

A 310  
166

# КРАТКІЕ ОЧЕРКИ ОРНАМЕНТНЫХЪ СТИЛЕЙ

по Овенъ-Джонсу, Расинё, Де-Комону, Перро и Шипъ и пр.

Переводъ Г. Г. ПАВЕЛКО.

Съ приложеніемъ краткаго объясненія архитектурныхъ стилей, составленнаго  
С. У. СОЛОВЬЕВЫМЪ.

Подъ редакціей **В. В. ЛЬВОВА**,  
директора Строгановскаго Центрального Училища техни-  
ческаго рисованія.

Изданіе Строгановскаго Училища.

МОСКВА.

Типографія Т. И. ГАГЕНЪ, Большая Лубянка, домъ князя Голицына.

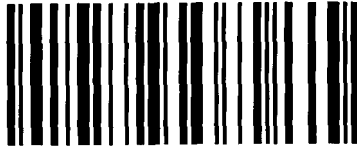
1889.

48

КРАТКІЕ ОЧЕРКИ

Орнаментныхъ стилей.

Дозволено цѣпзурою. Москва, 1-го Іюня 1888 года.



2010515235

# Оглавление.

Введение.....	Стр. 3
Первобытное искусство.....	5

## ЧАСТЬ I.

### Античное искусство.

<b>Египетскій орнаментъ.</b> Происхождение и общій характеръ египетскаго искусства. Примѣненіе орнамента у Египтянъ. Типы орнамента. Орнаментъ строительный, условный и идеальный. Употребленіе красокъ въ египетской орнаментациі.....	6
<b>Орнаментъ ассирійскій и древне-персидскій.</b> Вліяніе Египта на искусство ассиро-персидское. Характеръ и типы ассирійской орнаментациі. Вліяніе Рима и Византіи въ періодъ Сассанидовъ.....	12
<b>Греческій орнаментъ.</b> Происхождение греческаго искусства. Отличительныя черты греческаго искусства. Главнѣйшіе мотивы греческаго орнамента. Орнаментациі вазъ. Расписные орнаменты храмовъ. Употребленіе красокъ. Меандры.....	16
<b>Орнаменты этрусскіе</b> .....	23
<b>Орнаментъ греко-римскій.</b> Общее построеніе украшеній на стѣнахъ помпейскихъ домовъ. Употребленіе красокъ. Общій характеръ помпейскаго стиля. Мозаики.....	24
<b>Орнаменты римскіе.</b> Распространеніе греческаго искусства въ Италиі. Рельефный орнаментъ у Римлянъ. Отличія римскаго орнамента отъ греческаго.....	27
<b>Орнаменты византійскіе.</b> Происхождение византійскаго стиля и эпоха наибольшаго процвѣтанія его. Вліяніе византійскаго искусства на искусство западной и восточной Европы. Древнѣйшіе памятники византійскаго стиля (въ Малой Азій). Византійская орнаментациі въ западной Европѣ. Отличительныя черты византійскаго орнамента. Мозаики.....	32

## ЧАСТЬ II.

### Азіатское искусство.

<b>Орнаменты арабскіе.</b> Древность арабскаго искусства и окончательное развитіе его подъ византійскимъ вліяніемъ. Отличительный характеръ арабской орнаментациі: орнаментъ растительный и геометрическій. Орнаменты Каиро. Сходство арабской орнаментациі съ греческой. Мавританская орнаментациі, какъ высшая ступень въ развитіи арабскаго стиля. Арабскія мозаики.....	39
<b>Орнаменты турецкіе.</b> Происхождение турецкой орнаментациі отъ арабской и различія между тою и другою.....	45
<b>Орнаментъ мавританскій.</b> Альгамбра, какъ образцовое произведеніе мавританскаго стиля. Основныя начала мавританскаго украшенія. Колоритъ мавританскихъ орнаментовъ. Рисунки перевивные, съ косоугольнымъ и квадратнымъ расположеніемъ.....	48

