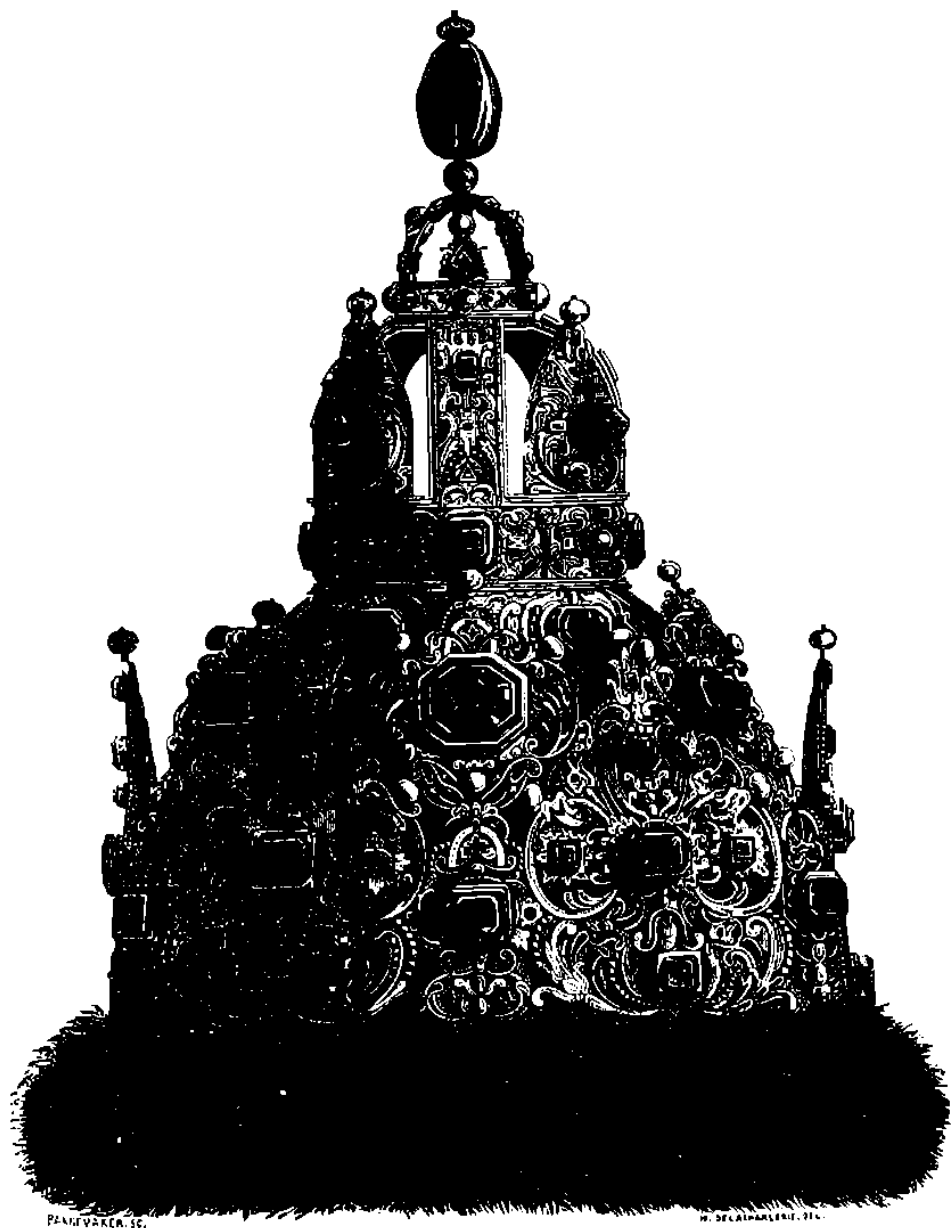


Рис. 190. Корона царя Михаила Феодоровича.

на себѣ отпечатокъ чисто-скифскаго ха- | дею въ курганахъ. Къ сожалѣнію, обы-
рактера. Мы уже говорили о никонольской | чей сжигать умершихъ со всею утварью
и куль-обской вазахъ, гдѣ можно изучить | и украшеніями, о чемъ говорить арабскіе

писатели *), уничтожилъ массу интересныхъ подробностей, изъ которыхъ до насъ дошла только часть, находившаяся въ тѣхъ курганахъ, гдѣ были погребены несожженные трупы.

О рельефахъ Трапезной колонны было

уже говорено. Слѣдующимъ живописнымъ памятникомъ можно считать рисунокъ въ изборникѣ Святослава 1073 года, гдѣ великій князь изображенъ въ опутенной мѣхонъ шапкѣ, въ плащѣ застегнутомъ на правомъ плечѣ, а его супруга въ обыч-

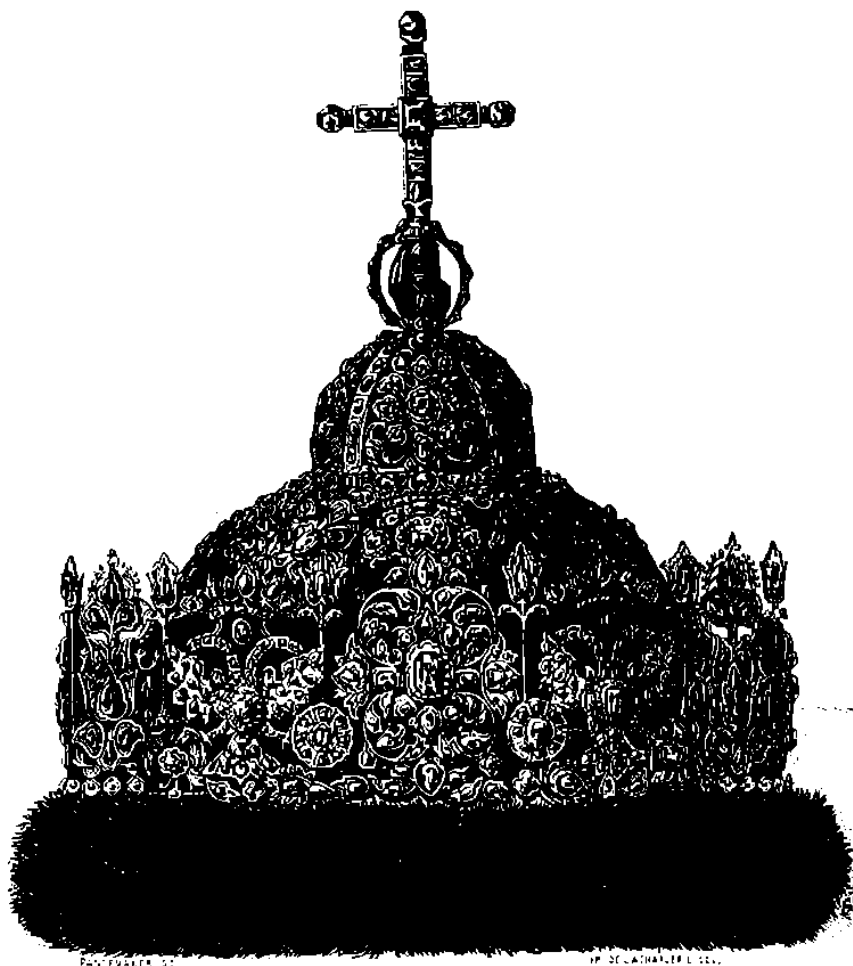


Рис. 199. Корона царя Ивана Алексѣевича.

*) Шбенъ-Фокландъ увѣряетъ, что былъ обычай не только сжигать покойника, но и его возлюбленную, если она того хотѣла. Женщину, изъявившую такое желаніе, въ назначенный день хорошенько кормили, связывали ей ноги, сдѣвали въ лучшіе одежды. Покойника несли въ лодкѣ, гдѣ помѣщались вина и плоды, убивали жертвенныхъ животныхъ. Обрѣзая себя на сожженіе, ходила по избамъ родственниковъ и знакомыхъ, сохраняя ве-

селиый видъ и увѣряя, что ея поступокъ—слѣдствіе пламенной любви. Ее возводили на костеръ и спрашивали, что она видитъ; она отвѣчала: мать, отца и ея милого, который ждетъ ее. Тогда старуха, изображавшая ангела смерти, при звукахъ музыки, затягивала ей петлю и порожала пожему. Родственники замигали костеръ тоже подъ звуки музыки.

помѣ византійскомъ костюмѣ изъ пестрой дорогой матеріи.

Къ интереснымъ памятникамъ XI-го вѣка относятся также фрески Кіево-Софійскаго собора свѣтскаго содержанія; копіи ихъ пройдены рѣзцомъ и затѣмъ уже раскрашены *). Какъ на памятники XII-го вѣка, надо указать на рукопись Ипполита, римскаго папы, „объ антихристѣ“, съ изображеніемъ русскаго князя, (по заказу котораго была сдѣлана рукопись) въ плащѣ, лѣтней шапкѣ и красныхъ сапогахъ; на недавно открытыя въ Кирилловской церкви въ Кіевѣ фрески,

украшеніемъ посерединѣ и бахромой по концамъ, причемъ у дѣвицъ полосы видны изъ подъ пояски, а у женщинъ тщательно подобраны. Уборъ это сохранился до XVII-го вѣка, почти безъ измѣненія, въ теченіи шести столѣтій,—онъ только нѣсколько иначе надѣвался. Мужчины носили на головѣ треухъ въ родѣ тѣхъ чухонскихъ шляпъ, которыя носятся и до сихъ поръ. На зиму обшивали шапку мѣхомъ; перхъ иногда бывъ вышитъ разными узорами, даже изъ драгоценныхъ камней.

Одной изъ такихъ шапокъ, принадлежавшихъ къ числу царскихъ регалій, надо на-



Рис. 200. Корона царя Петра Алексѣевича.

изображающіе св. Кирилла Александрійскаго; на фрески Дмитріевскаго собора во Владимірѣ; финифтные портреты князей Бориса и Глѣба въ княжескихъ бармахъ, что найдены въ селѣ Старая Рязань, и, наконецъ, на портретъ князя Ярославъ Владиміровича въ Спасо-Нередицкой церкви въ Новгородѣ, въ чисто византійскомъ костюмѣ. Рядомъ съ княземъ сѣтъ изображеніи женщины съ уборомъ на головѣ, съ

звать знаменитую шапку Мономаха. Это былъ тотъ-же обычный типъ колпачка, украшеннаго драгоценными камнями съ мѣхолою опушкой внизу и крестомъ наверху. Шапка эта, конечно, никогда Мономаху не принадлежала и извѣстѣ, что ее прислалъ князю Владиміру Алексѣй Комнѣнъ, надо причислить къ области легенды. Во первыхъ, присылка такого подарка изъ Византіи болѣе чѣмъ странна, а во вторыхъ византійцы носили короны, въ видѣ обруча или вѣнца, и ужъ, конечно, мѣхомъ ихъ не оторачивали. Названіе это выдуманно вѣроятно Іоанномъ Грознымъ,

*) На груди князей изображены бляхи—сустуги (см. лѣтописъ Нестора объ Ольгѣ).

который впервые называет ее шапкой Мономаха (т.е. шлемъ завѣщаніи *). Впрочемъ всего, что въплоть этого появилось на русскихъ царяхъ со временъ Ивана III-го, который, присвоивъ себѣ византийскаго орла и взявъ въ супруги Софью Фоминичну, хотѣлъ показать, что дружественныя отношенія съ Греціей начались уже давно и почтенная Монархія относилась съ уваженіемъ къ Россіи и въ прежнее время.

Къ первой половинѣ XIII-го вѣка надо причислить изображенія св. великомученицы Екатерины и св. великомученика Пантелеймона, которые находятся въ рукописи Пантелеймонскаго евангелія, — и заглавные буквы разныхъ рукописей. Къ концу XIII-го вѣка можно отнести образцы одеждъ Бориса и Глѣба въ церкви Николая на Липѣ, съ широкими поясами, подпоясанными низко; славянской псалтырь того же вѣка снабженъ миниатюрами, имѣющими интересъ эпохи.

Вообще заглавные буквы лѣтописи, украшенные фигурами съ патуры, иногда не только приличными, заслуживаютъ особаго вниманія. Въ рукописи Бориса и Глѣба (XIV-го столѣтія) есть изображенія и князей, и народа, и походятъ на лошадей. Въ императорской публичной библиотекѣ есть псалтырь XV-го вѣка, съ рисунками не только костюмовъ, но и современныя быта; замѣчательны также рисунки Радзивиловскаго списка Несторовой лѣтописи, храпшаго въ академіи наукъ. Въ Мирожскомъ Псковскомъ монастырѣ есть икона Знаменія съ изображеніемъ князя Дмитрія и его супруги.

Въ XVI-мъ вѣкѣ совершается перемѣна древняго костюма и появляются охаби съ рукавами. Драгоценными матерьялами для издѣлій этого періода являются записки Герберштейна о Московіи, съ портретомъ автора въ шубѣ, подаренной ему царемъ. Василіемъ Ивановичемъ, и съ изображеніемъ конной въ шлемахъ съ кольчужнымъ покрываломъ до плечъ, клинообразнымъ щитомъ и копьемъ. XVI и XVII вѣка отличаются значительнымъ обиліемъ

памятниковъ, изъ которыхъ мы можемъ указать на главнѣйшіе, не имѣя возможности подробно распространиться о нихъ. Во первыхъ, надо отмѣтить двѣ интересныя картины: „Шествіе посольства Іоанна Грознаго къ императору Германскому Максимилиану“ и „Осада русскими Вендена, въ 1573 году“; во вторыхъ огромный интересъ представляетъ картина: „Вѣнчаніе на царство и обрученіе Лже-Димитрія I-го“, не такъ давно приобретенную изъ рода Вишневецкихъ нынѣ царствующимъ Государемъ. Затѣмъ для интересныя описанія Россіи: Адама Олеарія, находившагося въ Голштинскомъ посольствѣ, и барона Мейерберга, бывшаго посломъ при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ въ половинѣ XVII вѣка.

Отъ конца XVI-го вѣка есть также, дошедшее до насъ, путешествіе Лебреня.

Въ XVII-мъ вѣкѣ охаби приобрѣли длиннѣйшіе рукава, отбрасывавшіеся назадъ; кафтанъ получилъ перекинутъ, а воротникъ сдѣлался огромнымъ, стоячимъ и получилъ названіе козыря. Каблуки выросли до необычайныхъ размѣровъ, пуговицы на кафтанахъ сдѣлались величинаю болѣе куриного яйца; соответственно и шапка приобрѣла чудовищные размѣры въ вышину и получила названіе горлатной. *)

Отличительной характеристикой женскаго костюма XVII-го вѣка являются такъ называемыя поппы, длинные рукава, соединяющіеся съ подоломъ. Въ музеѣ академіи художествъ есть иллюстрація къ библейскимъ событіямъ — рукопись, принадлежащая XVII-му вѣку, гдѣ всѣ личности, начиная съ Адама, изображены въ костюмахъ временъ Михаила Феодоровича. Въ Москвѣ, на стѣнахъ Архангельскаго собора, есть иллюстрація къ притчѣ о богатомъ и бѣдномъ Лазарѣ, тоже въ костюмахъ временъ Михаила. Въ томъ же Архангельскомъ соборѣ есть портреты цари Феодора Алексѣевича въ собственномъ костюмѣ.

И такъ, мы можемъ сказать, что самостоятельныя костюмы Россіи почти не разрабатывались: сначала она подчинялась византийскому влиянію, затѣмъ татарскому **. Оригинальный, но сдѣланный удобный

*) „Благословляю сына моего Ивана“, пишетъ онъ „крестъ живоворящаго древа большой царьградскій, да крестъ Петра чудотворца, которымъ чудотворецъ благословилъ прародителя нашего, великаго князя Ивана Даниловича и весь родъ нашъ. Да сына своего Ивана благословляю царствомъ Русскимъ, шапкой мономаховскою и вѣмъ чиноу царскимъ, что прислалъ прародителю нашему царю и великому князю Владиміру Мономаху, царь Константинъ Мономахъ изъ Цареграда“.

*) Обычная ошибка нашихъ художниковъ (въ томъ числѣ и Шварца), дѣлающихъ на картинахъ эпохи Іоанна Грознаго высокія шапки.

**) Большинство матерьяловъ для настоящей главы заимствовано изъ „Очерка исторіи, русскаго костюма“, составленнаго авторомъ подъ редакціей покойнаго археолога В. А. Прохорова. Очеркъ остался невѣданнымъ.

покрой платья, который начался вырабатываться къ эпохѣ Петра Великаго, былъ сразу замѣненъ, по волѣ преобразователя, купными голландскими казаканими. (Мы не говоримъ о платьѣ простолюдина, какъ объ одеждѣ болѣе чѣмъ примитивной, едва ли могущей присвоить себѣ наименованіе костюма національнаго). Въ послѣдствіи, при императрицахъ, наша одежда стала зеркаломъ запада,—она точнымъ образомъ отражала всѣ малѣйшія измѣненія моды. И до сихъ поръ не только въ модныхъ платьяхъ, но даже въ обмундировкѣ войскъ, мы беремъ за образцы западные покроя. Впрочемъ въ самое послѣднее время чувствуется поворотъ къ чему-то національному,—форма измѣняется согласно климату и удобству.

Тотъ же самый мы видимъ и въ царскомъ орнатѣ. Въ костюмѣ первыхъ князей мы видимъ много византійскаго; болѣе поздніе имѣютъ чисто-татарскій отпечатокъ. Переходный типъ одежды состоитъ изъ длиннаго становаго кафтана и мантіи. Въ костюмахъ перваго разряда золотые узоры шли всегда по красному фону, съ свѣтлосинимъ отливомъ: цвѣтъ царской византійской багряницы. Въ нарядѣ татарскаго ношуба—матеріалъ представляетъ силовую золотую парчу и украшена сверху бармами съ широкимъ оплечьемъ, великолѣпно вышитымъ драгоцѣнными каменными. Къ числу царскихъ регалій принадлежатъ, безспорно, скипетръ, корона и держава. Костюмъ царей мало чѣмъ отличался отъ облаченій ихъ супруговъ и разница заключалась въ томъ, что платье вышивалось только по подолу и по переднему разрѣзу, а съ боковъ и сзади оставалось одностѣстнымъ; изъ подъ короны спускалось бѣлое покрывало, почти доходившее до нижняго края бармы.

Восточный кафтанъ съ узкими рукавами замѣнялъ византійскія одежды среди вельможъ и передюрцевъ, послѣ того какъ частыя сношенія съ ордой убѣдили русскихъ въ болѣе цѣлесообразности татарскаго костюма. Поверхъ кафтана, изукрашеннаго иногда великолѣпно и сдѣланнаго изъ той мягкой немокающей парчи, о которой не имѣютъ понятія теперешніе мастера, дѣлающіе крахмаленыя ризы духовенству, надѣва.сь шуба, подбитая собольми, или другимъ болѣе дешевымъ мѣхомъ. Опушались соболемъ и кафтаны, предназначенные для торжественныхъ случаевъ, но въ горнищахъ, конечно, никогда не сидѣли въ шубахъ, какъ это иногда изображаютъ художники на

картинахъ. Вообще длинная одежда считалась по преимуществу достоинствомъ высшихъ классовъ, какъ у мужчинъ, такъ и у женщинъ.

Свищенническія одежды, перенесенныя изъ Византіи, и теперь, по прошествіи 900 лѣтъ со времени крещенія Руси, не утратили своего древняго характера. Традиціи въ церкви хранятся крѣпче, чѣмъ гдѣ либо, и всѣ стихаріи, эпитрахили, поручи и проч. несомнѣнно тѣже, что и у грековъ въ эпоху Константина. Измѣнилась нѣсколько фелонь,—верхняя риза священника; прежде она имѣла видъ мѣшка съ отверстіемъ наверху для головы, причемъ спереди священникъ подбиралъ нижній край себѣ на руки въ густыя складки, что было весьма красиво. Въ послѣдствіи, ради экономіи и удобства, стали дѣлать спереди вырѣзы *). Въ епископской одеждѣ особенно чувствуется и до сихъ поръ византійскій пошубъ. Панатіи—оформленный образъ Спасителя или Богоматери—составляетъ тоже одинъ изъ отличительныхъ признаковъ византійскаго духовенства и отличается иногда удивительнымъ богатствомъ. Необходимую принадлежность высшего духовенства служатъ: жезлъ, орлецъ, подстилаемый священнослужителями подъ ноги, рипиды, сѣмимышія прежнія онахалы изъ страусовыхъ перьевъ, двусѣчучники и трисѣчучники, которыми благословляютъ народъ.

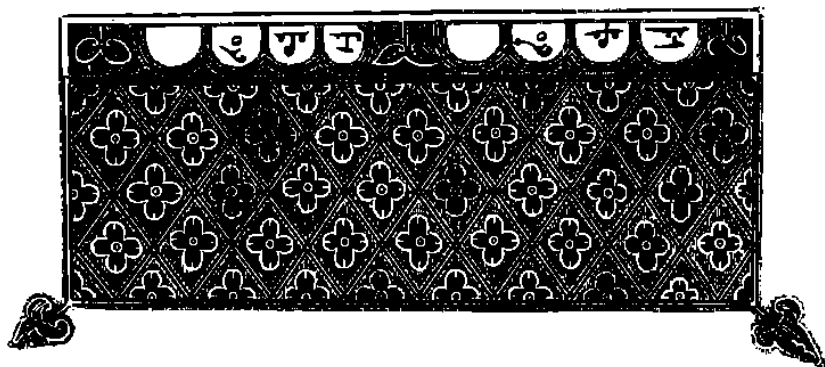
Монашество приняло тоже своеобразную форму одежды, разряды которой были установлены знаменитымъ игуменомъ Феодосіемъ Кіевскимъ. Вновь пришедшіе въ монастырь ходили въ обыкновенной мирской одеждѣ; рисофорные, уже подготовившіеся къ иноческому обѣту, носили черную камлавку и власницу; постриженные въ малую схиму—имѣли черную малтію и клубукъ съ разрѣзными концами, спускавшимися на плеча и за спину; схимники носили куколъ,—высокую скуфью съ изображеніемъ спереди креста и тремя концами, падающими на плеча и за спину. Кресты и надписи прежде дѣлались красными, теперь—по болѣе части, бѣлыми. Длинный кусокъ матеріи или кожи—аналавъ, спускающійся въ видѣ эпитрахили отъ шеи до полу, составлялъ тоже необходимое облаченіе схимника; аналавъ былъ

*) Эпитрахиль тоже представляетъ собой нѣкоторое видоизмѣненіе—она прежде состояла изъ двухъ концовъ орара, теперь же дѣлается изъ цѣлаго куска.

вышитъ крестами съ изображеніемъ адамовыхъ головъ и шестикрылыхъ серафимовъ. Вокругъ была вышита молитва— „Достойно есть, яко во истину, и проч.“, а внизу авалава знаменитый текстъ погребенія— „Святый Боже, Святый крѣпкій, Святый безсмертный, помилуй насъ.“

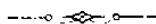
Остается сказать два слова о рисункахъ двухъ коронъ и двойнаго престола, относящихся къ этой главѣ. Когда послѣ смерти царя Θεодора Алексѣевича, на престолѣ сидѣло два царя, Іоаннъ и Петръ, оказалось необходимымъ приготовить двойной тронъ, на которомъ могли-бы сидѣть десятилѣтніе мальчики, и двѣ короны: одна изъ

нихъ, называвшаяся короной сибирской, принадлежала Іоанну Алексѣевичу, другая, немного напоминавшая Мономахову шапку,—Петру. Тронъ былъ изукрашенъ очень хитро и если не отличается особеннымъ изощреніемъ и вкусомъ, то тѣмъ не менѣе интересенъ для насъ, какъ любопытный памятникъ XVIII-го вѣка.



ГЛАВА ДЕВЯТАЯ.

АРХИТЕКТУРА ЗАПАДА.



Одежда XI—XVII вѣковъ.

Архитектура Запада.

Романскій стиль.—Готика.



I.

Семьсот лѣтъ самыхъ энергичныхъ усилій понадобились Риму на то, чтобы соединить подъ одной властью все Средиземное море. Для этого понадобилось сломать военную силу, и, слѣдовательно, ввести военный деспотизмъ. Наконецъ — нормально-организованныя монархія гордо возвышается надъ міромъ: повиному тишина и спокойствіе должны подорваться въ ней;—но ее ждало распаденіе. Истребленіе враговъ, побѣдители стали истреблять другъ друга; міръ чувственныхъ наслажденій сталъ ихъ жизнью; апатія охватила всѣхъ,—и одни рабы несли на себѣ непосильную ношу работы, поддерживали разрушающееся государство. Желѣзный Римъ, несокрушимый, могучій, сталъ дряхлымъ старикомъ,—и не ему было сопротивляться дикимъ ордамъ варваровъ. Съ сѣвера и востока нахлынули они какой-то стихійною силой, все разбивая, сокрушая по пути. На обломкахъ сокрушенныхъ народовъ водворились они побѣдители, и сами подпадали повмъ силамъ, неудержимо лившимся пѣвѣдомо откуда..

Наконецъ они водворились на выбра-

ныхъ пунктахъ, позволи свои феодальные замки, стали грабить несчастныхъ крестьянъ, жечь жатвы. На огромныя пространства шли пустыри; земля оставалась неиспаханной,—одна часть населенія разбѣжалась, другая — тупѣла и грубѣла. Все прошлое человечества, вся античная исторія была смыта разливами среднихъ вѣковъ; среди немногихъ людей жило слабое воспоминаніе о прошломъ, о великой, сокрушенной Элладѣ, о Римѣ, о Гомерѣ, Вергиліи, Овидіѣ. Это было свѣтлое, чудесное утро, которое въ несчастный день кажется волшебной, несбыточной сказкой. Тогда была вѣкъ искусства, — теперь вѣкъ зла и разврата. Жизнь была истинной юдолью скорби и плача; покинуть ее — было истиннымъ блаженствомъ. Поповѣ: люди мысли уходили изъ этого содома въ монастыри, и тамъ запирались отъ свѣта. Экзальтація и переносъ стали функциями вѣка. Упадокъ духа, каичество, рыцарскіе подвиги, опутреннее безсиліе, мистическая любовь, какое-то боготвореніе женщины, взглядъ на нее какъ на небесное созданіе, потребность какихъ-то неземныхъ наслажденій—повели общество къ болѣзненной чувствительности. Мрачный адъ и лучезарный рай—то тотъ, то другой—попеременно тревожили чело-вѣческое воображеніе. *)

*) Тамъ.

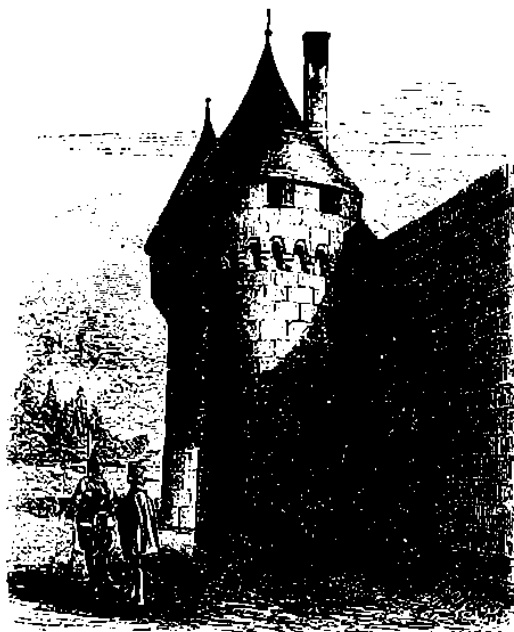
Соперничество церкви и государства, интриги, ссоры—рушили всякую политическую осмысленность. Папство упало до последней степени: на престолъ Рима развратныя жепщины сажали своихъ возлюбленныхъ—и накопецъ его продавали просто за деньги. Законодательство нullo. Весь западъ Европы представлялся сплошнымъ лѣсомъ, среди котораго то тамъ, то сямъ проглядывали городки, поселки и монастыри. Монашеству подрывало военный духъ; обожаніе религій замѣнило истинную религіозность. Незавѣщанный приличной суммы въ пользу церкви, долженъ былъ умереть безъ покаяній: ему отказывали въ причащеніи. Виновость людей на судѣ немыслилась при помощи жесточайшихъ мученій.^{*}

Чистое христіанское ученіе, перетянувшее на свою сторону античный міръ, стало затемниться разными кривотолками, напосыными догматами. Истинный идеалъ и принципы христіанства—бѣзконечная любовь къ людямъ, совершенно опускались наѣбстниками Христа—папами. Историки развертываютъ предъ нами ужасающіе подробности біографій папъ. Они не прощали враговъ, по безжалостно умерщвляли ихъ, выкалывали имъ глаза и вырѣзали языки. Ради выгодъ и денежныхъ расчетовъ, они были готовы на все. Когда Іоаннъ VIII, не справившись съ магометанами, принужденъ былъ платить имъ дань, — неполитанскій епископъ, бывшій съ ними въ тайномъ союзѣ, получалъ отъ нихъ части дани. Сами папы не избѣгали участи своихъ подданныхъ: ихъ тоже топили, душили, морили голодомъ. Иногда впечатленіе пятилѣтня мѣнилось до пяти папъ. Мы отказываемся приводить здѣсь примѣры той безправственности, которая практиковалась при избраніи папъ. *) Не говоря о личной безправственности, папы доходили до ужаснаго святотатства, дѣлая епископами десятилѣтнихъ мальчиковъ, совершая церемонію посвященія въ конюшій, пилиствуя, признавая въ свидѣтели Венеру и Юпитера. Народъ терялъ всякое уваженіе къ наѣбстнику божества,—да и какое же могло быть уваженіе къ нему, если его возили порою по улицамъ Рима на оселѣ, лицомъ къ хвосту, съ винными



Рис. 202. Характерныя детали церковнаго средневѣковаго стиля.

*) Марозія, дочь знаменитой Евдодоры, приклавшая задумать папу Іоанна X, возвела на престолъ своего сына Іоанна XI; другой ея сынъ заключалъ ее въ тюрьму, а своего сына (внука Марозіи) поставилъ папой.



ТИПЫ КРЕПОСТНОЙ АРХИТЕКТУРЫ СРЕДНИХЪ ВѢКОВЪ.
Рис. 203. Башня замка Номанъ-ле-Петру.

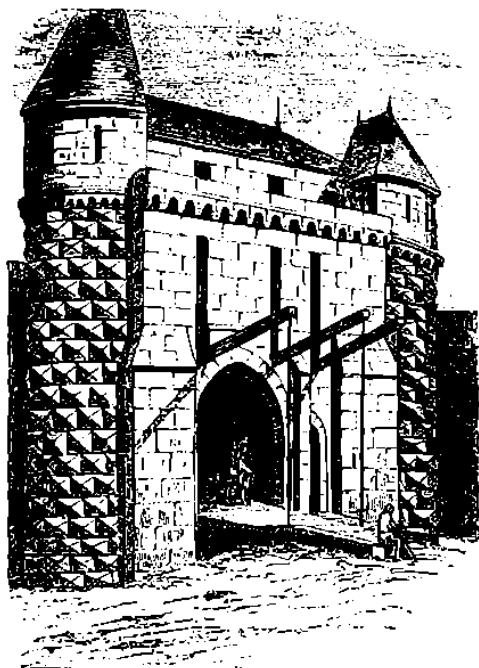


Рис. 204. Ворота св. Іоанна въ Провансѣ.

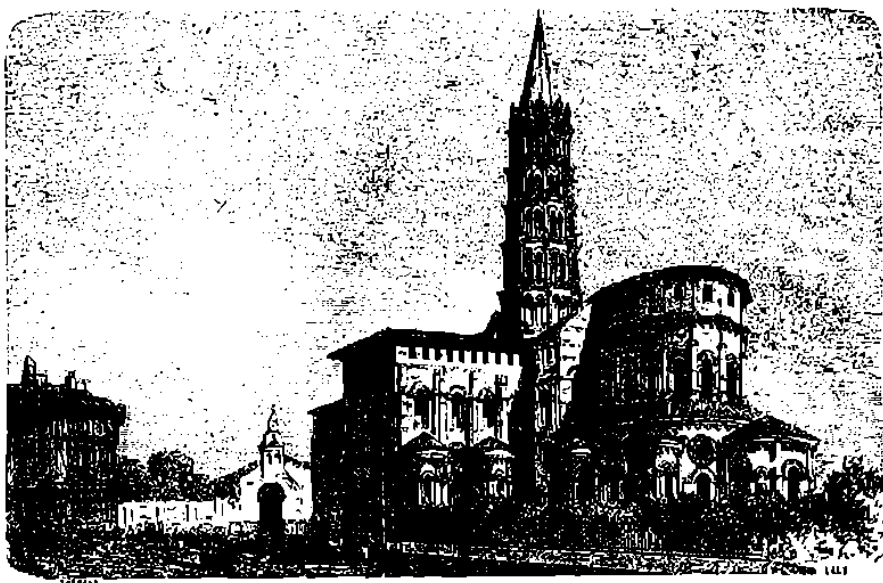


Рис. 205. Романскій стиль. Соборъ въ Тулузѣ.

мѣхомъ на головѣ, съ выколотыми глазами, обрѣзаннымъ посомъ и языкомъ. Аукціонъ папскаго престола явился нормальнымъ слѣдствіемъ подобнаго порядка вещей *).

Чему-же должно было служить искусство,

передвиженія, казалось, заснули всѣ эстетическія движенія души. Форма жизни не слагалась,—не слагалась и искусство. Нелюбо-выраженная форма и цѣль примитивныхъ христіанскихъ построекъ была сродна византійцамъ и римлянамъ,

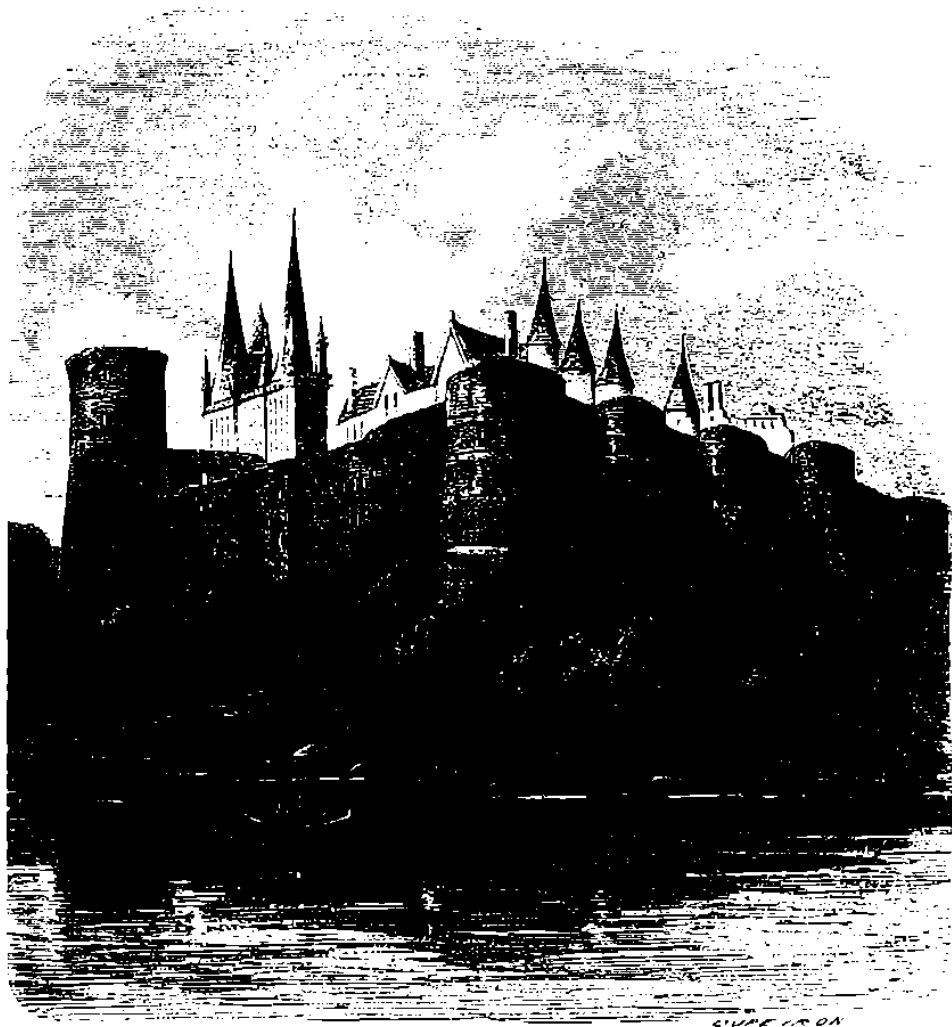


Рис. 206. Крепость средних вѣковъ. Замокъ д'Анжеръ.

проявленію какихъ силъ, какіе вырабатывать идеалы? Въ этомъ смутномъ хаосѣ

все таки имѣвшимся классическімъ преданіямъ. Но что-же они могли дать сѣнеру, съ его холоднымъ, застылымъ чувствомъ красоты, и отсутствіемъ чего-бы то ни было изъ прошлаго? Приходилось начинать работу

*) Подробности см. Дрэпперъ.

связно. Самостоятельно подгонять новые формы къ своимъ идеаламъ.

Тяжелый, массивный характеръ германской расы сказанъ тотчасъ, при самыхъ первыхъ проявленіяхъ образчиковъ архитектуры. Разнородные элементы народно-

тектуры юга хотя и порождали прямолинейнаго сухаго стверянна, но тѣмъ не менѣе дѣйствовали на него положительно. Совокупность всѣхъ вліяній и дала ходъ средневѣковому искусству.

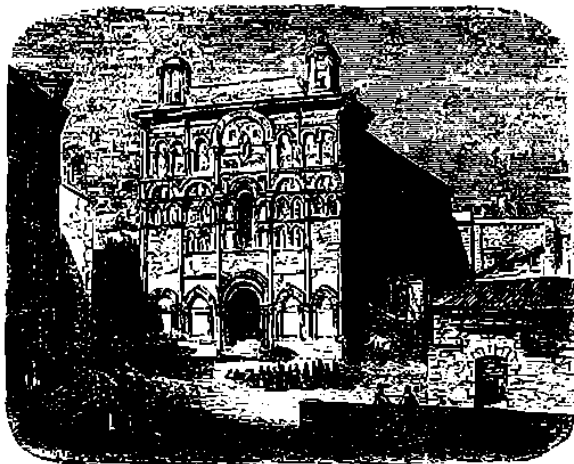


Рис. 207. Романскій стиль. Ангулемскій соборъ.



Рис. 208. Романскій стиль. Соборъ въ Пуатье.

стей сходились на одномъ: у всѣхъ была общая задача: устроить церковь, которая отвѣчала бы требованіямъ религіи.

Конечно Византія и тутъ имѣла свое вліяніе, какъ имѣло его и мавританское зодчество. Жирные жизненные мотивы архи-

II.

До насъ не дошли первыя попытки Германіи къ самостоятельному творчеству; ибродно одно: большинство сѣверо-гер-

манских построекъ было сдѣлано изъ дерева—что и составляетъ главную причину, почему до нашего времени ничего изъ этого періода не дошло. Форма базилики все еще сохранилась,—но любимымъ германскимъ мотивомъ стала многогранная пирамида вмѣсто купола. Стѣнное безукосное и неуклюжестъ сказались тутъ какъ нельзя лучше. Трудно себѣ представить что нибудь скучнѣе тѣхъ первыхъ каменныхъ строеній, что дошли до насъ. Это полу-античныя формы, съ круглыми башнями и длиннымъ фасадомъ, по первому впечатлію напоминающимъ церковь Аполлинарія въ Равеннѣ. Немногимъ впрочемъ

лѣе удовлетворить нилкому воображенію новыхъ людей. Прежде въ изысканіи маленькая пища для статуи божества удовлетворяла нпюліи непрхотливый религиозный требованіи толпы; самое зданіе храма не нуждалось въ большихъ размѣрахъ,—народное собраніе и процессіи могли ограничиться храмовою площадью и портикомъ. Строгость классическаго стиля, полная высшихъ эстетическихъ красоть, и даже нагота зданій удовлетворяла простотѣ воззрѣній вѣрующихъ. Теперь явились другія требованія. Само зданіе должно символически своимъ планомъ напоминать тотъ крестъ, на которомъ былъ распятъ Спаси-



Рис. 209. Западная башня Вестминстерскаго Аббатства. Рис. 210. Галлерея Вестминстерскаго Аббатства.

отличаются французы и англичане. Печать безукосности лежитъ всюду; кака-то сонная апатія чувствуется въ прямыхъ математическихъ линияхъ зданій, въ отсутствіи какой-бы то ни было игры карнизовъ и выступовъ. Пропорціи и крыши невозможны. Нѣсколько большимъ оживленіемъ отличалась Италия: вепещинская жизнь невольпо какъ-то возраждала человѣческій духъ къ творчеству. Античныя развалины Рима находили кой-какихъ смутныхъ послѣдователей.

Но кое-гдѣ уже мелькали намекы па будущее, и будущее грандіозное. Простая, спокойная форма храма не могла уже бо-

тель, каждая архитектурная подробность облечена символистикой: розетки это—иѣцнаи роза, ея лепестки—души приведенновъ; символическія смѣщенные цифры кладутся въ основаніе математическихъ пропорцій стройки. Требуется зданіе обширное, которое вмѣстало бы въ себѣ цѣлые города; внутри зданій сумрачно и холодно; въ дождливый день полумракъ кажется еще суровѣе, въ солнечный—яркіе лучи, проникающіе сквозь цѣлѣтныя стекла, кажутся кровавыми. Все полно таинственностью, все говоритъ о какомъ то нпюнѣ, не здѣшнемъ мірѣ; эти безконечно перелетающіеся аркады и своды, кажется, ве-

дутъ куда-то въ иной міръ. Все стремится къ чему то высшему, гигантскому; лепестки трилистника прорѣзають стѣны; на колоссальные столбы колоннъ громоздятся новые столбы, надъ ними нависають сквозные воздушные переходы; своды вздымаются все выше и выше; надъ ними идутъ колокольни, надъ ними колокольни еще и еще, и ихъ острые башенки, кажется, теряются въ облакахъ. Внутри подъ сво-

досальнымъ размѣрѣ. Они до того кажутся сквозными, что могли бы рушиться сами собою; и это действительно такъ: если бы не контрфорсы, весь этотъ колосс рухнулъ бы; все зданіе хрупко, оно постоянно крошится, желѣзо ржавеетъ и не поддерживаетъ камня, цѣлый городокъ работниковъ живетъ у подножій такого сооруженія. О прочности и солидности зданія никто не заботился, весь вопросъ сво-



Рис. 211. Часовня Генриха VII (Вестминстерское Аббатство въ Лондонѣ).

дами стрѣлчатыхъ дугъ, безконечный рядъ колоннокъ, переходовъ, статуй и гробницъ окутанъ кружевомъ изыскаго орнамента, пѣжность формъ котораго доведена до грандіозной утрировки.

То высшее проявленіе готики, до котораго дошла средне-вѣковая архитектура, можетъ безспорно быть названа парадоксальнымъ. Это не зданія, это какія-то ювелирные работы, трактованныя въ ко-

дятся на красоту удивительныхъ деталей. Во всемъ чувствуется пылкая первность, безпокойное вдохновеніе, порывы безсилія и та страстность, которая присуща эпохѣ рыцарства и утрированнаго обожанія женщины.

Четыре столѣтія царилъ этотъ фантастическій стиль по Европѣ, захвативъ съ собою все пространство отъ Сѣвернаго моря до Средиземнаго, отразился на всемъ: и на

соборахъ, и на замкахъ, и на крѣпостяхъ, и на мебели, и на одеждѣ. Это не была классическая простота антика, то была горячечный бредъ болѣзненнаго средне-вѣковаго періода человѣчества.

Готика вылилась изъ романскаго стиля, также какъ романскій стиль вылился изъ древне-христіанскаго, какъ древне-христіанскій былъ потомокъ римскаго.

германскими народами, былъ варварскій, сравнительно съ чистотой формъ классическаго искусства. Вызвыи за образецъ римско-христіанскую базилику, романскій стиль почувствовалъ на себѣ вліяніе мавровъ, и вліяніе настолько сильное, что стрѣлчатая дуга несомнѣнно обязана своимъ происхожденіемъ арабскому племени. Но въ общемъ архитектурномъ расположеніи и нѣкото-

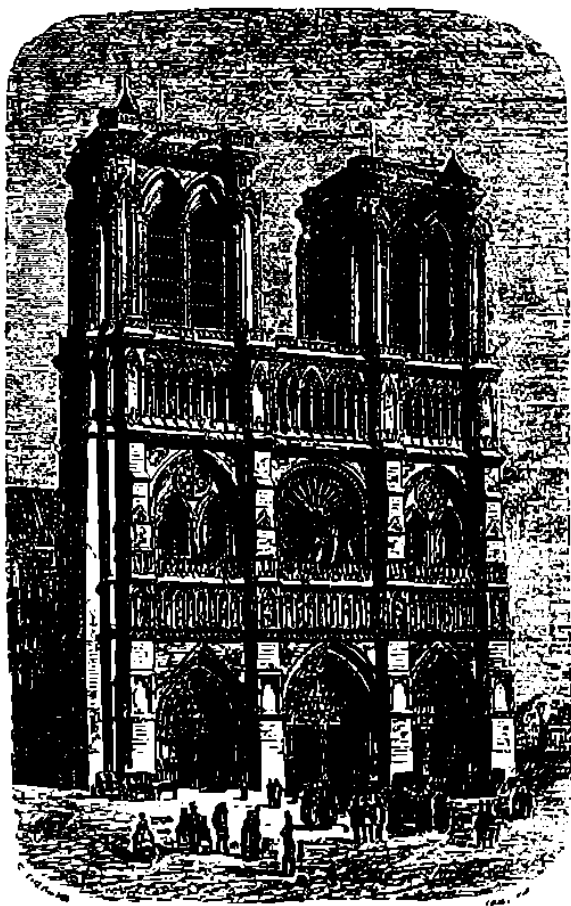


Рис. 212. Готика. — Соборъ Парижской Богоматери.

Только народный духъ переначивалъ по своему прежніе образцы, подводилъ подъ уровень своихъ понятій и потребностей то, что было ему чуждо и неудобно.

Искаженіе античнаго искусства, которое чувствуется въ X-мъ и XI-мъ столѣтіяхъ, въ самыхъ неудачныхъ грубыхъ проявленіяхъ, тянулось не долго. Какъ ни странно сказать, по стиль, вырабатываемый

рыхъ деталяхъ, образуется уже нѣчто новое, свое собственное, не чуждое извѣст. И это свое было, сравнительно съ заимствованными чуждыми, конечно, но столько не велико, что все таки, въ концѣ концовъ, надо сознаться въ компилятивномъ собраніи элементовъ средне-вѣковой архитектуры. Самый оригинальный мотивъ — крутой скатъ крыши, какъ уже сказано

выше, выдвигаясь изъ условій мѣстной жизни, повелъ къ такимъ крутымъ откосамъ, что почти преградилъ концы въ шпиль.

Полукруглая форма дуги, столь излюбленная въ римскомъ искусствѣ, замѣтлывалась романскимъ стилемъ съ той же любовью. Вниманіе строителей обращается на порталъ и на немъ сосредоточивается

иногда трактуется двѣнадцать эмблематическихкихъ изображеній года, при чемъ запятис, соответствующее каждому мѣсяцу, даетъ представленіе о немъ. Надъ главнымъ входомъ помещается розетка, — круглое кружевное окно, — одна изъ самыхъ характерныхъ чертъ романскаго стиля. Башни, стоящія въ итальянскихъ церквахъ отдѣльно, слились въ романскихъ постройкахъ



Рис. 213. Готич. — Соборъ Пармской Богоматери.

несъ блескъ выполненія. Когда на Востоку воспринималась лѣпка статуи, здѣсь, напротивъ того, изображенія не только святыхъ, но даже фантастическихъ фигуръ получили право полнаго гражданства. Астрономическая символика, свойственная разнѣ древнему Египту, ироливается иногда въ церквахъ въ 12-ти аллегоріяхъ зодіака, по которому плыветъ солнце въ теченіи года.

чрезвычайно гармонично со всѣмъ зданіемъ; на верхней ихъ части вѣшали колокола, для созыва вѣрующихъ на богослуженіе. Вонна, Майнцъ, Лимбургъ, Зальцбургъ, Реймсъ, Парижъ, — всѣ непрерывно стали воздвигать зданія, и частныя, и церковныя, превосходя другъ друга въ фантазій и красотѣ деталей. Огромные замыслы рыцарей составляли изъ себя пѣвыя грун-

пы зданій, обнесенныхъ зубчатою стѣпою съ башнями по краямъ, съ подземными мостами черезъ ровъ.

искусствѣ. Классическія преданія были забыты и варварское великолѣпіе готики заняло первенствующее мѣсто.

Церковь Парижской Богоматери, соборы Амьена, Вужі, Мо и проч., оконченные въ XIII-мъ вѣкѣ, или архитек-

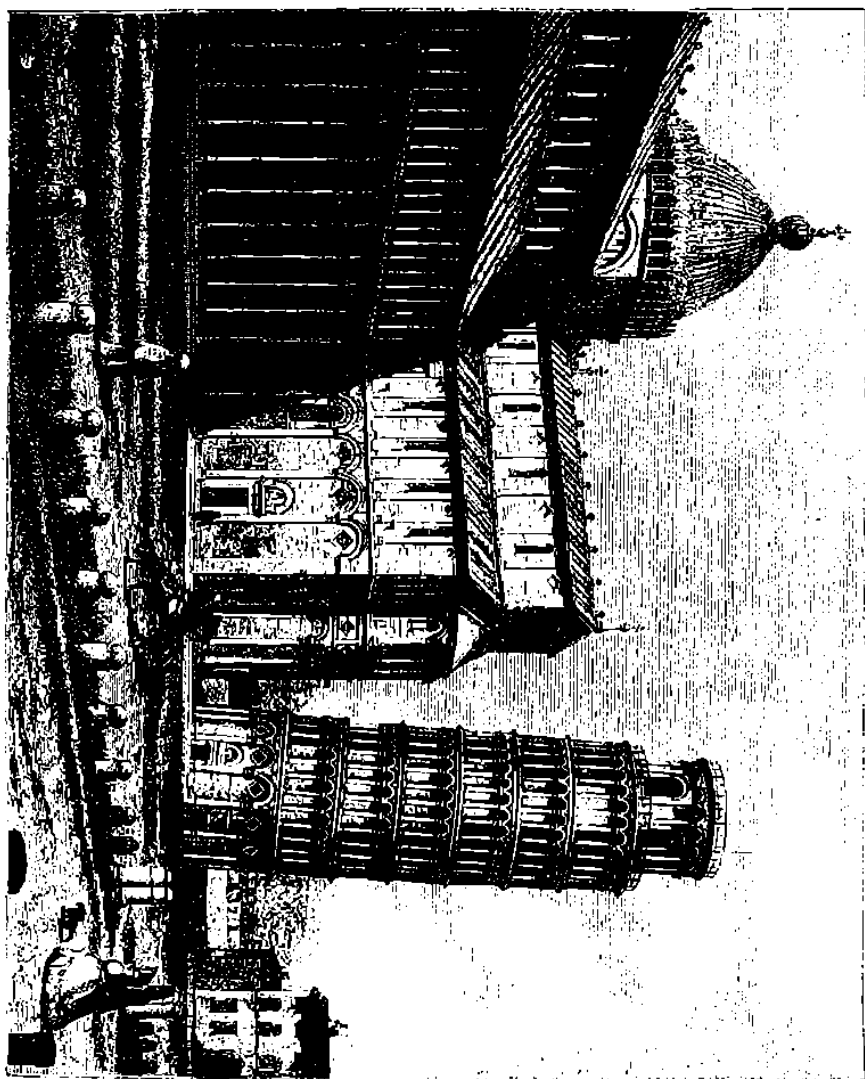


Рис. 214. Наклонная башня въ Пизѣ.

III.

Когда во Франціи появилась монархическая власть, вліяніе двора и свѣтскихъ обществъ сдѣлалось ощутительнымъ и въ

турную свободу мысли, выразили христіанскій принципъ легбе и погнѣе, чѣмъ онъ выражался когда-бы то ни было. Готическое зданіе—совершенное подобіе карточному домику, опирающемуся на себя свои части, которыя совершенно схожи одна съ

другой и представляют собою чудо равновесия. Здесь материя подчиняется идее, как и в христианском искусстве. Основная идея готики — стремление вверх; основная структура стиля — острая дуга. Приверженность грека к земле, выражен-

это очень ловко скрадывается оригинальным характером постройки; шпили, по выражению одного поэта, паномшиают пальцы, указывающие на небо. Лестницы, то там, то тут проглядывающие из за колонн и по уступам, бегущим вверх,

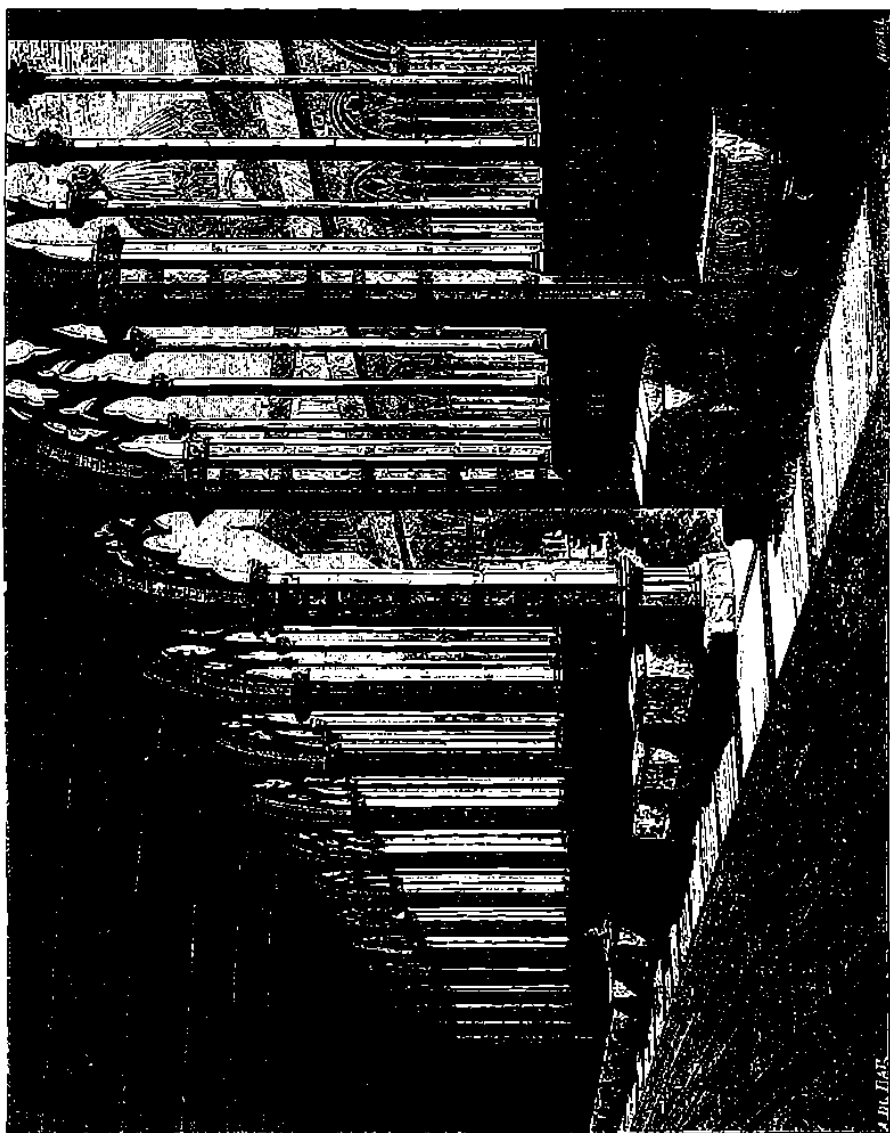


Рис. 215. Усыпальница в Позе.

ная в горизонтальной линии карниза, не могла удовлетворить христианскому созерцанию: оно требовало наклонных линий, сходящихся где-то там, наверху, в безконечном пространстве, у престола Бога. Тонкие колонны, пропорции сводов, — все

казались тою лестницею Иакова, которая соединила его с Богом. Два отрезка круга, образующие стрельчатую дугу, дают тем строите и тем выше свод, чем больше радиус этой дуги. Орнамент, покрывающий стены, не заимство-

панъ ни съ востока, ни у мавровъ, онъ выливается въ самобытную форму. Буковый, дубовый, виноградный листъ, даже рещейникъ, цикорій и клеверъ,—даютъ мотивы для архивольтъ и капители.

Основной планъ готики въ сущности тотъ-же, что и у романской сводчатой базилики; храмъ состоитъ изъ приподнятаго пространства, достижимаго только священнослужителямъ, средняго наоса, портала и двухъ или четырехъ боковыхъ наосовъ, соединенныхъ стрельчатыми арками съ главными храмомъ. Въ готическомъ стилѣ различаютъ три эпохи. Первая эпоха—ранняго готическаго стиля съ нѣкоторой тяжестью, свойственной предшествующей романской эпохѣ и съ престою характерной острою дугою благородной формы, стрѣлка которой не

существуетъ идеѣ готики. Это смѣсь съ эпохой возрожденія. Превосходный матеріалъ, бѣлый мраморъ и отдѣлка деталей выкупаютъ неудовлетворенность общаго впечатлѣнія, а таинственный розоватый свѣтъ, распространенный внутри собора, придаетъ ему особую торжественность.

Лучшими памятниками готическаго стиля считаются: Кельнский соборъ, башни котораго превосходятъ высоту даже Хеопсову пирамиду, Страсбургскій соборъ, съ недостроенной башней, церковь св. Стефана въ Вѣнѣ, Фрейбургскій и Антверпенскій соборы, знаменитый „Notre Dame de Paris“, соборъ въ Реймсѣ, Вестминстерское аббатство въ Лондонѣ, съ чудесною часовнею Генриха VII-го, и множество другихъ построекъ, разбросанныхъ по всей Европѣ.

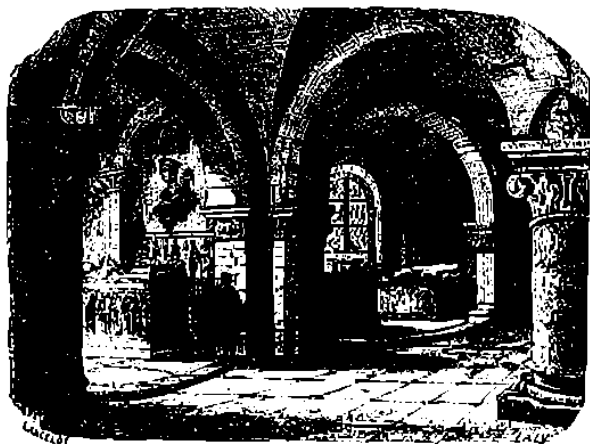


Рис. 216. Сомъ-Денн.

очень заострена. Средній стиль, болѣе выработанный (*rayonnant*), продолжавшійся до конца XIV-го столѣтія, представляетъ высшее проявленіе готики въ полныхъ изысканствѣхъ и силѣ образцахъ. Третья эпоха представляетъ уже нѣкоторое паденіе: вычурность и излишній блескъ деталей окончательно затемняютъ архитектурное нѣкое,—это такъ называемый пламенный стиль (*style flamboyant*).

