

Н. П. [=Протасов Н. Д.] [Рец. на:] *Weiner C.* Die Entwicklungsgeschichte der Stile der bildenen Kunste. Von Alterum bis zur Gotig. Leipzig, 1912 // Богословский вестник 1913. Т. 1. № 1. С. 175–187 (2-я пагин.).

КРИТИКА.

I.

Е. Sohn Wiener.—Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunste. I. Von Altertum bis zur Gotig. Leipz. 1912.

Въ тѣсной семьѣ академическихъ дисциплинъ наука церковной археологiи въ связи съ исторiей христіанскаго искусства занимаетъ особенное, можно сказать, наиболѣе невыгодное положеніе. Если эта обособленность чувствовалась и прежде, до присоединенія новымъ академическимъ уставомъ къ кафедрѣ церковной археологiи исторiи христіанскаго искусства, то теперь нужно отмѣтить еще болѣе невыгодное положеніе новой дисциплины. Каждый академическій предметъ представляетъ собою не что-нибудь новое сравнительно съ предметами семипарскаго курса, а лишь новую степень, расширеніе масштаба и кругозора этихъ послѣднихъ. Совсѣмъ не то представляется въ отношеніи новой академической науки. Здѣсь преподаватель долженъ чувствовать себя не совсѣмъ на мѣстѣ. Не говоримъ уже о томъ, что ему приходится имѣть дѣло съ совершенно неподготовленной аудиторiей, которая можетъ только слушать, воспринимать, но не имѣетъ никакихъ средствъ такъ или иначе критически отнестись къ новому матеріалу. Ему приходится по необходимости быть очень осторожнымъ въ своихъ сообщенiяхъ, устранять всякія даже чисто-терминологическія затрудненія и вообще не отходить далеко отъ азбучныхъ истинъ. И однако самому необходимо знать и не обходить самыхъ опасныхъ дебрей, самыхъ сложныхъ и запутанныхъ вопросовъ своей специальности. Если раньше насъ учили на лекціяхъ церковной археологiи, что занимающiйся ею долженъ знать палеографію, исторію, классической антикъ, то теперь этого оказывается совсѣмъ недостаточно. Историкъ церковнаго искусства долженъ быть не только богословомъ.

археологомъ, палеографомъ,—этого мало: онъ долженъ знать и владѣть всѣми средствами для вполне научнаго анализа въ своей области. Нельзя говорить объ икосахъ частныхъ домовъ, въ которыхъ первые христіане отправляли свое богослуженіе, не зная данныхъ помпейскихъ раскопокъ и тѣхъ выводовъ и заключеній, какія предложены учеными архитекторами. Но какъ говорить архитектурнымъ языкомъ, не будучи знакомъ съ механикой? Исторія христіанской базилики была-бы совершенно непонятной, если-бы разматривать ее безъ экскурсовъ въ исторію античной архитектуры. То-же самое нужно сказать и относительно иконографіи. Изображеніе ангеловъ нельзя изучать безъ анализа античныхъ монетъ съ образомъ „Ники“, воскресеніе Спасителя очень интересныя варіаціи имѣетъ на позднихъ византійскихъ монетахъ, и т. д. Нужно быть самому художникомъ-техникомъ, чтобы умѣть анализировать древнѣйшія русскія иконы, часто лишенныя хронологическихъ датъ, которыя можно установить бываетъ только разборомъ стилистическихъ или палеографическихъ данныхъ. Прорисъ, записи, подмалевка и пр.—все это нужно имѣть въ виду при изученіи иконографіи. Конечно, подобныя техническія затрудненія требуютъ специальныхъ знаній, изученія самой теоріи живописи. Здѣсь мало, даже совсѣмъ не помогутъ собственныя, всегда диллетантскія, изысканія, здѣсь нужна школа, серьезное изученіе не только теоретическое, но и, главнымъ образомъ, практическое. Но, разъ школы нѣтъ, приходится съ благодарностью отмѣчать наличность такой литературы, авторы которой понимаютъ нужду диллетантовъ и помогаютъ достаточно легко разбираться въ тѣхъ или другихъ вопросахъ въ области исторіи искусства.

Предо мною лежитъ небольшой, очень изящно изданный томикъ—E. Sohn-Wiener „Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst“. I. Vom Altertum bis zur Gotik. Leipzig, 1912 г.

