

П. П. Гнедич

ВСЕМИРНАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

ББК

Текст печатается по изданию: Гнедич П. П. История искусств с древнейших времен. Спб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1885

Гнедич П. П.

Всемирная история искусств. — М.:

Петр Петрович Гнедич (1855—1925) — известный русский драматург, переводчик, историк искусств, двоюродный племянник знаменитого писателя Н. И. Гнедича (по отцу) и родственник А. С. Грибоедова (по матери).

Пьесы П. П. Гнедича «Холопы», «Болотные огни», «Перекасти поле» пользовались большим успехом у зрителя.

Литературно-художественные очерки П. П. Гнедича по истории искусств, публиковавшиеся с 1877 года в «Ниве», составили иллюстрированную книгу «История искусств», которую мы предлагаем в современной редакции; ряд имен, названий воспроизводится по оригиналу.

Эта книга, написанная живо и увлекательно, с привлечением фактического материала и богато иллюстрированная, дает общедоступные знания по истории искусств, включая историю архитектуры, скульптуры, живописи, быта, нравов и одежды всех народов с древнейших времен.

ББК

ISBN

Предисловие

Настоящая книга — это первая попытка дать на русском языке, в живом и сжатом изложении, картину общего хода развития искусств с древнейших времен. Все изданное у нас по этому предмету до сих пор представляет перевод иностранных компиляций, годных более для справок, чем для чтения; издания, хорошо иллюстрированного, наглядно воспроизводящего плоды творчества в сфере образных искусств, у нас не было совершенно. Автор настоящего сочинения старался, обойдя излишние и специальные подробности, держаться возможно более общедоступного изложения. Его труд никоим образом не учебник и тем более не ученое сочинение, — это книга для чтения, пособие при изучении истории искусств.

Автор смеет думать, что предлагаемое издание должно заинтересовать вообще образованное общество, и художников по преимуществу. При прохождении курса истории искусств в Академии художеств внимание учащихся обращается более всего на эпоху классицизма, и с позднейшими стадиями искусства они знакомятся в большинстве случаев по отрывочным журнальным статьям. Предлагаемое сочинение пополнит для них этот ощутимый пробел.

П. П. Гнедич

С.-Петербург 1882—1885 гг.

Доисторическая эпоха. — Свайный период. — Пастушеские племена. — Задачи эстетики

I

Древнейшие из дошедших до нас памятников старины свидетельствуют, что за 5000 лет до нас жили народы, обладавшие высокой степенью культуры и ясным, определенно сложившимся взглядом на искусство. Очевидно, что такая культура не явилась сразу, но имела огромный подготовительный период времени, в течение которого крепла и созревала человеческая мысль. Период этот, когда гений человека вел, в полном смысле слова, борьбу за существование, добываясь путем невероятного труда некоторой жизненной обеспеченности, — период этот известен нам только по раскопкам, по тем остаткам, что мы находим в курганах, на отмелях, в старых пещерах, в обвалах берегов.

При взгляде на эти зачатки цивилизации нас поражает то стремление к эстетической форме, которое не чуждо было первобытному человеку на самых первых ступенях развития.

Человек был так жалок, так бесконечно слаб среди окружающей его гигантской фауны. Мاستодонты, динотерии, колоссальные олени, тигры, плавающие ящерицы грозили ему на воде и на суше. У него не было никакого оружия, кроме суковатой палки с обожженным в огне концом. Но уже и эта палка несколько отличала его от прочих, одаренных инстинктом животных: он знал огонь, он хранил его. Он видел, как дуб загорается от удара молнии, как лава течет по склонам вулкана и воспламеняет дерево. Он унес этот огонь и поддерживал его между камней. До этого еще никто на земле не додумался.

Человек видел, как бобры-великаны устраивали посреди речки селение и соединяли его плотиной с берегом. Хитрое подпирание домика сваями давало особенную прочность постройке. И вот появляются подобные же свайные человеческие деревни, застраиваются маленькими поселками, где живут семьи и роды, где постоянно поддерживается огонь, процветают те несложные мастерства, без которых немыслим самый незатейливый домашний обиход. Острые зубы и клыки, насаженные на палки, оберегают в крайнем случае от нападения неприятелей. Необходимость защиты от разных невзгод, так называемая борьба за существование, создает примитивное оружие и постройки.

А бороться было с чем. Девственные тропические леса, покрывавшие в то время Европу, держали в страхе его обитателей. Мохнатому мамонту одного взмаху хоботом достаточно было, чтобы не только убить любого силача, но и разметать в прах его убогое жилище. На том месте, где теперь стоит Париж, среди лиан, гроздьев винограда и переплетенной прозрачной сетки плюща, гнездились огромные змеи, извиваясь на сучьях стотридцатиаршинного дерева *sequivia gigantea*. Дикие лошади паслись по тучным пастбищам теперешней Германии. Ко всему присматривался человек, все это его поражало, он запоминал эти образы, носил их в себе, часто даже боготворил их, и когда ему под руку попадался мало-мальски подходящий материал, он воссоздавал их изображения, грубо, по-детски, но самобытно, быть может, с сильнейшим порывом вдохновения, чем творят нынешние художники свои произведения.

При раскопках мы нередко встречаем выцарапанные на слоновой кости изображения головы носорога, оленя, коня и даже головы целого мамонта. Какой-то дикой таинственной силой дышат эти рисунки, и во всяком случае, талантом несомненным.

По прилагаемому рисунку можно судить, насколько правилен и удачен очерк допотопного слона, переданный неведомым художником. Он несравненно выше позднейших египетских и ассирийских рисунков: он, бесспорно, лишен всякой условности и педантизма.

Едва человек обеспечил себя хотя немного, едва он мало-мальски чувствует себя безопасным — взгляд его ищет красоты. Его поражают яркие цвета красок, — он расписывает себе тело всевозможными колерами, натирает его жиром, обвешивает

нанизанными на шнурок ожерельями из ягод, фруктовых косточек, костей и корней, даже просверливает себе кожу для закрепления украшений. Густые сети лиан учат его плести себе койки для ночлега, и он плетет первобытный гамак, уравнивая стороны и концы, заботясь о красоте и симметрии. Упругие ветви наталкивают его на мысль о луке. Трением одного куска дерева о другой добывается искра. И, наряду с этими необходимыми, необычайной важности открытиями, он заботится о пляске, ритмических движениях, пучках красивых перьев на голове и тщательной росписи своей физиономии.

Море выбрасывает гладко обточенные прибоем камни. Разбив их на части, прибрежный житель получает почти готовый наконечник оружия. Острый край раковины служит ему ножом. Морская трава дает превосходные веревки, рыбы кости — иглы, а древесная смола — клей. Всем этим пользуются люди, давая всему возможно более правильную, отвечающую назначению форму.

Как в первые два года жизни ребенок приобретает такую массу познаний, что с ней едва ли сравнится все его знание последующих лет, так и первобытный человек, на своих низших стадиях развития, делает массу таких величайших открытий, с которыми едва ли могут тягаться все позднейшие его открытия и изобретения, хотя бы они и носили на себе громкие имена их авторов: Ньютона, Уайта, Эдисона. Важна инициатива, импульс в каждом деле: дан толчок — движение будет.

Какова же была жизнь в эти отдаленные от нас эпохи? Можем ли мы себе представить человека, лишенного всех условий современной цивилизации? Чтобы разрешить этот вопрос, бросим взгляд на современных дикарей — ну хотя бы на австралийцев.

Океанийцы живут в пещерах или в примитивных шалашиках. Они натерты вонючим жиром, волосы вечно растрепанные, свалывшиеся. Некоторые племена *не нуждаются в огне*: едят сырым червей, пауков и гусениц, только при случае рыбу или дичь.

Ужасным трудом, с помощью трения, добывается у северных племен огонь и поддерживается до первого дождя, южные племена считают это роскошью. Одежда их заключается в простом *куске коры*, кое-как прикрепленном вокруг бедер. Они выходят на поиски пищи, только когда голодны. Язык их беден до того, что отвлеченных понятий на нем не существует. Названия видимых предметов: дерево, лодка, камень и пр. — у них есть, но понятий: добродетель, слава, ум — у них не имеется. Представления о прошедшем и будущем им не доступны. Счета дальше десяти у них нет. Бога у них нет, есть только смутное понятие о дьяволе, злой силе, которой надо страшиться. Они, не стесняясь, едят своих детей, родителей, родственников.

Картина ужасная! Это низшая ступень человеческого развития. Но если внимательно рассмотреть изображения этих несчастных представителей человеческого рода, нас поразит одно явление: ясное стремление в них к красоте и изяществу (конечно, своеобразному). Их грязная копна волос *украшена* улитками, костями и комками глины. Это отвратительно в натуре, но симметрично и не лишено известной грации на портрете. Лица их расписаны чрезвычайно симметрично, даже в оборванных ушах (у каннибалов Винуа Леву) соблюдается равномерная правильность лохмотьев кожи. У иных каледонцев прическа настолько сложна, что сделала бы честь любому куаферу. На ногах и руках у них браслеты, на шее ожерелья, в носу кольца и палки. Словом, чувство гармонии говорит в нем, в первобытном человеке, ранее всех других чувств и знаний.

Было бы излишне вдаваться в подробности, была ли когда-нибудь па заселена подобными племенами, или пришельцы из Азии, заселившие ее, обладали значительной степенью культуры. Наконец, вопрос о том, *когда* именно наши предки находились на первобытной ступени развития, — ли разрешим, хотя доисторическая археология имеет теперь много последователей и научная литература каждый год обогащает новым материалом.

Идти точным изысканиям в глубь неведомых веков — небезопасно; но гипотезы современных ученых утверждают, что ледниковый период, продолжавшийся около ста тысяч лет, получил уже до известной степени культурного человека из предыдущего периода. За последнее время даже возник вопрос о существовании человека в конце

третичного периода. Самые добросовестные вычисления заставляют предполагать, что появление человека в Европе произошло за *полмиллиона* лет до нашей эры¹.

¹ Мортилье, Буржуа, Карл Рибейро.

Мы не знаем, когда «ударил час умственного пробуждения человечества» и разум одержал победу над чувственностью. Мы знаем только, что протекло бесконечное количество веков, в течение которых родилось и умерло бесконечное количество людей, быть может, умных, богато одаренных, красивых, обладавших колоссальными способностями, но о которых до нас не дошло никакого намека, которые канули в вечность бесследно, как те облака, что носились в то время над землей. Они, быть может, совершили свое: вложили свою лепту в сокровищницу знаний и усовершенствований и пропали навсегда, уступив место новым поколениям.

Каменный период, то есть период, когда оружие изготовлялось человеком из камня, сменился периодом бронзовым и железным. Степень развития нации и окружающие условия влияли, конечно, на быстроту переходов и одного в другой. С одной стороны, нас отделяет от каменного периода 5 тысяч лет, с другой — каменный период тянулся у некоторых народов до нашего времени².

² Крашенинников, посетивший в прошлом столетии Камчатку, рассказывает, что камчадалам металлы неизвестны и все необходимое делается из кости и горного дымчатого хрусталя.

Определенный, вполне точный период жизни доисторического европейца — это эпоха свайных построек. Всем известна случайность открытия этих водных селений. В 1854 году вода в Цюрихском озере спала и обнаружила ряды свай с озерным наносом песка и ила. Тщательные исследования показали, что это остатки былых построек. Действительно, под илом оказалась масса каменного оружия и утвари. Очевидно было, что свайная деревня погибла от пожара и вещи, попав горящими в воду, обуглились и тем спаслись от гниения. Таким образом, найдены были жилища, о которых говорит Геродот в пятой книге своей истории, и сообщение его оказалось правдивым и на этот раз.

Свайные постройки занимали иногда обширную площадь: на одном озере нашли остатки деревни в 35 тысяч свай. Это были простые плетеные и дощатые хижины с подъемным люком, через который спускались вниз к лодке. Лодка — выдолбленный челнок — служила, вероятно, и для рыбной ловли, и для сообщения с берегом. Впрочем, Геродот уверяет, что в иных озерах было столько рыбы, что опущенная на веревке корзина моментально ею наполнялась. Сообщение с берегом совершалось с помощью мостов, которые иногда заменялись подводной плотиной, на тот случай, чтобы непрошенный тигр не явился в селение. По берегам и в долинах были поля, засеваемые пшеницей и ячменем; зерна раздроблялись между двух грубых жерновов, и получалась мука, очень грубо молотая, из которой пеклись небольшие хлебцы на раскаленных камнях. Лен и конопля служили для плетения одежд (ткацкий станок был, конечно, еще неизвестен). В кладовых встречаются сушеные груши, яблоки, орехи и вишни. Коровы, козы, овцы, свиньи и неизменная собака — составляют домашний скот первобытного человека.

Свайные постройки не есть исключительное явление, присущее какому-нибудь одному племени. Остатки их находятся и в Германии, и в Шотландии, и в Ирландии, и в Остзейском крае, и на Кавказе. Несомненно, что огромная масса народов, наводнившая Европу, имела одни общие архитектурные элементы, воспринятые непосредственно от суровой необходимости. О каком-либо стиле говорить еще невозможно — это просто была база, основание дальнейшему развитию устройства человеческих жилищ.

* * *

В иные условия были поставлены кочевые племена, которые, довольствуясь легкой переносной палаткой, бродили со своими стадами с места на место. Бесконечные равнины Дальнего Севера и Центральной Азии выработали совершенно своеобразную расу людей, для которой кочеванье вошло в плоть и кровь, оседлая жизнь была в тягость. Таковы самоеды, арабы-номады, пожалуй, даже цыгане. Патриархальный быт кочующих пастушеских племен, описанный так живо в Библии, сохранился и до сих пор во всей своей простоте. Несомненно, что задолго до патриархов, за многие тысячи лет, кочевники точно так же бродили по равнинам, выискивая пастбища. Нынешние бедуины — живые представители забытой пастушеской жизни — те же грозные библейские воинственные измаильтяне.

Бродя из края в край, заботясь только о стадах, довольствуясь не только заколотым бараном, но порой горстью фиников, сорванных с первой попавшейся пальмы, араб, конечно, не может думать о посевах. Более того, он питает антипатию к земледелию и ремеслам. Кое-как обработанная шкура вполне заменяет ему льняные и шелковые ткани, на которые он смотрит с презрением. Оружие, кольца, украшения он выменивает или покупает у соседей и проезжающих караванов, да и то украшения он предоставляет женщинам, а себе позволяет носить только наборные пояса.

Первобытным орудием обитателя пустыни был тот же лук, который сохранился как неизбежная необходимость до эпохи Возрождения, то есть до времени изобретения пороха. «Измаил вырос и поселился на возвышенности, и стал стрелком из лука», — говорит Библия¹. Мечи и копья тоже были им не нужны; знаком был им и яд, которым намазывали боевое оружие. Суровая, возросшая в пустыне натура, всю жизнь проводящая в набегах и схватках, казалось бы, по всему, должна быть чужда всякой идее изящного. А между тем бедуин, считая недостойным мужчины обвешивать себя всякой дрянью, любит, чтобы женщина была хорошо, красиво одета. Чем богаче муж, тем щеголеватее жена. Тут уж нет и в помине диких замашек океанийцев, которые накидываются на невесту с такой силой, что когда приводят ее в свое логовище, то руки у нее оказываются вывихнутыми, а ребра сломанными². Тонкое, благородное спокойное сватовство составляет особо характерную черту древних патриархов. Стоит вспомнить идиллическую картину сватовства Ревекки, когда управляющий Авраама явился с подарками к ее родственникам³. В числе подарков была золотая серьга, весом в полсикля, и два запястья. Эта серьга, конечно, предназначалась для носа — такие серьги до сих пор носят бедуинки, — и да не смущает художников такая подробность туалета красавицы Ревекки. Бедуинки не прочь от раскраски лица, по мнению их мужей, они выигрывают этим в красоте, следовательно, опять-таки стремление к прекрасному живо в них.

¹ Книга Бытия, XXI, ст. 20, пер. Мандельштама.

² У океанийцев брачный обряд заключается в том, что несколько человек бросаются на девушку и каждый тащит ее к себе. Пересиливший остальных берет несчастную себе в жены.

³ Книга Бытия, XXIV, 1—47.

Бедуины живут, как и прежде жили, в простой палатке, сложенной из жердей, обтянутой полосатой покрывкой. Большие шатры богатых владельцев стад представляют обширное помещение, разделенное перегородками на отдельные небольшие закоулки, имеющие каждый свое назначение: для женщин, воинов, рабов, мелкого скота. Должно быть, по таким отделениям ходил Лаван, отыскивая похищенных Рахилью идолов (Бытие, XXXI, 33). Иногда, быть может, скот помещался отдельно — Иаков в Суккофе «для скота своего сделал шалаши» (Бытие, XXXIV, 17).

Ни в остатках свайных построек, ни в Пятикнижии Моисея мы не находим указаний, чтобы лошадь была домашним животным. Вероятно, нелегко было человеку подчинить ее. В Аравии верблюды и ослы вполне заменяли лошадь; на верблюдах даже выезжали в бой, по свидетельству Диодора. Правду говоря, на пустынном просторе аравийских степей верблюд, корабль пустыни, более пригоден, чем лучший конь. Забота об украшениях

сбруи (которая, в сущности, оставалась до сего дня такой же, какой мы ее видим на ассирийских барельефах) простиралась у аравитян до того, что на шею верблюдов налагали золотые цепи (см. книгу Судей Израильских, VIII гл., конец стиха 26).

Страсть к блестящим украшениям, безделушкам, свойственная женщинам, детям и дикарям, в сущности, не чужда и мужчине, но он старается ее заглушить в себе, считая это недостойным его. Это та же врожденная страсть к изящному, выразившаяся в примитивной форме. Красота, пропорция есть известный гармонический, чисто математического характера закон, от которого живому существу невозможно отделаться, до того понимание его инстинктивно. Он не чужд и животным, даже птицам, например, «беседковой», которая убирает себе гнездо исключительно блестящими предметами, или тем породам, где самцы стараются привлечь на свою сторону подруг яркой окраской перьев.

II

Но прежде чем приступить к систематическому изложению постепенного хода развития истории искусств, мы должны сделать небольшое отступление: сказать два слова о задачах эстетики.

Определение идеала, идеала чего бы то ни было, выясняется только рядом практических выводов. Житейский опыт стариков, переданный новому поколению, совершенствуется им и в свою очередь передается позднейшим потомкам для дальнейшего совершенствования. С помощью такой традиции (последовательной преемственности) идея идет вперед, прогрессирует, стремясь подойти возможно ближе к истине, к идеалу. Ряд разнообразных фазисов, по которым идет человечество, достигая данный идеал, называется историей. История может быть политическая, если идеал ее — государственное благоустройство; история философии — постепенное достижение идеала высшего самопознания; история искусства — прогрессивное стремление к идеалу прекрасного и изящного. Проследить постепенный ход развития этой идеи и есть задача предлагаемого сочинения.

Мы прошли огромное число стадий в деле искусства, и на пройденном пути яркими звездами блещут имена великих творцов: Фидия, Праксителя, Рембрандта, Рафаэля, Микеланджело, Леонардо да Винчи. У нас есть «Венера Милосская», фронтоны Парфенона, «Сикстинская мадонна», «Моисей», «Тайная вечеря» — все это высочайшие художественные образцы, воплощение высших идей и понятий, лучшая духовная сторона национальностей, колоссальные создания колоссальных людей, носителей одного из самых священных чувств, вложенных в человека, — чувства прекрасного. Их создатели были люди, чутко понявшие закон гармонии красоты и идеальной правды.

Человек прикован к земле; он не может создать никакого чисто вымышленного им образа, в деталях этот образ все-таки будет напоминать тот или другой земной оригинал и вдобавок будет бессмыслен, не будет иметь своего *raison d'être*. Природа заключила кругозор человека в такую скорлупу, из которой ему никогда не выбраться. Только повседневный опыт может служить учителем писателю, актеру, живописцу, малейшее отклонение в сторону — и мы прямо говорим романисту: «Характер не выдержан, утрирован, так люди не мыслят, не говорят», мы говорим художнику: «Такого неба в натуре нет, вы не понимаете воздушной перспективы». Кроме природы, у артиста нет другого учителя.

Но вместе с тем наше слабое, бедное, сравнительно с этой природой, искусство создает дивные вещи: дивной красоты «Сикстинской мадонны» не было никогда в натуре; мелодия Бетховена не могла сложиться в шепоте тростников и в шелесте ветра, пергамский торс Гермеса едва ли существовал на земле. Никто никогда не говорил так, как говорит Фауст у Гете, Дон-Жуан у Пушкина, а кто же станет утверждать, что это не есть высочайшие проблески человеческого гения?

Стенографический отчет любого судебного процесса, фотографический портрет с отсутствием ретуши — вот точные протоколы натуры, совершенно близко к ней

подошедшие. А между тем кто же сравнит фотографию с портретом масляными красками от руки или судебную хронику со сценой на суде в шекспировском *Шейлоке*? Где же граница натуры, где та черта, перешагнув которую искусство сходит со своего пьедестала и обращается в протокол?..

Каждая вещь, каждое существо, каждый предмет имеет свою собственность, свой характер, свое самостоятельное «я», присущее только именно этому предмету. Это и есть сущность, мотив его существования. Уловить эту сущность — двумя-тремя штрихами выразить ее, схватить характер вещи — вот задача искусства. Представим себе такого рода пример. Двое спорят. Стенограф тщательно запишет каждое их слово; романист схватит на лету, изложит самую суть спора, его ядро, его характерные части. Изображение в последнем случае не только не потеряет, но выиграет: все ненужные, случайные подробности отброшены, расплывчатые длинноты уничтожены, осталось только то, что имеет прямое, непосредственное отношение к делу. Фотография никогда не передаст всей прелести выразительного лица: она улавливает известный момент — следовательно, случайное выражение оригинала. Портретист, напротив того, старается уловить общее, наиболее присущее натуре выражение, старается отразить в портрете характер.

Задача художественного произведения — уловить характерную сторону предмета, опустив все случайные отклонения от основного характера. Отсутствие в художественном произведении этих отклонений и возвышает искусство над натурой: идея в них является яснее и полнее, чем в природе.

* * *

Музыкальный звук есть непрерывный ряд воздушных колебаний одинаковой скорости. Прогрессивная скорость колебаний звуков дает нам чисто математическое отношение музыкальной шкалы. Эта математичность отношений и составляет ту прелесть ритма, которая чарует нас в мелодии и гармонии. Тот закон цифр, который поражает нас красотой общего в архитектурном сооружении, давая ряд правильных математических пропорций, — тот же закон составляет сущность музыки, и математичность звука изображается нотными крючками, расположенными на известном расстоянии. В нашем слуховом аппарате, назначенном для восприятия шума, есть органы, воспринимающие членораздельные звуки, и развитие органов этих, конечно, прямо зависит не только от природы, но и от степени практической подготовки. То же можно сказать и о глазе.

Глаз, в сущности, назначен для восприятия света различных степеней напряженности; но, совершенствуясь и прогрессируя, он становится чувствительным и к чисто цветовым ощущениям. Впечатление цвета есть результат известного количества колебаний частиц эфира, причем шкала спектра, подобно шкале музыкальной, имеет восходящую и нисходящую скорость колебаний. В глазу есть не только аппараты для световых ощущений (палочки), но и для цветовых (колбочки), ненормальность последних влечет за собою *дальтонизм* (нечувствительность к известным цветам). Цветовые ощущения у диких несравненно слабее, чем у интеллекта. Есть основание полагать, что наши предки не были способны различать то количество цветов, которое различаем мы; несомненно, что и мы различаем далеко не все части спектра, как это и подтверждает фотография, дающая выше фиолетового еще деления. Но несомненно и то, что глаз прогрессирует и наступит время, когда чувствительность его разовьется до значительного максимума. Каждый художник знает, до чего совершенствуется глаз при работе с натуры. Тона, которые прежде были неуловимы, становятся совершенно ясными; самостоятельность каждой краски в смешанных тонах выступает как нельзя более определенно. Словом, живописцы *видят* несравненно больше, чем толпа, воспринимая свободно самые тончайшие переливы нюансов. Умение *видеть* нередко составляет порок или достоинство целых наций: приземистость, коренастость ассирийских фигур, геометричная сухость египетских, стройная гармония греческих указывают не на отличительные черты физиологического строения племени, а на способ *смотреть*, выработанный в нации совокупностью множества условий.

Музыкальная гармония — как результат колебаний воздуха в известной математической пропорции — действует на наши нервы самым благоприятным образом. Отступление от этой пропорции влечет за собой какофонию, которая может раздражать ухо до нестерпимого нервного расстройства. Почти такое же впечатление могут произвести ощущения цветовые. Попробуйте обить кабинет ярко-оранжевыми обоями и обставить ярко-красной мебелью: такое сочетание сведет с ума человека, выживет его из комнаты. И тут, как и в музыкальной шкале, надо подбирать для аккорда определенные пропорции. Если соответственно семи нотам мы расположим семь цветов спектра и будем проверять музыкальными аккордами цветовые сочетания, то получим небезынтересный эквивалент: гармоничное сочетание в одном случае будет гармонично и в другом. Солидный колорит старых мастеров с их глубоко обдумантыми цветовыми пятнами дает полный, могучий аккорд¹.

¹ Французы, ярые поклонники колорита, говорят про Карольюса Дюран: «Он кладет изображение на музыку». Действительно, у него порою краски поют, — гармония их напоминает лирическое стихотворение.

Французы, ярые поклонники колорита, говорят про Карольюса Дюран: «Он кладет изображение на музыку». Действительно, у него порою краски поют, — гармония их напоминает лирическое стихотворение.

Итак, с внешней стороны искусство подчинено тому же вековечному математическому закону, который составляет сущность закона тяготения и правит миром. Отдельные побочные условия заставляют его более или менее уклоняться с прямого пути, но искание строго определенных идеалов ясно видно даже в примитивных памятниках зодчества, в пирамидах. С поразительной ясностью оно определилось в новейшие времена и имеет обширное поле развития для грядущих поколений...

Глава первая

ЕГИПЕТ

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

I

В северо-восточном углу Африки, между песчаным морем Сахары и узкой полосой Красного моря, тянется цветущая долина Нила. Нил создал эту страну: он оживил бесплодную каменистую пустыню, нанеся на берега плодотворный ил, превратил ее в сплошной сад, ежегодно орошаемый его разливом. Каменистая гряда гор защитила страну от песчаных заносов с запада, а влажный воздух и дивная почва, на которой растительность достигла изумительной силы, сделали то, что с незапамятных времен глубокой древности здесь осели прикочевывавшие с востока народы и основали прочное, оригинальное государство, с таким специальным, исключительным мировоззрением, что надолго обратили долину Нила в какую-то загадочную, мифическую страну. Религия, архитектура, пластика, живопись — все это развилось здесь в такие самобытные формы, и притом на таких прочных основаниях, что послужило базисом не только малоазиатскому, но и европейскому искусству.

Загадочная дымка, окутывавшая сорок веков Египет, слетела только в очень недавнее сравнительно время, когда появилось в печати великолепное издание Champollion pere «Description de l’Egypte» — этот знаменитый плод египетской экспедиции генерала Бонапарта. Говоря поэтическим слогом профессора Бругша, «Богиня нильской долины,

пробужденная громом своего глубокого тысячелетнего сна». Занавес пал — и пресловутая страна древней мудрости предстала перед нами в настоящем свете.

Еще некогда Геродот, «*pater historiae*», объезжая берега Средиземного моря и руководимый жрецами, с изумлением останавливал свои взгляды на колоссальных пирамидах и обелисках, на непонятной сети иероглифических крючков, сплошь покрывшей стены и колонны зданий. Когда Рим пришел во времена цезаризма в непосредственное соприкосновение с Египтом, мнение о таинственности его, по-видимому, укрепилось еще сильнее. Дело в том, что, не став на точку египетского мирозерцания, нельзя понять и уяснить себе аллегорические изображения и постройки долины Нила. Теперь же, когда, благодаря счастливой находке Розеттского камня с надписями на трех языках, в том числе и на египетском, и переводу Евангелия на контский язык греческими буквами, найден ключ к иероглифическому начертанию, Египет со всей тяжеловесностью и ловкостью своих понятий явился перед нами.

Искусство Египта — древнейшее, о котором мы имеем исторические сведения. Сведения наши доходят до третьего тысячелетия до Р. Х., и эта эпоха застаёт уже египтян на высоте политического благоустройства и блестящего быторазвития. С течением времени их искусство, постепенно оформляясь, дало наконец такие законченные сильные образцы, что они стали каноном, который воспроизводился потом без всякой существенной перемены в течение тысячелетий.

Египтяне были пришельцы из Азии. Это было одно из тех семитических племен, которые одновременно с арийцами двигались из Центральной Азии¹, расплзаясь по Европе, Африке, через Гималаи к югу, на север за Черное море. На берегах Нила случилось то же, что и всюду в других странах: пришельцы поработили туземцев и сами ассимилировались с ними. Семиты смешались с эфиопами и дали новую расу, сплоченную традициями настолько плотно, что впоследствии никакой чужеземный элемент не мог повлиять на чистоту их крови. Они сумели изолироваться и от поработанных иудеев, и от победителей греков. Даже реформы Псаметиха не поколебали раз установленного принципа. Путешественник, странствующий теперь в стране пирамид, не без удивления заметит, что тип египтянок, с математической точностью воспроизведенный в старой стенописи, сохранился и до сих пор среди местного населения, а подобную чистоту породы мы можем заметить разве только среди евреев.

¹ Как известно, долгое время принято было считать Азию колыбелью человечества — «народовержающим вулканом». Исследования ученых (1883 г.) склоняются в пользу арктических стран. Именно их считают за центр распространения человечества. Известно, что арктический пояс обладал некогда тропической растительностью. Возможно, что при постепенном понижении температуры человеческие племена двинулись к югу — одна часть в одно полушарие, другая в противоположное. Отсюда делается понятной общность форм ископаемых видов в Америке и Европе.

Нил создал страну. Но, создав ее, он же создал и египетскую мудрость. Могучее влияние священной реки сказалось всюду: и в науке, и в архитектуре, и в пластике, в самом складе ума, понятий, во взглядах на природу. Повторился неизменный закон, повторявшийся всюду: искусство не явилось чем-то случайным, наносным, — оно резюмировало народный дух, который в свой черед был только продукт местности.

Весной в старой Эфиопии выпадают сильные ливни, поднимая воду в Ниле. Постепенно от истока к устью воды начинают вздвигаться все больше и больше, пока наконец он, переполненный, не выступит из берегов и не затопит всю страну, оставляя по себе благословенную почву для посева. И час разлива — праздник для Египта: он жжет потешные огни, зажигает иллюминацию на лодках, праздная *ночь капли*, переполнившей русло. Если же этой капли не падет — горе и голод ожидают страну. Сухую почву окончательно выжжет солнце, ее производительная сила иссякнет — и райская долина обратится в пустыню. Неразлившийся Нил — смерть Египта. Удивительно ли, что местный житель боготворит реку, зовет ее «благословением, изобилием, отцом страны»?..

Итак, египтянин знает, что каждый год его жилище будет окружено в известное время водой. Отсюда прямое следствие — прочность, монументальность каждой постройки, особенно общественной. Деревянные, наскоро сколоченные домики немыслимы, их умчит разлив. Стена должна смело противостоять волнам и потому в большинстве случаев делается для большего сопротивления наклонной. Затем является следующая прямая необходимость: отводный канал, предохраняющий до известной степени постройки. Следовательно, наряду с архитекторами должны явиться техники-инженеры. Бок о бок с канализацией идет землемерие: для правильного раздела участков земли требуются выработанные, установленные приемы для разграничения частной собственности. Является землемерие.

Но этого мало. Стране надо знать точное время разлива священной реки. Устанавливается календарь — это первое дитя астрономии. Астрономия ставится на высочайшую ступень знания. Целая каста отдается всецело ее изучению, и Нил создает науку. Каста, окруженная ореолом мудрости, служит предметом почтения и уважения демоса и, как всегда бывает в таких случаях, делается представителем религиозного культа — жрецами.

Но влияние Нила пошло еще далее и установило точное разграничение сословий. Если Рим мог иметь цинциннатов и в Греции жрец являться воином, то Египет, напротив того, должен был возможно строго регулировать сословия.

Мы не можем себе представить на берегах Нила всесословную воинскую повинность; поселянин, отзываемый во время нашествия неприятелей в действующую армию, подвергает опасности весь округ: неисправная плотина может быть ужасным бедствием при разливе. Поэтому невольно демос разбился на две строго замкнутые касты: воинов и земледельцев. Для уравнивания государственного строя переход из каст запрещался под угрозой смертной казни, что делается понятным, если взять в расчет общность дела египтян.

Нас поражают в муравейнике и пчельнике коммунальные цели особей. Египет был тот же пчельник с целой градацией подчинения, с иерархией, механически регулировавшей раз заведенный порядок. Главная сила Египта была слепое поклонение традиции.

II

Математичность во всех действиях египтян создала искусство, строго формулированное узкими рамками издревле выработанных принципов. Смелой, живой, игривой фантазии творчества здесь нечего и искать. Но зато какой могучей самобытностью веет от всего, что дошло до нас, скажем более — каким колоссальным художественным талантом! Как эллинское искусство всегда задавалось идеей выразить движение или душевную эмоцию, так, напротив того, искусство Египта стремилось к выражению абсолютного покоя. Страна, где во время пиров носили гроб с изображением мертвеца, где величайшие здания — пирамиды — были не более как гигантские склепы над прахом царей, где каждый готовился вечным мирозерцанием к смерти, — в такой стране именно и должно было развиться идеальное воплощение созерцательного покоя. Нас до сих пор поражает величаяя недвижность поз их статуй и строгое спокойствие архитектурных линий. Всякое движение в статуе и барельефной стенописи у них неловко и связано, условно донельзя тенденциозно. Пестрая роспись стен имеет столь же условный колорит, как и рисунок. Аллегоризм всюду давит свободу творчества, заставляет художников порой прибегать к чудовищно диким изображениям, с которыми они справляются только благодаря таланту.

Древнейшие памятники, дошедшие до нас, — это остатки гробниц близ Каира, на левом берегу Нила, где некогда находился столичный город Мемфис. Но это не только древнейшие — это величайшие памятники человечества. Известно, что только башни Кельнского собора превосходят высотой пирамиду Хуфу, остальные здания мира, и даже римский собор апостола Павла, свободно помещаются в ее середине. Пирамиды эти стоят

на каменном плоскогорье и разбросаны верст на тридцать. Большинство из них разрушено, но некоторые еще сохранились и представляют глубочайший интерес.

Что послужило прототипом пирамиды — простейшая ли неорганическая форма кристаллов, традиционный могильный курган, получивший более правильную стереометрическую форму, или, наконец, кочевая, походная конусообразная палатка. Быть может, и могильный курган, и кочевая палатка — оба оказывали свое давление на структурные способности египтян. Но несомненно, что при мрачном воззрении на человека как на гостя в здешней, земной жизни и как на вечного хозяина на кладбище египтяне придавали внутренней отделке склепов вид обыкновенных, обитаемых жилищ. Идея вечного обиталища достигла своей цели, насколько это возможно для бранных рук человека: они простояли сорок веков и много веков простоят еще.

Пирамиды строились частью из громадных глыб гранита, частью из кирпича, сделанного из нильского ила, причем стороны пирамид ориентировались прямо против четырех стран света. Они шли вверх уступами, которые впоследствии заполнялись трехсторонними призмами из полированного гранита или даже из мрамора. Таким образом, пирамида оказывалась как бы в чехле. Работа над подобными сооружениями невероятно сложна. Довольно сказать, что сотни тысяч людей много лет работали над сооружением откоса для поднятия тяжестей на каменную гряду террасы. Постройки такие мыслимы только при огромном количестве рабов, не принятых в строго урегулированные касты.

Центр, сосредоточие пирамиды, цель ее постройки — царский склеп. Туда ведет снаружи узкий, неудобный ход, конечно заложенный после погребения царя. И ход и склеп покрыты выступающими друг над другом или стропильно наклоненными друг к другу камнями. Сбоку пирамиды лепится храмовидное святилище, предназначенное для культа усопшего. И пирамида, и храм оцеплялись оградами, развалины которых до нас дошли в таком виде, что ничего положительного сказать о них не можем.

Вокруг пирамид разбросано много частных гробниц в виде прямоугольных масс с маленькими пристройками храмиков. Гробницы эти едва ли могут быть названы усеченными пирамидами, так как уклон их стенок слишком незначителен для этого. Они интересны для нас именно потому, что представляют мотив перехода от форм деревянных к каменным.

Выше было замечено, что человек не может *придумать* никакой формы, не имея перед собой модели. Он может сочетать 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 в течение многих веков, на новый (конечно, более удобный), он обращается к технике, ему знакомой, и обрабатывает этот материал, сообразуясь не с его качествами, а с установившейся выработкой. Мы увидим ниже, как в Греции при переходе с бронзы на мрамор ваятели не могли отделаться от бронзовой техники. То же было и в каменных архитектурных деталях Египта: они представляют точную копию с тех обязательных деталей деревянных построек, которые были присущи первичным жилищам.

Так как жилище мертвого строилось по образцу жилого дома, то каждый саркофаг представляет нам, так сказать, модель египетского зодчества. Каждая гробница окаймлена по углам и сверху круглой жердью, увитой ремнями. Над верхней горизонтальной жердью возвышается гусек, заканчивающийся плоской кровлей: в одном случае крышкой гроба, в другом — домовой крышей. Эти жерди, увитые ремнями, представляют слепое подражание остова первичных жилищ, для постановки которых втыкались в землю, наклонно внутрь, жерди связывались наверху венцом из таких же жердей, а к ним притягивались тесьмами ковры или шкуры. Впоследствии каменная деталь оформилась, приняла более родственные ей формы, и ее первичное значение стало туманным. Но как бы то ни было, в XIX веке нашлась возможность восстановить способ возникновения каменных деталей и объяснить их происхождение непосредственным путем традиции.

Превосходный образчик постройки небольших частных жилищ дошел до нас в модели, найденной в одной из гробниц «Стовратых Фив». Модель эта очень невелика: всего 17

двухметровой длины и 21 вышины, но чрезвычайно напоминает те постройки арабов-феллахов, которыми переполнена нильская долина, дверь пробита в стене, окружающей жилище, и притом высоко от земли, вероятно, из-за летних разливов. Через эту дверь посетитель попадает на открытый двор, а со двора — по ступеням на открытую галерею. Собственно обиталище расположено под этой галереей. Нигде на памятниках не встречается зданий более чем в два этажа, но греческие и арабские писатели утверждают, что уже в самые отдаленные эпохи египтяне практиковали постройку четырех- и пятиэтажных домов, что весьма возможно ввиду скученного населения страны.

Отличительным, характерным признаком египетского жилого дома была башня, где обыкновенно устраивалась опочивальня. Спать в нижнем ярусе домов в Египте нет никакой возможности: масса комаров, роями кружась над землею, делают немислимым отдохновение на открытом воздухе, а спать в закрытом помещении невозможно ввиду климата. Для дневного жара было приспособлено все, чтобы африканское солнце не проникало внутрь: ставни, занавесы, ковры. Окна всегда обращены на север. На галереях, которые шли вокруг двора, обыкновенно обедали, когда жар спадал, причем для охлаждения употреблялось превосходное средство: на сквозном ветру ставились пористые глиняные кувшины с водой. Вода при испарении охлаждалась и охлаждала воздух. Входные порталы и вестибюли иногда великолепно украшались, порою даже ставили статуи божеств, царей.

На загородных дачах вельмож существовали еще подземные покои, представляющие прекрасное убежище во время дневного зноя. Такие погреба до сих пор устраиваются на Востоке. За домом располагали сад с правильно разбитыми куртинами, аллеями, бассейнами, насосами для орошения. Далее шли обширные амбары, скотные дворы. Последние иногда были очень велики. На одной гробнице при перечислении богатств усопшего упомянуто, что у него было 122 осла, 1200 коз, 1500 свиней. Птичьи дворы велись не менее рационально, и прибор для искусственного высиживания изобретен еще в глубокой древности.

III

Египтянин, прячась от зноя, создавал огромные плоские стены, грузные, тяжелые, с широким пространством фона, годного для альфреско. И все эти плоскости он ярко, пестро раскрашивал жанровыми и батальными картинками, бессознательно увековечивая до мельчайших подробностей окружающую его жизнь. Художник не брезговал даже цилиндрической поверхностью колонн и, не стесняясь расписывая сверху донизу, покрывал их крючками и хвостами иероглифов — этой примитивной азбуки человечества, которую только и мог придумать египтянин с его тугим складом ума. Долгое время эти первобытные ребусы не поддавались разгадкам европейцев.

Первый прием начертательного письма египтян был неразрывно связан с наружным обликом тех предметов, о которых собирался трактовать автор. Так, если он хотел написать *лев*, он рисовал крохотную, эмблематическую фигурку льва; если нужно было написать *лотос*, он рисовал лотос. Но если нужно было сказать *здесь, великий, четыре, строить*, приходилось прибегать к ребусу. Египтянин рисовал ряд предметов, из которых каждый начинался соответствующей очередной буквой, иначе говоря, первая буква каждого слова была буквой алфавита. На рисунке иероглифов изображен заяц — по-египетски *уозе*, — следовательно, он соответствует у; далее изображена корзина с ручкой — *кот*, что соответствует к; змея — *сеть*=с; нога, обелиск, свиток, рот, вода, гусь — все это условные изображения, первый звук названия которых и есть требуемая буква.

Определенного закона известного порядка писания у египтян не было. Писали и справа налево, и слева направо, и сверху вниз. Читателю сами фигуры непосредственно указывают направление чтения: куда смотрит морда зайца, змеи, куда указывает рука, нога — туда и читали.

Но самая комбинация такой ребусовидной письменности представляет значительные варианты. Иногда каждый иероглифический рисунок обозначает все слова, которые

содержат в себе те же согласные, которые входят в состав его наименования. Так, например, корзинка с ручкой — кот=кт, — и все слова, содержащие в себе две эти согласные, могут быть обозначены таким изображением, как, например, слово *кат* — мудрость, которую притом очень трудно изобразить, хотя бы и условно. Для египтянина не могло быть затруднения в подобном чтении, и одно слово за другое им не принималось. Если мы попробовали бы по-русски писать одними согласными, то при помощи самого небольшого навыка могли бы читать совершенно бегло. Мы очень свободно прочтем *Гсндь Бг Всдржть* — Господь Бог Вседержитель, и никаким образом не примем слово *Бог* за *бег*, содержащее те же согласные. Там же, где могло встретиться недоразумение, например в собственных именах, египтяне гласные ставили обязательно.

На каждую букву было от пятнадцати до двадцати условных изображений, причем каждое имело особенный оттенок. Очень редко допускались исключения, то есть разное начертание одного слова.

Ясно, что по-египетски нельзя читать, не зная языка, как можно читать по-русски, арабски, английски. Но вместе с тем понятно, что для египтянина изучение иероглифической азбуки, несмотря на их шестьсот букв, было настолько легко, что, по уверению древних писателей, неграмотных в Египте совсем не было. Притом чтение упрощалось вспомогательными изображениями. У нас с левой стороны рисунка есть три сидячих фигуры — мужчины, женщины и ребенка. Фигуры эти ставились после имен собственных. После наименования звезды делался схематический ее рисунок, после названия города — его план, после названия цветка — рисунок растения. Опять-таки это соответствует нашему: звезда Сириус, город Сан-Франциско, цветок *Victoria regia*.

Конечно, иероглифическое начертание держалось в строго оформленных рамках именно для того, чтобы чтение не могло представить ни малейшего затруднения для народа. Но со временем, при скорописи, жрецы прибегли к упрощенному способу начертания, по возможности заменяя изображения эмблематическими крючками, близко подходящими к иероглифической фигуре. Но это *иератическое* письмо изменилось к VII веку до Р. Х. в письмо *демотическое*, где начертания уже приняли совершенно буквенный характер. На рисунке нашем видно такое постепенное видоизменение буквы п (пат — нога) и переход ее к демотическому начертанию. Демотическое письмо было на папирусах всех торговых и правительственных учреждений, а также практиковалось в надписях на пеленах мумии. Иероглифы же остались достоянием только стенописи, как у нас славянский шрифт — достоянием храмов.

Благодаря двум камням, на которых текст демотического начертания шел в параллель с греческим текстом¹, удалось разгадать таинственную шараду древности, и теперь египтологи довольно свободно читают надписи, сохранившиеся в гробах давно истлевших мумий.

¹ Первый камень был найден в 1799 году во время египетской экспедиции Бонапарта. Второй — известным немецким египтологом Лепсиусом.

IV

Испещряя иероглифами здания, египтянин не оставлял ни одного угла на своей стене и двери, который не был бы орнаментирован или покрашен. Поэтому стенопись достигла в долине Нила огромных размеров. Реалист по натуре, египтянин был тонким наблюдателем жизни: жанр в бесчисленных мелких, порою игривых сюжетах нашел в нем достойного исполнителя. К сожалению, он слишком плохо понимал форму, он видел математически-болезненно и свободы техники не признавал.

Всюду, на всех памятниках, мы видим превосходно подготовленный голубоватый или сероватый фон и писанные по нем фигуры в семь цветов: синий, зеленый, красный, коричневый, желтый, белый и черный, причем иные имеют некоторые градации интенсивности. Цвета же фиолетовые, бурые, смешанные египтянами не употреблялись.

Условность тонов у египтян отменяет ту слабость рисунка, вследствие которой зритель не мог отличать мужчин от женщин. Одинаково причесанные, безбородые, в одинаковых костюмах, нередко на высоте пилон в сто футов, изображения могли действительно поставить в тупик зрителя. Поэтому решено было писать мужчин темно-красными, а женщин бледно-желтыми. Установка сохранялась в Египте вечно.

Человеческая фигура понималась египтянином совершенно примитивно. Голова всегда рисовалась в профиль, а глаз спереди. Грудь всегда повернута анфас, нога нарисована сбоку. Если субъект повернул голову, то она просто приставляется в сторону, обратную всему движению фигуры. Пальцы на руках все одной длины, и только большой сильно отставлен от прочих. Контур образуется не формами, а линиями, очень резко очерченными. Что же касается перспективы, то о ней египтяне не имели ни малейшего понятия.

Каждое кресло и стол, хотя они и были четырехногие, изображались с двумя ножками. Храмы, обелиски, пирамиды изображались обязательно 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, например, шеренгу солдат, тогда художник не ставил уже их один над другим, а повторял со стереотипной точностью ряд профилей, близко один к другому. Образцом невозможно нелепого понимания египтянами перспективы могут послужить два прилагаемых рисунка. На первом из них изображен пруд с пальмами. Синий четырехугольник, покрытый зигзагами, и есть пруд. Зигзаги — это водная рябь. Три пальмы стоят по сю сторону пруда и две по ту сторону. Одинаковым их ростом художник хотел 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: евреи, строящие пирамиды. Слева квадрат изображает пруд, *вокруг* которого растут деревья. По воде плавают листья водяных растений. Один еврей черпает кувшином воду, другой вошел в пруд по грудь. Конечно, для понимания таких рисунков необходим навык, иначе они представляются нам такими же ребусами, как и иероглифы.

Была еще одна черта у египетских художников, которая, впрочем, сродна всем первобытным мастерам рисовального искусства: царь изображался у них всегда несравненно большего роста, чем окружающие его личности. Но ведь и у нас в лубочных изделиях, трактующих нередко «войну» или парады, генералы всегда значительно больше свиты и солдат, которые свободно могут проходить под брюхом их лошади¹.

¹ То же можно сказать о нашей церковной стенописи, где Христос всегда больше апостолов.

Особенного прогресса и развития художественной техники по династиям царей мы не видим. Все та же деревянная неуклюжесть и полнейшее непонимание света, то есть отсутствие теней в рисунке. Замкнутость каст, да и замкнутость всего Нильского побережья, презрительное отношение к иноземцам, стоявшим значительно ниже египтян в умственном развитии, не позволили дохнуть свежему воздуху извне. Художественные формы, несомненно, держались там прочнее, чем где-либо в течение многих столетий. Как у нас преемственно ряд поколений занимается известной торговлей или ремеслом и сыну и в голову не приходит отступить от того занятия, которому всецело предавались его отец и дед, так было и в Египте. Эмблематическая, условная форма изображения тоже не должна особенно поражать нас — все дело известного взгляда и привычки. Нас не поражает несколько эмблематическое изображение двуглавого государственного орла, хотя мы отлично знаем, что таких орлов нет, да и вообще этот условный герб имеет очень мало общего с птицей какой бы то ни было. Нас не удивляет изображение Богородицы *Троеручицы*, хотя мы знаем, что Пресвятая Дева обладала только двумя руками.

Условность художественной трактовки сказалась преимущественно в изображении божеств Египта и в скульптуре, и в живописи. На той младенческой ступени развития, когда фетишизм переходит в политеизм, поклонение и служение зверям мало-помалу облекается в форму высшей идеи. Начинается путаница образов — человеческих и звериных. К человеческому телу приставляется птичья голова, к львиному туловищу — человеческое лицо. Является символика, неизбежная в религии. Если у нас, в чистейшем христианском служении Высшему Божеству, существуют звериные символы: голубь, телец, орел, лев, то как же им не быть в первичных стадиях культуры? Мы можем сказать, что и египтяне в пору их высшего умственного развития не поклонялись собственно быку, сове, кошке, но олицетворяли в них известный символ, известную идею.

Ярче выразился идеал египетского творчества в сфинксе. Здесь фантазия, перемешавшись с реализмом, создала действительно замечательную форму, до того пропорциональную и точную, что даже смешение человеческих и звериных элементов не действует противно на зрителя. Египтянин вложил во всю фигуру столько благородства, спокойствия, созерцательности, что трудно подыскать во всей истории искусств более энергического выполнения замысла.

Строгая соразмерность человеческого тела была сведена в Египте к определенному, веками выработанному канону, и потому тщательная пропорциональность равномерно распространяется и на крохотные амулеты, и на колоссальные произведения скульптуры. Высшим проявлением колоссальных изваяний сфинкса служит знаменитый мемфисский сфинкс.

Это одно из удивительнейших деяний рук человека. Он вырублен из одной скалы, причем высота его от земли до темени достигает семидесяти четырех футов. Голова имеет восемьдесят футов в окружности, уши и нос — в рост человека. К сожалению, он занесен илом и песком, и теперь осталась над поверхностью земли одна голова. Его три раза в течение нашего столетия откапывали, но песок его снова заносит. Вдобавок голова, служившая для мамелюков целью при их стрельбе ядрами, сильно пострадала: левый глаз, щека, нос и часть волос пострадали от выстрелов. Но в общем этот дивный памятник старины все же полон удивительного благородства и мощи. Между передними лапами чудовища, в груди, помещалась часовня, где на гранитной плите был изображен самый сфинкс с надписью Гар-ем-ху, то есть Горус в блеске. Иероглифическая доска с именем царя Тутмоса IV указывает на 1552 год до Р. Х. Кое-где на сфинксе есть следы красок, очевидно, он был так же пестро раскрашен, как и все в Египте.

Колоссальные сидячие статуи богов, богинь, царей и цариц были одними из самых излюбленных египетских изображений. Все они стереотипны и однообразны. Сидят они торжественно, неподвижно, словно в оцепенении. Руки, очень длинноплечие, прикасаются плотно локтями к гребням подвздошных костей и спокойно вытянуты на коленях, с прямыми, длинными, как у покойника, пальцами. Ноги ровно, по-старчески грузно поставлены друг возле друга; торс, ноги, руки — все совершенно голо, и только на голову надет царский убор, который варьируется сообразно изображаемой личности. Соразмерная точность частей такова, что, имея данный масштаб — например, высоту фигуры, — скульпторы могли сразу приниматься с разных сторон и сходиться своими работами точка в точку, как теперь сходятся инженеры, сверлящие с разных сторон туннели.

К наиболее известным памятникам египетской пластики следует отнести так называемые статуи Мемнона, воздвигнутые за сорок веков и возведенные греками в одно из чудес света. Это две колоссальные фигуры, одна из целого куска песчаника, другая — из пяти кусков, наложенных один на другой. От влияния солнца, вихрей Сахары и истинного вандализма разрушения, свойственного человеческому роду, теперь нельзя уже различить никаких деталей, высеченных на стенках трона, служащего сидалищем идолам. Но работа была настолько тщательная, что в изображениях птиц скульптор передал даже отдельные перья.

Хотя статуи эти были воздвигнуты за шестьсот лет до Троянской войны, но греческая легенда, не стесняясь, уверяла, что это памятники знаменитого героя Илиона — Мемнона, пришедшего на помощь Приаму и бывшего со славным Ахиллесом. Несмотря на полубожественное происхождение — он был сыном Тифона и Эос — богини Зари, — его убил Пелид. Зевс почтил его смерть, обратив его прах в черных ястребов, которые дрались над его могилой, изображая битвы под Троей, то были таинственные Мемноновы птицы, праздновавшие игры мертвецов. Голос Мемнона неутешная мать заключила в статую, поставленную в его отчизне, и каждый раз, когда «встанет из мрака молодая с перстами пурпурными Эос» или полымем раскинется по небу перед закатом, от статуи летят жалобные печальные звуки. Конечно, это греческий миф, не больше, но тем не менее мы имеем достоверные свидетельства, что одна из статуй действительно при восходе и закате солнца издавала звуки.

Греческий географ и историк Страбон, посетивший Египет в самом начале нашей эры, уверяет, что звук этот напоминает звук лопнувшей струны. Слава о поющем идоле распространилась по всему древнему миру. Есть предание, что Камбис, перепилив ее пополам ниже середины, сбросил верх статуи вниз, ибо, по его мнению, «никто не должен петь», — но ноги и трон по-прежнему пели. Впоследствии римский император Септимий Север восстановил статую.

Внизу, у ее подножия, сохранились семьдесят две надписи, удостоверяющие факт пения, в том числе имя императора Адриана. Причина пения не выяснена: был ли это обман, или нагретый утренний воздух, проходя через щели статуи, издавал звук, но, как бы то ни было, теперь статуи не поют — и для нас они только идолы, на которых сохранилась надпись:

«Царь истины, сын солнца, Аменхотеп, многовозлюбленный Амона-Ра, воздвиг эти здания в честь своего отца Амуна, — он посвятил ему эти колоссальные статуи из твердого камня...»

VI

В религиозном культе египтян, как и везде, путаются понятия о собственно богах, то есть стихийных силах, с человеческими образами героев, угодных божеству или состоявших с ними в родстве. Как в Риме чествовали не только богов, но и мифических царей, а в Элладе могучих богатырей вроде Геракла, так и в Египте, наряду с Нефом, Нетом, Себеком и Паштом — первобытными элементами мира, духом, материей, временем и пространством, были и обоготворенные герои: Осирис, царь, образовавший Египет, его супруга Исида, положившая начало хлебопашеству. В память героев строили храмы, воздвигали алтари, приносили жертвы, курили и пели. Египет даже с большим благоговением относился именно к таким полубогам, как и у нас нередко народ предпочитает своего любимца святого Высшему Божеству.

По мере того как Египет расширялся и упрочивался, первобытное служение под открытым небом, хотя и в строго установленной преданием форме, постепенно перешло в храм, причем первые небольшие каменные постройки часовен, прообразом которых служили деревянные и тростниковые жилища, перешли в грандиозные постройки колоссальных храмов. Открытые залы наоса все расширялись и, расширяясь, породили собой бесчисленное множество колонн и пилястр, необходимых для поддержки здания.

Собственно говоря, все храмы строились по одному образцу, в виде удлиненного параллелограмма, обращенного главным фасадом к Нилу. И потому, рассматривая как образец один из них, мы познакомимся со всеми храмами Египта вообще.

К храму от Нила вела широко мощенная дорога, уставленная правильными рядами сфинксов из порфира, базальта и сиенита. Сфинксы, по преимуществу львиные, с бараньей или человеческой головой, лежали на цоколях из такого же материала. У самого входа ставились обелиски, монолитные¹ колонны, которые, суживаясь кверху, представляли усеченную, бесконечно вытянутую кверху четырехгранную пирамиду, на усеченной вершине которой ставилась полная пирамидка². Бока обелисков были

испещрены надписями, а на верхушке блестели золоченые шары. Рядом с этими колоннами ставились обыкновенно могучие, колоссальные сидячие фигуры, удивительно гармонизировавшие с общим спокойствием архитектурных линий постройки, чуть ли не более подошедшие к общей структуре, чем эллинские кариатиды. Ворота храма представляли так называемый пилон: две совершенно одинаковые, грузные башни, связанные между собой небольшим порталом, с небольшой сравнительно дверью, окончательно подавленной приземистыми постройками. Пилон украшался мачтами с вымпелами, символическое значение которых было бы трудно теперь ясно определить. Карниз выступал над пилястром и был украшен изваяниями пальмовых листьев, которыми украшали некогда карнизы деревянных жилищ. Вокруг стен обегал круглый астрогол, напоминавший собою деревянные жерди. Над самым входом помещалось эмблематическое изображение солнца в виде диска, украшенного символическим орнаментом, состоящим из уреев³ и больших распростертых крыльев; изображение это было до известной степени государственным гербом и встречается над входами всюду и постоянно. Двери всегда были деревянные с золотыми скобами, бронзовыми львиными головами. Внутри пилонов были лестницы и небольшие комнатки. Через ворота молящийся вступал в обширный двор, не имевший кровли (быть может, затягивавшийся коврами от солнца?). Вдоль боковых стен шли ряды колонн, и самый двор перерезывался колоннадой, которая вела ко второму пилону. Иногда, как, например, в знаменитом Карнакском храме, к этой зале примыкала пристройка маленького храма. По широкому вестибюлю, ступеней в тридцать, поднимались к новому проходу и, пройдя его, вступали в огромную крытую залу с массой колонн, из которых средние были значительно выше остальных, и настолько же выше была и крыша, положенная на них. Пролет крыши давал освещение залы. Через новый пилон и преддверие проходили в узкий открытый двор, служивший переходом к собственно храму. Перед входом четвертого пилона стояли обелиски, а сзади него шла открытая галерея с примыкавшими к нему комнатками. Самое святилище было монолитное, а с боков группировались комнаты для жрецов. Сзади шла новая пристройка храма. В силу покатой местности, по направлению к Нилу, весь храм шел лестницей, уступами, и потому пол святилища был значительно выше уровня первого входа. Равномерно понижалась и крыша, так что огромные свободные входы чем ближе подходили к идолу, тем более сужались, нависали над богомольцами.

¹ Монолитные, то есть не составные, а сделанные из одного куска камня. Название *obelisk* собственно греческое и означает копьецо, вертел. Греки, заезжавшие или служившие в Египте, проводили параллель между этими тонкими шпильеобразными постройками и маленькими копьями, на которых обыкновенно жарили мясо.

² Каждый обелиск обязательно утверждался на прямоугольном параллелепипеде, служившем ему базой. В Париже, на площади Согласия, стоит огромный люксорский обелиск, подаренный в тридцатых годах XIX столетия французскому правительству пашой Магметом-Али. Куб, служивший пьедесталом обелиску, остался в Египте, и французы приделали новый базис. Другой известный Европе обелиск стоит в Риме, перед церковью Св. Иоанна Латеранского. Он имеет высоту 179 футов. В 1877 году англичане привезли в Лондон превосходный обелиск — одну из так называемых *игл Клеопатры*. Другая игла украшает парк в Нью-Йорке.

³ Изображение змеи, один из знаков царского достоинства.

Но в каждом храме, будь он языческий или христианский, должна преобладать какая-нибудь идея, отразившаяся в концепции архитектурного произведения. Формы корабля, круга, креста в христианских церквях для нас совершенно понятны, но что же означает вытянутый ряд пристроек египетского храма? Египетский храм — идея тройного неба. Египтяне изображали небо в виде трех женщин, вставленных одна в другую. Обыкновенно храм представляет собою три ящика, вдвинутые один в другой, причем внутренние ящики лежат ближе к задней стене, и самый маленький внутренний ящик и

был капищем. Конечно, в силу этого обстоятельства постройка храмов могла начинаться только с капища, разрастаясь впоследствии до колоссальных размеров.

Главнейшее божество египтян было солнце — Ра. Согласно их мифу, каждый день Ра оплывает в ладье небесный свод и, спустившись до горизонта, подземными водами проплывает снова к востоку. Изображение священной лодки встречается всюду; модельки ее с дивными украшениями дошли до нас во всей красе. Громадные суда носились жрецами в торжественных процессиях; небольшие лодки стояли на отдельных постаментах в храмах, изображались на стенах; обычный подарок храму была ладья. Но миф утверждает, что только первые шесть часов Ра спокойно плыл по небесным водам. С полудня, когда, достигнув своей кульминационной точки, Ра начинает клониться к западу, чудовищный враг солнца, змей Аеп, преграждает ему дорогу. Только с помощью всех богов удастся Ра победить дракона и достигнуть запада.

Постепенное шествие через пилоны и залы до темного алтаря и есть шесть последних часов шествия и борьбы великого бога. Первый пилон, куда богомолец доходил аллеей сфинксов, заставляет его поднимать голову кверху: там, на недостижимой высоте, сверкали золотые шары-солнца на обелисках. Над самым входом сиял солнечный диск. С каждым пилоном солнце спускается ниже и ниже и наконец повторяется в последний раз над низенькой дверью капища, мрак которого знаменует ночную тьму и вместе победу солнца над драконом. Колонны с лотосовидными и папирусными капителями, встречающие молящегося на первом дворе, дополняя сходство с речным путем, стоят как огромные окаменелые водяные цветы.

Таким образом, основная идея постройки египетских храмов — изображение небесного пути, которым проезжает Ра в течение последних шести часов, то есть во время борьбы с драконом.

VII

Развитие храмовых построек вызвало в Египте постепенно прочно сложившийся стиль, ордер колонн, который если не по изяществу, то по силе и характерности заслуживает полного внимания. Как каждая первичная каменная постройка есть только подражание деревянной, так и первая форма каменной колонны есть только подражательная форма своему первобытному образцу — подпорки, поддерживающей потолок. Хотя человеческой природе и свойственно созидать, но тем не менее комбинация новых архитектурных мотивов сразу не дается. Человек, поставленный, как мы уже имели случай заметить, лицом к лицу с новым материалом, принужден довольствоваться старыми образцами до тех пор, пока время и навык приведут, так сказать, в унисон материал с формой.

Составных частей колонны, собственно, три. Эти составные части в деревянной колонне есть отнюдь не что-нибудь выдуманное, они вызваны необходимостью. В каждом деревянном здании главными упорными точками потолка являются поперечные балки. Для большей их прочности вкапывают в землю посередине постройки ряд столбов и подпирают ими балки. Чтобы верхний конец столба не выскользнул со временем из-под балки, его укрепляют в толстый обрубок доски, плотно приколоченный к балке; в доске делается соответствующее столбу гнездо — и таким образом является зачаток *абака*. Внизу, ради прочности, столб вставляется в отесанный камень, чтобы рыхлая почва не способствовала его гниению, — и нижний камень становится прообразом *базы*. Сам столб — ствол какого-нибудь дерева — имеет естественную суженность кверху, что и служит мотивом утончения *фуста* в его верхней части.

Но так как человеческий глаз невольно требует красоты и изящных форм всюду, то египтянин старался простой стебель колонны декорировать хотя бы гирляндами и пучками цветов лотоса и папируса. Позднее живые цветы обратились в деревянные, более или менее представляющие искусное подражание натуре. Когда дело дошло до каменной обработки, египтяне скопировали свои первичные колонны настолько, что оставили даже ременной пояс, связывавший пучки стеблей в виде орнамента. Трехгранные стебли

папируса, образовавшие на поверхности колонны ряд равномерных возвышений и впадин, послужили, вероятно, прообразом тех желобков, которые так часто составляют атрибут колонны.

Видоизменяясь со временем, утрачивая значение своего первичного замысла, части колонны бесконечно варьировались, то изображая своей капителью пальмовые ветви, выкрашенные в настоящий цвет, то свернувшуюся чашечку лотоса, то роскошно раскинувшийся цветок папируса, то, наконец, человеческую голову, обычно египетского типа, в пестром платке, с серьезным, задумчивым лицом. Иногда к столбу прислонялось нечто вроде кариатиды — фигура Осириса в царском уборе, с крылатым солнцем и уреями над головой. Самый фуст пестро расписывался фигурами и иероглифами. Таким образом, семья египетских колонн была несравненно обширнее своих собратьев в Греции и Риме и имела целую серию ордеров, хотя и оказавших влияние на классическую древность, но не привившихся к европейскому искусству с легкостью греческих и римских образцов. Причину этого должно искать в приземистой тяжести колонн, хотя, по нашему мнению, талантливый архитектор мог бы благодарно распорядиться их мотивами в иных случаях.

Египетская колонна не изменяется и в пещерных постройках, которые были не чужды долине Нила. В сущности, пещерный храм был тот же храм обычного египетского типа с постепенно понижающимся потолком залов. Впечатление от такого подземного храма было, при его блестящей внутренней отделке, громадное. Прохлада помещения при страшном африканском зное, несомненно, увеличивала ценность и целесообразность такой постройки. Входы этих храмов порой обставлялись колоссальными фигурами, как, например, храм в Абу-Симбель, про который английский путешественник Э. Тайлор сказал: «Он принадлежит сверхъестественной фантазии восточных стран, области духов, или царству сверженных с престола титанов мифологии». В могильных храмах вход иногда открывается портиком с простыми, но достаточно благородными формами колонн. В портике знаменитой Бенигассанской пещерной постройки колонны настолько похожи на греческий стиль, что могут быть названы его положительным предтечей. Форма их носит даже название *протодорической*. Собственно архитектурная отделка пещерных сооружений весьма проста, но зато все стены сплошь покрыты стенописью, а саркофаги массой рельефов. Культ мертвых поставил на чрезвычайно высокую ступень отделку гробов, мумий, саркофагов. В Лейпцигском музее есть гроб, вырезанный из кедрового дерева; фигуры невелики: всего несколько линий высоты, но на них вырезаны даже ногти на пальцах, и таких фигур на этом гробе три тысячи. В Британском лондонском музее есть чудная гробница в девять футов длины из прозрачного алебаstra, украшенная сотнями фигур. Богатые люди, как известно, хоронили себя в тройном гробу, предварительно набальзамировавшись. Бальзамирование было доведено до такой степени совершенства, что высохшие трупы людей и священных животных хорошо сохранились до нашего времени.

VIII

Костюм — непосредственное дитя страны: он вызывается климатическими условиями, и уже по одному рисунку одежды мы можем безошибочно определить, к какому поясу принадлежат его изобретатели. Самое производство ткани стоит в прямом отношении к этим условиям: тончайшие материи должны, понятно, являться на юге, а отнюдь не в северных широтах, где эскимосы и чукчи представляют крайнюю ступень практического применения одежды, зашивая всего себя в меховую шкуру. В Египте при тропическом адском зное костюмы должны быть легки до крайности, и на них можно смотреть как на неприятную необходимость: вся одежда у мужчин просто состояла из узкого куска ткани, который висел спереди на животе, прицепленный за пояс, или пропусклся между ног и прикреплялся другим концом на задней стороне пояса. Но и такой костюм был стеснителен. Мы видим на египетской стенописи изображения рабочих, отдыхающих от занятий: они расстегивают пояс и остаются совершенно нагими.

С течением времени передник разнообразился и изменялся. Вельможи умели придавать ему великолепный фасон, украшать множеством сборок и складок. К поясу прилаживали ремни для ношения оружия. Затем стали надевать два передника: спереди и сзади, причем полотнище не сшивали и оставляли свободный разрез. Рабочие классы, даже и в период полного блеска египетской культуры, не заботились о своем костюме и нередко надевали только фуфайку, доходившую от плеч до половины живота, оставляя все остальное открытым.

Женщины заботились о прикрытии гораздо больше. Чувство стыдливости, развитое в женской половине человеческого рода значительно сильнее, чем в мужской, заставило изобрести длинную рубашку, которая, держась на одной или двух подтяжках, перекинутых через плечи, шла до пят, а порой даже прикрывала и плечи, если была соткана с рукавами. Но зато нередко ткань была очень прозрачна, что обусловливается опять-таки раскаленным воздухом. Дома же у себя египтянки, несомненно, ходили раздетыми, увесившись ожерельями и браслетами и великолепными головными уборами, до которых так падки первобытные народы. Украшения эти носились всюду — даже на бедрах, в виде тончайшей цепочки. Но главнейшее безобразие египтян заключалось в размалевке лица: они красили в черную краску брови и ресницы, а под глазами ставили широкие зеленые круги, окрашивали оранжевой краской руки и ноги, белили ногти.

Одной из отличительных черт египетского костюма был широкий воротник-пелерина, прикрывавший плечи и верхнюю часть груди. Это национальное украшение, которое одинаково носили мужчины и женщины, было иногда чрезвычайно нарядно и делалось нередко из золота и разноцветной эмали. Воротник был почетнейшим царским подарком.

Но, несмотря на простоту и несложность одежды, был установлен обрядовый костюм, имевший порой символический характер. Замкнутый суровый культ должен был отвести почетное место обрядности. Когда в чьем-нибудь доме околевала священная кошка — все его обыватели сбрасывали себе брови; если околевала собака — сбрасывали все волосы на теле. Вдовы обязаны были с распущенными волосами, с осыпанной землей головой, с рубашкой, спустившейся с груди, бегать по улицам и вопить о потере дорогого супруга. На церемониях цари, жрецы, придворные чиновники носили определенный костюм, отступать от которого строжайше воспрещалось.

Фараоны ходили в таких же передниках, как и народ, только богаче изукрашенных. Впоследствии они стали надевать длинные прозрачные одежды, которые носили и царицы. Отличительным признаком царского достоинства была корона с уреем, затем разные символические посохи, скипетры, уборы в виде птиц, диадемы. За царем носили опахала из разноцветных перьев. Шкуры пантеры и леопарда надевались жрецами во время священнодействия и считались их существенным знаком отличия. Влияние жрецов на народную одежду было настолько сильно, что, когда околевал священный апис¹, народ облачался в траур вплоть до приискания нового быка.

¹ А п и с — священный бык, эмблема Осириса. Аписом мог быть только черный бык с белой лысиной. Аписа меняли раз в двадцать пять лет, причем если старый был жив, его умерщвляли и бальзамировали.

Постоянные войны с соседями должны были дать египетским войскам правильное устройство и установленную форму. Сначала войско делилось на две части: пехотинцев и сражавшихся с колесниц. Впоследствии присоединилась третья часть: конница и флот. Во флот шли обыкновенно наемники-иностранцы, а конница состояла по преимуществу из азиатских вспомогательных войск. Так что собственно египетское войско имело два разряда. Сражавшиеся с колесниц были все люди богатые и знатные — это была гвардия Египта. Пешая армия делилась в свою очередь на прашников и легко вооруженных.

Обыкновенное оружие египтянина состояло из лука, величиной от четырех до пяти футов, порой отделанного великолепной резьбой и набором. Затем шли копья с металлическими наконечниками и пращи. Военачальники заменяли копье дротиками из легкого дерева с бронзовыми наконечниками. Ударным оружием были палица и секира.

Красиво отделанные палицы у начальников войск обращались в булавы, с эфесом и тяжелым шаром на конце, причем иногда к ним приделывалась секира, и тогда они превращались в самое страшное боевое оружие. Большинство оружия шло из Азии и нередко получалось в виде дани. Оттуда вывозились луки, длинные ножи, боевые серпы, мечи, кинжалы. Военные значки и знамена были обязательной принадлежностью египетского войска, и отдельные части и округа имели специальные значки и штандарты. Все они имели тот же иероглифический характер, то есть состояли из эмблематических фигур, посаженных на высокий шест, украшенный разноцветными лентами. Боевая колесница фараона была, бесспорно, богаче и роскошнее других колесниц. Украшенная яркими аллегорическими изображениями по вызолоченному фону, она отличалась великолепной отделкой упряжки и оружия, в порядке положенного в футляры, прикрепленные по сторонам кузова. Колесницы перешли, несомненно, из Азии, и устройство их было очень просто. Кузов лежал непосредственно на оси, к которой приделывалось дышло. Колеса из шести или четырех спиц насаживались на ось с помощью чеки. Сама колесница делалась из дерева и металла. Сбруя, ярмо были украшены великолепно. Сами колесницы были настолько малы, что на них могли только-только поместиться воин и его возница, главной принадлежностью которого был бич с расписною рукоятью.

Флот имел свои боевые суда. По рисункам трудно определить, плоскодонные они были или килевые, но порой они украшались великолепно. Расписные паруса и рубки давали постройке своеобразный местный стиль. Расписывали не только борта, но и весла. Роскошнейшие суда фараонов, вероятно, делались египтянами в подражание тирийским, знаменитым роскошью судам.

При войсках была сигнальная музыка, по всей вероятности, трубы. У Моисея в книге Числ, гл. X, ст. 2, говорится о серебряных чеканных трубах, служащих для созывания общества или для снятия станов. Далее в стихе 9 говорится: «Когда пойдете на войну против врага — трубите тревогу трубами». Очевидно, что прием этот заимствован евреями от египтян, так как им больше не у кого было заимствовать порядок войскового устройства. В египетской стенописи попадаются ударные инструменты — барабаны и тарелки, но применялись ли они в войске, утверждать нельзя. Диодор¹ уверяет, что египтяне не были любителями музыки. Стенопись, напротив того, удостоверяет, что музыкальные инструменты на побережьях Нила разнообразились до чрезвычайности. Любимейшим инструментом была арфа, первую мысль о которой, вероятно, дала звучащая тетива самострела. Впоследствии форма колоссального выгнутого лука изменилась, число струн увеличилось, стал прилаживаться внизу пустой ящик для резонанса. Нередко арфы царского оркестра разукрашались позолотой, чеканкой, живописью, но это разукрашивание едва ли отвечало внутреннему достоинству инструмента при отсутствии передней деревянной ветви арфы, необходимой для полноты тона. Надо отметить бронзовый ударный инструмент цитру, употреблявшийся при богослужении.

¹ Д и о д о р (Сицилийский) — автор исторической библиотеки, заключающей в себе историю всех племен и народов, известных во времена цезаризма. Всех книг сорок.

Что касается домашней утвари египтян, то, конечно, вельможи, показывавшиеся на улицах в великолепных палантинах, обставляли как нельзя лучше свои жилища, выписывая из-за границы наиболее роскошные вещи и особенно мебель. Собственно, чисто египетским сидением были циновки из тростника, но Передняя Азия познакомила их со стульями, табуретами и креслами, которые обивались и украшались со сказочной роскошью. Столы из слоновой кости, мрамора были нередки. Спали на мягких кушетках, подкладывая вместо подушки под голову подставки вроде тех рогулек, которыми подпирают фотографии затылки позирующих. Подставки эти обтягивались, для мягкости, кожей. Кровать стояла на возвышении в несколько ступеней и обязательно была задернута прозрачным пологом от комаров и мошек. До нас дошло бесконечное разнообразие

сундучков, ларчиков, зеркал (литых и металлических), туалетных принадлежностей, опахал, сосудов самой роскошной формы, присылавшихся больше из Кипра и Каппадокии.

IX

Резюмируя наш краткий очерк развития искусств в Египте, мы можем сказать, что оно было загублено иератическим влиянием и только благодаря поистине гениальным вспышкам художественного таланта исполнителей было выведено за пределы этнографического искусства и оказало влияние на искусство европейское. Греки, со своим дивным, светлым мирозерцанием, сумели воспользоваться африканским наследием, взяв его фундаментом своих форм. Сам же Египет, монотонный, изолированный, окруженный эфиопами, арабами и пустынями, пребывал в художественном квиетизме и не находил из него выхода. В египетском искусстве нас всего более изумляет то терпение и удивительные технические средства, с помощью которых художники создавали колоссальных богов. Хотя к восемнадцатой династии фараонов египтянин и уклонился несколько от рутины (его изображение животных, особенно лошадей, дышит правдой), но все же ему далеко до свободного понимания формы. До перспективы и светотени он не додумался. Гениальная художественная самобытность его проявилась в удивительной комбинации дополнительных линий при связи животных голов с человеческими формами и наоборот. Изображения Амона с бараньей головой, Фта — в виде жука, Тота — с собачьей мордой обличает прежде всего могучую фантазию, особенно ярко пробивавшуюся при тесном каноне рисовки. Деспотизм канона доходил до того, что рост фигуры определялся обязательно в девятнадцать величин среднего пальца.

Египетская образованность отразилась неминуемо на окрестных африканских племенах, и более всего на Нубии (Эфиопии). Хотя эта знаменитая «земля Куш», как она именуется в Библии, и усилилась в VIII веке до Р. Х. настолько, что завладела Египтом, и эфиопские цари целую династию образовали на древнем престоле фараонов, но собственного, самобытного она ничего создать не могла, и все нубийские памятники искусства есть только подражание египетским. Культура Египта так прочно укоренилась в Эфиопии, что правление эфиопских царей не повлияло несколько на обычаи страны: даже одежда была общая, разве несколько пышнее, чем в Египте. Следы египетского искусства теряются в Абиссинии; за пределами государства, оторванное от культа, сохранившее одну внешность, оно лишается внутреннего значения и гибнет.

Глава вторая

ИНДИЯ И КИТАЙ

Буддизм. — Архитектура и пластика Индии. — Нравственные идеалы. — Небесная империя

I

Переходя к эпохе процветания искусств в Западной Азии, нелишне будет бросить беглый взгляд на две народности, которые хотя не имеют прямой традиционной связи с историей европейского искусства, но, во всяком случае, своей, так сказать, этнографической оригинальностью заслуживают внимания: это Индия и Китай.

* * *

Если Египет для народов древности казался загадочной, таинственной страной, полной необъяснимых чудес и явлений, нас это не должно удивлять несколько: в сущности для нас Индия и до сих пор такой же плохо разгаданный сфинкс. Фантастической, волшебной

сказкой, чарующими снами проносится перед нами история этого заповедного края. Глубина мистических учений, широкий, гениальный размах поэтического творчества, свободная, своеобразная, полная пышных убранств архитектура, своеобразно оригинальная пластика — все это говорит о фантазии знойного горячего юга, о таком самобытном «я», до которых далеко многим национальностям.

Спускаясь уступами с севера к югу, от снежных высот Гималаев до горячих волн Индийского океана, изрезанная по всем направлениям многоводными реками, Индия обладает такой силой производительности, какую едва ли можно встретить где-нибудь в другом месте. Наверху, в горах, пейзаж имеет совершенно северный характер: мхи, кустарники, ели; ниже, на горных кручах, растут сосны, наши белые березы. У подножия Гималаев уже идут кедры, фиговые деревья. А там, ближе к югу, тянутся кокосовые пальмы, хлопчатник, бананы. Лианы сплошной сетью окутывают непроходимые чащи. Слоны, львы, леопарды, тигры, обезьяны, змеи наполняют леса, долины, болота. Южные, яркоперые птицы свистят и щебечут по деревьям. Земля переполнена драгоценными камнями, как нигде в мире, а из моря добывают нескончаемое количество жемчуга.

Мы очень плохо знаем историю Индии. Дивная декорация природы, окружающая индуса, развила в нем созерцательность, он небрежно стал относиться ко всем внешним явлениям политической жизни. Здесь не было той борьбы за существование с природой, в которую принужден был вступить египтянин, ограждая себя от наводнений. Уму индуса предоставлялось спокойно проводить существование в вечных соображениях о красоте разvertyающихся перед ним пейзажей. Необходимая потребность защиты границ заставила индусов создать касту воинов (кшатрии). Для работ у них были рабы-туземцы, которых они победили, спустившись с гор, из того неведомого источника человеческих племен, откуда звездой расползлось во все стороны мира белое народонаселение. Дивные богатства земли и моря создали богатейшую торговлю, которая ведется и до сего дня. И, таким образом, все индусы разделились: на *вайшиев* — купцов, ремесленников, земледельцев; *кшатриев* — индусскую аристократию и *судров* — туземцев-рабов. Но первенство над ними приобрела каста религиозных мыслителей, захвативших в свои руки «ключи знания» — жреческая каста *браминов*.

Для полнейшего закрепления за собой власти они постановили *тезис*: «Брама — сосредоточие мира — создал браминов из уст своих, кшатриев — из рук, вайшиев — из лядвей, судров — из ступней своих». Понятно, что при таком положении, принятом народом, каста жрецов стояла прочно. Она железными тисками сковала демос, и высвободиться из этих тисков у народа не достало ни энергии, ни силы.

Самые древнейшие сведения, которые мы имеем об Индии, уже застают индуса на второй ступени культурного развития: его теология имеет определенные представления. Он говорит: «На самом деле есть одно только божество: верховный дух, властитель мира, создание которого — мир. Выше всех богов тот, который создал землю, небо и воды. Мир — часть Бога, его *эманация*. Он поддерживается теперь его волей и силой. Сила на мгновение оставит его — и мир исчезнет. Бог один, потому что он — все. Все в мире имеет свое начало, и все стремится к разрушению, но через бесчисленное количество лет, при подобных же соответствующих силах, могут повториться теперь существующие явления. Бог — и глина, и горшечник, и создатель, и материал. Духовное начало проявляется только в связи с материей, поэтому мир — есть проявление Бога. Душа человека — частица, оторванная на время от своего первоначального источника, которая рано или поздно воротится к нему. Все происходит из Духа, им живет, им поглощается.

Идеальное состояние души — абсолютный покой. Его может достигнуть только душа, очищенная от греха и зла, элементы которого существуют в мире. А так как человеческая жизнь коротка и обстоятельства ее скорее увеличивают грех, чем очищают от него, то время очищения продолжено: душа соединяется с другими душами и телами». Отсюда — переселение душ, метемпсихоза и глубочайшее уважение ко всякой жизни, в какой бы форме она ни проявилась: насекомого, слона, человека, птицы...

Как для европейца животная жизнь бесцельна, так для индуса ее формы были механизмом покаяния. Кодекс брамизма, Веды, трактует о том, как сократить

странствование души, достичь абсолютного покоя. Этого можно достигнуть благочестием, покаянием, молитвой и, главное, глубоким непрерывным помышлением о божестве. Веды не признают поклонения обоготворенным людям, требуют безусловного милосердия — даже ко врагам, «ибо дерево не отказывает в тени дровосеку».

Но впоследствии религия индусов утратила первобытную чистоту — и явился политеизм. Для невидимого духа потребовалась осязательная форма: неразвитый ум требовал наглядности. Индра и мифологические божества отошли на второй план, их заменили Брами, Вишну и Шива. Материальность проникла даже в представления о будущей жизни, которая истолковывалась в виде рая с пирами, пеньем, деревьями или в виде ада со всеми мученьями геенны.

Падение религии должно было вызвать реформатора, который направил бы на истинную дорогу гибнущее человечество, он явился, и старый ведализм перешел в буддизм. Успех буддизма был колоссальный, беспримерный: до сих пор приверженцев его больше, чем последователей какой бы то ни было религии. Его успех основывался на признании абсолютного равенства всех людей, на отречении от чувственных наслаждений. Он ставит в особенную заслугу безбрачие.

Появление буддизма надо отнести к X столетию до Р. Х. Его основатель — Гаутама — происходил из царского рода. Увидев однажды разлагающийся труп, двадцатидевятилетний мыслитель вдруг осознал всю тленность земной жизни, оставил свои дворцы и гаремы, сбросил царскую одежду и в саване, снятом с мертвеца, пошел нищенствовать по дорогам. Он родился под тенью дерева, под тенью дерева победил любовь к мирской суете, под тенью дерева говорил свои проповеди, под тенью дерева умер. Прошло тридцать веков со времени его проповеди — система его ученья разлилась на Индию, Цейлон, Монголию, Тибет, Китай, Японию, Бирму, и цифра последователей его поразительно громадна.

Признавая равенство человека, он отрицает Провидение: вселенная — машина, раз установленная и идущая без постороннего вмешательства. Случая нет, а есть действия неизбежных причин. Дух не имеет человеческой формы ни в прошлом, ни в будущем, как огонь зажженной и потушенной лампы: где он был прежде, чем его зажгли, где он теперь, когда лампа потушена? От свечи можно зажечь свечу, от человека родятся дети, но когда-нибудь настанет время, пламя потухнет, и конец последовательного существования есть состояние, не имеющее прямого отношения ни к материи, ни к пространству, ни ко времени, то есть небытие.

II

В стране, где легкой одежды достаточно для того, чтобы вполне защищаться от всех атмосферных невзгод, каменная постройка должна явиться роскошью — ее допускают себе народы уже на значительной ступени культурного развития. Вдобавок голые породы местного камня очень тверды для выделки, требуют долгого упорного труда, совершенных инструментов. Обилие лесов и глины дает между тем легкий материал для деревянных и кирпичных построек. Пастушеские племена, кочевавшие в благословенных долинах Ганга, постепенно перешли к оседлой жизни, раздвигая узкие рамки поселка до огромно разросшегося центра торговли. Знаменитый индусский эпос «Рамайяна» уверяет, что город Айодья, основанный первым царем Ману, имел великолепные, чисто содержимые улицы, с семиэтажными домами, светлыми дворцами, колоннадами, террасами. Над домами, как вершины гор, вздымались купола дворцов. Всюду были парки, на воде стояли купальни; городские стены были выложены, словно шахматные доски, разноцветными камнями. На улицах и площадях было вечное движение: слоны, лошади, повозки, носилки. Всюду слышалась музыка флейты, тамбурина. Звучало пение, в крытых портиках танцевала молодежь, воздух волновался клубами драгоценных курений...

Если в этом описании и есть преувеличения, то все-таки есть и большая доля истины: греки в эпоху своего знакомства с Индией удивлялись благоустройству ее городов. На

старых барельефных памятниках мы находим рисунки фасадов семиэтажных домов, с широкой крышей в виде навеса, подпертого резными колоннами. До нас дошло поэтическое описание такого дома. Семь дворов вели к главному зданию. Воротные арки, выложенные слоновой костью, с пестрыми вымпелами, украшенные множеством цветов, обрызганных водой, открывали вход. Ступени были вызолоченные, окна хрустальные, стены покрыты блестящим алебастром. Вокруг главного здания группировались отделения для слонов, лошадей, концертный и театральный зал, птичник. К дому примыкал сад с фруктами, цветами, бассейнами, шелковыми гамаками, в которых качались красавицы хозяйки. Словом: роскошная, широкая нега Востока царила здесь в полном блеске.

В параллель с этой роскошью шли комфортабельные дороги, широкие, прямые, со станционными домами, колодцами. Всюду на дорогах, на межах росли целые аллеи фиговых деревьев. Такого благоустройства не имела даже Европа в средние века.

Есть причины полагать, что появление храма в Индии принадлежит позднему времени и что на первых ступенях своего культурного развития индусы проводили служение под открытым небом. Впоследствии священное место, обнесенное крытым помещением, обратилось в храм. Постройка его должна быть отнесена к правлению царя Асоки, который признавал буддизм государственной религией. Древнейшие памятники, дошедшие до нас, относятся уже к III столетию до Р. Х. Это в большинстве случаев колонны из красноватого песчаника, футов сорока высотой и с радиусом в десять футов у базы. Столб, покрытый надписями, венчается четырехугольным плинтусом, на котором помещается капитель в виде сидящего льва — эмблема Будды. Столбы эти называются то столбами добродетели — по нравоучениям, которыми они были исписаны, то львиными столбами, или столбами закона, так как на них начерчивали царские повеления. Наряду с этими столбами можно отметить круглые башенные постройки, порой чрезвычайно массивные, имевшие, вероятно, прямое отношение к культу.

Самое характерное, национальное, так сказать, детище индийской архитектуры — это так называемая *топа* или *дагон*, которые встречаются в Индостане во множестве. Топа состоит из цилиндрического основания, на котором покоится куполовидный верх, напоминающий формой до некоторой степени кочевую киргизскую палатку или тот водяной пузырь, которому может быть уподоблена жизнь человеческая, по толкованию Будды. Вокруг памятника всегда бывала ограда, отделанная под деревянный забор, с четырьмя воротами, ориентированными относительно сторон света. Порталы сплошь покрывались скульптурами, капители колонн разнообразились изваяниями слонов и львов. Вершина купола увенчивалась жертвенником с маленьким навесом наверху в виде зонтика. Иногда на юге Индостана топы обставлялись концентрическими рядами колонн.

Назначение топ чисто культурное: они служили телохранительницами частиц мощей Будды. Его тело было после смерти, согласно преданию, разделено на 84 000 частей, которые были заделаны в коробочки из золота, хрусталя, серебра и лазури и разосланы по всему Индостану. Топы располагались порою группами, — главная из них в Мальве, близ Бидиша, и состоит из трех десятков топ.

При топах строились вигары — монастыри для общежития. Строились они из кирпича и дерева, иногда высекались в скалах и украшались массой причудливых орнаментов. Особенно орнамент развился с той поры, когда монастыри сменились храмами и вигара сделалась домом молитвы для прихожан. Вигара представляла длинную залу, заканчивавшуюся полукружием, с двумя рядами каннелированных колонн на округлых неуклюжих базах.

Высокие топы и многоярусные постройки домов дали чрезвычайно оригинальный мотив построек — уступчатые пирамиды, обыкновенно называемые пагодами. Каждый ярус выступал кровлей, украшался пилястрами и закругленными кровельными навесами, а вверху все здание сводилось на купол. Низ пагод связывался с колоннадой сквозными портиками и переходами.

Собственно надгробных памятников у индусов не было, так как обычай сжигать тела, а пепел кидать в воду делал всякое надгробие излишним. Вдобавок взгляд на тело умершего

как на предмет, прикосновение к которому оскверняет человека, еще более устранил необходимость памятников.

В скульптуре индусов условный символизм, как и в Африке, вязал художественное творчество. Зверообразное изображение божеств заставляло художника уклоняться с истинного пути реализма, придумывать новые образы и формы, порой чисто патологического характера. Трехголовые идола, человеческое туловище с грузной слоновьей головой — все это, сочиненное весьма искусно, все-таки носит на себе более плоды роскошной фантазии, чем трезвого реализма. Большие группы скульпторам окончательно не удаются: чувствуется полнейшее отсутствие композиции, все оказывается загроможденным и перебитым. Но в общем индусы отлично чувствовали форму, понимая движение, умея придавать фигурам превосходную своеобразную грацию.

III

Подобно Египту, в Индии строго соблюдался придворный церемониал. Царь был олицетворением божества, и его повседневная жизнь была рядом формальностей, установленных издревле. Каждое появление царя вне дворцовой ограды было торжеством. Впереди шли рабы с курильницами, за ними двигалось кольцо раззолоченных колесниц, в центре которого, окруженный телохранителями, качался в золотом, украшенном жемчугом и тигровыми кожами паланкине властитель. На царские охоты в заповедные парки царь выезжал на слоне в блестящей сбруе, с толпой вельмож, служителей и жен, которые пели торжественные охотничьи песни, когда царь, спустив тетиву, убивал зверя. В дни религиозных процессий среди слонов и колесниц шли на цепях прирученные львы, тигры и пантеры. Музыка, гром труб, барабанов, пенье, ароматы индийских курений неслись над площадями. Порой религиозное служение принимало чудовищные размеры. Так, знаменитый обряд приношения в жертву коня одними подготовительными обрядами занимал пятнадцать месяцев. При празднествах бога смерти Ямы жрец ежедневно в течение четырех месяцев изливал на огонь масло до тысячи раз в день. На молитву созывались огромными металлическими колоколами, висевшими при вигарах.

Формализм сказался и на одежде. В таких странах, как Индия, взгляд на одежду вырабатывается своеобразный. На нее смотрят как на аксессуар, а не как на необходимость. Женщины все свои старания обращали на плетение волос и украшения, не особенно заботясь о прикрытии, и наряд, изображенный на рисунке, мы можем назвать по меньшей мере эксцентричным. Но там, где дело касалось каст, одежда явилась формой. При известных обстоятельствах необходим был цветной костюм. Свидетели, приводимые к присяге, обязаны были являться в красном платье, в красных цветах на голове, посыпанной землей. Цари носили желтую одежду. Брамины — белую.

Брамины были слепые исполнители обычая. Ни один брамин не имел права сам себе стричь волосы или брить их, а предоставлялось это служителю. В ушах он носил серьги, на голове венок, в одной руке держал трость, в другой — кувшин для омовения. Он не имел права не только спать, но даже купаться раздетым. Идеал индусской жизни, по Ведам, был таков. Юноша, поступая к старому брамину в ученики, отказывался от женщин, музыки, танцев. Он обязан был ходить босым, не натираться душистыми маслами, не носить зонтика, жить подаянием. Окончив ученье, он делал подарок учителю и выбирал себе жену из своей касты. Сделавшись семьянином и жрецом, он был обязан, по возможности, истреблять в себе все телесные побуждения и погружаться только в мирозерцание. Когда волосы его поседеют, на лбу и на щеках появятся морщины, а в доме уже будет взрослый сын, он может взять с собой священный огонь и утварь и уйти в дебри лесов, чтобы там бичеваньем и молитвой освободиться от человеческих слабостей и прегрешений. Он здесь уже не должен заботиться ни о каких удобствах и, одетый в шкуру черной газели, будет спать на голой земле, питаться упавшими с деревьев плодами, в холод смачивать свою одежду, а в жару находиться между четырех костров. Когда искус доходил до своей высшей точки, суровый фанатик сбрасывал свою всклокоченную бороду, обрезал ногти и, прикрытый одним жалким лоскутком ткани, шел опять в мир, странствуя

из города в город, питаюсь милостыней, безучастный ко всему окружающему, углубленный в созерцание божества...

IV

Буддизм, разливаясь по Азии, нес в своем потоке и архитектуру своеобразного культа. Мотивы становились чудовищными, фантастическими: восточное воображение придавало им чисто сказочные формы. Таким является храм в Бوروبуду на острове Ява, расположенный на террасе, усеянной множеством ниш, из которых в каждой помещается по сидячему изображению Будды. Верх этой кудрявой постройки заканчивается большим дагопом и представляет, бесспорно, одну из оригинальнейших построек мира¹. Расходясь к востоку, буддизм захватил и «крайнее звено в цепи культурных народностей Азии» — Китай.

¹ Храм этот разрушен землетрясением.

Но китаец и индус — два полюса. Индус — весь поэзия и мистика. Китаец — это самый будничный реализм и проза. Его ум способен проникаться только чисто практическими соображениями. Его воображение поражается завитками деталей, но остается совершенно глухо к широкому пониманию художественных принципов. Переделав Будду в *Фа*, а пагоду в *Тха*, китаец навесил прежде всего на выступы крыш колокольчики и, откинув купольную систему построек, предпочел многоярусные восьмиугольные пагоды. Да и едва ли он смотрел на свой храм как на дом молитвы: для него он был городским украшением — и только. Резные колонки, переходы, базы — все это находится в ближайшем родстве с Индией, и оригинальной осталась разве одна крыша, в виде шапки с загнутыми полями, венчающая всевозможные постройки, даже надгробные монументы. В общем стиль Китая не лишен известной легкости, даже излишней легкости, карточной, так сказать. Например, их памятники — ворота, так называемые Пэ-лу, имеют форму скорее остова, чем постройки. Торжество китайского оригинальничанья — фарфоровая башня в Нанкине, в настоящем столетии сильно попорченная.

Но в деле практики Небесная империя опередила давным-давно своих соседей. Замкнувшись с севера знаменитой стеной от вторжения монголов, она соорудила целую систему каналов, соединив ими свои реки, и таким образом получилась громаднейшая водная система в мире. Грандиозная постройка мостов шла об руку с прорытием каналов. Масса мелких обиходных вещей обратила на себя внимание китайца. Он стал выделывать фигуры из фарфора, камня, слоновой кости, металлов. Формы окружавших его животных, растений, даже своеобразные очертания гор развили в нем более оригинальный, чем изящный вкус. Ремесленная сторона произведений их обиходной жизни заслуживает полнейшей похвалы. Чистота и безукоризненность отдельных частей рисунков у них изумительна. Всякий реальный, обиходный рисунок у них превосходит. Но когда китаец коснется изображения божеств, у него является какое-то глумление над человеческим образом, вместо экспрессии является гримаса. Замечательна та черта, что, когда китайцы вошли в сношение с европейцами и увидели новейшие плоды нашего искусства, им они показались дикими, они не хотят знать нашего приема живописи. Они отрицают *тень*, говоря, что тень дело случая, что она не присуща предмету и только затемняет его колорит. Они отрицают перспективу, утверждая, что предметы надо изображать не такими, какими они кажутся, а какие они есть: оптический обман ракурса и перспективного уменьшения здравый смысл обязательно должен исправить.

Взгляд китайца на все окружающее очень прост. Когда ему холодно, он не почувствует себя тепло. Китайцы не верят в чудеса, потому что у них бродячие фокусники распарывают себе внутренности и залечивают их тотчас же снова, потому что их врачи воскрешают мертвых. Они требуют, чтоб каждый был приписан к какой-нибудь религии для порядка. «Религий много — разум один, мы братья» — вот их формула. Религия —

обряд, государственное установление, к которому можно относиться с крайним индифферентизмом. Божество — для них вопрос сомнительный, туманный, а главное, пустой, не имеющий практической подкладки. Отсюда — безнравственный материализм. Они умирают, как животные, с сухим спокойствием и говорят вежливо о покойнике: «Он раскланялся со светом». А живут они еще спокойнее, проводя в жизнь тезис: «Тюрьмы заперты и днем и ночью, но всегда полны; храмы всегда открыты, но в них нет никого».

Недвижный квиетизм Китая многие века дремлет за своей несокрушимой стеной. Где же причины его долгой жизни? Ведь это не горсть замкнувшихся от мира людей, — это треть населения всего земного шара, ведь эта страна по пространству несравненно более обширная, чем вся Европа. Разнообразие климата, разновидность северных и южных типов должны были бы скорее послужить к розни и распаду, чем к тесному сплочению. Но основной принцип их политической системы связал их слишком плотно для того, чтоб Небесная империя могла распасться.

В Китае правительство стремится, чтобы каждый член государства был грамотным. Далее: открытая дорога экзаменов ведет каждого на самые высшие должности. Все правление основано на умственных качествах. В три года раз в провинциях производятся публичные экзамены для занятия государственных должностей. Выдержавшие испытания подвергаются переэкзаменовке в главном городе округа и, наконец, еще раз испытываются в императорском управлении в Пекине. Вакантные места, таким образом, замещаются учеными людьми, и от экзаменационного испытания никто не освобождается.

Если такая система для европейца и покажется нелепой, то все же он должен сознаться, что она поразительно прочна, и недаром треть человечества тысячелетия свято хранит ее и признает ее за единственное политическое благоустройство. Макиавелли сказал некогда: «Форма правления — дело не важное, хотя полуобразованные люди думают иначе. Высшей целью правления должно быть постоянство, которое гораздо важнее свободы». Общество, которое стремится к царству разума, думая, что он один должен управлять государством, конечно, достойно уважения.

Глава третья

ЗАПАДНАЯ АЗИЯ

Ассирия. — Персы. — Евреи

I

Одиннадцатая глава Моисеевой книги *Бытия* начинается так: «На всей земле был один язык и было одно наречие.

Двинувшись с востока, они нашли в земле Сенаар равнину и поселились там.

И сказали друг другу: «Наделаем кирпичей и обожжем огнем». И стали у них кирпичи вместо камней, а земляная смола вместо извести.

И сказали они: «Построим себе город и башню, высотой до небес, и сделаем себе имя прежде, чем рассеемся по лицу земли...»¹

¹ Книга Бытия. — Пер. Св. Синода.

Башня возбудила ревность Иеговы, осталась недостроенной и была названа Вавилоном. Сравнительно менее древние известия подтверждают существование этой пирамиды, называвшейся капищем Бела, или Ваала. Она была восьми ярусов и имела шестьсот футов ширины в основании и на столько же поднималась в высоту. Развалины ее видны до сих пор: это остатки действительно гигантской постройки, подобной которой не встречается нигде на земном шаре.

Стремление к монументальным постройкам было присуще народам Центральной Азии. Колоссальные размеры и гор, и долин, и рек дали колоссальный размер и архитектурным мотивам. Не стесненное узкими рамками понятий египтян и китайцев, искусство ассирийско-вавилонской культуры развилось в роскошное самобытное целое. Могучее его влияние отразилось не только на ближайших соседях, но и в самой Европе. Бели в Ассирии мы можем уследить за некоторыми египетскими веяниями, то и классическое искусство в свой черед не чуждо Вавилону. Здесь человечество, впервые сбросив с себя гнет условности, типично реализует видимую природу, говорит новое слово.

Нам совершенно были незнакомы памятники ассирийцев и вавилонян вплоть до XIX века. Праздные туристы, слонявшиеся по Центральной Азии, возвращались назад с мелкой рухлядью старины и с отсутствием какого бы то ни было представления о древних памятниках страны, занимавшей когда-то такое великое место в истории человечества. Только в 1842 году французский консул в Мосуле — Бота решился на систематические раскопки. Он начал их на восточном берегу Тигра, где, по уверению древних авторов, должна была находиться Ниневия. Окрестное население очень недоброжелательно отнеслось к изысканиям, и вдобавок они кончились полнейшим неуспехом. Но Бота не унывал и принялся за раскопки в Хорсабаде — местечке возле Мосула. Здесь его ожидал полный успех. Он вскоре наткнулся на стену, изукрашенную барельефами, и эта находка послужила началом огромной цепи открытий, осветивших тьму сказочных тайн Ниневии. По стопам Бота пошел англичанин Лаярд, обогативший музеи Лондона ниневийскими древностями, откопавший целые дворцы, и теперь мы знаем о древнеазиатском искусстве не меньше, чем о египетском.

Писатели древности утверждали, что Ниневия имела восемьдесят четыре версты в окружности и была обнесена огромными стенами и башнями. Раскопки подтверждают, что пространство, занимаемое ею, было колоссально. Вся Ниневия была расположена на целом ряде холмов, которые размещаясь группами, образовывали естественные границы между частями города. Раскопки дали нам превосходные образцы скульптуры; особенно поразителен портал хорсабадского дворца с четырьмя изображениями крылатых львов с человеческими головами. Все стены дворцов оказались покрытыми алебастровыми плитами, Мидийский костюм сплошь украшенными барельефами. Все постройки террасовидные, причем порой встречаются уступчатые пирамиды, что указывает на первобытную точку зрения архитектурных начал. Стены колоссальной толщины и сложены из кирпича, который, господствуя за недостатком камня на Вавилонской башне, перешел и сюда.

Обратим внимание на характерную сторону ассирийских построек: живопись и скульптуру по алебастровым плитам и глазурованному кирпичу. И тут, как в Египте, обе великие отрасли искусства служили только декорацией дворца, служили известным архитектурным мотивом. Но религиозные сюжеты здесь не находили такого простора изображению, как это было в Египте. Обыденный жанр и особенно царский быт составляют главный сюжет мотивов пластики и живописи.

Здесь мы встречаемся с царскими охотами и пирами, со всевозможными битвами и поединками и. небольшим количеством мифических сюжетов. На фигурах лежит азиатский отпечаток местного типа: они дебели, приземисты, коренасты, с явным расположением к ожирению. Реализм мускулов несравненно могучее, чем в Египте. Торсу соответствует такая же голова, с сильно развитой нижней челюстью, крючковатым носом и маленьким лбом. Волосы убраны в завитки, движения довольно свободны и экспрессивны. Слабее прочего одежда — без складок, плотно прилегающая к телу, словно выделанная из толстой негибкой кожи. Лошади имеют условный характер, от которого, впрочем, не мог отделаться и впоследствии классический мир, но зато дикие звери, и особенно львы и ослы, превосходны. На рельефе, найденном в северо-западном ниневийском дворце, есть дивное движение льва, в которого нацелился царь из лука¹. Здесь чувствуется вдохновение.

¹ Не менее чудесные вещи можно найти в «Охоте на дикого осла», барельефе, находящемся в Британском музее. Реализм позы брыкающегося жеребенка поразителен.

Если в Египте выразился впервые живописный стиль, то в Ассирии впервые явилась жизнь в изображениях видимой природы. Соединения чисто фантастические — человеческой головы с звериным туловищем или птичьей головы с человеческим торсом — гораздо сильнее здесь, чем в Египте. Остатки живописи по кирпичу, которая развалилась с этим кирпичом, дошли до нас в жалких образцах. Но все-таки мы можем проследить на их глазури любимые изображения ассирийцев: лев, смоковница, гриф и плуг. Раскраска очень сильна: деревья ярко-изумрудного цвета, фон ярко-голубой, фигуры желтые. У Бота есть великолепные рисунки этих остатков.

Древнейшим памятником Ассирии считают львов на берегах Хабура у Артабана. Затем идут нимрудские и хорсабадские скульптуры. Позднейшая эпоха — дворцы Куюнджи с рельефами по нежному алебастру эпохи VII—VIII веков до Р. Х.

Когда Ниневия пала, место ее занял новый Вавилон — этот умственный центр Средней Азии, полный сказочного великолепия. Колоссальный, как его могучая предшественница, он имел в наружной стене сто бронзовых ворот, а цитадель города имела еще другую ограду. Капище Бела стояло среди огромного двора, куда проникали тоже через бронзовые ворота. Святилище представляло громадную уступчатую пирамиду, низ которой состоял из храма, где находился золотой идол, трон, жертвенник. Наверху стоял другой храм, тоже с золотой утварью. Золотые идола, по всей вероятности, делались не из сплошного золота и носили только золотую оболочку.

II

Ассирийская одежда не могла, подобно египетской, ограничиться лоскутком материи, обернутым около таза. Климат Ассирии потребовал длинную до пят рубашку, иногда укороченную до колен и подпоясанную поясом. Верхнее платье надевали только привилегированные классы, впрочем, впоследствии такое различие сгладилось. Костюм мужской и женский был почти одинаков, да оно и понятно при том рабском положении женщины, какое она имела на Востоке. В Египте женщины занимали первое место в обществе, и даже мужской египетский костюм стал походить на женский. На Востоке, напротив того, женский костюм приблизился к мужскому, так как даже в деле мод прекрасная половина человеческого рода была лишена всякой самостоятельности. Зато самые материи были великолепны. Азия издревле славилась выделкой тканей, особенно цветных и узорчатых. Украшенные кистями и тяжелой бахромой, с широкими каймами, разукрашенными арабесками, они сверкали великолепной пестротой Востока. Строгий придворный этикет перешел в позднейшее время в невероятную, освященную законом роскошь. Пурпурные одежды придворных, опахала, блестящее оружие, зонтики — все это было ходячим музеем драгоценностей. Сам царь являлся в белом клобуке с диадемой на нижней его части и фиолетовыми лентами, спускавшимися за спину. В руке он держал царский вызолоченный посох. Так как царь был в то же время и жрец, то порой на его одежде являлось изображение звезд и созвездий, служивших предметом поклонения ассирийцев.

Азия славилась оружием. Дамасская сталь с незапамятных времен была известна ее оружейникам. Ее щиты, луки, мечи расходились по всему свету. И особенно азиаты склонялись к кинжалу, который мог носить каждый гражданин в знак своего благородного происхождения. Их рукояти со звериными головами порой удивительно изящны. Несомненно, что войско ассирийцев было превосходно вооружено. Армии были вполне благоустроены, с трубными сигналами, знаменами при колесницах полководцев, копьями, топорами, панцирями, бронями. Но с истинно восточной жестокостью обращались победители с пленными. Легчайшим наказанием было обращение побежденных в евнухов, затем шло выкалывание глаз, сажание на кол.

Частные жилища ассирийцев очень похожи на египетские: те же плоские крыши, открытые галереи, та же простота мотива. В деталях является новизна: капители колонн своеобразны, здесь впервые появляется *волюта* — завиток капители, занявший потом

такое огромное место в ионическом ордере. В орнаменте есть оригинальность и самобытность, сильнее всего развернувшиеся при облицовке дворцовых зданий. Комнаты укрывались превосходными коврами, заменявшими и циновку, и обои, и входную дверь, и даже перегородку.

В роскошную эпоху владычества вавилонян дворцы разрослись до небывалых размеров. Навуходоносор для своей скужающей супруги мидянки разбил сады по уступам террас, на пространстве 160 тысяч квадратных футов. Эти сады напоминали ей гористую отчизну и были известны в древности под именем «висячих садов Семирамиды». Они поднимались выше дворцовых башен. Каждая платформа террасы была сложена из кирпича и подпиралась массивными каменными устоями. На кирпич были настланы каменные плиты, потом толстые слои гипса, тростника и асфальта, прикрытые от сырости толстыми свинцовыми листами. На эти листы был насыпан такой слой земли, что на ней свободно могли пускать корни вековые деревья. И все это чудо искусства орошалось из насосов, поднимавших из Евфрата воду в бассейн самой высшей террасы.

III

После временного появления в Средней Азии мидийцев и их попытки объединения под одним владычеством всех соседних народов в истории выступает новая могучая монархия — персов. Суровые, не изнеженные, продукт своей пустынной, скалистой страны, они явились народом свежим, полным сил и самосознания. Блестящий талантами полководец Куруш (Кир), свергнув мидийское иго и завоевав Вавилон, распространил свою монархию до берегов Каспийского моря. Камбис и Дарий поддерживали величие молодого престола. Преемник последнего, Ксеркс, пошел войной против Европы, грозя и на Морею распространить восточное владычество. Словом, Персия является перед нами на идеальной высоте могущества и славы.

До нас дошла довольно ясная картина их искусства, которое строго группировалось около двух предметов: царской власти и культа умерших. Ни обширных храмов, ни даже идолов мы не находим у персов. Удивительная трезвость мысли персов, признававших борьбу Ормуза с Ариманом и поклонявшихся огню, как-то не согласовалась с изображениями идолов. Они обоготворяли своих героев и царей, но отрицали всяких истуканов.

Древнейший памятник, дошедший до нас, Пасаргады, — древняя столица царей. Там находится уступчатая пирамида с храмиком наверху, которая обыкновенно называется гробницей Кира. Весь храмик и ограда, оцепляющая его, носят на себе несомненный отпечаток эллинского влияния. Домик — несомненная усыпальница, в которой, впрочем, нет саркофага.

Более интересны скалы Персеполя: гробницы царей в виде крестообразных уступов с колоннами, фронтоном и антаблементом. Персепольские колонны уже эллинского типа. Те же каннелюры, база с плинтусом, капитель с лотосами, бусами и завитками. Только порою верх отличается оригинальным соединением двух лошадиных или бычьих голов, да в базе, в отличие от ионической, нет вогнутого кольца.

Главнейшие развалины персепольских построек не могут дать нам полного представления о цели, для которой эти постройки были возведены. Жилых помещений мы не видим, но всюду помещение для народных масс. (Не место ли приношений податей и даней?) В порталах чувствуется сильное египетское влияние, но самобытная азиатская капитель колонны говорит в то же время о своих традициях, имевших колыбелью именно эту страну, а не другую. Эти двойчатки головы, глядящие врозь, представляют удивительно смелую подробность и превосходное гнездо для балки.

Частные жилища нынешних жителей Ирана до того не сложны, до того напоминают своими тонкими колоннами и цветными занавесами походные шатры, что можно без натяжки представить себе такие же жилища и в эпоху персидского могущества. Дворцы, напротив того, были роскошны. Довольно сказать, что здание опоясывал ряд стен, понижающихся рядами, так что из-за одного ряда зубцов выставлялся террасой другой

ряд, причем каждый имел свою раскраску. Таким образом, стены имели вид пестрого пояса семи цветов: белого, черного, пурпурового, голубого, красного, серебряного и внутреннего — золотого. Сам дворец строился из кипариса и кедра, и дерево покрывалось золочеными листьями, даже крыша была вызолочена.

Барельефные изображения прославляли подвиги царей, причем в виду имеется не один какой-нибудь исключительный царь Ксеркс или Дарий, но представитель власти вообще. Приемные залы разукрашены сценами придворных церемониалов, картинами приношения даров. Если в самом типе изображения и чувствуется ассирийское влияние, то все же он еще свободнее и роскошнее. Профиль плеча схвачен удачно, под складками чувствуется тело, которое само по себе хилее и тщедушнее ассирийского. Как и ассирийцы, персы очень сильны в изображении животных, особенно фантастических, причем любимой темой художника является бой льва с единорогом.

С развитием роскоши при царях, переезжавших на лето из жарких Суз в прохладную Эктабану, придворная жизнь достигла того же великолепия, с каким она процветала в Вавилоне. В книге «Есфирь» рисуется прекрасная картина пира, который задавал жителям Артаксеркс.

«В третий год своего царенья он сделал пир для всех своих вельмож и придворных, для главных начальников персидских и мидийских войск и для правителей областей, показывая великие богатства своего царства и дивный блеск своего величия в течение многих дней: ста восьмидесяти дней. Когда же эти дни миновали, царь устроил пир для народа своего, находившегося в престольных Сузах, — от большого до малого, пир семидневный на садовом дворе дома царского. Белые бумажные и яхонтового цвета шерстяные ткани, прикрепленные пурпуровыми шнурами, висели на серебряных кольцах и мраморных столбах. Золотые и серебряные ложи были на помосте, устланном камнями зеленого цвета, и мрамором, и перламутром, и камнями черного цвета. Напитки были в золотых сосудах и сосудах разнообразных, ценой в тридцать тысяч талантов, и вина царского было множество по богатству царя...»

Из этого описания видно, до каких чудовищных размеров доходила придворная роскошь. Мидийско-персидские костюмы — длинные, широкие, скрывающие недостатки роста, тканые из шерсти и шелка с систематично выработанными складками — блистали роскошно яркими цветами. Золотые цепи, браслеты, мидийские ботинки, зонтики, веера составляли необходимую принадлежность облачения. Александр Македонский, пораженный блеском царских одежд, променял свой простой греческий костюм на пурпурные мантии, высокие тиары персов. Царь носил бережно завитую длинную бороду, которая порой пряталась в футляр. Они чернили брови, румянились, носили накладные бороды и парики.

Хотя, в сущности, персы не имели храмов и капищ и только у позднейших писателей (Страбона и Навзания) встречаются сведения о святилищах, где горел неугасимый огонь, но так как жертвы все-таки приносились непосредственно под открытым небом, то произвольно образовалась корпорация магов. Занимая ближайшие к царю должности, эти жрецы огня и солнца контролировали самого царя при обычных жертвоприношениях. Они составляли и государственный совет, и верховный суд. Они имели свой институт, который и снабжал всю Персию учеными руководителями культа. При жертвоприношениях они завязывали рот, чтобы нечистым дыханием не осквернить божества; даже разговаривая с царем, надо было прикрывать рот. Подчинение женщины в Персии было полное. Жен держали стадами в гаремах, считая неприличным даже рисовать женщину на картинах. Но в то же время нравственное семейное начало стояло очень высоко. Браки были религиозной обязанностью. Предающийся разврату или разгулу восточных привычек считался слугой сатаны. Закон был всегда на стороне женатого, а не холостого, на стороне многосемейного, а не бездетного. Была особая молитва — послать добрых мужей стареющим девам. Но ранее пятнадцати лет замуж выходить не позволялось. Новорожденного трижды омывали коровьей мочой, считая ее очистительным средством. Юноши с пятнадцати лет, дня их совершеннолетия, носили пояс из верблюжьих волос, какой и теперь носят последователи религии Зороастра: это

был символ возмужалости и гражданственности. Умерший считался нечистым, а так как стихии — огонь, вода и земля — были проявлениями божества, то тело не могло быть ни зарыто в землю, ни сожжено, ни брошено в реку: его клали на открытом поле среди камней на съедение животным.

IV

Прежде чем перейти к величайшей картине процветания античного искусства, надо сказать несколько слов об одной народности, хотя ничем себя в искусстве (кроме разве Песни Песней) не заявившей, но тем не менее играющей огромную роль в истории человечества, — о евреях. Появление божественного учения Христа именно в этом народе выдвинуло его из мелкой незначительной среды на видное место, и, в сущности, им интересуются гораздо более, чем бы он этого заслуживал.

Оригинальных талантов евреи никогда не проявляли. Живя в Египте, они усвоили, конечно, технику местных мастеров и как народ переимчивый стали мастерами. Усиленное их размножение, несмотря на изнурительные работы, пугало египтян, так что фараонам был даже выдан приказ об умерщвлении акушерами всех еврейских новорожденных мальчиков. Но так как еврейки стали разрешаться благодаря своей натуре без помощи бабок (Библия, Исход Моисея, гл. I, ст. 19), то размножение продолжалось. Наконец египтяне сами стали просить фараона о высылке полумиллиона рабов, грозивших опрокинуть прочно поставленное государство, и фараон принужден был уступить необходимости. На прощание евреи поступили со своими тиранами довольно жестоко, попросив у египтян вещей серебряных, золотых и одежд: «...Господь же дал милость народу своему в глазах египтян, и они давали ему, и *обобрал* он египтян» (Исх., гл. XII, ст. 36).