Стремленіе къ стрельчатымъ верхушкамъ было гораздо болѣе сродно сѣверу, чѣмъ югу. И въ Италіи готическій стиль былъ только временной модой. Стремленіе въ ширь здѣсь чувствуется гораздо полнѣе, чѣмъ въ Германіи. Миланскій соборъ,—этотъ верхъ совершенства итальянскихъ зданій готическаго стиля, мало соответ-

ствуетъ идеѣ готики. Это смѣсь съ эпохой возрожденія. Превосходный матеріалъ, бѣлый мраморъ и отдѣлка деталей выкупаютъ неудовлетворенность общаго впечатлѣнія, а таинственный розоватый свѣтъ, распространенный внутри собора, придаетъ ему особую торжественность.

Прилагаемые рисунки дадутъ гораздо болѣе впечатлѣнія, чѣмъ длинный описаніе; мы должны только сказать для слова о скульптурѣ. Искренніе походы и знакомство съ поэзіей мавровъ, подняли національную поэзію. Христианство чудотворно сблизило съ магическимъ и съ древне-языческимъ міромъ; и мистицизмъ овладѣлъ духомъ поэтическаго возрожденія. Стремленіе къ такимъ новымъ идеаламъ отразилось и на искусствѣ. Всѣ выступы, консоли, галлерей сплошь покрылись статуэтками, мотивы которыхъ были заимствованы изъ легендъ и полны символистикой. Конечно, ничего общаго между этими статуями и классической пластикой нѣтъ. Анатомія сильно страдаетъ, складки порою условны и скуч-

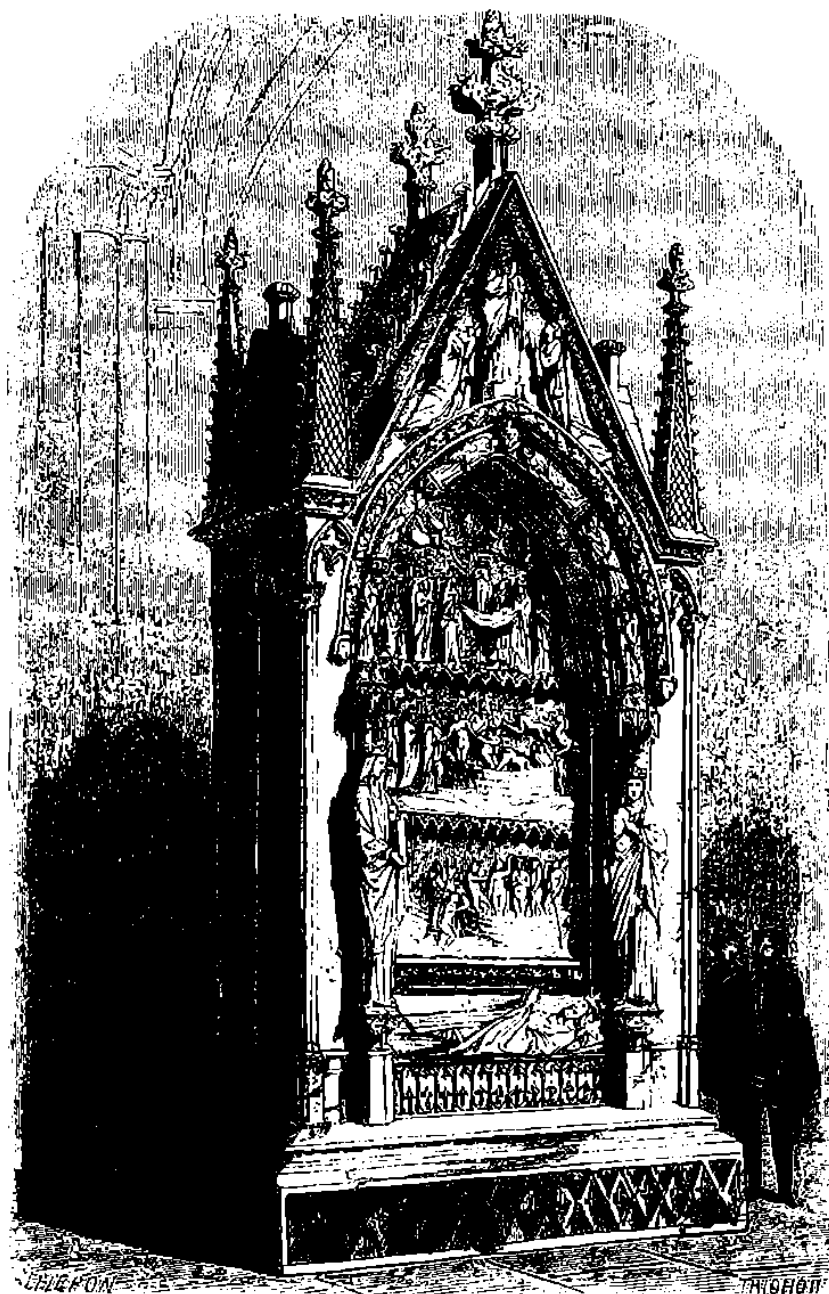


Рис. 217. Нагробный памятник Дагоберу в Сент-Дени.

ны, фигуры суховаты и длинны, греческая грация и развязность сдвинулись угловатостью и связанностью. Статуи расписывались, одежды размазывались в красный

цвет, которые, скрежеща зубами, строили невозможные гримасы. *)

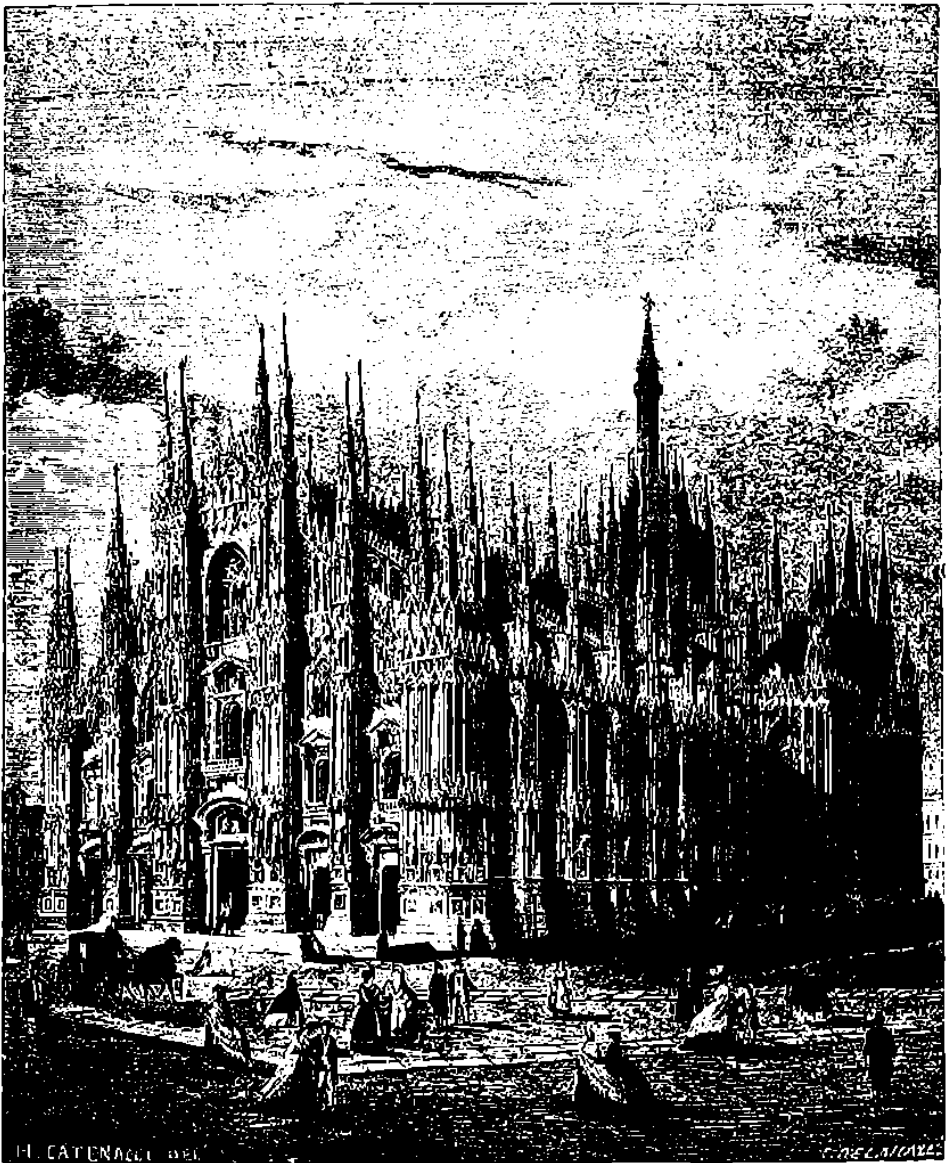


рис. 218. Готия. Миланский соборъ.

или голубой цвѣтъ съ золотою отдѣлкою. А на консоляхъ и кантеляхъ перѣдко появлялись безобразныя изображенія какихъ то чертей и фантастическихъ драко-

*) Мы не останавливаемся на подробностяхъ романскаго стиля и готики, не считая возможнымъ утомлять или читателя не специалиста.

Одежда XI—XIII вѣковъ.



I.

Одежда народовъ, выступившихъ послѣ паденія Рима на арену политической дѣятельности въ Европѣ, отличалась тѣмъ же безукоснѣе и угловатостью, какою отличается

періодъ среднихъ вѣковъ въ искусствѣ. Къ эпохѣ возрожденія костюмы стали болѣе эффектинными и красивыми, достигли порой удивительной, небывалой роскоши. Мужская же и женская одежда не только первыхъ вѣковъ христіанства, но даже XII-го и XIII-го столѣтій, въ большинствѣ случаевъ и скучна, и не интересна.

Западно-римское и византійское вліяніе сказалося на всѣхъ народахъ южной и средней Европы: тѣ же убрусы у женщинъ, короткія тупики у мужчинъ, плащи, застегивающіеся на плечѣ,—все это тоже, что и въ Византіи. Порой безукоснѣе, столь присущее европейскимъ народамъ среднихъ вѣковъ, удлиненыя неестественно рукава, такъ что, обтяжнныя у плеча, они вполнѣ по полу у нижняго раструба. У сапога носокъ удлиняется до безобразія и завертывается конкомъ вверхъ. Рыцари экипировались слошнѣ въ латы и даже лошадь одѣваютъ броней; оружіе ихъ дѣлается столь тяжелымъ, что со-

временный сильный мужчина не подыметъ даже того меча, которымъ они обыкновенно рубились. Всѣ эти панцири, кирасы и латы, должны были до-нельзя стѣснять движенія и давать просторъ только грубой мускульной силѣ рукъ.

Неловкость костюма, плотно прилегающаго къ тѣлу, стиснутаго двумя или тремя поясами, повела за собою устройство такой же неловкой мебели, на которой для насъ сидѣть было-бы немислимо. Изъ такъ называемыхъ историческихъ картинъ современнаго художника кроется colossalная ошибка, заключающаяся въ томъ, что они пишутъ съ натуралистовъ (сидящихъ въ свободной и непринужденной позѣ) тѣхъ людей, которые отдѣлены отъ насъ нѣсколькими столѣтіями. Люди эти не могли такъ сидѣть, такъ ходить и ѣздить, какъ это дѣлаетъ мы: условія жизни были другія. Мы и теперь различаемъ посадку и походку различныхъ національностей: турокъ сидитъ не такъ, какъ русскій; шагъ сѣверо-американскаго индіанца не тотъ, что у англичанина; подвижность жестовъ итальянскаго лазарони не та, что у нашего уличнаго мальчишки; одежда, климатъ и масса мелкихъ жизненныхъ условій вырабатываютъ чело-вѣка и его обстановку.

По мѣрѣ развитія готики, костюмъ начинаеть принимать болѣе блестящіе детали, византійскіе образцы заботятся,

дамы начинают изощряться въ невозможныхъ головныхъ уборахъ: ихъ шапки растутъ, достигая невозможной высоты; платья, ради достоинства рожденій, дѣлаются настолько длинными, что въ нихъ невозможно ходить; онѣ изобрѣтаютъ такіе наушники, въ которыхъ пелыи пролѣзть въ двери; какіе-то валики, сѣтки, вуали, шнурки, дѣлаютъ нарядъ буквально невозможнымъ для общегитія.

же папскія буллы. Особенно много было припираний насчетъ декольтированныхъ платьевъ, на которыхъ паставали женщины и которыми всегда и вездѣ возмущались мушны. Были періоды, особенно при бургундскомъ дворѣ, когда считался законодатель моды тотъ, кто наворачивалъ на себя пѣлый хаосъ невозможно странныхъ, противорѣчащихъ другъ другу формъ, разсчитанныхъ только на то, чтобы пора-



Рис. 219. Царское облаченіе XI вѣка. (Съ Парижской миниатюры).

Мушны были закопаны въ свои негущиціи платья, дамы старались не отставать отъ мужей, и понятно, что въ такихъ одеждахъ можно было сидѣть только вытянувшись на примылинейныхъ стульяхъ.

Для пошепіи плейфоновъ потребовались прислужницы. Мушны стали носить въ волосахъ страусовыя перья. Много разъ безобразіе костюмовъ, и особенно женскихъ, вызывало не только декреты королей, но да-

вать глазъ. Причиіемъ и стыдливостію не смущались, и добивались только одного, чтобы имъ любовалось общество.

Бернскій городскій совѣтъ 1470-го года сдѣлалъ постановленіе по преимуществу относительно низшихъ классовъ общества, не желавшихъ отстать отъ аристократіи. „Отнынѣ ни одна женщина“, говоритъ постановленіе, „не должна носить хвостовъ у юбокъ (die Schwänz an den Röcken)



Рис. 220. Женский костюм XII столѣтія. (Франція).



Рис. 221. Головной уборъ въ Англіи 1420 г.

длинные, чѣмъ домашнія ея платья. Золото, серебро и драгоценныя камни имѣють право носить только лица благороднаго происхожденія; имъ воспрещается носить горностай и кунію, дабы сохранить различіе между сословіями, и тщеславіе подрѣзаетъ въ корнѣ.

Даже рыцарство въ своей средѣ рѣшило по возможности исключить безумную роскошь и воспретило носить драгоценныя камни и золото на виду; украшенія изъ жемчуга могли быть только на шляпѣ, въ видѣ шнурка. Явившійся на турниръ въ бархатѣ или на лошади, покрытой парчою, лишался права участія въ турнирѣ и въ наградахъ. Одновременно съ этимъ, рыцари предупреждали дамъ, чтобы отнюдь никакая женщина или дѣвица не надѣвалась на себѣ болѣе четырехъ бархатныхъ платьевъ, надѣвалъ же пять и болѣе лишалась права танцевъ и подарковъ.

Имперскіе сеймы въ Вормсѣ записались разсмотрѣніемъ дамскихъ модъ, такъ какъ безумныя траты женщины вѣроятно слишкомъ отзывались на ихъ мужьяхъ. Въ Италіи точно также пробовали положить предѣлы безобразіямъ моды, даже строго опредѣляли матерію, длину и фасонъ платья. Сословные костюмы здѣсь вкоренились настолько, что съ одного взгляда на каждого мимоидущаго по улицѣ можно смѣло было опредѣлить, къ какому сословию онъ принадлежитъ. Конечно, иногда царствовали произволъ, такъ какъ невозможно слѣдить за каждымъ гражданиномъ въ отдѣльности, и строгому надзору подлежали только евреи и куртизанки.

Особенное разнообразіе, блескъ, яркость и оригинальность костюмовъ являются съ вѣтка возрожденія. И намъ не безынтересно будетъ прослѣдить въ бѣгломъ очеркѣ выдающіеся фазисы развитія въ исторіи костюмовъ.

Главнѣйшимъ образомъ центромъ моды, откуда она радіусами расплывается по всѣмъ сторонамъ, надо считать Парижъ, гдѣ блестящій французскій дворъ, молодые короли, окруженные красавицами-фаворитками, могли отдаться всей душой всѣмъ мелочамъ и погрешкамъ скоротечныхъ модъ. Необыкновенная роскошь придворныхъ праздниковъ, удивительная обстановка охотъ, въ которыхъ иные короли (Францискъ I) принимали участіе съ лихорадочнымъ увлеченіемъ, убѣжденіе въ томъ, что дворъ безъ женщины все равно что садъ безъ цвѣтовъ или даже „дворъ безъ двора“,— все это сдѣлало то, что королевскій замокъ сталъ сборнымъ пунктомъ дамской

аристократин и представлял собою высшую школу мотовства и разврата Франціи. Расточительность и долги всегда идутъ объ руку другъ съ другомъ. Гдѣ женщина царить по преимуществу, и неослабно поддерживается желаніе правиться, тамъ блескъ костюма стоитъ на первомъ планѣ. Екатерина Медичи, быть можетъ изъ политическихъ видовъ, поощряя разпущенность двора, во время своихъ путешествій была окружена свитой въ нѣсколько сотъ дамъ и дѣвизъ самыхъ аристократическихъ фа-

II.

Въ царствованіе Генриха III-го, послѣ эта роскошь и распущенность повела къ самымъ необузданнымъ и сластолюбивымъ инстинктамъ, превратившимъ всякое придворное шествіе въ оргію. Любимѣйшее занятіе короля было заивать и себѣ и королевѣ волосы; онъ самъ гладилъ и гофрировалъ воротнички, предавался этому занятію съ такимъ увлеченіемъ, что даже

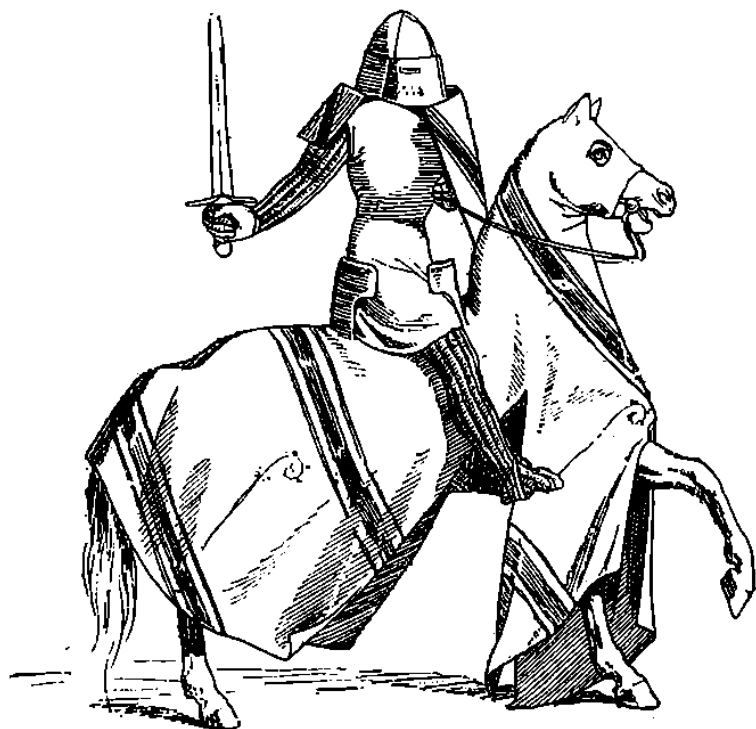


Рис. 222. Рыцарь XIV столѣтія.

милій и требовала, чтобы придворные могли свободно во всякое время входить къ ней самой и въ комнаты фрейлинь. Но, понятно, почему кавалеры звали дворецъ земнымъ раемъ, а дамъ—его богинями. Къ этому времени нужно отнести французскую поговорку, что дворянинъ носитъ на своихъ плечахъ весь свой доходъ *).

въ день своей коронаціи пропустилъ, въ силу этого обстоятельства, часть назначенный для коронаванія и затронувшійся духовенство позабыло пропѣть Те Деумъ.

Странная наклонности и извращенныя понятія заставляли его одѣваться въ костюмъ амазонки, съ открытою грудью и шеей, на которыхъ сверкали драгоценныя каменья, и это не было исключительнымъ торжественнымъ костюмъ праздника, онъ и въ домашнемъ быту ходилъ разряженный какъ кокетливая женщина, — и

*) Вейс.

ему всѣми силами старались подражать его *minions*—любимцы-фавориты. Дамы, напротивъ того, одѣвались по мужски. Ниры-вакхалалии снова начинаютъ напоминать вѣкъ Нерона. Пажы и лакеи, одѣтые въ бархаты, прошитый золотомъ и серебромъ, перѣдко голодали, такъ какъ у короля не хватало денегъ на ихъ прокормъ.

Только на того изъ придворныхъ обраца-

лись лекащими на блудѣ. Герцогъ Сьюлли рассказываетъ, что вошелъ одинъ разъ въ кабинетъ короля, онъ, въ числѣ оригинальныхъ подробностей туалета, замѣтилъ висѣвшую у него на широкой лентѣ черезъ шею корзиночку, въ которой копошились щепилы. Въ одномъ остроумномъ памфлетѣ, относящемся къ царствованію Генриха Ш-го, заглавіе котораго по неприличію мы привести не рѣшаемся, говорит-



Рис. 223. Ностомы XIV столѣтія. (Сомалинн охота).

ли вниманіе, кто имѣлъ двадцать или тридцать костюмовъ, мѣнявшихся ежедневно. На головѣ мушкетеры носили женскій токъ, румянились, носили серьги и небольшие усыки, спереди камзола дѣлали вырѣзанной мѣсъ, стигивали пасколько возможно талію; руки и ноги должны были быть по возможности маленькія. Мелко-сплоенные воротники были до того огромны и такъ плотно охватывали шею, что головы каза-

ли между прочимъ: „каждый обыватель можетъ одѣваться, какъ ему будетъ угодно, только бы одѣвался роскошно и не соображался ни съ своимъ положеніемъ, ни со своими средствами. Какъ бы ни была драгоценна матерія, ее все-таки слѣдуетъ одѣвать драгоценными камнями и золотомъ, иначе владѣльца ея пелізы признать порядочнымъ челоѣкомъ. Какъ бы хорошъ костюмъ ни былъ, но носить его

долге мѣсяца невозможно: это могутъ дѣлать только скраги или люди безъ вкуса.“

Мы имѣемъ слѣдующее описаніе двухъ современныхъ франтовъ. „На одномъ камзолъ совершенно обтяжной, словно къ нему приклеенъ, короткий съ узенькими рукавами; шляпа съ высокой заостренной тульей и крохотными полями. Плащъ tabaré далеко волочится на землѣ. Длинные панталоны во вкусь Марини, по про-



Рис. 224. Французскій рыцарь XIV ст.

пансальской модѣ. На другомъ камзолъ широчайшій, песь въ рубцахъ, подбитый и круглый, сзади похожій на спину лошади. Шляпа плоская, какъ блюдо, выѣтъ поля изъ полтора фута ширины; на ногахъ небольшой шпиль со сборками; на шеѣ брыжки, похожія на жерновъ.“

Безобразное поведеніе Генриха III-го и его двора оказывало самое губительное вліяніе на общество и тѣлодѣ. цѣлымъ 15 лѣтъ. Хотя сравнительно небольшое меньшинство слѣдовало привычкамъ и внѣшности ко-

роля, но все таки это меньшинство существовало. Королямъ возмущались, на него писали памфлеты, называли его „goudronneur decollé de sa femme et friseur de ses cheveux“ (женщинъ гладильщикъ и полосочекъ). Смыслъ проповѣдники изъ духовенства открыто съ кафедры называли дворъ безнуднымъ, говорили, что это шутовское глумленіе надъ бѣдностью народа.

Генрихъ IV-й, хотя нѣсколько, но полегилъ предѣлъ придворному распут-



Рис. 225. Шлейфъ 1370—1380 г.

ству. Онъ былъ чрезвычайно богатъ, мужественъ, добръ, честенъ, человѣченъ и сираведливъ. Но за то страсть къ фавориткамъ достигла у него такихъ размѣровъ, что дворцовые расходы только увеличивались, а не уменьшались. Король любилъ, чтобы близкія ему дамы были одѣты роскошно,—прочій дворъ имъ подражалъ. Блескъ платья дошелъ до того, что маршалъ Де-Вассонъ-Пьерръ заказалъ къ крестинамъ дофина платье изъ шелковой парчи, вышитой золотомъ и жемчугомъ;

жемчугу пошло 50 фунтовъ, вслѣдствіе чего платье стоило 16,000 лировъ. Впрочемъ самъ король одѣвался скромно, уступалъ желаніямъ своихъ дамъ. Изъ числа новыхъ изобрѣтеній дамскаго туалета нужно отнести полукруглый складной вѣеръ, появившійся впервые въ XVI-мъ столѣтіи, послали его, какъ посятъ и теперь, на дѣлихъ у пояса, гдѣ носили круглое зеркальце въ богатой оправѣ и часы называемые тогда *oeuf de Nuremberg* (такъ какъ они имѣли яйцеобразную форму).

кругъ ея головки,—и прекрасіе этого и ничего не знаю. Пусть восторгаются красою древнихъ богинь; передъ красою нашей королевы, онѣ были просто горничными. Каковъ бы ни былъ фасонъ ея платья, грудь и шея ея были всегда открыты, ея прелестная голова носила столько жемчуга и драгоценныхъ камней, какъ будто хотѣла поспорить съ блескомъ звѣздъ неба, золотая матерія, полученная въ подарокъ отъ султана, дѣлала ея станъ еще стройнѣе; каждый локоть такой матеріи стоилъ 100



Рис. 226. Моды во Франціи половины XV вѣка.

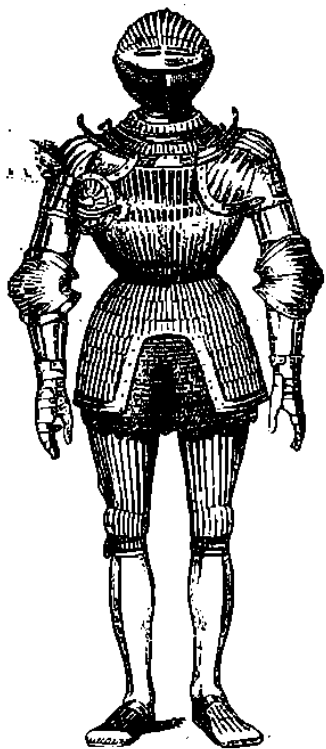


Рис. 227. Рыцарскій костюмъ 1500 г.



Рис. 228. Моды во Франціи половины XV вѣка.

Королева Маргарита оказывала большое вліяніе на моду и объ умѣнии ея одѣваться къ лицу говорили съ восторгомъ. „Что бы ни надѣла, наша прекрасная королева,“ пишетъ ея современникъ, „чепчикъ или вуаль,—она одинаково прекрасна. У нея всегда какое нибудь нововведеніе, но когда другія дамы начинаютъ ей подражать, у нихъ это выходитъ не то. Миръ перѣдко приходилось ее видѣти въ атласномъ блѣломъ платьѣ съ золотой вышивкой, въ креповомъ или газовомъ вуалѣ, небрежно ньющемся во-

лировъ, и надо было имѣть большую физическую силу, чтобы выдерживать его на себѣ, а между тѣмъ королева ходила въ немъ цѣлыми днями“. Далѣе авторъ говорить, что на религіозныхъ процессіяхъ она держалась съ такимъ достоинствомъ и граціей, что отъ этого никто не могъ молиться.

Царствованіе Генриха IV-го только увеличило спросъ на разнообразіе въ модахъ и нѣкоторыя части туалета дошли до утрировки. Вырѣзь лифа

дочели почти до пояса, подшивая снизу нагрудникъ изъ тонкой расшитой прорѣзью матеріи. Эта мода привилась очень скоро и обнаженіе плечъ вскорѣ пришло такіе размѣры, что въ 1591 го-

дое колесо фикжъ, окружность котораго достигала 12 фут. Колесо это сверху прикрывалось звездообразною плоскою оборочкой изъ той же самой матеріи, изъ которой сдѣлано было платье, а отъ него книзу



Рис. 229. Германскій костюмъ XV столѣтія.

ду папа Иннокентій IX буллою предписалъ всѣмъ дамамъ прикрываться непрозрачною матеріею подъ страхомъ отлученія отъ церкви. Юбка становилась все шире и уродливѣе; вокругъ талии устраивали дѣ-

примой тунбой шла юбка. Воротники самыхъ разнообразныхъ фасоновъ, сплошь кружевные, прошитые золотыми и серебряными нитями, поднимались иногда выше головы. Среднее сословіе, одѣвавшееся бо-



Рис. 230. Английская мода XVI века.



Рис. 231. Генрих III.



Рис. 232. Придворная дама при дворе короля Франца I (1520)

тѣ скромно, называло аристократическихъ барынь—*dames aux gorges nue*, а знатныя дамы въ свой чередъ называли ихъ по той обуви сѣраго цвѣта, которую онѣ носили—*grisettes*. Трауръ тоже подчинился модѣ, и Генрихъ IV замѣнилъ прежній траурный цвѣтъ французскихъ королей, фіолетовый и красный, на черныи. Онъ носилъ, оплакивалъ своихъ фаворитокъ,— черныи костюмъ, вышитый серебряными слезами, черепами и потухшими факелами.

Женщинамъ дозволялось носить кромѣ чернаго бѣлый и коричневый цвѣтъ, и только съ Генриха IV-го черныи цвѣтъ сталъ всеобщимъ.

Конечно, на сѣверѣ далеко не сразу парижскія моды могли получить права гражданства, особенно въ Шведин, гдѣ простота держалась очень долго. Король Густава Эриксона упрекали въ томъ, что при дворѣ его носить вырѣзные платья на иностранныи манеръ, на что король отвѣчалъ: „каждый воленъ носить свои платья.“

Въ Германіи тоже отозвались на вѣяніе моды, и, по разсказу одного современника, жѣняли одежду каждыи день. Длинноносаи обувь смѣнялась широконосою, все узкое, обтянутое—стало свободнымъ, просторнымъ; жепская одежда стала приличнѣе и богаче. Особенно видное мѣсто пришлось занять въ модѣ такъ называемымъ *прорѣзамъ*. Узкая одежда въ обтяжку не могла правитьсѣ дѣятельной германской молодежи и военнымъ людямъ въ особенности. Свобода и безцеремонность движеній при обтянутости могла быть обусловлена только прорѣзами. Такимъ образомъ прорѣзы впервые появились на локтевомъ, плечевомъ и коленномъ сгибахъ. Конечно, прорѣзы эти подшивались снизу другой матеріею, хотя иныя ландскнехты, изъ бѣдности, а иногда изъ хвастовства, выставляли на показъ ту или другую голень. Ставъ модою, прорѣзы въ высшемъ обществѣ распространились по всему костюму, припали разныи фигуры листьевъ, арабесокъ, крестовъ, звѣздъ, треугольниковъ, квадратовъ и проч. Одежда стала напоминать сѣтку, связанную изъ разныхъ ленточекъ. Матеріи, проглядывавшая изъ за прорѣзовъ, была непременно другаго цвѣта и притомъ рѣзко противоположнаго: свѣтлыи цвѣта соединились съ самыми темными. Обиліе прорѣзовъ привело къ тому, что собственно платьемъ сдѣлалась исподняя подшивка, а верхній камзолъ образовался изъ нашитыхъ ленточекъ. Германскія дамы, желавшія въ прорѣзахъ не отстать отъ суируговъ, должны



Рис. 233. Головной уборъ XVI вѣка.



Рис. 234. Французскія моды 1606 года.

были, конечно, признать юбку неудобной для таких операций и сосредоточили все свое внимание на лифе и главным образом на рукавах. Сильное декольте, заимствованное из Франции, под влиянием или

III.

Пунктуальность и точность немцев много способствовала тому, что когда пе



Рис. 235. Королева Елизавета английская.

природно-немецкой чувствительности, или сурового климата, продержалось недолго; вскоре даже молодежь стала закрывать грудь плотно до шеи.

Появилось также подробных, мелких постановлений относительно костюма, как в Германии. Каждый князь, каждый владетель округа, каждая городская община считали обязанностью издавать свои

собственныя постановленія. Конечно, постановленія эти почти никогда не достигали своей цѣли, и мода все таки брала свое. Магистръ Вестфаль возмущается современными состояніемъ модъ: „У каждой націи, у каждой страны“, пишетъ онъ, „есть свой собственный костюмъ, только у насъ нѣмцевъ нѣтъ ничего своего. Мы одѣваемся и по французски, и по венгерски, и чуть-ли не по турецки, а по глупости нашей ничего своего придумать не въ состояніи. Чего, чего мы не дѣлали за

размѣра, что воцѣлъ поцѣпного Вестфала быть внодѣть осконателенъ; хотя количество прорѣзовъ на платьѣ и уменьшилось, но изъ нихъ выпускалась подкладка въ такомъ количествѣ, что изъ каждаго прорѣза висѣлъ мѣшокъ. Изобрѣтателемъ этой одежды (названной Pluderhose) называють ландскнехтовъ курфюрста Морица Магдебургскаго. Проповѣдники произносили громовыя рѣчи противъ пелѣныхъ модъ, выпускали книжки, обличающія печестивыхъ. Извѣстный франкфуртскій профессоръ



Рис. 236. Герцогъ Брауншвейгскій. 1636 годъ.



Рис. 237. 1640 годъ.

послѣдніи 30 лѣтъ! Кроили и перекраивали наши панталоны на разныя маперы, и такая гнусная и омерзительная одежда вышла изъ нихъ, что порядочному человѣку становится страшно и возмутительно. Ни одинъ висѣльщикъ не мотается такъ отвратительно въ своей петлѣ, до того не истрепанъ и не растерзанъ, какъ наши теперешніи панталоны... Тыфу, какая радость (Pfui der Schande)!..“

Дѣйствительно, прорѣзы въ подолнѣхъ XVI-го столѣтія доведены были до такого

Андрей Мускулатъ, въ одной изъ проповѣдей восклицаетъ: „кто хочетъ видѣть эти Pluderteufel (им. Pluderhosen), не иди ихъ у католиковъ, а иди въ тѣ земли и города, которые носятъ названіе лютеранскихъ и евангелическихъ; тамъ можно насмотрѣться на нихъ до тошноты, у него сердце защемишь и онъ задрожитъ отъ ужаса, какъ передъ какимъ морскимъ чудовищемъ“. *)

*) Вейс т. III, ч. II.



Рис. 238. Ностюмы 1630—1640 годовъ.



Рис. 239. Ностюмы 1630—1640 годовъ.

Намъ странно и непривычно подумать, что костюмъ гражданъ можетъ причинить столько заботъ правительству. Не смотря на запрещеніе пластей, шароварное безобразіе достигло наконецъ того, что въ Даниі было прика-

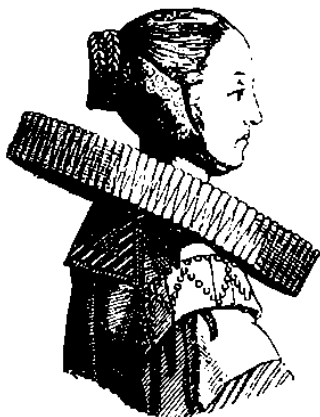


Рис. 240. Уборъ 1640—1646 годовъ.



Рис. 241. Мушки 1658 года: звезды, полумѣсяцы, налеты цугомъ и пр.

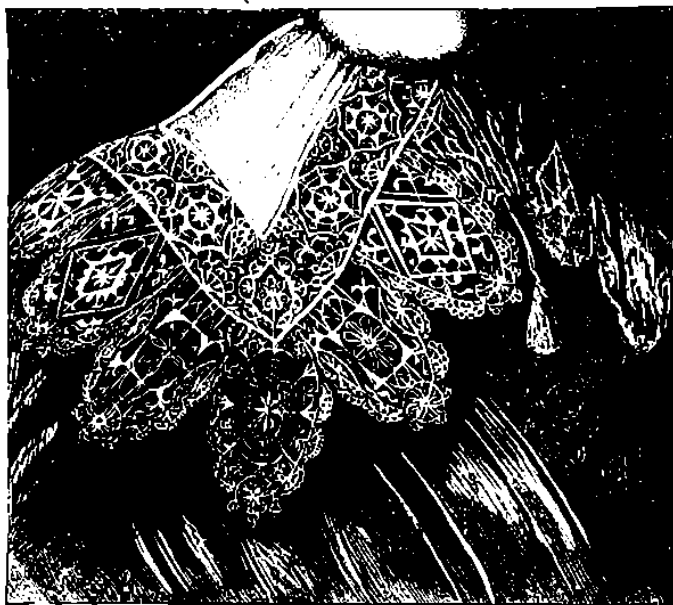


Рис. 242. Воротникъ 1642 года.

Мы останавливаемся на исторіи съ Pluderhose, какъ на одномъ изъ самыхъ характерныхъ эпизодовъ въ исторіи человѣ- за по разрѣзать этотъ костюмъ на каждомъ, кто покажется въ немъ на улицѣ. Кур- фюрстъ Брауншбургскій Іоахимъ II-й по-

шелъ еще далѣе: видя, что его постановленіе не дѣйствуетъ, онъ приказалъ скватить нѣсколько такихъ шароварниковъ, посадилъ ихъ въ кѣтку, и три дня выставялъ ихъ на потѣху народа, подъ звуки музыки, игравшей передъ кѣткой. Духовенство, съ своей стороны, не дремало и для уничтоженія „непотребнаго дьявольскаго костюма“ обращалось даже къ чудесамъ. *)

Въ XVII-мъ вѣкѣ изысканность одежды все больше входитъ въ свои права, по

нѣ. Прежніе знатные роды, стоявшіе по благородству своей крови параллель съ королями, бывшіе нѣсколько столѣтій тому назадъ баронами, равными монарху по власти, теперь превращаются въ саповниковъ, — придворныхъ, т. е. людей несущихъ какую либо дворцовую должность: камергера, егермейстера, главнаго конюшаго и проч., за что король платитъ жалованіе. Блескъ двора и изысканность воспитанія, конечно, возвышаютъ нравственные попятія человѣка, но крайней мѣрѣ по его соб-



Рис. 243. Людовикъ XIV. 1649 годъ.

мѣрѣ смягченія нравовъ и развитія утонченной пѣжливости. При томъ могуществѣ и силѣ, которыя приобрѣтаются правленіемъ двухъ великихъ политиковъ Арманда Ришелье и Мазарини, гостиняя короля дѣлается первою въ стра-

ственному мнѣнію, и онъ считаетъ себя принадлежащимъ къ высшей породѣ, де-низомъ его становится „noblesse oblige“. Четыре тысячи убитыхъ падузъ двора въ царствованіе Людовика XIII-го, испѣ всего говорить о тѣхъ взглядахъ на честь, которые имѣло тогдашнее французское дворянство.

Версаль кишитъ разряженными франтами цѣлое утро; они вертятся передъ зерналами, прицѣпляя себѣ лепты, прилаживая хорошенъко шарикъ. Но едва

*) Въ Укермарѣ, говорилось въ одной прононціи, овца произвела изъ свѣтъ кусочъ мяса, въ видѣ панталонъ, а въ другомъ мѣстѣ родился младенецъ въ эгихъ тортовыхъ штанахъ...

приходить извѣстіе о войнѣ, дворецъ : по выраженію Тона— „былъ прелестнымъ
 мгновенно пустѣетъ и тѣже разряженные : садомъ съ вѣжливыми растеніями и столь
 щеголи летятъ на битву, какъ на балъ. Они : тонкимъ запахомъ, что мы теперь, въ нашъ
 также спокойно, какъ передъ зеркаломъ, : суровый, все уравнивающій вѣкъ, можетъ
 стоять подъ лдрами по десяти часовъ : съ трудомъ вызвать передъ собою ихъ
 криду. Всѣ они красно говорить, всѣ : представленіе“.



Рис. 244. Нидерландскія моды начала XVII столѣтія. (По Рубенсу).

льстивы, обходительны, вѣжливы. Король : снимаетъ шляпу при встрѣчѣ съ простой
 горничной. Уятивый герцогъ, имѣющій : привычку всѣмъ отдавать поклоны, иди
 по Версалу, долженъ былъ держать : шляпу въ рукѣ. „Весь этотъ дворъ“,

Такіе люди, такіе характеры вызвали : такую же тонкую, изысканную, душную,
 такъ сказать, обстановку. Сады Версали, : съ симметрично стриженными аллеями,
 съ ираморными бассейнами и фонтанами, : прелестными группами мифологическихъ

божествъ, съ чудесными цвѣтниками, — вотъ та оранжерея, въ которой могли возрасти эти экзотическія растенія.

Изысканный стиль нискогда не былъ доведенъ до такой высшей степени совершенства, какъ при Версальскомъ дворѣ. Его имитировали въ себѣ вмѣстѣ съ воздухомъ; и по выраженію Курье: „всякая камеристка смыслила въ этомъ стилѣ больше, чѣмъ любилъ современная академія наукъ.“

Конечно, какъ это отразилось на литературѣ: Паскаль, Ларошфуко, Буало, Ла-

ций, — по къ этому періоду Франціи мы повернемся значительно ниже.

Женскія моды носили на себѣ въ эту пору отпечатокъ не только дамскаго, но и мужскаго вкуса, такъ какъ желанія короли, конечно, принимались въ расчетъ придворными дамами. Но несомнѣнно и то, что фаворитки вносили въ дамскую моду много своего личнаго вкуса, зависѣвшаго отъ того, что шло и не шло къ ихъ парижности.



Рис. 245. Французскій костюмъ 1680—1690 годовъ.

Фонтенъ, Расинъ, Мольеръ, Корнель, Воссюэтъ, — вотъ люди, блестящіе которыми никогда никто не писалъ.

Но абсолютизмъ правительства, вступившій въ тираническія права, несправедливости и финансовыя затрудненія — не дозволили Версалию продержаться долго. Мѣщанство и простонародіе, получивъ просвѣщеніе и обогатившись, стали выражать свое недовольство все сильнѣе и сильнѣе. Дѣло, какъ извѣстно, кончилось револю-

Madame Монтеспанъ отличалась богатствомъ матерій и отдѣлки на самыхъ роскошныхъ платяхъ; прелестная Фонтанжъ стояла по преимуществу за игривую откровенность фасона; маркиза де-Монтенонъ ввела самую скромную простоту, доходившую до лицемѣрія. Великими изобрѣтательницами модъ для необычайнаго служенія талии были изобрѣтатель необычайно тугой корсетъ, состоялъ не только изъ китоваго уса, но и изъ желѣзныхъ пластинокъ.

Прически къ концу XVII-го вѣка приближались къ мужскому наряду; стали появляться головные уборы, перѣдко въ три фута вышины; каждая часть куафюры имѣла свое названіе: пустыльникъ, герцогъ, кануста, спаржа, труба, органъ, первое небо, второе небо и т. д. Маркиза де-Монтепонъ увѣряла, что куафюра лпной герцогини вѣситъ болѣе, чѣмъ она сама. Самъ король протестовалъ противъ такого безвкусія. Косметики, конечно, занимали не послѣднее мѣсто. Дамы раскрашивали себѣ губы, щеки, брови, плечи, уши и руки. Огромнымъ успѣхомъ пользовались мушки всевозможныхъ формъ и названій;

такъ какъ онѣ постоянно отваливались, то каждая модница должна была имѣть съ собою приличный запасъ ихъ въ коробочкѣ. Порою и мущины не отставали отъ дамъ и румянились такъ, что вызывали негодованіе болѣе разумныхъ современниковъ.



Рис. 246. Французскій костюмъ 1675 года.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ.

И Т А Л І Я

· ВЪ ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНІЯ.

И т а л і я

въ эпоху возрожденія.

Высшій разцвѣтъ искусствъ.—Великіе мастера.—Да-Винчи.—Микель-Анджело.—
Рафаэль.—Венеція съ Тиціаномъ во главѣ.



I.

Возрожденіе Италіи началось какъ разъ съ того событія, которое извѣстно подъ именемъ Афиньонскаго плѣненія наукъ.

Латинскій языкъ, какъ языкъ богослуженія, сдѣлалъ Римъ космополитомъ, дозволилъ играть ему

международную роль; всѣ люди одного направленія и одного духа говорили на одномъ языкѣ. Развитіе европейской литературы какъ разъ совпало съ упадкомъ латинскаго католичества. Живая мысль пробилась сквозь прежній мертвый языкъ; латаргическій соевъ среднихъ вѣковъ проходилъ; латинскій бредъ смѣнился жизненною, гибкою рѣчью. Ливіусъ Данте, который создалъ не только „Божественную Комедію“,

но и языкъ для нел. Общій поворотъ въ мысляхъ и понятіяхъ совершился. Папа Николай V-й былъ меценатомъ и наукъ, и искусствъ, а соперникомъ ему въ этомъ дѣлѣ былъ его другъ Козьма Медичи, который призывалъ умирали не священника, а философа, утѣшавшаго Козьму примѣрами и цитатами изъ греческой философи. При общемъ подъемѣ духа возрождались и старогреческая литература. Петрарка вмѣстѣ съ

Боккаччо, изучалъ греческихъ авторовъ, понимая, что на афинскихъ образцахъ зиждется фундаментъ всемірной литературы.

Во второй половинѣ XV-го столѣтія два новыя міра открылись для Европы: одинъ былъ открытъ Христофоромъ Колумбомъ, другой—взятіемъ турками Константинополя; одинъ перевернулъ торговлю міра, другой—вызвалъ религіозное броженіе.

Греческая литература подпорилась въ Италіи съ помощью турецкаго оружія. Латинскій переводъ Библии, считавшійся до тѣхъ поръ непогрѣшимымъ, потерялъ свой авторитетъ при сравненіи съ греческими

и еврейскими подлинниками. Латинское евангелие было, по удачному замѣчанію, вторичнымъ распятіемъ между двумя разбойниками.

Около 1440-го года изобрѣтается книгопечатаніе. Искусство это сразу достигаетъ удивительныхъ результатовъ, и во главѣ новаго движенія стоитъ Венеція. За первые 30 лѣтъ книгопечатанія изъ 10,000 изданій, вышедшихъ въ Европѣ, на долю Венеціи приходится 2535. Правительство, споспешавшее съ народомъ при помощи церкви, теперь, съ изобрѣтеніемъ прессы, могло придти въ непосредственное съ нимъ общеніе и такимъ образомъ государство отъ церкви отдѣлилось. Но конечно,

насторская кафедра стояла долгое время могучимъ соперникомъ прессы. Для крестянина дорога, хотя по воспоминаніямъ дѣтства, воскресная проповѣдь и вся церковная обстановка: онъ получалъ имъ черезъ священника, онъ передъ алтаремъ соединилъ формальнымъ путемъ съ тою, кто былъ для него дорожее всего въ жизни, за малымъ церковнымъ дворомъ мирно спали всѣ его милые, переселившіеся въ лучшій міръ, ожидавшіе всеобщаго воскресенія. Съ помощью церковныхъ кафедръ можно сдѣлать многое, и примѣромъ этого можетъ служить даже современная Америка; въ Нью-Йоркѣ воскресныя рѣчи священника производятъ гораздо болѣе вліянія, чѣмъ всѣ газетныя статьи. Но нельзя отрицать въ тоже время громаднаго значенія прессы, если она твердо стоитъ на данной почвѣ. Во всякомъ случаѣ—слушать и читать не одно и тоже: одно—актъ пассивный, другое—активный. Какъ бы ни было краснорѣчиво ораторство,—районъ его воздѣйствія на умы ограниченъ; аудитория журнала колоссальна. Журналистика вліяетъ на массы; газеты въ наше время дѣлаютъ любую рѣчь орудіемъ силы, придаютъ ей значеніе политическое, выводятъ ее изъ замкнутаго круга слушателей и передаютъ массѣ.

Въ XV-мъ вѣкѣ обстоятельства сложились такъ, что умственное первенство Италіи стало необходимымъ. Англія была залита губительной войною Алой и Бѣлой Розы, и тамъ во всей силѣ царили тѣ грубыя, безумныя сцены варварства и насилия, блестящія картины котораго съ такою гениальною силой отражаются въ произведеніяхъ Шекспира. Вся Англія пред-



Дворецъ Дожей.

Рис. 248. Венеція. Памятникъ Герцогу Урбино.

ставляла собою или рядъ упрѣбленныхъ замковъ, или жалкіе деревянные домики, съ окнами безъ стеколъ, съ соломой вмѣсто кроватей; охотники, небогатые фермеры, солдатскія шайки,—вотъ населеніе Англіи. Въ Германіи шла война Гусситовъ, не менѣе жестокая чѣмъ война Розъ. Кулачное

право было на первомъ планѣ; пьянство, грубость и безобразія были ея отличительными признаками.

Во Франціи дворянство все время не сходило съ лошади; англичане господствуютъ въ странѣ; общее неблагоустройство таково, что волки забѣгаютъ къ самому Парижу.

Феодалное право еще охватываетъ всю Европу; тамъ пьютъ, ѣдятъ и дерутся.

Не то въ Италіи,—здѣсь новое вѣяніе, новое государство. Здѣсь цвѣтетъ торговля, сюда стекаются капиталы, призракъ войны не тревожитъ воображеніе. Въ сношеніяхъ съ сосѣдями силу кулачнаго права замѣняетъ дипломатія. Послѣ того, какъ античная цивилизація пала, мы здѣсь впервые встрѣчаемся съ обществомъ, которое живетъ умственнымъ наслажденіемъ. Дворъ Версаля, о которомъ говорилось въ предыдущей главѣ, былъ только потомкомъ итальянской утонченности. Ученые не



Рис. 249. Венеція. Ріальто. (Мостъ и рынокъ).

таинствъ уже по монастырѣхъ въ пыльных книгохранилищахъ, — ихъ правительство призываетъ на препу общественной дѣятельности, они становятся секретарями, министрами. Учреждается академія философіи, возстановляются пиры Платона. Въ особое званіе собирается цѣлѣ учености и искусства и здѣсь бесѣдуютъ между собою безъ чиновъ и этикета о тѣхъ вопро-

сахъ, которые такъ часто тревожатъ воображеніе, не находя себѣ отгнѣта.

Конечно, нравы и характеры общества сильно смѣнились; изысканная обстановка породила изысканное обращеніе. Жизнь шла весело и шумно, каждый домъ медепата и дворецъ былъ дѣйствительно пріютомъ песселіи. Итальянцы давали полный просторъ своей оригинальности и гибкости ума, не

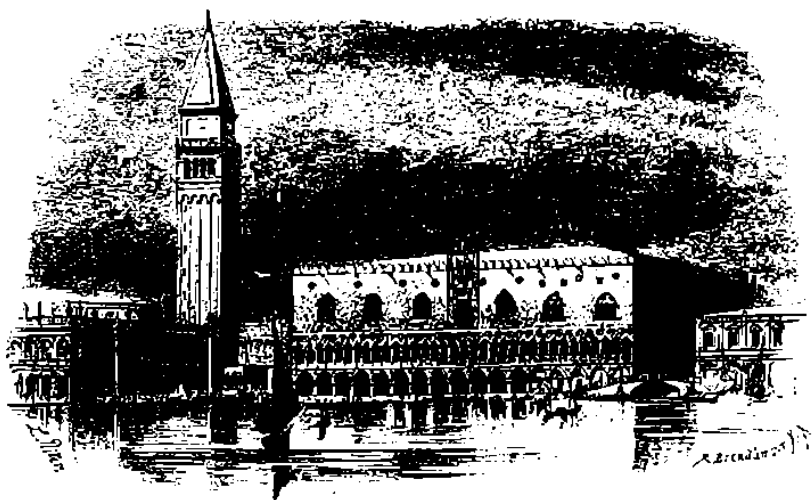


Рис. 260. Венеція. Башня св. Марка и дворецъ Дожей.

сбѣнясь какими формальностями, смѣ-
няя ужинъ танцами, тащцы—веселыми за-
гадками и болтовней.

Искусство было такъ сродно душѣ ихъ:

ихъ манерахъ, всегда подчинена прави-
ламъ приличія, но живость ума должна
удалять ее отъ скуки; она должна дер-
жаться середины, которая составлена бы-

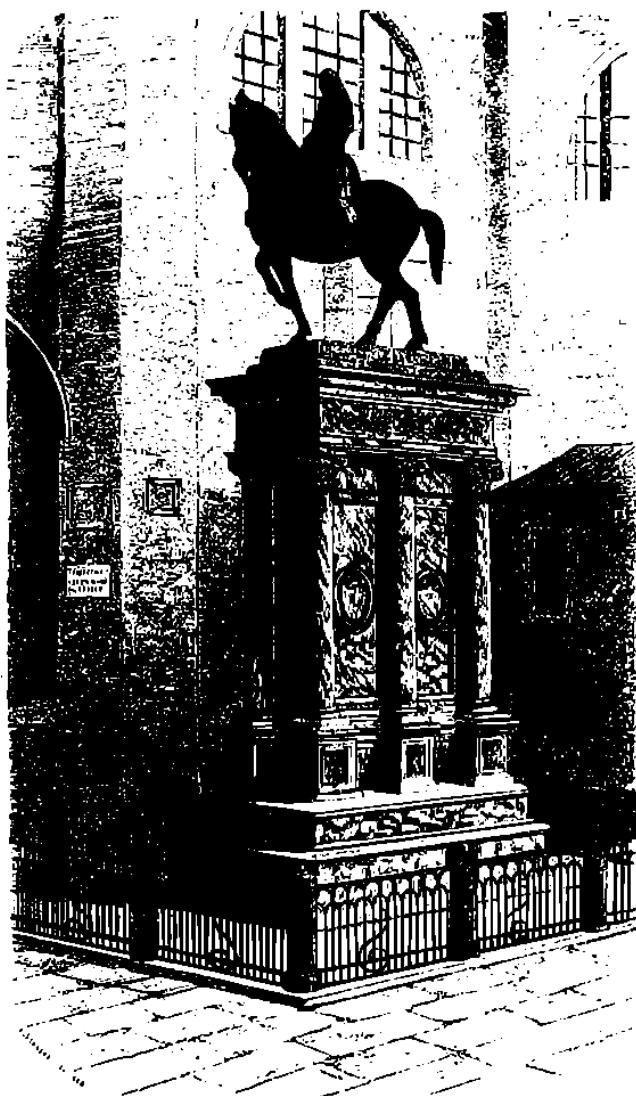


Рис .261. Веррокио. Статуя полководца Коллеони. (Венеція. Площадь св. Джованни).

умѣіе рисовать и знаніе живописи счита-
лось необходимымъ. Взглядъ современ-
никовъ на женщину отличался свѣжестью
и простотой. Они требовали, чтобы жен-
щина была всегда ровна, спокойна въ спо-

раетъ иногда изъ крайностей, но доходить
до извѣстныхъ границъ, никогда ихъ не
переступал. Недоступность женщины не
есть еще добродѣтель и достоинство ея;
зачѣмъ ей чуждаться общества, случайно

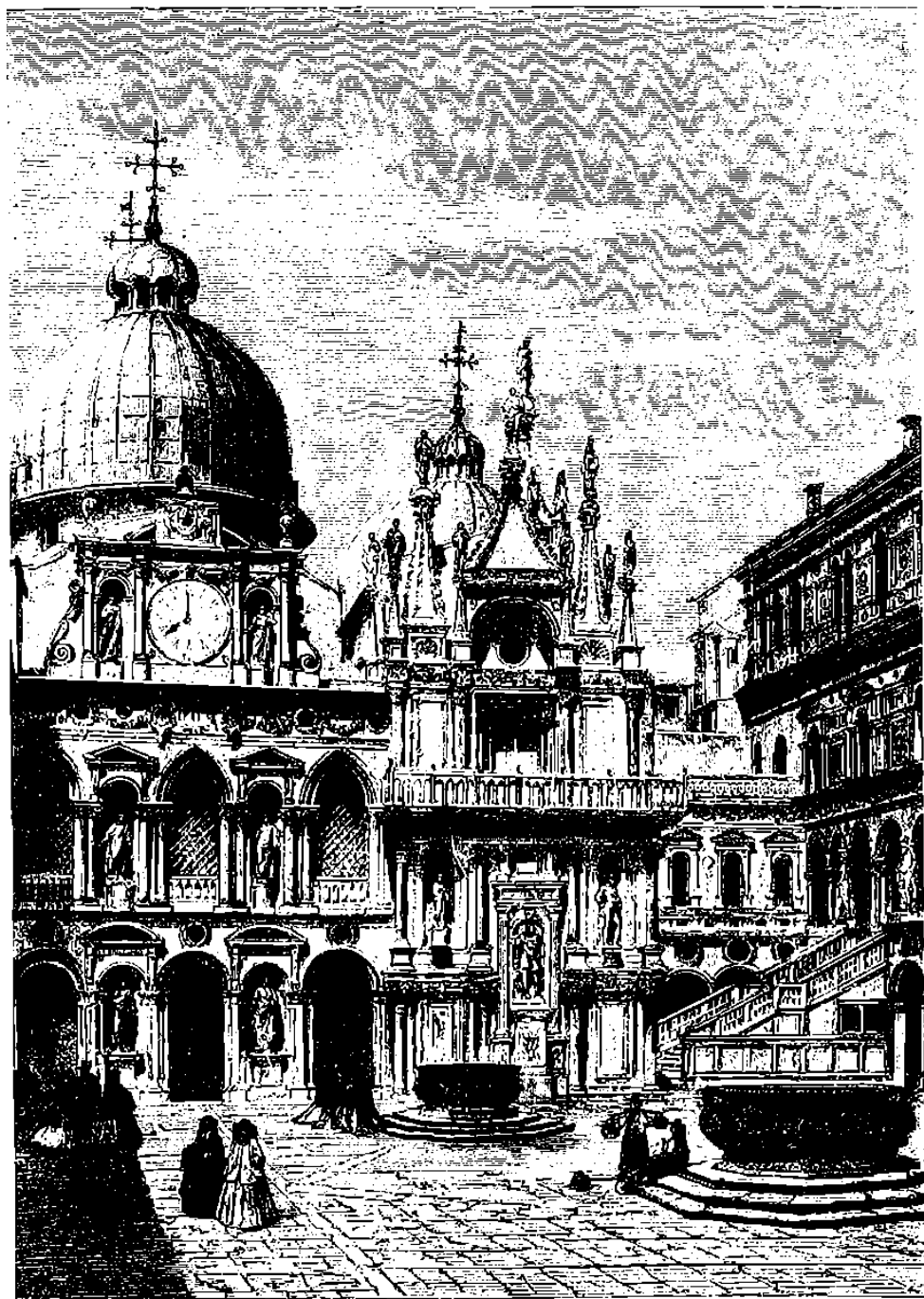


Рис. 252. Дворецъ въ Венеціи.



Рис. 253. Дворъ палатцо Веккіо во Флоренціи.