Этотъ томикъ представляетъ собою одинъ (№ 317) изъ многочисленныхъ выпусковъ цѣлой серіи научно-популярныхъ монографій по всѣмъ областямъ человѣческаго знанія. Предпринятой лейпцигскимъ издателемъ В. G. Teubner'омъ подъ общимъ заглавіемъ „Aus Natur und Geisteswelt“.

Авторъ-доцентъ Freie Hochschule въ Берлинѣ.

Какихъ-нибудь особенныхъ горизонтовъ, новыхъ открытій читатель, болѣе или менѣе знакомый съ исторіей искусства, здѣсь не найдетъ, но онъ получитъ новую систематику извѣстнаго матеріала. Наоборотъ, для читателя - диллетанта книжка Зонъ-Винера представляетъ хорошее руководство, помогаетъ легко разбираться въ вопросахъ, касающихся главнымъ образомъ области наиболѣе интересной, но и трудной, темной для неспеціалиста: въ вопросахъ стилей. Последовательному обзорѣнію стилей въ исторіи искусства, обзорѣнію, которое преслѣдуетъ цѣли и запросы широкой публики и посвящена эта интересная книжка.

Авторъ широко смотритъ на дѣло, оцѣниваетъ художественно-историческія проблемы съ точки зрѣнія философской. Онъ борется съ мнѣніемъ ученыхъ, которые хотятъ все стили выводить изъ архитектуры и къ архитектурѣ свести все прочія искусства. Наоборотъ, онъ утверждаетъ, что историческія движенія въ архитектурѣ нельзя понять безъ современныхъ теченій въ пластикѣ, живописи и ремесленномъ художествѣ. Переходъ отъ одной эпохи искусства къ другой возможно сдѣлать только тогда, когда удастся опредѣлить тончайшіе переходы къ новымъ русламъ во всехъ областяхъ художественной дѣятельности; каждая эпоха въ *суммѣ всего искусства* должна дать что-нибудь законченное, цѣльное. Задача историка искусствъ здѣсь и состоитъ въ томъ, чтобы опредѣлить стиль эпохи, одинаково сказавшійся въ архитектурѣ, пластикѣ и др. Съ этой точки зрѣнія, исторія искусства представляется показаніемъ того тонкаго, еле уловимаго для спеціалиста, развитія изъ стараго стиля новаго со всеми признаками нарождающейся новой силы. Но при этомъ авторъ считаетъ необходимымъ отмѣтить нѣкоторую разницу между искусствами. Онъ находитъ, что архитектура и ремесленное художество болѣе непосредственно выражаютъ самый стиль, духъ жизни, чѣмъ живопись и пластика, гдѣ шире проявляется фантазія.

Послѣ такого небольшого предисловія авторъ переходитъ къ искусству Египта. Въ раннѣйшую эпоху—древнее царство—египетское искусство вообще поражаетъ своей монументальностью, которая основана исключительно на своеобразной гармоніи простыхъ линій и формъ. Можно сказать, что монументальность является въ этотъ періодъ главнымъ