Странствуя сорок лет по пустыне, забывая оседлое рабство и возвращаясь к прежней пастушеской жизни, они снова принуждены были браться за изготовление одежд, оружия, утвари. Все драгоценности шли в руки священников и способствовали блеску богослужения. Аарон вылил золотого аниса из золотых серег. Моисей устроил скинию Завета всю золоченую. Вероятно, египетское влияние сильно сказалось и на том и на другом. Самый храм был шатер, который позволял свободно совершать обряд богослужения. Скиния представляла собой деревянный остов, одетый золотыми листьями и покрытый великолепными коврами. Остальные палатки и костюмы — все это было так просто и незатейливо, что едва ли отличалось чем-нибудь от обычной обстановки кочевого араба.

Храм, построенный Соломоном при помощи тирских мастеров, не отличался ни стилем, ни размерами, но был изукрашен пестро и богато. Стены были возведены из тесаного камня; внутренность одета дорогим деревом, с золотой облицовкой, изображениями херувимов, пальм, цветов. Утварь в притворе святая святых была вся золотая. Перед храмом помещался колоссальный водоем, поддерживаемый двенадцатью быками, и огромный алтарь всесожжения. В изображении херувимов и жертвенных животных в виде архитектурной подробности сказала Ассирия, — и фантастические изображения их пришлось тут как раз к месту. Общность язычества с монотеизмом подтверждается и тем, что Соломон, увлекаясь женщинами, строил капища «мерзости Аммонитской» (3 кн. Царства, гл. XI, ст. 7), то есть сирофикийского пошиба. Никакой самостоятельности, повторяем, евреи не выказали. Знаменитый храм, выстроенный на месте старого, после возвращения из плена вавилонского, представлял смесь восточной архитектуры с римской и позднегреческой. Некоторые подробности храма были чудовищны: над открытым порталом святилища находилось изображение виноградной лозы с гроздьями в пять футов величины. Мы не можем составить даже приблизительного понятия, какое впечатление могла бы произвести такая постройка на художественный глаз, но несомненно, что смешение стилей было очень резко.

Что касается до еврейской одежды, то она была до крайности проста и состояла из тканой длинной рубашки, подпоясанной кожаным или войлочным поясом, сверху

надевался плащ из более дорогой ткани, иногда (у жрецов) оканчивающийся кистями из голубой шерсти. Разумеется, еврейский костюм не имел ничего общего с библейскими изображениями Иисуса Христа не только эпохи Возрождения, но и нашего времени. Фантазия художников, рисующая апостолов, народ и Иисуса с открытыми головами (при палящем солнце Палестины), заслуживает только улыбки. Желających ознакомиться в подробностях с полосатой одеждой, расшитой кистями, которую, несомненно, носил Христос, мы отсылаем к интересному сочинению Фридерика Фаррара «Жизнь Иисуса», которое имеется у нас в русском переводе.

Жизнь теперешних палестинских евреев до того проста и бесхитростна, что мы можем без затруднения провести самую близкую параллель между их теперешним и стародавним бытом. Теперешние Назареты и Вифлеемы — такие крохотные, грязные восточные городки, что точное их изображение можно сыскать на древнейших египетских памятниках. Та же ограда двора, и лестница на плоскую крышу, и маленькие окна, и темные помещения. Кровли обносились решеткой и служили местом прогулки. Давид, как известно, во время вечерней прогулки по кровле и увидел купающуюся Вирсавию. Дома более богатые строились по финикийскому образцу. Хотя финикийцы сами по себе не создали никакого типа и стиля построек, но как меркантильно промышленная нация создавали очень практические постройки. В общем, евреи были лишены всякого эстетического чувства и, не создавая новых форм, заимствовали от соседей все. Этому способствовало, впрочем, их непостоянное местопребывание. Их то и дело порабошали, отводили в плен — целым народом. Они никогда не сосредоточивались на одном месте и, созданные для чисто практической деятельности, едва ли были способны когда бы то ни было основать плотное, замкнутое государство. Впрочем, нынешние евреи к этому не стремятся¹.

¹ Превосходные подробности о быте евреев читатели найдут в шеститомном сочинении Вей-са «Внешний быт народов», откуда мы заимствуем некоторые детали, когда дело касается внешнего быта той или другой эпохи.

Глава четвертая

ЭЛЛАДА

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

I

Все проявления искусства у египтян, вавилонян и персов — все это была только подготовительная работа к великому, пышному его расцвету на северных берегах Средиземного моря. Надвигаясь с юга, через малоазийские колонии, фильтруясь и формируясь все больше, искусство нашло в жителях Эллады такое отзывчивое, полное впечатление, такую мощную ширь свободы и такие благоприятные условия жизни и мировоззрений, что, воплотившись в дивные пластические формы, оно осталось образцом для искусства всех стран и веков. Дальше идти нельзя — это предел, последнее слово искусства. Форма здесь вылилась в такой идеальный канон, который мог быть создан только нацией, учредившей Олимпийские игры, путем многих поколений создавшей упругое, сильное, равномерное во всех частях тело. Искусству оставалось только резюмировать дивные живые образцы.

Если мы взглянем на карту Греции, нас поразит изрезанность ее берегов; словно нарочно выкроены эти хитросплетенные узоры заливов, мысов, островков и проливов для развития судоходства и торговли. Горные хребты, избороздившие Грецию и разделившие местность на множество долин, естественным образом делили население на отдельные воинственные союзы с укрепленными поселениями в теснинах. И мы видим первичное,

полумифическое племя пелагов, заселивших Элладу, именно подразделенным на союзы, деятельно занимающимся мореходством.

Что это было за племя — с точностью определить трудно, по всей вероятности, арийская ветвь, родственная по языку кельтам. Пелаги пришли с севера и одновременно с малоазийскими племенами, перебравшимися в Европу через острова, заняли роскошные долины Арголиды и Аркадии. Арголида стала центром новой народности. Образовав союзы, родственные ахейские и эолийские племена предпринимали воинственные набеги на соседей. Вожди их прославились как величайшие герои. До нас дошли сказания о походе против Фив и смелой экспедиции аргонавтов к далеким берегам Колхиды. Троянская война подкосила их могущество. Лучший цвет войск был вызван в Азию; храбрейшие из героев погибли под башнями Илиона. Изнеженность азиатской жизни внесла растление в чистую нравственность ахейцев и эолийцев. Вернувшись домой, они уже были не прежним здоровым, свежим народом, и когда на них двинулись с севера закаленные, суровые дорийцы, они им не могли противостоять.

Таким образом, на развалинах одного племени другое создавало свою цивилизацию. До нас дошло немного памятников первоначального зодчества Эллады. Уцелели так называемые циклопические стены, сложенные из неправильных, многоугольных камней, в сущности мало, даже ничего не имеющие общего с позднейшими постройками греков, так как, кроме грубой, примитивной формы, они не представляют ничего. Гораздо выше стоят так называемые львиные ворота в Микенах. Этот вход в Акрополь украшен оригинальным порталом. Над дверью, на темно-зеленом мраморном постаменте, укреплено рельефное изображение герба в виде двух львов, симметрично стоящих у колонки. Контуры львов не лишены своеобразной грации и легкости. Другие уцелевшие постройки — подземные сокровищницы, так называемые *тесауросы*, вероятно служившие и гробницами царей. Близ Микен есть такая постройка, носящая название *тесаурос Атрея*. В плане она представляет форму круга, со стенами, сходящимися наверху в одной точке параболического свода, конструкция которого имеет скорее египетский характер, так как основной идеи свода, основанной на взаимном распоре камней, здесь нет. Камни выступают один над другим и потом, по окончании постройки, равняются. Множество симметричных дырочек с коротенькими гвоздиками, которыми искрещены стены, дает основание предполагать, что внутренность была облицована медными, серебряными или золочеными листами. Высота залы доходит до пятидесяти футов. Над входной дверью сделано отверстие в виде треугольника-арки, равномерно делящей давление на обе стороны. В связи с главной постройкой помещалась небольшая комнатка, назначение которой едва ли можно точно определить.

Быть может, этими скудными сведениями мы бы должны были довольствоваться при изучении периода владычества в Греции эолийцев и ахейцев, если б не дошел до нас дивный гомеровский эпос. Автор чудесных рапсодий рассказывает нам, что в его времена были благоустроенные города, дворцы и дома. Предметы роскоши, золотые, серебряные вещи, превосходное оружие, ткани — все это уже вошло в обиход эллинской жизни. Вот какими блестящими красками он описывает палаты царя Алкиноя («Одиссея», песнь VII, ст. 86 и след.):

Медные стены во внутренность шли от порога и были
Сверху увенчаны светлым карнизом лазоревой стали;
Вход затворен был дверями, литыми из чистого злата;
Притолки их из серебра утверждались на медном пороге;
Также и князь их серебряный был, а кольцо золотое.
Две (золотая с серебряной) справа и слева стояли,
Хитрой работы искусного бога Ифеста, собаки —
Стражами дому любезного Зевсу царя Алкиноя;
Были бессмертны они и с течением лет не старели.
Стены кругом обегая, во внутренность шли от порога
Лавки богатой работы...
Был за широким двором четырехдесятиный, богатый

Сад, обведенный отвсюду высокой оградой: росло там
Много деревьев плодоносных, ветвистых, широковершинных...
Два там источника были, — один обтекал, извиваясь,
Сад, а другой перед самым порогом царева жилища
Светлой струею бежал, и граждане в нем черпали воду.
Так изобильно богами был дом одарен Алкиноев!..

Вокруг внутреннего двора, посередине которого помещался очаг, шли ряды спален — на одной стороне для мужчин, на другой — для женщин. Далее дворы скота, конюшни, сараи для колесниц, кладовые мельницы, ванны, помещения для рабов и рабынь, кухни. Комнаты второго этажа были, вероятно, невелики, и, судя по «Одиссее», можно сказать, что там располагались только кладовые и спальни для прислужниц. В подвалах хранилось вино и драгоценные сосуды.

Самые ткани и предметы роскоши были доведены до замечательной степени совершенства.

Не менее изящны и тонки по работе были фиалы. Гомер рассказывает про один кубок:

Окрест гвоздями златыми покрытый; на нем рукояток
Было четыре высоких, и две голубицы на каждой
Будто клевали, златые; и был внутри двоедонный.
Тяжкий сей кубок иной нелегко приподнял бы с трапезы,
Полный вином...

(«Илиада», *рапсодия XI*, 632).

Роскошь распространялась и на колесницы. В «Илиаде» упоминается о том, что с боков колесницы были

гнутые круги
Медных колес осьмиспичных, на оси железной ходящих;
Ободы их золотые...
Медные шины положены плотные, диво для взора!
Ступицы их серебром, округленные, окрест сияли;
Кузов блестящими пышно серебром и золотом ремнями
Был прикреплен, и на нем возвышались дугою две скобы...

Светильники иногда стояли на постаменте из статуй или кариатид. У царя Алкиноя были

на высоких подножиях лики златые
Отроков: светочи в их пламенели руках, озаряя
Ночью палату и царских гостей на пирах многославных...

Не менее блистательно было вооружение. Серебряные поножи, медные латы, огромные щиты, шлемы с конской гривой, копья, стрелы, секиры — все это блистало чудесной работой, на которой отражался вкус нации. В «Илиаде» есть описание удивительного щита Ахиллеса, исполненного, вероятно, необычайно детально.

Описание настолько картинно, так ясно выражает всю сложность чеканки, что его мы приводим почти целиком. Щит был закован в белый, блестящий тройной обод, состоял из пяти листов и был весь в изображениях. Художник создал на нем —

землю, и небо, и море,
Солнце, в пути неистомное, полный серебряный месяц,
Все прекрасные звезды, какими венчается небо...
Там же два града представил он ясныхречивых народов.
В первом, прекрасно устроенном, браки и пиршества зрелись.
Там невест из чертогов, светильников ярких при блеске,
Брачных песней при кликах, по стогам градским провожают.
Юноши хорами в плясках кружатся; меж них раздаются

Лир и свирелей веселые звуки; почтенные жены
Смотрят на них и дивуются, стоя на крыльцах воротных.
Далее, много народа толпится на торжище; шумный
Спор там поднялся: спорили два человека о пене,
Мзде за убийство; и клялся один, объявляя народу,
Будто он все заплатил, а другой отрекался в приеме.
Оба решились, представив свидетелей, тяжбу их кончить.
Граждане вокруг их кричат, своему доброхотствуя каждый;
Вестники шумный их крик укрощают; а старцы градские
Молча на тесаных камнях сидят средь священного круга,
Скипетры в руки приемлют от вестников звонкоголосных,
С ними встают и один за другим свой суд произносят...
Город другой облежали две сильные рати народов, —
Страшно сверкая оружием. Рати двояко грозили:
«Или разрушить, иль граждане с ними должны разделиться
Всеми богатствами, сколько цветущий их град заключает...»
Сделал на нем и широкое поле, тучную пашню,
Рыхлый, три раза распаханный пар; на нем землепашцы
Гонят яремных волов, и назад и вперед обращаясь;
И всегда (как обратно к концу приближаются нивы)
Каждому в руки им кубок вина, веселящего сердце,
Муж подает; и они, по своим полосам обращаясь,
Вновь спешают дойти до конца глубокобразного пара...
Далее, выделал поле с высокими нивами; жатву
Жали наемники, острыми в дланях серпами сверкая;
Здесь полосой непрерывною падают горсти густые...
Сделал на нем, отягченный гроздием, сад виноградный,
Весь золотой, лишь одни виноградные кисти чернелись;
И стоял он на серебряных, рядом стоящих подпорах.
Около саду и ров темно-синий, и белую стену
Вывел из олова; к саду одна пролегала тропина,
Коей носильщики ходят, когда виноград собирают.
Там и девицы и юноши, с детской веселостью сердца,
Сладостный плод носили в прекрасно плетенных корзинах.
В круге их отрок прекрасный по звонкорокочущей лире
Сладко бряцал, припевая прекрасно под льняные струны
Голосом нежным; они ж вокруг него, пляшучи стройно,
С пеньем и с криком и с топотом ног в хороводе несутся.
Там же и стадо представил волов, воздымающих роги:
Он их из злата одних, а других из олова сделал.
С ревом волы, из оград вырывался, мчатся на паству,
К шумной реке, к камышу густому по влажному берегу...
Следом за стадом и пастыря идут, четыре, златые,
И за ними следуют девять псов быстроногих.
Два густогривых льва на передних волов нападают,
Тяжко мычащего ловят быка — и ужасно ревет он,
Львами влекомый, — и псы на защиту и юноши мчатся...
Далее сделал роскошную паству Гефест знаменитый:
В тихой долине прелестной несчетных овец сереброрунных.
Там же Гефест знаменитый извил хоровод разнovidный:
Юноши тут и цветущие девы, желанные многим,
Пляшут, в хор круговидный любезно сплетая руками...
Купа селян окружает пленительный хор и сердечно
Им восхищается; два среди круга их головоходы,

Пение в лад начиная, чудесно вертятся в середине.
Там и ужасную силу представил реки-океана.
Коим под верхним он ободом щит окружил велелепый.

Очевидно, все эти изображения были помещены в концентрических кругах, и наружный круг-океан представлял бордюр, составленный из условных изображений маленьких пенящихся волн.

II

Веселая природа и беззаботное праздничное мирозерцание грека создали веселый праздничный культ. Ни в одной стране мира не возникло богов более родственных человеку, как в Греции. Наделенные всеми человеческими слабостями, боги Олимпа снисходили часто до бедного человечества, принимали в нем непосредственное участие, любили его как равного. Мы видим, что нередко бог или богиня дарит своею благосклонностью смертных, и плодом их союза являются герои. Тут нет безобразных двухголовых, трехголовых представлений, помеси зверя с человеческой формой, — напротив, людская природа в божестве воплощается во всей своей красоте и мощи. Главный недостаток богов Греции — их излишняя человечность: они сварливы, мстительны, порою безнравственны, но в то же время каждый из них воплощает известную идею во всей силе. Если Афродита изменяет мужу, если ее «переменчиво сердце», то тем не менее она все же олицетворяет любовь во всей полноте и силе, может быть, именно с помощью не только положительных, но и отрицательных качеств.

Мифологические представления греков таковы. Вначале был Хаос: борьба стихий. Из Хаоса образовалась земля — Гея, подземный ад — Тартар и любовь — Эрос. Гея произвела Урана (небо), а от союза их произошел Хронос (время), потом родились титаны и циклопы. Уран, опасаясь за свое могущество, ниспроверг детей в Тартар, но Хронос покусился на жизнь отца, и из пролитой крови возникли Эринии — богини мести. Овладев с титанами миром, Хронос, в свой черед опасаясь своих детей, съел их. Но младший, Зевс, сумел скрыться и с помощью циклопов и Прометея овладел вселенной, победив чудовище Тифона. С этих пор в мире воцаряется порядок.

Зевс-Кронид — идея верховного могущества и правителя мира. Одно мановение его бровей потрясает землю:

Рек — и в знаменье черными Зевс помогает бровями.
Быстро власы благовонные вверх поднялись у Кронида
Окрест бессмертной главы, — и потрясся Олимп многохолмный.

Он изображается с молнией в руках, с орлом у ног. Лицо выражает величие мысли и державное спокойствие. К нему обращались с молитвой, пели: «Всемогущий, предвечный Зевс, ты был, ты еси, ты будешь вовеки! Великий, ты даешь нам все блага земные!..»

«Волоокая» Гера, супруга Зевса, в звездном венце олицетворяет землю как питательницу людей. Но, несмотря на ту царственность, которую придавали ее чертам художники, «лилейнораменная» Гера представляет полное олицетворение сварливой и ревливой жены, невероятным образом надоевшей Зевсу. У ног ее изображают павлина.

Далее следует Посейдон, владыка морей, который может своим трезубцем возмущать и укрощать волны. Он ездил на колеснице в виде раковины, влекомой морскими чудовищами. Его звали Зевс морей.

Ни одно божество Эллады не пользовалось, может быть, такою популярностью, как Афина Паллада, дочь Зевса, вышедшая в полном вооружении из головы отца. Такое рождение указывает непосредственно на самую сущность божества: это богиня разума. Миф представляет ее грозной богиней, нередко устремляющейся в битву на пламенной колеснице, в блестящей броне Зевса, с огромным копьем, которым она могла сокрушать целые ряды прогневивших ее. Нередко она является посредницей между людьми и богами; она не только богиня мудрости, но и гений общественной жизни.

Бог войны, Арей, — бог ужаса, распрей и крови. Про него с гневом говорит сам Зевс-тучегонитель:

Ты ненавистнейший мне меж богов, населяющих небо:
Распря единая, брань и убийство тебе лишь приятны.
Матери дух у тебя, необузданный, вечно строптивый,
Геры, которую сам я с трудом укрощаю словами...

Но в то же время Арей очень красив, и к нему склоняется с любовью сама Афродита, богиня любви, возникшая из морской пены. От их союза родился крылатый мальчишка Эрот — маленький божок с луком и стрелами¹. Весь костюм Афродиты состоял из узорчатого пояса, в котором заключалось все обаяние любви: «и страсть, и желанья, и свиданья, и просьбы, и льстивые речи, не раз затемнявшие разум». Ее свита состояла из граций (харит): Аглаи, Талии и Эфросины. Афродиту особенно чествовали в Пафосе на Кипре (отчего она и называется порою Кипридой), куда она удалялась после тех историй, которые ей устраивал ее супруг, хромоногий Гефест, накрывавший ее свидания с Ареем и путавший их сетями. В этом законном союзе хромоногого кузнеца-художника с идеальной красой греки, несомненно, хотели выразить необходимость сочетания красоты с искусством и ремеслом.

¹ Эрот совсем не то же, что Эрос — первоначальный бог любви к ближнему. Эрос смягчитель нравов, бог мира. Эрот — божок вожделений и любовных интриг.

Были еще в Элладе два чудных божества: дети Зевса и Латоны: Феб-Аполлон и Артемида-Диана. Оба — первые стрелки мира. Феб — бог поэзии, искусств и солнца. Это был идеал, совершенство мужской красоты. По утрам он на огненных конях выезжал из моря и мчался по небесному своду, а впереди него неслась «розоперстная» Эос — богиня утренней зари. К вечеру его кони снова устремлялись к морю и, утомленные, отдыхали в его влаге, чтобы на следующий день совершить снова свой огненный полет.

Аполлон открывал людям будущее. Его Дельфийский храм был местом пророчеств. Семь муз идут за ним следом, олицетворяя собою изящные искусства во всех их проявлениях¹. Его сестра, Артемида, была тоже владыка неба, только ночного; она кроткой луной вздымалась над усыпленным миром, легко и свободно плывя по темному небу. Она же была богиня лесов и охоты. С луком в руках и колчаном за плечами она устремлялась на лов в своих заповедных рощах. Она была покровительницей Эфеса; там был воздвигнут в честь ее храм, одно из чудес света, который был впоследствии сожжен Геростратом.

¹ Всех муз девять: *Клио* — муза истории, со свитком пергамента; *Евтерпа* — муза лирики, с флейтой; *Каллиопа* — муза эпической поэзии; *Талия* — муза комедии, с комической маской; *Мельпомена* — муза трагедии, с трагической маской; *Эрато* — муза любовных песен, с лирой в руках; *Терпсихора* — муза танцев; *Полигимния* — муза красноречия; *Уrania* — муза астрономии, с глобусом.

Брат Зевса, Аид, был владыкой подземного царства и сидел на престоле с двузубцем в руках. Рядом с ним помещалась его печальная супруга Персефона. У ног его сидел трехглавый пес, Кербер, а вокруг группировалась свита, состоявшая из Эвменид, богинь мести. Персефона жила полгода с мужем, полгода с матерью Деметрой (Церерой), у которой ее он похитил. Деметра, опечаленная потерей, лишила землю производительной силы до тех пор, пока Зевс не определил попеременно жить похищенной то с матерью, то с мужем. Отсюда — времена года. Пока Деметра с дочерью — на земле все цветет; когда Персефона отходит в мрачный Аид — наступает зима.

Затем остается упомянуть о Дионисе, который, окруженный менадами, фавнами, силенами, шел победоносно по земле, смягчая грубость нравов и научая людей виноделию. Упомянем о двух посланниках неба: Гермесе, который в крылатом шлеме

носился в небесном пространстве, исполняя волю Зевса, но впоследствии сделался богом красноречия и промышленности, и об Ириде — радуге, посланнице державной Геры.

Кроме этих божеств, Эллада создала целый сонм второстепенных богов. В каждом ручье, роще, долине было свое божество, которое порой являлось людям, имело влияние на их дела и занятия. Великие боги превращенные ходили по земле. Сам Зевс не гнушался принимать образ даже быка, чтобы похитить любимую женщину (похищение Европы); порою он сходил золотым дождем (Даная), порою являлся лебедем (Леда), порою в виде туманного облака (Ио). Иногда смертные (как Семела) не выдерживали силы божественной природы и умирали от их ласк.

Смешанные зверообразные изображения встречаются у эллинов редко. Но их козлоногие фавны так гармоничны в общей структуре, что отнюдь не производят дурного впечатления. Соединение женского торса с рыбьим хвостом у сирен дышит скорей художественной шуткой, чем угловатой идеей того или другого олицетворения.

III

Когда дорийцы, закаленные суровой жизнью горцы, вытеснив ахейцев — уже больное, ослабленное племя, — основали центр своего правления в Спарте, — новые условия жизни внесли в их нравы новые элементы. Монархическая власть была упразднена, страна распалась на отдельные республики; завоеванные богатства невольно приучали к изнеженности. Мощное законодательство Ликурга спасло нацию от гибели. Тесные суровые рамки непреложных постановлений заставили лакедемонян видеть в государстве все, приносить все ему в жертву. До его уровня ничто не могло подняться, даже религия. Трезвая умеренность перешла в суровость. Всякое свободное индивидуальное развитие воспрещалось законами, — и это-то и дало спартам гегемонию над соседними племенами.

Но дивным противовесом явилась Спарте Аттика, с ее свободным ионийским населением. Легкий веселый взгляд афинян на жизнь давал такой удивительный контраст мрачной суровости спартанцев, что едва ли где-нибудь в истории мы можем встретить подобную резкую противоположность соседних родственных народностей. Герман сказал: «Спарта — статуя, вышедшая из рук художника Ликурга; Афины — идеально прекрасное, живое человеческое тело». Их попеременная гегемония, союзы и разрывы, роскошное процветание и, наконец, упадок дают такую полную законченную картину возмужания, могущества и дряхлости государства, что история Эллады может служить, вместе с историей Рима, как бы прототипом для историй всех прочих государств мира.

Дорийцы не принесли с собой никаких твердых идеалов зодчества. Пеласгические постройки были способны скорее сбить их с толку, чем направить на истинный путь искусства. Когда положение их упрочилось, оседлость и гегемония позволили свободно углубиться в изыскание форм, сродных их духу и понятиям, они обратились к своей простой деревянной постройке храма — продолговатому четырехугольнику, где помещался собственно храм, святилище, и кладовая для хранения священной утвари. Этот прообраз они решились повторить из камня со всей чистотой линий гладко обтесанного дерева. Ядром здания всеконечно было вместилище божества, — остальное было только побочные пристройки. Храм стоял (непременно) на помосте и был обращен порталом к востоку, в западной же части помещался на возвышении идол и перед ним алтарь. Колонна как необходимая поддерживающая часть здания появилась у портала, и хотя влияние Египта сказалось в ней явно, но строгая чистота дорийского стиля облагородила его.

Греки, имея сношения с Египтом, невольно воспринимали их архитектурные элементы как прообразы построек. Влияние египтян в данном случае было весьма существенно: оно внесло в греческое искусство ту целомудренность и чистоту, которыми были проникнуты все их создания. Но полная художественных инстинктов нация приняла его только как сырой материал и обработала по-своему. Пришлые восточные гости: Инах, строитель Аргоса, Данай, Кекропс, наконец, Кадам — насаждали египетскую и восточную культуру в

Элладе, и даже до сих пор существуют развалины так называемой кенорейской пирамиды, построенной по известному египетскому образцу.

Греки взялись за каменные постройки храмов очень поздно: в них не чувствовалось особенной нужды. Климат позволял справлять служение непосредственно в священных рощах и долинах. Сперва явились каменные крепости, арсеналы и удобные жилища, а потом уже принялись за храмы.

Главная подробность, в которой выразился вкус и стиль греков, была колонна. Отбросив фигурные погребушки Востока, они остановились на благородной протодорической форме египетской колонны. Соединение механической конструктивной силы с глубочайшей эстетикой и вкусом, который сумели дорийцы придать своему ордеру, поразительны.

Дорическая колонна не имеет базы; но, начинаясь непосредственно от пола круглым стволом, она поднимается на высоту $4\frac{2}{3}$ своего диаметра. Ниже чем на половине своей высоты она имеет маленькую припухлость, которая придает контуру колонны удивительную упругость, хотя энтазис почти не заметен для глаза. Без припухлости колонна суха, кажется вдавленной посередине, математически мертвенной. Никаких барельефов и надписей на стволе не допускалось: он весь был покрыт шестнадцатью — двадцатью продольными желобками — каннелюрами, еще более оживлявшими колонну и сообщавшими ей благородно разнообразную игру света. У капители ствол утончался на $\frac{1}{6}$ диаметра своего нижнего основания и охватывался вырезкой: горизонтальным кольцом — подшейником. Шея колонны имела три выпуклых кольца, которые, утолщаясь снаружи, переходили в подушку, упругим контуром удачно выражавшую давление антаблемента, связанного с ней посредством четырехугольного абака. Деревянный столб связывался и ущемлялся ремнями и железными обручами во избежание трещин и для придания большей упругости постройке. Архитекторы только скопировали деревянный оригинал. Всякое предположение о самобытной беспричинной форме скорее запутает, чем разъяснит дело. Непосредственно над абаком лежит нижняя часть антаблемента — архитрав — массивная балка, совершенно гладкая, изредка только покрытая украшениями в виде ряда кружочков. Поясок разделяет фриз от архитрава. На балку-архитрав в деревянной постройке клались поперечные балки, которые в камне выразились *триглифами*, квадратными выступами, при отношении высоты к ширине, как пять к трем, с тремя каннелюрами. Пространства между триглифами — метопы были, вероятно, не более как ставни для оконных отверстий, образованных триглифами. Они покрывались рельефами, изображавшими сосуды и вооружения, которые, быть может, ставились действительно в открытых окнах для украшения.

Фриз венчается карнизом, состоящим из балки, которая с внутренней стороны срезана откосом, где помещаются, соответственно триглифам и метопам, дощечки с пуговками, или *каплями*. Над балкой идет верхний брус (иногда гусек), на который опирается фронто́н. В брусѣ проделывались отверстия, украшенные львиными головами, для стока дождевой воды. Фронто́н украшался барельефами, а на вершине его и по концам нередко ставили фигуры.

Продолжая в простом четырехугольном храме боковые стены, крышу и подпирая ее колоннами, строители получили предхрамие. Различные изображения божеств и приношения, накапливавшиеся в пронаосе, заставили расширить помещение. Тогда, оставив стены, выдвинули вперед только фронто́н, оперев его на четыре колонны, отчего образовался открытый пронаос. Симметрично увеличенная задняя сторона храма дала новый храмовой тип. Затем колонны окружили все здание и образовали храм. Если колонны стояли только по одной у входа, а боковые стены были глухие, такой храм назывался храмом в пилястрах.

Закон постановки колонн был таков. Число их у входа удваивалось для бокового фасада, и прибавлялась еще одна. То есть если у фронтона было шесть колонн, по бокам их было тринадцать. Расстояние между колоннами, междустолпие, равнялось $1\frac{1}{4}$ — $1\frac{1}{2}$ диаметра нижнего основания колонны.

Все дорические храмы были невелики и темноваты, так как народные жертвоприношения совершались перед храмом. Иные изыскатели утверждают, что снаружи они обшивались деревом. Храм Дианы Эфесской оттого и сгорел, что был облицован кедровым деревом. Несомненно то, что каменные здания расписывались греками в яркие, цвета, преимущественно в красный и голубой. Тщетно было бы искать в дорическом храме резко установленных педантических традиций. Полная свобода творчества здесь царила во всей красе. Каждая постройка, хотя бы и симметричная, имеет свой индивидуальный характер пропорций, модулей. Найти определенный цифровой закон этих построек невозможно — остается только удивляться бесконечному разнообразию творчества греков и в то же время благородству чувств, нигде не переходящему через мерку строго намеченного стиля.

IV

Ядром храма служит, несомненно, святилище, центром которого, в свою очередь, является идол, или предмет, долженствующий олицетворять данное божество. Еще до появления идолов в разных местах Эллады чтили камни, обрубки дерева, доски, грубые колонны, представляя себе, что два сплоченных чурбана изображают близнецов Кастора и Поллукса, что в Дельфах есть камень, которым подавился Хронос, проглотив его вместо Зевса, и выплюнул обратно. Впоследствии у этих безобразных обрубков появились не менее безобразные головы и плечи, затем руки и торс. Таким образом постепенно являлись деревянные идолы. Они были крайне неблагообразны, о чем древние писатели говорят нередко, но именно этим безобразием они и внушали богомольцам благоговение, как и доселе старообрядцы предпочитают древние иконы новейшей иконописи. Впоследствии, когда античное искусство достигло высшей точки своего развития, народ все-таки остался верен своим старозаветным идеалам, хотя и отдавал должную дань справедливости красоте новых изображений. Облеченные в одежды и украшения, эти деревянные статуи должны были возбуждать в черни невольное благоговение своим получеловеческим видом. Даже в нашей церкви, где пластические изображения воспрещены, народ с необычайным почтением относится к немногим статуям, разбросанным по захолустьям и обвешанным амулетами, чья их наравне с иконами, если не больше.

Миф приписывает изобретение деревянных статуй Дедалу — строителю критского лабиринта. Дедал, несомненно, олицетворение искусного мастера, — имя нарицательное. Дедал значит: искусно работать. Не менее фантастическое сказание передает, что в Коринфе жил горшечник Дибутад, который сделался родоначальником рельефа при следующих обстоятельствах. Возлюбленный его дочери, Кору, должен был с нею расстаться. На прощанье Кора нарисовала углем на стене контурную тень профиля своего милого. Дибутад наложил на рисунок глину и пережег его. Павсаний свидетельствует, что видел в Коринфе эту работу. От барельефа до горельефа остался один шаг.

Одновременно стали появляться и металлические изображения: великолепная храмовая утварь, сосуды. Писатели упоминают о бронзовых кумирах Зевса и Аполлона в виде столбов с головами и зачатками рук. Предание называет несколько славных имен литейщиков, золотых дел мастеров, паяльщиков: Рёка, Феодора, Эмальера.

До нас дошли памятники этого старозаветного искусства, в котором еще сильно чувствуется влияние Востока. На барельефах так называемых силенунтских метопов в изображениях Геракла, несущего связанных керкопов, еще ярко видна приземистость ассирийских фигур. Волосы так же подвиты в симметрические локоны, на губах — глуповатая, растерянная улыбка. К этому же периоду пластики принадлежит статуя, известная под именем Аполлона Тенейского, вернее, портрет какого-нибудь бойца-победителя на народных играх. Хотя Тенейский Аполлон несколько развязнее египетских статуй, но все-таки имеет слишком фруктовый характер. Грудь выпячена вперед до опухлости, лицо представляет совершенную маску. Головной убор напоминает египетский; левая нога несколько подалась вперед, хотя груз тела все же распределен

равномерно на обе ноги. Но в то же время во всем чувствуется пропорция и легкость — предвестники будущего развития!

Самую полную картину техники и художественной концепции V века до Р. Х. дают так называемые эгинские фронтоны, остатки которых, реставрированные Б. Торвальдсеном, хранятся в Мюнхенском музее. На острове Эгине стоял храм Афины, оба фронтона которого были украшены тождественными группами, изображающими эпизоды из Троянской битвы. Творцами этих групп называют Каллона и Онатаса.

Эпизод изображает схватку троянцев с греками над телом павшего Ахиллеса или Патрокла. Посередине стоит Афина Паллада, прикрывая щитом ахейцев. Она ухмыляется той же юродливой улыбкой, которая характерна для всех египетских работ. Стоит она анфас, но колени и ступни ее вывернуты вбок. Складки туники чисто архаистические — правильно симметричны до невозможности. Прочие фигуры удачнее. Движение воинов, несмотря на сокращенную пропорцию, выработано с глубоким знанием тела, хотя полной свободы еще нет. Улыбка не миновала и умирающего героя; беспомощное, хотя слабеющее движение предсмертных мук его выражено с глубоким чувством.

V

Таким образом, было положено начало великой пластики. Ясное, спокойное, ничем не затуманенное мировоззрение грека создало такую же чистую и ясную скульптуру. Он овладел формой так, что ни до него, ни после него соперников ему не нашлось.

И. Тэн в своих «Лекциях эстетики» объясняет простоту формы эллинского искусства физическим строем края. Оно и понятно. Грек не поражался, подобно египтянину, бесконечным песчаным океаном Сахары, бесконечно огромным Нилом; его воображения не подавляли массы Гималайских гор, сухая плоскость Каспийского побережья. Нет, вокруг него было все так светло, свежо, чисто, понятно и просто. Небольшие округлые горы, рощи, разросшиеся у их подножия, море, испещренное островами, так близко лежащими один к другому, что трудно найти пункт, где бы далекая земля не виднелась на горизонте; крохотные речки-ручьи. Взгляд охватывает полнотой каждую форму, не теряется, — отсюда выработка определенных, точных понятий. Любое из государств Эллады равнялось нашему уезду, а вся Греция была меньше иной губернии. Граждане знали в своем государстве всех в лицо. С городской цитадели можно было охватить взглядом все государство. Город, пригород, фермы, поселки — вот и все. Тумана здесь никогда не бывает, даже дождя почти нет. Жар умерен близостью моря. Вокруг вечное лето; маслины, померанцы, лимоны, кипарисы, виноград дают постоянную даровую пищу жителю. Он не «печальный пасынок природы», а скорее ее равноправный брат. Ему не нужно изобретать теплых одежд и жилищ, мостовых, тротуаров, — грязи тут не бывает. Ему не нужно строить театр, потому что сидеть в нем душно, а на террасе горы сидеть так хорошо и прохладно. Поместить в центре террасы сцену — и дело кончено.

Миниатюрность природы, точное впечатление мелких контуров выработали в эллине удивительную впечатлительность для восприятия самых мелочных деталей, из которых составляются массы. Доступность формы и отвращение от всего колоссального заставили его строить маленькие храмики и ваять богов в натуральную величину. Красота, свежесть и яркость окружающего заставили его до того сродниться с этой красотой, что всякое отступление от последней принималось за аномалию, за исключительное явление, недостойное обобщенных идеалов искусства. Отсюда-то та характерная черта отсутствия безобразных форм в эллинском искусстве. Простота и красота идут до такой степени рука об руку в классическом мире, что с ними едва ли может состязаться любое из позднейших гениальных произведений искусства. Что может стать вровень с Гомером и его стилем? Разве Шекспир не покажется пред ним напыщенным, деланным? Данте, Гете, Пушкин с своими типами и образами разве не мельче героев мифических рапсодий? Дала ли любая литература более свежий, светлый образ женщины, чем Пенелопа? Что может быть по благородству форм выше Милосской Афродиты? Какая простота может превзойти незаметно для глаза упруго выгнутую линию Парфенона?..

Все это непосредственно вылилось из целой массы совокупных условий и не могло быть применено на иной почве, кроме Греции. Для нас, например, немыслимо представить кафедральный собор небольшого размера, потому что для нас храм — вместилище молящихся. Греческий храм — вместилище божества, потому он и не нуждается в большом масштабе. Он не нуждается ни в каких пристройках и приспособлениях. И этот малый размер дал грекам возможность изучить самые сокровеннейшие тайные требования глаза: найти энтазис в колоннах, наклонить внутрь вертикальные линии. Мы, несмотря на огромное совершенство науки и техники, решительно не способны к этому. Самый способ воспроизведения был таков, о котором мы теперь не смеем и думать. Наши новейшие постройки чинятся постоянно. Храмы Пестума стоят двадцать три столетия: их постройка такова, что время не расторгает, а сплавливает массы тем плотнее, чем они дольше стоят. Внутренний строй замысла превосходно выражен во внешности: наружная облицовка стоит в глубоком ритме с внутренним планом. Тяжесть материала, так грузно сказавшаяся в египетском зодчестве, совершенно отсутствует у греческого архитектора: до того грациозно и легко его здание. Тэн сравнивает его с телом хорошо выдрессированного гимнаста-атлета. Грек раскрашивал свои здания в самые веселые, яркие цвета: суриком, синькой, бледной охрой, зеленью; он золотил акротерии и львиные головы водостоков для того, чтобы улыбающийся веселый стиль шел в один аккорд с ликующей солнечной природой.

Строй жизни вел грека так, что его художнику давался превосходный материал для пластичных изображений. Воззрения грека на идеальную человеческую личность можно приравнять, по меткому замечанию французского критика, к идеалу заводского жеребца. Аристотель, рисуя блестящую будущность юноше, говорит: «И будешь ты с полной грудью, белой кожей, широкими плечами, развитыми ногами, в венке из цветущих тростников, гулять по священным рощам, вдыхая в себя аромат трав и распускающихся тополей». Живое тело, способное на всякое мускульное дело, греки ставили выше всего. Отсутствие одежд никого не шокировало. Ко всему относились слишком просто, для того чтобы стыдиться чего бы то ни было. И в то же время, конечно, целомудрие от этого не проигрывало. Если религия предписывала девушкам носить в священных процессиях эмблематические изображения, которые, на наш взгляд, представляют верх цинизма, то понятно, что нагота не могла считаться предосудительной.

Спарта дала новую породу людей: эластичных, могучих героев. Несомненно, что битва спартанцев представляла картину поистине титаническую. Да иначе и быть не могло, где воин готовился к своему делу с самого момента рождения. Слабый ребенок или родившийся с каким-нибудь физическим недостатком убивался немедленно. Едва мальчик подрос — он уже подвергался самым тяжелым испытаниям. Он спит на непокрытом сухом тростнике, ест кое-как, урывками; каждый день купается в холодных, как лед, ручьях, ходит и лето и зиму босой, прикрытый одним плащом. Если ребенок голоден, он крадет съестные припасы в соседнем поселке, и его за это хвалят старшие: будущий воин должен быть мародером. По ночам юноши делают засады на дорогах и убивают запоздавших рабов. И никто не в претензии: должен же юноша привыкнуть к крови и убийству. Но вот он вырастает. Он только воин: ни земледельца, ни семьянина не существует. Женившись, он только ночь отдает жене: день у него на площади и в школе. Коммуна такова, что взаимная ссуда обращается в право, и товарищи ссужают друг друга даже женами: идеал государственного строя поглощает совершенно семью.

Девушки тоже готовятся быть здоровыми матерями с помощью непрерывных гимнастических упражнений. Они делают прыжки как лани, в быстроте бега споря с конем. Совсем нагие, в коротких туниках, они метают копье и диск в своих гимназиях. По закону они вступали в брак в строго определенном возрасте, и даже самый момент и обстоятельства, благоприятные зарождению, были установлены законом. Понятно, что при таком воспитании являлась новая, усовершенствованная порода. Закон «полового подбора» впервые (а быть может, и в последний раз) был применен в Спарте. И недаром Ксенофонт говорит, что спартанцы не только самый здоровый, но и самый красивый из народов Греции.

VI

Когда на Грецию обрушились три знаменитых персидских похода, столица афинян была выжжена, храмы разграблены. Но как и всегда в подобных случаях, пожар «способствовал украшению» города. Фемистокл восстановил стену, соединяющую Афины с Пиреем, Кимон заложил храм Тесея, Перикл построил Парфенон и Пропилеи. Возник Акрополь в такой небывалой красоте, что двадцать веков, отделяющих нас от него, исчезают бесследно: мы так же ясно, свежо, как и тогдашний эллин, чувствуем его поражающую прелесть. Здесь последнее слово — венец дорики и пышный первый цвет ионического стиля.

Главное фронтальное здание Акрополя был Парфенон — дорический периптер, построенный Иктином и Калликратом. Здесь тяжелая дорика явилась в наиболее приятной и легкой форме. Колонны были несколько тоньше и стройнее, контур эхина упруг и приятен. Метопы были украшены рельефными битвами центавров. По архитраву шел ряд металлических венков; фриз внутренней стены был украшен превосходными барельефами. На фронтонах были дивные скульптурные группы. Мраморный храм, расписанный и позолоченный, разграбленный сперва римлянами, потом фанатиками христианами, испытавший набеги крестоносцев, венецианцев и турок, все еще прочно стоял до 1762 года, когда взрыв порохового погреба повредил это дивное здание. По счастью, за пятнадцать лет до взрыва французский живописец Каррей (ученик известного Лебрюна) сделал кой-какие, хотя и не очень удачные рисунки деталей Парфенона. По его наброскам, находящимся в Парижской публичной библиотеке, мы можем до известной степени реставрировать раздробленные группы фронтовых барельефов и составить себе некоторое представление о том, какое создавалось впечатление в общем. На одном из фронтонов было изображено рождение Афины; на другом — спор ее с Посейдоном, работы Алкамена и Агоракрита. В общем Парфенон — идеал греческого храма. Колонны поставлены не вертикально, но с легким наклоном внутрь, — не то для большей устойчивости здания, не то для тонкого, едва уловимого эффекта перспективы.

Ионика сказывается и в другом, более раннем сооружении Акрополя — храме Тесея. Тоже периптеральный храм дорийской формы, он уже полон ионийской мягкости и украшен скульптурными фризами. По счастью, обращенный первыми христианами в храм Святого Георгия, он отлично сохранился и до сей поры; сохранился настолько, что теперь в нем помещается музей эллинской древности. Но, конечно, во времена Перикла красота этого храма меркла перед Парфеноном.

Доступный с одной западной стороны, Акрополь должен был иметь удобный вход, хорошо защищенный на случай нападения неприятелей. Поэтому при Перикле, после сооружения Парфенона, приступили к сооружению Пропилеев. Широкий вестибюль с дорийским портиком вел на площадку с дорическими и ионическими колоннами, с легкими крыльями колоннад по бокам. Через Пропилеи выходили к Парфенону, так как внутренний портик Пропилеев был обращен фасадом к храму богини; это имело значение в виду торжественных шествий в честь покровительницы города в праздник Панафиней. Соединение дорического элемента с ионическим здесь в высшей степени просто и характерно. Взаимный ритм сохранен вполне, и эстетическое чувство нисколько не оскорбляется чередованием ордера. Никаких барельефов не было на Пропилеях, только по бокам главного входа стояли колоссальные конные статуи. Наконец, четвертая замечательная постройка Акрополя был храм Эрехфея, где ионийский стиль явился в полном блеске.

Главнейшее отличие ионического ордера от дорического — это *база*. Начинаясь четырехугольным плинтусом, она переходит в желобки и кольца, оканчиваясь закругленным торусом, на который упирается фуст. Фуст, поднимаясь на высоту $8\frac{1}{2}$ — $9\frac{1}{2}$ диаметра своего основания, изжелоблен двадцатью четырьмя каннелюрами и венчается капителью, плотно его придавившей и отделенной от него узким пояском с яйцевидным орнаментом. Капитель состоит из плоской подушки с орнаментом и двумя завитками-волутиками,

намекающими на восточное происхождение стиля. Антаблемент соединяется с капителью богатой подушкой. Орнамент играет в ионике большую роль и, покрывая каждый пояс, служит раздельной линией фриза, карниза и архитрава; он богато заканчивает верхний выступ и своей благородной простотой сообщает всему стилю ажурный характер.

Тройной храм Эрехфея в главном своем здании представляет чисто ионический стиль. Боковые пристройки (в честь Афины и нимфы Пандрозы) гармонируют с ним, хотя южный выступ представляет совершенно оригинальную постройку, в которой колонны заменены кариатидами. То, что поставило бы в тупик нынешнего зодчего, разрешалось свободно греком. Он удивительно примирил разнородность стилей. Все сооружение выстроено на разных высотах, безо всякого признака симметрии, и в то же время гармонично, как гармонично каждое дерево, разросшееся в беспорядке. Ряд кариатид, женских статуй, изображающих девушек, несущих на головах корзины (так называемых канефор на празднике Панафиней), и оригинален и воздушен. Тут уже и помина нет о тяжести Египта и Азии — это светлое проявление искусства в полном значении этого слова. Храм Бескрылой победы (Нике-аптерос) близ Пропилеев благородством форм дополнял общее впечатление.

Авторам Парфенона принадлежал и храм в Элевсине, предназначенный для многочисленных сборищ и потому задуманный в широком размере. Так как членам элевсинского братства мог быть каждый свободный гражданин, то понятно, что данная постройка должна была значительно превышать обычный масштаб. Храм имел подземное помещение, где, вероятно, и совершались элевсинские таинства. Наружные входы представляли точное повторение Пропилеев; самый храм помещался на пятиугольном дворе, обнесенном стеной. Почти одновременно воздвигались храмы Аполлона Эпикурейского в Аркадии, Скопасов храм Крылатой победы в Тегее, храм Зевса в Олимпии, Пестумский храм — словом, V век до Р. Х. был самым блистательным периодом в истории искусств всего мира.

VII

Рука об руку с архитектурой шла пластика. Одно имя Фидия затмевает собой всю скульптуру последующих поколений. Блестящий представитель века Перикла, он сказал последнее слово пластической техники, и до сих пор никто еще не дерзал с ним сравниться, хотя мы знаем его только по намекам.

Уроженец Афин, он родился за несколько лет до Марафонской битвы и, следовательно, стал как раз современником празднования побед над Востоком. Сперва выступил он в качестве живописца, а затем перешел на скульптуру. По чертежам Фидия и его рисункам, под личным его наблюдением, воздвигались перикловские постройки. Исполняя заказ за заказом, он создавал дивные статуи богов, олицетворяя в мраморе, золоте и кости отвлеченные идеалы божеств. Образ божества вырабатывался им не только сообразно его качествам, но и применительно к цели чествования. Он глубоко проникался идеей того, что олицетворял данный идол, и ваял его со всею силой и могучестью гения.

Афина, которую он сделал по заказу Платеи и которая обошлась этому городу в 100 тысяч рублей, упрочила известность молодого скульптора. Ему была заказана для Акрополя колоссальная статуя Афины-покровительницы. Она достигала 60 футов высоты и превышала все окрестные здания; издали, с моря, она сияла золотой звездой и царила надо всем городом. Она не была акролитной (составной), как Платейская, но вся литая из бронзы. Другая статуя Акрополя, Афина-девственница, сделанная для Парфенона, состояла из золота и слоновой кости. Афина была изображена в боевом костюме, в золотом шлеме с горельефным сфинксом и грифами по бокам. В одной руке она держала копье, в другой фигуру победы. У ног ее вилась змея — хранительница Акрополя. Статуя эта считается лучшим творением Фидия после его Зевса. Она послужила оригиналом для бесчисленных копий.

Но верхом совершенства из всех работ Фидия считается его Зевс Олимпийский. Это был величайший труд его жизни: сами греки отдавали ему пальму первенства. Он производил на современников неотразимое впечатление.

Зевс был изображен на троне. В одной руке он держал скипетр, в другой — изображение победы. Тело было из слоновой кости, волосы — золотые, мантия — золотая, эмалированная. В состав трона входили и черное дерево, и кость, и драгоценные камни. Стенки между ножек были расписаны двоюродным братом Фидия, Паненом; подножие трона было чудом скульптуры. Общее впечатление было, как справедливо выразился один немецкий ученый, поистине демоническое: целому ряду поколений истукан казался истинным богом; одного взгляда на него было достаточно, чтобы утолить все горести и страдания. Кто умирал, не увидав его, почитал себя несчастным...

Статуя погибла неизвестно как и когда: вероятно, сгорела вместе с олимпийским храмом. Но, должно быть, чары ее были велики, если Калигула настаивал во что бы то ни стало перевезти ее в Рим, что, впрочем, оказалось невозможным.

Вот что Цицерон говорит о Фидии: «Когда он создавал Афины и Зевса, перед ним не было земного оригинала, которым он мог воспользоваться. Но в его душе жил тот прообраз красоты, который и воплощен им в материи. Недаром говорят о Фидии, что он творил в порыве вдохновения, которое возносит дух надо всем земным, в котором непосредственно виден божественный дух — этот небесный гость, по выражению Платона».

К стыду афинян, должно сказать, что, оценивая по достоинству произведения Фидия, они слишком грубо обходились с самим художником как гражданином. Его дерзко обвиняли в утайке золота, из которого был сделан плащ парфенонской статуи Афины. Но художник оправдался очень просто. Особенного затруднения не оказалось в том, чтобы снять плащ и взвесить. Обвинение оказалось ложным. Но другое обвинение было настолько обострено, что Фидию нельзя было уклониться от удара. Его обвинили в оскорблении божества. Он осмелился на щите Афины в числе прочих изваяний поставить свой и Периклов профиль. Несчастный артист был брошен в тюрьму, где и кончил жизнь от яда или от лишений и горя.

VIII

Достойными учениками Фидия явились два его помощника, Алкамен и Агоракрит, особенно первый, победивший на конкурсе своего товарища. Величайшее их творение — фронтоны Парфенонского храма.

До нас дошли жалкие обломки этих фронтонов да плохие наброски французского живописца. Но и по ним судя, мы можем смело сказать, что это чуть ли не выше всего, что только дошло до нас в оригиналах из классической древности. Трудно сказать, играл ли тут какую-нибудь роль резец Фидия или нет, но что влияние его тут было велико — это едва ли может подлежать сомнению, судя по дошедшим до нас сведениям. Некоторые детали превосходят лучшие образцы классического искусства и могли выйти из-под руки только величайшего творца.

Оба фронтона изображают два эпизода из мифа об Афине: ее рождение и спор с Посейдоном. На первом центр фронтона занимают Афина и Зевс; справа и слева группируются разные божества; в левом углу восходящий Гелиос, от которого видны только лошадиные морды да рука возничего, с другой — погружающаяся в море Селена. Западный фронтон, быть может, несколько слабее восточного, но и в нем много движения и силы. Из дошедших до нас обломков, безголовых и безногих, мы можем выделить удивительные работы.

Во-первых, две фигуры дочерей Кекропса. Нежно-прозрачные ткани, облегающие их торс, исполнены с необыкновенным совершенством. В каждой складке бездна знания и вкуса. Движения просты, грациозны, естественны. Такой ткани, таких складок не найти нигде. Затем — торс Тесея, перед которым меркнут все Геркулесы и Бельведерские Аполлоны. Тут такая анатомическая сила, такое выразительное напряжение мускулов,

такое знание мельчайших деталей! Наконец, изумительное изваяние голов коней Гелиоса. То, что Цицерон говорил об изображении богов Фидия, вполне применимо и здесь. Таких коней на земле нет: это небесные, огненные кони, олицетворение ярости и силы титанической. Быть может, счастье, что туловища у этих лошадей нет: классическая условность крутой шеи, круглый круп, условно расположенные ноги испортили бы могучее впечатление; теперь же эта вздернутая кверху, с прижатыми ушами, бешено рвущаяся вперед голова, конечно, не имеет себе равной...

Несколько иным характером отмечен фриз, окружающий под колоннадой стены Парфенона, на котором изображена процессия праздника Панафиней, растянувшаяся на пятьсот футов. Стоя, пожалуй, в отношении сильного выражения форм несколько ниже предыдущих работ, они тем не менее отличаются величайшей техникой и тем спокойным благородством форм, которого тщетно добиваются современные наши скульпторы. Драпировки и здесь в полной гармонии с телом...

Наряду с Фидием стоит Мирон из Элевферия, 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 именем ритма подразумевается совокупная гармония движения всех частей тела.) И действительно, ритм был превосходно уловлен Мироном. Никогда впоследствии, даже знаменитый Канова, не достигали такого совершенства. Его бегущий Ладас в момент последнего напряжения сил составил ему имя, еще более упроченное изображением Дискобола. Фигура метателя диска, с далеко закинутой назад рукой в миг последнего размаха, безукоризненна. Здесь каждый мускул отвечает идее. Множество копий, дошедших до нас, лучше всего доказывает, каким почетом пользовалась она у древних, пораженных смелостью замысла. За реализм техники его называли «сеятелем истины», хотя некоторые детали и выполнялись им условно. Экспрессия не находила в нем такого выразителя, как в Фидии. Быть может, причина этому кроется в том, что он ваял из бронзы — материала менее податливого, чем мрамор. Поэтому ему не удавались изображения богов. Все реальное находило в нем отличного представителя. Так известна его фигура пьяной старухи и корова, вызывавшие удивление 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 с Мироном ваял скульптор-реалист Деметрий. Он совершенно отбросил классическую строгость и традицию, перейдя грани даже реалистического искусства и взявшись за натурализм. Он фотографировал натуру, стараясь воспроизвести из мрамора все, что ему попадалось на глаза, будь то даже патологическое отклонение от нормы. Отвислые животы и груди, которых он высекал с любовью, были верны действительности, но отвратительны в полном значении этого слова.

Диаметральной противоположностью ему был Поликлет, искавший в своих произведениях чистейшей красоты. Он соперничал на конкурсах с Фидием и даже побеждал его. Подобно Мирону, он чаще всего ваял из бронзы, но работал в мраморе и кости. Особенно славилась его Гера — колоссальная статуя, послужившая прототипом изображения супруги Зевса. Спокойная величавость, благородство типа, простая, но величественная куафюра — все это прекрасно олицетворяет данный тип. Она была изображена на троне, со скипетром в одной руке и яблоком в другой. До нас не дошел оригинал, но есть вероятная копия в Неаполитанском музее. Кроме Геры, Поликлет изваял много фигур атлетов, всюду достигая замечательной гармонии. Его «Юноша с копьем» настолько был гармоничен в общем, что его прозвали каноном, и он долго служил школой для художника. Статуя эта изображает юношу, опершегося на копье. В ней чудесно совместились целое учение о скульптуре, и только впоследствии, в эпоху испорченного вкуса, стали находить ее тяжеловатой. Он же был создателем кариатид-канефор.

Они не представляют самостоятельного вида творчества, но сходят в общую идею архитектурного мотива. Это первый пример трактования фигуры как подпоры, то есть статуи в пропорциональной связи с антаблементом. Было бы дико, если бы эти стройные

цветущие женские фигуры были подавлены тяжелым антаблементом, они бы должны были тогда выразить крайнее напряжение, что не шло бы с общей идеей спокойно-торжественного шествия канефор. Вся фигура, по замыслу, легка, стройно согнутая одна нога выражает легкий, свободный шаг, об усталости и усилии нет и помина. Лица и спокойны, и созерцательны. И вот строители Пандрозия заменяют антаблемент архитравом, заканчивающимся воздушным карнизом. Все это сочетается одно с другим как нельзя лучше.

IX

Французский писатель Реймон не без остроумия замечает, что у греков было два полюса нравственности, между которыми постоянно колебалось их моральное чувство: это — Афина Паллада и Афродита. Порою даже смешивались и путались понятия о них. После века Перикла, когда Алкивиад со своей чаровницей Аспасией явился во главе республики и олигархия восторжествовала, культ Афродиты расцвел, и вслед за ним зацвело поклонение Вакху. Тщетно Сократ вопиял о падении нравственности: его религиозный либерализм и отрицание богов портили все дело: его не слушали, его судили.

Творческая сила искусства делается тоньше, мягче, сладострастнее. В стиле является игривость, неведомая дотоле. Глаз требует нечто более, чем классической красоты, ему мало ионической волюты, и вот на смену ей является коринфский ордер.

Коринфский ордер уже пресыщение, болезненная фантазия. В колонне повторяются все части ионийской колонны: те же каннелюры, базы и волюты. Только каннелюра наверху заканчивается загнутым листиком, да база более сплюснута, словно груз, давящий ее, солиднее. Капитель напоминает смутно чашечку или связку цветов, охваченных внизу пояском. Завитки волюты задорнее и при известной дозе воображения могут быть приняты за тычинки. Антаблемент богаче, сплошь покрыт изваяниями; на карнизе красуются пальметки и украшения. В общем — впечатление глубокого изящества и вкуса, в соединении с витиеватостью.

Одновременно с архитектурой утончается и скульптурный стиль. Скопас старается выразить движение души, самые тонкие и сокровенные ее порывы. Паросский «композитор», работавший по преимуществу по мрамору, особенно славится статуей влюбленного Арея. Бог войны сидит в спокойно-мечтательной позе. Глаза бесцельно устремлены в пространство, руки скрещены на левом колене, левая рука машинально держит боевой меч, а у ног возится шаловливый Эрот, поясняя своим присутствием мысль художника. Не менее славна его Менада — в разгаре вакхического опьянения, в развевающейся по ветру одежде, с запрокинутой головой, растрепанными волосами и полудикой-полустрастной экспрессией лица. Это был одухотворенный мрамор. Скопас вносил в скульптуру новые элементы. Отрешаясь от прежних традиций, он давал новые, небывалые образы. Он снял с Афродиты все покровы, и она впервые явилась перед глазами изумленного мира такой, какой вышла некогда из пены моря: совершенно нагая. Но, не понимая причины наготы в Аполлоне, он закрыл его широкой свободной одеждой, дал ему, как богу поэзии, в руки лиру, поднял голову вдохновенно кверху. Словом, он был до известной степени новатор, продолжавший дело Фидия, но согревший искусство своим собственным, живым огнем.

Современником ему был гениальный Пракситель. Еще более разнообразный, чем Скопас, он предпочитает бурным движениям мечтательный покой. Диаметрально противоположные образы находят в нем отзывчивого исполнителя. Для него не существовало узкого района специалиста: он ваял все, что видел, и все выходило из-под его резца полным грации и красоты. Быть может, несколько чувственный, он тем не менее был глубокий знаток *меры*. Он был настолько же чувственным, как сама природа, но никогда не подчеркивал ее преднамеренно. До нас не дошла его знаменитая Книдская Афродита, но про нее рассказывали чудеса. Она стояла в открытом храмике, блестя чистотой, белизной паросского мрамора. Она была совсем раздета и грациозным

движением выпускала из левой руки свою одежду. Улыбка, волосы, взгляд, брови — превосходили все, что только ваяли до сих пор скульпторы Греции. Мы имеем только плохие изображения ее на книдских монетах, но, должно быть, хорош был оригинал, если вифинский царь Ни-комед предлагал за уступку ее выплатить все государственные долги книдян. Несомненно, что знаменитая Клеоменова Венера (так называемая Медицейская) явилась если не подражанием, то прямым следствием милой грации, введенной Праксителем. В его Афродите, этом прелестнейшем из чудес Греции, как называет ее Куглер, было соединение живой величавости с негой чисто южного характера. Множество сатиров, фавнов и эротов с полной силой оттеняют его характер деятельности. Оригинальность и новизна его замыслов сказывается, между прочим, в его Аполлоне, убивающем ящерицу. Статуя эта дошла до нас в копии или подражании и находится в Луврском музее.

Праксителю приписывают и знаменитую группу Ниобы. Другие исследователи уверяют, что это работа Скопаса, основывая свои догадки на экспрессии движений, которых избегал Пракситель. Точное имя автора затерялось еще в древности, и Плиний не мог уже с точностью назвать его. Мы имеем во Флоренции копию с этой превосходной группы. Особенно хороша сама Ниоба и ее дочери. Выражение ее лица невольно трогает зрителя. Вся поза так выражает скорбь и движение, которым она старается прикрыть детей от жестоких стрел Латонидов¹. Фигуры сыновей менее удались автору, хотя и в них есть много чувства и трагизма.

¹ Дети Ниобы погибли от стрел Аполлона и Дианы — детей Латоны. Овидий рассказывает, что Ниоба была невоздержанно горда и не умела уступать богам и держать язык за зубами. Она возгордилась своими детьми и тем навлекла гнев Латоны. Латона приказала своим детям умертвить Ниобидов. От руки Аполлона погибли сыновья, от руки Дианы — дочери; Ниоба, превращенная в камень, имеющий вид плачущей женщины, была унесена вихрем на свою родину.

Список скульпторов этого века включает блестящее имя Лисиппа. Исследователи относят его к аргосской школе и уверяют, что у него было совсем иное направление, чем в школе афинской. В сущности, он был прямым ее последователем, но, восприняв ее традиции, шагнул дальше. Ему в молодости художник Евпомп на его вопрос: «Какого выбрать учителя?» — ответил, указывая на толпу, теснившуюся на горе: «Вот единственный учитель: натура».

Слова эти запали глубоко в душу гениального юноши, и он, не доверяя авторитету Поликлетова канона, взялся за точное изучение природы. До него лепили людей, сообразуясь с принципами канона, то есть в полной уверенности, что истинная красота состоит в соразмерности всех форм и в пропорции людей среднего роста. Лисипп предпочел высокий, стройный стан. Конечности у него стали легче, стан выше. Необычайная плодовитость помогла ему создать до 1500 статуй. Он высекал и лил Зевсов, Аполлонов, Посейдонов, героев, полубогов. Особенно славился его Гелиос в колеснице, запряженной четверкой лошадей. Нерон его даже приказал вызолотить и тем испортил группу. Большую известность стяжала его статуя «Удобный случай». Это очень милая аллегория. Юноша, с только что пробившимся пухом, катится на шаре. Ноги у него крылатые (случай мимолетен), в руках весы и бритва, — ведь счастье случая колеблется, висит на острие бритвы. На лбу у него клок волос, а остальные коротко острижены: случай надо ловить за волосы с размаху, сразу, ускользнет — не поймашь. Порой Лисипп делал колоссальные группы. По заказу Александра Великого он сделал «Битву при Гранике», которая состояла из тридцати пяти фигур, из них 26 конных. Александр позволил только ему лепить с себя бюсты. Превосходнейший образец его лепки дошел до нас в статуе Апоксиомена — атлета, счищающего с себя после борьбы грязь железной скребницей.

Коринфский стиль, появившись в половине пятого столетия, робко проявил свое существование в храме Аполлона Эпикурейского в Бассах в Фигалии, где коринфская колонна одиноко стояла за статуей божества. На Акрополе в Афинах коринфский стиль осторожно чередуется с ионическим и дорическим. Яркое проявление его мы видим в прелестном памятнике Лисикрата, что стоял у подножия Акрополя.

У афинян было обыкновение дарить жертвенник тому учителю пения, хор которого превзойдет на состязании прочие хоры. Получившие подобную награду ставили эти жертвенники на улице. На восток от Акрополя шел целый проспект таких триподов, которые ставились на вершине маленького храма. Лисикратов памятник очень грациозен и игрив. Композиция верха монумента чудесная. Особенно хорош барельеф, на котором изображен Вакх, превративший пиратов в дельфинов¹. Такая работа фриза, хотя она несколько грубее парфенонской, может смело стать наряду с лучшими творениями Эллады. Купол памятника прятался под лавровыми листьями и заканчивался цветком, на котором и стоял треножник. В Сен-Клу было воспроизведение этой постройки, пренелепо называвшееся фонарем Диогена. Оно погибло в франко-прусскую войну: пруссаки нашли необходимым его разрушить.

¹ Пираты взяли Вакха в плен, надеясь на выкуп. На море рассерженный бог затопил их вином, превратил снасти в виноград и спустил на разбойников своего льва; испугавшись, они кинулись в воду и превратились в дельфинов.

Чем более развивался новый стиль, тем более ускользала от современников простота и ясность дорического ордера. Витрувий рассказывает, что Гермоген (архитектор, предпринявший постройку Галикарнасского мавзолея) принужден был бросить дорический стиль, так как ему оказалось не по силам справиться с метопами и триглифами. Галикарнасский мавзолей не сохранился. Нам известно только, что это было здание, обнесенное колоннадой, над которой возвышалась пирамида, а наверху ее стояла квадрига (четырехконная колесница).

Со времен Александра Великого искусство принимает эклектический характер: берет то, что в данный момент удобно и нужно, не стесняясь законами и преданиями. Отсюда — полный разгул, разнузданность образов и представлений. В Афинах воздвигается колоссальный храм Зевса Олимпийского с коринфскими колоннами чуть ли не в шестьдесят футов высоты. На острове Родос, в гавани поставили статую колосса такого размера, что у него между ногами проходили корабли. Ученик Лисиппа Хрес работал над ней двенадцать лет. Через пятьдесят лет она рухнула от землетрясения. Плиний уверяет, что, судя по обломкам, которые ему удалось видеть, она была до того громадна, что трудно было обеими руками обхватить один палец. До нас не дошло описание этого колосса, и все рисунки, изображающие его, положительно фантастичны. Впрочем, на Родосе было до ста других статуй-исполинов.

По мере того как меркнул блеск политической Эллады, терялась в искусстве и та невинная прелесть, которой были отмечены все произведения времени ее полного расцвета. Дивные образцы искусства века Александра были последние вспышки национального искусства: после его смерти оно встает на какую-то космополитическую почву, носит на себе печать Рима, поддерживается заказами его императоров.

Порой Греция копирует даже, занимая итальянскую форму свода, как это мы видим на водопроводе, что близ башни Ветров в Афинах. Башня эта была очень оригинальна. Внутри ее находились водяные часы, снаружи солнечные. На кровле — флюгер в виде тритона, указывающего тростью на аллегорическое изображение того ветра, который дул в данную минуту. Восемь аллегорических летящих фигур изображали ветры. В Сицилии есть любопытное здание этой эпохи, — смесь ионического стиля с дорическим, — памятник Ферону. Антаблемент дорический, а полуколонны — ионические. Триглифы и метопа довольно игриво перемежаются с зубчиками, хотя и свидетельствуют о

легкомысленности строителя-эклектика. Как бы укором ему служит старый храм Пестума, несколько грубый, но чистейшего строго дорического стиля.

В Сиракузах появился храм Гиерона II в шестьсот футов длины. Делосский храм украшен по метопам рогатыми головами быков. Скульпторы еще более вдалились в натурализм и чувственность.

Но как бы то ни было, если чистота идеи и устранилась, то все же расцвет скульптуры был полон. Агесандр, Атенодор и Полидор производят на Родосе знаменитого «Лаокоона».

«Лаокоон» полон самого потрясающего, могучего пафоса. Художники прельстились рассказом Софокла о том, как Лаокоон был умерщвлен змеями вместе с своими незаконно прижитыми детьми; змеи эти были ниспосланы разгневанным Аполлоном¹ за осквернение священной рощи. Лаокоон, очевидно, стоял у жертвенника, два сына прислуживали ему. Прилетевший змей скрутил сразу и отца и детей. Трагизм и благородство группы Ниобы не могут совершенно быть сопоставленными с Лаокооном. Здесь столько театрального блеска и глубочайшего реализма, что невольно думаешь о желании авторов блеснуть познаниями по анатомии и схватить ритм движения во время судорожной боли. Эффект этот настолько же грубоват, как груба игра того актера, который вздумал бы, изображая Отелло, душить Дездемону на сцене, не задернув полога у кровати. Искусство никогда не приблизится силой чувственного момента к натуре; движение, предшествующее такому моменту и последующее, напротив того, искусство может изобразить чуть ли не более характерно, чем они проявляются в действительности. Наконец, чисто художественное чувство артиста должно подсказать ему, что искание красоты в искаженных болью и физическими страданиями членах, следовательно в их неестественных, *случайных* положениях, едва ли составляет задачу искусства. Каждое безобразие, как явление патологическое, есть дело случая и нуждается гораздо более в помощи врача, чем художника. К сожалению, в настоящее время слишком много места отводят именно этой патологии.

¹ Вергилий во второй песне «Энеиды» рассказывает дело иначе. Когда данаи оставили деревянного коня под стенами Трои, а сами сделали вид, что удаляются в Элладу, молодой грек, Синоп, уверил троянцев, что коня необходимо втащить в город. Лаокоон-жрец протестовал, доказывая, что в коне спрятаны воины, что все это хитрости Одиссея. Но во время жертвоприношения Нептуну, которому собирались бросить и коня, вдруг (по рассказу Энея) все увидели, что

...два змея, возлегши на воды,

Рядом плывут и медленно тянутся к нашему берегу:

Грудь из волн поднялась, над водами кровавые гребни

Дыбом; глубокий излучистый след за собой покидая,

Вьются хвосты; разгибаясь, сгибаясь, вздымаются спины.

Пеняся, влага под ними шумит: вползают на берег;

Ярко налитые кровью глаза и рдеют, и блещут;

С свистом проворными жалами лижут разинуты пасти...

Мы, побледнев, разбежались. Чудовища прынули дружно

К Лаокоону и, двух сынов его малолетних

Разом настигнув, скрутили их тело и, жадные, втиснув

Зубы им в члены, загрызли мгновенно обоих; на помощь

К детям отец со стрелами бежит; но змеи, напавши

Вдруг на него и спутавшись крепкими кольцами дважды,

Чрево и грудь и дважды выно его окружили

Телом чешуйным и грозно над ним поднялись головами.

Тщетно узлы разорвать напрягает он слабые руки —

Черный яд и пена текут по священным повязкам;

Тщетно, терзаем, пронзительный стон к звездам он подъемлет;

Так отряхая топор, неверно в шею вонзенный,

Бесится вол и ревет, оторвавшись от жертвенной цепи.
Быстро вьась, побежали к храму высокому змеи,
Там, достигши святилища гневной Тритоны, припали
Мирно к стопам божества и под щит улеглись огромный...
Всем нам тогда предвещательный ужас глубоко проникнул
Сердце; в трепете мыслим: достойно был дерзкий наказан
Лаокоон, оскорбитель святыни, копьем святотатным
Недра пронзивший коню, посвященному чистой Палладе.
«Весть коня в Илион! Молить о пощаде Палладу!» —
Весь народ возопил...
«Энеида» Вергилия. Песнь II, ст. 205—222, пер. В. Жуковского

Хотя до нас дошел не оригинал, а копия и притом неверно реставрированная, но все-таки «Лаокоон» остался чудесной анатомической вещью, настолько классической, что г. Фо в своем превосходном атласе поместил даже препарированного «Лаокоона». Впрочем, реализм оригинала так велик, что чувство этим не оскорбляется, как оскорбилось бы оно, если такой эксперимент проделать ну хотя с Венерой Милосской.

Интересна и скульптурная группа двух других родосских мастеров, Аполлония и Таурика, носящая название «Фарнезский бык».

Фарнезский бык — тоже мифологическая трагедия. Два сына Антиопы, рожденные ею от связи с Зевсом, привязывают к рогам быка Дирцею, царицу Фив, за жестокое обращение с их матерью. Довольно нескладный миф породил нескладную группу, в которой хотя отделка частей и хороша, но в общем чрезвычайная нескладница. Фигура Дирцеи прелестна и грациозна, драпировка складок проста, изящна, но почему она сидит перед быком и тот хочет раздавить ее копытами — неизвестно. Бык превосходен во всех отношениях.

В параллель с родосской развивалась пергамская школа. Она достигла замечательных результатов. Победы пергамцев над галлами воодушевили пергамских художников, и они взялись за изображения эпизодов из битв. Кому не известны превосходные статуи умирающего галла и галла, заколовшего свою жену и убивающего себя, во избежание плена. Долгое время первую статую считали за гладиатора, а последнюю группу за Арию и Цецина Пета¹.

¹ Пет был осужден на смертную казнь за заговор против Клавдия вместе со своей женой Арией. Ария заколола себя кинжалом и передала его мужу со словами: «Пет, не больно!...»

Во второй половине семидесятых годов, близ Пергама, были произведены раскопки, обогатившие Берлинский музей неоценимыми сокровищами. Найдены горельефы удивительной красоты, так что их смело сравнивают даже с парфенонскими. Особенно поражают обломки колоссального горельефа «Битвы богов», мощью своих форм напоминающие Микеланджело. Это, несомненно, выше галлов, хотя бы по своим благородным традициям. Битва богов с титанами — сам по себе величественный сюжет, и он нашел в себе достойных исполнителей в Пергаме. И. С. Тургенев так описывает свое впечатление:

«...Все эти — то лучезарные, то грозные, живые, мертвые, торжествующие, гибнущие фигуры, эти извивы чешуйчатых змеиных колец, эти распростертые крылья, эти орлы, эти кони, оружие, щиты, эти летучие одежды, эти пальмы и эти тела, красивейшие человеческие тела во всех положениях, смелых до невероятности, стройных до музыки, — все эти разнообразнейшие выражения лиц, беззаветные движения членов, это торжество злобы и отчаяния, и веселость божественная, и божественная жестокость — все это небо и вся эта земля — это мир, целый мир, перед откровением которого невольный холод восторга и благоговения пробегает по жилам...»

Восторженность дилетанта-художника здесь не перешла через край; его восторги разделяются специалистами, и с каждым годом за пергамской школой признается первенствующее значение. Аттала I, пергамский царь, названный немецким историком Т. Моммзеном в его истории Рима — Лаврентием Медичи классического мира, сумел воспользоваться благоприятными художественными влияниями своей эпохи и сгруппировал в Пергаме удивительные образцы творчества. Скульптура здесь уже принимает исторический характер: борьба с варварами слишком сильно поражала умы современников — они пожелали увековечить свои победы, идеализируя позу, они искали реального племенного сходства, достигая поразительных результатов. Пергамцы не пренебрегали реализмом родосцев, облагораживали его, руководствуясь лучшими традициями великих предшественников.

Изучение пергамских памятников занимает теперь более всего мир ученых-художников. В хаотических обломках мрамора разбираться нелегко, и только постепенно выяснилось взаимодействие фигур Зевса, Афины, Геи. Несомненно установлено одно положение: во втором веке до нашей эры, в период падения эллинского искусства, в Пергаме царила школа, не только с честью продолжавшая дело Праксителей и Фидиев, но внесшая в историю искусств совершенно самобытные, превосходные элементы; изучать пергамскую школу художникам настолько же необходимо, как изучать Лисиппа, Микеланджело и Рафаэля.

XI

Превосходны были последние вспышки греческого искусства во времена гегемонии над ней Римской империи. Внешняя выработка телесной организации достигает удивительной силы. Равновесие пропорций и ритм движений — верх совершенства. Но, к сожалению, это работа более рассудка, чем вдохновения.

В эту эпоху появляется много изображений гермафродитов. Нельзя сказать, чтобы в подобных статуях играла исключительную роль чувственность. Скульпторы не старались изобразить физиологическое уродство: они стремились дать идеальное слияние форм юноши с чисто упругими формами невинной девушки, хотя в знаменитом изваянии Поликлета на эту тему фигура не лишена сладострастного сонного движения. На фресках Помпеи и Геркуланума очень часто можно встретить гермафродитов.

Знаменитый Ватиканский торс, от которого в восторг приходил Микеланджело, признается копией с Лисиппова оригинала и был сработан Аполлоном. Микеланджело восхищала та припухлость и та, если можно так выразиться, подчеркнутость мускулатуры, которая была не чужда и ему. Но эта копия, вероятно, была далека от оригинала, так как ее отнюдь нельзя поставить наравне с вековыми изваяниями мастеров. Стоит сравнить ее с парфенонскими фронтонами, чтобы найти в ней неопределенность и даже дряблость мускулов. В такой же мере несовершенен Геркулес Фарнезский Гликона, тоже копия с Лисиппа. И тут мускулы напоминают бугры и холмы, и только при известной дозе художественного воображения можно понять, что это не утрировка. Если мускулатура Геркулеса такова во время отдыха, какой же должна быть при физическом напряжении! Лисипп не мог ваять так, и причина утрировки лежит, несомненно, на копии.

Не менее этого Геракла славится статуя Клеомена, известная под именем Венеры Медицейской. Бесконечное количество копий, рассеянных по всему миру, лучше всяких слов говорит о необычайной грации и изяществе этой если и не идеально художественной, то прелестнейшей из античных статуй. Венера только что возникла из пены морской — на ней нет даже ее чарующего пояса. Это не купание ее, как у Праксителя, — это именно рождение, на что намекает и крохотный амур, усевшийся у ее ног верхом на дельфине. Стыдливый жест рук, прикрывающих наготу, плохо вяжется с общей вызывающей экспрессией лица, чувственной полуулыбкой и далеко не невинным взглядом. Но как горделиво хороша ее головка, если смотреть на нее анфас и несколько снизу. Богини тут нет, но есть женщина удивительной красоты. Все просто, легко, гармонично, весело.

Пухленькая кисть левой руки замечательна по красоте очертаний. Прическа более чем кокетлива, и некоторая ее небрежность придает статуе еще более характерности.

Наряду с ней приходится сказать и о Луврской, или Милосской Венере, — этом необычайно высоком создании неизвестного автора, перед которым меркнет и мельчает Венера Медицейская. Она даже не дошла до нас целиком: обе руки отломаны, и мы не знаем и не можем догадаться, как приставить их к торсу¹. Но отсутствие рук не мешает торсу блистать необычайной божественной красой. Это богиня в полном значении слова, перед которой можно возжигать алтари и молиться. Вот как описывает наш лирик-поэт впечатление, произведенное на него этой статуей в Лувре:

¹ Теперь принимается более всего толкование такого рода: Венера Милосская представляет часть группы: она стоит против Марса, — одну руку положила ему на плечо, другой — сжимает его руку. Пожалуй, это объяснение скорей всего можно принять: во вдумчивом, глубоком взоре богини действительно есть что-то похожее на пристальный взгляд в лицо собеседника перед разлукой. Время исполнения Венеры относят к эпохе, ближайшей Проксителю.

«Из одежд, спустившихся до бедер прелестнейшим изгибом, выплывает нежно молодой, холодной кожей сдержанное тело богини. Это бархатный, прохладный и упругий завиток раннего цветка, навстречу первому лучу, только что разорвавшего тесную оболочку. До него не только не касалось ничье дыхание, самая заря не успела уронить на него свою радостную слезу. Богиня не кокетничает, не ищет нравиться. Пленительный изгиб тела явился сам собою, вследствие змеиной гибкости членов. Она ступила на левую ногу, нижняя часть торса повинуется движению, а верхняя ищет равновесия. Обойдите ее всю и затаив дыхание любуйтесь невыразимой свежестью стана и девственно строгой пышностью груди, которая как бы оспаривает место у несколько прижатой правой руки, этой чуткой, упругой, треугольной складкой, образовавшейся сзади, под правой мышкой. Что ни новая точка зрения — то новые изгибы тончайших, совершеннейших линий. А эта несколько приподнятая, полуоборотом влево смотрящая голова? Вблизи, снизу вверх, кажется, будто несколько закинутые, слегка выющиеся волосы собраны торопливо в узел. Но отойдите несколько по галерее, чтобы можно было видеть пробор, и убедитесь, что его расчесывали грации. Только они умеют так скромно кокетничать. О красоте лица говорить нечего. Гордое сознание всепобеждающей власти дышит в разрезе губ и глаз, в воздушных очертаниях ноздрей. Но и эта гордость не жизненный нарост известных убеждений, — нарост угловатый, всегда оскорбляющий глаз, как бы искусно, тщательно ни был скрываем, — это выражение, присущее самому явлению. Это гордость прекрасного коня, могучего льва, пышного павлина, распустившегося цветка. Что касается до мысли художника — ее тут нет. Художник не существует, он весь перешел в богиню, в свою Венеру Победительницу. Ни на чем глаз не отыщет тени преднамеренности; все, что вам невольно поет мрамор, говорит богиня, а не художник. Только такое искусство чисто и свято, все остальное — его профанация. Ее обе руки отбиты: правая выше локтя, левая почти у самого плеча, по приподнятым округлостям которого видно, что рука была в вытянутом положении. Думают, будто победительница держала в этой руке копье. Но об этом даже подумать страшно и больно. Что ни вообрази — сейчас нарушается стройное единство идеала, находящегося перед глазами. Того, кто осмелится сюда прибавить что-либо, — будь он сам Канона или Торвальдсен, — надо выставить к позорному столбу общественного презрения...»

ХII

Уменье «видеть» сказывается очень резко в живописи, тут уже недостаточно уловить одну форму, рисунок, — нужно понять перспективу. В этом отношении художественное чутье греков не поднялось до колоссальной высоты их пластики. Миловидные грациозные

линии их рисунка говорят о ясном представлении форм, но ни линейной, ни воздушной перспективы еще не уловлено.

Конечно, первое проявление живописи — раскраска тела симметричными полосами и затем — цветная роспись посуды. Фигуры, появившиеся на красных глиняных горшках темными силуэтами, представляют, так сказать, плоский барельеф: они не выходят из обычных рамок скульптурного орнамента и, не представляя самостоятельного художественного произведения, служат побочной деталью, украшением. Поэтому когда впоследствии живопись перешла к изображению более грандиозных сюжетов, она уже не могла отрешиться от известной условности тесных рамок барельефа. Круглая форма сосуда заставляла художника обращать внимание не на общее пятно, а на выработку отдельных частей. Отсюда явилось неумение схватывать в картине одно целое. Поверхностное увлечение внешностью, скользкая внимательность грека, схватывавшего поражающий его красотой форм образ и не вникавшего во внутреннюю, психическую его сторону, слишком сильно приковывали его взгляд к отдельной прелести деталей и не позволяли ему сосредоточиваться на одном пункте. Лицо изображаемого героя не составляло центра художественного произведения, — это была одна из деталей, которой не отдавалось особенного предпочтения. Красота торса была даже понятнее греку, чем сложная экспрессия лица. Ритм тела предпочитался внутренней эмоции, которая стала выдвигаться на первый план только впоследствии, когда искусство вступило на почву христианства.

Ремесленный характер росписи посуды, несмотря на ясный веселый пошиб, с которым он практиковался, вследствие раз навсегда установленной формы, несколько архаичен, и только ко времени позднейшего процветания греческого искусства развертывается во всей красоте, и, наконец, при Перикле достигает высоты самостоятельного искусства, перестает быть простой росписью и украшением. Нельзя думать, чтобы греки обладали особенными средствами для своих живописных работ. Напротив, художественный их материал был весьма скуден, и Плиний уверяет, что в древности употребляли всего-навсего четыре краски: желтую, черную, белую и красную. Тем не менее греки, как известно, умели достигать и этой неполной гаммой замечательных результатов.

Опуская имена всех полумифических живописцев, мы начнем перечень греческих художников с *Полигнота*, уроженца острова Фазоса, изменившего укоренившимся традициям и сделавшего крупный шаг вперед. Он стал работать на деревянных досках и расписал Дельфийский храм и Пропилеи. Его «Сошествие Одиссея в ад» — ряд строго выполненных композиций — в высшей степени понравилось грекам. Когда Полигнот отказался от платы за свои труды, амфикионы дали ему право на бесплатное проживание во всей Греции, куда бы он ни приходил. Одновременно с ним славился *Аполлодор*, превосходно владевший светом, отлично понявший законы его градации.

Но громкой славой пользовался особенно ученик его *Зевксис*, представитель так называемой ионийской школы, зародившейся в Малой Азии и отличавшейся мягкостью контуров и красок. Соперничая в искусстве с своим товарищем Паррасием, он отрешился совершенно от условности и писал, подчиняясь более всего натуре. Создавая идеальные типы, он старался выискивать среди окружающих подходящие характерные черты и сливать их в одно целое. Писав по заказу жителей Кротоны Елену, он взял себе натурой пять красивейших девушек города, совмещая в своей картине все те совершенства, которыми была полна каждая из них. Известен анекдот о Зевксисе, написавшем виноград так живо, что птицы слетались его клевать. Паррасий, в свою очередь написавший занавесь, которая задерживала картину, обманул реальностью изображения самого Зевксиса. Анекдот этот может вызвать невольное соображение о том, что знаменитые художники, рабски подражая натуре, мало заботились о выборе модели, довольствуясь сравнительно дешевыми эффектами, — Зевксис превосходил Паррасия в тонах, значительно уступая ему в рисунке. Голова и конечности изображений Зевксиса были тяжеловаты сравнительно с торсом. Картины его, вероятно, были велики, так как изображения у него обыкновенно превышали естественный рост. Паррасий, напротив, если и не имел блестящего колорита, то отличался превосходным рисунком. В его вещах

есть уже прямые намеки на воздушную перспективу, так как Плиний указывает на замечательную округлость тел в его картинах. Уверяли, что он умел схватывать характерные национальные черты афинян, совмещая в изображении их и тщеславие, и высокомерие, и подобострастие, и застенчивость. Его изображения богов славились по всей Греции, а множество превосходных эскизов, оставшихся после его смерти, могли бы послужить учебником для художников. Самомнение у Зевксиса и Паррасия было развито до того, что первый дарил свои картины, говоря, что нет таких сокровищ, которыми они могли бы быть оценены, а второй называл себя сыном Аполлона и, блестя золотом и пурпуром, появлялся на народных празднествах.

Но достойного соперника себе встретил Паррасий в лице Тиманфа. Тиманф победил его на конкурсе, хотя Паррасий и не признал себя побежденным. Тиманф был художник-психолог. Перед его картинами зрители задумывались невольно. Особенно славилось его «Жертвоприношение Ифигении», где он закутал голову ее отца покрывалом, предоставляя зрителю вообразить муки искаженного скорбью лица. Недосказанность тут как раз у места: впасть в реализм Лаокоона автор, очевидно, не хотел¹.

¹ В Помпее найдена картина «Жертвоприношение Ифигении», которая, вероятно, представляет подражание этому произведению.

Но рука об руку с ионийской школой идет школа сикионская, правда не обладающая мягким колоритом первой, но зато силой рисунка и строгой выработкой значительно ее превосходящая. Здесь реализму служили гораздо чище. *Эвфранор*, сикионец, написал Тесея и, сравнивая его с Тесеем Паррасия, сказал: «Его Тесей вырос на розах, а мой — на говядине». Слова эти совершенно ясно характеризуют основные принципы школ.

Самым блестящим представителем сикионцев можно назвать придворного живописца Александра Великого — *Апеллеса*, который, соединяя все достоинства своей школы, сумел в то же время блестящим колоритом превзойти ионийскую школу. «Ни одного дня без черты!» — говаривал он и, руководствуясь этим правилом, вырабатывал превосходный рисунок. Чувство меры было ему присуще: он никогда не зарабатывался, не *записывал* картин. «Протоген и я, — говорил он про своего знаменитого родосского современника, — оба хорошие художники, и он, может быть, был бы выше меня, если б умел вовремя остановиться». Степень выработки их рисунка достигала высшей степени совершенства. Когда однажды Апеллес приехал на Родос к Протогену и, не застав его дома, не пожелал сказать своего имени, он только набросал на доске контур фигуры. По возвращении домой Протоген сразу узнал гениальную руку гостя, с которым лично не был знаком. Но, пораженный красотой наброска, он, в свою очередь, выискал и добавил новые красоты в этом контуре. Апеллес, снова не застав его и увидев новый набросок, сделал третий эскиз, перед которым преклонился Протоген. Этот эскиз служил предметом изумления современников и, перевезенный в Рим, погиб при Августе во время пожара дворца. Грация Апеллесова рисунка превосходила все виденное дотоле. Поэтому его картина, изображающая Афродиту и граций, особенно славилась в Элладе. Молодое, энергичное лицо всемирного завоевателя тоже удавалось Апеллесу, и только один он получил право писать его портреты. Он идеализировал в нем мощь и силу, давал ему в десницу перуны Зевса. Александр был горячо к нему привязан; Апеллес был влюблен в Кампаспу, одну из наложниц его; несмотря на слезы Кампаспы, Александр ее отдал художнику, и результатом этого подарка явилась знаменитая картина — «Венера Анадиомена», то есть выходящая из волн. Он строго держался правды и, как известно, переписал котурну, когда сапожник заметил ему неверное расположение ремней. Написав несколько трактатов о живописи, Апеллес одарил в то же время художников изобретением превосходного лака, с помощью которого можно было сохранять картины в течение веков.

До нас не дошли картины эллинских мастеров, кроме кой-каких фресок да расписных ваз; мы верим на слово Плинию и прочим писателям древности; мы думаем, что картины могли быть, при всех их перспективных неточностях, прекрасны. Иначе чем бы

восхищались целые города, обладавшие тонким вкусом изящного, воспитанные на превосходной скульптуре. Мы знаем, что в последние периоды живописцы писали энкаустикой, то есть восковыми красками, имевшими то преимущество перед масляными, что они не имеют отблеска.

Ясное и чистое представление художественной идеи нередко затемнялось у греков аллегориями — этим противным и ложным жанром. Мы знаем, например, о картине Апеллеса — «Клевета», На троне сидит властитель с ослиными ушами; перед ним — юноша, которого тащит за волосы Клевета вместе с Незнанием и Подозрением. Впереди идет Зависть, истощенная, бледная, с злобными глазами, а сзади — Раскаяние в трауре и слезах.

Каким уважением пользовались вещи великих мастеров, видно из того, что когда Деметрий Полиоркет осадил Родос и ему пришлось брать город именно с той стороны, где помещалась мастерская Протогена и где находилась его знаменитая картина «Охотник с собакой», то он, из боязни повредить студию, отказался от осады. В память об этом родосцы продали оставшиеся стенобитные орудия и на полученные деньги поставили чудовищную статую Колосса Родосского. Но грекам не чужды были и легкие жанровые вещи. Пирейкус, стоявший во главе этой *рипарографии*, превосходно писал цирюльни, чеботарни, рыночные сцены с ослами и телегами; картины его ценились в огромные суммы. Жанровые сцены писались иногда в очень незначительном размере: Калликлес писал вещи всего в три вершка высотой, которые, впрочем, по мастерству не уступали большим композициям.

Наконец известно, что в Элладе большим распространением пользовалась мозаика, перешедшая от простых наборных узоров пола к сложным мифологическим сюжетам. В Сиракузах у Гизрона II был корабль, пол которого украшался сценами из «Илиады», работы пергамца Соза.

ХIII

По описаниям и статуям мы имеем полное и ясное представление о греческом костюме, который со времен Гомера до позднейших времен мало изменился, и только после века Перикла, когда наступило измельчание эллинской расы, азиатская роскошь сменила простоту, которая может служить идеальным образцом легкой одежды. Вся одежда грека состояла из двух четырехугольных кусков материи, из которых костюм не выкраивался, а составлялся искусным сочетанием складок. Нижняя одежда — рубашка и верхняя — плащ. Делались они из превосходной аттической шерсти или из льна и носились соответственно временам года. Пестрые персидские материи, финикийские пурпурные и шелковые считались уже роскошью. Но белый цвет греки носили предпочтительнее, расцветивая по подолу каймами хитрого орнамента, очень красивого и изящного.

Отличительные свойства характера ионийцев и спартанцев сказались сразу на их костюме. Спартанцы слишком просто смотрели на человеческое тело, и если ионийцы не решались долго изображать женщину совершенно обнаженной, то в Спарте не считалось неприличным собирать молодежь в гимназиях, мальчиков и девочек, совершенно нагими. Они считали излишним красить материю и брали ее такой, какой она выходила с ткацкого станка. Щегольства тут не было и в помине. Мужчина довольствовался одним плащом — гиматионом, которым запахивался через левое плечо спины и, пропуская под правую мышкой, чтобы сделать свободным движение правой руки, закреплял на левом же плече свободный конец. Мужская рубашка — хитон — представляла такой же кусок материи, согнутый пополам, с прорезом на сгибе для руки и сшитый на противоположной стороне с прорезом для другой руки. Наверху хитон схватывался надплечной пряжкой и на талии стягивался поясом; рукавов почти никогда не было, и в отличие от восточного он едва доходил до колен. Впоследствии спартанцы взяли у афинян хламиду, короткий плащ, который привился потом и у кельтов, и у германцев. Носили ее во время походов, на праздниках, и по преимуществу молодые люди.

Если гиматион был в большинстве случаев мужской одеждой, то женщины употребляли хитон, доходивший до полу. Женская кокетливость сумела и из этого простого куска ткани сделать удивительно красивую одежду только одной способностью красиво располагать складки. Хитоны эти обыкновенно бывали или с откидным верхом, который образовался от излишней материи, или с выпуском свободного, богатыми складками лежавшего переда. На рисунке можно проследить закон складок хитона. Весь кусок ABCD сложен вдвое. Надев через голову ткань, спартанка откидывала верхний край AeBf наружу отворотом efab и собирала потом в g и h складки. С боков оставались прорезы для рук gk и hi. Собрав материю правильными складками, охватывали ее поясом ki. Но так как ткань была слишком длинна (значительно ниже op), то перед приподнимали, вытягивая из-за пояса материю буфами. Получалась красивая, грациозная одежда, не скрывавшая, несмотря на обилие складок, милое изящество женского тела.

Девушки носили более короткие хитоны, которые они спускали при гимнастике и борьбе с одного плеча и отвергивали снизу настолько, что подол оставался значительно выше колена. Такой костюм тоже шел чрезвычайно к стройному телосложению гречанок.

Афинянин, более склонный к тонкому вкусу красоты, предпочитал длинные восточные одежды и, удлинив плащи до шлейфа, поневоле принужден был заботиться о красивом расположении складок. Изучение этих складок пришлось внести в гимназическую программу. Ради большей красоты и удобства придумали вшивать в углы одежды гирьки, иногда замаскированные кистями. Оттягивая складки книзу, гирьки заставляли материю обрисовывать данную форму более ясно. Дорожные плащи были, конечно, несравненно короче и более удобны по простоте.

Женщины у афинян щеголяли тоже в хитоне, делая его настолько длинным, что приходилось надевать уже не один, а два пояса, делая двойной выпуск. Малоазиатская форма была по преимуществу принята ими, хотя впоследствии привились и дорийские костюмы. Последние, не сшивные, допускали свободу в расположении складок и отворотов, что, конечно, нравилось женщинам. Они его перепоясывали самым разнообразным способом, то выпуская складки с боков, то делая фальшивые рукава. Расшитые края выпусков превратили верхнюю часть хитона в отдельную безрукавку, надетую на юбку. Цвет хитонов колебался между желтым, коричневым, пурпурным, голубым, зеленым и красным, но предпочтительно всему остальному употреблялся белый цвет. Иногда гиматион надевался одного цвета, а хитон другого. Украшения каймы не переходили границ и всегда были самые умеренные.

Головной убор грека составлял только естественную необходимость и надевался только при дожде или на солнце; в тени — в садах академии и в портиках — шляп не надевали. Тем не менее мужские головные уборы были в Греции очень разнообразны. Тут были шляпы войлочные широкополые, с мягкими, завороченными то кверху, то книзу полями; были шляпы вроде монашеской скуфьи, которые носили больные; порой шляпа напоминала гриб с остроконечной верхушкой. Их плели иногда из соломы, иногда красили. Солдаты, охотники и путешественники носили узкополые шляпы *петасос*. Женщины носили сетки, обручи, покрывала и колпаки. Замужние женщины прикрепляли к косе прозрачное покрывало. От солнца они закрывались обыкновенно зонтиками, очень изящными, складными, чисто восточной формы.

Обувь греки носили все, как только вступали в возмужалость. Мальчики и девочки ходили босиком, но взрослые, выходя из дома, надевали сапоги. Первоначальная их форма был обычный тип сандалии, распространенной на Востоке, то есть простой подошвы, подвязанной к ступне ремнями. Постепенно совершенствуясь и закрывая краями лодыжку, сандалии перешли в открытый башмак, а затем в высокий полусапог со шнуровкой, который надевался поверх чулка. Охотники, путешественники и ремесленники носили совсем высокую обувь, подбитую гвоздями. Представляя одну из главнейших частей одежды, обувь обратила на себя особенное внимание грека, и как ни странно сказать, но самым модным, изящным сапогом был спартанский, и его ставили наряду с превосходной малоазиатской обувью. Дамы еще более занимались обувью, надевая цветные башмачки с металлическими украшениями.

Всякое излишнее убранство считалось для мужчины неприличным. Спартанцы под страхом наказания запрещали своим гражданам носить украшения. Позволялось заботиться только о своей шевелюре. Большая, окладистая борода и густые выющиеся волосы считались лучшим украшением мужчины. Спартанцы брили иногда себе усы. Стриженные волосы были признаком худого рода. Но со времен македонского владычества стали брить бороду и завивать волосы в мелкие кудри или стричь их почти под гребенку. Единственная драгоценная вещь, которую мог носить мужчина, — это перстни, да и то в Спарте они были железные. Главнейшее их назначение — печать. Спартанцы носили простые трости и дорожные посохи, афиняне — такие же трости, но с отделанными набалдашниками; впоследствии афинская аристократия нашла, что ходить с посохом — признак дурного тона, и оставила его совершенно.

Но зато было предоставлено женщинам полное раздолье в изобретениях всевозможных подробностей туалета. Низенькие ростом надевали башмаки на пробочной высокой подошве, высокие ходили на тонких подошвах, низко опустив голову, чтобы казаться ниже. Стан одевался в *строфион* — нечто вроде нашего корсета. Худоба бедер пополнялась подложенными турнюрами. При выдававшемся животе надевали искусственные груди. Подкрашивание бровей и щек сообщало желаемый цвет лицу. Словом, делалось все, что практикуется и до сих пор ежедневно пред нашими глазами. Бесконечное разнообразие мелких ювелирных изделий дополняло прихотливый туалет гречанок. Изящные сережки в виде повиснувшей капли с подвесками из жемчуга и золота, превосходного типа головные булавки, ожерелья с драгоценными камнями, браслеты, головные обручи, застёжки, гребни, зеркала, опахала — все это делало обширный туалетный ассортимент женщины почти столь же разнообразным, как и нынешний, и составляло полнейший контраст с убожеством рабочего класса.

XIV

Ребенок-эллин рос окруженный игрушками, обвешанный амулетами «от дурного глаза», полуодетый, в силу условий климата: у спартанцев в маленькую хламиду, у афинян — в рубашку и сандалии. На пятом году афинская девочка посвящалась Артемиде и, одетая в оранжевое платье, становилась безотлучной обитательницей гинекеума. Мальчики в Спарте, приучаемые к физическим страданиям, приводились ежегодно пред алтарь Артемиды и бичевались там самым немилосердным образом. В Спарте мальчики и девочки воспитывались вместе; в Афинах — женское общество существовало только для женатых. В восемнадцать лет афинянин считался совершеннолетним, он надевал общегражданский костюм, стриг волосы, становился участником пирушек — любимейших афинских времяпровождений.

Стремление к красоте сказалось у греков даже в манере есть и пить. Увенчанные миртом, фиалками, розами, омытые духами, полураздетые, лежа на покато диване, они пили вино, растворив его «водою трезвой». Флейтисты, танцовщицы, гетеры, — в душистых венках, как и гости, пополняли недостаток женского общества. Спартанцы презирали эти оргии и, сходясь на общественный скудный обед, в котором принимали участие все граждане, никогда не затягивали его на несколько часов.

Совместное воспитание обоих полов обуславливало в Спарте и ранние браки. По старинному обычаю, общему многим народностям, жених «умыкал» невесту, потихоньку выкрадывая ее, впрочем по обоюдному согласию и своих и ее родителей. Спрятав ее у своих знакомых, он тайком навещал ее, остриженную, одетую в мужское платье. Когда он снимал с нее пояс — символ девственности — она становилась его женой, но вступала в дом мужа только долгое время спустя. Афиняне справляли свадьбы несравненно торжественнее. На обручении приносились жертвы царю богов Зевсу и его супруге; невесте отрезали один локон, посвящая его божеству. Перед свадьбой устраивалось омовение в бане и пирушка (девичник и мальчишник). На свадебный пир жених и невеста являлись в роскошных платьях. По окончании еды жених сажал невесту на повозку между собой и дружкой, зажигали факелы, и поезд с пением и флейтами двигался по городу.

Дышло повозки потом торжественно сжигали. Молодые визитов не делали, но сами принимали родственников, которые являлись к ним в предшествовании мальчика с факелом и в сопровождении девочки, несшей подарки в корзине на голове.

Суровая строгость спартанской обрядности как нельзя более шла к похоронам. Афинское обыкновение нанимать плакальщиц, которые причитали у покойника, когда он лежал еще дома, и нести его с пением, музыкой и факелами до могилы — не было принято у лакедемонян. Они просто завертывали мертвеца в кусок пурпуровой ткани и усыпали его цветами и лавровыми листьями. На похоронах присутствовали только ближайшие родственники и друзья. В знак горя остригали себе волосы, обсыпали голову пеплом, надевали траур.

В свободной Греции, где кастовых различий не было, костюм не имел тех строго определенных границ, в какие он был заключен на Востоке. Жрецы, умевшие всюду составить свой замкнутый круг руководителей народа, здесь, в Элладе, теряли свою важность и были только государственными чиновниками, справлявшими свою службу и соблюдавшими раз установленные законом формы жертвоприношений. Каждому гражданину предоставлялось иметь свое убеждение о богах и жертвоприношениях. Требовалось безусловное благочестие по отношению к главе Олимпа Зевсу, и искренняя вера в него была, без всяких сомнений, не напускная. Жрецы пользовались в народе несомненным уважением, так как избирательная система возводила в это звание людей безупречной нравственности и даже наружности: жрец даже по внешнему облику должен был напоминать божество. В общественных собраниях и театрах они имели право на первые места. Если в наше время духовенство всеми силами старается изолировать себя от всех сует мира, то в Греции, наоборот, жрец был представителем гражданственности.

Жрецы ходили в широких цветных, иногда пурпурных одеждах, в венке и повязке особенной формы; порой при богослужении они переодевались в женские костюмы и даже надевали на себя маски, как это было, например, при совершении пресловутых элевзинских мистерий. Жрецы тоже подчинялись установленному костюму; храмовая же прислуга, от которой требовалась только безупречная внешность, была более свободна в выборе одеяния.

Таинственной торжественностью отличались предсказания Дельфийского оракула. Множество жертв и омовений предшествовали доступу в святая святых. Жрецы кропили у входа допускаемых святой водой, при громе труб и литавр. Вопрошавший, в лучшем своем платье, в венках, с лавровой ветвью в руке, трепетно вступал в полутемный алтарь. Пифия — девственница не моложе пятидесяти лет — в длинном хитоне с открытыми рукавами, в богатой мантии и в башмаках, пережевывая лавровые листья и пробуя воду из священного источника, садилась с распущенными волосами на увитый цветами треножник. Пары, поднимавшиеся из-под него, одурманивали жрицу, и она неистово бормотала обрывки фраз, произвольно толкуемых жрецами. Выходя из святилища, снова приносили жертвы и шли домой, в свой город, в венках, где и вешали их в храме Феба.

Выше было сказано, что каждый гражданин мог приносить жертвоприношения. Единственное условие обряда была греческая одежда, которую должен был надевать совершавший священнослужение, и форма молитвы, установленная религиозной традицией. При обращении к Зевсу поднимали руки вверх ладонями, запрокидывая голову к небу. Когда молились Посейдону, простирали руки по направлению к морю; а обращаясь к Аиду и Гекате, ударяли ногой о землю.

Суеверие, нечуждое Элладе, породило шайки оборванцев, бродивших по стране и выдававших себя за носителей божественных тайн. Они показывали фокусы вроде тех, какими и теперь угощают зрителей в Индии бродячие престижиджитаторы, кричали о бедствиях, пророчествовали, собирали обильную дань с малодушных и, развратничая по дороге, шли из города в город для новых проделок и мошенничеств.

Наиболее блистательным торжеством были *общественные игры*, имевшие в своем учреждении и культурные и государственные принципы. Ко дню игр вся Греция собиралась в назначенное место. Ехали представители провинций на пышных колесницах, в роскошных одеждах. Шли герольды, жезлоносцы. Весь народ был в праздничных одеяниях и безо всякого вооружения: игры были настолько священны, что грек не мог в период их поднимать оружия. Все усобицы на это время прекращались, и все внимание народа переходило в лицезрение борцов — этой выставки общественных сил за последнее четырехлетие. Олимпийские, немейские, пифийские, истмийские игры вырабатывали воинов-атлетов, безупречных в рукопашной борьбе. Победившему возлагали поверх повязки венок, народ забрасывал его цветами, и это было для него единственной наградой.

Частные игры отдельных народностей порой выполнялись только женщинами, каковы были Гереи — празднества в честь Геры, устраиваемые в Элиде через каждые пять лет. Сюда на состязания выходили только девушки в коротких хитонах. Победительница получала масличную ветвь и имела право на выставку своей статуи.

Женщины принимали также участие на празднествах Больших и Малых Панафинеи, совершаемых в Афинах через каждые три года. Впрочем, на торжестве в честь покровительницы города принимал участие обыкновенно весь народ, включая сюда и детей. Вслед за бесконечной вереницей хоров везли на катках лодку с желтой одеждой богини, сотканной афинскими свободными девушками. Последние шли тут же, с корзинами и дарами на головах, а сзади них — рабыни с зонтиками, жертвенниками, стульями. Воины шли в блестящем вооружении, старцы с оливами в руках, классы ремесленников под представительством выборных. По возложении одежды в храме, участвующие шли на состязание: скакали, боролись, пели. Наградой победителю был глиняный сосуд с священным маслом.

Торжественные обряды со стройным пением кантов, ответными песнями хоров, костюмами и масками, соответствующими изображаемому лицу, послужили началом мистерий, а следовательно, и драматических представлений.

Порой и жрец надевал маску. В деревнях способ изменять физиономии был еще более упрощен: просто вымазывали лицо себе сажей и винной гущей. Венки и гирлянды из плюща и тростника служили неизменными атрибутами сатиров на празднествах Диониса. Со времен Эсхила появились маски, заменявшие теперешнее гримирование. Комедия и трагедия, введенные на сцену, потребовали портретных масок, которые впоследствии были воспрещены. Чтобы случайным сходством не напомнить какого-нибудь высокого сановника, маски стали изготавливаться с безобразно искривленным ртом. Огромная шевелюра парика делала голову чрезвычайно несоразмерной, — и потому актеру приходилось прибегать к высоким котурнам для увеличения роста и подкладыванию под платье подушек. Кроме того, комические актеры были снабжены такими атрибутами, что остается под сомнением, были ли допускаемы на представления женщины не только на сцену, но даже в качестве зрительниц.

Сначала театры были переносные. Только при Перикле явился первый каменный театр, послуживший прототипом дальнейших построек такого рода. На помощь постройке призывали природу, избирая террасовидную площадь для амфитеатра. Сравнив и вырубив уступы для сиденья, устраивали внизу, в центре круга, места для хора, а сзади него ставили сцену. Скамьи сидений обыкновенно облицовывались мрамором, а верхний ярус увенчивался колоннадой. Места были нумерованные, во избежание тесноты и беспорядков. Хор вмещал посередине алтарь Диониса. Сцена представляла небольшую площадку и в сущности была устроена несравненно целесообразнее, чем две тысячи лет спустя при Английской Елизавете. При Шекспире, как известно, декораций не существовало, а ставился столб с надписью: Франция, море, степь, остальное предоставлялось воображению зрителей. Греки изобрели периакты — трехгранные вращающиеся призмы, каждая сторона которых изображала известную декорацию. Зрители видели одну только грань стоящих по бокам призм. В антракте легкий поворот на оси превращал лагерь в лес или город, смотря по надобности. Клисфен усовершенствовал еще более декорационное искусство и ввел сложные сценические машины.

Концертные залы, или одеоны, представляли круглое здание с зонтикообразной крышей и круглой эстрадой посередине. Стадии — помещения для бега и состязаний в борьбе, ипподромы — места для скачек, — все это устраивалось пышно и роскошно. Ипподромы были менее колоссальны, чем в Риме; общественные и частные бани тоже уступали римским, но, несомненно, были изящны и целесообразны, как все носившее отпечаток эллинского вкуса. Большой зал с куполом, верхним светом и бассейном посередине составлял центр здания, с боков шли раздевальни, помещения различных душей. Так как на баню смотрели как на гигиеническую потребность, то правительство, вероятно, поддерживало общественные бани субсидией.

Особое внимание обращалось греками на гимназии, под наружными портиками которых гуляли афиняне, в нишах риторы читали лекции своим ученикам, а во внутренних помещениях юноши совершенствовались в борьбе. Гимназии были устроены роскошно. Там были *палестры* для упражнений в борьбе, залы для натираний песком, одеваний, раздеваний, холодных ванн, теплых бань. Все это обносилось перистилем и было более чем внушительных размеров.

XVI

Тонкий вкус грека блистательно сказался на обиходной домашней утвари и предметах роскоши. Заимствовав с Востока форму сосуда, он впоследствии развил ее в блестящую греческую вазу с изображениями не только отдельных фигур, но и сложных мифологических сюжетов. Долгое пристрастие к восточным и египетским образцам, быть может, объясняется отвращением грека к ремеслу — этой низжайшей ступени искусства. В Спарте Ликург запретил какие бы то ни было ремесленные занятия. Свободный дух афинян, напротив того, уравнивая сословия, радушно распахнул объятия для иностранцев-мастеров, дал им гражданскую равноправность. Проследя историю керамики, можно ясно заметить постепенное освобождение грека от заимствованных форм и стремление к независимости. Формы греческих ваз пятого столетия не заставляют желать ничего лучшего и могут служить идеалом в своем роде.

Но и самые простые, обыденные вещи трактовались в Элладе с поразительной красотой. Чистота профилей повседневного глиняного кувшина не заставляет желать ничего лучшего. Все эти гидрии, пифои, амфоры — маленькие искусства. Что же касается кухонных котлов, ведер, умывальников, сифонов, мисок, плошек, сковород и всякой кухонной утвари, то, судя по раскопкам Помпеи, можно смело сказать, что все это было несравненно изящнее, чем у нас. Столовая сервировка со всевозможными соусниками и подставками для мяса, рыбы, зелени, компотов и подливок была благородна по своим формам. Роскошь в позднейшие периоды была такова, что огромные кратеры, сосуды с ручками, в которых подавали вино, смешанное со снегом или ледяной водой, — и те сплошь делались из серебра с превосходной чеканкой. Кубки для питья изготавливались не только из золота, серебра, но и из цветного стекла и драгоценных камней. Кубкам придавались разнообразные формы, часто переходившие в форму рога. Особенно в этом роде изделий были сильны греки. Выходя из идеи обыкновенного турьего рога, они умели придать своим сосудам удивительный характер самого чистого стиля, заканчивая их днища снаружи орлиной головой, овечьей мордой, сфинксом. При обработке золотых корзин для фруктов и цветов мастера искусно подражали плетению из соломы и тростника. Самое плетение отнюдь не уступало нашему современному, и наши корзинщики могут смело завидовать вкусу эллинов.

Дорогая мебель, которою афиняне наполняли свои дома, была тоже восточного происхождения и смахивала то на египетскую, то на ассирийскую. Она выработалась впоследствии в более или менее оригинальный тип, но особенного разнообразия не представляет. Спартанцы, заставлявшие спать мужчин на камыше без подушек, конечно, не способствовали развитию мебельного искусства, зато в Афинах и колониях роскошные ложи, стулья, столы представляли явление обыденное в достаточных классах. За недорогую цену, тридцать драхм, можно было купить превосходный бронзовый стол с

изображениями сатиров и звериными головами. Кресла и стулья снабжались мягкими подушками или покрывались шкурами. Столы были очень низки, иногда ниже диванов, так как предназначались только для еды, а есть было принято лежа. Ели руками, без скатертей, салфеток, ножей и вилок, заменяя ложки выеденной краюшкой, вытирая руки о хлебный мякиш. Шкафов, как и на Востоке, у греков не было, а были ларцы и сундучки, хитро раскрашенные, иногда сработанные из кости или металла. Металлические художественные изделия имели, конечно, огромный сбыт в военном быту при обработке разных щитов, панцирей и мечей. Разные беотийские, коринфские, аттические шлемы, с гребнями и без гребней, с подвижными забралами варьировались на тысячу ладов. Чешуйчатые кирасы, нагрудники, наспинники и набрюшники, поножи — все это давно нам известно по стереотипным изображениям классических воинов. Мечи, схожие по наружности с нашими тесаками и охотничьими кинжалами, отличались строгой отделкой. Гораздо проще были луки и копья.

Лирика, созданная музыкой ходячих рапсодов, получила свой аккомпанемент для речитатива от самого Феба. И лира и кифара в древности были очень тяжелы и только впоследствии приобрели легкую форму. Лира и флейта признавались единственными инструментами, достойными грека, остальные эпигонии, барбитоны, тригоны были предоставлены выходцам из Азии и Африки. Во время танцев употреблялись кимвалы, тамбурины и кроталы (кастаньеты).

XVII

Прудон сказал, что истинный художник тот, кто всего лучше отвечает требованиям современников. Художники играют, поют, рисуют не лично для себя, но для общества. Они — громкое эхо артистических вдохновений целой нации: они то же, что певчие в церкви: выразители чувств не своих, но всей группы прихожан. Греческое искусство выработало идеальную скульптуру, создав предварительно живой, ходячий, идеально слитый человеческий организм. Им легко было черпать идеи для своих атлетов, им, окруженным живыми их подобиями. Мы, так далеко ушедшие вперед, должны черпать идеалы красоты у греков, работать не с натуры, но с готовых оригиналов. Наш век не имеет возможности и надобности выработать живое тело до степени развития борцов олимпиад.

Сдержанная простота греческих произведений искусств устранила всякую приторность, которой обладают позднейшие стили. Поэтому искусство Эллады вечно, оно — достояние всех наций. В нем таится самая сущность данной идеи и взгляда, все детали и подробности устранены и откинута. Деталь — дело моды и вкуса. Отсюда — вековечность и прямая трезвость искусства греков. Грек, положив на столб балку, образовал колоннаду, которая и составила его архитектурный тип. Римлянин приделал к колоннаде арку, германец — стрелчатые верхушки. Получились превосходные постройки, но они все не лишены претензии. Чистота, истинно художественная девственность мотива при дальнейшей разработке уступили место грандиозной фантазии, желанию подействовать на воображение, — удивить размером или тканью металлических кружев, охвативших со всех сторон здание. Когда чистое мирозерцание грека пало, разом пало и искусство.

Замечательно, что греки боялись уродливых форм и изображений. Если Гомер не постеснялся изобразить Терсита и не пожалел на него красок, если мифология рассказывает очень некрасивые подробности про гарпий, то скульптура всегда старалась быть на высоте своего призвания и не решалась трактовать ужасных изображений, родственных Востоку. И в то же время греки не стеснялись выводить на сцену актеров в уродливых масках, с такими невозможно уродливыми атрибутами, что женщинам неприлично было находиться в театре.

Эллада был святой, чистый гимн искусству. Рим — могучий металлический отзвук Эллады, лишенный первичной чистоты и беспритязательности. Самый характер грека не мог породить таких невозможных натур, как Камбис, Нерон, Гелиогобал. Он дал нам

хитро пронырливый тип Одиссея, поэтичную, строгую фигуру его жены, славного Перикла, блестящую Аспасию, закаленного мудростью Солона. Нельзя сказать, чтобы умственный размах эллина был глубок, он тонок, художествен, но касается слишком внешней формы. Их девиз — искусство для искусства. Диалектическая тонкость и парадокс — любимая точка их философских словопрений. Шутливое, легкое воззрение на жизнь заставило их вечно играть и жизнью, и религией, и политикой, и философией, — и недаром египетский жрец сказал Салону:

— О, греки, греки, вы настоящие дети!..