<b>Орнаментъ ново-персидскій.</b> Прочѣтаніе искусствъ у Персовъ во времена послѣднихъ Сассанидовъ. Развитіе персидскаго искусства подъ арабскимъ вліяніемъ. Отличія персидскаго стиля отъ арабскаго и сходство съ индѣйскимъ. Колоритурa персидскихъ орнаментовъ.....	Стр. 59
<b>Орнаментъ древнихъ Индусовъ</b> .....	63
<b>Орнаментъ ново-индѣйскій.</b> Характеристическія черты индѣйской орнаментации. Правила относительно красокъ въ индѣйскихъ тканяхъ.....	65
<b>Орнаментъ китайскій.</b> Отличительныя черты китайской орнаментации: фантастичность композиціи, отсутствіе плана и подчиненности, разнообразіе мотивовъ. Неизмѣнность пріемовъ. Китайскія ткани и гончарныя произведенія .....	69
<b>Орнаментъ японскій</b> .....	75

### ЧАСТЬ III.

#### Западное искусство.

<b>Орнаментъ кельтическій.</b> Самобытность кельтической орнаментации. Особенности, характеризующія кельтическій орнаментъ. Перевивка лентъ и животныхъ. Происхожденіе кельтическаго орнамента. Англо-саксонскіе орнаменты позднѣйшаго періода.	77
<b>Романскій орнаментъ.</b> Скульптурные орнаменты эпохи Меровинговъ. Сліяніе романскаго стиля съ кельтическимъ. Архитектурные орнаменты періода Каролинговъ. Ткани періода Меровинговъ и Каролинговъ. Романская орнаментация позднѣйшаго періода. Вліяніе романскаго искусства на русское.....	88
<b>Стрѣльчатый орнаментъ (готическій).</b> Происхожденіе стрѣлви. Расписныя стекла. Архитектурные орнаменты. Орнаментация рукописей.....	103
<b>Стиль Возрожденія (Ренессансъ).</b> 1. Возрожденіе въ Италіи. Литературное движеніе и типографія. Джакомо делла Кверчія и Лоренцо Гиберти. Художники Неаполя, Рима, Милана и Венеціи. Донателло и его значеніе въ исторіи скульптуры. Декоративная живопись въ эпоху Возрожденія. Майолика .....	114
2. Возрожденіе во Франціи. Походы французскихъ королей въ Италію и знакомство Французовъ съ итальянскимъ искусствомъ. Первые французскіе памятники въ стилѣ Возрожденія. Фонтенблосская школа. Расписныя стекла и эмали... ..	131
3. Возрожденіе въ Германіи. Альбрехтъ Дюреръ. Общій характеръ германскихъ орнаментовъ .....	137
<b>Англійскій стиль временъ королевы Елизаветы.</b> Распространеніе въ Англіи итальянскаго стиля эпохи Возрожденія. Вліяніе Голландіи и Германіи. Характеръ орнаментации эпохи королевы Елизаветы.....	138
<b>Итальянскій орнаментъ.</b> Развитіе искусствъ въ Италіи. Микель Анджело и его школа. Джакомо Сансовино. Римская школа декоративной живописи. Орнаментация Ватикана и виллы Мадама. Орнаменты Джуліо Романо. Ксилографія. Стекланное производство. Бергуччи и Борромини .....	143
<b>Французскій стиль XVIII в.</b> Четыре эпохи въ исторіи французскаго искусства XVII и XVIII в. Фонтенблосская школа. Произведенія изъ металловъ. Столярное дѣло.	156
<b>Стиль Людовика XIV</b> .....	166
<b>Стиль Людовика XV</b> .....	168
<b>Стиль Людовика XVI</b> .....	172
<b>Правила расположенія формъ и красокъ какъ въ архитектурѣ, такъ и въ декоративныхъ искусствахъ</b> .....	175
<b>Краткія свѣдѣнія объ ордерахъ по системѣ Виньоли</b> .....	179