принципомъ всего египетскаго искусства, которое свое мѣсто находятъ въ сооружеиіяхъ храмовъ и пирамидъ. Достаточно одного взгляда на реконструкцію храма царя Не-узере, произведенную Борхардтомъ, чтобы понять, чѣмъ достигали древніе художники Египта этой монументальности. Громадное пространство занято массивнымъ каменнымъ сооруженіемъ, но въ немъ нѣтъ совсѣмъ простора, все загромождено, заложено огромными глыбами. Узкій проходъ, сдавленный снизу и сверху, ведетъ внутрь. Особенно монументальны были пирамиды. При своей сказочной величинѣ онѣ внутри имѣли самую незначительную камеру, куда могъ быть положенъ въ саркофагъ царственный строитель. Приблизительно къ 2000 году, когда начинается вторая эпоха въ исторіи Египта—среднее царство—является новое художественное теченіе, которое своимъ объектомъ избираетъ храмы. И наконецъ, новое царство, которое авторъ относитъ къ второму тысячелѣтію до Р. Х., совсѣмъ не знаетъ пирамидъ. Архитектоническій интересъ здѣсь сосредоточивается всецѣло около храма. Вырабатывается трочастное дѣленіе храма на дворъ съ колоннами, большой залъ и мѣсто для отправленія культа. Достаточно взглянуть на реконструкцію одного фасада, напр., храма въ Люксорѣ, чтобы видѣть, что и въ эту эпоху монументальность стоитъ на первомъ планѣ. Фасадныя, ничѣмъ нерасчлененныя, площади составляютъ сильнѣйшій контрастъ съ узкимъ, совсѣмъ невиднымъ входомъ. Но появляется новый элементъ-декорація. Художники испещряютъ всѣ плоскости скульптированнымъ орнаментомъ, ставятъ вазы, статуи, которыя пока играютъ роль архитектурныхъ обломовъ. Архитравная система покрытія создаетъ новый архитектурическій принципъ—горизонтальность. Внутри храмы поражаютъ своими размѣрами, но для молящихся остается совсѣмъ мало мѣста, потому-что все занято громадными каменными стержнями колоннъ, между которыми остается небольшой проходъ къ святилищу. Живопись и пластика въ египетскомъ искусствѣ занимали второстепенное значеніе декораціи. Имъ были предоставлены стѣны погребальныхъ камеръ и храмовъ. И здѣсь—простота на первомъ планѣ. Всѣ фигуры изображаются въ профиль, потому-что такъ легче передать движеніе. Глазъ можетъ подмѣтить здѣсь иногда блестящіе реализма. Интересно, что

горизонтальность мы встречаемъ и здѣсь: фигуры и сцены наносятся рядами, раздѣленными горизонтальными линиями, и глазъ постепенно, плавно идетъ отъ одной фигуры къ другой, отъ одной сцены къ другимъ. Величавая, спокойная торжественность египетскаго искусства сказалась вполне. Авторъ, между прочимъ, замѣчаетъ, что египетскіе художники хорошо знали отношеніе вертикальности и горизонтальности къ настроенію: вертикальныя линіи означаютъ движеніе, порывъ,—это не нужно было имъ, и горизонтальныя линіи взяли верхъ.

2-ю главу Зонъ-Винеръ посвящаетъ доисторическому искусству Эгейскаго моря. Это-та культура, о которой разсказываетъ Гомеръ. Микены. Искусство отсюда дало художественные импульсы на весь тогдашній міръ: Испанія и (до) израильскій Ханаанъ оказались также подъ этимъ влияніемъ. Нужно сравнить фреску изъ открытаго дворца Кносса съ египетскимъ рельефомъ на гробѣ Ма-Ноферъ, чтобы умѣть отличать египетское искусство отъ микенскаго: первое старается дать тщательный контуръ, послѣднее довольствуется простымъ пятномъ, формой, которая остается въ памяти послѣ одного взгляда. Деталей нѣтъ. Мы имѣемъ здѣсь дѣло съ настоящимъ импрессионизмомъ, который особенно частъ въ пластикѣ. Въ микенской живописи фигуры выпукло отдѣляются отъ стѣны, чего мы не видимъ въ египетскомъ искусствѣ. Что касается микенской архитектуры, то на основаніи анализа микенскихъ Львиныхъ воротъ можно заключить объ основномъ конструктивномъ принципѣ эпохи. Кладка изъ огромныхъ тесаныхъ, правильной формы, камней. Пустыя пространства въ стѣнахъ надъ воротами (Львиныя) заложены огромной плитой съ высѣченными изображеніями двухъ львовъ, которая никакого конструктивнаго значенія не можетъ имѣть. Круглыя колонны съ расщепленными каштелями встречаются здѣсь часто, и это можетъ служить признакомъ стиля.

Въ 3-й главѣ авторъ останавливается довольно подробно на искусствѣ Эллады.

На эллинской почвѣ въ ближайшее тысячелѣтіе вырастаетъ дорійскій храмъ: этимъ вносится въ общій хаосъ искусства ранняго времени порядокъ. Первая архитектура эллин-

ская стремится прежде всего къ дифференціаціи конструктивныхъ частей, къ расчлененію плоскостей.