Глава пятая

РИМ

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

I

Если мы сравним Элладу с юным, увлекающимся художником-поэтом, то Рим можно сравнить с меценатом с огромным вкусом, сознающим свое мировое величие. Он не снисходит сам до искусства, он искусство приноравливает к себе, к своим потребностям. Полное отсутствие художественной фантазии не помешало ему применить искусства к будничным, практическим сторонам жизни. Он раздвинул мелкие, низкие храмы и дворцы Греции в колоссальные постройки, элементы античного искусства приноровил к реальным требованиям своей страны, подчинил уму и рассудку то, над чем в Элладе работало внутреннее чувство и фантазия. В Греции нет тенденции и следа. Рим — воплощенная тенденция. Но рассудочность его развилась с таким величием, с такой полнотой, что стиль его может быть поставлен дивным историческим типом и может служить предметом искреннего удивления для потомства.

Гораздо более чистых элементов художественного творчества проявила Этрурия, которая служит как бы переходным звеном от Греции к Риму. Пеласгические племена, вытесненные дорийцами за море, переходят на Апеннинский полуостров и, смешиваясь с туземцами, несут сюда свою культуру. Те же циклопические постройки возникают и здесь, но только новый каменный материал — апеннинский известняк и туф — дает новые конструктивные комбинации. Вытесанные клинью камни соединяют дугой стены над воротами и дают примитивное представление свода, прототипом которого служил портик Эфиопской пирамиды в Мероэ. Здесь не соблюден закон сводчатой постройки, но это дает мотив изобрести его¹. С течением веков искусство Этрурии, совершенствуясь, идет по следам Греции, создавая четырехугольные храмы с тремя целлами, наосом и пронаосом. Изящная простота редко расставленных колонн дает так называемый тосканский ордер. В произведениях пластики чувствуется восточный азиатский характер: та же приземистость, та же мускулатура, поворот плеч анфас, а лица в профиль. Но зато до каких благородных форм развивается в Этрурии керамика. Терракотовые вазы с множеством фантастических фигур указывают на мощный полет художественного творчества этрусков, до которого Рим никогда не возвысился.

¹ Новейшие исследователи упорно приписывают изобретение свода Египту.

Стилизм Рима проявился пышнее всего в архитектуре. Этрурские и эллинские формы были им приняты в самых роскошных проявлениях. Коринфская вычурная капитель пришлась как раз по душе римлянину. Колоннада — его любимый конструктивный мотив. И внутренние и внешние пространства стали заполняться галереями. Величавость и могучесть свода развились до монументального величия. Громадность построек не пугала римлянина: ему не казалось невозможным провести огромный акведук, по которому вода бежала бы из-за многих верст прямо к центру города. Арка была мотивом и памятника, и

моста, и театра. Аркада становилась на аркаду, причем в детальной обработке внешностей художественное воображение не подсказывало ему новых форм: он заимствовал из Греции кривые архитравы. Сводчатая кладка по мере своего развития обратилась наконец в купол и полукупол, венчающий полукруглые ниши. Римлянин очень щедр на украшения, он рассыпает их всюду, не придерживаясь тонкой строгости греческого вкуса. Подобно тому как в синтаксисе каждая фраза римской речи строго рассчитана на эффект общего, помимо своего внутреннего, характера, так и в римском зодчестве — отдельная постройка приносится в жертву общему впечатлению целой совокупности зданий. Форум составлялся по тщательно обдуманной декорации. Нередко декоратором делали самое природу, чему немало способствовала гористая местность окрестностей Рима. В Тиволи храм Весты поставлен на край обрыва с явным намерением произвести театральный эффект пейзажа. Подчинение такой декоративности могло, конечно, повести искусство к неудержимому произволу, но римляне, по крайней мере в лучшую пору расцвета своего искусства, избежали этого такой строгой приверженностью канону в выработке архитектурных форм, что монотонность их стиля впадает в школьный, сухой педантизм. Практичность римлянина подчинила себе и пластику: она низвела ее до степени иллюстрации. Римлянин признавал за скульптурой портрет или изображение какого-нибудь исторического события, не задаваясь никакими отвлеченными идеями.

При раскопках Помпеи мы встречаем воздушные, мягкие, игривые формы позднегреческого искусства. Самобытная отделка эллинских форм — уже бестолкова и утрачивает свою чистоту. Декоративностью, и притом весьма легкой, залита Помпея. Здания рассчитаны на дополнение прелестей очаровательной природы.

При изучении искусства Эллады вместе с тем изучают и историю ее быта, так как искусство вошло в плоть и кровь грека. Изучая быт римлян, мы замечаем, что у них искусство отходит на второй план: их стройные мировые идеалы выражаются в могучем законодательстве, в стремлениях к определенным идеалам государства. Оттого-то история Рима так полна мощными характерами, образцами беззаветной жертвы ради принципа государственности. Весь Рим словно составляет одну железную волю.

Греки и римляне, несмотря на ближайшее соседство, представляют резкие контрасты: их характеры совершенно самобытны. Воззрения их на один и тот же предмет нередко диаметрально противоположны. То, что у греков чтилось, то не заслуживало внимания у римлян; то, что Рим клеймил как порок, в Греции считалось чуть не за доблесть. Римлянин смотрел на характер меркантильного грека (идеалом которого был хитроумный Одиссей) с более возвышенной точки зрения: отчасти так, быть может, как мы смотрим на жида-фактора. Но и грек смеялся, в свой черед, над чванством римлянина, над отсутствием в нем истинного художественного чутья, над тем, что он корчил из себя мецената, над тем даже, что он за модный язык взял язык греческий, оставив свой, родной, для плебса.

Абсолютная власть отца в каждой семье породила такую же абсолютную власть в государстве. Данный магистрат (должностное лицо) пользовался неограниченной властью в своей сфере: неповиновение ему влекло за собой смертную казнь. Правда, тот же магистрат, сложив с себя свою должность, делался ответственным перед законом за свои проступки, но, пока он был на своем месте, власть его была неограниченна. Нигде предания, быть может, не чтились так свято, как в Риме: обычай предков был главным руководителем политической жизни, всякое новшество принималось с неудовольствием, на реформатора смотрели как на преступника, которого рано или поздно покарает гнев богов.

Нельзя сказать, что характер римлянина был симпатичен. Он был слишком жесток, даже неуклюж. Рим был тираном идеи и, достигая данную цель, доводил ее до конца, не стесняясь никаких средств. Но пока растление не коснулось Рима, пока вслед за тем новый, свежий христианский элемент не пошатнул старый Олимп, до тех пор он крепко держался своей приверженности к традиционной покорности раз выработанных принципов.

Основная идея Рима — покорность главе рода, покорность безусловная, слепая. Он был единственный собственник состояния семьи, он мог утопить безобразного ребенка, мог кинуть его на произвол судьбы только потому, что он родился, окруженный неблагоприятными пророчествами птицагадателей. Взрослый сын не выходил из-под отцовского начала: власть отца во всей силе оставалась до самой смерти владыки или прекращалась с лишением его прав состояния. Сын мог приобрести состояние, но оно принадлежало отцу. Но едва только сын вступал в исполнение обязанностей гражданина, отец склонялся перед его властью. Старый полководец Фабий Максим Кунктатор, занимавший низшую должность относительно своего сына — консула, однажды получил от последнего грозный приказ — сойти с лошади при встрече, как того требовало постановление закона. И тот с радостью повиновался, сказав, что искреннее его желание — видеть сына, точно исполняющего должность, порученную ему Римом.

II

Но рядом с властью отца, чуть ли не на равной степени уважения в семье, стояла мать семейства, признаваемая как *госпожа* «domina». На ней лежало управление всем домом, за нее стоял закон и ограничивал от своеволия мужа. Отец, распоряжавшийся детьми и рабами как домашней утварью и вьючным скотом, имевший право умертвить новорожденного или подкинуть, он преклонялся перед могущественным противодействием материнской любви. На женщину — *матрону* целиком возложена была в Риме обязанность воспитания детей. Отсюда — то огромное влияние, которое имела женщина в семье и которым она никогда не пользовалась не только на Востоке, но даже и в Греции. Нестесненное отношение полов в Риме вело к свободному заключению браков по взаимной склонности и любви. Брачная жизнь освящалась, так сказать, законом, потому что холостяки платили особую подать, но, конечно, свобода браков распространялась только на свободные классы, а рабам предоставлялось просто сожительство. Законный же брак был двух родов: в одном случае — жена освобождалась от власти своего отца и переходила во власть мужа, меняя свое девическое имя на новое и принося с собой приданое; в другом случае — она не выходила из своего рода и сохраняла за собой права и преимущества. Брачный церемониал, как всюду у народов древности, и особенно там, где в семье первенствующий голос принадлежит женщине, был обставлен множеством суеверий, примет и обрядов. Назначив задолго день брака, наблюдали со страхом и трепетом за теми приметами, которые несет с собой масса случайностей в широком разливе городской жизни. Облачное небо, змея, заползшая в дом, крик петуха в неурочное время — все это влекло за собой всевозможные догадки и прорицания. После помолвки, то есть торжественного предложения со стороны жениха, родители или опекуны невесты созывали родственников своих и жениховых на пышный обед. Это было одно из самых светлых торжеств Рима, и самый траур снимался на этот день. День брачного торжества начинался опять-таки с гаданий. Невеста соблюдала трогательный и глубоко осмысленный обряд посвящения своих детских любимых вещей домашним богам — пенатам. В присутствии десяти свидетелей заключался брачный контракт, причем невеста выражала свое желание. Развод практиковался в Риме очень часто и не преследовался законом, потому-то разводы были так часты. Жена переходила в законную власть мужа через год после брачного обряда, если она в течение этого времени ни разу три ночи подряд не ночевала вне дома. Чистота брака хотя и соблюдалась первое время у римлян очень строго, но во времена цезаризма, при общем упадке нравственности, на неверность жены смотрели как на дело обычное и даже необходимое. Целый хвост поклонников считался признаком ума и красоты в большом свете, хотя и тогда мы встречаем примеры исключительные — благородного целомудрия матрон.

III

Появление на свет младенца влекло, конечно, за собой целый ряд необходимых обрядов. Новорожденного пеленали, клали в колыбель, на девятый или восьмой день давали имя, причем ребенок получал в дар всевозможные амулеты: мечи с именем отца, топорики с именем матери, изображения животных, звездочек, все это навязывалось на шнурок и надевалось на шею, немаловажную роль играла золотая ладанка, присущая, впрочем, только ребенку аристократического семейства. Выбор имени был делом сложным; в Риме не практиковался греческий обычай называть ребенка в честь отца или деда. Здесь существовало фамильное имя, *попеп*, которым равно назывались мужчины и женщины, принадлежавшие к одному племени, но в то же время каждый член семьи носил свой собственный *ргопопеп*, которых в Риме было очень немного — не более двадцати. Кроме того, существовали еще прозвища, присущие нередко целому роду, например, к имени знаменитого поэта Публия Овидия присоединено было прозвание Толстоносый. Поэт Гораций имел прозвище Вислоухий. Громкое имя Цицерона произошло От; той случайности, что у его прадеда была бородавка с горошину величиной. Эти прозвища обыкновенно употреблялись в общежитии; *ргопопеп* составляло исключительную черту вежливого, почтительного обращения.

Когда ребенок начинал твердо стоять на ножках, на него надевали так называемую тогу, отороченную пурпуром, что опять-таки, подобно ладанке, было присуще только знатым семьям. Выйдя из попечения матери, ребенок начинал учиться в школах, куда ходил в сопровождении раба и где учились мальчики и девочки вместе. Собственно домашнее воспитание было более нравственное, чем образовательное: детям внушали религиозность, развивали патриотизм, учили ездить верхом, плавать и стрелять. Задачи римского воспитания были несколько иные, чем в Греции. Греки развивали не только силу, но и грацию и пластичность движения. Рим требовал от гражданина только воинских доблестей, которые были идеалом всех добродетелей. Как это ни странно, но курс наук в римских школах для девочек был более обширен, чем для мальчиков. К обычному курсу чтения и письма, кое-каких знаний по арифметике да, быть может, по истории для девочек присоединялось искусство пения. Впоследствии, когда греческое влияние сказалось во всей силе, в школах был введен греческий язык; до той поры греческие классики изучались в переводах, вероятно плохих и грубых. Мальчики шли в школу лет семи. Изучение чтения и письма представляло легкость потому уже, что слова писались так же, как произносились. У практических римлян быстрота письма ценилась более, чем каллиграфия. Самый процесс преподавания велся довольно строго. Если мальчик пропускал при учении одну букву, его секли. Один поэт рассказывает, что, еще прежде чем запоют петухи, воздух Рима оглашался криками мальчишек, наказуемых школьными учителями, и только впоследствии, в I столетии до Р. Х., этот жестокий обычай был отменен.

В шестнадцать лет юноша снимал с себя ладанку, посвящал ее пенатам, детскую тогу сменял на взрослую тогу и в этом белоснежном одеянии шел в Капитолий вместе с молодыми людьми, справлявшими в тот же день свое совершеннолетие, и там приносил установленные жертвы.

IV

Если отец семьи имел неограниченную власть над детьми, то какова же была его власть относительно рабов! До нас дошел возмутительный рассказ о знаменитом Поллионе, любителе морских миног, которых он прикармливал человеческим мясом. Известен случай, когда на званом обеде, в присутствии императора Августа, раб нечаянно разбил драгоценный хрустальный сосуд; Поллион приказал бросить его в садок к миногам, и даже просьбы самого Августа не тронули почтенного патриция. Тогда взбешенный император, перебив всю хрустальную посуду, велел швырнуть ее в садок. Как в Греции гражданина карал закон не только за смерть раба, но и за жестокое обращение с ним, так римский закон предоставлял господину поступать с своим невольником решительно как ему будет угодно. В первые времена Рима раб считался чуть ли не членом семьи: ел и пил

со своим господином да и работал наравне с ним; но впоследствии могущество Рима развило и жестокость; равномерно с богатством стало возрастать и число рабов, доставлявшихся отовсюду из самых дальних провинций империи. Отсюда дешевизна рабов: беднейший римлянин мог купить раба за бесценок. Жестокосердность их властителя простиралась до того, что старых, увечных рабов продавали за гроши, отрывая таким образом нередко от семьи и родины старика, которому оставалось прожить уже очень недолго.

Плутарх с негодованием говорит: «Я не продам своего рабочего вола, если он стар; как же я продам бедного старика за ничтожную монету, — это будет равно бесполезно и для меня, и для покупателя». Понятно, почему в Риме сложилась поговорка, что у каждого человека столько врагов, сколько рабов. Положение несчастных было в большинстве случаев возмутительно: их даже на работы отправляли скованными, у ворот раб-привратник сидел на цепи, как собака. Кашель, чихание во время работы наказывались ударами плети. Их секли прутьями, бичами, ременными кнутами с острыми крючками на концах, которые при экзекуции вырывали кусками мяса. Чтобы наказуемые не могли сопротивляться, их подвешивали к потолку, оттягивая ноги тяжелым грузом. Смертная казнь для рабов практиковалась почти всегда в одном виде: их распинали на кресте, так как крест считался самым позорным орудием пытки. Казни этой подвергались грабители с большой дороги, разбойники, воры, мошенники и вообще враги государства низшего сорта, которых (по выражению Ренана) римляне не удостоивали чести усекновения мечом. Потому-то и Христос был приговорен к крестной смерти и экзекуцию над ним поручили римским солдатам как людям отменно сведущим в человекоубийстве. Основная идея крестной смерти состояла не в том, чтобы убить осужденного нанесением ему решительных ударов, ран, а в том, чтобы, пригвоздив негодного раба к позорному столбу за руки, которых он не умел употребить в дело, оставить его на этом дереве гнить.

Пища для рабов выдавалась самая грубая — полусгнившая маслина, иногда соленая рыба и уксус, хлеб в зерне, которое они должны были сами молоть. Одежда была примитивная, и черные невольники нередко ходили в одном полотняном переднике. Но у римских оптиматов, владевших иногда двадцатью тысячами и более рабов, нередко рабская свита ходила в разноцветных одеждах, или соответствовавших той партии цирка, к которой принадлежал их владелец, или представлявших их национальный костюм, свойственный их далекой, восточной или полуденной, родине. Конечно, все сельские работы были возложены на рабов; конечно, работы эти были еще тяжелее, чем городские. Попасть в категорию сельских рабов считалось наказанием, которое практиковалось в том же виде еще не так давно в Южных штатах Америки, где рабы в наказание вызывались на хлопчатобумажные плантации.

Жестокосердность римского характера невольно разделялась даже матронами: они так же хладнокровно, как и мужья, отсылали рабов и рабынь для наказания и на смерть. Римские дамы даже сами обладали некоторым орудием пытки — острой иглой, которой они прокалывали ладони несчастным девушкам, нечаянно выдернувшим волосок во время причесывания головы матроны. Во время туалета рабыни были обнажены до пояса именно из-за того, чтобы удобнее было дамам царапать и колоть им шею и плечи. Овидий возмущается такими нравами, говоря, что несчастные горничные, обливаясь слезами и кровью, проклиная в душе своих властительниц, принуждены убирать им волосы или раскрашивать им щеки.

Если в Греции возможно было бегство раба из одного государства в другое, из-за скученности и малоземельности этих государств, особенно в военное время, то в Римской империи, ввиду единства власти и закона, а также и обширности территории, подобное бегство было физически невозможно. Беглому рабу никто не имел права дать приюта; на рабах нередко, как теперь на собаках, был надет ошейник с именем владельца и обещанием награды за его поимку и привод к господину¹.

¹ Примерная надпись: «Я бежал. Держи меня. Если возвратишь меня владельцу моему (имярек), получишь такую-то награду».

К высшему разряду рабов принадлежали управляющие, секретари, чтецы, надзиратели и даже воспитатели детей и художники, а к числу последних причисляли танцовщиков и докторов. В сонме рабов содержалось огромное количество мальчиков, преимущественно хорошеньких, роскошно одетых, украшенных перстнями, служивших за столом и в спальне. Для забав существовали толпы карликов и уродцев, даже юродивых. (Последнее не чуждо и нам: еще в очень недавнюю пору в помещичьих домах содержалась нередко целая фаланга дур и шутов.) По мере перехода от простоты к роскоши категории рабов увеличивались, специализировались и в конце концов дали даже образованный класс рабов, к которым пришла учиться аристократия.

V

То уважение, каким пользовалась римская женщина и в семье и даже в государстве, влияние, которое она оказывала на детей и мужа, ставили ее на высокую ступень общественного положения. Институт весталок, учрежденный в глубокой древности и официально введенный Нумой Помпилием, представляет ту высшую степень общественной иерархии, которую могла в Риме занять женщина. В весталки, как известно, избирались только свободно рожденные девицы от 6 до 10-летнего возраста. Девочки должны были быть красивы, свободны от телесных недостатков. Верховный римский жрец брал, как пленницу, избранную девушку из родительского дома, произнося при этом обычную фразу:

— Тебя, возлюбленная, похищаю.

Эпитет этот — возлюбленная — был присущ весталкам во все время их служения. В случае несогласия родителей отдать девушку вербовка совершалась с помощью жребия. Поступив в храм Весты, девочка десяти лет училась у старших весталок, готовя себя к тому высокому служению, к которому ее обрекла судьба; следующие 10 лет она служила как жрица в храме, ненарушимо храня обет девственности и поддерживая огонь на алтаре. Выйдя через тридцать лет из монастыря Весты, она имела право вступить в брак; впрочем, бракосочетания весталок были редки. Женщина в тридцать шесть — сорок лет, при южном, скоро увядающем типе, едва ли могла найти, несмотря на высокое положение, мужа. Действительно, общественное положение весталки было настолько высоко, что при встрече с нею на улице ей с почтением давал дорогу сам консул и его ликторы с почтением преклоняли свои головы. Случайная встреча с ней освобождала преступника от казни. Ей доверяли высшие государственные тайны, завещания. Свидетельства весталки принимались без присяги. Протекции ее добывались важнейшие чиновники государства. За оскорбление весталок назначалась смертная казнь. Они были полные властительницы своего имущественного ценза, имели право на самые почетные места в театрах, ездили по улицам на своих колесницах, а когда шли пешком, ликтор расчищал перед ними дорогу.

Но взамен за этот почет девушка несла огромную ответственность за свое служение в храме: если огонь потухал в алтаре — виновную нещадно секли, причем экзекуцию должен был совершать сам верховный жрец. Еще более ужасным образом наказывалось нарушение обета безбрачия. Виновного засекали плетью насмерть, а девушку уводили на так называемое «поле нечестивых» и здесь, обрезав волосы, бросали в яму, где она, замурованная, должна была умирать голодной смертью; обряд этого зарывания сопровождался большой торжественностью.

Первой весталкою в Риме считалась мать Ромула и Рема — Рея Сильвия, дети которой произошли, как известно, от бога. Весталок при Нуме было всего четыре, затем было прибавлено еще две, и вплоть до падения Римской империи это число *шесть* оставалось тем же. Одежда весталок состояла из длинного, вышитого по краям пурпуром костюма, с широкими головными повязками. Первого марта каждый год возобновлялся огонь на алтаре Весты, причем его добывали трением двух кусков сухого дерева. Девятого мая был праздник Весты; в этот день ни для кого не доступный храм Весты растворял свои двери для женщин, которые без сандалий сходились сюда испросить благословения богини. В

сущности, Vesta была богиней домашнего очага. Это была самая популярная богиня, — центр семьи, удовлетворявшая как нельзя лучше древнеустановившимся принципам чистоты и нравственности.

Взгляд римлянина на богов был совершенно отличен от религиозного воззрения грека. Эллин воплощал богов в человеческие образы; у него боги дрались, мирились, воплощались перед глазами смертных, даже жили среди них. Мифология грека представляет живую, пеструю вереницу рассказов, от которых веет молодостью и свежестью неиспорченной народности. Римские божества были отвлеченные абстракты, материализация которых была немислима. Римский миф ограничивался тем, что у простой смертной, в силу благоволения к ней какого-либо бога, рождался мальчик, который совершал изумительные подвиги и оканчивал жизнь таким же странным образом, как и родился; тогда его начинали боготворить, считая, что почестями, воздаваемыми умершим, можно принести успокоение душе великого человека. Культ мертвых в Риме был чрезвычайно прост и логичен. Умершие люди переселялись в мрачное подземное убежище, где жили, или, вернее, прозябали, на сонных берегах спокойной Леты, печальные, полные меланхолии, надеясь на изменение участи своей к лучшему только в силу молитв оставшихся на земле родственников. Величайшим горем и несчастьем считалось в римской семье пренебрежение панихидами: это было оскорбление не только тени усопшего, но и всего загробного мира. Почести умершему воздавались на домашнем алтаре пенатов. Неженатый римлянин, явившись в загробное царство холостяком, наносил оскорбление душам предков, и все с презрением отворачивались от него. Потому-то нечестием и преступлением считалась холостая жизнь.

Вообще отношения римлян к своим божествам были не лишены того меркантильного практического духа, который был им так присущ. Молитва божеству, жертвоприношение ему были своего рода взяткой, за которую бог обязан был ниспосылать благоденствие. Традиционный долг ограничивался внешним совершением обрядов — произнесением молитв. Внутренней религиозной веры римский культ не требовал — боги *хотят*, чтобы им приносили жертвы, отчего же это не исполнить, тем более что за исполнение этого следует награда? Отсюда практическая уловка — обойти старые установления, заменив их одной внешней формой. Если по обряду требовалось принести известное количество *голов* животных в жертву, то не все ли равно принести такое же количество голов чеснока; если требуется принести тельце — возможно сделать облик его из теста. Боги у римлянина были где-то в стороне; унылые, недовольные, не имевшие внешнего облика, они тем не менее были более чем многочисленны. На первый взгляд сонм римских божеств имеет много общего с греческим Олимпом, но это сходство исчезает при внимательном рассмотрении. Культ Рима был, без сомнения, самостоятельным и основные принципы имел в далеком прошлом, задолго до общения с Грецией. Римлянам были не чужды общие представления арийских племен о божественных силах природы. Конечно, на первом плане в Риме стоял Юпитер — громовержец, тот же греческий Зевс, затем шла Веста, Марс — покровитель брани, Геркулес — греческий полубог, пользовавшиеся в Риме большим почетом, Церера — покровительница полей, Минерва, Юнона, Диана, Венера, Сатурн, Нептун и Меркурий — все эти божества отчасти брали у греков некоторые атрибуты, но формировались самостоятельно, принаравливаясь к потребностям и нравам Рима. Внешняя картинность и блеск религиозных процессий, как и вообще страсть ко всяким зрелищам, были присущи настолько жителям Апеннинского полуострова, что, пожалуй, мы можем уловить их и теперь в итальянской приверженности к религиозным процессиям и служениям главы католицизма. Главнейшими жрецами древности считались жрецы Юпитера, Марса и Квиринала (божества римского копейщика вообще). Служение женским божествам совершалось женами жрецов. При первых царях высшим жрецом был, конечно, сам представитель власти, а высшей жрицей — его жена.

Постепенное увеличение численности алтарей повело за собой расширение коллегии жрецов — высших хранителей религиозных знаний, посредников между людьми и богами. Наиболее древней коллегией считалась коллегия авгуров, или ауспициев. Обязанность авгуров заключалась в том, чтобы с помощью наблюдений за полетом и криком птиц возвещать волю богов. Издавна укоренившееся правило — не начинать никакого важного дела, не испросив предварительно мнения божества, повело, конечно, к усиленному развитию авгурства. Позднее, когда религиозность утратила свою первоначальную чистоту, вера в авгуров пошатнулась, и они лишились своего значения. Другой класс жрецов, вероятно перешедший в Рим из Этрурии, — институт гаруспициев был отчасти схож с предыдущим институтом. Гаруспики гадали по внутренностям животных, приносимых в жертву; коллегии их разрастались все больше и приобрели при конце республики такое значение, что без них не обходилось ни одно жертвоприношение; они считали себя несравненно выше авгуров, предсказания их отличались большей точностью, хотя они и не достигали того почетного положения, которого сумели достигнуть авгуры, в коллегиях которых был выбран сам Цицерон.

Огромной важности коллегия, наблюдавшую за календарем, следовательно занимавшуюся астрономией, хранившую священное предание, составляли так называемые понтифексы, успевшие захватить в свою власть высшую иерархическую должность Рима. Коллегия эта состояла из пяти, впоследствии десяти членов. Обычная ассимиляция богов покоренных народов, приобщение их к богам римским повело к обширному распространению всевозможных культов в Риме, и тут практический расчет возможно большего сближения национальностей стоял на первом плане. Храмы греческим, египетским и восточным божествам хотя и породили религиозную терпимость, но вместе с тем повели к совершенному безверию. По мере ослабления религиозного чувства богослужение становилось все помпезнее, жертвоприношения обращались в роскошные пиры, весь религиозный обряд превратился в торжественное зрелище. Восточные культы вторгнулись в национальную религию настолько, что явилась необходимость остановить этот наплыв формальным образом. Но это не привело ни к чему. С одной стороны, чувственный культ Дебелы, а с другой — всевозможные восточные мистерии и чародейства привлекали к себе массу последователей. Падение нравственности дошло до того, что в конце II и в начале I столетий до Р. Х. в Риме появились человеческие жертвоприношения и сенат принужден был обнародовать закон, воспрещающий эти жертвы.

Что касается образа жизни Юпитерова жреца, который стоял так высоко во мнении народа и который был лицом чрезвычайно популярным в эпоху полного расцвета Рима, то он отличался самым строгим формализмом; он не имел права ездить на лошади, не мог даже касаться до нее, так как лошадиная печень считалась ядовитой; он ни до чего нечистого не мог дотронуться: ни до кислого теста во время брожения, ни до собаки, ни до трупа, ни даже до сырого мяса и бобов, так как последние были посвящены подземным богам; на его постель никто не имел права ложиться, кроме него; сам он не мог провести более трех ночей вне дома, должен был стричь волосы и бороду, причем парикмахерские обязанности мог выполнять только свободно рожденный и не иначе как медным инструментом. Обрезки волос и ногтей зарывали под фруктовым деревом; на одежде его нигде не должно быть узла и даже ничего похожего на узел; он не мог себя украсить виноградной лозой, потому что усики ее закручиваются в кольца. Его одежда изготовлялась его женой, вся собственноручно; жениться он мог только однажды законным браком, не имел права развода и, в случае смерти жены, обязан был оставить свой высокий пост.

Жрица Юноны носила длинную шерстяную одежду, настолько длинную, чтобы нога отнюдь не могла мелькнуть из-под нее; поэтому она не могла всходить на высокую лестницу; ее обувь изготовлялась из шкуры жертвенного животного.

Понтифексы были хранителями общественного религиозного предания в отличие от другой коллегии, заведовавшей богослужением иностранным богам. Главным-культом греческой религиозности был в Риме культ Аполлона.

Значительный интерес представляет коллегия фециалов, в которую принимали только высшую аристократию Рима. Коллегия эта была в некотором роде дипломатическим корпусом, фециалы собирались для обсуждения государственных союзов и договоров и для объявления войны. Они исполняли должность представителей нации, приезжая на границу владения того народа, который нарушил раз постановленное условие. Преступив границу римских владений, глава посольства призывал в свидетели Юпитера, что требование его справедливо и что, в противном случае, он никогда не увидит отечества. Недовольство и требование Рима он, по обычаю, выражал первому встречному иноземцу, повторял их у городской заставы, излагал их перед лицом представителей народа на площади; если желаемого ответа для удовлетворения посланников города в течение известного времени не было, фециалы возвращались в римский сенат с донесением. Если сенат находил необходимым объявить войну, то посольство снова ехало на границу и, обмочив копье в крови жертвенного животного, кидало его через границу в присутствии трех свидетелей. Когда римские владения расширились, обряд этот принял совершенно символическую форму и главный фециал бросал копье в «воинственный столб», помещавшийся при одном из храмов Рима. Непосредственное же объявление войны возлагалось на главнокомандующего тех войск, которые были стянуты на границе.

Богослужебный обряд в Риме состоял, как и в Греции, из молитв, жертвоприношений, песен, пиров, игр и плясок. Жертвенное животное подводилось тихо к алтарю, все украшенное цветами, облитое драгоценными мазями; убивали животное молотом и перерезали ему ножом горло; собранная в сосуд кровь возливалась на алтарь, внутренности, облитые благовонием, сжигались, мясо шло на обед жрецам, а если жертвоприношение было частное, то на домашний обиход. Одежда совершавших религиозные обряды была белая, что обозначало чистоту помыслов; белыми должны были быть и жертвенные животные, кроме тех случаев, когда приносились жертвы подземным богам: для последних избиралось черное животное; молящиеся украшали себе голову венком, если богослужение совершалось по греческому уставу, и покрывали тогой, если служили по уставу римскому. Мужчины в большинстве случаев молились стоя, женщины на коленях, обратившись лицом к востоку; вздымали руки кверху, если молитвы обращались к небожителям, и касались земли, если моления шли по адресу богов подземных. В момент жертвоприношения должно было царствовать глубокое молчание; случайно произнесенное слово могло осквернить святость церемонии. Может быть, ввиду того, чтобы подобное обстоятельство не смутило обряда, был введен обычай играть на флейте. Жертвенных животных, как и везде, выбирали без порока, обращая внимание на его миролюбивый характер, чтобы оно не сопротивлялось у алтаря. Богослужебные игры, установленные еще в древнейшие времена и потребовавшие себе отдельного помещения, впоследствии приняли все более и более широкие размеры, игры затягивались на четыре или на пять дней. Государство и частные люди наперерыв устраивали их, желая добиться популярности. На этой стороне римского быта мы должны остановиться несколько подробнее, так как она характеризует как нельзя лучше дух и характер народности.

VII

«Хлеба и зрелищ!» — вот обычный крик римской черни. Ей зрелища были необходимы, они вошли в ее плоть и кровь. Исторические условия сложились так, что греческие олимпийские состязания приобрели у них характер безнравственный и ужасный. Во имя игр терпелась тирания; устраивая игры, добивались популярности. Цирк — это был главный пульс жизни римского народа.

Первоначально римские игры, конечно, не отличались тем блеском, который им был придан впоследствии, и заключались, подобно греческим, в обычных воинских упражнениях, бегах, кулачном бою, живых и комических сценах. Затем часть игр, перенесенная из Этрурии, начала принимать чисто местный характер, становясь из религиозных — народными. В первое время республики устройство игр лежало на обязанности консула, а затем перешло к специально назначенным для этого сановникам

— эдилам. Огромные издержки, с которыми было сопряжено устройство зрелищ, должны были быть покрыты большей частью из собственных средств эдилов, почему на эту должность преимущественно выбирались люди, обладавшие чрезмерным богатством. Но впоследствии богатейшие люди принуждены были отказываться от эдильства ввиду тех колоссальных расходов, которых требовали все более и более расширяющиеся программы увеселений. Когда власть над римлянами перешла к императору, то и попечение об играх было возложено на него, для чего и учреждена особая должность заведующего их устройством.

Одной из самых любимых форм увеселения чисто итальянского происхождения были так называемые гладиаторские зрелища, зародившиеся в Этрурии; начались они с варварского обычая умерщвлять на могиле тирана рабов. Огромные богатства высших классов Этрурии давали возможность этрускам предаваться этим безнравственным удовольствиям. Впоследствии уже рабов не умерщвляли: им предоставляли право биться друг с другом не на жизнь, а на смерть, для чего их специально дрессировали до необычайной крепости мышц. Место действия таких боев с могилы было перенесено на форум, но по мере того как возрастало число и зрителей, и гладиаторов, рамки форума становились тесными, они расширялись все больше и больше, пока наконец огромное, специально приспособленное здание цирка не дало возможности всему Риму удовлетворять своей страсти. Гладиаторы подразделялись на несколько категорий, различавшихся характером оружия и боев. Любимейшими гладиаторами черни были те, одни из которых были вооружены сетью, а другие, их противники, — трезубцами. Один старался поймать в сеть противника, другой же — проколоть трезубцем. Обезоруженный гладиатор, павший на землю, зависел целиком от настроения зрителей, которые могли даровать ему жизнь или смерть; если он был красивый и искусный боец, зрители, махая кусками ткани и аплодируя, требовали пощады побежденному, но если народ был возбужден, если боец зарекомендовал себя с дурной стороны и ему нельзя было надеяться на пощаду, зрители в молчании делали выразительный, тривиальный жест — большим пальцем правой руки, которым словно давили насекомое, и тогда победитель вонзал свой трезубец в грудь несчастного. Обыкновенно игры начинались процессией, которой предводительствовал консул или император. В процессии везли изображения богов и богинь, высоко поднятые над толпой, в колеснице, запряженной лошадьми, мулами, слонами; дым золотых и серебряных курильниц, огромный хор, толпы жрецов, отряды всадников, клиенты в белых тогах — все это наэлектризовывало толпу при своем появлении на арену, и аплодисменты и дикие вопли сливались в такой бурный взрыв восторга, который мы можем представить только тогда, если скажем, что зрителей в цирке было 250 тысяч. Видоизменения состязаний: и конские скачки, и пешие бои атлетов, и игра в диск, и простая скачка с препятствиями и, наконец, охота, где стравливали диких зверей с людьми или животных между собой, — все это следовало без перерыва одно за другим. До каких грандиозных размеров доходили такие травли, можно судить по тому, что в пятидневной игре при Помпее было убито 410 леопардов и пантер и до 500 львов. При Юлии Цезаре на арену выпускали сразу до 500 львов. Император Август в своих записках упоминает, что им было истреблено в цирке 3 500 слонов. Чтобы яснее предстала картина римских цирковых зрелищ, проследим внимательно конскую скачку — один из популярнейших видов увеселений, который укоренился в Риме настолько, что мы в IX веке по Р. Х. еще встречаем римское население подразделенным на цирковые партии, носившие одежды соответствующего цвета.

VIII

Между холмами Авентинским и Палатинским, в небольшой ложине, вздымается огромное здание цирка. Весь Рим пуст. С самого раннего утра сюда стекались все. Палаццо богачей и бедные лачужки предместья Рима — все прислали сюда своих представителей, до грудных младенцев и столетних стариков включительно: дома остались только больные и умирающие.

Все в праздничных одеждах, с венками на головах. Весь цирк и колонны, и портики, и аркады — увит гирляндами цветов. Во всю длину ристалища, перерезывая его пополам, тянется продольная линия, целый хребет из алтарей, статуй, групп, обелисков. Здание окружено двумя ярусами ступеней из почерневшего мрамора; эти ступени — партер для аристократии и фундамент для колоссальной деревянной надстройки, которая вмещает на своих скамьях огромное количество зрителей; ни перил, ни ступеней, ни подмостков не видно в этом море одежд; даже Палатинский холм занят народом, завидующим тем счастливым, которые успели достать в цирке себе место. Они сошли сюда с восходом солнца, едва его розовые лучи заиграли на фигурных фронтонах Капитолия. Теперь солнце высоко и палит во всю силу южных лучей, раскаляя песок, обливая палящим зноем толпу, с таким удивительным самоотвержением и упорством разместившуюся на припеке, презирающую и пыль, и голод, и жажду.

Побледневшие от усталости, едва не падающие без чувств женщины, с умирающими от жажды детьми на руках или за спиной, с розами в черных волосах, отовсюду стиснутые ревушей, пьяной, возбужденной толпой, беспомощные калеки, раздавленные здоровыми, нахальные женщины, бахвалящиеся своей грубостью, беглые каторжники и воры — словом, весь римский плебс в полном блеске. Подмостки давным-давно переполнены, а новые толпы все прибывают и прибывают.

Недоразумения на словах начинают переходить в ссоры и драки: сталкивают друг друга вниз, лезут через головы вперед, несмотря ни на какие препятствия, бьют друг друга и даже принимаются за ножи, чтобы поудобнее взглянуть на зрелище, которого они ждут с таким нетерпением. Но вот толпа стихает, вдалеке, за стенами цирка, послышались звуки труб и рогов — это цезарь со свитой выехал из дворца и приближается к цирку. Его семейство, придворные, рабы, клиенты, олимпийские боги — все это сверкает на ярком солнце, медленно, торжественно двигаясь по аллее. Жрецы и консулы с возлияниями и молитвами становятся перед алтарями; белоснежные жертвенные быки падают у подножья алтарей под топором первосвященника — в честь богов, во здравие присутствующих и для благополучного окончания игр.

Ворота, откуда должны появиться колесницы, еще заперты. Два маленьких невольника держат перед ними цепь, завязанную слабым узлом. Между зрителями составляются пары; торопливо занимают свои места предводители партий. Там, в отделении, где стоят беговые колесницы, идет лихорадочная деятельность: великолепных скакунов чистят, вплетают ленты им в гривы, подвязывают хвосты, словами, бичами и цветными одеждами возбуждая нетерпение и беспокойство благородных животных. Колесницы окрашены в четыре цвета партий: зеленый, красный, голубой и белый. Они маленькие, двухколесные. Вожди колесниц тут же, в коротких безрукавках, с гладким шлемом на голове, с обнаженными, обвитыми ремнями ногами и с острым кривым ножом у пояса.

Места в беге для колесниц определяются жребием; раздражение состязателей и зрителей все усиливается. Цезарь занял место в своей ложе, осененной ковровым пологом, шитым золотом по зеленому полю. В соседних ложах сидят его приближенные, далее жрицы Весты в спущенных покрывалах; напротив — важнейшие сановники города. 600 сенаторов в форменных туниках и черных полусапожках разместились вокруг. Во втором ярусе тянется бесконечный ряд представителей разных религиозных орденов, в пестрых, лучших одеждах. Цезарь давно уже лежит на шелковых подушках, а кортеж, во главе которого он прибыл, все еще движется. Представители города, магистраты, эдилы, патриции — все, отдавая поклон властителю, проходят перед ним и занимают испещренные цветами ложи. В самом низу сплошной цветник. Это места для женщин. Тут воплощение живой красоты может смело поспорить с мраморными идеалами, что стоят тут же. Голубые, белые, зеленые, пурпуровые одежды, веера из павлиньих и страусовых перьев, золото, перламутр, блеск драгоценных камней служат декорацией для великолепных красавиц тибрских дворцов.

Но вот по арене рассыпаются герольды, решетки скрипят, отворяются. Вознищие едва сдерживают пыл бешеных коней, рвущихся и вздымающихся на дыбы перед протянутой цепью. Глаза всех впились в императорскую ложу: оттуда должен быть подан сигнал

начала скачек; на минуту в цирке воцаряется гробовая тишина — все забыли друг о друге, все шеи вытянуты вперед, все думают об одном: как бы лучше увидеть, ничего не пропустить из предстоящего зрелища. Но вот сверкнул белый платок — цепь упала, грянул марш, и нечеловеческий крик, вырвавшийся из груди зрителей, возвестил всему городу, что скачка началась.

IX

Шестнадцать коней, запряженных по четыре в колеснице, рванулись вперед, подняли тучу пыли и с быстротой ветра понеслись по арене. Возничие всем телом подались вперед, и голосом, и бичом то сдерживая, то понукая пылких скакунов. Тучи песку часто совсем заслоняют собой и коней, и колесницу, которая, вынырнув из этого золотого пыльного тумана, снова пропадает в нем, едва дав зрителям минуту уловить свой цвет и положение. Земля стонет под копытами; скрипя, режут песок катящиеся колеса, мелкие камни, подбрасываемые шипами подков, летят вверх, обсыпая и колесницы и состязателей.

Все четыре колесницы рядом, ни одна еще не опередила других, и в первый раз они домчались до столбов, которые должны обогнуть. Поворот рискован, надо вовремя перебить друг у друга дорогу, сделать крутую дугу, настолько крутую, что крепкая ось затрещит от поворота. Искусство заключается в том, чтобы придавить колесницу соседа, сбить лошадей, очутиться хоть на голову дальше.

Заворот сделан. «Eugel» — раздается из множества глоток. Первое препятствие пройдено. Пари начинают увеличиваться. На отставших лошадях пот начинает смешиваться с кровью, возница бичует их взмахами ремней с свинцовыми наконечниками, и каждый удар отпечатывается на их теле тонкой полоской. Лошадь, взвившаяся на дыбы от боли слишком чувствительного удара, решает участь состязания. Противник успевает выиграть две, три секунды и перехватить себе первенство.

Зрители все больше и больше начинают принимать участие в скачках. Теперь уже не только мужчины, но и дамы бьются об заклад на свои украшения и драгоценные камни; экипажи, скот, невольники, домашняя утварь — все годно для ставки, лишь бы удовлетворить азарт партий.

И вот общий крик снова вырывается у зрителей, на повороте что-то случилось: какой-то хаос лошадей, колесниц и колес...

Один из возниц с опрокинутой колесницей, запутавшись в вожжах, волочит по песку, сию же минуту острым ножом перерезать упругие вожжи; отставшая колесница случайно или нарочно налетает на него: он раздавлен. Но и новая колесница от удара теряет колесо, и оно, сорвавшись, одно, по инерции, летит вперед, описывая дугу, падая на песок...

Какой-то остряк кричит из ложи:

— Держу тысячу, что колесо перегонит!

Толпа хохочет, и отовсюду летят насмешки на окровавленных, полумертвых состязателей.

Две из упавших лошадей вырвались наконец из хаоса и, с оборванной сбруей и сломанным дышлом, несутся снова вперед, догоняя неповрежденные колесницы, усиливая беспорядок, усложняя этим еще более скачки.

Уже шесть раз две колесницы счастливо объехали цирк, держась наравне друг с другом; обе партии со страхом следят за ними, то печалются, то ликуют. Почтительные восклицания летят отовсюду, и лошадям, и возницам. Силы противников равны. Кони одинаково выезжены на диво, так же сильны, быстроноги; колеса дымятся, оси воспламенены жаром трения. Зрители, облитые с ног до головы потом и от жара, и от невыносимого зноя, в распушенных одеждах, с сжатыми кулаками и искаженными лицами неистово кричат:

— Десять, сто тысяч за зеленую!..

Последний поворот; вдруг из ближней ложи кто-то ухитрился навести зеркалом на лицо одного из возниц отраженный луч солнца. Голубые, зеленые, желтые звезды вдруг

запрыгали перед глазами смущенного состязателя, — одно мгновение — и он потерял из глаз и мокрые крупы лошадей, и своего соперника, и волнующийся пыльный амфитеатр, — он ничего не видит. Противник уже достигает белой меловой черты, он опередил его на две головы!..

Слышите эти безумные крики! Что за невозможный гвалт и вверх, и вниз. Одни торжествуют победу, другие скрежещут зубами, поднимают к небу кулаки с проклятием на людей и богов.

Победитель, покрытый венками, лентами и шарфами, гордо объезжает цирк, тихонько проводя вспененных коней. Победитель стал свободным человеком, получил полный золота призовой кошелек, драгоценные одежды, золотое кольцо и пальмовую ветвь. О, его торжеству мог бы позавидовать цезарь!

Песок углажен; ждут нового состязания. Но что это? Какой-то грохот раздался в нижней части цирка. Дикие вопли; все повскакали с мест... Что за ужас! Верхние деревянные подмости и скамейки, не выдержав напора волнующейся толпы, рухнули, увлекая за собой все сонмище и мужчин, и женщин, и детей; груды тел сыплются на арену: раненные, раздавленные, истекающие кровью, молящие о помощи. Грузные столбы, балки, скамьи с грохотом валятся друг через друга; льет ручьями по мрамору нижних плит горячая кровь, пролившаяся до самой арены. Несчастные с четвертого яруса падают вниз на песок, напрасно сиюсь схватиться за выступ или перила, в беспощадной борьбе за жизнь верхние давят нижних. Что за крики! Что за стоны и вопли умирающих!

В бешеной суматохе стремится народ к выходам, карабкаясь по уступам вверх, спрыгивая вниз, заботясь только о себе, покупая свое спасение ценою жизни ближнего...

Через груды раненых и убитых несутся испуганные, вырвавшиеся из конюшен лошади. Двор в смятении удаляется — и огромный цирк представляет вид огромного кладбища...

На тележках увозят раздавленные трупы; с плачем следуют за ними оставшиеся в живых. Пламя сожжения высоко летит вверх...

Рим в трауре, урны полны пеплом, плакальщицы не сходят с кладбища...

Прошло несколько дней затишья. Перед дворцами собираются толпы.

— Хлеба и зрелищ! — гремят они.

И воздвигаются новые подмости¹.

¹ С и м о н с Теодор. Культурные картины из староримского времени. Берлин, 1877.

Комфорт римской семейной обстановки, по мере увеличения богатств государства, достиг наконец в эпоху императоров той изысканной роскоши, которая нас поражает при чтении описаний пиршеств богатейших патрициев. Во времена республики, когда еще существовал закон, осуждающий роскошь, дозволялось иметь из серебра только солонку да жертвенные чаши. Один из знатнейших сенаторов лишился своего места только за то, что у него было на 10 фунтов серебряной посуды. Но в 91 году у Марка Друза, народного трибуна, было серебряной посуды уже 10 тысяч фунтов. При Сулле в Риме насчитывалось до 150 одних стофунтовых блюд. Не считая веса серебра, римляне платили огромные суммы за работы, которые иногда были в двадцать раз дороже материала.

По мере распространения серебряной посуды она делалась все более и более обыденной, глаз к ней привыкал и уже не останавливался на ней с прежним удивлением, — тогда золото сменило серебро. Но и роскошь золота с течением времени стала заурядной, и для увеличения ценности сосудов потребовались драгоценные камни; фабрикация сосудов последнего рода достигала таких размеров, что при Тиберии сенат ограничил ее декретом. До нас не дошли эти удивительные образцы римской работы. Большая часть металлических сосудов перелиты, а сделанные из дорогих камней разбились по своей хрупкости. Общий тип тех чаш, которые дошли до нас, носит на себе характер восточного образца; они достигают иногда значительных размеров. Плиний уверяет, что у Лукулла были амфоры из оникса величиной с бочку и что у него стояла в чертогах колонна из того же оникса в 32 фута высотой. На отделку сосудов шла слоновая кость, янтарь; колоссальные вазы делались из алебаstra, мрамора, порфира, гранита; в

последних вазах, сработанных из простого материала, играла главнейшим образом роль отделка, сделанная то в греческом, то в смешанном римском стиле; таких ваз дошло до нас много, и образцы их мы можем видеть в любом музее. Техника в выработке из алебаstra была хороша настолько, что в Берлинском музее мы можем встретить маленький сосудец со стенками не толще бумажного листа. Большие вместилища для воды и вина, то есть бочки и чаны, практиковались из глины.

Столовая у римлян не была сначала отдельной комнатой, и только впоследствии мы встречаем специальный триклиний. В глубокой древности семья обедала на самом открытом месте дома, в так называемом атриуме. Рабы сидели тут же, только на некотором расстоянии от хозяев. Они ели то же, что и господа: ту же простую и умеренную пищу; но потом явился восточный обычай возлежать за столом. Тогда женщины стали обедать отдельно, и присутствие их за столом считалось неприличным. При императорах, когда нравственность пала, присутствие женщин стало на пире непременным явлением и самый пир обратился в безобразную оргию.

Столовые комнаты стали не только отдельными, но их образовался целый ряд для разных времен года.

Обычный обеденный стол представлял четырехугольную форму и был с трех сторон обрамлен скамейками (по-гречески: клине; отсюда и название столовой триклиний). На каждую клине могло улечься трое гостей, и, значит, всего-навсего за каждым столом помещалось девять человек. Была римская поговорка: «За столом гостей должно быть числом не меньше трех граций и не больше девяти муз». Ложки были превосходно сделаны из точеного дерева, украшенного слоновой костью, золотом и серебром, порой сделаны из бронзы, на них лежали длинные подушки и другие, короткие, на которые облокачивались обедающие. Сверху они покрывались пурпуровыми одеялами и иногда шкурами.

За столом самым почетным местом считалась срединная скамья, предназначавшаяся для наиболее почетных гостей. Хозяин помещался обыкновенно с левой стороны, на месте, ближайшем к средней скамье, откуда он делал распоряжения прислуге. Возлежали, опираясь на подушку левою рукою, а правую рукою брали кушанья. Стол, который был ниже кушеток, делался обыкновенно из самых дорогих пород деревьев, и иметь дорогой стол считалось признаком хорошего тона. Вокруг пирующих возвышался ряд треножников, на которые ставили блюда с кушаньями или роскошные вазы для украшения. Лампы самых разнообразных форм, из глины и из коринфской меди, освещали залу; на их ножках изображены были сказочные грифы, головы птиц, хищных зверей; самый стержень иногда представлял человеческую фигуру. Иные лампы имели форму человеческой головы, у которой светильня торчала изо рта. Канделябры достигали шести футов и отличались богатейшей орнаментацией¹.

¹ В Помпее найден чрезвычайно красиво сделанный фонарь цилиндрической формы с цепочками, за которые его носили.

Гости входили в столовую, бросая на курительницы щепотки соли в жертву пенатам, и затем ложились на ложе. Александрийские рабы подавали им воду для омовения рук, другие приносили в серебряных сосудах и тазах ароматную воду для ног и распускали у гостей сандалии. Раб должен был выглядеть весело; он не только улыбался приветливо гостям, но не имел права работать молча: едва от него требовали что-нибудь, он тотчас начинал петь. Когда все гости укладывались на свои места, прислужники вносили закуску. На подносе помещался осел из бронзы с двумя мешками по бокам: в одном из них были белые, в другом черные оливки. На соседних блюдах красовались ящерицы, облитые медом и маком; затем подавали горячие сосиски, сирийские сливы и гранатовые зерна; с хоров гремела музыка, рабы обносили поднос с корзинкой, в которой помещалась деревянная курица с распущенными крыльями, а под ними оказывались павлиньи яйца, раздававшиеся гостям. Затем начинался обед. Кулинарное искусство изошрялось до необычайных созданий: подавали ионийских рябчиков, цесарок, бекасов, фазанов из Колхиды, причем повара умели ставить птиц в чрезвычайно жизненные позы, начиная их

в то же время трюфелями, бобами. Подавали стеклянные бутылки, залитые гипсом, на шейках которых болтались ярлычки с надписями о том, в котором году вино было поставлено в погреб. Расстановка иных кушаний была аллегорическая, на круглых подносах были изображены двенадцать знаков зодиака, и на каждом знаке лежало соответствующее кушанье: на знаке тельца — говядина, на льве — африканские смоквы, на раке — груды раков, на близнецах — почки. Подавали зайцев, рыб, плававших в соусе, кабана огромной величины, на клыках которого висели корзинки с финиками и орехами, а вокруг кабанихи группировались искусно сделанные из теста поросята. Гости никогда не знали, какое назначение какого блюда, можно ли его есть или нет. Из разрезанного кабаньего бока, вместо ожидаемой начинки, вдруг вылетали живые дрозды и убивались ловкими охотниками, стоявшими тут же. Иногда доски потолка раздвигались и сверху спускались подарки для гостей. Для разнообразия практиковалась такая подача блюд: входили два раба с глиняными кружками, оба, по-видимому, пьяные, они начинали сердиться, бить друг друга по кружкам толстыми палками, и из разбитых кружек сыпались устрицы и гребенчатые раковины, которые третий раб подбирал и разносил гостям. Под конец обеда являлись полуобнаженные фигуры гладиаторов и забавляли пирующих смертельными схватками; иногда они имели на головах шлемы, наглухо закрытые, так что они не могли видеть противника. Чтобы они не могли далеко отойти друг от друга, их сковывала цепь, и они тыкали друг друга наудачу ножами, часто промахиваясь, еще чаще попадая, пока мясо не повисало вокруг кровавыми лоскутами. Но еще более ужасные и варварские забавы бывали на пирах Лукулла.

В триклиний входили две сирийские десятилетние девочки, на головах у них маленькие фригийские шапочки, тело обтягивается до пояса тонким трико; быстро воткнув в пол кинжалы острием кверху, так, что между ними едва может пройти и коснуться пола маленькая детская ладонь, они, став на руки, танцуют между смертоносными лезвиями с необычайной ловкостью, избегая малейшего неверного движения; танцы становятся все неистовее и быстрее — это тоже борьба не на жизнь, а на смерть. Лица девочек наливаются кровью, усталые руки дрожат, лбы почти касаются острия; эмоция у гостей полная: туман винных паров не мешает им с напряжением следить за жестокой забавой, ставить большие заклады за ту, которая дольше выдержит. И вот раздается отчаянный крик: одна из девочек падает на локти, тело описывает красивую дугу над кинжалами, они впиваются ей в грудь, кровь брызжет во все стороны. Подруга ее радостно вскакивает на ноги и получает в награду чашу, полную монет.

До чего доходила разнузданность роскоши, можно видеть из случая, рассказанного Петронием: «Серебряная тарелка упала со стола, один из рабов ее поднял; хозяин, заметив это, дал ему пощечину и велел швырнуть обратно на пол, тогда пришел невольник с метлой, — тарелку вымели вместе с сором».

XI

Первоначально этрусский дом представлял собой четырехугольный просторный покой, вокруг которого группировались, как в гомеровских постройках, боковые меньшие покои. Здание снабжалось покатой крышей из соломы или булыжника, с отверстием для дыма посередине и ямой под отверстием, где стоял очаг. Главный покой, закопченный дымом этого очага, назывался «атриум» — «черный». Отверстие в крыше закрывалось в случае дождя деревянной ставней, хотя под ним был бассейн для дождевой воды. Атриум остался ядром римской постройки; хотя тип римского дома и развивался, атриум остался неприкосновенным. Тут помещался алтарь пенатов. В Этрурии постройки встречались преимущественно четырехугольные, но в Риме издавна появились круглые постройки; со времен Нумы Помпилия стали строить круглые храмы Весты. Греческие и восточные элементы стройки разукрасили примитивную простоту и обратили здания Рима в великолепные сооружения; правительство строго следило через городскую полицию за прочностью стройки, ремонтом стен и мостовых; останавливало спекулятивную стройку домов на скорую руку свыше четырех этажей для отдачи внаем. Знатные римляне жили,

конечно, в отдельных домах, которых при Августе в Риме было около 2 000; прочие же дома были наемные, и их было в 20 раз больше — что-то около 47 тысяч.

Проводя большую часть дня на открытом воздухе, римлянин не нуждался в обширном помещении, и потому отдельные комнаты в большинстве случаев малы. Городской римский дом и впоследствии сохранил четырехугольную форму параллелограмма, узкой стороной выходившего на улицу; на уличной стороне стены висел звонок, на пороге красовалось выложенное мозаикой приветствие: «Будь здоров». Ученый попугай, висевший у двери, тоже приветствовал какой-нибудь фразой гостя. С одной из сторон входа рычала на посетителя собака, о присутствии которой он остерегался надписью: «Берегись пса». Иногда по традиции изображали собаку из той же мозаики. Из вестибюля вступали в атриум, с тем же верхним светом, алтарем, — это была приемная, где хозяин дома встречал клиентов. В задней части атриума помещался бассейн, образовавшийся из ямы для стока дождевой воды. Иногда в бассейне помещался фонтан. Средний двор был окружен переходами, кладовыми, мелкими комнатами, предназначенными для разных нужд хозяйства. К дому принадлежали еще разные пристройки — спальни, помещения для рабов, купальни, кухни; иногда столовые, гостиные, картинные галереи, библиотеки. Расположение комнат верхних этажей было совершенно произвольно. Убранство дома по преимуществу относилось к его внутреннему устройству, — об уличном фасаде заботились мало. Иногда, очень редко, разве у весьма состоятельных римлян наружные стены украшались пилястрами. Внутренние же стены покрывались мрамором, лепкой, живописью, мозаикой. Вместо дверей комнаты отделялись друг от друга тяжелыми портьерами, задерживающимися на кольцах. Колонны, появившиеся среди комнат, позволили расширить их размер, послужив опорой для потолка.

Со времен Юлия Цезаря вошел в моду обычай устраивать для себя загородные виллы или дачи. При Саллюстии эти виллы вмещали в себе, кроме жилых домов, великолепно отстроенных, чудесные виноградники, луга, целые парки с искусственными гротами, бассейнами и скалами. При строительстве таких вилл обращали внимание на тенистые, прохладные галереи, куда можно было скрыться от июльского жара. Любители строили вышки или башни, откуда открывались чудесные виды на окрестности. В парках помещали птичники, зверинцы, в бассейнах разводили лучшие породы рыб. Аллеи подстригали весьма вычурно, разнообразили беседками, цветниками.

Верхом роскоши были, конечно, постройки цезарей, которые воздвигали их десятками. Тиберий на одном Капри устроил в короткое время до 12 вилл. Нерон построил свой золотой дворец с неслыханной роскошью, затмив им все, что было возводимо до его царствования.

Без сомнения, из всех римских руин самое чарующее зрелище представляют развалины терм, или бань, которыми так щеголяли римляне. Общественные бани, учрежденные в ранний период с гигиенической целью, чтобы дать возможность беднейшему населению хотя однажды в день хорошенько вымыться, скоро превратились в великолепные огромные постройки, вмещавшие в себя не только холодные, теплые, горячие и паровые бани, но и залы для гимнастики, гимназии, библиотеки, аллеи для прогулок и даже картинные галереи. В первом отделении были две раздевальные комнаты, для мужчин и женщин, разделенные глухой капитальной стеной. Следующая зала была украшена большим бассейном для холодного купанья, затем следовало более теплое помещение, где римляне мазались маслом. Наконец жарко натопленная комната (кальдариум), в которой мылись горячей водой. Возле кальдариума находились огромные печи, с двумя котлами для кипящей воды и трубами, по которым шел теплый воздух по всему помещению. Размеры здания были настолько велики, что в термах Каракаллы могло одновременно мыться 2 500 человек, а таких терм при Константине в Риме было десять. За вход платили один квадрант (около наших $\frac{1}{2}$ копейки). Посетителям прислуживали рабы, которые производили очень сложную операцию омовения: тело натирали особыми инструментами, тканями и мазями. После омовения римляне отправлялись в палестру, где состязались в борьбе или занимались беседами.

День у римлян начинался с третьего часа. Не надо забывать, что вообще римский день, состоявший из 12 часов, начинался с восходом солнца и оканчивался с его закатом; таким образом, зимой 12-часовое расстояние было короче, чем то же 12-часовое расстояние летом. Другими словами, зимний час едва равнялся $\frac{3}{4}$ истинного часа, тогда как летний был более $1\frac{1}{4}$ часа. По-нашему двенадцатый час (т. е. около полудня) был *всегда* 7-м часом у римлян; 12-м же часом у них был час перед закатом солнца. Римляне начинали день легким завтраком, состоявшим из хлеба, вина, тогда меда, сыра и плодов; после этой закуски они отправлялись по своим делам: в суд, с визитами, на поклон патронам, в школу, на состязания; в этих занятиях проходило время до полудня; тогда принимались уже за более основательную трапезу, состоящую из горячих или холодных блюд, из рыбы, плодов, хлеба и вина.

Когда второй завтрак кончался, наступал римский обычай отдыха, который свято хранится и до сих пор в Италии. К полудню, и в наше время, все входы и выходы запираются, — церкви и лавки пустеют; турист, не знакомый с обычаями страны, может подумать, что город вымер или повсюду свершаются какие-либо таинственные мистерии. Исключения составляли официальные заседания, особенно судебные собрания в сенате, народные собрания; они не могли прерываться, если дела не были окончены. Рабов, работавших в поле, тоже нередко побуждали жестокие надсмотрщики продолжать работу во время самого жгучего полдневного зноя; но в позднейшие времена, когда общая бездеятельность и лень охватили римский народ, когда чернь, развращенная зрелищами, шаталась бесцельно по улицам Рима с своим обычным требованием игр, сеста царила во всей силе. Безлюдье сесты было таково, что случайно встретившегося прохожего принимали за призрак. Алларих очень ловко рассчитал, что овладеть Римом удобнее всего в полдень, когда весь город, с охранительным гарнизоном включительно, потягивался после завтрака.

Затем римляне занимались гимнастикой, отправляясь для упражнения на Марсово поле, или играли в шары в особых помещениях терм. После бани следовал обед с похлебками и массой блюд, последовательно входивших, по мере распространения роскоши, в римскую жизнь. Каждый из гостей, пришедший к обеду, брал манту, то есть салфетку, которая была необходимой принадлежностью стола, так как ели руками. Вилки, как известно, вошли в употребление сравнительно недавно и явились лишь 500 лет назад на том же Апеннинском полуострове. Еще в XVII веке в Англии ели без вилок, иногда на руки надевая перчатки для большей чистоты рук. Ложки употреблялись иногда, но вначале их заменяла, вероятно, краюшка хлеба.

Единственным питьем римлян было вино, которое почти всегда разбавлялось водой, а несмешанным его пили только пьяницы; разбавляли вино теплой водой, ледяной и снежной; вероятно, температурой вина руководились гастрономы из тех же принципов, как и теперь: никто не станет пить за обедом в настоящее время белое вино теплым, а красное ненагретым; но в период упадка римской нравственности обычай попоек изменил характер прежних скромных пиршеств. Любимыми греческими винами считались фазосское, хиосское, лесбосское, фалернское. В вино примешивали разные пряности, коренья и даже ароматические масла.

ХII

Когда знатный римлянин умирал, его погребение сопровождалось пышными обрядами, в которых как нельзя лучше отражалось бесконечное самомнение римлян и их любовь к помпе. Заимствовав от этрусков пышный погребальный ритуал, они, по своему обычаю, расширили его настолько, что закон 12 таблиц принужден был его обуздать; было запрещено сжигать с покойниками золотые вещи, умащать трупы при помощи рабов или наемников, окуривать дорогими фимиамами, нанимать более 10-ти флейтистов. Когда умирающий закрывал глаза, все родственники громко начинали звать его по имени, для того чтобы убедиться, что он мертв. Затем лицо, заведующее погребальной процессией, вступало в свои права: труп обмывали теплой водой, обливали благовониями и

выставляли в атриуме на усыпанном цветами ложе, ногами ко входу; покойный был одет в тогу — или простую, или официальную, судя по его общественному положению; если при жизни он был удостоен венка, то он ему возлагался на голову. Подле ложа стояла курительница; у наружной двери прикреплена была кипарисная ветвь, а иногда целый куст кипариса; последнее было знаком того, что в доме покойник и чтоб незнавший не мог оскверниться, войдя случайно в дом; таким образом, тело покойника оставалось в доме около недели; в момент смерти на домашнем очаге огонь тушили и зажигали вновь только после погребения.

В день похорон особенный глашатай зазывал желающих отдать последний долг мертвецу такими словами: «Гражданин умер, кто из вас желает проводить его гроб, — час для этого настал, сегодня вынос».

Погребальный corteж открывался музыкой; затем шли плакальщицы, протяжно завывавшие погребальные песни. В позднейшие времена за плакальщицами следовали актеры, декламировавшие соответствующие места из разных авторов, а иногда импровизировавшие отдельные сцены. Начальником этих артистов, или мимов, был архимим, который должен был в жестах и походке подражать покойному. Для большего сходства на нем была надета маска, изображающая умершего; далее двигались предки умершего, то есть их восковые маски, висевшие в атриуме каждого дома в нишах, почерневшие, закопченные; иногда несли статуи тех же предков, изображенных сидящими на стуле и еще живее изображавших родоначальников, которые предшествовали своему потомку в загробной жизни. Маски несли наемные актеры, которые были одеты в костюмы покойного, консульские или цезарские тоги, а иногда и в триумфаторский костюм. Если покойный был полководец, на дощечках несли изображения взятых им городов, почетные венки, атрибуты власти, трофеи, приобретенные им в битвах. Затем следовал на великолепном одре, покрытом пурпуровым покровом, покойник, которого несли ближайшие родственники, друзья, отпущенники, а иногда сенаторы и всадники; сзади шли знакомые и народ; все ближние были одеты в траур, мужчины с покрывалами на головах, женщины с открытой головой. Процессия приходила на форум, носилки ставили перед рострой, вокруг них полукругом группировались изображения предков. Ближайший родственник произносил речь, в которой возвеличивались подвиги покойного и подвиги тех предков, которые были свидетелями погребения. С форума процессия шла за город к городскому валу, где был приготовлен костер для сожжения. Костер, затейливо убранный, часто стоил огромных издержек; положив на него тело с открытыми глазами, его еще раз окропляли благовониями, усыпали венками и разными приношениями, прощались с ним последний раз. Ближайший родственник, отвернувшись, зажигал костер. При звуках погребальной музыки и при громком вое плакальщиц огонь охватывал подмости, и в то же время, по этрусскому обычаю, вокруг костра начинались гладиаторские бои. Когда оставался один пепел, его собирали, призывая тень умершего, опрыскивали его вином и молоком, высушивали и затем опускали в погребальную урну, смешав с благовониями; затем жрец окроплял участвовавших на похоронах водой для очищения, распуская их по домам, — обычно торжественным возгласом: «Можете идти!» Иногда вместо сожжения тело погребалось в гробе, но в позднейшее время римляне отдавали предпочтение разумному способу сожжения. Мальчиков, умерших до того времени, когда они надели тогу мужчин, никогда не сжигали, а закапывали в землю, и притом без всяких торжеств.

ХІІІ

Изготовление одежды у римлян сначала было целиком возложено на женщин, а жрец и впоследствии не мог носить иного платья, кроме того, что изготовила жена. Как греки носили одежды без швов, так римляне, напротив, всегда свой костюм сшивали; наиболее пристойным цветом почитался белый, хотя впоследствии и материя, и цвета стали подчиняться только моде. Усилившаяся расточительность римлян поставила на первый план прозрачные ткани. От императоров не раз издавалось запрещение употреблять

тончайшие ткани, — ношение их не только не прекратилось, но стало распространяться и между мужчинами. Носили даже золотые одежды, так называемые аталийские ткани, фабрикованные из тончайшей золотой проволоки. Одной из драгоценнейших одежд считалась пурпуровая, самых разнообразных оттенков, от интенсивно-черного до самого бледно-розового. Цельные пурпуровые одежды высших сортов имели право носить только император и ближайшие сановники. Всадникам предоставлялась только пурпуровая кайма. Но роскошь не поддавалась закону. Ношение пурпура стало всеобщим, так что Тиверий сам перестал носить его, заставив этим изменить моду.

Собственно национальная римская одежда состояла из тоги, колоссального плаща, три раза превышавшего рост человека, драпировавшегося красивыми складками на левом плече и предоставлявшего носившему, вследствие своей огромности, всевозможные комбинации для складок. Тога набрасывалась на левое плечо спереди назад, затем, обнимая спину, проходила под правой подмышкой наперед и закидывалась снова через левое плечо за спину; середину из-за спины выдвигали на правое плечо, а спереди вытягивали ее левый конец, волочившийся по земле, и выпускали наперед углом, красиво свесившимся из-за пазухи. Под влиянием греческих мод заботились больше всего о красоте складок, доведя эту заботу до чудовищного: складки гладили, расправляли щипчиками, свинцовыми гирьками и кисточками оттягивали книзу — словом, усложнялся простой и целесообразный костюм массой ненужных подробностей.

Второй частью римской одежды была туника, которую надевали непосредственно на тело и которая иногда снабжалась длинными рукавами; иногда же представляла вид безрукавки. Туники носили одну, много две, но при Августе мода допускала три и более. Август, который обладал очень зябкой натурой, носил четыре туники. Тунику подпоясывали ниже груди поясом; когда же их надевали несколько, то подпоясывали только нижнюю, безрукавную.

Этими двумя принадлежностями костюмов, в сущности, исчерпывается весь национальный туалет. С возраставшей страстью к щегольству развилась масса накидок и плащей всевозможных фасонов, но по преимуществу не римского происхождения. Множество названий, дошедших до нас, положительно в силу своей непереводимости не могут дать нам понятия об этих одеждах. Мы знаем только, что римляне носили плащи с застежками, с башлыками, с короткими пелеринами и капюшонами и только в позднейшее время носили шаровары. Панталоны были заимствованы у галлов, только они были коротки и очень умеренной ширины; носили их только солдаты и очень немногие из граждан; император Гонорий в 395 г. по Р. Х. запретил ношение панталон в своей столице. Хотя римляне с успехом обходились без такой удобной части одежды, но тем не менее изнеженные, чувствительные к климатическим переменам люди носили на теле более или менее плотные повязки и галстуки.

За исключением жрецов и судей римляне обыкновенно ходили с открытой головой, изредка надевая шапки греческого характера.

Необходимой принадлежностью каждого порядочного человека *была* обувь, которую считали неприличным снимать даже дома, при самом простом домашнем туалете. Обувь была двух родов — сандалии и башмаки. Сандалии, как и греческие, подвязывались ремнями и по преимуществу считались домашней обувью. Башмаки же употреблялись в общественных собраниях и в дороге. С течением времени явились сапоги со шнуровками разных цветов, иногда очень замысловатой отделки.

Во времена первых царей римлянки одевались, по всей вероятности, так же, как и этрусские женщины, — почти одинаково с мужчинами, но врожденная страсть к изысканным нарядам заставила скоро переменить эту простую одежду на более легкий и красивый греческий костюм. В позднейшую пору ткань и мода повлияли на изменение костюма, но в основном принципе он оставался состоящим из двух частей: туники и столлы. Туника надевалась прямо на тело и сначала делалась из шерстяной материи. Во времена цезарей материи стали употребляться для туники наиболее легкие, тончайшие шелковые и полупрозрачные. Обыкновенно в этой тунике и ходили римлянки дома, но показываться в ней считалось неприличным даже и гостям, иногда поверх туники

надевали корсет из тончайшей кожи, имевший то же назначение, что и теперь, хотя носили его по преимуществу женщины пожилых лет.

Верхняя одежда — столла — была формой своей похожа на нижнюю тунику, отличаясь от нее только отделкой, ценностью и длиной. Она шилась гораздо длиннее роста, и потому носить ее нельзя было иначе как с поясом. Пояс подвязывали по-римскому обыкновенно высоко, иногда под самой грудью и из-под него вытягивали переднее полотнище столлы, выпуская его красивыми складками наперед. Столла была по преимуществу принадлежностью замужних женщин. Девушки носили более короткие туники или безрукавные накидки. Выходя из дома, женщины накидывали плащ, который представлял по форме нечто среднее между тогой и гиматионом. Затем надевали покрывало, или вуаль, из тонкой полупрозрачной ткани, которая, драпируясь вокруг лица, могла быть какими угодно складками собрана у подбородка. Головные уборы римлянок представляли собой повязки и сетки; обувались римлянки в башмаки и сандалии, иногда в мягкие полусапожки, которые разукрашивались драгоценными камнями. Но что касается украшений вообще, то разнообразие их в Риме было поистине поразительно. Женщины, конечно, в украшениях далеко перегнали мужчин и, присвоив себе все мужские украшения, носили, сверх того, диадемы из жемчуга и разных камней, на шее ожерелья, на груди и на плечах перевязки, на руках браслеты, в волосах булавки, в ушах серьги.

До 209 года до Р. Х. мужчины носили длинные бороды, и только впоследствии сицилийские брадобреи завели моду брить бороду и стричь волосы; мода эта продолжалась до Адриана, после которого ношение бороды опять сделалось всеобщим, но волосы продолжали подстригать, надевая иногда парик, убираясь локонами, намазывая волосы пахучими маслами, обсыпая их золотой пылью. Подражая в своих модах греческим образцам послеалександровской эпохи, римлянки, по природной склонности своего народа, все бесконечно утрировали, обливаясь с расточительною неумеренностью драгоценными благовониями, нещадно притираясь и румянясь, изобретая прически всевозможных родов. Дамские прически делали в прямой зависимости от оклада лица, и установить какой-либо тип римской прически положительно невозможно. Отсылая читателей к специальным сочинениям по этой части, скажем только, что самый модный цвет волос был белокурый. Торговля галлов с Римом по части разных мыл и германских кос была громадна. Галльское мыло обесцвечивало волосы — темные в Италии по преимуществу; для придания всей фигуре больше грации и изящества матери заставляли носить девушек всевозможные повязки. Пожилые особы притирались на ночь особым тестом, замешанным на молоке ослицы; тесто это накладывалось толстым слоем с вечера и утром отваливалось как шелуха, — целью этой мази было поддержать свежесть лица. Для ногтей и зубов были всевозможные инструменты, причем зубочистки делались золотые или из мастикового дерева. Зубы чистились порошком из пемзы; нередко носили искусственные зубы, нередко целые челюсти в золотой оправе; в туалетах у римлянок были и духи, и помада, и кисти для белил, и зеркала, булавки и шпильки, и ножницы для ногтей, и щипцы для завивки, и ручки для чесания на длинном черенке¹. Весь этот набор несессера римляне очень картинно называли «женский мир».

¹ Поэт Марциал говорит: «Эту руку засунь за спину, если кусает тебя блоха, а может быть, что и похуже блохи».

Драгоценные камни, конечно, ценились очень высоко; выше всех, разумеется, алмаз, а также и опал. Опал чистой воды, составлявший собственность сенатора Лонния, который он носил в перстне, оценивался в 50 тысяч рублей. Затем, в большом почете был жемчуг, и Лолла — супруга императора Клавдия — являлась в обществе сплошь усыпанная жемчугами, оценивавшимися в 2 миллиона рублей. Жемчужина, растворенная Клеопатрой в уксусе и выпитая ею, стоила на те деньги полмиллиона. Марциал в одной из своих эпиграмм смеется над тем, что женщины клянутся не богами и богинями, а своими жемчугами, — они их ласкают, целуют, называют братьями и сестрами, любят больше своих детей. Кольца, застежки и браслеты были по большей части греческого

происхождения и имели форму, мало отличающуюся от современных. Змеи, в несколько колец обвивающие руку, вошедшие у нас опять с недавнего времени в моду, имеют прообразом чисто римское украшение. В моде были восточные опахала из павлиньих перьев и зонтики такого же характера, как и в Греции, складные и очень изящные по виду.

XIV

Регалии древних царей Рима были заимствованы с Востока, но изменились сообразно характеру и понятиям римлян. Тога, вышитая пальмами, перейдя от этрусских царей к римским, сделалась впоследствии одеждой триумфаторов. Как признак монархической власти у царя был на голове дубовый венок из золота, скипетр из слоновой кости с орлом, курульное кресло из слоновой кости и связки прутьев с привязанным к ним топором как эмблема высшей судебной власти в связи с властью карательной. При торжественных шествиях перед царем шли 24 ликтора с такими связками.

В эпоху неограниченного монархического правления, когда все должностные лица непосредственно зависели от неограниченной воли царя, никаких особых государственно-должностных отличий не было.

Когда цари были изгнаны, все атрибуты верховной власти перешли к высшим сановникам, разделившим между собой ту верховную власть, которая была сосредоточена прежде в лице одного царя. Должность совершителя религиозных обрядов была передана лицу, которое не имело никакого отношения к светским делам, даже не имело права на светскую должность. Всех соискателей государственных должностей выбирали народными собраниями, причем избираемые являлись в белых тогах, что было впоследствии запрещено. Главными представителями республиканской власти были сенат и два консула. К консулам перешло право иметь ликторов, которые предшествовали им в народе. Сенаторы присвоили себе белую, обшитую пурпуровой каймой царскую мантию; эту же одежду носил диктатор, избиравшийся ввиду исключительного положения края не больше как на шесть месяцев. Диктатор имел право на 24 ликтора и, таким образом, по атрибутам власти мог называться первым лицом в государстве.

Прочие представители власти: преторы — судьи, квесторы — казначеи и цензоры, наблюдавшие за податью и нравственностью граждан, носили особую тогу, а претор имел шесть ликторов. Чинопочитание было развито в Риме весьма сильно, и при входе консула не только в частном доме, но в общественном собрании и театре все вставали с места, а при встрече с ним на улице уступали дорогу, снимая плащ с головы, а всадники слезали с лошадей. Не лишено интереса замечание, что сановникам и вельможам, уличенным в преступлении, но еще носившим официальное платье граждан, воздавали такие же почести, следовательно, чттили не данное лицо, но его сан.

Сенат хотя и лишился при императорах своей самостоятельности, но тем не менее пышность его увеличивалась. Сенат стал рабски выполнять волю императора, который сделал звание сенаторов наследственным и ограничил число их до 600. В конце империи и консулы, и консульские, и преторские, и эдильские должности обратились в почетное звание, причем иногда лица только носили титул своей должности, но ею не занимались; зато некоторые второстепенные чины государства приобрели большое значение, по преимуществу лица, служившие при государственной полиции.

Вооружение римлян было то же, что и у греков: состояло из щита, меча, нагрудника, шлема и поножей. Форма щитов была схожа с греческой, и с малоазийской, и с ассирийской, и с кельтской. Влияние Востока сильнее всего сказывалось в них.

В старину щиты были четырехугольные, затем вошли в употребление этрусские, круглые; увеличиваясь, они доходили до 4-х футов высоты, до 2 ¹/₂ ширины; делали их из кожи, из бронзы, обивали по краям металлическим ободком, а середину украшали выпуклостью, от которой расползался в стороны узор, отличный для каждой когорты. Иногда четырехугольный щит срезали по углам прямыми линиями, отчего его форма делалась восьмиугольной. При императорах вошли в употребление овальные щиты, очень легкие — всего одного фута в диаметре, — кожаные, с металлической накладкой; на

обратной стороне щита всегда было вырезано имя солдата. Что касается шлема, то опять-таки бронзовые, снабженные иногда забралом каски часто приближаются по форме к восточным образцам; сначала римляне употребляли шапки из кожи и меха, которые удержались до последнего времени в некоторых отрядах. В IV веке до Р. Х. вошли в употребление стальные шлемы и гребни с раскрашенными перьями или конскими волосами. У императора Адриана были всадники, носившие железные вызолоченные шлемы с забралом и огромной красной гривой.

Чеканные кирасы превосходной греческой работы, вероятно, перешли и к римлянам. Первобытный панцирь был у них кожаный, покрытый металлическими пластинками. Чешуйчатые кольчуги и кирасы были принадлежностью высших чинов или отборных отрядов, хотя командующие частями имели право вооружаться, сообразуясь со своим вкусом и средствами. Мечи были или галльские — с тупым концом, или испанские — короткие, с двумя лезвиями. Меч иногда подвешивали так высоко, что он доходил до плеча. Лук и стрелы римскими отрядами не употреблялись и составляли принадлежность азиатских частей войск; зато праща, сделанная из простой ременной петли, пользовалась таким успехом, что при Траяне был образован целый корпус пращников. Знамен в древнейшее время римляне не носили, и полевые значки состояли из клок сена, наварченного на высокую палку. Марий ввел в войска изображение орла. Кроме того, всякая когорта имела еще свой значок.

XV

Наиболее древнейшим сооружением Рима следует считать Албанский акведук, который до наших дней сохранился настолько, что может удовлетворительно использоваться по своему назначению. На протяжении 6 000 футов он высечен в лаве для провода воды с гор и служит доказательством того, что римляне не останавливались перед препятствиями и справлялись с очень трудными задачами. Типами древних построек другого рода могут быть те каменные стены, которые возводились римлянами на севере государства и в Восточной Швейцарии для защиты от враждебных народов. Можно с любопытством проследить по этим стенам, относящимся к разным временам, постепенный ход развития каменной кладки. Первичные постройки циклопического характера представляют беспорядочное нагромождение каменных глыб с воротами, образованными наклонно поставленными каменными столбами, с поперечным брусом поверх них. В некоторых местах мы встречаем тот способ кладки, какой применяли в Греции, в Тезауресе Атрея, то есть каждый верхний камень выступает над нижним, образуя своими выступами арку. Но потом острые углы камней стали срезать и наконец дошли до употребления клинообразных камней; арка явилась самостоятельным детищем италийских народов. Мы не можем назвать сооружения эти произведениями художественными, но римляне были слишком утилитарны, чтобы заниматься тщательной отделкой построек, долженствующих служить потребностям города, когда даже богослужебные здания у них в то время носили характер обыкновенных деревянных хижин. Постройки чисто архитектурного характера явились только после присоединения Греции, во II веке до Р. Х. Все постройки до II столетия отличаются своей колоссальностью и практическим смыслом. Заимствовав у Греции строительные формы, римляне, не стесняясь, стали возводить здания по греческим образцам, а за ними и частные лица переняли греческий характер украшения комнат. При Августе Рим наполнился массой превосходных построек из гиметского мрамора, и этот император мог смело сказать, умирая: «Я получил город кирпичным, оставляю его мраморным». Нерон, поглощенный строительными замыслами, поджигал Рим для возведения своего «золотого дома». При Веспасиане и Тите было возведено одно из грандиознейших сооружений мира — известный Колизей. Огромная масса каждого римского здания заставляла архитектора заботиться по преимуществу об его устойчивости, пренебрегая всем прочим. Стремление к изящной декорации выразилось в вычурной римской капители, и полный расцвет римской стройки особенно ярко обрисовался при Траяне. Позднее император Адриан,

приписывая себе архитектурные способности, стал возводить множество зданий, в которых ценность материала и множество орнаментов заменяли истинный вкус и понимание. Этрурия, откуда римляне занесли тип для своих храмов, взяла за образец простые греческие святилища дорического стиля, украсив их кое-какими добавлениями, если и не обезобразившими храмы, то все же мало способствовавшими их чистоте. Не имея перед собою наглядных памятников архитектуры этой эпохи, мы можем тем не менее составить себе ясное понятие об орнаментистике тогдашних зданий по саркофагу Сципиона Барбата, найденному в прошлом столетии в семейной гробнице Сципионов и представляющему точную копию римского архитрава с украшениями дорического и ионического характера. Заимствуя от греков формы строений, практический дух римлян не мог проникнуть во внутренний смысл греческого зодчества. Истинное понимание искусства было чуждо Древнему Риму.

Довольно чистый эллинский стиль замечается в храме Геркулеса в Коре, близ Рима. Табулариум (казнохранилище) и архив носят на себе опять-таки характер позднеэллинской формы. Грандиозное мировладычество последних веков перед Р. Х. породило грандиозные сооружения самой смелой технической отделки, которые воздвигались на несколько дней в виде необычайных сюрпризов. Постройки этой эпохи, воздвигнутые с основательной неторопливостью, как, например, базилика Эмилия, остались на удивление последующим векам. Римский храм Фортуны и храм Весты в Тиволи — совершенно круглые, в коринфском стиле, отличающиеся смелой отделкой капителей, напоминают несколько грубоватый, но все же полный расцвет греческой организации.

Из уцелевших памятников архитектуры в правление цезарей можно указать на пантеон, храм всех богов, — колоссальное здание с круглым куполом и прекрасным портиком в римском стиле. Впрочем, говорят, здание это было обращено в храм впоследствии, архитекторы же строили его как бани. Внутренность пантеона производит впечатление спокойного, мирного величия коринфских форм самой строгой отделки. Не менее блистателен храм Марса-мстителя, вместе с окружавшим его форумом Августа представлявший одно из чудес Рима.

От этой же эпохи есть дошедшие до нас так называемые могильные памятники, имеющие вид цилиндрической башни, поставленной на четырехугольное основание; верх башни конусообразный — таков памятник Августу и памятник Цецилию Метеллу. Иногда римляне подражали в мотивах надгробных памятников египетской пирамиде, конечно в меньших размерах. Но самой характерной постройкой Рима надо бесспорно считать громадное здание Колизея, в котором была трактована эллинская колоннада, совершенно вошедшая в условия массивной архитектуры, несколько преобразованная, но сообщающая замечательное единство огромному зданию. Колизей имел 615 футов длины и 514 ширины; его наружная стена, высотой в 153 фута, состояла из 4-х ярусов: самый нижний представлял ряд арок тосканского ордера, второй ярус — ряд арок ионических, третий — коринфских, а верхний, четвертый, напоминал аттик, расчлененный полуколоннами коринфского ордера. Всего в этом Колизее могло поместиться 90 000 человек.

Тит, окончивший постройку Колизея, создал другой блестящий памятник — триумфальную арку в память покорения Иерусалима; она отличается могучей декоративной отделкой с ясным соблюдением эффекта масс и с превосходной выработкой сложноримской капители.

Траян замыслил между Капитолием и Квириналом обширное сооружение, при возведении которого было обращено строгое внимание на взаимные действия масс и на строго обусловленное сочетание эффектов. На форуме была возведена триумфальная арка с чудесными пристройками с обеих сторон; возле нее базилика Ульпия, с бронзовой покрышкой, и у самой базилики колоннадный двор с колоссальной Траяновой колонной; последняя уцелела до нашего времени и стоит на прежнем месте; по стержню ее вьется доверху винтом широкий барельеф; по всем вероятностям, среди окружающих зданий она производила впечатление грандиозное; теперь же ее одиночество лишила ее всякого эффекта. Ловкий подбор архитектурных построек Траяна создал арку Константина; с

свободно выступившими колоннами, барельефами и медальонами, она могла показаться блестящей резной вещью и уже не отличалась простотой гладких пространств.

Дилетантизм императора Адриана отличался не вполне умеренной фантазией. Им был построен по собственному плану храм Венеры и Рому. Великолепием и грандиозностью он превзошел все существовавшие до него храмы; это было, собственно, два храма — отдельных, соприкасавшихся друг с другом тылом своих алтарей; каждый храм имел свою отдельную целлу и входный портик. Ниши алтаря представляли полукупольный свод, под которым стояли статуи богинь. Все здание помещалось на высоком основании со ступенями и было обнесено общей стеной и общей колоннадой в 500 футов длины и 300 ширины.

В III веке, в период завоеваний Септимия Севера, подъем духа в государстве выражается и грандиозными сооружениями. Под его владычеством обстраивался не только Рим, но и провинции. В Западной Африке, на родине Септимия Севера, многочисленные остатки монументов свидетельствуют и о процветании этого края, и о вкусах этой эпохи. В Малой Азии, куда вместе с владычеством Рима была занесена и римская архитектура, восточный стиль вступил в столкновение с римским. Особенно ярко развернулся полуазиатский, полуантичный характер этих построек в Пальмире, где громадные колоннады, храмы, башни и дворцы дают эффект чисто фантастический, ошеломляющий. В общем декорация арок со столбами и сводами, сплошь покрытыми орнаментами, чрезвычайно оригинальна.

XVI

В предыдущей главе мы обратили внимание на колоссальные надгробные памятники, расположенные в окрестностях Рима; постройка их мотивируется той степенью уважения, которую проявляли римляне к мертвым; народы Италии с давних пор гробницы называли *templa*, то есть давали им номенклатуру, общую с храмом. В доисторическое время и в Италии и в Греции умерших хоронили в собственном доме, в атриуме, и потом, когда обычай этот был оставлен, изображение покойного в виде маски все же оставалось у домашнего очага атриума¹. Вынося из дома мертвое тело, обыкновенно сообщали гробу форму жилого помещения, совмещая таким образом традиции старины с нововведением². И у греков, и у римлян считалось большим несчастьем, если тело почему-либо лишено погребения. Погребали всякий найденный труп, или если погребение нельзя было совершить, то соблюдали символический обряд, осыпая его трижды землей. Этруские примитивные могилы представляют обычные конусообразные насыпи, или курганы, каких весьма много и у нас на юге России. Архитектурная отделка некоторых из них весьма интересна и имела в свое время величественный вид. На вершине конуса такой надгробной постройки поднимаются иногда башни, которые могли служить осью кургана. Плиний описывает гробницу Порсенны так: «Порсенна погребен близ клузиума, и на его могиле воздвигнут монумент в 50 футов высоты и в 300 футов ширины и длины. Его внутренность перепутана такой массой ходов, что, не взяв клубка ниток, можно никогда не выбраться из этого лабиринта. Над этой четырехугольной постройкой возвышаются пять пирамид: одна посередине и четыре по углам, каждая в 150 футов высоты и в 75 футов при основании; сверху на них наложен медный круг и накрыты бронзовым колпаком, с которого опускаются на цепях колокола, и звон их слышен издали. На кругу помещаются еще четыре пирамиды в 100 футов высоты, на них лежит новая площадь, а на ней поставлено еще пять пирамид, чуть ли не равных по высоте всему остальному зданию». Почти подобную же описанной гробнице форму имел известный монумент, называемый гробницей Горациев и Ку-риациев. Другого рода гробницы высекались в скалах; они имели вид четырехугольных помещений, сообщавшихся между собой лестницей; фасады таких гробниц имеют египетский характер: суживаются кверху и венчаются массивно расчлененным фризом весьма сильного профиля. Посередине стены всегда устраивается ложная дверь, тоже суживающаяся кверху, обрамленная узким валиком карниза. Иногда этрусский характер обработки сливается с греческим, и в

отделке иногда играют роль даже коринфские колонны. В позднейшее время характер этих высеченных гробниц несколько изменился и получил вид гротов без всякой наружной отделки; но внутри, в просторных комнатах помещения, стены и потолок обработаны довольно тщательно, на манер деревянных, с брусами, стропилами и балками. Стены заполнены живописью, представляющей погребальные процессии и разные эпизоды из жизни покойного. В иных пещерных гробницах устроены ниши, предназначенные, бесспорно, для помещения урн; эти колумбарии, иные считают, происхождения римского, иные — этрусского; иногда урну не ставили в колумбарий, а закапывали в землю и над ней ставили памятник, имеющий форму небольшого четырехугольного столба с капителью или конуса на высоком цоколе.

¹ В Египте, как известно, оставалось дома кукольное изображение — мумия умершего.

² Сравните малороссийское — «домовина».

Закон 12-ти таблиц воспретил и хоронить и сжигать трупы внутри города, постановление это хранилось нерушимо, и в виде исключения в самом городе хоронили только императоров, триумфаторов и весталок. Римляне заботились о том, чтобы надмогильные монументы были у всех на глазах, и потому хлопотали о приобретении места для дорогой могилы неподалеку от городской заставы, у самой дороги. Поэтому предместье каждого римского города представлялось целой улицей великолепных памятников, прекрасный образец которых мы можем видеть на развалинах Помпеи. Ярким контрастом этим пышным мавзолеям были кладбища бедняков, где их не только гуртом сжигали или хоронили, но и просто оставляли гнить. Гробницы Помпеи помещались по обе стороны дороги за Геркуланскими воротами и представляли собой то четырехугольные колонки, то поставленные стоймя тумбы, то маленькие алтари. Семейные гробницы имели вид храмов, полукруглых ниш с фронтонами, покрытыми барельефами; внутри иных кроме живописи по стенам имелись скульптурные произведения искусства и каменные жертвенники. Если кладбище Помпеи было настолько великолепно, каково же должно было быть богатство кладбища в римском предместье: ведь не мог же маленький провинциальный городок тягаться с мировой столицей? Те остатки, что дошли до нас, дают нам прямое подтверждение этого; форма гробниц на кладбищах Рима чрезвычайно разнообразна: тут есть даже египетские пирамиды, выложенные снаружи мрамором и украшенные металлическими колоннами, а внутри разукрашенные стенописью. Римские императоры, конечно, превосходили всех в роскоши своих мавзолеев. Мавзолей Августа, поставленный на Марсовом поле, занимал площадь в 225 футов в поперечнике, на которой помещались одна на другой три concentрических стены, соединенных террасами; все это было сплошь засажено деревьями, с бронзовой статуей императора наверху. Не менее огромный мавзолей Адриана был поставлен на правом берегу Тибра и дошел в своей нижней части до наших дней под именем крепости Святого Ангела. Памятник этот был облицован мрамором, покрыт скульптурой и венчался наверху квадригой, управляемой императором.

Когда распространился обычай погребать тела, а не сжигать, — урны заменились саркофагами, огромные памятники сделались ненужной роскошью и подземные катакомбы, раскинувшие свою сеть под Римом и другими городами, были отличным местом для хранения этих саркофагов¹.

¹ Мы прилагаем вид города Эфеса — одного из самых оживленных пунктов торговли классического мира. Эфес обладает огромным театром, гимназиями, ристалищами и знаменитым храмом Дианы, построенным из мрамора, кедра и золота.

Римляне воздвигали колоссальные каменные постройки водопроводов даже прежде общественных зданий. Император Клавдий, проведя знаменитый водопровод, построил и первую искусственную дорогу (в конце IV столетия до Р. Х.). Остатки этой знаменитой дороги уцелели и до сих пор. Хотя она была первой римской дорогой и служила образцом для всех последующих строек, но, как это часто бывает, превосходила их по тщательности техники. Она шла на пространстве 28 миль ровным каменным помостом, с полотном в 25 футов ширины, вымощенной каменной мостовой, покатою к бокам, с каменным по сторонам парапетом. Всех больших мощеных дорог насчитывалось впоследствии в Риме 28.

Эти грандиозные инженерные предприятия развили необходимость постройки каменных мостов. Первый из них был построен в начале II столетия до Р. Х., а к концу империи в Риме насчитывалось уже девять каменных мостов, из них некоторые были крытые. Сооружения эти, чисто практического характера, носят тем не менее на себе отпечаток художественности. В провинциях смелость таких сооружений заслуживает удивления: никакие препятствия не останавливали уверенности инженеров в своей силе. Через глубокие овраги и пропасти, которыми изобилует Северная Италия, они перебрасывали арки на не сокрушимых временем устоях. В Испании сохранился выстроенный еще при Траяне мост с воротами по концам и в середине, всего длиной в 670 футов. Не менее замечательные римские мосты встречаются в Южной Франции и даже в Аравии.

Замечательны работы римлян по осушению понтийских болот, предпринятые во II столетии до Р. Х.; но попытка эта не дала полных результатов, ограничиваясь в большинстве случаев бесплодными усилиями. При Августе число водопроводов в Риме увеличилось. Один водопровод обошелся государству в 9 миллионов рублей и шел на протяжении 11 миль, из которых 1 $\frac{1}{2}$ мили тянулся над арочной постройкой. До нас дошли развалины некоторых из этих акведуков, по которым мы можем судить, до чего они строились прочно и грандиозно; порой, как известно, водопроводы служили мостами на военных дорогах, и мосты военных дорог в случае надобности заменяли водопроводные аркады. Вода, приносимая акведуками, выливалась в резервуары, хитро отделанные снаружи статуями и колоннами, плотно выложенные внутри камнем. Обилие воды в Риме достойно замечания; Агриппа устроил около 700 водоемов (из них 105 фонтанов), украшенных 400 мраморными колоннами и 300 статуями.

XVIII

Мореплавание в стране, окруженной со всех сторон морями, конечно, рано или поздно должно было развиваться. Соседи-греки оказались в этом случае учителями римлян. Этрусские суда строились по образцу греческих и азиатских 50-весельных судов; они были такие же крутобокие и неуклюжие, с широкими ряями. Возрастающее могущество Карфагена заставило римлян задуматься о приобретении флота, тем более что этруски утратили свое владычество на море и Карфаген захватил всю торговлю в свои руки. Пришлось заимствовать от своих греко-италийских союзников суда; эти корабли и послужили образцом древнейших построек. Выброшенный бурей на берег карфагенский корабль дал новый тип судна, и при императорах римский флот уже был таков, что каждая гавань имела свою флотилию.

Так же, как и у греков, и нос и корма были вооружены на высоте водяной линии железным трезубцем, которым разрезали неприятельские суда. На носу было написано имя судна, в честь какого-нибудь божества. На корме было символическое изображение этого же божества-покровителя и резная фигура, на которой помещался флаг для сигналов. Рулевой сидел на корме в крытом помещении с двумя широкими рулевыми веслами. Внутри корабля были расположены скамьи для гребцов, по числу ярусов которых корабли и разделялись на триремы, quadriремы. Весла проходили через круглые отверстия в боках корабля, обложенные кожаными подушками, с уключинами, к которым подвязывались весла ремнями. Грот-мачта занимала середину корабля, фок-мачта

ставилась ближе к носу, бизань-мачта — к корме. На каждой мачте было, по крайней мере, по одному марсу, ниже которого на грот-мачте прикреплялся брамсель, а под ним марсель. На больших судах грот-мачта обладала третьим парусом.

Подобно грекам, римляне имели башенные суда и небольшие быстроходные, с длинным кузовом, особой конструкции.

Абордажные машины, изобретенные адмиралом Дуилием в начале пунических войн, значительно усилили римский флот, дав ему перевес над всеми соседями. Главная цель этих абордажных машин была — обратить морское сражение в сухопутное. Подплыв к неприятельскому судну, на него перекидывали широкий опускной мост с перилами и острыми захватами на противоположном конце. Кроме того, употреблялись серпы на длинных пиках, абордажные крючки, плавучие брандеры, зажигательные стрелы.

XIX

Эмануил Лотарингский, отправившийся в Италию в начале XVIII века против Филиппа V, восхищенный окрестностями Портиччи, задумал построить в ее предместье виллу. Рабочие, рывшие колодезь, внезапно наткнулись на каменную глыбу. Дальнейшие раскопки показали, что это был верх здания. Когда неаполитанское правительство узнало, что из-под старого слоя лавы появился на свет целый театр, дальнейшие работы были остановлены. Эмануил Лотарингский принужден был уступить правительству свою землю, и раскопки выявили из-под земли целый город — Геркуланум, уничтоженный 24 августа 79 года извержением Везувия. Предание указывало на основателя Геркуланума — Геркулеса, который за 60 лет до Троянской войны (в 1278 г. до Р. Х.) основал этот городок, сделавшийся лет за 100 до нашей эры римской колонией. В начале 63 года по Р. Х. Везувий залил Помпею и потряс Геркуланум. Через 16 лет та же участь и его постигла, но почти все жители успели из него скрыться, унеся с собой сокровища. Лава, обратившись со временем в крепкий цемент, сделалась прочным футляром для городка, не причинив ему никакого вреда. Постепенные разрытия дали нам целые улицы, площади, храмы и дома в том виде, в каком они были во времена цезаризма. Домашняя утварь, статуи, манускрипты, стенопись, мозаика, бронзовые художественные вещи, колонны, даже плоды и костюмы — все это дошло до нас и размещается в разных музеях. Но особенно мы должны остановиться на древней живописи, единственных образцах, дошедших до нас из античного мира. До нас дошли сведения о процветании эллинской живописи в Риме, причем особенно отличали живописца Тимоха, который мастерски умел передавать выражение страсти. В фреске о Медее, готовой на детоубийство, колеблющейся между любовью к детям и негодованием на вероломство Ясона, — экспрессия такова, что мы можем вынести самое высокое понятие об искусстве художника. Указывают также на художницу Лаллу, работы которой пользовались большим успехом.

Фрески Геркуланума и Помпеи — одноцветные и многоцветные рисунки на мраморе, сделанные акварелью или клеевыми красками, фрески по сырой штукатурке, из гашеной извести и мелкого песка — *если*, не дают нам полного художественного впечатления, то тем не менее открывают чудесные просветы к прежней, цветущей эпохе живописи у греков. Поверхностная техника не вяжется с прекрасной композицией и глубоким замыслом, даже иногда находится в явном с ними противоречии. Линейная перспектива чувствуется очень слабо, а воздушной перспективы нет и следа. Вообще мы можем сказать, что это декоративное воспроизведение чудесных старых картин, проникнутых замечательной грацией. Это подтверждается тем, что при раскопках Резины была найдена картина «Первый подвиг Геркулеса», очевидно, воспроизведение известной картины Зевксиса, описанной Плинием. В Геркулануме найдены четыре мраморных плиты с рисунками, исполненными красным карандашом; они представляют особенный интерес, так как дают нам полное понятие о рисовальных приемах классической древности; они выполнены определенными контурами, с тонким чувством формы и мягко оттушеванными тенями.

Фрески очень редко заимствуют свой сюжет из действительной жизни и по преимуществу держатся области греческого мифа; композиция чрезвычайно бесхитростна и носит несколько декоративный характер. Свет распределен по картине равномерно. Гармония красок часто нарушается излишне сочным и сильным колоритом. По цоколю и по боковым полям разбросаны другие изображения, сделанные легко и небрежно. Писанные поверхностно, они очень милы по композиции, изображают детские забавы, причем дети воспроизведены в виде амуров и гениев; обыденные жанры обращены в карикатуру, и некоторые карлики очень комичны. Изображения животных, плодов, утвари и пейзажей удивительно верны природе.

Грациозные узоры часто фантастически расцвечивают архитектурные части тонких колонн, легко возносящихся, легко закручивающихся в капители, пестро изукрашенных. Известно, что перспективная игривость расширяет стены комнаты, давая неопределенность ее масштабу. Пол, также заботливо раскрашенный цветными мозаиками, усиливал это впечатление. Нередко на полу помещались удивительные произведения искусства. В доме Фавна в Помпее есть замечательная, полная жизни историческая композиция, изображающая битву римлян с азиатами; событие развито с поразительным драматизмом в трактовке, хотя подробности несколько наивны; здесь яснее чем где-нибудь чувствуется та связь, которую имел римский реализм с эллинской чистотой образов.

Глава шестая

ДРЕВНЕХРИСТИАНСКАЯ ЭПОХА

Борьба язычества с христианством. — Катакомбы. — Базилики и баптистерии. — Живопись. — Византия

I

Царствованию Тиберия суждено было стать эпохой, когда обнаружилось открытое движение в пользу новых нравственных принципов. Усталое человечество не могло уже, как прежде, довольствоваться политическими идеалами: поворот от древних языческих религий к свету и простору нового учения был неизбежен, — и не во власти цезарей было остановить это движение.

У берегов Средиземного моря к этому времени сгруппировались побежденные Римом народы — товарищи по общему горю, по общей бедственной судьбе; придавленные, они несли безмолвно тяжкое иго всемирной монархии. А Рим, имевший в виду одну только цель мирового политического благоустройства, не обращал внимания на человека, смотрел на него как на вещь, и понятие о равноправности закона для всех людей было ему совершенно чуждо. Рука, занесенная для кары, останавливалась не движением милосердия, но сознанием своего величия и высших политических соображений. Законный грабеж, те подати, которые платили Риму завоеванные земли, доводили до нищеты богатые и плодоносные места. Грубая солдатская власть заменяла выборное правление. Чувствовалось давление сверху неведомых пришельцев, в силу кулачного права распоряжающихся их имуществом. Удивительно ли поэтому, что все сердца двинулись с восторгом по новому пути всеобщего равенства и того основного положения христианского учения, по которому велено людям любить друг друга как самого себя. В Палестине было открыто провозглашено равенство всех людей перед Богом, Который приказал солнцу светить равномерно для всех — и добрых, и злых, равно орошать дождями и имения праведных, и неправедных.

Язычество, в смысле соперника, не могло выдержать борьбы с мощным напором нового вероучения. Язычество слишком отдавалось внешней обрядности и не давало руки помощи и утешения тем, кто нуждался в поддержке. Какие-то смутные, неясные представления о загробной жизни носились в обществе. Утешения перед смертью жрец не

мог преподавать никому, а тем более какому-нибудь одряхлевшему на работе невольнику, который считался чуть не зверем. На смерть смотрели как на вечное освобождение от земных мук, и самоубийство было признаком великой души и характера.

Вот почему стремление к земному благосостоянию развило до чудовищной степени скопление богатств в руках аристократии, нарушая равновесие экономических сил в государстве.

Покаяние, прощение, дивная сила причастия, близость Страшного, последнего Суда, будущее воскрешение мертвых — вот что заставило с таким энтузиазмом и пламенной верой откликнуться на призыв апостолов. Каждое богослужение, на которое сходились первые христиане, состояло из молитв за пленных, заключенных, обреченных на смерть; на такую веру скорее всего могли откликнуться рабы, и скорее всего должны были отвернуться те, которые не могли быть последователями Христа иначе, как раздав имение нищим. Но и в этих обеспеченных классах общества в минуты отчаяния и горя христианство являлось великим утешителем. Римлянка, потерявшая любимого сына, мужа или дочь, в горьких слезах мучительной разлуки с изумлением слышала от своей прислужницы или от старика управителя, что это разлука временная и что там, в лазурной неведомой вышине, сойдутся все любящие Бога в одной общей радостной и бесконечной жизни. Какой радостный трепет должен был охватывать истерзанные муками сердца тех обреченных на смерть пленников, которых травили в амфитеатрах хищными зверями, когда они шли навстречу ужасной смерти с ясным сознанием, что в Царстве Небесном они будут первыми, а этот могучий цезарь со всем двором и нечестивым весельем будет достоянием огненной геенны!

Форма общины, которую приняло христианство первых времен, соединила имущества отдельных членов в социальную кассу, удовлетворявшую отдельным нуждам. Дешевизна существования в полуденной стране, при малых требованиях, позволяла церкви при помощи небольших сумм поддерживать существование множества бедняков.

Евангельское выражение «нет пророка в отечестве его» лучше всего было бы применить к Иисусу Христу, так как учение Его, распространяясь по обширным владениям Рима, менее всего нашло поддержки в Палестине, где евреи были сильно разочарованы в земной власти Мессии. Учение о Троице было чуждо их духу, как все то, что имело возможность поколебать понятие об абсолютном единстве Божиим. С тех пор как Иерусалим был разрушен, иудействующее христианство более не существовало.

Завоевание христианством Римской империи началось с убедительных предсказаний о том, что близок конец мира. В Иудее это произвело гражданскую войну, охватило всю Малую Азию, Грецию, Пиренейский полуостров и острова. Гонения на христиан со стороны Нерона только развивали упорное размножение в катакомбах церквей, и к концу I столетия борьба приняла новый характер. Императоры поняли всю величественность новой организации, которая имела чисто политический оттенок, — составляла государство в государстве. Христиане не отказывались не только от увеселений, театров и цирка, но и от государственных должностей. Объединение под одной властью всего побережья Средиземного моря помогло распространению новой веры: еврейские и греческие купцы были посредниками, торговые города — пунктами средоточия; поэтому у многих явилась мысль, что христианство — торговая община. Конфискация собственности христиан была вызвана именно этим мнением, как кара лиц, подрывающих основу государственного благоустройства. Но чем более преследования были несправедливы и жестоки, тем теснее сплачивались общины, тем сильнее они давали отпор гонителям.

По мере того как общины возрастали и усиливались, их действия становились все смелее: они открыто начали порицать язычников, называя их божества демонами, предупреждая, что если старые боги не будут изгнаны, то нечестивые их поклонники будут поражены слепотой и съедены червями. Понятно, что подобные воззвания должны были вызвать гонения, и главным образом против духовенства.

При Диоклетиане императорская власть почувствовала всю шаткость почвы под ногами, когда во всех городах, местечках, в каждом легионе явились ревнители

христианства, единодушно готовые восстать на общего врага, пока еще не поздно. Зимой 302/03 года по Р. Х. солдаты-христиане отказались участвовать на торжественном богослужении для умиловления богов. Диоклетиан, жена и дочь которого были христианками, понял всю трудность своего положения и только с крайним отвращением согласился на гонение; но, уступая государственному совету, он тщетно настаивал, чтобы никто не был казнен. В Египте, Армении, Сирии, Мавритании множество христиан было брошено на растерзание диким зверям, сожжено и замучено, — и в момент смерти они пели молитвы и благодарили Небо за то, что оно послало им мученическую кончину. Величие их мужества привлекло на свою сторону сердца их врагов, и победа все больше и больше переходила на их сторону.

Теснимый Галерием Константин, бежавший из заключения, ясно осознал, что все христиане, тайно ютившиеся в разных уголках государства, открыто пойдут за ним, если он открыто станет во главе их. Жестокость и несправедливость теснителей должна же была вызвать месть со стороны новообращенных. Это не было библейское изречение «око за око», но евангельский текст — «бесплодную смоковницу посекают». И Константин не ошибся: в каждом легионе нашлись сторонники, и победа осталась за ним.

Достигнув престола, Константин как представитель новой партии должен был порвать все традиции с языческим миром. Сама столица должна была быть перенесена на другое место. Римская империя заканчивается, и начинается Византийская. Римляне до такой степени ассимилировались с побежденными 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 не было у представителей власти; быстро сменявшиеся высшие чиновники не представляли никакой опоры государству, и перенесение резиденции в другой город не могло встретить ни в ком сопротивления. Константин удалился из Рима, быть может избегая упреков языческой партии, которую, впрочем, он и не подавлял, восстановив даже, по званию верховного жреца, языческие храмы, и уравнивал этим обе религии. Он прямо высказывал мысль о том, что можно обсуждать великие вопросы индифферентно, не сходясь во мнениях, но, расходясь, не ненавидеть друг друга. Он поставил в Константинополе огромную колонну со статуей на ее вершине, соединявшей в себе изображения солнца, Спасителя и императора. Торс фигуры представлял Аполлона, голова принадлежала Константину, а над ней, в виде сияния, были прикреплены гвозди, которыми Христос был пригвожден к Кресту, найденные незадолго до этого вместе с Крестом в Иерусалиме.

II

В первое время гонений господствующей идеей христианства было возможное отчуждение от языческих идолослужебных форм. Таясь в катакомбах, христиане ввели по необходимости в свое богослужение огонь и символические знаки, из которых на первом плане нужно поставить крест и монограммы Христова имени самых разнообразных видов. Впоследствии, когда христианство могло открыто совершать свое служение и церковные помещения из катакомб и комнат в частных домах, в домах членов христианской общины, перешли, в обыкновенные здания, явился вопрос: какого типа нужно держаться для воспроизведения новых храмов? То отвращение, которое чувствовалось к язычеству, не позволяло взять за образец постройки храмы Весты, Марса и Юпитера. Но надо же было остановиться на чем-нибудь, хотя бы преобразовав какое-нибудь, уже готовое здание, удовлетворяющее новым требованиям. Наиболее годным для этого оказались базилики, общий тип которых и повторился во всех первых христианских храмах. Базилика — место римского суда или коммерческих сделок — имела вид продолговатого четырехугольника, состоящего из двух частей: передней — большой залы с колоннадами и полукруглой ниши с полукупольным сводом, закруглявшей залу в глубине. В этой нише и заседал суд, и место это называлось трибуной. Два ряда колонн делили базилику на три части, или корабля. Иные базилики были пятикораблевые, с четырьмя рядами колонн. Иногда их

перерезывал поперечный корабль-трансцепт. У христиан портик базилики получил название паперти, и на ней обыкновенно помещались оглашенные, то есть лица, не допускавшиеся до литургии верных. Трибуна, или апсид (закругленная часть базилики), образовалась в алтарь; за балюстрадой хора помещались певчие и дьячки, а по бокам — два амвона для чтения Апостола и Евангелия. В центре апсида стоял престол, отделенный рядом колонн от прочей церкви, причем средний проход между ними был завешен богатыми коврами (триумфальная арка, впоследствии Царские врата). В глубине апсида, у самой стены ставился трон епископа, а вокруг шел в несколько рядов амфитеатр для прочих священнослужителей. Под престолом помещался саркофаг с мощами; над ним колыхался балдахин, из центра которого спускалась лампада или серебряный голубь со Святыми Дарами. С боков балдахина были занавеси, которые задерживались во время совершения таинства. Иногда рядом с главным апсидом выступали два апсида меньшие, из которых — в одном священники облачались, а в другом — готовили Святые Дары. Самая зала храма вмещала с одной стороны женщин, с другой — мужчин; если в базилике были верхние галереи над боковыми кораблями, женщины помещались наверху. Часть среднего наоса у апсида оставалась незанятой — для несения службы. Перед входом в церковь у нартекса ставился бассейн или фонтан для омовения. Потом нартекс обратился в большой двор, окруженный портиками и предназначенный для помещения тех христиан, которые были временно отлучены от церкви и только издали могли слышать слабо долетавшие звуки песнопения. В левом углу нартекса помещался баптистериум, или купель, для крещения; над нартексом устраивались отдельные помещения для наставления в веру и поучений.

Христианство застало античный мир в период упадка, когда искусство быстро падало; поддержать это падение христианство не могло, а внеся в него чистоту своего мировоззрения, с эстетической стороны только усилило его падение. Христианское искусство — прямое продолжение античного, и со стороны внешности — продолжение его порчи. Но зато внутреннее, незримое его веяние до сих пор способно охватывать душу истинно верующего. Беззатейливое достоинство и величавый покой — вот отличительные признаки древнехристианских построек. Их пластика продолжает идти путем, унаследованным от римлян, внося в изображения целомудренность и тихое очарование. На Западе, где народности постоянно смешивались, выработка стиля не могла успешно идти в известном направлении: там первоначальный принцип мутится, переходит в новые формы. Совершенствуясь, видоизменяясь, он формируется то в грандиозные постройки романского стиля, то в кружевные, фантастические здания — готики. На Востоке, где древняя монархия остается во всей силе, прежнее направление делается национальным, и когда во всей Европе с X века влияние Византии становится нечувствительным, на Востоке выработанный стиль остается и до наших дней.

III

Сначала художественная деятельность христиан стоит в такой близкой связи с античным искусством, что индивидуальная сила Рима чувствуется наравне со свежей и духовной жизнью Византии. Несмотря на отвращение к скульптуре как к идолованию, христиане не могли отрешиться от желания украсить храм хотя бы символическими изображениями, ограничиваясь библейскими преданиями. Их живопись и мозаика стали законным детищем языческого искусства. Прежде чем достигнуть высоты глубоко религиозных изображений, образовавших византийский стиль, искусству, в этом новом фазисе, пришлось пройти много посредствующих звеньев, связывающих старый мир с новым.

Одна из первых базилик-церквей, базилика Святого Петра, поставленная в Риме на том самом месте, где впоследствии был воздвигнут знаменитый собор Святого Петра — этот колоссальнейший храм мира, — захватывала своим фундаментом часть арены Неронова цирка, где был умерщвлен апостол Петр. Длина этой базилики простиралась до 57 сажень, а ширина до 30-ти, да, кроме того, при ней находился двор в 34 сажени длины. Средний

наос отделялся от боковых колоннами без арок с прямым антаблементом, поверх которого шли два яруса картин (мозаик), а выше — ряд окон с изображениями святых в простенках. Колонны, отделявшие друг от друга боковые наосы (всех наосов было пять), соединялись арками. По мнению архитекторов-специалистов, если бы мотив арочных соединений колонн был повторен в среднем наосе, общее впечатление храма тогда бы могло произвести удивительный эффект. Когда в XIV столетии базилику начали срыwać для постройки нового собора, приказано было снять с нее точный план и перспективный вид, вследствие чего эти чертежи, дошедшие до нашего времени, дают нам полное представление о базилике, гораздо более полное, чем то, какое она могла бы дать сама, дойдя до нас в измененных, испорченных временем подробностях. Только что упомянутый эффект арок среднего наоса был трактован в другой старинной церкви, построенной Гонорием в Риме, известной под названием: «Базилика Святого Павла за стенами Рима». Из колонн, подпиравших арки, 24 колонны чисто античного происхождения были взяты из языческих храмов, остальные же колонны были только неудачным подражанием. Базилика эта в 1723 году сгорела; до этого она была разграблена сарацинами, горела от молнии и вообще подвергалась многим перестройкам. Она великолепно восстановлена, хотя уже в измененном виде.