## Отъ переводчика.

---

Полное отсутствіе пособій на русскомъ языкѣ при изученіи орнаментныхъ стилей должно конечно неблагопріятно отзываться на школахъ, имѣющихъ специальный характеръ техническаго рисованія. Это обстоятельство побудило Строгановское училище издать настоящую книгу. Она конечно не имѣетъ характера учебника и причина здѣсь та, что систематическое изученіе орнаментаціи пока еще только вводится въ упомянутомъ училищѣ: выработать точную программу предмета, вполне соответствующую потребностямъ преподаванія и уровню развитія ученика — процессъ, требующій достаточнаго времени, а этого именно условія и не хватаетъ училищу. Поэтому настоящая книга есть не болѣе какъ попытка дать, такъ-сказать, основную канву, по которой впоследствии можно было бы выработать какъ исторію, такъ и теорію орнаментныхъ стилей. Для этого училище воспользовалось сочиненіями гг. Овенъ-Джонса «La grammaire de l'ornement», Расине «L'ornement polychrome», де-Комонъ «Abécédaire ou rudiment d'archéologie», Перро и Шипье „Histoire de l'art dans l'antiquité“ и др., приложивъ ко всему этому краткій очеркъ архитектурныхъ стилей, насколько это необходимо при техническомъ рисованіи, а также снабдивъ, по мѣрѣ возможности, хронологическими указаніями.

Изложеніе теоретическое, если оно страдаетъ отсутствіемъ или даже просто недостаточностью примѣровъ, не всегда достигаетъ своей цѣли, преимущественно съ точки зрѣнія удобопонятности. Въ особенности это примѣнимо въ отношеніи характеристики орнаментныхъ стилей, гдѣ отсутствіе рисунковъ можетъ сдѣлать самое изложеніе совершенно безпольнымъ. Издаваемая книга содержитъ въ себѣ самые типичные мотивы стилей, но этого конечно недостаточно для полной характеристики послѣднихъ. Такъ какъ изданіе рисунковъ въ краскахъ обошлось бы слишкомъ дорого, то поэтому въ книгѣ повсюду имѣются ссылки на рисунки упомянутыхъ художественныхъ изданій гг. Овенъ-Джонса и Расине.

*Г. Павелко.*



## Введение.

Эта книга — чисто практическая; это скорѣе сборникъ, чѣмъ трактатъ, потому что здѣсь гораздо больше примѣровъ, чѣмъ правилъ. Этимъ способомъ мы хотѣли избѣгать теорій, которыя какъ бы ни были онѣ справедливы, остаются слишкомъ смутными и слишкомъ общими, если выражаются отвлеченнымъ образомъ. Нѣтъ ничего краснорѣчивѣе образцовыхъ произведеній, взятыхъ сами по себѣ; извлечь посредствомъ анализа урокъ, заключающійся въ нихъ, есть приемъ болѣе вѣрный, чѣмъ пытаться воспользоваться ими для синтетическаго вывода, составленнаго напередъ и часто слишкомъ безусловнаго, чтобъ отступать передъ дозволенными исключеніями или предвидѣть всѣ частные случаи. Эта послѣдняя метода кажется намъ въ особенности непримѣнимой къ той отрасли искусства, которая, быть можетъ, менѣе всего поддается непреложнымъ законамъ и въ которой, если не все, то по крайней мѣрѣ большую часть надо предоставить чутью, воображенію и даже капризу художника.

Здѣсь мы конечно не хотимъ сказать, что произведенія орнаментальнаго искусства избавлены отъ необходимости подчиняться извѣстнымъ принципамъ, извѣстнымъ высшимъ законамъ, которымъ долженъ отвѣчать всякій артистическій замыселъ.

Такимъ образомъ орнаментная композиція можетъ быть вполне прекрасной только при томъ условіи, если она доставляетъ зрителю то чувство покоя и удовольствія, которое происходитъ отъ равновѣсія и совершенной гармоніи всѣхъ составныхъ элементовъ.