Храмъ Посейдона въ Пестумѣ—выраженіе силы, мощи, но здѣсь-же глазъ невольно подмѣчаетъ рѣзко-выраженное отношеніе между частями, ритмъ пропорцій, здѣсь красота выступаетъ, какъ самъ организующій мертвый матеріалъ принципа. Время уничтожило все, что подчеркивало праздничность стиля этого храма, ему недостаетъ скульптуръ, рельефовъ въ фризѣ, красокъ. Это—организмъ. Онъ слишкомъ серьезенъ, строгъ, суровъ, какъ серьезна была и эллинская жизнь. Интересна керамика этого времени. Микенско-критскіе сосуды безъ основанія смѣняются глиняными широкими сосудами на кругломъ основаніи, съ удобными для ношенія ручками: весь сосудъ украшается не рядами фризовъ, какъ это было до того времени, а одной сценой во всю величину стѣнки сосуда. Особенно любимы черныя фигуры по красной глинѣ, которая отличаютъ эллинскій стиль. Импрессионистическая манера микенской живописи смѣняется стремленіемъ къ строгому контурному рисунку на плоскостяхъ вазъ. Во время персидскихъ войнъ (VI в.) чернофигурный стиль смѣняется постепенно краснофигурнымъ: на черномъ фонѣ красныя фигуры лучше выигрываютъ. Новый стиль владѣетъ большей степенью выразительности, эффекта. Видно, что

4-я глава. Эллинистическое и римское искусство. Поликлетъ очень любилъ красоту амазонокъ, которая для него становится даже самоцѣлю. Боги представляются уже не въ видѣ взрослыхъ мужчинъ, а какъ юноши съ пылкимъ тѣломъ. Для художниковъ обнаженная женщина—это идеалъ красоты. Практически ищеть еще повода представить обнаженную женщину: египетская Афродита сбрасываетъ одежды, чтобы войти въ ванну. Томность, изысканность, придается и тѣлу мужчины. Является зарожденіе въ собственномъ смыслѣ жанра. Предъ нами эллинистическое искусство, вышедшее изъ поздне-эллинскаго направленія культуры, какому Александръ Македонскій хотѣлъ подчинить покоренные народы. Аѳины сдѣлались интернаціональнымъ городомъ. Это все перешло и Риму. Онъ культивировалъ всякія греческія, египетскія, сирійскія традиціи. Отличительная черта этого новаго стиля заключается въ томъ, что художники прежде всего стараются передать красной фор-

мой зрителю свои чувства, настроеніе. Для этого прибегаютъ ко всему. Нѣжность смѣняется сентиментальной чувствительностью, сила—грубостью, страхъ—ужасомъ. Художники стараются возбудить въ зрителяхъ похотливость или ужасъ. Достаточно вспомнить о фарнезской группѣ, гдѣ женщину двое мужчинъ привязываютъ къ рогамъ разъяреннаго быка, чтобы онъ затаскалъ ее до смерти, или о группѣ Лаокоона, гдѣ центръ вниманія сосредоточивается на искаженныхъ ужасомъ и страданіями лицахъ. Дисгармонія въ выборѣ темъ характеризуетъ эту эпоху. Выразить аффектъ въ движеніяхъ тѣла—вотъ что преслѣдуютъ художники этой эпохи. Это направленіе обращается къ живописи и здѣсь находитъ всѣ средства для своей новой задачи. Въ концѣ V вѣка Аполлодоръ въ своихъ картинахъ сумѣлъ разрѣшить проблему, поставленную эпохой: онъ достигъ пластическаго выраженія въ своей живописи. Свѣтъ и тѣнь—его средства. Такую аффектность мы находимъ даже въ фрескахъ Геркуланума—„культъ Изиды.“—гдѣ художники уже близки къ реализму. Искусство начинаетъ обращаться къ повседневной жизни и здѣсь находитъ сюжеты для своихъ созданій. Архитектура также главный свой интересъ сосредоточиваетъ на частныхъ жилищахъ. Роскошные перистилы похожи на цвѣтники, гдѣ богатые помпейцы отдыхали отъ пріемовъ своихъ кліентовъ. Чѣмъ дальше идетъ время, тѣмъ все болѣе искусство культивируетъ декорацію, совѣмъ забывая строгость античнаго ордера. Въ баальбекскомъ храмѣ матери боговъ перемѣшаны всѣ ордера въ угоду декораціи. Къ концу античнаго міра такое смѣшеніе достигаетъ высшей степени.

5-я глава. Древне-христіанское искусство.