Остатки разных базилик, и побогаче и победнее, разбросаны по разным провинциям Римской державы и даже по Алжиру. В Ливийской пустыне, на малом оазисе, находилась тоже базилика, в которой римский стиль путается с чисто египетским. Константин строил базилику над Гробом Господним, базилику в Вифлееме (начатую, по преданию, его матерью). Дошли они до нас в сильно измененном виде. Ничего существенного о первоначальном сооружении их сказать нельзя, но во всем виден староримский базилический мотив с расширенным только объемом. Потребность в большем пространстве и свете логическим образом придала судилищу два боковых наоса и возвысила средний, что вышло и торжественно, и эффектно. В течение IV столетия установился тип для христианской базилики, удовлетворяющий целям общественного богослужения. О самостоятельной выработке новых форм совершенно не заботились и, несмотря на отвращение к памятникам язычества, брали в новые церкви великолепные принадлежности античных памятников. В более самостоятельную форму стало вырабатываться христианское архитектурное искусство в Равенне.

Император Гонорий, считавший Рим местом слабо укрепленным, составлявшим слишком легкую приманку для северных народов, решил перенести свою резиденцию в Равенну, окруженную со всех сторон лагунами, выдвинувшуюся далеко в Адриатическое море и представлявшую собой вторую Венецию. Здесь стали воздвигаться дворцы и церкви, и с каждым веком город расширялся и украшался, — то известной Галлой Плацидией (сестрою Гонория), то королями остготскими, то представителями греческого экзархата. Не имея за собой наличных языческих памятников, Равенна вынуждена была быть самостоятельной, — в ней должно было более сказаться влияние Востока, чем Рима. Бедность наружных стен здесь уже не повторяется: их красит глухая аркада; над капителью колонны помещается куб с трапезиевидными сторонами, который облегчает переход от колонны к опирающейся в нее арке, почему арка не давит всей тяжестью на капители, и колонна кажется менее придавленной, с большей легкостью несущей тяжелый груз стены. Из равеннских церквей особенно замечательна церковь Святого Аполлинария, в которой нет обычных боковых крыльев. У Святого Аполлинария вместо этих крыльев есть вытянутое пространство, встречающееся в архитектуре впервые. Колонны расставлялись в Равенне несколько шире; и колонны и детали начинают носить отпечаток новой, еще не ясной мысли. Некоторая пестрота выкупается прекрасным светом и величавостью общего.

Освобождение от каких бы то ни было податей не только архитекторов и художников, но даже каменщиков должно, по-видимому, было повлиять на увеличение строительных сил в Византии. Те изменения, которые сделали художники в сложноримской капители, мы не можем назвать противными духу эстетики. Выпуклый фриз этого ордера покрыт очень красивым орнаментом, и можно указать разве на неудачный архитрав как на самую

слабую часть композиции. Волюты заменены модильонами с тоненькими кистями, и в общем, повторяем, получается впечатление более чем удовлетворительное.

Одновременно с этими базиликами стали, сперва в Риме, а затем и в других местностях, появляться круглые церкви, мотивом внутренней отделки которых послужили те же базилики. Вообразим себе какую-нибудь продольную церковь, рассеченную по центральной линии пополам; если мы возьмем одну из этих половин и свернем ее в круг, то мы получим совершенно ясное представление о большинстве круглых церквей. Высокий просвет и арочные колонны среднего наоса образуют центр здания; боковые узкие галереи вторых наосов обнимут здание кругом и будут значительно ниже среднего. Такова была церковь Святого Стефана в Риме, такова была церковь Святых Ангелов в Перуджи. Первые круглые храмы так близко подходили к круглым языческим постройкам, что некоторые детали (например, орнаменты из виноградных листьев на своде церкви Святой Консуанции, схожие с орнаментами храма Бахуса) давали повод думать, что это постройки языческие. Собственно говоря, назначение этих круглых церквей было двух родов: это были или баптистериумы, или надгробные памятники. Круглая форма для баптистериума чрезвычайно выгодна и позволяет расположить бассейн в середине здания под самым светом. Простые купальни римских терм, конечно, послужили прямым образцом этих мотивов. Иные из баптистериев не вполне круглы, а срезаны по сторонам и имеют многоугольную форму. Из надгробных памятников особенное внимание мы можем обратить на гробницу короля остготов Теодориха в Равенне, довольно оригинальную по облицовке стен и по колоссальности купола, сделанного из одного куска камня, с необычайными усилиями перевезенного и поднятого на часовню. Подножие часовни восьмиугольное, к настоящему времени испорченное пристройками лестниц с металлическими перилами.

Дальнейшее развитие архитектуры старалось совместить в плане церкви форму круглую с формой квадрата. Нередко перестроенные из кальдариума каких-либо терм баптистерии и церкви принуждены были донельзя разнообразить формы, пристраивая нартекс то сбоку, то прямо, то принимая форму креста, то восьмиугольника, то параллелограмма, то квадрата. Как на интереснейшую постройку этого времени можно указать на равеннскую церковь S. Vitale, представляющую переходное звено к чисто византийскому искусству, к храму Святой Софии.

IV

Первоначальным приютом христианства были римские катакомбы — узкие подземные ходы, происхождение которых с точностью не известно. Сперва думали, что это были каменоломни, где добывался для многочисленных построек Рима строительный материал, но теперь более склоняются к мысли, что это был римский некрополь. Расширяясь все больше и больше, они образовали сеть коридоров и зал, длину которых определяют в 1000 верст. Из окрестностей Рима они проникли под самый город, образовав собой второй, подземный Рим, оказавшийся впоследствии сильнее и могучее первого. Когда наступила пора гонений и христиане не могли, под страхом смерти, открыто совершать свое служение, катакомбы оказались лучшим убежищем для них. Первые христиане, люди по преимуществу из низшего класса, рабы, проводившие весь день на работах, не могли иначе собираться на богослужение, как ночью; оттого-то всенощные, заутрени и ранние обедни никогда не мешали их дневным трудам. Из какого-нибудь дома, или, вернее, из сада, помещавшегося в центре Рима и принадлежавшего хозяину, который втайне исповедовал новую веру, шел подземный ход в катакомбы, — и сюда-то, скрытые сумраком ночи, под видом клиентов и друзей, сходились христиане в пещеры, вероятно несколько увеличенные, обращенные в крипты для служения. Престолом служил саркофаг с телом какого-нибудь мученика, варварски убиенного в цирке, или епископа, признанного святым за непорочность жизни. Переход от чудной южной ночи, с огромными фосфорическими звездами, с зеленым светом луны, с блестящими, ярко освещенными дворцами, — в мрачные, скудно освещенные катакомбы, откуда слышалось

пение, придавал особенную таинственность и прелесть богослужению. После травли и зверских убийств в Колизее целые сотни мучеников сносили сюда и ставили в ниши, на которых делали надписи родные и родственники погибших. Сожжение тела было противно духу христианской идеи воскрешения, а зарывать покойного в землю и ставить на могиле христианские эмблемы — значило выдавать себя и своих родственников на жертву гонителей. Добивались в большинстве случаев быть похороненным близ гроба мученика, следовательно, и ближе к месту служения и трапезы христиан. Иногда наверху, над алтарем, делалось отверстие для света, так что потолок шел кверху уступами. Нередко над криптой, пользовавшейся особенным уважением, воздвигали впоследствии, когда гонения прекратились, настоящую церковь.

Первое время христианства отличается удивительной чистотой представлений. Было строжайше воспрещено христианам всякое изображение живописное или скульптурное Иисуса. Апостолы-евреи, по давно укоренившимся в их национальности традициям, смотрели на каждое скульптурное произведение как на идола и позволяли изображать только один крест. Христиане должны были носить образ своего великого законодателя в душе и даже крест налагать на себя — в виде знамения, во время молитвы. Едва ли христиан могло удовлетворить и то почтение, которое оказывал Иисусу Александр Север — этот космополит в деле религии: он, не стесняясь, делал Ему возлияния, поместив статуэтку Его наряду с статуэтками Моисея, Венеры и Осириса. Кроме креста, христианами употреблялись монограммы имени Иисуса, Андреевский крест, напоминавший букву Х; по бокам монограммы ставили первую и последнюю буквы греческого алфавита, обозначавшие начало и конец, о которых говорил Иисус Христос. Порой вместо монограммы имени Христова изображали рыбу, пять букв названия которой соответствовали пяти первым буквам полного имени Иисуса — Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель.

Вообще аллегорические изображения были не чужды духу христианства, — иногда в виде павлина изображали вечную жизнь и бессмертие, иногда голубь знаменовал чистоту Духа Святого. Даже языческий феникс и тот был олицетворением бессмертия. Согласно мифу, феникс, предчувствуя свой конец, сам собирал для себя костер из душистых трав, поджигал его и сгорал, а из его пепла возникала новая птица — молодой феникс. Легенда эта как нельзя лучше олицетворяла воскрешение из мертвых, имея притом готовый образец языческого характера, практиковавшийся в живописи и не возбуждавший ни в ком подозрения. Апокалипсические четыре образа: львиный, тельца, орла и ангельский, нашедшие себе место и в видениях ветхозаветных пророков, изображались в катакомбах. Иногда встречались эмблемы совершенно ясные для нас — якоря, венцы, камни, сосуды с водой. Рисунок эмблем этих очень плоховат, иногда кое-как нацарапан, представляет в надписях смешение латинских и греческих букв, что становится совершенно понятным, если мы вспомним низкую степень образования первых ревнителей христианства. Символами этими было предначертано то настроение, с которым взялись впоследствии за изображение христианского содержания. Но и тогда, когда рискнули на введение человеческой фигуры, прямо подойти к Христу не осмелились и ограничились тем же символом. Самым приятным мотивом изображения было то мягкое поэтическое уподобление, к которому так часто обращался Иисус: к сравнению с добрым пастырем, спасающим заблудшую в пустыне овцу. На таких изображениях Иисус представлен безбородым, в короткой тунике, с овцой на плечах, с типом чисто римского характера¹. Моменты из истории как Ветхого, так и Нового Заветов выбираются самые мягкие, действующие на душу самым умиротворяющим образом. Обыкновенно изображают разговор Христа с самарянкой, омовение ног, Пилата, умывающего руки, Ноя с голубем в ковчеге, — и никогда нельзя встретить среди этих изображений ни распятия, ни воскресения. На большинство таких сюжетов мы должны смотреть как на поучение — на аллегорию: три отрока в печи, Даниил в рву львином, Ной в ковчеге — все это символы того, как праведные могут спастись среди общего нечестия.

¹ Порою Христос изображался в виде мифического Орфея, укрощающего лирой диких зверей.

Христиане были прямыми врагами реализма, им решительно было все равно — с бородой Христос или нет, им важна была только идея. Никакого типа более или менее определенного выработаться поэтому не могло, и только впоследствии уже явились изображения Спасителя таким, каким он был по преданию.

Композиция скульптурных барельефов, которыми изукрашены саркофаги лучших времен Римской империи, несколько изменилась ко времени упадка и не имела уже той плавности трактовки, которая замечается в античной работе. Вся полоса барельефа разделяется колонками на маленькие амбразуры, а в каждой из них помещается отдельный сюжетик, трактованный двумя, иногда тремя фигурками, упирающимися головами в потолок и концами ног касающимися карнизов. Такая отделка пришлась по душе невзыскательному вкусу первых христиан, и их саркофаги теперь мы можем во множестве видеть в итальянских музеях и церквях. Тут изображаются Адам и Ева в момент искушения, въезд Христа в Иерусалим, Иисус Христос, сидящий на троне (причем небесный свод поддерживается мифическим Атлантом), Авраам, приносящий Иакова в жертву. Конечно, мы не можем искать в этих изображениях и следа этнографической верности: Авраам стоит молодцевато в римской тоге; в таких же костюмах ходят на Небесах пророки; на отроках в печи огненной надеты римские сапоги. Первым долгом соблюдается симметрия; в сцене райского искушения центр композиции занимает дерево, обвитое снизу змием, а прародители, ростом как раз с это дерево, стоят картинно по бокам, подогнув симметрично одну из ног и склонившись в разные стороны; по бокам Даниила два льва, выглядывающие из-за рамки, — словно вылеплены из одной формы. Ни один тип не имеет индивидуальности, все лица между собой схожи, но общее впечатление движения передано недурно.

Из статуй этого периода на первом плане можно поставить известную бронзовую статую апостола Петра, помещающуюся в Ватикане. Статуя эта служит предметом самого яркого поклонения со стороны современных итальянцев, так что большой палец правой ноги совершенно стерся от их усердных лобызаний. В общем сидящая фигура, с ключом в одной руке и с пальцами другой руки, сложенными для благословения, несколько натянута и суха, но все-таки представляет много благородства и даже сенаторской важности, чему немало способствует римское одеяние.

Катакомбы самых первых времен христианства стали покрываться символическими фресками. Со временем эти фрески стали преобразовываться в целые сцены из жизни христиан, причем общий характер рисунков мало чем отличался от поздних римских фресок. Но и здесь, как и всюду, тонкость античных красок, унаследованная христианами, согрета тем кротким величием, которого мы не найдем в антиках. Отсутствие рисунка, неправильность анатомии не мешает нам восхищаться этими формами в катакомбах святого Калика, Розалии. В VI веке стали появляться в живописи фресок новые элементы; символика заменяется изображениями святых; художник ищет характерный тип. В работе не чувствуется широкого размаха рисовальной кисти, но всюду сквозит удивительное внутреннее воодушевление. Мозаика все более и более завоевывает себе место, заменяя собой непрочную живопись фресок. Хотя гораздо затруднительнее передать мозаичной работой всю тонкость и нежность лица, и хотя, в сущности, она пригодна только для колоссальных работ, но ее долговечность пересиливает все остальное.

Нельзя не отметить также в высшей степени замечательных работ по литературе. Рукописи, бывшие в то время в общем употреблении, иногда расцвечивались замечательными изображениями и ценились очень высоко. Библия, иллюстрированная христианскими художниками, явила прямое подражание римским иллюстрациям к Гомеру и Вергилию.

Полный расцвет древнехристианского искусства нашел себе место в Византии, где было сравнительно меньше базилик и где круглая церковь взяла преобладание над остальными. Роскошная отделка деталей, отклонение от простого характера первых базилик, стремление к грандиозному и к блеску общего впечатления проявились на Востоке еще во времена Константина. Сперва обширность места для разраставшегося богослужения потребовала пространства перед алтарем, а затем пришлось и верх церкви сделать соответствующим обширному расположению нижних частей. Византийцы с особенной любовью останавливаются на куполе, которым венчают главный наос, заставляя впадать в его устье купола других, соседних, меньших наосов. Сосредоточие такого сооружения совмещается в эффекте общего, и только алтарное пространство, устраивавшееся, конечно, в стороне, невольно отвлекало внимание, тянуло его вглубь, давало резкое противоречие с желанием строителя. Верхом всего, что создало искусство Византии, надо, конечно, считать знаменитый Софийский собор — создание двух архитекторов: Анфимия из Тралл и Исидора из Милета. Здание было выстроено по повелению императора, которому во сне было видение, указавшее ему размеры и план постройки. Постройка его тянулась шесть лет, и на ней постоянно работало 10 тысяч рабочих. Издержки на постройку были громадны. Через 20 лет после открытия храма землетрясение повредило купол, тогда его заменили новым и укрепили контрафорсами. Храм сохранился до сих пор, обращенный в мечеть, и до сих пор производит своей внутренностью поразительное впечатление. Архитектонические формы внутренней отделки менее интересны, чем их материал. Здесь во всей красе сказался восточный блеск и роскошь. Все стены и столбы облицованы мрамором, самоцветными камнями, мозаикой самого искусного подбора и снизу доверху покрыты орнаментами, фигурными изображениями; золото, чудесно полированный мрамор и постоянно изменяющаяся игра светоотражения делает Софийский храм одним из чудес мира: это волшебная декорация, какая-то чудесная сказка. Это диаметрально противоположность простоте первых базилик, способная ошеломить зрителя и поразить чудесным впечатлением общего, но едва ли соответствует органическому развитию христианства. Конечно, оригинальные формы его строения появились не сразу, и предтечей их мы видим в храме Святого Виталия и в церкви Святых Сергия и Вакха. До нас не дошли некоторые постройки, служившие мотивами для деталей Святой Софии. Нельзя же предположить, что некоторые нововведения трактовали впервые при ее строительстве, это было бы слишком рискованно. Купол собора, имеющий в диаметре более 15 сажен и вершину на 23 сажени от пола, выпускает от себя на восток и на запад два полукупола, а те, в свою очередь, разрешаются к краям тремя маленькими полукуполами, опирающимися на галереи арок. В главном куполе сделано 40 окон, а под ними идет еще тройной ряд наружных окон стенных. Галереи, апсид, нартекс освещаются тоже стенными окнами очень светло и удобно. Купол кажется очень легким, потому что столбы главных арок поставлены ребром к центру и тем маскируют свою толщину. Архитекторами понято глубокое значение масштаба, и глаз сразу может делать точную оценку расстояния. Если детали храма нельзя назвать классическими, то тем не менее надобно сказать, что их взаимная гармония выдержана. Отсутствие игры и плосковатость общего — характерные черты всего храма. Наружное его впечатление громоздко и более смело, чем красиво; это, по выражению Куглера, нагромождение стихийных масс первобытного мира, тяжелое и массивное. Христианский культ должен бы выработать нечто более простое, сосредоточенное, действующее более успокоительно на душу зрителя. Внешность храма не представляет ни одного архитектурного нового образования, хоть сколько-нибудь замечательного. На Святой Софии сказалась та черта византийского искусства, в силу которой оно ничего не выработало до конца, стало искусством этнографическим, остановившись на полдороге и апатично застыв.

Укажем еще один известный собор, выстроенный на Западе в византийском стиле и пользующийся огромной известностью, — церковь Святого Марка в Венеции, построенную в чисто византийском стиле и впоследствии измененную римскими

порталами, новыми куполами и готическими вышками, совершенно заслонившими византийский характер постройки. Собор Святого Марка начат был в конце X века и окончен в конце XI. Первичный его план представляет обычный греческий крест, хотя и не похож ни на один из планов византийских церквей. Нартекс передней части собора возведен, несомненно, позже, тем более что стиль его романский; внутренняя отделка собора отличается хорошо рассчитанными эффектами и сплошь украшена мозаикой по золотому фону. Смешанный стиль всего строения придает храму очень своеобразный и далеко не безвкусный вид.

VI

В Западной Европе христианство долго имело характер чисто греческий. Даже богослужение и книги богословского содержания были писаны на греческом языке. Латинская церковь клонилась инстинктивно к монархии; сначала представители ее вели скромную жизнь, не желали присваивать себе никакой особенной власти. Иаков — брат Господень — был первым епископом Рима, и преемники его, принявшие благодать — стоять во главе хранителей Предания и Писания, не выказывали стремления к господству; но впоследствии религиозные споры, различные понимания догматов породили несогласие между главой Рима и восточными церквами. Святой Киприан на Карфагенском соборе говорил: «Мы не должны поставлять себе епископов над епископами, стремиться к деспотической власти: каждый епископ должен поступать, как он знает, как ему кажется лучше; ни он судить, ни его судить никто не может; над нами один судья — Иисус Христос».

Политическое положение и громадное скопление богатств Рима невольно выдвинуло его на первый план. Римский епископ решался не присутствовать на вселенских соборах, а посылать представителей, что было несравненно выгоднее. Епископство Рима, в силу огромных богатств церкви, сделалось заманчивым, и избрание на епископский престол вызывало ожесточенные раздоры. При избрании Дамаса в базилике Цетиньи было убито 130 человек, так как соискатели призвали к себе на помощь толпу гладиаторов, а правительство принуждено было употребить для водворения порядка вооруженную силу. В Рим стали стекаться обиженные чем-либо в Восточной Церкви, — он стал убежищем всех партий. Учреждение монашеского ордена, который ввел в Риме святой Иероним, было необходимой мерой против безнравственности римского духовенства, во главе которого стоял Дамас. Но много лет должно было пройти, прежде чем безбрачие духовенства было признано обязательным.

Все чувствовали, что необходима одна сильная монархическая власть для ясного и определенного решения вопроса о римском первенстве и о том противоречии и разладе, которыми был переполнен синклит римского духовенства, но в это время совершилось огромной важности событие: произошло падение Рима.

Шестьсот девятнадцать лет прошло с тех пор, как чуждый враг подступал к Риму — Ганнибал, и вот теперь является Аларих. Народ смутился, его религиозные принципы пошатнулись, в голове мелькнула мысль сомнения: полно, покровительствует ли Господь Риму, не была ли лучше религия дедов и не обратиться ли снова к ней? С согласия самого папы народ в слепом отчаянии опять приносит жертвы Юпитеру. Аларих то брал выкуп и отступал, то, в силу новых несогласий с императором, подступал к Риму, и наконец в 410 году чернь открыла изменнически врагам ворота, — и вечный город пал. Мысль о падении великого города была ужасна. Богатства его были разграблены. Аристократические фамилии пали. Но из пепла его возродился новый феникс — христианский Рим. Унижение старых аристократических родов только возвысило духовную власть, — епископ стал первым лицом в городе. Как раз в это время святой Иероним окончил свой латинский перевод Священного Писания. В то время как Восток занимался отвлеченными спорами и диспутами, на Западе церковь добывала практические результаты, — организовала духовную власть. На стороне Рима было слишком много преимуществ перед остальными церквами. Рим был слишком изолирован от контроля

императорской власти, чтобы встать вровень с епископством Александрии и Константинополя.

Язычество падало все более и более. Еще при Феодосии Великом вышел закон, по которому каждый вошедший в языческий храм Египта платил штраф в размере 15 фунтов золота. На языческие храмы Александрии смотрели как на гнездо колдовства, волшебной магии и сношения с дьяволом. Монахам и черни были ненавистны наследия Птолемеев — дивный храм Сераписа, признававшийся великолепнейшим храмом не только Африки, но и всего мира. Глубокая ученость жрецов казалась ненужной, греховной. Живопись удивительного совершенства, отличные статуи — словом, прекраснейшие остатки античного мира казались отголоском идольской тины. Распространено было мнение, что в сокровенных покоях этого здания совершаются самые отвратительные мистерии. На портиках храма стояли блестящие бронзовые круги, и чернь говорила, что это атрибуты волхвов, которые вместе с фараоном интриговали против Моисея. Увы, чернь не знала, что эти диски служили Эратосфену для определения окружности Луны, Атихомару для определения движения небесных планет! Уверяли, что в святилище храма жрецы увлекали наиболее богатых и красивых женщин Александрии, а те воображали, что их похищают боги. При разрытии земли, для закладки христианского храма, были найдены остатки символических изображений Осириса, и их выставили для посмешища на площади. Египтяне не снесли такого поругания, и среди них вспыхнуло восстание с философом Олимпием во главе. Христиан захватывали, приводили к жертвеннику, заставляли приносить жертву и затем убивали. Тогда вышло повеление от Феодосия истребить знаменитую Александрийскую библиотеку и разграбить храм Сераписа. Удар топора повалил старого бога на землю, и кучи испуганных мышей, гнездившихся в нем, ринулись во все стороны, когда великан рухнул на землю. Масса чудес, которыми жрецы держали в повиновении и страхе народ, была разыскана законными грабителями. С огромными трудами успели разрушить чудное здание до фундамента; на его месте была построена новая церковь.

Александрия считалась в то время пунктом огромной важности — соперницей Византии; в ее гавани всегда толпилось бесчисленное множество судов, защищенных от северного ветра молем в $\frac{3}{4}$ мили длиной. Со всех сторон тянулись караваны судов и верблюдов. В центре города стоял роскошный мавзолей с прахом Александра; превосходные здания дворца, биржи, суда, храмов Пана и Нептуна, театров, церквей и синагог делали город одним из прелестнейших городов побережья. В гавани стоял знаменитый Александрийский маяк, считавшийся чудом света; на одном краю города находились царские доки, на другом — цирк; далее шли рынки, гимназии, фонтаны, сады, обелиски. Позолоченные купола крыш сверкали на солнце. По улицам шли богатые христиане в платьях, вышитых изречениями из Библии, с маленьким Евангелием, висевшим на золотой шейной цепочке, с мальтийскими собачонками в алмазных ошейниках и рабами, защищавшими их от солнца большими зонтиками и опахалами. Вечно занятые евреи толковали кучами о своих делах. Язычники на колесницах ездили на лекции прелестной Ипатии, дочери математика Феона, которая комментировала учение перипатетиков, неоплатоников и геометров. У ее ворот стоял всегда длинный ряд колесниц, на ее лекции собирались такие аристократические представители города, что собранию их мог бы позавидовать и сам епископ. В городе говорили, что она чернокнижница, увлекающая слушателей чарами, говорили, что она гадает по халдейским талисманам, по свету месяца на стене, по волшебным зеркалам, по жилам на руках, по звездам. Борьба епископа Феофила и Ипатии наглядно олицетворяет борьбу христианства и греческой философии.

Судьба греческой науки была решена. Когда Ипатия подъезжала однажды к своей академии, толпа фанатиков напала на нее, сорвала одежды и повлекла по улицам Александрии, обнаженную, в соседнюю церковь. Там ее, испуганную и недоумевающую, чтец Петр оглушил ударом дубины по голове. Его сотоварищи разрезали ее на части и, устричными раковинами отодрав кожу от костей, швырнули их в огонь. Таким-то путем, в

414 году по Р. Х., в умственном центре тогдашнего мира был положен конец философии, по крайней мере путем официальным.

САСАНИДЫ

На развалинах древней среднеазиатской культуры суждено было в III веке по Р. Х. еще раз зацвести искусству под покровительством новоперсидской державы сасанидов. Не имея особенно серьезного значения и обширного развития, не оказав такого огромного влияния на европейскую архитектуру, какое оказывали искусства магометанское и древнехристианское, оно тем не менее интересует нас как передаточная форма, как звено, связывающее эпохи, как выражение идеи, смелой и романической. Нельзя не видеть в постройках сасанидов желания воссоздать забытую своеобразность могучих памятников древних народов Средней Азии. Строгая выработка новых форм римского стиля не могла остаться без влияния на возрождение среднеазиатских идеалов; огромная техника, многообразные средства, умение владеть массами, — так развитые в Риме, — оказали свое влияние и здесь; но восточная фантазия требовала роскошных форм и слагала архитектуру из смеси старых и новых приемов. Изнеженный стиль Византии приходится по душе сасанидам и путается в их обществе; грубые формы у них вяжутся с изысканной энергией и свежими порывами творчества.

Развалины Персеполя дали нам приблизительную картину развития архитектурных принципов в Средней Азии в эпоху глубокой древности. Преемники Александра Македонского образовали там империю селевкидов, потом там царили парфяне целых пять столетий, и, наконец, в III веке являются сасаниды.

Артаксеркс, уверявший, что он потомок великих персидских царей, завладел в ту пору престолом Персии и, восстановив во всей чистоте учение Зороастра, образовал крепкое, твердо сплоченное государство, смело противопоставившее свои силы слабейшему Риму. Веротерпимость, впоследствии составившая одну из черт характера мусульман, была сильна и у их предшественников, сасанидов. Цари призывали художников, мудрецов и ученых в свой дворец, без различия национальности и религиозных воззрений. На персидский язык переводятся индийская и греческая литературы, пишется летопись царства, которая служит материалом для знаменитого Фирдоуси, написавшего эпическую поэму «Шахнаме». В зданиях Пальмиры сказался во всей силе стиль упадка Римской империи, так называемый барокко. Порой в сасанидских развалинах встречаются коринфская колонна и пилястры. Любя купольные постройки, они в то же время не признают парусов, которые практиковались Римом, и заменяют их нишами. Купол у них не круглый, а эллиптической формы, которая составляет первый намек на стрельчатый купол. Лепка на сасанидских зданиях давно обвалилась, а лепка внутреннего убранства, дошедшая до нас, громко говорит о византийском влиянии.

Весьма много самобытного и менее римского влияния чувствуется на постройках Феруз-абада, близко подходящего к типу персеполитанских построек. В общем сооружение сухо и тяжело, двери и петли целиком заимствованы из Персеполя. Дворец Та-Кесра, в царствование Ануширвана, дает новые мотивы: полуциркулярная арка свода представляет округленную стрельчатую линию огромной величины. В Та-Кесра арка эта по своей огромной пропорции убивает все остальное, — двери и окна кажутся легкими. Зачатки романской и даже готической архитектуры здесь удивительно ясны. Когда в Европе еще и не появлялась готика, здесь уже встречаются стрельчатые окна и даже готические трилистники, правда в грубой форме. Да и вообще царство сасанидов напоминает средневековую Европу, с ее замками, феодальной системой, рыцарями и трубадурами.

Остатков пластики от сасанидов дошло до нас много. Рельефы изображают наглядно деяния и обстановку царей, служа блестящими иллюстрациями к местным летописям. Аллегория и символы здесь господствуют во всей силе. Нередко здесь трактуется символическое возведение на престол победы Шапура над Римом. Общее расположение монотонно, но отдельные детали и типы характерны и оригинальны.

Сухость линий, отсутствие складок, присущее первой эпохе сасанидского барельефа, впоследствии преобразовались в гораздо более жизненные картины. Одним из любимейших изображений было так называемое аллегорическое венчание на царство. Изображается оно обыкновенно так: два всадника едут друг другу навстречу, причем лошади сделаны на одной линии, едва не стучающиеся лбами; один из всадников подает венок с лентой, который принимает другой всадник; собственно говоря, трудно сказать, что обозначает этот сюжет. Скульптуру сасанидов можно поставить в параллель с кипрскими барельефами времен Константина; впадение в манерность заставляет тщательно разрабатывать детали костюмов и не заботиться о главном. Но тем не менее иные работы несравненно лучше византийских того же времени. Нередко встречаются картины охот, где ловцы представлены на лошадях, слонах, верблюдах и в лодках; фигуры слонов и экспрессия движения переданы прекрасно. Олени и кабаны, на которых совершается охота, изображены очень наглядно с ловко подмеченными движениями; местами является даже ракурс.

Сасанидская живопись хотя не дошла до нас, но если судить по позднейшим миниатюрам рукописей, отличалась яркостью красок. Миниатюры эти обладают таким горячим колоритом, до которого далеко лучшим миниатюрам Западной Европы.

Стиль сасанидов не успел выработаться до могучей, самостоятельной формы и был подавлен владычеством арабов, на которых, несомненно, оказал огромное влияние.

Глава седьмая

АРАБЫ

Магометанство. — Арабский стиль. — Мавританский стиль. — Магометанское искусство в Индии

Четыре года спустя после смерти Юстиниана в Мекке родился человек, оказавший огромное влияние на судьбы человеческого рода. Европейцы его прозвали обманщиком, в Азии — величайшим из пророков. Он дал арабам новую религию, упрочил в них великое понятие о монотеизме, отучил их от поклонения фетишам и от идольского культа; его вероучение отняло у христиан лучшую половину их владений, и в том числе колыбель их религии, Палестину, охватило собою всю Северную Африку, перешло в Европу, и она только чудом спаслась от его влияния. Теология Магомета была проста: «Бог един», — этим сказано все. В отвлеченную метафизику он не пускался, он требовал нравственной чистоты — пост, молитву и милосердие. Он говорил, что каждый добродетельный человек спасется без различия религии и национальности. Он говорил: «Бог един, и Магомет пророк его», — это было нечто большее, чем самоуверенность и обман. Развернув теперь, более тысячи лет спустя, карту распространения человеческих религий по земному шару, мы увидим огромное пятно одноцветной окраски, захватывающее Центральную Азию, часть Сибири, всю Малую Азию, Аравию и добрую половину Африки. Притязания Магомета на имя величайшего пророка, посланника Божия, распространителя лучшей веры, оказались, таким образом, небезосновательны.

К христианству Магомет отнесся вполне терпимо, но с понятием о Троице у него не могло составиться другого понятия, как о трех божествах, и почитание Богоматери он сводил на многобожие. Он отринул учение о безбрачии, утверждая, что взаимное сожитие — естественное состояние человека. Аскетизму, развившемуся на Западе, он противопоставляет многоженство, предоставляя его правоверным не только в здешнем мире, но и в загробном.

Христианство было вполне подавлено в тех самых пунктах, с которыми были связаны его наиболее дорогие воспоминания: в Палестине, в Малой Азии, в Египте и в Карфагене. Палестина была началом учения; в Малой Азии основались первые церкви; из египетской Александрии пошло первое учение о Троице; из Карфагена вера перешла в Европу. Успешное распространение магометанства мы должны объяснить тем, что христианская

вера для толпы, для массы представлялась нередко в ложном свете, при постоянных пререканиях епископства из-за первенства и замене истинной религии метафизическими спорами. Всевозможные ереси опутывали страны: монофизиты, евтихиане, несториане, ариане подготовили как нельзя лучше почву для фанатического пророка и могущественного завоевателя.

Магомет с войском в 30 тысяч человек пошел к Дамаску, но смерть помешала ему довершить начатое. Его преемники продолжали его дело, и в 638 году великий город Запада — Александрия была уже в руках магометанского генерала Амру. Арабы двинулись на запад, заняли Триполи, пошли еще дальше и вплоть до Атлантического океана раскинули свои владения. Патриархат Александрии перестал существовать политически. Христианское влияние Африки на Европу было уничтожено. Через двенадцать лет после смерти Магомета в Сирии, Персии и Африке 4 000 христианских церквей были заменены 1 500 мечетей. Дамаск был взят. Знаменитый халиф Омар приехал из Медины на своем рыжем верблюде, с мешком фиников, пшеницы и мехом для воды, чтобы принять формально Иерусалим. Торжественный въезд арабов в этот центр христианства совершился, причем Омар ехал рядом с патриархом. Захватив малоазийские и африканские порты, арабы захватили этим и море. Скоро Родос и Кипр перешли в их власть; окончательное завоевание Персии довершило их военные подвиги. В первом жару завоевания арабы оказались не особенно гуманными и даже сожгли Александрийскую библиотеку; но вскоре взгляд их на ученость изменился, и, завоевывая народность, они завоевывали в то же время у них образование и науку. «Чернила ученого, — говорили они, — настолько же почтенны, как и кровь праведника. Рай равно служит помещением и для писателей, и для воинов. На четырех основах держится мир: на науке ученого, на справедливости властителя, на молитвах доброго и на храбрости мужественного». Высшие государственные должности стали замещаться людьми только замечательной учености. При дворе Мансура собрались философы самых разнородных религиозных понятий и мнений, — астрономы, математики, литераторы, доктора. Аль-Рашид издал закон, который недурно бы применять и теперь, в наше время: ни одна мечеть не могла быть построена без школы при ней. Всюду собирались ценные рукописи, организовывались обширные библиотеки. Вся восточная торговля перешла в руки арабов. Подати с населения были сбавлены, и отяготительные поборы, производимые византийским императором, мало чем отличавшиеся от поборов Рима, были заменены арабами на легкую дань. Веротерпимость арабов влияла на подвластное им население самым благоприятным образом. Вся тягость завоевания пала на церковную иерархию, низшие же классы не чувствовали этого ярма. Безопасность богослужения была полная, и если арабы узнавали, что христиане имели право по договору на церковь, переделанную ими в мечеть, они снова переделывали ее на церковь. Был еще другой могущественный импульс, в силу которого обращались завоеванные народы к своим победителям. Любому стоило сказать открыто основное изречение: «Нет Бога кроме Бога, и Магомет пророк его», — и он делался тотчас же равным своему завоевателю. Такое положение дела, конечно, увлекло многих; спустя одно поколение население уже говорило по-арабски. Последнему особенно помогло многоженство; обширные семьи, появившиеся в Северной Африке и Малой Азии, семьи, где насчитывалось до 200 сыновей от одного отца, сократили длинный ход ассимилирования, и то, что могло совершиться в течение нескольких поколений, совершилось сразу. Дети местных женщин учились у своих отцов арабскому языку, служили арабским интересам и целям; один из калифов даже официально запретил греческий язык, считая язык арабский достаточно популярным.

Арабы, так долго находившиеся в застое, внезапным толчком были сдвинуты, и их вековой квиетизм сменился каким-то фанатическим бредом. Они, не колеблясь, решались на самые смелые предприятия, на самые необузданные экспедиции. Как всегда, при таком могучем порыве нации должно было зацвести искусство, и притом искусство в полном блеске южного цветка, со всей фантазией чисто азиатского воображения. Арабы быстро шли вперед в умственном развитии; им нужно было бы много тысяч лет провести на месте, прежде чем они могли бы достигнуть того развития, которого они достигли в

течение одного столетия. Война заставляет народность жить лихорадочнее, мысль работать энергичнее, быстрее проходить фазисы своего существования.

Но бесспорно, Коран, пользующийся таким успехом до наших дней, не меньшим успехом пользовался и в то время, привлекая невольно к себе сердца людей в силу того обстоятельства, что он наполнен множеством действительно прекрасных нравственных поучений. Нельзя сказать, чтобы философская сторона Корана была слишком высока. Он изобилует сомнительными научными данными, по глубине философии стоит несравненно ниже произведений буддийского Шакья-Муни. Антропоморфические толкования Корана настолько образны, что в них правожерный нисколько не затруднялся объяснять, что Господь Бог от венца головы до груди — пустой, а от груди вниз плотный, что у него черные кудри и он каждый час ночи рычит, подобно льву. Коран говорит, что всех этажей на небе семь, что в самом верхнем этаже живет Бог, престол Которого поддерживается крылатыми животными¹. Рассказы, общие в Библии и Коране, переданы в последнем несравненно хуже и прикрашены многими христианскими легендами, заимствованными из апокрифических евангелий; много есть эпизодов собственного изобретения, — и повествования об Ионе, о потопе мешаются с рассказами вроде Шехерезады, — о разных духах, волшебниках и чародеях. Но в то же время Коран переполнен чудесными житейскими правилами, годными при каждом случае жизни. Коран чужд системы, что тоже составляет достоинство: систематический свод нравственности никогда не будет принят с такой доверчивостью, как вразброску, без системы, собранные тексты и изречения. Если у Магомета нет глубины философских идей, зато есть удивительное умение — применять к обыденной жизни духовные потребности. С течением времени учение Магомета обставилось массой дополнений и толкований, причем фантастический элемент играл роль немаловажную. Составились рассказы про духов злых и добрых, которые обладают чисто человеческими свойствами: пьют, едят и производят потомство. Душа после смерти находится в неопределенном положении: ожидая дня воскрешения, она не то витеет, не то блуждает вокруг своей могилы, не то живет у какого-то источника. Перед воскресением будет идти сорок суток дождик, отчего спинной хребет покойников обрстет мясом, и все снова будут живыми. Раздадутся три трубных звука: первый звук — печали — потрясет всю землю и потушит солнце, которое перед этим взойдет с запада; от второго звука — уничтожатся все, кроме ада, рая и Божьего престола. Из трубы третьего ангела, который будет трубить 40 лет, вылетит бесконечное количество душ, приютившихся здесь после смерти в ожидании суда. На суде будут судить ангелов, гениев, людей и животных. Процедура эта, конечно, должна длиться очень долго, и потому полагают, что суд будет продолжаться от 1 000 до 50 000 лет. Для верующих, воскресших душ, будут приготовлены белые верблюды с золотыми седлами. Нечестивые будут поставлены неподалеку от солнца, которое вновь засветит, и будут обливаться от жара таким потом, что иные погрузятся в него по щиколотку, а отборные грешники до самых губ. На праведников будет падать тень от престола Божьего. Все судимые длинной вереницей перейдут через мост, острый как лезвие ножа, который перекинут через адскую пропасть. Грешники не выдержат этого перехода, потеряют равновесие и полетят в адскую бездну; праведные, с Магометом во главе, благополучно доберутся по мосту до рая, почва которого состоит из мускуса. Их встретят гурии и толпы прекрасных юношей. Каждый святой получит от Бога 72 девушки и 80 тысяч слуг. Иные прибавляют к этим девам всех земных жен, но более суровые отводят для последних ад. Жить они будут на берегах рек, которые текут по дну из рубинов и изумрудов. Никто никогда не будет болен, не будет уставать, и все земные отправления будут заменены камфорной испариной.

¹ В Апокалипсисе Иоанна тоже говорится о животных: «И окрест престола четыре животна, едино каждое имея по шесть крыл окрест» (Гл. 4, ст. 6—8).

При взятии Александрии арабы уничтожили Александрийскую библиотеку. Халиф рассуждал так: если книги эти содержат то же самое, что содержит Коран, они ни на что не нужны, если же они противоречат Корану, то их следует уничтожить. Но этот

варварский порыв завоевателей, к счастью, не привел к той нетерпимости, которую обнаружили церковные иерархии в той же Александрии и последствием которой была смерть Ипатии. Арабы восстановили опытные науки, поддерживали тухнувший свет знания. Наука стояла тогда на прочной почве опыта и еще не служила фундаментом того средневекового направления, которое силилось превратить свинец в золото, найти философский камень, жизненный эликсир; ученые-алхимики заводили почему-то свои мастерские в мрачных подземельях (быть может боясь подозрительной мнительности черни, считавшей их за колдунов) и там, в этих подвалах, поддерживали годами огонь, перегоняли разные снадобья через свои кубы, тигли и реторты.

Медицинская наука Греции и Александрии, получившая свое начало от Гиппократов, перешла к арабам через несториан. Последние имели связь с идеями иноземных халдейских знаний и потому наряду с медициной признавали астрологию, то есть мнение, что планеты оказывают влияние на земные события. Верование это с особенной любовью было воспринято Европой, и величайшие люди со страхом и трепетом справлялись у астрологов насчет своей судьбы. Некромантия, то есть вызывание мертвых (наш современный медиумизм), практиковалась нередко, — и египетские жрецы вызывали в храме Исида души умерших.

Но то что теперь, для нынешних физиков, может показаться обыденным явлением, то приводило в трепет тогдашних представителей науки. Крепко закрытые сосуды, когда их держали на огне, сами собой открывались. В трубке образовывался цветной налет от бесцветных паров. Бесцветная жидкость окрашивалась в яркие цвета; пламя без видимой причины разлеталось во все стороны, происходили взрывы. Все таинственное и сверхъестественное имеет для человека свою прелесть, и халдейские толкования о мировой душе и о внутренних духах были применены для объяснения физических законов. Сила, разрывающая крепкие сосуды, из которых внезапно вылетало с треском пламя, образовывались пары, — это было признано за дух или душу материи. Все это была о материализованная высшая сила, то есть, в сущности, тот же пантеизм. Тем не менее эксперименты, произведенные арабскими учеными, привели ко многим замечательным открытиям по химии: был найден фосфор, указан способ приготовления чистого алкоголя и серной кислоты. У докторов явилась широта взглядов и правильность понятия. Метеорологические явления получили правильную оценку. Медицинская практика, сосредоточенная у христиан в руках духовенства, пришла в столкновение с арабскими и еврейскими врачами, полнейшими материалистами, — и победа оказалась на стороне магометан.

II

Появление арабов в Европе совершилось при следующих обстоятельствах. Со времен Адриана на Пиренейский полуостров стали переселяться евреи, и скопилось их там до 50 тысяч семейств. Плодовитость еврейского населения стала серьезно озабочивать христиан — до 100 тысяч их было окрещено и подпало под жестокую власть католицизма. Их принуждали к соблюдению обрядов церкви, что вызывало неудовольствие. Граф Юлиан, оскорбленный к этому времени королем Родриго, и желая отомстить ему за бесчестие дочери, обратился к арабам с предложением легкого завоевания полуострова ввиду начинающихся несогласий. Родриго был побежден и утонул в Гвадалквивире, а магометанское войско торжественно двинулось к северу, сдавая взятые города евреям, на которых можно было положиться и которым они были обязаны во многом. Перейдя Пиренеи, арабы двигались дальше и наконец остановились на берегах Роны. Несогласие между самими арабами остановило успех этой экспедиции. При благоприятных обстоятельствах и энергии войск арабская армия могла бы пройти, покоря народы, вплоть до Византии. Войско вернулось на Пиренейский полуостров. Вскоре там образовался новый калифат, и Кордова стала его резиденцией.

Зацвела наука. Халифы Кордовы покровительствовали ей с тем тонким чутьем и отзывчивостью ко всему прекрасному, которое было таким резким контрастом с действиями европейских монархов.

Кордова быстро изменила свой вид и достигла под управлением мавров высшей степени благосостояния. В ней было более 10 тысяч жителей и более чем 200 тысяч домов. На 10 миль вокруг горели фонари на отлично вымощенных улицах (а между тем несколько столетий спустя в Лондоне не было ни одного городского фонаря, и в Париже обыватели буквально тонули в грязи). Роскошь и блеск азиатской неги были привиты арабами Европе. Их жилища с балконами из полированного мрамора, висевшими над померанцевыми садами, каскады воды, цветные стекла — все это представляло такую резкую разницу с дымными хлевами Франции и Англии, где ни труб, ни окошек не делалось. Роскошь арабов доходила до того, что зимой комнаты нагревались теплым воздухом, надушенным в тайниках. С потолков спускались огромные люстры, из которых иные вмещали более 1 000 огней. Мебель из лимонного дерева, с инкрустацией из перламутра и слоновой кости, стояла на персидских коврах попеременно с великолепными комнатными цветами и экзотическими растениями. В библиотеке находились книги, украшенные необычайными по вкусу и изяществу виньетками, — чудеса каллиграфии, предупредившие своим появлением в свет книгохранилища пап. Халиф Альхакем обладал библиотекой такого размера, что один каталог ее вмещал сорок томов. Придворный блеск был совершенно сказочный. Приемные залы нередко выкладывались золотом и жемчугами. Число служителей дворца было более 6 тысяч человек. Собственная стража халифа, носившая золотые сабли, достигала 12 тысяч человек. Гаремные женщины были образцами красоты всего Средиземного побережья. Арабы были первые садоводы в Европе, все самые ценные фрукты были перенесены в Европу ими. В искусственных бассейнах разводили рыбу. Держали огромные птичники и зверинцы. Мануфактурное производство шелковыми, льняными, бумажными пряжами и тканями совершало чудеса. Арабы первые ввели опрятность в одежде, употребляя нижнее, моющееся платье из полотна.

Халифы не только покровительствовали наукам, но сами нередко были авторами серьезных сочинений. Один из них написал трактат об изящной литературе, состоявший из 50 томов, другой написал сочинение по алгебре. Школа музыки процветала в Кордове, и музыканты пользовались таким уважением, что знаменитый халиф Абдаррахман выехал навстречу прибывшему с Востока музыканту — Зариабу. Переводя на арабский язык, в высшей степени старательно, греческих философов, они с негодованием отворачивались от Гомера, приходя в ужас от разврата классической мифологии, смотря как на невозможное богохульство на совмещение с высшим божеством сладострастного Юпитера. Впоследствии Гомер был переведен на сирийский язык, но на арабский его перевести все-таки не решились. Поэзия и музыкальность была доведена трубадурами до замечательного совершенства. Арабские авантюристы, проникая на север через Пиренеи, заносили в варварскую Европу рыцарские нравы арабов, их роскошь и вкус к изящному. От них в Европе получили начало рыцарские турниры, страстная любовь к лошадям, псовая и соколиная охоты. Звуки лютней и мандолины раздавались не только в Кордове, но зазвучали и во Франции, и в Италии, и в Сицилии. Всюду любовная песнь сделалась любимой формой литературы, проникая одинаково и в дворцы арабов, и в монастыри католиков, отражаясь даже в грубом виде на песнях оксфордского духовенства. Для получения высшего образования стали отправляться в Испанию, и бывали примеры, когда воспитанники Кордовского университета делались папами. Университет был, кроме Кордовы и Гренады, и в других значительных городах, нередко под ведением ректоров-евреев, так как для арабов не существовало в деле знаний религиозных различий. Только их веротерпимость и широкий взгляд на дело могли вверить главное управление школами христианину, как это было сделано в Азии Харун ар-Рашидом. Большое внимание было обращено в школах на изучение отечественного языка, и поэтому среди арабов являлось так много превосходных грамматиков. У них были толковые словари (иногда в 60 томов), где объяснялось значение каждого слова, закрепленное цитатами из известнейших писателей. В поэзии арабов были все новейшие мелкие формы: сатира, элегия, лирика.

Благодаря роскоши, богатству и гибкости языка арабы ввели в свое произведение рифму. Среди поэтов выдавались женщины, иногда дочери халифов. Поэзия арабов была прямой матерью провансальской поэзии, которая в свою очередь создала европейскую лирику. Любовь арабов к сказкам, которая проявилась у них в такой роскошной форме еще под степными шатрами, не умерла и здесь: у вечернего огня бродячие сказочники-поэты развертывали фантазию во всю ширь восточного воображения, и сказки «Тысячи и одной ночи» дают нам ясное понятие игривости их мысли.

Не меньшим уважением пользовалась у них история, причем существовали историки не только халифов, но и замечательных верблюдов и лошадей. Обширная торговля, морские путешествия, сношения с африканскими и азиатскими дворами, невольные приключения от столкновения со многими людьми в разных странах обставляли жизнь чисто романическими случайностями, с постоянным колебанием счастья в ту и другую сторону, с насильственной смертью.

Много арабских ученых оставили после себя сочинения по топографии, статистике, философии, фармакопее, химии, хирургии, астрономии. Скажем только, что наши словари переполнены арабскими словами, что арабские названия до сих пор попадают на каждом шагу в аптечной кухне, что ими введены в медицинскую практику прижигательные средства и хирургические инструменты. В то время как в Европе больной прибегал к реликвиям и ждал от них чудесного исцеления, мавр полагался более всего на искусство врача. Тонкая деликатность, с которой он относился к женщине, заставила его обратить преимущественное внимание на обучение женщин-докторов. Из Индии арабы заимствовали арифметику и то удивительное счисление с помощью 10 цифр, которое у арабов называлось индийским, а у нас неосновательно зовется арабским. После сложного механизма арифметических действий над римскими и греческими цифрами индусское счисление могло, конечно, привести математиков в восторг. Удобство его при торговых сношениях было незаменимо. Наконец, арабам принадлежит изобретение алгебры, без которой математический анализ и бездна прикладных отраслей науки не могли бы развиться до настоящей высоты. Когда во всей католической Европе земля считалась за плоскость и учение о ее шаровидности считалось за ересь, арабы учили в своих школах по глобусу, а Альмаймон определял величину земного шара измерением градуса у Красного моря. Арабы вписали свои исследования по астрономии неизгладимыми наименованиями звезд на самом небе. Стоит взглянуть на небесный глобус, чтобы убедиться, как много было сделано ими по этой части.

III

Арабы, разнося по всему свету учение Магомета, не имели никакой предварительной художественной подготовки. Им пришлось столкнуться с народностями, у которых формы искусства были уже развиты; поневоле арабам пришлось брать чуждые исламу, переработанные на христианский лад позднеримские мотивы. Но разнородный материал, которым пришлось им пользоваться, обрабатывался ими в одном определенном направлении, главными факторами которого была восточная фантастичность и в то же время отсутствие живых образов фантазии. Та опухлость форм, которая так сродни восточному вкусу, позволила разыгаться их художественной мысли до самого необузданного изящества; отсутствие изображения живых форм раз навсегда сжало художественную свободу.

Одно не противоречило другому. Безобразность магометанского искусства — прямое следствие религиозных воззрений. Отвращение от идолов исключало возможность создания какой бы то ни было животной формы. Лицеизображение Коран считает делом сатаны; подобно Моисею, запретившему изображения кумиров и всяких подобий, арабы раз навсегда отреклись от видимого изображения Бога. Евреям, с их чисто материальной подкладкой воззрения и с отсутствием какой бы то ни было художественной фантазии, такая заповедь не представляла никакого ущерба. Арабы же, как народ богато одаренный, оказались лишенными огромной отрасли искусства — скульптуры и живописи, и

принуждены были ограничиваться архитектурой и орнаментом. Но зато здесь явился полнейший разгул фантазии. Полуциркулярная сложная форма арки то закручивается в упругую подковообразную дугу, то ломается наверху в виде стрельчатого свода. Стрельчатый свод получает впоследствии подковообразный вынос; линия арки формируется разнообразным сочетанием изломанных дуг. Своды перекрещиваются сводами. Над головой нависает множество ячеек — целая сеть клеточек; тонкие колонны поддерживают огромную тяжесть; отдельные части то скручиваются и нависают, то смело летят вверх. Если нет во всем мотиве стройки одного целого, основанного на своем внутреннем законе, — зато орнаментистика, испестрившая все стены, однообразная по форме, блестящая по бесконечным комбинациям, получает решительный перевес над архитектурным целым. Нередко кажется, что все здание только подкладка для затайливого узора и все сводится на декорацию.

Магометанское искусство представляет существенное различие в плане и конструкции своих зданий, смотря по местности, куда закидывает его случай. Но как закон Корана был везде один и тот же, хотя сект было много, так и в монументальных их произведениях одна и та же художественная основа чувствуется всюду. В течение многих лет искусство это проходило стадии своего развития в связи с изменчивой судьбой самого ислама. И если оно заимствовало свои первичные формы от искусства христианского, то и последнее, в свой черед, восприняло от него новые формы и образы.

Первой задачей магометанского искусства было приурочить существующие элементы древнехристианского стиля в его византийской оболочке к своим понятиям и религиозным воззрениям. Первые храмы арабов были не вместилищем божества, как у всех народов, а просто местом для богослужения — святым домом. Их первой монументальной святыней была меккская Кааба, небольшое, обнесенное двором, неправильное кубическое здание, — примитивно грубое, напоминающее древнюю шатровую постройку чисто азиатского характера.

Другое подобное святилище находится в Иерусалиме, на месте дворцов Соломона и его знаменитого храма, — это известная мечеть аль-Акс. Но в плане ее уже чувствуется прямое подражание семинаосной христианской базилике. Несмотря на общее сходство с византийским характером постройки, на ней уже заметно, что новый стиль начинает искать для себя новые пути; в архитраве, в форме окон и арок чувствуется много самобытности, много решительности нового направления. Рядом с ней поставленная мечеть Омара носит на себе также характер византийского баптистериума. Омарова мечеть охвачена целой группой зданий, в центре которых в мечети, под роскошным балдахином лежит Сакра — камень, на котором, по еврейскому преданию, стоял ангел, избивавший народ еврейский за гордость Давидову. Камень этот потому пользуется почетом у магометан, что пророк называл его первым из камней иерусалимских.

Затем следует отметить большую мечеть, построенную в начале VII века в Дамаске, сохранившую трехнаосную форму христианской церкви, на месте которой она возведена. Вся постройка рассчитана уже на новый, совершенно своеобразный эффект. Перед мечетью расположен огромный атриум, с колоннадами вокруг и фонтаном посередине. На задней стороне мечети есть маленький апсид, так называемая кибла, указывающая направление к Каабе в Мекке, куда и должен обращаться с молитвой каждый правоверный. Возле находится мимбар, или кафедра для поучений. Минареты, заменявшие у магометан колокольни, откуда сзывают криком на молитву, не отличались в то время особым изяществом украшений и были просты и примитивны.

В половине III века в Египте, близ старого Каира, появляется мечеть Амру; она тоже была переделана из базилики и замечательна по своим стрельчатым аркам, на которых ясно отражается влияние западноазиатского искусства. Но архитектурная система здесь еще не выразилась вполне ясно и отзывается, в общем, неразработанностью.

К XII веку характер египетских построек формируется в определенные мотивы и купольные надгробные часовни, или мавзолеи халифов, с прорезным барабаном (фонарем) под куполом отличаются уже и декоративностью, и фантастической узорностью в линиях. Окончательная выработка каирских мечетей достигает благородной

и великолепной формы в мечети Хасана, которой хотя и дана общедревняя конструкция с атриумом, но преобразование дает всему вид монументальный и выработанный. Позади киблы помещается могила Хасана, огромное купольное здание, а по бокам его два минарета, высочайшие здания Каира.

IV

Столица Кордовского халифата была великолепно обставлена превосходными зданиями. Мечеть, поставленная при Абд аль-Рахмане, представляет полное развитие самобытности, предмет поклонения для западных стран ислама. В мечети этой ясно выказалось желание сделать ее похожей на мечеть Дамаска или аль-Акса в Иерусалиме. Весь храм состоял из четырех наосов, разделенных каждый 20 колоннами, с одним наосом в середине, который был пошире; каждый наос открывался на окруженный портиками двор. Впоследствии мечеть подвергалась многим переделкам, наосы были углублены еще больше, на одиннадцать колонн каждый, а потом было прибавлено еще восемь кораблей и соответственно им расширен и атриум. Колонны, подпирающие своды, воспроизведены по античным образцам среднего размера; над их капителями для выигрыша красоты утверждены столбы, связанные между собою полуциркульными сводами, основные же колонны смыкались подковообразными арками, энергично перекинутыми на весу¹. Повторение одного и того же мотива в бесчисленных пролетах дает само по себе декоративный эффект и чрезвычайно фантастическое впечатление. Кибла имела вид превосходно отделанной часовенки, с роскошными орнаментами портала в виде богатых листовых узоров. Максура — пространство перед самой киблой, увенчанное пестрым куполом, имело аркадные дуги, сплетавшиеся в виде зубцов. Порталы, служащие входом из атриума в храм, также были изукрашены подковообразными орнаментами. 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. Вероятно, этот лес колонн, эта блестящая золотом и раскраской мечеть давали неотразимое впечатление во время магометанской службы, когда каждый наос освещался бесчисленным множеством лампад.

¹ Двухъярусный ряд колонн образовался в силу того обстоятельства, что свезенные в Кордову колонны из античных и христианских храмов оказались слишком низкими для высокого здания собора: их пришлось надстроить новым рядом.

Арабские писатели рассказывают нам об удивительной постройке, которая, к сожалению, не дошла до нас, — о царском дворце Азоакра. Он представлял собой бесконечное количество зданий для жительства халифа и его двора, окруженных садами, украшенных колоннами, свезенными со всего света, даже из Византии и Рима. Колонн этих было до 4 312; полы были в тон выложены мозаикой, потолки раззолочены, двери сделаны из слоновой кости, черного дерева и посеребренной бронзы. Тут уже встречаются изображения фигур как человеческих, так и звериных, которые были созданы даже в самой Кордове и служили украшениями фонтанов. В одной из зал стояла статуя, изображавшая любимую невольницу халифа, и сама зала называлась ее именем.

Когда с XI века начал слабеть Кордовский халифат, на месте его стали появляться независимые княжества; децентрализация власти, конечно, повлияла на то средоточие искусства, которое всегда является при монархическом правлении. Толедо и Севилья хранят чудесные архитектурные образцы этой эпохи. Особенно интересна большая городская севильская мечеть, построенная в 1195 году, сохранившаяся до сих пор как часть нынешнего собора; в Севилье же находится «Жиладельда» — четырехугольная башня, основанная в том же году; она сохранилась совершенно, кроме самого верха, пострадавшего от землетрясения. Утончения кверху башня не имеет, что придает ей замечательную энергию. Здесь господствует тот декоративный прием, при котором дают широкие поля архитектурных масс и предоставляют сплошь их покрывать

орнаментами. Внутри башни устроена лестница, по которой можно въезжать до самого верха на коне. Севильский замок Алькасар, тоже кое-где уцелевший, занимает место предтечи знаменитой Альгамбры. Здесь некоторые залы (например, зала Посланников и зала Дон Педро) замечательны исключительной прелестью и неудержимым блеском фантастического творчества.

Весь блеск мавританской жизни последнего периода мавританского владычества в Испании сосредоточивался в Гренаде, и высшей точкой, последним словом их искусства был дворец гренадской цитадели — Альгамбра. Часть этого дворца разрушена, часть дошла до нас, именно та часть, которая была жилыми покоем царя. Это обычная мавританская постройка «в туземном смысле», как выражается Куглер. Тенистые галереи открывают входы в прохладные помещения, где бьющие вверх фонтаны и журчащие каскады придают жизнь и свежесть покоям. Центром сооружения был двор Альберки, с обширным водоемом посередине; с этого двора вступали в великолепную залу, приемную, посольскую комнату, занимавшую всю внутренность крепостной башни. С другой стороны двора был целый ряд помещений с так называемым львиным двором посередине. Центр последнего занят садиком с огромным фонтаном, поддерживаемым 12 львами, из пасти которых течет вода. Вокруг расположены залы двух сестер, зала раджей, зала суда и баня. Весь архитектурный стиль служит для воспроизведения орнамента. В самом низу стены опоясаны фаянсом, выше изукрашены ковровыми узорами, чрезвычайно разнообразными, но в то же время очень симметричными. Своды покрыты огромными ячейками, мотив которых заимствован от сталактитов¹. Колонны стройны и тонки, форма арок может быть уподоблена нарядно вырезанной ковровой бахrome. Определенный ритмический закон проходит весьма ясно через общий эффект и выдерживает общее настроение. Игривости арок соответствует капитель, представляющая вид только что распутившейся цветочной чашечки, несколько расчлененной от давления сверху. Колонны удивительно тонки, но свободно несут на себе весь верхний груз. Базы не вполне удовлетворительны, иногда их нет вовсе. Фризы по стенам, притолоки у стен, окна, арки и пространство над капителями наполнены надписями и текстами прописными арабскими буквами. В орнаменте порой, что мы уже заметили, сильно проскальзывает византийское влияние. Обычный константинопольский мотив украшений в виде стебля и листьев воспроизводится сначала с незначительными изменениями, но затем листья начинают терять свой характер, лепка исчезает — остается один абрис листов, но рисунок становится более упругим, один завиток красиво цепляет другой, сливаясь в целую сеть, заслоняет и самый контур листьев и образует уже прямо восточный мотив орнамента. Раскраска и позолота придают ему особенную оригинальность вместе с пестротой. В кордовской мечети, перестроенной при помощи византийских мастеров, есть часто византийская мозаика и мраморные орнаменты византийского характера. В XII веке решетчатая и сталактитовая орнаментистика занимает первенствующее место, производя впечатление нередко одной раскраской, так как по выработке линий ее нельзя назвать удачной. Есть, конечно, неудачные мотивы, но есть и неподражаемо красивые. Хитросплетения геометрических линий в иных арабесках заслуживают особенного удивления; нередко математики были в то же время и архитекторами, чем и объясняется их приверженность к геометрическим комбинациям.

¹ С т а л а к т и т ы — ряд выступающих одна над другою арок, напоминающих окаменелые капли сталактитовых пещер. Этот сасанидский мотив встречается в каирских мечетях.

V

С начала XIII века и до конца XIV Индостан делается державой афганских династий, столица которого, старый Дели, наполняется великолепными монументами массивно-энергичного характера с круглобашенной постройкой, с сквозными галереями наверху.

Здесь мы видим смешение форм мавританских с браминскими, причем стиль внутренности здания не отвечает его наружной отделке. Мечети имеют вид обычной продолговатой залы, с куполом наверху, с мавританскими сталактитами вместо парусов, с киосками на углах стен. Воцарившаяся с 1526 года династия Великих Моголов покровительствует успехам индийско-магометанской архитектуры, вводит в нее персидский стиль и в конце концов создает великолепные мечети, признаваемые многими прелестнейшими зданиями в мире. Природный индийский вкус заботится о пейзажности постройки: мечеть окружается садами, строится у самой воды и эффект общего замысла усугубляется красивой посадкой куп деревьев. Побочные постройки всегда гармонируют с целым, способствуя картинному сочетанию общего. Торжественное достоинство сооружения достигается группировкой громадных ворот и тяжелых куполов с легкими воздушными минаретами.

Самыми распространенными постройками Индии являются так называемые мавзолеи, или надгробные царские памятники. Мавзолеи эти возникали так: государь выбирал место обыкновенно на каком-либо живописном перекрестке за городом, усаживал его кипарисными деревьями, устраивал в саду фонтаны, обносил вокруг оградой, а посередине воздвигал купольное здание с минаретами вокруг и изящным порталом входа. Сюда, когда постройка была готова, собирался хозяин с гостями, устраивал пиршества и праздники, обращая свою будущую могилу в дом веселья; когда он умирал и его хоронили под полом в склепе, мавзолей затихал, и какой-нибудь дервиш оставался его хранителем. Здания эти и оригинальны, и красивы. Тяжеловатость верхнего купола, в виде луковицы, выкупается прозрачной колоннадой низа. Нам, так привыкшим к этому луковичному венчанию здания, которое практикуется сплошь и рядом в России, индийский стиль кажется чем-то родным и знакомым. Родственный мавританскому стилю, он получил характер Востока, выразился в таких солидных и могучих образах, что мавританский стиль перед ним кажется блестящей игрушкой.

Размеры зданий индомагометанского стиля иногда настолько значительны, что главные купола их могут соперничать с самыми колоссальными зданиями мира. Мавзолей Магомет-шаха имеет купол в 18 сажен в диаметре, следовательно уступающий только Святому Петру в Риме да Пантеону. Простота и ловкость, с какой архитекторы возводили такие купола, достойна самого тщательного изучения со стороны знатоков и любителей. Взаимодействие распора купола и поддерживающих арок разрешает вопрос несравненно логичнее и проще, чем могли бы разрешить наши зодчие.

Колонна носит на себе тот же азиатский отпечаток, который отличает ее от мавританской. Тонкий фуст и узенькая шейка, изящный перехват внизу и наверху, каннелюры дают возможность проследить, как формируется вкус жителей Индостана, что он заимствует у какой народности.

Прилагаемые рисунки красноречивее текста говорят об огромном художественном чутье зодчих магометанской Индии. Сказочное великолепие изображаемых на рисунках зданий, при колоссальных размерах, ставит их на границу чудовищной фантазии и истинно свободного искусства.

VI

Мы достоверно можем сказать, что костюм арабов-бедуинов и в настоящее время тот же самый, каким был в глубокой древности: грубые сандалии, праща, лук и копье составляют главные части его необходимых принадлежностей. Во времена Магомета — несомненно, и сам пророк одевался в высшей степени просто: носил рубаху с короткими рукавами, кожаный пояс, грубый плащ в виде мешка, головной платок с кисточками или чалму. От своих соплеменников пророк отличался тем, что спускал один конец своей чалмы на лоб, а другой на плечи. Только в народных собраниях он надевал на себя богатые дары, полученные от разных владык, от абиссинского и греческого императоров. Любимые цвета его одежды были черный, зеленый, красный и белый. Но общее стремление жителей Азии к роскоши повлияло и на арабов. Побеждая, они стали

пользоваться ремеслами побежденных, завели торговые сношения с Востоком и Севером, получая из Китая и Индии редкие материи и ткани, из России меха, из Африки шкуры, павлиньи перья, слоновую кость, из Испании золото и драгоценные камни. Чтобы судить верно о типе мужской одежды у испанских мавров, стоит всмотреться в мелкие изваяния гренадского собора, на которых изображен обряд крещения арабов. Они изображены в длинных куртках, подпоясанных поясом, узких шароварах, шапках и кожаных полусапогах. На плафоне судейской залы Альгамбры, который, вероятно, был писан христианскими художниками после изгнания мавров, изображены разные жанры, действующими лицами которых являются и мавры, и христиане. Представители власти, судя по этим изображениям, носили по несколько одежд и тем отличались от низших сословий. На голове они носили чалму, которой голова обертывалась очень искусно, а концы иногда распускались по плечам. Сверху надевали плащ с капюшоном, заимствованный, вероятно, у римлян. До какой бы роскоши ни доходил костюм, щегольство ограничивалось дороговизной ткани, а отнюдь не фасоном. Главное щегольство составляли частые смены дорогих одежд при торжествах. Сменяли их иногда до семи раз. Мужчина заботился более всего о своих волосах и о своем оружии; из украшений носил только перстень, остальное предоставив женщине. То уважение, которое народы Востока имеют искони к мужской бороде, было утверждено Магометом, и всякое поругание ее считается самым ужасным оскорблением. Зато голову магометане, за немногими исключениями, стали брить, оставляя только пук волос на макушке. Перстень, украшенный одним сердоликом, обыкновенно носили на правой руке, а иногда на шнурке на груди. Арабы застали искусство выделки оружия на высшей степени совершенства. Первая в мире дамаскская сталь была известна в глубокой древности, и им осталось только позаботиться насчет внешней отделки оружия. Нанесение узоров по стали, так называемое демаскирование, увеличило ценность оружия, и в скором времени испанское оружие приобрело такую же громкую известность, как и азиатское. Завороженное оружие было не чуждо арабам-фаталистам, и носить его для неуязвимости было делом обычая, которым не пренебрегал сам император Константин.

До высшей степени совершенства доведено было взнуздывание и седлание лошадей. Любовь араба к лошади, чуть не боготворение ее, заставила прибегнуть к изобретению металлической арматуры, которая охраняла бы коня во время боя. Полевыми знаками во время похода были знамена. Первое знамя образовалось из распущенной чалмы, прикрепленной к копыю одним из полководцев пророка. Священное знамя Магомета было совершенно белое, его полевой значок — черный. Прочие знамена войска были сделаны из покрывал жен и украшены надписью: «Нет Бога, кроме Бога, и Магомет — посол Божий».

Арабская женская одежда представляет узкий хитон, не вполне доходящий до ступней, сверх которого надета другая одежда, несколько покороче, а поверх всего набрасывалась накидка, спускающаяся с головы и драпирующаяся складками от переда назад; ноги были одеты в полусапожки и шаровары. По закону Магомета требовалось, чтобы женщины были покрыты, кроме пожилых особ, которым уже поздно вступать в брак; покрывало должно было быть спущено не ниже ворота рубашки, нога не должна обнажаться. Костюм женщины доведен был во времена халифатов до удивительной роскоши, так что у дочери одного халифа было 30 тысяч шелковых тканей.

Туалетные принадлежности и украшения пользовались у арабов не меньшим успехом, как и теперь. И до сих пор богатые носят золото и драгоценные камни, а недостаточные классы — серебро, латунь, цветные стекла. И в старину мавританки отдавали большую дань уважения всевозможным втираниям и румянам. Они чернили порошком брови и веки для придания глазам блеска и огня. Раскрашивали руки и ноги, иногда одни ноги, иногда пальцы, ладони и ступни. Натуральный цвет волос и густота их считались, конечно, высшей красотой. С боков завивали длинные локоны, спереди волосы подстригались коротко; иногда все количество волос на висках заплеталось во множество косичек. Косички спускались за спину, и в них вкручивались шнурки, украшения из листового золота, золотые пуговицы, колечки. Кольца носили не только на руках, но иногда и в носу.

Что касается утвари, то едва ли дошли до нас образчики чисто арабского происхождения. По аналогии мы можем, впрочем, дать довольно верное заключение о той технической форме, которая преобладала в этой отрасли искусства. Отсутствие понимания форм заставило смотреть араба на утварь как на необходимую принадлежность, а не как на произведение искусства. Невозможность, в силу предписания Корана, изображать человеческие и вообще животные формы сообщила всей их утвари некоторую сухость и внешнюю пестроту. Отсутствие меры в искусстве заставило его впасть в вычурность и удалиться от классической простоты античного искусства. Сосудовая утварь процветала у арабов, причем нередко кроме благородных металлов употребляли бронзу, латунь, медь, иногда стекло. Превосходное умение отделять металлы сказалось на сосудах во всей силе. Отделка у них не всегда гармонирует с формой, и нередко сосуд имеет декоративный вид: выставляется напоказ как убранство.

Арабская мебель, как и у всех кочевых народов, в сущности ограничивается одним ковром, которым покрыт пол, и диваном. Собственно «диван» назначается для сидения и состоит из кирпичной лавки, которая идет вдоль каменных стен; сверху кладется тюфяк, кроется ковром, кладется валик с кистями вместо подушки, и представляет с внешней стороны вид весьма схожий с общеупотребительными в настоящее время турецкими тахтами. Восток не любит стульев, и едва ли они были у арабов. Постель состоит из тюфяка, покрытого простыней, причем летом кладется другая простыня, которой покрываются, а зимой ватное одеяло. Сверху укрепляют занавесь от комаров и вампиров. Наутро тюфяк свертывается и прячется в чулан. Столы тоже не есть необходимая мебель на Востоке. Употребляются небольшие столы для письма и маленькие подставки в виде многогранных тумбочек, пестро раскрашенных.

Иногда Восток придумывал самые нелепые, невозможные предметы роскошной обстановки, которые именно ввиду этой нелепости с любовью заимствовались европейцами. В Багдаде находился трон, о котором стоит упомянуть; слава о нем была так велика, что император Феофил (Византийский) поручил математику Льву соорудить для себя совершенно такой же. До нас дошло описание этой нелепости, которой уже владел Константин Багрянородный. «Перед царским тронем, — описывает один из представлявшихся этому императору, — находилось позолоченное дерево, на ветвях которого сидели позолоченные птицы и пели на разные голоса. Перед тронем, словно на страже, стояли золоченые львы, которые били хвостами по полу, издавали рев, разевая пасть и шевеля языком. Меня ввели два евнуха в тронную залу. Как только я вошел, львы зарычали, птицы зачирикали. Я не испугался и не удивился: я уже был предупрежден об этом через сведущих людей; после того как я, поклонившись в третий раз земным поклоном, поднял голову, царь оказался почти на потолке, тогда как при моем входе он сидел очень невысоко; и платье на нем уже было другое; как это случилось — понять не могу, но полагаю, что его подняли кверху посредством такого механизма, который практикуется для выжимания винограда. Царь в это время ничего не говорил, да если бы хотел, то едва ли бы это было возможно ввиду той высоты, на которой он находился».

Вообще роскошь царских приемов у арабов достойна замечания и полна того же сказочного комфорта, который им был присущ. При торжественных приемах послов халифы умели устраивать самую пышную помпу; по обеим сторонам дворца расставлялось войско в числе ста шестидесяти тысяч; у входа стояли высшие сановники, невольники с золотыми перевязками, усыпанными драгоценными камнями; далее следовали четыре тысячи белых евнухов и три тысячи черных. Число стражей-привратников было до семисот. Тридцать восемь тысяч больших стенных ковров украшали дворец. Сто львов ходило на золотых цепях по комнатам, а в приемной зале восседал халиф на том троне, который так понравился Феофилу.

Влияние мавров на европейское зодчество было весьма значительно.

Глава восьмая

РОССИЯ

Дальнейшее развитие христианства в Европе
Влияние на славян Византии и Грузии. — Киев. — Владимир. — Суздаль. — Москва.
— Иконография. — Одежда

Наиболее точные сведения о славянах мы встречаем у арабских писателей Масуди и Ибн-Фадлана. «Велика их область, — рассказывают они о болгарях, — от Византии до земли их 15 дней пути, а сама страна тянется на 20 дней пути в ширину и на 30 в длину. Она окружена колючим плетнем с отверстиями в виде окон. Они язычники; у них нет письменности. Их кони на свободе пасутся по лугам и используются только во время войны; а кто сядет на лошадь в мирное время, того предадут смерти. У них нет ни золотых, ни серебряных монет: разменной платой служит скот — коровы и овцы. Они ездят в Византию для продажи девиц и детей. Если раб у них в чем-нибудь провинится и господин хочет его бить, раб сам ложится перед ним, и если встанет, прежде чем кончится экзекуция, его убивают».

«Никогда мы не видели, — пишут они о руссах, — людей более стройного телосложения, — они высоки, как пальмы, румяны, волосы у них рыжие. Мужчины носят одежду на одном плече, так что правая рука всегда остается Свободной. Женщины носят на груди ящичек и нож на кольце, золотые и серебряные цепи, бусы и кораллы. Руссы самый нечистоплотный народ; когда они приходят на своих судах в иноземный торговый пункт, их живет человек десять или двадцать вместе, в одном доме, в одной комнате. Они плохо моются; едят хлеб, мясо, чеснок, молоко и мед. У них есть свой бог — чурбан, перед которым они простираются на землю и говорят: «Господи, издалека пришел я, привез столько-то и столько-то рабынь и мехов; молю тебя послать мне покупателя богатого, который бы на чистое золото и серебро купил у меня, не торгуясь, товар мой». Когда дела его идут хорошо, он приносит жертвы маленьким изваяниям вокруг главного идола, говоря: «Это нашего бога жены и дети». Он вешает в благодарность на колья головы овец и быков, за ночь их съедают собаки, а наутро русс радуется, что бог покушал, говоря: «Благоволит ко мне господь, он принял мою жертву». Если поймают у них вора, его вешают на прочной веревке на дерево и оставляют висеть, пока ветер и дождь не размоют разложившийся труп».

Жили славяне селеньями из бревенчатых изб, обнесенных частоколом, поклонялись старым, разбитым молнией деревьям, полагая, что это местопребывание Перуна. Они совершали иногда человеческие жертвоприношения. «Совершив возлияние вином на головы жертв, — говорит Геродот, — их режут над сосудом и кровью их обливают меч». Тот же историк уверяет, что скифы пьют кровь первого убитого ими врага; скальпы вешают на уздечку, а кожей обтягивают колчаны.

Промыслы и ремесла, процветавшие среди славян, направлялись по преимуществу для удовлетворения собственных потребностей. Они пряли грубые ткани, дубили кожи, добывали металлы, но нельзя сказать, чтобы уходили далеко в этих занятиях. Описание художественного устройства славянских храмов и идолов не может быть признано достойным веры, хотя несомненно, что славяне были весьма искусны в резьбе по дереву.

В 1831 году в Керчи была найдена так называемая куль-обская ваза, сделанная из золота, на которой, бесспорно, изображены жители славянских земель, исполненные греческими художниками с большим тщанием; на ней мы ясно видим стародавний костюм скифов, их тяжелые щиты и колчаны, их короткие рубахи, подпоясанные ремнями, их длинноволосые, славянского типа головы. На другой, так называемой никопольской вазе, сделанной из серебра, есть не менее интересные подробности и сцены. На куль-обской вазе трактуются военные сцены: разговор двух воинов, перевязка ноги и операция зубного врача, вероятно имеющая также отношение к военным подвигам пострадавшего. Никопольская ваза изображает сцены дрессирования степных лошадей и, следовательно, скорее подходит к изображению жанра; и тут волосы у мужчин длинные, верхние одежды — подпоясанные, укороченные сзади, удлиненные спереди. Фигуры лошадей очень жизненны, не имеют классической условности; особенно хороша лошадь

уже оседланная. Зимой скифы ходили в теплых кафтанах, опушенных мехом; богатые кафтаны и шаровары расшивались золотыми бляхами, расположенными в виде узоров; предводители носили золотые венцы, а на шее гривны, то есть толстые, литые из золота обручи с застежками сзади, иногда в фунт весом. Вооружение их состояло из короткого меча, лука и стрел. Иногда носили броню из железных пластинок, нашитых на одежду, остатки которых находят при раскопке могил. Конечно, нельзя с точностью сказать, каков именно был костюм первобытных обитателей Руси, но наш примитивный сельский наряд, состоящий из грубой рубахи, лаптей и затрапезного сарафана, конечно, представляет ту же несложную форму одежды, какая практиковалась тысячу лет назад. Одежда парфян, изображенная на знаменитой Траяновой колонне, имеет огромное сходство с нашей теперешней простонародной одеждой. Овчинные тулупы, валенки и рукавицы, конечно, были и в глубокой древности, равно как и душегрейки, надеваемые поверх сарафана. Наш кокошник — убор чисто восточного происхождения, конечно, был разнообразен до чрезвычайности, что зависело от местности.

На Траяновой колонне есть отдельные изображения жилищ даков, несомненно представляющие общий тип славянских построек. Это наши обыкновенные избы, иногда высокие, двухэтажные, иногда низенькие, со стеной, окружающей город, и с шестами на стене, на которых красуются головы, вероятно, убитых врагов.

Каменные массивные постройки, возводимые в Риме, конечно, представляли резкий контраст с теми плетушками, обмазанными глиной, вроде тех, в каких до сих пор живут малороссы. Но на всех изображениях домов даков видно, что крыши были деревянные, что дома были строены прочно и приземисто.

Характер наших первых каменных построек был чисто византийский, и наше искусство непосредственно из Греции почерпнуло первые мотивы стройки. Христианство, начавшее проникать в нашу южную окраину, несомненно, еще ранее эпохи Аскольда и Дира, при Святославе получило право гражданства в силу того, что мать князя — Ольга переменила языческую веру на православную. Владимир, внук ее, осознав свою силу и могущество по отношению к Византии, решился на официальное принятие христианства. Огромные торговые выгоды, которые представляла дружба с Византией, разумеется, имели большое влияние на мнения тех десяти избранных, которые были отправлены князем в иноземные края для рассмотрения вопроса о том, какая вера лучше. Рискованное чувство религиозности, которого надо касаться более чем осторожно, вопрос, быть может, самый щекотливый из всех вопросов душевного строя человека, был предоставлен на разрешение выборных. Если впоследствии на Владимира христианская вера повлияла самым благотворным образом, то, несомненно, до своего крещения он действовал совсем по-варварски, хотя и с соблюдением собственного достоинства. Приверженность к старым богам встретила сильную оппозицию со стороны народа, так что веру пришлось водворять мечом и огнем. Но отсутствие обширного, помпезного богослужения у восточных славян (у западных идолослужение было поставлено на более широкую ногу) немало способствовало сравнительной легкости введения внешних религиозных обрядов.

Впрочем, домашние боги славян составляли их мир и не уничтожались с введением христианства. Чуть не 1 000 лет минуло с тех пор, а доселе и домовые, и стрибогы, и даждбоги, и олицетворения громовой тучи в виде бабы-яги, и водяные нимфы, русалки царствуют во всей силе¹.

¹ Превосходная картина нашей мифологии//Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу.

II

Истребив идолов и капища, Владимир призвал из Византии мастеров и архитекторов, под руководством которых стали воздвигаться церкви. Вся церковная утварь, обстановка, весь стиль строительства, вся живопись и орнаментистика целиком были византийские.

Никаких уклонений в сторону от раз положенного канона не позволялось. И как греки непреложно вводили свой устав, так и вновь обращенные христиане действовали неукоснительно в этом направлении. Пантеон богов, этот наглядный образчик индифферентизма Рима, был немислим в христианстве, и искусство в широком смысле, служившее для воздаяния почестей и для олицетворения всевозможных богов и полубогов-героев, сузилось до одной цели — церковного богослужения. Все выходящее за пределы этого круга считалось поганым, языческим. Меценатствующий Рим, смотревший на искусство как на дело рабов, плебеев, как на нечто недостойное высшего класса общества (взгляд, не чуждый и нам еще в недавнюю пору), довел искусство своими извращенными понятиями до совершенного упадка. Византийцы, восприняв его, по инерции покатались под гору, переработав, конечно, по-своему то небольшое, что было им нужно.

Христианские храмы, появившиеся в VI веке, были так близки к языческим постройкам, что иные здания мы не возьмемся определить: христианские они или нет. Распространяясь все шире и шире, византийское искусство оказывало свое воздействие и в Испании, и в Азии. Мы видели, что даже мавританский орнамент обязан Византии своим происхождением. Новая вера, распространявшаяся в языческих странах, пропагандировала византийский стиль, и он гораздо более обязан этому обстоятельству, чем своей внешности и привлекательности форм, что сделался повсеместным. Каждая национальность, если только она имела в себе какие бы то ни было архитектурные вкусы, варьировала Византию по-своему, сообщая более или менее оригинальный вид постройкам.

Когда христианство было перенесено на восточные берега Черного моря, византийцы пришли в столкновение с армянами, имевшими до тех пор сношение и с Римом, и с сасанидами. Восприняв христианство и возводя храмы, армяне действовали под влиянием и сасанидов, и византийцев, и крестоносцев. Внутренний план армянской храмовой постройки — тот же византийский, сводчатый, с куполом посередине. Нартекс и галереи для женщин здесь почти никогда не воспроизводились. Общее очертание не любит выступов, довольствуется прямолинейностью. Наружность отличается сомкнутостью и лишенной оригинальности простотой. Многогранный конус является любимым мотивом. Узкие, высокие трехгранные ниши, многогранные пирамиды вместо купола — вот отличительные черты грузинской архитектуры. Многогранность эта заставляет ее сильно отходить от Византии, дает чувствовать свое восточное влияние.

Тонкие колонки, украшающие наружные стены, детали и орнаменты оригинальной отделки сильно напоминают резьбу на дереве, которая, по всем вероятностям, была присуща издавна Малой Азии. Подковообразная дуга арки напоминает мавританскую декорацию и еще яснее говорит о Востоке. Капители и базы колонн хотя по рисункам и имеют родство с византийскими, но по общему характеру сильно уклоняются к Востоку. Тупая арка сасанидского искусства в Армении до того заострилась, что перешла к готическому стилю.

Столицею Армении считался Вагор-Шабат, находившийся неподалеку от теперешнего Еревана. В начале IV столетия здесь появляется Эчмиадзинский монастырь, служащий и теперь резиденцией патриарха. Основателем его считается святой Григорий, просветитель Армении, обращавший здесь своими чудесами язычников в христианство. Нетленная рука его хранится до сих пор в Эчмиадзинском соборе. Древний собор построен из местного красноватого камня, и на нем чувствуется много разных влияний. По плану своему собор представляет господство византийского стиля, хотя стены расписаны в недавнее сравнительно время — в прошлом столетии. Самобытный армянский стиль выразился особенно в памятниках Ани, города, бывшего столицей в эпоху самостоятельности Армении. Собор в Ани дает самое ясное представление о характере армянского стиля. В общем чувствуется родственность романо-готическому стилю, и при взгляде на него кажется, что мы перенеслись на Запад. Внутри армянские церкви богато отделаны рельефными скульптурами сасанидского образца и фресками византийского.

Вкуса и изящества в армянской архитектуре, пожалуй, больше, чем в византийской, хотя в ней нет той грандиозности, которая поражает нас в иных памятниках зодчества Византии. Армения действовала на нас: многогранный купол, не чуждый нашему стилю, несомненно, занесен оттуда.

III

До нас не дошли киевские церкви первичной эпохи, времен Ольги и Владимира: частью они сгорели, частью погибли от татар. Летописи упоминают о церкви Святого Ильи, бывшей в Киеве при Аскольде и Дире; говорят, что при Ольге были основаны церкви Святой Софии и Николая. Владимир, приняв крещение, построил на том месте, где стоял идол Перуна, церковь Святого Василия, имя которого он получил при крещении. Одновременно с ней он заложил Десятинную церковь, главным смотрителем за работами которой был Анастас Корсунянин. Великий князь решил отдавать ей десятую часть своих доходов на вечные времена и сделал запись, по которой налагалось проклятие на каждого, нарушившего это постановление; отсюда и получилось название церкви Десятинной. Вся утварь была привезена из Греции и Корсуни (Херсонеса); внутри она, вероятно, была отделана мрамором, яшмой, кафелями, мозаикой и фресками. При разграблении Батыем Киева она была разрушена. Издавна пользуясь глубоким почитанием богомольцев как усыпальница князя Владимира и его супруги-гречанки, она при первом удобном случае, конечно, должна была быть восстановлена, что и было исполнено в XVII веке Петром Могилой. Впоследствии, придя в ветхость, она была скрыта, и теперь на ее месте поставлена новая обширная церковь, не имеющая никакой связи с прежнею, — очень неуклюжая. Даже старый фундамент скрыт, — и какое бы то ни было изучение старого плана теперь стало немыслимо.

Самым древним, дошедшим до нас памятником XI века нужно, бесспорно, считать Святую Софию, построенную великим князем Ярославом. Стены Святой Софии словно каким-то чудом дошли до нас со всеми их мозаиками и фресками. Два раза Святая София горела, Батый разграбил все, что можно было разграбить, выбросив даже из могил кости великокняжеские. Долгое время в XIV веке она стояла в запущении, без крыши, с обрушившимися стенами, с развалившейся западной стороной. Надстройки и пристройки совершенно изменили наружный вид собора, но превосходная кладка и материал Ярославовой постройки — гранит, шифер и мрамор сохранили алтарную часть собора и до сих пор в том же виде, в каком она была при Ярославе. Девять апсидов образуют алтарную стену собора и принадлежат отчасти к первой постройке; контрфорсы, в числе шестнадцати, подпирающие стены, разумеется, пристройки позднейшие. Мы не можем судить, каковы были древние купола, но безобразные луковицы с удлиненными шеями, во всяком случае, не имеют даже отдаленного родства со своими предшественниками. Печать немецко-польской безвкусицы XVII века отразилась на внешности Святой Софии самым пагубным образом; и если бы не мозаические украшения, о которых упомянуто выше, храм этот имел бы для нас столь же мало значения, как и Десятинная церковь. Главной драгоценностью собора следует считать так называемую «Нерушимую стену» — колоссальную византийскую мозаику, изображавшую Божью Матерь на золотом фоне. Величина фигуры Богородицы семь аршин; находясь над алтарем, несмотря на темноту и отдаленность, она ясно видна по своим размерам отовсюду и производит неотразимое впечатление. Ниже Богородицы идет два ряда мозаик, из которых в верхнем ряду изображено причащение апостолов во время Тайной вечери, а в нижнем изображены отдельные фигуры святителей и архидьяконов. В других местах собора мозаика повысыпалась, но тем не менее все же до нас дошли изображения архангелов, мучеников и Богородицы. На всех образах Пресвятая Дева изображена в голубом хитоне, с поручами, с фелонью на голове. Голову окружает нимб, олицетворяющий солнце, исходящий свет. Все фигуры несколько удлинены, движение рук несколько деревянно, складки условны, но благородство очертаний в изображении лиц, особенно на картине Благовещения, замечательно.

Святая трапеза (Тайная вечеря) трактована совсем по-византийски и отличается совершенной условностью. На столе, покрытом красной с золотом материей, помещаются крест, диск, копье, а надо всем этим возвышается сень на трех подставках; по бокам стола стоят два ангела в белых одеждах с рипидами в руках; и слева и справа изображено по шесть апостолов, которые делают движение по направлению трапезы; навстречу им, как с той, так и с другой стороны, изображен идущий Христос; оба изображения Христа очень похожи, и разница между ними самая незначительная: с одной стороны Он преподает Тело, с другой — Кровь. Апостолы сделаны чрезвычайно однообразно, ближайшие протягивают к Христу руки за Святыми Дарами.

Наряду с мозаиками до нас дошли фрески, несомненно, той же эпохи с теми же археологическими атрибутами, которые мы замечаем в мозаике, с той же изломанностью постановки фигуры, с той же сухостью общего. Многие фрески представляют для нас бесценный материал, изображая сцены светского содержания, всевозможные княжеские забавы: игры, охоту, танцы, музыку. Дошла до нас вся эта живопись по той счастливой случайности, что была закрыта штукатуркой, безобразно расписанной в различные эпохи. В 1842 году первые фрески были открыты из-под этой обложки и по желанию императора Николая возобновлены по возможности; всех фигур на фресках насчитывают более трехсот, многие из них писаны во весь рост, некоторые по пояс и притом в очень крупных размерах: несколько менее человеческого роста.

Из той же старинной эпохи дошла до нас замечательная гробница, заложенная в стене Софийского собора и представляющая саркофаг Ярослава с византийскими орнаментами; тут красуются обычные византийские аллегории: пальмовые ветви, рыбы, голубки, кресты и розетки. Гробница сделана из белого мрамора и состоит из двух частей: нижнего четырехугольного ящика и кровлеобразной двухскатной крышки; по углам находятся римские акротерии — узорчатые многоугольники. При отрытии Десятиной церкви были найдены такие же мраморные саркофаги, не то княжеские, не то знатных бояр. Саркофаги эти были проще, чем только что описанный, и украшены по преимуществу только крестами.

В начале XII века великий князь Святополк-Михаил заложил церковь Святого Михаила с обычным типом Византии и тремя апсидами. Мозаики, которыми был внутри собор украшен, многие считают копиями с мозаик софийских, да и сам храм сходен по плану и внешним формам с матерью киевских церквей. В Михайловском храме (теперь Златоверхо-Михайловском монастыре) есть изображение такой же Тайной вечери, но сохранившееся несколько хуже. Киево-Печерская лавра, построенная в конце XVI века, не отличается в настоящее время особенной древностью, и мы знаем о прежней обстановке ее только по преданиям. Киево-Печерская лавра явилась первым русским монастырем, так как Михайловский построен был греками. По выражению Нестора-летописца, Киево-Печерская лавра поставлена не богатством, а постом, слезами, бдением и молитвой. Каменная церковь, начатая Феодосием лет за 150 до нашествия Батыя, по блеску постройки, вероятно, соперничала с Софией. Отзывы современников о соборе этом самые восторженные; к сожалению, до нас не дошло никакого рисунка или чертежа этого дивного Успенского храма. Предание говорит, что Сама Богородица дала размеры этого храма, Сама прислала мастеров из Византии, явившись им в видении и дав им местную икону и мощи для основания. Икона эта хранится и до сих пор над Царскими вратами Печерской обители. Строители, пришедшие на этот чудный зов из Византии, совершив свою миссию, не пожелали возвратиться обратно на родину, а потрудясь много лет над созданием храма, приняли в нем же иночество и погребены в притворе. Нестор говорит, что в его время еще хранились бумаги этих мастеров и вещи.

IV

По мере того как вырастало торговое влияние Новгорода, город украшался, его концы застраивались, на всех улицах вырастали церкви, и наконец потребовался большой собор, который мог бы служить центром религиозного поклонения. Для этого были выписаны,

опять-таки из Византии, мастера, обыкновенные ремесленники, усвоившие на практических постройках общие законы архитектуры однотипного рода церквей. Выстроив Святую Софию, они в свой черед дали образец новгородцам для дальнейших сооружений. Конечно, вместе с этими мастерами пришли в Новгород и живописцы-писари. До нас не дошел Софийский новгородский собор в том виде, в каком он явился в XV столетии. Вначале он, несомненно, был одноглавый, с круглым куполом, тремя апсидами. Еще в конце XIV века существовала одна глава, сгоревшая во время пожара. При отстройке заново вокруг главы, поставленной на месте старой, выстроено было еще четыре меньших, а шестая глава — над круглой лестницей в притворе. Ко храму с обеих сторон начали приставлять приделы, из которых особенно замечателен старинный придел Рождества Богородицы, с древним иконостасом и медными Царскими вратами старороманского стиля. Мы только по догадкам можем судить о том, каковы были внешний вид и форма собора; но догадки эти могут сделаться совершенно правдивыми, если мы внимательно рассмотрим остальные новгородские церкви, для которых София служила образцом. Видоизменение и некоторое отступление, сделанные новгородцами от общевизантийского стиля, заключались в местных климатических условиях, к которым надо причислить северные дожди, снега и зимние стужи. Крышу по возможности пришлось делать более удобной для стока воды, почему и начали строить ее восьмискатной. Огромные окна, свойственные Греции, были крайне неудобны у нас в зимнее время. Эти окна стали заделываться, хотя наличник и византийские зубчики определяли в наружной стене место прежнего окна. Впоследствии, строя самостоятельные церкви, заменяя одно большое окно тремя маленькими прорезями, новгородские архитекторы повторяли мотив ложного окна, не желая оставить стену совершенно гладкой и не имея возможности почерпнуть в собственном вдохновении новую форму. Русская размахистая натура, желание все сделать поскорей, на авось, сильно отразились на новгородских соборах. Это неряшливые постройки с полнейшим пренебрежением к отвесу и горизонту; и сама кладка, и прорези окон крайне небрежны, хотя и прочны. Орнамент принят самый легкий, соответствующий раннему периоду архитектуры: зигзаг — ряд треугольников, обращенных вершинами то кверху, то книзу, образованных кирпичами, наклоненными друг к другу. Более богатый орнамент состоял отнюдь не из более красивого рисунка, а из повторения зигзага три или четыре раза. Зигзаг встречается в романском стиле, и очень возможно, что был занесен к нам с Запада, а не из Византии.

Итак, новгородские соборы непосредственно принадлежали по своим основным принципам Византии. И только с XVII века, когда вольность Новгорода была сломлена, он подчиняется московскому веянию, и излюбленная форма московского купола — луковица начинает украшать и новгородские церкви. Стили начинают путаться, первобытный характер затемняется, получается нечто невозможное. Нередко прежний купол в виде полушара оставался, над ним вытягивали новую, более узкую шею барабана, на которую и ставили небольшую луковицу: получалась невозможная дисгармония. Между тем такого рода построение можно нередко встретить и до сих пор не только в старинных, обезображенных таким мотивом соборах, но и в новых храмах, бессознательно повторяющих нелепый мотив. За Дорогомиловской заставой в Москве, в знаменитых Филях, есть чудесная церковь Покрова Богородицы, совершенно обезображенная луковичной надстройкой.

Как на особенную оригинальность, свойственную новгородским церквям, можно указать на так называемые голосники: горшки или кувшины, вмазанные в стену горизонтально для восприятия и отражения звука; вмазаны такие кувшины в стену безо всякой симметрии и в барабане купола и в парусах; диаметр иных из них доходит до пяти вершков; вообще они производят на неподготовленного зрителя странное впечатление массой черных отверстий. Часть отверстий замазана, и в Святой Софии видно их два или три. Голосники нигде не встречаются в Византии, хотя новгородское происхождение их сомнительно. Наши архитекторы полагают, что обвалившаяся или счищенная штукатурка обнаружит когда-нибудь и в Византии подобные же приборы¹. Алтарные апсиды расписывались византийцами по тем же традициям, как и киевская София.

Благословляющий Спаситель, писанный в новгородском соборе, имеет свою легенду: правая рука Его, хотя художники писали ее разжатой, сжималась к утру следующего дня; три раза переписывали ее и наконец услышали неведомый глас, требовавший руки сжатой и пророчествовавший о том, что, когда рука эта разожмется, будет конец Новгороду.

¹ Часть сведений о новгородских церквях заимствована нами из лекций преподавателя Академии художеств — академика Горностаева, изучавшего новгородские церкви на месте.

И в Новгороде, и в Пскове типы византийских церквей долго сохранял византийский отпечаток; и все эти церкви: Спаса на Нередице, Святого Стратилата, Спаса Преображения на Ильинской улице, Иоанна Богослова, Псковско-Мирожский монастырь, женский монастырь Успения — все это варианты одного и того же мотива, и изучение их для неспециалиста было бы делом излишним.

Остается упомянуть о наших древних звонницах; на Западе, как известно, отдельных колоколен не было, у нас же с самой глубокой древности практиковалась отдельная привеска колоколов на деревянном срубе. Впоследствии, при расширении церковного богатства, воздвигались каменные колокольни почти всегда отдельно от собора и только в двух церквях: Спаса Преображения на Ильинской улице и в Мирожском монастыре — колокольни связаны с церквями.

V

Византийская архитектура Новгорода и Пскова уступила место московскому стилю. Московский стиль, в свой черед получил традиции из Владимира, выработавшего свой специальный суздальский стиль.

Перенесение центра гражданской власти с юга на север, из Киева во Владимир-Залесский, было вызвано многими причинами. В половин XII века князь Андрей Юрьевич надеялся учредить во Владимире новую митрополию, но получил решительный отпор от Византии. А жизнь шла и так складывалась, что киевские митрополиты сами стали чаще и чаще наведываться во Владимир, пока не устроили там свою постоянную резиденцию, сохранив за собою только звание митрополита киевского. Церкви вокруг Владимира росли; князь Андрей созвал к себе мастеров не только из Византии, но со всех земель. Если в Новгороде сказалось отчасти влияние стиля романского, процветавшего в ту пору на Западе, то стиль этот еще более сказался на новых храмах Владимиро-великокняжества.

Из старых церквей эпохи князя Андрея Юрьевича (следовательно, половины XII века) особенно хорошо сохранилась Покровская церковь близ Боголюбова, представляющая значительный шаг вперед сравнительно с киевскими церквями. Стены этой церкви уже не голы, а покрываются красивыми изображениями всевозможных человеческих фигур и драконов; тоненькие колонки образуют пояс, служащий продолжением карниза на трех апсидах церкви. Колонки эти опираются на маленькие кронштейны и соединяются наверху полукруглыми арочками. Стремление к внешней красоте постоянно усиливается, орнаментистика стен, идя от верха к низу, постепенно укрывает стены и наконец выливается в превосходный архитектурный тип Дмитровского собора.

Что касается внутреннего расположения церкви, то в плане никакого отступления от византийского стиля сделано не было и по-прежнему греческий крест остался преобладающим.

Другой большой собор — Успения Богородицы, выстроенный во Владимире тем же Андреем Боголюбским, до нас не дошел в первоначальном виде, и только апсиды на восточной стороне собора остались прежними. С боков апсидов пристроены неуклюжие контрфорсы с какими-то бойницами вместо окон, а на кровле поставлено пять глав с луковичками вместо одной, которая была поставлена по первоначальному плану.

Успенский собор сгорел в конце XII века и, вероятно, отличался блестящей внутренней отделкой.

Дмитровский собор — самая интересная церковь Владимира, постройку которой нужно отнести к концу XII века, — дошел до наших дней хорошо сохранившимся. Бесспорно, собор этот, хотя и построенный под руководством иностранных мастеров, представляет одну из самых оригинальных и самых красивых церквей в России. Князь Всеволод обратился к Фридриху V германскому с просьбой прислать зодчего, который был бы способен возвести такое здание, которое бы превзошло по красоте другие постройки города. План собора опять-таки чисто византийский, с тремя алтарными апсидами. С внешней стороны стены разделяются на три части, как они разделялись и в Новгороде, и в Пскове, но не выступами лопаток, а длинными тончайшими колоннами, идущими узкой полосой во всю высь собора и соединенными наверху арками, которые оканчивают ствол под крышей тремя дугообразными фронтонами (эта типичная особенность владимиросудзальской архитектуры перешла после и в Москву). Как раз на половине высоты стены перерезаны карнизом с колонками, упирающимися в кронштейны, очень вычурными, и с фигурками святых, помещенными меж карнизов. Такой же карниз украшает верх апсидов, причем и там имеются колонны, доходящие до земли. Окна в соборе узкие, длинные и окруженные множеством рельефных фигур людей и животных; купол принадлежит, вероятно, позднему времени.

Характер барельефов Дмитровского собора представляет собой смесь византийского стиля, романского и даже итальянского. Многие предполагают, что строителем собора был зодчий, хорошо знакомый с венецианским собором Святого Марка, так как многие из фигур и украшений этого собора: львы, кентавры, олени, птицы и даже восхождение Александра Македонского на небо — совершенно тождественны с венецианским собором. Барельефы отличаются пестротой и фантастичностью: тут есть борьба со зверями, невиданные львы и птицы, разные всадники, цветы и листья растений. Благословляющий Спаситель — центр барельефов — изображен безбородым, каким Он является в первое время христианства. Талантливость трактовки всей этой лепной работы заставляет гармонизировать целое, устремляя все внимание зрителя на центральную фигуру Христа. В общем, впечатление, производимое Дмитровским собором, настолько сильно, что при постройке московских церквей Аристотель Фьораванти смотрел на него как на образец, отрешившись, впрочем, от орнаментистики.

Замечательны фрески Дмитровского собора, открытые при его реставрации в конце 30-х годов XIX столетия. Живопись сохранилась прекрасно, хотя едва ли она может считаться однолетком постройки собора. В XV веке, когда знаменитый русский живописец Андрей Рублев с дружиной расписывал владимирские соборы, вероятно, и Дмитровская церковь не миновала его кисти, хотя иные и утверждают, что им сделаны были только надписи над картинами. Сюжетом наиболее интересных фресок служат обычные изображения Богородицы и библейских патриархов, сидящих в довольно свободных позах под райскими кущами. Деревья, цветущие вокруг них, весьма фантастичны; не менее фантастичны и птицы, летающие и поющие среди них. Все растения снабжены усиками, очень игриво закручивающимися, и перевиты ползучими стеблями лиан. Далее изображен апостол Петр, который ведет святых в рай; святые изображены идущими тесной толпой, в полувизантийских, полурусских одеждах; рядом с ними два ангела трубят — один в землю, другой в море, о чем и свидетельствуют надписи, помещенные над их головами.

Из светских зданий Владимирского периода сохранилась часть дворца князя Андрея Боголюбского в Боголюбове с церковью Рождества, сильно измененной. Над остатками дворца теперь надстроена колокольня, сложенная из кирпича. Судя по остаткам, служащим ее основанием, можно сказать, что дворец был строен из известнякового тесаного камня, вывозимого из Волжской Болгарии. Характер этой постройки был чисто церковный, с карнизами, арками, с колоннами и листовными греческими капителями.

Итальянцы и немцы, приходившие во Владимир, приносили с собой знания Запада, но подчинялись требованиям и вкусам страны совершенно оригинальной, самостоятельной, хотя и страдавшей недостатком художественной инициативы. Дмитровский собор представляет собой уже нечто столь самостоятельное, что не может быть включен в число представителей византийского стиля. Полное и окончательное развитие церковей Владимиро-Суздальского края явилось в Москве, откуда Иоанн Калита начал собирание земли Русской и куда святитель Петр перенес свою кафедру. Первые соборы были, конечно, копиями суздальских. Но опытная рука талантливых зодчих и особенно Фьорованти, прозванного Аристотелем за его ученость, которого выписал Иоанн III из Италии, развивали все шире и шире данное направление, пока наконец не достигли своей кульминационной точки в Покровском соборе на Красной площади.

Конечно, самым интересным местом изучения московских памятников является местный акрополь — Кремль. Первый кремлевский храм, в честь Спаса Преображения, был выстроен на том месте, где теперь находится кремлевский собор, построенный в начале XIV века великим князем Даниилом. Церковь стояла среди дремучего леса, почему название Спаса на Бору удержалось за ней доныне; тогда это была маленькая дубовая церковка, около которой постепенно стали группироваться разные здания.

В 1336 году Калита построил Успенский собор; святитель Петр, закладывая его, предрек величие и славу Москвы и назначил его своей усыпальницею. После Калиты собор этот много раз перестраивался, пока наконец зодчий Аристотель не придал ему окончательный вид, в котором он дошел и до нашего времени. Иоанн III, войдя в собор, когда он был окончен, как известно, воскликнул: «Вижу небо!» Выписка Аристотеля из Болоньи была делом необходимым, так как русские мастера положительно не были еще способны вывести прочный собор; стены то и дело давали трещины, хоры рушились. Русский посол Толбузин, посланный великим князем в итальянские земли, привез болонца, создавшего церковь, которая была «чудна вельми величеством, и высотой, и светлостью — такова же прежь не бывала в Руси». С тех пор Успенскому собору пришлось несколько раз гореть, стенопись его много раз переписывалась, но от грабежа 1812 года он уцелел, так как все драгоценности, — а их в Успенском соборе множество, — были вывезены в Вологду. Для последней коронации 1883 года Успенский собор подновлен и своей оригинальной пестротой фресок, расписными колоннами и пятиярусным иконостасом дает впечатление храма, дышащего особенной таинственностью и благолепием. Собор Успенский — место священного венчания царей русских и усыпальница митрополитов.

Другой кремлевский собор, называемый Благовещенским, начал строиться в 1397 году при сенях дворца великого князя Василия Дмитриевича, почему и до сих пор именуется официально «Благовещение у государя в сенях». Это приходская церковь Кремля: здесь цари говели, венчались и крестились. Потому-то каждый правитель считал своей обязанностью украсить чем-либо этот храм. По своему местоположению он чуть не самое видное место московской цитадели: отсюда открывается поразительный вид на Замоскворечье и Воробьевы горы; вероятно, ради этого к нему и была приделана с южной стороны светлая стеклянная галерея, сообщавшаяся с дворцом; с этой галереи цари, быть может, смотрели на Замоскворечье в холодное время. С другой стороны галерея оканчивалась каменным крыльцом, через которое спускались в сад, устроенный для потехи царевен; в саду этом было много фруктовых деревьев и бассейнов с рыбами. При Екатерине сад этот был уничтожен.

Усыпальницей русских царей служит третий кремлевский собор, известный под именем Архангельского. После ужасного голода в 1332 году Калита на месте деревянной церкви во имя архангела Михаила соорудил каменную, уничтоженную два века спустя, при Иване III; впоследствии миланский архитектор Алевиз Фрязин, прибывший по приглашению царя, соорудил на ее месте новую. Здесь хоронились все цари Рюрикова дома. Когда Годуновский род был свержен с престола, прах царя Бориса был вынесен из этой усыпальницы¹, а гроб Василия Шуйского только через 23 года, после его смерти в

Польше, был помещен в соборе. Участь этого собора была более печальная, чем Успенского: в смутную пору лихолетья он был разграблен и осквернен поляками, а ровно 200 лет спустя великая армия, занявшая Кремль, осквернила и ограбила его хуже ляхов. Французы обратили церковь в конюшню, загромождили ее винными бочками, так что, по исправлении и обновлении, ее пришлось снова святить. В числе драгоценностей Архангельского собора нужно отметить много чудесных древних образов, из которых одно из первых мест занимает икона Одигитрии — Смоленской Богоматери, которая известна по древности и оригинальной ризе.

¹ Часть сведений о новгородских церквях заимствована нами из лекций преподавателя Академии художеств — академика Горностаева, изучавшего новгородские церкви на месте.

Еще следует упомянуть о Чудовом мужском монастыре, основанном митрополитом Алексием; о Вознесенском женском монастыре у самых Фроловских ворот, которые носят на себе отпечаток Петровской перестройки; о бывшем архиерейском доме и о Никоновском дворце.

В 1849 году архитектором Тоном по инициативе императора Николая было возведено здание в чисто русском стиле, обращенное главным фасадом к Замоскворечью, западным — к Оружейной палате, восточным — к Грановитой палате, а на севере оканчивающееся царскими теремами, представляющими очень удачное воспроизведение древних царских чертогов.

VII

Москва, откуда бы к ней ни подъезжали, дает о себе знать золотой звездочкой колокольни «Иван Великий». Она видна далеко со всех сторон и представляет собой высоту от поверхности земли 38 $\frac{1}{2}$ сажени, а от уровня Москвы-реки — 57 сажен. Говорят, что фундамент ее идет на 20 сажен под землей; по крайней мере, архитектор Баженов, разрывая место для закладки нового дворца, констатировал этот факт. На месте колокольни была построенная Калитой церковка Святого Иоанна, писателя «Лестницы». Просуществовала она до самого конца XVI века и только при Борисе перестроена в новую. Когда ужасный голод в 1600 году постиг Россию, голод, во время которого, по уверению летописи, ели человечину, а в Москву со всех сторон стекался рабочий люд, который не мог прокормиться дома, царь Борис, чтобы занять всю эту массу, решил строить колокольню. Под блестящим куполом огромными медными вызолоченными буквами значится: «Изволением Св. Троицы, повелением великого государя, царя и великого князя Бориса Феодоровича Годунова, всея России самодержца и сына его, благоверного великого государя царевича, князя Феодора Борисовича всея России, храм совершен и позлащен во второе лето государства их». Несмотря на понятное недоброжелательство, с которым первые представители дома Романовых смотрели на Годуновых, надпись осталась целой и до сих пор. Глава Ивановской колокольни позолочена в 1809 году через огонь, и на ней поставлен новый крест после войны 1812 года, когда Наполеон прежний крест снял, вероятно вообразив, что он золотой, и намереваясь победным трофеем вывезти его в Париж¹.

¹ Уверяют, что никто из французских инженеров не соглашался выполнить желание Бонапарта, говоря, что в короткий срок нельзя поставить лесов для работы. Тогда какой-то русский мужичок вызвался без всяких приспособлений, с помощью одной веревки, исполнить рискованное предприятие. На глазах Наполеона и изумленной свиты он очень быстро расклепал у яблока крест и спустил его по веревке вниз. Предание говорит, что Наполеон, пораженный таким поступком, приказал его расстрелять как изменника отечеству.

Колокольня «Иван Великий» была отчасти повреждена взрывами, произведенными французами в Кремле; Рождественская церковь и так называемая Филаретовская пристройка, находившаяся возле, не были взорваны; у колоколов были отбиты уши, оборваны языки, так что их нужно было переливать. Самый большой из теперешних колоколов, находящихся на колокольне, — Успенский — отлит в начале нынешнего столетия и весит 4 000 пудов. У подножья колокольни, на особом фундаменте, стоит самый огромный в мире — царь-колокол, весящий 12 тысяч пудов, превосходящий по тяжести и величине даже знаменитый пекинский. Отлитый при императрице Анне, он был повешен на брусках, под деревянным шатром, над той ямой, в которой он был вылит. Провисел он всего только год: во время пожара веревки перегорели и он опять рухнул в яму, причем один край у него отбился. Архитектор Монферран (известный строитель Исаакиевского собора в Петербурге), по повелению императора Николая, снова извлек его из ямы и поставил на тот каменный фундамент, на котором он находится и ныне.

С высоты колокольни открывается чудесный вид на Москву и ее окрестности. Туристы считают долгом посещать ее, и Карл XII, вторгаясь в Россию, мечтал повесить на вершине ее свои шпоры. Более всего посещают ее на Пасху, когда свободный доступ открыт во все соборы. Провожатые ведут посетителей вверх, останавливаясь на галерее каждого из ярусов. С каждым этажом кругозор делается все обширнее, кремлевские соборы отходят книзу, горизонт поднимается. С самого верху кругозор хватает верст на сорок, если не больше.

VIII

Перед Кремлем расположена огромная Красная площадь с Лобным местом посередине. Она может быть названа одним из самых интересных исторических пунктов Москвы. Здесь некогда Иоанн Грозный, после знаменитого московского пожара, каялся перед народом и здесь же, на этом же Лобном месте, совершал свои ужасные казни. Через Красную площадь вступали войска Лжедмитрия 1-го, через нее же вступало ополчение Минина и Пожарского. Тут совершались торжественные церковные шествия; говорили посланцы царицы с народом, шумели раскольники с Никитой Пустосвятом во главе, и здесь же Петр казнил мятежных стрельцов.

В прежнее время, на пространстве девяносто одной сажени от Спасских ворот до Никольских, помещалось 15 церквей с кладбищами. Церкви эти были сооружены родственниками казненных на Красной площади, почему и назывались — стоящими на крови. Вокруг, на Никольском и Варварском крестце, расположены были ряды: Иконный, Сайдачный, Колчаный, Луговой, Масляной, Сельдяной и Медовый. Между посольским двором на Ильинке и Красной площадью москвичи стриглись и вся улица сплошь была устлана волосами. При Петре I здесь был поставлен балаган для народа, где устраивалось смехотворное позорище для народной потехи. В 1771 году, во время московской чумы, войска Еропкина стреляли отсюда по толпам волнующейся черни; а в 1812 году император Наполеон здесь делал смотр своим войскам.

Красная площадь сообщается с Кремлем через Спасские ворота, через которые никто не имеет права пройти и проехать, не сняв шапки. В древности здесь была Фроловская стрельня, то есть башня с отверстиями для лучного, мушкетного и пушечного боя. Иоанн III перестроил ее, и надпись, сохранившаяся до наших дней, доказывает, что низ Спасской башни дошел до нас в оригинальном виде. Строил ее Пьетро Антонио Солари в 1491 году. Верх стрельни венчался изображением всадника, вероятно — Георгия Победоносца. При Василии III над воротами повесили Спасов лик, отчего ворота и получили свое название. Кровля в стрельне была шатрообразная, — четырехскатная. При Михаиле Федоровиче английским архитектором Головеем наверху была поставлена восьмигранная башня с пирамидальной вышкой и двуглавым золоченым орлом. В XV столетии на Спасских воротах были часы, которые сожжены каким-то фанатиком, как немецкое антихристианское ухищрение; царь даже прослезился по этому поводу. В 1655 году на башне были поставлены часы, бой которых был слышен за 10 верст. При Петре мастер

Гарно устроил амстердамские часы, в которых был бой с танцами. При Анне Иоанновне верх башни сгорел. После Отечественной войны вздумали к ним приделать портик коринфского ордера (который потом догадались убрать), а по обе стороны ворот возвели маленькие часовенки для молебна. Через Спасские ворота обыкновенно двигаются все торжественные процессии при вступлении в Кремль. В общем, архитектуру Спасских ворот можно признать готической. Они представляют очень любопытный памятник, который нам дорог если не блестящей архитектурной внешностью, то историческими воспоминаниями.