Начиная съ самой простой геометрической фигуры, квадрата, косоугольника, треугольника, повторенія или какого-либо иного сочетанія которыхъ часто достаточно, чтобъ составить интересное цѣлое, и кончая самой замысловатой перевивкой, самыми причудливыми арабесками, тѣми фантастическими выдумками, гдѣ смѣшиваются линія, цвѣтокъ, животное, даже человѣческая фигура, — какое обширное поле дѣятельности для орнаментиста, господина въ томъ фантастическомъ и очаровательномъ мірѣ, который не соображается съ естественнымъ порядкомъ и который зависитъ только отъ одного воображенія. Но какъ ни соблазнительна свобода, предоставленная причудливой фантазіи художника, тѣмъ не менѣе она направляется вкусомъ и обсуждается по тому



эффекту, который должен заключаться, каковы-бы ни были употребленные средства, въ гармоніи какъ формъ, такъ и красокъ.

Предпринятый нами историческій очеркъ орнамента имѣеть цѣлью дать понятіе о происхожденіи орнаментовъ и возможно точную характеристику орнаментовъ каждаго стиля. Этому очерку мы предпошлемъ нѣсколько краткихъ соображеній, которыя должны освѣтить ходъ развитія каждаго стиля и доставить элементы для окончательнаго заключенія.

Производительныя средства орнамента суть въ числѣ трехъ: очертаніе или рисунокъ, рельефъ и краски.

При помощи этихъ средствъ, изъ которыхъ первыя два должны насъ занимать въ особенности, художникъ можетъ получать самыя разнообразныя сочетанія, которыя однако должны всё подходить къ слѣдующимъ тремъ категоріямъ:

1) выдумка мотивовъ, по замыслу совершенно принадлежащихъ къ области воображенія, чуждыхъ произведеніямъ природы (орнаментъ чисто декоративный или идеальный);

2) условное изображеніе предметовъ, взятыхъ изъ природы, съ воспроизведеніемъ только существенныхъ характеристическихъ чертъ ихъ и подъ видомъ типовъ обобщенныхъ (орнаментъ условно-подражательный или просто условный);

3) подражательное построеніе предметовъ, изображенныхъ такъ, что они имѣють, съ двойной точки зрѣнія — рисунка и красокъ, видъ реальности (орнаментъ чисто подражательный).

Первая категорія, которая ничего не заимствуетъ у искусствъ подражательныхъ, проявляется въ болѣе или менѣе развитомъ видѣ во всѣхъ стиляхъ и во всѣ эпохи. Сочетанія линейныя и геометрическія (перевивка, излучины, розетки), являющіяся первымъ ея предметомъ, соотвѣтствуютъ способности каждаго человѣческаго ума понимать расположеніе и мѣру; какъ прямой продуктъ воображенія, они создаютъ то, чего никогда не существовало. Этотъ видъ творчества преобладаетъ въ искусствѣ нѣкоторыхъ народовъ, каковы напр. Арабы и Англо-Саксонцы, но можно утверждать, что онъ вообще не чуждъ ни одному народу. Такъ или иначе, геометрическій способъ есть основаніе большинства орнаментныхъ композицій.

Вторая категорія (изображеніе условное) составляетъ связь между остальными двумя. Къ первой она приближается на почвѣ творчества вслѣдствіе способности къ идеализаціи.

Что касается до построенія чисто подражательнаго, то примѣненіе этого картиннаго приѣма встрѣчается все чаще по мѣрѣ приближенія къ новому времени; этотъ приѣмъ направленъ въ особенности къ тому, чтобъ обособить изображаемый предметъ посредствомъ возможно точнаго воспроизведенія, выразить его рельефы, его оттѣнки со всѣми ихъ случайными измѣненіями, однимъ словомъ со всѣми его отличительными свойствами и въ его полной фізіономіи.