О созданіи христіанствомъ своего, особеннаго искусства нельзя говорить: оно дало только новое содержаніе, матерію для художественныхъ произведеній. Родиной христіанства была страна, гдѣ жили іудейско-эллинистическія и римско-эллинистическія традиціи. Все это сказалось на христіанскомъ искусствѣ. И значительно позже, когда столицей христіанства сдѣлалась Византія, нельзя было говорить о созданіи христіанствомъ своего искусства. И можно лишь констатировать переходъ отъ поздне-эллинистическаго искусства на пьедесталъ берлинскаго музея. Авторъ признаетъ александрійское происхожденіе за послѣдней и утверждаетъ, что

эллинистическія традиціи здѣсь сохранились чище, чѣмъ въ Римѣ. Если сравнить изображеніе Авраама на пизсидѣ съ знаменитой статуеткой Софокла, то окажется, что христіанство заимствовало у Эллады формы для художественнаго выраженія. Можно даже сказать, что античныя фигуры греческихъ философовъ христіанскіе художники обратили въ фигуры святыхъ. Они эклектически собирали со всего міра элементы для христіанскаго искусства. Такой эклектизмъ сказался и въ архитектурѣ. Центрическіе храмы свой прототипъ имѣли, конечно, на востокѣ, откуда и переняли многое византийскіе зодчіе, сами по большей части происходившіе изъ Малой Азіи. Замѣчательное созданіе Юстиніана св. Софія поражаетъ своимъ конструктивнымъ приѣмомъ—соединеніемъ купола съ квадратомъ. И нужно сказать, что все образованіе стіля христіанскими художниками состояло въ томъ, что они развивали форму для ограниченія пространства. И въ базиликѣ это направленіе нашло свое полное выраженіе. Италия съ многочисленными образцами античныхъ базиликъ дала все средства для христіанскихъ художниковъ. Однако родной христіанской базилики былъ не Римъ а востокъ. Возможно, что эллинистическо-іудейскія синагоги и дали плановой приѣмъ для базиликъ своими вытянутыми формами. Ряды колоннъ даютъ базиликѣ особый видъ: входящій въ нее своими глазами бѣжитъ на замыкающее нефы алтарное полукружіе. Здѣсь все строеніе представляетъ собою одинъ логическій организмъ, въ которомъ каждая деталь имѣетъ подъ собою почву, потому—что вся базилика имѣетъ опредѣленную цѣль,—это цѣлое, формъ котораго вызвана не случайно. Здѣсь ясность плана вполне соответствуетъ ясности дорійскаго ордера. Живопись и свободная пластика въ раннемъ христіанствѣ находятся въ полной зависимости отъ греко-римской древности. Голова Юстиніана на мозаикѣ въ алтарной нишѣ св. Виталія Равенскаго носитъ все слѣды вліянія классическаго антика. Даже болѣе того: здѣсь предъ нами импрессионистическій стиль поздне-античной живописи.

художники и простые мастера начинаютъ преслѣдовать опредѣленныя эстетическія цѣли, хотятъ передать зрителямъ настроеніе. Является тонкость формы и линіи въ пластикѣ: замѣтна свобода, легко осязаемая мягкость постепенно замѣ-

няет суровость дорійскаго стиля. Дискоболъ Мирона (около времени Перикла—450) знаменуетъ собою зарожденіе новаго стиля. Начинается въ полномъ смыслѣ реалистическое искусство. Въѣкъ Фидія приносятъ и архитектурѣ движеніе. Въ Парѳенонѣ колонны легко, элегантно стремятся въ высь и изящно поддерживаютъ красивый фронтонъ. Стилъ іоническій. Изъ Малой Азіи и съ іоническихъ острововъ этотъ стиль принесли съ собою новыя формы керамики и пластики. Храмъ Ники Аптеросъ въ Аѣнахъ выразитель новаго стиля. Здѣсь цѣлла съ агалма божества отограничена спереди и сзади четырьмя великолѣпными колоннами, образовавшими два портика. Колонны, какъ въ дорійскомъ стилѣ, стремятся вверхъ, но имъ придано нѣчто новое, что сообщаетъ имъ какую-то особенную элегантность, эта элегантность передается и всему архитектурному организму, создавая новое единство. Игра свѣта и тѣней на колоннахъ отъ каннелюръ создаетъ воздушность всего зданія. Энергичное расчлененіе плоскихъ фасъ въ дорійскомъ стилѣ замѣнили въ іонійскомъ стилѣ мягкіе переходы, элегантная декорация. Блестящую эпоху іонійскаго стиля смѣняетъ стиль коринтскій, періодъ упадка, вырожденія, когда художники за мишурою не видѣли подлинныхъ цѣнностей. Въ немъ все принесено въ жертву блестящей декорации. Въ памятникъ Лизикрата въ Аѣнахъ это особенно ярко подчеркнута. Богатѣйшій скульптурованный орнаментъ покрытия, треножники на крышѣ памятника и мн. другое не имѣетъ никакого архитектурнаго значенія, все это только конструктивный балластъ, фантазія. Декорация сдѣлалась существеннымъ элементомъ, чистая тектоника потеряла интересъ.