услышанной свободной фразы, игривого выражения; да и вообще манеры дикой застѣчивости противны въ обществѣ. Для того чтобы показать себя свободной и лю-

Если разговоры не нравятся, или кажутся неприличными и если женщина умна, — она всегда съумѣетъ, съ легкимъ румянцемъ на лицѣ, свести разговоръ на дру-

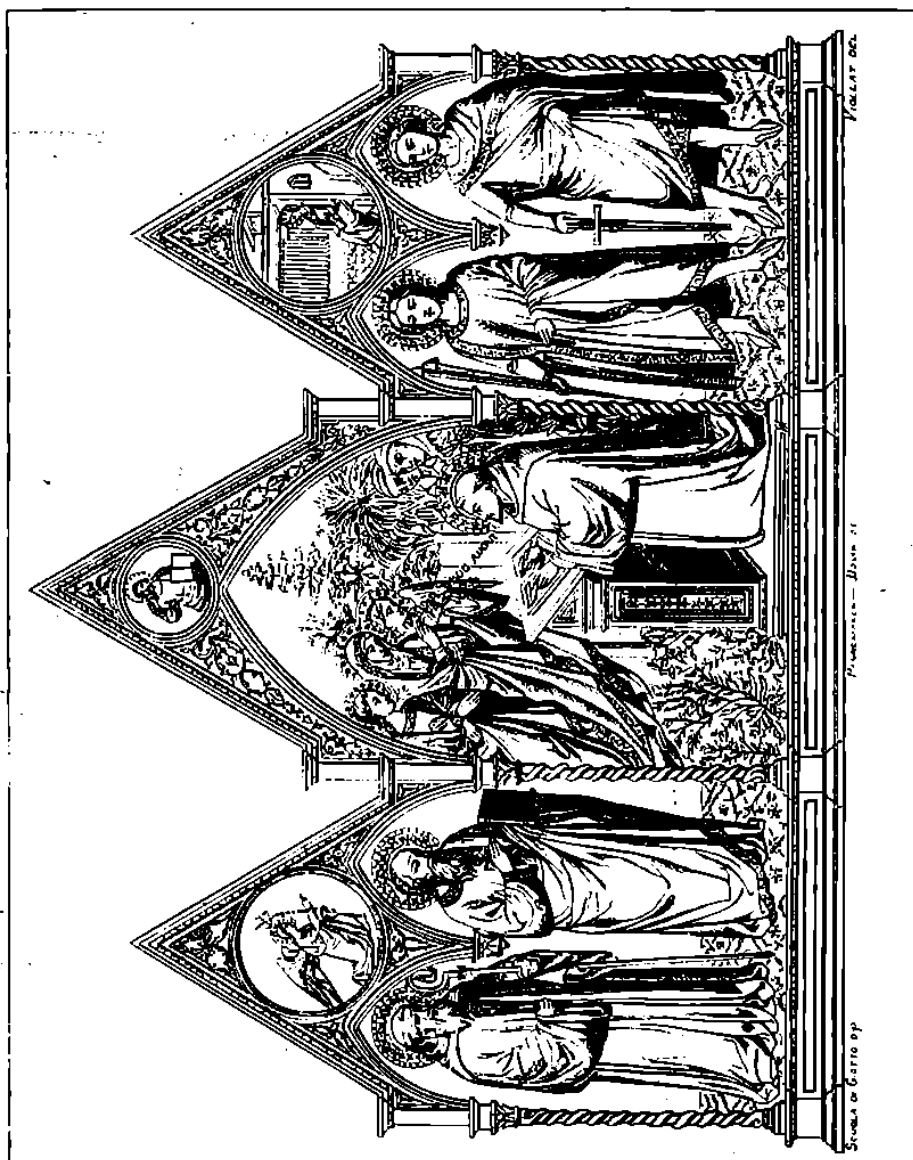


Рис. 264. Делотта. — Выходъ Агны Маріи съ Бернарду. (Флоренція).

безной, разумѣется не надо держать себя неприлично, поступать со всѣми въ ненужную короткость: поступать такъ, значить заставить о себѣ думать хуже, чѣмъ надо.

гой предметъ, болѣе приличный. И дѣйствительно, въ эпоху Медичи, мы встречаемъ въ Италіи женщинъ огромнаго образованія, изящнаго вкуса и ума, съ востор-

голь отзывавшихся на благородныя теоріи Вембо, — о всеобъемлющей чистой любви. *)

II.

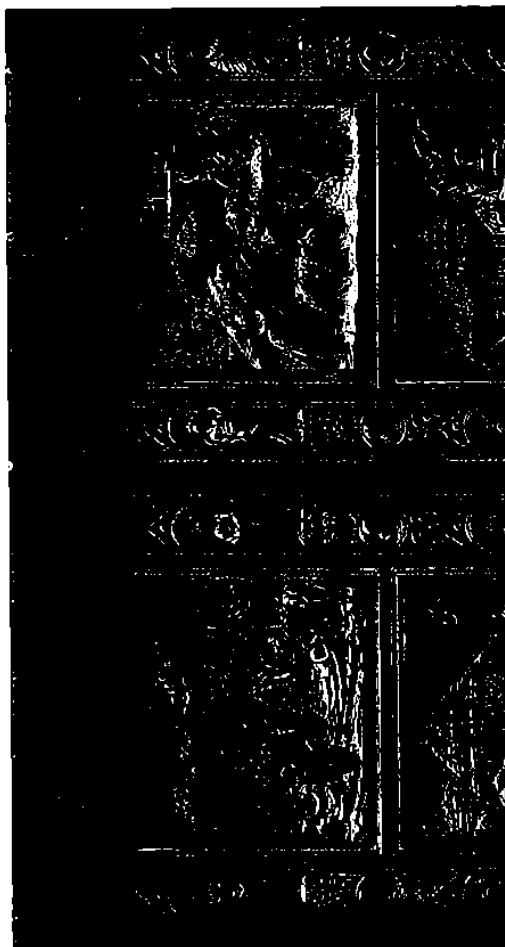
Жизнь Италіи въ эпоху возрожденія и жизнь наша такъ далеки другъ отъ друга, представляютъ такой удивительный контрастъ со стороны внѣшней декоративности! Однообразно-сѣренькій тонъ жизни нашего большого города, нашъ скучный черный мужской костюмъ, отсутствіе истиннаго вкуса въ современныхъ дамскихъ нарядѣхъ, — представляютъ такую разницу съ великолѣпнѣйшѣй обстановкой и костюмомъ Италіи!..

Когда герцогъ объѣзжаетъ страну, за нимъ ѣдетъ нѣсколько тысячъ челоѣкъ свиты, одѣтыхъ въ бархаты, шелкъ; онъ ѣдетъ со всею охотой, съ сотнями собакъ и соколовъ. Герцогиня Лукреція Борджіа въѣзжала въ Римъ со свитой въ 200 амазонокъ, изъ которыхъ каждая имѣла своего кавалера. Вся жизнь Италіи — какая-то выставка, какой-то чудесный парадъ, одно сплошное блестящее празднество. Наслажденіе — вотъ основной жизненный принципъ: наслаждаться слѣдуетъ всѣмъ — и умомъ, и чувствомъ, а въ особенности глазами. Никакія религіозныя идеи, никакія обращенія изычниковъ, вопросы о народномъ образованіи не волнуютъ италіянцевъ. Они не религіозны, они привели въ ужасъ Лютера своимъ безбожіемъ. Иди въ церковь, они говорили, что дѣлають поблажку народному суевѣрію.

По выраженію Лютера, — они или эпикурейцы или фанатики. Пуще всего на свѣтѣ они боятся св. Сабастіана и Антонія, потому что свѣтые эти насмѣяются надъ ними; они боятся ихъ гораздо больше чѣмъ самого Бога; они не вѣрятъ ни въ воскрешеніе, ни въ вѣчную жизнь; ихъ философы не признають ни души, ни откровенія. Надъ монастырями смѣются; монахи служатъ постояннымъ оселкомъ насмѣшекъ.

Развратъ и безбожіе дѣйствительно занимали въ Италіи не малое мѣсто и Саллипаролла, который прямо объявлялъ, что жизнь Рима по преимуществу свинская, была совершенно правъ.

На театрахъ давались пьесы, которыхъ теперь не рѣшился бы играть ни одинъ антрепренеръ. Дворцовыя представленія имѣли сюжетомъ мифы классической древности, изображавшіе охоту и любовныя похищенія боговъ. Папа Левъ X-й, чело-



вѣкъ съ большимъ образованіемъ и изысканнымъ вкусомъ, окружалъ себя толпою прихлебателей, поэтовъ и музыкантовъ, подпучивалъ надъ своими гостями, подавая имъ къ столу блюда изъ обезьяны, или вороны. Надѣвъ сапоги со шпорами,

*) См. лекція эстетики Тэнна. Тамъ читателямъ изобразитъ блестящую картину эпохи возрожденія въ Италіи.

опъ съ дикою страстью посялся на конѣ по холмамъ Чевитта-Веккіа за олепемъ и вепремъ; у него шуткомъ состоялъ монахъ Маріанно, который проглатывалъ сразу цѣлаго голубя, могъ съѣсть 20 цыплятъ и 40 яицъ. Страсть къ зрѣлищамъ не

Дѣй силы бьются въ человѣкѣ,—одна напряженная, болѣзненная — сила полудикаго варшара, другая — тонкая, пытливая, изощренная сила мысли человѣка, тронутаго цивилизаціей. Одной выпито-сти ему уже мало, онъ требуетъ ину-

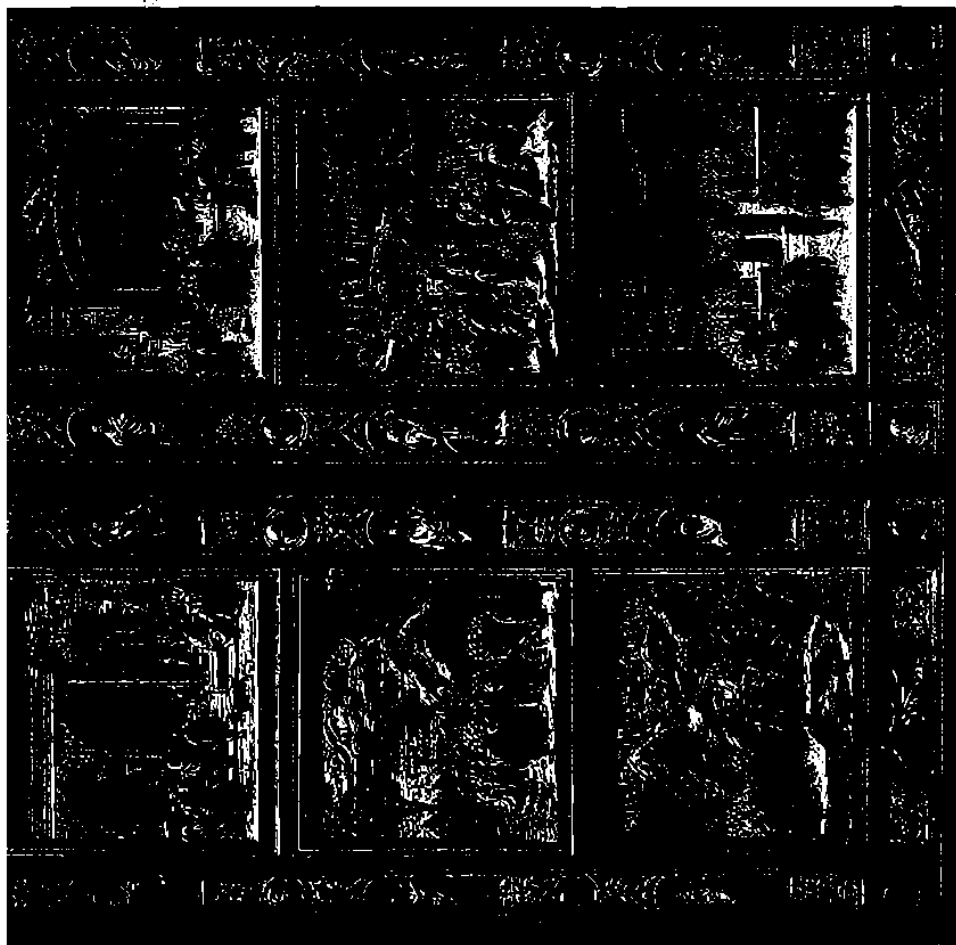


Рис. 255. Двери Баптистерія во Флоренціи, раб. Гиберти (бронза XV в.).

прошла въ Римѣ, состязаніи и бѣги практиковались постоянно; невозможныя припѣи, практиковались нѣкогда въ римскомъ циркѣ, снова къ общему соблазну стали явиться передъ народомъ, — инстинкты стали чувственными, переизрылись.

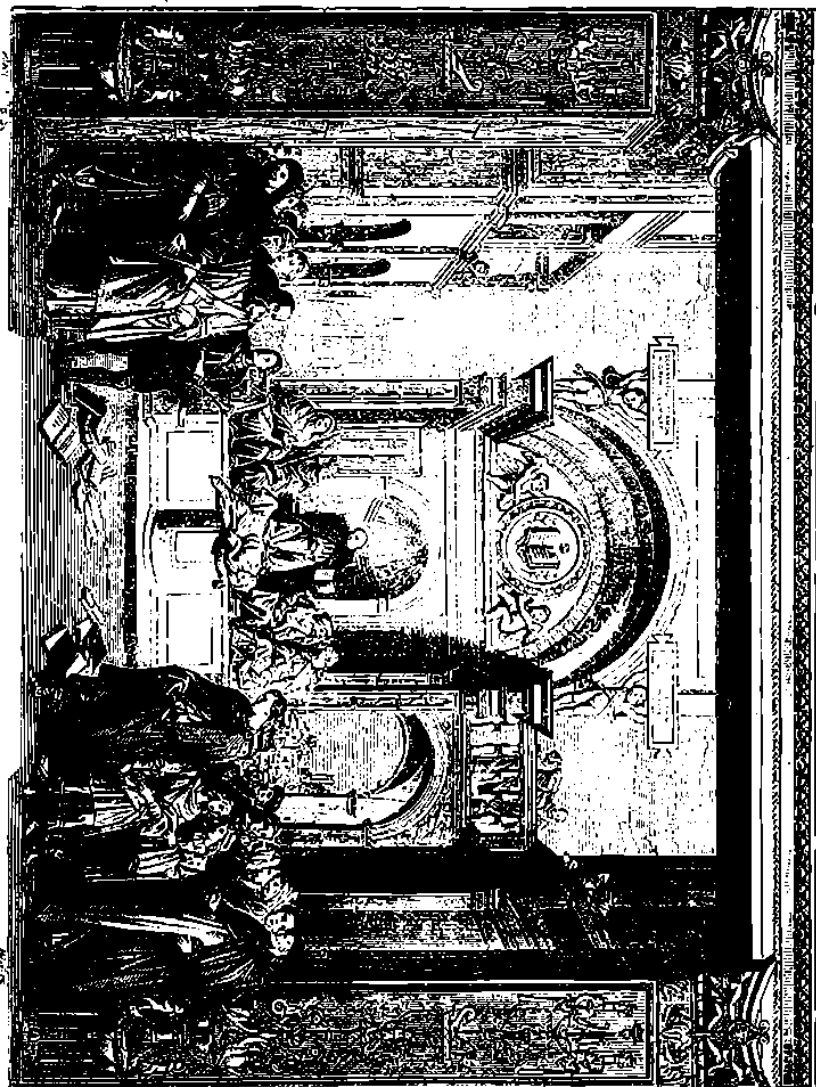
тренией, психической силы, — требуетъ идеала.

Италія предоставила фламандцамъ заниматься будничными повседневными сценами мелкаго жанра; — она презираетъ пейзажъ, не вдохновляется дѣями неодушевлен-

ными предметами, за изображеніи которыхъ съ такимъ наслажденіемъ берется иѣмецкій художникъ. Истинный предметъ искусства, по мнѣнію итальянцевъ,—толь-

ко одно", сказалъ Челлини: „узнать преисходно выписать мужской и женскій торсъ". И дѣйствительно, итальянцы дошли въ этомъ торсѣ до совершенства. Ихъ че-

Рис. 256 Липпа (восстановленъ Шварцъ), Диспутъ св. Ионы. (Римъ, церковь св. Маріи).



ко человеческое тѣло,—все остальное, по словамъ Микель-Анджело, — пустая забава, которую можно предоставить меньшимъ талантамъ. „Для искусства пук-

ловѣческое тѣло лилется на картипахъ здоровымъ, энергическимъ, атлетическимъ. Оно родственно античному тѣлу Греціи; каждый мыщца, каждый суставъ, каждый

волнистый изгиб тѣла, изученъ до мельчайшихъ подробностей, доведенъ до необычайной степени совершенства.

Всякая жестокость, все вызывающее ужасъ или состраданіе — чуждо итальянской школѣ. Только въ періодъ упадка появляются въ Болоньи трагическіе сюжеты.

пикнута высочайшей степенью христіанской красоты и нежлюбін.



Рис. 257. Перуджино. Поклоненіе Богородицы. (Въ Болоньи).

Мягкіе, вроткіе мотивы съ воздушными очертапіими линій полны благородства и свѣтлой, могучей силы таланта. Тутъ нѣтъ спокойнаго домашняго затишья, которымъ такъ часто вѣетъ отъ сѣверныхъ школъ, но зато здѣсь вознесена человѣческая личность на огромную высоту, про-

III.

Періодъ блестящаго процвѣтанія итальянскихъ школъ былъ очень не великъ: это всего нашихъ нибудь пятьдесятъ лѣтъ, послѣдняя четверть XV-го вѣка и лѣтъ трид-

цать XVI-го столѣтія. Кругъ художниковъ тѣсепъ: въ одну-ли, въ другую-ли сторону отступите отъ этого круга,—вы встрѣтитесь либо съ невыработанными, неустановившимися формами, либо съ искусствомъ, одряхлѣвшимъ и испортившимся. На небольшомъ простран-

ствѣ, Рафаэль, Андреа-дель-Сарто, Фра-Бартоломео, Тицианъ, Дельиомбо и Корреджіо,—вотъ сила и слава Италіи.

Конечно, могучая школа не ливилась сразу; подготовительное изученіе антиковъ образовало тотъ renaissance, который по самому значенію слова показываетъ воз-



Рис. 256. Лѳонардо да-Винчи. (По его наброску).

стиѣ времени сконилась плеада такихъ именъ, которыя служатъ вѣковыми образцами того, что, въ полномъ смыслѣ слова, можетъ быть названо искусствомъ. Живопись выступаетъ на первый планъ, архитектура и скульптура меркнутъ передъ нею. Лѳонардо-да-Винчи, Микель-Анд-

рожденіе того, что уже существовало прежде.

Первый періодъ итальянской живописи открывается флорентинскими художниками, которые изучали живопись у грековъ, вызванныхъ сенатомъ Флоренціи для преподаванія въ школахъ. Первымъ масте-

ромъ флорентинцевъ надо назвать Джіотто, молодого настуха, нарисовавшаго на нескѣ своихъ козѣ, замѣчательнаго художника Чимабуэ и взятаго имъ въ ученики. Изучивъ византійскій стиль, Джіотто не могъ удовлетвориться его сухостью и перешелъ на изученіе антика. Онъ вдохнулъ жизнь въ искусство, отступилъ отъ мертвенной сухости библейскихъ сюжетовъ, взялся за портреты, и мы ему обязаны изображеніемъ великаго Данте. У него впервые проявляется то обиліе глубокихъ мыслей, которымъ отличалась впоследствии флорентинская школа. Его нельзя назвать совер-

спорию надо считать Маваччіо, который стоитъ на поворотномъ пунктѣ между старымъ и новымъ направлениемъ. Его фрески обнаруживаютъ проблескъ гениальности, который вдругъ шагнулъ далѣе своего времени, возвысившись надо всѣми современниками, сдѣлавшись предтечею новыхъ, невѣдомыхъ формъ. Разработка тѣла у него пріятная, законченная, переливы свѣта и тѣни пѣжны, драпировки широки и благородны, — все полно величавымъ достоинствомъ. Непонятый современниками, онъ оцененъ былъ только полѣтка спустя, когда Рафаэль и Микель-Анджело



Рис. 259. Студъ да-Винчи.

шеннымъ во всѣхъ деталяхъ, по какой-же поваторъ была бы совершеннымъ! Его лица порою неизящны, частности очень слабы, но за то въ общемъ онъ далеко оставляетъ за собою предшественниковъ.

Послѣ Джіотто надо отмѣтить его послѣдователя Паззо-Учело, котораго называють основателемъ линейной перспективы; тотъ натурализмъ, который вступилъ въ преобладаніе новымъ направлениемъ, конечно, потребовалъ тщательнаго изученія рисунка, и законы схода линій стали необходимыми. Но истиннымъ основателемъ школы итальянской живописи без-

признали его своимъ учителемъ. Онъ въ бѣдности жилъ, въ бѣдности умеръ, и могила его осталась неизвѣстной.

Преданіе древне-христіанской живописи имѣло блестящаго истолкователя Піетро Перуджино (иначе Піетро Вануччи), ученика флорентинскаго мастера Андреа Веронкио, такъ повліявшаго на разработку то-сканскаго искусства, перваго изобрѣтателя гипсовыхъ слѣпковъ, — онъ усвоилъ себѣ натуралистическую выработку формъ и далъ цѣлый рядъ такихъ произведеній, которые по своему прозрачно-чистому колориту и утонченной пѣжности формъ носятъ на себѣ печать милаго, задумшен-

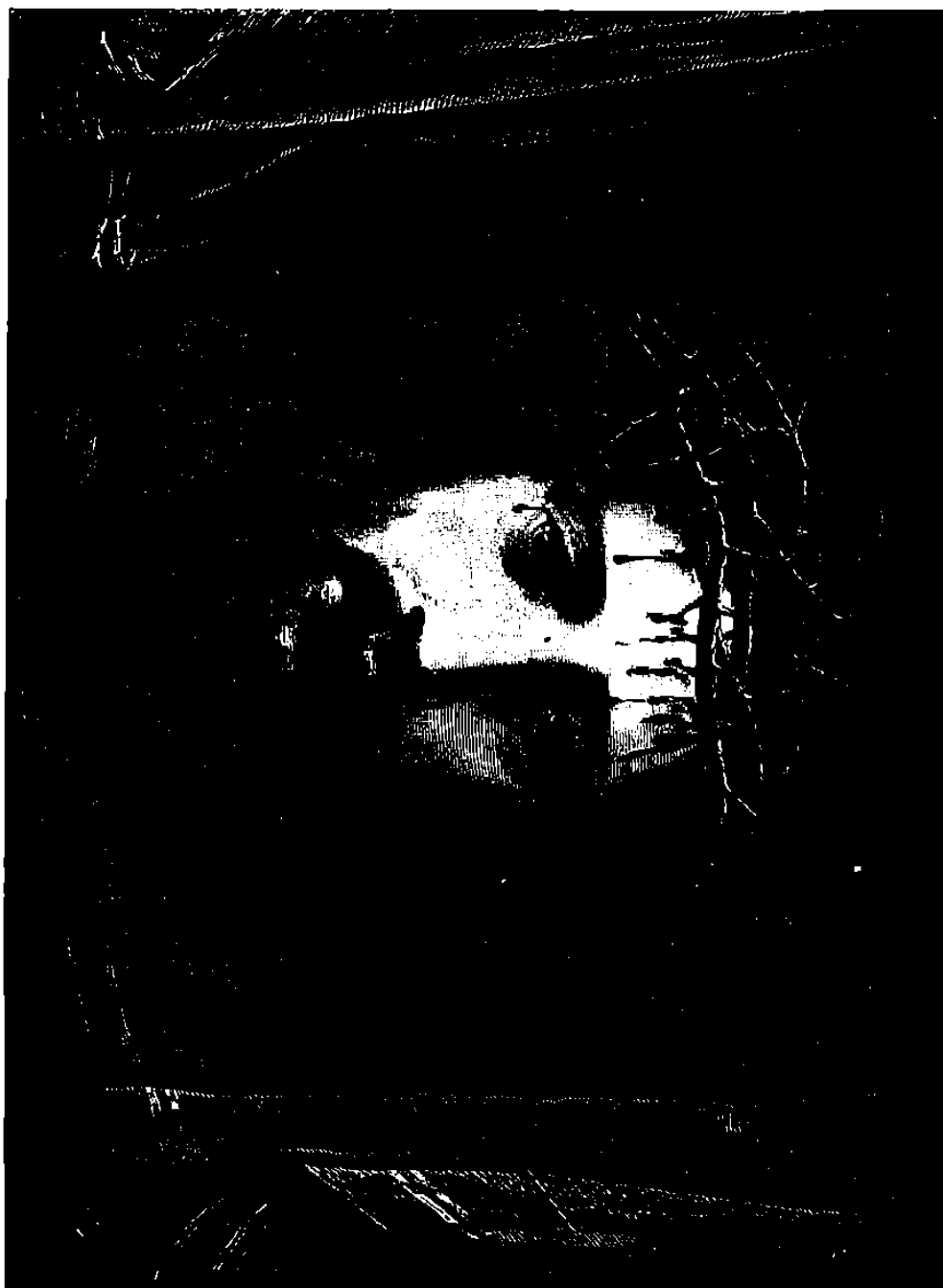


Рис. 260. Нормандия. Неполноценный образъ.



Рис. 261. Корреджио. Фрески въ монастырѣ св. Павла, въ Пармѣ.

наго и мечтательнаго чувства. Къ Перуджино примыкаетъ цѣлый рядъ помощниковъ и учениковъ, которыми онъ можетъ гордиться. Онъ направляетъ всѣ силы своихъ воспитанниковъ на религіозныя сюжеты, удерживаетъ ихъ талантъ въ предѣ-

блѣ такъ далекъ отъ языческихъ сюжетовъ и натурализма.

Отецъ Рафаэли, Джіованни Санціо, изъ Урбино, обнаруживалъ въ живописи направленіе весьма родственное Перуджиновскому, но былъ надѣленъ болѣе до-

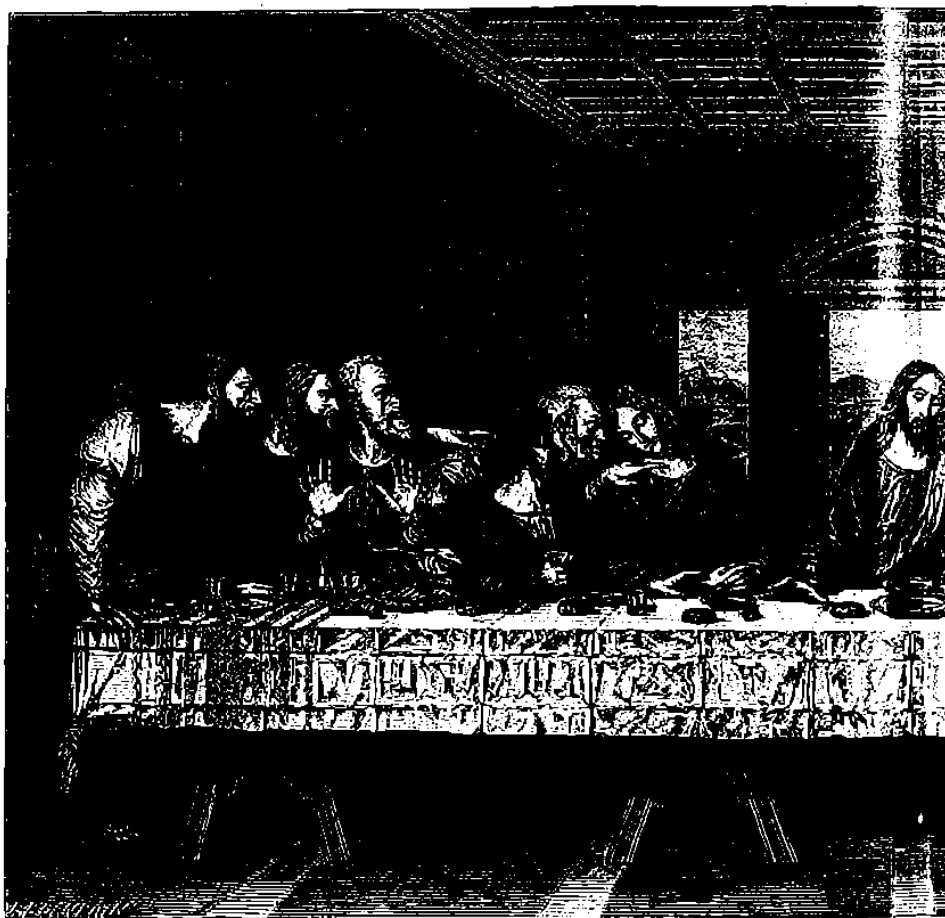


Рис. 262. Да-Винчи.—Тайная

рахъ церкви. Величайшему изъ его учениковъ суждено было сдѣлаться и величайшимъ художникомъ міра; несомѣнно, что Рафаэль обязанъ Перуджино очепь многимъ, находился долгое время подъ его вліяніемъ и, живя во Флоренціи,

бросовѣстной техникой, чѣмъ полетомъ фантазіи; въ его произведеніяхъ сквозитъ достоинство и интересъ. Талантъ отца перешелъ, конечно, и къ сыну; солидное рисовальное образованіе съ дѣтства, могло только развить и укрѣпить природное дарованіе.

Искусство подвигалось впередъ гигантскими шагами. Художники брали отъ своихъ предшественниковъ все, что они могли взять, и сами, создавая свое совершенство, или даѣе, ссылались въ одно иѣкое сильныя стороны разныхъ школъ. Все одухо-

изовившій все, за что онъ ни брался, съ необычайной глубиною мысли. Не даромъ историкъ Галемъ сказалъ про него, — что его познанія были почти сверхъестественны. Съ глубиною и жѣткостью мысли у него соединилась необычайная жѣтность, глу-



1. вечеръ (въ Миланѣ).

творялъ блескомъ собственнаго гения. Старшимъ, могучимъ представителямъ новаго направленія явилась гениальная личность Леоардо-да-Винчи. — Это былъ пылкій духъ многосторонняго творчества, свѣдую-

щій во всѣхъ искусствахъ и наукахъ, воспроизводившій все, за что онъ ни брался, съ необычайной глубиною мысли. Не даромъ историкъ Галемъ сказалъ про него, — что его познанія были почти сверхъестественны. Съ глубиною и жѣткостью мысли у него соединилась необычайная жѣтность, глу-

знавъ генизмъ и въ живописи, и въ архитектурѣ, и въ математикѣ, и въ инженерномъ искусствѣ,—это констатированіе факта и только. Да-Винчи, задолго до Беккона, высказалъ великую истину, что основаніе науки—опытъ и наблюденіе. Онъ указалъ на

обскуры, проникъ тайны воздушной перспективы и игру цвѣтовыхъ тѣпей, открылъ назначеніе радужной оболочки глаза и дѣйствіе продолжительныхъ впечатлѣній на нее. Имъ написано превосходное сочиненіе по фортификаціи; рапѣ Кастелли



Рис. 263. Норредію. Мадонна. (Изъ Пармскаго музея).

огромное значеніе математики; семь лѣтъ спустя послѣ открытія Америки, онъ ясно изложилъ теорію силъ, дѣйствующихъ на рычагъ въ косвенномъ направленіи, а спустя нѣсколько лѣтъ постигъ годовое вращеніе земли. Онъ далъ описаніе камеръ-

онъ дѣлалъ опыты гидравлики; изучалъ паденіе тѣлъ, на основаніи гипотезы вращенія земли; выводилъ законы движенія по наклонной плоскости, изучалъ простыя машины; имѣлъ ясное представленіе о дыхахъ и горѣніи, и предупредилъ вели-



Рис. 264. Норреджіо. Св. Ієронімъ. (Изъ Пармскаго музея).

чайшую гипотезу геологій о поднятіи материковъ.

Изъ сожалѣнія, до насъ не дошли многія его живописныя работы, и лучшія вещи его молодости мы знаемъ только по описаніямъ.

къ живописи и его отдали въ ученики къ Андреа Вероккю. Вскорѣ онъ достигъ такихъ успѣховъ, что учитель поручилъ ему написать къ его картишѣ, „Крещеніе Спасителя“—ангела. Когда юноша исполнилъ эту работу и позвалъ учителя взгля-



Рис. 265. Микель-Анджело.—Даніиль. (Синтетическая ниспада).

Да-Винчи былъ незаконный сынъ Санъ-Щетро, флорентинскаго потаріуса, и получилъ превосходное образованіе въ домѣ своего отца, пользовалъ при этомъ самыми заботливыми пощечіями со стороны жены его отца. Очень рано въ немъ развилась страсть

лечь на нее, у того вынали изъ рукъ кисти и палитра, и онъ въ изумленіи воскликнулъ: „этотъ ребенокъ смыслить больше меня!“. Упавъ каждый день въ риковапіи, по своему непреложному правилу: „ни одного дня безъ черты“, Да-Винчи,



Рис. 266. Микель-Анджело. Іеремія. (Сикст. капелла).

въ тоже время, продолжалъ свои занятія по наукамъ и скульптурѣ. Онъ отменно пѣлъ и игралъ на лютнѣ, изобрѣдалъ музыкальные инструменты, писалъ сонеты, отличался красотой, искусствомъ одѣваться, могучей физической силой и блестящимъ остроуміемъ.

Въ 1482 году, тридцати лѣтъ отъ роду, Да-Винчи былъ вызванъ миланскимъ герцогомъ къ себѣ на службу. Въ слѣдующемъ году, имъ была изволена колоссальная модель статуи герцога Франческо Сфорцы, считавшаяся у современниковъ чудомъ искусства. Одновременно съ лѣпкой статуи, онъ пишетъ Пресвятую Дѣву (что стоитъ нынче въ Миланѣ), изготовляетъ множество рисунковъ и картоновъ, по которымъ впоследствии его ученики пишутъ картины, основываетъ академію художествъ, въ которой принимаетъ дѣятельное участіе своимъ преподаваніемъ, читалъ анатомію. Томъ его рисунковъ, числомъ около двухъ сотъ сорока, изображающихъ разные части человѣческаго тѣла, хранится и до сихъ поръ въ лондонскомъ королевскомъ музеѣ. Далѣе онъ издалъ руководство о пропорціяхъ человѣческаго тѣла и изслѣдованіи о перспективѣ и знаменитый свой „trattato de la pittura“, гдѣ онъ совѣтуетъ изучить живопись сперва на натурѣ, а потомъ ужъ на антикахъ. Затѣмъ онъ устроилъ къ свадьбѣ герцога Галеоццо съ Изабеллой Арагонской большой, сложный механизмъ, изображающій теченіе планетъ, записалъ стройкой куналенъ, конюшенъ, загородныхъ вилъ и проч. Съ 1499 года его дѣятельность переносится во Флоренцію; здѣсь онъ пишетъ портреты, изобрѣтаетъ машины, осматривается въ качествѣ генеральнаго инженера всѣ крѣпости государства, проводитъ каналы и наконецъ получаетъ званіе придворнаго живописца короля французскаго. Множество драгоценнаго времени было имъ потрачено на изобрѣтеніи разныхъ механическихъ игрушекъ для забавы общества, но среди этихъ безплодныхъ занятій, порою проскальзывали серьезныя труды, какъ напримѣръ, изумительный имъ законъ отраженія зеркалъ.

Безспорно, величайшимъ его произведеніемъ слѣдуетъ считать „Тайную вечерю“, написанную имъ на стѣнѣ трапезной въ монастырской церкви Санте-Марія делла Грація (въ Миланѣ), теперь обращенной въ кавалерійскій казармы. Картина эта въ 28 футовъ длины, съ фигурами въ полтора раза превосходящими человѣчскій ростъ, известна каждому по безконечному количеству снимковъ съ нея; благородство трактов-

ки, типичность отдѣльных лицъ, великая гармонія стиля, религиозное вдохновеніе, которыми проникнута вся картина — дѣлаютъ ее однимъ изъ величайшихъ созданій человѣческаго гения. Къ несчастію, до насъ дошли одни развалины отъ нея. Писанная



Рис 267. Миланъ-Амбродо. Спичи Ануръ.

прямо масляными и при томъ непрочными красками на стѣнѣ (а не аля-фреско), она была попорчена наводненіемъ въ 1500 году. Вандализмъ владѣтелей монастыря дозволилъ, ради хозяйственныхъ соображеній, пробить въ кир-

таки дверь, такъ, что часть ногъ Спасителя уничтожилась. Еще болѣе варварски поступили ея реставраторы. Въ прошломъ вѣкѣ Беллоти переписалъ ее самымъ возмутительнымъ образомъ. Къ счастью, чертежи

той для молодого поколѣнія. Въ Италіи, въ разныхъ церквахъ, есть его чудесныя вещи, иногда незаконченныя, подмалеванныя, но тѣмъ не менѣе безцѣнныя. Въ Парижскомъ музеѣ есть превосходная го-

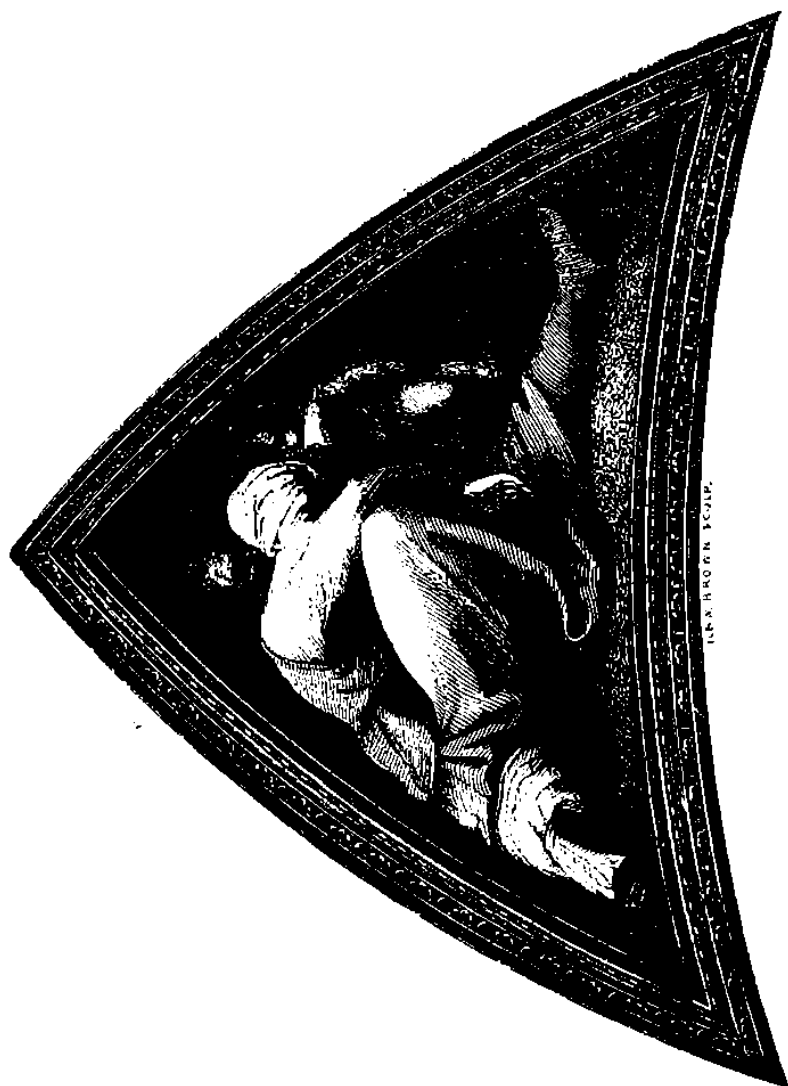


Рис. 268. Микель-Анджело. Фреска изъ Сикстинской капеллы.

Да-Винчи и копій его учениковъ даютъ намъ полное представленіе объ этой композиціи. Его картины, которыми онъ составлялъ съ самимъ Микель-Анджело, полны потрясающей силы и могутъ считаться шко-

лою Іоанна Крестителя и два женскихъ портрета, чудесной моделировки формъ и необыкновенной тонкости въ рисунокѣ.

У насъ, въ зрительнѣ, есть три картины Да-Винчи: *Богородица* (гр. Литты,) *Свя-*

МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО.

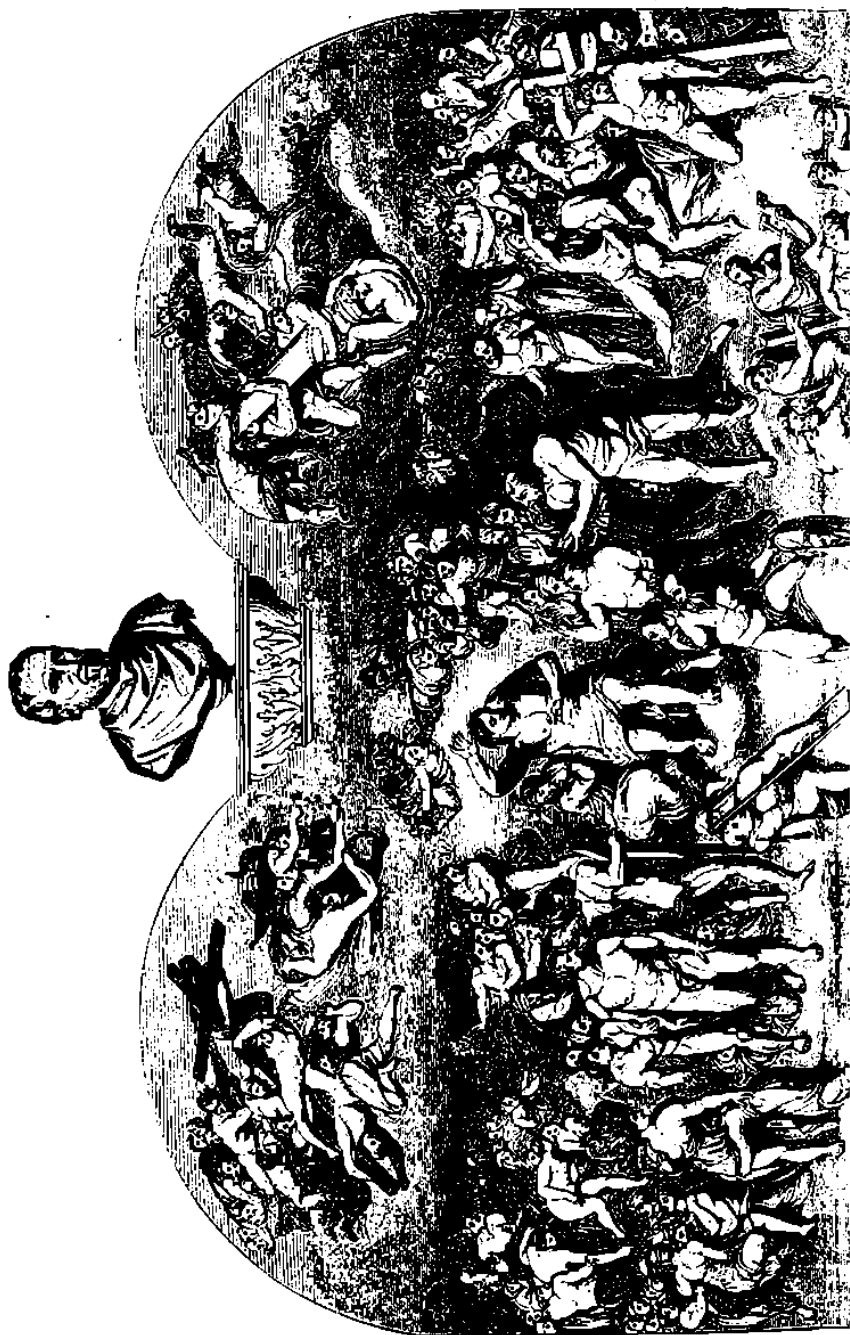




Рис. 269. Последнее Abendmaal, — Страшный Суд. (Святотроическое изображение).

тое семейство и Женский портретъ. Первая картина—одно изъ самыхъ первыхъ произведеній Да-Винчи, писанное въ семидесятихъ годахъ пятнадцатаго столѣтїя. Богоматерь сидитъ у окна, изъ котораго

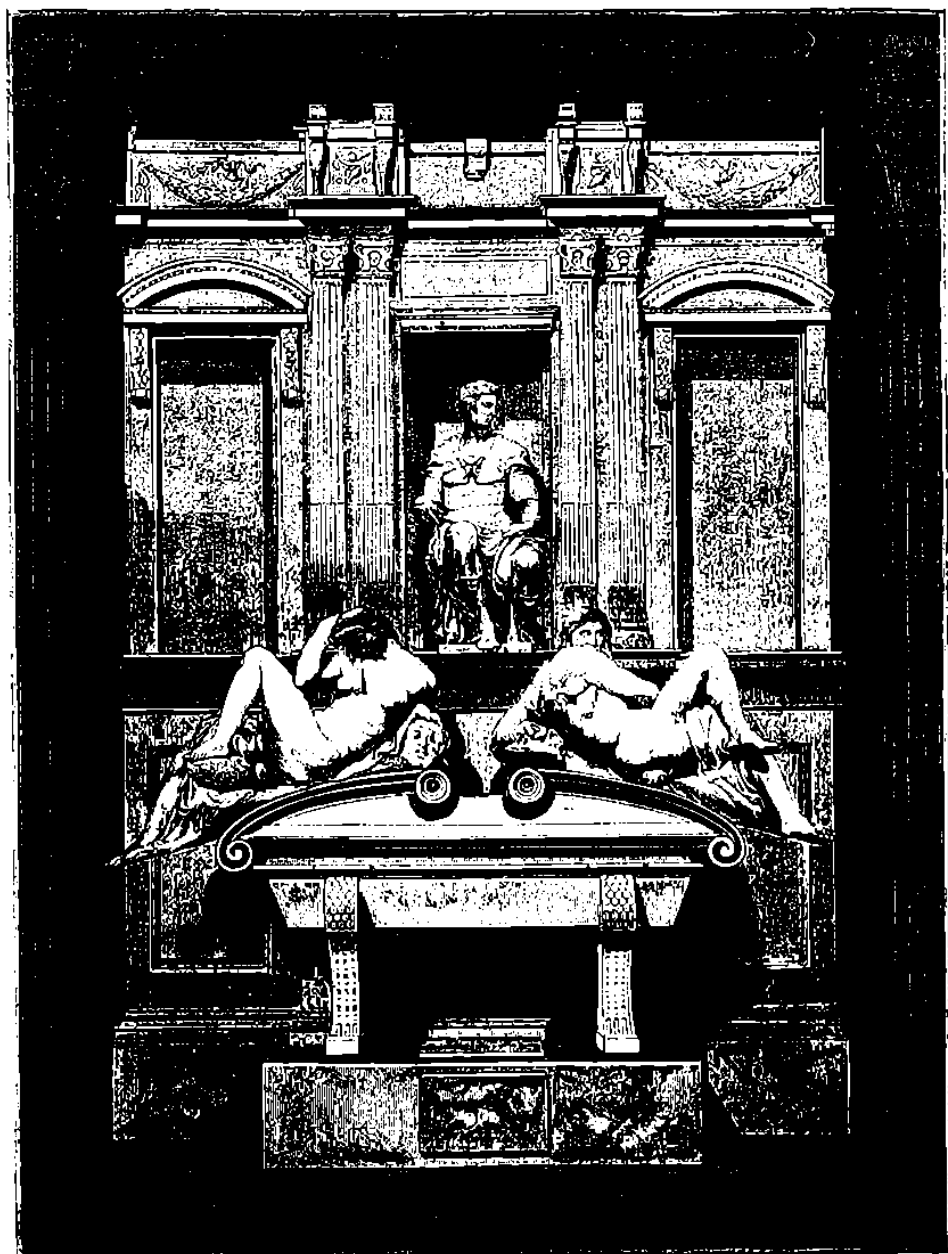
св. Екатерина. Типъ Іосифа повторяется на другой его картинѣ *Vierge au bastrelief*, которая находится въ галлерей лорда Варвиза въ Гаттонъ-Паркѣ. *)

Рис. 270. Микель-Анджело. Сопереженіе чадства.



открывается унылый видъ,—и предлагаетъ грудь Іисусу. Идеальная краса младенца и нѣжность матери невольно останавливаютъ зрителя. Въ „Снятомъ семействѣ“ крокъ Христа и Богоматери есть еще Іосифъ и

*) Каталогъ итальянской школы Императорскаго Эрмитажа, т. I, стр. 8—10.



ис. 271. Микель-Анджело. — Гробница Медичи. (Флоренция).



Рис. 272. Минель-Анджело. Спящая Богоматерь (въ храмѣ Петра въ Римѣ).

IV.

Ломбардское направление живописи, данное Да-Винчи, развиваясь, воздѣйствовало на послѣдователей, дало новое, необычайное свѣтило: Антонио Аллегри, прозванный Корреджіо.

Онъ родился въ Корреджіо, въ окрест-

ностяхъ Мантуи, въ Мантуѣ и умеръ (1494 — 1534). Глубокое чутье тончайшаго душевнаго анализа, удивительный колоритъ, умѣнье изобразить самую полную экспрессию внутреннего движенія — ставятъ его на ряду съ прочими италянцами-гениями. Милкій переливъ тоновъ, который уже чувствовался у Да-Винчи, ярко выступилъ у Корреджіо. Эта



Рис. 273. Микель-Анджело. Моисей. (Въ Римѣ).

бархатность красокъ, серебристый дрожащій переливъ свѣта,—то что называется по итальянски *chiaroscuro*,—было доведено художникомъ до высшей степени совершенства. У него есть свѣлость Микель-Анджело и грація Рафаэля. Экспрессія лица Христа на горѣ Элеонской (въ галлерей Веллингтона) полна глубочайшей поэзіи. Его „Христосъ передъ Пилатомъ“,—

„история искусства“.

образчикъ божественной скорби, до какой еще никто не повышался. По характеру своему Корреджіо не могъ заняться спеціально одной библейской живописью: чувственность часто излишне увлекала его; мифологическіе сюжеты болѣе соответствовали его характеру. „Воспитаніе Амура“, „Юпитеръ въ видѣ облака обвиняетъ Іо“, „Леда съ подругами“—вотъ композиціи,

къ которымъ онъ шелъ съ любовью. Одинъ волосокъ отдѣлялъ его отъ аффектаціи и манерности. Это ясно скажется даже по копіи, помѣщенной у насъ съ его картины — св. Иеронимъ. Его ученики впади въ манерность, не достигнувъ оригинальной игривости его работъ. У насъ, въ Эрмитажѣ есть его *Богоматерь, Аполлонъ и Марсій* и *Успеніе Богородицы*. Последняя работа представляеть эскизъ фрески, заказанной капитулами пармскаго кафедральнаго собора. Фреска осталась недокопченною, такъ какъ

по въ настоящее время переведенъ на холстъ.

По слѣдамъ Да-Винчи пошелъ талантливый Фра-Бартоломмео. Тотъ-же таинцій, спокойный разливъ красокъ, та же невозмутимо таинственная величавость лицъ, та же незатѣйливость композицій. Иногда въ немъ прорывается сухость, но плавная простота и страстная религіозность выкупають ее. Въ томъ-же направленіи шелъ Андреа-дель-Сарто, стоящій какъ-то на распутьи между Да-Винчи, Корреджіо и Микель-Анд-



Рис. 274. Микель-Анджело.—Исходъ. (Въ Римѣ).

отцы постоянно придирались къ художнику, а одинъ даже называлъ его произведение — un guazzetto dei gane, — рагу изъ лягушекъ. Аполлонъ и Марсій писаны на крышкѣ клавирина, и были подарены вѣроятно одной изъ многочисленныхъ возлюбленныхъ художника *). Портретъ, приписываемый Корреджіо — очень сомнителенъ. Нерукотворный образъ, приложенный въ нашемъ изданіи, былъ писанъ художникомъ на матеріи для церковной хоругви,

жело, увлекающійся то тѣмъ, то другимъ, обладающій и граціей, и мягкостью тономъ, и тѣмъ знаніемъ анатоміи, которое воскресилъ Микель-Анджело.

Микель-Анджело Буонаротти — представляетъ явление аналогичное съ Да-Винчи: онъ одинаково великъ какъ ваятель, архитекторъ и живописецъ. Онъ воскресилъ нагое тѣло классической древности; онъ сбросилъ всѣ условія традиціи своей школы и создалъ изъяснъ могучее, способное, всесильное. Мощная лѣпка его произведеній полна какой-то титанической силы. Ему противна мягкая грація линий, изысканіи очертаній иъжныхъ лицъ, нести-

*1 Катал. Эрмитаж., т. I, стр. 31—37.

ческая игра едва замѣтныхъ движеній души,—онъ признаетъ только величіе и силу, и самъ работаетъ въ области искусства съ демонической мощью.

Страстная натура привела его на грань искусства: онъ далъ послѣдніе законченныя образцы мускулатуры—его подражатели вывали въ абсурды. Онъ и въ живописи и въ валринъ скульптуръ: онъ чувствуетъ и лѣбитъ мѣшцы. Каждый герой его—титанъ, элементъ земной силы, стихія. Это реальность самый глубокой. Онъ

паются слишкомъ манерными. И въ зодчество Микель-Анджело явился тоже своеобразнымъ, началъ создавать формы оригинальныя, былъ самъ себѣ и ученикомъ и учителемъ. Не имѣя особаго таланта въ архитектурныхъ работахъ, онъ замѣнялъ своимъ гениемъ отсутствіе практики, онъ вторгся въ эту область математическихъ точныхъ пропорцій, смѣло доказавъ, что для него никакихъ условныхъ законовъ не существуетъ и что фантазія художника—вотъ единственный законъ. Точнотакже и въ



Рис. 275. Микель-Анджело.—Созданіе Евы. (Въ Римѣ).

почти никогда не доканчивалъ своей скульптурной работы;— все дѣлалось порывомъ, гигантскими скачками льва. Но за то что за ракурсы, за повороты создавалъ онъ подъ вліяніемъ минутъ этого вдохновенія! Высшій эффектъ иногда слишкомъ порабощалъ его, онъ многихъ жертвовалъ ему тамъ, гдѣ сила сюжета соответствовала вышней оболочкѣ Микель-Анджело. Но въ тѣхъ случаяхъ когда эта оболочка можетъ быть слишкомъ грубой для взятаго мотива, его произведенія оказы-

ваются, какъ и въ скульптурѣ, его послѣдователи ударились въ шаржъ, совершенно распустивъ фантазію, пренебрегали великими правилами, ссылались въ этомъ отношеніи на великаго учителя, и въ то же время не явля его гениа. Говорить, что Микель-Анджело никогда не бывалъ доволенъ ни своими живописными, ни своими архитектурными работами. Онъ говорилъ, что его профессія—скульптура, что онъ великъ именно въ этой области.

Въ его юношескихъ работахъ по нам-



Рис. 276. Дель-Сарто. — Милосердіє.



Рис. 277. Доль-Сарто.—Мадонна на трибунѣ. (Флоренція).



Рис. 278. Фра-Зеролимо. — Погребение въ гробъ. (Фрагментъ. Авторъ Питти).

нію пѣть еще той мощности, которая впоследствии оказалась въ немъ. Это бурная сила, которая еще дремлетъ передъ пробужденіемъ, которая какъ будто грезитъ выростками *). Къ первымъ его работамъ надо причислить дѣшную прелесть ангела въ болонской церкви, столицаго на колѣняхъ, передъ памятникомъ св. Доминика. Еще болѣе достоинства въ Богоматери съ бездыханною тѣлою Сына: — группа, находящаяся въ церкви св. Петра и исполненная всего на 25 году его жизни. Наконецъ, къ немногу позднѣйшему времени относится его колоссальный Давидъ, доставившій ему огромную славу. Пана

джинкомъ, съ Да-Винчи по главѣ, обличить, что онъ нигде не годится, а Микель-Анджело создать изъ него Давида. Еще до этого, онъ обманулъ одного кардинала, продавъ за антикъ своего кундона, котораго онъ зарылъ въ землю. Въ виду всего этого выборъ паны понятенъ. Въ общей композиціи памятника преобладать аллегорическій элементъ, потому что художникъ, по желанію паны, долженъ былъ изобразить римскія провинціи въ видѣ плѣнниковъ въ цѣпяхъ и всѣ искусства также обремененными узами, такъ какъ со смертію паны и тѣ и другіе лишились свободнаго развитія.



Рис. 279. Урбинъ—мѣстоименіе Рафаэля.

Юлій II-й, вступивъ на престолъ, заказалъ Микель-Анджело надгробный памятникъ, который долженъ былъ затмить все существующее въ этомъ родѣ въ мірѣ. Онъ потому остановился на этомъ художникѣ, что тотъ доказалъ въ своемъ Давидѣ почти невозможное: болѣе ста лѣтъ во Флоренціи лежалъ громадный кусокъ мрамора, изъ котораго скульпторъ Дикуччо пытался создать огромную статую для площади; камень остался непорченнымъ; совѣтъ ху-

съ одной стороны—огромный расходъ, съ другой стороны—всеобщіе пререканія съ его снѣтѣйшествомъ, наконецъ живописныя работы художника въ Сикстинской капеллѣ поощляли выполненію памятника. Расписываніе капеллы, заказанное художнику, было дѣломъ интриги его враговъ, думавшихъ, что онъ окажется неудачникомъ на этомъ поприщѣ. Расчетъ оказался невѣрнымъ. Приглашенные изъ Флоренціи помощники очень мало его удовлетворили: и въ одинъ прекрасный день онъ уничтожилъ все, написанное ими, и въ двадцать два мѣсяца, запершись совершенно одинъ въ капеллѣ, создалъ ко-

*) Куглеръ.

лосальный, потрясающіи фрески, цѣлыя грандіозныя поэмы: и сотвореніе міра, и человеческое грѣхопаденіе, и искупленіе. Работы Сикстинской капеллы надо считать за самое удачное созданіе Микель-Анджело, превосходящее даже его скульптурныя работы. Никогда еще примитивные элементы книги Бытія не находили себѣ такого полного выраженія въ кисти: въ фигурахъ прародителей, сивиллъ и проро-

политика на первый планъ, онъ былъ назначенъ комиссаромъ пады городскихъ укрѣпленіями. Защищая городъ отъ приступа, онъ въ тоже время не покидалъ своихъ работъ, нанизывалъ рядъ впечатлѣній, изощрилъ свою художественную память въ раздирательныхъ картинахъ народной драмы. Иснацы и ибиды ринулись па Италію, Римъ былъ разоренъ, папа Климентъ VII-й брошенъ въ темни-



Рис. 280. Домъ Рафаѣля.

ковъ, въ семейныхъ портретахъ. Микель-Анджело, казалось, порою отрекался самъ отъ себя, создавалъ ибжнне, полные красоты образы.

Преемникъ Юлія II-го, Левъ X-й, продолжалъ намятникъ Юлія и поручилъ ему въ тоже время реставрацію фасада Сень-Лоренцо во Флоренціи. Событія 1527 года, приведшія къ изгнанію Медичи, выдвинули Микель-Анджело, какъ человѣка и

ду, гдѣ принужденъ былъ питаться копиной. Масса труновъ распространила сразу по римскимъ улицамъ, когда Микель-Анджело уже вѣзжалъ въ ибчный городъ, чтобы окончить свои работы въ Сикстинской капеллѣ, — огромную фреску Страннаго Суда.

Принимавшій за семидесяти-фунтовую картину, художникъ думалъ, что тутъ-же, у этой стѣны онъ испуститъ духъ; пастрос-



Рис. 281. Рафаэль. Св. Цецилия. (Въ Болоньи.)