Наконецъ замѣтимъ, что примѣненіе красокъ къ орнаменту самымъ тѣснымъ образомъ связано съ примѣненіемъ того или другого изъ пріемовъ, только-что изложенныхъ нами. Тамъ, гдѣ изображеніе предметовъ есть идеальное или условное, краски должны быть тоже условныя. Наивность рисунка тогда выкупается свободою раскраски, т. е. преимуществомъ выбора и расположенія красокъ по своему желанію, безъ необходимости заботиться о сходствѣ или даже о подобіи, а слѣдующая только законамъ гармоніи; дорога открыта для творчества и оригинальности и въ этомъ отношеніи художники Востока пріобрѣли опытность непримѣрную и достигли замѣчательныхъ результатовъ.

Сказавши это, мы прослѣдимъ примѣненіе различныхъ пріемовъ, сущность которыхъ мы только-что опредѣлили, не упуская при этомъ изъ виду исторіи различныхъ эпохъ искусства, и достигли замѣчательныхъ результатовъ.

### Первобытное искусство.

Между образцами, помѣщенными у Расине (табл. I), названіе первобытнаго искусства принадлежитъ въ сущности только тѣмъ (рис. 1—17, табл. I), которые представляютъ замыселъ, въ нѣкоторомъ родѣ инстинктивный. Такіе образчики орнаментовъ, употребляемыхъ для украшенія обыденныхъ предметовъ, встрѣчаются у народовъ Океаніи и центральной Африки.

Кромѣ того, по нашему мнѣнію, сюда же слѣдуетъ отнести нѣсколько одноцвѣтныхъ обломковъ, рѣзныхъ или высѣченныхъ, которые дополняютъ наивную фізіономію первобытнаго искусства.

За исключеніемъ нѣкоторыхъ рисунковъ (4, 8 и 12) въ упомянутой таблицѣ, гдѣ встрѣчается нѣсколько очерчаній, взятыхъ изъ флоры, всѣ эти инстинктивные рисунки принадлежатъ исключительно вымыслу, воображенію. Чрезвычайная умѣренность въ средствахъ расколеровки, злоупотреблять которыми столь легко, заслуживаетъ здѣсь такого же вниманія, какъ и расположеніе рисунка. Мы нигдѣ больше не найдемъ черной краски, употребленіе которой было бы запечатлѣнно такою дѣйствительною силою, какъ на рисункѣ 2 и 10 и въ особенности на рис. 4, гдѣ на яркомъ красномъ фонѣ разобщающее начало (въ видѣ бѣлаго контура) какъ нельзя болѣе способствуетъ общему впечатлѣнію.

У Расине эти произведенія, представляющія всѣ характерическія черты примитивнаго искусства, сближены съ образцами перуанской или мексиканской орнаментации, относящимся къ болѣе развитой цивилизаціи; это сдѣлано для того, чтобъ показать разницу между результатами усилій чисто личныхъ, какъ у дикихъ племенъ, и такими произведеніями, гдѣ даетъ себя чувствовать вліяніе архитектуры, обусловливающее единство характера.

Конечно мексиканская раскраска (см. Расине рис. 22—47, табл. I) обладаетъ не особенно пріятнымъ колоритомъ, но подъ грубостью раскраски таится замыселъ, все-таки не лишенный достоинства.

## Часть I.

### Античное искусство.

Разумѣя подъ этимъ именемъ искусство египетское, ассирійское, греческое, этрусское, греко-римское и римское, мы не столько задаемся вопросомъ о старшинствѣ (потому что азіатское искусство существовало одновременно съ названными и нѣкоторые виды его, быть можетъ, имѣютъ право на большую древность), сколько стараемся примѣниться къ установившейся терминологіи, предоставляющей это названіе „античныхъ“ тѣмъ цивилизаціямъ, исторія которыхъ передана намъ литературой греческой и римской и изученіе которыхъ, вошедшее въ силу особенно въ эпоху Возрожденія, составило главную основу нашего классическаго образованія.