Въ 6-й главѣ авторъ характеризуетъ раннее средневѣковье въ Германіи и такъ называемый романскій стиль. Начальное германское искусство эпохи переселенія народовъ характеризуется прежде всего мелкими вещами декоративнаго характера, добытыми раскопками изъ гробницъ. Это главнымъ образомъ фибулы изъ цѣнныхъ камней, оправленные въ бронзу, которую избѣгали патинировать. Частое соединеніе краснаго камня съ блестящимъ золотомъ рассчитано, очевидно, на тоже чередованіе свѣта и тѣней на равенскихъ капителяхъ. Этотъ стиль, конечно, свое начало ведетъ отъ поздне-античной техники. Въ каролинскую эпоху

онъ господствуетъ въ искусствѣ: предъ нами сосудъ, подаренный герцогомъ Тассило въ одинъ монастырь; сложный орнаментъ бросается въ глаза прежде фигуръ, окаймленныхъ орнаментальными-же мотивами. Въ эту эпоху художники замѣчательно тонко передавали античныя традиціи, античныя мифологическія олицетворенія. Карлъ Великій сзываетъ къ себѣ во дворецъ отовсюду художественныя силы и въ результатъ этого его Аахенскій соборъ и нѣкоторыя другія стороны по плану и стилю нужно относить къ эллинистическимъ традиціямъ. Книжная живопись его времени продолжаетъ античный импрессионизмъ, не оставляя однако и византійской манеры. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, начинается новое направленіе въ искусствѣ. Оно создается въ многочисленныхъ школахъ того времени, которыя стремились возродить духъ поздняго антика. Движенія евангелистовъ на листѣ изъ кодекса аахенскаго дифференцированы съ такою психологической тонкостью, такъ свободно, смѣло, что невольно вспоминается античная манера. Это—карлингскій ренессансъ. Въ архитектурѣ постепенно совершается реформа: изъ базилики вырабатывается строеніе, которое носитъ названіе романскаго стиля. Мы въ X вѣкѣ. Романская архитектура въ своей основѣ имѣетъ планъ древне-христіанской базилики. Въ романской церкви мы должны видѣть благороднѣйшій организмъ, какой послѣ дорическаго храма человѣческій геній впервые показалъ въ изобразительномъ искусствѣ. Здѣсь архитектурная ясность и архитектурная красота составляютъ одно. Колонна не только декорация,—гнѣтъ, она носительница силы, конструктивной мощи, какъ и стѣна, какъ и четырехугольные столбы между колоннами. Фигурная пластинка украшаетъ все строеніе, его стѣны, колонны, порталъ. Живописью убраны все стѣны средняго корабля, ее мы видимъ въ тысячахъ книгъ. Многія миниатюры оттонской эпохи еще отдають античнымъ импрессионизмомъ. Но къ XII вѣку живость фигуръ исчезаетъ, начинается царство орнамента, омертвѣлыхъ персонажей, создается канонъ.