ние его было до того ужасно, политическіе перевороты до того полновали его отечество. Однажды онъ упалъ съ высоты подмостковъ Сикстинской капеллы, разбилъ себѣ ногу и, запершись у себя дома, рѣшилъ до смерти не выходить оттуда. Его другъ—докторъ вошелъ къ нему только выломавъ двери. Въ свободное время онъ читалъ Данте, почерпая въ его стихахъ образы для „Страшнаго Суда“. Здѣсь ему былъ пол-

номъ Судъ" пагін. Во всемъ блескѣ здѣсь чувствуется глубочайшее знаніе формъ, скорченныхъ, дрожащихъ отъ боли, сплетающихся между собою, полныхъ необычайной силы. Современники были возмущены, поражены этимъ реализмомъ. Церемоніймейстеръ напѣ умолялъ автора, отъ имени его святѣйшества, прикрыть хоть чѣмъ нибудь наготу фигуръ; „Передайте папѣ“, отвѣтилъ Микель-Анджело, „что если онъ



Рис. 282. Рафаэль. (Съ портрета писаннаго имъ самимъ).

ный разгулъ фантазій, попалъ ширь творчества; на свободѣ онъ могъ выказать скульптурныя познанія челоуѣческаго тѣла, въ которомъ у него не было соперниковъ. Когда-то въ юности, чувствуя недостатокъ своихъ анатомическихъ знаній, онъ промѣнялъ одну изъ своихъ статуй на челоуѣскій трунъ, — съ тѣхъ поръ 12 лѣтъ посвятилъ себя анатоміи на мертвецахъ, и однажды, зарывшись на трунѣ, едва не погнулся за свою любознательность жизнью. Векъ фигуры въ „Страш-

перевитъ міру, я исправлю картину въ нѣсколько минутъ“. *)

*) Говорятъ, что художникъ, разсерженный надобностью церемоніймейстера, тутъ же и принялъ его внизу картинъ, снабдивъ любовокъ елаными ушами. Тотъ побѣжалъ жаловаться къ папѣ: „Освободите меня, ваше святѣйшество!“ — А онъ тебѣ куда же посадила? спросилъ папа. — „На самое дно ада“. — Такъ далеко власть моя не простирается, отвѣтилъ святѣйшій отецъ — и еслибъ ты былъ въ чистилищѣ, я тебѣ бы помогъ.



Рис. 283. Рафаэль. Обручение св. Девы. (Миланский музей).

РАФАЭЛЬ САНЦО ИЗЪ УРЕИНО.





Рис. 284. Свистинская Мадонна. (Аркадиус).

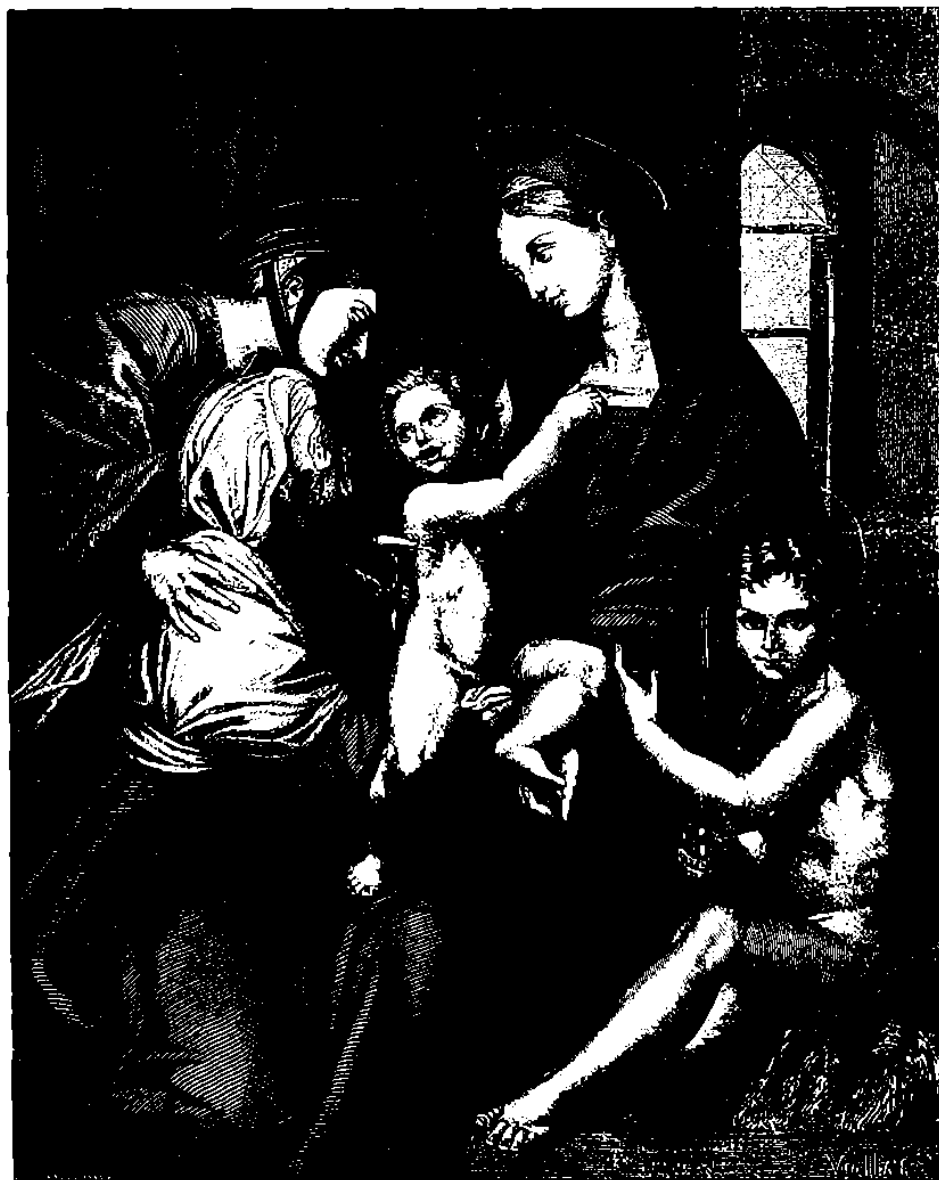


Рис. 285. Рафаэль. Святое Семейство.

(Флоренція, дворець Питти).

Эта огромная фреска, въ 50 футовъ высоты и 40 ширины, способна произвести у зрители головокруженіе. Это олицетвореніе тревоги, страха и ужаса. Мертвецы, слыша звуки трубъ архангела, поднимаютъ надгробные камни, раздираютъ саваны, безжизненно смотрятъ полусгнившими глазами, съ полуобразовавшимися тѣломъ. Одни полны отчаянія, другіе надежды, наверху группа освобожденныхъ, радостныхъ; посрединѣ Христосъ, проклинающій грѣшниковъ, отвернувшійся отъ Богоматери, ко-

жело, — Моисей обличаетъ въ самомъ сильномъ свѣтѣ ту могучесть и погоню за эффектами, которая была не чужда, какъ мы сказали, художнику. Фигура эта представляетъ часть памятника Юлію II-му, хотя и не вполне гармонируетъ съ общимъ. Последней его работой было окончаніе храма св. Петра въ Римѣ, отъ которой онъ отказывался, ссылаясь на свою старость (ему тогда было 72 года), тѣмъ не менѣе его уговорили. И хотя онъ не дожилъ до открытія собора, тѣмъ не менѣе по его



Рис. 286. Комната, гдѣ родился Рафаэль.

торая уговариваетъ его снасти заблудшихъ. А эти несчастные, чувствующіе на себѣ всю тяжесть божественнаго приговора, въ порывѣ отчаянія извиваются и корчатся внизу, наводя невольный ужасъ своими адскими конвульсивными болями. Въ обшесъ глѣтъ той чистоты духа, которая замѣчается въ его плафонѣ канцелярии, по потрясающей энергіи общаго, въ особенности нижней части картины, все же ставитъ художника на недостижимую высоту.

Важѣйшимъ изъ статуй Микель-Анд-

рисункамъ былъ возведенъ гигантскій куполъ: и соборъ лился въ томъ ореолѣ величія, которое и до сихъ поръ такъ поражаетъ насъ необычайной грандіозностью. (См. рис. на стр. 176).

Микель-Анджело происходилъ изъ графскаго рода Барбоссы и считался высокообразованнымъ человекомъ своего времени. Въ его характерѣ соединилась гибкая мягкость чувствъ, проступающая въ его стилистическихъ и въжестѣ съ тѣмъ та суровая величавость, которой полны его произве-



Рис. 287. Рафаэль. Святос Семейство.
(Национальный музей въ Неаполѣ).



Рис. 288. Рафаэль. Мадонна въ креслахъ.

(Флоренція, дворецъ Питти).

денія. Въ своихъ сонетахъ онъ воспеивалъ одну изъ прелестнѣйшихъ женщинъ того вѣка, Викторію Колонну,—вдову одного маркиза, съ которою онъ познакомился уже

„зачѣмъ я, прощаясь, поцѣловалъ ея руку, а не лобъ“, повторилъ онъ. Скончался онъ въ 1567 году; весь Римъ хоронилъ его; но потомъ родственниками было пере-



Рис. 289. Рафаэль. Мадонна подъ шатромъ. (Туринъ).

62 лѣтъ отъ роду. Смерть ея пришла его въ глубокое отчаяніе. Онъ все вспоминалъ ея послѣдній визитъ, когда она была у него передъ своею скоротечною болѣзнію:

везено тайно его тѣло во Флоренцію и тамъ погребено, съ необычайной пышностью, еще разъ, въ церкви Салто-Кротче.

Изъ поспѣдователей Микель-Анджело

слѣдуетъ называть венеціанца Фра-Себастіа-по-дель-Піомбо, вызванного изъ Венеціи Микель-Анджело для выполненія въ пре-красномъ венеціанскомъ колоритѣ гран-діозныхъ замысловъ его фресокъ. Но ри-

въ эрмитажъ есть его „Несеніе креста“,— одна изъ самыхъ замѣчательныхъ его ра-ботъ. *)



Рис. 290. Рафаэль. Мадонна у колодца. (Флоренція).

сунику и картону великаго мастера, онъ выполнялъ знаменитый образъ „Лазаряна Воскресенія“, что находится въ настоящее время въ Лондонѣ и можетъ поспорить съ Рафаэлевимъ „Преображеніемъ“. У насъ

*) Куглеръ утверждаетъ, что дублетъ картины „Несеніе“, что находится въ Мадридскомъ музѣ, больше Петербургскаго. Другіе утверждаютъ, что мадридская копія гораздо меньше. (См. каталогъ эрмитажа, т. I, стр. 11.)

V.

Шестого апрѣля 1483 года, въ маленькомъ городѣ Урбино, въ небольшомъ трехэтажномъ камешномъ домикѣ, у талантли-

руководствомъ талантливаго отца, росъ маленький Рафаэль. Когда отецъ умеръ, онъ перешелъ въ студию Тимотео-Вити, а затѣмъ къ знаменитому Перруджино; здѣсь онъ сталъ съ необычайнымъ тщаніемъ копировать строгія, классическія черты Ма-



Рис. 291. Битва Константина Великаго По

наго и извѣстнаго художника Джіованни Санціо родился сынъ, которому суждено было стать величайшимъ художественнымъ свѣтиломъ міра. Среди самой строгой религіозной семьи, окруженный образцами праственности, занимаясь живописью подъ

допомъ своего учителя, старался рабски подражать ему, и искорѣй довелъ технику до того, что отличить копію отъ оригинала стало невозможно. Но порою могучая внутренняя сила брала верхъ и проявлялась въ такой формѣ, что передъ

нею меркли работы его учителя. Первый большой его запрестольный образ „Видѣніи Богородицы“, есть уже до пѣкоторой степени отрывленіе отъ холодной суровости умбрийской школы; здѣсь уже является тонкая экспрессія, грація, под-

давалъ въ свой чередъ, ему уроки перспективы, въ которой былъ слабъ другъ Салонаролла. Запрестольный образъ Богоматери подъ балдахиномъ, исполненный имъ во Флоренціи, поставилъ его ивъ сразу на ряду съ первыми художниками Италіи.



въ Джулио Романо. (Римъ. Ватиканъ).

вижность фигуръ. Переселившись во Флоренцію, гдѣ тогда гремѣли имена Да-Винчи, Микель-Анджело и Фра-Бартоломео, онъ сталъ замѣтновать отъ этихъ художковъ все лучшее; особенно сойдясь съ Бартоломео, изучалъ его блестящій колоритъ,

„Положеніе въ гробъ Спасителя“ (что стоитъ теперь въ палатѣ Боргезе, въ Римѣ) не менѣе замѣчательно; слухи о немъ искорѣ дошли до Рима и папа вызвалъ его, для расписыванія ватиканскаго дворца. Ему поручили „залу подписи“ (гдѣ

папа подписывалъ бумаги)—Sala della seg-
natura. Въ четырехъ колоссальныхъ компо-
зиціяхъ, онъ долженъ былъ изобразить
четыре могучія правдивныя силы, кото-
рыя всегда правили человѣческимъ ду-
хомъ: богословіе, философію, поэзію и пра-
ву. Эти олицетвленныя понятія воплотились
на его картинахъ въ человѣческія жи-
вотныя сцены, имѣющія прямую связь съ
умственнымъ развитіемъ человѣчества. Бо-
гословіе изображено у него въ сценѣ
„иреній св. отцовъ о догматахъ церкви“.



Рис. 292. Рафаэль. Мадонна въ Ватиканѣ.

Философія воплотилась въ знаменитой
картинѣ „Афинская школа“. Поэзія изобра-
жена—сборніемъ поэтовъ и художниковъ,
сгруппированныхъ вокругъ Аполлона. Пра-



Рис. 293. Рафаэль. Превращеніе.
(Въ Ватиканѣ).



Рис. 294. Эскизъ Рафаэля. (Съ картона „Пожаръ“).



Рис. 295. Рафаель. Сотвореніє світла. (Ватикансь).



Рис. 296. Рафаель. Тріумфъ Галатен (въ Римъ).

но рисуется въ видѣ Юстиніана, дарующаго свой *corpus juris*, и папы Григорія IX-го, провозглашающаго декреты. Все это было выполнено въ теченіи года, и выполнено такъ, что папа приказалъ сбить въ сосѣднихъ залахъ готовыл картины другихъ художниковъ и поручилъ новую роспись Рафаэлю. Болѣе того, онъ позволилъ списать свой портретъ, что

боженіе Петра изъ темницы“. Страсть Рафаэля къ изученію была изумительна,— онъ работалъ безъ отдыха, безъ перерыва. Исполнилъ колоссальные заказы съ певѣролтной быстротой, онъ успѣвалъ учиться и писать, помимо Ватикана, отдѣльные холсты. Его „Несеніе Креста“, писанное для Цалермскаго монастыря Монте-Оливетто, особенно выдается своимъ образцовымъ,



Рис. 297. Рафаэль. Гений съ атрибутами Меркурія. (Римъ).

и было выполнено Рафаэлемъ настолько удачно, что при взглядѣ на полотно придворные чувствовали такой-же трепетъ, какъ и при личномъ созерцаніи его свѣтѣйшества.

Новыя четыре громады картины украсили вскорѣ Ватиканъ: „Чудо во время мессы въ Больсенѣ“, „Аттила въ Римѣ“, „Изгнаніе Иліодора изъ храма“ и „Осво-

блороднымъ выполненіемъ. Въ немъ нѣтъ слѣда односторонности; красота формъ, гармонія и внутренняго, и вѣншнаго, чистота и спокойствіе,—вотъ отличительныя черты созданій Рафаэля, удивительно законченныхъ, пропитанныхъ духомъ христіанства и въ то же время античныхъ.

Онъ такъ быстро шелъ впередъ, прогрессивно развивался, что мы по мѣсяцамъ

можем различить въ хронологическомъ порядкѣ его картины. Реализмъ флорентинской школы могъ легко сбить съ пути художника, но сила гениіа превозмогла все. Сосѣдство Микель-Анджело, расписывавшаго потолоки Сикстинской капеллы, порождало невольное соперничество между ними. Классическая древность Рима давала ему постоянно матерьялъ для изученія

лага ряда аркадъ, построенныхъ самимъ Рафаэлемъ, хотя и были сдѣланы по его рисункамъ, но совершенно предоставлены работѣ учениковъ. Если въ этихъ библейскихъ сценахъ онъ и уступилъ Микель-Анджело, то благородствомъ и нѣжностью стиля, конечно, превзошелъ его. Декоративная живопись въ древне-классическомъ стилѣ, покрывшая столбы и

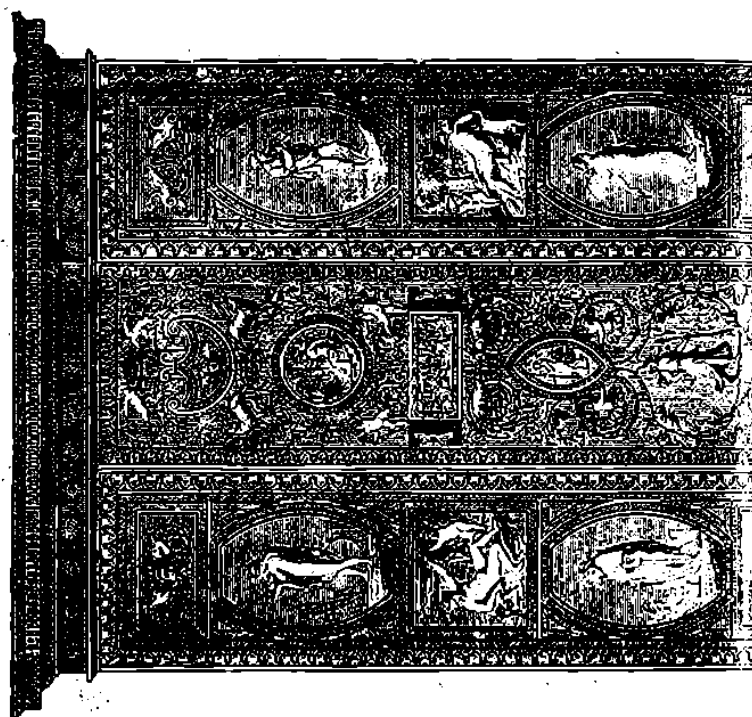


Рис. 288. Рафаэль. Меркурій. (Римъ).

античныхъ формъ. Сначала работы его пѣжны и кротки, но потомъ все дѣлаются смѣлѣе, величавѣе; мельчайшія подробности выработаны у него оригинально; богатство творческой силы неисчислимо. Фрески станцовъ Ватикана были главная работа, для которой онъ пріѣхалъ въ Римъ и которой онъ не успѣлъ кончить за свою жизнь. Роспись Ватиканскихъ ложъ, дѣ-

ланы ложъ, представляетъ безконечную игру фантазіи въ самыхъ изысканныхъ комбинаціяхъ.

Невозможно здѣсь перечислить все созданное Рафаэлемъ, это дѣло специальныхъ сочиненій по исторіи живописи, и мы укажемъ только на его удивительныя ватиканскія композиціи: „Морскую побѣду христіанъ надъ сарацинами въ гавани Остіи“,



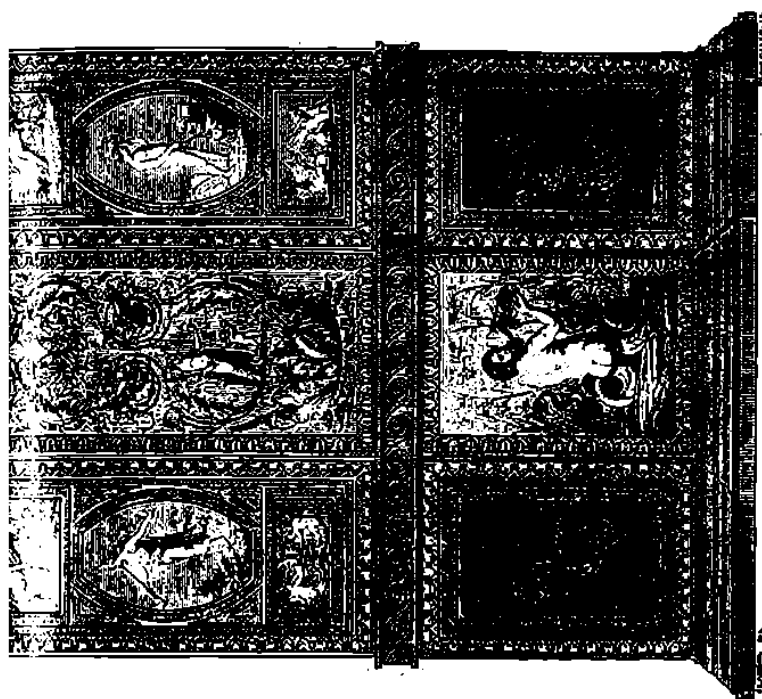


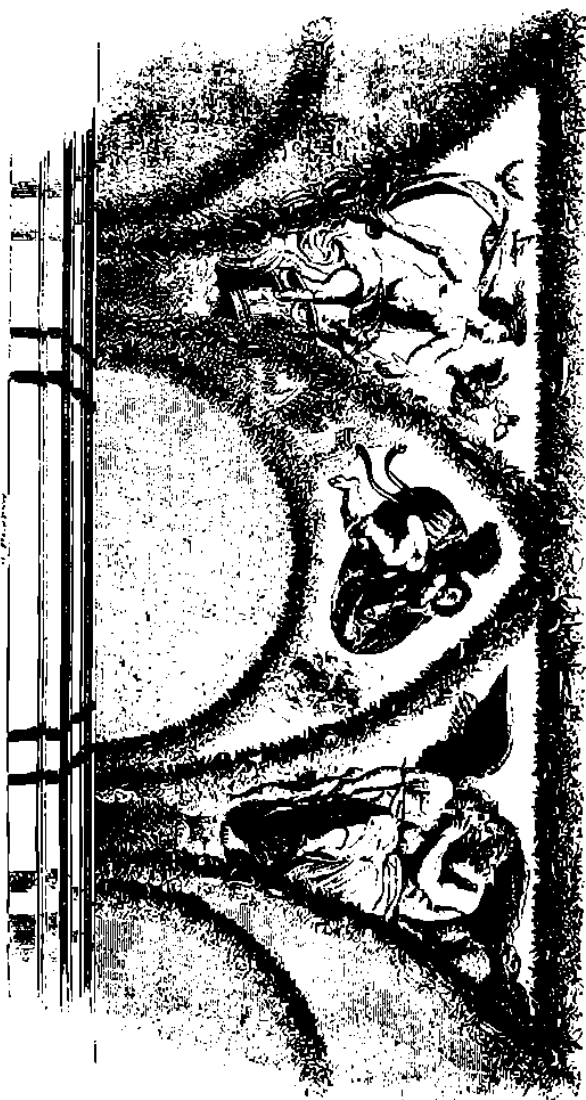
Рис. 299—300. Арабески лодж Ватикана, раб. Рафаэля и Джованни д'Удине.



„Пожаръ въ Ватиканѣ, остановленный благо-
словеніемъ папы“, „Коронованіе Карла
Великаго“, „Пораженіе язычества Констан-

тинскаго, папу и его дворъ. Затѣмъ слѣ-
дуетъ отыскать Рафаэлевскіе картоны для
ковровъ, предназначенные для украшенія

Рис. 301. Рафаэль. Фрески.



тиномъ“. Картины эти интересны потому
уже, что представляютъ въ видѣ разныхъ
историческихъ лицъ—современниковъ ху-

Сикстинской часовни. Много святыхъ се-
мействъ, писанныхъ имъ въ различное время,
разбросано по разнымъ европейскимъ му-

зеял. У насъ, въ Петербургѣ, есть его знаменитая Мадонна д'Альба, относящаяся ко времени перваго его пребыванія въ Римѣ. По срединѣ красиваго пейзажа денца Иисуса *). Тамъ же помѣщается портретъ неизвѣстнаго старика, чрезвычайно характернаго итальянскаго типа: затѣмъ св. Георгій на бѣломъ конѣ, пора-

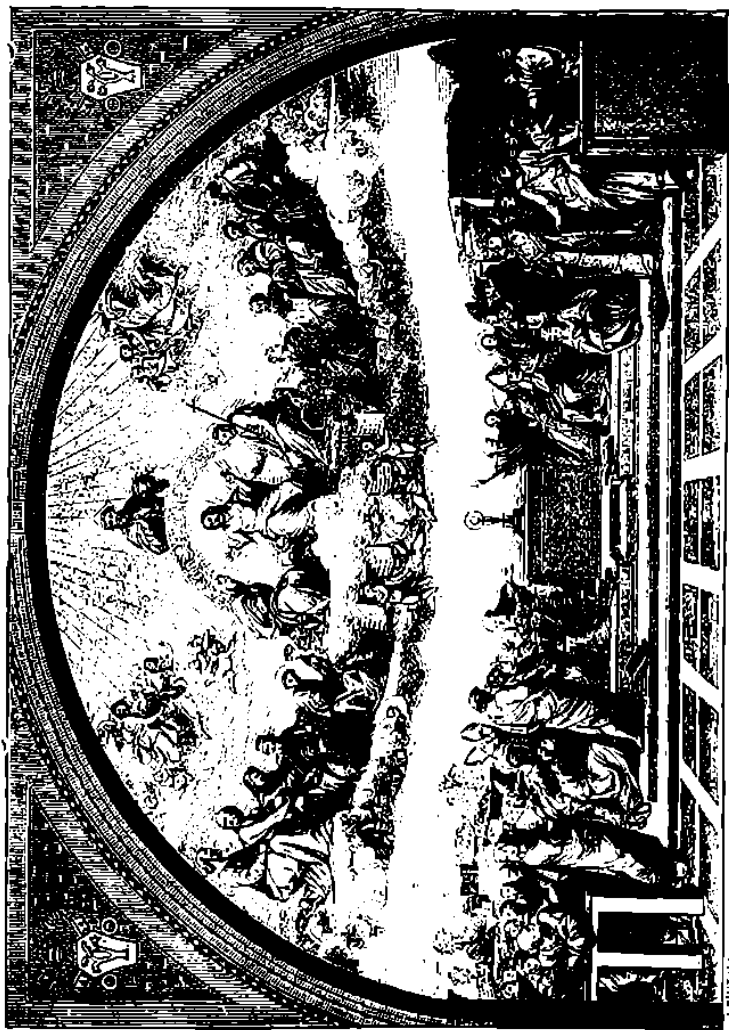


Рис. 302. Рафаэль. *Восшествіе въ тридцать Богъ. (Ватиканъ).*

изображена Дѣва Марія, сидящая на землѣ возлѣ дерева, держащая одною рукой книгу, а другую положивъ на плечо маленькому Іоанну, который смотритъ на мла-

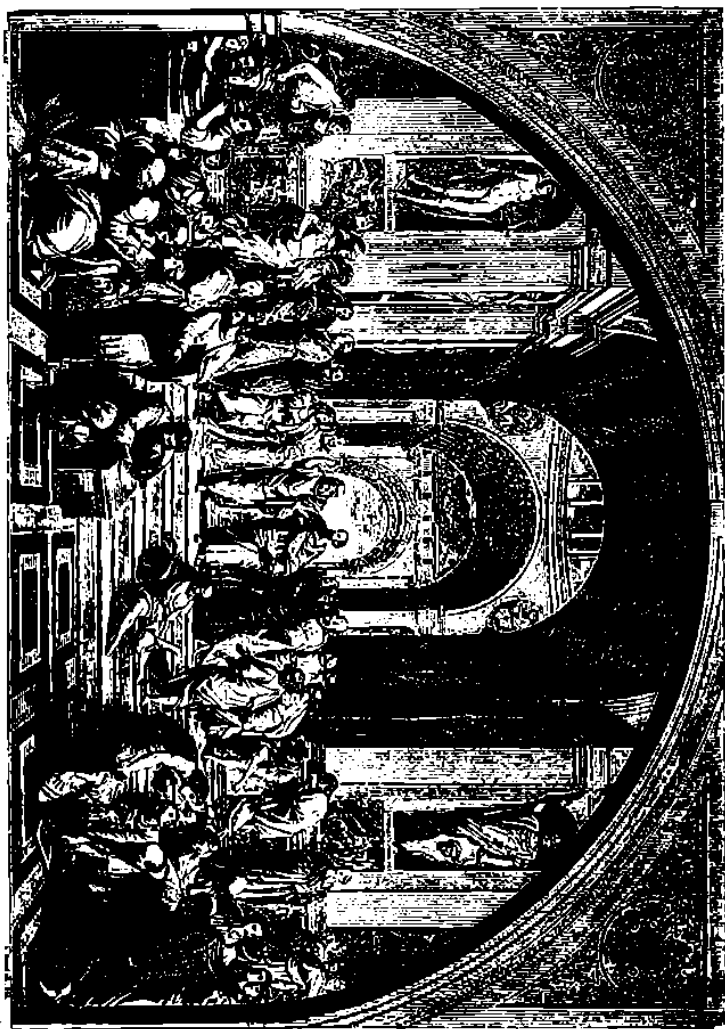
*) Картина эта приобретена въ 1836-мъ году Эрмитажемъ за 100,000 рублей по тогдашнему курсу (14,000 фунтовъ стерлинговъ. См. каталогъ Эрмитажа, томъ I, стр. 19).

жающей дракона, съ классическимъ, условнымъ изображеніемъ лошади, и наконецъ четвертая его вещь „Святое семейство“, пріобрѣтенная эрмитажемъ два года тому

логическіе сюжеты, на тому—тріумфъ Галлатей и проч.

Но высшимъ проявленіемъ генія Рафаэля считается бесспорно Синистинская Ма-

Рис. 303. Рафаэль. Апенсинская школа. (Ватиканъ).



паздъ. Его знаменитыя Мадонны де-ла Седіа, де-Фуливіа, дель-Пече, св. Сесилія и прочіе библейскіе сюжеты, не мѣшали ему отдаваться изысканому міру, писать мнѣо-

донна, въ настоящее время находящаяся въ Дрезденѣ; это высшее проявленіе чисто-христіанской живописи, это какое то откровеніе свыше. По всеобщему мнѣнію всѣхъ

знатоковъ искусствъ,—это гениальнѣйшее произведеніе, когда либо выходившее изъ рукъ человѣческихъ. Писалъ сразу, безо всякаго подготовительнаго эскиза, она

знала, что на немъ будетъ: вдохновеніе не приходило. Однажды онъ заснулъ съ мыслию о Мадоннѣ, и вѣрно какой нибудь ангелъ разбудилъ его. Онъ вскочилъ: „она



Рис. 304. Рафаэль.—Аттида. (Въ залахъ Ватикана).

изображена такую, какою явилась художнику во снѣ.

„Рафаэль, патиувъ полотно свое для этой картины,—пишетъ Жуковскій,—долго не

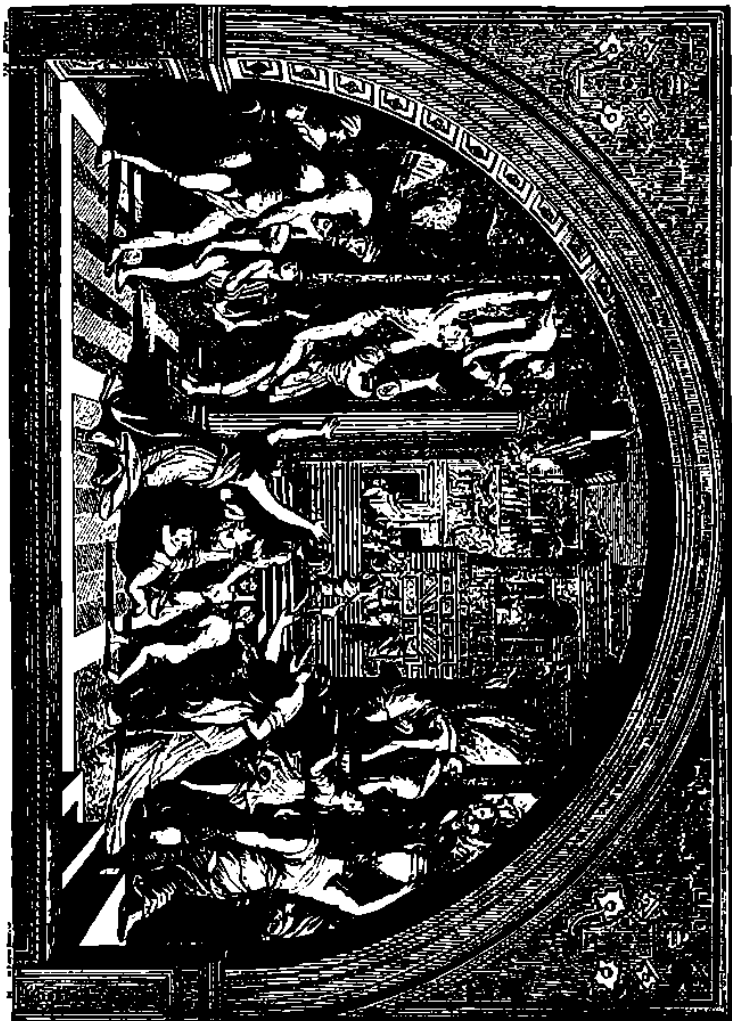
здѣсь!“ закричалъ онъ, указавъ на полотно, и начертилъ первый рисунокъ. И въ самомъ дѣлѣ,—это не картина, а видѣніе: чѣмъ долѣ глядишь, тѣмъ живѣе .увѣ-

ряешься, что передъ тобою что-то неестественное происходитъ (особенно, если смотришь такъ, что ни рамы, ни другихъ картинъ не видишь). И это не обманъ

тальной простотою и легкостью, передана холстинѣ то чудо, которое по внутренности ея совершилось.

„Не понимаю, какъ могла ограниченная

Рис. 305. Рафаэль. — Помпѣи. (Въ заглав. Ватикана).



воображеніи: оно не обольщено здѣсь ни живостью красокъ, ни блескомъ наружнымъ. Здѣсь душа живописца, безо всякихъ хитростей искусства, но съ удиви-

живопись произвести необъятное; передъ глазами полотно, на немъ лица, обремененныя чертами, и все стѣснено въ маломъ пространствѣ, и не смотря на то, все не-

объятно, все неограниченно! И точно приходить на мысль, что эта картина родилась в минуту чуда: запахло раздери́лся, и тайна неба открылась глазамъ чело́вѣка.

которыхъ присутствіе болѣе чувствуешь, нежели замѣчаешь: можно сказать, что все, и самый воздухъ, обращается въ чистаго ангела въ присутствіи этой небесной, ми-

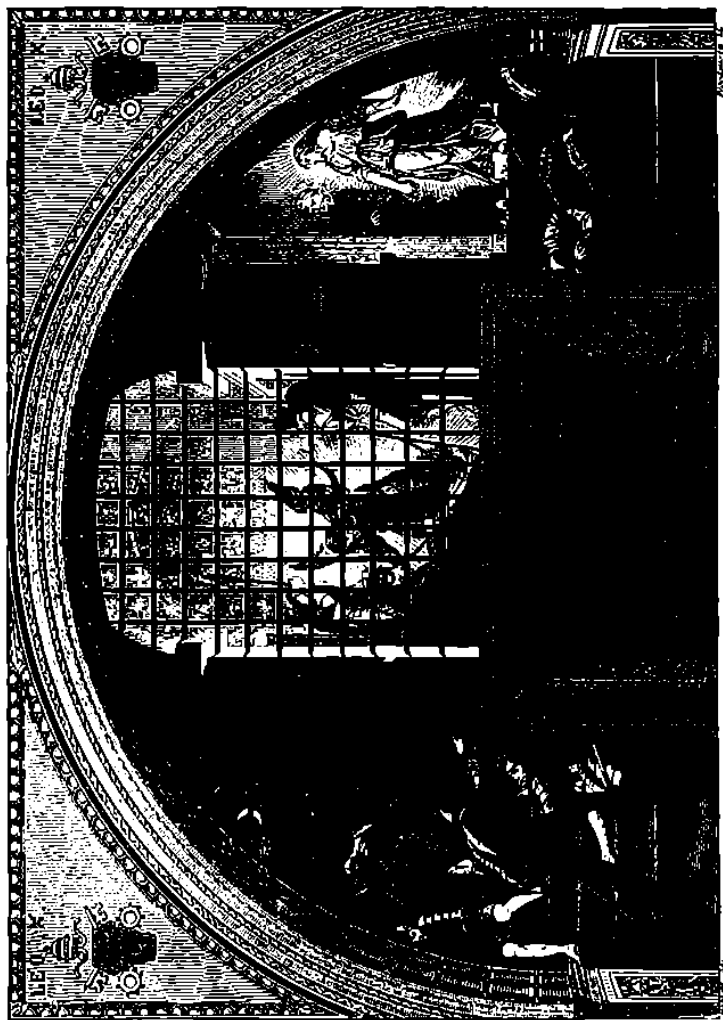


Рис. 306. Рафаэль.—Изъведение ап. Петра изъ темницы. (Въ западѣ Ватикана).

Все происходитъ на небѣ: оно кажется пустымъ и какъ будто туманнымъ, но это не пустота и не туманъ, а какой-то тихій, неестественный свѣтъ, полный ангелами,

молдущей Дѣвы. И Рафаэль прекрасно подписалъ свое имя на картинѣ: внизу ея, съ границы земли, одинъ изъ двухъ ангеловъ устремилъ задумчивые глаза въ

высоту; важная, глубокая мысль царствуетъ на младенческомъ лицѣ: не таковъ ли былъ и Рафаэль въ то время, когда онъ думалъ о своей Мадоннѣ? Будь младенцемъ, будь

Онъ писалъ не для глазъ, все обнимающихъ во мгновеніе и на мгновеніе, но для души, которая, чѣмъ болѣе ищетъ, тѣмъ болѣе находитъ. Въ Богоматери, иду-

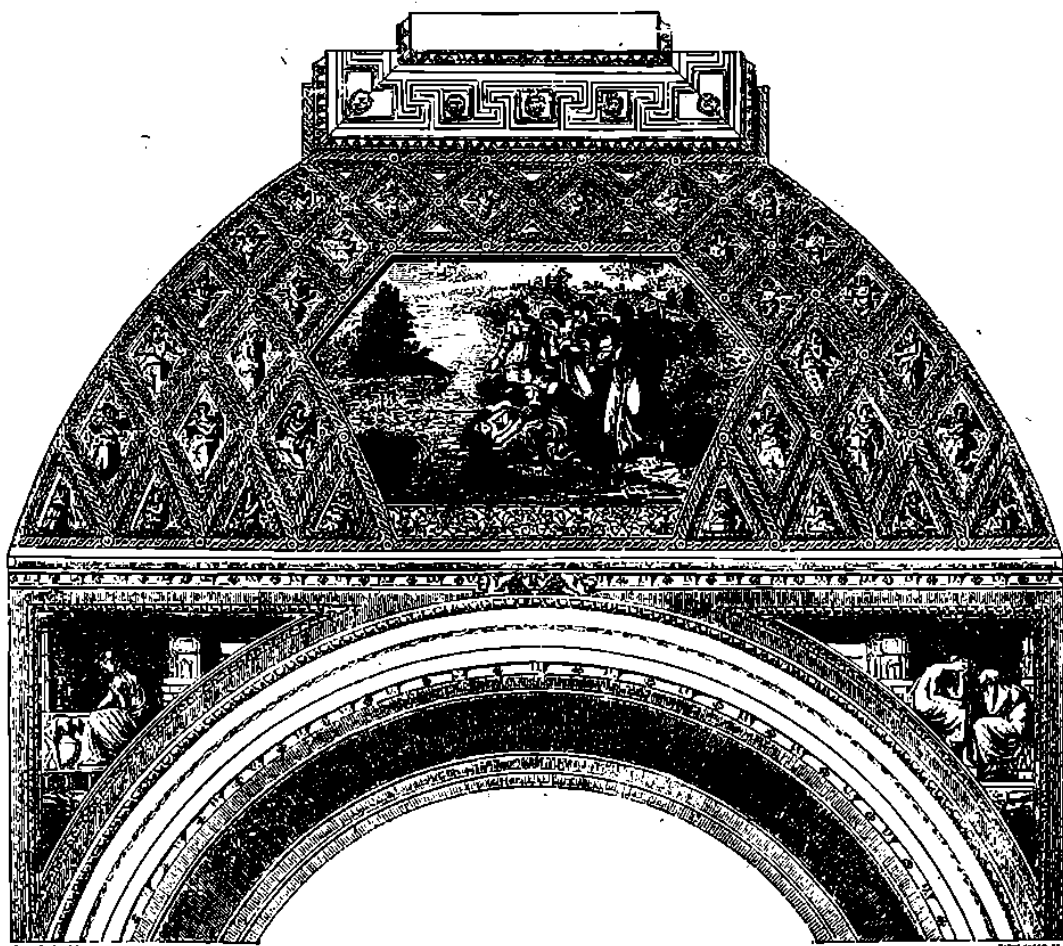


Рис. 307. Рафаэль. Ломъ Ватикана. — Моисей спасенъ изъ воды.

ангеломъ на землѣ, чтобы имѣть доступъ къ тайнѣ небесной. И какъ мало средствъ нужно было живописцу, чтобы произвести нѣчто такое, чего нельзя истощить мыслию!

Идей по небесамъ, непримѣтно никакого движенія, но чѣмъ болѣе смотришь на нее, тѣмъ болѣе кажется, что она приближается. На лицѣ ея ничто не выражено,

то есть, на немъ нѣтъ выраженія понятнаго, имѣющаго опредѣленное имя; но въ немъ паходишь, въ какомъ то таинствѣ-
 тельно, мирное, постоянное, не могущее уже возмутить яспости душевной. Въ глазахъ ея нѣтъ блистаніи (блестящій взоръ

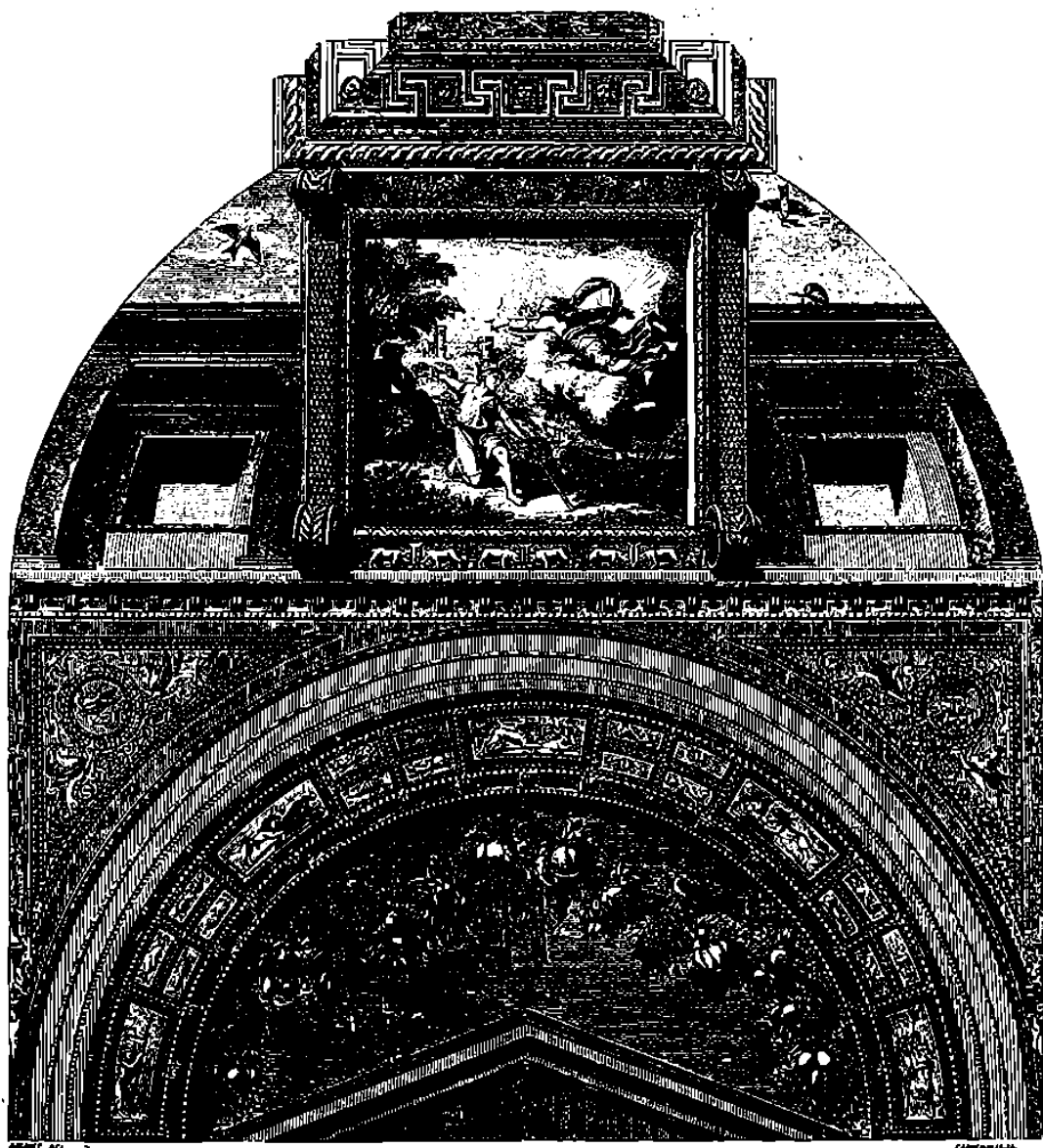


Рис. 308. Рафаэль.—Леона Ватикана. Иегова повелеваетъ Іакову идти въ Египетъ.

помѣ соединеніи, все: спокойствіе, чистоту, величіе и даже чувство, но чувство, уже перешедшее за границу земнаго, слѣдова-
 человѣка всегда есть признакъ чего-то необыкновеннаго, случайнаго: а для насъ уже нѣтъ случая—все совершилось; но въ нихъ

есть какой-то глубокая, чудесная темнота; въ нихъ есть какой-то взоръ, никуда особенно не устремленный, но какъ будто видящій необъятное. Она не поддерживаетъ младенца: но руки ея смиренно и свободно служатъ ему престоломъ: и въ самомъ дѣлѣ, эта Богоматерь есть не иное что, какъ одушевленный Престолъ Божій, чувствующій величіе сидѣщаго. И опъ, какъ царь земли и неба, сидитъ на этомъ пре-

столѣ Варвара, стоятъ также на небесахъ: на землѣ этого не увидишь. Старикъ не въ восторгѣ: опъ полонъ обожаніемъ мирнаго и счастливаго, какъ святости; свѣтлы Варвара очаровательна своею красотою: великость того явленія, котораго она свидѣтель, дала и ея стану какое-то разительное величіе: но красота лица ея человеческая, именно потому, что на немъ уже есть выраженіе поитное: она въ глубо-



Рис. 309. Эскизъ Рафаэля. (Находится въ Оксфордѣ).

столѣ. И въ его глазахъ есть тотъ же, никуда не устремленный взоръ; но эти глаза блистаютъ, какъ молніи, блистаютъ тѣмъ вѣчнымъ блескомъ, котораго ничто ни произвести, ни изгнать не можетъ. Одна рука младенца съ могуществомъ Вседержителя оперлась на колы́но, другая какъ будто готова подняться и простереться надъ небомъ и землею. Тѣ, передъ которыми совершается это видѣніе, Сикстъ и муче-

комъ размысленіи; она глядитъ на одного изъ ангеловъ, съ которыми какъ будто дѣлится таинствомъ мысли. И въ этомъ нахожу я главную красоту картины Рафаэля (если слово картина здѣсь у мѣста). Когда бы живописецъ представилъ обыкновеннаго человѣка зрителемъ того, что на картинѣ его видятъ одни ангелы и святые, опъ или далъ бы лицу его выраженіе изумленнаго восторга (ибо восторгъ есть чувство

здѣшнее: оно на минуту, быстро и неожиданно отрываетъ насъ отъ земнаго), или представилъ бы его надшаго на землю съ признакомъ своего безсилія и ничтожества. Но состояніе души, уже покинувшей землю и достойной неба, есть глубокое, постоянное чувство, возвышенное и просвѣщенное мыслію, постигнувшее тайны неба, безмятное, неизмѣняемое счастье, которое все заключается въ двухъ словахъ: чув-

„Какую душу надлежало имѣть, чтобы произвести подобное! Надобно было или безразсуднымъ, или просто механическимъ маляромъ безъ души, чтобы осмѣлиться списывать эту Мадонну: одинъ разъ душѣ человѣческой было подобное откровеніе, дважды случиться оно не можетъ!...“



Рис. 310. Постепенная выработка композиціи на эскизахъ Рафаэля.

ствую и знаю! И эта-то блаженствующая мысль царствуетъ на всѣхъ лицахъ Рафаэлевой картины (кромя, разумеется, лица Спасителя и Мадонны): всѣ въ размышленіи—и святые, и ангелы. Рафаэль какъ будто хотѣлъ изобразить для глазъ верховное назначеніе души человѣческой. Одинъ только предметъ напоминаетъ въ картинѣ его о землѣ: это Сикстова тиара, покинутая на границѣ здѣшняго свѣта.

VI.

Нельзя не упомянуть о томъ огромномъ влияніи, которое имѣла на Рафаэля дочь римскаго хлѣбопека, известная въ окресткѣ подъ именемъ булочницы la Fornarina. Красота ея была давно извѣстна среди художниковъ: молодые живописцы и скульпторы ходили перѣдко къ дому ея отца,

любоваться на красавицу, любившую сидѣть за низкой каменной стѣною, на берегу Тибра, въ отцовскомъ саду. Друзья Рафаэля—живописцы—давно знали его по-

къ нимъ совершенно равнодушно, любя только искусство. Почти такое же положеніе занимала Форнарина, отвергнувъ любви свѣтской и духовной аристократіи,



Рис. 311. Рафаэль. Моревія чудовища. (Ложня Ватикана).



Рис. 312. Рафаэль. Херувимы у подножія Синайской Мадонны.

любоваться римлянкой, но онъ не находилъ настолько интереснымъ женскую красоту, чтобы бѣгать для этого по улицамъ.

Знатныя дамы Рима смотрѣли благо-склонно на Рафаэля, но онъ относился

привлеченной ея удивительною красо-тою. Наконецъ, однажды имъ довелось, по настояніямъ друзей, увидѣть другъ друга. Въ его сердцѣ вдругъ сразу вспыхнула безумная страсть къ Форнаринѣ; онъ за-



Рис. 313. Мадонна съ кошкой. Нарт. Джулио Романо. (Неаполитанскій музей).

нерелъ въ студіи, силѣсь вызвать по памяти на холстѣ дорогія черты, пересталъ выходить, не пускалъ къ себѣ никого, пестрелилъ не на шутку друзей и покровителей. Отпереть однажды на неотступный стукъ свою дверь, онъ лицомъ къ лицу столкнулся со своимъ идеаломъ. Она бросила отцовскій домъ и ушла къ нему. Съ этихъ поръ онъ не разставался съ нею до смерти. Работа закипѣла, колоритъ сталъ жизненнѣе и теплѣе; дивныя очертанія тонкой красоты его подруги выпали са-

мокончили своего знаменитаго „Преображенія“, послѣдняго огромнаго труда, одного изъ лучшихъ, если не лучшаго поствъ Сикстинской Мадонны, произведеній. Онъ умеръ на высотѣ своей славы, живи въ полной роскоши, выстроивъ себѣ великолѣпное палаццо, окруженный толпой благоговѣвшихъ передъ нимъ художниковъ, пользуясь глубокимъ уваженіемъ со стороны паны. Онъ умеръ всего тридцати семи лѣтъ отъ роду, отъ воспаления легкихъ, — болѣзни столь частой пес-

*Chiara
Come la neve, ~~fata~~ sta nel core
Tua gran bellezza il mio penello franco
Non c'è riparo e qual è ~~offesa~~ ^{affare} ~~mano~~
Perche dibui rimar per forte amore*

*Si mi tormentava ~~l'infinito~~ ^{l'ardore}
Il volto rosso il seno calmo e bianco
Contornando delicato fianco
Per la dolcezza che ~~baglia~~ ^{baglia} di splendore*

Въ сияніи лучей твой образъ милый...

Всегда хранилъ его мой душа.

Пачу писать и вижу: нѣтъ той силы,

Той прелести... О, какъ ты хороша.

И кисть моя смѣла и краски живы,

Но какъ мертвы, они передъ тобой!

Какъ этихъ твоихъ живыхъ лицъ, роль отливъ

Изобразить съ такою красотой?...

Рис. 314. Автографъ Рафаэля.

милы, сильныя произведенія на его безсмертныхъ холстѣ. Даже Сикстинская Мадонна, съ ея неуловимымъ, тончайшимъ выраженіемъ, писана съ нея. Бракъ, который хотѣлъ папа связать Рафаэля съ племянницей кардинала Биббини, былъ отвергнутъ Рафаэлемъ. Вліяніе дѣвушки, овладѣвшей всѣми его мыслями, было громадно. Исчезновеніе ея въ моментъ его смерти дало поводъ сложиться легендѣ, что это была не женщина, а гений — муза, ниспосланная ему свыше. Рафаэль умеръ, не

пою въ Римѣ. Тѣло его было поставлено въ Ватиканѣ у подножья „Преображенія“ и затѣмъ похоронено въ Пантеонѣ. Память его оплакивала весь Римъ, съ папой во главѣ.

И домъ, гдѣ жилъ Рафаэль, и домъ, гдѣ онъ родился, бережно хранятся до сихъ поръ, особенно домъ его рожденія въ Урбино.

VII.

На ряду съ флорентинскою школою, въ Венеціи развивается новал, въ которой чувствуется вліяніе не только сосѣднихъ итальянскихъ городовъ, но и Нидерландовъ. Здѣсь колоритъ приобретаетъ огромную силу. Какъ однообразный тонъ итальянскихъ равнинъ мало представляетъ разно-

краски невольно подтасовываются въ знакомомъ порядкѣ. Дальше мы увидимъ, что въ Нидерландахъ, въ сыромъ Амстердамѣ, при тѣхъ же благопріятныхъ условіяхъ игры свѣта и тѣни, могъ развиваться удивительный колоритъ Рембрандта и Рубенса. Въ Венеціи мы особенно отмѣтимъ двухъ удивительныхъ художниковъ колористовъ: Тиціано и Паоло Веронезе.

Блестящія постройкі Венеціи, храмъ

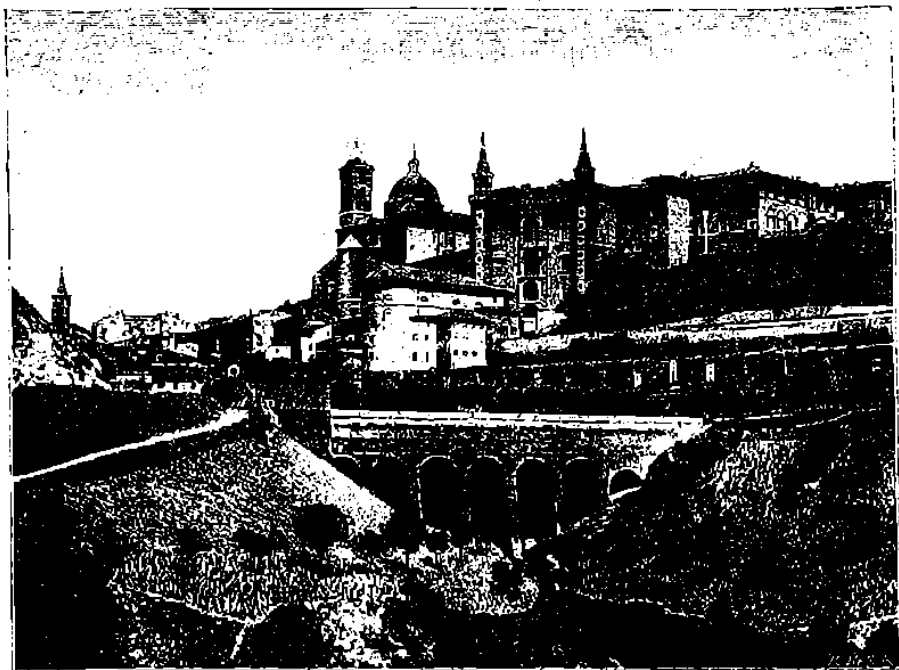


Рис. 315. Урбино, — иѣстороедіе Рафаэля.

образіи игры въ свѣтовыхъ и цвѣтныхъ комбинаціяхъ, — такъ Венеція, съ свѣтлою своими каналами, своими розовыми утренними туманами, чудесными восходами и закатами, пронизывающими влажную, полную паромъ атмосферу, представляетъ безконечную игру красокъ и свѣта. Глазъ участвуетъ въ владенческихъ лѣтъ воспринимать всю музыкальность этихъ гармоническихъ впечатлѣній, и когда потоитъ молодой художникъ беретъ за кисти,

св. Марка, — покровителя города, съ своими готическими перестройками, съ удивительными дворцами Дожей, городъ безъ пыли, безъ лошадей, съ своими черными гондолами, съ свѣтлыми каналами, наполненными соленою водою, съ дворцами выстроенными на сваяхъ, представляетъ радостную и милую картину, какую то блестящую театральную декорацию.

Перобытные обыватели, выстроивъ на докахъ свои домики не столько ради ры-



Рис. 316. Паоло Веронезе.—Иисусъ на пирѣ



на карт у Леви. (Венецианский музей).



Рис. 317. Паоло Веронезе.—Мадонна. (Триумф).

блговствя, сколько для безопасности отъ вторженій Аттилы, передали этотъ духъ независимости своимъ потомкамъ. Благодаря морской торговлѣ, скорѣ городъ обстроился. Плѣніе мавританской архитектуры, Византии, готики, стили возрожденія придали веселый, праздничный характеръ городу. Республика всѣми силами старалась привлечь къ себѣ художниковъ и успѣла въ

чистота классическихъ очертаній и здѣсь царить во всей силѣ, схваченная живо, тепло и спокойно. Онъ писалъ много, разнообразно и тонко подходилъ къ различнымъ сюжетамъ. Сухой стиль, усвоенный имъ въ молодости, скоро былъ смѣненъ имъ на новый, полный удивительной сочности. Удачно оконченный заказъ сената, поручившаго ему большую композицію въ залѣ



Рис. 318. Тиціано.—Діана и Калісто. (Римъ).

этомъ, платилъ огромныя деньги за ихъ произведенія. Образовалась цѣлая венеціанская школа, залившая по колориту, какъ мы уже сказали, первое мѣсто во всей итальянской школѣ.

Тиціано Вечеліо—яркій представитель полу-античнаго, полу-фламандскаго направления, въ которомъ сочеталось величіе антика съ бойкостью реализма. Ясная

герцогскаго дворца, доставилъ ему почетъ и богатство. Множество портретовъ и превосходныхъ библейскихъ картинъ было написано имъ въ теченіи *почти столѣтія*. Онъ началъ писать въ самой ранней юности и выпустилъ кисть только умирая, девятилѣтнемъ. Всѣ музеи Европы полны его вещами: ихъ число громадно. Онъ всегда пользовался прекраснымъ здоровьемъ и



Рис. 319. Титиано.—Венера. (Флоренція).



Рис. 320. Тициано — Данаа. (Неаполитанский музей).

чудеснымъ зрѣніемъ, такъ что его *Снятіе со креста*, было некончено за внезапной смертью отъ чумы. Не смотря на снѣжность работъ, онъ умѣлъ доходить до глубочайшихъ душевныхъ экспрессій: это доказывается особенно его „Положеніемъ во гробъ“, что въ Парижѣ. Его извѣстная картина „Три возраста“, „Любовь земная и не земная“, „Вакханалія“, безчисленны: Дианы, Велеры и Адонисы,—говорятъ

ладаетъ тринадцатью картинами Тиціано. Тутъ есть нѣсколько Мадоннъ, Несеіе Креста, Кающаяся Магдалина, Туалетъ Венеры, Данаа, портреты папы Павла III, Дожа, кардинала и проч.