Кромѣ того эта группа имѣетъ очень рѣзкія черты, что благопріятствуетъ отдѣльному изученію и даетъ возможность безъ труда слѣдить за передачей искусства въ связи съ различными историческими перемѣнами, которымъ подвергались эти народы.

---

### Египетскій орнаментъ.

Будемъ-ли мы разсматривать искусство древняго Египта, на территоріи котораго соединились расы семитическая, эфиопская и берберская, какъ окончательное заключеніе попытокъ, исходившихъ отъ цивилизацій предшествовавшихъ и оставшихся для насъ неизвѣстными, или же какъ источникъ искусствъ греческаго, этрускаго и греко-римскаго, т. е. какъ источникъ великой классической традиціи, — какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаѣ оно остается вдвойнѣ почтеннымъ въ нашихъ глазахъ — по своей древности (начало Египта, а слѣдовательно и его искусства преданія относятъ за 3000 до Р. Х.) и по своимъ высокимъ заслугамъ.

Искусство это возникло изъ архитектуры. Послѣдняя у Египтянъ имѣетъ ту особенность, сравнительно съ архитектурой другихъ народовъ, что чѣмъ древнѣе памятникъ, тѣмъ въ болѣе совершенномъ видѣ проявляется въ немъ искусство. Всѣ развалины, извѣстныя намъ, представляютъ египетское искус-

ство уже въ періодъ упадка. Такимъ образомъ намъ надо перенестись къ періоду, очень отдаленному отъ нашего времени, чтобъ отыскать слѣды происхожденія египетскаго искусства; и въ то время, какъ мы именно отсюда можемъ производить архитектуру греческую, римскую и византійскую съ ихъ отпрысками — архитектурой арабскою, мавританскою и готическою, относительно архитектуры египетской намъ остается, за полнымъ недостаткомъ историческихъ данныхъ, только одно предположеніе, — именно, что это стиль совершенно оригинальный, родившійся вмѣстѣ съ цивилизаціей въ центральной Африкѣ и прошедшій черезъ безчисленный рядъ столѣтій, чтобъ достигнуть высшей точки своего совершенства и затѣмъ постепенно перейти къ тому состоянію упадка, въ которомъ мы его застаемъ въ настоящее время. Въ другихъ стиляхъ мы можемъ прослѣдить быстрое развитіе, начиная съ дѣтства, основаннаго на какомъ-либо стилѣ прошедшаго, и до послѣдней степени совершенства, гдѣ чужеземное вліяніе является смягченнымъ или совершенно удаленнымъ и откуда начинается переходъ къ періоду медленнаго упадка. Въ египетскомъ искусствѣ мы не замѣчаемъ никакого слѣда дѣтства или чужеземнаго вліянія; отсюда слѣдуетъ заключить, что Египтяне черпали свое вдохновеніе прямо у природы. Этотъ взглядъ особенно подтверждается обзоромъ ихъ орнамента. Здѣсь прежде всего слѣдуетъ замѣтить, что почти всѣ предметы, входящіе въ египетскую орнаментацию, суть не что иное какъ символы. Что касается до числа типовъ орнамента, то оно не велико и всѣ эти типы — суть типы натуральные. Но чѣмъ далѣе мы восходимъ по ступенямъ искусства, тѣмъ болѣе находимъ уклоненіе отъ типовъ первоначальныхъ, такъ что во многихъ орнаментахъ, каковы напр. орнаменты арабскіе и мавританскіе, трудно отыскать тотъ первоначальный типъ, изъ котораго послѣдовательными усиліями творческаго ума развился данный орнаментъ.