На площади, возле Спасских ворот, возвышается самое оригинальное и интересное здание древнерусского зодчества — собор Покрова Богородицы, известный в народе под именем Василия Блаженного. Прежде здесь, на этом подворье, стояла деревянная церковь Святой Троицы, называвшаяся иначе Лобной. В тот год, когда Грозный брал Казань (1552), умер в Москве Василий Блаженный — юродивый, пользовавшийся большим уважением в городе (тело его было положено под собором, а при царе Федоре Иоанновиче обретены его мощи). Огромное событие покорения Казани нужно было почтить каким-либо памятником, возблагодарить Бога за окончательное свержение Орды, почему Иоанн и остановился на мысли Покровского собора как церкви, всего более приличествующей Москве, называвшейся домом Пресвятой Богородицы. Внутри кремлевской стены все пространство было до того переполнено зданиями и садами, что для большого храма не хватило бы места. Удобнейшим и самым видным местом для этого была Красная площадь, как непосредственно прилегающая к Кремлю. Зодчие, Барма и Постник, удовлетворяя прихотливой фантазии Иоанна, создали дивное здание, представляющее удивительную смесь разных стилей и носящее на себе чисто восточный отпечаток. Масса глав с многогранными стволами колоколен, пестро раскрашенных и вызолоченных, способна поразить своей чудовищной оригинальностью самую необузданную фантазию. Здесь чувствуется отзвук индусских пагод, идущих фигурными затейливыми уступами кверху; местами можно проследить благородные очертания и пропорции итальянского стиля; воздушная мавританская архитектура дает себя знать некоторыми деталями; готика и византийский стиль первенствуют — по крайней мере, на первый взгляд. Весь храм представляется грудой террас, на которых сгруппировано несколько церквей, не имеющих между собою сходства, — разных размеров, стилей, цветов и форм. Нет ни одной главы, схожей с другими: они то скручиваются винтом, то обнимаются чешуей, то окроплены золотыми звездами, то пестрят многогранными шишками, то готическими валиками возносятся кверху. Варварское великолепие собора дало повод знаменитому исследователю архитектуры Куглеру сравнить Василия Блаженного с фантастической группой колоссальных грибов. В прежнее время вызолоченные главы Василия Блаженного должны были давать впечатление неотразимое. В Покровском соборе восемь приделов; из них первый — придел святого Николая Чудотворца — освящен был при открытии собора в 1557 году.

В царствование Федора Иоанновича, когда открылись мощи юродивого, к Покровскому собору была приделана новая маленькая церковь, вмещавшая в себе гроб с мощами, а от этой церковки и весь собор получил свое название. Василий Блаженный стал любим царями настолько же, как и кремлевские соборы; здесь так же, как и в Кремле, в поминальные дни раздавались нищим подаяния, сюда сносили из царских теремов всевозможные припасы для кормления. Вокруг церкви, на папертях, лежало множество калек, слепцов, воспевавших Лазаря и Алексея — человека Божьего. Юродивые, конечно, тоже предпочитали этот собор, считая Василия своим патроном.

Здесь же совершалось знаменитое шествие на ослы в неделю Ваий, когда из Кремля к Покровскому собору шла торжественная процессия с зажженными свечами, фонарями, крестами, певчими, белым и черным духовенством, с патриархом и царем во главе. Войдя в придел Входа во Иерусалим, царь облачался в бармы и шапку Мономаха, а патриарх в полное свое облачение. Читали Евангелие, в котором рассказывается о торжественном въезде Иисуса, причем соответственно тексту приводили от Лобного места «осля», или белую лошадь, крытую белой попоной, на которую патриарх и усаживался боком, с

крестом и Евангелием в руках. Конец шелкового повода держал сам государь, поддерживаемый боярами. В процессии возили на санях огромную изукрашенную вербу, увешанную всякими сладостями. Дети устилали перед процессией путь дорогими материями, раздавался повсеместный звон, и процессия снова удалялась в Кремль.

В день Покрова и до сих пор совершается крестный ход; в этот день в собор ходят девушки-невесты замаливать себе жениха и приговаривают: «Святой Покров, девичью главу покрой».

В прежнее время на Красной площади, и особенно возле Василия Блаженного, стояли всегда толпы гулящего духовенства, ругались, бранились и заводили драки, а за церковью во рву, поросшем крапивой и чертополохом, водилась земляника и бегали дикие собаки. Еще в XVIII веке, в эпоху знаменитой московской моровой язвы, заштатные попы, с калачами в руках, нанимались для всевозможных треб, пугая нанимателей тем, что коли с ними в цене не сойдутся, они закусят калач и тогда не будут иметь права служить литургию.

Собор значительно изменен за время своего трехсотлетнего существования. В начале XVIII века здесь было 20 приделов, с особенным духовенством в каждом; ныне же в двух этажах собора помещаются одиннадцать приделов. Мощи Василия Блаженного лежат под спудом, а в соседнем приделе помещаются мощи другого юродивого, Иоанна, пользовавшегося большой популярностью в 1812 году; над гробницей его висят его вериги и железный колпак.

IX

Теперь нам надо рассмотреть еще несколько московских церквей, более или менее интересных, из которых на первом плане нужно поставить Покровский собор в Филях. Фили, небольшое селение на Можайской дороге, отличающееся своими живописными окрестностями, которые славятся по Москве под именем русской Швейцарии. Мазилово, Кунцево и Фили расположены на горной возвышенности, по крутым берегам Москвы-реки. Фили, в числе других имений, были подарены царем Алексеем боярину Нарышкину; там и была воздвигнута церковь в конце XVII века, по своей архитектуре могущая встать вровень с лучшими памятниками нашего зодчества. Фасад в высшей степени своеобразен и, вероятно, в свое время, когда еще не было сделано изменений, давал совершенно законченное впечатление. Внутри храма есть много старинных икон, украшенных драгоценными камнями и даже стихотворными надписями. В ризнице есть Евангелие, печатанное в Москве в 1689 году, и полотенце работы царицы Наталии Кирилловны, шитое золотом и шелком. Говорят, что Петр любил бывать в Филях и петь на клиросе. В церкви устроено царское место, здесь же во время Отечественной войны останавливались французы, устроив из церкви конюшню и швальню.

В самой Москве в XVII столетии насчитывалось до 2 000 церквей, — количество едва ли преувеличенное, так как каждый боярин желал иметь свою домовую церковь; в городе находилось множество монастырских подворий и часовен на всех перекрестках. Всякое горестное или радостное событие в семье, данный обет, преступление — вызывали постройку небольших деревянных церквей, против которых восстал Никон, считая их удобным материалом для пожара. Чешуйчатый гонт крыш, часто ярко вызолоченный, хитрые черепицы, длинные узкие окна, едва пропускавшие сквозь решетки дневной свет, алтари с апсидом на север, вычурные колокольни с пролетами — все это в XVII веке дало самобытный стиль, представители которого дошли до конца XIX века во всей пестроте старинного великолепия.

Уверяют, что до патриарха Никона все церкви на Москве были одноглавы и только по его приказанию к ним было прибавлено четыре малые главы, долженствующие изображать четырех евангелистов; едва ли это достоверно, — на Руси и до Никона бывали пятиглавые соборы. Иностранцы (Олеарий, например) приходили в ужас от звона московских колоколен, говоря, что только варварское русское ухо может быть к ним приучено.

В глухом Грузинском переулке находится храм Грузинской Богородицы, главный престол которого поставлен в честь Святой Троицы. Украшенный кокошниками, индийскими луковницами, готическими башнями, он может быть назван одним из красивейших храмов Москвы. На Ильинке есть не менее замечательный храм Николая Чудотворца, называемый — «что у Большого Креста» (не сохранился). Самой замечательной особенностью этой церкви является большой крест с 36-ю мощами в верхнем конце, 46-ю в нижнем и 74-мя в поперечной перекладине; тут есть частицы мощей царя Константина, князя Владимира, Марии Египетской, Марии Магдалины.

На запад от Кремля расстилается широкое Девичье поле, на котором, по преданию, делали выбор девиц, посылаемых в Орду в виде дани. С одной из сторон прилегает к полю Новодевичий монастырь, основанный в 1524 году; построен он был в память возвращения от врагов Смоленска. Соборный храм монастыря имел престол Смоленской Богородицы Одигитрии, копия с которой была снята еще при митрополите московском Ионе. Первой настоятельницей монастыря была Елена Девочкина, от которой иные и производят название самого монастыря. Много исторических воспоминаний связано у нас с этим монастырем, еще бодро стоящим и доселе с своими крепостными башнями-бойницами. Здесь, во время крестного хода, на храмовом празднике, митрополит Филипп, собираясь читать Евангелие, заметил на одном из дерзких опричников неснятую шапку и сделал замечание царю, что и послужило поводом ссылки его, а потом и смерти. В Новодевичий монастырь удалилась вдовья супруга Федора Иоанновича, царица Ирина, и следом за ней пришел сюда брат ее Борис; здесь его умоляла вся Москва, с духовенством во главе, принять бразды правления, которые он держал в течение всего царствования Федора. В эпоху Смутного времени, когда Москва была занята поляками, здесь временно находилась Ксения Годунова, которую потом отправили в Суздаль.

С воцарением династии Романовых монастырь продолжал пользоваться вниманием высоких особ, и царевны, дочери царя Алексея, тешились здесь перезваниванием колоколов. Огромный интерес представляет Новодевичий монастырь в эпоху стрелецких мятежей.

Сюда была удалена царевна Софья; там она отлично обставилась, имея полный жизненный комфорт, но не смея выезжать из монастыря и ни с кем видаться, кроме своих сестер и теток, и то в большие праздники. Она, воспользовавшись поездкой брата за границу, опять завела сношения с мятежниками, что принудило Петра возвратиться возможно скорее и казнить 1 500 стрельцов; 230 из них, оказавшихся по розыску главнейшими зачинщиками, были казнены перед Новодевичьим монастырем, а трое из них, подносивших царевне прошение о вступлении на царство, были со свитками в руках повешены у самых окон ее кельи. Розыск, на котором не была строго определена степень ее участия в бунте, повел во всяком случае к тому, что она была пострижена в монахини под именем Сусанны, и Петр запретил пускать в монастырь даже певчих: «Поют и старицы хорошо, лишь бы вера была, а не так, что в церкви поют — *Спаси от бед*, а на паперти деньги на убийство дают». Софья умерла в июле 1704 года, была погребена в том же монастыре. Тут же находятся гробницы дочерей царя Иоанна и Алексея и царицы Евдокии Лопухиной, первой супруги Петра Великого. Соборный храм величествен и огромен; сюда приезжал в 1812 году Наполеон осматривать монастырь, который хотя и был занят неприятелем, но служба в нем не прекращалась с дозволения неаполитанского короля. Выступив из монастыря, французы зажгли фитили, проведенные к пороховым погребам для взрыва обители, но благодаря твердости характера и находчивости монахини Сарры страшный взрыв был предотвращен: она вместе со своими подругами затушила и залила все тлевшие фитили.

Нельзя не упомянуть при перечислении московских святынь о Троице-Сергиевой лавре, предмете усиленного поклонения со стороны всей Руси, твердом оплоте в годину лихолетья. Основанная святым Сергием Радонежским, удалившимся в пустынь из богатого боярского семейства, принадлежавшего к высшему обществу, она с самых первых дней своего существования проявила могучую силу духа. То было время, когда духовенство и монашество действовали заодно с великими князьями в деле политического

правления страной. Христианство было оплотом против татар, угнетавших Русь, и задача великих князей — свергнуть с себя постыдное иго — разделялась с огромным воодушевлением и черным духовенством. И монах, и дипломат, и пылкий поборник идеи — преподобный Сергей был центром кружка, готового во что бы то ни стало добыть государственную независимость. Недаром к нему приехал из Москвы великий князь Дмитрий Иванович перед походом против Мама. Огненные речи и взоры двух иноков, сидевших за общей трапезой, не скрылись от зоркого глаза Дмитрия: он понял, какая кровь бьется под черными рясами, и просил Сергея отпустить с ним в войско Ослябю и Пересвета. Бесспорно, иноки лавры были лучшими, передовыми людьми своего века, к ним ходили на поклон не только богомольцы, но и великие князья. Все знали, что монахи послужат государству не одними благословениями и напутствованиями, а и делом, если доведется. Смутное время подтвердило это убеждение: лавра была единственным пунктом, не сдавшимся врагам, крепко отстаивавшим русскую веру и укреплявшим народный дух повсеместной рассылкою грамот.

Крепостная стена начата была в лавре еще при царе Иване Васильевиче; строили ее монастырские крестьяне, а камень и известь брали в ближайших волостях. Протяжение монастырской стены с двенадцатью башнями превосходило 550 сажен. На башнях было 90 огнестрельных орудий; на водяной башне помещался медный котел в 100 ведер, в котором варили смолу для обливания неприятеля во время приступа. Огромное количество народа, которое укрылось в монастыре, потом, после снятия осады, сохранило глубокую привязанность и уважение к месту священного оплота. С этих пор постоянно в лавре начинают воздвигаться новые храмы и здания. После бегства Петра в лавру были устроены в монастыре царские чертоги для приема государей на случай житья их в монастыре.

Главный соборный храм Троицы возведен из белого мрамора, а глава его вызолочена через огонь Иоанном Грозным. Иконостас в храме пятиярусный, сперва был обложен серебром, а потом вызолочен. Над престолом воздвигнута сень на четырех круглых столбах, на которые потрачено серебра 6 пудов 30 фунтов. Вообще утварь лавры отличается массивностью; дарохранительница сделана из 9 фунтов золота и 32 фунтов серебра; за престолом есть седмисвечник в виде целого дерева с ветвями, весь из серебра. Рака, в которой почивают мощи основателя лавры, сделана из серебра Иоанном Грозным, а серебряная сень над ней устроена Анной Иоанновной. Роспись стен храма произведена под руководством Андрея Рублева.

Остальные церкви лавры менее замечательны, но из них можно отметить Успенский собор, в котором погребены королева ливонская Марья Владимировна с дочерью Евдокией, а на паперти семья Годуновых, о чем говорилось выше. Интересна также монастырская трапезная, где в торжественные дни утверждаются соборные столы. Колокольня монастырская огромная; из колоколов — колокол *Царь*, весом 4 000 пудов, самый большой колокол в России. В монастырской ризнице хранится много драгоценных, замечательных вещей, из которых отметим: крест, присланный патриархом цареградским, утварь, принадлежавшую преподобному Сергию, множество писаных Евангелий, священные сосуды, воздухи, покровы, плащаницы, вклады царей, цариц, царевен, князей, бояр. На одной из митр есть огромный рубин. Замечательна панagia из агата, в котором натуральное сочетание цветов камня дает сочетание Распятия и молящихся возле него.

Х

Наши археологи обыкновенно различают четыре вида древней иконописи: новгородский с большими пробелами на платьях, чисто греческий, московский с золотом и суздальский с пробелами в виде тоненьких бликов. Но несомненно то, что все эти виды представляют самые незначительные варианты византийского искусства.

В первую эпоху христианства в живописи преобладала символика. До VIII века допускались аллегорические изображения луны и солнца в виде символов, олицетворение Рима, Византии, ветра — в виде дующих ангелов. Тонкое чувство антиков иногда

сказывается и здесь, и в спокойном колорите, и в компоновке фигур, и даже в той недвижной торжественности и благородстве, которыми запечатлены эти произведения. После падения Рима искусство там слабеет, центр его переносится в Византию, где оно, идя по следам римской школы, усваивает новые взгляды, вкладывает в живопись новый дух. Отличительные черты характера Византии — некоторая сухость и тонина фигур. Все пропорции узки, драпировки натянуты, иногда в сборках словно прихвачены гвоздями. Не довольствуясь резким контрастом цветов, иконописцы вводят антихудожественный элемент золота, который употребляется не только на фоне для ореолов, но и в драпировках. В церкви Сан Витале есть изображения императора Юстиниана, его супруги и двора с целой путаницей ног и тем неестественным поворотом всех фигур анфас, который можно видеть в натуре, разве только когда оперный хор поет на авансцене. Художник отдается деталям, увлекается выработкой тех или других узоров, причем заботится не о том, чтобы костюм был богат, а чтобы краски поражали роскошью использованного материала. Мозаики Святой Софии в настоящее время, как известно, замазаны, но при последней ее переделке временно они были открыты и с них успели снять копии. Из открытых изображений известно более всего изображение императора, склонившегося перед тронном Господним. Император изображен с бородой, поза его очень неловка и деланна; протянутые руки с сжатыми пальцами выражают обычное в византийской живописи движение мольбы. Спаситель сидит на великолепном троне, писанном с очень слабым знанием линейной перспективы; слева изображен архангел Михаил в медальоне, а направо, в таком же медальоне, Богоматерь. Все мозаики сделаны на золотом фоне, и некоторые из них напоминают живопись катакомб. В Риме есть изображение (в бывшем арианском баптистерии) Крещения, причем Иордан олицетворен в виде старика, держащего в одной руке ветвь, а другой как бы приветствующего крещеного; Христос, совсем еще мальчик, стоит до чресел в воде, над Ним голубь, изображенный в плане, а правее — Иоанн Креститель, с кривым посохом и в той обычной позе — с подогнутой слегка правую ногу и наклоном всего корпуса вперед, которая стала стереотипной и трактуется у нас до сих пор чуть ли не в каждой церкви на хоругвях. Вокруг сцены крещения идет пояс, расписанный фигурами двенадцати апостолов, весьма однообразными, отделенными один от другого маленькими пальмами. Все они стремятся к престолу, на котором водружен крест. На всех церковных изображениях, и в фигурах, и в складках, еще чувствуется римлянин и грек. И прическа, и борода иногда в совершенстве передают римский тип, особенно на некоторых рукописных миниатюрах¹.

¹ Как, например, изображение евангелиста Луки в Четвероевангелии IX века, вывезенном с Афонской горы.

Для массы народа иконы заменили прежние фетиши язычества, они стали считаться оружием против дьявола. Особенно изображение креста считали невыносимым для него, и крест стали употреблять как амулет. Люди, стоявшие во главе просвещения, смотрели на все священные изображения как на обстановку, располагающую к молитве, и думали, что для народа они могут служить напоминанием тех или других священных событий.

Многие из изображений еще в период язычества отличались способностью двигаться: Минерва потрясала копьем, Венера плакала, иные боги вращали глазами. Священные изображения, источающие кровь, были только продолжением старого идолопоклонства: последнее слишком глубоко пустило свои корни, и поверхностно коснувшееся народа христианство было только номинальной верой. Семь столетий непрерывных апостольских трудов не вывели чернь из прежнего состояния; церковь даже покорялась народу в деле священных изображений: чернь их настоятельно требовала. В VI веке иконопись получила самое широкое развитие, и, конечно, образ в глазах народа не отличался от самого божества.

Когда христианство пришло в прямое столкновение с магометанством, почва для иконоборчества была подготовлена. На престоле был Лев Исавриец, родоначальник новой

византийской династии. Под влиянием магометан, не признававших никаких изображений божества, и евреев, издавна с отвращением взирающих на каждую статую и картину как на идолов, сам ясно представляя весь фетишизм часто внешнего поклонения, Лев явился ярким противником икон. Он приказал убрать статую Спасителя, которая пользовалась особым поклонением со стороны народа. Когда царский служитель приставил лестницу и с топором поднялся кверху, толпа женщин кинулась на него и убила. Пришлось призвать войска, и дело кончилось бойней. Льва обвиняли как врага христианства, как последователя магометан и евреев. В аристократических слоях византийского общества царствовали или неверие, или полнейшая религиозная апатия; истинных, лучших христиан было мало. Император Константин, выказывавший полнейшее пренебрежение к религии тем, что ослепленного и опозоренного патриарха снова возвратил к должности, созвал в 754 году Константинопольский собор, который наименовал себя Седьмым Вселенским. На соборе этом единогласно было определено: все символы и изображения, кроме символа Евхаристии, считать еретическими, видоизмененной формой того же язычества. Все статуи и иконы должны быть вынесены из храмов, и тот, кто осмелится водворить их снова на прежнее место, предается анафеме.

XI

Монашество восстало: императора обвиняли, как нового Юлиана Отступника. Борьба была самая грозная. Никакие казни не могли помочь. Видя невозможность борьбы, Константин решился на самое уничтожение монашества; он выгнал монахов из монастырей, повывадал монахинь замуж, сжег иконы, статуи и мощи, бичевал патриарха, обрив ему брови, вывел на посмеяние на арену цирка в рубашке без рукавов, а потом казнил его и на место его посадил евнуха.

Иконоборство продолжалось при сыне Константина Льве, но жена его Ирина, захватившая после него власть, установила прежний порядок. Новый, созданный ею собор объявил, что предшествовавший собор составляли безумцы и безбожники; поклонение иконам снова было восстановлено, — и снова пало в правление Льва Арменина, Его преемник Михаил отнесся к делу гонения совершенно равнодушно: он не верил ни в дьявола, ни в воскрешение мертвых, ему было решительно все равно, поклоняется народ иконам или нет, — он просил патриарха не обращать на это никакого внимания и забыть все определения и Никейского, и Константинопольского соборов.

Но монашество было сильнее императоров; после борьбы, тянувшейся сто двадцать лет, иконы снова были восстановлены; церкви, расписанные изображениями животных и птиц, снова покрылись иконописью.

Монашество, стоявшее на стороне народа и во главе его, в эпоху иконоборства не имеет, в сущности, ничего общего с священнослужителями — жрецами. В глубокой древности в Индии, как мы знаем, существовали аскеты, удалявшиеся из шумных городов в пустыню. Подобно им, такую же жизнь вели иудеи в Иудее и жили в пустыне как «сотоварищи пальм». Христианская религия, сильнее, чем какая-нибудь, отвергающая суету жизни, заставила уходить ревнителей учения Христова в уединенные места. Молитва была для них жизнью и пищей, потребности же тела были ограничены до крайности. Сухие плоды, хлеб и вода — вот все, что они позволяли себе; теплая вода считалась же роскошью. Индийские теории вечного созерцания божества сами собой заставили верных поклонников, для уподобления Богу, заняться самосозерцанием. Такой взгляд перешел и к отшельникам христианства, — появились такие личности, как Симеон Столпник, в молодости много раз покушавшийся на самоубийство и тридцать лет проведенный на вершине столба, с площадкой в один квадратный фут, прикованный на высоте железною цепью. Подражатели их были и у нас. Около пустынной кельи какого-нибудь аскета собирались несколько товарищей и изъявляли желание разделить его благочестие и суровую жизнь. Общежитие породило киновии, послужившие началом монастырской жизни. Монастыри привлекали к себе отшельников настолько, что в одном Египте насчитывалось их более ста тысяч. Чудесный климат много помогал строгому

выполнению обязанностей сухоядения и отрешению от всякого комфорта. Бесчисленное множество отшельников скопилось по берегам Черного моря.

Наступил миг, когда, по выражению одного писателя, от грубого плетения циновки и корзины монахи перешли к списыванию рукописей и занятию музыкой. Монастыри стали руководителями поселенцев. Босые монахи с капюшоном, скрывающим от их взоров соблазны мира, обратили окрестности своих монастырей в роскошные сады и дивные поля. Они не имели права есть вне монастыря, довольствуясь исключительно пищей в обители. Мы увидим далее влияние, которое оказали они на искусство, и в какой огромной зависимости от церковных принципов стало искусство в Риме в славную эпоху полного развития величайшей по чистоте духа школы, кульминационной точкой которой был Рафаэль Санти из Урбино.

ХІІ

Отрешившись от Византии, Запад пошел самостоятельной дорогой. Мы видели, как крепко византийский элемент прижился на Востоке, захватив всю огромную Сарматскую низменность. После гонений на иконы христианская восточная живопись возродилась с новыми взглядами и основами. Гонения и муки находили прямую аналогию в страданиях Спасителя, которых не решалась изображать живопись раннего периода. Как прежде Бог являлся только символом и царем славы, могучим существом, которое правит миром и человеком, так теперь Христос стал появляться в человеческом облике, страдающим на кресте. Искусство классическое избегало всякого реального проявления страдания, и произведения вроде «Лаокоона» могут считаться исключительными. Классические традиции едва чувствовались, подавленные символистикой. Постепенно начали вырабатываться типы: Богоматери, Христа и апостолов. У святых появляется борода; для каждого святого в отдельности вырабатывается канон. От этой эпохи до нас дошли замечательные рукописи, украшенные виньетками, деланными кистью. В Париже, в Публичной библиотеке, есть драгоценный фолиант проповедей Григория Назианзинского второй половины IX века с миниатюрами прекрасной работы. В Ватикане есть тоже подобные фолианты с условными пейзажами. Миниатюры эти служат отличным пособием для изучения костюма, обычаев и зданий, представляя вообще драгоценный материал для художника и историка.

До нас, в сущности, дошло много икон византийского стиля; не только в Греции, но и у нас на Руси есть множество образов X века и даже более раннего периода. Москва, Смоленск, Киев — все они обладают этими старыми, сильно пострадавшими, разрушающимися все более и более иконами, крытыми темным лаком и пользующимися большим уважением со стороны богомольцев. Собственно канон иконописной живописи был выработан в X—XI веках; художники выискивают идеал и, выработав его, начинают только повторяться. Канон этот делается обязательным настолько, что строго-настрого запрещается малейшее отступление от раз намеченного изображения. Подобное явление мы видели и в Египте: оно должно существовать всюду, где есть условное искусство. Чем можно отличить апостола Марка от апостола Матвея, если не придать им соответствующих атрибутов, к которым уже приучены богомольцы? Таким образом определялись лета изображенного лица, цвет волос, бороды, прическа, риза, обстановка и надписи. Являются так называемые *подлинники* — образцы разных редакций. Живопись альфреско по сырой известке, требующая быстроты работы, так как раз написанного поправлять уже нельзя, расписывалась не одним, а сразу многими художниками, причем один намечал контуры, другой их вырисовывал и накладывал краски, третий набрасывал блики, а два помощника растирали краски и набрасывали известку. На Афоне до сих пор практикуется подобная живопись. Огромная фреска, изображающая Спасителя и одиннадцать апостолов в натуральную величину, была написана художником с помощниками в каких-нибудь два часа. Композиция не была подготовлена заранее, да и варьировать раз положенные каноны было воспрещено; всякая свобода художественного творчества была изгнана, оставалось только механически воспроизводить

соответствующие пределы изображения. Византийская скульптура, при общем отвращении от статуй, не могла, конечно, процветать; и в постановлении Православной Церкви отнюдь не делать для храмов статуй мы и должны искать причины того, что ваение никогда не процветало ни в христианской Греции, ни у нас.

Первые мастера и живописцы, пришедшие на Русь, были византийцы, приглашенные киевскими строителями церквей для расписывания храмов. Оставив после себя греческие подлинники, они дали образец русским художникам. Талантливая подражательность русских скоро сказала, — и нашим первым живописцем, о котором мы имеем сведения, был печорский инок преподобный Алипий. Легенда рассказывает, что иконы его не сгорали в огне и что во время болезни его ангел Господень дописывал за него образа. В XV веке появился знаменитый художник, андроньевский инок — Андрей Рублев, составивший целую дружину — артель иконописцев под управлением старосты. Высшее духовенство смотрело на иконопись как на дело большой важности, как на дело богоугодное. Мы знаем, что Петр, митрополит киевский, перенесший митрополию из Владимира в Москву, был живописец, и иконы его хранятся в Кремле и до сих пор. Канон нашей живописи стали образа Андрея Рублева (расписавшего Троице-Сергиеву лавру). Иконописью не позволялось заниматься людям дурного поведения или не намыкшим к живописи. Римское влияние, через Новгород и Псков достигнув Москвы, сказало в деле техники настолько сильно, что Стоглавый Собор, созванный Иоанном IV, потребовал от живописцев, чтобы они держались старых образцов.

В конце XVI века у нас явилось два вида живописи: *московский*, строгого стиля, не отличающийся прежней чернотой красок, и *строгановский*, отличавшийся яркостью красок и золота. Царь Алексей Михайлович, которому не было чуждо веяние Запада, вызвал из-за границы искусных мастеров, в обучение которым и были отданы русские ученики. Более светлый колорит и правильный и изящный рисунок сделались отличительными чертами нового поколения художников. Артельные начала и здесь царствовали во всей силе, разделение труда практиковалось постоянно: одни — «знаменщики» — писали специально лики, другие — «долицовщики» — писали ризы, третьи — «травщики» — расписывали пейзаж и орнамент. Хорошие мастера получали «жалованье» от государя: земли, кафтаны. Влияние итальянской светлой школы сказало весьма сильно на домовых церквях бояр Голицына и Матвеева. Русские мастера стали подражать им и совершенно подпали итальянской манере. Никон отлучил их от Церкви, приказал иконы сжечь и за образцы велел брать древние иконы греческого стиля. Вскоре появились переводы с греческого канона живописи. Книги эти служат для пользования иконописцев и в наше время. Примером описания может служить такой список примет: «Сентября 3-го священикомученика Анфима-епископа. Святой Анфим возрастом стар, подобием сед, брада, аки Власьева (см. февраля 11-го), на конце раздвоилась; риза святительская крещатая, в руках Евангелие».

Петр Великий подтвердил, чтобы Синод, заменивший патриарха, наблюдал за писанием икон по древним подлинникам, и главное заведование иконной живописью поручил Ивану Зарудному.

Из древних икон, пользующихся наибольшим уважением в России, надо отметить запредельные иконы Спасителя и Божией Матери в Успенском соборе Московского Кремля, по преданию привезенные из Корсуни, и икону святых Петра и Павла в новгородском Софийском соборе, вывезенную из Византии; затем надо отметить образ Смоленской Богоматери, писанный, согласно преданию, евангелистом Лукой; находится он в Смоленске и известен под именем Одигитрии. Вывезен он из Греции еще при князе Всеволоде Ярославиче. В Москве находится также царьградская икона Божией Матери, доставленная во Владимир Андреем Боголюбским; это та самая икона, которая была перенесена из Владимира в Москву во время нашествия Тимура, подошедшего к самой Оке. Народ встретил икону на Кучковом поле и, повергаясь на колени, взывал: «Матерь Божия, спаси землю Русскую». В самый день встречи иконы Тимур отступил, устрешенный ночным видением, в котором ему явилась Жена со множеством войск. В память этого учрежден праздник Сретения Владимирской Божией Матери, и икона

оставлена при московском Успенском соборе навсегда. В Новгороде, в Знаменском монастыре, есть икона Знамения, на которой изображена Богородица с молитвенно поднятыми руками кверху и изображением Иисуса Христа на груди в виде медальона. Во время осады Новгорода суздальским войском одна из вражьих стрел попала в нее, так как она была вынесена на крепостной вал; тогда икона, оборотясь лицом к городу, заплакала; на суздальцев напал ужас, они стали побивать друг друга и потерпели полное поражение. Большим почетом пользуется икона Казанской Божией Матери, чудесно найденная десятилетней девочкой под развалинами сгоревшего дома, причем Сама Богородица указала ей место находки, явившись в сонном видении. Наконец, остается упомянуть о Тихвинской иконе, которая явилась в воздухе окруженная лучезарным ореолом и остановилась в своем торжественном шествии на том месте, где теперь основан Тихвинский монастырь.

ХIII

Что касается истории русского костюма, то она совершенно не разработана, материалы разбросаны, нет систематически сведенного издания, которое в строго хронологическом порядке могло бы восстановить перед нами полный ход развития костюмов и утвари наших предков. Первые сведения о славянских костюмах мы имеем от арабских писателей. Затем наглядными памятниками старины служат скифские курганы в Херсонской губернии, близ Керчи и Никополя. Хотя работа вещей, вырытых из курганов, чисто греческая и принадлежит мастерам, вызванным из колоний для скифских владык, но быт, изображенный на них, носит на себе отпечаток чисто скифского характера. По никопольской и куль-обской вазам можно изучить до известной степени обстановку первобытных степных жителей Сарматии. Много мелких вещей и украшений найдено в курганах. К сожалению, обычай сжигать умерших со всей утварью и украшениями, о чем говорят арабские писатели¹, уничтожил массу интересных подробностей, из которых до нас дошла только часть, находившаяся в тех курганах, где были погребены несожженные трупы.

1 Ибн-Фадлан уверяет, что был обычай не только сжигать покойника, но и его возлюбленную, если она того хотела. Женщину, изъявившую такое желание, в назначенный день хорошенько кормили, связывали ей ноги, одевали в лучшие одежды. Покойника несли в лодке, где помещались вина и плоды, убивали жертвенных животных. Обрекая себя на сожжение ходила по избам родственников и знакомых, сохраняя веселый вид и уверяя, что ее поступок — следствие пламенной любви. Ее возводили на костер и спрашивали, что она видит; она отвечала: мать, отца и ее милого, который ждет ее. Тогда старуха, изображавшая ангела смерти, при звуках музыки затягивала ей петлю и поражала ножом. Родственники зажигали костер тоже под звуки музыки.

О рельефах колонны Траяна было уже сказано выше. Следующим живописным памятником можно отметить рисунок в Изборнике Святослава 1073 года, где великий князь изображен в опушенной мехом шапке, в плаще, застегнутом на правом плече, а его супруга в обычном византийском костюме из пестрой дорогой материи.

К интересным памятникам XI века относятся также фрески Киево-Софийского собора светского содержания; контуры их пройдены резцом и затем уже раскрашены. Как на памятники XII века надо указать на рукопись Ипполита, римского папы, «Об антихристе», с изображением русского князя (по заказу которого была сделана рукопись) в плаще, летней шапке и красных, сапогах; на открытые в Кирилловской церкви в Киеве фрески, изображающие святого Кирилла Александрийского; на фрески Дмитровского собора во Владимире; финифтяные портреты князей Бориса и Глеба в княжеских бармах, что найдены в селе Старая Рязань, и, наконец, на портрет князя Ярослава Владимировича в Спас-Нередицкой церкви в Новгороде, в чисто византийском костюме. Рядом с князем есть изображения женщины с убрисом на голове, с украшением посередине и бахромой по

концам, причем у девиц волосы видны из-под повязки, а у женщин тщательно подобраны. Убор этот сохранялся до XVII века, почти без изменения, в течение шести столетий, — он только несколько иначе надевался. Мужчины носили на голове треух вроде тех чухонских шляп, которые носят и до сих пор. На зиму обшивали шапку мехом; верх иногда был вышит разными узорами, даже из драгоценных камней.

Одной из таких шапок, принадлежащих к числу царских регалий, надо назвать знаменитую шапку Мономаха. Это был тот же обычный тип колпачка, украшенного драгоценными камнями, с меховой опушкой внизу и крестом наверху. Шапка эта, конечно, никогда Мономаху не принадлежала, и известие, что ее прислал князю Владимиру Алексей Комнин, надо причислить к области легенд. Во-первых, присылка такого подарка из Византии более чем странна, а во-вторых, византийцы носили короны в виде обруча или венца и уж, конечно, мехом их не оторачивали. Название это выдуманно, вероятно, Иоанном Грозным, который впервые называет ее шапкой Мономаха в своем завещании¹. Вернее всего, что венец этот появился на русских царях со времен Ивана III, который, присвоив себе византийского орла и взяв в супруги Софью Фоминичну, хотел показать, что дружественные отношения с Грецией начались уже давно и почтенная монархия относилась с уважением к России и в прежнее время.

¹ «Благословляю сына моего Ивана, — пишет он, — Крест Животворящего Древа большой царьградский да крест Петра-чудотворца, которым чудотворец благословил прародителя нашего, великого князя Ивана Даниловича и весь род наш. Да сына своего Ивана благословляю царством Русским, шапкой мономаховской и всем чином царским, что прислал прародителю нашему царю и великому князю Владимиру Мономаху царь Константин Мономах из Царьграда».

К первой половине XIII века надо причислить изображения святой великомученицы Екатерины и святого великомученика Пантелеймона, которые находятся в рукописи Пантелеймонского евангелия, — и заглавные буквы разных рукописей. К концу XIII века можно отнести образцы одежд Бориса и Глеба в церкви Николы на Липне, с широкими поясами, подпоясанными низко; славянский Псалтырь того же века снабжен миниатюрами.

Вообще заглавные буквы летописи, украшенные фигурами с натуры, иногда не вполне приличными, заслуживают особого внимания. В рукописи Бориса и Глеба (XIV столетия) есть изображения и князей, и народа, и походов на лошадях. В Императорской Публичной библиотеке есть Псалтырь XV века, с рисунками не только костюмов, но и современных обычаев; замечательны также рисунки Радзивилловского списка Несторовой летописи, хранимого в Академии наук. В Мирожском псковском монастыре есть икона Знамения с изображением князя Довмонта и его супруги.

В XVI веке совершается перемена в древнем costume и появляются охабни с рукавами. Драгоценными материалами, для изучения этого периода являются записки С. Герберштейна о Московии, с портретом автора в шубе, подаренной ему царем Василием Ивановичем, и с изображением воинов в шлемах с кольчужным покрывалом до плеч, клинообразным щитом и копьем. XVI и XVII века отличаются значительным обилием памятников, из которых мы можем указать на главнейшие. Во-первых, надо отметить две интересные картины: «Шествие посольства Иоанна Грозного к императору германскому Максимилиану» и «Осада русскими Вендена в 1573 году»; во-вторых, огромный интерес представляет картина «Венчание на царство и обручение Лжедмитрия I», приобретенная из рода Вишневецких царствующим государем. Затем два интересных описания России: Адама Олеария, находившегося в голштинском посольстве, и барона Мейерберга, бывшего послом при царе Алексее Михайловиче в половине XVII века.

От конца XVI века есть также дошедшее до нас путешествие Лебрена.

В XVII веке охабни приобрели длиннейшие рукава, отбрасывавшиеся назад; кафтан получил перехват, а воротник сделался огромным, стоячим и получил название козыря. Каблуки выросли до необычайных размеров, пуговицы на кафтанах сделались величиной

более куриного яйца; соответственно и шапка приобрела чудовищные размеры в высоту и получила название горлатной¹.

¹ Обычная ошибка наших художников (в том числе и Шварца), делающих на картинах эпохи Иоанна Грозного высокие шапки.

Отличительной характеристикой женского костюма XVII века являются так называемые вошвы — длинные рукава, соединяющиеся с подолом. В музее Академии художеств есть иллюстрация к библейским событиям — рукопись, принадлежащая XVII веку, где все личности, начиная с Адама, изображены в костюмах времен Михаила Федоровича. В Москве, на стенах Архангельского собора, есть иллюстрация к притче о богатом и бедном Лазаре, тоже в костюмах времен Михаила. В том же Архангельском соборе есть портрет царя Федора Алексеевича в собственном костюме.

Итак, мы можем сказать, что самостоятельных костюмов Россия почти не вырабатывала: сначала она подчинялась византийскому влиянию, затем татарскому. Оригинальный, но едва ли удобный покрой платья, который начал вырабатываться к эпохе Петра Великого, был сразу заменен, по воле преобразователя, куцыми голландскими казакинами. (Мы не говорили о платье простолюдина как об одежде более чем примитивной, едва ли могущей присвоить себе наименование костюма национального.) Впоследствии, при императрицах, наша одежда стала зеркалом Запада, — она точным образом отражала все малейшие изменения мод. И до сих пор не только в модных платьях, но даже в обмундировке войск мы берем за образцы западные крои. Впрочем, в самое последнее время чувствуется поворот к национальному, — форма меняется согласно климату и удобству.

То же самое мы наблюдаем и в царском орнаменте. В костюме первых князей мы видим много византийского; более поздние имеют чисто татарский отпечаток. Переходный тип одежды состоит из длинного станowego кафтана и мантии. В костюмах первого разряда золотые узоры шли всегда по красному фону, с светло-синим отливом: цвет царской византийской багряницы. В наряде татарского пошиба материя представляет сплошную золотую парчу и украшена сверху бармами с широким оплечьем, великолепно вышитым драгоценными камнями. К числу царских регалий принадлежат, бесспорно, скипетр, корона и держава. Костюм цариц мало чем отличался от облачения их супругов, и разница заключалась в том, что платье вышивалось только по подолу и по переднему разрезу, а с боков и сзади оставалось одноцветным; из-под короны спускалось белое покрывало, почти доходившее до нижнего края барм.

Восточный кафтан с узкими рукавами заменил византийские одежды среди вельмож и царедворцев, после того как частые сношения с Ордой убедили русских в большей целесообразности татарского костюма. Поверх кафтана, изукрашенного иногда великолепно и сделанного из той мягкой неломящейся парчи, о которой не имеют понятия теперешние мастера, делающие крахмальные ризы духовенству, надевалась шуба, подбитая соболями или другим, более дешевым мехом. Опушались соболем и кафтаны, предназначенные для торжественных случаев, но в горницах, конечно, никогда не сидели в шубах, как это иногда изображают художники на картинах. Вообще длинная одежда считалась по преимуществу достоянием высших классов как у мужчин, так и у женщин.

Священнические одежды, перенесенные из Византии, и теперь, по прошествии 900 лет со времени крещения Руси, не утратили своего древнего характера. Традиции в церкви хранятся крепче, чем где-либо, и все стихари, епитрахили, поручи, несомненно, те же, что и у греков в эпоху Константина. Изменилась несколько фелонь, — верхняя риза священника; прежде она имела вид мешка с отверстием наверху для головы, причем спереди священник подбирал нижний край себе на руки в густые складки, что было весьма красиво. Впоследствии, ради экономии и удобства, стали делать спереди вырез. В епископской одежде особенно чувствуется и до сих пор византийский пошиб. Панагия — овальный образ Спасителя или Богородицы — составляет тоже один из отличительных

признаков византийского духовенства и отличается иногда удивительным богатством. Необходимой принадлежностью высшего духовенства служат: жезл, орлец, подстилаемый священнослужителями под ноги, рипиды, сменившие прежние опахала из страусовых перьев, двусвечники и трисвечники, которыми благословляют народ.

Монашество приняло тоже своеобразную форму одежды, разряды которой были установлены знаменитым игуменом Феодосием Киевским. Вновь пришедшие в монастырь ходили в обыкновенной мирской одежде; рясофорные, уже подготовившиеся к иноческому обету, носили черную камилавку и власяницу; постриженные в малую схиму имели черную мантию и клобук с разрезными концами, спускавшимися на плечи и за спину; схимники носили куколь, — высокую скуфью с изображением впереди креста и тремя концами, падающими на плечи и за спину. Кресты и надписи прежде делались красными, теперь — по большей части белыми. Длинный кусок материи или кожи — аналав, спускающийся в виде епитрахили от шеи до пола, составлял тоже необходимое облачение схимника; аналав был вышит крестами с изображением адамовых голов и шестикрылых серафимов. Вокруг была вышита молитва — «Достойно есть, яко воистину», а внизу аналава знаменитый текст погребения — «Святой Боже, Святой крепкий, Святой бессмертный, помилуй нас».

Остается сказать два слова о рисунках двух корон и двойного престола, относящихся к этой главе. Когда после смерти царя Федора Алексеевича на престоле явилось два царя, Иоанн и Петр, оказалось необходимым приготовить двойной трон, на котором могли бы сидеть десятилетние мальчики, и две короны: одна из них, называемая короной Сибирской, принадлежала Иоанну Алексеевичу, другая, немного напоминающая Мономахову шапку, — Петру. Трон был изукрашен очень хитро и если не отличается особенным изяществом и вкусом, то тем не менее интересен для нас как любопытный памятник XVII века.

Глава девятая

АРХИТЕКТУРА ЗАПАДА

Романский стиль. — Готика

Семьсот лет самых энергичных усилий понадобились Риму на то, чтобы соединить под своей властью все Средиземное приморье. Для этого было необходимо сплотиться в военную силу и, следовательно, ввести военный деспотизм. Наконец — нормально организованная монархия гордо возвышается над миром: по-видимому, тишина и спокойствие должны водвориться в ней; но ее ждал распад. Истребив врагов, победители стали истреблять друг друга; мир чувственных наслаждений стал их жизнью; апатия охватила всех, — и одни рабы несли на себе непосильную ношу работ, поддерживали разрушающееся государство. Железный Рим, несокрушимый, могучий, стал дряхлым стариком, — и не ему было сопротивляться диким ордам варваров. С севера и востока нахлынули они стихийной силой, все разбивая, сокрушая на пути. На обломках сокрушенных народов водворялись они победителями и сами подпадали новым силам, неудержимо лившимся неведомо откуда...

Наконец они водворились на выбранных пунктах, возвели свои феодальные замки, стали грабить несчастных крестьян, жечь жатвы. На огромные пространства раскинулись пустыри; земля оставалась невспаханной, — одна часть населения разбежалась, другая — тупела и грубела. Все прошлое человечества, вся античная история была смыта разливом средних веков; среди немногих людей жило славное воспоминание о прошлом, о великой сокрушенной Элладе, о Риме, о Гомере, Вергилии, Овидии. Это было светлое, чудесное утро, которое в ненастный день кажется волшебной, несбыточной сказкой. Тогда был век искусства — теперь век зла и разврата. Жизнь была истинной юдолью скорби и плача: покинуть ее — было истинным блаженством. Поневоле люди мысли уходили из этого

содома в монастыри и там запирались от света. Экзальтация и нервность стали функциями века. Упадок духа, ханжество, рыцарские подвиги, внутреннее бессилие, мистическая любовь, боготворение женщины, взгляд на нее как на небесное создание, потребность неземных наслаждений повели общество к болезненной чувствительности. Мрачный ад и лучезарный рай — то тот, то другой — попеременно тревожили человеческое воображение.

Соперничество церкви и государства, интриги, ссоры рушили всякую политическую осмысленность. Папство упало до последней степени: на престол Рима развратные женщины сажали своих возлюбленных и, наконец, его продавали просто за деньги. Законодательство пало. Весь запад Европы представлялся сплошным лесом, среди которого то там, то сям проглядывали городки, поселки и монастыри. Монашество подрывало военный дух; обожание религий заменило истинную религиозность. Незавещающий приличной суммы в пользу церкви должен был умереть без покаяния: ему отказывали в причастии. Виновность людей на суде испытывалась при помощи жесточайших мучений.

Чистое христианское учение, перетянувшее на свою сторону античный мир, стало затемняться разными кривотолками, наносными догматами. Истинный идеал и принцип христианства — бесконечная любовь к людям — совершенно опускался наместниками Христа — папами. Историки развертывают пред нами ужасающие подробности биографий пап. Они не прощали врагов, но безжалостно умерщвляли их, выкалывая им глаза и вырезая языки. Ради выгод и денежных расчетов они были готовы на все. Когда Иоанн VIII, не справившись с магометанами, принужден был платить им дань, — неаполитанский епископ, бывший с ними в тайном союзе, получал от них часть дани. Сами папы не избегали участи своих подданных: их тоже топили, душили, морили голодом. Иногда в течение пятилетия менялось до пяти пап. Мы отказываемся приводить здесь примеры той безнравственности, которая практиковалась при избрании пап¹. Не говоря о личной безнравственности, папы доходили до ужасного святотатства, делая епископами десятилетних мальчиков, совершая церемонию посвящения в конюшне, пьянствуя, призывая в свидетели Венеру и Юпитера. Народ потерял всякое уважение к наместнику Бога, — да и какое же могло быть уважение к нему, если его возили порой по улицам Рима на осле лицом к хвосту, с винным мехом на голове, с выколотыми глазами, обрезанными носом и языком. Аукцион папского престола явился нормальным следствием подобного порядка вещей.

¹ Маросия, дочь знаменитой Феодоры, приказавшая задушить папу Иоанна X, возвела на престол своего сына Иоанна XI; другой ее сын заключил ее в тюрьму, а своего сына (внука Маросии) поставил папой.

Чему же должно было служить искусство, проявлению каких сил, какие вырабатывать идеалы? В этом смутном хаосе передвижения, казалось, заснули все эстетические движения души. Форма жизни не слагалась, — не слагалось и искусство. Неясно выраженные форма и цель примитивных христианских построек были сродни византийцам и римлянам, все-таки имевшим классические предания. Но что же они могли дать северу, с его холодным, застывшим чувством красоты и отсутствием чего бы то ни было в прошлом? Приходилось начинать работу сызнова. Самостоятельно подгонять новые формы к новым идеалам.

Тяжелый, массивный характер германской расы сказался тотчас, при самых первых проявлениях образчиков архитектуры. Разнородные элементы народностей сходились в одном: у всех была общая задача — устроить церковь, которая отвечала бы требованиям религии.

Конечно, Византия и тут имела свое влияние, как имело его и мавританское зодчество. Живые жизненные мотивы архитектуры юга хотя и поражали прямолинейного сухого северянина, но тем не менее действовали на него положительно. Совокупность всех влияний и дала ход средневековому искусству.

II

До нас не дошли первые попытки Германии к самостоятельному творчеству; вероятно одно: большинство северогерманских построек было сделано из дерева — что и составляет главную причину, почему до нашего времени ничего из этого периода не дошло. Форма базилики все еще сохранялась, но любимым германским мотивом стала многогранная пирамида вместо купола. Северное безвкусие и неуклюжесть сказались тут как нельзя лучше. Трудно себе представить что-нибудь скучнее тех первых каменных строений, что дошли до нас. Это полуантичные формы с круглыми башнями и длинным фасадом, по первому впечатлению напоминающими церковь Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. Немногим, впрочем, отличаются французы и англичане. Печать безвкусицы лежит всюду; сонная апатия чувствуется в прямых математических линиях зданий, в отсутствии какой бы то ни было игры карнизов и выступов. Пропорция и крыши невозможны. Несколько большим оживлением отличалась Италия: венецианская жизнь невольно как-то возрождала человеческий дух к творчеству. Античные развалины Рима находили последователей.

Но кое-где уже мелькали намеки на будущее, и будущее грандиозное. Простая, спокойная форма храма не могла уже более удовлетворять пылкому воображению новых людей. Прежде, в язычестве, маленькая ниша для статуи божества удовлетворяла вполне неприхотливые религиозные требования толпы; самое здание храма не нуждалось в больших размерах, — народное собрание и процессии могли ограничиваться храмовой площадью и портиком. Строгость классического стиля, полная высших эстетических красот, и даже нагота зданий удовлетворяла простоте воззрения верующих. Теперь явились другие требования. Само здание должно символически своим планом напоминать тот крест, на котором был распят Спаситель, каждая архитектурная подробность облечена символистикой: розетки — это вечная роза, ее лепестки — души праведников; символические священные цифры кладутся в основание математических пропорций стройки. Требуется здание обширное, которое вмещало бы в себе целые города; внутри здания сумрачно и холодно, в дождливый день полумрак кажется еще суровее, в солнечный — яркие лучи, проникающие сквозь цветные стекла, кажутся кровавыми. Все полно таинственности, все говорит о каком-то ином, не здешнем мире; эти бесконечно переплетающиеся аркады и своды, кажется, ведут куда-то в иной мир. Все стремится к чему-то высшему, гигантскому; лепестки трилистника прорезают стены; на колоссальные столбы колонн громоздятся новые столбы, над ними нависают сквозные воздушные переходы; своды вздымаются выше и выше; над ними идут колокольни, далее колокольни еще и еще, и их острые башенки, кажется, теряются в облаках. Внутри, под сводами стрельчатых дуг, бесконечный ряд колонок, переходов, статуй и гробниц окутан кружевом изящного орнамента, нежность форм которого доведена до грандиозной утрировки.

То высшее проявление готики, до которого дошла средневековая архитектура, может бесспорно быть названо парадоксальным. Это не здания, это какие-то ювелирные работы, трактованные в колоссальном размере. Они до того кажутся сквозными, что могли бы рушиться сами собой; и это действительно так: если бы не контрфорсы, весь этот колосс рухнул бы; все здание хрупко, оно постоянно крошится, железо ржавеет и не поддерживает камня, целый городок работников живет у подножья такого сооружения. О прочности и солидности здания никто не заботится, весь вопрос сводится к красоте удивительных деталей. Во всем чувствуется пылкая нервность, беспокойное вдохновение, порывы бессилия и та страстность, которая присуща эпохе рыцарства и утрированного обожания женщины.

Четыре столетия царил этот фантастический стиль в Европе, захватив собой все пространство от Северного моря до Средиземного, и отразился на всем: и на соборах, и на замках, и на крепостях, и на мебели, и на одежде. Это не была классическая простота антика, то был горячечный бред болезненного средневекового периода человечества.

Готика вылилась из романского стиля, так же как романский стиль вылился из древнехристианского, как древнехристианский был потомок римского. Только народный дух переиначивал по-своему прежние образцы, подводил под уровень своих понятий и потребностей то, что было ему чуждо и неудобно.

Искажение античного искусства, которое чувствуется в X и XI столетиях, в самых неудачных, грубых проявлениях, тянулось не долго. Как ни странно сказать, но стиль, вырабатываемый германскими народами, был варварским сравнительно с чистотой форм классического искусства. Взяв за образец римско-христианскую базилику, романский стиль почувствовал на себе влияние мавров, и влияние настолько сильное, что стрельчатая дуга, несомненно, обязана своим происхождением арабскому племени. Но в общем архитектурном расположении и некоторых деталях образуется уже нечто новое, собственное, не наносное извне. И это свое было, сравнительно с заимствованным наносным, конечно, настолько невелико, что все-таки в конце концов надо сознаться в компилятивном собрании элементов средневековой архитектуры. Самый оригинальный мотив — крутой скат крыш, вылившийся из условий местной жизни, — повел к таким крутым откосам, что почти превратил конус в шпиль.

Полукруглая форма дуги, столь излюбленная в римском искусстве, заимствована романским стилем с той же любовью. Внимание строителей обращается на портал, и на нем сосредоточивается весь блеск выполнения. Когда на Востоке воспрещалась лепка статуй, здесь, напротив того, изображения не только святых, но даже фантастических фигур получило право полного гражданства. Астрономическая символика, свойственная разве Древнему Египту, проявляется иногда в церквах в 12 аллегориях зодиака, по которому плывет солнце в течение года. Иногда трактуется двенадцать эмблематических изображений года, причем занятие, соответствующее каждому месяцу, дает представление о нем. Над главным входом помещается розетка — круглое кружевное окно — одна из самых характерных черт романского стиля. Башни, стоящие в итальянских церквах отдельно, слились в романских постройках чрезвычайно гармонично со всем зданием; на верхней их части вешали колокола для созыва верующих на богослужение. Бонн, Майнц, Лимбург, Зальцбург, Реймс, Париж — все наперебой стали воздвигать здания, и частные, и церковные, превосходя друг друга в фантазии и красоте деталей. Огромные замки рыцарей составляли целые группы зданий, обнесенных зубчатой стеной с башнями по краям, с подъемными мостами через ров.

III

Когда во Франции появилась монархическая власть, влияние двора и светских обществ сделалось ощутительным и в искусстве. Классические предания были забыты, и варварское великолепие готики заняло первенствующее место.

Церковь Парижской Богоматери, соборы Амьена, Бужи, Мо, оконченные в XIII веке, дали архитектурную свободу мысли, выразили христианский принцип яснее и полнее, чем он выражался когда бы то ни было. Готическое здание — совершенное подобие карточному домику, опирающемуся на все свои части, которые совершенно схожи одна с другой и представляют собою чудо равновесия. Здесь материя подчиняется идее, как и в христианском вероучении. Основная идея готики — стремление вверх; основная структура стиля — острая дуга. Приверженность грека к земле, выраженная в горизонтальной линии карниза, не могла удовлетворять христианскому созерцанию: оно требовало наклонных линий, сходящихся где-то там, наверху, в бесконечном пространстве, у престола Бога. Тонина колонн, пропорция сводов — все это очень ловко скрадывается оригинальным характером постройки; шпили, по выражению одного поэта, напоминают пальцы, указывающие на небо. Лестницы, то там, то тут проглядывающие из-за колонн и по уступам, бегущие вверх, казались той лестницей Иакова, которая соединяла его с Богом. Два отрезка круга, образующие стрельчатую дугу, дают тем стройнее и тем выше свод, чем больше радиус этой дуги. Орнамент, покрывающий стены, не заимствован ни с Востока, ни у мавров, он выливается в самобытную форму. Буковый,

дубовый, виноградный лист, даже репейник, цикорий и клевер дают мотивы для архивольта и капители.

Основной план готики, в сущности, тот же, что и у романской сводчатой базилики: храм состоит из приподнятого пространства, доступного только священнослужителям, среднего наоса, портала и двух или четырех боковых наосов, соединенных стрельчатыми арками с главным храмом. В готическом стиле различают три эпохи. Первая эпоха — раннего готического стиля, с некоторой тяжестью, свойственной предшествующей романской эпохе, и с простой характерной острой дугой благородной формы, стрелка которой не очень заострена. Средний стиль, более выработанный, продолжавшийся до конца XIV столетия, представляет высшее проявление готики в полных изящества и силы образцах. Третья эпоха знаменует уже некоторое падение: вычурность и излишний блеск деталей окончательно затемняют архитектурное целое, — это так называемый пламенистый стиль.

Стремление к стрельчатым верхушкам было гораздо более сродни северу, чем югу. И в Италии готический стиль был только временной модой. Стремление вширь здесь чувствуется гораздо полнее, чем в Германии. Миланский собор — этот верш совершенства итальянских зданий готического стиля — мало соответствует идее готики. Это смесь с эпохой Возрождения. Превосходный материал, белый мрамор и отделка деталей искупают неудовлетворенность общего впечатления, а таинственный розоватый свет, распространяемый внутри собора, придает ему особую торжественность.

Лучшими памятниками готического стиля считаются: Кельнский собор, башни которого превосходят высотой даже Хеопсову пирамиду, Страсбургский собор, с недостроенной башней, церковь Святого Стефана в Вене, Оренбургский и Антверпенский соборы, знаменитый Нотр-Дам, собор в Реймсе, Вестминстерское аббатство в Лондоне, с чудесной часовней Генриха VII, и множество других построек, разбросанных по всей Европе. Прилагаемые рисунки дадут гораздо больше впечатления, чем длинные описания.

Скажем два слова о скульптуре.

Крестовые походы и знакомство с поэзией мавров подняли национальную поэзию. Христианство чудовищно слилось с магометанством и с древнеязыческим миром; и мистицизм овладел духом поэтического возрождения. Стремление к таким новым идеалам отразилось и на искусстве. Все выступы, консоли, галереи сплошь покрылись статуэтками, мотивы которых были заимствованы из легенд и полны символики. Конечно, ничего общего между этими статуями и классической пластикой нет. Анатомия сильно страдает, складки порой условны и скучны, фигуры суховаты и длинны, греческая грация и развязность сменились угловатостью и скованностью. Статуи расписывались, одежды размазывались в красный или голубой цвет с золотой отделкой. А на консолях и капителях нередко появлялись безобразные изображения каких-то чертей и фантастических драконов, которые, скрежеща зубами, строили невозможные гримасы¹.

¹ Мы не останавливаемся на подробностях романского стиля и готики, не считая возможным утомлять ими читателя-неспециалиста.

ОДЕЖДА XI—XVII ВЕКОВ

I

Одежда народов, выступивших после падения Рима на арену политической деятельности в Европе, отличалась тем же безвкусием и угловатостью, какой отличается период средних веков в искусстве. К эпохе Возрождения костюмы стали более эффектными и красивыми, достигая порой удивительной, небывалой роскоши. Мужская же и женская одежда не только первых веков христианства, но даже XII и XIII столетий в большинстве случаев и скучна, и не интересна.

Западноримское и византийское влияние сказалось на всех народах Южной и Средней Европы: те же убрusy у женщин, короткие туники у мужчин, плащи, застегивающиеся на

плече,— все это то же, что и в Византии. Порой безвкусице, столь присущее европейским народам средних веков, удлиняет неестественно рукава, так что, обтягивая плечи, они волочатся по полу у нижнего раструба. У сапога носок удлинняется до безобразия и завертывается коньком вверх. Рыцари заковываются сплошь в латы и даже лошадь одевают броней; вооружение их делается столь тяжелым, что современный сильный мужчина не подымет даже того меча, которым они обыкновенно рубились. Все эти панцири, кирасы и латы должны были донельзя стеснять движения и давать простор только грубой мускульной силе рук.

Неловкость костюма, плотно прилегающего к телу, стянутого двумя или тремя поясами, повела за собой устройство такой же неловкой мебели, на которой нам сидеть было бы немыслимо. В так называемых исторических картинах художников кроется постоянная ошибка, заключающаяся в том, что они пишут с натурщиков (сидящих в свободной и непринужденной позе) тех людей, которые отделены от нас несколькими столетиями. Люди эти не могли так сидеть, так ходить и ездить, как это делаем мы: условия жизни были другие. Мы и теперь различаем посадку и походку различных национальностей: турок сидит не так, как русский; шаг североамериканского индейца не тот, что у англичанина; подвижность жестов итальянского лазароне не такая, как нашего уличного мальчишки: одежда, климат и масса мелких жизненных условий вырабатывают человека и его обстановку.

По мере развития готики костюм начинает принимать блестящие детали, византийские образцы забываются, дамы начинают изощряться в невозможных головных уборах: их шапки растут, достигая невозможной высоты; платья, ради достоинства рождения, делаются настолько длинными, что в них невозможно ходить; они изобретают такие наушники, в которых нельзя пролезть в двери; какие-то валики, сетки, вуали, шнуры делают наряд буквально невозможным для общежития.

Мужчины были закованы в свои негнувшиеся платья, дамы старались не отставать от мужей, и понятно, что в таких одеждах можно было сидеть только вытянувшись на прямолинейных стульях.

Для ношения шлейфов потребовались прислужницы. Мужчины стали носить в волосах страусовые перья. Много раз безобразие костюмов, и особенно женских, вызывало не только декреты королей, но даже папские буллы. Особенно много было препираний насчет декольтированных платьев, на которых настаивали женщины и которыми всегда и везде возмущались мужчины. Были периоды, особенно при бургундском дворе, когда считался законодателем моды тот, кто наворачивал на себя целый хаос невозможно странных, противоречащих друг другу форм, рассчитанных только на то, чтобы поразить глаз. Приличием и стыдливостью не смущались и добивались только одного, чтобы ими любовалось общество.

Бернский городской совет 1470 года сделал постановление по преимуществу относительно низших классов общества, не желавших отстать от аристократии. «Отныне ни одна женщина, — говорится в постановлении, — не должна носить хвостов у юбок длиннее, чем домашние ее платья. Золото, серебро и драгоценные камни имеют право носить только лица благородного происхождения; им воспрещается носить горностай и куницу, дабы сохранить различие между сословиями и тщеславие подрезать в корне».

Даже рыцарство в своей среде решило по возможности исключить безумную роскошь и воспретило носить драгоценные камни и золото на виду; украшения из жемчуга могли быть только на шляпе, в виде шнура. Явившийся на турнир в бархате или на лошади, покрытой парчой, лишался права участия в турнире и в наградах. Одновременно с этим рыцари предупреждали дам, чтобы никакая женщина или девица не надевала на себя более четырех бархатных платьев, надевшая же пять и более лишалась права танцев и подарков.

Имперские сеймы в Вормсе занимались рассмотрением дамских мод, так как безумные траты женщин, вероятно, слишком отзывались на состоянии их мужей. В Италии точно так же пробовали положить предел безобразиям моды, даже строго определяли материю, длину и фасон платьев. Сословные костюмы здесь укоренились настолько, что с одного

взгляда на каждого мимоидущего по улице можно было определить, к какому сословию он принадлежит. Конечно, иногда царствовал произвол, так как невозможно следить за каждым гражданином в отдельности, и строгому надзору подлежали только евреи и куртизанки.

Особенное разнообразие, блеск, яркость и оригинальность костюмов являются с века Возрождения. И нам небезынтересно проследить в беглом очерке выдающиеся фазисы развития в истории костюмов.

Главнейшим образом центром моды, откуда она радиусами расползается во все стороны, надо считать Париж, где блестящий французский двор, молодые короли, окруженные красавицами фаворитками, могли отдаться всей душой всем мелочам и погрешностям скоротечных мод. Необыкновенная роскошь придворных праздников, удивительная обстановка охот, в которых иные короли (Франциск I) принимали участие с лихорадочным увлечением, убеждение в том, что двор без женщины все равно что сад без цветов или даже «двор без двора», — все это сделало то, что королевский замок стал сборным пунктом дамской аристократии и представил собой высшую школу мотовства и разврата Франции. Расточительность и долги всегда идут рука об руку друг с другом. Где женщина царит по преимуществу и неослабно поддерживается желание нравиться, там блеск костюма стоит на первом плане. Екатерина Медичи, быть может, из политических видов, поощряя распущенность двора, во время своих путешествий была окружена свитой в несколько сот дам и девиц самых аристократических фамилий и требовала, чтобы придворные могли свободно во всякое время входить к ней самой и в комнаты фрейлин. Понятно, почему кавалеры звали дворец земным раем, а дам — его богинями. К этому времени нужно отнести французскую поговорку, что дворянин носит на своих плечах весь свой доход.

II

В царствование Генриха III вся эта роскошь и распущенность повели к развитию самых необузданных и сластолюбивых инстинктов, превративших всякое придворное пиршество в оргию. Любимейшим занятием короля было завивать и себе и королеве волосы; он сам гладил и гофрировал воротнички, предаваясь этому занятию с таким увлечением, что даже в день своей коронации пропустил, в силу этого обстоятельства, час, назначенный для коронования, и заторопившееся духовенство позабыло пропеть «Te Deum».

Странные наклонности и извращенные понятия заставляли его одеваться в костюм амазонки, с открытой грудью и шеей, на которых сверкали драгоценные камни, и это не был исключительно торжественный костюм праздника, он и в домашнем быту ходил разряженный как кокетливая женщина, — и ему всеми силами старались подражать его любимцы фавориты. Дамы, напротив того, одевались по-мужски. Пиршества-вакханалии снова начинают напоминать век Нерона. Пажи и лакеи, одетые в бархат, прошитый золотом и серебром, нередко голодали, так как у короля не хватало денег на их прокорм.

Только на того из придворных обращали внимание, кто имел двадцать или тридцать костюмов, менявшихся ежедневно. На голове мужчины носили женский ток, румянились, надевали серьги и имели небольшие усики, спереди камзола делали вырезной мыс, стягивали, насколько возможно, талию; руки и ноги должны были быть по возможности маленькие. Мелко сплетенные воротники были до того огромны и так плотно охватывали шею, что головы казались лежащими на блюде. Герцог Сюлли рассказывает, что, войдя один раз в кабинет короля, он, в числе оригинальных подробностей туалета, заметил висевшую у него на широкой ленте через шею корзиночку, в которой копошились щенки. В одном остроумном памфлете, относящемся к царствованию Генриха III, заглавие которого по неприличию мы привести не решаемся, говорится между прочим: «Каждый обыватель может одеваться, как ему будет угодно, только бы одевался роскошно и не соображался ни со своим положением, ни со своими средствами. Как бы ни была драгоценна материя, ее все-таки следует отделать драгоценными камнями и золотом, иначе владельца ее нельзя признать порядочным человеком. Как бы хорош костюм ни

был, но носить его более месяца невозможно: это могут делать только скряги или люди без вкуса».

Мы имеем описание двух франтов: «На одном камзол совершенно обтяжной, словно к нему приклеен, коротенький, с узенькими рукавами; шляпа с высокой заостренной тульей и крохотными полями. Плащ далеко волочится по земле. Длинные панталоны во вкусе Марини, по провансальской моде. На другом камзол широчайший, весь в рубцах, подбитый и круглый, сзади похожий на спину лошади. Шляпа плоская, как блюдо, имеет поля в полтора фута ширины; на ногах небольшой валик с сборками; на шее брыжи, похожие на жернов».

Безобразное поведение Генриха III и его двора оказывало самое губительное влияние на общество и тянулось целых пятнадцать лет. Хотя сравнительно небольшое меньшинство следовало привычкам и внешности короля, но все-таки это меньшинство существовало. Королем возмущались, на него писали памфлеты, называли его «женин гладилиц и волосочес». Смелые проповедники из духовенства открыто с кафедры называли двор беспутным, говорили, что это шутовское глумление над бедностью народа.

Генрих IV хотя несколько, но положил предел придворному распутству. Он был чрезвычайно богат, мужествен, добр, честен, человечен и справедлив. Но зато страсть к фавориткам достигла у него таких размеров, что дворцовые расходы только увеличивались, а не уменьшались. Король любил, чтобы близкие ему дамы были одеты роскошно, — прочий двор им подражал. Блеск платьев дошел до того, что маршал де Бассон Пьер заказал к крестинам дофина платье из шелковой парчи, вышитой золотом и жемчугом; жемчуга пошло 50 фунтов. Впрочем, сам король одевался сравнительно скромно, уступая желаниям своих дам. К числу новых изобретений дамского туалета нужно отнести полукруглый складной веер, появившийся впервые в XVI столетии, носили его, как носят и теперь, на цепях у пояса, где носили круглое зеркальце в богатой оправе и часы (они имели яйцеобразную форму).

Королева Маргарита оказывала большое влияние на моду, и об умении ее одеваться к лицу говорили с восторгом. «Что бы ни надела наша прекрасная королева, — пишет ее современник, — чепчик или вуаль, — она одинаково прекрасна. У нее всегда какое-нибудь нововведение, но когда другие дамы начинают ей подражать, у них это выходит не то. Мне нередко приходилось ее видеть в атласном белом платье с золотой вышивкой, в креповой или газовой вуали, небрежно вьющейся вокруг ее головки, — и прекраснее этого я ничего не знаю. Пусть восторгаются красою древних богинь; перед красой нашей королевы они были просто горничными. Каков бы ни был фасон ее платья, грудь и шея ее были всегда открыты, ее прелестная голова носила столько жемчуга и драгоценных камней, как будто хотела поспорить с блеском звезд неба, золотая материя, полученная в подарок от султана, делала ее стан еще стройнее; каждый локоть такой материи стоил 100 ливров, и надо было иметь большую физическую силу, чтобы выдерживать его на себе, а между тем королева ходила в нем целыми днями». Далее автор говорит, что на религиозных процессиях она держалась с таким достоинством и грацией, что от этого никто не мог молиться.

Царствование Генриха IV только увеличило спрос на разнообразие в модах, и некоторые части туалета дошли до утрировки. Вырез лифа довели почти до пояса, подшивая снизу нагрудник из тонкой, расшитой прорезью материи. Эта мода привилась очень скоро, и обнажение плеч вскоре приняло такие размеры, что в 1591 году папа Иннокентий IX буллой предписал всем дамам прикрыться непрозрачной материей под страхом отлучения от церкви. Юбка становилась все шире и уродливее; вокруг талии устраивали целое колесо фижм, окружность которого достигала 12 футов. Колесо это сверху прикрывалось звездообразной оборкой из той же самой материи, из которой сделано было платье, а от него книзу прямой тумбой шла юбка. Воротники самых разнообразных фасонов, сплошь кружевные, прошитые золотыми и серебряными нитями, поднимались иногда выше головы. Среднее сословие, одевавшееся более скромно, называло аристократических барынь — *dames aux gorges nue*, а знатные дамы в свой черед называли их по той обуви серого цвета, которую они носили, — *grisettes*. Траур тоже

подчинялся моде, и Генрих IV заменил прежний траурный цвет французских королей, фиолетовый и красный, на черный. Он носил, оплакивая своих фавориток, черный костюм, вышитый серебряными слезами, черепами и потухшими факелами.

Женщинам позволялось носить, кроме черного, белый и коричневый цвета, и только с Генриха IV черный цвет стал всеобщим.

Конечно, на севере далеко не сразу парижские моды могли получить права гражданства, особенно в Швеции, где простота держалась очень долго. Короля Густава Эриксона упрекали в том, что при дворе его носят вырезные платья на иностранный манер, на что король отвечал: «Каждый волен портить свои платья».

В Германии тоже отозвались на веяние мод и, по рассказу одного современника, меняли одежду каждый день. Длинноногая обувь сменилась широконосой, все узкое, обтянутое — стало свободным, просторным; женская одежда стала приличнее и богаче. Особенно видное место пришлось занять в моде так называемым *прорезям*. Узкая одежда в обтяжку не могла нравиться деятельной германской молодежи и военным людям в особенности. Свобода и бесцеремонность движений при обтянутости могла быть обусловлена только прорезями. Таким образом, прорезь впервые появилась на локтевом, плечевом и коленном сгибах. Конечно, прорези эти подшивались снизу другой материей, хотя иные ландскнехты, из бедности, а иногда из хвастовства, выставляли напоказ ту или другую голень. Став модой, прорези в высшем обществе распространились по всему костюму, приняли разные фигуры: листьев, арабесок, крестов, звезд, треугольников, квадратов. Одежда стала напоминать сетку, связанную из разных ленточек. Материя, проглядывавшая из-за прорези, была непременно другого цвета и притом резко противоположного: светлые цвета соединялись с самыми темными. Обилие прорезей привело к тому, что собственно платьем сделалась исподняя подшивка, а верхний камзол образовался из нашитых ленточек. Германские дамы, желавшие в прорезях не отстать от супругов, должны были, конечно, признать юбку неудобной для таких операций и сосредоточили все свое внимание на лифе и главным образом на рукавах. Сильное декольте, занесенное из Франции, под влиянием или природно-немецкой щепетильности, или сурового климата, продержалось недолго; вскоре даже молодежь стала закрывать грудь плотно до шеи.

III

Пунктуальность и точность немцев много способствовала тому, что нигде не появлялось таких подробных мелочных постановлений относительно костюма, как в Германии. Каждый князек, каждый владетель округа, каждая городская община считали обязанностью издавать свои собственные постановления. Конечно, постановления эти почти никогда не достигали своей цели, и мода все-таки брала свое. Магистр Вестфаль возмущается современным состоянием мод. «У каждой нации, у каждой страны, — пишет он, — есть свой собственный костюм, только у нас, немцев, нет ничего своего. Мы одеваемся и по-французски, и по-венгерски, и чуть ли не по-турецки, а по глупости нашей ничего своего придумать не в состоянии. Чего-чего мы не делали за последние 30 лет! Кроили и перекраивали наши панталоны на разные манеры, и такая гнусная и омерзительная одежда вышла из них, что порядочному человеку становится страшно и возмутительно. Ни один висельник не мотается так отвратительно в своей петле, до того не истрепан и не растерзан, как наши теперешние панталоны... Тьфу, какая гадость!»

Действительно, прорези к половине XVI столетия доведены были до такого размера, что вопль почтенного Вестфала был вполне основателен; хотя количество прорезей на платье и уменьшилось, но из них выпускалась подкладка в таком количестве, что из каждой прорези висел мешок. Изобретателем этой одежды (названной *Pluderhose*) называют ландскнехтов курфюрста Морица Магдебургского. Проповедники произносили громовые речи против нелепых мод, выпускали книжки, обличавшие нечестивых.

Нам странно и непривычно подумать, что костюм граждан может причинить столько забот правительству. Мы останавливаемся на истории с *Pluderhose* как на одном из самых

характерных эпизодов в истории человеческой одежды. Несмотря на запрещение властей, шароварное безобразие достигло наконец того, что в Дании было приказано разрезать этот костюм на каждом, кто покажется в нем на улице. Курфюрст бранденбургский Иоанн II пошел еще далее: видя, что его постановление не действует, он приказал схватить несколько таких шароварников, посадил их в клетку и три дня выставлял их на потеху народа под звуки музыки, игравшей перед клеткой. Духовенство, с своей стороны, не дремало и для уничтожения «непотребного дьявольского костюма» обращалось даже к чудесам.

В XVII веке изысканность одежды все больше входит в свои права, по мере смягчения нравов и развития утонченной вежливости. При том могуществе и силе, которые приобретаются правлением двух великих политиков: Армана Ришелье и Мазарини — гостиная короля делается первой в стране. Прежние знатные роды, стоявшие по благородству своей крови наравне с королями, бывшие несколько столетий тому назад баронами, равными монарху по власти, теперь превращаются в сановников — придворных, то есть людей, несущих какую-либо дворцовую должность: камергера, егермейстера, главного конюшего, за что король платит жалование. Блеск двора и изящество воспитания, конечно, возвышают нравственные понятия человека, по крайней мере по его собственному мнению, и он считает себя принадлежащим к высшей породе. Четыре тысячи убитых на дуэли дворян в царствование Людовика XIII яснее всего говорят о тех взглядах на честь, которые имело тогдашнее французское дворянство.

Версаль кипит разряженными франтами целое утро; они вертятся перед зеркалами, прицепляя себе ленты, прилаживая хорошенько парик. Но едва приходит известие о войне, дворец мгновенно пустеет и те же разряженные щеголи летят на битву, как на бал. Они так же спокойно, как перед зеркалом, стоят под ядрами по десять часов кряду. Все они красно говорят, все льстивы, обходительны, вежливы. Король снимает шляпу при встрече с простой горничной. Учтивый герцог, имеющий привычку всем отдавать поклоны, идя по Версалью, должен был держать шляпу в руке. «Весь этот двор, — по выражению Тэна, — был прелестным садом с нежными растениями и столь тонким запахом, что мы теперь, в наш суровый, все уравнивающий век, можем с трудом вызвать перед собою их представление».

Такие люди, такие характеры вызвали такую же тонкую, изящную, душистую, так сказать, обстановку. Сады Версаля, с симметрично стриженными аллеями, с мраморными бассейнами и фонтанами, прелестными группами мифологических божеств, с чудесными цветниками — вот та оранжерея, в которой могли возрасти эти экзотические растения.

Изящный стиль письма никогда не был доведен до такой высшей степени совершенства, как при Версальском дворе. Его впитывали в себя вместе с воздухом; и по выражению Курье: «Всякая камеристка смыслила в этом стиле больше, чем любая современная Академия наук».

Понятно, как это отразилось на литературе: Паскаль, Ларошфуко, Буало, Лафонтен, Расин, Мольер, Корнель, Боссюэ — вот люди, блестящее которых никогда никто не писал.

Но абсолютизм правительства, вступивший в тиранические права, несправедливости и финансовые затруднения не позволили Версалью продержаться долго. Мещанство и простонародье, получив просвещение и обогатившись, стали выражать свое недовольство все сильнее и сильнее. Дело, как известно, кончилось революцией.

Женские моды носили на себе в эту пору отпечаток не только дамского, но и мужского вкуса, так как желания короля, конечно, принимались в расчет придворными дамами. Но несомненно и то, что фаворитки вносили в моду много своего личного вкуса, зависевшего от того, что шло и не шло к их наружности.

Мадам Монтеспан отличалась богатством материи и отделки на самых роскошных платьях; прелестная Фонтанж стояла по преимуществу за игривую откровенность фасона; маркиза де Монтенон ввела самую скромную простоту, доходившую до лицемерия. Великими изобретательницами мод для необычайного сужения талии был изобретен

необычайно тугой корсет, остов которого состоял не только из китового уса, но и из железных пластинок. Прическа к концу XVII века приблизилась к мужскому парикю; стали появляться головные уборы нередко в три фута высоты; каждая часть куафюры имела свое название: пустынный, герцог, капуста, спаржа, труба, орган, первое небо, второе небо. Маркиза де Монтенон уверяла, что куафюра иной герцогини весит более, чем она сама. Сам король протестовал против такого безвкусыя. Косметика, конечно, занимала не последнее место. Дамы красили себе губы, щеки, брови, плечи, уши и руки. Огромным успехом пользовались мушки всевозможных форм и названий; так как они постоянно отваливались, то каждая модница должна была иметь с собой приличный запас их в коробочке. Порой и мужчины не отставали от дам и румянились так, что вызывали негодование более разумных современников.

Глава десятая

ИТАЛИЯ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ.

Высший расцвет искусств. — Великие мастера. — Леонардо да Винчи. — Микеланджело. — Рафаэль. — Венеция с Тицианом во главе

I

Возрождение Италии началось как раз с того события, которое известно под именем Авиньонского пленения пап. Латинский язык, как язык богослужения, сделал Рим космополитом, дозволил играть ему международную роль; люди одного направления и одного духа говорили на одном языке. Развитие европейской литературы как раз совпало с упадком латинского католичества. Живая мысль пробилась сквозь прежний мертвый язык; летаргический сон средних веков проходил; латинский бред сменялся жизненной, гибкой речью. Явился Данте, который создал не только «Божественную комедию», но и язык для нее. Общий поворот в мыслях и понятиях совершился. Папа Николай V был меценатом и наук, и искусств, а соперником ему в этом деле был его друг Козьма Медичи, который призвал, умирая, не священника, а философа, утешавшего Козьму примерами и цитатами из греческой философии. При общем подъеме духа возрождались и старогреческая литература. Петрарка вместе с Боккаччо изучали греческих авторов, понимая, что на эллинских образцах зиждется фундамент всемирной литературы.

Во второй половине XV столетия два новых мира открылись для Европы: один был открыт Христофором Колумбом, другой — взятием турками Константинополя; один перевернул торговлю мира, другой — вызвал религиозное брожение.

Греческая литература водворилась в Италии с помощью турецкого оружия. Латинский перевод Библии, считавшийся до тех пор непогрешимым, потерял свой авторитет при сравнении с греческими и еврейскими подлинниками. Латинское Евангелие было, по удачному замечанию, вторичным распятием между двумя разбойниками.

Около 1440 года изобретается книгопечатание. Искусство это сразу достигает удивительных результатов, и во главе нового движения стоит Венеция. За первые 30 лет книгопечатания из 10 000 изданий, вышедших в Европе, на долю Венеции приходится 2835. Правительство, сносившееся с народом при помощи церкви, теперь, с изобретением прессы, могло прийти в непосредственное с ним общение, и таким образом государство от церкви отделилось. Но, конечно, пасторская кафедра стояла долгое время могучим соперником прессы. Для крестьянина дорога¹, хотя по воспоминаниям детства, воскресная проповедь и вся церковная обстановка: он получил имя через священника, он перед алтарем соединился формальным путем с той, которая была для него дорожее всего в жизни, за валом церковного двора мирно спали все его милые, переселившиеся в лучший мир, ожидавшие всеобщего воскрешения. С помощью церковных кафедр можно сделать многое, и примером этого может служить даже современная Америка; в Нью-Йорке

воскресные речи священника производят гораздо более влияния, чем все газетные статьи. Но нельзя отрицать в то же время громадного значения прессы, если она твердо стоит на данной почве. Во всяком случае — слушать и читать не одно и то же: одно — акт пассивный, другое — активный. Как бы ни было красноречиво ораторство, — район его воздействия на умы ограничен; аудитория журнала колоссальна. Журналистика влияет на массы; газеты в наше время делают любую речь орудием силы, придают ей значение политическое, выводя ее из замкнутого круга слушателей и передавая массе.

В XV веке обстоятельства сложились так, что умственное первенство Италии стало неизбежным. Англия была занята губительной войной Алой и Белой роз, и там во всей силе царили те грубые, безумные сцены варварства и насилия, блестящие картины которого с такой гениальной силой отражаются в произведениях Шекспира. Вся Англия представляла собою или ряд укрепленных замков, или жалкие деревянные домики с окнами без стекол, с соломой вместо кроватей; охотники, небогатые фермеры, солдатские шайки — вот население Англии. В Германии шла война гусситов, не менее жестокая, чем война роз. Кулачное право было на первом плане; пьянство, грубость и безобразия были ее отличительными признаками.

Во Франции дворянство все время не сходит с лошади; англичане господствуют в стране; общее неблагоустройство таково, что волки забегают к самому Парижу.

Феодальное право еще охватывает всю Европу: там пьют, едят и дерутся.

Не то в Италии, — здесь новое веяние, новое государство. Здесь цветет торговля, сюда стекаются капиталы, призрак войны не тревожит воображение. В сношениях с соседями силу кулачного права заменяет дипломатия. После того как античная цивилизация пала, мы здесь впервые встречаемся с обществом, которое живет умственным наслаждением. Двор Версаля был только потомком итальянской утонченности. Ученые не таятся уже по монастырям в пыльных книгохранилищах, — их правительство вызывает на арену общественной деятельности, они становятся секретарями, министрами.

Учреждается Академия философии, восстанавливаются пиры Платона. В особую залу собирается цвет учености и искусства и здесь беседует между собою без чинов и этикета о тех вопросах, которые так часто тревожат воображение, не находя себе ответа.

Конечно, нравы и характеры общества сильно смягчились; изящная обстановка породила изящное обращение. Жизнь шла весело и шумно, каждый дом мецената и дворец был действительно приютом веселия. Итальянцы давали полный простор своей оригинальности и гибкости ума, не стесняясь никакими формальностями, сменяя ужин танцами, танцы — веселыми загадками и болтовней.

Искусство было так сродни душе их; умение рисовать и знание живописи считалось необходимым. Взгляд современников на женщину отличался свежестью и простотой. Они требовали, чтобы женщина была всегда ровна, спокойна в своих манерах, всегда подчинена правилам приличия, но живость ума должна удалять ее от скуки; она должна держаться середины, которая составлена бывает иногда из крайностей, но доходит до известных границ, никогда их не переступая. Недоступность женщины не есть еще добродетель и достоинство ее; зачем ей чуждаться общества, случайно услышанной свободной фразы, игривого выражения; да и вообще манеры дикой застенчивости противны в обществе. Для того чтобы показать себя свободной и любезной, разумеется, не надо держать себя неприлично, вступать со всеми в ненужную короткость; поступать так — значит заставлять о себе думать хуже, чем надо. Если разговоры не нравятся или кажутся неприличными и если женщина умна, — она всегда сумеет с легким румянцем на лице свести разговор на другой предмет, более приличный. И действительно, в эпоху Медичи мы встречаем в Италии женщин огромного образования, изящного вкуса и ума, с восторгом отзывающихся на благородные теории Бембо, — о всеобъемлющей чистой любви.

II

Жизнь Италии в эпоху Возрождения и жизнь наша так далеки друг от друга, представляют такой удивительный контраст со стороны внешней декоративности! Однообразно серенький тон жизни нашего большого города, наш скучный черный мужской костюм, отсутствие истинного вкуса в современных дамских нарядах, — представляют такую разницу с великолепием обстановки и костюма Италии!..

Когда герцог объезжает страну, за ним едет несколько тысяч человек свиты, одетых в бархат, шелк; он едет на охоту с сотнями собак и соколов. Герцогиня Лукреция Борджиа въезжала в Рим со свитой в 200 амазонок, из которых каждая имела своего кавалера. Вся жизнь Италии — какая-то выставка, какой-то чудесный парад, одно сплошное блестящее празднество. Наслаждения — вот основной жизненный принцип: наслаждаться следует всем — и умом, и чувством, а в особенности глазами. Никакие религиозные идеи, никакие обращения язычников, вопросы о народном образовании не волнуют итальянцев. Они не религиозны, они привели в ужас Лютера своим безбожием. Идя в церковь, они говорили, что делают поблажку народному суеверию.

По выражению Лютера, они или эпикурейцы, или фанатики. Пуще всего на свете они боятся святых Себастьяна и Антония, потому что святые эти насылают язвы; они боятся их гораздо больше, чем самого Бога; они не верят ни в воскрешение, ни в вечную жизнь; их философы не признают ни души, ни откровения. Над монастырями смеются; монахи служат постоянным оселком насмешек.

Разврат и безбожие действительно занимали в Италии не малое место, и Савонарола, который прямо объявлял, что жизнь Рима по преимуществу свинская, был совершенно прав.

В театрах давались пьесы, которых теперь не решился бы играть ни один антрепренер. Дворцовые представления имели сюжетом мифы классической древности, изображавшие охоту и любовные похождения богов. Папа Лев X, человек с большим образованием и изящным вкусом, окружал себя толпой прихлебателей, поэтов и музыкантов, подшучивал над своими гостями, подавая им к столу блюда из обезьяны или вороны. Надев сапоги со шпорами, он с дикой страстью носился на коне по холмам за оленем и вепрем; у него шутом состоял монах Марианно, который проглатывал сразу целого голубя, мог съесть 20 цыплят и 40 яиц. Страсть к зрелищам не прошла в Риме, состязания и беги практиковались постоянно; невозможные приапеи, имевшие место некогда в римском цирке, снова к общему соблазну стали являться перед народом, — инстинкты стали чувственны, перезрелы.

Две силы быются в человеке: одна напряженная, болезненная — сила полудикого варвара, другая — тонкая, пытливая, изощренная сила мысли человека, тронутого цивилизацией. Одной внешности ему мало, он требует внутренней, психологической силы, — требует идеала.

Италия предоставила фламандцам заниматься будничными повседневными сценами мелкого жанра; она презирует пейзаж, не вдохновляется теми неодушевленными предметами, за изображения которых с таким наслаждением берется немецкий художник. Истинный предмет искусства, по мнению итальянцев, — только человеческое тело, все остальное, по словам Микеланджело, — пустая забава, которую можно предоставить меньшим талантам. «Для искусства нужно одно, — сказал Челлини, — уметь превосходно выписать мужской и женский торс». И действительно, итальянцы дошли в этом до совершенства. Их человеческое тело является на картинах здоровым, энергическим, атлетическим. Оно родственно античному телу Греции; каждая мышца, каждый сустав, каждый волнистый изгиб тела изучен до мельчайших подробностей, доведен до необычайной степени совершенства.

Всякая жестокость, все вызывающее ужас или сострадание — чуждо итальянской школе. Только в период упадка появляются в Болонье трагические сюжеты.

Мягкие, кроткие мотивы с воздушными очертаниями линий полны благородства и светлой, могучей силы таланта. Тут нет спокойного домашнего затишья, которым так часто веет от северных школ, но зато здесь вознесена человеческая личность на огромную высоту, проникнута высочайшей степенью христианской красоты и незлобия.

III

Период блестящего процветания итальянских школ был невелик: это всего каких-нибудь пятьдесят лет, последняя четверть XV века и лет тридцать XVI столетия. Круг художников тесен: в одну ли, в другую ли сторону отступите от этого круга, — вы встретитесь либо с невыработанными, неустановившимися формами, либо с искусством одряхлевшим и испортившимся. На небольшом пространстве времени скопилось плеяда таких имен, которые служат вековыми образцами того, что в полном смысле слова может быть названо искусством. Живопись выступает на первый план, архитектура и скульптура меркнут перед нею. Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Андреа дель Сарто, Бартоломмео, Тициан и Корреджо — вот сила и слава Италии.

Конечно, могучая школа не явилась сразу; подготовительное изучение антиков образовало тот Ренессанс, который по самому значению слова показывает возрождение того, что уже существовало прежде.

Первый период итальянской живописи открывается флорентийскими художниками, которые изучали живопись у греков, вызванных сенатом Флоренции для преподавания в школах. Первым мастером флорентийцев надо назвать Джотто, молодого пастуха, нарисовавшего на песке своих коз, замеченного художником Чимабуэ и взятого им в ученики. Изучив византийский стиль, Джотто не мог удовлетвориться его сухостью и перешел на изучение антика. Он вдохнул жизнь в искусство, отступил от мертвенной сухости библейских сюжетов, взялся за портреты, и мы ему обязаны изображением великого Данте. У него впервые проявляется то обилие глубоких мыслей, которым отличалась впоследствии флорентийская школа. Его нельзя назвать совершенным во всех деталях, но какой же новатор бывает совершенным! Его лица порой не изящны, частности очень слабы, но зато в общем он далеко оставляет за собой предшественников.

После Джотто надо отметить его последователя Паоло Учелло, которого называют основателем линейной перспективы; тот натурализм, который вступил в преобладание новым направлением, конечно, потребовал тщательного изучения рисунка, и законы схода линий стали необходимыми. Но истинным основателем школы итальянской живописи бесспорно надо считать Мазаччо, который стоит на поворотном пункте между старым и новым направлениями. Его фрески обнаруживают проблеск гения мыслителя, который вдруг шагнул далее своего времени, возвысившись надо всеми современниками, сделавшись предтечей новых, неведомых форм. Разработка тела у него приятная, законченная, переливы света и тени нежны, драпировки широки и благородны — все полно величавого достоинства. Не понятый современниками, он оценен был только полвека спустя, когда Рафаэль и Микеланджело признали его своим учителем. Он в бедности жил, в бедности умер, и могила его осталась неизвестной.

Предание древнехристианской живописи имело блестящего истолкователя Пьетро Перуджино (иначе Пьетро Ваннуччи), ученика флорентийского мастера Андреа Веккьо, так повлиявшего на разработку тосканского искусства, первого изобретателя гипсовых слепков, — он усвоил себе натуралистическую выработку форм и дал целый ряд таких произведений, которые по своему прозрачно-цветистому колориту и утонченной нежности форм носят на себе печать милого, душевного и мечтательного чувства. К Перуджино примыкает целый ряд помощников и учеников, которыми он может гордиться. Он направлял все силы своих воспитанников на религиозные сюжеты, удерживал их талант в недрах церкви. Величайшему из его учеников суждено было сделаться и величайшим художником мира; несомненно, что Рафаэль обязан Перуджино очень многим, находился долгое время под его влиянием и, живя во Флоренции, был так далек от языческих сюжетов и натурализма.

Отец Рафаэля, Джовани Санти, из Урбино, обнаруживал в живописи направление весьма родственное перуджиновскому, но был наделен более добросовестной техникой, чем полетом фантазии; в его произведениях сквозит достоинство и интерес. Талант отца

перешел, конечно, и к сыну; солидное рисовальное образование с детства могло только развить и укрепить природное дарование.

Искусство продвигалось вперед гигантскими шагами. Художники брали от своих предшественников все, что они могли взять, и сами, сознавая свое совершенство, шли далее, связывая в одно целое сильные стороны разных школ, все одухотворяя собственным гением. Старшим, могучим представителем нового направления явилась гениальная личность Леонардо да Винчи. Это был пытливый дух многостороннего творчества, сведущий во всех искусствах и науках, воспроизводивший все, за что он ни брался, с необычайной глубиной мысли. Недаром историк Галем сказал про него, что его познания были почти сверхъестественны. С глубиной и меткостью мысли у него соединялись необычайная нежность, глубокая мысль и вместе с тем выработка в исполнении. Живопись составляла для него главное в жизни, но он мог бы создать гораздо большее, если бы занялся исключительно ею. Это не упрек человеку, который может быть равно назван гением и в живописи, и в архитектуре, и в математике, и в инженерном искусстве, — это констатирование факта, и только. Да Винчи задолго до Бэкона высказал великую истину, что основание науки — опыт и наблюдение. Он указал на огромное значение математики; семь лет спустя после открытия Америки он ясно изложил теорию сил, действующих на рычаг в косвенном направлении, а спустя несколько лет постиг годовое вращение Земли. Он дал описание камеры-обскуры, проник в тайны воздушной перспективы и игру цветовых теней, открыл назначение радужной оболочки глаза и действие продолжительных впечатлений на нее. Им написано превосходное сочинение по фортификации; ранее Кастелли он делал опыты гидравлики; изучал падение тел на основании гипотезы вращения Земли; выводил законы движения по наклонной плоскости, изучал простые машины; имел ясное представление о дыхании и горении и предопределил величайшую гипотезу геологии о поднятии материков.

К сожалению, до нас не дошли многие его живописные работы, и лучшие вещи его молодости мы знаем только по описаниям.

Да Винчи был незаконный сын Сан-Пьетро, флорентийского нотариуса, и получил превосходное образование в доме своего отца, пользуясь при этом самыми заботливыми попечениями со стороны жены его отца. Очень рано в нем развилась страсть к живописи, и его отдали в ученики к Андреа Верроккьо. Вскоре он достиг таких успехов, что учитель поручил ему приписать к его картине «Крещение Спасителя» — ангела. Когда юноша исполнил эту работу и позвал учителя взглянуть на нее, у того выпали из рук кисти и палитра и он в изумлении воскликнул: «Этот ребенок смыслит больше меня!» Упражняясь каждый день в рисовании, по своему непреложному правилу: «Ни одного дня без черты», да Винчи в то же время продолжал свои занятия по наукам и скульптуре. Он отлично пел и играл на лютне, изобретал музыкальные инструменты, писал сонеты, отличался красотой, искусством одеваться, могучей физической силой и блестящим остроумием.

В 1482 году, тридцати лет от роду, да Винчи был вызван миланским герцогом к себе на службу. В следующем году им была изваяна колоссальная модель статуи герцога Франческо Сфорца, считавшаяся у современников чудом искусства. Одновременно с лепкой статуи он пишет Пресвятую Деву (что стоит ныне в Милане), изготавливает множество рисунков и картонов, по которым впоследствии его ученики пишут картины, основывает Академию художеств, в которой принимает деятельное участие своим преподаванием, читая анатомию. Том его рисунков, числом около двухсот сорока, изображающих разные части человеческого тела, хранится и до сих пор в Лондонском королевском музее. Он издал руководство о пропорциях человеческого тела и исследования о перспективе и знаменитый свой трактат, где он советует изучать живопись сперва на натуре, а потом уж на антиках. Затем он устроил к свадьбе герцога Галеоццо с Изабеллой Арагонской большой, сложный механизм, изображающий течение планет, занялся стройкой купален, конюшен, загородных вилл. С 1499 года его деятельность переносится во Флоренцию; здесь он пишет портреты, изобретает машины, осматривает в качестве генерального инженера все крепости государства, проводит каналы и, наконец, получает звание придворного живописца короля французского.

Множество драгоценного времени было им потрачено на изобретения разных механических игрушек для забавы общества, но среди этих бесплодных занятий порой проскальзывали серьезные труды, как, например, изученный им закон отражения зеркал.

Бесспорно, величайшим его произведением следует считать «Тайную вечерю», написанную им на стене трапезной монастыря Санта Мария деле Грации (в Милане), обращенной позднее в кавалерийские казармы. Картина эта в 28 футов длины, с фигурами, в полтора раза превосходящими человеческий рост, известна каждому по бесконечному количеству снимков с нее; благородство трактовки, типичность отдельных лиц, великая гармония стиля, религиозное вдохновение, которым проникнута вся картина — делают ее одним из величайших созданий человеческого гения. К несчастью, до нас дошли одни остатки от нее. Писанная прямо масляными и притом непрочными красками на стене (а не альфреско), она была попорчена наводнением в 1500 году. Вандализм владетелей монастыря дозволил, ради хозяйственных соображений, пробить в *картине дверь*, так что частично ноги Спасителя были уничтожены. Еще более варварски поступили ее реставраторы. В прошлом веке Беллотто переписал ее самым возмутительным образом. К счастью, чертежи да Винчи и копии его учеников дают нам полное представление об этой композиции. Его картины, которыми он состязался с самим Микеланджело, полны потрясающей силы и могут считаться школой для молодого поколения. В Италии, в разных церквях, есть его чудесные вещи, иногда неоконченные, подмалеванные, но тем не менее бесценные. В Парижском музее есть превосходная голова Иоанна Крестителя и два женских портрета, чудесной моделировки форм и необыкновенной тонкости в рисунке.

В Эрмитаже есть три картины да Винчи: «Богоматерь» (гр. Литты), «Святое семейство» и «Женский портрет». Первая картина — одно из самых ранних произведений да Винчи, написанное в семидесятых годах пятнадцатого столетия. Богоматерь сидит у окна, из которого открывается унылый вид, и предлагает грудь Иисусу. Идеальная краса Младенца и нежность Матери невольно останавливают зрителя. В «Святом семействе», кроме Христа и Богоматери, есть еще Иосиф и святая Екатерина.

IV

Ломбардское направление живописи, данное да Винчи, развиваясь, воздействуя на последователей, дало новое, необычайное светило: Антонио Аллегри, прозванный Корреджо (1489—1534).

Он родился в Корреджо, в окрестностях Мантуи, в Мантуе и умер. Глубокое чутье тончайшего душевного анализа, удивительный колорит, умение изобразить самую полную экспрессию внутреннего движения — ставит его наряду с прочими итальянцами-гениями. Мягкий перелив тонов, который уже чувствовался у да Винчи, ярко выступил у Корреджо. Бархатность красок, серебристый дрожащий перелив света были доведены художником до высшей степени совершенства. У него есть смелость Микеланджело и грация Рафаэля. Экспрессия лица Христа на горе Элеонской (в галерее Веллингтона) полна глубочайшей поэзии. Его «Христос перед Пилатом» — образец божественной скорби, до какой еще никто не возвышался. По характеру своему Корреджо не мог заниматься специально одной библейской живописью: чувственность часто излишне увлекала его; мифологические сюжеты более соответствовали его характеру. «Воспитание Амура», «Юпитер в виде облака обнимает Ио», «Леда с подругами» — вот композиции, к которым он шел с любовью. Один волосок отделял его от аффектации и манерности. Это ясно сказывается даже по копии, помещенной у нас с его картины — святой Иероним. Его ученики впали в манерность, не достигнув оригинальной игривости его работ. У нас в Эрмитаже есть его «Богоматерь», «Аполлон и Марсий» и «Успение Богородицы». Последняя работа представляет эскиз фрески, заказанной канониками Пармского кафедрального собора. Фреска осталась незаконченной, так как отцы постоянно придирались к художнику, а один даже назвал его произведение — рагу из лягушек. «Аполлон и Марсий» писаны на крышке клавесина и были подарены, вероятно, одной из

многочисленных возлюбленных художника. Портрет, приписываемый Корреджо — очень сомнителен. Нерукотворный Образ, приложенный в нашем издании, был писан художником на материи для церковной хоругви, но в настоящее время переведен на холст.

По следам да Винчи пошел талантливый Фра Бартоломмео. Тот же тающий, спокойный разлив красок, та же невозмутимо таинственная величавость лиц, та же незатейливость композиций. Иногда в нем прорывается сухость, но наивная простота и страстная религиозность выкупают ее. В том же направлении шел Андреа дель Сарто, стоящий на распутье между да Винчи, Корреджо и Микеланджело, увлекающийся то тем, то другим, обладающий и грацией, и мягкостью тонов, и тем знанием анатомии, которое воскресил Микеланджело.

Микеланджело Буонарроти — представляет явление аналогичное с да Винчи. Он одинаково велик как ваятель, архитектор и живописец. Он воскресил нагое тело классической древности; сбросил все условные традиции своей школы и создал нечто могучее, своеобразное, всесильное. Мощная лепка его произведений полна титанической силы. Ему противна мягкая грация линий, зыбкие очертания нежных лиц, психическая игра едва заметных движений души, — он признает только величие и силу и сам работает в области искусства с демонической мощью.

Страстная натура привела его на грань искусства: он дал последние законченные образцы мускулатуры — его подражатели впали в абсурд. Он и в живописи и в ваянии скульптор: он чувствует и лепит мышцы. Каждый герой его — титан, элемент земной силы, стихия. Это реалист самый глубокий. Он почти никогда не доканчивал своей скульптурной работы; все делалось порывом, гигантскими скачками льва. Но зато что за ракурсы, за повороты создавал он под влиянием минут вдохновения! Внешний эффект иногда слишком поработал его, он многим жертвовал ему там, где сила сюжета соответствовала внешней оболочке Микеланджело. Но в тех случаях, когда эта оболочка может быть слишком грубой для взятого мотива, его произведения оказываются слишком манерными. И в зодчестве Микеланджело явился тоже своеобразным, начал создавать формы оригинальные, был сам себе и учеником и учителем. Не имея особого навыка в архитектурных работах, он заменял своим гением отсутствие практики, он вторгся в эту область математических точных пропорций, смело доказав, что для него никаких условных законов не существует и что фантазия художника — единственный закон. Точно так же и в зодчестве, как и в скульптуре, его последователи ударились в шарж, совершенно распустив фантазию, пренебрегая правилами, ссылаясь в этом отношении на великого учителя и в то же время не имея его гения. Говорят, что Микеланджело никогда не бывал доволен ни своими живописными, ни своими архитектурными работами. Он говорил, что его профессия — скульптура, что он велик именно в этой области.

В его юношеских работах по ваянию нет еще той мощности, которая впоследствии сказалась в нем. Это бурная сила, которая еще дремлет перед пробуждением. К первым его работам надо причислить дивной прелести ангела в болонской церкви, стоящего на коленях перед памятником святого Доминика. Еще более достоинства в Богоматери с бездыханным телом Сына: группа, находящаяся в церкви Святого Петра и исполненная всего на 25 году его жизни. Наконец, к немного позднешему времени относится его колоссальный Давид, доставивший ему огромную славу. Папа Юлий II, вступив на престол, заказал Микеланджело надгробный памятник, который должен был затмить все существующее в этом роде в мире. Он потому остановился на этом художнике, что тот доказал в своем «Давиде» почти невозможное: более ста лет во Флоренции лежал громадный кусок мрамора, из которого скульптор Дикуччо пытался создать огромную статую для площади; камень остался испорченным; совет художников с да Винчи во главе объявил, что он никуда не годится, а Микеланджело создал из него «Давида». До этого он обманул одного кардинала, продав за антик своего купидона, которого он зарыл в землю. Ввиду всего этого выбор папы понятен. В общей композиции памятника преобладал аллегорический элемент, потому что художник, по желанию папы, должен был изобразить римские провинции в виде пленников в цепях и все искусства также обремененными узами, так как со смертью папы и те и другие лишались свободного развития.

С одной стороны — огромный расход, с другой стороны — всевозможные пререкания с его святейшеством, наконец, живописные работы художника в Сикстинской капелле помешали закончить памятник. Расписывание капеллы, заказанное художнику, было делом интриги его врагов, думавших, что он окажется неудачником на этом поприще. Расчет оказался неверным. Приглашенные из Флоренции помощники очень мало его удовлетворяли: и в один прекрасный день он уничтожил все, написанное ими, и в двадцать два месяца, запершись совершенно один в капелле, создал колоссальные, потрясающие фрески, целые грандиозные поэмы: и сотворение мира, и человеческое грехопадение, и искупление. Работы в Сикстинской капелле надо считать за самое удачное создание Микеланджело, превосходящее даже его скульптуры. Никогда еще примитивные элементы книги Бытия не находили себе такого полного выражения в кисти: в фигурах прародителей, сивилл и пророков, в семейных портретах. Микеланджело, казалось, порой отрекался сам от себя, создавая нежные, полные красоты образы.

Преемник Юлия II, Лев X, поручил Микеланджело закончить памятник и в то же время сделать реставрацию фасада Сан-Лоренцо во Флоренции. События 1527 года, приведшие к изгнанию Медичи, выдвинули Микеланджело, как человека и политика, на первый план, он был назначен комиссаром над городскими укреплениями. Защищая город от приступов, он в то же время не покидал своих работ, нанизывая ряд впечатлений, изолируя свою художественную память в раздирающих картинах народной драмы. Испанцы и немцы ринулись на Италию, Рим был razoren, папа Климент VII брошен в темницу, где принужден был питаться кониной. Масса трупов распространяла заразу на римских улицах, когда Микеланджело уже въезжал в вечный город, чтобы окончить свои работы в Сикстинской капелле, — огромную фреску Страшного Суда.

Принимаясь за семидесятифутовую картину, художник думал, что тут же, у этой стены, он испустит дух; настроение его было до того ужасно, политические перевороты до того волновали его отечество. Однажды он упал с высоты подмостков Сикстинской капеллы, разбил себе ногу и, запершись у себя дома, решил до смерти не выходить оттуда. Его друг — доктор вошел к нему, только выломав двери. В свободное время он читал Данте, черпая в его стихах образы для «Страшного Суда». Здесь ему были полный разгул фантазии, полная ширь творчества; на свободе он мог выказать скульптурные познания человеческого тела, в котором у него не было соперников. Когда-то в юности, чувствуя недостаток своих анатомических знаний, он променял одну из своих статуй на человеческий труп, — с тех пор в течение 12 лет занимался анатомией на мертвецах, и однажды, заразившись на трупе, едва не поплатился за свою любознательность жизнью. Все фигуры в «Страшном Суде» нагие. Во всем блеске здесь чувствуется глубочайшее знание форм, скорченных, дрожащих от боли, сплетающихся между собой, полных необычайной силы. Современники были возмущены, поражены этим реализмом. Церемониймейстер папы умолял автора, от имени его святейшества, прикрыть хоть чем-нибудь наготу фигур. «Передайте папе, — ответил Микеланджело, — что если он исправит мир, я исправлю картину в несколько минут»¹.

¹ Говорят, что художник, рассерженный надоедливостью церемониймейстера, тут же и приписал его внизу картины, снабдив вдобавок ослиными ушами. Тот побежал жаловаться к папе. «Освободите меня, ваше святейшество!» — «А он тебя куда же посадил?» — спросил папа. «На самое дно ада». — «Так далеко власть моя не простирается, — ответил святейший отец, — и если б ты был в чистилище, я тебе бы помог».

Эта огромная фреска, в 50 футов высоты и 40 ширины, способна произвести у зрителя головокружение. Это олицетворение тревоги, страха и ужаса. Мертвецы, заслышав звуки труб Архангела, поднимают надгробные камни, раздирают саваны, безжизненно смотрят полусгнившими глазами. Одни полны отчаяния, другие надежды, наверху группа освобожденных, радостных; посередине Христос, проклиная грешников, отвернувшийся от Богородицы, которая уговаривает его спасти заблудших. А эти

несчастные, чувствующие на себе всю тяжесть Божественного приговора, в порыве отчаяния извиваются и корчатся внизу, наводя невольный ужас своими адскими конвульсиями боли. В общем, нет той чистоты духа, которая замечается в его плафоне капеллы, но потрясающая энергия общего, в особенности нижней части картины, ставит художника на недостижимую высоту.

Важнейшая из статуй Микеланджело «Моисей» обличает в самом сильном свете ту могучесть и погоню за эффектами, которая была не чужда художнику. Фигура эта представляет часть памятника Юлию II, хотя и не вполне гармонирует с общим. Последней его работой было окончание храма Святого Петра в Риме, от которой он отказывался, ссылаясь на свою старость (ему тогда было 72 года), тем не менее его уговорили. И хотя он не дожил до открытия собора, тем не менее по его рисункам был возведен гигантский купол: и собор явился в том ореоле величия, которое и до сих пор поражает нас необычайной грандиозностью.

Микеланджело происходил из графского рода Каноссы и считался высокообразованным человеком своего времени. В его характере соединялась гибкая мягкость чувств, проступающая в его стихотворениях, и вместе с тем та суровая величавость, которой полны его произведения. В своих сонетах он воспевал одну из прелестнейших женщин того века, Викторину Колонну, — вдову одного маркиза, с которой он познакомился уже 62 лет от роду. Смерть ее привела его в глубокое отчаяние. Он все вспоминал ее последний визит, когда она была у него перед своей скоротечной болезнью. «Зачем я, прощаясь, поцеловал ее руку, а не лоб», — повторял он. Скончался Микеланджело в 1567 году; весь Рим хоронил его; но потом родственники перевезли тайно его тело во Флоренцию, и оно было там погребено с необычайной пышностью еще раз, в церкви Сайта Кроче.

Из последователей Микеланджело следует назвать венецианца Фра Себастьяно дель Пьомбо, вызванного из Венеции Микеланджело для выполнения в прекрасном венецианском колорите грандиозных замыслов его фресок. По рисунку и картону великого мастера он выполнил знаменитый образ «Лазарева Воскресения», что находится в Лондоне и может поспорить с Рафаэлевым «Преображением». У нас в Эрмитаже есть его «Несение креста» — одна из самых замечательных его работ.

V

Шестого апреля 1483 года, в маленьком городке Урбино, в небольшом трехэтажном каменном домике, у талантливого и известного художника Джованни Санти родился сын, которому суждено было стать величайшим художественным светилом мира. В среде самой строгой религиозной семьи, окруженный образцами нравственности, занимаясь живописью под руководством талантливого отца, рос маленький Рафаэль. Когда отец умер, он перешел в студию Тимотео Вити, а затем к знаменитому Перуджино; здесь он стал с необычайным тщанием копировать строгие, классические черты мадонн своего учителя, стараясь рабски подражать ему, и вскоре довел технику до того, что отличить копию от оригинала стало невозможно. Но порой могучая внутренняя сила брала верх и проявлялась в такой форме, что перед ней меркли работы его учителя. Первый большой его запрестольный образ «Венчание Богородицы» есть уже до некоторой степени отрешение от холодной суровости умбрийской школы; здесь уже является тонкая экспрессия, грация, подвижность фигур. Переселившись во Флоренцию, где тогда гремели имена да Винчи, Микеланджело и Фра Бартоломмео, он стал заимствовать от этих художников все лучшее; особенно сойдясь с Бартоломмео, изучал его блестящий колорит, давая в свой черед ему уроки перспективы, в которой был слаб друг Савонаролы. Запрестольный образ Богоматери под балдахином, исполненный им во Флоренции, поставил его имя сразу наряду с первыми художниками Италии. «Положение в гроб Спасителя» (что стоит теперь в палате Боргезе, в Риме) не менее замечательно; слухи о нем вскоре дошли до Рима, и папа вызвал его для расписывания ватиканского дворца. Ему поручили «залу подписи», где папа подписывал бумаги. В четырех колоссальных

композициях он должен был изобразить четыре могучие нравственные силы, которые всегда правили человеческим духом: богословие, философию, поэзию и нравы. Эти отвлеченные понятия воплотились на его картинах в человеческие жизненные сцены, имеющие прямую связь с умственным развитием человечества. Богословие изображено у него в сцене «Прений святых отцов о догматах церкви». Философия воплотилась в знаменитой картине «Афинская школа». Поэзия изображена собранием поэтов и художников, сгруппированных вокруг Аполлона. Право рисуется в виде Юстиниана и папы Григория IX, провозглашающего декреты. Все это было выполнено в течение года, и выполнено так, что папа приказал сбить в соседних залах готовые картины других художников и поручил новую роспись Рафаэлю. Более того, он позволил списать свой портрет, что и было выполнено Рафаэлем настолько удачно, что при взгляде на полотно придворные чувствовали такой же трепет, как и при личном созерцании его святейшества.

Новые четыре громадные картины украсили вскоре Ватикан: «Чудо во время мессы в Больсене», «Атила в Риме», «Изгнание Илиодора из храма» и «Освобождение Петра из темницы». Страсть Рафаэля к изучению была изумительна, — он работал без отдыха, без перерыва. Исполняя колоссальные заказы с невероятной быстротой, он успевал учиться и писать, помимо Ватикана, отдельные холсты. Его «Несение креста», написанное для Палермского монастыря Монте-Оливетто, особенно выдается своим образцовым, благородным исполнением. В нем нет следа односторонности; красота форм, гармония и внутреннего, и внешнего, чистота и спокойствие — вот отличительные черты созданий Рафаэля, удивительно законченных, проникнутых духом христианства и в то же время античных.

Он так быстро шел вперед, прогрессивно развиваясь, что мы по месяцам можем различить в хронологическом порядке его картины. Реализм флорентийской школы мог легко сбить с пути художника, но сила гения превозмогла все. Соседство Микеланджело, расписывавшего потолок Сикстинской капеллы, порождало невольное соперничество между ними. Классическая древность Рима давала ему постоянно материал для изучения античных форм. Сначала работы его нежны и кротки, но потом все делается смелее, величавее; мельчайшие подробности выработаны у него оригинально; богатство творческой силы неистощимо. Фрески станцов Ватикана была главная работа, для которой он приехал в Рим и которой он не успел окончить из-за своей смерти. Роспись ватиканских лоджий, целого ряда аркад, построенных самим Рафаэлем, хотя и были сделаны по его рисункам, но совершенно предоставлены работе учеников. Если в этих библейских сценах он и уступал Микеланджело, то благородством и нежностью стиля, конечно, превзошел его. Декоративная живопись в древнеклассическом стиле, покрывшая столбы и стены лоджий, представляет бесконечную игру фантазии в самых изящных комбинациях.

Невозможно перечислить все созданное Рафаэлем, это дело специальных сочинений по истории живописи, укажем только на его удивительные ватиканские композиции: «Морскую победу христиан над сарацинами в гавани Остии», «Пожар в Борго, остановленный благословением папы», «Коронование Карла Великого», «Поражение язычества Константином». Картины эти интересны потому уже, что представляют в виде разных исторических лиц — современников художника, папу и его двор. Затем следует отметить рафаэлевские картоны для ковров, предназначенные для украшения Сикстинской часовни. Много святых семейств, писанных им в различное время, разбросано по разным европейским музеям. В Петербурге есть его знаменитая «Мадонна д'Альба», относящаяся ко времени первого его пребывания в Риме. Посередине красивого пейзажа изображена Дева Мария, сидящая на земле возле дерева, держащая одной рукой книгу, а другую положив на плечо маленькому Иоанну, который смотрит на младенца Иисуса¹. Там же помещается портрет неизвестного старика, чрезвычайно характерного итальянского типа; затем святой Георгий на белом коне, поражающий дракона, с классическим, условным изображением лошади, и, наконец, четвертая его вещь «Святое семейство», приобретенная Эрмитажем. Его знаменитые мадонны — де ла Седиа, де

Фулиния, дель Пече, святая Цецилия — и прочие библейские сюжеты не мешали ему отдаваться языческому миру, писать мифологические сюжеты на тему — триумф Галатеи.

¹ Картина эта приобретена в 1836 году Эрмитажем.

Но высшим проявлением гения Рафаэля считается, бесспорно, «Сикстинская мадонна», находящаяся в Дрездене; это высшее проявление чисто христианской живописи, это откровение свыше. По мнению всех знатоков искусств, — это гениальнейшее произведение, когда-либо выходившее из рук человеческих. Писанная сразу, безо всякого подготовительного эскиза, она изображена такой, какой явилась художнику во сне.