Паоло-Веронезе—прямой послѣдователь Тицоторетто, художника, произведеній котораго оживлены могучимъ, подвижнымъ, страстнымъ духомъ,—отличался тѣмъ непосредственнымъ творчествомъ, съ помощью



Рис. 321. Тиціано.—„Bella“ (изъ галлерей Питти).

память, что ихъ авторъ былъ глубочайшій знатокъ анатоміи и рисунка только трактовалъ иногда слишкомъ спѣшно. На многихъ Венерахъ и Данаахъ, писанныхъ предѣстно, надо смотрѣть отнюдь не какъ на мнѳологическіе сюжеты, а какъ на дивныя этюды обнаженныхъ женщинъ. Пейзажъ былъ имъ выработанъ замѣчательно, съ огромнымъ поэтическимъ вдохновеніемъ. Въ послѣдствіи онъ сильно полюбилъ на пейзажистовъ, давъ толчекъ развитію этой отрасли искусства. Нашъ Эрмитажъ об-

котораго можно схватывать природу свободно и въ тоже время величаво. Его картины—свѣтлые праздники, прозрачныя, кристальныя, яркіе, полные одушевленія; это цѣлое море свѣта, которое заливає все, и блещетъ, и горитъ торжественно на сверкающихъ костюмахъ и утвари. Его „Бракъ въ Канѣ“, „Христосъ у Левіа“, „Христосъ у Симона“ пользуются глубокимъ уваженіемъ знатоковъ. Помпезность въ его сюжетахъ преобладаетъ: торжественныя обѣды, встрѣчи, поклоненія—его лю-



Рис. 322. Тициано.—Любовь небесная и земная.

бимые мотивы. Въ Эрмитажѣ есть шестнадцать картинъ Веронезе. Особенно интересно „Силіе со креста,“ изъ церкви Іоанна и Павла въ Венеціи.

Въ семнадцатомъ вѣкѣ школа итальянскихъ колористовъ, впаившая до этого въ ма-

лерпость, силилась отъ нея освободиться; кружокъ такъ называемыхъ *электриковъ* рѣшился возвратиться къ забытымъ образцамъ XVI вѣка. Въ большинствѣ случаевъ дѣло ограничивалось рабскимъ копированьемъ старой маперы и только изрѣдка, кое-гдѣ

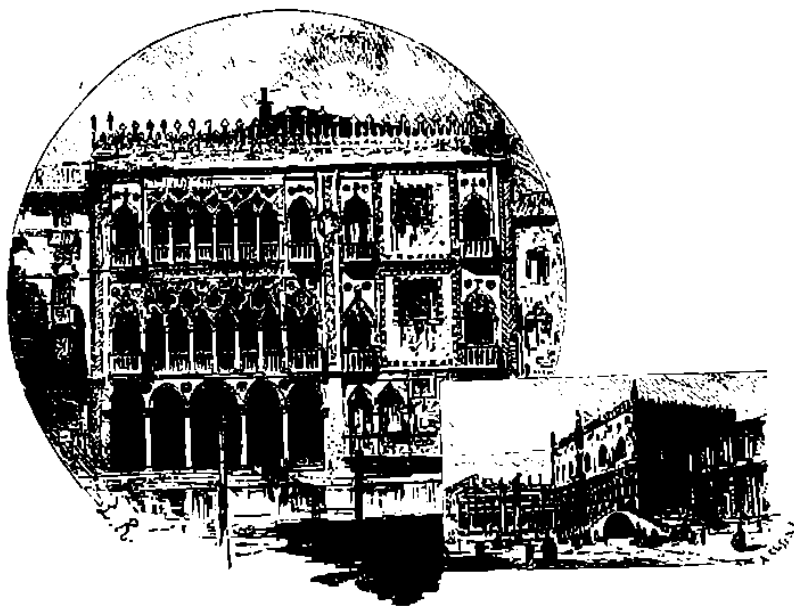


Рис. 323. Венеція. Ка-Доре. Дворецъ дожей.

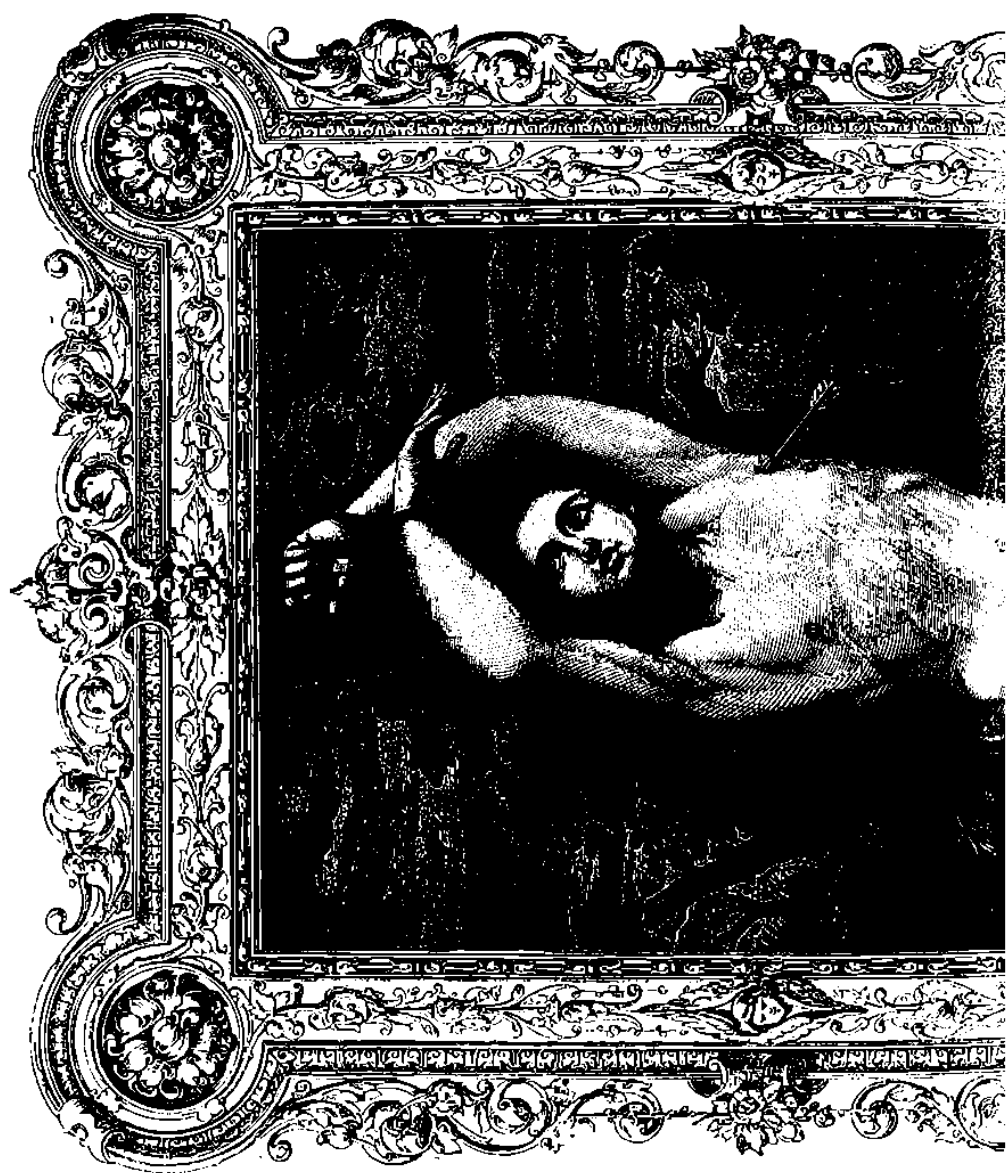




Рис. 324. Гвидо Рени.—Св. Свезотъвъ.

мелькалъ натурализмъ, присущій новой эпохѣ. Другая группа художниковъ—*натуралистовъ* поставила противоположный принципъ: рабскаго подражанія натурѣ. Но и тутъ кое-гдѣ проглядывала эклектизмъ, и въ сущности оба направленія шли объ руку другъ съ другомъ впередъ. Во всякомъ случаѣ мапьеристы конца XVI и самаго начала XVII вѣковъ, были признаны несостоятельными, и для будущихъ эремей стала подготавливаться новая почва. Изъ эклектиковъ очень видное мѣсто занимаетъ семейство Караччи, и особенно Аннибаль, который превосходно умѣлъ усвоить манеры Рафаэля, Корреджіо, Ти-

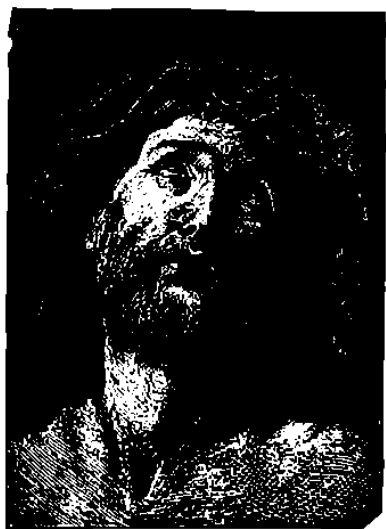


Рис. 325. Гвидо Рени. „Св. человекъ“. (Дуэль).

ціано, и на одномъ холстѣ трактовалъ ихъ по очереди всѣхъ,—что если и выходило нѣсколько страннымъ, то во всякомъ случаѣ искупалось вѣрнымъ взглядомъ на патуру. Самыя интересныя его вещи—фрески въ Римѣ. Караччи далъ цѣлую школу. Доменикино особенно ясно воспринялъ традиціи Рафаэля, и съ такой чудесной лавностью воплощалъ свои сюжеты. Гвидо Рени блисталъ (особенно вначалѣ своей дѣятельности) живой фантазіей, изяществомъ и плодотворностью. Потомъ онъ сталъ мельчать, идеаль красоты словно сталъ скрываться отъ него, онъ впадалъ въ манеру. Въ параллель съ нимъ шелъ Гверчино, съ живымъ чувствомъ, широ-



Рис. 326. Гондо Рени. Благовѣщеніе. (Римъ).



Рис. 327. Голго Ренн.—Аспора. (Рина).

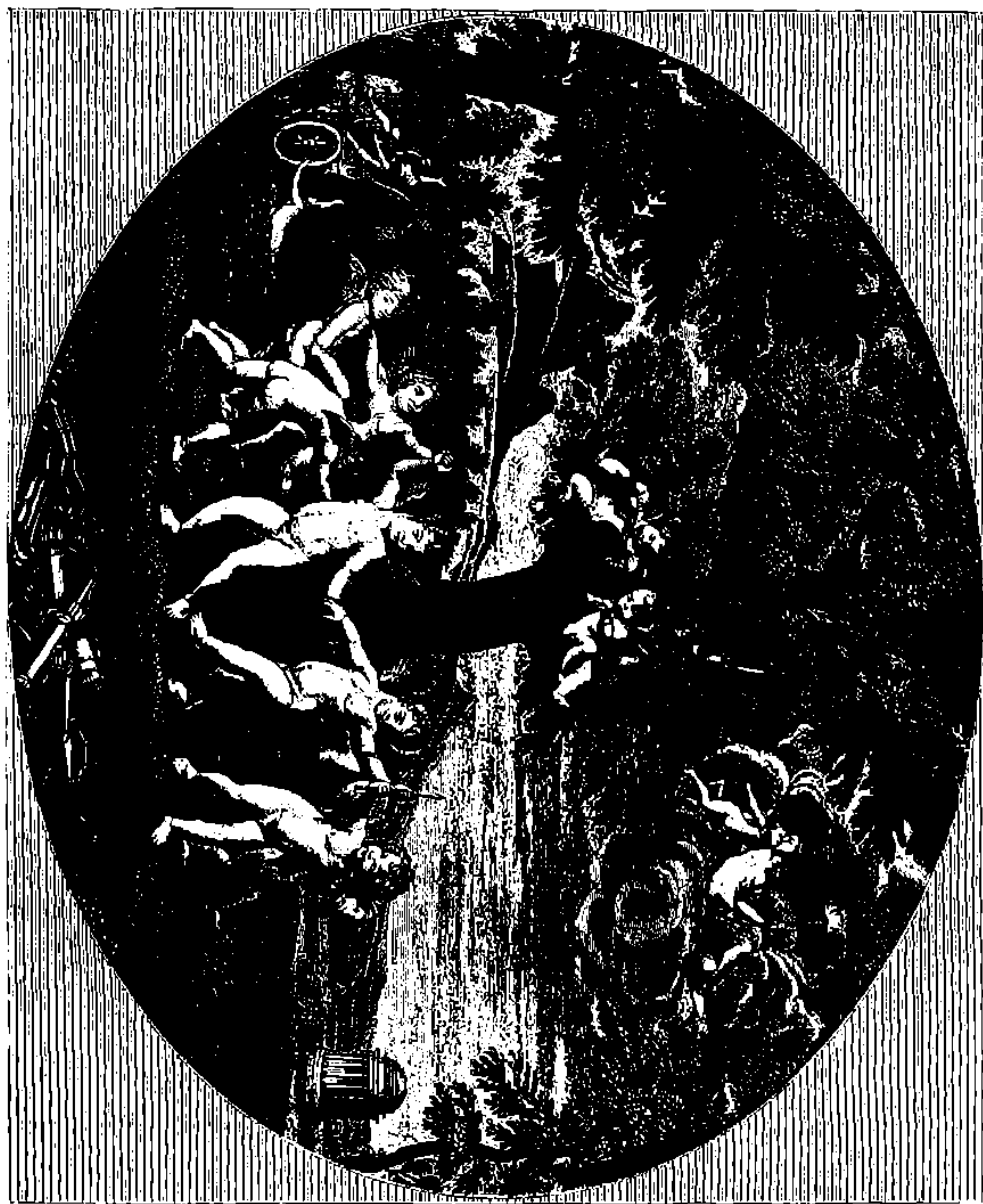


Рис. 328. Амброджо Мантенья. Падение Амуро. (Въ Миланѣ).



Рис. 329. Джованни Франческо Барбьери, прозванный Гаерчино. — „Се человек“.

тою массой и темнымъ колоритомъ. Альбапо любилъ чудесные, полу-фантастическіе пейзажи, увлекался граціей; его картины—иллюстраціи идиллій. Представителемъ чистаго натурализма былъ Карриваджіо, исполненный бурной страсти и лучезарнаго пафоса на своихъ картинахъ. Онъ бралъ простую, заурядную патуру, но освѣщаль ее во всю силу красокъ солнцемъ, а ридомъ клалъ интенсинныя тѣни. Фигуры играли, золотились, выдвигались на первый планъ. Джузеппе Рибера пошелъ по его слѣдамъ. Рѣшительный и смѣлый, онъ производитъ удивительныя вещи твердой, увѣренной кистью. Изъ его школы между прочимъ вышелъ Сальваторъ-Роза, обладавшій той же захватительною способностью закупать

зрителя неожиданнымъ поэтическимъ эффектомъ. *)

*) Матерьяловъ по исторіи живописи Италіи безчисленное множество. Изъ наиболее популярныхъ извѣстно сочиненіе Лубке.—*Geschichte der Italienischen Malerei*, von Wilhelm Lübke. II band Stuttgart 1879 г.—Въ настоящемъ году въ Штутгартѣ выходятъ *Die Kunstschatze Italiens*, von Carl v. Lützow, роскошное изданіе Энгельхорна. Цѣна 100 марокъ.—Затѣмъ, конечно, надо указать на Куглера *Handbuch der Geschichte der Malerei*. — *Lanzi*. *Storia pittorica dell' Italia*. — *Gio Rosini*. *Storia della pittura italiana etc.* — На французскомъ языкѣ есть очень красивое изданіе—*Les galleries publiques de l'Europe par M. Armengaud* Italie, —III то.—со множествомъ превосходныхъ рисунковъ на деревѣ. Иллюстраціи настоящей главы заимствованы нами именно изъ этой книги.



Рис. 330. Аннибаль Каррачч. Тріумфъ Галатеи. (Римъ).

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ.

НИДЕРЛАНДЫ.

Нидерланды.

Страна и народъ.—Мировоззрѣніе нидерландцевъ.—Фламандская и Голландская школы.



I.

Выпшии разпѣтъ искусство эпохи возрожденіянашель, какъ мы только что видѣли, превосходную почву среди пылкаго южнаго населенія Италіи. На сосѣднія государства, конечно, не могла не вліять эта страна классическаго искусства, хотя между Италіей XV-го вѣка и средне-вѣковой Европой огромная разница: культурность Италіи рѣзко отличается ото всего остальнаго. Но и среди сѣверныхъ пародовъ, подъ туманнымъ, влажнымъ небомъ сѣверныхъ морей, образовался, такъ сказать, максимальный центръ, да еще настолько могучій, что смѣло могъ поспорить со всей италіанской школой.

Нидерланды—это обширная равнина, которую Рейвъ, Масаъ и Шельда испестрили своими дельтами, а можетъ быть и напесили иломъ и пескомъ. Вся почва Нидерландовъ жидкая и топкая. Едва начинаютъ рыть—является вода. Густой туманъ синимъ пологомъ колыхнется и днемъ и ночью надъ землею. На морскомъ берегу, приливы сѣвернаго моря увеличиваютъ влажность воздуха. Осеннія бури затопляютъ своими мутными волнами, и безъ того почти затопленный разливами рѣкъ, клочокъ земли. Вся страна, числомъ своихъ квадратныхъ миль, уступаетъ любой нашей

губерніи, — эта грязная куча намытой земли годна повидимому только для боботной птицы и бобровъ *).

Таковы Нидерланды теперь,—эта самая населенная мѣстность земнаго шара. Но еще болѣе печальный видъ представляла она въ эпоху римскихъ побѣдъ, когда, по выраженію путешественниковъ, — бѣлка могла пройти съ одного конца Голландіи до другаго по сплошному лѣсу, заполнившему всю страну. Безпрерывный дождь и непроходимый туманъ давали дню тишину какіе либушь три или четыре часа.

Еще въ XII-мъ вѣкѣ въ Ваазскомъ округѣ не было житія отъ волковъ, а въ XIV-мъ— въ Голландіи еще паслись табуны дикихъ лошадей. Но упрямство сѣвернаго человѣка можетъ сдѣлать чудеса: двадцать дѣтъ мѣли свай въ три ряда (по 7 гульд. каждая свая) оградилъ страну отъ морскихъ разливовъ. Гаарлемскій берегъ зацѣпился плотиною изъ норвежскаго грапита, на 200 футъ ушедшей внизъ и на 40 футъ поднявшейся надъ моремъ. Амстердамъ, съ своимъ населеніемъ въ четверть милліона, весь стоитъ на сваяхъ.

За дѣло преобразования такой страны изъ зыбкой трясины, падо было приниматься осторожно, не торопясь, съ упорствомъ. Въ то время какъ другія мѣстности земнаго шара, при подобныхъ условіяхъ, вырабатываютъ дикое рыболовное

*) Тамъ. Курсъ эстетики.

племя, высшая степень культуры которого выражается въ рыцарскихъ легендахъ, здѣсь германское племя рѣшилось вести борьбу съ природой, сомкнуть въ неразрывный союзъ, противустать водѣ, осушить почву, сдѣлаться мореплавателями, и изъ этой же жидкой глины построить себѣ дома, превративъ ее въ кирпичъ. Вѣчный холодъ, сырость и забота о насущномъ хлѣбѣ заставили человека дѣйствовать математически, отаекали отъ философій въ метафизикѣ, заставили его держаться въ кругу понятія обиходнаго реализма. И страна образовала характеръ, характеръ упрямый, флегматическій, чуждый вспышекъ и страстей, гордый, величаво-мрачный. Столкновения съ саксами, датчанами, норманнами вызвали въ жителяхъ Нидерландовъ нѣкоторую ненависть къ политическому гнету, — они съ стародавнихъ времёнъ обривовывали торговый корпорации, медленно наживающія себѣ богатства. Ни одного писателя или мыслителя европейскаго не дала Голландія: Эрasmus Роттердамскій былъ дѣтище итальянскихъ гуманистовъ и ничего самобытнаго въ национальных мысляхъ не произвелъ; Синиоза былъ еврей; изъ поэты фламандскаго происхождения никогда не заносится за облака, остаются въ узкой сферѣ домашняго быта.

Не смотря на частыя нашествія, на депотизмъ павильныхъ завоевателей, Нидерланды умѣли завоевать себѣ мѣсто среди европейскихъ народовъ, первепетствовать на морѣ, заставить относиться къ себѣ съ уваженіемъ.

Теперь, въ наши дни, Нидерланды, — огромный городъ съ жирной почвой, надъ которой поднимаются блѣдно-зеленыя овощи. Далѣе къ сѣверу мѣстность переходитъ въ огромный лугъ, по которому круглый годъ пасутся огромныя стада, доставили безкопечныя запасы гомидины, молока и сыра. Ков-гдѣ, среди этой равнины высятся ряды тополеи, чертѣютъ каналы, наполненные водою; а надо всѣмъ этимъ низко напшасаетъ теплое, сѣрое небо, полное испареній. Вся земля покрыта сѣткою дорогъ или водлянъ, или желѣзныхъ; каналы эти замерзаютъ зимою, но по нимъ на конькахъ голландцы дѣлаютъ двадцать персть въ часѣ. Озера высушены, рѣчныя воды сдержаны шлюзами, вѣтеръ, непрерывно дующій съ неудержимою силой, пертитъ безъ остановки крылья мельницъ и турбинъ. Такъ какъ во всей странѣ нѣтъ камня, то всѣ зданія строены изъ кирпича и черепицы. Красныя, розовыя, бѣлыя,

коричневые изразцовые фасады съ колопками и медальонами, аркадами, бюстами и всевозможной лѣпкой, пориашатъ своею чистотою и опрлтностью. Жители цѣлыя дни чистятъ и моютъ свои жилища. Съ самаго ранняго утра работницы моютъ тротуары на улицахъ, сдѣланныхъ изъ изразцовъ или кирпича. Въ любой деревушкѣ, напоищающей по блеску красокъ и чистотѣ опереточныя декораціи, не позволяютъ осенью падать листьямъ съ деревьевъ и застилать улицы: ребяташки сію же минуту поднимаютъ каждый покеробленный листикъ и куда-то уносятъ.

Малѣйшая печистоплотность разводитъ въ жилищѣ сырость, и поэтому внутренность голландскихъ домиковъ напоминаетъ корабельныя каюты. Паркетъ покрытъ клеенчатымъ ковромъ, экономическая печь стоитъ въ углу, стекла, на чисто вымытыя, блестятъ въ черныхъ полированныхъ рамахъ; всюду вазы съ цвѣтами, розами по преимуществу, въ стѣнахъ зеркала, поставленные такъ, что отражаютъ все то, что дѣлается на улицѣ. Общее впечатлѣніе фасадовъ домовъ, ратушъ, острыхъ кровлей и шпильей, красивой комбинаціи разнообразнаго цвѣта домовъ, — даютъ такое гармоничное, колоритное пятно всему пейзажу, что онъ не уступаетъ любому итальянскому виду. Въ общемъ, — атиповитость жизни въ Нидерландахъ, упрямая апатія и солидность могутъ вызвать въ иностранцѣ неудержимое желаніе зѣвоты, но несомнѣнно, что такая цивилизація сѣбѣ и здорова.

Голубые глаза, столь свойственныя германскому племени, въ Голландіи переходятъ въ молочныя; рыхлое, бѣлое тѣло здѣсь полно, отчасти неуклюжее; цвѣтъ лица у нѣхъ здоровый, у дѣвицъ блѣдно-розовый, у рабочихъ свекольный; черты лица неправильны, слегка одутловаты. Климатъ заставляетъ много кушать и пить. Портерныя, на каждомъ шагѣ встрѣчающіеся въ городахъ Нидерландовъ, всегда переполнены поштилителями. Послѣ тяжелаго дневнаго труда, переодѣвшись во все сухое, голландецъ приходитъ въ поливную и напшасаетъ тѣнцу крѣпкую подку, пшмая въ нее для вкуса перцу, закусывая печеными яйцами, соевыми булками. Здѣсь прямой контрастъ югу, гдѣ каждая мысль сію же минуту переходить въ движеніе. Въ Голландіи сразу на вопросъ не отвѣчаютъ: онъ вызываетъ цѣлый рядъ мыслей, цѣлый мозговой процессъ. Голландецъ можетъ сидѣть по нѣскольку часовъ недвижно, сосать трубку, ничего не выражая на лицѣ. Молодые

дѣвицы не то наивны, не то заснаны; не смотри на близость Парижа, онѣ не слѣдятъ за модой, мало интересуются всѣмъ тѣмъ, что выходитъ на обычный кругъ ихъ дѣятельности. Животная сторона человека здѣсь высказывается какъ то ярче, нагляднѣе, и если голландецъ достигъ высшей точки культуры, то это сдѣлалось не повольно, какъ у итальянцевъ, но положено путемъ огромнаго труда. Италіи

столь обычное, что на него смотреть какъ на неизбежное зло. Вся беллетристическая литература Франціи вертится на изысканіи жены. Въ Англіи, въ Германіи и Голландіи думаютъ о подобной изысканіи съ ужасомъ; всѣ романы переполнены благородствомъ понятій и идей; и жены, и мужья необычайно добродѣтельны и неспособны подпасть пороку. На сѣверѣ молодому человеку, по преимуществу, даетъ положеніе

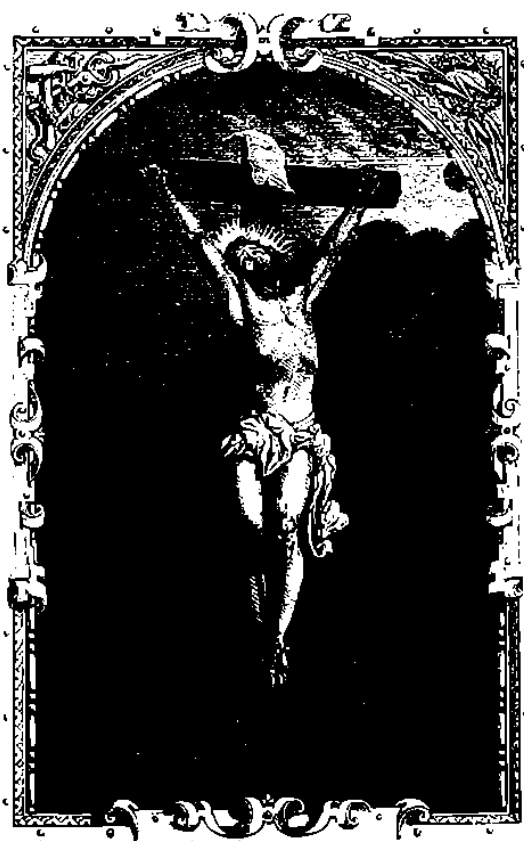


Рис. 331. Ванъ-Дейкъ. Распятие.

такъ склонна къ пѣснѣ, къ бездѣлю. Въ итальянцѣ и въ южномъ французѣ есть всегда желаніе пропѣть пѣсню, пропливать передъ товарищами, — ему итъ нужды, что костюмъ его старъ и разорванъ; онъ хлѣбникъ и бѣденъ, и гордится своимъ бездѣлемъ. И Италіи, и Франціи, и Испаніи, по живости своего темперамента, гораздо легче смотреть на брачныя узы. Нарушеніе супружеской вѣрности — дѣло

въ обществѣ тупое образованіе, на югѣ усиѣхъ среди женщинъ. На сѣверѣ смотрятъ, даже между студентами, на любителей дамскаго общества, какъ на пустаго волокиту, во Франціи это даже одобряется. Воображеніе тамъ слишкомъ живо, чувство жизненно и сильно для того, чтобы разъ навсегда удовольствоваться тихими радостями семейнаго очага: при малѣйшемъ удобномъ случаѣ весь семейный бытъ пе-

ревертируется и о послѣдствіяхъ не заботится. Въ Нидерландахъ мужъ твердо увѣренъ въ своей супругѣ: голландка ничего не желаетъ, всѣмъ довольна. Чувство нравственнаго долга развито здѣсь сильнѣе, чѣмъ гдѣ нибудь *).

Во то время какъ греки старались идеализировать человѣческій образъ,—создать божественное изображеніе на основаніи видимыхъ, повседневныхъ формъ, голландцы, напротивъ того, низводили исклѣю идеализацію до степени портрета. Его глазъ не возмущается жирными мышцами толстомясого фламандца, дебелыми округлостями его супруги. Выросшіе среди нихъ, воспринимая извѣстные образы съ дѣт-



Рис. 332. Ванъ-Дейнъ. Дѣти Карла I. (Туринъ).

II.

Такой народъ, конечно, предпочтетъ содержаніе формъ, ко всякой изыщной завитушкѣ отнесется пренебрежительно, и потребуешь чего нибудь обыденнаго, проста-

тна, они не оскорбляются ихъ уродливостью, напротивъ выискиваютъ въ ней характеръ. Грустная мечтательность, исканіе заоблачныхъ идеаловъ, дикіе порывы страстей—не могутъ встрѣтиться въ ихъ картинахъ. Сытое довольство царитъ въ странѣ, и это же сытое довольство чувствуется во всѣхъ этихъ красивыхъ, полнотѣсныхъ фигурахъ, что сидятъ избоченыя по всевозможнымъ музеямъ Европы. Фи-

*) Ibid.

философическая живопись, огромные исторические композиции чужды для них; сельский праздник и мелочная лавочка, торговка селедками, наконец просто мясо и дичь, наваленныя на столы, — гораздо болѣе

любимы. Кому не извѣстенъ дивный блескъ красокъ голландской школы; пидѣ не бывають красочные планы такъ сильны и разнообразны, какъ на влажномъ морскомъ побережьи. Плѣнительный югъ Франціи,



Рис. 333. Ванъ-Дейкъ. — Карлъ I. (Лувръ).

говорить, ихъ уму и сердцу, и они создаютъ изъ этого районъ удивительныя вещи.

Окружающая природа дала не только могущи и сюжеты для художественныхъ произведеній, она создала рисунокъ и ко-

сѣверная Италия, съ своею яркостью неба и густотою атмосферы, не представляють ни малѣйшей игры тоновъ, — это однообразныя, однотонныя, всегда ровно освѣщенныя пейзажи; густая вода здѣсь сохра-

иногда блѣдно голубой или зеленоватый отбѣнокъ; блѣдно яркое солнце съ безоблачными восходами и закатами не даетъ никакихъ особенныхъ нюансовъ. Въ Голландіи, гдѣ воздухъ пропитанъ неперенными, дѣла всегда зашлочена молочно-сызымъ туманомъ; ближайшая фигура рабочаго, или короны, выдѣляется слабо и сильно на блѣснотомъ фонѣ; споченныя дождемъ деревья и здания придаютъ силу колориту, всѣ краски кажутся болѣе рѣзкими, маслянистыми.

Вода и дѣло мѣняютъ свои отбѣки. На югѣ одинъ и тотъ-же тонъ держится въ известномъ мѣстѣ по цѣлымъ мѣсяцамъ, въ Голландіи онъ мѣняется по прошествіи нѣсколькихъ минутъ. Группы вѣчныхъ направленій по небу, скользятъ разнообразными свѣтовыми эффектами по купамъ садовъ, черепичнымъ крышамъ, затѣйливымъ колоколкамъ, островерхимъ башнямъ. Только что хлынула листва, ужъ туча пронеслась; золотистый, атласистый блескъ облачнаго обрывка вдругъ даетъ ослѣпительный рефлексъ на водѣ, гдѣ то сбоку прорисуетъ блѣднѣлазурь; изъ пел сколько-нибудь яркій лучъ солнца, ударится и заиграетъ на изразцахъ фасада, на чешуѣ кровли; вокругъ еще все темно, одиночѣнно, а въ этомъ маленькомъ озаренномъ уголкѣ—поразительная игра красокъ. Вотъ нѣмъ колоритъ голландцевъ. Они не привыкли къ свѣту, который залилъ бы всю картину: влажная полутьма—ихъ сфера. Предметы такъ сливаются въ тѣни, что вы ихъ болѣе угадаете, чѣмъ видите; фонъ даже у портрета иногда бываетъ такъ темный, что вы по какому нибудь случайно сверкнувшему блику определяете то, что должно находиться въ данномъ мѣстѣ; все въ тѣни, за исключеніемъ одного свѣтлага пятнышка; отсюда, изъ этого свѣта идетъ и разыгрывается цѣлый оркестръ самыхъ гармоничныхъ, мелодичныхъ тоновъ, теряясь къ краямъ холста въ полумракѣ, замирая тихимъ аккордомъ. Такъ Рембрандтъ во всѣхъ своихъ дивныхъ работахъ. Но есть и другой фламандскій мотивъ, столь же свойственный самой Венеціи, но еще болѣе рѣзкій. Облака разсѣиваются, небо чисто. Солнце во всю силу обольетъ выложенные дождями города и селенія. Представьте какой получится блескъ красокъ, какой сила колорита! Попадай для глаза нѣтъ: его слѣдить этотъ хаосъ пѣвцовъ, даетъ впечатлѣніе шумнаго, яркаго праздника. Такими являются

фламандцы, такими явился и глава ихъ школы—Рубенсъ.

III.

Стремленіе къ натурализму дало Нидерландамъ возможность довести до удивительной степени совершенства портретъ. Въ сущности и остальные роды ихъ живописи—пейзажъ и жанръ, остаются тѣми же портретами. Тѣ пріятныя комбинаціи, которыя даютъ въ рисункѣ голландскіе города, дозволили пейзажисту воспроизводить непосредственно съ фотографической точностью портреты, улицы и здания. Однообразіе толстыхъ, лоснившихся физиономій само по себѣ придавало каждой торговкѣ и ремесленнику такую типичность, что художнику и тутъ оставалось только заботиться о портретномъ сходствѣ. Небольшія комнатки вѣстной буржуазіи и даже вышнихъ слоевъ общества, не нуждались въ огромныхъ итальянскихъ фрескахъ, да и было бы смѣшнымъ и страннымъ рисовать следочиницъ и заискусствительницъ нивныхъ лапочекъ въ натуральную величину. Наконецъ отсутствіе свѣта, пробивавшагося черезъ тройныя занавѣси оконъ, устланныхъ тюльпанами, позволяло сосредоточить освѣщеніе только на небольшомъ холстѣ. Искусство въ Нидерландахъ никогда не было религиознымъ и монашескимъ. Художнику не нужно было подчиняться требованіямъ церковной живописи или дѣлать по желанію короля аллегорическія изображенія. Это было искусство свободное и республиканское. Первые картины голландской школы, на которыхъ мы можемъ остановиться, были работы Руберта Ванъ-Эйка и брата его Иоанна Ванъ-Эйка. Хотя въ картинахъ ихъ еще чувствуются слѣды типоваго готическаго стиля, но въ тоже время въ нихъ много независимости, свободы, желанія отдаться сюжету исполнѣ. Этому талантливому семейству приписывается даже изобрѣтеніе масляныхъ красокъ, долготѣ неизвѣстныхъ даже въ Италіи. Лица на ихъ картинахъ не аллегорія, а люди живые, съ точно выписанной анатоміей, съ удивительнымъ рельефомъ и превосходной техникой. Въ библейскихъ изображеніяхъ этихъ первыхъ художниковъ—Бога-Отца, св. Дѣвы, патріарха Адама и Евы, портреты бургомистровъ и драбантиновъ,—это торжество искусства. Иоаннъ Мемлингъ, умѣвшій придавать своимъ фигурамъ удивительную гра-

цію движеніи и таюущую мягкость колорита, развилъ пейзажную сторону своихъ картинъ до иснаго, опредѣленнаго общаго эффекта. Его картины полны чистоты и красоты, это въ истинномъ смыслѣ слова — живопись для алтаря. *)

Реформы Лютера заставили покинуть небесный міръ грезъ, которыми было полно католичество, — и обратиться къ землѣ. Мечтательная религіозная живопись не могла болѣе занимать человечество. Новые понятія заняли прежнія, нутившія по ру-



Рис. 334. Питеръ-де-Гогъ. Нружовица. (СПБ. Эрмитажъ).

*) Мейлинъ долгое время оставался неизвѣстнымъ, онъ явился въ монастырь св. Урсулы, въ Брюгге, раненымъ воиномъ съ просьбою о приютѣ на время. Желая услужить за гостепріимство, онъ написалъ для монастыря нѣсколько картинъ. Его

дивная кисть сразу обратила на себя всеобщее вниманіе. Его мастера не подписывались подъ картинкой, долгое время окружала его ореоломъ таинственности.

Изъ галлерей С.-Петербургскаго Эрмитажа.





335. Дюмарденъ. Пастбище.

337. Ренбрандтъ. Мужской портретъ
(предполагаемый Янъ Собетскій).

339. Кайль. Стадо.

338. Ванъ-Дейкъ. Портретъ невестынаго.

камъ и по погамъ идеи. Въ комедіяхъ стали появляться самыми смѣшными лицами монахи:—и представленія эти развились до того, что въ половинѣ XVI-го столѣтія за

давать въ картинахъ христіанское богословіе,—теперь ограничиваются библейскими сценами историческаго содержанія. Благоустройство. Страшный Судъ. Поклоненіе вол-



Рис. 340. Горардъ Терборгъ. Полученная вѣсть. (СПБ. Эрмитажъ).

представленіе одной сатирической пьески, девять амстердамскихъ гражданъ были приговорены сходить на богомолье въ Римъ. Ни у кого уже не было мысли препо-

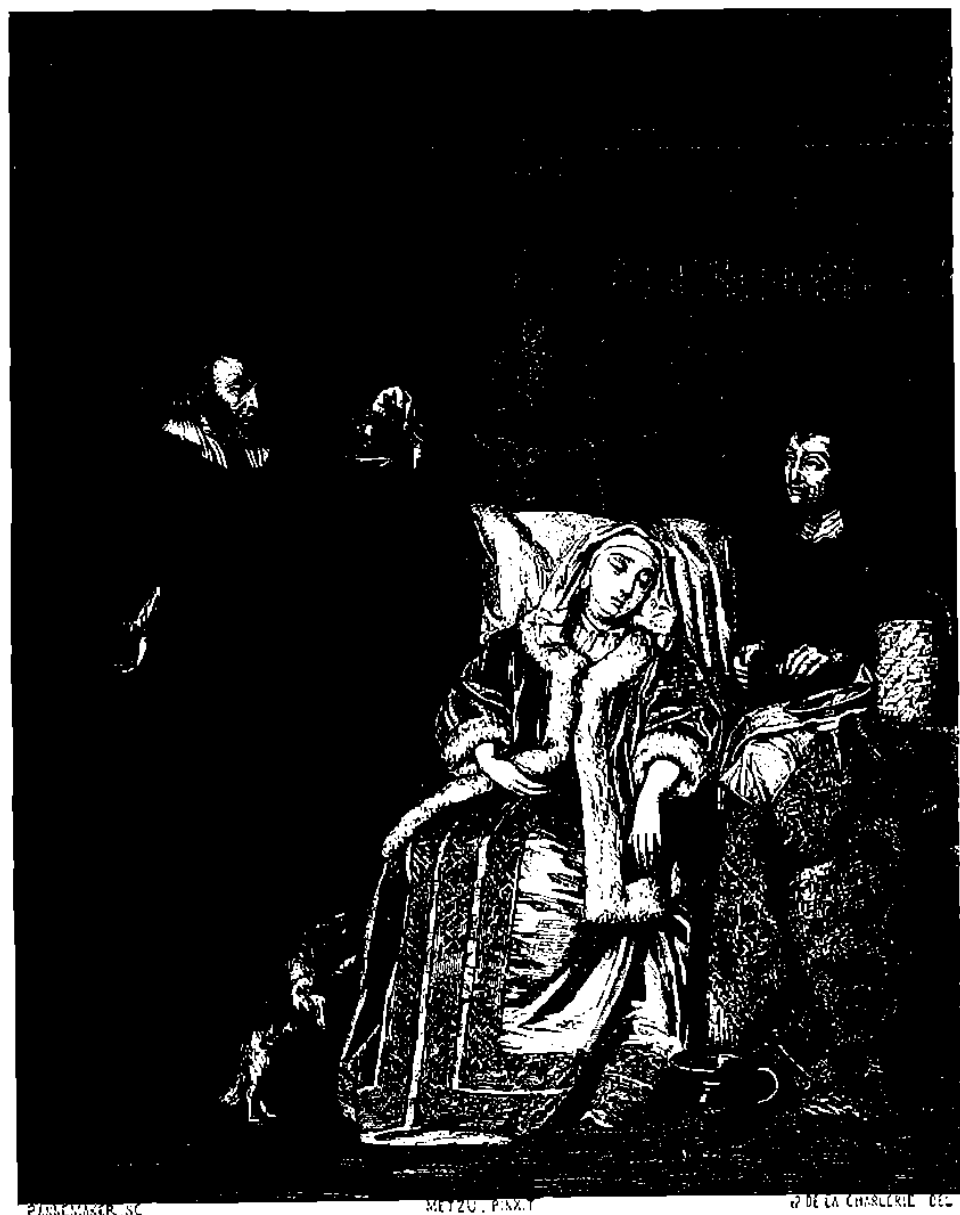
хитить, — вотъ сцены, привлекающія къ себѣ кисть художниковъ. Святые дѣлаются очаровательными, иногда прекрасно наряженными барынями. Сверхъестественнаго



Рис. 341—342. Герардъ Доу—Два злода: таъъ называемый „La dévotion“ и „La hseuse“. (Мотализида и читательница).



Рис. 343. Войска. Кавалерия. (Шеде и др.). (Сиб. Оружейный).



P. 111. 111. 111.

MEYER, P. 111.

DE LA CHAIRSIE DE

Рис. 344. Матсю. Докторский визит. (СПБ, Эрмитаж).

небеснаго міра художникъ не признаетъ. Жанръ все болѣе и болѣе занимаетъ первенствующее мѣсто. Сюжеты только по имени остаются библейскими, но обстоятельства и аксессуарами они чисто фламандскіе. „Христосъ передъ народами“ Луки Лейденскаго, не больше какъ сцена фламандскаго праздника въ деревнѣ.

Итальянизмъ, занесенный въ началѣ XVI-го столѣтія изъ Рима, конечно, не могъ ужиться во фламандскомъ мірѣ, какъ естественно вылившись изъ народа искусство, какъ нѣчто чуждое. Граціозно-полюболюбивое движеніе картинъ итальянской школы, совершенно чуждо сѣверу, онъ не можетъ сжиться съ языческими представленіями о нагомъ тѣлѣ: тотъ вышій міръ, къ которому принадлежать, въ большинствѣ случаевъ, лица итальянской школы, ничего не говоритъ практическому голландцу, проводящему цѣлый день на своей шкури, или среди шума фабричныхъ колесъ; онъ понимаетъ скотъ, пейзажъ, небо, понимаетъ точные портреты окружающихъ: онъ старается переложить себя, усвоить себѣ чуждый стиль, лишается какая то пошлость въ типахъ, классическая архитектура, античная драпировка. Вліяніе Микель-Анджело съ его удивительной лѣткой тѣла пошло къ утрированкѣ, къ желанію блеснуть знаніемъ анатоміи; на иныхъ картинахъ есть такіе свиты, такіе классическіе герои, у которыхъ тѣло выписано съ точностью анатомическаго атласа, изображающаго людей съ ободранной кожей. Пристрастіе къ классицизму сказывается въ иныхъ желаніемъ написать античныя фигуры и драпировки, но то тамъ, то тутъ проскальзываетъ подъ этими напыщенными слогами фламандскій типъ и фламандская утварь. Портреты не забываются, онъ вырабатывается съ каждымъ годомъ все сильнѣе,—жанръ идетъ впередъ. Революціи 1572 года, борьба за независимость перерѣзала Нидерланды на-двое,—образовала два народа, двѣ страны: Бельгію и Голландію. Общество ихъ распалось, каждая пошла своей дорогой, получились двѣ разныя школы.

IV.

Брабантская школа фламандцевъ будетъ энергичнѣе голландской, хотя вначалѣ обнаруживаетъ нѣкоторую сухость. Бельгія, раздираемая въ то время войнами,

воспитывала особенные характеры среди своихъ гражданъ. Кальвинисты, толпами тысячъ въ двѣдцать человекъ, собирались слушать возбуждающія проповѣди Штриккера, шли псалмы вокругъ костровъ, освобождали узниковъ, женщины умирали въ ридлахъ солдатъ и на проломахъ крѣпостей. За время правленія герцога Альбы, 60000 семействъ ушло съ родины. Когда Антверпенъ сдался, 4000 ткачей отправились въ Лондонъ. Въ Гентѣ лошади стали шинять на улицѣ траву. Когда подобныя бѣдствія оканчиваются, когда гражданскія спокойно засыпаютъ на своей постели, съ сознаніемъ, что его не разбудитъ ночью грубый солдатскій рука, что его жена и дѣти не будутъ оборванными и голодными скитаться по дорогамъ, не имѣя крова,—въ такую пору весь домашній обиходъ приобретаетъ особенную задумчивую прелесть; домашній очагъ дѣлается особенно дорогъ, лишается движеніе въ искусствѣ чисто-самобытное и оригинальное; народность возрождается, чистота помысла и духа придаетъ особенную прелесть этому движенію. Та политика, тотъ однообразный лакъ, который наводилъ твердо укоренившіеся традиціи, въ данномъ случаѣ отсутствуетъ,—человѣкъ лишается оригинальности, въ его обновленной натурѣ сплываютъ его естественныя, обычные инстинкты, онъ останавливается передъ каждымъ знакомымъ предметомъ, какъ передъ новымъ, потому что взглядъ у него сдѣлался новъ, по дѣтски чистъ и легокъ. Малаккій Рубенсъ, выйдя съ отцомъ изъ преднѣйшаго свое дѣтство въ селѣхъ, чувствовалъ на себѣ всѣ невзгоды, всѣ бури смутной эпохи. Потомъ, когда возстановился покой,—какое шумное ликование водворилось въ странѣ и съ какимъ шумнымъ ликованиемъ откликнулся на призывъ возрожденія художникъ, какой богатейской эпошью создалъ онъ, такую славу списалъ отъ своихъ современниковъ!

Конечно, Рубенсъ появился не сразу, и у него были предшественники, но онъ былъ тотъ пышный, окончательный разцвѣтъ, то яркое выраженіе искусства, шедшаго по извѣстной дорогѣ, которые могутъ резюмировать данное направленіе и, разсмотрѣвъ которое, можно составить ясное понятіе объ остальныхъ, о всѣхъ этихъ Крайерахъ, Зегерсахъ, Ромбоутсахъ, Дипенбекахъ, и прочихъ.

Итальянское направленіе живописи съ библейскими и евангельскими сюжетами, нашедшими, какъ мы видѣли, самое яркое выраженіе въ Рафаэлѣ, сказалось на фла-



Рис. 345. Поттеръ. Фрив. (С. 113. 3) мигаля.





Рис. 346. Рубенсъ. Елена Фурманъ (вторая жена Рубенса). (СПБ. Оригиналъ).

мандской школѣ въ формѣ чрезвычайно наивной, безъ малѣйшаго оттънка истолкованія мистицизма, по даже и религіозности. Вся религія свелась на обряды, и Рубенсъ, постоянно посѣщая богослуженіе, преподавалъ церкви свои чудесныя библейскіе сюжеты для того, чтобы получить indulgenцію и откупиться отъ грѣховъ, къ которымъ можно снова возвращаться и снова писать благотворныя картины. Тѣмъ дѣлается справедливую пропорцію, говори о томъ, какъ мѣняется взглядъ на человѣка и на жизнь, какъ искусство идетъ впередъ, теритъ благородство, но пріобрѣтаетъ могучую широту. Фидій,—говоритъ онъ,—такъ относится къ Рафаэлю, какъ Рафаэль относился къ Тициану, а Тицианъ—къ Рубенсу. Фламандскіе святые, мученики, олимпийскіе боги, иначе, классическіе герои,—все это здоровенныя, открыленики, румяныя тѣла, у которыхъ земли оболочка совершенно заслоняетъ душу, весь внутренний міръ которыхъ состоитъ въ сытомъ довольствѣ. Никогда анахронизмы не доходили до такихъ чудовищныхъ размѣровъ, какъ здѣсь, нигдѣ національность не понимается такъ глубоко, не прращается въ такой узкой сферѣ. Все понимается какъ-то съ одной стороны, часто весьма поверхностно. Поэтому Анна Паллади являлся пѣвицей Бобелини съ здоровенными кулаками. Парисъ—попавшій уличнымъ фатономъ, Магдалина—превосходной кормилицей. Живописные инстинкты скрываютъ равно и въ бестѣлесныхъ граціяхъ и въ библейскихъ героиняхъ. Но зато въ сферѣ этихъ жирныхъ тѣлъ, иногда обрзанныхъ до отвратительности, порою скорченныхъ отъ адской боли, распухшихъ, съ запекшеюся кровью и закатившимися глазами, изображеніе сытого, румянаго смѣха, дѣтской живой полноты со всею нѣжностью и крѣпостью прелестнаго дѣтскаго тѣла,—все это усиленно фламандцами до того могуче, съ такими яростными, страстными волненіями, что трудно представить себѣ что нибудь болѣе жизненное, болѣе натуральное. Намъ отвратительно смотрѣть на ненуженныя отъ напряженія мышцы, на колоссальныя торсы, съ сморщенными бороатыми головами, чувствующими потребность только въ животныхъ наслажденіяхъ, на пылосе пошатываніе унылаго фавна, на дилчичую улыбку вахлапки, въ которой такъ и сквозитъ житейщина предвѣстия какого нибудь бельгійскаго городка. Но насъ подкупаетъ дивное письмо, удивительная правда и та декорация, что окружаетъ этихъ людей, эти

корабли, лѣстницы дворцовъ, шелковые ткани, ковры, блестящую утварь, и даже игра фалтацин, совершенно переходящая границы.

Павелъ Рубенсъ, родившійся въ 1477 году въ Кельнѣ,—въ томъ домѣ, гдѣ въ 1542 году умерла Марія Медичи, всѣми забыта и брошенная,—былъ сыномъ профессора права, и сперва поступивъ въ пажи графини Малептъ, вскорѣ отдался своему задушевному призванію—живописи. Изучивъ въ Венеціи Паоло Веронезе, колористъ въ душѣ, онъ конкурировалъ со своимъ учителемъ въ блестящія краски и подборѣ общаго пятна. Первые его картины по возвращеніи изъ Италіи еще проникнуты благородствомъ южныхъ формъ, но вскорѣ національность беретъ свои права, фигуры дѣлаются все массивнѣе и дебелѣе, пока наконецъ его натура не развертывается во всей фламандской широтѣ. Послѣдніе его венцы часто переходить предѣлы художественности, но все же остаются поразительно могучими.

Въ Эрмитажѣ Петербурга, чрезвычайно богатымъ картинами германскихъ школъ, находится до 60 картинъ Рубенса. Тутъ есть библейскія картины съ попами XVI столѣтія, тутъ есть многологическія божества и пылныя сцены, которые плещутъ вино черезъ край своихъ чашъ, и историческія картины, изъ древне-римскаго быта, въ бельгійскихъ костюмахъ, и аллегоріи, изображающія отъѣзды Меркуріи изъ Антверпена, причѣмъ Антверпенъ изображенъ въ видѣ красной женщины, на колѣняхъ, горящей отъ отъѣзда. Здѣсь много эскизовъ, чрезвычайно интересныхъ, съ которыхъ послѣдствіи Рубенсъ писалъ свои болѣе великія вещи. Современная аллегорія порою очень напыщена, но исполнѣ удовлетворяетъ какому-то полу-изическому напращенію, господствовавшему въ то время; такъ напримѣръ, рожденіе Людовика XIII-го изображено слѣдующимъ образомъ: въ античныхъ креслахъ сидитъ Марія Медичи, надъ ней какой-то папскій Люциппіа передаетъ Марсу младенца; на него смотритъ съ нѣжностью королева. Въ сторонѣ изображено Изобиліе, а на самомъ заднемъ планѣ—Солнце на колесницахъ, запряженной четырьмя конями. *)

Портреты Рубенса въ свое время славились, и у насъ есть дивный образецъ его портретной работы—изображеніе по несъ

*) Каталог Эрмитажа, томъ II, стр. 57.



Рис. 317. Рубенс. Играющіе дѣти.



Рис. 348. Рембрандт. Воскрешение Лазаря. (СПБ. Эрмитаж).

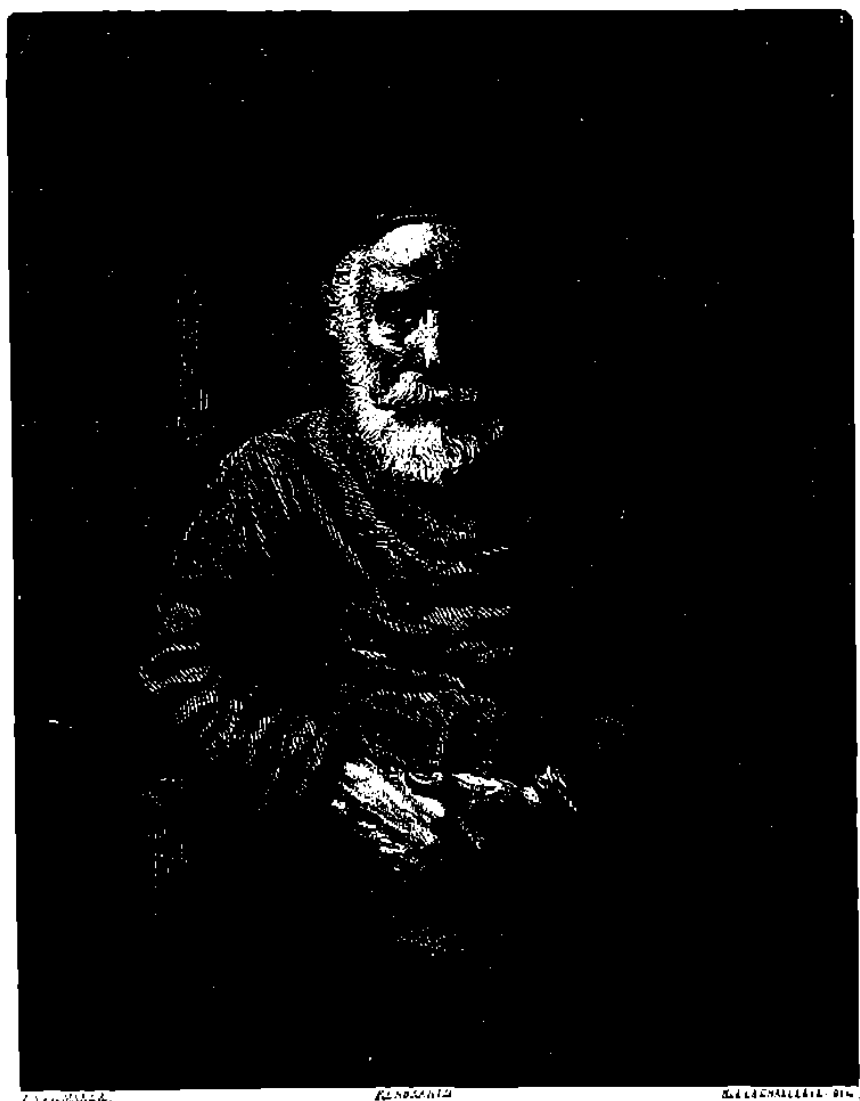


Рис. 349. Рембрандт. Этюд старика (СНБ, Эринтаж).

рость его второй женой, Елены Фурманъ. Знаменитая красавица изображена въ черной шляпѣ съ перьями, въ черномъ атласномъ платьѣ съ фрезомъ и кружевными рукавами; въ рукахъ у нея страусовое перо, служащее опашаломъ. Елена Фурманъ двенадцати лѣтъ вышла замужъ за Рубенса, потомъ, овдовѣвъ черезъ десять лѣтъ, вышла во второй разъ за барона де-Бергея, посланника короля испанскаго при лондонскомъ дворѣ; впоследствии мужъ ея былъ возведенъ въ графское достоинство *).

У.

Изъ учениковъ Рубенса, конечно, на первомъ планѣ надо ставить Ванъ-Дейка, этого элегичнаго меланхолика въ библейскихъ сюжетахъ и блестящаго аристократа въ портретныхъ работахъ. Благодаря изученію Тициана, Ванъ-Дейкъ, приобрити чудесный колоритъ, приблизился въ тоже время къ итальянской школѣ, тѣмъ, что изображалъ пейзажи несравненно глубже, чѣмъ Рубенсъ. Тончайшія душевныя ощущенія записывали его гораздо болѣе, чѣмъ выѣшныя дѣйствительность. Онъ совершенно своеобразенъ, въ лицахъ чувствуется нѣжное благородство, колоритъ бархатный, мягкій; въ общемъ все остается на національной почвѣ **). Онъ безконечно высокъ въ портретной живописи.

Въ портретахъ тонкость наблюденія, сдержанность письма, меланхолическій колоритъ, указываютъ на колоссальное дарованіе, ставящее его на ряду съ Рембрандтомъ и Веласкесомъ. Эти три портретиста, кажется, исчерпали въ своихъ работахъ все, что можетъ почерпнуть художникъ изъ человеческого лица, — не идеальнаго, а самаго обыкновеннаго, человѣчнаго. Слинкомъ два, почти три столѣтія, отдѣляютъ насъ отъ этихъ мастеровъ, но гдѣ мы видимъ пор-

третистовъ, которые бы осмѣлились равняться съ ними въ той жизненности и правдѣ письма, которыя сквозятъ въ нихъ? Мы подходимъ къ портрету совершенно чуждаго, дапо отжившаго, нисколько не интересующаго насъ лица, и останавливаемся пораженные: изъ рамы глядитъ на насъ живой человекъ, со всеми его внутренними міромъ, со всеми страстями и недостатками. Художникъ разложилъ этотъ внутренний міръ на части, уловилъ каждую малѣйшую вариацию въ лицѣ, и каждая изъ нихъ говоритъ сама за себя. Такіе портреты—біографія личностей; въ теперешней живописи встрѣчаются только намеки и блески на то высокое совершенство, до котораго прежде возвышалось искусство. Посмотрите на эрмитажные портреты этихъ лордовъ, сэровъ, королей, которыхъ Рубенсъ писалъ чуть не сотнями, во время своего пребыванія въ Англии, даже просто на портреты неизвѣстныхъ лицъ, обозначенныхъ въ каталогѣ названіями: портреты „Молодаго человѣка“, „Дама съ ребенкомъ“ и проч.—и вы убѣдитесь въ сказанномъ выше *).

За Рубенсомъ и Ванъ-Дейкомъ шелъ цѣлый рядъ такъ называемыхъ „малыхъ фламандцевъ“,—это художники тѣхъ обыкновенныхъ будничныхъ типовъ, которые ввели въ искусство уличный жанръ, и взглянувъши на которыхъ Людовикъ XIV-й съ гримасой посялкнулъ: „уберите отъ меня этихъ уродовъ“.