7-я глава. Начала готики авторъ относитъ къ французской архитектурѣ, которая замѣнила круглую арку остроконечной. Это новый стиль, основанный исключительно на арочныхъ сдѣпленіяхъ, ему не нужны стѣны, которыя онъ про-

рѣзаетъ причудливыми арками, нишами. Въ романской архитектурѣ все держится на массивныхъ стѣнахъ, въ раннемъ готикѣ—на воздушныхъ аркахъ. Въ немъ порталъ обращаетъ на себя особенное вниманіе: онъ органически слитъ со всѣмъ зданіемъ, какъ это мы видимъ въ соборѣ парижской Богоматери. Если въ романской архитектурѣ башни стояли вѣдъ храма, то въ готикѣ онѣ вошли въ храмъ, какъ составныя части, и ихъ нельзя отдѣлать, безъ нарушенія всего единства. Зон-Винеръ отрицаетъ за готической аркой декоративное значеніе,—она имѣла значеніе конструктивное. Пластическій орнаментъ постепенно вытѣсняетъ живописную декорацию, въ немъ даже фигуры святыхъ имѣютъ значеніе тѣхъ-же растительныхъ формъ, витеватыхъ зигзаговъ. Постепенно въ готическую эпоху пластика пріобрѣтаетъ самостоятельное значеніе, за ней слѣдуетъ живопись.

8-я глава. Высокая готика. Около 1250 года была найдена классическая форма готики. Въ Соборѣ Реймскомъ стѣна представляетъ собою сплошь прорѣзную плоскость. Съ этого момента все вниманіе архитектора обращено на то, чтобы послѣдній остатокъ стѣнной плоскости устранить и все зданіе превратить въ ажурное плетеніе. Появляется цвѣтное убранство стеколъ въ окнахъ, и въ этомъ нужно видѣть то-же стремленіе занять всякую плоскость орнаментомъ. Вмѣстѣ съ такимъ уничтоженіемъ стѣны, получаютъ большое значеніе столбы, посредствомъ которыхъ архитектора начинаютъ передавать движеніе вверхъ. Такъ, весь готическій храмъ становится средствомъ, чтобы вызвать въ зрителѣ одно эстетическое впечатлѣніе, возвысить его надъ землей и приблизить къ Небесному. Готика не конструктивный, а живописный стиль.

9-я глава. Поздняя готика. Нарядность формы прежде всего подчеркиваетъ эта эпоха. Тектоника становится въ собственномъ смыслѣ декорацией. Исчезаютъ и колонны, превращаясь въ простыя ребра острыхъ арокъ; здѣсь уже нѣтъ ни главнаго, ни второстепеннаго, глазъ не различаетъ этого, его поражаетъ общая ажурность, фантастичность. Орнаментальное богатство—это и есть сама красота.

Мы нарочно довольно подробно передали содержаніе книжки Зонъ-Винера, потому—что она прошла совершенно незамѣченной въ русской литературѣ. Въ тысячѣ выбрасы-

ваемыхъ нѣмецкой литературой книгъ по исторіи искусства этотъ изящный томикъ занимаетъ особенное положеніе. Авторъ въ быломъ, но внимательномъ очеркѣ художественныхъ стилей не разбрасывается на мелочи, что такъ свойственно его соотечественникамъ, онъ избираетъ четыре искусства, которыя, по его мнѣнію, имѣють ближайшее отношеніе къ культурной жизни—архитектуру, пластику, живопись и художественное ремесло, и опытнымъ глазомъ опредѣляетъ тѣ идеи, которыя развивали послѣднія. Можно сказать, что предъ нами—конспектъ въ лучшемъ значеніи этого слова по исторіи искусства, который можетъ даже замѣнить специалисту многотомныя изданія Любке, Шпрингера и пр. Если кто хочетъ бросить ретроспективный взглядъ на ту или другую художественную эпоху, тому смѣло можно рекомендовать эту небольшую, но *многую* книжечку.

Есть у автора и недостатки.

Зонъ-Винеръ—типичный нѣмецъ, которому классическое образованіе мѣшаетъ быть волюнъ объективнымъ. Онъ слишкомъ увлекся идеей постепеннаго развитія и прилагаетъ ее всюду, совершенно не допуская типически-новаго сравнительно съ тѣмъ, что выработала классическая древность. Даже въ эпоху готики, думаетъ онъ, художники были не свободны отъ античныхъ традицій (106, 126): послѣ призмъ средневѣковья, по нашему мнѣнію, художники не могли знать подлиннаго антика, предъ ними были обезображенные остоы его.