«Рафаэль, натянув полотно свое для этой картины, — пишет Жуковский, — долго не знал, что на нем будет: вдохновение не приходило. Однажды он заснул с мыслию о мадонне, и, верно, какой-нибудь ангел разбудил его. Он вскочил: «Она здесь!» — закричал он, указав на полотно, и начертил первый рисунок. И в самом деле, — это не картина, а видение: чем долее глядишь, тем живее уверяешься, что перед тобою что-то неестественное происходит (особенно если смотришь так, что ни рамы, ни других картин не видишь). И это не обман воображения: оно не обольщено здесь ни живостью красок, ни блеском наружным. Здесь душа живописца, безо всяких хитростей искусства, но с удивительною простотою и легкостью передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось.

Не понимаю, как могла ограниченная живопись произвести необъятное; перед глазами полотно, на нем лица, обведенные чертами, и все стеснено в малом пространстве, и, несмотря на то, все необъятно, все неограниченно! И точно приходит на мысль, что эта картина родилась в минуту чуда: занавес раздернулся, и тайна неба открылась глазам человека. Все происходит на небе: оно кажется пустым и как будто туманным, но это не пустота и не туман, а тихий, неестественный свет, полный ангелами, которых присутствие более чувствуешь, нежели замечаешь: можно сказать, что все, и самый воздух, обращается в чистого ангела в присутствии этой небесной, мимо идущей Девы. И Рафаэль прекрасно подписал свое имя на картине: внизу ее, с границы земли, один из двух ангелов устремил задумчивые глаза в высоту; важная, глубокая мысль царствует на младенческом лице: не таков ли был и Рафаэль в то время, когда он думал о своей мадонне? Будь младенцем, будь ангелом на земле, чтобы иметь доступ к тайне небесной. И как мало средств нужно было живописцу, чтобы произвести нечто такое, чего нельзя истощить мыслью! Он писал не для глаз, все обнимающих во мгновение и на мгновение, но для души, которая чем более ищет, тем более находит. В Богоматери, идущей по небесам, неприметно никакого движения, но чем более смотришь на нее, тем более кажется, что она приближается. На лице ее ничто не выражено, то есть на нем нет выражения понятного, имеющего определенное имя; но в нем находишь, в каком-то таинственном соединении, все: спокойствие, чистоту, величие и даже чувство, но чувство, уже перешедшее за границу земного, следовательно, мирное, постоянное, не могущее уже возмутить ясности душевной. В глазах ее нет блистания (блестящий взор человека всегда есть признак чего-то необыкновенного, случайного: а для нее уже нет случая — все совершилось); но в них есть глубокая, чудесная темнота; в них есть взор, никуда особенно не устремленный, но как будто видящий необъятное. Она не поддерживает младенца: но руки ее смиренно и свободно служат ему престолом: и в самом деле, эта Богоматерь есть не иное что, как одушевленный Престол Божий, чувствующий величие сидящего. И Он, как Царь земли и неба, сидит на этом Престоле. И в Его глазах есть тот же, никуда не устремленный взор; но эти глаза блистают, как молния, блистают тем вечным блеском, которого ничто ни произвести, ни изменить не может. Одна рука младенца с могуществом Вседержителя оперлась на колено, другая как будто готова подняться и простереться над небом и землею. Те, перед которыми совершается это видение, Сикст и мученица Варвара, стоят также на небесах: на земле этого не увидишь. Старик не в восторге: он полон обожания мирного и счастливого, как святость; святая Варвара очаровательна своею красотой: великость того явления, которого она свидетель, дала и ее стану разительное величие: но

красота лица ее человеческая именно потому, что на нем уже есть выражение понятное: она в глубоком размышлении; она глядит на одного из ангелов, с которым как будто делится таинством мысли. И в этом нахожу я главную красоту картины Рафаэля (если слово картина здесь у места). Когда бы живописец представил обыкновенного человека зрителем того, что на картине его видят одни ангелы и святые, он или дал бы лицу его выражение изумленного восторга (ибо восторг есть чувство здешнее: оно на минуту, быстро и неожиданно отрывает нас от земного), или представил бы его падшего на землю с признанием своего бессилия и ничтожества. Но состояние души, уже покинувшей землю и достойной неба, есть глубокое, постоянное чувство, возвышенное и просвещенное мыслью, постигнувшее тайны неба, безмолвное, неизменяемое счастье, которое все заключается в двух словах: И эта-то «Чувствую и знаю!» И эта-то блаженствующая мысль царствует на всех лицах Рафаэлевой картины (кроме, разумеется, лица Спасителя и мадонны): всё в размышлении — и святые, и ангелы. Рафаэль как будто хотел изобразить для глаз верховное назначение души человеческой. Один только предмет напоминает в картине его о земле: это Сикстова тиара, покинутая на границе здешнего света.

Какую душу надлежало иметь, чтобы произвести подобное! Надобно быть или безрассудным, или просто механическим маляром без души, чтобы осмелиться списывать эту мадонну: один раз душе человеческой было подобное откровение, дважды случиться оно не может!...»

VI

Нельзя не упомянуть о том огромном влиянии, которое имела на Рафаэля дочь римского хлебопека, булочница Форнарина. Красота ее была давно известна среди художников: молодые живописцы и скульпторы ходили нередко к дому ее отца любоваться на красавицу, сидевшую за низкой каменной стеной, на берегу Тибра, в отцовском саду. Друзья Рафаэля — живописцы — давно звали его полюбоваться римлянкой, но он не находил настолько интересным женскую красоту, чтобы бегать для этого по улицам.

Знатные дамы Рима смотрели благосклонно на Рафаэля, но он относился к ним совершенно равнодушно, любя только искусство. Почти такое же положение занимала Форнарина, отвергнув любовь светской и духовной аристократии, привлеченной ее удивительной красотой. Наконец, однажды им довелось, по настояниям друзей, увидеть друг друга. В его сердце вдруг сразу вспыхнула безумная страсть к Форнарине; он заперся в студии, сиюсь вызвать по памяти на холст дорогие черты, перестал выходить, не пускал к себе никого, встревожил не на шутку друзей и покровителей. Отперев однажды на неотступный стук дверь, он лицом к лицу столкнулся со своим идеалом. Она бросила отцовский дом и ушла к нему. С этих пор он не расставался с ней до смерти. Работа закипела, колорит стал жизненнее и теплее; дивные очертания тонкой красоты его подруги вызвали самые сильные произведения на его бессмертном холсте. Даже «Сикстинская мадонна» с ее неуловимым, тончайшим выражением, писана с нее. Брак, которым хотел папа связать Рафаэля с племянницей кардинала Бибиенны, был отвергнут Рафаэлем. Влияние девушки, овладевшей всеми его мыслями, было громадно. Исчезновение ее в момент его смерти дало повод сложиться легенде, что это была не женщина, а гений — муза, ниспосланная ему свыше. Рафаэль умер, не окончив своего знаменитого «Преображения», последнего огромного труда, одного из лучших, если не лучшего после «Сикстинской мадонны», произведений. Он умер на высоте своей славы, живя в полной роскоши, выстроив себе великолепное палаццо, окруженный толпой благоговевших перед ним художников, пользуясь глубоким уважением со стороны папы. Он умер всего тридцати семи лет от роду, от воспаления легких, — болезни столь частой весной в Риме. Тело его было поставлено в Ватикане у подножья «Преображения» и затем похоронено в Пантеоне. Память его оплакивал весь Рим, с папой во главе.

И дом, где жил Рафаэль, и дом, где он родился, бережно хранятся до сих пор, особенно дом в Урбино, где он родился.

VII

Наряду с флорентийской школой, в Венеции развивается новая, в которой чувствуется влияние не только соседних итальянских городов, но и Нидерландов. Здесь колорит приобретает огромную силу. Как однообразный тон итальянских равнин мало представляет разнообразия игры в световых и цветных комбинациях, — так Венеция, с сетью своих каналов, своими розовыми утренними туманами, чудесными восходами и закатами, пронизывающими влажную, полную паров атмосферу, представляет бесконечную игру красок и света. Глаз учится с младенческих лет воспринимать всю музыкальность этих гармонических впечатлений, и когда потом молодой художник берется за кисти, краски невольно подтасовываются в знакомом порядке. В Нидерландах, в сыром Амстердаме, при тех же благоприятных условиях игры света и тени, мог развиваться удивительный колорит Рембрандта и Рубенса. В Венеции мы особенно отметим двух удивительных художников-колористов: Тициана и Паоло Веронезе.

Блестящие постройки Венеции, храм Святого Марка — покровителя города, со своими готическими пристройками, с удивительным Дворцом дожей, город без пыли, без лошадей, с черными гондолами, со светлыми каналами, наполненными соленой водой, с дворцами, выстроенными на сваях, представляет радостную и милую картину, как бы блестящую театральную декорацию.

Первобытные обитатели, выстроив на доках свои домики не столько ради рыболовства, сколько для безопасности от вторжения Аттилы, передали этот дух независимости своим потомкам. Благодаря морской торговле, вскоре город обстроился. Влияние мавританской архитектуры, Византии, готики, стиля возрождения придали веселый, праздничный характер городу. Республика всеми силами старалась привлечь к себе художников и успела в этом, платя огромные деньги за их произведения. Образовалась целая венецианская школа, занявшая по колориту первое место во всей итальянской школе.

Тициан Вечеллио — яркий представитель полуантичного, полуфламандского направления, в котором сочеталось величие антика с бойкостью реализма. Ясная чистота классических очертаний и здесь царит во всей силе, схваченная живо, тепло и спокойно. Он писал много, разнообразно и тонко подходя к различным сюжетам. Сухой стиль, усвоенный им в молодости, скоро был сменен на новый, полный удивительной сочности. Удачно оконченный заказ сената, поручившего ему большую композицию в зале герцогского дворца, доставил ему почет и богатство. Множество портретов и превосходных библейских картин было написано им в течение *почти столетия*. Он начал писать в самой ранней юности и выпустил кисть только умирая, девяноста семи лет. Все музеи Европы полны его картинами: их число громадно. Он всегда пользовался прекрасным здоровьем и чудесным зрением, так что его «Снятие со креста» было не окончено из-за внезапной смерти от чумы. Несмотря на спешность работ, он умел доходить до глубочайших душевных экспрессии: это доказывается особенно его картиной «Положение во гроб». Его известная картина «Три возраста», «Любовь земная и не земная», «Вакханалия», бесчисленные Дианы, Венеры и Адонисы говорят нам, что их автор был глубочайший знаток анатомии и рисунка, только трактовал иногда слишком спешно. На многих Венер и Данай, писанных прелестно, надо смотреть отнюдь не как на мифологические сюжеты, а как на дивные этюды обнаженных женщин. Пейзаж был им выработан замечательно, с огромным поэтическим вдохновением. Впоследствии он сильно повлиял на пейзажистов, дав толчок развитию этой отрасли искусства. Наш Эрмитаж обладает тринадцатью картинами Тициана. Тут есть несколько мадонн, «Несение креста», «Кающаяся Магдалина», «Туалет Венеры», «Даная», портреты папы Павла III, дожа, кардинала.

Паоло Веронезе — прямой последователь Тинторетто, художника, произведения которого оживлены могучим, подвижным, страстным духом, — отличался тем непосредственным творчеством, с помощью которого можно схватывать природу свободно и в то же время величаво. Его картины — светлые праздники, прозрачные,

кристальные, яркие, полные одушевления; это целое море света, которое заливают все, и блещет, и горит торжественно на сверкающих костюмах и утвари. Его «Брак в Кане», «Христос у Левия», «Христос у Симона» пользуются глубоким уважением знатоков. Помпезность в его сюжетах преобладает: торжественные обеды, встречи, поклонения — его любимые мотивы. В Эрмитаже есть шестнадцать картин Веронезе. Особенно интересно «Снятие со креста», из церкви Иоанна и Павла в Венеции.

В семнадцатом веке школа итальянских колористов, впадшая до этого в манерность, силилась от нее освободиться; кружок так называемых *эклектиков* решился возвратиться к забытым образцам XVI века. В большинстве случаев дело ограничивалось рабским копированием старой манеры, и только изредка, кое-где мелькал натурализм, присущий новой эпохе. Другая группа художников-натуралистов постановила противоположный принцип: рабского подражания натуре. Но и тут кое-где проглядывал эклектизм, и в сущности оба направления шли об руку друг с другом вперед. Во всяком случае, маньеристы конца XVI и начала XVII века были признаны несостоятельными, и для будущих времен стала готовиться новая почва. Из эклектиков очень видное место занимает семейство Карраччи, и особенно Аннибале, который превосходно умел усвоить манеры Рафаэля, Корреджо, Тициана и на одном холсте трактовал их по очереди всех, — что если и выходило несколько странным, то, во всяком случае, искупалось верным взглядом на натуру. Самые интересные его вещи — фрески в Риме. Карраччи дал целую школу. Доменикино особенно ясно воспринял традиции Рафаэля и с такой чудесной наивностью воплощал свои сюжеты. Гвидо Рени блистал (особенно в начале своей деятельности) живой фантазией, изяществом и плодовитостью. Потом он стал мельчать, идеал красоты словно стал скрываться от него, он впал в манеру. Параллельно с ним шел Ф. Гверчино, с живым чувством, широтой масс и теплым колоритом. Альбано любил чудесные, полуфантастические пейзажи, увлекался грацией; его картины — иллюстрации идиллий. Представителем чистого натурализма был Караваджо, исполненный бурной страсти и лучезарного пафоса на своих картинах. Он брал простую, заурядную натуру, но освещал ее во всю силу красок солнцем, а рядом клал интенсивные тени. Фигуры играли, золотились, выдвигались на первый план. Хусепе Рибера пошел по его следам. Решительный и смелый, он производит удивительные вещи твердой, уверенной кистью. Из его школы вышел Сальвадор Розе, обладавший той же замечательной способностью подкупать зрителя неожиданным поэтическим эффектом.

Глава одиннадцатая

НИДЕРЛАНДЫ

Страна и народ. — Мировоззрение нидерландцев. — Фламандская и Голландская школы

I

Пышный расцвет искусств эпохи Возрождения нашел превосходную почву среди пылкого южного населения Италии. На соседние государства, конечно, не могла не влиять эта страна классического искусства, хотя между Италией XV века и средневековой Европой огромная разница: культурность Италии резко отличается от всего остального. Но и среди северных народов, под туманным, влажным небом северных морей, образовался, так сказать, максимальный центр, да еще настолько могучий, что смело мог поспорить со всей итальянской школой.

Нидерланды — это обширная равнина, которую Рейн, Маас и Шельда испестрили своими дельтами, а может быть, и нанесли илом и песком. Вся почва Нидерландов жидкая и топкая. Едва начинают рыть — является вода. Густой туман синим пологом колыхается и днем и ночью над землей. На морском берегу приливы Северного моря увеличивают

влажность воздуха. Осенние бури затопляют своими мутными волнами и без того почти затопленный разливами рек клочок земли. Вся страна, числом своих квадратных миль, уступает любой нашей губернии.

Таковы Нидерланды теперь, — эта самая населенная местность земного шара. Но еще более печальный вид представляла она в эпоху римских побед, когда, по выражению путешественников, — белка могла пройти с одного конца Голландии до другого по сплошному лесу, заполнившему всю страну. Бесперывный дождь и непроницаемый туман давали дню тянуться какие-нибудь три или четыре часа.

Еще в XII веке в Ваазском округе не было житья от волков, а в XIV — в Голландии еще паслись табуны диких лошадей. Но упрямство северного человека может сделать чудеса: двадцать две мили свай в три ряда (по 7 гульденов каждая свая) оградили страну от морских разливов. Гаарлемский берег защитился плотиной из норвежского гранита, на 200 футов ушедшей вниз и на 40 футов поднявшейся над морем. Амстердам, с своим населением в четверть миллиона, весь стоит на сваях.

За дело преобразования такой страны из зыбкой трясины надо было приниматься осторожно, не торопясь, с упорством. В то время как в других местностях земного шара, при подобных условиях, вырастает дикое рыболовное племя, высшая степень культуры которого выражается в рыцарских легендах, здесь германское племя решилось вести борьбу с природой, сомкнуться в неразрывный союз, противостоять воде, осушить почву, сделаться мореплавателями и из этой же жидкой глины построить себе дома, превратив ее в кирпич. Вечный холод, сырость и забота о насущном хлебе заставили человека действовать математически, отвлекли от философии к метафизике, заставили его держаться в кругу понятия обиходного реализма. И страна образовала характер, характер упрямый, флегматический, чуждый вспышек и страстей, гордый, величаво-мрачный. Столкновения с саксами, датчанами, норманнами вызвали в жителях Нидерландов некоторую ненависть к политическому гнету, — они с стародавних времен образовывали торговые корпорации, медленно наживающие себе богатства. Ни одного писателя или мыслителя европейского не дала Голландия: Эразм Роттердамский был детище итальянских гуманистов и ничего самобытного в национальных мыслях не произвел; Спиноза был еврей; их поэты фламандского происхождения никогда не заносятся за облака, остаются в узкой сфере домашнего быта.

Несмотря на частые нашествия, на деспотизм нахальных завоевателей, Нидерланды умели завоевать себе место среди европейских народов, первенствовать на море, заставить относиться к себе с уважением.

Теперь Нидерланды — огромный город с жирной почвой, над которой поднимаются бледно-зеленые овощи. Далее к северу местность переходит в огромный луг, по которому круглый год пасутся огромные стада, поставляя бесконечные запасы говядины, молока и сыра. Кое-где среди этой равнины высятся ряды тополей, чернеют каналы, наполненные водой; а надо всем этим низко нависает теплое, серое небо, полное испарений. Вся земля покрыта сеткой дорог или водных, или железных; каналы эти замерзают зимой, но по ним на коньках голландцы делают двадцать верст в час. Озера высушены, речные воды сдержаны шлюзами, ветер, непрерывно дующий с неудержимой силой, вертит без остановки крылья мельниц и турбин. Так как во всей стране нет камня, то все здания выстроены из кирпича и черепицы. Красные, розовые, белые, коричневые изразцовые фасады с колонками и медальонами, аркадами, бюстами и всевозможной лепкой поражают своей чистотой и опрятностью. Жители целые дни чистят и моют свои жилища. С самого раннего утра работницы моют тротуары на улицах, сделанных из изразцов или кирпича. В любой деревушке, напоминающей по блеску красок и чистоте опереточные декорации, не позволяют осенью падать листьям с деревьев и застилать улицы: ребяташки сию же минуту поднимают каждый покоробленный листик и уносят.

Малейшая нечистоплотность разводит в жилище сырость, и поэтому внутренность голландских домиков напоминает корабельные каюты. Паркет покрыт клеенчатым ковром, экономичная печь стоит в углу, стекла, чисто вымытые, блестят в черных полированных рамах; всюду вазы с цветами, розами по преимуществу, в стенах зеркала,

поставленные так, что отражают все то, что делается на улице. Общее впечатление фасадов домов, ратуш, острых кровель и шпилей, красивая комбинация разнообразного цвета домов, — дают такое гармоничное, колоритное пятно всему пейзажу, что он не уступает любому итальянскому виду. В общем, аляповатость жизни в Нидерландах, упрямая апатия и сонливость могут вызвать в иностранце неудержимое желание зевоты, но несомненно, что такая цивилизация свежа и здорова.

Голубые глаза, столь свойственные германскому племени, в Голландии переходят в молочные; рыхлое, белое тело здесь полно, отчасти неуклюже; цвет лица у всех здоровый, у девиц бледно-розовый, у рабочих свекольный; черты лица неправильны, слегка одутловаты. Климат заставляет много есть и пить. Портерные, на каждом шагу встречающиеся в городах Нидерландов, всегда переполнены посетителями. После тяжелого дневного труда, переодевшийся во все сухое, голландец приходит в пивную и начинает тянуть крепкую водку, всыпая в нее для вкуса перцу, закусывая печеными яйцами, солеными булками. Здесь прямой контраст югу, где каждая мысль сию же минуту переходит в движение. В Голландии сразу на вопрос не отвечают: он вызывает целый ряд размышлений, целый мозговой процесс. Голландец может сидеть по несколько часов недвижно, сосать трубку, ничего не выражая на лице. Молодые девицы не то наивны, не то заспаны; несмотря на близость Парижа, они не следят за модой, мало интересуются всем тем, что выходит на обычный круг их деятельности. Животная сторона человека здесь высказывается как-то ярче, нагляднее, и если голландец достиг высшей точки культуры, то это сделалось не невольно, как у итальянцев, но получено путем огромного труда. Италия склонна к песне, к безделью. В итальянце и в южном французе есть всегда желание пропеть песню, проплясать перед товарищами, — ему нет нужды, что костюм его стар и разорван; он ленив и беден и гордится своим безделием. И Италия, и Франция, и Испания по живости своего темперамента гораздо легче смотрят на брачные узы. Нарушение супружеской верности — дело столь обычное, что на него смотрят как на неизбежное зло. Вся беллетристическая литература Франции вертится на измене жены. В Англии, в Германии и Голландии думают о подобной измене с ужасом; все романы переполнены благородством понятий и идей; и жены, и мужья необычайно добродетельны и не способны впасть в порок. На севере молодому человеку, по преимуществу, дает положение в обществе научное образование, на юге успех среди женщин. На севере смотрят, даже между студентами, на любителя дамского общества, как на пустого волокиту, во Франции это даже одобряется. Воображение там слишком живо, чувство жизненно и сильно для того, чтобы раз навсегда удовлетвориться тихими радостями семейного очага: при малейшем удобном случае весь семейный быт перевертывается и о последствиях не заботятся. В Нидерландах муж твердо уверен в своей супруге: голландка ничего не желает, всем довольна. Чувство нравственного долга развито здесь сильнее, чем где-нибудь.

II

Такой народ, конечно, предпочтет содержание форме, ко всякой изящной завитушке отнесется пренебрежительно и потребует чего-нибудь обыденного, простого. В то время как греки старались идеализировать человеческий образ, — создать божественное изображение на основании видимых, повседневных форм, голландцы, напротив того, низводили всякую идеализацию до степени портрета. Его глаза не возмущаются жирными мышцами толстомясого фламандца, дебелыми округлостями его супруги. Выросшие среди них, восприняв известные образы с детства, они не оскорбляются их уродливостью, напротив, выискивают в ней характер. Грустная мечтательность, поиск заоблачных идеалов, дикие порывы страстей — не могут встретиться в их картинах. Сытое довольство царит в стране, и это же сытое довольство чувствуется во всех этих красных, полновесных фигурах, что сидят, избоченясь, по всевозможным музеям Европы. Философическая живопись, огромные исторические композиции чужды для них; сельский праздник и мелочная лавочка, торговка селедками, наконец, просто мясо и дичь, наваленные на стол,

— гораздо более говорят их уму и сердцу, и они создают в этом районе удивительные вещи.

Окружающая природа дала не только мотивы и сюжеты для художественных произведений, она создала рисунок и колорит. Кому не известен дивный блеск красок голландской школы; нигде не бывают красочные планы так сильны и разнообразны, как на влажном морском побережье. Пленительный юг Франции, Северная Италия со своею яркостью неба и густотой атмосферы не представляют ни малейшей игры тонов, — это однообразные, однотонные, всегда ровно освещенные пейзажи; густая вода здесь сохраняет вечно голубой или зеленоватый оттенок; вечно яркое солнце с безоблачными восходами и закатами не дает никаких особенных нюансов. В Голландии, где воздух пропитан испарениями, даль всегда заволочена молочно-сизым туманом; ближайшая фигура рабочего или коровы выделяются свежо и сильно на белесоватом фоне; смоченные дождем деревья и здания придают силу колориту, все краски кажутся более резкими, маслящимися.

Вода то и дело меняет свои оттенки. На юге один и тот же тон держится в известном месте по целым месяцам, в Голландии он меняется по прошествии нескольких минут. Вечные облака, проползающие в разных направлениях по небу, скользят разнообразными световыми эффектами по купам садов, черепичным крышам, затейливым колоколенкам, островерхим башням. Только что хлынул ливень, уж туча пронеслась; золотистый, атласистый блеск облачного обрыва вдруг дает ослепительный рефлекс на воде, где-то сбоку прорвется бледная лазурь; из нее скользнет яркий луч солнца, ударится и заиграет на изразцах фасада, на чешуе кровли; вокруг еще все темно, одноцветно, а в этом маленьком озаренном уголке — поразительная игра красок. Вот вам колорит голландцев. Они не привычны к свету, который залил бы всю картину: влажная полутьма — их сфера. Предметы так сливаются в тенях, что вы их более угадываете, чем видите; фон даже у портрета иногда бывает так темен, что вы по какому-нибудь случайно сверкнувшему блику определяете то, что должно находиться в данном месте; все в тени, за исключением одного светлого пятнышка; отсюда, из этого света, идет и разыгрывается целый оркестр самых гармоничных, мелодичных тонов, теряясь к краям холста в полумраке, замирая тихим аккордом. Таков Рембрандт во всех своих дивных работах. Но есть и другой фламандский мотив, столь же свойственный самой Венеции, но еще более резкий. Облака рассеиваются, небо чисто. Солнце во всю силу оболет вымытые дождями города и селения. Представьте, какой получится блеск красок, какая сила колорита! Пощады для глаза нет: его слепит этот хаос цветов, дает впечатление шумного, яркого праздника. Таким являются фламандцы, таким явился и глава их школы — Рубенс.

III

Стремление к натурализму дало Нидерландам возможность довести до удивительной степени совершенства портрет. В сущности и остальные роды их живописи — пейзаж и жанр, остаются теми же портретами. Те приятные комбинации, которые дают в рисунке голландские города, позволили пейзажисту воспроизводить непосредственно с фотографической точностью портреты, улицы и здания. Однообразие толстых, лоснящихся физиономий само по себе придавало каждой торговке и ремесленнику такую типичность, что художнику и тут оставалось только заботиться о портретном сходстве. Небольшие комнатки местной буржуазии и даже высших слоев общества не нуждались в огромных итальянских фресках, да и было бы смешным и странным рисовать селедочниц и завсегдатаев пивных лавочек в натуральную величину. Наконец, отсутствие света, пробивавшегося через тройные занавеси окон, уставленных тюльпанами, позволяло сосредоточить освещение только на небольшом холсте. Искусство в Нидерландах никогда не было религиозным и монархическим. Художнику не нужно было подчиняться требованиям церковной живописи или делать по желанию короля аллегорические изображения. Это было искусство свободное и республиканское. Первые картины голландской школы, на которых мы можем остановиться, были работы Хуберта Ян Эйка и

брата его Иоанна Ван Эйка. Хотя в картинах их еще чувствуются следы типов готического стиля, но в то же время в них много независимости, свободы, желания отдаться сюжету вполне. Этому талантливому семейству приписывается даже изобретение масляных красок, дотоле неизвестных даже в Италии. Лица на их картинах не аллегория, а люди живые, с точно выписанной анатомией, с удивительным рельефом и превосходной техникой. В библейских изображениях этих первых художников — Бога Отца, Святой Девы, нагих торсов Адама и Евы, портреты бургомистров и драбантов, — это торжество искусства. Ханс Мемлинг, умевший придавать своим фигурам удивительную грацию движения и тающую мягкость колорита, развил пейзажную сторону своих картин до ясного, определенного общего эффекта. Его картины полны чистоты и красоты, это в истинном смысле слова — живопись для алтаря¹.

¹ Мемлинг долгое время оставался неизвестным, он явился в монастырь Св. Урсулы, в Брюгге, раненым воином с просьбой о приюте. Желая уплатить за гостеприимство, он написал для монастыря несколько картин. Его дивная кисть сразу обратила на себя всеобщее внимание. Его манера не подписываться под картиной долгое время окружала его ореолом таинственности.

Реформы Лютера заставили покинуть небесный мир грез, которыми было полно католичество, — и обратиться к земле. Мечтательная религиозная живопись не могла более занимать человечество. Новые понятия заняли прежние, путавшие по рукам и по ногам идеи. В комедиях стали появляться самыми смешными лицами монахи; и представления эти развились до того, что в половине XVI столетия за представление одной сатирической пьески девять амстердамских граждан были приговорены сходить на богомолье в Рим. Ни у кого уже не было мысли преподавать в картинах христианское богословие, ограничиваются библейскими сценами исторического содержания. Благовещение, Страшный Суд, поклонение волхвов — вот сцены, привлекающие к себе кисть художников. Святые делаются очаровательными, иногда прекрасно разряженными барынями. Сверхъестественного небесного мира художник не признает. Жанр все более и более занимает первенствующее место. Сюжеты только по имени остаются библейскими, по обстановке и аксессуарам они чисто фламандские. «Христос перед народом» Лукаса Лейденского не больше как сцена фламандского праздника в деревне.

Итальянизм, занесенный в начале XVI столетия из Рима, конечно, не мог ужиться во фламандском мире, как неестественно вылившееся из народа искусство, как нечто наносное. Грациозно вольное движение картин итальянской школы совершенно чуждо северу, он не может сжиться с языческими представлениями о нагом теле: тот высший мир, к которому принадлежат в большинстве случаев лица итальянской школы, ничего не говорит практичному голландцу, проводшему целый день на своей шхуне; или среди шума фабричных колес; он понимает скот, пейзаж, небо, понимает точные портреты окружающих: он старается переломить себя, усвоить себе чуждый стиль, является какая-то помесь в типах, классическая архитектура, античная драпировка. Влияние Микеланджело с его удивительной лепкой тела повело к утрировке, к желанию блеснуть знанием анатомии; на иных картинах есть такие святые, такие классические герои, у которых тело выписано с точностью анатомического атласа, изображающего людей с ободранной кожей. Пристрастие к классицизму сказывается в иных желанием написать античные фигуры и драпировки, но то там, то тут проскальзывает под этим наносным слоем фламандский тип и фламандская утварь. Портрет не забывается, он вырабатывается с каждым годом все сильнее, — жанр идет вперед. Революция 1572 года, борьба за независимость перерезала Нидерланды надвое, — образовала два народа, две страны: Бельгию и Голландию. Общность их распалась, каждая пошла своей дорогой, получились две разные школы.

IV

Брабантская школа фламандцев будет энергичнее голландской, хотя вначале обнаруживает некоторую сухость. Бельгия, раздираемая в то время войнами, воспитывала особенные характеры среди своих граждан. Кальвинисты, толпами тысяч в двадцать человек, собирались слушать возбуждающие проповеди Штрикера, пели псалмы вокруг костров, освобождали узников, женщины умирали в рядах солдат и на проломах крепостей. За время правления герцога Альбы 60 000 семейств ушло с родины. Когда Антверпен сдался, 4000 ткачей отправились в Лондон. В Генте лошади стали щипать на улице траву. Когда подобные бедствия оканчиваются, когда гражданин спокойно засыпает на своей постели, с сознанием, что его не разбудит ночью грубая солдатская рука, что его жена и дети не будут оборванными и голодными скитаться по дорогам, не имея крова, — в такую пору весь домашний обиход приобретает особенную задушевную прелесть; домашний очаг делается особенно дорог, является движение в искусстве чисто самобытное и оригинальное; народность возрождается, чистота помысла и духа придает особенную прелесть этому движению. Та политура, тот однообразный лак, который наводится твердо укоренившимися традициями, в данном случае отсутствует, — человек является оригинальным, в его обновленной натуре сквозят его естественные, обычные инстинкты, он останавливается перед каждым знакомым предметом, как перед новым, потому что взгляд у него сделался нов, по-детски чист и ясен. Маленький Рубенс, вместе с отцом проводивший свое детство в ссылке, чувствовал на себе все невзгоды, все бури смутной эпохи. Потом, когда восстановился покой, — какое шумное ликование водворилось в стране и с каким шумным ликованием откликнулся на призыв возрождения художник, какой богатырский эпос создал он, какую славу снискал от своих современников!

Конечно, Рубенс появился не сразу, и у него были предшественники, но он был тот пышный, окончательный расцвет, то яркое выражение искусства, шедшего по известной дороге, которые могут резюмировать данное направление, рассмотрев которое можно составить ясное понятие об остальных.

Итальянское направление живописи с библейским и евангельским сюжетами, нашедшими, как мы видели, самое яркое выражение в Рафаэле, сказалось на фламандской школе в форме чрезвычайно наивной, без малейшего оттенка не только мистицизма, но даже и религиозности. Вся религия свелась на обряд, и Рубенс, постоянно посещая богослужение, преподносил церкви свои чудесные библейские сюжеты для того, чтобы получить индульгенцию и откупиться от грехов, к которым можно снова возвращаться и снова писать благодетельные картины. Тэн делает справедливую пропорцию, говоря о том, как меняется взгляд на человека и на жизнь, как искусство идет вперед, теряя благородство, но приобретая могучую широту. «Фидий, — говорит он, — так относится к Рафаэлю, как Рафаэль относится к Тициану, а Тициан — к Рубенсу». Фламандские святые, мученики, олимпийские боги, иначе классические герои, — все это здоровенные, откормленные, румяные тела, у которых земная оболочка совершенно заслоняет душу, весь внутренний мир которых состоит в сытом довольстве. Никогда анахронизмы не доходят до таких чудовищных размеров, как здесь, нигде национальность не воплощается так глубоко, не вращается в такой узкой сфере. Все понимается как-то с одной стороны, часто весьма поверхностно. Поэтому Афина Паллада является немецкой Бобелиной с здоровенными кулаками, Парис — пошлым уличным фатом, Магдалина — превосходной кормилицей. Живописные инстинкты сквозят равно и в бестелесных грациях, и в библейских героинях. Но зато в сфере этих жирных телес, иногда обрюзглых до отвратительности, порой скорченных от адской боли, распухших, с запекшеюся кровью и закатившимися глазами, изображение сытого, румяного смеха, детской живой полноты со всей нежностью и крепостью прелестного детского тела, — все это воспринято фламандцами до того могуче, с таким яростным, страстным волнением, что трудно представить себе что-нибудь более жизненное, более натуральное. Нам отвратительно смотреть на вспученные от напряжения мышцы, на колоссальные торсы, с свирепыми бородами головами, чувствующими потребность только в животных наслаждениях, на пьяное пошатывание упившегося фавна, на циничную улыбку вакханки, в которой так и

сквозит жительница предместья какого-нибудь бельгийского городка. Но нас подкупает дивное письмо, удивительная правда и та декорация, что окружает этих людей, эти корабли, лестницы дворцов, шелковые ткани, ковры, блестящую утварь, и даже игра фантазии, совершенно переходящая границы.

Рубенс, родившийся в 1477 году в Кельне, — в том доме, где в 1542 году умерла Мария Медичи, всеми забытая и брошенная, — был сыном профессора права и, сперва поступив в пажи графини Лаленг, вскоре отдался своему душевному призванию — живописи. Изучив в Венеции Паоло Веронезе, колорист в душе, он конкурировал со своим учителем в блеске красок и подборе общего пятна. Первые его картины по возвращении из Италии еще проникнуты благородством южных форм, но вскоре национальность вступает в свои права, фигуры делаются все массивнее и дебелее, пока наконец его натура не развертывается во всей фламандской широте. Последние его вещи часто переходят пределы художественности, но все же остаются поразительно могучими.

В Эрмитаже Петербурга, чрезвычайно богатом картинами германских школ, находится до 60 картин Рубенса. Тут есть библейские картины с воинами XVI столетия, тут есть мифологические божества и пьяные силены, которые плещут вино через край своих чаш, и исторические картины, из древнеримского быта, в бельгийских костюмах, и аллегии, изображающие отъезд Меркурия из Антверпена, причем Антверпен изображен в виде красивой женщины, на коленях, горюющей об отъезде. Здесь много эскизов, чрезвычайно интересных, с которых впоследствии Рубенс писал свои большие вещи. Современная аллегория порою очень напыщена, но вполне удовлетворяет какому-то полуязыческому направлению, господствовавшему в то время; так, например, рождение Людовика XIII изображено следующим образом: в античных креслах сидит Мария Медичи, над ней навес; Люциния передает Марсу младенца; на него смотрит с нежностью королева. В стороне изображено Изобилие, а на самом заднем плане — Солнце на колеснице, запряженной четырьмя конями.

У нас есть дивный образец его портретной работы — изображение во весь рост его второй жены, Елены Фурман. Знаменитая красавица изображена в черной шляпе с перьями, в черном атласном платье с фрезом и кружевными рукавами; в руках у нее страусовое перо, служащее опахалом. Елена Фурман шестнадцати лет вышла замуж за Рубенса, потом, овдовев через десять лет, вышла во второй раз за барона де Бергеейка, посланника короля испанского при лондонском дворе; впоследствии муж ее был возведен в графское достоинство.

V

Из учеников Рубенса, конечно, на первом плане надо ставить Ван Дейка, этого элегичного меланхолика в библейских сюжетах и блестящего аристократа в портретных работах. Благодаря изучению Тициана, Ван Дейк, приобретя чудесный колорит, приблизился в то же время к итальянской школе тем, что изображал психику несравненно глубже, чем Рубенс. Тончайшие душевные ощущения занимали его гораздо больше, чем внешняя действительность. Он совершенно своеобразен, в лицах чувствуется нежное благородство, колорит бархатный, мягкий; в общем, все остается на национальной почве. Он бесконечно высок в портретной живописи.

В портретах тонкость наблюдения, серебристость письма, меланхолический колорит указывают на колоссальное дарование, ставящее его наряду с Рембрандтом и Веласкесом. Эти три портретиста, кажется, исчерпали в своих работах все, что может почерпнуть художник из человеческого лица, — не идеального, а самого обыденного, человеческого. Почти три столетия отделяют нас от этих мастеров, но где мы видим портретистов, которые бы осмелились равняться с ними в той жизненности и правде письма, которые сквозят в них? Мы подходим к портрету совершенно чуждого, давно отжившего, несколько не интересующего нас лица, и останавливаемся пораженные: из рамки глядит на нас живой человек, со всем его внутренним миром, со всеми страстями и недостатками. Художник разложил этот внутренний мир на части, уловил каждую малейшую вариацию

в лице, и каждая из них говорит сама за себя. Такие портреты — биографии личностей; в теперешней живописи встречаются только намеки и блески на то высокое совершенство, до которого прежде возвышалось искусство. Посмотрите на эрмитажные портреты этих лордов, сэров, королей, которых Рубенс писал чуть не сотнями во время своего пребывания в Англии, даже просто на портреты неизвестных лиц, обозначенных в каталоге названиями: портреты «Молодого человека», «Дама с ребенком» — и вы убедитесь в сказанном выше.

За Рубенсом и Ван Дейком шел целый ряд так называемых «малых фламандцев», — это художники тех обыденных будничных типов, которые ввели в искусство уличный жанр и взглянув на которых Людовик XIV с гримасой воскликнул: «Уберите от меня этих уродов».

Между ними большую известность снискало семейство Давидов Тенирс, творцов удивительно чутких, с легкою, бойкой кистью, воспроизводивших крестьянский быт, сцены из быта военного сословия, кухни со всевозможной утварью, кабинеты алхимиков и пр. Особенно славился Тенирс-младший, сын Давида Тенирса-старшего. Очаровательные жанры других последователей этого направления, особенно Доу, отличаются особенною отделкой мелочей и терпеливостью выработки: это торжество искусства, в смысле жанра. В коллекции Эрмитажа можно найти полтора десятка его картин самого образцового письма. Рядом с ним надо поставить Терборха, который, изображая по преимуществу быт высших сословий, придает каждой картине удивительно привлекательный характер новеллы. Еще более аристократичен Габриель Метсю; прелестная копия с его жанра здесь прилагается. Это повседневный, обыденный сюжет, изображающий докторский визит к молодой больной, — сюжет до невозможности реальный: ввиду некоторых подробностей на него не рискнул бы ни один современный жанрист; между тем граница порядочности во всем выдержана, так что вещь эту можно считать образцовым типом «малых фламандцев». Паулюс Поттер, Воуверман, Бергем, Дюжарден, Кейн — все они продолжали эту школу, вырабатывая технику в мельчайших деталях, развивая и пейзаж, и изображения животных. Воуверман любил писать полевою жизнь, охоту и лошадь. Поттер, пользующийся такой высокой и заслуженной славой, изображал самые прозаические стороны жизни на скотном дворе с неподражаемой верностью. Затем явились живописцы свежееубитой дичи, сложенной трофеем в пеструю кучу; живописцы, возбуждавшие аппетит специальным изображением всевозможных съестных припасов, и наконец — изобразители цветов, где краски могут разыгрываться в бесконечных, чрезвычайно поэтических вариантах. Эти «малые фламандцы» и положили основание тому новому направлению, которое и доднесь имеет блестящих представителей в лице Эрнеста Месонье, Кнауца, Вотье и других.

Остается сказать о величайшем художнике Голландии, натуралисте-гиганте, захватывающем душу, сопернике вполне достойном Корреджо — Рембрандте. Едва брезжащие чары светотени, таинственность в замысле и способе отделки не мешают нисколько сквозить через них реализму самого глубокого проявления. Фантастическая отделка, сказочная грация и глубокое изучение натуры, в которой художник более всего ценит выражение внутренней, застывшей силы, не прорвавшейся наружу, но приведшей человека к тихой созерцательности. У Корреджо тень пронизывается лучом света, у Рембрандта на ярком свете играют тени. Нынешняя манера писания мазками, мозаичная лепка тела уже давно нашли в Рембрандте блестящего представителя, особенно в портретных этюдах. Исторические сюжеты трактованы им, как и фламандцами, чрезвычайно наивно. В нашем Эрмитаже на одной картине Авраам, угощая ангелов, молодцевато сидит за столом с голландской сервировкой, в фиолетовом кафтане с золотым галуном. На другой картине он же, собираясь заколоть Исаака, надел теплую шубу; жена Пентефрия изображается им в красной блузе. В его так называемой «Данае», на которую нисходит Юпитер золотым дождем, нет ничего античного: это уродливая голландская кухарка, написанная с необычайным блеском и силою; нам нет дела ни до анахронизмов, ни до холодности библейских сюжетов, мы поражаемся бесконечной

мощью и поэзией. Эрмитажные портреты матери, старых евреев, стариков, и особенно тот чудесный мужской портрет, в шляпе с широкими полями и широкою наносной тенью на лице, — все это живет и дышит, все это нас интересует и может служить предметом бесконечного изучения. Петербург обладает превосходной голландской школой: у нас более сорока произведений Рембрандта. После Амстердама (где находится его знаменитая «Ночная стража») — эрмитажная коллекция самая богатая.

Глава двенадцатая

ГЕРМАНИЯ. ИСПАНИЯ. ФРАНЦИЯ

Возрождение в Германии. — Гольбейн. — Испания. — Веласкес. — Мурильо. — Франция. — Эпоха революции. — Давид

I

Возрождение искусств сказалось и в Германии, распространившись к востоку от Нидерландов, сосредоточившись по преимуществу в Швабии, Эльзасе и Швейцарии. Приятная соразмерность общего, стремление к простоте, реализм, некоторая задушевность и во всяком случае нравственная чистота — вот присущие качества характера верхнегерманских школ живописи. Колорит светел, отделка мягкая, в общем картина миловидна и не лишена достоинства. Один из таких живописцев был Мартин Шенгауер, родом шваб из Ульма. Произведения его были популярны не только в Германии, но и в соседних государствах. Он серьезен и благороден; драматизм движения у него гораздо сильнее, чем у его современников. В Кольмаре, в тамошней соборной церкви в Фрейбурге, в Мюнхене есть его библейские сюжеты, частью испорченные переписью, частью ему только приписываемые. Его гравюры на меди пользовались не малым успехом.

Гравирование на меди получило свое начало еще у этрусков и в средние века. Сперва просто углубленные штрихи доски заполнялись черным сплавом, и такой доской украшали утварь. В XV веке догадались делать оттиски. Во всяком случае, первый оттиск сделан едва ли ранее половины XV столетия. Замечательным мастером явился в Швейцарии Николай Ману-ель, прозванный дитч; его произведения отличаются богатством идей и особенно фантастическим юмором в выборе сюжетов. В Берне, на стене Доминиканского монастыря, была им написана дошедшая до нас литография «Пляска смерти». Здесь была им выказана злая ирония на некоторые житейские явления, но везде чувство художественной меры и сдержанности соблюдено.

Непосредственно за Николаем Мануэлем надо поставить Ханса Хольбейна-младшего, базельского уроженца, переселившегося в Англию и там написавшего большую часть своих картин. Манера его несколько суха, напоминает старых немецких художников, но ясность и достоинство формы ставят его в родство с итальянской живописью, хотя, чувствуя влияние ломбардцев, он умел остаться верным чисто немецкому направлению. Обыкновенно различают три периода его развития: портреты до 1528 года, светло-желтые, сухие; следующий период, продолжавшийся лет шесть, отличается большей свободой движения, более теплыми тонами; в последнем периоде преобладают у него тона красноватые и светлые, что особенно ясно видно в его композиции «Страсти Господни» в Базельском музее; он также изображал пляску смерти, столь подходящую по сюжету к тогдашнему мировоззрению, и рисунки его, отпечатанные на дереве, имели большой успех.

Но лучшей его работой считается бесспорно мадонна, окруженная семейством базельского бургомистра Мейера. На руках у нее младенец, в котором сразу можно признать не Божественного Искупителя, а ветвь того же швейцарского дома; но зато ниже, среди семьи бургомистра, можно найти настоящего Иисуса. Словом, художник хотел изобразить Богородицу, усыновившую на минуту сына бургомистра и доверившую

на минуту своего Божественного Младенца этому почтенному гражданину. В лице мадонны, конечно, нет и следа Рафаэля и Форнарины: это совершенная немка, с прекрасным выражением на лице сострадания и милосердия. Если у Рафаэля чувствуем глубокую католическую набожность, у Хольбейна ощущается протестантская вера.

Собственно, «Мадонна семейства Мейер» находится в двух экземплярах: в Дрездене и в Дармштадте; обе написаны совершенно одинаково, так что долго тянулся спор, — которая копия, которая оригинал, или обе писаны Хольбейном. В 1871 году на выставке картин Хольбейна в Мюнхене обе мадонны стояли рядом; но, несмотря на оживленные споры, эксперты все же ни к чему не пришли, и мнения их различаются и до сих пор.

В противоположность мягкой выработке верхнегерманских мастеров, Нюрнберг составил центр более энергичного и разнообразного характера. Альбрехт Дюрер если и не отличается идеальным благородством форм, но все-таки полон достоинства и красоты; богатство идей, поэзия и фантазия, отливчатый блеск колорита делают еще более ценными его вещи. В гравюре он был настолько велик, что многие находят в ней положительно гениальную разработку: действительно, он создал целую школу учеников и подражателей в этой отрасли искусства.

В начале XVI века Лукас Кранах пользовался в Германии огромной известностью. У него не было серьезности и углубленности Дюрера, но он игрив и беззаботно наивен; его юмор площадной, его можно поставить в параллель с Гансом Саксом: как этот стихотворец возвышался иногда до удивительно тонких поэтических вдохновений, так и Кранах являлся иногда удивительно возвышенным и величавым.

II

По дошедшим до нас смутным известиям мы можем заключить предположительно, что еще в XV веке в Испании развивалась, более или менее самобытно, народная школа живописи, старейшие картины которой многие приравнивают Дюреру. Верных сведений об этом периоде мы все-таки не имеем, но можем сказать только, что разнородные влияния в Испании были сильны и постоянные сношения с Нидерландами и Италией невольно возбудили влияние Рафаэля, Веронезе, Рубенса и Ван Дейка. Одним из первых мастеров того времени является Луис де Моралес, прозванный (совершенно не по заслугам) Эль Дивино, то есть божественный. Он был грациозен и сентиментален, но вместе с тем слишком отдавался аффектации и манере. Выдающимся художником надо назвать Франсиско Сурбарана, которого называли испанским Карраджо. Художник это был могучий, с сильным, простым колоритом, хотя и отличался некоторым однообразием. Но шире и своеобразнее всего, с гениальной грацией и энергией развернулась испанская живопись в лице Диего Веласкеса (1599—1660). Веласкес как портретист-биограф достиг такой грации в передаче натуры, так развил воздушную перспективу и светотень, что соперника ему не найдется в целом мире. Это идеал, к которому должны стремиться все портретисты нашего времени. В Эрмитаже есть чудесные образцы его работы, хотя, конечно, первоклассным хранилищем его произведений надо считать Мадрид, где он жил и умер. В нашем музее обращают на себя внимание два портрета: короля Филиппа IV, в черной одежде, с орденом Золотого Руна и портрет герцога Оливареса с хлыстом в руках; другой его портрет, грудной, в черной одежде — этюд молодого крестьянина, и, наконец, портрет папы Иннокентия X — все это вещи, не уступающие гениальной кисти Ван Дейка.

Почти его современником был Бартоломе Эстебан Мурильо, который считается вершиной развития испанского искусства. Действительно, трудно себе представить более грации, прелести и вдохновения где бы то ни было, — это триумф новокатолической живописи, нашедшей здесь благонадежный и сильный базис. Реализм и спиритуализм здесь действуют равномерно, чувственный и нравственный элемент не спорят друг с другом, а идут рука об руку. Неподражаемая тонкость воздушных тонов и прелесть колорита может в этом отношении поставить Мурильо образцом нашей церковной живописи. Его знаменитая картина «Зачатие Девы Марии», повторение которой находится

в Эрмитаже, представляет именно образец в этом роде. Мы не говорим об экспрессии лица и невозможной для Православной Церкви трактовке сюжета; но эта удивительная гармония, мягкость разливающихся по полотну тонов именно подходит к тому религиозному умилению, которое должна возбуждать церковная живопись¹.

¹ В Эрмитаже есть 20 оригинальных его картин, из которых кроме вышеупомянутого «Зачатия» заслуживают внимания: «Взятие Богоматери на небо», «Святой Петр в оковах», «Поклонение волхвов», «Садовница», «Мальчик с собакой» и «Смерть инквизитора Педро Арбуес».

Наконец, к испанской школе причисляем Хусене Рибера, прозванного Ло Спальонетто; в сущности, он гораздо более итальянец, так как талант его окреп в Италии и там он стал во главе неаполитанской школы. В Эрмитаже есть пять его картин.

III

До Леонардо да Винчи во Франции не существовало настоящей живописи, а да Винчи был слишком стар, чтобы положить ей солидное основание. Его преемники впадали в манерность и безвкусию, плохо подражая Рафаэлю; иногда довольно удачно следовали манере Гольбейна, вырабатывая национальное чувство, стремясь к воссозданию оригинального искусства. Могучие силы проявляются во Франции в XVII веке в лице двух художников огромного таланта: Никола Пуссена и Клода Желле, прозванного по происхождению из Лотарингии Лорреном. Изучая в Риме антик, Никола Пуссен проникался духом классической древности, стараясь стать на точку древнего мирозерцания; он приобрел особенный стиль с благородным ритмом, гармонией колорита и величавой композицией. Он исчерпывал сюжет всесторонне. У него неистощимый запас фантазии, пластичности, благородства. Не пренебрегая пейзажем, он ввел и в него ту же пластичность и определенность; простота и четкость антика сказались в этих работах во всей силе, — и дошедшие до нас классические образцы пейзажа как раз подходят по манере к Пуссену. Новое направление Пуссена, в смысле освобождения от эклектизма, было создано им самим и послужило предметом зависти и интриг других французских художников. Не оцененный при дворе Людовика XIII, он тем не менее получил заказ от кардинала Ришелье — «Четыре времени года»; аллегии эти были прелестны: весну олицетворяли Адам и Ева, лето — встреча Вооза и Руфи, осень характеризовали плоды земли обетованной, а зиму — всемирный потоп. Иногда в его исторических композициях нет живости и свежести, которые бы могли увлечь зрителя; но рисунок и плавность колорита искупают это. Его прямым последователем был Клод Лоррен, заимствовавший от него и развивший с удивительным блеском воздушные пространства. Недалекий от природы, он приводил в отчаяние родителей, которые не могли его сделать ни священником, ни хлебопеком. Поступив в повара к итальянскому художнику Тасси, он вдруг обнаружил художественные инстинкты и стал по очереди заниматься у разных художников. Дело продвигалось очень туго: он и в 36 лет, как и в ранней молодости, тер краски и жарил котлеты; но десять лет спустя он уже является товарищем Пуссена, такой же знаменитостью, любимцем папы Урбана VIII. Воздушная перспектива понята им как нельзя лучше; гамма ослабления тонов от первых планов к горизонту может поспорить с нашими современными пейзажистами.

Легкомысленная школа Ватто, направление которой так шло с своей грацией к обществу XVIII столетия, так нравилось фавориткам короля своей придворной мифологией, породила изнеженный и манерный цикл художников, над которыми царила страстная любительница завитушек рококо, прелестная маркиза Помпадур; Ватто был для нее Рафаэлем. Буше, его подражатель, до того изманерничался, что в нем было все, кроме правды.

Изящный Грёз до некоторой степени шел по следам голландского жанра и отличался прелестными мягкими рисунками женских головок. Грёз в живописи был то же, что

Дидро в литературе. Он старался всеми силами уничтожить пасторальное направление искусства, забыть поскорее все непристойности Буше, обратить внимание на более возвышенные сюжеты.

IV

В исходе XVIII столетия чувствуется жажда обновления, желание изменить тот застой, который сковал европейские народы после эпохи Возрождения, когда первый пыл умственного движения прошел. Каждая эпоха имеет в себе три периода: расцвета, зрелости и упадка. К концу третьего периода религия начинает задыхаться в душной атмосфере, требовать чего-то нового, еще смутно сознаваемого, которое должно отвечать потребностям нового духа.

С самого начала XVIII столетия духовная жизнь словно замерла, вера поколебалась и в конце концов понадобилось даже появление деистов, или свободных мыслителей, которые, сперва проповедуя деизм — веру в единого Бога — и отрицая в то же время всякое сверхъестественное откровение, дошли потом до отрицания и самой религии. Стремление к «естественности» развивалось в литературе и в живописи все больше и больше; натянутые пасторали были смешны; старые дивные образцы вдруг предстали перед просветленными глазами человечества во всей силе. Громадность Шекспира сразу подавила все, что стояло между ним и концом XVIII века. Прелестнейший в мире роман Сервантеса, который в своем Дон Кихоте и Санчо Пансе доискался до тех сторон человеческой натуры, до которых сравнительно с ним никогда не дойти беллетристам XIX века, могучая поэзия Мильтона, развившего библейский сюжет в картинах, полных необычайной поэтической силы, — все это указывало, к чему должны были стремиться поэты.

Аллегория поэтических деталей, неизбежная в произведениях конца XVIII века, декламаторские трагедии со всеми ужасами мелодрамы — все это сделалось пошлым и заунывным. Сентиментальность явилась неизбежным следствием той чистоты нравственного воззрения, которая хотела сбросить путы с направления далеко не нравственного, охватившего искусство XVIII века. Писатели отвернулись от прежних сюжетов; чувствительность сменила прежнюю разнузданность. Стали появляться романы Ричардсона «Помела, или Награжденная добродетель», где и добродетель, и прегрешения доведены до крайних размеров. Моря сентиментальных слез затопили собой европейские литературы. Слезливость, как присущий порок, вызвал со стороны некоторой части общества насмешки.

Эпоха стала богата противоположностями, давая этим обильную пищу для юмора и сатиры. Та пытливость человеческого ума, которая так ярко обнаруживалась перед революцией, с особенной силой выразилась в протестах против господствующих систем в церкви и государстве. Вольтер, доводивший свое остроумие до цинизма, был врагом всякого религиозного верования, основанного на предании, был борцом за свободу духа. Почти то же, но в другой области, говорил Монтескье, указывая на всю шаткость государственного устройства.

Руссо говорил тоже об испорченности человечества, как о причине бесправия; он возмущался нелепым воспитанием детей, проповедовал религиозное чувство, как самое священное из всего, что носит на себе человек, хотя отрицал чудеса и откровение.

Знаменитая энциклопедия была фокусом, который собрал в себе все лучи материалистических воззрений века. Все старое было отринуто, все прочие книги оказались лишними. Отвергая религиозные предания и какой бы то ни было духовный принцип жизни, энциклопедисты проповедовали крайний эгоизм.

Совершенно расстроенные финансы, продажные чиновники, упадок дворянства и земледелия, безнравственная армия, злоупотребление властью — вот с чем пришлось бороться Людовику XVI по вступлении на престол. По своей слабыхарактерности, он не мог противостоять неизбежному, — и дело кончилось созванием коннетаблей. Известная

история «Ожерелья» впутала королеву в скандал и возбудила неудовольствие духовенства высылкой из Парижа кардинала Рогана.

Первого мая 1789 года было созвано в Версале народное собрание, где третье сословие получило столько же голосов, как и другие. В заседании этом, глубоко повлиявшем на всю Европу, рядом с представителями старых дворянских родов и католическим духовенством, приверженцами исконных традиций, восседали личности, как Талейран, Мирабо, Лафайет, Робеспьер и другие представители нового движения. Попытки умиротворить собрание конституцией не удались. Мирабо крикнул свою знаменитую фразу: «Мы собрались здесь по воле народа, и нас разгонят только штыки». Дело дошло до вооруженного столкновения; часть гвардии перешла на сторону черни, Бастилия была взята, и народная процессия с головами несчастных губернаторов и офицеров, насаженными на пики, двинулась по парижским улицам. Идеальная мысль движения была осквернена первым зверством, которое послужило началом к дальнейшему кровопролитию. Мечтательная утопия, которой был переполнен план новой конституции, вырабатываемой Национальным собранием, доказывала, что авторы ее были совершенно незнакомы с человеческой природой. Мнимые права человека, основанные на не лишенных блеска мыслях Монтескье и Франклина, повели только к полнейшему бесправию и отсутствию всякой свободы. Уничтожены были все права по рождению; монастыри упразднены, их имения объявлены государственной собственностью; уничтожены рыцарские ордена. Полукомическое, полупечальное торжество представителей всей Франции, собранных четырнадцатого июля 1790 года на Марсовом поле, возле алтаря отечества, когда веселый жуир Талейран служил обедню, отдалило на время окончательную гибель королевской власти. Непримириемые демократы, Дантон, Марат явились энергичными революционерами, оттеснившими умеренную партию. На их стороне была вся чернь, и раздражение масс поддерживалось чрезвычайно искусно. Людовик был обвинен не одним Конвентом, но и тою чернью предместий, которая составляла гвардию террористов и, запрудив собой все залы и коридоры Конвента, дико требовала обвинения. При криках той же бушующей черни король взмолился, искупив своей мужественной смертью грехи малодушных предков и свои собственные. В результате — революционные ужасы, служение высшему существу, победы Бонапарта, — все это привело утомленную Францию к новой монархии: могущественной и деспотической империи Наполеона I.

V

Революция, террор, Директория и империя — быстро и последовательно шло одно на смену другому, гражданская доблесть явилась высшей добродетелью. Все движение человечества непосредственно предшествующих веков казалось унижительным, и за образец могло быть поставлено только римское благоустройство с своей твердой республикой и доблестными Горациями и Куриациями. Революция требовала деятеля, представителя государственных идей и античной республики, где все таланты и интересы должны слиться в одно общее русло. Гражданский пафос выражался блестящими речами ораторов, стремление к простоте, совершенно не свойственное времени и положению, с внешней стороны отзывалось страстностью, тая внутри себя ледяное равнодушие ко всему. Искусство, заключенное в узкую сферу жеманности предыдущей эпохи, подпало не менее губительному, сухому влиянию рассудочности и вместо живой прелести окружающих форм занялось выискиванием чисто благородных линий и классических профилей.

Ненатуральность, холодность, сценическая группировка, полнейшее отсутствие истинного вдохновения — вот отличительные черты искусства этого периода. Блестящим представителем искусства в эту пору надо считать Жака Луи Давида, художника-фанатика, который в своей деятельности отразил в миниатюре все политическое движение Франции конца прошлого и начала нынешнего столетия. Слабый художник по отношению к великим мастерам голландской и итальянской школ, он оказывал огромное влияние на

современников, создал историческую живопись, образовал целую школу, вытеснившую прежнюю условность. Средневековый мир и христианство были отринуты, как устаревшие формы, и признано необходимым новое направление. Искусство, как *цель*, было отвергнуто, на него стали смотреть, как на *средство*. Внешнее поверхностное движение тел заменило ту многосложную картину внутреннего мира человека, которая сияла на картинах старых мастеров. Героем картины мог быть только гражданин, античный или современный. Смешно было бы искать идеализацию высших форм в священных изображениях Христа или Богоматери. Красивая, полураздетая женщина, сидевшая на античных креслах, на празднике «Разума», была живым образом, которому поклонялись. Когда Давид принимался за священные изображения, у него выходило нечто невозможное. Стремясь к античным формам, усвоив их внешность — этот лжеклассик исторг из них душу, довел их до безжизненности своей художественной прописью, назначенной для поучения народа. Только те произведения Давида, которые им не придуманы, не сочинены, а вылились сразу, могут быть названы действительно серьезными, способными произвести на зрителя сильное впечатление.

Судьба поставила Давида лицом к лицу с революционным движением и судила ему быть одним из влиятельных лиц в этом движении. Он был президентом искусств во Франции, он настоял на создании национального жюри для конкурса по всем отделам искусства. Здесь не были собраны специально одни художники: Давид требовал, чтобы тут были «люди великого духа, носители истины»; поэтому состав судей был самый разношерстный и насчитывал в своей среде даже ремесленников. Заседая в Конвенте, Давид сочувствовал со всей страстью француза движениям своей партии. Когда был убит Лапеллетье (один из числа вотировавших смертный приговор короля) и когда его восьмилетняя дочь была в зале Конвента передана народу с мелодраматическим воззванием: «Народ, вот дитя твое», тогда сам Давид взялся увековечить Лапеллетье своей кистью. Он изобразил его лежащим на кровати, раненным в грудь; ложноклассический взгляд на событие не позволил ему с полным реализмом отнестись к сюжету: он видел в убитом триумфатора идеи и потому увенчал его лавровым венком. Картину эту он поднес Конвенту «как дар слабого таланта» и просил сделать ему честь принять ее в подарок собранию.

Более реалистом проявил себя Давид в другом, бесспорно лучшем своем произведении — картине, изображающей смерть Марата. Когда девица Шарлотта Корде проткнула кинжалом сидевшего в ванне Марата, Конвент пришел в ужас и, взывая к мести, напомнил Давиду, что он должен изобразить на холсте смерть «отца отечества». Страстный его поклонник, Давид с энтузиазмом откликнулся на предложение и даже советовал похоронить Марата в Пантеоне, где хоронили только величайших людей века и на котором было написано: «Aux grands hommes la patrie reconnaissante».

Картина вышла поразительной по реализму и до сих пор производит на зрителя ужасное впечатление. Голова убитого, завернутая в тюрбан, бессильно свесилась набок, одна рука упала на пол, другая еще держит бумагу, на которой он, по просьбе Шарлотты, написал об ассигновании ей сумм. Голые стены, деревянный обрубок вместо стола, примитивная чернильница — все гармонирует с общей обстановкой убийства. Картина эта была также принесена в дар Конвенту.

Таким образом, Давид был живописцем революции и даже более того, — сотрудником Робеспьера по изобретению высшего существа, церемониал служения которому он составлял. На месте разрушенной Бастилии, по его церемониалу, должна была быть поставлена эмблема «Природа, источающая ключ», из которого должны поочередно напиться комиссары разных департаментов, под звуки музыки и залпы артиллерии. Стремясь к «святому равенству», он в своих речах на народных собраниях рисовал идеальную картину мнимого довольства, охватившего, по его словам, Францию.

Когда террор пал и опять начались казни, Давид остался в стороне, хотя и не избежал тюрьмы, где он пробыл четыре месяца, но был впоследствии оправдан; его обвиняли в том, что он говорил своему другу Робеспьеру: «Если тебе придется выпить цикуты, я выпью вместе с тобою». Потом, конечно, все забылось и Давид сделался живописцем

империи. Жизнь его, исполненная треволнений политического деятеля, не может входить в программу настоящей книги, и, отсылая читателей к специальным статьям, можно упомянуть только о том, что лучшими его вещами следует назвать, кроме «Марата», сцены смерти: «Барра» и «Виалю».

VI

В первую эпоху стиля возрождения скульптура служит по преимуществу церкви: надгробные памятники и изображения святых дают естественный материал для скульптурных изображений. Классический элемент после некоторой борьбы получил право гражданства у ваятелей, произведя некоторую путаницу представлений, смешивая языческие образы с христианскими аллегориями. Жермен Пилон, создавший в XVI столетии своих трех Граций, спутал любителей искусства, принявших богинь античного мира за олицетворение христианских добродетелей. Жан де Булонь, Оже, Пюже создавали более или менее изящные скульптурные вещи, конечно, даже близко не подходя к дивной чистоте антика. С веками реализм забирал все больше и больше силы, пока не нашел яркое выражение в портретных статуях. Порою в таких портретах ваятели возвышались до значительной экспрессивности, что можно проверить хотя бы по статуе Вольтера работы Гудона, что стоит в Публичной библиотеке, в Вольтеровской комнате. Прелестная орнаментация стиля возрождения, к сожалению, перешла всякие границы, благодаря вкусу архитекторов, не имевших эстетической мерки. Иезуитская архитектура давала целые группы колонн, совершенно бессмысленных, то есть ничего не поддерживающих. Та оригинальность, которая была присуща времени Ватто и Буше, тот стиль рококо, который мог бы быть назван самым игривым из стилей, не будь он доведен до утрировки, — все это могло встать на значительную художественную высоту при большем благородстве и меньшей разнузданности.

Из скульптур Италии можно по преимуществу отметить работы Бенвенуто Челлини (1500—1571), отличавшиеся тонким изяществом. На севере скульптура служила более церковным принципам, и из германских мастеров XV—XVI веков надо отметить особенно Адама Крафта и Петера Фишера. Эти нюрнбергские художники составляют гордость германцев.

В XVII веке и в начале XVIII в Берлине славился Андреас Шлютер (статуя великого курфюрста), а в Италии — Антонио Канова, — этот грациознейший из новейших ваятелей. Типы женской красоты у него идеальны. Еще надо вспомнить Даннекера (из Штутгарта), славившегося своей Ариадной. Во Франции, кроме Пюже, надо сказать о Жирардоне; лучшей его вещью считается гробница Ришелье.

Архитектурная форма влияла в прежнее время на стиль домашней утвари непосредственно, и архитектурные формы внешней отделки фасада и внутренних стен повторялись на стульях, диванах, столах и сосудах. Впервые освободившись от гнета архитектуры, утварь приобрела самостоятельную форму, свой собственный стиль, получивший название рококо. Возродившись в эпоху регентства, стиль этот может назваться зеркалом вкусов и понятий этого века; он не выносит прямолинейной определенной формы; каждый контур изогнут в упругую линию; каждый предмет кажется придавленным с разных сторон; под влиянием этой придавленности он изменил правильное формоочертание, но не сломался в силу упругости. Маски, гирлянды и фигуры, столь любимые прежними стилями, отошли на задний план, и их заменила раковина всевозможных рисунков и в самых разнообразных сочетаниях. Между завитками помещались нарисованные, иногда слегка выпуклые амурчики, факелы, самострелы, сердца, цветы, рога изобилия, идиллические пейзажи. Комбинации деталей были чрезвычайно разнообразны и произвольны. Фарфоровая глина давала чудесный материал для нового стиля; менее всего подчинялась ему выработка из стекла. Но зато глина, дерево, серебро, слоновая кость отразили на себе рококо во всем блеске. Развиваясь, новый стиль повлиял не только на внешнее очертание утвари, например на кривизну волнистого контура тарелки, но и на ее профиль, искажая иногда ее до степени

непригодности. Плато принимали самые разнообразные формы; столовые приборы с ложками, ножами и вилками включительно, вазы, чайная посуда, мебель — все приняло эти бегущие, волнующие формы. Диваны, столы и стулья представляли благодарный материал для криволинейности, которая перешла и на комоды, и на шифоньерки, и на туалеты; избежали рококо больше всего шкафы, удержав за собой только богатство орнаментации. Расширяясь все больше, приедаясь излишней роскошью, вскоре изысканный стиль пресытил разнузданные чувства общества, которое потребовало сдержанности от самих художников. Маркиза Помпадур, женщина с большим художественным вкусом, требовала, чтобы стиль не переходил пределов естественности. По мере того как подобные требования усиливались, художники искали более скромных идеалов в античных вещах классицизма. Раскопки Помпеи, новые взгляды на искусство Винкельмана, «Лаокоон» Лессинга, — пролили новый свет на классицизм, и с половины XVIII столетия в Европе начинают появляться постройки римского стиля. Но античных образцов для нашей обычной мебели не было, надобно было додуматься самим до применения антика к дивану.

Китайский стиль, явившийся в Англии, с воронкообразными крышками, увешанными колокольчиками, с отсутствием кудрявых завитков, но в то же время не пренебрегающий изогнутостью, был как бы переходной формой от рококо к антику. Локотники у кресел, требующие ради удобства неперменной изогнутости, дольше всего не поддавались прямолинейности даже и тогда, когда ножки выпрямились и спинки стали четырехугольные. Нельзя сказать, чтобы в этом возвращении к антику не было вкуса, но все же оно было крайне сухо и часто не вязалось с тем назначением, которое было присуще самому предмету. Еще беднее и суше явился стиль *l'empire* с характером, выдержанным бесспорно замечательно сильно. Стиль возрождения, к которому потом вернулись художники, обновил затхлую атмосферу, и наиболее оригинальной чертой современной утвари мы можем считать смешение всех стилей, ради удобства, которое предпочитается всему остальному.

Ремесло, отделившись от искусства, до значительной степени потеряло уважение в лице своих представителей. За художниками по-прежнему осталось право на изобретение новых форм. Уже в XVIII и в первой половине XIX века на ремесленников, огрубевших и утративших свои прежние чисто художественные вкусы, стали смотреть свысока и отняли у их корпораций много преимуществ. Огромный переворот в ремесленном производстве совершился в конце XVIII столетия, когда на арену мировой промышленности выступила новая гигантская сила — пар, в применении к фабричной деятельности. Первая обширная паровая фабрика поставила ремесленников совершенно на новую почву. Машинная работа отняла у ремесленника всякую художественную субъективность, ограничивая ручную работу все более и более тесным кругом изделий, удовлетворяющих потребностям изысканной роскоши.

Когда в начале XVIII столетия, благодаря упорным изысканиям, был найден состав, близкий к фарфору, по китайским образцам стали выделять самостоятельную европейскую фарфоровую утварь. Применяя фарфоровые изделия к современным требованиям жизни, заводчики дали целый ряд стильных вещей, консолей, цветов, бюстов, статуэток.

Превосходные художники, сотрудничавшие на заводах, придали особую ценность новому изобретению, сначала хранившемуся в тайне и затем распространившемуся по всей Европе.

Особенным блеском отличались изделия фарфорового завода в Севре, окрашенные по преимуществу в голубоватые и серые цвета, известные под именем севрского фарфора.

В Италии одновременно с этим были сделаны удачные попытки по производству майолик. Но, несмотря на участие хороших художников, копировавших на сосудах Рафаэля, и общему красивому типу сосудов, в общем майолика успеха не имела.

Изделия из стекла, все более удешевляясь, стали доступны настолько, что перестали считаться предметом роскоши. Способы травления по стеклу, его шлифовка и гранение — все это развивало заводскую деятельность, особенно благодаря изобретению

шлифовальных машин, ускорявших работу. Долго не удавалось заводчикам достичь искусства выливать стекла, а не выдувать их. Нередко хозяева фабрик разорялись и распускали рабочих, не будучи в состоянии продолжать зеркальное производство.

Стекло, фаянс и фарфор хотя и давали хрупкую посуду, но тем не менее по своей дешевизне посуда эта должна была вытеснить металлическое производство подобного рода. Заказы у золотых и серебряных дел мастеров ограничились выделкой драгоценных вещей, и посуда серебряная или золотая чеканится теперь только в исключительных случаях для высокопоставленных особ. Мелкие изделия стали преобладать над крупными; отделка драгоценных камней и успешное их полирование, а также выделка фальшивых камней заняли немаловажное место в промышленности. Работы из меди, железа и олова развились до значительной степени благодаря тому, что кухонная утварь, ради прочности, во всех странах бывает металлическая и распространение ее обуславливается усовершенствованием лужения и муравления. Что же касается выделки сосудов из низших пород камня — алебаstra, мрамора, то в настоящее время оно почти оставлено и забыто.

КОСТЮМ XVIII-XIX ВЕКОВ

Выше было сказано, что Франция при том блеске двора, который ей был присущ, сделалась законодательницей мод. Этикет придворных стал в то же время кодексом приличия в обществе. Моды в XVIII столетии претерпевают самые удивительные изменения. Кавалеры, носившие во времена регентства широко распахнутые кафтаны, вдруг начинают наглухо застегиваться. Фалды кафтана поднимаются все больше и больше, подкладываются китовым усом и, в конце концов, начинают походить на те коротенькие юбочки, в которых пляшут балетные танцовщицы; камзол с годами то начинает удлиняться до колен, то снова поднимается выше, доходя до половины бедра. Парики то делаются огромными, то умеренными. Из Пруссии заносится в Париж мода Фридриха-Вильгельма I: косы с четырехугольным бантиком из черной тафты на конце; иные франты, не довольствуясь одной косой, заплетали две и более. Каждое сословие установило свой парик. Потом стали причесывать свои волосы, как парики, и их пудрить. Ассортимент туалета, состоявший из перчаток, часов, шпаги и трости, увеличился еще табакеркой, так как нюхать — было высшим признаком порядочности.

К концу столетия появляется фрак, — изменившийся кафтан, фалды которого отворочены наружу; карманы с боков исчезают, ворот делается узеньким, стоячим. Разные формы фраков в революционную эпоху конкурировали с большим или меньшим успехом друг с другом. Парижане проделали ряд самых невозможных попыток, для того чтобы создать целесообразный костюм. Иногда переднюю часть фрака они спускали до бедер, иногда находили удобным окончить ее возле грудной кости; фалды росли, удлинялись, заострялись; потом вдруг опять сделались коротенькими и круглыми. Парики к концу столетия исчезли, и вместо них записные франты распустили вдоль щек густые космы из собственных волос. Наполеон, вступив на престол, выстригся чуть не под гребенку, и все, разумеется, последовали его примеру.

Конечно, еще большим изменениям подвергся женский костюм. Фижмы, появившиеся в начале XVIII столетия, в подражание англичанкам, скоро увеличились до необычайного размера — семи футов в диаметре. Сделанные из туго накрахмаленного полотна, они потребовали особенного каркаса из тростниковых и стальных обручей и распорок из китового уса, потребление которого усилилось до того, что в 1722 году Нидерланды назначили субсидию — 600 000 флоринов обществу китоловов, так как торговля усом становится с каждым днем прибыльнее. Духовенство приходило в ужас от таких антихристианских затей. Аббаты говорили не только проповеди, но печатали даже брошюры. Затем появилась масса всевозможных сочинений, так как дамы, сперва несколько сдерживаясь, довели, наконец, пружины до грандиозных размеров. Косметикой пользовались очень усердно, и леди Монтегю писала из Парижа, что местные красавицы очень противны: «Их взбитые волосы походят на облако, а ярко наrumяненные щеки

делают их похожими не на людей, а на ободранных телят». Каблуки дамы носили иногда в 10 дюймов высоты и очень сожалели, когда эта мода прошла. Названия материй и фасонов были самые удивительные, на какие способны только француженки. Уборка волос превзошла все, что дало по этой части человечество до конца XVIII столетия; парикмахер маркизы де Помпадур имел 200 000 ливров годового дохода. Прическа, сперва поднявшаяся на фут, доросла наконец до того, что стала в восемь раз больше головы. Чтобы удержать волосы на этой высоте, их подбирали подушками, на проволоке и на китовом усе. Приготовленная искусным парикмахером копна волос поступала в ведение модисток, которые убирали ее павлиньими и страусовыми перьями, шнурами, жемчугом и цветами. Прическа а-ля Минерва имела вид шлема с плюмажем; а-ля Виктория представляла солидный куст из лавровых и дубовых ветвей.

Мария-Антуанетта изобрела не менее замечательную куафюру: тут были горы, долина, ручьи из серебряного глазета, леса и парки; иногда на голову сажали корабль с полными снастями и даже с пушками. Болезнь королевы, от которой у нее вылезли все волосы, положила предел этим токам; она завела низенький кудрявый паричок, весь двор нарядился так же, и огромные прически исчезли бесследно. К концу 80-х годов появились у дам тросточки и лорнеты; они также стали нюхать табак и завели изящные табакерки.

Эпоха террора в самый разгар революции несколько не смутила парижанок, и они на следующий же день после казни Шарлотты Корде нацепили на себя чепцы и шарфики, которые были запрещены республиканским правительством. Введя «нормальное» правление, французы решили ввести нормальный костюм; Луи Давид заявил прямо, что всевозможные одежды должны быть заменены античным плащом, сандалиями и туниками, равно как для мужчин, так и для женщин.

В 1793 году в аллеях Люксембурга стали появляться барыни, одетые под стиль Аспасии, Фрины и Лаисы, а кавалеры — под Алкивиадов и Ахиллесов. Надо правду сказать, что женский костюм был бесспорно красив и изящен, хотя решительно не шел ни к климату, ни к условиям жизни. Современник описывает таким образом красавицу Тальен, явившуюся на большой бал в оперу: «Она была в белом атласном платье греческого стиля, с голубым, шитым золотом передником римского образца, завязанным сзади золотыми кистями, с красным шарфом вокруг талии. Ее прелестные руки, обнаженные до плеч, были украшены шестью жемчужинами и бриллиантами в браслетах; ноги были обтянуты шелковым трико телесного цвета, ступни и икры обвиты лентами от сандалий, платье было приподнято с обеих сторон до колен бриллиантовыми пряжками, так что через прорез мелькала нога; серьги, ожерелье на плечах, перстни, украшения на голове — все сияло камнями необычайной цены; наряд этот произвел общую сенсацию».

Такой костюм не мог приобрести права гражданства, через несколько месяцев он исчез, но следы его в дамском туалете остались. Стремление к простоте заставило покинуть шнуровку, сузить, насколько возможно, юбку, уничтожить рукава и подпоясывать талию под самой грудью. Во времена консульства костюмы стали делаться из более плотных тканей; поверх легкого античного платья надевали меховые шубки, куафюры приняли античный вид. Изменяясь сообразно с климатическими условиями — в 1811 году костюм до того отделился от всякой естественности, что стал положительной карикатурой, — талия поднялась так высоко, что непосредственно от нее открывался шейный ворот, от этого коротенького лифа шла узенькая юбочка, далеко не доходившая до полу.

Наконец, убедившись в невозможности носить такое безобразие, снова решились взяться за корсет, и талия спустилась на свое обычное место.

XIX столетие упростило мужской костюм, хотя и низвело его до степени крайне некрасивой одежды. Только на парадных придворных балах еще является блеск и роскошь прошлого столетия: чулки, башмаки и шитые золотом камзолы. К шестидесятым годам совершенно исчезли цветные сюртуки и фраки, а новое их возрождение едва ли привьется. Дамские моды не менее подвержены изменениям, как и прежде, варьируясь каждое пятилетие. Необычайные кринолины шестидесятых годов, напоминавшие блаженную эпоху проповедей аббатов, исчезли, вероятно, только временно. Отличительной чертой направления мод XIX века нужно считать большую свободу, чем

когда-нибудь, в стиле. Блестящие портные-художники (Лаферьер и Ворт) нередко заимствуют мотивы и детали из костюмов отдельных национальностей, — даже древних египтян. Вопрос же о целесообразности одежды оставлен в стороне и в положительном смысле, конечно, никогда решен не будет ввиду опять-таки того принципа, что с красотой человеческий глаз примирится скорее, чем с удобством.

Заключение

Общее состояние искусств в Европе. Западная Европа. — Россия

I

Искренним искусством могут назваться те эстетические формы, в которые невольно и бессознательно облеклись и религия, и философия, и весь дух века с полным отражением культуры. Такое жизненное, естественное проявление художественных принципов мы видели и в Египте, и в Греции, и в Италии в эпоху Возрождения.

Искусство здесь может быть названо вполне искренним, потому что в него не примешивалось посторонних элементов, потому что оно самостоятельно создавалось, составляя полную гармонию и с нравственными, и с климатическими условиями. Когда обширное Римское государство приняло в свои границы множество мелких народностей, чуждые элементы вошли в состав его искусства и этим нарушили единство, которое могло развиваться при сознательном единичном росте народа.

Средние века создают совершенно особенный, специальный принцип в искусстве, имеющий в основе чисто клерикальный характер; век Возрождения открыл для человечества обширные горизонты, эстетическое чувство воспитывалось на изучении великих классических образцов, и базисом могучего торжественного католицизма явилось античное искусство. Блеск итальянской школы затмил все, что было создано до нее в живописи. На севере обнаружилось движение протестующее, сильный индивидуальный характер фламандцев явился крупным противовесом Италии, и создавалась новая художественная могучая школа. Если мы вспомним тонких, изящных, высокопарных художников эпохи Людовика XIV, Лебрена и других, — мы увидим, что их творения вылились непосредственно из самой обстановки блестящего двора, с его кружевными и шелковыми платьями, шпагами и ярким колоритом кардинальских костюмов. Художники несколько более поздней французской эпохи, например Буше, служат опять-таки полными выразителями вычурного, но ласкающего мягкими линиями стиля рококо. Французская революция спутала все понятия. Художники, растерявшись, не желая непосредственно брать традиции предыдущего поколения и не имея под собой почвы, обратились снова к классицизму, не сумев найти в нем того спокойствия и чистоты духа, которыми он был полон. Жак Луи Давид и вся школа его последователей хотя рабски подражали римлянам, но в них замечалось какое-то неистовство, столь ярко пробившееся в народном духе Франции в конце прошлого столетия. Все искусство нынешнего столетия, непосредственно воспринявшее образцы от Жака Луи Давида и предшествовавшей школы, раздробилось на массу мелочных подражаний, теряя постепенно из-под ног почву, не находя обособляющего идеала. Современное искусство не есть выразитель нашей жизни. Все, чем мы себя окружаем, — это не та художественная обстановка, которая невольно, в силу, так сказать, фатальных условий, обставляла в неизвестном характере дом римлянина, индуса, фараона и даже маркизы Помпадур. Наносный стиль, не имеющий, в сущности, никакого отношения к нашей жизни, нынче в такой моде. Ложноантичные постройки, которыми запружены некоторые города Германии и наш Петербург, являются и анахронизмом, и нелепостью. Мы создали музеи, в которых скопили систематические, расставленные по каталогам предметы, отдали, по выражению Ларошфуко, ту дань благоговения гению, какую только может воздать бессилие. Бесконечно длинный и сухой ряд картин на наших выставках, — эти, по выражению одного писателя, кладбища искусства, уж, конечно, не есть точное отражение века.

Постройки нового характера, вызванные современной промышленностью, дали действительно новый архитектурный и довольно бледный элемент. Архитектура железнодорожных дебаркадеров, колоссальных всемирных выставок, огромных складов, рынков и бесконечных висячих мостов, конечно, не могла явиться подражательной, так как принцип стройки был совершенно нов; в этих постройках с огромными сводами главным материалом явились уже не дерево и камень, а железо.

Орнамент колонны, купол доведены были до самой утилитарной простоты, лучшими представителями которой явились американцы. Здания, потребовавшие капитального строительства, были возведены ими в стилях возрождения или готическом. Наши отечественные архитекторы, как, например, Моннигетти и Гартман, делали попытки возродить древнерусский стиль хотя бы в деревянных постройках. В постройках театров (Венского оперного, Большой Парижской оперы) зодчие старались соединить внешнюю красоту с внутренним смыслом, причем каждая деталь должна была сама говорить за свое назначение, это повело к прелестной выработке подробностей и отсутствию гармонии в целом. У нас архитектор Константин Тон, смешивая стили древнехристианских храмов, силился дать новый тип церкви, что и разрешал более или менее удачно. Прекрасное во многих отношениях, но — лишенное масштаба, мрачное здание Исаакия Далматского, построенное Августом Монферраном, не могло никого удовлетворить. К. Тон, стараясь выработать храм чисто православного характера и возведя церкви Благовещения, Введения и лейб-егерского полка в Петербурге, заключил свою деятельность огромным сооружением храма Христа Спасителя в Москве. Внутренность собора, быть может, и отвечает потребностям православного молящегося, так как орнамент его действительно превосходен, но, к сожалению, живопись пошла в такой разлад с общим характером обрисовки стен, что получилась дисгармония.

II

Преемником традиции Давида у французов был Жан Огюст Доминик Энгр, отличавшийся энергией, и вдохновением, и доктринерскими традициями, и слепым подражанием Рафаэлю, — это был противовес мюнхенской школе, глубоко почитаемой любителями сухой, условной манеры; диаметрально противоположным ему художником, увлекающимся прелестью яркого колорита натуры, игры света и тени, явился Делакруа, не заботившийся ни об академии, ни о стиле, ни о рисунке, ставивший на первый план поэзию и колорит, он был враг отживших классических принципов и, побывав в Африке, вынес оттуда впечатления света, чуждые его сотоварищам. Орас Верне сравнивается многими с Александром Дюма-отцом, он брался за все, касался всего не без таланта, но чрезвычайно поверхностно, более восприимчиво, чем серьезно. Гораздо благороднее и идеальнее исторические композиции Поля Делароша, который может быть поставлен наряду с лучшими историческими живописцами нашего века.

Из жанристов современной Франции можно указать на Эрнеста Месонье, напоминающего прелестной чистотой, красками и тонкой экспрессией лучших представителей фламандской школы. Нежность красок, глубочайшее знание рисунка, превосходная трактовка исторического сюжета могли бы сделать его вещи лучшими историческими произведениями XIX века, не будь они настолько миниатюрны, во всяком случае его «Отступление Наполеона I», «Чтение у Дидро», «Наполеон III у Сольферино» останутся навсегда гордостью французской школы живописи. Гюстав Курбе, снискавший тоже большую популярность, отличается качествами, противоположными таланту Месонье; его жанры колоссальных размеров, реализм его изображения приводил в восторг Прудона своей оригинальностью. Курбе был прекрасный портретист и даже недурно справлялся с пейзажем. Нельзя не вспомнить также о молодом, глубоко талантливом Генрихе Реньо, убитом в 1870-м при осаде Парижа, портрет генерала Прима составил его славу, но он умер прежде, чем талант его достиг своего полного развития. Следует упомянуть о Жюле Гупиле, авторе прелестных этюдов эпохи революции и Первой империи. Жаке, ученик Бугера, прославился своей картиной «Грезы». Де Невиль известен

превосходными батальными картинами. Веттер славится своими крохотными, замечательно написанными картинами. Шарль Франсуа Добиньи — один из первых пейзажистов в Европе. Монжино, Бретон, Бодри, Жером — эти имена честь и гордость французской нации.

Усовершенствование книгопечатания и усовершенствование резьбы по дереву (ксилография) породили целые поколения превосходных французских иллюстраторов и граверов; на первом плане мы должны поставить Гюстава Доре, обладавшего неистощимым воображением и писавшего тушью иногда по три картины в день, его «Библия», «Божественная комедия», «Дон Кихот», «Потерянный рай», «Лондон», «Испания» и масса карикатур отличаются удивительными пятнами, изяществом композиции, хотя и отстают значительно по рисунку, его попытки в скульптуре, жанровой и исторической живописи были менее удачны, и как на одну из более удачных вещей можно указать на его колоссальную вазу, бывшую на Всемирной выставке 1878 года в Париже. Из пейзажистов нельзя не упомянуть Коро, превосходно изучившего природу, писавшего в таких оригинальных, прозрачных тонах, что Наполеон III говорил про его «Утро»: «Я никогда не просыпался настолько рано, чтобы понять то, что пишет Коро». Профили первых планов, так удачно трактованные Клодом Лорреном, нашли превосходного последователя в лице Камиля Коро. Другим характером, но не меньшим талантом отличался. Александр Калам, писавший по преимуществу альпийские виды, умевший соединить поэзию с превосходным прочтением натуры.

В Германии, с легкой руки Геги Лессинга, снова образовалось стремление к античному миру и основным принципом художников стало изучение антиков. Петер фон Корнелиус, придерживавшийся дорафаэлевской умбрийской школы, называется германским Пуссеном: он странен, но в то же время грандиозен, символика стесняет его художественное выражение, его скорее можно признать философом, чем живописцем, в его произведениях чувствуется то Микеланджело, то древнегерманские мастера, то стремление восстановить в первобытной чистоте давно отжившее искусство. Его знаменитый ученик — Вильгельм фон Каульбах, восприняв от своего преподавателя возвышенность стиля и строгую мощь рисунка, пошел далее его, как художник последующего поколения и как человек, одаренный более широкой фантазией. В огромных фресках на стенах нового Берлинского музея, в особенности в «Битве гуннов», он в полном блеске проявил свой огромный талант, — удивительно гармоничной композиции. Рисунок в деталях у него всегда заслуживает удивления. Из учеников его нельзя не назвать талантливого Карла Пилоти — главу современной мюнхенской живописи. Как о родственном Пилоти таланте придется еще сказать о Лиценмайере, авторе чудесных картонов к Гете, Шиллеру и Шекспиру. Из жанристов особенно любим Кнаус и женевец Вотье, лучшие соперники Месонье. Акварелист Хильдебранд считается по силе красок чуть ли не первым акварелистом Европы. Немецкая школа отличается усидчивой, образцовой выработкой. Из числа имен, которыми справедливо гордятся германские земли, надо упомянуть о блестящем Дефрегере, авторе чудесных жанровых картин, о Макарте (ум. 1884) — первом колористе Европы, о Габриэле Максе (библейские сюжеты), Грютцнере (жанры из жизни монахов); Михае Мункачи, прославившемся особенно «Судом Пилата», «Мильтоном» и «Днем казни»; Шрадере, Магнусе (исторические сюжеты), Келлере, Зихеле, Иордане, Шпангенберге. Огромными историческими композициями известен поляк Матейко. Шнорр прославился своими рисунками к Библии.

Как-то совершенно в стороне держится искусство в Англии; заезжие художники не привили на английской почве самостоятельного творчества, Гольбейн, Ван Дейк, миниатюрист Гиньяр, гостившие в Англии подолгу, хотя и развили в среде лордов меценатство, но этим дело и ограничилось. Все, что писалось англичанами, — было отзвуком искусства на континенте. Оригинальнее других был художник прошлого века Уильям Хогарт — весьма слабый рисовальщик, но превосходный наблюдатель, воспроизводивший карикатуры из жанровой сцены, с некоторой нравственной тенденцией. Больше всего привилась в Англии акварель; Кохенс, Джиртен и Телли и

другие составили там блестящую плеяду специалистов в этой части, подобной которой не найти в другой стране. Оригинальным дарованием отличался Джон Флаксен, рисовавший превосходно одними контурами классические типы Гомера и Эсхила. Уильки — писал превосходные этюды шотландской жизни. Тернер — славился как пейзажист. Ландзеер — как изобразитель животных. Наконец из скульпторов XIX века надо отдать одно из первых мест датчанину Бертелю Торвальдсену, снискавшему себе огромную славу своими барельефами и статуями. Известны также Раух, Ричль, Вольф.

III

Эпоха петровских преобразований выбила Русь из ее прежней колеи, сообщила нашей жизни новое течение. На время заглохло и русское искусство. Художники, группировавшиеся вокруг царей, уступили место новому элементу, нахлынувшему с Запада. Русский национальный стиль затих и примолк; если у нас и не было самобытных живописцев, которые могли бы идти дальше иконописи, то тем не менее наш архитектурный стиль выработался в бесспорно оригинальную форму. Вычурные резные валики, балясы, переходы и кокошники московских теремов придавали как бы то ни было оригинальный, самостоятельный колорит нашей столице. Голландские мастера, выписанные из-за границы, пересадили на нашу почву их систему застройки: терема заменились низенькими узкооконными зданьцами с прямолинейной крышей, с сухими очертаниями и геометрической сухостью фасадов. Общий хаос, поднявшийся у нас в эпоху преобразований, был так грандиозен, что мы долгое время не могли под наносным слоем западных влияний заставить пробиться с прежней силой самостоятельное творчество. Слабые преемники Петра не были в состоянии разобраться в этой кутерьме, и только огромный ум и характер Екатерины Великой мог более или менее ориентироваться, подыскать связующие нити между наносным законодательством и коренной русской жизнью. Блестящая парча, горлатные шапки, сафьяновые сапоги и собольи меха заменились при Петре короткими полукафтанами, французскими треуголками и кружевами. Простота, которой всегда бравировал великий преобразователь, через несколько десятилетий сменилась придворным блеском блестящих парижских дворцов. Ложноклассический стиль, которым была заражена в ту эпоху Европа, нашел себе выразителей в тех живописцах, которые украшали своими аллегориями дворцы императриц и полуазиатских меценатов. Екатерина видела и сознавала потребность в русских мастерах и художниках, верила в то, что восприимчивая натура способна не менее иностранцев для создания художественных произведений. И вот по плану архитектора Александра Кокоринова воздвигается на Васильевском острове огромное здание, на котором императрица делает надпись: «Свободным художествам». Расчет оказался верным: если профессора-иностранцы не могли выучить своих питомцев правильно смотреть на окружающую их жизнь и черпать непосредственно из нее сюжеты для своих произведений, то тем не менее они сумели дать хороших портретистов и порядочных архитекторов. Вычурно блестящий стиль рококо, царивший в то время во Франции, перешел и к нам, дав превосходные в своем роде архитектурные образцы в лице талантливого Растрелли, он перенес к нам волнистые линии фасадов, дал такие превосходные мотивы их орнаментовки, как собор Святого Андрея Первозванного в Киеве, Зимний дворец.

В эпоху Французской революции и Первой империи, когда ложноклассический стиль достиг своего апогея, он нашел, конечно, представителей и у нас в целом ряде сухих построек с греческими фронтонами, ничего не выражающими триглифами и метопами, обезобразив надолго Петербург, сведя превосходный греческий стиль до степени казарменной постройки, например, Конногвардейский манеж и большинство присутственных мест.

Подражание древним образцам было более чем неудачно, потому что подражатели охватывали только наружный облик форм, не проникая, так сказать, в душу произведений античного мира. Барельефы, горельефы и статуи свелись до степени условного

подражания плохим позднееримским образцам, даже близко не подходя к той пластичной грации, которой полны произведения Эллады. Бесспорно, удачей произведением этого периода можно назвать знаменитую работу Фальконе — конную статую Петра I на Сенатской площади. Памятник дивно хорош по мысли и композиции, хотя голова Петра I, так долго не удававшаяся Этьену М. Фальконе и вылепленная его помощницей Мари Анн Колло, не может быть названа особенно удачной.

Таким образом, искусство оставалось подражательным, требовался свежий, чисто национальный прилив сил, который внес бы новые элементы искусства. Низкий уровень художественного образования долго тормозил дело. В то время как в литературе ярким солнцем вспыхнул могучий гений Пушкина, озарив чудесным блеском всю звучность, прелесть и гибкость нашего языка, когда вслед за ним двинулись к деятельности силы Гоголя, Лермонтова, — мысль наших художников еще спала, перебиваясь избитыми, условными оригиналами Запада, не имевшими никакого отношения к нашей жизни. В то время как Крылов, взяв за формы своих произведений басни Лафонтена, создал чисто национальный перл поэзии, проявив глубочайшее знание нашего народного языка и духа, — наши живописцы не умели возвыситься хотя бы до простого копирования будничной жизни. Движение сороковых годов, влияние немецкой философии, блестящий период послепушкинской литературы, веяние новой жизни, которая чувствовалась где-то там, далеко впереди, наконец дохнуло и на живопись.

Но последним могиканином отживающей подражательной живописи явилась огромная по таланту личность Карла Брюллова. Чудесный техник и знаток рисунка, не останавливавшийся перед самыми колоссальными задачами, он был первым русским художником, который заставил говорить о себе всю Европу. Его «Последний день Помпеи», наделавший столько шуму в Италии и у нас (хотя и не вполне благосклонно принятый во Франции), представляет целую школу для серьезного изучения технической стороны живописи. Если группировка у него условна и театральна, то мы можем скорее обвинить в этом эпоху, чем самого художника. Брюллов не был гением, он не мог и не умел идти наперерез вкусу толпы, и мелодраматизм и слащавость его эскизов находили огромное число поклонников; он так далеко стоял от истинной, нормальной жизни, его фантазия была так переполнена итальянками у фонтана, поцелуями у балкона, одалисками на софах, что, когда он брался за историческое полотно, его увлекал самый процесс письма, и концепции для него не существовало, его образа холодны, не выразительны; рельеф груди Распятого Христа, вырвавшийся из-под его кисти с необычайной силой, словно заставил его пренебречь всем остальным; и голова, и конечности, и окружающие фигуры — все это словно аксессуары для одного чудесно выписанного куска. Его огромное полотно «Взятие Пскова» как нельзя более говорит о нем как о несостоятельном композиторе, зато как портретист он превосходен: чудесная лепка, приятный колорит и замечательное сходство могут поставить его наряду с талантливейшими представителями искусства Европы.

Как бы переходным звеном от старых ложноклассических традиций к новой реальной школе явился Александр Иванов, творец известного «Явления Христа народу». На нем уже сказались новые веяния, он отступил от академических условий, подчинился одновременно голосу вдохновения и рассудка. 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 подметил в глазах силу, давшую ему намек на экспрессию Иоанна. Большинство голов было им писано с евреев; для фотографической верности пейзажа он собирался ехать нарочно в Иордан. Такая добросовестность изучения еще более видна в его композициях на Новый и Ветхий Завет, числом 246, которые изданы археологическим прусским институтом.

К сожалению, талант Иванова, направленный специально на библейскую живопись, не дал никакого национального произведения искусства, а между тем основные принципы его были так рациональны, так логичны. «Владеть кистью, — говорил он, — этого еще очень мало, для того чтобы быть живописцем; образцами техники для нас должны

служить Рафаэль и его современники, но идеи итальянцев XVI века не могут быть привиты к нашему времени, не могут быть истолковательницами новой цивилизации, соединить технику Рафаэля с настоящими идеями — вот задача современного искусства. Тогда оно возвратит себе значение в общественной жизни, которого теперь не имеет, потому что не удовлетворяет ничьим потребностям».

IV

Иванов был предтечей новой живописи; но окончательный удар старой школе было суждено нанести не ему, а Павлу Федотову, не обладавшему и десятой долей той художественной техники, которую имели Брюллов и Иванов. Федотов, поступивший по собственному влечению, уже будучи офицером, в Академию художеств, с упорством преданся сначала изучению батальной живописи под руководством известного в то время баталиста Александра Зауервейда. Вскоре, по настоянию Крылова, который увидел его юмористические наброски, Федотов пошел по другому пути, открыв за собой дорогу целому новому направлению.

Еще в начале настоящего столетия у нас был жанрист Венецианов, рисовавший жанры якобы из народной жизни; в сущности, его типы — полуитальянские, полурусские пейзажи, прилизанные, выложенные, живущие в сладенькой, праздничной обстановке, гармонирующей, скорее, с чувствительными «Бедными Лизами» Карамзина, чем с действительной жизнью. После Венецианова от бытовой живописи отворачивались и под именем жанра подразумевали «подлые кабацкие сцены с огненным освещением». Федотов сумел изменить этот взгляд. Живя на грошовый пансион, дрожа от холода в своей нетопленной каморке, он компоновал этюды и эскизы своих будущих картин. Его не смущал приговор Брюллова, который не заподозрил в нем существование какого бы то ни было таланта. Правда, в его рисунках не было ничего общего с академическими бельведерскими торсами, но зато какой жизнью веяло от них! Когда на выставке 1849 года явились его картины: «Новый кавалер», «Разборчивая невеста» и «Сватовство майора», публика с невольным изумлением остановилась перед ними, мало-помалу изумление сменилось улыбкой, а затем смехом. С первого дня открытия выставки весть о «Сватовстве» быстро разнеслась по городу, а через несколько дней имя Федотова гремело по Петербургу. Аристократия, считавшая себя меценатствующей в деле искусства, военный люд, считавший себя затронутым в лице майора, купечество, чуть не впервые увидевшее себя в своем домашнем быту как в зеркале, под талантливой кистью наблюдателя, променявшего на них купидонов, мелкое чиновничество, жаждавшее узреть себя в новом кавалере, — все это волной хлынуло в широкие двери академии и в восторге повторяло имя Федотова.

С технической стороны картины Федотова слабы; их смешно сравнивать с чудесными вещами Герарда Доу, но зато в них веет свежая струя воздуха, от них начинается процветание национального искусства.

Академия, бывшая до того времени единственным рассадником художественных сил, по своему изолированному положению на севере не удовлетворяла потребностям всех учащихся, и в Москве образовалось новое учебное заведение — училище живописи и ваяния. Всеобщий подъем духа и то движение, которое сказалось в нашем обществе после Крымской войны, дали нам подъем и в искусстве — целый ряд сильных художников, осмысленно и толково взявшихся за кисть, положили начало развитию национальной школы живописи.

Картины наши стали появляться на заграничных выставках. Сперва англичане пришли в изумление от тех успехов, которые сделал наш жанр в короткое время, а затем и остальная Европа, познакомившись на всемирных выставках с нашим художественным отделом, отдала ему должную справедливость; на последней Всемирной выставке 1878 года в Париже первую премию по живописи и скульптуре получила Россия.

Чуждые мелодраматизма и всяких приподнятых страстей, враги аффектации и в литературе, и на сцене, мы и в живописи требуем только художественного реализма;

отсюда понятно, почему историческая и библейская живопись у нас менее привилась, чем портрет, пейзаж и бытовые сцены. Хотя по технике, в общем, мы стоим значительно ниже иностранцев, но задушевность и правдивость мотивов искупают этот внешний недостаток, от которого со временем нетрудно освободиться.

V

Одна из отличительных черт XIX века — специализация по всем отраслям знаний. Искусство тоже не осталось ей чуждо, — и в области живописи явились мастера, замкнутые в узкие рамки известной специальности; прежнего разделения художников на жанристов, историков, пейзажистов уже недостаточно. Пейзажист устремляет все свое искусство на два или три мотива, которые и обрабатываются им с особым совершенством. Со школьной скамьи он уже намечает себе район занятий и всю свою жизнь проводит в этом заколдованном круге. Упорным изучением законов света и воздушной перспективы при помощи фотографий и камер-обскура он добивается значительных результатов, доводя иллюзию красок до полного обмана зрения.

Совершеннейшими мастерами в этом деле явились европейские художники. Но наш очерк истории искусств был бы не полон, если бы мы хотя бегло не пересчитали русских художников, снискавших себе более или менее известность.

После Сильвестра Щедрина и Максима Воробьева, талантливых художников, которые, однако, не сумели вполне сбросить с себя гнет Пуссеновой условности, во главе пейзажистов надо поставить патриарха ландшафтных художников Ивана Айвазовского. Уроженец Черноморского побережья, он с детства усвоил едва уловимый рисунок волны, с детства прочувствовал эффекты лунных и солнечных освещений над морем. От прозрачного южного штиля до северного холодного шквала, — он равно безупречно трактует бесконечные переливы и тона морского воздуха. Прозрачнее, свободнее его волны нет ни у кого в Европе. Порою его пейзаж слишком условен, освещение является фантастическим и театральным, но, во всяком случае, — общее дышит поэзией и красотой. Трудно встретить другого такого пейзажиста-поэта. Число его картин очень велико, — их насчитывают до трех тысяч. Многие из них украшают дворцы и музеи, большинство же в частных галереях. Из картин его пользуются особенной известностью три эрмитажные вещи: «Хаос», «Потоп» и «Девятый вал». Его огромные исторические композиции, как, например, «Христофор Колумб», «Переход израильтян через Черное море» и другие, значительно слабее.

Пользовался большим успехом ученик Айвазовского — Архип Куинджи. Это художник-новатор. Он работает, отбросив всякую манерность и условность, не заботясь об отдельных тонах ради общего впечатления. Отсюда та странность, которая нередко поражает зрителя в некоторых деталях картины. Его излюбленные мотивы: лунный, украинский свет, игра солнца на стволах деревьев или на белых стенах мазанок.

Замечательный талант обнаруживал молодой художник Васильев, умерший всего двадцати трех лет от роду (в 1873 году), оставивший своими альбомами и этюдами неизгладимый след в истории нашей живописи. Картины его: «Взморье», «Оттепель», «Мокрый луг» — пользуются среди любителей и знатоков вполне заслуженной известностью.

Барон Михаил Константинович Клодт составил себе имя прекрасно выписанными пейзажами и стадами. Боголюбов, писавший свои картины широкими сильными мазками, особенно известен превосходными альбомными набросками.

Пейзажист Юлий Клевер славится своими зимами, — и действительно, не имеет себе соперника в выписке снега и вообще в северном русском пейзаже. Орловский — автор самых разнообразных солнечных, особенно украинских, пейзажей, Дюккер, Судковский (ум. 1885 г.), Мещерский, Беггров, К. Маковский, В. Маковский, Волков, Л. Лагорио — все это крупные таланты, украшающие наши выставки своими произведениями. Иван Шишкин, отличающийся особенно своим мастерским рисунком, довел выписку хвойного

леса до значительного совершенства. Не менее хорошо он пишет лесные дали. Он бесспорно один из лучших русских офортистов.

Из жанристов пользовался успехом особенно Вас. Перов (ум. 1882 г.), прямой продолжатель Павла Федотова. Перов — ученик Московского училища живописи и ваяния, с первых же шагов (его картина «В Мытищах» 1862 года) заявил себя тонким наблюдателем и техником. Совершенствуясь с годами, он достиг замечательной высоты в известном «Птицелове». Не менее интересны его вещи: «Охотники» и «Рыболов», где комизм сюжета соединяется с выразительной экспрессией. Из портретов, писанных им, особенно замечательны — Федора Достоевского и М. Погодина. В последнее время он обратился к исторической живописи и умер, не вполне окончив больших размеров композиции: «Пугачев» и «Никита Пустосвят».

Константин Маковский — первый русский колорист, занимается по преимуществу историческими жанрами. Из картин его особенно известны: «Несение священного ковра в Каире», «Масленица», «Свадебный пир», «Гусляр». Умение писать женские и детские лица с соответствующей нежностью колорита поставило его на первый план как портретиста женщин и детей. Из массы его работ можно отметить портрет гр. Богарне, «Дамы в плюшевом платье».

Брат его, Владимир Маковский, отличается легкостью письма при живой наблюдательности и природном юморе. Наибольшей известностью пользуются его картины: «У мирового», «В четыре руки», «Осужденный», «Оправданная», «Певчие».

Более глубокими сюжетами задается Г. Мясоедов, черпающий свои мотивы из крестьянского быта: «Заговор» и «Молебствие во время засухи», — вещи, на которые слишком мало обратила внимания критика.

В параллель ему идет Вас. Максимов, создавший целый ряд картин из жизни крестьян: «Бедный ужин», «Приход колдуна на свадьбу», «Семейный раздел». Небольшие жанровые этюды очень хорошо пишутся К. Лемохом; особенно известны его: «В семье чужая» и «Круглая сирота». К циклу этих художников принадлежат отчасти Иларион Прянишников («Гостинный двор в Москве»), К. Савицкий («Встреча иконы») и Ф. Журавлев.

Иным характером отличаются жанристы, подпавшие под влияние западных веяний. К ним принадлежит Ризони, К. Гун и Бронников. Обращая по преимуществу внимание на внешнюю сторону письма, они слишком мало проникаются внутренней экспрессией сюжета. Тем не менее Гуном (ум. 1877 г.) создана известная картина «Сцена из Варфоломеевской ночи», за которую он был удостоен звания академика. Его маленькие жанры («Дети с котятками», «Больное дитя») отличаются тщательной выпиской аксессуаров. Почти теми же достоинствами отличается Бронников, черпающий свои сюжеты по преимуществу из римской эпохи. Из его картин известны: «Гимн пифагорцев восходящему солнцу», «Последняя трапеза». Из его современных жанров на первом плане надо поставить по технике: «Художники в приемной мецената» и «Воскресная школа». Ризони берет свои сюжеты из жизни римского духовенства и отчасти из еврейского быта, его произведения миниатюрны и замечательны тончайшей выпиской глазок, щечек, пальцев.

На границе жанристов и художников исторических стоит И. Репин, работающий сильными, грубыми мазками. «Бурлаки на Волге» составили ему имя глубокого реалиста. Его дальнейшие произведения: «Садко», «Кафе на итальянском бульваре», «Царевна Софья», «Протодьякон», «Иоанн Грозный и сын его Иван» — вещи очень энергичные, возбуждающие всегда много толков и разговора в печати. Гораздо менее определенной физиономией отличается его товарищ по выпуску Вас. Полenov, прекрасно дебютировавший конкурсной работой и картиной «Арест гугенотки», но потом перешедший на жанр и, наконец, на пейзаж. Как колористы, отдавшиеся этюдам, известны Чистяков («Боярин») и Харламов (женские головки, копия с «Урока анатомии» Рембрандта).

Историческая живопись у нас значительно слабее жанра. После попытки К. Брюллова написать «Взятие Пскова», в котором ничего русского, в сущности, нет, и после эффектной, театральной композиции Константина Флавицкого «Княжна Тараканова» у

нас наберется всего десятка два картин из русской истории, которые действительно стоило бы отметить. Много разговоров возбуждали картины Николая Ге «Допрос царевича Алексея» и «Екатерина II у гроба Елизаветы», — вещи, трактованные умно и экспрессивно. Автор их произвел в начале шестидесятых годов огромную сенсацию своей картиной «Отшествие Иуды»; реализм картины, в ту эпоху так подходивший к настроению общества, шел совершенно в тон с книгой Ренана «Жизнь Христа» и благодаря этому обстоятельству возбудил всеобщий интерес, говоря последнее слово старым библейским идеалам. Последователей нового направления у Н. Ге не нашлось, и он сам, написав две-три библейские композиции, перешел на отечественные темы, а затем на исторический жанр («Пушкин в Михайловском»).

Останавливали в свое время серьезное внимание публики картины В. Якоби из эпохи Анны Иоанновны. Его «Волынский», «Ледяной дом», «Дорогой гость» отличаются особым совершенством техники; вообще Якоби известен особенно красивой трактовкой сюжета.

Колоссальными композициями из классического и библейского мира обратил на себя внимание Х. Семирадский. Композиции К. Пилоти оказали на него влияние. Со стороны колорита его вещи действительно следует признать за образцы, достойные изучения. Оставляя в стороне анатомию, воздушную перспективу и холодность трактовки, — зритель невольно поражается грацией, красотой и грандиозностью общего. Вот причина, почему на Всемирной выставке 1878 года ему была присуждена высшая награда. Из его больших холстов известны: «Грешница», написанная на сюжет поэмы гр. Ал. Толстого, и «Факелы Нерона» — огромная композиция, составленная из красиво и грациозно написанных фигур. Из небольших картин надо упомянуть о композициях: «Римляне времен цезаризма», «Пляска среди мечей», «Пределы власти» и «Чашу или женщину».

Представителями батальной живописи в России были Бабаев, Александр Зауервейд и Богдан Виллевальде. Дворцы переполнены их картинами. В семидесятых годах батальная живопись, подобно библейской, тоже вошла в новое русло, благодаря таланту В. В. Верещагина. Изучив военное дело не в мастерской, а на месте, художник с неутомимой энергией, с самобытной силой создал целые картинные галереи. Взглянув на военное дело с обратной стороны медали, Верещагин в своих композициях являлся порой художником-мыслителем, глубоко затрагивающим наиболее важные вопросы. Совершенно своеобразный техник, он стоит самостоятельно и одиноко и у нас, и в Западной Европе, хотя многие и желают в нем видеть по технике ученика Жерома. Его произведения, хорошо известные за границей, разделяются на три категории. Первая категория — ташкентская галерея — плод экспедиции Верещагина в Туркестанскую область. Из галереи этой особенно известны: «Опиумеды», «У двери Тамерлана», «Удача» и «Неудача», «Забытый», «Окружили» и «Вошли». Последние три картины уничтожены автором и имеются только в фотографических снимках. Затем следует галерея болгарской войны, где можно отметить превосходные вещи: «Шпион», «Панихида», «Обоз раненых». Приложенный в настоящей книге рисунок «На Шипке все спокойно» заимствован из этой коллекции. Наконец, следует отметить коллекцию картин, явившихся после путешествия Верещагина в Индию; тут имеется масса отлично написанных перспективных видов, пейзажей, типов.

Превосходным рисовальщиком отдельных эпизодов войны является Павел Ковалевский, прекрасно изучивший лошадь. Охотничий жанр пишут Сверчков, Соколов и Френц.

Из портретистов славились Дм. Левицкий, Вл. Боровиковский, К. Брюллов и С. Зарянко, отличавшийся тщательной выпиской тела и материи. Как портретисты в это же время известны — Иван Крамской и Константин Маковский. Крамской — мастер по преимуществу на мужские портреты, из них особенно замечательны экспрессией портреты: В. Самойлова, доктора Боткина и министра внутренних дел Толстого.

По церковной живописи после К. Брюллова, расписавшего Исаакиевский собор, надо отметить Ф. Бруни, известного своими картинами для фресок того же собора. Из последних русских работ по церковной живописи надо вспомнить огромный плафон храма Спасителя в Москве (фигура сидящего Иеговы — семь сажен), сработанный И.

Крамским и Ф. Журавлевым по эскизам Маркова; затем композиция В. Верещагина (автора картины «Григорий Великий лишает погребения сребролюбивого монаха»); Венига (автора «Положение во гроб» и «Жители Содомы, пораженные слепотой»); Семирадского (четыре композиции из жизни Александра Невского). Шамшин и Плешаков с давних пор известны как специалисты по библейским сюжетам.

Из акварелистов особенной известностью пользуется М. Зичи, венгерец по происхождению, но много лет проживший в России. А. Шарлеман отличается превосходными акварельными композициями, — это один из лучших наших иллюстраторов. Каразин, которого называют за его эффектные композиции на дереве русским Доре, в то же время чудесный акварелист; Александровский пишет очень тщательно акварельные портреты. А. П. Соколов отличается прелестными акварелями. Премацци и Вилье — лучшие акварельные пейзажисты. Как рисовальщик пером известен рано умерший В. Шверц.

Наконец, русское декорационное искусство дало мастеров: Шишкова и М. Бочарова. Первый — декоратор по преимуществу перспективный, написал массу прекрасных декораций как исторического характера (для «Годунова» Пушкина, «Иоанна» графа Толстого), так и чисто фантастических (для всевозможных балетов и опер). Бочаров — декоратор пейзажей, отлично пишет зимние декорации.

Мозаичное отделение, учрежденное при Академии художеств, дало массу превосходных образов для Исаакиевского собора. Тщательность работы и блеск красок делают их равными оригиналам, и притом вечными.

Что касается скульптуры, то главным ее представителем является Антокольский, получивший на последней Всемирной выставке первую награду по ваянию. Как глубокий реалист он признает, так сказать, историческую скульптуру. Лучшими его вещами считаются: «Иван Грозный в Александровской слободе», «Петр I», «Смерть Сократа», «Христос перед народом» (за последнюю статую им и получена вышеупомянутая премия). Затем следует сказать о бароне Н. Клодте, превосходно лепившем лошадей (группы на Аничковом мосту в Петербурге, памятник императору Николаю I, памятник баснописцу Крылову).

Михаил Микешин, автор памятников тысячелетию России, Екатерине II и проекта памятника Богдану Хмельницкому, отличается оригинальностью, силой и изяществом своих чисто русских композиций. Александр Опекушин дал статую А. С. Пушкина для Москвы и М. Ю. Лермонтова для Пятигорска. Чижов, Лаврецкий, Лансере, Бок, Подозеров, Каменский, Забелло давно известны среди любителей искусств.

Из архитекторов надо отметить Резанова, построившего превосходный дворец президента Академии художеств великого князя Владимира Александровича и церковные постройки в Вильне; Гримма (храм в память крещения Руси в Херсоне Таврическом); К. Тона, Дмитриева и Рахау, строивших московский храм Спасителя; А. Бенуа (вокзал в Петергофе); Макарова (Коммерческое училище в Петербурге); А. Горностаева (Сергиевская пустынь, часовня перед Гостиным двором); Паарланда (церковь в Сергиевской пустыни); И. Ропета (деревянные постройки на выставках 1878 года в Париже и 1882 года в Москве); Кракау (храм Святого Николая).

Наша молодая школа художников сделала значительные шаги вперед, и, по всем вероятностям, будущность, которая ее ждет, — блестяща.

ГЛАВА I ЕГИПЕТ

18. – Champollionpere “Description de l’Egypte”. - В 1809-1813 годах в Париже вышли 24 тома «Описания Египта», составленных Франсуа Жомаром и иллюстрированное гравюрами на основе рисунков барона Доминика-Вивана Денона.

Шампольон Жан Франсуа (1790-1832) – французский филолог, языковед, археолог, иностранный почетный член Петербургской Академии Наук (1826). Разработал основные принципы дешифровки древнеегипетского иероглифического письма. Составил первую грамматику (1836) и словарь (опубликован посмертно в 1841 году) древнеегипетского языка. Основоположник египтологии как науки. В 1828 году возглавил первую научную экспедицию в Египет, результатом которой явился труд «Памятники Египта и Нубии» (издан в 1844 году при участии И.Розеллини).