Между ними большую извѣстность снискало семейство Давидовъ. Тениръ, творецъ удивительно чуткихъ, съ легкою, бойкой кистью, воспроизводившихъ крестьянскій бытъ, сцены изъ быта военного сословія, кухни со всевозможной утварью, кабинеты алхимиковъ и проч. Особенно славился Тениръ младшій, сынъ Давида Тенирса старшаго **). Очаровательные жанры другихъ послѣдователей этого направления, особенно Герарда Доу, отличаются особенною отдѣлкою мелочей и терпѣливостью выработки: это торжество искусства, въ смыслѣ жанра. Въ коллекціи Эрмитажа можно найти полтора десятка его картинъ, самаго образцоваго письма. Рядомъ съ ними надо поставить Терборга, который, изображалъ по преимуществу бытъ

*) Ib. страница 62. Вообще Эрмитажъ обладаетъ слѣдующими трудами Рубенса. — Адамъ и Ева въ раю. Агарь. Поклоненіе волхвовъ. Пиршество Прода. Спаситель у Симона. Тайная вечеря. Ессеи. Святые со яреста. Марія Магдалина. Велера и Адонисъ. Вахшалаин (2). Персей и Андромеда. Лалити и Кентавры. Похищеніе Сабинянокъ. Триумфъ полководца. Тагъ и въ побѣдѣ. Статуя королей Габсбургскаго дома. Физикъ IV. Елизавета Французская. Огъдъ Меркуріа. Храмъ Януса. Коропація Марія Медичи. Бракосочетаніе Генриха IV. Рожденіе Людовика XIII. Апостолъ Генриха IV. Слава Якова I. Апостолъ Якова III. Множество портретовъ и пейзажей. (Радуга и пр.).

**) Куглеръ, Либке.

*) Изъ библейскихъ сюжетовъ въ Эрмитажѣ: Тайная вечеря, Спаситель на ярестѣ, Пейжіе Ожы и Богоматерь съ яропатами.

**) Тенирса у насъ чаще называютъ Теньеромъ.

высшихъ состояній, придаетъ каждой картинѣ удивительно привлекательный характеръ повелы. Еще болѣе аристократиченъ Габріель Мерсу; прелестнаи кони съ его

нѣкоторыхъ подробностей на него не рискнулъ бы ни одинъ современный жанристъ; между тѣмъ граница порядочности во всемъ выдержана, такъ что вещь эту мож-

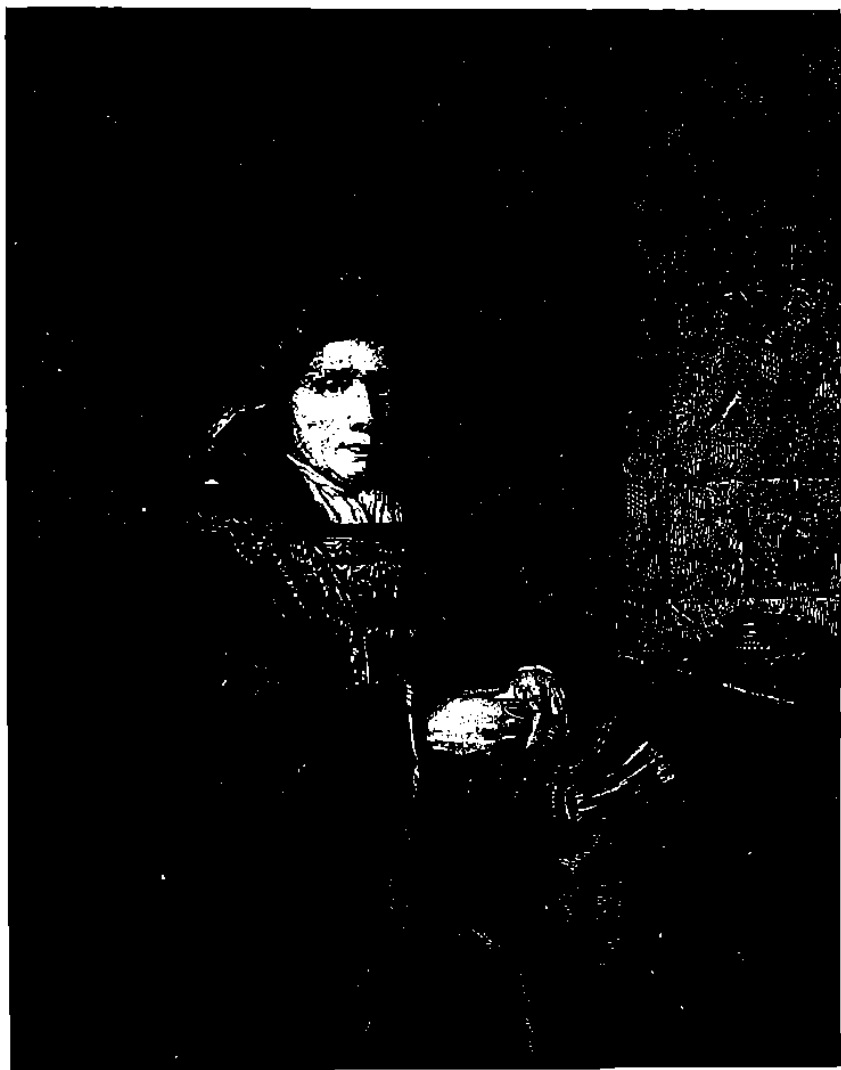


Рис. 350. Мать Рембрандта. (СНБ. Эринтаж).

жанра здѣсь прилагается. Это повседневный, обыденный сюжетъ, изображающій докторскій визитъ къ молодой больной,—сюжетъ до невозможности реальный: въ виду

но считать образцовымъ типомъ „малыхъ фламандцевъ“. Паузузе Поттеръ, Вюверманъ, Бергеиъ, Дюжарденъ, Кейиъ,— всѣ они продолжали эту школу, выработывали

технику въ мельчайшихъ деталяхъ, раз-
вивал и пейзажъ, и изображенія живот-
ныхъ. Воуверманъ любилъ писать по-
левую жизнь, охоту и лошадей. Поттеръ,
пользующійся такой высокой и заслужи-
енной славой, изображалъ самыя прозаиче-

пассовъ, и наконецъ—изобразители цвѣтовъ,
гдѣ краски могутъ разыгрываться въ без-
конечныхъ, презытайно поэтическихъ ва-
ріантахъ. Эти „малые фламандцы“ и по-
ложили основаніе тому новому направленію,
которое и до днесь имѣетъ блестящихъ



Рис. 351. Рубенсъ. Коронованіе

скія стороны жизни на скотномъ дворѣ съ
неподражаемой вѣрностью. Затѣмъ явились
живописцы свѣже-убитой дичи, сложенной
трофеемъ въ пеструю кучу; живописцы,
возбуждавшіе аппетитъ специальнымъ изо-
браженіемъ всевозможныхъ съѣстныхъ при-

представителей въ лицѣ Мессонье, Кнауса,
Вотье и другихъ.

Остается сказать о величайшемъ худож-
никѣ Голландіи, натуралистѣ-гигантѣ, за-
хватывающемъ душу, соперникѣ вплоть

достойномъ Корреджіо — Паулусъ Рембрандтъ. Едва брезжащіи чары свѣтолюбия, таинственность въ замыслѣ и способъ отдѣлки, не мѣшаютъ несколько сквозить черезъ нихъ реализму самого глубокаго пропитанія. Фантастическая обдѣлка, сказочная грація

на яркомъ свѣтѣ играютъ тѣни *). Изысканная манера писанія мазками, возмущавшая лѣвка тѣла, уже давно нашли въ Рембрандтѣ блестящаго представителя, особенно въ портретныхъ этюдахъ. Историческіе сюжеты трактованы имъ, какъ и фламанд-



ованіе Маріи Медичи. (Лувръ).

и глубокое изученіе натуры, въ которой художникъ болѣе всего цѣнитъ выраженіе внутренней, застывшей силы, не прорывшейся наружу, но приведшей человека къ тихой созерцательности. У Корреджіо тѣнь пропизывается лучомъ свѣта, у Рембрандта

нами, чрезвычайно наивно. Въ нашемъ Эрмитажѣ на одной картинѣ, Авраамъ, угощая ангеловъ, молодцовато сидитъ за сто-

*) Кугаеръ, Реймонъ.

ломъ съ голландской сервировкой, въ фиолетовомъ кафтанѣ съ золотымъ галуномъ. На другой картицѣ онъ же, собиравшійся заколоть Исаака, надѣлъ теплую шубу; жена Пентефрія изображается нѣтъ въ красной блузѣ. Въ его такъ называемой „Данай“, на которую нисходитъ Юпитеръ золотымъ дождемъ, нѣтъ ничего античнаго: это уродливая голландская кухарка, написанная съ необычайнымъ блескомъ, и силою *); намъ нѣтъ дѣла ни до ана-

*) Впрочемъ повѣйшее мнѣніе ученыхъ склоняется къ тому, что эрмитажная Даная,—библейская героиня, а именно—жена Тонія, ожидавшая своего повобрачнаго супруга въ первую ночь. Въ сущности для насъ изображеніе гораздо интереснѣе сюжета.

хронизмовъ, ни до холодности библейскихъ сюжетовъ, мы поражаемся безконечною мощью и поэзіей. Эрмитажные портреты матери, старыхъ евреевъ, стариковъ, и особенно тотъ чудесный мужской портретъ, въ шляпѣ съ широкими полями и широкою напосною тѣпью на лицѣ, — все это живетъ и дышетъ, все это насъ интересуетъ и можетъ служить предметомъ безконечнаго изученія. Еще выше сказано, что Петербургъ обладаетъ превосходной голландской школой: у насъ болѣе сорока произведеній Рембрандта. Поездъ Амстердама (гдѣ находится его знаменитая „Почта-стража“) — эрмитажная коллекція самыхъ богатыхъ и Рембрандтъ по ней поддается изученію много.



Рис. 352. Теньеръ. (Теньеръ). Гитаристъ.

ГЛАВА ДВѢНАДЦАТАЯ.

**ГЕРМАНІЯ.—ИСПАНІЯ.—
ФРАНЦІЯ.**



Одежда XVIII—XIX вѣковъ.

Германія.—Испанія.—Франція.

Возрожденіе въ Германіи.—Гольбейнъ.—Испанія:—Веласкесъ.—Мурильо.—Франція.—
Эпоха революціи.—Давидъ.



I.

Возрожденіе искусствъ сказалося и въ Германіи, распространившись къ востоку отъ Нидерландовъ, сосредоточившись по преимуществу въ Швабін, Эльзасѣ и Швейцаріи. Принимая со-размѣрность общаго, стремленіе къ простотѣ, реализмъ, нѣкоторая задумчивость и во вслкомъ случаѣ нравственная чистота,—вотъ присущіи качества характера верхне-германскихъ школъ живописи. Колоритъ свѣтлый, обдѣлка мягкая, въ общемъ картинамиловидна и не лишена достоинства. Первымъ изъ живописцевъ, котораго мы отмѣтимъ, былъ Мартинъ Шенгауеръ, родомъ швабъ изъ Ульма. Произведенія его были популярны не только въ Германіи, но и въ сосѣднихъ государствахъ. Онъ серьезенъ и благороденъ; драматизмъ движеній у него гораздо сильнѣе, чѣмъ у его современниковъ. Въ Кольмарѣ, въ тамошней соборной церкви въ Фрейбургѣ, въ Мюнхенѣ, есть его библейскіе сюжеты, частью испорченные переписью, частью ему только приписываемые. Его гравюры на мѣди пользовались не малымъ успѣхомъ.

Гравированіе на мѣди получило свое начало еще у этрусковъ и въ средніе вѣка. Сперва просто углубленные литрихи доски

заполнялись чернымъ сляпомъ, и такой доской украшали утварь. Въ XV-мъ вѣкѣ догадались дѣлать оттиски. Во всякомъ случаѣ первый оттискъ сдѣланъ едва ли ранѣе половины XV-го столѣтія. Замѣчательнымъ мастеромъ явился въ Швейцаріи Николай Мануэль, прозванный дѣйствит.; его произведенія отличаются богатствомъ идей и особенно фантастическимъ юморомъ въ выборѣ сюжетовъ. Въ Бернѣ, на стѣнѣ Доминиканскаго монастыря, была имъ написана, дошедшая до насъ въ литографіи „Плaska смерти“. Здѣсь была имъ высказана злая иронія на нѣкоторыя житейскія явленія, но вездѣ чувство художественной мѣры и сдержанности соблюдено.

Непосредственно за Николасомъ Мануэлемъ, надо поставить Ганса Гольбейна младшаго, Базельскаго уроженца, переселившагося въ Англію, и тамъ написавшаго большую часть своихъ картинъ. Манера его нѣсколько суха, напоминаетъ болѣе старыхъ нѣмецкихъ художниковъ, но ясность и достоинство формы ставятъ его въ родство съ итальянской живописью, хотя воспринимая отъ ломбардцевъ вліяніе, онъ умѣлъ остаться вѣрнымъ чисто нѣмецкому направлению. Обыкновенно различаютъ три періода его развитія: портреты до 1528 года, свѣтло-желтые, сухіе; слѣдующій періодъ, продолжавшійся лѣтъ шесть, отличается болѣе большою свободою движенія, болѣе горючими тонами; въ послѣднемъ періодѣ преобладаютъ у него тона красноватые и свѣтлые, что особенно ясно

видно въ его композиціи „Страсти Господни“ въ Базельскомъ музеѣ; онъ также изображалъ пытку смерти, столь подходящую по сюжету къ тогдашнему міро-воззрѣнію, и рисунки его, отпечатанные на деревѣ, имѣли большой успѣхъ.

ниже, среди семи бургомистра, можно найти настоящаго Иисуса. (Словомъ, художникъ хотѣлъ изобразить Богородицу, усыновившую на минуту сына бургомистра и довѣрившую на минуту своего Божественнаго младенца этому почтенному гражданину *). Въ



Рис. 353. Гольбейнъ. Портретъ Анны Клеверъ.

По лучшей его работой считается безспорно Мадонна, окруженная семействомъ Базельскаго бургомистра Мейера. На рукахъ у нея младенецъ, въ которомъ сразу можно признать не Божественнаго Искупителя, а вѣтъ того же швейцарскаго дома; но за то

лицъ Мадонны, конечно, имѣтъ и слѣда Рафаэли и Фортнарины: это совершенная имѣлка, съ прекраснымъ выраженіемъ на лицѣ со-

*) Реймонъ.



Рис. 354. Гольбейнъ. Мадонна семейства Мейеръ.

МУРИЛЬО





Рис. 355. Муршко. Зачатіе Богородицы.

страданий и милосердія. Если у Рафаэли мы чувствуемъ глубокую католическую набожность, у Гольбейна чувствуется протестантская вѣра.

Собственно „Мадонна семейства Мейеръ“ находится въ двухъ экземплярахъ: въ Дрезденѣ и въ Дармштатѣ; обѣ написаны совершенно одинаково, такъ что долго тянулись споръ, — которая копія, которая оригиналъ, или обѣ писаны Гольбейномъ. Въ 1871 году на выставкѣ картинъ Гольбейна въ Мюнхенѣ обѣ Мадонны стояли рядомъ; но, несмотря

на это, въ гравюрѣ онъ былъ настолько великъ, что многіе находятъ въ ней положительно гениальную разработку: дѣйствительно онъ создалъ цѣлую школу учениковъ и подражателей въ этой отрасли искусства.

Въ началѣ XVI-го вѣка Лука Кранахъ пользовался въ Германіи огромною извѣстностью. У него не было серьезности и углубленности Дюрера, но онъ игривъ и беззаботно наивенъ; его юморъ площадный, его можно поставить въ параллель съ



Рис. 356. Веласкесъ. Иннокентій X. (Римъ. Галлерей Дорія).

на оживленные споры, эксперты все же ни къ чему не пришли и мнѣнія ихъ раздѣляются и до сихъ поръ.

Въ противоположность мягкой выработкѣ нѣрные-германскихъ мастеровъ, Нюрнбергъ составилъ центръ болѣе энергичнаго и разнообразнаго характера. Альбрехтъ Дюреръ, если и не отличается идеальнымъ благородствомъ формъ, но все таки полонъ достоинства и красоты; богатство идей, поэзія и фантазія, отливчатый блескъ колорита, — дѣлаютъ еще болѣе цѣнными его

Гансомъ Саксомъ: какъ этотъ стихотворецъ возмимался иногда до удивительно тонкихъ поэтическихъ вдохновеній, такъ и Кранахъ являлся иногда удивительно возвышеннымъ и величавымъ.

II.

По дошедшимъ до насъ смутнымъ извѣстіямъ мы можемъ заключить предположительно, что еще въ XV вѣкѣ въ Испа-

вліяніи въ Испаніи были сильны и постоянныя сношенія съ Нидерландами и Италіей невольно возбуждали вліяніе Рафаэля, Веронезе, Рубенса и Ванъ-Дейка. Однимъ изъ первыхъ мастеровъ того времени является Луисъ-де-Моральесъ, прозван-



Рис. 357. Рибера. Снятіе со креста. (Неаполь).

ніи развивалась, болѣе или менѣе само-бытно, народная школа живописи, старѣйшія картины которой многіе приравниваютъ Дюреру. Искры свѣдѣній объ этомъ періодѣ мы все таки не имѣемъ, но можемъ сказать только, что разнообразный

ный (совершенно не по заслугамъ) Эль-Дивино, т. е. божественный. Онъ былъ граціозенъ и сентименталенъ, понимаясь съ тѣмъ слишкомъ отдавался аффектаціи и манерѣ. Болѣе выдающимся художникомъ надо назвать Франческо Сурбарана, котораго па-



Рис. 368. Мурильо. Садовница. (СПБ. Эрмитаж).



Рис. 359. Мурильо. Нищий. (СПБ. Эрмитаж).

ымали испанскимъ Карраваджо. Художникъ это былъ могучій, съ сильнымъ, простымъ колоритомъ, хотя и отличался нѣкоторымъ однообразіемъ. Но шире и своеобразіемъ всего, съ гениальною граціею и энергіею развернулася испанская живопись въ лицѣ Донъ-Діега де-Веласкеса-де-Сильва (1599—1660). Выше, говори о портретахъ Ванъ-Дейка, мы указывали на Веласкеса, какъ на портретиста-біографа. Натура-

умерь. Въ нашемъ музеѣ обращаютъ на себя вниманіе два портрета короля Филиппа IV-го, въ черной одеждѣ, съ орденомъ золотого Руна, и портретъ герцога Оливареса съ хлыстомъ въ рукахъ; другой его портретъ, грудной, въ черной одеждѣ—этюдъ молодого крестьянина, и наконецъ портретъ папы Иннокентія X-го,—все это вещи, не уступающія гениальной кисти Ванъ-Дейка.



Рис. 360, Мурильо. Мадонна. Римъ. (Галлерей Корсини).

листъ, онъ достигъ такой граціи въ передачѣ натуры, такъ развилъ воздушную перспективу и свѣтотѣнь, что соперника ему не найдетъ въ цѣломъ мірѣ. Это идеалъ, къ которому должны стремиться нѣ портретисты нашего времени.

Въ нашемъ Эрмитажѣ есть чудесные образцы его работы, хотя, конечно, перво-класснымъ хранилищемъ его произведеній надо считать Мадридъ, гдѣ онъ жилъ и

Почти его современникомъ былъ Бартоломео-Эстебанъ-Мурильо, который считается крайней вершиной развитія испанскаго искусства. Дѣйствительно, трудно себя представить болѣе граціи, прелести и вдохновенія гдѣ бы то ни было,—это, по выраженію Куглера,—тріумфъ ново-католической живописи, нашедшей здѣсь благонадежный и сильный базисъ. Реализмъ и спиритуализмъ здѣсь дѣйствуютъ равно-

иѣрно, чувственный и нравственный элементъ, не спорять другъ съ другомъ, а идти рука объ руку. Неподражаемая тонкость воздушныхъ тоновъ и прелесть колорита можетъ въ этомъ отношеніи по-

монин, мягкость разливающихся по полотну тоновъ именно подходитъ къ тому религиозному умиленію, которое должна возбуждать церковная живопись *).

Наконецъ къ испанской школѣ мы при-

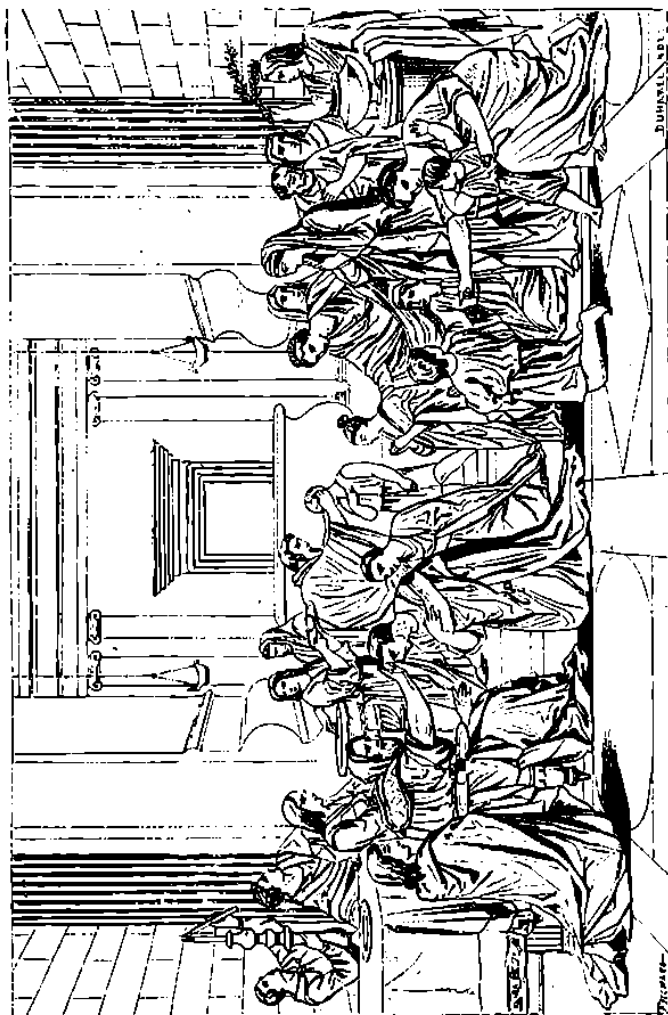


Рис. 361. Пуссетъ. Натаніе. (Лувръ).

ставить. Мурильо образцомъ нашей церковной живописи. Его знаменитая картина „Зачатіе Дѣвы Маріи“, повтореніе которой находится въ нашемъ Эрмитажѣ, представляеть именно образецъ въ этомъ родѣ. Мы не говоримъ объ экспрессіи лица и невозможной для православной церкви трактовкѣ сюжета; но эта удивительная гар-

* У насъ въ Эрмитажѣ есть 20 оригинальныхъ его картинъ, изъ которыхъ вромѣ вышеупомянутой „Зачатіе“, заслуживаютъ вниманія: „Натаніе Богоматери на небо“, „Св. Петръ въ оковахъ“, „Появленіе волявокъ“, „Садовница“, „Мальчикъ съ сабакой“ и „Смерть пиккетатора Педро Арбузъ“. См. Каталогъ эрмитажа, томъ I, страница 181 и далѣе.

числяемъ Хозе Рибера, прозваннаго „Ло Спальопетто“; въ сущности онъ гораздо болѣе итальянецъ, такъ какъ талантъ его окрѣлъ въ Италіи, и тамъ онъ сталъ во главѣ неаполитанской школы. Въ Эрмитажѣ есть пять его картинъ.

работы національное чувство, стремились къ воссозданію оригинальнаго искусства. Могучія силы проявляются во Франціи въ XVII-мъ вѣкѣ въ лицѣ двухъ художниковъ огромнаго таланта: Николаи Пуссена и Клода Жиле, прозваннаго по происхожденію изъ Лотарингіи, Лорреномъ. Изучая въ Римѣ антикъ, Николай Пуссенъ пропитался духомъ классической древности, стараясь стать на точку древняго мі-



Рис. 362. Жирардонъ. Аполлонъ и Нимфы. (Въ Версаль).

III.

До Леоардо-да-Винчи во Франціи не существовало настоящей живописи, а Да-Винчи былъ слишкомъ старъ, чтобы положить ей солидное основаніе. Его пріемы впадали въ манерность и безвкусіе, плохо подражал Рафаэлю; иногда довольно удачно слѣдовали мнѣрѣ Гольбейна, вы-

росозерцанія; онъ приобрѣлъ особенный стиль съ благороднымъ ритмомъ, гармоніей колорита и величавой композиціей. Онъ исчерпывалъ сюжеты всесторонне. У него неисчерпаемый запасъ фантазій, пластичности благородства. Не пренебрегал пейзажемъ, онъ ввелъ и въ него ту же пластичность и опредѣленность; простота и четкость антика сказались въ этихъ работахъ по всей силѣ, — и дошедшіе



Рис. 363. Нарардонъ. Гробница Ршелея. (Сорбоннская церковь въ Парижѣ).

до насъ классическіе образы пейзажа какъ разъ подходятъ по маперѣ къ Пуссену. Новое направление Пуссена, въ смыслѣ освобожденія отъ эклектизма, было создано имъ самымъ и послужило предметомъ зависти и интригъ другихъ французскихъ художниковъ. Не оцѣненный при дворѣ Людовика XIII-го, онъ тѣмъ не менѣе получилъ заказъ отъ кардинала Ришелье — „четыре времени года“: аллегоріи эти были прелестны: весну — олимпетворяли Адамъ и Ева, лѣто — встрѣча Вооза и Руѳъ, осень характеризовали — плоды земли обѣтованной, а зиму — всемірный потопъ. Иногда въ его историческихъ композиціяхъ нѣтъ живости и свѣжести, которыя бы могли увлечь зрителя; но рисунокъ и плавность колорита выкупаютъ это. Его примымъ послѣдователемъ былъ Клодъ Лорренъ, заимствовавшій отъ него и развившій съ удивительнымъ блескомъ воздушный пространство. Недалекій отъ природы, онъ приводилъ въ отчужденіе родителей, которые не могли его сдѣлать ни священникомъ, ни хлѣбопекомъ. Поступивъ въ новара къ итальянскому художнику Тасен, онъ вдругъ обнаружилъ художественныя инстинкты и сталъ по очереди заниматься у разныхъ художниковъ. Дѣло подвигалось очень туго: онъ и въ 36 лѣтъ, какъ и въ ранней молодости, теръ краски и жарилъ котлеты; но десять лѣтъ спустя, онъ уже является товарищемъ Пуссена, такою же знаменитостью, любимцемъ папы Урбана VIII. Воздушная перспектива понятна имъ какъ нельзя лучше; гамма ослабленія тоновъ отъ первыхъ плановъ къ горизонту можетъ поспорить съ нашими современными пейзажистами *).

Легкомысленная школа Ватто, направленіе которой такъ шло съ своей граціей къ обществу XVIII столѣтія, такъ правильно фавориткамъ короли своей придворной мисологіей, породила изнѣженный и манерный цыклъ художниковъ, пада въ которыхъ царилъ страстный любительница запитутскъ рококо, прелестный маркиза Помпадуръ; Ватто былъ для нел Рафаэлемъ. Буше, его подражатель, до того изманиричался, что въ немъ было все, кромѣ правды.

Изящный Грѣзъ до нѣкоторой степени

ишетъ по слѣдамъ голландскаго жанра и отличался прелестными мягкими рисунками женскихъ головокъ. Грѣзъ въ живописи былъ тоже, что Дидро въ литературѣ. Онъ старался всѣми силами уничтожить пасторальное направленіе искусства, забыть поскорѣе всѣ непристойности Буше, обратить вниманіе на болѣе возвышенные сюжеты.

IV.

Въ исходѣ XVIII-го столѣтія чувствуется жажда обновленія, желаніе измѣнить тотъ застой, который сковалъ европейскіе народы послѣ эпохи возрожденія, когда первый пылъ умственнаго движенія прошелъ. Каждый эпоха имѣетъ въ себѣ три періода: расцвѣтанія, зрѣлости и упадка. Къ концу третьяго періода религія начинаетъ задыхаться въ душной, испорченной атмосферѣ, требовать чего-то новаго, еще смутно сознаваемого, которое должно отнѣчать потребностямъ новаго духа.

Съ самаго начала XVIII-го столѣтія духовная жизнь словно замерла, вѣра поколебалась и въ концѣ концовъ поподобилась даже появленіе деистовъ или свободныхъ мыслителей, которые, сперва проповѣдуя деизмъ — вѣру въ единого Бога — и отрицая въ тоже время всякое сверхъестественное откровеніе, дошли потомъ до отрицанія самой религіи. Стремленіе къ „естественности“ развивалось въ литературѣ и въ живописи все больше и больше; пятапутны пасторали были смѣшны; старые дивные образы пдурѣли предстали передъ просвѣтленными глазами человѣчества во всей силѣ. Громадность Шекспира сразу подавила все, что стояло между нимъ и концомъ XVIII-го вѣка. Прелестнѣйшій въ мірѣ романъ Сервантеса, который въ сюжетѣ Донъ-Кихотъ и Санчо-Панчо донскался до тѣхъ сторонъ человѣческой натуры, до которыхъ сравнительно съ нимъ ни-когда не дойти беллетристамъ XIX вѣка, могучал поэзія Мильтона, развившаго библейскій сюжетъ въ картинныхъ, полныхъ необычайной поэтической силы, — все это уязвляло къ чему должны были стремиться поэты.

Аллегоріи поэтическихъ деталей, неизбѣжная въ произведеніяхъ конца XVIII-го вѣка, декламаторскія трагедіи со всѣми ужасами мелодрамы, — все это сдѣлалось пошлымъ и зауряднымъ. Сентиментальность явилась неизбѣжнымъ слѣдствіемъ той чистоты нравственнаго позрѣнія, которая хо-

*) Одновременно съ пейзажемъ и живописью пейзажъ начинаютъ приобретать право гражданства перспективныя картины. Первое мѣсто между ними занимаютъ евреянцы: Антонио Канале и ученикъ его Белотто, прозванный Кавалетто.

тѣла сбросить пути съ направленія далеко не нравственнаго, охватившаго искусство XVIII вѣка. Писатели отвернулись отъ прежнихъ сюжетовъ; чувствительность смѣнила прежнюю разнузданность. Стали наполняться

тературы. Слезливость, какъ присущій порокъ, вызвала со стороны нѣкоторой части общества насмѣшки.

Эпоха стала богата противоположностями, давая этимъ обильную пищу для



Рис. 364. Коладъ Лорренъ. Утро. (Сиб. Эрмитажъ).

романы Ричардсона „Помѣла или награжденная добродѣтель“, гдѣ и добродѣтели и преступленія доведены до крайнихъ размѣровъ. Цѣлыя моря сентиментальныхъ слезъ затопили собою всѣ европейскія ли-

юмора и сатиры. Та пылкость человѣческаго ума, которая такъ ярко обнаруживалась передъ революціей, съ особенной силой выразилась въ протестахъ противъ господствующихъ системъ въ церкви и



Рис. 365. Вато. Лѣтнія забавы.



Рис. 366. П. Баттон. Каксяся Магдалина. (Дрезденъ).

государствъ. Вольтеръ, доводившій свое остроуміе до цинизма, былъ врагомъ всякаго религіознаго вѣрованія, основаннаго на преданіи, былъ борцомъ за свободу духа. Почти тоже, но въ другой области, говорилъ Монтескье, указывая на всю шаткость государственнаго устройства.

Руссо говорилъ тоже объ испорченности человѣчества, какъ о причинѣ безправія; онъ возмущался неслѣпымъ почитаніемъ дѣтей, проповѣдывалъ религіозное чувство, какъ самое священное изъ всего, что почитать на себѣ человѣкъ, хотя отрицалъ чудеса и откровеніе.

Знаменитая энциклопедія была фокусомъ, который собралъ въ себѣ всѣ лучи матеріалистическихъ воззрѣній вѣка. Все старое было отринуто, всѣ прочія книги оказались лишними. Отвергалъ религіозныя преданія и какой бы то ни было духовный принципъ жизни, энциклопедисты проповѣдывали крайній эгоизмъ.

Совершенно разстроенные финансы, продажные чиновники, упадокъ дворянства и земледѣлія, безправствениая армія, злоупотребленіе властью,—почъ съ тѣмъ пришлось бороться Людовику XVI по вступленіи на престолъ. По своей слабохарактерности, онъ не могъ противустать неизбежному,—и дѣло кончилось созваніемъ констаблей. Извѣстная исторія „Ожерелья“ интуала королеву въ скандалъ и возбудила неудовольствіе духовенства высылкою изъ Парижа кардинала Рогана.

Перваго мая 1789 года было созвано въ Версалѣ народное собраніе, гдѣ третье сословіе получило столько-же голосовъ, какъ и другіе. Въ засѣданіи этомъ, глубоко повліявшемъ на всю Европу, рядомъ съ представителями старыхъ дворянскихъ родовъ и католическимъ духовенствомъ, этими приверженцами исконныхъ традицій, возсѣдали личности, какъ Талейранъ, Мирабо, Лафайетъ, Робеспьеръ и другіе представители новаго движенія. Попытки уничтожить собраніе конституціей не удались,—Мирабо крикнулъ свою знаменитую фразу: „мы собрались здѣсь по волѣ народа и насъ разгонять только штыки“. Наконецъ дошло дѣло до вооруженнаго столкновенія; часть гвардіи перешла на сторону черни, Бастилія была взята и народная процессія съ головами несчастныхъ губернаторовъ и офицеровъ, насажеными на пики, двинулась по парижскимъ улицамъ. Идеальная мысль движенія была осквернена первымъ злѣрствомъ, которое послужило началомъ къ дальнѣйшему кроуопрозитію. Мечтательная утопія, которой

былъ переполненъ планъ новой конституціи, вырабатываемой національнымъ собраніемъ, доказывала, что авторы ея были совершенно незнакомы съ человѣческой природой. Мнимыя права человѣка, основанныя на пелитивенныхъ блескахъ мыслей Монтескье и Франклина, повели только къ полнѣйшему безправію и отсутствію всякой свободы. Уничтожены были всѣ права по рожденію; монастыри упразднены, ихъ имѣнія объявлены государственной собственностью; уничтожены рыцарскіе ордена. Полукомическое, полунечальное торжество представителей всей Франціи, собравшихъ четырнадцатаго іюля 1790 года на Марсовомъ полѣ, возлѣ алтари отечества, когда веселый жуиръ Талейранъ служилъ обѣдню, отдалило на время окончательную гибель королевской власти. Непримириные демократы, Дантоны, Мараты и др., явились энергичными революціонерами, отбѣснившими умѣренную партію. На ихъ сторонѣ была вся чернь, и раздраженіе массъ поддерживалось чрезвычайною искусно. Людовикъ былъ обвиненъ не однимъ конвентомъ, но и тою чернью предѣстій, которая составила гвардію террористовъ, и, запрудишь собою всѣ залы и коридоры конвента, дико требовала обвиненія. При крикахъ той же бунтующей черни, король изомель на плаху, искупивъ своею мужественной смертью грѣхъ малодушныхъ предковъ и свои собственныя. Въ результатъ—революціонныя ужасы, служеніе вышему существо, побѣды Вонапарта,—все это привело утомленную Францію къ новой монархіи: могущественной и деспотической имперіи Наполеона I-го.

V.

Революція, терроръ, директорія и имперія—быстро и послѣдовательно шло одно за другимъ, гражданская доблесть двилась вышей добродѣтелью. Все движеніе человечества непосредственно предшествовавшихъ вѣковъ казалось униженнымъ, и за образецъ могло быть поставлено только римское благоустройство съ своею твердой республикой и доблестными Гораціями и Куриціями. Революція требовала дѣятеля, представители государственныхъ идей и античной республики, гдѣ всѣ таланты и интересы должны слиться въ одно общее русло. Гражданскій навозъ выражался блестящими рубцами ораторовъ,

стремление къ простотѣ, совершенно несвойственное времени и положенію, съ вѣншей стороны отзывалось страстностью, таи шутки себи ледяное равнодушіе ко всему. Искусство, заключенное въ узкую сферу жеманности предъидущей эпохи, подпало не менѣе губительному, сухому вліянію разсудочности и вмѣсто живой прелести окружающихъ формъ занялось выискиваніемъ какихъ то чисто благородныхъ линий и классическихъ профилей.

Пенатуральность, холодность, сценический грунировка, полнѣйшее отсутствіе истиннаго вдохновенія, — вотъ отличительныя черты искусства этого періода. Блестящимъ представителемъ искусства въ эту пору надо считать Жака-Луи-Давида, художника - фанатика, который въ своей дѣятельности отразилъ въ миниатюрѣ все политическое движеніе Франціи конца прошлаго и начала нынѣшняго столѣтія. Слабый художникъ по отношенію къ великимъ мастерамъ голландской и итальянской школы, онъ оказывалъ огромное вліяніе на современниковъ, создалъ историческую живопись, образовалъ цѣлую школу, вытѣснившую прежнюю условность. Средневѣковой міръ и христіанство были отринуты, какъ устарѣвшія формы, и признано необходимымъ новое направленіе. Искусство, какъ *цѣль*, было отринуто, на него стали смотрѣть, какъ на *средство*. Вѣншее поверхностное движеніе тѣлзъ захватило ту многосложную картину внутренняго міра человека, который сила на картинахъ старшихъ мастеровъ. Героемъ картины могъ быть только гражданинъ, античный или современный. Смыслно было бы искать идеализацію мыслныхъ формъ въ свинченныхъ изображеніяхъ Христа или Богоматери. Красивая, полураздѣтая женщина, сидѣвшая на античныхъ креслахъ, на праздникѣ „Разума“, была живымъ образомъ, которому поклонялись. Когда Давидъ принимался за свинченныхъ изображеній, у него выходило пѣчто невозможное. Стремился къ античнымъ формамъ, усвоивъ ихъ вѣнжность, — тотъ же классикъ исторгъ изъ нихъ душу, довелъ ихъ до безжизненности своей художественной прописью, назначенной для поученія народа. Только тѣ произведенія Давида, которые имъ не придуманы, не сочинены, а вылились сразу, могутъ быть названы дѣйствительно серьезными пенцами, способными оставить на зрителяхъ сильное впечатлѣніе.

Судьба поставила Давида лицомъ къ лицу съ революционнымъ движеніемъ и судила ему быть однимъ изъ вліятель-

ныхъ лицъ въ этомъ движеніи. Онъ былъ президентомъ искусствъ во Франціи, онъ настоялъ на устройствѣ національнаго журн для конкурса на вѣнцы отдѣлать искусство. Здѣсь не были собраны специально одни художники: Давидъ требовалъ, чтобы тутъ были „люди неликаго духа, носители истины“; поэтому составъ судей былъ самый разношерстный и насчитывалъ въ своей средѣ даже ремесленниковъ. Засѣдалъ въ конвентѣ, Давидъ сочувствовалъ со всей страстью француза движенимъ своей партіи. Когда былъ убитъ Лапелетъ (одинъ изъ числа вотировавшихъ смертный приговоръ короля) и когда его восьмилѣтняя дочь была въ залѣ конвента передана народу съ мелодраматическимъ воззваніемъ: „пародъ, вотъ дитя твое“, тогда самъ Давидъ взялся убійкоуचितъ Лапелетъ своею кнестью. Онъ изобразилъ его лежащимъ на кровати, раненымъ въ грудь; ложноклассическій взглядъ на событіе не дозволялъ ему съ полнымъ реализмомъ отнестись къ сюжету: онъ выдѣлъ въ убійствѣ триумфатора идею, и потому убійчалъ его лавровымъ вѣнкомъ. Картину эту онъ поднесъ конвенту „какъ даръ слабаго таланта“, и просилъ сдѣлать ему честь прилѣтъ ее какъ въ подарокъ собранію.

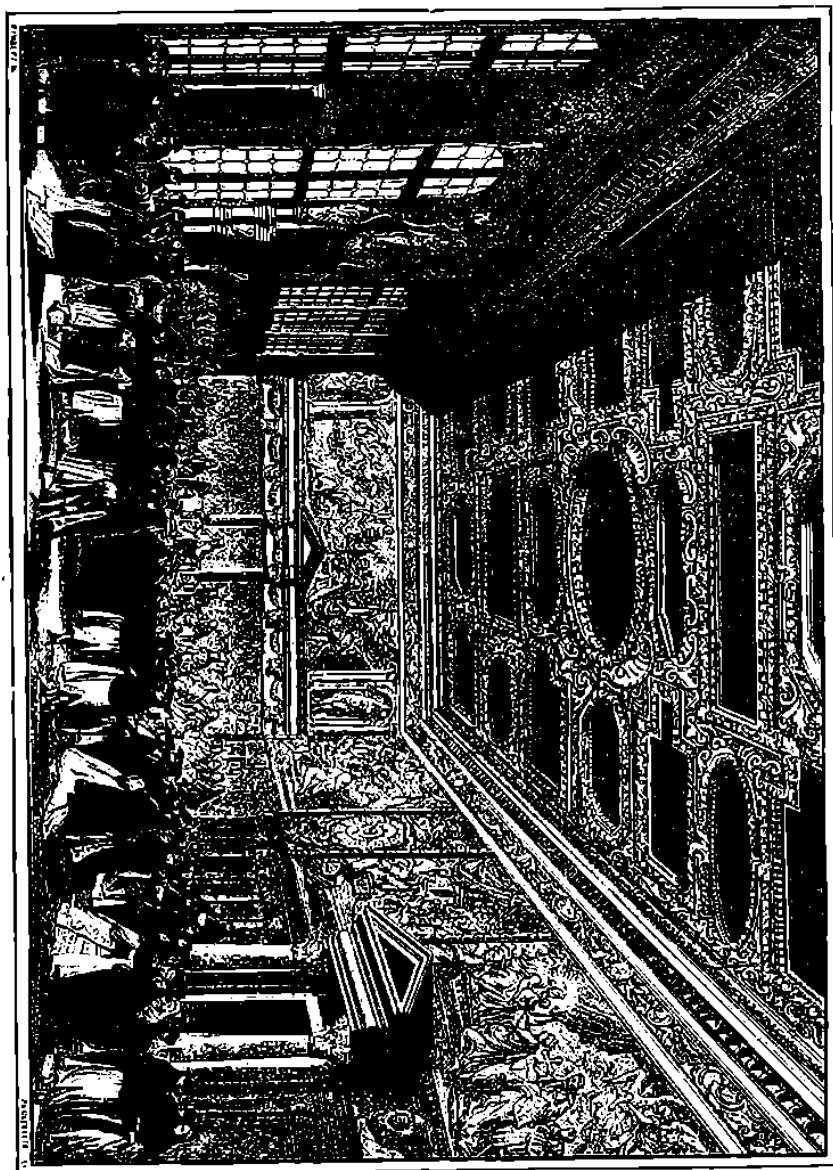
Гораздо болѣе реалистомъ проявилъ себя Давидъ въ другомъ, бесспорно лучшемъ своемъ произведеніи — картинѣ, изображающей смерть Марата. Когда дѣвица Шарлотта Корде проткнула кинжаломъ сидѣвшаго въ ваннѣ Марата, конвентъ пришелъ въ ужасъ и, взывая къ мести, напомнилъ Давиду, что онъ долженъ изобразить на холстѣ смерть „отца отечества“. Страстный его поклонникъ, Давидъ съ энтузіазмомъ откликнулся на предложеніе и даже предложилъ похоронить Марата въ Пантеонѣ, гдѣ хоронили только величайшихъ людей вѣка, и на которомъ было написано: „Aux grands hommes la patrie reconnaissante.“

Картина вышла поразительной по реализму и до сихъ поръ производитъ на зрителя ужасное впечатлѣніе. Голова убитаго, завернутая въ тюбикъ, безсильно свѣсилась на бокъ, одна рука упала на полъ, другая еще держитъ бумагу, на которой онъ, по просьбѣ Шарлотты, написалъ объ ассигновкѣ ей суммъ. Голый стѣны, деревянный обрубокъ вмѣсто стола, примитивная чернильница, — все гармонизируется съ общей обстановкой убійства. Картина эта была также принесена въ даръ конвенту.

Такимъ образомъ Давидъ былъ живописцемъ революціи и даже болѣе того, — сотрудничкомъ Робеспьера по изобрѣтенію высшаго существа, церемоніаль служеніи

раго должны поочередно пачаться комисары разныхъ департаментовъ, подъ звуки музыки и залпы артиллеріи. Стремясь къ „святому раленству“, онъ въ своихъ рѣ-

Рис. 367. Намалетто. Карнивалъ въ Венеціи. (Джорже Джері).



которому онъ составлялъ. На мѣстѣ разрушенной Бастиліи, по его церемоніалу, должна была быть поставлена эмблема „Природа, источающая ключъ“, изъ кото-

рыхъ на народныхъ собраніяхъ рисовать идеальную картину мнимаго довоинства, охватившаго, по его словамъ, Францію.

Когда терроръ палъ и опять начались



Рис. 358. Н. Л. Давидъ. Смерть Марата.

казни, Давидъ остался въ сторонѣ, хотя и не избѣжалъ тюрьмы, гдѣ онъ пробылъ четыре мѣсяца, по былъ впоследствии оправданъ; его обвиняли въ томъ, что онъ говорилъ своему другу Робеспьеру: „если тебѣ придется выпить чашку, и выпью

звать кромѣ „Марата“, сцены смерти: „Варра“ и „Віали“ *).

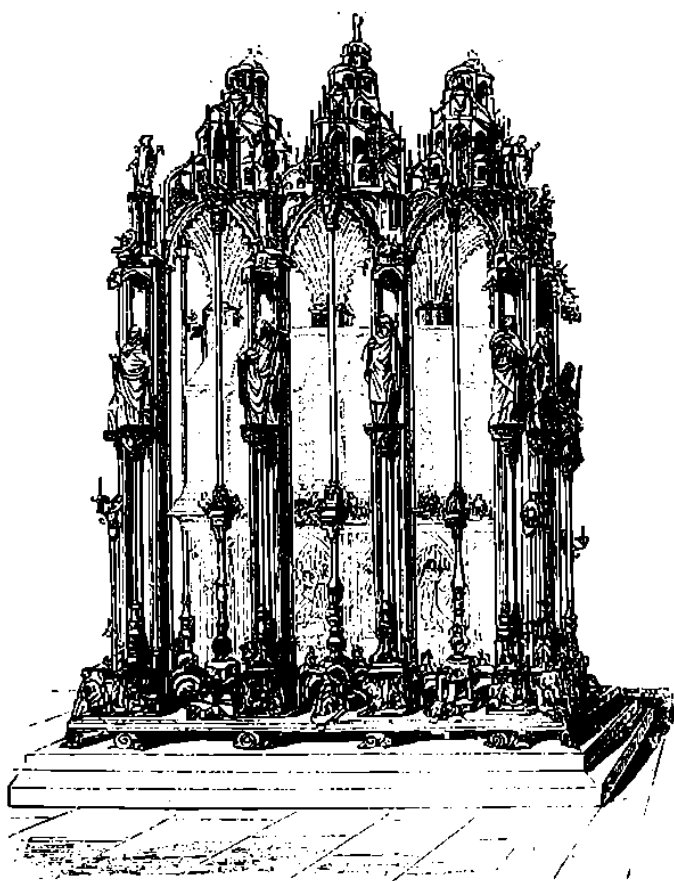


Рис. 368. Петръ Фишеръ. Гробница Зебальда. (Нюрнбергъ).

вмѣстѣ съ тобою“. Потомъ, конечно, все забылось и Давидъ сдѣлался живописцемъ имперіи. Жизнь его, исполненная тревожныхъ политическихъ дѣятеley, не можетъ входить въ программу настоящей книги, и отсылая читателей къ специальнымъ статьямъ, можно упомянуть только о томъ, что лучшими его пенями слѣдуетъ на-

* На русскомъ языкѣ существуетъ обстоятельная статья о Луи Давидѣ, принадлежащая А. В. Прахову, напечатанная въ „Искусствѣ“ 1876 года, въ ряду статей, посвященныя названію „Классицизмъ въ искусствѣ“. Тамъ же указаны матеріалы біографіи Луи Давида. Интересныя подробности читателя найдутъ въ превосходномъ сочиненіи Тэна о Французской революціи.

VI.

Въ первую эпоху стили возрожденія скульптура служить по преимуществу церкви: надгробные памятники и изобра-

Граций, считалъ любителей искусства, приписавшихъ богинь античнаго міра за олицетвореніе христіанскихъ добродѣтелей. Жанъ-де-Булонъ, Ожье, Пюже и проч., создавали болѣе или менѣе изысканныя скульптурныя вещи, конечно даже близко



Рис. 370. Даниелъ. Ариадна. (Франкфуртъ на Майнѣ).

женія снѣтыхъ даютъ естественный матеріалъ для скульптурныхъ изображеній. Классическій элементъ послѣ нѣкоторой борьбы получилъ право гражданства у малыхъ, произведя нѣкоторую путаницу представлений, смѣшавъ языческіе образы съ христіанскими аллегоріями. Жарменъ Пилонъ, создавшій въ XVI-мъ столѣтіи своихъ трехъ

не подходи къ дѣльной чистотѣ антики. Съ вѣками реализмъ забиралъ все больше и больше силы, пока не нашелъ ясное выраженіе въ портретныхъ статуяхъ. Порою въ такихъ портретахъ ваятели возвышались до значительной экспрессивности, что вы можете провѣрить, хотя бы по статуѣ Вольтера, работы Гудона,

что стоитъ въ публичной библіотекѣ, въ Вольтеровской комнатѣ. Прелестная орнаментация стиля возрожденія, къ сожалѣнію, перешла вслѣдъ границы, благодаря вкусу архитекторовъ, не имѣвшихъ эстетической мѣрки. Іезуитская архитектура давала цѣлыя группы колоннъ, совершенно безмысленныхъ, т. е., ничего не поддерживающихъ. Та оригинальность, которая была присуща времени Вато и Буше, тотъ

служила болѣе церковнымъ принципамъ, и изъ германскихъ мастеровъ XV—XVI ст. надо отмѣтить особенно Адама Крафта и Петра Фишера. Оба эти нюрнбергскіе художника составляютъ предметъ гордости германцевъ.

Въ XVII вѣкѣ и въ началѣ XVIII въ Берлинѣ славился Андреасъ Шлютеръ (статуя великаго курфюрста), а въ Италіи—Канова,—этотъ граціознѣйшій изъ новѣй-

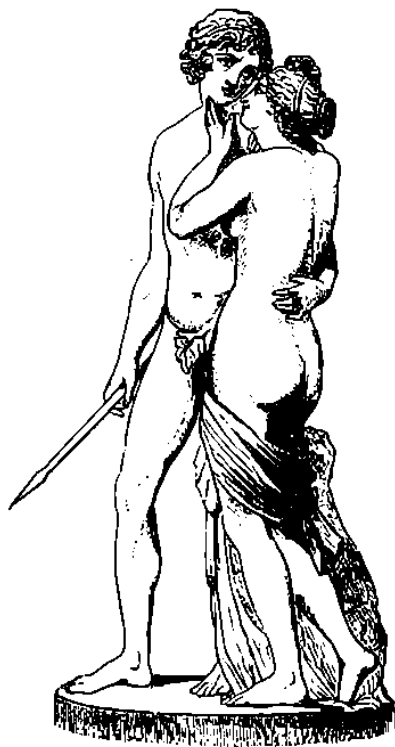


Рис. 371. Канова. Венера и Адонисъ.

стиль рококо, который могъ бы быть названъ самымъ игривымъ изъ стилей, не будь онъ доведенъ до утрировки,—все это могло встать на значительную художественную высоту, при большемъ благородствѣ и меньшей разпуздачности.

Изъ скульптуръ Италіи можно по преимуществу отмѣтить работы Бенвенуто Челлини (1600—1672), отличавшіяся тонкимъ изиществомъ. На сѣверѣ скульптура

имѣла нѣсколько иную форму. Типы женской красоты у него идеальны. Еще надо вспомнить Давнекера (изъ Штутгарта), славившагося своей Ариадной. Во Франціи, кромѣ Пюже, о которомъ мы говорили выше, надо сказать о Жирардонѣ; лучшей его вещью считается гробница Ришелье (см. рис. на стр. 429).

Архитектурная форма вліяла въ прежнее время на стиль домашней утвари не-

посредственно, и архитектурныя формы внешней отделки фасада и внутренних стѣнъ повторялись на стульяхъ, диванѣ, столахъ и сосудахъ. Впервые освободились отъ гнета архитектуры, утварь приобрѣла самостоятельную форму, свой

линію; каждый предметъ кажется придавленнымъ съ разныхъ сторонъ; подъ вліяніемъ этой придавленности, онъ измѣнилъ правильное формоочертаніе, но не сломался въ силу упругости. Маски, гирлянды и фигуры, столь любимыя преж-



Рис. 372. Мавзолей Клементя XIII. (Римъ. Соборъ св. Петра).

собственный стиль, получившій названіе, — рококо. Возродившись въ эпоху регентства, стиль этотъ можетъ называться зеркаломъ вкуса и попитій этого вѣка; онъ не выноситъ прямолинейной опредѣленной формы; каждый контуръ изогнуть въ упругую

линію, отошли на задній планъ, и ихъ замѣнила раковина всевозможныхъ рисунковъ и въ самыхъ разнообразныхъ сочетаніяхъ. Между завитковъ помѣщались нарисованные, иногда слегка выпуклые амуры, факелы, сабострѣлы, сердца, двѣ-

ты, рога изобилия, идилическіе пейзажи. Комбинаціи деталей были чрезвычайно разнообразны и произвольны. Фарфоровая глина давала чудесный матеріалъ для новаго стиля; менѣе всего подчинилась ему выработка изъ стекла. Но зато глина, дерево, серебро, слоновая кость отразили на себѣ роково по всемъ блескъ! Развивался, новый стиль повліялъ не только на вѣншее очертаніе утвари, напримеръ на кривизну волнистаго контура тарелки, но и на ея профиль, искажая иногда ее до степени непригодности. Плато принимали самыя разнообразныя формы; столовые приборы съ ложками, ножами и вилками исключительно, пазы, чайная посуда, мебель, — все приняло эти бѣгучія, волнующіяся формы. Диваны, столы и стулья представляли благодарный матеріалъ для криволинейности, которая перешла и на комоды, и на шифоньерки, и на туалеты; избѣжали роково больше всего шкафы, удерживая за собой только богатство орнаментации. Расширяясь все больше, пріѣхалъ излишней роскошью, вскорѣ изысканный стиль пресытилъ разнузданными чувства общества, которое потребовало сдержанности отъ самихъ художниковъ. Маркиза Помпадуръ, женщина съ большими художественными вкусами, требовала, чтобы стиль не переходилъ предѣловъ естественности. Но мѣръ того какъ подобныя требованія усиливались, художники искали болѣе скромныхъ идеаловъ въ античныхъ вещахъ классицизма. Раскопками Помпеи, новые взгляды на искусство Випкельмана, „Япокоонъ“ Лессинга, — пролили новый свѣтъ на классицизмъ, и съ половины XVIII-го столѣтія въ Европѣ начинаютъ появляться постройки римскаго стиля. Но античныхъ образцовъ для нашей обычной мебели не было, надобно было додуматься самимъ до примѣненія антика къ дивану.

Китайскій стиль, явившійся въ Англии, съ воронкообразными крышками, утѣшными колокольчиками, съ отсутствіемъ кудривыхъ завитковъ, по въ тоже время не пренебрегающей изогнутостью, былъ какъ-бы переходной формой отъ роково къ антику. Локотники у креселъ, требующіе, ради удобства, непремѣнной изогнутости, долѣе всего не поддавались прямолинейности, даже и тогда, когда ложки выпрямались и спинки стали четырехугольными. Нельзя сказать, чтобы въ этомъ возвращеніи къ антику не было вкуса, но все же оно было крайне сухо и часто не впадалось съ тѣмъ наивнечіемъ, которое было присуще

сплому предмету. Еще бѣдѣе и суше явился стиль l'empire съ характеромъ, выдержаннымъ безспорно замѣчательно сильно. Стиль „возрожденіа“, къ которому потомъ перешли художники, обновилъ затхлую атмосферу, и наиболѣе оригинальной чертой современной утвари мы можемъ считать смѣшеніе всѣхъ стилей, ради удобства, которое предпочитается всему усталому.

Ремесло, отдѣлившись отъ искусства, до значительной степени потеряло уваженіе въ лицѣ своихъ представителей *). За художниками по прежнему осталось право на изобрѣтеніе новыхъ формъ. Уже въ XVIII и въ первой половинѣ XIX-го вѣка на ремесленниковъ, огрубѣвшихъ и утратившихъ свои прежніе чисто-художественные инстинкты, стали смотреть свысока и отняли у нихъ корпораций много преимуществъ. Огромный переворотъ въ ремесленномъ производствѣ совершился въ концѣ прошлаго столѣтія, когда на арену мировой промышленности выступила новая гигантская сила — паръ, въ примѣненіи къ фабричной дѣятельности. Первый обширная паровая фабрика, устроенная Кокериллемъ, поставила ремесленниковъ совершенно на новую почву. Машинная работа отняла у ремесленника всякую художественную субъективность, ограничивая ручную работу все болѣе и болѣе тѣснымъ кругомъ издѣлій, удовлетворяющихъ потребности изысканной роскоши.

Когда въ началѣ XVIII-го столѣтія, благодаря упорнымъ изысканіямъ Беттигера, былъ найденъ составъ, близко подходящий къ фарфору, по китайскимъ образцамъ стали выдѣлывать самостоятельную европейскую фарфоровую утварь. Примѣнили фарфоровыя издѣлія къ современнымъ требованіямъ жизни, заводчики дали цѣлый рядъ стилизованныхъ пещей, копселей, цѣтотъ, бюстовъ, статуетокъ.

Превосходные художники, сотрудничавшіе на заводахъ, придали особую цѣнность новому изобрѣтенію, сначала хранившемуся въ тайнѣ, и затѣмъ распространившемуся по всей Европѣ.

Особеннымъ блескомъ отличались издѣлія фарфорового завода въ Севрѣ, окрашенные по преимуществу въ голубоватыя и сѣрые цвѣты, извѣстныя подъ именемъ севрскаго фарфора.

Въ Италіи одновременно съ этимъ были

*) Дейль, т. VI.

сдѣланы удачныя попытки въ производствѣ маіолика. Но несмотря на участіе хорошихъ художниковъ, копировавшихъ на сосудахъ Рафаэля, и общему красивому типу сосудовъ, въ общемъ маіолика успѣха не имѣла.

Издѣлія изъ стекла, все болѣе удешевляясь, стали доступны на столько, что пе-

злеза фабрикъ раззорялись и распускали рабочихъ, не будучи въ состояніи продолжать зеркальное производство.

Стекло, фаянсъ и фарфоръ, хотя и давали хрупкую посуду, но тѣмъ не менѣе по своей дешевизнѣ посуда эта должна была вытѣснить металлическое производство подобнаго рода. Заказы у золотыхъ и се-

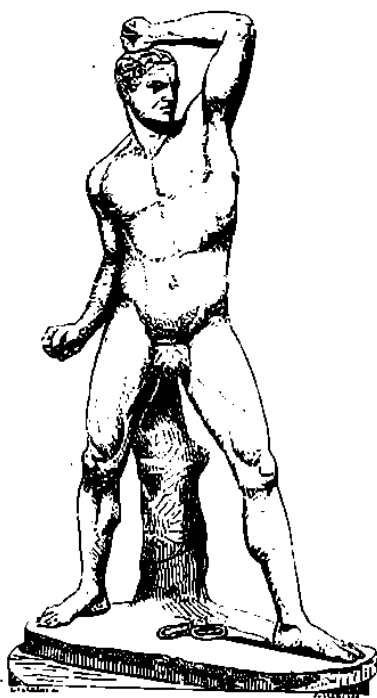


Рис. 373—374. Мавровъ. Бойцы. (Въ Ватиканѣ. Римъ).