Также несправедливъ авторъ и въ отношеніи византійскаго искусства. Конечно, о вкусахъ не спорять, но нельзя не подчеркнуть, что нѣмцы не любятъ говорить, и, тѣмъ болѣе, восхищаться византійскимъ искусствомъ. Зонъ-Винеръ, замѣтивъ вскользь о появленіи въ Византіи художественнаго теченія, начинается подробную рѣчь о базиликахъ: выходитъ у него даже, что византійскій конструктивный приѣмъ возглавленія купола квадрата просто былъ оставленъ архитекторами, такъ какъ оказался несовершеннымъ, послѣ чего тѣ и обратилсь къ базиличному плану (62—70). Конечно, это совершенно не научный приѣмъ: мы знаемъ, что базиличный типъ существовалъ еще при Тертуліанѣ, Римъ оставилъ много базиликъ. Въ Византіи-же архитектурическій геній цѣль элементовъ антика и востока, дотоль бывшаго въ

загонѣ, создать свою, особенную архитектуру (св. Софія), превзойдя, такимъ образомъ, западъ, въ базиличномъ планѣ котораго, не оставленнаго и готикой, нѣтъ ничего христіанскаго—это тѣ же римскія *basilicae forenses*. Если-бы авторъ хотѣлъ быть объективнѣе, онъ оставилъ-бы свою національную гордость и сказалъ намъ, что Византія создала свой оригинальный стиль, свое искусство, въ которомъ открыты античныя языческія традиціи гораздо труднѣе, чѣмъ въ искусствѣ романскаго и готическаго запада... Въ своемъ очеркѣ Зоигъ-Винеръ совершенно опускаетъ анализъ византійскихъ миниатюръ, который, несомнѣнно, заставилъ-бы его сказать намъ, что даже въ эпоху готики нѣмецкіе художники совсѣмъ беззабѣнчиво и полными горстями черпали изъ богатой сокровищницы византійскаго искусства. Конечно, они были хорошими шлифовальщиками...

Н. П.

К. Р. Евграфовъ *Подсознательная сфера и художественное творчество*. Ц. 1 р. 136 стр., Пенза, 1912 г.

Книжка Евграфова составилаь изъ публичныхъ лекцій, читанныхъ имъ въ Пензѣ въ 1909 г. Въ книжкѣ этой двѣ главныхъ темы, какъ это видно и по заглавію. Изъ нихъ особенно современна первая—„подсознательная сфера“. Вокругъ явленій, покрываемыхъ этимъ пока все еще недостаточно яснымъ терминомъ, идетъ очень интересная работа многихъ психологовъ и психіатровъ (Фрейдъ, Вальдштейнъ, Штекель и др.), а въ Россіи этой работѣ посвящена цѣлая серія изданій переводнаго и оригинальнаго характера подъ общимъ названіемъ „Психотерапевтическая бібліотека“. Это вниманіе психологовъ къ душевнымъ состояніямъ и процессамъ, до сихъ поръ остававшимся въ тѣни, находитъ себѣ мощную поддержку въ нѣкоторыхъ новыхъ философскихъ направленіяхъ (прагматизмъ, Берсонъ) и, въ свою очередь, даетъ возможность по новому взглянуть на многіе вопросы сопредѣльныхъ съ психологіей наукъ. Думается, что недалеко то время, когда при помощи новыхъ методовъ совершенно неожиданно разрѣшатся не только трудныя психологическія и психіатрическія проблемы, но и многіе вопросы

педагогике, этике, теории творчества, криминалистики и т. д.

Такой попыткой проложить тропу из области „новой психологии“ въ теорію поэтического творчества является книжка Евграфова. Подробно изложивъ современное состояніе ученія о подсознательной сферѣ, онъ пытается привлечь это ученіе для выясненія вопросовъ поэтического творчества. Нельзя сказать, чтобы авторъ сумѣлъ наново и по-своему разрѣшить вопросы о сущности художественнаго творчества; самъ авторъ, кажется, не претендуетъ на это (стр. 77). Все же, книжка имѣетъ свою цѣнность: кромѣ толковаго изложенія современнаго положенія ученія о подсознательной сферѣ, автору попутно удается высказать много здравыхъ сужденій о литературѣ, ея задачахъ, современной критикѣ, мнимой научности и т. п. Все это дѣлаетъ книжку Евграфова и современной и цѣнной.

А. Е.