18. - Египетская экспедиция Наполеона – В 1798 году генерал Наполеон Бонапарт предпринял военный поход на Египет с целью его завоевания и нарушения английских коммуникаций с Индией. Среди военных кораблей был один, на котором находились 175 ученых разных специальностей, а так же барон Доминик-Виван Денон, который, будучи дилетантом, возглавлял художественную часть экспедиции. В течение ее пребывания в стране Денону удалось сделать множество зарисовок древнеегипетских памятников, публикация которых, по существу, стала одной из важнейших вех в научном изучении Древнего Египта. Кроме того, делались многочисленные копии, отливки, привезенные во Францию вместе с двадцатью семью скульптурами и несколькими саркофагами. Результатом египетской экспедиции Наполеона явилось первое подлинное открытие древней египетской цивилизации. Военная экспедиция закончилась в 1801 году поражением наполеоновских войск.

18 - Бругш Генрих Карл (1827-1894) – немецкий египтолог, историк и лингвист. Занимался изучением демотического письма.

18. - Геродот из Галикарнаса (ок.484-425 гг. до н.э.) – греческий историк. Много путешествовал. Дружил с Периклом и Софоклом. На ионийском диалекте написал исторический труд «Изложение событий», который позже был разделен на девять книг. Во втором веке нашей эры они были названы по именам муз. В «Изложении событий» рассматривается история взаимоотношений восточных деспотий с греческими полисами. Подробно изложены события греко-персидских войн.

Цицерон назвал Геродота «Отцом истории». В XV веке труды Геродота перевел на латынь Лоренцо Вала.

18 Завоевание Египта Римом – В 30 году до н.э. после победы Октавиана над Антонием и Клеопатрой Египет стал римской провинцией и житницей Рима.

18 Розеттский камень – Черная отполированная базальтовая стела была найдена в 1799 году во время наполеоновского похода в Египет в Розетте, поселении в нижнем Египте. С1801 года (после капитуляции Александрии, когда Франция была вынуждена передать Англии египетские ценности) хранится в Британском музее Лондона (копия в египетском отделе Государственных музеев Берлина). На камне высечен текст (декрет мемфисского жреца в честь фараона-царя македонской династии Птолемея V од 196 г. до н.э.), записанный на двух языках (египетском и греческом) тремя способами: иероглифами, демотическим письмом (скоропись позднего Египта) и греческим.

18 Конский язык – вероятно, **коптский язык** – египетский язык на последнем этапе его развития (II-III вв. н.э.). Коптами арабские писатели называли египтян-христиан.

Коптский язык, в основе которого лежат традиции эллинистического Египта, формировался в процессе распространения в Египте христианства. Копты (исконное христианское население древнего и современного Египта) использовали алфавитную систему письма, заимствовав из греческого - двадцать пять букв, сохранив семь букв демотического письма. Письмо было создано переводчиками Библии, так как демотика была не приспособлена для перевода иноязычного текста. Коптский язык имеет пять диалектов. После завоевания Египта арабами (VII в.) постепенно утратил значение, однако в обрядовых службах у египтян-христиан (четыре миллиона человек) употребляется и сегодня.

19 «Искусство Египта древнейшее» - проблема датировок искусства ранних цивилизаций все еще не решена.

19. «Египтяне были пришельцы из Азии» - Вопрос о происхождении египтян остается открытым. Древнеегипетский язык представляет собой отдельную ветвь афразийских языков.

19. Арийцы – индоиранские племена индоевропейской семьи, мигрировавшие на восток с территорий широколиственных лесов восточной части Центральной Европы, либо из степей к северу от Черного и Каспийского морей. Впрочем, точное происхождение индоевропейцев еще не установлено. Среди индоиранцев был распространен термин *арья* - «благородный», применяемый по всей вероятности к пленной руководящей верхушке. Именно он дал научное обозначение индоиранским по языку племенам. Оставшихся в Иране племена стали именовать иранцами, переселившихся во второй половине второго тысячелетия до н.э. в Индию – индоариями или индоарийцами. Восточные группы индоевропейских племен пошли через Иранское нагорье (т.е. через территорию нынешних Ирана и Афганистана), древнее название которого – Ариана.

Примерно к VI в. до н.э. Индо-Гангская низменность была полностью обжита ариями и называлась ими Арьяварта («Страна Ариев»).

19. семиты – (от греч. *set*, др.-евр. *Шем* – *Сим*, имя одного из сыновей Ноя) в исторических науках – народы, говорящие на семитских языках. Семитские языки – ветвь афроазиатской, или семито-хамитской, макросемьи языков. Группы семитских языков: 1. северо- периферийная, или восточная (вымерший аккадский с ассирийским и вавилонским диалектами;

2. северо-центральная, или северо-западная (живые – иврит и ново-арамейские диалекты; мертвые – эблаитский, аморейский, ханаанейский, угаритский, финикийско-пунический, древне-еврейские и арамейские диалекты; древне-арамейский, имперский арамейский, западно-арамейские – пальмирский, набатейский, палестинские; восточно-арамейские – сирийский, вавилоно-талмудический, мандейский);

3. южно-центральная – арабский и мальтийский;

4. южно-периферийная (живые – мехри, шхаури, сокотри и др.; мертвые – минейский, сабейский, катанский);

5. эфиосемитской (живые – тигре, тиграй, или тигринья, амхарский, аргобба и др.; мертвые – геэз, или эфиопский, гафат).

Три последние группы часто объединяются в одну.

19 «Победители греки» - в 332 году до н.э. македонский царь Александр отвоевал Египет у персов и объявил себя законным преемником фараонов. Македонская династия правила Египтом до завоевания страны Римом.

19. Реформы Псамметиха – Псамметих I (664-610 гг. до н.э.) – основатель XXVI (саисской) династии фараонов. Время правления саисской династии - последнее короткое

возрождение Древнего Египта после освобождения с помощью греческих наемников Мемфиса и Нижнего Египта от ассирийских захватчиков (667 г. до н.э.) и объединения его земель (но без Эфиопии) Псамметихом.

19. Нил -в египетской мифологии Нил почитался как бог Хапи, податель влаги и урожая. Изображался жирным человеком с большим животом и женской грудью. На голове Хапи была тиара из папирусов, в руках – сосуды с водой.

20. Цинцинаты – Цинциннат Квинций. Согласно преданию Цинциннат, поборник патрицианского сословия в его борьбе с плебеями, образец добродетельности и храбрости, жил в деревне. В 458 г. до н.э. был призван принять обязанности диктатора, чтобы организовать сопротивление окружившим Рим эквам. Римляне одержали победу уже спустя несколько дней. В 460 г. до н.э. Цинциннат был избран консулом. Второй раз стал диктатором в 439 г. до н.э. уже 80летним старцем.

22. Такая форма гробниц получила наименование мастаба (от араб. «скамья»).

23. Гусек.– Вытянутый по горизонтали нависающий профиль с умеренным изгибом, в котором верхняя часть вогнутая, а нижняя – выпуклая.

23. Фивы – здесь: древнеегипетский город (у Гомера - «стовратные Фивы») в верховьях Нила, рядом с современными городами Карнак и Луксор, в разные времена был столицей Древнего Египта. Центр почитания Амона.

24. Куртина – 1. Участок крепостной ограды, обычно прямолинейного начертания, соединяющий части двух соседних бастионов. 2. Участок сада, ограниченный со всех сторон дорожками, аллеями, строениями или водоемами.

24. Альфреско - живопись по сырой штукатурке.

25. Первые памятники, написанные древнеегипетским письмом относятся к концу IV началу III тысячелетия до н.э. Язык имел несколько стадий развития: староегипетский (32-22 вв. до н.э.), среднегипетский (22-14 гг. до н.э.), новоегипетский (14-7 вв. до н.э.), демотический (7 в. до н.э. – 5 в. н.э.).

28. Фетишизм – культ поклонения неодушевленным предметам, фетишам.

28. Политеизм - многобожие

28. Голубь – в христианстве символ Святого духа.

28 Орел – в христианстве символ евангелиста Иоанна.

28. Телец – в христианстве символ евангелиста Луки.

28. Лев – в христианстве символ евангелиста Марка.

28. – Сфинкс - фантастическое существо с туловищем льва и портретной головой царя, основной вид пластического воплощения идеи серхчеловеческой сущности фараона. Так называемый Большой сфинкс находится у нижнего заупокойного храма Хафра (Хефрена), фараона IV династии (Древнее царство) – п.п. III тысячелетия до н.э.

30. Колоссы Мемнона – гигантские статуи (21 м высотой), установленные некогда перед пилонами несохранившегося до наших дней храма фараона Аменхотепа III. Впоследствии были названы греками колоссами Мемнона, греческого героя.

30. Троянская война– Троя (или Илион, у Гомера Илиос) город на северо-западе Малой Азии. Основана в третьем тысячелетии до н.э. На рубеже XIII-XII веков до н.э. в течении десяти лет выдерживала осаду ахейцев, и затем пала. События Троянской войны – основное содержание поэмы Гомера «Илиада» и составляют часть эпизодов второй поэмы «Одиссея».

30 Приам – мифический царь Трои. Имел множество детей, в том числе Гектора, Кассандру, Париса. Во время Троянской войны выкупил тело павшего Гектора у Ахиллеса. Был убит при взятии Трои.

30. Ахиллес, Ахилл – в греческой мифологии один из величайших героев, сын царя мирмидонян Пелея и морской богини Фетиды. Фетида, стремясь сделать сына бессмертным, днем натирала его пищей богов, дарующей бессмертие, амвросией, а ночью закаляла в огне. Пелей, заметив это, вырвал Ахиллеса из рук матери. По другой версии мифа Фетида, чтоб сделать сына неуязвимым, купала его в водах подземной реки Стикс, держа его за пятку, которой не коснулась волшебная вода (отсюда – «ахиллесова пята»).

Ахиллес – один из центральных героев гомеровского эпоса «Илиада». Здесь он храбрейший и сильнейший герой.

30 Эос - в греческой мифологии богиня утренней зари, сестра бога солнца Гелиоса и богини луны Селены.

30. Тифон – Титон. Здесь – сын легендарного царя Трои Лаомедонта, брат Приама, отец Мемнона и Фаэтона, супруг Эос. Эос, влюбившись в Титона, испросила для него у Зевса Бессмертия, забыв попросить и молодость. Титон состарился и превратился в сверчка. По другой более древней версии мифа – бог света, «полдень».

30 Пелид – Ахиллес, сын Пелея.

30.Зевс. см. комментарий к стр.82

30. Страбон – (ок 64-63 до н. э. – ок. 20 г.н.э.) – греческий географ и историк. Автор «Географии» в 17 книгах, в большинстве сохранившихся. В немногочисленных фрагментах до нас дошли его «Исторические комментарии».

30. Камбис (Камбиз) 131 – Камбис I Правил в 600-559. Вместе с сыном Киром II укрепил Персидское государство. Сын Кира II (покорившего Мидию, Лидию и Вавилонию) Камбис II (530-522) захватил Египет.

30. Септимий Север – (146-211 гг.) римский император с 193 г.

31. Адриан – (76 -138 гг.) – римский император с 117 г. из династии Антонинов. Факт посещения Адрианом «колоссов Мемнона», «пение» которых его глубоко тронуло относится к 130 г.

31. Аменхотеп см. коммент. к стр. 30 «Колоссы Мемнона».

31. Амон-Ра – Амон – («сокрытый», «потаенный») в египетской мифологии бог солнца. Культ Амона имеет фиванское происхождение. Иногда отождествляется с богом солнца

Ра. Имя Амон-Ра впервые встречается древнейших «Текстах пирамид» и почитается как царь всех богов.

31- Амун – по древнеегипетскому написанию гласные опускаются, таким образом, точной убежденности в истинной гласовки слов и имен нет.

31. Геракл (Геркулес)– в греческой мифологии величайший герой, сын Зевса и смертной женщины Алкмены.

31 Неф – возможно, Нефертум – в египетской мифологии бог растительности.

31 Нем- возможно, Нехебкау – в древнеегипетской мифологии бог времени, плодородия и податель пищи. Представлялся в образе змеи.

31 Себек – в египетской мифологии бог воды и разлива Нила. Его священное животное – крокодил. Изображается в виде человека, крокодила и иногда человека с головой крокодила.

31 Паит – возможно, Пахт – в древнеегипетской мифологии богиня-львица, владычица восточной пустыни.

31 Осирис – в древнеегипетской мифологии бог производительных сил природы. Старший сын бога земли Геба и богини неба Нут., брат и супруг Исида, брат Нефтиды и Сета, отец Гора. Четвертый из богов, царствовавших на земле после Ра, Шу и Геба. Обучил людей земледелию, виноградарству, хлебопечению, добыче и обработке медной и золотой руды, врачебному искусству, строительству, установил культ.

Умирающий и воскрешающий бог. Бог мертвых и царь загробного мира.

31 Исида – в египетской мифологии богиня плодородия, воды и ветра, мореплавания. Символ женственности, верности. Дочь Геба и Нут, сестра и супруга Осириса, сестра Нефтиды и Сета, мать Гора.

32 Наос (греч. *naos* – «домик, жилище бога») - в ранний период – деревянный ящик, в котором хранилась фигурка божества. Греки именовали так древнеегипетские святилища в виде деревянного ковчега в дверцами, хранимые в святой святых храмов. У каждого бога здесь были свои наосы, которые для обозрения посвященных устанавливали на священной ладье. При этом наос с открытыми дверцами означал пребывания бога на небе.

В классическую эпоху наос – центральная часть интерьера храма, место пребывания бога (здесь располагалась его статуя). У римлян оно называлось – *цела* (комнатка, ячейка).

32 Пилястра – четырехгранная полуколонна, одной гранью вделанная в стену.

32. Астрогал – вероятно, *астрагал* – здесь: архитектурный облом (профиль), имеющий форму валика, иногда украшенный нитью стилизованных бус.

32. Карнакский храм –

32 Луксорский обелиск – Луксор - современное арабское название поселения в Верхнем Египте. В эпоху Среднего царства при фараоне Аменхотепе III здесь на месте древнего святилища было начато строительство грандиозного храма, который считается «по праву одним из основных египетских архитектурных памятников» (М.Э.Матье). Пилонами храма были установлены два обелиска и колоссальные статуи фараона.

32 Магомет-Али (Мухаммед-Али) – (1769-1849) – паша Египта с 1805 года. Основатель династии, правившей Египтом до 1952 (юридически до 18 июня 1953) года. Создал регулярную армию, отделил Египет от Турции. Проводил административные и хозяйственные реформы, направленные на развитие страны.

32. – Латеранский обелиск – перенесен в Латеранский квартал Рима (названный по бывшим владельцам находившегося здесь в древнеримскую эпоху поместья семьи Плавтиев Латеранов) в 1587 году из Большого цирка, куда в свою очередь помещен Констанцием II в 357 г. Первоначально украшал храм Амона в Карнаке.

32. Апен – вероятно, Апоп – в египетской мифологии огромный змей, олицетворение всех темных сил, антагонист бога солнца Ра.

36. Абак – в Древней Греции и Древнем Риме – доска, стол, столешница, а т.ж. счеты. В архитектурном ордере – квадратная каменная плита, верхняя часть капители.

36. Фуст – ствол колонны.

36 Каннелюры - (франц. *cannelure* – желобок, от лат. *canpa* - тростник, палка, прут) – в архитектуре – вертикальные желобки, углубления вдоль ствола колонны или пилястры. Появляются в греческой архитектуре в VII-VI вв. до н.э. Колонны дорического ордера имеют 24 или 20 или 16 каннелюр. В поздних дорических постройках число доходило до 30. С V в. устанавливается каноническое число каннелюр – 20.

37. Кариатиды – (греч. *kariatid* – «каштановая», или «карийская», от г. Кария в Лаконии) – один из эпитетов Артемиды. Так же называются скульптурные изображения женских фигур, поддерживающих вместо колонн антаблемент здания.

37. Ордер - (нем. *order* – порядок) здесь: система определенной архитектурной композиции из вертикальных несущих опор (в виде колонн, столпов или пиляср) и несомых горизонтальных частей (антаблемента).

37. Абу-Симбел – современное название скалы на западном берегу Нила близ города Асуана (древняя территория Нижней Нубии, покоренной Египтом). В XIV в. до н. э. по повелению фараона Рамзеса II (Новое царство) здесь было сооружено два скальных храма – в честь самого Рамзеса и его жены Нофретари. Фасад храма Рамзеса представлял собой как бы огромную стену, перед которой установлены четыре, достигающие в высоту 20 метров, статуи сидящего фараона. В 1967 году в связи со строительством Ассуанской плотины статуи были распилены и перенесены на более возвышенное место.

38. Бени-Гасан – современный арабский населенный пункт близ которого расположены скальные гробницы древних правителей нома (греческое название территориально-административного деления в Древнем Египте) «Белой антилопы». Русский государственный деятель и исследователь А. С. Норов писал в своей книге «Путешествие по Египту и Нубии» (СПб, 1883, ч.2, стр.17): «Этот архитрав прекрасен своею простотою, его поддерживают две небольшие колонны, иссеченные в скале, и к удивлению путешественника, видимые им колонны принадлежат ордеру, который называется обыкновенно дорическим». Лотособразные колоны, считающиеся прообразом дорических, относят к XX в. до н.э.

38. Лейпцигский музей – Египетский музей при Лейпцигском университете. Собрание египетских древностей насчитывает более пяти тысяч единиц хранения.

40 Пращики – Праща – древнее ручное боевое оружие для метания камней.

40. Фут 77- единица длины в системе английских мер. Равен 12 дюймам или), 3048 м. В системе русских мер равен одной седьмой сажени или 12 дюймам – 0, 3048 м.

41. Палица – Старинное оружие – тяжелая дубинка с утолщенным концом.

41. Секира – древнее рубящее холодное оружие, топор в виде полумесяца длиной до 30 см, насаженный на топорнице. Иногда на обухе был крючок для стаскивания всадника.

41. Булава – старинное оружие в виде тяжелой каменной или металлической головки на рукояти длиной около полуметра.

41. Эфес – здесь – рукоять от сабли, шпаги, шашки. Бывает с защитным приспособлением и без него.

41. Дышло – в конской упряжке парой лошадей – жердь, крепящаяся к передней оси повозки. Лошади ставились по сторонам дышла и тянулись с помощью постромков, а дышло, укрепленное гужами к хомуту, служило лишь для поворота.

41. Чека – засов, затычка. гвоздь, колок.

41. Тирийские, Тир – финикийский приморский город (на территории современного Ливана), важнейший торговый и ремесленный центр Древнего мира.

42. Диодор – Диодор Сицилийский (ок. 90-21 гг. до н.э.) – историк эпохи эллинизма. Автор сорока книг по всемирной истории («Историческая библиотека»), из которых 1-5 и 11-20 полностью дошли до наших дней.

42. Каппадокия – область в Малой Азии между реками Галис и Евфрат. До 547 года была лидийской, затем персидской сатрапией (провинцией). С 302 года до н.э. – самостоятельное государство. Около 100 года завоевана Митридатом VI. С 17 года н.э. – римская провинция.

44 квиетизм – (фр. *quietism* от лат. *quietus* - спокойный, бездействующий) – здесь: безучастное, пассивное отношение к окружающей жизни, непротивление.

44. XVIII династия – правящая в XVI-XV вв. до н. э. (Новое царство) династия фараонов (Тутмос III, Аменхотеп III, Аменхотеп IV (Эхнатон), Тутанхамон, Хоремхеб).

В царствовании XVIII династии гегемония Египта была признана Вавилонией и Хеттским царством. Замечательное археологическое открытие гробницы юного фараона Тутанхамона, обогатившее представление об искусстве Древнего Египта, было сделано в XX веке.

44. Пта – Пта – в египетской мифологии бог города Мемфиса. Однако культ Пта носил общеегипетский характер. Изображался в виде человека в плотно облегающем одеянии в посохом. По мемфисской традиции Пта – демиург, создавший первых богов, мир и все сущее в нем, задумав все это «в своем сердце» и назвав «языком».

44. Тот – в египетской мифологии бог мудрости, счета и письма. Обычно изображался в виде человека с головой птицы ибис. Его атрибутом была палетка писца. Считался языком бога Пта. В религиозно-мистической литературе греков Тот выступал под именем Трисменгист («трижды очень великий»). В Греции отождествлялся с Гермесом (как проводник душ в загробное царство). В Риме – с Меркурием.

44. Эфиопский период – в истории Древнего Египта время правления эфиопской династии (712-663 гг. до н.э.)

ГЛАВА II ИНДИЯ И КИТАЙ

49. «Мы очень плохо знаем историю Индии» - планомерные раскопки, открывшие древнейшие (III-II тыс. до н.э.) городские поселения на территории Индии Мохенджо-Даро и Хараппа, стали вестись с 20 годов XX века. Они обнаружили высокий уровень Протоиндийской цивилизации (строгая, хорошо продуманная планировка городов, система санитарно-канализационных сооружений, наличие письменности, произведения искусства и т.д.).

49. Судры или шудры.

49.Брама = Брахман – здесь: согласно древнеиндийским верованиям (брахманизм) - некая таинственная творческая первосила, божественная основа всего сущего. (Не путать с Брахмой индуистского пантеона).

49. Лядвея – бедро, ляжка.

50. Веды (санскрит *veda* – «знание») – древнейшие памятники индийской литературы. Четыре сборника вед содержат разные по времени создания, объему и содержанию религиозные гимны («Ригведа»), песнопения («Сомаведа»), формулы заклинаний («Атхарваведа»), обрядовые предписания («Яджурведа»), мифы.

51. Брама = Брахман – в индуистской мифологии высшее божество, демиург, создатель мира, первый в триаде (тримутри) великих богов индуизма, противостоящий Вишну, охраняющему вселенную, и Шиве, разрушающему мир, но и восстанавливающему его. В древнейших слоях эпоса Брахма совмещал в себе все эти функции.

Брахму обычно изображают краснолицым, иногда бородатым, четырехликим, восьмируким. К концу первого тысячелетия до н.э. Вишну и Шива, оттеснив Брахму, стали главными богами в индуизме. В настоящее время в Индии сохранился лишь один храм Брахмы (в Пушкаре, штат Раджастан). В храмах других богов можно встретить изображения Брахмы, однако самостоятельный культ его не отправляется.

51. Вишну – см. комментарий к стр.49

51. Шива – см. комментарий к с.49.

51. Индра - в древнеиндийской мифологии бог грома и молнии, глава богов.

51. Буддизм – древнейшая из трех мировых религий. Возникла в VI - V вв. до н.э. **Будда** (санскрит *budha* – «просветленный», буквально «пробужденный») – в буддизме человек, достигший наивысшего духовного развития. Такое имя получил основатель буддизма Сиддхартха Гаутама (623-544 гг. до н.э.), происходивший из царского рода североиндийского племени шакьев (отсюда – одно из имен Будды – Шакьямуни, т.е. «отшельник из шакьев». Буддизм выступал против преобладания внешних форм религиозной жизни. В центре учения буддизма – «четыре благородные истины»: страдание, его причина, состояние освобождения от страдания и путь к нему.

Освобождение – нирвана – цель стремления человека.. В буддизме нет Бога как высшего существа и демиурга.

51 «Рамаяна» - древнеиндийская эпическая поэма, записанная на санскрите. Современную редакцию приобрела во II веке нашей эры. Приписывается легендарному поэту Вальмики.

51. Ману – в индийской мифологии первый человек, живший на земле, прародитель людей.

53 Ашока – индийский правитель из династии Маурьев в 268-232 гг. до н.э. Содействовал распространению буддизма.

54. Яма – в древнеиндийской мифологии владыка царства мертвых. Хотя в «Ведах» имя Ямы упоминается в перечислении богов, сам назывался не богом, а «царем мертвых».

58. Храм в Боробуду на острове Ява. Боробудур (Индонезия) – памятник буддийского искусства. Построен в VIII-IX веке. Название Боробудур («храм-гора») получил в XVIII веке. Имеет в плане квадратное (123х123 м) ступенчатое основание, в центре которого находится ступа, окруженная тройным кольцом из 72х малых ступ. Памятник был заброшен с X века и зарос тропической растительностью. В 1814 году случайно обнаружен.

58. Нанкин – (кит. Наньцзин) – город на востоке Китая, основанный в V в. до н. э. Центр традиционных китайских ремесел, в том числе и изделий из фарфора.

59. Небесная империя (Поднебесная) – самоназвание Китайской империи.

ГЛАВА III ЗАПАДНАЯ АЗИЯ

62. Зиккурат (Аккад. «небесная вершина»). Воспроизводит небесную вершину. Сооружался на квадратном основании из нескольких террас, уменьшающихся в размере, со входами в виде лестниц и пандусов. На самой верхней террасе находился храм. Вавилонская башня – зиккурат с храмом Мардука (около VI в. до н.э.), по свидетельству Геродота, состоял из семи ступеней по количеству небесных сфер, и был окрашен в белый, черный, пурпурный, голубой, красный, серебряный и золотой цвета.

63. Ботта Поль Эмиль –

63. Ниневия – древний город Ассирии (современные холмы Куюнджик и Телль-Неби-Юнус в Ираке). Первое известное поселение здесь датируется шестым тысячелетием до н.э. В к. VIII-VII вв. до н. э – столица Ассирии. В 612 г. до н.э. разрушена войсками вавилонян и мидян.

64. Лаярд, Лэйярд Остин Генри (1817-) – английский ученый, археолог, востоковед и государственный деятель.

64. Нимруд – Нимрод – в Ветхом завете богатырь и удачливый охотник, сын Куша (Хуша) и внук Хама. «Земля Нимруда» предполагается – Ассирия.. Нимруд идолопоклонник и руководит возведением Вавилонской башни. Холм, где Лэйярд проводил раскопки носил имя легендарного царя.

66. Средняя Азия – ошибка, вероятно, имеется в виду Передняя Азия.

66. Бел – (от общесемитского *Балу – Господин*) - в аккадской мифологии обозначение некоторых верховных богов. Со старовавилонского периода – эпитет всех богов. С касситского периода этот эпитет применяли только к Мардуку. Греки называли Мардука Белосом.

67. Навуходонасор – II - царь Вавилонии с 605 по 562 гг. до н.э. Захватил территории Сирии и Палестины, разрушил восставший Иерусалим, ликвидировал Иудейское царство и увел в плен большое количество жителей Иудеи. При нем были сооружены так называемые Вавилонская башня и висячие сады Семирамиды.

67. Мидянка – Мидия - страна древнего мира в северо-западной части Иранского нагорья. В 70-х гг. VII - сер. VI вв. до н.э. царство со столицей в Экбатане. В 550-549 гг. до н.э. завоевана персами. Возрадившаяся в последней четверти IV в. до н.э., занимала часть территории Мидии – южный Азербайджан. Называлась Атропатеной.

67. Семирамида – (Шамурамат) – ассирийская царица (конец IX в. до н.э.). С ее именем ошибочно связывают одно из чудес света – висячие сады.

69 Персы – индоевропейский народ, названный по местности Персида в юго-западном Иране. Покорив мидян и завоевав Вавилонию (539 г. до н.э.), основали великое царство.

69. Кир (Куруш) II Великий – (? – 530 г. до н.э.) первый царь (с 558 г. до н.э.) государства Ахеменидов. Завоевал Дидию, Мидию, греческие города Малой Азии, значительную территорию Средней Азии. В 539 г. покорил Месопотамию, в том числе Вавилон.

69. Камбис см. стр. 30.

69. Дарий I – царь государства Ахеменидов в 522-486 гг. до н.э. Время царствования Дария – период наибольшего могущества державы.

69. Ксеркс I – (? – 465 гг. до н.э.) царь Ахеменидского государства. Сын Дария I. В 480-479 гг. предпринял поход против Греции, окончившийся поражением персов. Был убит заговорщиками.

69. Ормуз – Ахурамазда (др.-перс. «Господь премудрый»), Ормазд (пехлевинский) – в иранской мифологии верховное божество зороастрийского и ахеменидского пантеона.

69. Ариман (Ахриман – фарси) – в иранской мифологии верховное божество зла. Противопоставляется Ахурамазде. В зороастризме принято учение о четырех мировых циклах, каждый длительностью в 3000 лет, на протяжении которых длится борьба добра со злом. Результатом ее будет поражение Ахримана и наступление эры вечного блаженства.

69. Персеполь – один из городов-резиденций, основанных Дарием I.

69. Морья – название Пелопоннеса, где с XIII века селились славяне.

69. Фронтон – Треугольное плоское завершение фасада здания. Часто поле фронтона заполнялась скульптурой.

69. Антаблемент - (франц. entablement – надстолье, покрытие от лат. tabula – стол, доска, плита) часть ордера, система горизонтального перекрытия, опирающегося на

колонну, пилон, стену. Может состоять из архитрава, фриза и карниза. Антаблемент без архитрава называют «облегченным».

71 Единорог – мифическое священное животное (в древности – с телом быка, позже – с телом лошади, иногда козла).

71. Сузы – столица Элама (эламское название Шушан) на левом берегу р. Керхе в современном Иране. Основан в IV тысячелетии до н.э. В 645 г. до н.э. город разрушен ассирийцами. В ахеменидский период – зимняя царская резиденция с дворцом.

71. Экбатана – столица Мидии (на месте современного Хамадана в Иране). Основана около 715 г. до н.э. Со времен Кира II (558-529 гг. до н.э.) была одной из резиденций персидских царей. Завоевана Александром Македонским.

72. Страбон – см. стр. 30

72. Навзаний – ? - вероятно, Павсаний

72. Зароастр – Заратустра, Заратуштра (первая треть первого тысячелетия до н.э.) – древнеперсидский жрец и порок. Трансформировал политеизм персов в дуалистический монотеизм, получивший название зароастризм («парсизм»). Зароастризм стал государственной религией в империи Сасанидов.

72. Евреи - историческая общность племен, сложившихся, вероятно в конце XIII – начале XII века в процессе переселения семитских кочевых племен в Палестину. На рубеже I и II тысячелетий было создано Израильско-Иудейское царство, первым царем которого по преданию стал Саул из колена Вениаминова. После смерти царя Соломона царство распалось на Израильское царство на севере и Иудейское на Юге. В 586 г. до н.э. было уничтожено Иудейское царство, а большинство его жителей переселены в Вавилон. Конец еврейской государственности наступил после подавления римлянами восстаний 66-70 и 132-135 гг. Евреи исповедуют монотеизм. Сохранение национального единства евреи видят в религиозной общности.

73. Аарон – (евр. – «осиянный») – в Ветхом завете первый первосвященник, родоначальник священнической касты. Брат Моисея и Мариам Пророчиц.

73. Анис золотой ? Вероятно имеется в виду Апис, священный бык египтян.

73. Моисей, Моше – в Ветхозаветных преданиях первый порок Яхве, вождь и законодатель, основатель иудаизма, автор Пятикнижия, первых пяти книг Библии. Возможно, историческое лицо. Описанные им события гипотетически относят к 1300-1200 годам до н.э.

73. Скиния завета – шатер, где отправлялся культ Яхве, и место его присутствия.

73. Тир – см. стр. 41

74. Соломон – библейский персонаж, историческое лицо, царь Израильско-Иудейского царства в (25-928 гг. до н.э. Сын Давида и его соправитель в 967-965 гг. до н.э.). Славился чрезвычайной мудростью. По преданию автор некоторых библейских книг, в том числе - «Песнь песней», «Экклезиаст», «Притчи».

74. Аммонитская мерзость – идолопоклонничество. Выражение по имени египетского бога Амона, Амонна. Амона часто изображали с рогами барана. Закрученные раковины моллюсков получившие названия аммонитов, из них делались путем полировки - аммолиты («камни аммона»), из которых изготавливались «змеиные амулеты».

74. Иерусалимский храм – в центре Иерусалима на горе Мория царь Соломон воздвиг храм, который был разрушен в 538 г. вавилонским царем Навуходоносором II.

74. Назарет – древний город в Южной Галилее. По Евангелию, здесь жили Иосиф и Мария. Здесь произошло Благовещение и пошла детство и юность Христа, отчего он получил имя Иисус Назарянин.

74. Вифлеем – селение в Иудее, в семи километрах к югу от Иерусалима. Почитается как место рождения царя Давида и Иисуса Христа. Здесь жили Вооз и Руфь, давшая начало роду, из которого произошли Давид и Иосиф. В окрестностях Вифлеема пастухам предстал ангел, возвестивший о приходе в мир Спасителя. Ок. 330 г. византийская императрица Елена построена над гротом (местом рождения Христа) церковь Рождества (освящена в 339 г.), однако он был разрушен. Восстановлен императором Юстинианом (527-565).

74. Давид – библейский герой, историческое лицо. Род. в 1034 г. до н.э. в Вифлееме, был младшим сыном Иессея из колена Иуды, потомком Вооза и Руфи. В 19 летнем возрасте пастуха Давида призвали к царю Саулу для ублажения царя игрой на арфе. Во время войны израильтян с филистимлянами (I Цар.: 17) камнем из пращи, а затем мечом поразил гиганта Голиафа. После кончины Саула стал царем. Отвоевал Иерусалим и сделал своей столицей. Проступки искупал сочинением псалмов. Ему приписывается сочинение библейской Псалтыри.

74. Вирсавия- по ветхозаветным преданиям (2 Цар. 11:3) дочь Элиама, жена Урии Хеттиянина. Царь Давид, прогуливаясь по крыше дворца, увидел купающуюся Вирсавию и «возжелал ее, велел доставить во дворец». Урию же отослал на войну. где его убили. Давид женился на Вирсавии и родил Соломона.

74. Финикия – в древнем мире страна на восточном побережье Средиземного моря. Города-государства финикийцев (Библ, Тир, Сидон и др.) вели активную морскую и сухопутную торговлю. Основали колонии в Средиземноморье, в том числе Карфаген. В VI в. до н.э. была завоевана персами, в 332 г. до н.э. – Александром Македонским.

74. Судьба евреев – В 1948 году в Западной Азии на побережье Средиземного моря было провозглашено Государство Израиль на части территории Палестины и в соответствии с решением Генеральной Ассамблеи ООН от 29 ноября 1947 года. Таким образом, осуществилась двухтысячелетняя мечта еврейской диаспоры об обретении родины.

-Зиккурат в Уре (реконструкция),

-Зиккурат Этеменанки в Вавилоне – реконструкция. Макет. Берлин, Пергамский музей.

-

ГЛАВА IV Э Л Л А Д А

с. 76 Олимпийские игры – спортивные состязание, проводимые раз в четыре года в честь Зевса в священной области Олимпии (Пелопоннес). Важнейшие из всегреческих игр. Принято считать, что первые Олимпийские игры состоялись в 776 г. до н.э. Зрителями и участниками Олимпийских игр были только свободные греки, полноправные граждане.

Спортивная программа включала бег, пятиборье, борьбу, кулачный бой и панкратий (соединение кулачного боя и спортивной борьбы), колесничего бега и скачек. Наградой победителям был оливковый венок. В честь них слагались песни и ставились статуи, устраивали празднества.

С 1896 года начался отсчет Олимпийских игр нового времени.

с.76 Пеласги – вопрос идентификации племени пеласгов остается открытым. Древнейшее население Греции.

с. 76 арийцы – см. комментарий на стр.19

76. кельты – группа племен, занимавших в древности обширную территорию Западной Европы. Греки знали их как галатов, римляне - галлов

76. Аргонида – область в восточной части Пелопоннеса. Соседствует с Аркадией. Города Коринф, Сикион, Эпидавр, Тегея. Столица – Аргос, во втором тысячелетии до н.э. - один из центров крито-микенской культуры. В XIII - XII вв. до н.э. заселен дорьями. Значение Аргоса как торгового, культурного и ремесленного центра подтверждается тем, что у Гомера все эллины называются аргивянами.

76. Аркадия – горная область в центральном Пелопоннесе. Была заселена ахейцами, которых в конце второго тысячелетия до н.э. вытеснили дорийцы. По преданиям считалась вотчиной бога лесов Пана. У Овидия олицетворяла первобытный мир, у буколиков – страну идиллии и вечно длящегося счастья. Эта традиция сохранилась вплоть до романтиков начала XIX века.

76. ахейцы – древне-греческое племя, история которого восходит к началу второго тысячелетия до н.э. Заселяли северо-восток Фессалии и горы Пелопоннеса, где до них жили ионийцы. Участвовали в колонизации. Гомер называет иногда всех эллинов ахейцами.

76. эолийцы – (греч. *пестрые*) одно из четырех самых значительных греческих племен (ионийцы, дорийцы, ахейцы). В древности населяли Фессалию и Беотию, имели поселения по всей территории Греции. В первом тысячелетии до н.э. – основное население Эолиды – области на Эгейском побережье Малой Азии.

76. Троянская война *Смотри комментарий к стр. 30*

с.77 –Дорийцы – народ, переселившийся в бассейн Эгейского моря в конце XIII-начале XII веков до н.э. Название – от легендарного Дороса, сына Эллина и нимфы Орсеиды. Долго странствовали, дорийцы осели в Пелопоннесе. Версии происхождения различны. По одной – дорийцы – северные арийские племена; по другой – племя, пришедшее с востока; по третьей – это племена, вытесненные кочевниками с Балкан и Дунайской низменности. Дорийцы же вытеснили с материковой Греции ахейцев и пеласгов. Стояли на более низкой ступени развития, чем последние. Однако владели умением обрабатывать железо и ковать железо. Дорийское нашествие считается началом железного века в Восточном Средиземноморье. Нравы дорийцев были суровы и аскетичны.

с.77 Львиные ворота в Микенах – сооружены в XIV-XIII вв. до н.э. в крепостной стене Микен. Кладка наверху над двадцатитонной плитой образует треугольник, заполненный мраморной плитой с рельефным изображением двух опирающихся передними лапами львиц, фланкирующих колонну.

с. 77 Акрополь – (греч. «верхний город») – укрепленная часть античных городов, кремль, детинец, цитадель. Как правило, располагался на возвышенности. Часто включал в себя городские святыни. Наиболее известен Афинский акрополь, расположенный на скале высотой 156 метров.

с.77 Атрей – в греческой мифологии царь Микен, сын Пелопса и Гипподамии, внук Тантала, отец Агамемнона и Менелая.

с.77 Фут – см. комментарий на стр. 40.

с.77 Гомер – древнегреческий эпический поэт, которому традиция приписывает авторство эпических поэм «Илиады» и «Одиссеи» и других произведений. Изображается слепым старцем. Предполагается, что он жил приблизительно в восьмом веке до н.э. Песни поэм исполнялись странствующими рапсодами-аэдами.

с.78. Ахиллес см. комментарий к стр.30

Стр 81. Хаос, Гея, Тартар, Эрос – четыре первопотенции в греческой мифологии.

Хаос – означает «зев», «зияние», зевание», «развестое пространство», «пустое протяжение».

Хронос=Кронос. «Крон (.....) в греческой мифологии один из титанов, сын Урана и Геи. По наущению своей матери оскопил серпом Урана, чтобы прекратить его бесконечную плодovitость (Hesiod “Theogonia”/ 154-182). Воцарившись вместо отца, Кронос взял в супруги свою сестру Рею. По предсказанию Геи, его должен был лишить власти собственный сын, поэтому, как только у Реи рождались дети, Крон тотчас проглатывал их, желая избежать исполнения предсказания. Однако Рея обманула Кроноса, подложив ему вместо младшего сына Зевса запеленатый камень, который и был проглочен Кроносом. Зевс был тайно вскормлен в пещере на Крите (453-491). Возмужав, он по совету жены Метиды опоил Кроноса волшебным питьем, благодаря которому Кронос изрыгнул на свет братьев и сестер Зевса (Apollodor. I 2,1). Под предводительством Зевса дети Кроноса объявили войну Титанам, длившуюся десять лет. Побежденные титаны вместе с Кроносом были сброшены в тартар и находились там под стражей сторуких, введенных Зевсом из тартара (Hes. Theog.). ... По орфической традиции Кронос примиряется с Зевсом и правит на островах блаженных, отсюда возникло понятие о царствовании Кроноса как счастливого и благодатного времени. Народная этимология сблизила имя Кроноса с неименованием времени Хронос (.....). В римской мифологии Кронос известен под именем Сатурна, который воспринимался как символ неумолимого времени. Кроносу были посвящены празднества кронии, в Риме – Сатурналии, во время которых господа и слуги менялись своими обязанностями и воцарялось безудержное веселье карнавального типа». (А.Ф.Лосев «Мифы народов мира»).

стр. 82. – Зевс – «в греческой мифологии верховное божество, отец богов и людей, глава олимпийской семьи богов. З. – исконно греческое божество; его имя чисто индоевропейского происхождения и означает «светлое небо» (ср. индоевропейское *deiuo* – «дневное сияющее небо», *deva* – «бог», *dyaus* – «небо», греч. *Zeus*, род.п. *Dios* – «Зевс, бог ясного неба», лат. *deus* – «бог», *dies* – «день», др.- инд. *Devas pitar*, др-греч. *Zeus patro* – лат. *Jup (p) iter*, *Diespiiter*). В античной этимологии слова «З.» связывалась с корнями греческих слов «жизнь», «кипение», «орошение», «то, через что все существует». Зевс-сын Кроноса (отсюда имена Зевса Кронид, Кронион) и Реи» (А.Ф.Лосев. «Мифы народов мира»).

В Дельфах «почитался архаический фетиш омфал («пуп земли»), камень проглоченный Кроном, или камень как пуп младенца Зевса... Омфал был поставлен Зевсом в Пифоне под Парнасом как памятник на диво всем смертным». (Лосев)

стр.82 Гера (.....) в греческой мифологии супруга и сестра Зевса. верховная олимпийская богиня, дочь Кроноса и Реи (Hes. Theog. 453). Ее имя, возможно, означает «охранительница», «госпожа». Брак Геры с братом – рудимент древней кровнородственной семьи. вместе с остальными детьми Кроноса Гера была проглочена им, а затем, благодаря хитрости Метиды и Зевса, изрыгнута Кроносом...Кульτ Геры был распространен на материке (особенно в Микенах, Аргосе – храм Герайон, Олимпии) (Paus. V, 16, 2) и на островах (на Самосее, где был храм Геры Самосской и ее древний фетиш в виде доски; на Крите, где в Кносе праздновали «священный брак» Геи и Зевса). В римской мифологии Геру отождествляли с Юноной. (А.А.Тахо-Годи).

стр.82 – Посейдон (.....) , в греческой мифологии один из главных олимпийских богов, владыка моря, сын Кроноса и Реи, брат Зевса и Аида (Hes. Theog. 453-457), с которыми он поделил господство над миром. Бросив жребий, он получил в удел море (Зевс – небо, Аид – подземное царство) (Hom. II XV 187-194). ... Олимпийский Посейдон неразрывно связан именно с морской стихией, сохранив в качестве рудиментов эпитеты, указывающие на былую связь с землей, мифы о зооморфных ипостасях Посейдона – коне и быке и предания о Посейдоне, своим трезубцем выбивающем из земли пресную влагу источников... В римской мифологии отождествлялся с Нептуном». (А.Ф.Лосев).

стр.82 – Арей, Арес (....) – в греческой мифологии бог войны, коварной, вероломной, войны ради войны, в отличии от Афины Паллады – богини войны честной и справедливой. ... Буйный и аморальный Арес с большим трудом ассимилировался с олимпийскими богами, и в его образе сохранились многочисленные напластования разных эпох. В Риме Арес отождествляется с италийским богом Марсом, и в искусстве и литературе позднего времени он известен преимущественно под именем Марс. (А.Ф.Лосев).

стр.82 – Homeros Iliada, V 889-898. об Аресе.

стр.82 Афродита (.....) – в греческой мифологии богиня любви и красоты. Богиня малоазийского происхождения. Этимология этого негреческого имени не ясна. Существуют две версии происхождения Афродиты: согласно одной – поздней, она – дочь Зевса и Дионы ..., согласно другой..., она родилась из крови оскотленного Кроном Урана, которая попала в море и образовала пену; отсюда так называемая народная этимология ее имени «пенорожденная» (от греского «афрос» = пена) и одного из ее прозвищ - «Анадиомена» - «появившаяся на поверхности моря». Миф отражает также древнее хтоническое происхождение богини...(А.Ф.Лосев).

стр.82 – Homeros Iliada, XIV 215-221 Афродита

стр.82 – Гефест (.....) – в греческой мифологии бог огня и кузнечного дела. Олимпийское божество малоазийского происхождения, вместившее в себя древнейшие черты огненной стихии. ... Мифы о Гефесте отражают также расцвет художественно-ремесленного творчества в эпоху патриархата... .

В римской мифологии Гефесту соответствует Вулкан. (А.Ф.Лосев).

стр.82 - Homeros Odissea, VIII 266-366.

стр.82 – Латона, «Лето (....), в греческой мифологии дочь титанов Коя и Фебы. ... Возможно... негреческим происхождением богини объясняется ее незаконная связь с

Зевсом, преследование ее Герой и особенно трудности при рождении близнецов, когда ни один клочок суши не смел принять гонимую Герой Лето. ... Опасаясь Геры, все отвергают Лето, и только на острове Астерия (первоначальное название Делоса) приютил богиню, стал священнейшим из островов... Лето особенно любима своими детьми, которые оберегают ее и убивают тех, кто пытается оскорбить их мать». (*А.Ф.Лосев*).

стр.82 – Аполлон (.....) в греческой мифологии сын Зевса и Лето, брат Артемиды, олимпийский бог, включивший в свой классический образ архаические и хтонические черты догреческого и малоазийского развития (отсюда разнообразие его функций – как губительных, так и благотворительных, сочетание в нем мрачных и светлых сторон)...

Эпитет Аполлона - Феб (.....) указывает на чистоту, блеск, прорицание...

Аполлону-прорицателю приписывается основание святилищ в Малой Азии и Италии – в Кларосе, Дидимах, Колофоне, Кумах... Он пастух и охранитель стад... Он основатель и строитель городов, родоначальник и покровитель племен... Он покровитель певцов и музыкантов, Мусaget – водитель муз...

На стадии олимпийской или героической мифологии в этом мрачном божестве, с его властью над жизнью и смертью, выделяется определенное устойчивое начало, из которого вырастает сильная, гармоническая личность великого бога эпохи патриархата. Он помогает людям, научает их мудрости и искусствам, строит им города, охраняет от врагов, вместе с Афиной выступает защитником отцовского права...

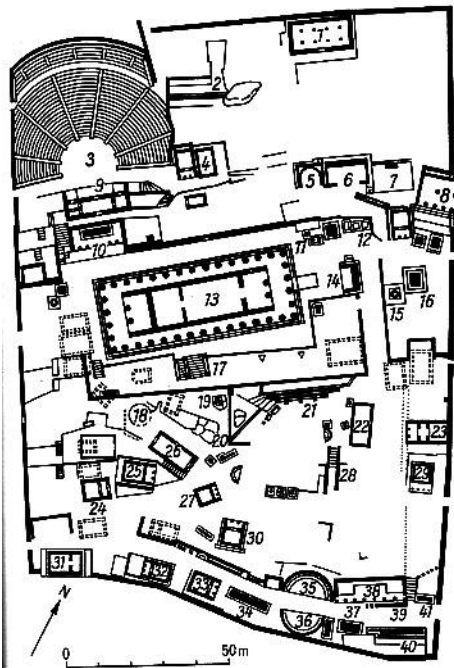
Культ Аполлона был распространен в Греции повсеместно..., но главным центром почитания Аполлона был Дельфийский храм с оракулом Аполлона, где восседавшая на треножнике жрица Аполлона – пифия давала предсказания.... В период классики Аполлон понимался прежде всего как бог искусства и художественного вдохновения... Из греческих колоний в Италии культ Аполлона проник в Рим, где этот бог занял одно из первых мест в религии и мифологии». (*А.Ф.Лосев*).

стр.82 – Хариты (.....) – в греческой мифологии благотворительные богини, воплощающие доброе, радостное и вечно юное начало жизни (греческое «хари» - «милость», «доброта»... Аглая – «сияющая», Ефросина – «благомыслящая», Талия - «цветущая». Имена Харит, их происхождение и число в вариантах мифов различны. ...

В делосском храме Аполлон держит на ладони трех харит, они были изображены так же в пифийском храме Аполлона в Пергаме и в Афинах перед входом в Акрополь (Paus. IX 35 3). В римской мифологии Харитам соответствуют Грации.

стр.82 – Артемида (.....) этимология не ясна, возможны варианты: «медвежья богиня», «владычица», «убийца»), в греческой мифологии богиня охоты, дочь Зевса и Лето, сестра-близнец Аполлона. ...классическая Артемида = девственница и хранительница целомудрия... В римской мифологии Артемида известна под именем Дианы, считалась олицетворением луны, так же как ее брат Аполлон в период позднеримской античности идентифицировался с солнцем. (*А.Тахо-Годи*).

стр.82 – Эос – смотри комментарий к стр. 30.



стр.83 – Святилище Аполлона в Дельфах –

стр.83 – Музы (греч. *Musai*, лат. *Musae*) в греческой мифологии и сначала богини – покровительницы искусств, позже – покровительницы наук и всей творческой деятельности. Первоначально их было три, затем число увеличилось до девяти. В римское время функции каждой определились окончательно. Эрато – покровительница лирической поэзии и эротических стихов, Каллиопа – эпической поэзии, Клио – муза истории, Мельпомена – трагедии, Полигимния – муза танца и музыки, Терпсихора – танца, Талия – муза комедии, Уrania – муза астрономии.

стр.84 – Эфес (греч. *Ephesos*, лат. *Ephesus*)- город на побережье Малой Азии в Кари. Основан как ионийская колония в XV-XIV веках до н.э. По Страбону город основали амазонки, построившие здесь знаменитое святилище Артемиды, Артемисион. Один из главных торговых центров древности.

стр.84 – Герострат (греч. *Herostratos*) – По преданию житель Эфеса, желавший достичь славы и поджегший для этого храм Артемиды в ночь рождения Александра Македонского (именно поэтому богиня не смогла защитить свое святилище, так как принимала великого младенца у роженицы). Имя Герострата стало нарицательным («геростратово деяние», «геростратова слава») как синоним славы, основанной на кощунстве.

стр.85 – Аид (греч. *Aides*, также *Hades*, вероятно – невидимый) – в греческой мифологии бог подземного царства мертвых, откуда нет возврата. Сын Кроноса и реи, брат Зевса, Посейдона, Геры, Деметры и Гестии, супруг Персефоны. В поздние времена под Аидом понималось также его царство.

стр. 85 – Кербер , Цербер – в греческой мифологии сын Тифона и Ехидны, пес, охранявший ворота в подземное царство «мрачного Аида». Изображался многоглавым (тремя, пятью, ста головами, увитыми змеями). Кербер впускал в Аид души умерших, но не выпускал их.

стр.85 – Эвмениды (греч. *благожелательные богини*)- позднее обозначение эринний, переставшими быть богинями мести и раздора, и ставшими благодатными богинями, предотвращавшими несчастья и дарующими плодородие.

стр.85 – Деметра (греч. *Demeter* – корень «мать-земля») – в греческой мифологии богиня плодородия и земледелия. Дочь Кроноса и Реи, сестра и супруга Зевса, от которого родила Персефону. От критского бога земледелия Иосиона родила Плутоса – бога богатства и изобилия. Горе Деметры по похищенной Аидом Персефоне губит плодородную силу земли, обрекая людей на голод, и потому Зевс велит брату вернуть Персефону. Аид перед расставанием дает жене вкусить гранатовое зернышко, которое заставляет ее помнить о царстве смерти. Две трети года Персефона проводит с матерью. Это время расцвета и плодородия природы. Треть года – в царстве супруга. Таким образом, плодородие существует лишь в контексте осознания неизбежного увядания (смерти) для дальнейшего возрождения.

Святыни Деметры находилось в Элевсине (Аттика), где на протяжении первых девяти дней сентября проходили Элевсинские мистерии. Они представляли странствия скорбящей Деметры в поисках Персефоны, обретение дочери, связь миров – жизни и смерти. В элевсинских мистериях принимали участие старинные афинские семьи, члены которых давали строгий обед молчания, неразглашения мистерийных действий. Элевсинские мистерии считаются одним из источников трагедии.

В римской мифологии Деметре соответствует Церера.

стр.85 – Дионис (греч. *Dionisos*) – в греческой мифологии бог виноградарства и виноделия. Назывался также Вакхом (в Древнем Риме ему соответствовал *Bacchus*). Сын Зевса и Семелы, дочери фиванского царя Кадма. Ревнивая Гера надумала Семелу упрямить Зевса появиться перед ней во всем своем величии. Зевс, связанный обещанием исполнить любую просьбу возлюбленной, явился в раскатах грома и извергая молнии, которые испепелили Семелу. Зевс выхватил из огня недоношенного шестимесячного младенца, зашил его в свое бедро и выносил до положенного срока. Его спутниками были сатиры, селены и нимфы. Имеет восточное – фракийское и лидийско-фригийское происхождение. В Греции противились утверждению его культа, однако это произошло (VIII-VII веках до н.э.). Культ Диониса был распространен вплоть до Индии. Поклонницы Диониса менады (вакханки) прославляли его в оргастическом культе. В Аттике в честь Диониса праздновали дионисии, ленеи, анфестерии. Празднества включали в себя фаллические процессии. Фаллос являлся символом Диониса как бога плодородных сил земли. Появившиеся при Писистрате Великие Дионисии праздновались в течение пяти дней в конце февраля – начале марта. Три дня в театрах игрались представления. Драма, трагедия развилась из дифирамбов, культовых песен в честь Диониса (греч. «*tragodia*», буквально «песнь о козле», «песнь козлов», то есть козлоногих сатиров).

стр.85 – Менады (греч. *mainades* – безумствующие) – в греческой мифологии спутницы Диониса (Вакха, отсюда второе название – вакханки). Во время культовых шествий толпы (фиасы) менад в шкурах пятнистого оленя, украшенные виноградными листьями, перепоясанные убитыми змеями, размахивая факелами и тирсами (жезлы), так же увитыми плющем, изображали свиту бога, устремляясь в неистовой пляске и беге через горы и леса, увлекая за собой мужчин и женщин. В экстатических порывах они растерзывали диких зверей и пили их кровь. Нередки и человеческие жертвы.

В истории изобразительного искусства менад изображали часто с Дионисом. Хорошо известна статуя менады Скопаса.

стр.85 – Фавн (*Faunus*) – древнеиталийский бог плодородия, покровитель скотоводства и земледелия, лесов и животных. Соответствовал греческому (аркадскому) Пану. Сын Пика (одно из воплощений Марса) и отец Латина. Как Фавн Фатуй (*Fatuus* – одержимый) являлся предсказателем. Считался хитрым, лукавым. Он воровал детей, насылал кошмары. Вступал в связь с животными, соблазнял женщин.

Иногда говорится о множестве фавнов как о лесных духах.

Женским соответствием Фавну была Фавна, Фатуя.

Его праздником были Луперкалии (15 февраля). Он отправлялся в гроте Луперкалий (от “lupus” – волк) на склоне римского холма Палатина и обслуживался коллегией жрецов-луперков. В жертву приносились собака и козел. После жертвоприношения Луперки обнаженные, с козьей шкурой на бедрах бежали вокруг холма, стегая вырезанными из кожи жертвенного козла ремнями встречных женщин. Считалось, что это принесет им плодородие и благополучие.

стр.85 – Силены (греч. *Seilenoi*, лат. *Silenus*)- в греческой мифологии – демоны плодородия, воплощение стихийных сил природы.. Часто изображались толпами. Входили в свиту Диониса (подчас их трудно отличить от сатиров, с которыми они часто отождествляются). Силены выглядели как люди, но с лошадиными ушами, хвостом, копытами, обычно курносы, толстогубы, с глазами навывкате, животным выражением лица. Они пристрастны к вину, были задиристы и похотливы, иногда милы и дружелюбны. Они любили музыку и танцы, и проводили время в обществе нимф. Лишь позднее их ввели в свиту Диониса.

стр.85 – Гермес (греч. *Hermes*) – в греческой мифологии вестник богов, покровитель путников, проводник душ умерших Сын Зевса и Майи, одной из дочерей Атланта. Самый молодой и быстрый из олимпийских богов. Возможно малоазиатского происхождения. Имя – производное от греч. *herma* – «груда камней», «столп». Такие столбы ставились, отмечая места погребений, а затем почитались как охранительные знаки дорог, входов, ворот, границ. Повреждение герм считалось святотатством.

Волю богов людям Гермес сообщал иногда в их снах, касаясь жезлом – керикейоном (от греч. *keraino* – «губить»); в древнерим. мифологии – кадуцей – крылатый с двумя обвивающими его змеями – символ восходящей энергии).

Гермеса сопровождают хариты (в римской мифологии – грации). См. комментарий. Гермес – бог изобретательности, Он придумал лиру и обучил игре на ней Аполлона. Позднее он сделался богом торговли, гимнастики, риторики и покровителем путешественников и странников. Покровитель скотоводства. Хитрость и ловкость Гермеса сделал его покровителем плутов и воров.

Непременными атрибутами Гермеса являются золотые крылатые сандалии и золотой жезл, средоточие магической силы. Часто изображают в петасе – остроконечной шапке (Меркурий – в крылатом шлеме).

Как по-хозяйски вхожего в три мира (горный, земной и подземный) его называли (с IV в. до н.э.) «Трижды величайшим» («Трисмегист»). С этим образом связывают оккультные науки, а Гермес почитается как покровитель тайных знаний.

У древних римлян ему соответствовал Термин (божество границ и межевых знаков), а затем Меркурий.

стр.85 – Европа (греч. *Europe*, этимология спорна, возможно, «широкоглазая» или «широкогласная») – в греческой мифологии дочь финикийского царя Агенора и Телефассы. Зевс, влюбившись в царевну, явился к ней в виде белого быка с золотыми рогами. Он был столь игрив и мирен, что Европа не побоялась сесть к нему на спину, и тот увез ее через море на остров Крит.

стр.85 – Даная (греч. *Danae*) – в греческой мифологии дочь аргосского царя Акрисия и Аганиппы. Акрисий вызнал у оракула, что ему суждена смерть от руки внука и запер Даная в подземный медный терем. Однако Зевс проник туда в виде золотого дождя. Даная родила от него героя Персея. В заколоченном ящике Даная с сыном сбросили в море. Однако ящик прибило к острову Сериф, и мать с сыном были спасены.

стр.85 – Леда (греч. *Lede* – «забвение») – в греческой мифологии – дочь этолийского царя Фестия, супруга изгнанного из Спарты царя Тиндарея, от которого родила Клитемнестру и близнецов Диоскуров, Кастора и Полидевка. По иной версии мифа

Полидевк и Елена Прекрасная были детьми Леды от Зевса, явившегося к ней в виде белоснежного лебедя. Леда родила яйцо, из которого появилась Елена. А Кастор и Клитемнестра – дети от Тиндарея, и потому Полидевк был бессмертным, а Кастор – смертным.

стр.85 – Ио (греч. *Io*) – в греческой мифологии дочь аргосского царя Инаха и возлюбленная Зевса. Спасая Ио от мстительной ревности супруги, Зевс превратил ее в белоснежную телку. Однако Гера наслала овод, который мучил Ио и заставлял скитаться. В Египте она приняла свой предний вид и родила от Зевса сына Эпафа – родоначальника греческих героев.

стр.85 – Семела (греч. *Semele*) – в греческой мифологии дочь фиванского царя Кадма и Гармонии, возлюбленная Зевса. (см. ком. **Дионис**)

стр.85 – Сирена (греч. *Seirenes*) – в греческой мифологии злые демоны, дочери реки Ахелоя (по другой версии Стеропа) и музы Мельпомены (в другом варианте мифа – Терпсихоры). Это полуженщины-полуптицы. От отца у них – дикий стихийный нрав, от матери-музы – чарующий голос, которым они заманивают проплывающих мореходов к скалам своего острова, где те разбивались. Одиссей, чтобы его спутники избежали подобной печальной участи, велел им залепить уши воском, а себя привязать к мачте. Аргонавтов в их странствовании спас Орфей, заглушив их пение своим. В классический период сирены превращаются в сладкоголосых мудрых духов. Они сидят на небесных сферах мирового веретена богини судьбы Ананке и пение их творит мировую гармонию.

стр.85 – дорийцы - см. комментарий к стр. 77.

стр.85 – Спарта – центр области Лакония на ЮгоВостоке Пелопоннеса в долине реки Эвроты. Как государство носила название Лакедемон. Около 1050 года здесь поселились три филы дорийцев. Спарта не имела крепостных стен и других сооружений. Спартиады были немногочисленны по сравнению с местными жителями, бесправными илотами. Жители соседних маленьких городов формально были свободными (перизки), однако гражданскими правами не обладали и несли повинности в пользу спартанцев. Спартанцы занимались лишь воинской подготовкой и воевали; земля для них обрабатывалась илотами, торговля и ремесла была в руках перизков. Во главе стояли два царя. С 754-753 года их власть ограничивалась пятью эфорами, которые избирались ежегодно. Эфорат обладал законодательной, судебной и полицейской властью. Народное собрание, состоявшая из спартиатов выбирало совет старейшин (герусия) из 28 старейших и двух царей. В первой половине I тысячелетия до н.э. Спарта проводила политику изоляции. Выезд за пределы государства был возможен лишь по разрешению.

стр.85 – Ликург – здесь – легендарный законодатель Спарты (между IX и первой половиной VII века - ?).Создал политические институты спартанского общества.

стр.85 – Аттика – полуостров на Юго-Востоке средней Греции площадью в 2200 квадратных километров. Первые переселенцы появились здесь около 1900 года до н.э. Великое переселение дорян Аттику не затронуло, а потому жители считали себя автохонтами (коренным населением). Около 1000 г. до н.э. население Аттики было объединено под властью Афин.

стр.85 – Герман Карл Фридрих (1804-1855) – немецкий филолог и археолог, был профессором в Марбурге и Геттингене. Главные труды «Lehrbuch der grichischen Antiquitäten»(1831-1852, переработано в 1882-1892), «Geschichte und Sistem der Platonische Philosophie» (том 1 в 1839 г.); «Kulturgeschichte der Grichen und Romer» (том II в 1857-

1858),разрабатывающий политические, культурные, философские, религиозной и бытовые проблемы Древней Греции и Древнего Рима; осуществил так же ряд изданий греческих и римских классиков.

стр.87 – Иннах (греч. *Inachos*, лат. *Inachus*) – речной бог, сын Океана и Тефиды, первый царь Аргоса, отец Ио.

стр.87 – . дорийцы – народ, переселившийся в бассейн Эгейского моря в конце XIII-началеXII веков до н.э. Название – от легендарного Дороса, сына Эллина и нимфы Орсеиды. Долго странствовали, дорийцы осели в Пелопоннесе. Версии происхождения различны. По одной – дорийцы – северные арийские племена; по другой – племя, пришедшее с востока; по третьей – это племена, вытесненные кочевниками с Балкан и Дунайской низменности. Дорийцы же вытеснили с материковой Греции ахейцев и пеласгов. Стояли на более низкой ступени развития, чем последние. Однако владели умением обрабатывать железо и ковать железо. Дорийское нашествие считается началом железного века в Восточном Средиземноморье. Нравы дорийцев были суровы и аскетичны.

стр.87 – Данай (греч. *Danaos*) – в греческой мифологии сын царя Египта Бела, брат-близнец Эвгипта, отец пятидесяти дочерей (Данаид), вместе с которыми бежал из Египта в Аргос от преследований брата и его сыновей, желавших брака с ними. Однако, настигнутый, посоветовал своим дочерям убить женихов, что и сделали Данаиды (кроме одной – Гиперместры). Позже муж Гиперместры Линкей убил Данаид и Даная , мстя за гибель братьев.

стр.87 – Кекрон – в греческой мифологии афинский царь, первый царь Аттики. Получеловек-полузмей. При нем произошел спор между Пессейдоном и Афином за право покровительства Аттике.

стр.87 – Кадм – в греческой мифологии сын финикийского царя Агенора, основатель Фив (в Беотии). Вместе с братьями долго странствовал в поисках похищенной сестры Европы. За помощью обратился к Дельфийскому оракулу, указавшему ему прекратить поиски сестры и последовать за коровой, которая повстречается ему у выхода из святилища, ибо там, где корова уляжется, ему следует основать город. В Беотии, куда привела Кадма корова, царевичу пришлось сразиться с могущественным драконом, сыном Ареса, который охранял источник. Афина научила Кадма вырвать у поверженного дракона зубы и засеять ими поле. Из зубов дракона выросли вооруженные воины, которые тотчас же стали биться друг с другом. Пятеро остались в живых. Они то стали основателями знатнейших родов в новооснованной Кадмее, крепости, вокруг которой вырос город Фивы.

По повелению Зевса Арес выдал замуж за Кадма свою дочь Гармонию. В конце жизни оба супруга превратились в змей. Однако Зевс, чтобы утешить любимца, послал их на вечную жизнь в Элизиум.

Кадму, как финикийцу, приписывалось изобретение греческого алфавита, который сложился в IX-VIII в. до н.э. на основе финикийского письма.

стр.87 – Энтазис (греч. *entasis* - *напряжение*) – небольшое утолщение в середине ствола колонны дорического ордера, создающая впечатление упругости опоры и устраняющая оптическую иллюзию вогнутости ствола. Энтазис на колоннах Пафенона – 1,75 см.

стр.87 – каннелюры – см. комментарий к стр. 36

стр.87 – антаблемент –см. стр. 69.

стр.87 – архитрав (фр. *architrave* от греч. *archi* - главный, основной и *lat trabs* - балка, перекладина) – архитектурная деталь, нижняя часть антаблемента, непосредственно опирающаяся на капители. Над ним располагались фриз и карниз.

стр.87 – абак – см. комментарий к стр. 36.

стр.87 – Эхин (греч. *echinos* – ёж) – основная часть капители дорического ордера, имеющая вид диска со скругленным ребром; располагается между стволом колонны и абаксом.

стр.87 – фриз – 1.средняя часть антаблемента между архитравом и карнизом, включает «зубчики»; часто украшается декоративными элементами. 2. Декоративно оформленная горизонтальная полоса.

стр.87 – триглиф (греч. *triglyphos* – «с тремя нарезками») Несущий декоративный элемент дорического фриза, имеющий вид прямоугольника или квадрата с вертикальными желобками. Обычно триглифы размещаются по осям колонн и сходятся на углах здания.

стр.87 – метопы (греч. *metoion* – «пространство между глазами», «переносица») - прямоугольные, глиняные, деревянные, каменные плиты. Иногда декорировались росписью (обычно, в период архаики) или рельефом (в классический период). Чередовались с триглифами на дорическом фризе.

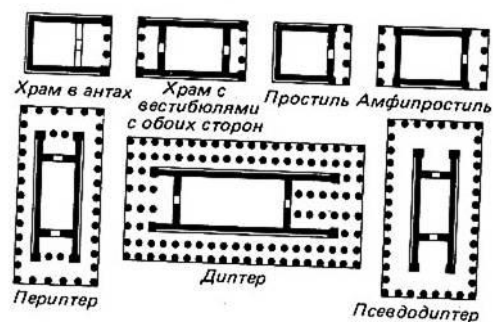
стр.88 – капли – прилегающие к стене декоративные треугольные подвески в виде призм или усеченных конусов, в основании триглифа.

стр.88. – гусек – Сммотри комментарий к стр. 23.

стр.88 – пронаос (греч. *pronaos* - предзал) – переднее помещение античного храма., является проходным во внутреннюю часть храма (наос или целлу)

стр.88 – наос см. комментарий к стр. 32.

стр.88 – Храм в антах – прямоугольное культовое сооружение с двумя колоннами в торце со стороны входа, образующими паперть. Один из древнейших типов античного храма.



стр.88 – типы древнегреческих храмов Храм. Планы храмов

стр.89 – храм Артемиды Эфесской. По греческим преданиям культ Артемиды в Эфесе бы учрежден основателями города амазонками, считавшими богиню своей покровительницей. В конце XII века Эфес был заселен ионийцами.

Храм в начале представлял собой «храм в антах». Второй храм строился около ста двадцати лет и был окончен около 560 г. до н.э. Архитекторы – Херсифрон и его сын Метаген.

В этот период Эфес был завоеван Лидийским царем Крезом (560-547 гг. до н.э.), поэтому назывался «Храмом Креза».

Эфесский Артемисион представлял собой диптер ионического стиля (109,2х55,1 м; 8х20 колонн). Передний фасад оформлялся тремя рядами колонн. Нижняя часть тридцати шести колонн храма были украшены рельефами, что наряду с его многоколонностью и громадными размерами обнаруживает восточное влияние. Назван среди «семи чудес света».

После поджога 356 года до н.э. (см. комментарий на стр. 84) эфесцы восстановили храм, подняв на многоступенчатый стереобат. Архитектором восстановленного храма называют Динократа.

В 263 году храм был разграблен и разрушен готами. В лондонском Британском музее хранится одна из колонн храма с рельефом

стр.89 – ксоан (греч. *χοαν* от *χεο* - *обтесывать*) – скульптурный идол в виде грубо обтесанной колоды. Нередко деревянная основа ксоана оправлялась в металл, расписывалась, украшалась тканями ветвями, цветами Ксоаны X-VIII вв. до н.э. известны по вазописи.

стр.89 – Омфал - см. стр. 82

стр.89 – Дедал (греч. *Daidalos* – «художник», букв. «искусный») – в греческой мифологии внук афинского царя Эрехтея и сын Метиона, по другой версии сын Эвпалма и внук Метиона. Искуснейший зодчий и ваятель. Изобрел столярные инструменты. После осуждения ареопагом за убийство из зависти своего ученика и племянника, бежал из Афин на остров Крит у царю Миносу. Построил Лабиринт для Минотавра. Научил дочь Миноса Ариадну, как помочь Тесею выйти из Лабиринта. Узнав об этом, Минос заключил в Лабиринт самого Дедала и его сына Икара, откуда их вызволила супруга Миноса Пасифая. Чтобы вырваться из плена, Дедал сделал крылья, скрепив перья воском. В полёте Икар поднялся слишком высоко, солнце растопило воск и Икар погиб в море (получившее название Икарийского). Дедал же долетел до Сицилии, где получил приют при дворе царя Кокала.

Считается, что Дедал первый отошел от традиции герм в культовой скульптуре и сделал круглую статую.

стр.89 – Лабиринт – (лат. *Labirintus*) – в греческой мифологии сооружение со множеством запутанных ходов, из которых было невозможно выбраться. Построен на Крите Дедалом по заказу царя Миноса для чудовища Минотавра. Возможно, легенда возникла под впечатлением дворца в Кноссе со множеством помещений. На стенах и столбах некоторых залов были изображены двусторонние секиры (*labrys*), жреческие атрибуты.

стр.89 – Коринф (*Korinthos*) – крупный дорийский торговый город на Истме с гаванями в Сароническом и Коринфском заливах. В Коринфе процветали ремесла. Следует выделить производство керамики и бронзовых изделий.

стр.90 – Барельеф (франц. *bas-relief* – *низкий рельеф*) – разновидность рельефа, выпуклого изображения, при котором оно выступает над фоном менее чем на половину своего объема.

стр.90 Горельеф (франц. *haut-relief* – *высокий рельеф*)- разновидность рельефа, выпуклого изображения, при котором оно выступает над фоном более чем на половину своего объема

стр.90 Керкопы (греч. *kerkopes* – «хвостатые») – в греческой мифологии – карлики, лукавые, лживые горные духи, обитавшие у Фермопил (горное ущелье в Центральной Греции).

стр.90 Аполлон Тенейский – в архаический период (VII-VII вв. до н.э.) в Аргосе были созданы статуи обнаженных мужских фигур, впоследствии получившие название «аполлонов». Часть из них – действительно, изображение бога, но многие – победителей Олимпийских игр либо изображение умерших. Второе название «архаического Аполлона» - курос (юноша). Статуя так называемого Аполлона Тенейского была найдена в городе Тенеи между Коринфом и Микенами. Создана в VI в. до н.э.

стр.90 Эгина – остров и город в Сароническом заливе перед Атикой. С середины XVIII века до н.э. Эгина – важный торговый центр. Позже была заселена дорийцами. Расцвет переживает в VI-V вв. до н. э. Около 500 г. до н.э. в Эгине сооружен храм Афайи, фронтоны группы которого в настоящий момент хранятся в Мюнхенской глиптотеке (см. комментарий).

стр.90 Торвальдсен Бертель – (1768-1844) – датский скульптор, работавший в направлении академического неоклассицизма. В 1797-1838 годах жил и работал в Риме. Занимался коллекционированием. В своей мастерской, располагавшейся в римском Палаццо Барберини (где были собраны знаменитые коллекции антиков) реставрировал «эгинские мраморы». Реставрация заключалась в добавлении утраченных деталей.

стр.90 Мюнхенский музей - Мюнхенская Глиптотека. В 1815 году король Людвиг I Баварский купил у кардинала А.Альбани часть собрания античной пластики, которая стала основой музея, открытого в 1830 году.

Глиптотека (греч. *gliptos* – *вырезанный, изваянный*, *theke* – *хранилище*) – собрание резных камней, а так же собрание античной мраморной скульптуры.

стр.90 Инполит Тэн (1828-1893) – французский философ, социолог искусства, историк. Родоначальник культурно-исторической школы. Рассматривал искусство как выражение «господствующих типов» разных исторических эпох; расцвет и упадок искусств, смену жанров и стилей объяснял влиянием «расы» (национального характера), «среды» и «исторического момента». Основные труды: Критические опыты (1858), «Философия искусства» (1865-1869), «История английской литературы» (т. 1-4, 1863-1864), «Происхождение современной Франции» (т. 1-6, 1876-1894).

стр.93 Пенелопа – в греческой мифологии верная супруга Одиссея.

стр.93 Афродита Милосская (Венера Милосская, Мелоская) – прозднеэллинистическая мраморная статуя (около 100 или 130 г. до н.э.) высотой 292 см скульптора Александра из Антиохии. Найдена в 1820 году крестьянином на своем поле на острове Милос (в античные времена – Мелос) в Эгейском море, одном из островов Кикладского архипелага. Руки статуи не обнаружены. Есть предположения, что в левой руке Афродита держала яблоко – эмблему острова Мелос.

Статуя была приобретена французским послом и в 1821 подарена королю Людовику XVIII. Хранится в Лувре.

Зодчие нового храма – Иктин и Калликрат. Парфенон – самый крупный дорический храм в греческой метрополии (30,86х69,51 м), на внешней колоннаде – 8х17 колонн. Оба конца наоса завершаются шестиколонными простильными портиками. План храма включал не только наос для культовой статуи, но самостоятельное помещение в западной части, служившее сокровищницей, и носившее название «Парфенон». Возможно, именно здесь девушки из лучших семей ткали одеяние для статуи Богини. Внутри наоса применена двухъярусная колоннада. Здесь располагалась грандиозная хризоэлефантиная

Общая тема акропольского ансамбля – борьбы и победы светлых, разумных сил звучит в

стр.94 – Аристотель (384-322 гг. до н.э.) – древнегреческий философ, ученик Платона. В 335 г. до н.э. основал Ликей, или перипатетическую школу. Воспитатель Александра Македонского. Его труды посвящены практически всем областям доступного тогда знания. Создал учение об основных принципах бытия: возможности и осуществлении, форме и материи, действующей причине и цели. Идеи (эйдосы), по Аристотелю, движущие силы вещей и неотделимы от них. Источник движения и изменчивости бытия – «ум», «нус» (перводвигатель). Основные труды: «Органон», «Метафизика», «Физика», «О возникновении животных», «О душе», «Эстетика», «Политика», «Риторика», «Поэтика».

стр. 94 – греко-персидские войны (500 – 449 гг. до н.э.) – войны между Персией и греческими полисами, которые боролись за свою независимость.

213

роль в организации общегреческих сил сопротивления персам в период греко-персидских войн. Добился превращения Афин в морскую державу, возглавлявшую Делосский союз.

стр. 94 – Пирей – морской порт близ Афин

стр. 94 – Кимон (ок. 504 – 449 гг. до н.э.) – афинский полководец, одержавший победы в греко-персидских войнах. Сторонник олигархии, соперник Фемистокла и Перикла.

стр. 94- Тесей – в греческой мифологии аттический герой, считался одновременно сыном афинского царя Эгея и Посейдона. Его деятельность обусловило объединение жителей Аттики в единый народ, выдвижение Афин из ряда полисов, утверждение панафиней Среди предков Тесея – первый аттический царь Кекроп. Совершил множество славных подвигов, среди которых – победа над Минотавром в критском Лабиринте.

стр. 94 – Перикл (ок. 490 -429 гг. до н.э.) – афинский стратег (главнокомандующий) в 444/443-429 (кроме 430). Вождь демократической группировки. Его общественные реформы способствовали расцвету афинской демократии. Инициатор строительства на Акрополе (Парфенон, Пропилеи, Одеон).

стр. 94 – Парфенон, см. ком. на стр. 93

стр. 94 – Пропилеи – (греч., лат. сооружение, расположенное «перед воротами»). Первоначально имели форму крытых ворот с выступающими вперед стенами. Позже возводились с тремя пролетами. Из храмового предвратия трансформировались во вход в некультовые сооружения. Пропилеи Афинского акрополя, состоящие из пяти ворот, построены в 437-431 гг. до н.э. архитектором Мнесиклом из пентесилейского мрамора. С двух сторон их фланкировали шестиколонные залы и другие служебные помещения (в том числе пинакотека)

стр. 94 – кентавр (греч. *kentauros* – «убивающий быков», от *kenton* – жало, стрелало, *tauros* - бык)- в греческой мифологии полукони-полулюди.

стр. 94- Лебрён Шарль (1619-1690) – выдающийся французский художник. Работал в рамках академического классицизма. Один из основателей Королевской Академии живописи и скульптуры в Париже. В 1662 г. получил звание «первого живописца короля».

стр. 95 – Святой Георгий Победоносец – (? – 308) – святой великомученик христианской церкви.

стр.95 –Эрехтейон (греч. «сделанный Эрехтейем») – ионический храм, построенный в 421-415 и 409-406 годах до н.э. Последняя классическая постройка Афинского акрополя. Эрехтей – в греческой мифологии царь Афин первым введший в Аттике культ Афины.

стр.95 – торус (=тор) – вал в базе колонны.

стр.95 –фуст – см. комментарий к стр. 36

стр. 96 – Кариатиды – см. комментарий к стр. 36

стр. 96 – Панафиней см. комментарий к Афине.

стр.96 – Храм в Элевсине, элевсинские таинства

стр.96 – Храм Аполлона Эпикурейского в Аркадии

стр. 96 – Храм Крылатой победы в Тегее Скопаса

стр. 96 – храм Зевса в Олимпии

стр. 96 – Храм в Пестуме

стр. 96 = Фидий (? – ок. 431 г. до н.э.) – выдающийся древнегреческий живописец, скульптор и архитектор высокой классики середины и второй половины V в. до н.э. Современник Мирона и Поликлета, друг Перикла.

стр. 96 – Марафонская битва – Марафон – селение на северо-восточном побережье Аттики. На Марафонской равнине афиняне во главе с Мильтиадом в 490 г. до н.э. разгромила персидское войско. Сохранилось предание о гонце, который пробежал сорок километров до Афин и, сообщив победную весть, умер. С 1896 года «марафонский бег» включен в программу Олимпийских игр.

стр. 97. Имеется в виду Афина Промахос (Воительница)

стр. 97. Калигула – Гай Цезарь Германик (12-41 гг.) римский император с 37 г. Жестокий, деспотичный правитель. Ввел культ императора. Был убит сенатской оппозицией.

стр. 97. Цицерон Марк Туллий (106 -43 гг. до н.э.) – римский оратор, политический деятель, писатель.

стр. 97. Платон (427-347 гг. до н.э.) – древне-греческий философ, ученик Сократа, создатель философского идеализма. Рассматривал идеи-эйдосы как вечные и неизменные прообразы вещей. Оказал огромное влияние на развитие философии.

стр. 98. – Геркулес см. стр. 31.

стр. 98. Аполлон Бельведерский – позднеклассическая бронзовая статуя (ок. 330=320 гг. до н.э.), выполненная Леохаром. Сохранилась римское мраморное повторение. Бала найдена в Италии в XVII веке. По велению Папы римского Юлия II в 1506 году Статуя была помещена в так называемом антиквари, построенном Д.Браманте (см. стр....) в саду Бельведер в Ватикане. Так как мраморная копия была найдена с отбитыми руками, в 1550 году Дж.Монтарсоли, ученик Микельанджело, заново высек их.

стр. 99. Мирон – V в. до н. э. Родился в Элевтерах (Аттика).

стр. 99. Канова Антонио (1750-1822) – итальянский скульптор, представитель классицизма. Исповедовал принцип «исправления природы по античному образцу».

стр. 99. Поликлет – древнегреческий скульптор второй половины V в. до н.э. Работал в Аргосе, Афинах, Эфесе, Олимпии. Создал теоретический трактат об искусстве ваяния «Канон». Считается, что статуя Дорифора является своеобразной иллюстрацией выведенным в нем пропорциональным законам.

стр. 101 – В истории искусств известен так же под греческим названием Дорифор.

стр. 101 Алкивиад (ок. 450—ок. 404 гг. до н.э.) – афинский государственный деятель и военачальник. Племянник Перикла.

стр. 101 Аспасия – (470 г. до н. э. - ?) – вторая жена афинского стратега Перикла (см. комментарий на стр. 96), родом из Милета. Отличалась красотой, образованностью и умом. До замужества была гетерой. Подвергалась насмешкам толпы.

стр. 101 Сократ – (около 470-399 гг. до н.э.) – древнегреческий философ, один из родоначальников диалектики как метода поиска истины путем наводящих вопросов. Целью философии считал самопознание как путь к постижению истинного блага. Был обвинен в «поклонении новым божествам» и «своращению молодежи», приговорен к смерти. Принял яд цикуты. Учитель Платона, диалоги которого и являются источником по философии Сократа, учившего устно.

стр. 102. Скопас – (IV в. до н.э.) – древнегреческий скульптор и архитектор.

стр. 102. Пракситель – (ок. 390 - ок. 330 гг. до н.э.) – древнегреческий скульптор. Работал главным образом в Афинах.

стр. 102 Афродита Книдская – исполнена, по всей вероятности, около 350 г. до н.э. По преданию была заказана жителями острова Кос. Однако заказчики отказались взять исполненную статую впервые полностью обнаженной богини. Ее купили жители Книды, города в Малой Азии.

стр. 192 – Венера Медицейская – или Венера Медичи, - античная статуя середины I в. до н.э.), лишь в деталях отличающаяся от Афродиты Книдской. Была обнаружена в 1680 году в Тиволи близ Рима. В 1717 году герцог Козимо III Медичи повелел поместить ее в галерею Уффици (Флоренция). В

стр. 103 Лисипп – (Вм. пол. IV в.) – древнегреческий скульптор из Сикиона (Пелопоннес). Работал при дворе Александра Македонского. Известная по римским копиям статуя атлета, очищающего себя скребком, в историю искусства вошел так же под греческим названием «Апоксиомен».

стр. 103- Нерон (37-68) – римский император из династии Юлиев-Клавдиев. Один из самых жестоких и развратных правителей Рима. По его приказам в 59 году была убита его мать, а в 62 – жена Октавия. Сжег большую часть Рима и, обвинив в причастности к пожару христиан, осуществил их жестокие репрессии.

стр. 103 Александр Македонский, битва при Гранике. – Александр III (356 -323 гг. до н.э.) – величайший полководец античности. Воспитанник Аристотеля. Вел политику объединения греческих земель и завоевательскую экспансию в Азии. С войсками дошел до Индии. Результатами победы в 333 году в битве на реке Граник (на первом этапе войны с персами) стало освобождение греческих городов, и покорение западной части Малой Азии.

стр. 104 Храм Аполлона в Басах

стр. 104 Витрувий Марк – (вторая половина I в. до н.э.) – римский архитектор. Возможно также, Луций Витрувий Мамурра – всадник, командир саперных войск в армиях Помпея и Цезаря, инженер и зодчий, изобретатель и чертежник, автор «Десяти книг об архитектуре». Оказал определяющее влияние на развитие архитектуры классицизирующих направлений.

стр. 104 Галикарнасский мавзолей – мемориальное сооружение, одно из семи чудес света древнего мира. Сооружено в Галикарнасе, греческом городе в Кари, юго –

западной части Малой Азии (современный Бодрум на территории Турции). Назван по имени правителя Кари Мавсола, правившего в 377-353 гг. до н.э.), при жизни которого начал строиться как гробница-памятник. После его смерти строительство продолжила его супруга Артемисия. Работы прервались в 350 г. в связи с ее смертью. Возобновились в 333 г. до н.э. В 1856-1859 гг. английский археолог Ч.Ньютон возглавил раскопки, обнаружившие множество скульптурных фрагментов. Периметр основания мавзолея – 143, 35 м. высота – 49 м., высота колонн – 13, 125 м).

стр.104 Эллинизм – эпоха распространения греческой культуры (336-30 гг. до н.э.). Началась с воцарением Александра Македонского и окончилась со включением Птолемеевского Египта в состав римского государства. В 1847-1843 гг. были опубликованы труды немецкого историка И.Г.Дройзена «История эллинизма», после которого термин в таком значении вошел в историческую науку.

стр.106 «Лаокоон» даты, миф.- эллинистическая мраморная статуя около 189 г. до н.э., исполненная Родосскими скульпторами Агесандром, Полидором и Афинадором. Лаокоон – в греческой мифологии прорицатель и жрец Аполлона в Трое. Предостерегал троянцев от внесения деревянного коня в город (см. стр.). Афина, помогавшая ахейцам, наслала двух змей, которые задушили Лаокоона и его сыновей. Статуя была обнаружена в Риме в 1506 году, разбитой на куски (правую руку Лаокоона нашли лишь в 1905 г.). Реставрацию статуи произвел Микельанджело.

стр.108 Пергам – город-крепость в Малой Азии (Бергама на территории современной Турции).

стр. 108. Раскопки вели с 1878 года немецкие археологи К.Гуманн, А.Конце и Т.Виганд.

110. Аттал 1 Сотер – Царь Пергама, годы правления 241-197 до н.э. Союзник Рима. Успешно воевал против галатов.

110 Моммзен Теодор (1817-1903) – Немецкий историк, иностранный почетный член Петербургской Академии Наук (1903). Лауреат Нобелевской премии по литературе (1902).

110 – римский период – С 146 г. до н.э., когда после сопротивления вся территория Греции стала Римской провинцией. В 395 году при разделе Римской империи греческие области вошли в Византийскую империю

110 – гермафродит – в греческой мифологии сын Гермеса и Афродиты. Нимфа Салмакида, не встретив ответа своей любви, испросила богов соединить себя с любимым. Так возникло существо с признаками мужского и женского полов.

110. Помпеи – древний город осков в Кампании. В 89 г. до н. э. завоеван Римом. В 79 г.н.э. был залит лавой при извержении вулкана Везувий. Раскопки начаты в 1748 году. С 1860 проводятся систематически.

110. Геркуланум – город в Кампании. В 79 году н.э. засыпан при извержении Везувия. Раскопки производились в 1738-1765, 1828-1835, 1869-1875, с 1927.

115. Полигнот (п.п. V в. до н.э.) – древнегреческий живописец с о. Фасос. Получил афинское гражданство за свои заслуги.

115. Амфикиони – Амфикиония – название союза греческих племен, живших по соседству со святилищем общего бога и объединявшиеся для его защиты (например,

Делосский или Дельфийский союзы). Спорные вопросы в таком союзе решались третейским судом.

115 Аполлодор – жил во второй половине V века до н.э. Афинский мастер монументальной живописи. Считается, что он был первым, кто применил приемы светотеневой живописи и ввел перспективу.

116. Зевксис – Зевксид – греческий живописец V-IV вв. до н.э. из Гераклеи (Южная Италия).

116. Паррасий – афинский художник в.п. V в. до н.э.

116 Плиний – Старший (23\24 – 79 гг.) – древнеримский флотоводец, государственный деятель, ученый. Из многочисленных трудов сохранилась «Естественная история» в 37 книгах.

118. Апеллес – (вторая половина IV в. до н.э.) древнегреческий художник, учился в Эфесе. Стал Придворным художником Александра Македонского. Использовал светотень и графическую перспективу. Произведения не сохранились.

119 котурн – первоначально высокий закрытый сапог из мягкой кожи. Носились представителями обеспеченных слоев населения, а так же актерами при исполнении трагических ролей. Со временем стали использоваться на толстой подошве. В эллинистическую пору высота подошвы, которую делали из пробки, увеличилась еще более, а императорскую эпоху Древнего Рима стала достигать сорока-пятидесяти сантиметров.

119 Деметрий Полиоклет (Вт. пол. IV века) – македонский полководец и завоеватель, сын соратника Александра Македонского Антигона Одноглазого.

119 Калликлес – ок. 400 г. до н.э. греческий политический деятель и софист.

120 Гиэрон II (ок. 306-214 гг. до н.э.) – отличившись в борьбе против Карфагена как офицер, стал в 275-274 гг. властителем Сиракуз. После ряда военных побед получил титул царя Сицилии.

123. Академия – первоначально философская школа Платона, получившая название от роши в Афинах по имени героя Академа, где находилась гимнасия, в которой проходили занятия. Основана в 338 г. до н.э.

123.Портик – открытая с одной стороны галерея на колоннах или столбах.

124. гинекеум – женское отделение греческого дома.

124 Гетера – (греч. «спутницы»)- женщины, различных социальных слоев, ведущие свободный образ жизни. Как правило, были хорошо образованы и играли заметную роль в обществе

127 Панафиней – наиболее значительный праздник в честь покровительницы города Афины. С 565 года праздновался раз в четыре года в середине лета. Начинался факельным шествием, музыкальными и танцевальными представлениями ночью в канун праздника. В праздничное утро происходило торжественное шествие с жертвенными животными и новыми одеждами для богини, которые избранные девушки ткали в течение нескольких месяцев. Жервоприношения и ритуальные действия составляли кульминацию праздника,

который завершался вновь музыкальными и спортивными состязаниями (в том числе и скачками). Победитель награждался венков из священной оливы и украшенной амфорой с оливковым маслом.

128 Эсхил – (около 525 -456 гг. до н.э.) древне-греческий поэт и драматург, «отец трагедии». Превратил трагедию из культового действия в драматический жанр, введя в нее второго актера.

128 Клизфен – афинский государственный деятель конца VI века до н.э.

128 Одеон – (греч Odeon, от oda – «песня») – круглое в плане здание для музыкальных представлений и состязаний певцов-аэдов в Древней Греции

129 гимназии – гимнасия – в Древней Греции учебно-воспитательное учреждение для отпрысков знатных семей, в которых обучали политике, философии, литературе, занимались гимнастикой.

129 палестра – в Древней Греции гимнастическая школа для мальчиков.

131 барбитон – греческий музыкальный инструмент, род лиры с длинными плечами и ярмом. был распространен в 6-5 вв. до н.э.

131 тригон – треугольник. самозвучающий музыкальный инструмент в виде стального прута, согнутого треугольником, по которому ударяют палочкой.

131 кимвал - древнегреческий музыкальный инструмент из двух тарелок или полусферических чаш, ударяемых друг о друга.

131 тамбурин – большой двухсторонний барабан цилиндрической формы. В литературе встречается как название бубна.

131 Прудон – Пьер Жозеф(1809-1865) французский социалист, теоретик анархизма, экономист.

131 Камбис См. комментарий к стр.30

131 Нерон- см. стр. 103.

131 Гелиогобал - Римский император (известен так же под именем Элагабала. Настоящее имя Варий Авит Бассиан. Правил в 218-222 годы. по происхождению сириец. Был жрецом финикийского бога солнца Элагабала и воздвиг в честь него храм в Риме, где происходили человеческие жертвоприношения. Жертвами становились красивейшие и знатнейшие мальчики. Ежеутренне Гелиогобал плясал перед алтарем. Своих рабов сделал консулами. Удивлял римлян восточной роскошью одежд. После его убийства Сенат постановил уничтожить о нем всякую память.

131 Одиссей – в латинской традиции Улисс. – В греческой мифологии царь острова Итака сын Лаërта и Антиклеи, отец которой Автолик (по Гомеру «великий клятвопреступник и вор») был сыном Гермеса. Отсюда выводят наследственные черты Одиссея – хитрость, ум, предприимчивость. В гомеровском эпосе он включен в число вождей и сыграл решающую роль при взятии Трои («Илиада»), предложив грекам преподнести троянцам деревянного полого коня, внутри которого были бы спрятаны воины. «Одиссея» целиком посвящена странствиям и возвращению героя на родину.

131 Аспасия – см. стр.101.(470 г. до н. э - ?) – вторая жена афинского стратега Перикла (см. комментарий на стр. 96), родом из Милета. Отличалась красотой, образованностью и умом. До замужества была гетерой. Подвергалась насмешкам толпы.

131. Солон – (между 640 и 635 – около 559 гг. до н.э.) – афинский архонт. Ввел новое законодательство, разделившее граждан на четыре разряда в соответствии с имущественным цензом. Высшим органом управления сделал народное собрание. Отменил поземную задолженность и долговое рабство, ввел земельный максимум. Причислен к семи греческим мудрецам.

ГЛАВА V «Р И М»

134. Этрурия – местность и государство в Средней Италии. Точное происхождение населявших ее этрусков невыяснено. В VI в. до н.э. заняли на севере территорию долины реки По, на западе – Корсику, на юге территории до Капуи. Таким образом, римляне попали под власть этрусской царской династии Тарквиниев. Однако с конца века этруски стали терять большинство своих новых территориальных приобретений. До 282 года их покорили римляне. Население постепенно романизировалось.

135 Геркуланум и Помпеи – см. комментарии к стр. 110.

135. Форум – (лат. forum – рыночная площадь) – средоточие политической и культурной жизни древнеримского города

135. Меценат Гай Цильний (жил в I веке до н.э.) – римский всадник из знатного этрусского рода, приближенный Августа. Покровительствовал Вергилию, Горацию, Пропецию, поддерживая их материально. Имя Мецената стало нарицательным как человека покровительствующего искусствам.

139. Капитолий – один из семи римских холмов, а так же одна из вершушек этого холма (на другой высилась крепость – агх - с храмом Юноны Монеты (Советчицы), при храме чеканились деньги, отсюда слово «монета»). Политический и культовый центр Рима. Здесь находился Табуларий (государственный архив). Здесь заседал Сенат. С царского периода здесь находился храм трех богов Юпитера, Юноны и Минервы, куда восходили триумфаторы во время торжества.

139. Август – (63 г. до н.э.- 14 г. н.э.) – первый император Рима Внучатый племянник Гая Юлия Цезаря. До усыновления последним (44 г. до н.э.) носил имя Гай Октавий, затем Гай Юлий Цезарь, с 27 г. до н.э. – император Цезарь Август. (Август (лат. «возвеличенный» – почетный титул). Как сын «божественного» цезаря в народе обожествлялся, что привело к культу императоров. «Век Августа» - расцвет литературы и искусства. Месяц его смерти был назван «августом».

140 Полуденная – южная.

140. Оптиматы – (лат. Лучшие) – консервативная часть римской senatorской аристократии в республиканский период.

140. Ренан Жозеф Эрнест (1823-1892) французский писатель, историк религии, иностранный член-корреспондент Петербургской Академии Наук (1860). Самым популярным его трудом была «Жизнь Иисуса» (книги 1-8, 1863-68), рассматривавшая евангельские истории с точки зрения рационализма, что вызвало сильное неприятие со стороны церковных иерархов.

140. Цирк – (лат. *circus* – круг) – в Древнем Риме - ипподром, продольная в плане прямоугольная арена, одна из сторон которой имела форму полукруга. Основной вид увеселительного заведения и место общественной и политической жизни. Оборудовался рядами сидений, трибунами, ложами. В экстерьере преобладали портики. В цирке проходили конные колесничные соревнования, торжественные шествия и триумфальные процессии.

141. Нума Помпилий - по римским преданиям второй царь Древнего Рима, сабин. Установил законы, ввел религиозные обряды, сооружал храмы, разделил граждан на сословия, учредил жреческие и ремесленные коллегии.

143. Ликторы – (лат. *ligare* - связывать) должностные лица при высших магистратах и некоторых жрецах в Древнем Риме.

143. Лета (греч. забвение). – в греческой мифологии река в царстве Аида, воды которой должны были испытать умершие, обретая забвение.

145. Квиринал, Квиринальский холм – один из семи холмов Рима. Расположен северо-восточней Капитолийского холма. Наименование получил от сабинского (сабиняне – соседи Рима в древние времена) бога земли и земледелия, а так же народных собраний Квирина. Отождествлялся с Марсом – «мирным». Позже - с Ромулом, сыном Марса, и с Янусом.

145. Цебела –Кибела – в греческой мифологии богиня фригийского (Фригия – область в центральной части Малой Азии) происхождения. Иногда отождествлялась с Реей. Носила так же имя Великая мать богов. Владычица гор, лесов и зверей, регулирующая их плодородие. Культ Кибелы в Риме был введен в 204 году Пунических войн и проникновения власти Рима на Восток. В императорскую эпоху стала почитаться как покровительница городов и всего государства.

149. Помпей Великий (106 – 48 гг. до н.э.) – полководец и государственный деятель в республиканском Риме из римского плебейского рода, однако выражавший интересы аристократии. В 60 и 56 гг. до н.э. – член триумвирата вместе с Цезарем и Крассом.

149. Гай Юлий Цезарь – (100-44 г. до н.э.) римский государственный деятель, полководец и литератор (дошли «Записки о Галльской войне», «Записки и гражданской войне»). Вел победоносные захватнические войны, подчиняя Риму обширные территории. С 45 года – неограниченный властитель римского государства. Получил от Сената титул «императора» с наследственным правом, а также титул «отца отечества». Однако в 44 г. до н.э. именно в Сенате Цезарь был убит заговорщиками во главе с Брутом и Кассием. Сенат и народ называли Цезаря Божественный Юлий. Имя Цезаря отождествляется с понятием «царь». Впоследствии все римские императоры присваивали его себе и своим сыновьям в качестве титула. Месяц рождения Цезаря переименован в его честь.

150 Магистрат – магистратура – в Римской империи различные начальнические должности.

150. Патриции, патрициат –Родовая аристократия (потомки отцов *patres*, когда-то составлявших царский сенат, в отличие от плебса) в Древнем Риме, принадлежность к которой определялась правом рождения, усыновления или награждения. В награду давался только римским гражданам за немногими исключениями (например, предводитель остготов Теодорих). В одежде отличались от других сословий обувью. В императорском Риме – одно из высших и почетных званий, с должностью не связывался.

В ходе борьбы сословий сохраняли преимущественное право в религиозных отправлениях.

150. Плебеи, плебс – вся масса римского народа, кроме патрициев. В Законах 12 таблиц были сняты непреодолимы барьеры между этими сословиями. Плебеи занимали государственные должности недоступные патрициям – трибунов, эдилов. Позднее плебеями стали называть представителей низших слоев римского общества.

150. Эдил – городской магистрат. Плебейская должность. С начала V века до н.э. эдилы были помощниками трибунов. В обязанности эдилов, к которым по законам 367 г. до н.э. добавились двое патрициев, входили надзор над строительством, состоянием улиц, храмов, форумов, охрана государственной казны, раздача хлеба и проведение зрелищ.

150. Клиенты, клиентела = (от *cliens* «послушный») форма социальной зависимости, на ранней стадии выражалась в персональном и коллективном подчинении клиентов главе рода, которому клиент был обязан прежде всего сельскохозяйственными повинностями с надельной земли и военной службы. Клиентами были представители чужих родов, завоеванные иноплеменники, либо младшие сородичи. Основной источник происхождения древнеримского плебса. В республиканский период клиентела не носила хозяйственной зависимости, однако сохраняла моральную и политическую.

154. Тиберий Клавдий Нерон – (42 г. до н.э. – 37 г. н.э.) – римский император с 14 года н.э., пасынок императора Августа и его приемник.

154. Лукулл, Луций Лициний (ок. 117 – 56 гг. до н.э.) – римский полководец. Один из самых богатых людей своего времени. После отставки жил в Риме. Собирал произведения искусства. Устраивал пышные пиры.

154. Плиний – см. комментарий к стр. 116.

154. Сулла Луций Корнелий– (138-78 гг. до н.э.) римский полководец и государственный деятель. Впервые в истории Рима в 82 г. до н.э. провозгласил себя диктатором на неопределенный срок, проводил политику поддержки оптиматов и массовые репрессии.

156. Петроний, Гай (? – 66 г.) – римский писатель, получивший прозвище «арбитр прекрасного». Написал комический роман «Сатирикон» о нравах верхушки римского общества. Был заподозрен в заговоре и по приказу императора Нерона покончил с собой.

157. Саллюстий – Гай Саллюстий Крисп (86-35 гг. до н.э.) - древнеримский историк и государственный деятель. В своей политике поддерживал Цезаря. Обогатившись, будучи претором с проконсульскими полномочиями в провинции Африка (см. Карфаген), разбил в Риме так называемые Сады Саллюстия. После убийства Цезаря удалился от политических дел и целиком занялся историческими трудами.

157. Вестибюль – **вестибул** – входная площадка древнеримского дома посвящалась богине Весте, богине домашнего очага. В отличие от вестибулов возникшие позже вестибюли включались в здание.

158. Каракалла – Прозвище Марка Аврелия Севера Антонина (186-217 гг.н.э.). Римский император с 211 года.

158. Константин Флавий Валерий – (272-337 гг.) римский император с 306 года. В 326 году избрал столицей Римской империи Византию, переименованную им в 330 году в

Константинополь. В правление Константина Миланским эдиктом 313 года христианство было признано равноправной религией. В 325 г. в г. Нике Константин созвал экуменический собор, способствуя распространению христианства. В 325 году объявил воскресенье «днем покоя». Строительство при Константине Латеранской церкви стало первым шагом в утверждении христианской монументальной архитектуры.

160. Алларих, Аларих – взятие и разграбление Рима вестготами во главе с королем Аларихом (около 370 -410 гг., король с 395 г.) произошло в 410 г.

160. Законы 12 таблиц - древнейшая (451-460 гг. до н.э.) письменная запись по римскому праву. Гражданское, уголовное и процессуальное право еще не было разделено.

160. Фимиам – смола определенных видов ладанного дерева, произрастающего в Южной Аравии и Индии. При нагревании распространяет бальзамический аромат. Использовалась при отправлении религиозного культа.

163. Гонорий Флавий – (384 – 423 гг.) Император Западной Римской империи с 395 г. Время правления Гонория – продолжение распада Западной Римской империи. С 404 г. столицей его была Равенна.

164 Адриан – см. ком. к. стр. 31.

166. Клавдий – Тиберий Клавдий Нерон Германик – (10-54 гг. н.э.) римский император с 41 года.

166. Клеопатра – (греч. Клеопатра – славная по отцу) . Здесь Клеопатра VII Египетская (69-30 гг. до н.э.) правительница Египта с 51 г. до н.э.

168. Марий Гай – (156 – 86 гг. до н.э.) – римский полководец и государственный деятель. Одной из его военных побед была победа над германцами в 102 г. до н.э.

168. Траян Марк Ульпий (53-117 гг. н.э.) – римский император с 98 года. Первый римский император – выходец из провинции. Вел политику военных экспансий. При нем империя пережила пору наивысшего расцвета. Происходило активное строительство.

168. «Наиболее древнейшим сооружением Рима...Албанский акведук» = «Древнейший из Римских акведуков – Аква Аппиа, был целиком подземным... Он имел сравнительно небольшую длину (16, 617 километров) и его канал либо вырубался в скале, либо, если грунт был мягким, в земле выкапывалась траншея, в которой устраивался искусственный канал из каменных плит, покрывавшихся сверху каменным сводом, а изнутри водонепроницаемой обмазкой. Только небольшой участок канала длиной около 90 метров поднят на субструкции». «Всеобщая история архитектуры», Том 2. М. 1972, с.461.

Гнедич, вероятно, имеет в виду не Албанию, а Альбанские горы.

169. Веспасиан Тит Флавий (9-79 гг. н.э.) – первый римский император (с 69 г.) несенаторского происхождения.

169. Тит Флавий Веспасиан (39-81 гг.) – сын и соправитель Веспасиана, римский император с 79 года. В 80 году Тит освятил Колизей, постройка которого была начата при Веспасиане. В 70 году подавил восстание иудеев, захватил и разрушил Иерусалим.

169. Атрей – см. ком. на стр.77.

170. Базилика Эмилия – сооружена в 179 году до н.э.

170. Табуларий – Здание, возведенное в 78 г. до н.э. для хранения государственных документов. Сохранился лишь фундамент из туфа и фрагменты верхних аркад

170. Храм Весты в Риме – круглое в плане здание II в. до н.э., посвящен Геркулесу Оливарию, покровителю торговцев оливковым маслом в Тиброском порту. Сегодня – католический храм Девы Марии Солнца (Санта Мария дель Солее). Расположен рядом с прямоугольным в плане храмом Фортуны Вирилис, посвященный Портуну, божеству дверей, но главным образом гаваней, и покровителю Тибрского порта..

172 Цецилий Метелл - Ошибка. Усыпальница Цецилии Метеллы .

Установлена 55 г. до н.э. на Аппиевой дороге для дочери консула Квинта Метеллы Кретика, супруги Марка Красса. Имеет в диаметре 20 м. Конусообразное завершение впоследствии было разобрано. В 1302 году семейство Каэтани устроило здесь форт и снабдило башню зубцами. На фризе сохранились рельефы бычьих голов, символ жертвоприношения и памяти.

173. Храм Венеры и Ромы – на восточном краю Римского форума неподалеку от Колизея император Адриан выстроил в 121 г. гогинтскеий храм, разрушив «золотой дом» Нерона и его колоссальную статую (предполагают, что свое название амфитеатр Флавиев получил отсюда). Две его отдельные целлы с апсидами были посвящены Венере, прародительницы рода Юлиев, и Роме, богмине, олицетворяющей империю.

173. Триумфальная арка Константина – сооружена в Риме в 312-315 гг.

173. Базилика Ульпия - базилика, выстроенная в Риме в период правления императора Адриана в 113 г. н.э.

173. Колонна Траяна – триумфальное сооружение, дошедшее до наших дней.

Воздвигнута в 113 г. в Риме в честь победы императора Траяна над даками (101-107 гг.). Была установлена на новом Форуме Траяна. Сложена из семнадцати мраморных барабанов. Длина спиралевидного барельефа с включением 2500 фигур, на котом изображены эпизоды войны с даками, составляет около 200 метров. Золотой орел, венчавший колонну, после смерти императора был заменен на его статую. Внутри шла винтовая лестница со 185 мраморными ступенями, которая освещалась небольшими отверстиями в стволе колонны. Общая высота – около 40 метров. В XVI веке статую императора по велению папы Римского Сикста V смели на фигуру Апостола Петра (скульптор Джаккомо делла Порта).

174. Пальмира (арамейск. пальмовый город) – крупный город на территории Сирии – торговый цент, посредник в торговле между Востоком и Западом. От Каракаллы получил статус римской колонии.

174. Септимий Север (146-211 гг. н.э.) – римский император с 193 года, один из так называемых «солдатских императоров». Происходил из пунийской семьи (Карфаген). При нем в Риме шло обширное строительство. Замечается влияние восточной культуры. Начало строительства огромных и комфортабельных терм Каракаллы в Риме относят к 206 году.

175. Римский пантеон – Пантеон – храм «всех богов» на Марсовом поле в Риме. Был выстроен в 228-238 годах (предположительно архитектором Аполлодором Дамасским, хотя считается, что автор проекта император Адриан) на месте существовавшего храма конца I века до н.э. Позднее реставрировался во времена Антонина Пия, Септимия Севера

и Каракаллы, однако изменений облика не произошло. Состоит из ротонды, примыкающего к ней с севера прямоугольного портика (14 м в глубину) и переходного объема между ними, имеющего высоту ротонды и ширину портика. К портику вела пятиступенчатая лестница. Диаметр ротонды – 43 метра, сферического купола – 43,2 м. Толщина бетонной с кирпичной облицовкой стены равна одной седьмой диаметра купола – 6,3 м. Она расчленена нишами (шириной 8,9 м, глубина – 4,5 м) на 8 пилонов. Купол кессонирован, что облегчает его вес на одну шестую. Наружная поверхность купола была покрыта позолоченной черепицей. Порттик был перекрыт двухскатной кровлей на бронзовых стропилах. Она поддержана шестнадцатью колоннами (восемь по фасаду и по четыре в двух внутренних рядах) диаметром 1,5 и высотой 14 м. Единственное световое отверстие в интерьере находилось в высшей точке купола («опайон»).

175. Порсенна – этрусский царь из Клузия (современный город Кьюзи в Италии). По одной из легендарных версий, снял осаду Рима, на который напал после изгнания Тарквиний Гордого, последнего римского царя, впечатлившись мужественным поступком Муция Сцеволы, сжегшего себе руку, чтобы доказать бесстрашие римлян.

176. Горации – согласно легенде, когда решался вопрос о приоритете при объединении Альба Лонги и Рима в единое государство путем битвы представителей: трех близнецов из патрицианской римской семьи Горациев и близнецов Куриациев из Альба Лонги. Победа Горациев определила гегемонию Рима.

177. Марсово поле = равнинная низменность (около двести пятьдесят гектаров) между Тибром, Пинцием, Капитолием и Квириналом. вне городской черты. Здесь проходили народные собрания, спортивные соревнования, военные парады, встречали триумфаторов. На Марсовом поле в древности находился алтарь бога войны Марса и богини войны Беллоны. Позже – множество построек различного назначения. Оно становилось местом отдыха. В 27 г. до н.э. Агриппа (см. комментарий к стр. ...) возвел здесь храм всех богов Пантеон, который был уничтожен ударом молнии в 110 г. н.э., и перестроен вновь при императоре Андрiane в 115-119 годах н.э. С VII в. является католическим храмом (Санта Мария Ротонда).

177. Мавзолей Адриана, крепость Святого Ангела – сооружен в 130 г. как семейная усыпальница семейства Антонинов. При Марке Аврелии, мавзолей, сохранив функции. гробницы, вошел в систему оборонительных сооружений. Около 520 г. Теодорих превратил его в тюрьму, каковой он пребывал до 1901 года. В 590 году Папа Римский Григорий Великий, пересекая на лодке Тибр во время эпидемии чумы, увидел на вершине сооружения фигуру архангела Михаила с огненным мечом. Вскоре эпидемия прекратилась, а крепость назвали Замком Святого Ангела. В 1544 году на ее вершине была сооружена мраморная статуя Архангела Михаила, сделанная Рафаэлем де Монтелуппо, а в 1752 году вместо нее установлена бронзовая фигура работы Вершаффельта. В настоящее время в Замке Святого Ангела – музей оружия.

178. «Император Клавдий» – здесь ошибка. Речь должна идти не об императоре Клавдии (смотри комментарий к стр. 166), а о цензоре Аппие Клавдии. Упомянутый Гнедичем «знаменитый водопровод» - смотри комментарий к стр. 168. Аппий Клавдий Слепой – римский государственный деятель, цензор в 312 г. до н.э., консул в 307 и 297 гг. до н.э., претор в 295, диктатор в 292-285. Был из патрицианской семьи. Расширил права плебеев и ликвидировал некоторые привилегии патрициев. Разрешил вводить в сенат потомков вольноотпущенников, зачислил в трибы безземельных граждан. Считался основателем юриспруденции. Дополнил латинский алфавит.

178. «Первую искусственную дорогу» - Виа Аппиа (Аппиева дорога) шла в юго-восточном направлении от Капенских ворот Рима, огибала с южной стороны Альбанскую

гору (современная Монте Каво), пересекала Понтийские болота, доходила до Капуи, а позже продолжалась вдоль морского берега через Беневент и Тарент до Брундизия (совр. Бриндизи). Строительство ее было начато в 312 году до н.э. Вымощена камнем, имеет двускатный профиль для отвода воды. Для спрямления пути в зависимости от рельефа местности создавались каменные подпорные сооружения, субструкции.

178. «В Испании сохранился выстроенный еще при Траяне мост...» - Мост Алькантара через реку Таг (Тахо) в Испании построен в 98-106 годах. Ширина проезжей части около 8 метров, длина – около 200 метров. Высота над водой – 45 м.

178. Мост в Южной Франции... - так называемый Гардский мост (II в) – часть акведука, снабжавшего водой город Немауз (современный Ним), перекинут через реку Гар. Его высота составляет 48,75 м. Мост трехъярусный. Гардский мост – самое выдающееся произведение римской инженерной архитектуры, сочетающее в себе высокую степень художественности и максимальную функциональность.

180. Агриппа Марк Випсаний (64/63-12 гг. до н.э.) – римский полководец и политический деятель. Друг императора Августа. Финансировал строительства ряда сооружений и построек (Парфенон, водопровод и термы в Риме, Гардский мост (см. коммент. к стр. 178) и др.). Под его руководством была проведена геодезическая съемка территории Римской империи, что произвело революцию в картографии.

180. Карфаген – город-государство на Средиземноморском побережье Африки (на территории современного Туниса). Поселение было основано в IX-VIII вв. колонистами из Тира. С VI в. до н.э. – важнейший торговый порт Западного Средиземноморья, господствовавший над финикийскими поселениями Северной Африки, Южной Испании, Сицилии и Сардинии. Первоначально

– союзник, затем – самый активный и опасный противник Рима. Во II веке до н.э. Карфаген переживал пору расцвета, однако во время Третьей Пунической войны (149-146 гг. до н.э.) город был захвачен и разрушен римлянами, территория Карфагена была объявлена римской провинцией Африка. Вновь отстроен при Цезаре и Августе, строительство и развитие продолжилось до захвата в 439 году города вандалами, в 553 году восточно-римским полководцем Велизарием, 698 – арабами.

188. Тиберий – см. комментарий к стр.154.

191. Мессия – от древнеевр. машиах, буквально – помазанник, в иудаизме и христианстве ниспосланный Богом на землю Спаситель. У мусульман – Махди.

191. Иудея – римская провинция в Южной Палестине в 6-395 гг. н.э. (с 63 г.до н.э. территория Иудеи находилась под римским протекторатом).

191. Нерон – см. комментарий к стр. 103.

191. Диоклетиан – (243 – между 313 и 316 гг.) римский император в 284-305 годах.

192 Византийская империя – Восточная Римская империя, Византия. Государство, образовавшееся при распаде Римской империи (четвертый век) в ее восточной части (Балканский полуостров, Малая Азия, юго-восточное Средиземноморье) со столицей в Константинополе (на месте старого города Византий). Господствующий язык – греческий, религия – христианство, после разделения церквей – православного толка. Перестала существовать после взятия турками Константинополя в 1453 году.

192. Галерий – (242-311) римский император с 293 года.

192. Катакомбы – системы подземных сооружений, помещений искусственного происхождения.

194. «Апостол» - христианская богослужебная книга, содержащая часть Нового Завета (деяния и послания апостолов) и Апокалипсис.

194. Нартекс – притвор, помещение с западной стороны христианских храмов, предназначавшийся для лиц, не имевших права присутствовать при богослужении.

194 – готика – (от итальян. gotico, букв. – готский, от назв. германских племен готов). Художественный стиль, завершивший развитие средневекового искусства в Западной, Центральной и отчасти Восточной Европе. Зародился в середине XII века во Франции. В XV-XVI веках сменяется Возрождением.

194. Романский стиль – стиль средневекового западноевропейского искусства X-XII, а в ряде стран и XIII веков.

196. Базилика Святого Петра – в 67 году на арену Неронова цирка для казни был приведен апостол Петр, который просил, чтоб его казнь не была подобной казни Христа. Тогда его распяли вверх ногами. Римский епископ Клемент (впоследствии канонизированный) с верными учениками апостола сняли с креста его тело и похоронили в расположенном неподалеку гроте. В 326 году император Константин выстроил на этом месте базилику Святого Петра. В 1452 году папа римский Николай V решил начать на месте обветшавшего здания строительство нового грандиозного храма.

197. Равенна – город и порт в Северной Италии, на Адриатическом море.