рестали считаться предметомъ роскоши. Способы травленія по стеклу, его шлифовка и граненіе — все это развивало заводскую дѣятельность, особенно благодаря изобрѣтенію шлифовальныхъ машинъ, ускорившихъ работу. Долго не удавалось заводчикамъ достигнуть искусства выливать стекла, а не выдувать ихъ. Нерѣдко ко-

ребристыхъ дѣлъ мастеровъ, ограничили въ выдѣлкѣ драгоценныхъ вещей, и посуда серебряная или золотая чеканится теперь только въ исключительныхъ случаяхъ для высокопоставленныхъ особъ. Мелкія издѣлія стали преобладать надъ крупными; обдѣлка драгоценныхъ камней и усиленное ихъ полированіе, а также выдѣлка



Рис. 375 Бенvenuto Челлини. Персей,
(Флоренция).



Рис. 376. Джованни из Болоньи. Меркурий.
(Флоренция).

фальшивых камней заняли немаловажное место въ промышленности. Работы изъ мѣди, желѣза и олова развились до значительной степени, благодаря тому, что кухонная утварь, ради прочности, по всѣхъ странахъ бываетъ металлическая и распространение ея обусловливается усовершенствованіемъ луженія и муравленія. Что

же касается выдѣлки сосудовъ изъ лучшихъ породъ камня—алебастра, мрамора и проч., то въ настоящее время оно почти оставлено и забыто.



Рис. 377. Бенвенуто Челлини. Нубока.

Костюмъ XVIII—XIX вѣковъ.



I.

ьше было сказано, что Франція при томъ блестящемъ дворе, который ей былъ присущъ, сдѣлалась законодательницею модъ. Этикетъ придворныхъ сталъ въ тоже время кодексомъ приличій въ обществѣ. Моды изъ XVIII столѣтія претерпѣваютъ са-

мыя удивительныя измѣненія. Кавалеры, посидѣвшіе во времена регентства широко распахнутые кафтаны, вдругъ начинаютъ наглухо застегиваться. Фалды кафтана поднимаются все больше и больше, подкладываются китовымъ усомъ и въ концѣ концовъ начинаютъ походить на тѣ коротенькія юбочки, въ которыхъ пляшутъ балетныя танцовщицы; камзолъ съ годами то начинаетъ удлиняться до коленъ, то снова поднимается выше, доходит до половины бедра. Парикъ то дѣлается огромнымъ, то умиротвореннымъ. Изъ Пруссіи заносится въ Парижъ мода Фридриха Вильгельма I-го: косы съ четырехугольными бантикомъ изъ черной тафты на концѣ; иные франты, не довольствуясь одной косой, заплетали двѣ и болѣе. Каждое сословіе установило свой парикъ: сановники и духовенство носили парикъ *in-folio* или *à la Sartine*; доктора—парикъ *à trois marteaux*; дворяне—*peruque à circonstance*; средній классъ *à boudin*, и проч. Потомъ стали

причесывать свои волосы, какъ парики, и ихъ нудрить. Ассортиментъ туалета, состоявшій изъ перчатокъ, часовъ, шпаги и трости, увеличился еще табакеркой, такъ какъ нюхать—было высшимъ признакомъ порядочности.

Къ концу столѣтія появляется фракъ, — измѣнившійся кафтанъ, фалды котораго заворочены наружу; карманы съ боковъ исчезаютъ, воротъ дѣлается узенькимъ, стоячимъ. Разныя формы фракотъ въ революціонную эпоху конкурировали съ большимъ или меньшимъ усѣхомъ другъ съ другомъ. Парижане продѣлали рядъ самыхъ невозможныхъ попытокъ, для того чтобы создать цѣлесообразный костюмъ. Иногда переднюю часть фрака они спускали до бедеръ, иногда находили удобнымъ окончить ее возлѣ грудной кости; фалды росли, удлинились, заострились; потомъ вдругъ опять сдѣлались коротенькими и круглыми. Парики къ концу столѣтія исчезли, и вмѣсто нихъ записные франты распустили вдоль щеки густыя косы изъ собственныхъ волосъ, носившія названіе *oreille de chiens*. Наполеонъ, вступивъ на престолъ, выстригся чуть не подъ гребенку, и всѣ, разумѣется, послѣдовали его примѣру.

Конечно, еще большимъ измѣненіямъ подвергся жепскій костюмъ. Фижмы, появившіяся въ началѣ XVIII-го столѣтія, въ подражаніе англичанкамъ, скоро увеличались до необычайнаго размѣра семи футовъ въ діаметрѣ. Сдѣланныя изъ туго-



Рис. 378. Моды 1730 года.



Рис. 379. Моды 1740 года.

накрахмаленнаго полотна, опѣ потребовали особеннаго каркаса изъ тростниковыхъ и стальныхъ обручей и распорокъ изъ китового уса, потребление котораго усилилось до того, что въ 1722 году Нидерланды назначили субсидію—600,000 флориновъ обществу китолововъ, такъ какъ торговля усомъ становится съ каждымъ днемъ прибыльнѣе. Духовенство приходило въ ужасъ отъ такихъ антихристіанскихъ

femmes et sur leurs autres ajustements“, наконецъ комедіи Леррана „Les paniers“, и проч., были тщетными стремленіями удерживать невозможную моду. Косметиками притирались очень усердно и леди Монтегю писала изъ Парижа, что мѣстные красавицы очень противны: „ихъ взбитые волосы походятъ на облако, а ярко-пунцовыя щеки дѣлаютъ ихъ похожими не на людей, а на ободранныхъ телятъ“. Каблуки



Рис. 380. Ностюмъ 1740 года во Франціи. Паутушеская идиалія.

затѣй. Аббаты говорили не только проповѣди, но печатали даже брошюры. Жанъ-Дюре напечаталъ статью „Indécence des paniers“, что произвело сильное впечатлѣніе, и на время фигуры сократились. Затѣмъ появились масса всевозможныхъ сочиненій, такъ какъ дамы, сперва нѣсколько сдержавшіяся, довели наконецъ пружины до грандіозныхъ разрывовъ: „L'indignité et extravagance des paniers pour des femmes sensées et chrétiennes“, „Satire sur les cerceaux paniers et manteaux volants des

дамы носили иногда въ 10 дюймовъ вышины и очень сожалѣли, когда эта мода прошла. Названія матерій и фасоновъ были самыя удивительныя, па какія способны только француженки „jupe soufflée, décidée, fugitive, craintive et galante“ и проч.; даже существовала couleur de puce, даже въ отгѣнкахъ: jeune puce, vieille, puceron и проч. Уборка волосъ превзошла все, что дало по этой части человечество до конца XVIII-го столѣтія; парикмахеръ маркизъ де-Поинадуръ имѣлъ 200,000 лив-

ровъ годового дохода. Прическа, сперва подвившаяся на футъ, доросла наконецъ до того, что стала въ восемь разъ больше головы. Чтобы удержать волосы на этой высотѣ, ихъ подбирали подушками, на проволоку и на китовомъ усѣ. Приготовленная искуснымъ парикмахеромъ конна волосъ поступала въ вѣдѣніе модистокъ, которые, подъ руководствомъ тѣхъ же куаферовъ, убирали ее наливными и струсовыми перьями, сурами, жемчугомъ и цвѣтами. Иногда куафюра представляла

волосы, положила предѣлъ эгимъ токамъ; она завела извѣстный кудрявый парикокъ à l'enfant; весь дворъ паридился также, и огромныя прически исчезли безслѣдно. Къ концу 80-хъ годовъ появились у дамъ тросточки и лорнеты; онѣ также стали нюхать табакъ и завели изящныя табакерки.

Эпоха террора и самый разгаръ революціи несколько не смутила парижанокъ и онѣ на слѣдующій же день послѣ казни Шарлотты Корде, нацѣпили на себя чен-



Рис. 381. Марія Антуанета.

видъ корзинки полной цвѣтовъ или корзины съ фруктами; прическа à la Minerve имѣла видъ шлема съ плюмажемъ; à la victoire—представляла солидный кустъ изъ лавровыхъ и дубовыхъ вѣтвей.

Марія Антуанета изобрѣла не менѣе замѣчательную куафюру—à la montagne: тутъ были горы, долина, ручьи изъ серебрянаго глазета, лѣса и парки; иногда на голову сажали корабль съ полными спасателями и даже съ пушками. Волѣзъ королевы, отъ которой у нея выѣзали и

цы и шарфики „à la Corday“, которые были запрещены республиканскимъ правительствомъ. Введя „нормальное“ правленіе, французы рѣшили ввести нормальный костюмъ; Луи Давидъ заявилъ прямо, что всевозможныя одежды должны быть замѣнены античнымъ плащомъ, сандаліями и туниками, равно какъ для мужчинъ, такъ и для женщинъ.

Въ 1793 году въ аллеяхъ Люксембурга стали появляться барыни, одѣтыя Аспазіями, Фриями и Лисами, а камереры въ

видѣ Акивиладовъ и Ахиллесовъ. Откровенность дамскаго костюма была такова, что мужчины ихъ называли impossibles; но надо правду сказать, что костюмъ былъ безспорно красивъ и изященъ, хотя рѣшительно не шелъ ни къ климату, ни къ условіямъ

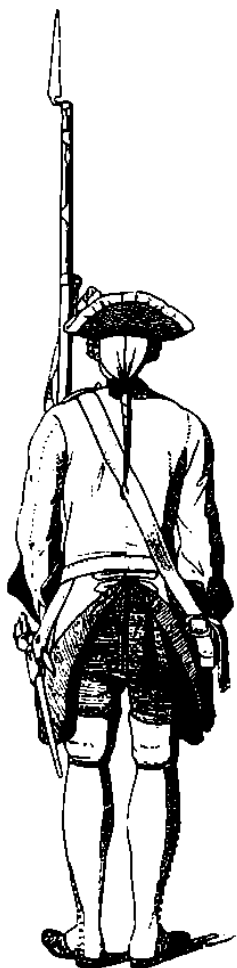


Рис. 382. Французскій солдатъ 1767 года.

жизни. Одинъ современникъ описываетъ такимъ образомъ красавицу Гальенъ, жившую на большой балъ въ Оперу: „она была въ бѣломъ атласномъ платьѣ греческаго стиля, съ голубымъ, шитымъ золотомъ передникомъ римскаго образца, завязан-

нымъ назадъ золотыми кистями, съ краснымъ шарфомъ вокругъ талии. Ея прелестныя руки, обнаженныя до плечъ, были украшены шестью жемчужинами и бриллиантами въ браслетахъ; ноги были обтянуты шелковымъ трико тѣлеснаго цвѣта, ступни и икры обвиты лентами отъ сапдалей, платье было приподнято съ обеихъ сторонъ до колѣни бриллиантовыми прижимами, такъ что черезъ прорѣзъ мелькала нога; серьги, ожерелье на плечахъ, перстни,

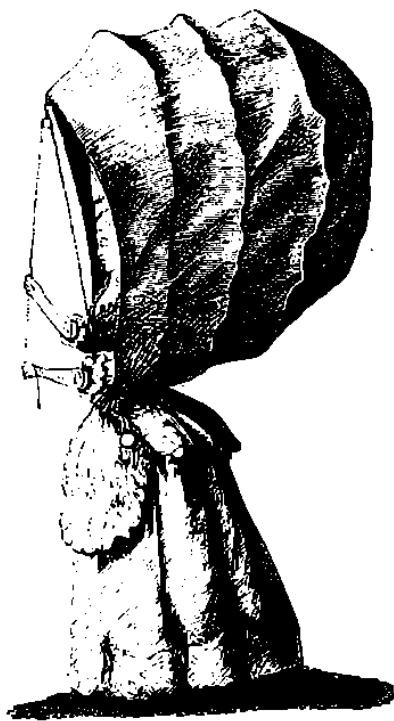


Рис. 383. Футляръ для прически въ XVIII вѣкѣ. (Нарринатурная утробная).

украшенія на головѣ, — все сіяло камнями необычайной цѣны: паридъ этотъ произвелъ общію сенсацію.“

Такой костюмъ не могъ пріобрѣсти права гражданства, черезъ нѣсколько мѣсечевъ онъ исчезъ, но слѣды его въ дамскомъ костюмѣ остались. Стремленіе къ простотѣ заставило покинуть шпуровку, сѣздить насколько возможно юбку, уничтожить рукава и подпоясывать талию подъ самой грудью. Во времена консульта костюмы



Рис. 384. При дворѣ императора Іосифа II.



Рис. 385. Ностюмъ и прическа XVIII вѣка. (Каррикатурная утробовка).



Рис. 386. Эпоха революции. 1790 годъ.



Рис. 387. Incroyable. 1796 годъ.



Рис. 388. Эпоха ложно-классицизма. 1796 годъ.



Рис. 389. Моды 1821 года.



Рис. 390. Моды 1823 года.



Рис. 391. Моды 1821 года.



Рис. 392. Моды 1830 года.



Рис. 393. Моды 1837—1842 годовъ.

стали дѣлаться изъ болѣе плотныхъ тканей; поверхъ легкаго антикчатого платья надѣвали вѣховыя шубы, куафюры при-няли античный видъ. Измѣнялся со-образно съ климатическими условіями— въ 1811 году костюмъ до того отдѣлился отъ всякой естественности, что сталъ по-ложительною каррикатурой,—талія подня-лась такъ высоко, что непосредственно отъ нея открывался шейный воротъ, отъ этого коротенькаго лифа шла узенькая юбочка, далеко недоходявшая до полу.

Наконецъ, убѣдившись въ невозможности носить такое безобразіе, слова рѣшились изъяться за корсетъ, и талія спустилась на свое обычное мѣсто *).

XIX-е столѣтіе упростило мужской ко-стюмъ, хотя и низвело его до степени крайне некрасивой одежды. Только на парадныхъ придворныхъ балахъеще являет-ся блескъ и роскошь прошлаго столѣтія: тулупы, башмаки и шитые золотомъ кам-

золы. Къ шестидесятымъ годамъ совершен-но исчезли пышные сюртуки и фраки, а пынѣе ихъ возрожденіе едва-ли привѣт-ся. Дамскія моды не менѣе подвержены измѣненіямъ, какъ и прежде, варьируясь каждое пятилѣтіе. Необычайные криполины шестидесятыхъ годовъ, напоминашіе бла-женную эпоху проповѣдей аббатовъ, ис-чезли вѣроятно только временно. Отличи-тельною чертою настоящаго направленія модъ нужно считать большую свободу, чѣмъ когда нибудь, въ стилѣ. Блестящіе портные-художники (Лаферьеръ и Вортъ) перѣдко заимствуютъ мотивы и детали изъ костюмовъ отдѣльныхъ національ-ностей,—даже древнихъ египтянъ. Вопросъ же о вѣлесобразности одежды оставленъ въ сторонѣ, и въ положительномъ смыслѣ, конечно, никогда рѣшенъ не будетъ, въ виду онытъ таки того принципа, что съ красотою человѣческій глазъ примирится скорѣе, чѣмъ съ удобствомъ.

*) Подробности, см. у Сейса, послѣдній томъ.



Рис. 394. Моды 1864 года.

ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

Общее состояніе искусствъ въ Европѣ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Западная Европа.—Россия.



I.

Искреннимъ искусствомъ могутъ назваться тѣ эстетическія формы, въ которыя невольно и безсознательно облеклись и религія, и философія, и весь духъ вѣка съ полнымъ отраженіемъ культуры.

Такое жизненное, естественное пропитаніе художественныхъ принциповъ мы видѣли и въ Египтѣ, и въ Греціи, и въ Италіи въ эпоху возрожденія.

Искусство здѣсь можетъ быть названо вполне искреннимъ, потому что въ него не примѣшивалось постороннихъ элементовъ, потому что оно самостоятельно создавалось, составляли полную гармонію и съ нравственными, и съ климатическими условіями. Когда обширное римское государство приняло въ свои границы множество мелкихъ народностей, чуждые элементы вошли въ составъ его искусства и этимъ нарушили единство, которое могло развиться при сознательномъ единичномъ ростѣ народа.

Средніе вѣка создаютъ совершенно особенный, спеціальнѣйшій принципъ въ искусствѣ, имѣющій въ основѣ чисто клерикальскій характеръ; вѣкъ возрожденія открылъ для челоуѣчества обширные горизонты; эстетическое чувство воспитывалось на изученіи великихъ классическихъ образцовъ

и базисомъ могучаго торжественнаго католицизма явилось античное искусство. Блескъ итальянской школы затмилъ все, что было создано до нея по живописи. Наконецъ обнаружилось движеніе протестующее; сильный индивидуальный характеръ фламандцевъ лился крупнымъ противобѣсомъ Италіи и создавалась новая художественная, могучая школа. Мы видѣли выше, до чего неразрывно были связаны жители Нидерландовъ со своею страпою, до чего точно искусство резюмировало народность. Если мы вспомнимъ тонкихъ, изящныхъ, высокопарныхъ художниковъ эпохи Людовика XIV, Ле-Брена и другихъ,—мы увидимъ, что ихъ творенія вышли непосредственно изъ самой обстановки блестящаго двора, съ его кружевными и шелковыми платьями, шапками и яркимъ колоритомъ кардинальскихъ костюмовъ. Художники нѣсколько болѣе повдней французской эпохи, Буше и прочіе, служатъ опять таки полными выразителями пышнаго, но ласкающаго мягкими линиями стиля рококо. Броженіе французской революціи спутало всѣ планы. Художники, растерявшись, не желая непосредственно брать традиціи предыдущаго поколѣнія и не имѣя подъ собою почвы, обратились снова къ классицизму, не сумѣвъ пайти въ пень того спокойствія и чистоты духа, которыми онъ былъ полонъ. Лув-Давидъ и вся школа его послѣдователей, хотя рабски подражали римлянамъ, но въ нихъ замѣчалось какое то неистовство, столь ярко проявившееся въ на-

родномъ духѣ Франціи въ концѣ прошлаго столѣтія. Все искусство нынѣшняго столѣтія, непосредственно воспріявшее образцы отъ Луи-Давида и предшествовавшей школы, раздробилось на массу мелочныхъ подражаній, теряя постепенно изъ подъ погѣ почву, не находя обособляющаго идеала. Современное искусство не есть выразитель нашей жизни. Все чѣмъ мы себя окружаемъ—это не та художественная обстановка, которая пепольно, въ силу, такъ сказать, фатальныхъ условій, обставляла въ извѣстномъ характерѣ домъ римлянина, египтянина, фараона и даже маркизы Помпадуръ. Напыщенный стиль, не имѣющій

по блѣднѣйшій элементъ. Архитектура желѣзно-дорожныхъ дебаркадеровъ, колоссальныхъ всемірныхъ выставокъ, огромныхъ складовъ, рынковъ и безконечныхъ высинокъ мостовъ, конечно не могла явиться подражательной, такъ какъ принципъ стройки былъ совершенно повтъ; въ этихъ постройкахъ съ огромными сводами главнымъ матеріаломъ явились уже не дерево и камень, а желѣзо.

Орнаментъ колонны, куполь, доведены были до самой утилитарной простоты, лучшими представителями которой явились американцы. Зданія, требовавшія капитальной стройки, были возведены ими



Рис. 395. Зима.



Рис. 396. Рона и Сона.



Рис. 397. Зей и Аннись.

САДЪ ТЮЛЬЕРИ.

въ сущности никакого отношенія къ нашей жизни, ниче въ такой модѣ. Можно-аптически постройки, которыми запружены нѣкоторые города Германіи и нашъ Петербургъ, являются и анахронизмомъ, и нелѣпостью. Мы создали музеи, въ которыхъ скопили систематическіе, разставленные по каталогамъ предметы, отдали, по выраженію Ларошфуко, ту дань благоговѣнія генію, какую только можетъ поздать безсиліе. Безконечно длинный и сухой рядъ картинъ на нашихъ выставкахъ,—эти, по выраженію одного писателя, кладбища искусства, ужъ конечно не есть точное отраженіе вѣка. Постройки новаго характера, вызванныя современной промышленностью, дали дѣйствительно какой-то новый архитектурическій и доволь-

но въ стиляхъ возрожденія или готическомъ стилѣ. Наши отечественные архитектора, какъ напримѣръ покойные Монингетти и Гартманъ, дѣлали попытки возродить древне-русскій стиль, хотя бы въ деревянныхъ постройкахъ. Въ постройкахъ театровъ (Вѣнскаго опернаго, большой Парижской оперы и проч.), зодчіе старались соединить внѣшнюю красоту съ внутреннимъ смысломъ, причемъ каждая деталь должна была сама говорить за свое значеніе; это повело къ прелестной выработкѣ подробностей и отсутствію гармоніи въ цѣломъ. У насъ архитекторъ Тонъ, смѣшивъ стили древне-христіанскихъ храмовъ, силілся дать новый типъ церкви, что и разрывалъ болѣе или менѣе удачно. Прекрасное по мпо-

гихъ отношенійхъ, но—лишенное масшта- : Введеніи и лейбъ-егерскаго полка въ Пе-
ба, мрачное зданіе Исаакіи Далматскаго, : тербургѣ, заключилъ свою дѣтельность
строенное Монфераномъ, не могло пикого : огромнымъ сооруженіемъ храма Христа



Рис. 390. Демавра, Данте и Виргилій на лодкѣ Харона.

удовлетворить. Тонъ, старавшійся вы- : Спасителя въ Москвѣ. Внутренность со-
работать храмъ чисто православнаго ха- : бора быть можетъ и отвѣчаетъ потребно-
рактера и, повледи церкви Благовѣщеніи, : стямъ православнаго молящика, — такъ

какъ орнаментъ его дѣйствительно превосходить, но, къ сожалѣнію, живопись пошла въ такой разладъ съ общимъ характеромъ обрисовки стѣнъ, что получилась дисгармонія.

каго колорита патуры, игры свѣта и тѣни явился Делакруа, незаботившійся ни объ академіи, ни о стилѣ, ни о рисункѣ, ставившій на первый планъ поэзію и колоритъ; онъ былъ врагъ отжившихъ классическихъ принциповъ и, побывавъ въ Африкѣ, вынесъ оттуда впечатлѣнія свѣта, чуждыя его сотоварищамъ. Третій талантъ Франціи, Горасъ Верне, сравнивается многими съ Александромъ Дюма-отцомъ; онъ брался за все, касался всего не безъ таланта, но чрезвычайно поперхнуто,



Рис. 399. Деларошъ. Оливьеръ Кромвель у гроба Карла. (СПБ. Академія Художествъ).

II.

Прямыхъ пріемниковъ традиціи Давида у Французовъ былъ Энгрзъ (Ingres), отличавшійся энергіей и вдохновеніемъ, и докторинерскими традиціями, и слѣпымъ подражаніемъ Рафаэлю,—это былъ противовѣстъ мюнхенской школы, глубоко почитаемой любителями сухой, условной манеры; диаметрально противоположнымъ ему художникомъ, увлекающимся прелестью яр-

болѣе воспримчиво, чѣмъ серьезно. Гораздо благороднѣе и идеальнѣе историческія композиціи Поля Делароша, который можетъ быть поставленъ на ряду лучшихъ историческихъ живописцевъ нашего вѣка.

Изъ жанристовъ современной Франціи можно указать на Мессонье, напоминающаго прелестью чистотой, красками и тонкой экспрессіей лучшихъ представителей фламандской школы. Нѣжность красокъ, глубочайшее знаніе рисунка, превосходная трактовка историческаго сю-



Рис. 400. Деларюшъ. Смерть Горцага Гиза.

жета могли-бы сдѣлать его вещи лучшими историческими произведеніями XIX-го вѣка, не будь онъ настолько миниатюр-

на всегда гордостью французской школы. Густавъ Курбе, списавшій тоже большую популярность, отличается ка-



Рис. 401. Мессонье. Прогресс!

ны; во всякомъ случаѣ его „Отступленіе Наполеона I-го“, „Чтеніе у Дидро“, „Наполеонъ III-й у Сольферино“, останутся

дѣлами противоположными таланту Мессонье; его жапы колоссальныхъ размѣровъ, реализмъ его изображеній прино-

диль въ восторгъ Прудона своей оригинальностью. Курбе былъ прекрасный портретистъ и даже педурно сираилася съ пейзажемъ. Пельзи не вспомнить также

чѣмъ талантъ его достигъ своего полнаго развитія. Изъ нашихъ современниковъ кромѣ того надо упомянуть о Жюль Гуниль, авторѣ прелестныхъ этюзовъ эпохи



Рис. 402. Мессонье. Драма.

о молодомъ, глубоко талантливомъ Генрихѣ Реню, убитомъ въ 1870-мъ при осадѣ Парижа; портретъ генерала Прима составилъ его славу, но онъ умеръ прежде, революціи и первой имперіи. Жакъ, ученикъ Бугеро, прославился своей картиной „Грѣзи“. Де-Нешиль извѣстенъ превосходными батальными картинами. Веттеръ сла-

шится своими крохотными, замѣчательно написанными картинами. Добыль—одинъ изъ первыхъ пейзажистовъ въ Европѣ. Монжино, Муллионъ, Бретонъ, Бодри, Де-Ниттисъ, Жеромъ, — всѣ эти имена чести и гордость французской націи.

наго нестоющимъ воображеніемъ и писавшаго тушью иногда по три картины въ день; его—Библия, Рождественная комедія, Донъ-Кихотъ, Потерянный Рай, Лондонъ, Испанія и масса каррикатуръ отличаются удивительными пятнами, изощреннымъ ком-



Рис. 403. Мессонье. Пѣсня.

Усовершенствованіе книгопечатанія и усовершенствованіе рѣзбы на деревѣ (ксилографія) породили цѣлый поколѣній превосходныхъ французскихъ иллюстраторовъ и гравировъ; на первомъ планѣ мы должны поставить Густава Доре, обладав-

познаніи, хотя и отстающаго значительно по рисунку; его попытки въ скульптурѣ, жанровой и исторической живописи, были менѣе удачны; и какъ на одну изъ болѣе удачныхъ вещей можно указать на его колоссальную вазу, бывшую на всемірной выставкѣ

1878 года въ Парижѣ. Изъ пейзажистовъ нельзя не упомянуть Коро, превосходно изучившаго природу, писавшаго въ такихъ оригинальныхъ, прозрачныхъ тонахъ, что Наполеонъ III говорилъ про его „Утро“: „я никогда не просыпался настолько рано, что-

преимуществу альпійскіе виды, умѣвній соединить поэзію съ превосходнымъ изученіемъ натуры.

Въ Германіи, съ легкой руки Гёте и Лессинга, снова образовалось стремленіе къ античному міру и основнымъ принци-



Рис. 404. Мессонье. Знаменщикъ.

бы понять то, что пишетъ Коро“. Профили первыхъ плановъ, такъ удачно трактованные Клодомъ Морраномъ, нашли превосходнаго послѣдователя въ лицѣ Коро. Другіе характеромъ, но не меншимъ талантомъ, отличался Казазъ, писавшій по

номъ художниковъ стало изученіе антиковъ. Петръ Корнелиусъ, придерживавшійся до-рафаэлевской умбрийской школы, называется германскимъ Нуссеномъ; онъ странствъ, но въ тоже время грандіозель, символика стѣсняетъ его художе-

ственное выражение, его скорѣе можно при-
звать философомъ, чѣмъ живописцемъ, въ
его произведеніяхъ чувствуется то Микель-
Анджело, то древне-германскіе мастера,

давателя возвышенности стили и строгую
мощь рисунка, пошелъ даже его, какъ
художникъ послѣдующаго поколѣнія и какъ
человѣкъ, одаренный болѣе широкой фан-

Рис. 406. Норнел/сх. Четыре всадника Апокалипсиса.



то стремленіе возстановить въ перво-
бытной чистотѣ давно отжившее искусство.
Его знаменитый ученикъ, — Вильгельмъ
Каульбахъ, воспринялъ отъ своего препо-

тазіей. Въ огромныхъ фрескахъ на стѣ-
нахъ новаго Берлинскаго музея, въ осо-
бенности въ „Витѣ Гунновъ“, онъ въ пол-
номъ блескѣ проявилъ свой огромный та-



Рис. 406. В. Каульбахъ. Вѣчный ницъ (Агасферъ).
(Часть картины „Разрушеніе Іерусалима“).

лнить,—удивительно гармоничной композиции. Рисунокъ въ деталяхъ у него всегда заслуживаетъ удивленія. Изъ учениковъ его нельзя не назвать талантливаго Шилоти,—главу современной мюнхенской живописи. Какъ о родственномъ Шилоти талантѣ придется еще сказать о Лиценмайерѣ, авторѣ чудесныхъ картоновъ къ Гёте, Шиллеру и Шекспиру. Изъ жанристовъ особенно любимъ Кнаусъ и женевецъ Вотье, лучшіе соперники Мессонье. Акварелистъ Гиль-

особенно „Судомъ Пилата“, „Мильтономъ“ и „Днемъ казни“; Шрадеръ, Магнусъ (историческіе сюжеты), Келлеръ, Зихелъ, Йордакъ, Шпангенбергъ и мн. др. Огромными историческими композиціями извѣстенъ полковъ Матейко. Шпорръ прославился своими рисунками къ Библии.

Какъ-то совершенно въ сторонѣ держится искусство въ Англіи; забвѣніе художники не привиди на англійской почвѣ самостоятельнаго творчества, Голь-



Рис 407. В. Кнаубахъ. Сага.

дебрандъ считается по силѣ красокъ чуть-ли не первымъ акварелистомъ Европы. Въ общемъ нѣмецкая школа отличается усидчивою, образцовой выработкой. Изъ числа именъ, которыми справедливо гордятся Германскія земли, надо упомянуть о блестящемъ Дефреггерѣ, авторѣ чудесныхъ жанровыхъ картинъ, о Макартѣ (ум. 1884)—первымъ колористѣ Европы, о Габріэлѣ Максѣ (библейскіе сюжеты), Грютцнерѣ (жанры изъ жизни монаховъ); Мункахъ, прославившемся

бейнъ, Данъ - Дейкъ, миниатюристъ Гильяръ, гостившіе въ Англіи подолгу, хотя и развили въ средѣ лордовъ меценатство, по этимъ дѣло и ограничилось. Все что писалось англичанами—было отзвукомъ искусства на континентѣ. Оригинальнѣе другихъ былъ художникъ прошлаго вѣка Гогартъ—весьма слабый рисовальщикъ, но превосходный наблюдатель, воспроизводившій каррикатуры изъ жанровой сцены, съ нѣкоторой правдивою тенденціей. Больше всего приналежитъ въ Англіи аква-



Рис. 408. Пялотики. Смерть Юлиана Цезаря.



Рис. 409. Манартъ. Утро.

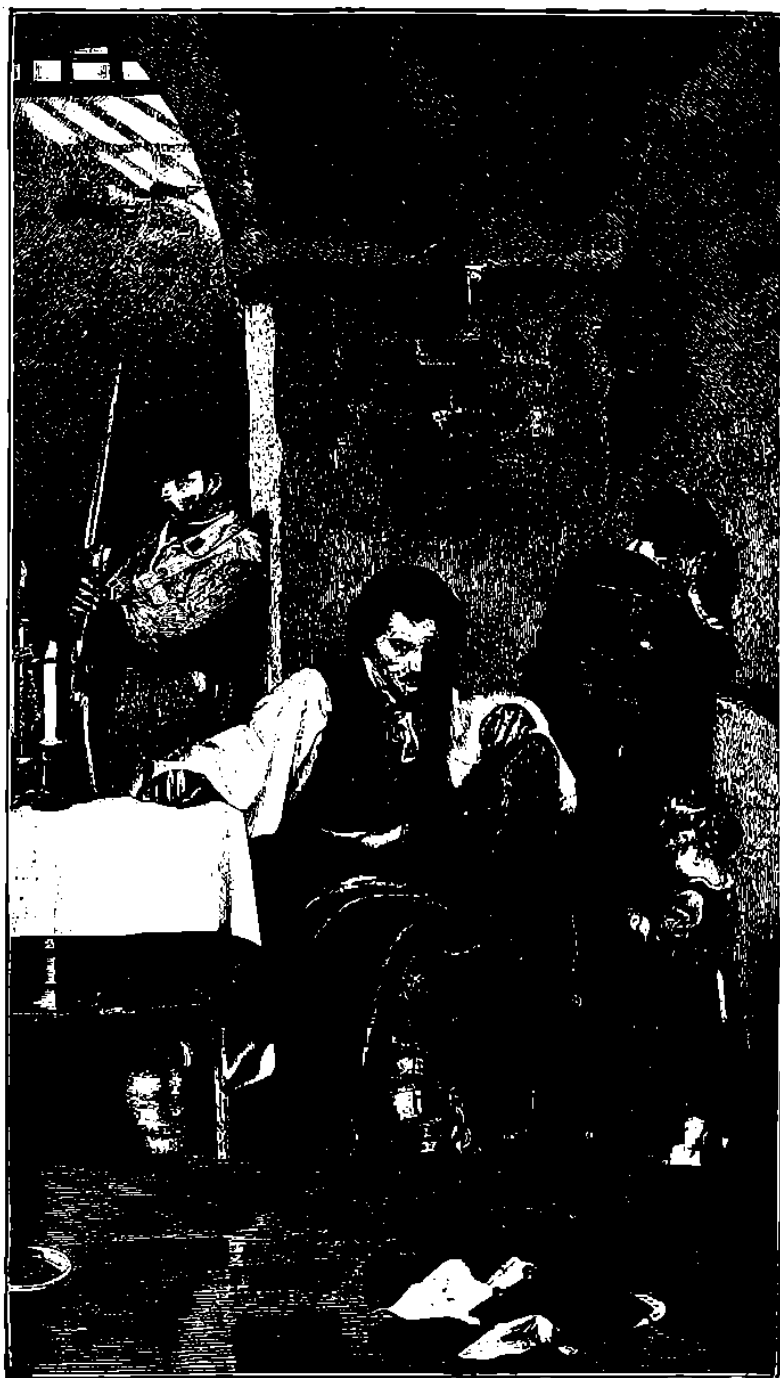


Рис. 410. Мунначчи. Передъ извнью. (Часть картины).

рель; Козенъ, Джиртенъ и Телли и другіе составили тамъ блестящую плеяду специалистовъ по этой части, подобной которой

Эсхилла *). Уилъки—писалъ превосходные этюды шотландской жизни. Терниеръ—славился какъ пейзажистъ, Ландзееръ—какъ

Рис. 411. Милострадинъ Флаксована въ Идыѣ. Гора и Аэма вѣсятъ на спине Грохиль.



не найти въ другой странѣ. Оригинальнымъ дарованіемъ отличался Джонъ Флаксованъ, рисовавшій превосходно одними контурами классическіе типы Гомера и

*) Безспорнымъ талантомъ по части классическихъ контуровъ былъ у насъ графъ Толстой, создавшій чудесный рядъ иллюстрацій въ „Душенькѣ“ Богдановича.

изобразитель животных. Наконецъ изъ скульпторовъ XIX-го вѣка надо отдать безспорно одно изъ первыхъ мѣстъ датчанину Торвальдсену, снискавшему себѣ огромную славу своими барельефами и ста-

Ш.

Эпоха петровскихъ преобразованій выбила Русь изъ ея прежней колеи, сооб-

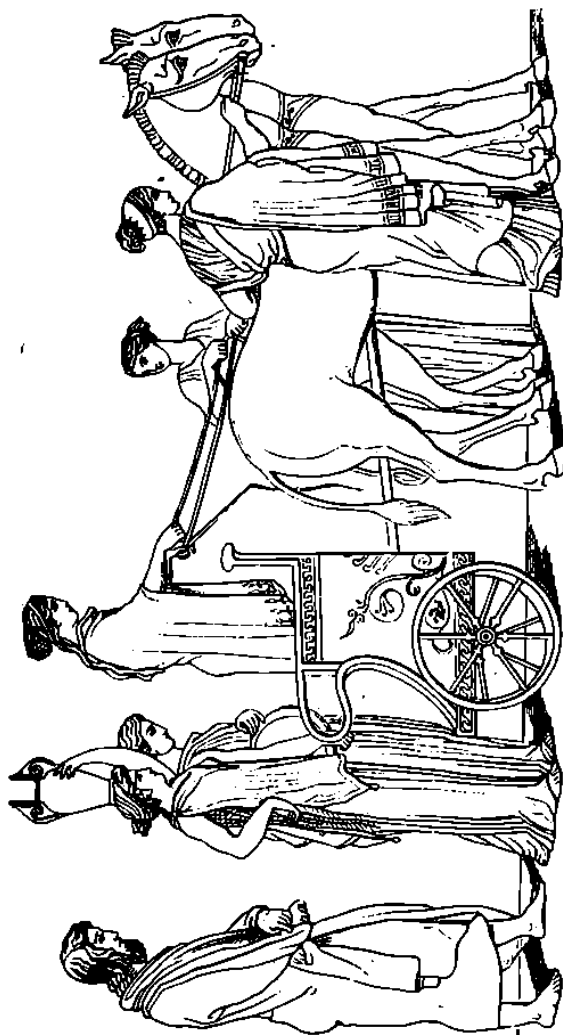


Рис. 42. Иллюстрація Фоминна въ Одессѣ. Одисей и Навиалъ.

туями. Затѣмъ извѣстны — Раухъ, Ричль, Вольфъ, и др.

щия нашей жизни новое теченье. На время заглохло и русское искусство. Художники, группировавшіеся вокругъ царей, уступили мѣсто новому элементу, нахлынувшему съ запада. Русскій націо-

нальный стиль затихъ и прижался; если у насъ и не было самобытныхъ живописцевъ, которые могли бы идти дальше иконописи, то тѣмъ не менѣе налитъ архитектурный стиль выработался въ безспорно— оригинальную форму. Вычурные рѣзные

стему стройки: терема замѣнились пизенскими узкооконными зданьями съ примолипейпой крышей, съ сухими очертавленіи и геометрической сухостью фасадовъ (см. рис. па стр. 479). Общій хаосъ, подлившийся у насъ въ эпоху преобразованій, былъ такъ



Рис. 413. Намен работы Флакмана.

валики, баласы, переходы и кокошники московскихъ теремовъ придавали какъ бы то ни было оригинальный, самостоятельный колоритъ нашей столицѣ. Голландскіе мастера, выписанные изъ за границы, пересадили на нашу почву ихъ си-

грандіозенъ, что мы долгое время не могли, но въ напослѣднѣе слоемъ западныхъ вліяній, заставить пробиться, съ прелекою силой, самостоятельное творчество. Слабые преемники Петра не были въ состояніи разобратъсь въ этой кутерьмѣ и только огромный умъ



Рис. 414. Инаусъ. Весною.

и характеръ Екатерины Великой могъ болѣе или менѣе оріентироваться, подыскать связующія нити между панопнымъ закоподательствомъ и коренною русскою жизнью. Властящая парча, горлатныя шапки, сафьянныя сапоги и соболы мѣха зашнуривались при Петрѣ короткими полукафтанами, французскими треуголками и кружевами. Простота, которой всегда брани-

сознавала потребность въ русскихъ мастерахъ и художникахъ, вѣрила въ то, что воспримчивая русская натура способна не менѣе иностранцевъ для созданія художественныхъ произведеній. И вотъ, по плану архитектора Кокорина, воздвигается на Васильевскомъ островѣ огромное зданіе, на которомъ императрица дѣлаетъ надпись: „Свободнымъ художествамъ“. Раз-

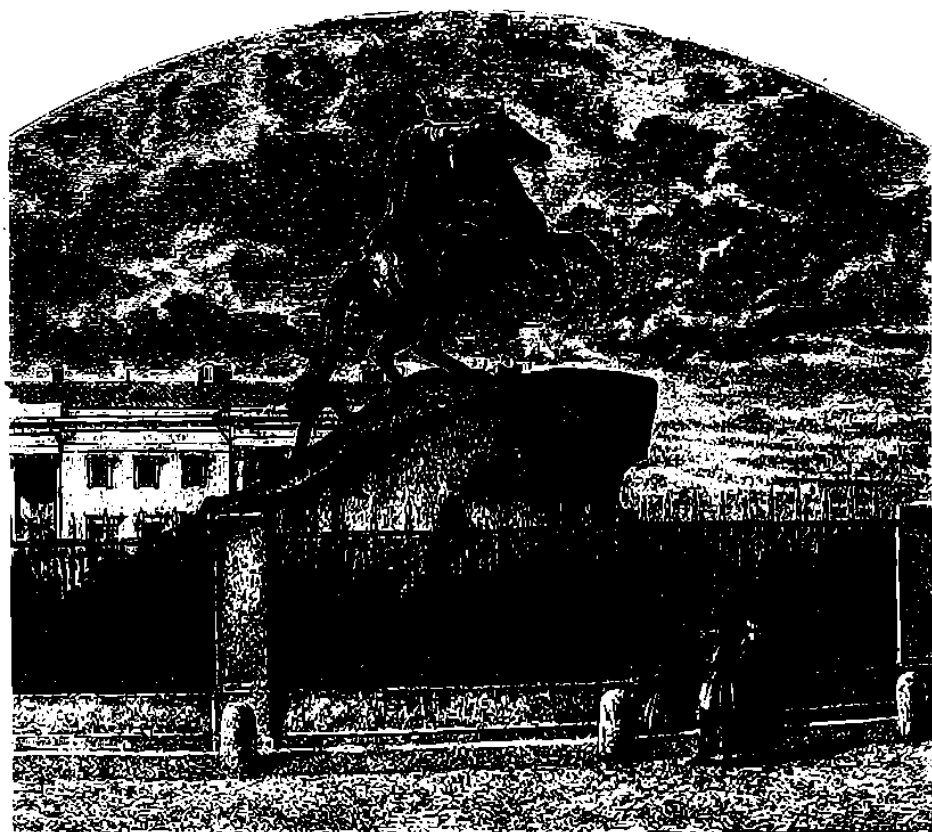


Рис. 416. Фальконе. Памятникъ Петру I въ С.-Петербургѣ.

ровалъ великій преобразователь, черезъ нѣсколько десятилѣтій сдѣлались придворнымъ блескомъ блестящихъ парижскихъ дворцовъ. Ложноклассическій стиль, которымъ была заражена въ ту эпоху Европа, напечатлѣлъ себѣ выразителей въ тѣхъ живописцахъ, которые украшали своими аллегоріями дворцы императрицы и полувизантизмскихъ меценатовъ. Екатерина видѣла и

счесть оказался вѣрнымъ: если профессора-иностранцы не могли выучить своихъ питомцевъ правильно смотрѣть на окружающую ихъ жизнь и черпать непосредственно изъ ней сюжеты для своихъ произведеній, то тѣмъ не менѣе они служили данію хорошихъ портретистовъ и порядочныхъ архитекторовъ. Вычурно блестящій стиль рококо, царившій въ то время во Франціи,

перешел и къ намъ, давши превосходные въ своемъ родѣ архитектурные образцы въ лицѣ талантливаго Растрелли; онъ перенесъ къ намъ пылпстыя линии фасадовъ, далъ такіе превосходные мотивы ихъ орна-

ментовъ представителей и у насъ въ цѣломъ рядъ сухихъ, невозможныхъ построекъ съ греческими фронтонами, ничего не выражающими триглифами и метопами, обезобразилъ на долго Петербургъ, сведи

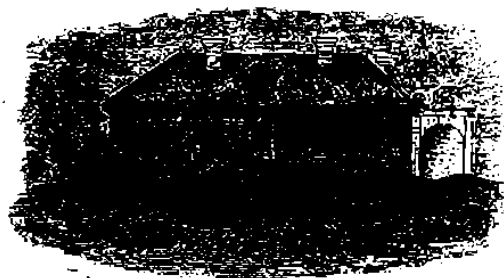


Рис. 416. Голландскій домикъ въ С.-Петербургѣ въ эпоху Петра I.

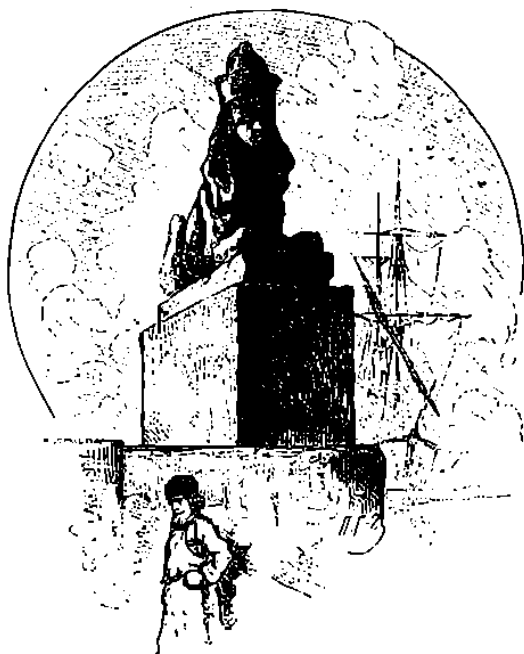


Рис. 417. Памятникъ древнѣмъ искусствамъ въ столицѣ Европы.
Одесскій обелискъ въ С.-Петербургѣ.

ментовки, какъ соборъ Св. Андрея Первозваннаго въ Киевѣ, Зимній Дворецъ и проч.

Въ эпоху французской революціи и первой имперіи, когда ложно-классическій стиль достигъ своего апогея, онъ нашелъ ко-

превосходный греческій стиль до степени казарменной постройки, напр. Конногвардейскій манежъ, и большинство присутственныхъ мѣстъ.

Подражаніе древнимъ образцамъ было

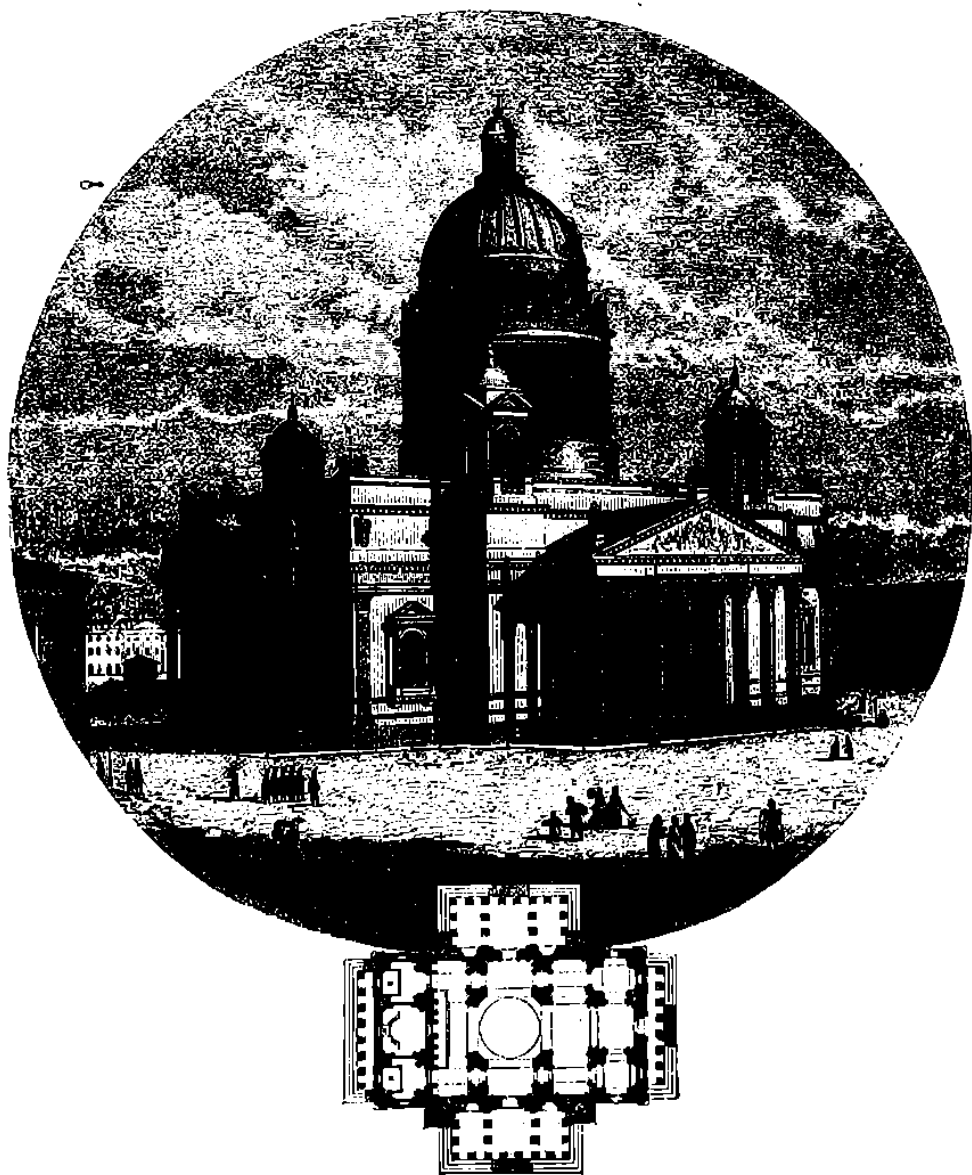


Рис. 418. Соборъ Исааія Далматскаго въ С.-Петербургѣ.

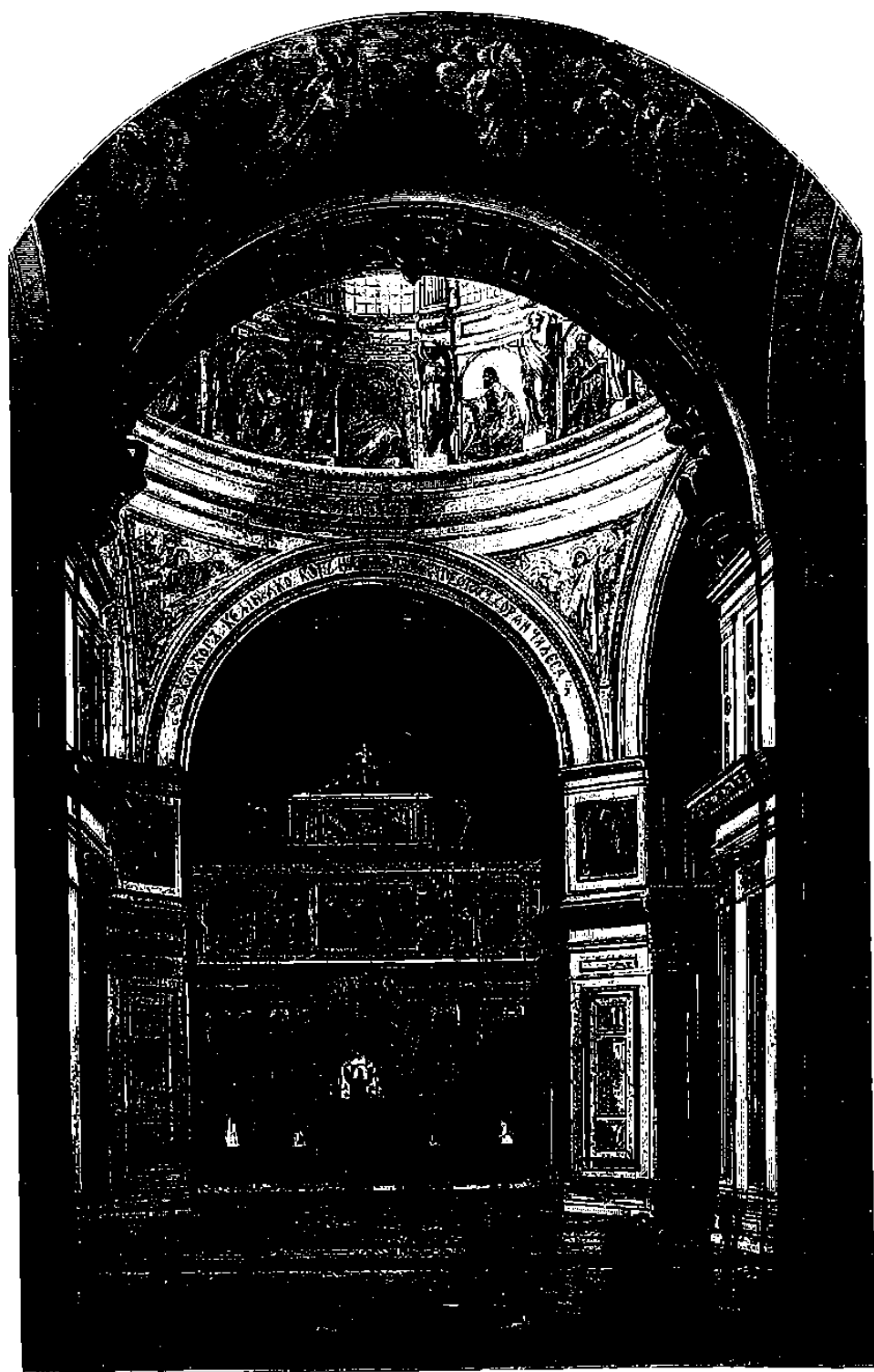


Рис. 419. Внутренность собора Исаакія Далматскаго въ С.-Петербургѣ.

болѣе чѣмъ неудачно, потому что подражатели охватывали только наружный обликъ формъ, не проликая, такъ сказать, въ душу произведений античнаго міра. Барельефы, горельефы и статуи свелись до степени условнаго подражанія плохимъ позднеримскимъ образцамъ, даже близко не подходя къ той пластичной граціи, которой полны произведенія Эллады. Безспорно.

Такимъ образомъ искусственно оставалось подражательнымъ, требовался свѣжій, чисто національный приливъ силъ, который внесъ бы новыя элементы искусства. Низкій уровень художественнаго образованія долго тормозилъ дѣло. Въ то время какъ въ литературѣ яркимъ солнцемъ вспыхнулъ могучій гений Пушкина, озаривъ чудеснымъ блескомъ всю звучность, прелесть



Рис. 420. Храмъ Спасителя въ Москвѣ.

удачнѣйшимъ произведеніемъ этого періода можно назвать знаменитую работу Фальконе,—конную статую Петра I-го на Сенатской площади. Памятникъ дивно хорошъ по мысли и композиціи, хотя голова Петра I, такъ долго неудававшаяся Фальконе и вылитая его помощницей, m-lle Колло, не можетъ быть названа особенно удачной.

и гибкость нашего языка, когда вслѣдъ за нимъ двинулись къ дѣятельности силы Гоголя, Лермонтова,—мысль нашихъ художниковъ еще спала, перебивалась избитыми, условными оригиналами запада, не имѣвшими никакого отношенія къ нашей жизни. Въ то время какъ Крыловъ, взявши за формы своихъ произведеній басни Лафонтена, создалъ чисто національный

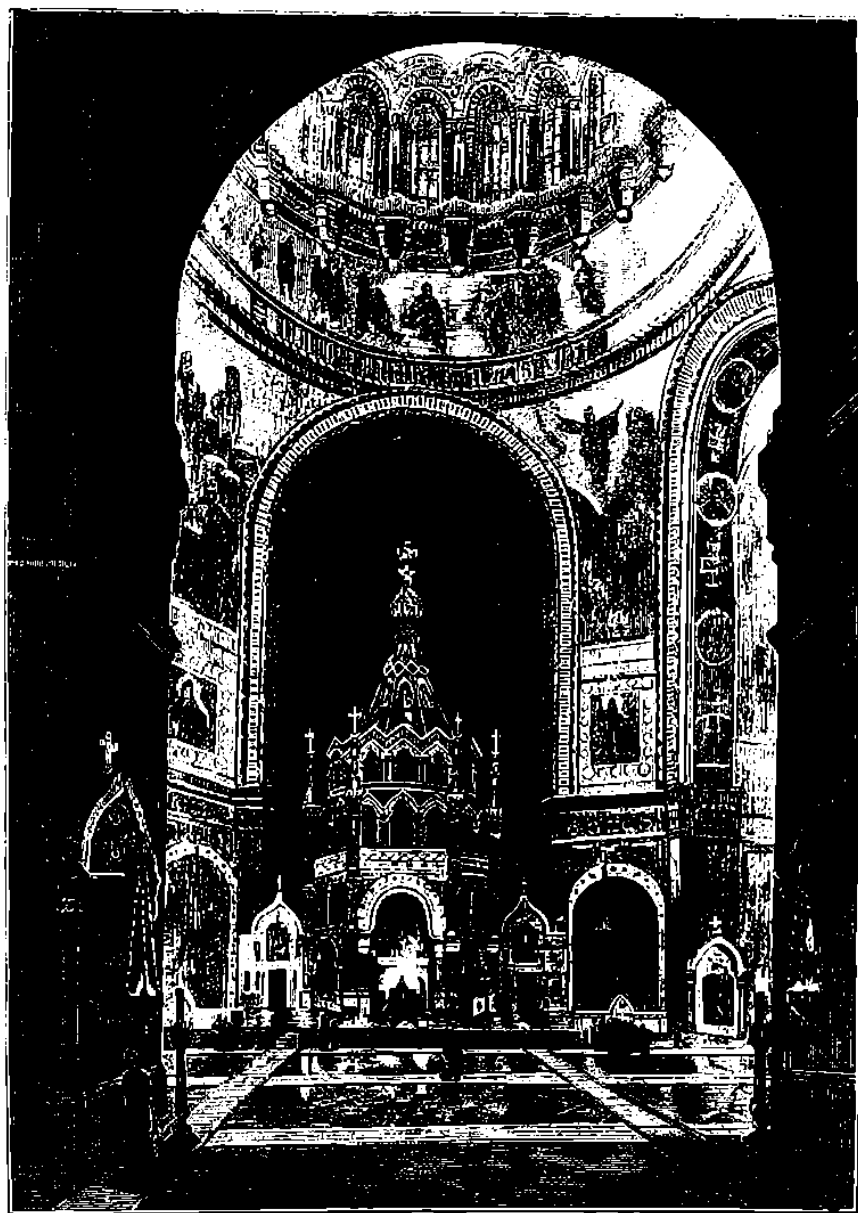


Рис. 421. Внутренность храма Спасителя въ Москвѣ.

перяъ поэзи, проявивъ глубочайшее знаніе нашего народнаго языка и духа,—наши живописцы не умѣли возвыситься хотя бы до простаго копированія будничной жизни. Движеніе сороковыхъ годовъ, вліяніе пѣмской философіи, блестящій періодъ послѣ-пушкинской литературы, вліяніе новой жизни, которая чувствовалась гдѣ то тамъ, далеко впереди, наконецъ дошло и на живопись.

склонно принятый во Франціи), представлялъ пѣлую пѣкору для серьезнаго изученія технической стороны живописи. Если группировка у него условна и театральна, то мы можемъ скорѣе обвинить въ этомъ эпоху, чѣмъ самого художника. Брюлловъ не былъ гениемъ, онъ не могъ и не умѣлъ идти наперерѣзъ вкусу толпы, и мелодраматизмъ и слащавость его эскизовъ находили огромное число поклонниковъ; онъ



Рис. 422. Вережаiovъ. Вотъ-то и батининъ обѣдъ!