197. – Мавзолей Галлы Плацидии в Равенне – V век. Декоративное убранство интерьера мавзолея известно замечательными мозаиками

196. Гонорий – см. комментарий на стр. 163

197. Церковь Святого Аполлинария – здесь церковь базиликального типа Сант Аполлинаре Нуово, построенная при короле остготов Теодорихе «по обычаям распространенного среди остготов арианства (отличавшегося от ортодоксального христианства известным демократизмом церковной организации, отсутствием резкого разграничения мирян и клира, христиан и неофитов) базилика очень проста по своему плану: она лишена трансепта, и три ее нефа прямо замыкаются апсидами. Некогда украшавшие апсиды мозаики погибли в VIII веке во время землетрясения. Но над аркадами центрального нефа, между окнами и над ними сохранились изображения сцен из жизни Христа (вверху), пророков и святых (в простенках между окнами), мучениц и мучеников (непосредственно над арками разделяющих нефы колоннад). ... Работа над ними велась с 553 по 566 год». (В.Прокофьев)

198. Церковь Святого Стефана в Риме – речь идет о церкви Санто Стефано Ротондо («круглого»). одна из трех раннехристианских сооружений этого типа, наряду с баптистерием Латеранского собора и храмом Санта Констанца, архитектура которых следовала типологии древнеримских бань. Здание построили и освятили при папе Симплиции, в V веке. Первоначально оно имело в плане греческий равноконечный крест и два концентрических нефа. В XII веке при папе Иннокентии II был возведен колонный портик, в XIV веке добавлена поперечная колоннада, с целью поддержки конического деревянного плафона, в 1453 году был устранен внешний амбулак (кольцеобразный неф)

и три из четырех ветвей креста. В результате 34 колонны амбулакра оказались вмонтированными в стены.

198. Церковь Святой Констанции - церковь Санта Констанца в Риме. Построена в IV веке как мавзолей дочерей императора Константина – Констанции и Елены. Первоначальная структура церкви, развивающаяся вокруг центрального объема, осталась неприкосновенной. Сдвоенные мраморные колонны отделяют центр храма от амбулакра, своды которого сплошь покрыты мозаиками VI века с растительными, геометрическими и зооморфными мотивами зачастую языческого происхождения (изображения животных и амуров). Канонические христианские сюжеты представлены в мозаиках двух боковых апсид, представляющих Христа, вручающего ключи Апостолу Петру и Христа с Евангелием.

199. Теодорих – (около 454-526 гг.) король остготов с 493 года. При Теодорихе остготы завоевали Италию и основали свое королевство. Поводил политику сближения остготской и итало-римской знати.

199. Гробница короля остготов Теодориха – мавзолей Теодориха (около 519 года).

199. Церковь Сан Витале – центрическая в плане, восьмигранная купольная церковь, построенная остготами, украшалась с 525 года и была освящена после установления византийского господства в 547 году. Купол опирается на восемь столпов, промежутки между которыми (за исключением одного, ведущего в апсиду) заполнены двухъярусными аркадами, выгнутыми к внешним стенам здания.

199. Храм святой Софии. – см. комментарий на стр. 208

201. Александр Север – древнеримский император, последний из династии Северов. Время правления с 222 по 235 года

201. – Андреевский крест – апостола Андрея, по преданию, распяли на кресте в виде буквы Х.

201. Рыба – греч. Ichthys (рыба) переводилась как аббревиатура фразы Iesos Christos Theos Yios Soter – «Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель». Как телесное выражение Христа, рыба являлась также символом пищи духовной, своеобразной аллегорией евхаристии – причащения. Позже была заменена хлебом и вином.

202. Якорь – в христианстве символ сдержанности и веры, ожидания спасения, избавления, уверенности в период преследования, стоянки корабля в порту Вечности. Изображение якоря (рядом с такими символами, как «добрый пастырь», рыба, голубь, пальма...) заменяло в раннем христианстве изображение креста, предостерегало новообращенных христиан об осторожности перед языческими властями, приучало к иносказательности.

Как символ надежды изображался на стенах катакомб и на геммах печатей ранних христиан.

202. Венец – венок в христианстве символизирует возрождение, мужество; власть, победу над грехом и смертью; символ священства и верховной власти небесной; атрибут Мадонны = царицы небесной. Венок, украшенный плодами – добродетель. Так же – справедливость. Венец=корона. «Венец терновый» - мука, боль, терпение, мученичество.

202. Камень – символ твердости убеждений. Христос дал рыбаку Симону, своему ученику имя Кифа (по=арамейски), Петр (по-гречески), возвещая, что именно Петр будет тем камнем, на котором он построит Свою Церковь.

202. Сосуд с водой – символ чистоты и духовной наполненности.

204. «бронзовую статую апостола Петра» - ошибка, упомянутая и воспроизведенная на иллюстрации (стр.206) статуя благословляющего апостола Петра является произведением итальянского скульптора Арнольфо ди Камбио (1245-1302). Действительно, бронзовая правая стопа святого стерлась от лобызания паломников. Сегодня каждый год 29 июня, в празднование дня Святого Петра статую облачают в папские литургические одеяния и венчают папской короной. Обычай был введен во время понтификата Павла VI (1963-1978).

208. Собор Святого Марка в Венеции – базилика Святого Марка строилась с 1063 года по XVI столетие. Храм назывался собором, хотя таковым не являлся. В плане представляет греческий крест, имеет пять куполов, пять перспективных порталов, около пятисот колонн, привезенных из разных мест, украшен готическими башенками, скульптурой и орнаментом (XVI века), мозаикой в люнетах и конхах перспективных порталов и в интерьерах (XII-XIII века)

208. Софийский собор – возведен в 532-537 годах. Длина храма составляет 77 м, диаметр купола 31,5. В основании купола прорезаны 40 окон.

210 Ганнибал – (247 или 246-183 гг. до н.э.) – карфагенский полководец.

210 Аларих I – (около 370-410) король вестготов с 395 года. В 410 году захватил и разграбил Рим.

210. Серапис – божество в эллинистическом Египте, культ которого был введен в конце IV – начале III века до н.э. отождествлялся с Озирисом, иногда с Аписом, греки – с Зевсом.

210. Эратосфен – Киренский (ок.276-194 гг. до н.э.) – древнегреческий ученый. Заложил основы математической географии, впервые измерил дугу меридиана. Сохранились лишь отрывки из его трудов по математике, астрономии, филологии, философии, музыке.

210. Феодосий I Великий – (346-395) римский император с 379 года. В 380 году утвердил господство ортодоксального христианства, преследовал ариан и приверженцев язычества. При нем отменены Олимпийские игры (как языческие), сожжены Александрийская библиотека и многие языческие храмы.

210. Миля – старая русская миля = 7,468 км. 1 морская миля = 1,852 км.

211. Александрийский маяк – на острове Фарос, связанном с материком и городом Александрией дамбой, стоял построенный в 299-279 гг. до н.э. маяк, высотой в 110 м – одно из «Семи чудес света». Разрушен землетрясением в 1326 году.

211. Ипатия (из Александрии) (370-415 годы), женщина-ученый, математик, астроном и философ-неоплатоник. Убита фанатиками-христианами.

212. Артаксеркс I – Лонгиман (Долгорукий) (464-423), царь государства Ахеменидов в 456-434 гг. до н.э. Заключил с Афинами мир (449 г. до н.э.), завершивший греко-персидские войны и зафиксировавший поражение персов.

212. Парфяне – Парфянское царство – государство, существовавшее с 250 года до н.э. до 224 года н.э. к юго-востоку от Каспийского моря. Названо по одному из иранских племен (парфян). В середине первого века до н.э. переживало время расцвета. Территория распространялась от Двуречья до реки Инд. Соперник Рима на Востоке. С 224 года территория Парфии вошла в Сасанидское царство.

212. Сасаниды – династия иранских шахов (224-651 гг.). В VII веке государство Сасанидов было завоевано арабами.

212. Селевкиды – царская династия, правившая в 312-64 годах до н.э. на Ближнем и Среднем востоке (основная территория – Сирия). Основана Селевком I – полководцем и одним из наследников Александра Македонского. В 64 году до н.э. завоевано Римом.

212. Средняя Азия – вероятно, Средний Восток.

212. Фирдоуси – Абулькасим (около 940 -1020 или 1030) – персидский поэт. Поэма «Шахнаме» (первая редакция 934 года, вторая – 1010) включает в себя около 55 тысяч бейтов (двустихий). Отточенная по форме, гуманистическая по духу, проникнутая тираноборческими идеями поэма оказала влияния на литературы Востока и Запада.

213. Феруз-абад – резиденция персидского царя Ардашира I Папакана (около 180-239 или 241 годы), основателя и первого царя династии Сасанидов в Иране (с 224, короновался в 226/227 с титулом шахиншах). Возглавил мятеж против Парфянского царя Артабана V и нанес ему поражение, приведшее к падению Парфянского царства. Присоединил громадные территории (Хорасан, Мервскую область, Сейстан, Мидию, часть Армении).

213. Та-Кесра – Та Кисра («Арка Хосрова») находится в тридцати пяти километрах к югу от Багдада на месте разрушенного бывшего парфянского города Ктесифона, с 227 года – столицы Сасанидского царства персов. При Шапуре I был возведен огромный Тронный зал (26,7х37 метров) так называемого Белого дворца, от которого сохранилась «Арка Хосрова». В первой половине VII века, во время правления персидского царя Хосрова I Ануширвана (даты жизни – ? – 579, царь с 531 года) – период наибольшего могущества государства Сасанидов, за что царь получил имя Хосрова Великого, Белый дворец перестроили и сделали еще более великолепным, чем раньше. «Арка Хосрова» представляет собой огромный свод и имеет 37 метров в высоту и более 25 метров в ширину. Толщина ее стен в некоторых местах достигает до семи метров.

213. Шапур – (? – 272 гг.) персидский царь из династии Сасанидов. правил с 239 по 272 год. Значительно расширил границы царства. Вел войны с Римом. В 260 году у Эдессы разбил и взял в плен императора Валериана.

216. Юстиниан I – (482 или 483 – 565 годы) византийский император с 527 года. В годы его правления границы империи чрезвычайно расширились. Завоевал Северную Африку, Сицилию, Италию, часть Испании. Провел законодательную реформу (Кодекс Юстиниана). Споспешествовал крупным строительным начинаниям (Шхрам Софии Константинопольской, система крепостей по Дунайской границе).

216. Магомет – Мухаммад, Мухаммед, Мохаммед (570 – 632 гг.) – основатель одной из трех мировых религий – ислама. Почитается как последний Пророк Аллаха. Из рода

Бану-хашим арабского племени курейшитов. По преданию, около 609 или 610 века получил откровения и выступил в Мекке с проповедью новой веры, однако в 622 году вместе со своими адептами вынужден был переселиться в Медину (т.н. хиджра). В 630-631 гг. мусульмане во главе с Мухаммедом подчинили Мекку и значительную часть Аравии, образовав теократическое государство.

217. Мекка – священный город мусульман, религиозный центр ислама, родина основателя ислама Мухаммеда. Окрестности Мекки в радиусе 18 километров также считаются «святой землей», на которую не имеет права ступить ни один иностранец. Совершить хадж (паломничество в Мекку для каждого мусульманина – одна из главных религиозных обязанностей. Посещение дает почетное звание хаджи.

217. Ариане = последователь арианства. **Арианство** - учение александрийского пресвитера Ария (умер в 336 году), которое заключалось в признании Иисуса Христа за совершенное творение Бога, усыновленное Богом. Таким образом, ариане не принимали один из основных догматов официальной христианской церкви о единосущности Бога-отца и Бога-Сына. Отвергнуто как ересь и предана анафеме на Никейском соборе 325 года.

217. Несториане – последователи константинопольского патриарха Нестория (умер в 440 году), разделявшего в Иисусе Христе два естества – божественное и человеческое и называвшего Христа Богоносцем, а не Богочеловеком, а Марию – Христородицей. Несторианство как ересь суждено на Эфесском соборе 431 года.

217. Евтихиане – последователи учения Евтихия, признававшего в Иисусе Христе лишь божественное начало и отрицавшего человеческое, монофизиты. Осуждены на Халкидонском соборе 451 года.

217. Дамаск – столица Сирии, которая была покорена арабами в 636 году. В XI-XII веках большую часть страны захватили крестоносцы. С 1516 года на протяжении 400 лет Сирия была частью Османской империи.

217. Триполи – столица Ливии, порт на Средиземном море. Основан финикийцами в первой половине I тысячелетия до н.э. под названием Эа. С 105 г. до н.э. до V в. н.э. находился под властью Рима, затем вандалов, позднее Византийской империи. Арабами занят в VII веке.

218. – Медина – священный город мусульман, город, где похоронен пророк Мухаммед.

218. Омар I – (около 591 или 581-644 гг.) второй «праведный» халиф (с 634 года) в Арабском халифате. Один из ближайших сподвижников основателя ислама Мухаммеда. При Омаре I арабские войска одержали значительные победы над византийцами и Сасанидами и завоевали многочисленные территории в Азии и Африке. Ввел летоисчисление по хидже.

218. Аль Рашид, Харун – (Ар-Рашид) (763 или 766 – 809), арабский халиф из династии Аббасидов. Династия происходит от Аббаса, дяди Мухаммеда. При Ар-Рашиде халифат переживал пору расцвета и включал страны Ближнего и Среднего Востока, Северной Африки. Идеализирован как персонаж «Тысячи и одной ночи».

218. Мансур, аль Мансор, Альманзор (? – 1002) – фактический правитель Кордовского халифата с 976 года. При халифе аль-Хаккаме II (961-976) занимал должность хаджиба (камергера). Нанес серьезные поражения христианским государствам в Испании.

221. Коран – главная священная книга мусульман. По учению ислама Коран существует предвечно, а потому никогда не был сотворен. Оригинал Корана – у Аллаха. Через ангела Джебраиля (Гавриила) он был открыт пророку Мухаммеду. Известен с VII века. По преданию составление и редактирование Корана было начато при первых арабских халифах с использованием записей, сделанных при пророке Мухаммеде.

227. Родриго – последний король вестготов, против которого состоялся заговор во главе с графом Юлианом, обратившимся за помощью к властителю Северной Африки Мусе. Арабы под водительством Тарика Бен Саида высадились в 711 году на юге Пиренейского полуострова. Родриго в это время умирал восставших басков, но поспешил навстречу интервентам. 19 июня 711 года в битве при Херес де ла Фронтера вестготские войска потерпели сокрушительное поражение.

230. Мавры – древнеримское название коренного населения Мавретании – исторической области на северо-западе Африки, территория современных Алжира и Марокко, в конце второго тысячелетия до н.э. колонизированная финикийцами. С III в. до н.э. большая часть Мавретании находилась под властью Карфагена, с 146 года – под влиянием Рима. К 45 г. н.э. завоевана Римом и разделена на две провинции: Тингитанскую Мавретанию на западе и Цезарейскую Мавретанию на востоке.

В средние века в Западной Европе так называли мусульманское население Пиренейского полуострова и западной части Северной Африки.

234. Кааба – храм, расположенный во внутреннем дворе центральной заповедной мечети Мекки – аль Масджид аль Харам (Хаарам Бейт-Уллах), углы которого ориентированы на части света.. Это здание из серого камня в форме куба (точнее, 15 м высотой и с основанием 12x10 м) покрытого снаружи черной парчой (кисвой), на которой по бордюру и в медальонах золотом вышиты строки из Корана. По традиции парча ежегодно изготавливается в Египте и доставляется караваном паломников в Мекку. Незадолго до их прибытия старое черное покрывало заменяется белым. Затем ее вновь «облачают» в черную парчу. Внутри Каабы мраморный пол, три деревянные колонны, многочисленные висючие лампы. Здесь хранятся дарственные свитки Корана. В восточный угол вмонтирован священный черный камень. Символически мыслится как двуединый образ небесной и земной обители, «образ Храма будущего, начертанного в апокалиптическом видении Иоанна Богослова». Считается, что священный камень был дарован Аллахом Адаму, когда тот был изгнан с Евы из рая. Оба грешника раскаялись, и Бог их простил. Белый яхонт (по другой версии – жемчужина) – аль-Худжр аль-Асвад, сквозь которого можно узреть рай, из-за прикосновения нечистых женщин стал черным. Адам и построил над камнем первый Каабу (араб. «куб») – аль Байт аль-Харам (Заповедный дом). Святилище было возобновлено праотцом Ибрахимом (в иудейской традиции Авраамом). И с тех пор на протяжении четырех тысяч лет отстраивалось на том же самом месте. Предполагают, что сам черный камень является упавшим с неба метеоритом

234. Мечеть аль Акс – «Масджид аль-Акса (Отдаленнейшая Мечеть). Вся площадь Храмовой горы (Харам аш-Шариф) Иерусалима представляет собой единой комплексное пространство Мечети ал-Акса. Если Уббат ас-Сахра является очевидным реликварием над скалой Мориа (ас-Сахра), то назначение затененного здания на южной стороне площади требует некоторых пояснений. Традиционно это здание называется ал- Акса, то есть оно соименно с площадью». (Ш. М. Шукуров «Образ Храма»)

234. Омарова мечеть, Сакра – Куббат ас-Сахра (купол Скалы) – реликварий входящий в ансамбль площади Хаарам-аш-Шариф и мечети ал-Акса в Иерусалиме. Построен на скале Мориа Храмовой горы в 687-691. Когда то здесь высился храм царя Соломона на месте несостоявшегося жертвоприношения Авраама своего сына Исаака, согласно

другому преданию, когда в начале первого тысячелетия царь Давид навлек на себя гнев Господень переписью населения, именно на вершине горы Мориа явился ангел с обнаженным мечом. При прикосновении ноги ангела верхушка скалы оплавилась и почернела. Чтобы искупить грех Давид устроил на вершине горы алтарь. В VI веке до н.э. храм Соломона был разрушен вавилонянами под предводительством Навуходоносора. Он был восстановлен, однако около 70 года, во время Иудейской войны, был вновь разрушен и не восстанавливался более. Затем христиане превратили это место в мусорную свалку гг.. Со входом мусульман в Иерусалим, халиф Омар (Умар) первый приступил к очищению скалы от нечистот, что стало сакральным актом и начальным шагом к «восстановлению уже не существующего храма и еще не отстроенной, но заповеданной в Коране мечети ал-Акса». (Шукуров). Именно с этой скалы во время чудесного ночного («Ночь вознесения») путешествия пророка Мухаммеда из Мекки в Иерусалим был открыт ему путь к трону Господа, где были получены им наставления относительно обязательной ежедневной пятикратной молитвы, показаны дерево, венчающее мир, небесная Кааба, рай и ад. Золотой купол мечети (диаметр -20 метров, высота – 34 метра) – символ священной скалы, вершину горы Мориа, являвшейся, по преданиям, центром мира (аналог Омфалоса, см. комментарий к стр. 82).

Сегодня эта древнейшая мечеть мира.

235. Амра – датировка ошибочна. Мечеть Амра в Фустате (современный Каир) была построена в 673 году, явившаяся, по видимому, одной из отправных точек развития мечетей классического дворового типа с гипостильным залом, снабженная четырьмя минаретами.

235. Абд аль Рахман - Абдаррахман III– арабский правитель Кордовского халифата из рода Омейядов, возникшего в 929 году из Кордовского эмирата основанного (756 г.) Абдаррахманом I– арабского государства на Пиренейском полуострове со столицей в Кордове, и распавшегося на мелкие эмираты в 1031 году. В годы его правления, а так же его преемников халифа аль Хакама II (961-976) и Мансура халифат переживал пору расцвета.

235. Мечеть Хасана – мечеть-медресе султана Ан-Насира Насира ад-Дина аль-Хасана, построенная в 1356-1363 годах в Каире. В 1385 году за михрабом мечети был установлен саркофаг с останками султана. Существующий грандиозный купол мечети относится к 1670 году. Первоначальный рухнул в результате военных действий. Существует мнение, что южный минарет мечети султана Хасана своим обликом походит на Фаросский маяк. (Арабское слово «минара» означает «Башня света»).

236. Толедо – город в центральной Испании, административный центр области Кастилия-Ла-Манча. В 193 г. до н.э. маленький иберийский городок Толетум был взят римскими легионами. В VI-VII веках (с534 года) – столица государства вестготов. Вестготы принявшие христианство в виде арианства, позднее католицизма, строили много церквей и монастырей. в XI – центр эмирата. С 1085 года - столица королевств Кастилии и Леона. Сегодня Толедо объявлен городом-музеем.

236. Мечеть в Севилье – В настоящее время католический собор Санта-Мария де ла Седе стоит на месте Большой мечети, построенной кордовским халифом Абу Якубом (XII век). Была разрушена только в XV веке. От первоначальной постройки сохранились примыкающие к северной части собора Апельсиновый двор и старинный портал Пуэрта дель Пердон («Врата прощения»), ведущие во внутренний двор. Остатками мечети является и Хиральда – бывший минарет почти ста метров в высоту. Постройка Хиральды была начата в 1184 году во времена правления Якуба ибн Юсуфа по проекту архитектора Ахмеда Бен Бану. Достроена она была в 1198 году. Основание Хиральды сложено из камней разрушенных древнеримских построек. В плане представляет собой

четырёхугольник со стороной 13,6 м. Толщина стен у основания достигает трех метров. На плоской крыше минарета находилась одна из крупнейших в то время в Европе обсерваторий. При этом башню увенчивали четыре огромных медных позолоченных шара.

В 1560-1568 годах архитектор Эрнан Руис надстроил еще пять этажей. Последний ярус стал своеобразным постаментом для четырехметровой бронзовой статуи-флюгера Христианской Веры, выполненная Бартоломе Морелем. Статуя – хирардильо (от исп. *Hirare* - вертеться) дала имя башне.

238. Великие Моголы – династия правителей в Индии так называемой Могольской империи в 1526-1858 годах. Была основана Бобуром, который происходил из Моголистана (Центральная Азия)

238. Альгамбра – (*араб.* «аль хамра» - красная) крепость-дворец эмиров Гранады, города в Испании (область Андалусия). Альгамбра, расположенная в окрестностях Гранады, основана эмиром Ибн Ахмаром (1238-1273). Дошедшие до нас дворцовые сооружения относятся ко времени правления просвещенных гранадских правителей Юсуфа I (1333-1353) и его сына Мухаммеда V (1353-1391). Строительство завершилось при Мухаммеде VII (XV век). После взятия Гранады в 1492 году войсками короля Фердинанда и королевы Изабеллы Альгамбра стала королевской резиденцией. Фердинандом был издан указ о сохранении Альгамбры. Однако в 1526 году Карл V приказал начать внутри комплекса строительство дворца в стиле Ренессанса.

238. Алькасар – здесь: дворец-замок в Севилье, основание которого относится к X веку. Сегодня от древнего Алькасара сохранились только внутренний двор и часть стен. Основные помещения отстраивались уже при Педро Жестоком (даты жизни 1349-1368); считается, что строили их мавританские мастера. Планировка Алькасара типична для мавританских дворцовых комплексов: большое количество помещений расположено вокруг внутренних дворов.

239. Мавзолей Магомет-шаха – Мавзолей Мухаммада Адила XVII века в Биджапуре.

240. Бедуин – кочевые арабы-скотоводы (в основном занимались разведением верблюдов) Передней Азии и Северной Африки.

244. Феофил – (около 812 – 842 годы) византийский император с 829 года. Покровительствовал искусству и наукам.

244. математик Лев – Лев Математик (с 840 г. – митрополит Фессалоники). В Большом императорском дворце соорудил автоматические статуи рычащих львов и машущих крыльями павлинов. Сам трон императора мог подниматься к потолку.

244. Константин Багрянородный – (905-959 гг) византийский император с 908 (фактически с 945) по 959 годы.

244. ... один из представлявших этому императору...» - епископ кремонский Лиупранд.

246. Масуди – (конец IX - 956 или 957 годы), арабский историк и путешественник.

246. Ибн Фадлан –Ахмед ибн Аббас – арабский путешественник и писатель первой половины X века. В 921-922 годах в качестве секретаря посольства аббасидского халифа Муктадира (правил в 908-932 годы) совершил путешествие через Бухару и Хорезм к царю волжских болгар. Яркое описание путешествия посольства, а так же Хорезма, Огузов,

башкир, болгар, руссов и других отличается богатством фактического фольклорно-этнографического материала. Книга написана в форме рассказа. Первоначальный текст книги Ибн Фадлана утерян. Сокращенная редакция, использованная еще в XIII веке арабским ученым Якутом была найдена в Мешхеде в 1923 году.

248. Перун – бог грозы индо-европейской и славяно-русской мифологии. В IX-X вв. на Руси- покровитель князя и дружин.

248.- Геродот - см. комментарий на стр.

248 скифы – племена, обитавшие в VII в. до н.э.- III в. н.э. в Северном Причерноморье. Делились на царских, кочевников, земледельцев, пахарей.

Занимались земледелием, скотоводством, обработкой металлов, торговали с античными городами Северного Причерноморья. В III веке потерпели поражение от сарматов, в Крыму образовали Скифское государство, которое было разгромлено готами. Ассимилировались с другими племенами.

248. Куль-обская ваза – Куль-Оба – курган скифского вождя IV века до н.э. В каменном склепе погребение с золотыми и электровыми (сплав золота с серебром) украшениями, сосуды, оружие и т.п.

248 Никопольская ваза – Никополь, город в Днепропетровской области.

248. Траянова колонна – см. комментарий к странице 173.

249. Аскольд и Дир - древнерусские князья. По преданию правили вместе в Киеве, осаждали Царьград. Убиты князем Олегом в 882 году.

249. Святослав I – (? – 972 гг.) великий князь Киевский. Сын князя Игоря и княгини Ольги. Совершал походы с 964 года из Киева на Оку, в Поволжье, на Северный Кавказ и Балканы. Освободил вятичей от власти хазар. Разгромил Хазарский каганат в 965 году. Вел войну с византийцами. Укрепил внешнеполитическое положение древне-русского государства. Убит печенегами.

249. Ольга – (?-969) – княгиня, жена киевского князя Игоря. Правила в малолетство сына Святослава и во время его походов. Подавила восстание древлян. Около 957 года приняла христианство. Канонизирована русской православной церковью.

249. Владимир I – (? – 1015) – с 969 года князь новгородский, с 980 – великий князь киевский. Младший сын Святослава. Покорил вятичей, радимичей и ятвягов. Воевал с печенегами, Волжской Болгарией, Византией, Польшей. В 988-989 годах ввел на Руси христианство в качестве государственной религии.

249. Стрибог – «В восточнославянской мифологии божество древнерусского пантеона. Кумир Стрибога был установлен в Киеве в 980 году. В «Слове о полку Игореве» ветры названы Стрибожьими внуками, которые стрелами веют с моря, что, видимо, указывает на атмосферные функции Стрибога. В древнерусских текстах имя Стрибога постоянно сочетается с именем Дажьбога, что дает основание противопоставлять или сближать их функции и значение (дать – распространить долю, благо)». В.Иванов, В. Топоров.

250. «Восприняв христианство...» - На территории Армении христианство в качестве государственной религии утвердилось в 301 году. Таким образом, это государство стало первой страной, исповедующей христианство как официальную религию. Армянское

царство находилось под влиянием могущественных соседей – Византии и Персии. В 387 году греки и персы овладели страной. Раннехристианская Армения испытывала влияние Византии, однако стремилась освободиться от него в религиозной сфере. Армяне были монофизитами и основали независимую (автокефальную) церковь.

250. Эчмиадзин – до 1945 года Вагаршапат. Город в Армении. Известен со II века до н.э. Собор, возведенный в 303 году и перестроенный в V и VII веках и сложившийся вокруг него монастырь – центр Армянской апостольской церкви (считается, что первыми принесли христианство в Армению апостолы Фаддей и Варфоломей) и резиденция ее главы каталикоса.

250. Святой Григорий, просветитель Армении – Григорий Лусаворич (Просветитель) - первый епископ Армении (даты жизни: около 250-252 – 325 гг.). Именно он обратил армянского царя Трдата в христианство

250. Местный красноватый камень – туф.

250. Ани – столица Багратидов. Кафедральный собор в Ани (купольная базилика) возведен в 989-1001 годах зодчим Трдатом.

251. Церковь Святого Василия – по иным сведениям церковь Святого Георгия.

251. Десятинная церковь – Церковь Успения Богоматери (строительство закончено в 996 году), на содержание которой Владимир выделил одну десятую часть своих доходов. Отсюда укоренившееся в народе название Десятинная церковь. Здесь хранились мощи Святого Климента Римского. Церковь разрушена до основания при нашествии Батыя в 1240 году. Фундаменты обнаруживают крестово-купольную планировку с тремя нефами и шестью столпами. В византийскую схему в XI веке на русский лад было добавлено галерейное окружение. Кладка была выложена по византийскому образцу полосами из горизонтальных рядов плоского кирпича – плинфы и светло-розового раствора цемянки (смеси извести с толченым кирпичом). Промежуточные ряды плинфы были утоплены в стене и покрыты снаружи цемянкой.

В Десятинной церкви были похоронены Владимир Святославович и его супруга – византийская царевна Анна, сюда же из Вышгорода был перенесен прах княгини Ольги. В тридцатых годах XVII века по инициативе Петра начались раскопки руин храма. Тогда же им была воздвигнута здесь, а в 1828-1842 годах на месте этой новая по проекту архитектора В.С.Стасова, одноименные церкви. Не сохранились.

(Сейчас это территория Исторического музея Украины на улице Владимирской N2).

251. Петр Могила – Петр (в миру Петр Симеонович Могила) (1596-1647), митрополит Киевский и Галицкий с 1632 года. Архимандрит Киево-Печерской лавры (с 1627 года). Основал славяно-греко-латинскую школу (1631) при Киево-Печерской лавре (позднее Киево-Могилянская академия). Добился признания легального существования православной церкви наряду с униатской..

251. Ярослав – Мудрый (около 978-1054), великий князь киевский (1019). Сын Владимира I. победил Святополка и изгнал его из Киева. Боролся с братом Мстиславом, разделил с ним государство (1026), а затем вновь объединил его (1036). Установил династические связи со многими европейскими государствами.

251. София Киевская – 1019-1037. Пятинефный крестово-купольный храм с пятью апсидами в восточной части, с трех других сторон окруженный обходами (крытыми галереями).

254. Саркофаг Ярослава – византийской работы VI-VII веков.

254 Князь Святополк-Михаил – князь Святополк II (1050-1113), князь полоцкий в 1069-71, новгородский в 1078=1088, туровский в 1088-1093, великий князь киевский с 1093 года. Сын великого князя Изяслава Ярославовича.

254. Михайловский храм – построенный в 1108 году по велению князя Святополка II храм Святого Михаила, названного летописцем «златоверхим». Предполагают, что впервые в этом храме было использовано для покрытия куполов золото, отсюда название – «Михайловский златоверхий монастырь». Собор был трехнефным, шестистолпным. Сохранились шиферные плиты (вероятно, украшавшие фасад храма) с изображением сражающихся всадников – Святого Георгия, Федора Стратилата, а также Святых Нестора и Дмитрия. Мозаики собора были выполнены в 1111-1113 годах русскими мастерами. В 1934-11935 году собор был снесен. Часть фресок и мозаик ныне хранится на хорах собора Святой Софии, а также в Государственной Третьяковской Галерее.

254. Киево-печерская лавра – православный монастырь, основанный около 1050 года преподобными Антонием и Феодосием Печерским. Монастырь был центром учености, книгописания, иконописи. Здесь Нестор писал «Повесть временных лет» (около 1111 г.), работал первый из известных нам русских иконописцев Алимпий (Алипий). Монастырь оставался действующим и после разгрома Батыем Киева. В 1470 году заново отстроили Успенский собор. В 1579 году в соборе был создан новый иконостас. В 1723-1729 годах иконостас был обновлен в стиле украинского барокко. В XVIII веке в этом же стиле были переделаны фасады Успенского собора, возведены Троицкая надвратная церковь, ограды, служебные корпуса, колокольни.

254. Нестор-летописец – древнерусский писатель, летописец XI – начала XII веков. Монах Киево-Печерского монастыря. Автор житий Бориса и Глеба, а также Феодосия Печерского. Считается одним из крупнейших историков средневековья, автором первой редакции «Повести временных лет».

254. Феодосий – Феодосий Печерский (около 1036-1074 годы) – один из основателей и игумен Киево-Печерского монастыря (с 1062 года). Писатель. Первый ввел на Руси общежительный монастырский (Студийский) устав. Канонизирован русской православной церковью.

254. Церковь в Киево-Печерской лавре. – За год до смерти Феодосию во сне явилась Богоматерь и перенесла его и Антония в константинопольский Влахернский храм, где даровала им золото на строительство нового храма. В 1077-1078 годах на месте первоначальной деревянной церкви был построен каменный Успенский собор. Он был одноглавый и крестово-купольный в плане, украшен мозаиками и фресками.

255. Софийский новгородский собор – В 1045-1050 годах по повелению князя новгородского Владимира Ярославича, сына Ярослава Мудрого, был возведен пятикупольный собор Святой Софии. Строили его из плинфы с «утопленным рядом». Собор в полтора раза выше Софии Киевской.

255. Церковь Покрова Богородицы, что в Филях – сооружена в 1690-1693 годах как семейная церковь для Льва Кирилловича Нарышкина (дяди Петра I). Тип постройки пришел с Украины. Основанием ее служил куб (четверик), к которому примыкают полукруглые выступы. На куб «поставлен» восьмигранник (восьмерик), на него еще один поменьше с проемами для колоколов, а сверху еще уже – восьмигранное основание для луковичной главы. Еще четыре главы высились над «лепестками» четверика. Для декора в

экстерьеру использовался белый камень, который в сочетании с красным кирпичной кладкой основного массива церкви придавал ей особую стать.

Церковь в Филях двухэтажная. На первом этаже находится собственно Покровский храм. На втором – церковь Спаса Нерукотворного. Она светла и просторна, так как храм – бесстолпный.

256. Спас на Нередице – церковь Спаса на Нередице построена 1198 г., украшена фресками в 1199 г. Разрушена в 1941-1943 годах, восстановлена.

256. Святого Стратилата – церковь Федора Стратилата на Ручье возведена в 1360-1361 годах, украшена фресками 1370-х годах.

256. Спаса Преображения на Ильиной улице – церковь Спаса на Ильине ул. построена в 1374 году. Расписана Феофаном Греком в 1378 году.

256. Иоанна Богослова – возможно, собор Ивановского монастыря. Построен в 1243 году. Собор трехглавый и трехапсидный.

256. Псковско-Мирожский монастырь – вероятно, Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. Построен до 1156 года. Крестово-купольный, одноглавый, с пониженными угловыми пристройками (надстроены во второй половине XII века) и боковыми апсидами. Частично сохранились фрески XII века.

256. Женский монастырь Успения – церковь Успения на Волотовом поле (?). Построена в 1352 году. Не сохранилась. Фрески -1363 и около 1390.

256. Академик Горностаев

258. Князь Андрей Юрьевич – Андрей Боголюбский (не ранее 1100-1174), великий князь владимирский (с 1157 года), сын князя Юрия Долгорукого. При нем Владимир стал столицей Владимиро-Суздальской Руси.

258. Покровская церковь близ Боголюбова – церковь Покрова богородицы на реке Нерли построена в 1165 году. Четырехстолпная, одноглавая, с декоративными рельефами на фасадах.

258. Дмитриевский собор – или Дмитриевский собор построен в 1194-1197 годах, входил в комплекс княжеского дворца. Четырехстолпный, одноглавый с декоративной резьбой на фасадах. Сохранившиеся фрагменты фресок относятся к 1197 году.

259. Успения Богородицы – или Успенский собор построен в 1158-1160 годах. После перестройки в 1185-1189 годах стал шестистолпным, пятинефным, трехапсидным с пятью главами. Сохранились фрагменты росписей XII – XIII веков, а так же фрески Андрея Рублева и Даниила Черного (1408 года). Иконостас -1773-1774 г.

260. Дмитриевский собор- см. комментарий на стр. 258.

260. Князь Всеволод – князь Всеволод III Большое Гнездо – 1154-1212, великий князь владимирский (с 1176 года), сын Юрия Долгорукого. В 1173 году княжил в Киеве. Расширил границы Владимирского великого княжества, укрепил его позиции в Новгородской, Рязанской и Муромской землях. Воспет в «Слове о полку Игореве». В его правление Владимиро-Суздальская Русь достигла наивысшего расцвета. Имел двенадцать детей, из-за чего получил свое прозвище.

260 Фридрих V – персонаж неясен. В это время Священной Римской империей правил Генрих VI Жестокий (1190-1197), а до него Фридрих I Барбаросса (1152-1190). Оба – из дома Гогенштауфенов.

262. Аристотель Фьораванти(Фиораванти) (между 1415 и 1420 – около 1486) – итальянский зодчий и инженер. Работал в Болонье, Милане и Риме. В Россию прибыл в 1475 году. Построил Успенский собор в московском Кремле (1475-1479), участвовал в походах на Новгород (1477-1478), Казань (1482) и Тверь (1485) как начальник артиллерии и военный инженер.

262. Часть дворца Андрея Боголюбского в Боголюбове с церковью Рождества – «Немного сохранилось от дворцового ансамбля. Видимо, уже после смерти Андрея его Боголюбов-город перестал привлекать владимирских князей. Впервые в 1177 году его разорил и ограбил рязанский князь Глеб, а потом ураган монгольского нашествия снес с лица земли его крепостные стены; вероятно, были сильно разрушены и дворцовые здания, камень которых растаскивался потом на нужды монастырского строительства. Вдоль южного края ограды стоит сильно искаженный в 1804 году переделками корпус Благовещенской церкви (1683). На ее месте, по преданию, стояла церковь Леонтия, якобы построенная Андреем Боголюбским. рядом с ней – часовня XVII века «святой шатер», которая, как скажем ниже. действительно стоит на развалинах одного из интереснейших зданий замка XII столетия.

В конце XVII века еще был цел древний дворцовый собор Рождества богородицы, описанный местным монастырским летописцем игуменом Аристархом. Он же рассказывает и о гибели этого памятника. Невежественный игумен Ипполит, пожелавший видеть в храме «Нбольшую светлость» распорядился проломить в его стенах огромные окна, и древний собор в 1722 году рухнул. По счастливой случайности уцелела часть его северной стены, удержанная примыкающим к ней древним переходом, связанным с лестничной башней. Последние были сохранены, так как это было чтимое место – здесь был убит князь Андрей. Собор же был разобран, и на основании его стен в 1751 году была построена существующая церковь»

(Н.Воронин «Владимир. Боголюбово. Суздаль. Юрьев-Польской». М., «Искусство», 1974).

263. Иоанн I Калита – (до 1296-1340), великий князь московский с 1325 года, великий князь владимирский в 1321-1331 гг. и с 1332 года. Заложил основы политического и экономического могущества Москвы. Участвовал в подавлении антиордынского восстания в Твери (1327) получил от хана Узбека (1328) ярлык на костромскую часть территории Владимирского великого княжества и право княжить в Новгороде. В 1332 году присоединил к Московскому княжеству основные земли Владимирского великого княжества. В Москве возвел дубовый кремль (1339). Постоянно заботился о пополнении казны, за что и получил прозвище Калита (кошель, сума).

263. Петр - (? – 1326) русский митрополит с 1308 года. Поддерживал московских князей в борьбе за великое княжение. В 1325 году перевел митрополичью кафедру из Владимира в Москву. Канонизирован русской православной церковью.

263. Иоанн III (1440-1505), великий князь владимирский и московский с 1462 года, «государь всея Руси» с 1478.

263. Покровский собор на Красной площади – Храм Покрова, что на рву или храм Василия Блаженного (см. стр. 268).

263. Успенский собор, построенный Аристотелем Фьорованти – новое здание Успенского собора в Кремле было заложено в 1472 году и строилось «по образцу» владимирского Успенского собора XII века. Весной 1474 года почти законченный собор рухнул. Русские мастера отказались вновь возводить столь крупную постройку. Приглашенный для этой цели в Москву Аристотель Фьорованти ознакомился с Успенским собором во Владимире, который произвел на него огромное впечатление. При строительстве кремлевского собора (1475-1479) были впервые применены глубокое заложение фундамента (более 4 м), система крестовых сводов в перекрытии здания, выложенных в один кирпич и стянутых железными связями, что позволило сделать стены и колонны внутри здания тонкими и стройными.

263. Благовещенский собор – был возведен русскими мастерами в 1484-1489 годах на месте старой придворной церкви, поблизости от деревянных великокняжеских хором и был связан с ними переходами.

263. Василий I (1371-1425) – великий князь московский (с 1389). Сын великого князя Дмитрия Донского. По завещанию отца стал великим князем без санкции Золотой Орды.

264. Екатерина II (Алексеевна) (урожденная Софья Фредерика Августа Анхальт-Цербская) (1729-1796) – российская императрица с 1762 года.

264. Архангельский собор – собор Михаила Архангела был выстроен на месте старого собора начала XIV века в 1505-1508 годах итальянским архитектором Алевизом Новым (или Алевизом Фрязином), за год до этого прибывшем в Москву.

264. Рюрик – глава варяжского отряда, которого в 862 году ильменские словены, кривичи, чудь и весь призвали на княжение. Прибыл вместе с братьями Синеусом и Трувором. Княжил в Ладоге и в Новгороде. Основатель династии Рюриковичей.

264. Икона Смоленской Богоматери – чудотворная икона по церковному преданию написана евангелистом Лукой. Попала в Россию в 1046 году: византийский император Константин Багрянородный выдал замуж дочь Анну за черниговского князя Всеволода Ярославича и благословил ее иконой Одигидрией (Путеводительницей). (По другой версии эта икона была благословением на путь в Россию царицы Анны, сестры византийского императора Василия и супруги князя Владимир, святителя Руси). После смерти князя Всеволода, его сын Владимир Мономах перенес икону из Чернигова в Смоленск. Так икона обрела свое наименование. Прославилась во время нашествия Батыя. Около 1400 года икона была перенесена в Москву. Спустя полвека по просьбе Смоленского епископа князь Василий II Темный отдал икону в Смоленск, оставив у себя ее список, который в настоящее время хранится в Новодевичьем монастыре. Предание гласит, что в 1238 году один из отрядов хана Батыя подступил к Смоленску. Ночью сторож собора, где пребывала икона, услышал голос: «Посылаю тебя оградить дом Мой». Он тайно проник в стан врага и сразил многих из них. Таким образом, Смоленск был спасен.

Именно с образом Смоленской Богоматери по приказу Кутузова прошли по русским войскам накануне Бородинского сражения.

Списки с иконы, которых насчитывают более тридцати, очень почитаемы.

264. Годунов Борис (1552-1605) – русский царь с 1598 года.

264. Шуйский Василий (? – 1538) – князь, боярин (с 1512 года), воевода. Фактический правитель России после смерти Елены Глинской.

264. Чудов мужской монастырь – располагался в восточной части Кремля, так же как и Вознесенский женский монастырь.

264. Митрополит Алексей(Алексей) (около 1293-1378) – митрополит Киевский и всея Руси с 1354 года.

264. Никоновский дворец – Патриаршие палаты в Московском Кремле были построены в основном в 1643-1656 годах при патриархе Никоне

264. Тон Константин Андреевич (1794-1881) – российский зодчий. Создатель «русско-византийского стиля». Выстроил Храм Христа Спасителя (1837-1783), Большой Кремлевский дворец (1839-1849) и Оружейную палату (1844-1851) и др.

264. Николай I (1796-1855) – российский император.

264. Оружейная палата – в Московском Кремле. Приказ Оружейной палаты или Оружейный приказ – центральное государственное учреждение в XVI-нач. XVIII веках. Упоминается с 1547 года как хранилище оружия, позже – место изготовления, закупки и хранения оружия, драгоценностей, предметов дворцового обихода. При Оружейной палате существовали иконописная (1640) и живописная (1683) мастерские. В 1700 году в Оружейную палату влились Золотая и Серебряная палаты. В 1726 году объединена с Казенным двором, Конюшенной казной и Мастерской палатой и стала именоваться «Оружейная и мастерская палата».

Оружейная палата является старейшим русским музеем, (основан в 1806 году).

264. Святой Иоанн Лествичник (до 579- ок. 649) – византийский церковный писатель, монах-отшельник, затем настоятель монастыря на Синае. Автор трактата «лествица, возводящая к небесам».

264. Федор Борисович (1589-1605) – русский царь в апреле-мае 1605 года.

265. Дом Романовых - боярский род, царская (с 1613), императорская (1721-1917) династия.

265. Рождественская церковь – церковь Рождества Богородицы на Сенях, построена по велению вдовы Дмитрия Донского Евдокией в 1393 году. Сохранилась до половины высоты стен с порталом и частью окон.

265. Императрица Анна – Анна Иоанновна (1693-1740) – российская императрица.

265. Монферран Август Августович (Огюст Рикар де Монферран) (1786-1858) – российский архитектор, француз по происхождению. С 1816 г. работал в России. Являлся приверженцем стиля позднего классицизма. Выстроил Исаакиевский собор, Александровскую колонну (1830-1834).в Санкт-Петербурге (1818-1858).

266. Карл XII – (1682-1718), король Швеции с 1694 года.

266. Иоанн IV Грозный – (1530-1584) – российский царь.

266. Лжедмитрий I – (? – 1606), самозванец, выдававший себя за сына Ивана Грозного царевича Дмитрия. Российский царь с 1605 года. Предположительно, настоящее имя Юрий Богданович Отрепьев (в монашестве Григорий).

266. Минин Кузьма Минич (?-1616) – нижегородский посадский человек, с 1611 года – земский староста. Инициатор и один из руководителей Второго ополчения 1611-1612 года, соратник князя Дмитрия Пожарского. В 1613 году пожалован в думные дворяне.

266. Пожарский Дмитрий Михайлович (1578-1642) – князь, боярин (с 1613 года), полководец, народный герой, соратник К.М.Минина. Участник 1 Земского ополчения 1611 года, один из руководителей Второго земского ополчения и временного земского правительства. В 1618 году участвовал в обороне Москвы от войска польского королевича Владислава.

266. раскольники – официальное название старообрядцев в России. Раскол в русской православной церкви произошел в середине XVII века. Церковная реформа патриарха Никона была направлена на централизацию церкви, на борьбу с автономией местных церквей. Реформа не затрагивала основ православия, однако вызвала многих верующих. После церковного собора 1666-1667 года, предавшего анафеме противников реформ, подвергались репрессиям, от которых бежали на Север, в Поволжье, Сибирь, создавая там свои общины.

266. Никита Пустосвят (Добрынин Никита Константинович) (?-1682) – идеолог раскола, писатель. Осужден собором 1666-1667 года. Раскаялся, и был оставлен на свободе. Возглавил раскольников на «прении о вере» в Кремле. Казнен.

266. Петр I Великий (1672-1725), царь (с 1682 года), первый российский император (с 1721 года). Формально до 1698 разделял власть со своим сводным братом Иоанном V.

266. стрельцы – в русском государстве XVI-нач. XVIII служилые люди, составлявшие постоянное войско, которое было упразднено Петром I созданием регулярной армии. В 1698 году около 4000 стрельцов, недовольные притеснениями, сменили своих начальников и пришли в Москву для установления связи с царевной Софьей Алексеевной, готовясь к избиению бояр и иностранцев. Однако были разбиты и пленены под Новоиерусалимским монастырем 18 июня. В 1698-1699 годах казнено 1182 стрельца, 601 – выслан. Однако следствие и казни продолжались до 1707 года.

267. Сайдачный ряд – сайдак (саадак) – в восточных и древнерусских войсках комплект стрелкового оружия всадника: лук в налучье и колчан со стрелами.

267. Пьетро Антонио Солари (после 1450-1493) – итальянский архитектор. В России работал с 1490 года. Участвовал в строительстве стен, башен (1490-1493), Грановитой палаты (1487-1491, вместе с М.Фрязиным) Московского Кремля.

267. Василий III – (1479-1533) великий князь московский, государь всея Руси (с 1505 года).

267. Михаил Федорович (1596-1645) – царь с 1613 года, первый царь из династии Романовых.

271. Неделя Ваий – шестая последняя неделя Святой Четыредесятницы (Великого Поста) наделяется неделей Ваий, цветоносной или цветной, от ветвей, с которыми церковь воспоминает царский вход Иисуса Христа в Иерусалим, встреченного горожанами ветвями (вайями). Начиная с этой недели, в церквях происходят богослужения и творятся молитвы о том, чтобы «вместе с Лазарем четырехдневным» после сорокодневного поста воскреснуть от «смерти греха».

271. Алексей, человек Божий (? – 411 г) – богатый римлянин, ушедший из дома и раздавший богатства, 17 лет нищенствовал на паперти храма Пресвятой Богородицы в городе Эдессе. Пономарю храма было видение об Алексее как о человеке Божьем, достойном Царства Небесного. Весть эта разнеслась и стала причиной почитания Алексея. Избегая славы, Алексей направился в Капподокию, однако корабль попал в бурю и пристал к берегам Италии недалеко от Рима. Алексей, восприняв это как знамение, вернулся неузнанным в отчий дом, был принят и провел в нем еще 17 лет как нищий. Во время службы папы в храме раздался голос, возвестивший, что для спасения города следует найти Божьего угодника, и указал дом, где умирал уже Алексей. Папа и император Гонорий не застали Алексея в живых. Однако его останки, с почестями перенесенные в храм, совершали чудеса, подтвердив Божье избранничество святого.

Святой Алексей издавна был чрезвычайно популярен на Руси. В его честь воздвигались храмы, освящались приделы, сооружались монастыри.

272. Боярин Нарышкин Лев Кириллович (1664-1705) = брат Натальи Кирилловны Нарышкиной (1651-1694), русской царицы, супруги Алексея Михайловича и матери Петра I. В 1609-1702 возглавлял посольский приказ.

272. Швальня – постройка или помещение, где несколькими мастерами производится шитье одежды и сбури, например полковая швальня.

272. Патриарх Никон (в миру Никита Минов) (1605-1681) – патриарх Московский и всея Руси в 1652-1667 годах. Провел церковные реформы с целью унификации богослужения и церковных текстов.

272. Иона (? – 1461) - митрополит Московский с 1448 года. Канонизирован русской православной церковью.

273. Филипп (в миру Федор Иванович Колычев) (1507-1569) – митрополит Московский и всея Руси в 1566-1568 годах.

273. Царевна Софья Алексеевна (1657-1704), правительница России в 1682-1689. Провозглашена правительницей при двух царях – ее малолетних братьях Иване V и Петре I. Свергнута Петром, заключена в Новодевичий монастырь. После поражения Стрелецкого восстания пострижена в монахини.

273. Алексей Михайлович (1629-1676) – русский царь с 1645 года.

273. Неаполитанский король – Мюрат Иоахим (1767-1815), сподвижник Наполеона I и его зять (с 1800 года), маршал Франции с 1804 года, король Неаполитанский с 1808 года. Участник всех наполеоновских войн.

273. Сергей Радонежский (около 1321-1391) церковный и государственный деятель, основатель и игумен Троице-Сергиевской монастыря, в котором ввел общежитийный устав. Стремился распространить на Руси почитание Троицы как символа единения. Идейный вдохновитель объединительной и национально-освободительной политики Дмитрия Донского. Канонизирован русской православной церковью.

273. Великий князь Дмитрий Иванович Донской (1350-1389) – великий князь московский (с 1359) и владимирский (с 1362). В Куликовской битве 1380 (в верховьях Дона) против татаро-монголов (завершившейся их поражением) возглавил объединенные русские, белорусские и украинские отряды.

276. Андрей Рублев – (ок. 1360 или 1370 – ок. 1430) русский иконописец, чье искусство воплотило в себе высокие надежды времени. Был монахом. Расписал и украсил иконами многие храмы в Московской Руси. Так в 1405 году (первое упоминание в летописи имени Андрея Рублева) вместе с Феофаном Греком и Прохором из Городца он расписал Благовещенский собор Московского Кремля (фрески погибли в пожаре 1547 года). Вместе с Даниилом Черным в 1408 году – работал в Успенском соборе во Владимире. Лики святых Рублев пишет мягкими, милосердными, а не устрашающими. В этом проявился отход от византийской традиции. При жизни Рублева чрезвычайно почитали и называли «преподобным». Однако после смерти сведения о нем и его искусстве постепенно утратились, и лишь в самом начале XX века усилием реставраторов и исследователей его искусство открылось нам во всей своей красоте и силе.

В середине 1420-х годов Андрей Рублев и Даниил Черный с помощниками расписали Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря. Главной иконой, которая помещалась справа от царских врат, была «Троица». Но она стала «главной» и самой известной иконой в мире.

278. Лев Исавриец – Лев III (ок.675-741) – византийский император с 717 года, основатель Исаврийской или Сирийской династии. Положил начало иконоборчеству.

278. Константин – Константин V Копроним или Каваллин (718-775), император (с 741 года) Византии. « Вскоре после смерти отца Константину пришлось оружием отстаивать свое право на трон у зятя Артавасда и племянников. Одержав победу над узурпатором, Копроним обошелся с участниками мятежа, по византийским меркам той поры, довольно мягко, покарав некоторых членовредительством и ссылкой. Патриарха Анастасия, поддержавшего самозванца, василевс приказал нагим посадить на осла задом наперед и под насмешки толпы провести по ипподрому. Сочтя такое наказание вполне достаточным, император вернул Анастасию патриарший престол» (*С.Б.Дашков «Императоры Византии»*).

278. Юлиан Отступник (331-363) – римский император с 361 года. Получил христианское воспитание, однако став императором, объявил себя сторонником язычества, реформировав его на базе неоплатонизма. Издавал эдикты против христиан.

278. Лев IV Хазар (750-780) – византийский император с 755 года.

278. Ирина (около 752-803) – византийская императрица в 769-790 и 791-802 годы, автократор в 797-802 годы.

278. Лев Арменин – Лев V Армянин (?-820) – византийский император с 813 года.

278. Михаил – Михаил II Травл (?-829) – византийский император с 820 года.

282. Симеон Столпник (около 390-459) – христианский монах, аскет, отшельник. Более сорока лет близ Антиохии предавался молитвам и пророчествам, стоя на столпе, окруженном стеной.

284. Григорий Назианзин – Григорий Богослов (ок. 329-ок. 390) – архиепископ Константинопольский, Учитель Церкви.

286. Петр – см. комментарий к стр. 263.

286. Стоглавый собор – церковный собор с участием царя Ивана IV Грозного и представителей Боярской думы. Состоялся в Москве в январе-мае 1551 года. Унифицировал церковные обряды, провозгласил неприкосновенность церковного

имущества и неподсудность духовенства светским властям, однако ограничил церковные владения в городах и финансовые привилегии духовенства. Принял «Стоглав» - кодекс правовых норм, регулирующих внутреннюю жизнь русского духовенства.

289. Синод – Святейший Всероссийский Правительствующий Синод – центральное государственное учреждение. После отмены патриаршества с 1721 года Синод управлял делами православной церкви. Имел соборное устройство. Состоял сначала из 12, с 1726 года из шести и с середины XVIII века из семи иерархов – архиереев, но начала XIX века также архимандритов и до 1885 года протоиереев. Часть членов Синода была постоянной, часть переменной и назначалась на 1 год. Формально Синод обладал в русской православной церкви всеми видами высшей власти, в том числе законодательной, но так как его члены и обер-прокурор назначались императором как главой православной церкви, Синод был послушным орудием правительства.

289. Никон – см. комментарий на стр.272.

289. Иван Зарудный (?-1727) – российский архитектор. В церквах Ивана Зарудного («Меншикова башня» в Москве, 1704-1797) традиционная ярусная композиция XVII века сочетается с архитектурными элементами барокко. Зарудный создавал также барочные иконостасы (в соборе Петропавловской крепости в Санкт-Петербурге, 1722-1727).

289. Царьградская икона Божьей Матери – Икона владимирской Богоматери. Доска, темпера. 104х69 (первоначальный размер 78х55). Хранится в Государственной Московской.

Созданная в Константинополе икона широко прославилась на Руси и была наиболее почитаема за свою чудотворную силу. В 1130 году она была привезена из Киев, а затем в 1155 князь Андрей Боголюбский перенес ее во владимирский Успенский собор. Таким образом, икона стала считаться покровительницей Владимира, который во второй половине XII века перенимает у Киева положение политического центра Руси. «Владимирская Богоматерь» стала образцом для местных иконописцев.

В конце XII столетия было создано «Сказание о чудесах Владимирской иконы». Однако слава ее чудотворности длилась и после.

«Владимирская Богоматерь» близка человеческому сердцу. Этому не мешает строгость ее облика, сумрачность темного взора, сурово сомкнутые губы. Трогает именно сдержанность в выражении чувства – такого глубокого и такого понятного...Затаенное горение, глубинное, не мгновенное, а постоянно длящееся, - перед такими духовными состояниями отступало античное искусство. Византийское же их передает». Н.Дмитриева.

291. Новгородская икона «Знамение Божией Матери» - Икона «Богоматери Воплощение» или «Знамение» изображала молящуюся Богоматерь с образом Младенцем на груди. Получила широкую известность после эпизода осады Новгорода суздальским князем Андреем Боголюбским.

- «Богоматерь, изображенная в позе Оранты, с воздетыми руками и с образом Младенца Христа на груди. Богоматерь изображается в полный рост (стоящей) или по пояс, Младенец же изображается погрудно, анфас. Для России наиболее характерно поясное изображение Богоматери, здесь этот иконографический вариант именуется собственно Знамением, причем икона считается заступницей от врагов вследствие прославления чудотворной новгородской иконы в 1170 году при осаде Новгорода владимиро-суздальским войском. На медальоне же поясное изображение Богоматери является нагрудным знаком архиереев и называется Панагия.

291. Казанская икона Божией Матери – XIV века. Была явлена чудом 8 июля 1516 года. В июне в Казани был пожар. Десятилетней дочери одного из погорельцев, начавшего

строительство нового дома, трижды во сне являлась Богоматерь, которая указывала на место в земле на пожарище, где закопана икона. Икону нашли. Уже в процессе ее переноса в храм прозрели несколько слепцов.

291. Ибн-Фадлан – см. комментарий на странице 246.

291.Инполит Римский (около 170-ок.236) – христианский писатель и ученый, пресвитер в Риме. Автор полемического трактата «обличение всех ересей» и других догматико-полемических, апологетических и экзетерических сочинений на греческом языке.

292. Кирилл Александрийский (?-444 годы) – христианский церковный деятель и богослов, отец Церкви. Епископ Александрии (с 412 года). Сформулировал принципы христологии (учение о боговоплощении как реальном соединении в личности Христа двух природ – божественной и человеческой).

292. Финифть – эмаль.

292 Борис (? – 1015) – сын князя Владимира I, князь ростовский. Убит по приказу Святополка I вместе с братом Глебом. Канонизирован русской православной церковью.

292. Глеб (?-1015) — сын князя Владимира I, князь муромский. Убит по приказу Святополка I вместе с братом Борисом. Канонизирован русской православной церковью.

292. князь Ярослав Владимирович – см. комментарий к стр.251.

292. Чухонцы – дореволюционное название эстонцев, а также карело-финов в окрестностях Санкт-Петербурга.

293. Софья Фоминична – Софья (Зоя) Палеолог (?-1503), племянница последнего византийского императора Константина XI, супруга (с 1472 года) великого князя московского Ивана III. Этот брак способствовал провозглашению Русского государства правопреемником Византийской империи.

294. Охабень – старинный русский широкий кафтан с четырехугольным отложным воротником и длинными прямыми, часто откидными рукавами.

294. Казакин – мужской кафтан или полукафтан, выше колен, приталенный, со сборками, с узкими рукавами и стоячим воротником, на крючках. Казакин употреблялся также в женском костюме поверх платья, был короткий с широкой спинкой, часто с закругленными полами, обычно носился нараспашку.

294. Царский орнат – в средневековом восточно-христианском искусстве торжественное царское одеяние главного персонажа религиозной сцены.

294. Шварц Вячеслав Григорьевич (1838-1869) – один из основоположников русской историко-бытовой живописи, обращался преимущественно к темам XVI-XVII веков.

295. Стихарь – длинное платье с широкими рукавами, обычно парчовое. Церковное облачение дьяконов и дьячков, нижнее облачение священников и архиереев.

295. Епитрахиль – часть богослужебного облачения православных священников и епископов. Представляет собой парчовую полосу ткани, украшенную шитыми золотом крестами и лентами, с бахромой внизу. Надевается на шею, свисая спереди, и

застегивается на металлические пуговицы-бубенчики либо сшивается. У священников надевается под ризу, у епископов – под саккос. Богослужение может совершаться только при епитрахили. На исповеди священник накрывает епитрахилью голову кающегося, при венчании – руки сочетающихся браком.

295. Поручи – часть богослужебного облачения иереев и архиереев: парчовые, обшитые лентами и украшенные крестами манжеты, надевающиеся поверх подризника и завязывающиеся шнурками.

295. Орлецы – небольшие овальные коврики с изображением крепости и парящего над ней орла. На орлецах во время богослужения стоят архиереи, что символизирует горнее парение Духа и его победу над миром.

295. Рипиды – круглые на длинных рукоятях металлические диски с изображением серафимов, диски с изображением серафимов. Использовались при архиерейском богослужении.

295. Феодосий Киевский – см. комментарий на стр. 254.

295. Камилавка – головной убор рясофоров, архидиаконов и как награда, иереев, в форме высокого, расширяющегося кверху цилиндра. У рясофоров камилавка черная, у архидиаконов и иереев из фиолетового бархата и надевается ими только при богослужении.

295. Власяница – рубаша из темной, грубой, колючей ткани, шерстяной или сотканной из конского волоса, надевавшаяся на тела для умерщвления плоти.

295. Схимники – принявшие схиму, торжественный обет православных монахов соблюдать особо строгие аскетические правила поведения.

295. Скуфья – головной убор всех духовных лиц, высокая четырехугольная мягкая шапка с округленным верхом. У послушников, церковнослужителей и диаконов скуфья единственный, у прочих – повседневный домашний убор. У монашествующих скуфья черная, у диаконов служит наградой и шьется из фиолетового или лилового бархата и надевается вне храма.

299. Иоанн VIII – римский папа в 872-882 годах.

301. Собор в Тулузе – «Важнейшим памятником Лангедока и крупнейшим из сохранившихся романских сооружений Франции является паломническая церковь Сен Сернен в Тулузе, построенная из розоватого кирпича с добавлением белого камня (начата около 1075, освящена в 1096 г.). Пятинефная церковь с развитым трансептом и хором (рис. 21, 22), она воспроизводила в своей восточной части обычную для паломнических церквей схему пирамидальной агломерации четко расчлененных объемов. Стройная восьмигранная башня над средокрестием была сооружена лишь в 1250 г., а венчающий ее шпиль—в 1478 г. Безукоризненность кладки, великолепно уравновешенные массы основных объемов, роскошный декор, величественность масштабов—все это говорит о мощной и стройной оркестровке этого выдающегося памятника. Белокаменный южный портал («Миежевиль», 1136 г.) выделяется своими классическими пропорциями на розоватом фоне стены. Его фронтоны, резной карниз и мраморные колонки, подпирающие два перспективно расположенных архивольты, своей соразмерностью и утонченным чувством материала и формы свидетельствуют о стойкости античных традиций.

Несмотря на ряд перерывов в строительстве и незаконченность западного фасада, здание воспринимается как единое целое. На фоне ярко-синего неба Тулузы ...

праздничное величие церкви Сен Сернен как бы возвещало путнику радостную близость цели». *Всеобщая история архитектуры. Л.-М., 1966 г., т.4, стр.114-115.*

303. Ангулемский собор – «Собор в Ангулеме (1105—1123 гг.)— едва ли не самое красивое сооружение всей группы (речь идет о провинции Перигор в Западной Франции – Н.Г.). Огромный однефный зал перекрыт тремя расположенными в ряд куполами; четвертый образует фонарь над средокрестием. Плечи трансепта имеют по куполу меньшего диаметра. Обширный хор завершается четырьмя капеллами, расположенными венцом, без кольцевого обхода. Фасад искажен реставрацией 1866—1875гг. Важна лишь его скульптура. Первоначально и над южным плечом высилась колокольня, разрушенная в 1568 г.» *Всеобщая история архитектуры. Л.-М., 1966 г., т.4, стр.146.*

303. Собор в Пуатье – «Отсутствие верхнего света погружало интерьер церквей Пуату в полумрак. Они гораздо пышнее украшены снаружи, особенно со стороны западных фасадов. Типична в этом отношении Нотр-Дам-ла-Гранд в Пуатье—памятник, как и Сен Савен, плохо датированный (рис. 56). Фланкированный двумя невысокими башенками, западный фасад, напоминающий собор в Ангулеме, относится, видимо, ко второй четверти XII в. Над ложным средокрестием (трансепта нет) высится башня. В Пуату, как и в Провансе, узкие боковые нефы имеют скорее конструктивное значение и поэтому чаще всего лишены собственных порталов. В данном случае на фасаде им соответствуют не проемы, а ниши. Центральный свод — цилиндрический, подпертый крестовыми сводами узких боковых нефов. На сложных опорах покоятся подпружные арки нефов и главные аркады. В интерьере, обезображенном раскраской 1857 г., царит полумрак. Боковые нефы оббегают хор, образуя кольцевой обход, низкий и темный, как и апсида. В хоре сохранились остатки фресок XII в.»

Всеобщая история архитектуры. Л.-М., 1966 г., т.4, стр.147-148.

306. Собор Парижской богородицы – «Строительство собора, начатое в 1163 г. и законченное лишь к середине XIV в., велось несколькими этапами. На рове Ситэ, на месте епископской капеллы св. Стефана был начат хор, заверченный в 1182 г. и еще не имевший венца капелл. К 1196 г., на втором этапе строительства (1182-1200 гг.), была в основном закончена и западная, пятинефная часть собора, за исключением первых травей. тогда же был начат западный фасад, возведение которого заняло первую половину

307 Наклонная башня в Пизе – «Знаменитая пизанская кампанила (1173—1350 гг.)— отдельно стоящая цилиндрическая башня, обвитая шестью поясами арочных галерей, — получила сильный наклон из-за неравномерной осадки грунта еще в период строительства. Благодаря этому кажется, что галереи идут по спирали. Дополнительная небольшая осадка произошла также после возведения седьмого яруса (1301 г.). Этот ярус, с целью уменьшить осадку, был выведен под некоторым углом к оси башни, отклонение которой достигло теперь 4,2 л у ее вершины. Полагают, что производителем работ был мастер Бонанно. Галереи, образованные изящными, как бы кружевными аркадами, окружают воздушной оболочкой основной цилиндр кампанилы и создают живописную игру светотени, меняющуюся при различном освещении.» *Всеобщая история архитектуры. Л.-М., 1966 г., т.4, стр. 306-307.*

312. Собор в Страсбурге – «Знаменитый Страсбургский собор представляет собой своеобразное, характерное для Эльзаса соединение черт французской и немецкой готики. Строительная история собора охватывает период от конца XII до конца XV вв. и с 1234 г. связана с именами немецких мастеров Эрвина из Штейнбаха, Ульриха из Энсингена (строителя Ульмского собора) и Гюльца из Кёльна. Образцом для строительства нефа собора послужили построенные в XIII в. нефы церкви Сен Дени. Трансепт по раннероманскому обычаю непосредственно примыкает к апсиде хора, которая, однако,

застроена по бокам двумя прямоугольными в плане капеллами. Подбашенная часть западного сектора трактована изолированно; получается нечто вроде притвора. Все это придает плану необычный для готики характер. Капеллы, примыкающие к последним двум травеям боковых нефов, пристроены в XIV и XV вв. Они перекрыты сетчатым и звездчатым сводами, в отличие от остальных частей, перекрытых крестовыми сводами. Длина собора—100 м, ширина—37 м. Ширина среднего нефа—16 м, высота среднего нефа—31,5 м, боковых нефов—13,75 м. Хотя общая высота меньше, чем высота нефов больших соборов Франции, а боковые нефы сравнительно узки, внутреннее пространство кажется просторным благодаря тому, что опоры расставлены широко (8 м, тогда как в Реймском и Шартрском соборах—7 м, в Парижском—около 5,5 м). Интерьер обильно освещен высокими окнами и сквозными трифориями, невысокая аркада которых занимает около $\frac{1}{4}$ общей высоты.

Служебные колонны столбов среднего нефа доходят нерасчлененными до пят свода, где они имеют развитые капители (рис. 89). Эти колонны сильно выступают из основной части опоры, которая отмечена капителью под пятой продольных арок и сводов боковых нефов. Столбы представляют собой связанные воедино пучки колонн.

Первоначальный проект фасада, созданный, вероятно, первым строителем нефов, был выдержан в духе классических соборов Франции. Второй проект, созданный в 80-х годах XIII в. Эрвином Штейнбахом, ближе к осуществленному и во всяком случае послужил для него конструктивной и композиционной схемой. Композиция фасада характеризуется ослаблением тектонических элементов его структуры и живописной акцентировкой вертикальных элементов—сильно вытянутых арок на тонких колонках и остропирамидальных фиалов. Прекрасно проработанная огромная роза второго яруса (диаметр—13,5 м), напоминающая по структуре розу западного фасада Реймского собора, композиционно связывает между собой drobные по членениям элементы фасада, придавая им необходимое единство. Ажурное завершение башни (высота которой достигает 142 м) из тонких каменных брусков родственно завершениям башен Ульмского и Фрейбургского соборов в Германии. Южная башня фасада осталась недостроенной. Особую привлекательность придает фасаду его материал—красный вогецкий известняк.

312. Собор в Реймсе.—«От всех предшествующих соборов Реймский собор отличается большей стройностью пропорций, легкостью масс и богатством декоративных элементов, при полном сохранении ясности композиционной структуры. Равномерный и все же не однообразный ритм чередования больших проемов с тектонически ясными и пластически обогащенными элементами системы устоев, вместе с изобилием скульптурных украшений (около 1000), делает это сооружение поистине «застывшей музыкой». Здание прочно стоит на земле; нарастание его масс и объемов реально и логично. Ничего «иррационального», никакого мистицизма в устремленности композиции вверх, ничего того, что склонными к мистицизму историками искусств в преувеличенных дозах приписывается готике, здесь нет. Каждая деталь, создающая вертикальную направленность композиции, не теряет связи со своим основанием и не растворяется в «бесконечности» окружающего пространства. Этот важный момент можно проследить как в строгом ритме фиалов контрфорсов, так и в нарастающем к центру ритме вимпергов западного фасада или «галереи королей» и в композиционном строе башен. Боковые фасады делятся по вертикали на три зоны. Нижняя зона цокольной части с основанием выступающих вперед контрфорсов образует хотя и расчлененное, но мощное основание здания. Во второй зоне—контрастное сочетание тяжелых вертикальных объемов контрфорсов и легких вертикальных оконных проемов. Наконец, третья зона образуется из верхней части контрфорсов с примыкающими к ним однопролетными аркбутанами и из ряда верхних окон среднего нефа. Здесь контрастирующий строй композиции второй зоны искусно смягчается тем, что, во-первых, са-

307 Наклонная башня в Пизе—«Знаменитая пизанская кампанила (1173—1350 гг.)—отдельно стоящая цилиндрическая башня, обвитая шестью поясами арочных галерей,—

получила сильный наклон из-за неравномерной осадки грунта еще в период строительства. Благодаря этому кажется, что галереи идут по спирали. Дополнительная небольшая осадка произошла также после возведения седьмого яруса (1301 г.). Этот ярус, с целью уменьшить осадку, был выведен под некоторым углом к оси башни, отклонение которой достигло теперь 4,2 л у ее вершины. Полагают, что производителем работ был мастер Бонанно. Галереи, образованные изящными, как бы кружевными аркадами, окружают воздушной оболочкой основной цилиндр кампанилы и создают живописную игру светотени, меняющуюся при различном освещении.» *Всеобщая история архитектуры. Л.-М., 1966 г., т.4, стр. 306-307.*

313. Лазароне (лаццарони) – деклассированные люмпен-пролетарские элементы в Южной Италии.

315. Франциск I – французский король (1515-1547).

316. Екатерина Медичи – (1519-1589) французская королева с 1547 года, супруга Генриха II, мать французских королей Франциска II, Карла IX, Генриха III. Екатерина Медичи – один из организаторов Варфоломеевской ночи.

316. Генрих III – (1551-1589) французский король с 1574 года, из династии Валуа.

316. Ток – здесь: в XIX веке маленькая женская шапочка без полей, атласная, бархатная или шелковая, обычно темных цветов, украшенная лентами, кружевами, искусственными цветами.

318. Генрих IV – (1553 – 1610) французский король с 1589 года (фактически с 1594), первый из династии Бурбонов. Сын Антуана Бурбона, с 1562 года король Наварры (Генрих Наваррский). Во время религиозных войн – глава гугенотов. После перехода Генриха IV в 1593 году в католицизм Париж в 1594 году признал его королем. Нантским эдиктом 1598 года предоставил гугенотам свободу вероисповедания и множество привилегий. Способствовал укреплению абсолютизма. Убит католиком-фанатиком.

319. Иннокентий IX – римский папа в 1591 году.

319. Фижмы – колоколообразный каркас из ивовых прутьев, тростника или китового уса для придания формы женскому платью. Резко расширяющееся на бедрах платье с очень тонкой, благодаря жесткому корсажу, талией называлось паньей и надевалось на фижмы; часто носилось с распашной юбкой. Юбки на каркасе из китового уса, род кринолина.

320. Dame aux gorges nue – дамы с обнаженной шеей.

320. grisettes – гризетка (от фран. gris – серый).

321. Ландскнехты – немецкая наемная пехота в XV-XVII веках. Впервые образованы в 1482 году императором Максимилианом I в качестве противовеса феодалам с целью устройства постоянного войска.

324. Pluderhose – (нем.) шаровары.

325. Арман Ришелье – Арман Жан дю Плесси (1585-1642), кардинал (с 1622 года), с 1624 года глава королевского совета, фактический правитель Франции. Способствовал укреплению абсолютизма. Лишил гугенотов политических прав. Провел административные, финансовые, военные реформы, приведшие к усилению центральной

власти. Подавлял мятежи знати и народные восстания. В 1635 году вовлек Францию в Тридцатилетнюю войну 1718-1648 года.

325. Мазарини – Джулио (1602-1661), кардинал с 1641 года, первый министр Франции с 1643 года. По происхождению итальянец. Вел борьбу с дворянами оппозиционерами (Фронда). Добился политической гегемонии Франции в Европе.

325. Людовик XIII – французский король из династии Бурбонов. Правил в 1610-1638 годах.

327. Версаль – пригород Парижа, дворцовый комплекс под Парижем, резиденция французских королей в 1682-1789 годах. Крупнейший дворцово-парковый ансамбль в стиле французского классицизма XVII-XVIII веков. Основные постройки были осуществлены по инициативе короля Людовика XIV (1638-1715).

328. Тэн – Ипполит (1828-1893) французский философ, социолог искусства, историк. Родоначальник культурно-исторической школы. Рассматривал искусство как выражение «господствующих типов» разных исторических эпох. Исторический труд – «История современной Франции (тома 1-6, 1876-1894).

328. Паскаль – Блез (1623-1662), французский математик, физик, христианский философ и писатель.

328. Ларошфуко – Франсуа де (1613-1680), герцог, французский писатель-моралист. «Мемуары» (1662), «Максимы» (1665).

328. Буало – Никола (1636-1711) французский поэт, теоретик классицизма (трактат в стихах «Поэтическое искусство» 1674). Поэтика Буало оказала влияние на эстетическую мысль и литературу XVII-XVIII веков многих европейских стран, в том числе и Россию.

328. Лафонтен – Жан де (1621-1695), французский писатель. Опубликовал вольнодумные озорные «Сказки и рассказы в стихах» (тома 1-5, 1665-1685), а также комедии. В знаменитых «Баснях» (тома 1-12, 1668-1694) опирался помимо античных и других образцов на народную мудрость и фольклор.

328. Расин – Жан (1639-1699), французский драматург и поэт, представитель классицизма. В трагедиях «Андромаха» (1668), «Британик» (поставлена в 1669, издана в 1670 году), «Федра» (поставлена и издана в 1677 году) и других изображал трагическую любовь, конфликт между монархическим деспотизмом и его жертвами, противоборство страстей, утверждение необходимости следовать требованиям нравственного долга.

328. Мольер – настоящее имя Жан Батист Поклен (1622-1673), французский комедиограф, актер, театральный деятель, реформатор сценического искусства. Служил при дворе Людовика XIV. Опираясь на традиции народного театра и достижения классицизма, создал жанр социально-бытовой комедии, в которой буффонада, плебейский юмор сочетались с изяществом и артистизмом. Высмеивая сословные предрассудки аристократов, ограниченность буржуа, ханжество дворян и чиновников. видел в них извращение человеческой природы. Среди произведений – «Смешные жеманницы» (1659), «Тартюф, или обманщик» (поставлен в 1664) «Мизантроп» (поставлен в 1666), «Скупой» (поставлен в 1668), «Мещанин во дворянстве» (поставлен в 1670) «Мнимый больной» (поставлен в 1673). Постановка «Дон Жуана» в 1665 году подверглась преследованиям за вольнодумство. Творчество Мольера оказало огромное влияние на развитие мировой драматургии.

328. Корнель – Пьер (1606-1684), французский драматург, представитель классицизма. В 1632 году выпустил сборник стихов «Поэтическая смесь». В основе трагикомедии «Сид» (поставлена и издана в 1637 году), которая стала первым образцом классицистического театра, запечатлел трагический конфликт страсти и долга. Тема государства как высшего начала жизни (воплощение разума и общенациональных интересов, победа гражданской доблести над личными влечениями, торжество героической воли исследуется в трагедиях «Гораций» (поставлена в 1640 году), «Цинна» (поставлена в 1640-41 году). Разочарование автора в абсолютизме обнаруживают трагедии «Мученик Полиевкт» (1643), «Смерть Помпея» (1644). Позже в произведениях Корнеля возникают влияние эстетики барокко.

328. Боссюэ Жак Бенинь (1627-1704), французский писатель. Епископ. Рассматривал историю как осуществление воли провидения, отстаивал идею божественного происхождения абсолютной власти монарха.

329. Куафюра – уст. прическа, главным образом, женская.

332. Авиньонское пленение пап – период (с 1309 по 1377 год) пребывания римских пап в Авиньоне, городе в Южной Франции, куда по требованию французского короля Филиппа IV был перенесен папский престол, для использования авторитета главы католической церкви в политических целях Франции.

332. Данте Алигьери – (1265-1321) итальянский поэт, писатель, создатель современного итальянского литературного языка. Написал сонеты, воспевающие Беатриче, автобиографическую повесть «Новая жизнь» (1292-1293, издана в 1576 году), философские и политические трактаты. Вершиной творчества Данте считается поэма «Божественная комедия» (1301-1321, издана в 1472 году) в трех частях и ста песнях.

332. Папа Николай V – римский папа в 1328-1330 годах, антипапа.

332. Козьма Медичи – Козимо Старший Медичи (1389-1464) представитель флорентийского рода, игравшего важную роль в жизни средневековой Италии. Медичи основали торгово-банковскую компанию, одну из крупнейших в XV веке в Европе. Правители во Флоренции. Козимо Медичи правил с 1434 года.

332. Франческо Петрарка – (1304-1374) итальянский поэт, родоначальник гуманистической культуры Возрождения.

332. Джованни Боккаччо – (1313-1375) итальянский писатель, гуманист Раннего Возрождения. В книге «Декамерон» (1350-1353, опубликована в 1470) представлена обширная панорама итальянских нравов.

332. Христофор Колумб – (1451-1506), уроженец Генуи, руководитель испанской экспедицией для поиска кратчайшего пути в Индию. На трех каравеллах («Санта Мария», «Пинта», «Нинья») пересек Атлантический океан, достиг Саргассово море, а 12 октября 1492 года – остров Самана. Именно эта дата считается официальным днем открытия Америки европейцами. В течение этой же экспедиции открыл Багамские острова, Кубу, Гаити. Во время последующих двух экспедиций – Большие и часть Малых Антильских островов, побережье Южной и Центральной Америки и Карибское море.

332. Взятие турками Константинополя – в 1453 году.

332. Гуситы – представители антифеодального национально-освободительного движения в Чехии, последователи Яна Гуса: крестьяне, городской плебс, бюргерство,

среднее и мелкое дворянство. Гус призывал секуляризировать церковные владения, добивался ослабления католической церкви.

336. Веккьо – ошибка, нужно писать Верроккьо.

341. Савонарола – Джироламо (1452-1498) настоятель доминиканского монастыря во Флоренции. Выступал против тирании Медичи, обличал папство, призывал церковь к аскетизму, осуждал гуманистическую культуру. После изгнания Медичи из Флоренции в 1494 году способствовал установлению республиканского строя. В 1497 году отлучен от церкви, по приговору синьории казнен.

341. Лев X – (1475-1521) римский папа с 1513 года. В 1520 году отлучил от церкви Мартина Лютера.

342. Микеланджело Буанарроти – (1475-1564) итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт.

342. Челлини Бенвенуто – (1500-1571) итальянский скульптор, ювелир, писатель.

342. Леонардо Да Винчи – (1452-1519) итальянский живописец, скульптор, архитектор, ученый, инженер.

342. Рафаэль Санти – (1483-1520), итальянский живописец и архитектор.

342. Андреа дель Сарто – (1486-1530) итальянский живописец Высокого Возрождения, мастер флорентийской школы.

342. Бартоломмео Фра – настоящее имя Бартоломмео делла Порта (1472-1517), итальянский живописец Высокого Возрождения, мастер флорентийской школы.

342. Корреджо Антонио – настоящая фамилия Аллегри (около 1489-1534), итальянский живописец Высокого Возрождения.

342. Джотто ди Бондоне (1266 или 1267-1337) – итальянский живописец, архитектор, один из основателей искусства Проторенессанса.

342. Чимабуэ Джованни (настоящее имя Ченни ди Пепо) (около 1240- около 1302), итальянский живописец.

343. Паоло Учелло – (настоящее имя Паоло ди Донно, прозванный Учелло, (птица) (1397–1475), итальянский живописец Раннего Возрождения.

343. Мазаччо – (настоящее имя Томмазо ди сер Джованни ди Симоне Гвиди) (1401-1428/29), итальянский живописец Раннего Возрождения.

343. Перуджино – настоящее имя Пьетро Ваннуччи (около 1448 – 1523), итальянский живописец Раннего Возрождения, ученик Андреа Верроккьо и учитель Рафаэля. Главный представитель умбрийской школы 15 века. Его поиски идеальной красоты оказали влияние на итальянскую живопись эпохи Возрождения.

343. Андреа дель Верроккьо – (настоящее имя ди Микеле Чони) (1435 или 1436- 1488), итальянский скульптор, живописец, ювелир. Представитель флорентийской школы Раннего Возрождения.

344. Бэкон Фрэнсис (1561-1626) - английский философ, родоначальник английского материализма. Лорд-Канцлер при короле Якове I. В трактате «Новый органон» (1620) провозгласил целью науки увеличение власти человека над природой, предложил реформу научного метода – очищение разума от заблуждений («идолов», или «призраков»), обращение к опыту и обработка его посредством индукции, основа которой = эксперимент. Автор утопии «Новая Атлантида».

344. Камера-обскура – простейшее оптическое приспособление, позволяющее получать на экране изображение предметов; прототип фотоаппарата. Камера-обскура представляет собой темный ящик с небольшим отверстием в одной из стенок, перед которым помещают предмет. Лучи света, исходящие из различных точек предмета, проходят через это отверстие и создают на противоположной стене ящика (экране) действительное перевернутое изображение предмета. Камера-обскура использовалась для наблюдения за солнечными затмениями и получения перспективных рисунков.

345. «Фрески в монастыре св. Павла в Парме» - росписи в малой трапезной монастыря Сан-Паоло в Парме, исполненные в 1519 году.

347. – Корреджо. Мадонна (из Пармского музея) – так называемая «Мадонна Альбини», написанная около 1517 года, известна только по копиям, одна из которой и находится в пармской Национальной галерее.

347. Франческо Сфорца – кондотьер начала 15 века, захвативший в 1450 году власть в Милане, где правил шесть лет. Ему наследовал старший сын Гелеаццо Мариа (правил до 1476 года), который был заколот в результате аристократического заговора. Через три года младший сын Франческо Сфорца Лодовико, прозванный Моро, официально считаясь опекуном своего десятилетнего племянника Джан Галеаццо, фактически узурпировал власть.

347 «...он пишет Пресвятую Деву (что стоит ныне в Милане) – к этому периоду относится «Мадонна в скалах» (Лувр), договор о создании которой подписан в 1483 году. Ко второму миланскому периоду относится второй вариант «Мадонны в скалах» (Лондонская Национальная Галерея).

347 – «...основывает Академию Художеств» - академией назывался кружок друзей Леонардо.

348. Корреджо. Св. Иероним (из Пармского музея) – «Мадонна со Святым Иеронимом (другое название «День»», написана в 1527-1528 годах для церкви Сан-Антонио в Парме. Находится в пармской Национальной галерее.

349. «Том его рисунков...хранится...в Лондонском королевском музее». – Королевская библиотека в Виндзоре.

349. «...свадьбе герцога Галеаццо с Изабеллой Арагонской...» - декорации к празднику по случаю бракосочетания Джан Галеаццо Сфорца, сына Галеаццо Мариа и внука Франческо Сфорца, с Изабеллой Арагонской Леонардо исполнил в 1489 году.

353. «Тайная вечеря» - написана в 1495-1498 годах.

354. Беллотто Бернардо – (1721-17780) итальянский живописец. В Милане работал в 1744 году.

354. «Голова Иоанна Крестителя» - задуманный в начале 1500-х годов, «Святой Иоанн Креститель», хранящийся в Лувре, был закончен, вероятно, в 1517 году.

354. «...два женских портрета...» - возможно, имеются в виду знаменитая «Монна Лиза Джоконда», над которым Леонардо работал приблизительно с 1503 года, и рисованный портрет Изабеллы д'Эсте (1499 года).

354. «В Эрмитаже есть три картины да Винчи: «Богоматерь» (гр. Литты), «Святое семейство» и «Женский портрет». – в настоящее время в Эрмитаже хранятся две подлинные работы Леонардо «Мадонна с младенцем (Мадонна Литта)» (холст, масло, переведена с дерева, 42х33, исполнена около 1490 года) и «Мадонна с цветком (Мадонна Бенуа)» (Холст, масло, переведена с дерева, 49,5х31,5, начата в 1478 году). «Женский портрет», приписываемый раннее руке Леонардо, в настоящее время атрибутирован как принадлежащий кисти Франческо Мельци, ученика и ближайшего друга Леонардо. Этот портрет был известен под названиями «Коломбина» (от названия цветка – колумбина – в руках у молодой женщины), «Флора» и «Тщеславие». Упомянутое «святое семейство со Святой Екатериной» принадлежит кисти Париса Бордоне и исполнена в 1520 году.

354. Христос на горе Элеонской – или «Христос в Гефсиманском саду» и сегодня находится в Лондоне, в собрании герцогов Веллингтонских.

354. «Юпитер в виде облака обнимает Ио» - в настоящее время хранится в Художественно-Историческом музее Вены.

354. «Воспитание Амура» - написана около 1530 года. Находится в лондонской Национальной галерее.

354. «...в Эрмитаже есть его «Богоматерь», «Аполлон и Марсий» и «Успение Богородицы»...» - в настоящее время в Эрмитаже находится одна картина Корреджо «Богоматерь с Младенцем и ангелом» (доска, масло, 69,5х57,6 см. Оригинал исполнен в 1525 году и находится в Будапештском музее. «Успение Богородицы» - роспись в куполе церкви Сан-Джованни Эвангелиста в Парме (1526-1530).

354. «Леда» - картина из цикла «Любовные похождения Юпитера» была исполнена по заказу герцога Мантуанского Федерико Гонзага после 1530 года. В настоящее время находится в музее Берлина (Далем).

356. ангел в болонской церкви – «Ангел со светильником» (1497-1498) находится в церкви Святого Доменико в Болонье. Кроме того, здесь находятся еще две другие его ранние работы – «Святой Прокл» и «Святой Петроний».

356. Богоматерь с бездыханным телом Сына – так называемая «Пьета» исполнена в 1501 г. находится в соборе Святого Петра в Риме.

356. «Давид» – статуя исполнена в 1501-1504 гг. Находится в музее Флоренции. Копия установлена на площади Синьории.

357. Папа Юлий II – в миру Джулиано делла Ровере (1443-1513), папа Римский с 1503 года. Над его гробницей во флорентийской церкви Винколи Микеланджело работал с 1504 по 1545 год.

357. Дикуччо – скульптор Агостино ди Дуччо, которому в 1461 году флорентийское соборное попечительство заказала исполнить для собора большую статую Давида. С работой ди Дуччо не справился.

357. Живописные работы ... в Сикстинской капелле... - заказ на роспись плафона Сикстинской капеллы был получен в 1508 году. Заказ на настенную роспись «Страшный суд» был получен в 1533-1534 году.

361 Лев X- см. комментарий на стр. 341.

361. Реставрация фасада церкви Сан-Лоренцо во Флоренции – проект фасад бы исполнен Микеланджело в 1516 году.

361. Папа Климент VII – в 1378-1394 годах. В историю вошел как «антипапа».

363. «Святая Цецилия» - была написана Рафаэлем в 1514 году. Находится в болонской Национальной пинакотеке.

366. Окончание храма Святого Петра в Риме – в строительстве собора Святого Петра в Риме Микеланджело принимал участие с 1546 года.

369. Себастьяно дель Пьембо – настоящее имя Себастьяно Лучиани (около 1485-1547), итальянский художник Высокого Возрождения. С 1531 года занимал должность хранителя папской печати (отсюда прозвище).

369. «Лазорево Воскресение» - «Воскрешение Лазаря» было заказано Себастьяно дель Пьембо кардиналом Джулио Деи Медичи и создано как бы в соперничестве с картиной Рафаэля «Преображение». Находится в Лондонской Национальной галерее.

369. «Несение креста» - картина, написанная маслом на шифере (104,5х74,5) между 1531 и 1537 годами по заказу посла императора Карла V в Риме дона Фернандо Сильва графа Сифуэнтеса. Композиция известна в разных вариантах.

370. Джованни Санти – (около 1435 – 1494), итальянский художник, представитель Раннего Возрождения.

371. «Венчание Богородицы» - «Коронование Богоматери» 1504 года находится в Пинакотеке Ватикана.

372. «Преображение» (В Ватикане) – исполнена в 1518-1520 годы. Находится в ватиканской Пинакотеке. Была заказана Джулио Медичи для собора в Нарбонне. Нижняя часть картин была закончена после смерти Рафаэля его учениками (в основном Джулио Романо) и стояла в изголовье его гроба.

373. «Пожар» - фрагмент росписи Станцы дель Инчендио в Ватикане «Пожар в Борго».

374. Следует переставить подписи под картинками!!!! «Триумф Галатеи» 1511 г. Вилла Фарнезина, Рим.

375. Богоматерь под балдахином – Речь идет о «Мадонне под балдахином», написанной в около 1507 года и оставшейся незаконченной. Сегодня хранится во Флоренции в Галерее Питти.

375. «Положение во гроб Спасителя» - «Положение во гроб» 1507 года и сегодня находится в римской галерее Боргезе.

375. «Зала подписей» - комната в Ватикане («Станца дела Сеньятура»), в которой происходило утверждение официальных бумаг. Росписи Рафаэля здесь относятся к 1508-1511 годам.

375. Григорий IX – (около 1445- 1241) папа Римский с 1227 года. Превратил инквизицию в постоянный орган католической церкви.

375. Юстиниан – см. комментарий к странице 216.

375. «... он позволил списать свой портрет...» - портрет папы Юлия II (см. комментарий к странице 357) Рафаэль исполнил в 1511-1512 гг. Находится во Флоренции в Уффици. Копия в галерее Питти. Лондон, Нац.галерея - ?

375. «Новые четыре громадные картины украсили вскоре Ватикан...»: - Речь идет о Станце Элиодора, росписи которой относятся к 1511-1514 годам («Большенская месса» и «Изгнание Элиодора из храма» – 1512, «Освобождение Святого Петра» и «Встреча папы Льва X с Аттилой - 1514).

375. «Несение креста» - предположительно, имеется в виду «Христос, несущий крест», исполненный в 1517 году. В настоящее время находится в Мадриде, в Прадо.

376. «Коронавание Карла Великого» - «Коронавание Карла Великого папой Львом III» - настенная роспись в Станце дель Инчендио в Ватиканском дворце. (1514-1517).

376. Картоны для ковров – работа над картонами для ватиканских шпалер со сценами из Деяний апостолов, Рафаэлем началась в 1515 году. Десять гобеленов, вытканых по картонам Рафаэля Брюссельской мастерской Питера Ван Альста в 1517-1519 годах, хранятся в ватиканской галерее гобеленов. Семь собственноручно исполненных картонов Рафаэли, приобретенных английским королем Карлом I, в настоящее время хранятся в музее Виктории и Альберта(Лондон).

376. «Мадонна Альба» - написана в 1510 году. в настоящее время хранится в Национальной галерее Вашингтона.

376. «В Петербурге есть....» - В настоящее время в Эрмитаже хранятся две работы Рафаэля – «Мадонна Конестабиле», исполненная около 1500 года, и «Мадонна с безбородым Иосифом», исполненная в 1505 году.

376 «Святой Георгий» - предположительно создан в 1505 году. В настоящий момент находится в вашингтонской Национальной галерее.

376. Мадонна дела Седиа – или «Мадонна в кресле» написана в 1515-1516 годах. Находится в галерее Питти во Флоренции.

376. «Мадонна де Фулиния» - «Мадонна из Фолиньо» написана в 1511-1512 гг. Находиться в ватиканской Пинакотеке.

376. «Мадонна дель Пече» - «Мадонна с рыбой» написана около 1514 гг. Находится в Мадриде, в Прадо.

376. «Сикстинская мадонна» - исполнена в 1513-1514 гг. Находится в Галерее старых мастеров в Дрездене.

377. Жуковский Василий Андреевич – (1783-1852) поэт, один из создателей русского романтизма. Академик Санкт-Петербургской Академии наук (1841).

384. Эскиз Рафаэля (Находится в Оксфорде) – музей Ашмола.

385. «... и затем похоронено в Пантеоне.» - Пантеон именовался ранее церковью Санта Мария Ротонда. На могильной плите была выбита следующая надпись (автор Бембо):

«Господу Всеблаговому Великому.
Рафаэля Санцио, сына Джованни Урбинского,
выдающегося живописца, соперника древних,
почти что дышащие образы
созерцая,
союз природы и искусства
постигнешь без затрудненья.
Юлия II и Льва X первосвященников
своими живописными и архитектурными творениями
усугубил он славу,
Прожив XXXVIII лет точно-преточно,
ибо в тот день, когда он родился, в тот же т скончался
VIII апреля MLXX.
Здесь лежит Рафаэль, кем опасалась Природа
стать побежденной навек и умереть вместе с ним».

386. Тициан – настоящее имя Тициано Вечеллио (около 1476/1477или 1489/1490-1576) глава венецианской школы Высокого и Позднего Возрождения. Свойственные Тициану тончайший красочный хроматизм, свободное письмо открытым мазком, мощное звучание цвета оказали влияние на развитие мировой живописи.

386. Веронезе – Паоло Веронезе (настоящее имя Паоло Кальяри) (1528-1588), итальянский живописец, представитель венецианской школы Высокого Возрождения.

386. Храм Святого Марка – смотри комментарий на стр. 208.

386. Дворец Дожей - В начале IX века правительственная резиденция была переведена с острова Маламокко в Венецию, чтобы обеспечить городу более надежную защиту от нападения врагов с моря. Сразу же после этого началось строительство первого дворца для дождей — Палаццо Дукале. Во второй половине XII века Себастьяно Дзиани, избранный дожем в 1172 году, решил расширить старый дворец, не нарушая его первоначальной планировки, которая в основных своих чертах сохранилась до наших дней. По-видимому, это здание больше походило на укрепленный замок с башнями и защитными сооружениями, чем на дворец. В 1177 году император Фридрих Барбаросса останавливался здесь во время своего визита в Венецию для примирения с папой Александром III. В 1301 году требования государства, получившего в то время реальную власть в управлении экономикой и торговлей, вынудили дожа Пьетро Градениго издать указ о строительстве нового дворца (1340 г.), где могли бы разместиться Зал заседаний Совета и Отделы Канцелярии.

В исторических хрониках сообщается, что строительные работы были поручены зодчему Пьетро Баседжо и его зятю Филиппе Календаро.

Балкон, выходящий на лагуну, этот шедевр "пламенеющей" готики, был выполнен в 1404 году скульпторами Якобелло и Пьером Паоло Далле Мазенье по заказу дожа Микеле Стено, как об этом свидетельствует надпись над балконом.

387. Паоло Веронезе. Иисус Христос у Левия (Венецианский музей) – Полотно «Пир в доме у Левия» (1573) находится в венецианской Академии.

387. Аттила – (?-453 гг.) предводитель гуннов с 434 года. Возглавил опустошительные походы в Восточную Римскую империю (443, 447-448), Галлию (451), Северную Италию (452). При Аттиле союз гуннских племен достиг наибольшего могущества.

387. Тициан Вечеллио. Диана и Калисто (Рим) – «Диана и Каллисто» 1556-1559, Эдинбург, Национальная галерея.

390. Тициан. Даная (Неаполитанский музей) – «Даная» была написана Тицианом около 1554 года. Варианты картины находятся в Неаполитанском музее, в музее Прадо в Мадриде, в Венской галерее, в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге и других собраниях.

391. Тициан. Венера (Флоренция) – Так называемая «Венера Урбинская» была написана Тицианом в 1538 году. Находится в Уффици, во Флоренции.

392. Тициан. «Bella» (Из галереи Питти) - написана около 1536 года. Находится во Флоренции, в галерее Питти.

392. Тициан «Любовь небесная и земная». - Картина «Любовь земная и небесная» была написана около 1515 года и находится в Риме в галерее Боргезе.

393. Гвидо Рени «Се человек» (Лувр) – Гвидо Рени (1575-1642) итальянский художник. Учился в Академии братьев Карраччи. Испытал сильное влияние Рафаэля.

393. Тициан «Положение во гроб» - написана в 1523-1525. Париж, Лувр.

393. Тициан «Любовь земная и не земная» - см. комментарий к странице 392.

393. «Наш Эрмитаж обладает тринадцатью картинами Тициана» - в настоящий момент в Эрмитаже хранятся семь полотен Тициана.

395. Гвидо Рени. Аврора (Рим) – фреска «Аврора», украшающая плафон казино в Палаццо Паллавичини-Роспильози в Риме, написана в 1614 году.

396. Альбано. Пляска Амуров (Милан) – Франческо Альбани (1578-1660), итальянский художник. учился у братьев Карраччи (см. комментарий на странице 398) в Болонье.

397. Франческо Барбьери, прозванный Гверчино «Се человек» - Джованни Франческо Барбьери, по прозвищу Гверчино (1591-1666) итальянский художник. На живопись Гверчино сильное влияние оказало искусство Лодовико Карраччи (см. комментарий на странице 398), а также Караваджо (см. комментарий на странице 398).

398. Паоло Веронезе – прямой последователь Тинторетто... - на творчество Веронезе в равной степени оказывало косвенное влияние искусство его современников Тициана и Тинторетто. Однако мощь таланта мастера позволяла ему быть независимым от любых влияний.

398. Тинторетто – настоящее имя Якопо Робусти (1518-1594), венецианский художник Позднего Возрождения.

398 «Брак в Канне»- «Пир в Канне» (конец 1560-х годов, Париж, Лувр; около 1571 года, Дрезден. картинная галерея старых мастеров).

398. «Христос у Симона» - полотно «Пир в доме у Симона Фарисея» (Турин. галерея Сабауда), написана около 1560 года.

398. «В Эрмитаже есть шестнадцать картин Веронезе». – в настоящий момент в Эрмитаже хранятся девять полотен Веронезе и три картины его школы.

398. «Снятие с креста» - «Оплакивание Христа». Исполнена между 1576 и 1582 годами для церкви Сан-Джованни е Паоло в Венеции.

398. семейство Карраччи – семья итальянских художников болонской школы, представители академизма: Лодовико (1555-1619) и его двоюродные братья Агостино (1557-1602) и Аннибале (1560-1609). Основали в Болонье «Академию вступивших на правильный путь» (около 1585 года). Соединяя приемы великих мастеров Возрождения, создали возвышенно-идеализированный тип алтарной картины, в фресках предвосхитили декоративные и пространственные решения монументальной живописи барокко.

398. Доменикино – настоящее имя Доменико Цампьеро (1581-1641). Итальянский художник, на творчество которых оказало сильное влияние искусство Рафаэля и Карраччи.

398. Гвидо Рени – смотри комментарий на стр. 393.

398. Ф. Гверчино - смотри комментарий на стр. 397.

398. Караваджо – (настоящее фамилия Меризи) Микеланджело да (1573-1610), итальянский живописец. Основатель направления в европейской живописи, названного его именем (караваджизм).

398. Хусепе Рибера – Хосе де Рибера (1591-1652), испанский живописец и гравёр. Работал главным образом в Неаполе, где испытал влияние Караваджо. С 1626 года – член римской Академии св. Луки. Писал картины на религиозные, мифологические и жанровые темы и портреты.

398. Сальвадор Розе – Сальваторе Роза (1615-1673), итальянский живописец, график, поэт, музыкант, драматург.

401. Эразм Роттердамский – (1469-1536), гуманист эпохи Возрождения, глава «северных гуманистов», филолог, писатель. Родом из Роттердама. Автор «Похвалы Глупости» - сатиры на современное ему общество. Сыграл большую роль в подготовке Реформации, но не принял ее.

401. Спиноза – Бенедикт (Барух) (1632-1677), нидерландский философ.

402. Портерные – портрет – сорт крепкого черного пива.

404. Ван Дейк. Карл I (Лувр) – луврский «Портрет Карла I на охоте», создан между 1632 и 1641 годом.

405. Питер де Гог. Кружевница (Спб. Эрмитаж) – Питер де Гох (Хоох, Хох) (1692-после 1684 года), голландский живописец. Писал жанровые картины. «Кружевница» находится в коллекции Нидерландского института в Париже. Время создания – около 1660 г.

406. Герард Терборх. Полученная весть (Спб. Эрмитаж) – Герард Терборх Младший (1617-1681), голландский живописец. «Получение письма» и сегодня находится в Эрмитаже. Точная датировка не установлена

407. Доу. Два этюда. Мотальщица и читальщица. – Герард Доу (1613-1675), голландский художник. Парные картины «Старушка за чтением» и «Мотальщица» были исполнены около 1660-1665 годов. Находятся в Эрмитаже (Санкт-Петербург).

408. «Искусство в Нидерландах никогда не было религиозным...» - непонятно, что имеется в виду.

408. Хуберта Ян Эйка и брата его Иоанна Ван Эйка. – Ян Ван Эйк (род. около 1390/1400? в Маасейке – умер в 1441 в Брюгге) – нидерландский живописец, младший брат Хуберта ван Эйка. Самое прославленное его произведение «Гентский алтарь» (1432 года). В 1425 году стал придворным живописцем Филиппа Доброго – герцога Бургундского, графа Нидерландского с 1420. В 1426-1428 годах исполнял дипломатические поручения Филиппа в Испании и Португалии. Около 1430 г. поселился в Брюгге. В 16 веке Яну Ван Эйку приписали честь изобретения масляной живописи. Новейшие исследования показали, что техника Ван Эйка представляла собой усовершенствованную темперу, соединяемую с маслом, которое эпизодически применялось в живописи и раньше.

Хуберт Ван Эйк (?- 2426) – старший брат Яна ван Эйка. В четверостишие на раме наружных створок гентского алтаря говорится, что алтарь был начат Губертом Ван Эйком, после смерти которого закончен его братом Яном.

408. Ханс Мемлинг – (около 1430/1440 -1494) - нидерландский художник. Родился в Мемелингене (Германия). Обучался живописи, возможно у Рогира Ван дер Вейдена в Брюсселе. Около 1466 года поселился в Брюгге. В 19 веке, когда писалась «История искусств» Гнедича, Мемлинга почитали как открывателя новых путей в живописи Нидерландов, каковым он не является.

408. Лютер – Мартин (1483-1546), деятель Реформации в Германии, начало которой положило его выступление в Виттенберге (1517) с 95 тезисами против индульгенций и отвергавшими основные догматы католицизма. Основатель лютеранства. Установил (1536) отличающийся от традиционного католического порядок богослужения. Перевел на немецкий язык Библию, утвердил нормы общенемецкого литературного языка.

408. «Христос перед Народом» Лукаса Лейденского – Лука (Лукас) Лейденский (Лукас ван Лейден) (1489 или 1494 – 1533), нидерландский живописец и гравер.

409. Филипс Вауэрман. Кавалерийская стычка. Шведы и поляки (Спб. Эрмитаж) – может быть «Битва австрийцев с турками»? А может быть, «Кавалерийский бой» Питера Воувермана? Филипс Воуверман (1619-1668), голландский живописец.

410. Габриэль Метсю. Докторский визит (Спб. Эрмитаж) –Габриэль Метсю (1629-1667), голландский живописец, жанрист. «Больная и врач» в Эрмитаже не имеет точной датировки.

411. Революция 1572 года...» - Во второй половине 16 века на территории Нидерландов распространился новое вероучение на основе христианства – протестантизм. Король Испании Филипп II, которого называли «его католическим величеством», и под властью которого находились Нидерланды, начал войну за восстановления католицизма в стране. В результате жестоких битв страна раскололась: на севере, где победили протестанты, провинции объединились вокруг Голландии (вскоре так стала называться

вся страна). Южные же провинции стали Католическими Нидерландами. Страну называли также Бельгией, а еще Фландрией по самой крупной и развитой провинции.

Голландская и фламандская школа живописи. стали наследницами художественных традиций нидерландского искусства.

411. Рубенс Питер-Пауэл (1577-1640) – фламандский художник. Работал в Антверпене, в 1600-1608 году в Италии. Выдающийся представитель живописи барокко.

412. Паулюс Поттер Ферма (Спб. Эрмитаж) – (1625-1654), голландский живописец, пейзажист и анималист. «Ферма» из Государственного Эрмитажа написана в 1649 году.

414. Тэн – см. комментарий на стр. 90

414. В Эрмитаже.... находится до 60 картин Рубенса – в настоящее время в Эрмитаже находятся 42 подлинных произведений Рубенса, три копии с его работ, 18 работ, вышедших из его мастерской и 5 картин школы Рубенса.

415. Харменс Ван Рейн Рембрандт. - Рембрандт Харменс Ван Рейн (1606-1669), голландский живописец, рисовальщик, офортист. Его искусство отличается демократизмом, жизненностью образов. Сочетая глубину психологической характеристики с живописным мастерством, основанным на эффектах светотени, писал портреты и мифологические сцены. Имел многочисленных учеников. Оказал огромное влияние на развитие живописи.

415. Людовик XIII – см. комментарий на стр. 325. «Рождение Людовика XIII» Рубенса (доска, масло, гризайль), исполнено между 1622 и 1625 годами и относится к эскизам к картинам из цикла «Жизнь Марии Медичи».

416. Харменс Ван Рейн Рембрандт. Этюд старика (Спб. Эрмитаж) – «Портрет старика в красном», исполнен около 1652-1654 годов.

416. изображение ... Елены Фоурмен – в настоящий момент этот портрет в Эрмитаже отсутствует.

417. Ван-Дейк.- см. комментарий на стр. 402.

417. Веласкес – Диего Родригес де Сильва Веласкес (1599-1660), испанский живописец. Придворный художник короля Филиппа IV с 1623 года. Писал картины, соединяющие бытовой и мифологический жанры, портреты. Стал одним из основоположников исторического жанра.

417. Рубенс – вероятно, произошла опечатка. Имеется в виду Ван-Дейк.

417. портрет «Молодого человека» - Антониса ВанДейка исполнен между 1618 и 1620 годами. Находится в Санкт-Петербурге в Эрмитаже.

417. «Дама с ребенком» - «Портрет молодой женщины с ребенком» Антониса Ван_Дейка написан между 1618 и 1621 годами. Находится в Санкт-Петербурге в Эрмитаже.

417. Людовик XIV – (1638-1715), французский король с 1643 года из династии Бурбонов. Его правление – апогей французского абсолютизма.

417. семейство Давидов Тенирсов – фламандские художники. Наиболее прославлен Давид Тенирс Младший (1610-1690),

417. Доу – см. комментарий к стр. 407.

417. Терборх – см. комментарий к стр. 406.

418. Габриель Метсю - см. комментарий к стр. 410.

418. Мать Рембрандта (Спб. Эрмитаж) – еще один портрет, который также неверно отождествлялся с портретом матери художника, находится в ГМИИ им. А.С.Пушкина.

418. Паулюс Поттер - см. комментарий к стр. 412.

418. Дюжарден – Карель (1622-1678), голландский живописец.

418. Воуверман - см. комментарий к стр. 409.

418. Бергем – возможно, имеется в виду Дирк Ван Берген (1645-1690), голландский живописец, специализировался на пейзажах с животными.

418. Кейн – возможно, имеется в виду Кейп. Альберт (1620-1691), или Бенъямин Герритс (1612-1652), или Якоп Герритс (1594-1651).

419. «малые фламандцы» - вероятно, следует понимать «малые Голландцы».

419. Эрнест Месонье – Эрнест Мейссонье (1815-1891), французский художник.

419. в ... Эрмитаже... Авраам – вопрос об авторстве картины «Авраам и три ангела», очень близкой к произведениям Рембрандта конца 1630-начала 1640-х годов, не выяснен. В настоящее время полотно относят к школе Рембрандта. В Государственном музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина хранится вариант «Явление ангелов Аврааму» кисти Рембрандта (около 1655 года)

419. ... собираясь заколоть Исаака – речь идет о картине «Жертвоприношение Авраама» (1635).

420. «Даная» - картина исполнена в 1636 году.

420. У нас более сорока произведений Рембрандта. - В Государственном Эрмитаже в настоящее время хранятся 23 работы Рембрандта. Кроме того две картины с неустановленной атрибуцией и 7 работ, приписываемых школе Рембрандта.

420. «Ночная стража» - речь идет о картине «Групповой портрет стрелков роты капитана Баннинга Кока (Ночной дозор)», 1642 года из Государственного музея в Амстердаме.

422. Мартин Шенгауэр – Мартин Шонгауэр (около 1450-1491), родился в Кольмаре (сегодня территория Франции).

422. Ханс Хольбейн Младший – (1497\1498) немецкий художник, живописец и график, представитель немецкого возрождения. Выдающийся портретист. Гуманист. Создатель иллюстраций к «Похвале Глупости» Эразма Роттердамского. Уроженец Аугсбурга. В

Базель прибыл впервые в 1515 году. Много лет провел в Италии, а затем, с 1526 года жил в Англии, где был придворным живописцем короля Генриха VIII.

422. Николай Мануэль, прозванный Дитч – «Пляска смерти» - Николаус Мануэль Дойч (1484-1580) – швейцарский живописец и рисовальщик, воспитанный на образцах итальянского Возрождения. Среди его работ «Смерть, обнимающая девушку под видом солдата» (1517 год, Базель, Художественный музей).

423. Ханс Хольбейн. Портрет Анны Клеве – 1539. Хранится в Лувре.

423. «Страсти Господни в Базельском музее» - из пяти сцен «Страстей Христовых», созданных в 1519-1520-х годах, только «Тайная вечеря» и «Бичевание Христа» полностью принадлежат кисти Гольбейна. Находятся в базельском Художественном музее. Кроме того, здесь же хранятся «Сцены Страстей» (1524?).

423. Мадонна..... - «Мадонна_бургомистра Мейера» (1526, Дармштадт, собрание князя Гессе) исполнена для алтаря капеллы замка Мейера, около Базеля (позже, по возвращении из Англии, Гольбейн дописал посмертный портрет жены бургомистра).

425. Альбрехт Дюрер – (1471-1528) немецкий живописец и график. Основоположник Ренессанса в Германии.

425. Лукас Кранах Старший (1472-1553) немецкий живописец и график. В его творчестве сочетаются ренессансные принципы с готической традицией.

425. Ганс Сакс – (1494-1576), немецкий поэт, мейстерзингер. По основной профессии сапожник.. В 1551-1560 возглавлял гильдию нбренбергских мейстерзингеров.

426. Хусене Рибера. Снятие с креста (Неаполь) – См. комментарий к стр.398.

426. Дуис де Моралес, прозванный Эль Дивино (около 1515\1520 – 1586) – испанский художник. Привнес в испанскую религиозную живопись темы и формы итальянского возрождения, не нарушая ее набожности и экстатичности.

426. Франсиско де Сурбаран – (1598-1664), испанский художник. Использовал в своей живописи эффекты караваджизма.

427. Карраджо – вероятно, речь идет о Караваджо.

427. Бартоломе Эстебан Мурильо. Садовница (Спб.Эрмитаж) – (1618-1682) Картина «Девочка, продащица фруктов» (1650-1660) в настоящее время хранится в Государственном Музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина.

427. Бартоломе Эстебан Мурильо Нищий (Спб.Эрмитаж) – Картина «Мальчик с собакой» исполнена в 1650-х годах.

428. Филипп IV – (1605-1665) испанский король с 1621 года. Портрет короля относят к школе Веласкеса (повторение портрета, исполненного Веласвесом около 1655 года и находящегося в Прадо).

428. герцог Оливарес – Гаспар де Гусман граф Оливарес, герцог де Сан-Лукар (1587-1645), первый министр испанского короля Филиппа IV. Сегодня в Эрмитаже хранится лишь один погрудный портрет графа Оливареса.

428. *Диего Веласкес «Портрет папы Иннокентия X»* - исполнен в 1650. В настоящее время хранится в Галерее Дория в Риме.

428. Диего Родригес де Сильва Веласкес (1599-1660) – гениальный испанский художник. Создал ряд глубоко реалистических картин и психологически глубоких и тонких портретов. Оказал огромное влияние на развитие мировой живописи.

429. «Зачатье Девы Марии» - речь идет, вероятно, о «Благовещении» Мурильо, исполненном между 1655 и 1665 годами (Эрмитаж).

429. В Эрмитаже есть пять его картин – две из них вызывают сомнение в подлинности авторства Риберы.

429. В Эрмитаже есть 20... Мурильо... - В настоящее время в Эрмитаже находятся 12 картин Мурильо и 2 картины его школы.

430. Никола Пуссен – (1594-1665) французский художник. Изучал произведения античного искусства, а также Рафаэля и Тициана. Основатель французского классицизма.

430. Никола Пуссен. Конфирмация (Лувр) – известны две серии картин на тему «Семь таинств» Пуссена. Около 1640 года – хранятся в Великобритании и в Национ. галерее Вашингтона. Между 1644 и 1648 годами – в Национальной галерее Шотландии в Эдинбурге.

430 Клод Лоррен (Клод Желе) – (1600-1682), Французский живописец, гравер и рисовальщик. Пейзажист. Фигуры на его картинах обычно писались другими художниками.

432. Дидро Дидро (1713-17784) – французский философ-материалист, писатель, критик, основной создатель «Энциклопедии», автор многих литературных и научных сочинений, в которых выражены наиболее передовые философские и общественные взгляды французских просветителей предреволюционной эпохи.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие

Введение. Доисторическая эпоха. — Свайный период. — Пастушеские племена. — Задачи эстетики

Глава первая

Египет. Страна и народ. — Пирамиды. — Иероглифы. — Живопись. — Скульптура. — Идея храма. — Одежда

Глава вторая

Индия и Китай. Буддизм. — Архитектура и пластика Индии. — Нравственные идеалы. — Небесная империя

Глава третья

Западная Азия. Ассирия. — Персы. — Евреи

Глава четвертая

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

Глава пятая

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

Глава шестая

Древнехристианская эпоха. Борьба язычества с христианством. — Катакомбы. — Базилики и баптистерии. — Живопись. — Византия
Сасаниды

Глава седьмая

Арабы. Магометанство. — Арабский стиль. — Мавританский стиль. — Магометанское искусство в Индии

Глава восьмая

Россия. Дальнейшее развитие христианства в Европе. — Влияние на славян Византии и Грузии. — Киев. — Владимир. — Суздаль. — Москва. — Иконография. — Одежда

Глава девятая

Архитектура Запада. Романский стиль. — Готика
Одежда XI—XVII веков

Глава десятая

Италия в эпоху Возрождения. Высший расцвет искусств. — Великие мастера. — Леонардо да Винчи. — Микеланджело. — Рафаэль. — Венеция с Тицианом во главе

Глава одиннадцатая

Нидерланды. Страна и народ. — Мировоззрение нидерландцев. — Фламандская и голландская школы

Германия. Испания. Франция. Возрождение в Германии. — Гольбейн. — Испания. — Веласкес. — Мурильо. — Франция. — Эпоха революции. — Давид

Костюм XVIII—XIX веков

Заключение. Общее состояние искусств в Европе. Западная Европа. — Россия