Но послѣднимъ морганомъ отживающей подражательной живописи лилась огромная по таланту личность Карла Брюллова. Чудесный техникъ и знатокъ ризлика, не останавливавшійся передъ самыми колоссальными задачами, онъ былъ первымъ русскимъ художникомъ, который заставилъ говорить о себѣ всю Европу. Его „Послѣдній день Помпеи“, надѣлавшій столько шуму въ Италіи и у насъ (хотя и не воплиъ благо-

такъ далеко стоялъ отъ истины), нормальной жизни, его фантазіи была такъ переполнена итальянцами у фонтана, поцѣлуями у балкона, одалисками на софахъ, что когда онъ брался за историческое полотно, его увлекалъ самый процессъ письма, и конценціи для него не существовало; его образы холодны, не пылели; рельефъ груди распятаго Христа вырывается изъ подъ его кисти съ



Рис. 423. И. Брюлловъ. Діана на крыльяхъ ночи. (Нарандашный рисунокъ).

обычайной силой, словно заставил его пренебречь всем остальным: и голова, и конечности, и окружающие фигуры,—все это словно аксессуар для одного чудесно выписанного куска. Его огромное полотно „Взятие Пскова“, как нельзя более говорить о нем, как о несостоятельном композиторе; за то как портретист, он превосходит: чудесная лирика, приятный колорит и замечательное сходство могут поставить его на ряду с талантливейшими представителями искусства Европы.

Как бы перекладывая зрением от старых ложно-классических традиций к новой реальной школе явился Александр Иванов, творец известного—„Явление Христа народу“. На нем уже сказались новые влияния, он уже отступил от академических условий, подчинился одновременно голосу вдохновения и разсудка. Типы апостолов и народа он не считал возможным писать с первых подвернувшихся под руку дешевых натурщиков, он выискивал всюду подходящие черты для задуманного типа. Знаменитая голова Иоанна Крестителя писана им, как известно, с женщины, у которой он подыбрал в глазах силу, давшую ему наметк на экспрессию Иоанна. Величественно голову было им писано с евреев; для фотографической яркости пейзажа он собирал в хаты парочку на Иордань. Такая добросовестность изучения еще более подна его композиция на Новый и Ветхий Завет, числом 246, который теперь издается археологическим прусским институтом.

Къ сожалѣнью, талантъ Ивана, направленный специально на библейскую живопись, не далъ никакого національнаго произведенія искусства, а между тѣмъ основные принципы его были такъ рациональны, такъ логичны. „Владѣть кистью—говорилъ онъ—этого еще очень мало, для того чтобы быть живописцемъ; образцами техники для насъ должны служить Рафаэль и его современники, но идеи итальянцевъ XVI-го вѣка не могутъ быть приемы къ нашему времени, не могутъ быть истолковательницами новой цивилизаціи; соединить технику Рафаэля съ настоящими идеями—вотъ задача современнаго искусства. Тогда оно позвратитъ себѣ значеніе въ общественной жизни, котораго теперь не имѣетъ, потому что неудовлетворляетъ пытлимыя потребности.“

IV.

Ивановъ былъ предтечей новой живописи; но окончательный ударъ старой школы было суждено нанести не ему, а Федотову, не обладавшему и десятой долей той художественной техники, которую имѣли Брюлловъ и Ивановъ. Федотовъ, поступившій по собственному влеченію, уже будучи офицеромъ, въ академію художествъ, съ упорствомъ предался сначала изученію батальной живописи подъ руководствомъ известнаго въ то время баталиста Зауервейда. Вскорѣ, по настоянію Крылова, который увидѣлъ его юмористическія наброски, Федотовъ пошелъ по новому пути, открытъ за собой дорогу цѣлому новому направленію.

Еще въ началѣ настоящаго столѣтія у насъ былъ жанристъ Венеціановъ, рисовавшій жанры якобы изъ народной жизни; въ сущности его типы—полу-итальянскіе, полу-русскіе пейзажи, прилизанные, выхоженные, живущіе въ сладенькой, праздничной обстановкѣ, гармонирующей, скорѣе съ чувствительными „Вѣдными Лизами“ Карамзина, чѣмъ съ дѣйствительной жизнью. Послѣ Венеціанова отъ бытовой живописи отворачивались и подъ именемъ жанра подразумѣвали „подмыл кабатчикъ сценъ съ очиненнымъ осѣжденіемъ.“ Федотовъ сумѣлъ измѣнить этотъ взглядъ. Живя на грошевой пансіонѣ, дрожа отъ холода въ своей нетопленной комнатѣ, онъ komponовалъ этюды и эскизы своихъ будущихъ картинъ. Его не смущалъ приговоръ Брюллова, который заподозрилъ въ немъ существованіе какого бы то ни было таланта. Правда, въ его рисункахъ не было ничего общаго съ академическими безъудерскими торсами, но зато какой жизнью, вѣло отъ нихъ! Когда, на выставкѣ 1849 года, явились его картины: „Новый кавалеръ“, „Разборчивый неиста“ и „Сватовство майора“, публика съ невольнымъ изумленіемъ остановилась передъ ними; мало по малу изумленіе смѣнилось улыбкой, а затѣмъ смѣхомъ. Съ перваго дня открытія выставки, вѣсть о „Сватовствѣ“ быстро разнеслась по городу, а черезъ нѣсколько дней имя Федотова гремѣло по Петербургу. Аристократія, считавшая себя меншенатствующей въ дѣлѣ искусства, военный людъ, считавшій себя затронутымъ въ лицѣ майора, кунечество, чуть не впервые увидѣвшее себя въ своемъ домашнемъ быту какъ зеркаль, подъ талантливой кистью наблюдателя, промѣняшаго на нихъ ку-

подонковъ, мелкое чиновничество, жаждущее узрѣть себя въ поновѣ кавалерѣ,—все это волною хлынуло въ широкія двери академіи и въ восторгѣ повторило имъ Оедотова.

Уже замѣчено выше, что съ технической стороны картины Оедотова слабы; ихъ смѣшно сравнивать съ чудесными вещами Герарда Доу, но зато въ нихъ вѣтъ свѣжая струя воздуха; отъ нихъ начинается процвѣтаніе національнаго искусства *).

Академія, бывшая до того времени единственнымъ разсадникомъ художественныхъ силъ, по своему изолированному положенію на сѣверѣ не удовлетворяла потребностямъ всѣхъ учащихся, и въ Москвѣ образовалось новое учебное заведеніе—училище живописи и ваянія. Всеобщій подъемъ духа и то движеніе, которое сказалось въ нашемъ обществѣ послѣ Крымской войны, дали намъ подъемъ и въ искусствѣ—цѣлый рядъ сильныхъ художниковъ, осмысленно и толково взявшихся за кисти, положили начало развитію національной школы живописи.

Картины наши стали появляться на заграничныхъ выставкахъ. Сперва англичане пришли въ изумленіе отъ тѣхъ успѣховъ, которые сдѣлалъ нашъ жанръ въ короткое время, а затѣмъ и остальной Европа, познакомившись на всемірныхъ выставкахъ съ нашимъ художественнымъ отдѣломъ, отдала ему должную справедливость; на послѣдней всемірной выставкѣ 1878 года въ Парижѣ, первую премію (grand prix) по живописи и скульптурѣ получила Россія.

Чуждые молодрактизма и всякихъ при-

поднятыхъ страстей, праги аффектаціи и въ литературѣ, и на сценѣ, мы и въ живописи требуемъ только художественнаго реализма; отсюда понятно, почему историческая и библейская живопись у насъ менѣе принялась, чѣмъ портреты, пейзажи и бытовые сцены. Хотя по техническѣ, въ общемъ, мы стоимъ значительно ниже иностранцевъ, но задушевность и правдивость мотивовъ искупаютъ этотъ вѣдший недостатокъ, отъ котораго со временемъ не трудно освободиться.

V.

Одна изъ отличительныхъ чертъ пинѣшнаго вѣка—спеціализація по всѣмъ отраслямъ знаній. Искусство тоже не осталось ей чуждо,—и въ области живописи явились мастера, замкнутые въ узкія рамки известной спеціальности; прежде раздѣленіе художниковъ на жанристовъ, историковъ, пейзажистовъ, etc., — уже недостаточно. Пейзажисты устремляютъ все свое искусство на два или три мотива, которые и обрабатываются имъ съ особеннымъ совершенствомъ. Со школьной скамьи онъ уже намѣчаетъ себѣ районъ занятій, и всю свою жизнь проводитъ въ этомъ закодированномъ кругѣ. Упорнымъ изученіемъ законовъ свѣта и воздушной перспективы, при помощи фотографій и камеръ-обскуръ, онъ добивается значительныхъ результатовъ, доведя иллюзію красокъ до полного обмана зрѣнія.

Совершеннѣйшими мастерами въ этомъ дѣлѣ, какъ мы уже замѣтили, явились европейскіе художники. Но нашъ очеркъ исторіи искусствъ былъ бы неполонъ, еслибы мы хотя бѣгло не пересчитали нашихъ современниковъ,—русскихъ художниковъ, снискавшихъ себѣ болѣе или менѣе известность.

Послѣ Сильвестра Щедрина и Воробьева,—талантливыхъ художниковъ, которые однако не сумѣли широко сбросить съ себя гнетъ Цусепповой условности, по главѣ пейзажистовъ надо поставить патріарха ландшафтихъ художниковъ—Айвазовскаго. Уроженецъ черноморскаго побережья, онъ съ дѣтства усвоилъ одна уловимый рисунокъ волны, съ дѣтства прочувствовалъ эффекты лунныхъ и солнечныхъ освѣщеній надъ моремъ. Отъ прозрачнаго южнаго штиля, до сѣвернаго холоднаго шквала,—онъ равно безупречно трактуетъ безконечныя переливы и тона морскаго воздуха. Прозрач-

*) Для ознакомленія, хотя отчасти, съ исторіей нашего молодого искусства, можно порекомендовать слѣдующіе произведенія.

П. Петровъ. Матеріалы для исторіи Импер. Акад. Худ., III тома.

Годишніе академическіе отчеты. 25 лѣтъ русскаго искусства. 25 ans de l'art russe. Параллельн. изд. каталогъ Московской выставки 1892 года.

Изъ выдающихся біографическихъ очерковъ можно указать особенно на два очерка А. Сомова: „К. П. Брюлловъ“ и „П. Оедотовъ“, въ Извѣст. 1876—1877 годовъ.

Цѣнный матеріалъ представляетъ изданіи М. П. Боткинныя *Переписка А. Н. Иванова*. Наконецъ, въ спеціально-художественныхъ журналахъ, — *Сѣверномъ Сіини* 1862—1864 годовъ, *Художественномъ журналѣ* 1881—1882 годовъ, *Искусствѣ* и *Извѣстіяхъ Искусствъ* 1883—1884 годовъ,—найдутся небезинтересныя художественныя характеристичныя отдѣльныя представители нашей школы.



Рис. 424. А. И. Ивановъ. Іоаннъ Предтеча. Этюдъ для картины „Явленіе Христа народу“.
(Изъ галлерей Боткина).

нѣ, свободнѣе его полпы—нѣтъ ни у кого въ Европѣ. Порою его пейзажъ слишкомъ условенъ, освѣщеніе является фантастическимъ и театральнымъ, но во всякомъ случаѣ—общее дышетъ поэзіей и красотой. Трудно встрѣтить другаго такого пейзажиста-поэта. Число его картинъ очень велико, — ихъ насчитываютъ до трехъ тысячъ. Многія изъ нихъ украшаютъ дворцы и музеи, большинство же, — въ частныхъ галлерейхъ. Изъ картинъ его пользуются особенною извѣстностью три эрмитажныя вещи: „Хлѣсъ“, „Потопъ“ и „Демитій валъ“. Его большія огромныя историческія композиціи: „Христофоръ Колумбъ“, „Переходъ израильтянъ черезъ Черное море“, и друг.—уже значительно слабѣе.

Далѣе слѣдуетъ упомянуть о пользующемся большимъ успѣхомъ у насъ ученикѣ Айвазовскаго—Куинджи. Это художникъ-портретъ. Онъ работаетъ, отбросивъ всякую маперность и условность, не заботясь объ отдѣльныхъ тонахъ ради общаго впечатлѣнія. Отсюда та странность, которая перѣдко поражаетъ зрителя въ нѣкоторыхъ деталяхъ картины. Его излюбленные мотивы: лунный, украинскій свѣтъ, игра солнца на стѣлахъ деревьевъ или на бѣлыхъ стѣнахъ мазапокъ.

Замѣчательный талантъ обнаружилъ молодой художникъ Васильевъ, умершій всего двадцати-трехъ лѣтъ отъ роду (въ 1873 году), оставившій своими альбомами и этюдами неизгладимый слѣдъ въ исторіи нашей живописи. Картины его: Взморье, Оттепель, Мокрый лугъ—пользуются среди любителей и знатоковъ вполне заслуженной извѣстностью.

Баронъ М. К. Клодтъ составилъ себѣ нмѣ прекрасно-выписанными пейзажами и стадами. Боголюбъ, работающій свои картины широкими сильными мазками, особенно извѣстенъ превосходными альбомными набросками.

Пейзажистъ Клеверъ славится своими зимами, — и дѣйствительно, не имѣетъ себѣ соперника въ выпискѣ снѣга и вообще въ стѣрномъ русскомъ пейзажѣ. Орловскій—авторъ самыхъ разнообразныхъ солнечныхъ, особенно украинскихъ, пейзажей; Дюккеръ, Судковскій (ум. 1885 г.), Мещерскій, Беггровъ, Н. Маковский, Волковъ, Лагорю, — все это крупныя таланты, украшающіе наши выставки своими произведеніями. Шишкинъ, отличающійся особенно своимъ мастерскимъ рисункомъ, довелъ нашу живопись до значительнаго совершенства. Не менѣе хорошо

онъ пишетъ лѣсные дали. Онъ безспорно одинъ изъ лучшихъ русскихъ офортистовъ.

Изъ жанристовъ—пользовался успѣхомъ, особенно Перовъ (ум. 1882 г.), прямой продолжатель Федотова. Перовъ—ученикъ московскаго учителя живописи и ваянія, съ первыхъ же шаговъ (его картина „Въ Мытищахъ“ 1862 года), заявилъ себя тонкимъ наблюдателемъ и техникомъ. Совершенствуясь съ годами, онъ достигъ замѣчательной высоты въ извѣстномъ „Птицеловѣ“. Не менѣе интересны его вещи: „Охотники“ и „Рыболовъ“, гдѣ комизмъ сюжета соединяется съ выразительной экспрессіей. Изъ портретовъ, писанныхъ имъ, особенно замѣчательны—Федора Достоевскаго и М. Погодина. Въ послѣднее время онъ обратился къ исторической живописи, и умеръ, не успѣвъ окончить большихъ разнѣровъ композиціи: „Пугачевъ“ и „Никита Пустосмытъ“.

Константинъ Маковский—первый русскій колористъ, занимается по преимуществу историческими жанрами. Изъ картинъ его особенно извѣстны: „Несеніе священнаго ковра въ Каирѣ“, „Масляница“, „Свадебный пиръ“, „Гусляръ“ и мн. др. Умѣетъ писать женскія и дѣтскія лица съ соответствующею нѣжностью колорита поставило его на первый планъ какъ портретиста женщинъ и дѣтей. Изъ массъ его работъ можно отмѣтить портретъ гр. Богарне, „Дамы въ плюшевомъ платьѣ“ и мн. др.

Братъ его, Владиміръ Маковский, отличается легкостью письма при живой наблюдательности и природномъ юморѣ. Наибольшею извѣстностью пользуются его картины: „У мирового“, „Въ четыре руки“, „Осужденный“, „Ограбленная“, „Пѣвчіе“ и пр.

Болѣе глубокими сюжетами задается Мясоедовъ, черпающій свои мотивы изъ крестьянскаго быта: „Заговоръ“ и „Молитвеніе по времени засухи“, — вещи на которыя слишкомъ мало обратила вниманія критика.

Въ параллель ему идетъ Максимовъ, создавшій цѣлый рядъ картинъ изъ жизни крестьянъ: „Бѣдный ужитъ“, „Приходъ колдуна на свадьбу“, „Семейный разладъ“. Небольшіе жанровые этюды очень хорошо пишутъ Лемохъ; особенно извѣстны его: „Въ семьѣ чужахъ“ и „Круглая сирота“. Къ циклу этихъ художниковъ принадлежатъ отчасти Пришвинковъ („Гостинный дворъ въ Москвѣ“), Савицкій („Встрѣча иконы“) и Журавлевъ.

Инымъ характеромъ отличаются жанристы, поднавшие вліяніемъ западныхъ вѣній. Къ нимъ принадлежатъ Рицconi, Гунъ и Бронниковъ. Обращая по преимуществу вниманіе на пышную сторону письма, они слишкомъ мало проникаются внутреннею экспрессіей сюжета. Тѣмъ не менѣе, Гунъ (ум. 1877 г.) создана извѣстная картина „Дигиетъ наканунѣ Варроломеевской ночи“, за которую онъ былъ удостоенъ званія академика. Его ма-

кресная школа.“ Рицconi беретъ свои сюжеты изъ жизни римскаго духовенства и отчасти изъ еврейскаго быта; его произведенія миниатюрны и замѣательны тончайшей выпиской глазокъ, щечекъ, пальцевъ и проч.

На границѣ жанристовъ и художниковъ историческихъ стоитъ Рвинъ, работающій сильными, грубыми мазками. „Бурлаки на Волгѣ“ составили ему имя глубокаго реалиста. Его дальнѣйшія произведенія: „Сад-

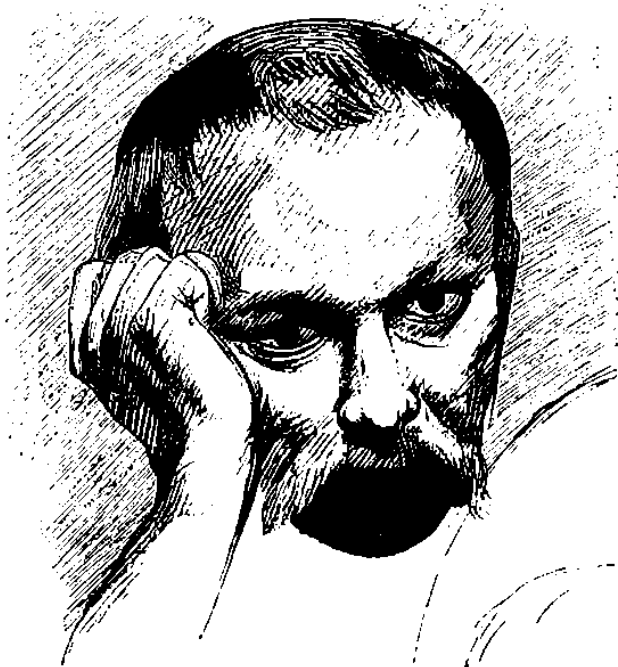


Рис. 426. Вedomovъ. Портретъ самого художника. (Фиксировао его рисунка).

ленькіе жанры („Дѣти съ котятами“, „Большое дитя“ и пр.) отличаются тщательной выпиской аксессуаровъ. Почти тѣми-же достоинствами отличается Бронниковъ, черпающій свои сюжеты по преимуществу изъ римской эпохи. Изъ его картинъ извѣстны: „Гимпъ пиматорейдець восходящему солнцу“, „Сампус scleratus“, „Послѣдняя трапеза“ и проч. Изъ его современныхъ жанровъ, на первомъ планѣ надо поставить по технике: „Художники въ приемной мецената“ и „Вос-

ко“, „Кафе на итальянскомъ бульварѣ“, „Царевна Софья“, „Протоидяковъ“, „Юлианъ Грозный и сынъ его Иванъ“ и проч., — вещи очень энергичныя, возбуждающія всегда много толковъ и говору въ печати. Гораздо менѣе опредѣленной физиономіей отличается его товарищъ по выпуску Поляновъ, прекрасно дебютировавшій конкурсною работою и картиною „Арестъ гугенотки“, но потомъ перешедшій на жанръ и наконецъ на пейзажъ. Какъ колористы отдавшіеся этюдамъ извѣстны

Чистяковъ („Воярилъ“) и Харламовъ (жепскія головки, копія съ „Урока анатоміи“ Рембрандта и пр.)

Историческая живопись у насъ значи-

композиціи Флавицкаго „Князпа Тараканова“, у насъ наберется всего десятка два картинъ изъ русской исторіи, которыя дѣйствительно стоило бы отмѣтить. Много



Рис. 426. Ворецагинъ. Изъ галереи Турецкой войны. На Шинѣ все спокойно.

тельно слабѣ жанра. Послѣ попытки К. Брюллова написать „Взятіе Пскова“, въ которомъ ничего русскаго въ сущности нѣтъ, и послѣ эффектной, театральной

разговорной возбуждали картины Ге — „Допросъ царевича Алексѣя“ и „Екатерина у гроба Елизаветы“, — вещи, трактованныя умно и экспрессивно. Авторъ



Рис. 427. Айв-зовскій. Дарьвальское ущелье. (Зимній дворецъ въ СШБ.).



Рис. 426. Семирадский. Грѣшница (часть картины). Изъ галлерей Е. и. В. Государя Императора. (Аннот. дюреца).

ихъ произвелъ въ началѣ шестидесятыхъ годовъ огромную сенсацию своей картиной „Отшествіе Іуды“; реплизмъ картины, въ ту эпоху такъ подходившій къ настроенію общества, шелъ совершенно въ тонъ съ книгой Ренана „Жизни Христа“, и благодаря этому обстоятельству возбудилъ всеобщій интересъ, говоря последнее слово старымъ библейскимъ идеаламъ. Последователей новаго направленія у Ге не прошло, и онъ самъ, написавъ двѣ-три библейскія композиціи, перешелъ на отечественныя темы, а затѣмъ на историческій жанръ („Пушкинъ въ Михайловскомъ“).

Останиваливали въ свое время серьезное вниманіе публики картины Якобіа изъ эпохи Анны Іоанновны. Его „Волынский“, „Ледяной дождь“, „Дорогой гость“ отличаются особеннымъ совершенствомъ техники; вообще Якобіи извѣстенъ особенно красивой трактовкой сюжета.

Колоссальными композиціями изъ классическаго и библейскаго міра обратилъ на себя вниманіе Семирадскій. Композиціи Цилотти оказали на него влияніе. Со стороны колорита его вещи дѣйствительно слѣдуетъ признать за образцы достойныя изученія. Оставляя въ сторонѣ пинтоию, воздушную перспективу и холодность трактовки, — зритель невольно поражается граціей, красотой и грандіозностью общаго. Вотъ причина, почему на всемірной выставкѣ 1878 года ему была присуждена высшая награда. Изъ его болшихъ холстовъ извѣстны: „Грѣшница“, написанная на сюжетъ поэмы гр. Ал. Толстаго, и „Факелы Перона“ — огромная композиція, составленная изъ красиво и граціозно написанныхъ фигуръ. Изъ болшихъ картинъ надо упомянуть о композиціяхъ: „Римляне время пезаризма“, „Пляска среди мечей“, „Предѣлы власти“ и „Чашу или женщину“.

Представителями батальной живописи въ Россіи были Бабаевъ, Зауервейдъ и Виллевалдъ. Дворцы переполнены ихъ картинами. Въ семидесятыхъ годахъ, батальная живопись, подобно библейской, тоже вошла въ модное русло, благодаря таланту В. В. Верещагина. Изучивъ военное дѣло не въ мастерской, а на мѣстѣ, художникъ съ неустойчивой энергіей, съ самоубийственной силой создалъ цѣлыя картинныя галереи. Взглянуть на военное дѣло съ обратной стороны медали, Верещагинъ въ своихъ композиціяхъ являлся порою художникомъ-мыслителемъ, глубоко затрагивающимъ болѣзненные вопросы. Со-

вершенно своеобразный техникъ, онъ стоялъ самостоятельно и одиноко и у насъ, и въ западной Европѣ, хотя многіе и желаютъ въ немъ видѣть по технику ученика Жерома. Его произведенія, хорошо извѣстныя за границей, раздѣляются на три категоріи. Первая категорія — ташкентская галерея — плодъ экспедиціи Верещагина въ Туркестанскую область. Изъ галлерей этой особенно извѣстны: „Опіумъды“, „Удверн Ташкента“, „Удача“ и „Неудача“, „Забутый“, „Окружили“ и „Восли“. Последнія три картины уничтожены авторомъ и живются только въ фотографическихъ снимкахъ. Затѣмъ слѣдуетъ галерея Болгарской войны, гдѣ можно отыскать превосходныя вещи: „Шлюпъ“, „Панихида“, „Обозъ раненыхъ“ и пр. Приложный въ настоящей книгѣ рисункъ „На Шипкѣ все спокойно“, заимствованный изъ этой коллекціи. Наконецъ, — коллекція картинъ, посвященныхъ послѣ путешествія Верещагина въ Индію; тутъ пайдется масса отлично написанныхъ перспективныхъ видовъ, пейзажей, типовъ и проч.

Превосходнымъ рисовальникомъ отдѣльныхъ эпизодовъ войны является Ковалевскій, прекрасно изучившій лошадей. Охотничій жанръ пишутъ Свирчковъ, Соколовъ и Френцъ.

Изъ портретистовъ особенно славятся Левицкій, Бородинскій, Брюловъ и Заринко, отличавшіеся тщательной выпиской тѣла и матеріи. Какъ портретисты въ настоящее время преимуществу извѣстны — Крамской и Константинъ Маковский, о которыхъ мы уже выше говорили. Крамской — мастеръ по преимуществу на мужскіе портреты; изъ нихъ особенно замѣчательны экспрессіей портреты: В. Самойлова, доктора Воткина и министра внутреннихъ дѣлъ Толстаго.

По церковной живописи послѣ К. Брюлова, расписывавшаго Исаакиевскій соборъ, надо отнестись Врути, извѣстнаго своими картинами для фресокъ того-же собора. Изъ послѣднихъ русскихъ работъ по церковной живописи надо вспомнить огромный плафонъ храма Спасителя въ Москвѣ (фигура сидящаго Іеговы — семь саженъ), работанный Крамскимъ и Журавлевымъ по эскизамъ Маркова; затѣмъ композиціи В. П. Верещагина (автора картины „Григорій Великій лишаетъ погребенія сребролюбиваго монаха“); Венига, (автора „Положеніе во гробъ“ и „Жители Содомы пораженные сѣбиотой“); Семирадскаго (четыре композиціи изъ жизни Александра Невскаго) и мн. др. Шамшинъ и Плѣша-

ковъ уже съ давнихъ поръ извѣстны какъ спеціалисты по библейскимъ сюжетамъ.

Изъ акварелистовъ особенно извѣстностью пользуется Зичи, переехавъ по происхожденію, но много лѣтъ переселившійся въ Россію. А. Шарлемань отличается превосходными акварельными композиціями, — это одинъ изъ лучшихъ нашихъ иллюстраторовъ. Карзининъ, — кото-

Наконецъ, русское декоративное искусство дало мастеровъ: Шинкова и Бочарова. Первый — декораторъ по преимуществу перспективный, написалъ массу прекрасныхъ декораций, какъ историческаго характера (для *Годунова* Пушкина, *Юанна* графа Толстаго, и пр.), такъ и чисто фантастическихъ (для невозможныхъ балетовъ и оперъ). Бочаровъ — декораторъ



Рис. 428. Антокольскій. Іоаннъ Грозный. (СНБ. Эрмитажъ).

раго называютъ за его эффектные композиции на деревѣ русскими. Доре, въ тоже время чудесный акварелистъ; Александровскій пишетъ очень тщательно акварельные портреты. А. Н. Соколовъ отличается прелестными акварелями. Премацци и Вилъе — лучшіе акварельные пейзажисты. Какъ рисовальщикъ, перомъ извѣстенъ рано умершій Шварцъ.

пейзажей, отлично пишетъ зимніе декорации.

Мозаичное отдѣленіе, учрежденное при Академіи Художествъ, дало массу превосходныхъ образовъ для Исаакіевского собора. Тщательность работы и блескъ красокъ дѣлаютъ ихъ равными оригиналамъ, и при томъ вѣчными.

Что касается скульптуры, то главными

ся представителемъ является Антокольскій, получившій на послѣдней всемірной выставкѣ первую награду по вальню. Какъ глубокой реалистъ, онъ признаетъ, такъ сказать, историческую скульптуру. Лучшими его вещами считаются: Іоаннъ Грозный въ Александровской слободѣ, Петра Великій, Смерть Сократа, Христосъ передъ народами (за послѣднюю статую имъ и получена вышеупомянутая премія). Затѣмъ слѣдуетъ сказать о покойномъ баронѣ П. Клодтѣ, превосходно ливившемъ лошадей (группы на Апучковомъ мосту въ Петербургѣ, памятникъ Императору Николаю I, памятникъ баснописцу Крылову).

Микѣшинъ, авторъ памятниковъ тысячелѣтію Россіи, Екатерины II и проекта памятника Богдану Хмельницкому, отличается оригинальностью, силой и изощренностью своихъ чисто-русскихъ композицій. Опекушилъ далъ старую Пушкина для Москвы (см. рис. на стр. 236), и Лермонтова для Пятигорска. Чижовъ, Лавренцій, Лансере, Бокъ, Подозеровъ, Каменскій, Забѣлао и другіе давно извѣстны среди любителей искусствъ.

Изъ архитекторовъ надо отмѣтить Резанова, построившаго превосходный дворецъ президента академіи художествъ Великаго Князя Владиміра Александровича и разныя церковныя постройки въ Вильнѣ; Гримма (Храмъ въ память крещенія Руси въ Херсонесѣ Таврическомъ); Тома, Дмитріева и Рахау, строившихъ московскій храмъ Спасителя; Бенуа (вокзалъ въ Петергофѣ); Макарова (Коммерческое училище въ Петербургѣ); Горностаева (Сергіевская пустынь, часовня передъ гостиницею дворянъ и пр.); Наарланда (церковь въ Сергіевской пустыни); Ронета (деревянная постройка на выставкахъ 1876 года въ Парижѣ и 1882 года въ Москвѣ); Кракау (Храмъ св. Николая) и др.

Резюмируя послѣднюю главу, можно смѣло сказать, что наша молодая школа художниковъ сдѣлала значительные шаги впередъ, и, по всѣмъ вѣроятіямъ, будущность, которая ее ждетъ,—блестяща.

К О Н Е Ц Ъ.



Примѣчанія къ рисункамъ.

- Рис. 16, стр. 19. Египетская стѣнопись. Аллегорическое изображеніе тройнаго кеба. Иные изслѣдователи видятъ въ этой аллегоріи двойное небо, среднюю фигуру, принималъ за изображеніе земли.
- Рис. 121, стр. 151. Пантеонъ въ настоящее время. Дѣль башенки па-верху, называвшіяся ослиными ушами, теперь сломаны.
- Рис. 160, стр. 199. Дворецъ въ Дели. Собственно—дворцовая мечеть.
- Рис. 164, стр. 204—205. Аллея передъ дворцомъ въ Агрѣ. Постройка въ глубинѣ—мавзолей.
- Рис. 277, на стр. 333. Дель-Сарто. Мадонна на трибунѣ. Картина эта называется *Madonna delle angie*, т. е. Мадонна съ гарніями, которыя изображены на пьедесталѣ. Помѣщается Мадонна въ Трибунѣ, т. е. въ почетной залѣ флорентинскаго дворца Уффицин.
- Рис. 290, стр. 347. Рафаэль. Мадонна у колодца (*Madonna del pozzo*). Хотя во флорентинскихъ каталогахъ она и приписывается Рафаэлю, но по позднѣйшимъ мнѣніямъ ученыхъ не признается за произведеніе великаго мастера.
- Рис. 319, стр. 376. Тиціано. Венера (Флоренція). Картина эта, называвшаяся „Венера съ собачкой“, долго висѣла подъ этимъ именемъ во дворцѣ дельи Уффицин, въ трибунѣ. Теперь положительнаго доказано, что это портретъ герцогини Элеоноры Урбинской. Подробности объ Элеонорѣ, см. *Востокъ. Изящн. Искусствъ. 1884 г., вып. 5.*
- Рис. 330, стр. 386. Аннибаль Каррачи. Триумфъ Галатеи. Эту картину приписываютъ Августину Каррачи.
- Рис. 341—342, стр. 399. Герардъ-Дюу. *La dévideuse et la liseuse*,—не обозначено подъ рисунками, что оригиналы pochodятъ въ СПБ. Эрмитажѣ.
- Рис. 346, стр. 404—405. Рубансъ. Елена Фурманъ. На рисункѣ Елена изображена до колѣнъ, — въ Эрмитажѣ см. портретъ во весь ростъ; обрѣзанъ рисунокъ ради увеличенія масштаба лица.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Текстъ.

	стр.		стр.
ПРЕДИСЛОВІЕ.		Глава Четвертая.	
ВВЕДЕНІЕ.		ЭЛЛАДА.	
Доисторическая эпоха	I— III	Страна, народъ и домашняя об- становка.	59— 64
Сваяныя постройки	IV	Божества Грековъ	64— 67
Номады	V	Дорика	68— 71
Задачи эстетики	VI—VIII	Пластика и идеалы грека	71— 75
Глава первая.		Афинскій акрополь	76— 77
ЕГИПЕТЪ.		Фидій (эпоха Перикла)	78
Страна и народъ	1— 5	Алкмея и Агоракритъ	79
Пирамиды	6— 8	Миронъ и Ликій	80
Иероглифы и стѣнопись	9— 11	Диметрій. Поликлетъ	81
Пластика	12— 14	Скопосъ и Пракситель	82— 83
Архитектура	15— 20	Коринтскій ордеръ	84— 85
Костюмъ и обстановка	21— 28	Лаоконъ	86— 88
Глава вторая.		Пергамская школа	89— 91
ИНДІЯ И КИТАЙ.		Ватиканскій торсъ	92
Страна и народъ Индіи	31— 34	Венера Медицейская и Милос- ская	93— 94
Искусства	35— 36	Живопись	94— 96
Буддизмъ и его образы	37— 39	Полиглотъ	97
Китайцы	40— 41	Парразій и Тиранъ	98
Глава третья.		Апеллесъ (эпоха Александра)	99
ЗАПАДНАЯ АЗІЯ.		Одежда грека	100—103
Ниневія и Вавилонъ	45— 48	Обычаи грека	104—108
Ассирія	49— 50	Обстановка	109
Персія	51— 53	Заключеніе и выводы	110
Евреи	53— 55	Глава пятая.	
		РИМЪ.	
		Общій характеръ Рима	113—115
		Бракъ и воспитаніе	115—117
		Рабъ	118

	стр.
Весталка	119—121
Божества Рима	122
Жрецы	123—125
Зрѣлища	126—130
Пиры	130—132
Домъ и домашняя жизнь	132—134
Погребеніе	135—136
Одежда	137—143
Архитектура	144—148
Кладбища	149—152
Мосты	153—154
Флотъ	155—157
Живопись	158—160

Глава шестая.

ДРЕВНЕ-ХРИСТИАНСКАЯ ЭПОХА.

Первыя христіане	163—166
Базлика	167—170
Равенна	170—172
Катакомбы и ихъ живопись	173—178
Византійское искусство	179—182
Паденіе языческой философіи	182—184

Приложеніе къ главѣ шестой.

Сассаниды	185—186
---------------------	---------

Глава седьмая.

АРАБЫ.

Распространеніе магометанства и его религіозныя представленія	189—202
Калифаты	202—206
Арабская архитектура	206—207
Мавританскій стиль	208—210
Индо-арабскій стиль	211—212
Одежда и обстановка	212—216

Глава восьмая.

РУСЬ.

Въ связи съ дальнѣйшимъ распростра-
неніемъ христіанства въ Европѣ.

Скифы	219—222
Вліяніе Византіи и Арменіи	222—223
Кіевъ	223—226
Новгородъ и Псковъ	226—228
Владиміръ и Суздаль	229—234
Московскій Кремль	235
Иванова колокольня	236—237
Красная площадь	238—240
Василій Блаженный	242

	стр.
Московскіи церкви и монастыри	243—248
Иконопись и иконоборство	249—258
Русская одежда	258—264

Глава девятая.

АРХИТЕКТУРА ЗАПАДА.

Средніе вѣка	267—271
Задачи христіанскаго стиля: Ро- манскій стиль и Готика	271—280

ОДЕЖДА XI—XVII ВѢКОВЪ.

Сословные костюмы	281—284
Роскошь при дворѣ	284—289
Постановленія о модахъ	290—296
Законодательницы модъ—фаво- ритки	297—298

Глава десятая.

ИТАЛІЯ.

Италіи эпохи возрожденія	301—311
Джіотто (1276—1336)	313
Мазаччіо (1401—1428)	313
Вероккіо (1432—1488)	313
Перуджино (1446—1524)	313
Люпардо-да-Винчи (1452—1519)	317—326
Корреджіо (1494—1534)	328—330
Микель-Анджело (1474—1563)	331—346
Дель Пюмбо (1485—1547)	347
Рафаэль (1483—1526)	348—370
Венеціанская школа	371
Тиціано (1471—1578)	375—378
Веронезе (1528—1588)	378
Эклектики и натуралисты	379
Караччи (1560—1609)	381
Доминикино (1581—1641)	381
Гвидо-Рени (1575—1642)	381
Гверчино (1590—1666)	381
Сальваторе Роза (1615—1673)	386

Глава одиннадцатая.

НИДЕРЛАНДЫ.

Страна и народъ	389—394
Ванъ-Эйкы (XIV и XV в.)	394
Мемлингъ (1425—1495)	395
Рубенсъ (1577—1640)	402—410
Ванъ-Дейкъ (1599—1640)	410
Тепиръ младшій (1610—1690)	410
Доу (1613—1686)	410
Метсю (1630—1669)	411

	стр.		стр.
Паулусъ Поттеръ (1625—1654) . . .	411	Грёзъ (1725—1805)	430
Воуверманъ (1612—1668) . . .	411	Дореволюціонная эпоха	430—434
Вергенъ (1645—1684) . . .	411	Давидъ (1746—1825)	435—438
Дюжарденъ (1620—1678) . . .	411	Челлини (1500—1572)	440
Кюйпъ (1608—конецъ столѣтія) . .	411—412	Канова (1757—1822)	440
Рембрандтъ (1606—1669) . . .	413—414	Стиль рококо.	440
		Ремесля XVIII—XIX вѣка . . .	442—445
Глава двѣнадцатая.			
ГЕРМАНІЯ.—ИСПАНІЯ.—ФРАНЦІЯ.			
Возрожденіе въ Германіи . . .	417	Костюмъ XVIII вѣка	446—449
Гольбейнъ (1498—1543) . . .	418	Революція	450
Дюреръ (1471—1528) . . .	422	XIX вѣкт.	455
Веласкесъ (1592—1660) . . .	426	ЗАКЛЮЧЕНІЕ.	
Мурильо (1618—1682) . . .	427	Общіе выводы	459—461
Рибера (1588—1656) . . .	428	Художники Франціи XIX вѣка. .	462—466
Возрожденіе во Франціи . . .	428	Художники Германіи XIX вѣка. .	467—474
Пуссенъ (1594—1665) . . .	430	Художники Россіи XIX вѣка . .	475—496
Лорренъ (1600—1682) . . .	430		
Ватто (ум. 1726) (1684—1721) . .	430	Примѣчанія къ рисункамъ . .	497
Бюше (1703—1770) . . .	430		

Рисунки.

ис.	стр.	рис.	стр.
ВВЕДЕНИЕ.		ИНДИЯ И КИТАЙ.	
1. Изображеніе мамонта на кости	II	30. Кайлаза въ Элморѣ	32
2. Прimitivesкое оружіе	III	31. Ворота въ Рудра-Мала	33
3. Свайный поселокъ	IV	32. Пагода въ Мадурѣ	34
4. Виньетка: эмблемы искусства	VIII	33. Залъ пилигримовъ въ Мадурѣ	35
ЕГИПЕТЪ.		34. Наружный типъ храма	37
5. Пирамиды	5	35. Индіанка по древнимъ изобра- женіямъ	38
6. Пирамиды Меридона озера	7	36. Боро-Будоръ	39
7. Разрубъ пирамиды	8	37. Храмъ Конфуція въ Шанхаѣ	40
8. Иероглифы	9	38. Китайскій кинитель	41
9. Прудъ съ пальмами (стѣнописъ).	11	ЗАПАДНАЯ АЗІЯ.	
10. Постройка пирамидъ (стѣнописъ).	11	39. Ассирійское войско	46
11. Каирская стѣнопись	13	40. Царская охота	46
12. Мемноповы статуи	14	41. Мидійскій костюмъ	47
13. Обелискъ Клеопатры	15	42. Персидское войско	47
14. Храмъ Изиды въ Филе	17	43. Царское ассирійское одѣяніе	48
15. Реставрація храма	18	44. Гробница Кира	49
16. Аллегорическое изображеніе міра	19	45. Развалины Персеполиса	50
17. Египетскій канитель	19	46. Курдистанскій домъ	51
18. Женская одежда	21	47. Библейскіе евреи	52
19. Женская одежда	21	48. Типъ мастерской плотника въ Назаретѣ	53
20. Дамскій туалетъ	22	49. Евреи по египетской стѣнописи	54
21. Уборъ царицы	22	50. Евреи по египетской стѣнописи	55
22. Уборъ царицы	22	ЭЛЛАДА.	
23. Фараонъ и его супруга	23	51. Тезаурость Атрел	60
24. Фараонъ	23	52. Зевсъ Олимпійскій (реставрація).	61
25. Фараонъ въ битвѣ	24	53. Зевсъ	63
26. Судъ надъ мертвымъ (стѣнописъ).	25	54. Гера (прежде приписывавшійся Поликлету).	65
27. Мужъ	26		
28. Мужъ	26		
29. Большой сфинксъ	27		
Заключительная виньетка: Хам- синъ. Вдали пирамиды	28		

рис.	стр.
55. Фавъ (въ Флоренціи)	66
56. Аполлонъ Бельведерскій	67
57. Дорическій ордеръ	69
58. Ионическій ордеръ	69
59. Храмъ въ Пестумѣ	70
60. Аполлонъ Тенейскій	71
61. Акрополь въ Афинѣхъ	72
62. Коринтскій ордеръ	73
63. Кариатиды храма Эрехтея	73
64. Обломки фронтоновъ Паронона	77
65. Горельефы Паронона	78
66. Горельефы Паронона	79
67. Дисковержецъ Мирона	80
68. Венера Медицейская	81
69. Эросъ Праксителя	83
70. Апоксиоменесъ Лизиппа	84
71. Памятникъ Лизикрата	85
72. Лаокоонъ	87
73. Умирающій Галлъ	88
74. Галлы	89
75. Горельефы Пергама	90
76. Горельефы Пергама	91
77. Горельефы Пергама	92—93
78. Бельведерскій торсъ	94
79. Геркулесъ Фарнезскій	95
80. Венера Милосская	96
81. Точильщикъ-сквозъ	97
82. Бойцы	98
83. Хитонъ съ гиматіономъ	100
84. Гиматіонъ	101
85. Складки хитона	102
86. Афинянки по фризу Паронона	103
87. Гречанка съ зонтикомъ	104
88. Женскій хитонъ	105
89. Хитонъ съ дилондомъ	105
90. Праздничный хитонъ гречанки	105
91. Всадникъ-эллипъ	106
92. Греческій воинъ	107
93. Горельефы Пергама (реставрація)	110

РИМЪ.

94. Колонна Траяна	116
95. Колонна Траяна въ наше время	117
96. Мозаика	119
97. Античная живопись. Флора	120
98. Античная живопись. Торговля амурами	121
99. Античная живопись. Голубки	124
100. Възвалъ колесница	125
101. Античная живопись. Вакханки на морекой пантерѣ	128
102. Античная живопись. Триумфъ Галатен	129
103. Домъ въ Помпеѣ (реставрація)	132
104. Домъ въ Помпеѣ (реставрація)	133
105. Термы (реставрація)	136
106. Развалины термъ Каракаллы	137

рис.	стр.
107. Царское одѣяніе	138
108. Тога	138
109. Туссельда	139
110. Мессалина	140
111. Котурны и сандалии	141
112. Всадникъ	142
113. Друзъ въ боевомъ костюмѣ	143
114. Городская стѣна	144
115. Колизей	145
116. Разрѣзъ Колизея	146
117. Храмъ Весты въ Тиволи	147
118. Круглый храмъ Весты	148
119. Арка Константина	149
120. Пантеонъ въ первоначальномъ видѣ	150
121. Пантеонъ въ наше время	151
122. Кладбище въ Помпеѣ	152
123. Эфесъ (реставрація)	153
124. Мавзолей Адриана	154
125. Акведукъ (Водопроводъ)	155
126. Акведукъ	155
127. Трирема	156
128. Гребцы въ триремѣ	156
129. Битва Александра (мозаика Помпеи)	157
130. Ифигенія и Орестъ (живопись Помпеи)	158
131. Античная ваза	159
132. Горельефы. Эскуланъ и Граціи	160

ДРЕВНЕ-ХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО.

133. Мозаика въ раненской церкви	164
134. Катакомбы	165
135. Византика св. Маріи въ Римѣ	168
136. Внутренность церкви Іоанна Латеранскаго	169
137. Св. Аполлинарій въ Равеннѣ	171
138. Гробница Теодориха	172
139. Фрески равенскаго баптистерія	173
140. Живопись катакомбъ. Диогенъ	174
141. Живопись катакомбъ. Добрый пастырь	175
142. Храмъ св. Петра въ Римѣ	176
143. Внутренность того-же храма	177
144. Статуя св. Петра въ Римѣ	179
145. Внутренность св. Софіи въ Константинополѣ	180
146. Св. Маркъ въ Венеціи	181
147. Большой каналъ въ Венеціи	183

САССАНИДЫ.

148. Общій типъ восточныхъ сосудовъ	186
---	-----

АРАБЫ.

149. Эль-Мойзъ въ Каирѣ	190
-----------------------------------	-----

рис.	стр.
150. Капитель изъ Дамьетты . . .	191
151. Капитель изъ Альгамбры . . .	191
152. Капитель изъ Альгамбры . . .	191
153. Внутренность Эль-Мойадт . . .	192
154. Соборъ въ Кордовѣ . . .	193
155. Залъ въ Альказарѣ . . .	194
156. Львиный дворъ въ Альгамбрѣ .	195
157. Альгамбра. Ворота залы судей (рис. Г. Доре) . . .	196
158. Альгамбра. Дверь башни при- цессъ (рис. Г. Доре) . . .	197
159. Кутубскій минаретъ . . .	198
160. Дворецъ въ Дельи . . .	199
161. Храмъ Амрита-Сара . . .	200
162. Дворецъ въ Ульварѣ . . .	201
163. Восточный шлемъ . . .	203
164. Аллея передъ дворцомъ въ Агрѣ . . .	204—205
165. Лампада . . .	207
166. Ворота въ Секундрѣ . . .	208
167. Гробницы въ Удейпурѣ . . .	209
168. Ворота въ Кутабѣ . . .	212—213
169. Мавзолей Голкондскихъ царей .	215
170. Мавзолей Акбера . . .	216

РУСЬ.

171. Никопольскій пазъ . . .	221
172. Нерушимая стѣна, — мозаика въ Кіевѣ . . .	224
173. Св. Софія въ Новгородѣ . . .	225
174. Мирожскій монастырь во Псковѣ .	228
175. Успенскій соборъ во Владимірѣ .	229
176. Палаты Андрея Боголюбскаго .	230
177. Суздальскій соборъ во Владимірѣ .	231
178. Дмитровскій Владимірскій соборъ .	232
179. Фрески Дмитровскаго собора .	233
180. Видъ Москвы въ наше время (съ памятникомъ Пушкину) . . .	236
181. Въездъ въ Китай-Городъ . . .	237
182. Колоколыня Ивана Великаго . . .	238
183. Царь-Колоколъ . . .	239
184. Красная площадь . . .	240
185. Василій Блаженный . . .	241
186. Церковь Грузинской Богоматери .	244
187. Новодѣвичій монастырь . . .	245
188. Воскресенскій монастырь . . .	247
189. Церковь св. Николая у Бولшняго Креста . . .	248
190. Симоновъ монастырь . . .	249
191. Миниатюра XVII вѣка . . .	251
192. Кадило Архангельскаго собора .	252
193. Древне-русское оружіе . . .	253
194. Икона Смоленской Богоматери .	255
195. Двойной тронъ Петра и Іоанна .	256
196. Древнее оружіе . . .	257
197. Шапка Мономаха . . .	258
198. Корона Михаила Феодоровича .	259

рис.	стр.
199. Корона Ивана Алексѣевича . . .	260
200. Корона Петра Алексѣевича . . .	261
201. Заставка изъ рукописнаго псал- тыря . . .	264

АРХИТЕКТУРА ЗАПАДА.

202. Готическая церковь . . .	268
203. Замковая башня . . .	269
204. Замковыя ворота . . .	269
205. Соборъ въ Тулузѣ . . .	269
206. Замокъ д'Анжеръ . . .	270
207. Ангилемскій соборъ . . .	271
208. Соборъ въ Пуатье . . .	271
209. Вестминстерское аббатство . . .	272
210. Idem . . .	272
211. Idem . . .	273
212. Соборъ Парижской Богоматери .	274
213. Внутренность того же собора .	275
214. Наклонная башня въ Пизѣ . . .	276
215. Усыпальница въ Пизѣ . . .	277
216. Сант-Дени . . .	278
217. Надгробный памятникъ Дагоберу .	279
218. Миланскій соборъ . . .	280

ОДЕЖДА XI—XVIII ВѢКОВЪ.

219. Царское облаченіе XI вѣка (Фран- ція) . . .	282
220. Царское облаченіе XII вѣка (Франція) . . .	283
221. Головной уборъ 1420 года . . .	283
222. Рыцарь XIV вѣка . . .	284
223. Соколыники . . .	285
224. Французскій рыцарь XIV вѣка .	286
225. Шлейфъ конца XIV вѣка . . .	286
226. Моды во Франціи XV вѣка . . .	287
227. Рыцарскій костюмъ 1500 года .	287
228. Моды во Франціи XV вѣка . . .	287
229. Германскій костюмъ XV вѣка . .	288
230. Воротникъ 1500 года . . .	289
231. Генрихъ III . . .	289
232. Придворная дама 1520 года . . .	289
233. Головной уборъ XVI вѣка . . .	290
234. Моды 1605 года . . .	290
235. Королева Елизавета . . .	291
236. Герцогъ Брауншвейгскій 1635 г. .	292
237. 1640 . . .	292
238. Костюмы 1630—1640 годовъ . . .	293
239. Костюмы 1630—1640 годовъ . . .	293
240. Уборъ 1640—1645 годовъ . . .	294
241. Мушки 1658 года . . .	294
242. Воротникъ 1642 года . . .	294
243. Людовикъ XIV . . .	295
244. Нидерландскія моды XVII вѣка .	296
245. Французскій костюмъ 1680— 1690 года . . .	297
246. Французскій костюмъ 1675 года .	298

рис.	стр.	рис.	стр.
ИТАЛІЯ.		288. Рафаэль	Мадонна въ креслахъ . 345
247. Виллетта. Лагуны и улица въ Венеціи	301	289. "	Мадонна подъ шатромъ . 346
248. Дворецъ Дожей. Памитникъ Урбино	302	290. "	Мадонна у колодца . 347
249. Венеція. Ріальто	303	291. "	Битва Константина Великаго 348—349
250. Венеція. Дворецъ Дожей и башня св. Марка	303	292. "	Прославленіе Богородицы 350
251. Верроккіо. Статуя Коллеони	304	293. "	Преображеніе 351
252. Дворецъ въ Венеціи	305	294. "	Эскизъ изъ „Пожара“ . 352
253. Дворъ палаццо Веккіо	306	295. "	Сотвореніе свѣта . . 353
254. Джіотто. Св. Бернардъ	307	296. "	Тріумфъ Галатеи . . 353
255. Двери Баптистеріи во Флоренціи	308—309	297. "	Реній съ атрибутами Меркурія 354
256. Липпе. Диспутъ св. Семейства	310	298. "	Меркурій 355
257. Перуджино. Поклоненіе Богородицы	311	299. "	Арабески Ватикана . 356
258. Портретъ Да-Винчи	312	300. "	Арабески Ватикана . 357
259. Эскизъ Да-Винчи	313	301. "	Idem 358
260. Корреджіо. Нерукотворный образъ	314	302. "	Диспутъ богослововъ . 359
261. Корреджіо. Фрески въ Цергамъ	315	303. "	Аѳинская школа . . 360
262. Да-Винчи. Тайный Вечеря . 316—317		304. "	Аттила 361
263. Корреджіо Мадонна	318	305. "	Пожаръ въ Борго . . 362
264. " Св. Іеронимъ	319	306. "	Петръ въ темницѣ . 363
265. Микель-Анджело. Давидъ	320	307. "	Моисей и дочь Фараона 364
266. " " Іеремія	321	308. "	Господь и Іаковъ . . 365
267. " " Спящій Амуръ . 322		309. "	Эскизъ 366
268. " " Фрески Сикст. капеллы	323	310. "	Эскизъ 367
269. " " Страшный Судъ . 324—325		311. "	Морскія чудовища . 368
270. " " Сотвореніе человека	326	312. "	Херувимы 368
271. " " Гробница Медичи	327	313. Д. Романо. Мадонна съ кошкой . 369	
272. " " Скорбящая Богоматерь	328	314. Автографъ Рафаэля	370
273. " " Моисей	329	315. Урбино	371
274. " " Сотвореніе свѣта	330	316. Веронезо. Христосъ на пиръ . 372—373	
275. " " Сотвореніе Евы	331	317. " Магдалина	374
276. Дель-Сартре. Милосердіе	332	318. Тиціано. Діана и Калисто . . . 375	
277. " " Мадонна въ Трибунѣ . 333		319. " Венера съ собачкой . 376	
278. Бартоломео. Снятіе со преста . 334		320. " Даная 377	
279. Урбино	335	321. " La Bella 378	
280. Домъ Рафаэля	336	322. " Любовь земная и не земная 379	
281. Рафаэль. Св. Цицилія	337	323. Ка-д'оре въ Венеціи	379
282. " Его портретъ	338	324. Гвидо-Рени. Св. Себастьянъ . 380—381	
283. " Обрученіе св. Дѣвы	339	325. " Ессе homo (Се человекъ) 381	
284. " Сикстинская Мадонна	340—341	326. " Благовѣщеніе 382	
285. " Св. Семейство	342	327. " Утро 383	
286. Комната гдѣ родился Рафаэль . 343		328. Альбадо. Пляска Амуровъ . . 384	
287. Рафаэль. Св. Семейство	344	329. Гверчино. Ессе homo (Се человекъ) 385	
		330. Карраччи. Тріумфъ Галатеи . . 386	
		НИДЕРЛАНДЫ.	
		331. Ванъ-Дейкъ. Распятіе	391
		332. " Дѣти Карла I.	392
		333. " " Карлъ I.	393
		334. Питеръ-де-Гогъ. Кружевница . 395	
		335. Дюжарденъ. Пастбище . . 396—397	
		336. Рубенсъ. Филиппъ IV	397
		337. Рембрандтъ. Мужской портретъ . 397	

рис.	стр.
338. Вапъ-Дейкъ. Портретъ неизвѣстнаго	397
339. Кюйль. Стадо	397
340. Турборгъ. Письмо	398
341. Доу. Мотальница	399
342. „ Читательница	399
343. Воуверманъ. Стычка	400
344. Метсю. Докторскій визитъ	401
345. Поттеръ. Ферма	403
346. Рубенсъ. Елена Фурманъ. 404—405	
347. Рубенсъ. Дѣти	407
348. Рембрандтъ. Воскрешеніе Лазаря. 408	
349. „ Этюдъ старика	409
350. „ Мать Рембрандта	411
351. Рубенсъ. Коронованіе Маріи Медичи	412—413
352. Тенъеръ (Тепиретъ). Гитаристъ	414

ГЕРМАНІЯ—ИСПАНІЯ—ФРАНЦІЯ.

353. Гольбейнъ. Анна Клеве	418
354. „ Мадонна семейства Мейеръ	419
355. Мүрильо. Зачатіе Богоматери. 420—421	
356. Веласкесъ. Инокентій X.	422
357. Риберъ. Силтіе со креста	423
358. Мүрильо. Садовница	424
359. „ Пищій	425
360. „ Мадонна	426
361. Пуссенъ. Конфирмація	427
362. Жирардонъ. Аполлонъ и Нимфы. 428	
363. „ Гробница Риншелье	429
364. Клодъ Лорренъ. Утро	431
365. Ватто. Дѣти забавы	432
366. Ваттоны. Кающіеся Магдалина. 433	
367. Итальянцы. Венеціанскій карнавалъ	436
368. Давидъ. Смерть Маріата	437
369. Фишеръ. Гробница Зебальда	438
370. Даниекеръ. Аріадна	439
371. Капова. Венера и Адонисъ	440
372. „ Мавзолей Клементя XIII. 441	
373. „ Боецъ	443
374. „ Боецъ	443
375. Челлини. Персей	444
376. Джованни. Меркурій	444
377. Челлини. Кубокъ	445

КОСТЮМЪ XVIII—XIX ВѢКОВЪ.

378. Костюмъ 1730 года	447
379. „ 1740 года	447
380. „ 1740 года	448
381. Марія Антуанета	449
382. Французскій солдатъ 1767 года. 450	
383. Футляръ на прическу	450
384. Придворные Іосифа II.	451

рис.	стр.
385. Бальная прическа XVIII вѣка	451
386. Костюмъ 1790 года	452
387. Incozyable	452
388. Костюмъ 1796 года	452
389. „ 1821 года	453
390. „ 1823 года	453
391. „ 1821 года	453
392. „ 1830 года	454
393. „ 1833—1840 годовъ	454
394. „ 1884 года	455

ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

395. Зима, въ саду Тюльери	460
396. Рона и Сона	460
397. Эпей и Анхизъ	460
398. Делакрыа. Лодка Харона	461
399. Деларошъ. Крошвель	462
400. „ Смерть Гиза	463
401. Мейсонне. Прогрессъ	464
402. „ Драка	465
403. „ Пѣсни	466
404. „ Знаменщикъ	467
405. Корнелиусъ. Апокалипсисъ	468
406. Каульбахъ. Агасферъ (изъ Іерусалимскаго упада)	469
407. Каульбахъ. Сага	470
408. Пилотти. Смерть Цезаря	471
409. Макартъ. Утро	472
410. Мункаччи. Передъ казнью	473
411. Флаксаманъ. Рисунокъ къ Иліадѣ. 474	
412. „ Рисунокъ къ Одиссеѣ. 475	
413. „ Каюл	476
414. Кипусъ. Песня	477
415. Фальконетъ. Памятникъ Петру I. 478	
416. Голландскій домикъ въ Петербургѣ	479
417. Сфинксъ въ Петербургѣ	479
418. Соборъ Исаакіи Далаятскаго	480
419. Внутренній видъ собора Исаакіи	481
420. Храмъ Спасителя	482
421. Внутренній видъ храма Спасителя	483
422. Венеціановъ. Вотъ-те и батюшкинъ обѣдъ!	484
423. Брюлловъ. Дипа	485
424. Ивановъ. Голова Крестителя	488
425. Федотовъ. Этюдъ	490
426. Верещагинъ. На Шинкѣ все спокойно	491
427. Айвазовскій. Дарьяльское ущелье. 492	
428. Семирадскій. Грѣшница	493
429. Антковскій. Іоаннъ Грозный	495
430. Заключительная винетка	496