Что касается до примѣненія орнамента у Египтянъ, то слѣдующее мѣсто изъ сочиненія г. Шампольонъ - Фижака дастъ понятіе объ обширности этого примѣненія. „Мебель изъ дерева обыкновеннаго или рѣдкаго и иноземнаго, съ металлической насѣчкой или украшенная позолотой, матеріи гладкія или затканныя, вышитыя, выкрашенныя и разрисованныя, льняныя, бумажныя, шелковыя способствовали пріятности египетскихъ домовъ и удобствамъ внутренней жизни. Съ такою же тщательностью дѣлались скамейки, кушетки, кровати, диваны, канале, двухстворчатые шкафы, буфеты, шкатулки, сундуки и всѣ вещи этого рода, необходимыя въ семействѣ. Скамья по матеріи и орнаменту походила на кресло, къ которому она была только дополненіемъ. Въ деревянномъ складномъ стулѣ ножки имѣли форму шеи и головы лебедя. Другія кресла были изъ кедроваго дерева съ инкрустаціей изъ слоновой кости и чернаго дерева, а сидѣнье изъ прочно сплетеннаго тростника. Одноножныя столики, круглыя столы, столы игральныя, ящики всѣхъ величинъ по своему матеріалу и прекрасному исполненію соотвѣтствовали блеску домашней утвари. Цыновки и ковры яркихъ и разнообразныхъ цвѣтовъ и иногда убранные

мелкими украшеніями, покрывали свободныя поверхности въ жилыхъ помѣщеніяхъ; тамъ можно было видѣть вазы золотыя, изъ какого-либо иного драгоценнаго матеріала, изъ позолоченныхъ металловъ, украшенныя эмалью,—вазы такого изящества и такихъ разнообразныхъ формъ, о какихъ мы можемъ догадываться только по картинамъ, сохранившимся по настоящее время“.

Лотосъ и папирусъ, растущіе на берегахъ Нила, символы питанія физическаго и духовнаго, перья рѣдкихъ птицъ, которыя носили передъ царемъ, какъ эмблему верховной власти, вѣтка пальмы, — таковы суть немногочисленные типы, давшіе основаніе безконечному разнообразію тѣхъ орнаментовъ, которыми Египтяне украшали не только предметы роскоши, перечисленные въ вышеприведенномъ отрывкѣ изъ сочиненія Шампольонъ-Фижака, но также и храмы своихъ боговъ, дворцы своихъ царей, — словомъ все, начиная съ деревянной ложки, которою они ѣли, и кончая лодкой, долженствовавшей перевозить черезъ Ниль, въ долину мертвыхъ, послѣднее жилище, ихъ набальзамированныхъ и разукрашенныхъ тѣла. Подражая этимъ типамъ, Египтяне столь близко слѣдовали натуральной формѣ, что не могли не замѣтить тѣхъ законовъ, которые проявляются безпрестанно въ твореніяхъ природы. Вотъ почему мы находимъ, что египетскій орнаментъ всегда вѣренъ своему типу. Мы никогда не замѣчали, чтобъ принципъ натуральный былъ здѣсь примѣненъ дурно или совсѣмъ извращенъ. Съ другой стороны Египтяне никогда не позволяли себѣ нарушать гармоничность изображенія слишкомъ рабскимъ подражаніемъ типу. Лотосъ, высѣченный изъ камня и образующій граціозный вѣнецъ на верху колонны или же нарисованный на стѣнѣ въ видѣ жертвы богамъ, никогда не бывалъ тѣмъ лотосомъ, какой попадаетъ въ природѣ, но архитектурическимъ изображеніемъ этого растенія; такое изображеніе одинаково годилось для разныхъ случаевъ, какая бы цѣль ни имѣлась въ виду, потому что оно достаточно походило на типъ, чтобъ вызвать у тѣхъ, кто смотритъ на него, ту поэтическую идею, которую оно должно внушать, но такъ однакожъ, чтобъ не оскорбить чувства гармоніи.

Египетскій орнаментъ можно раздѣлить на три вида: орнаментъ строительный, который составляетъ часть самаго памятника, являясь изящнымъ внѣшнимъ покровомъ для остова постройки; орнаментъ подражательный, и притомъ исполненный условно, и наконецъ орнаментъ чисто декоративный (идеальный).

Къ первому виду, т. е. къ орнаментамъ строительнымъ, относятся украшенія частей, служащихъ подпорами, а также члены, образующіе верхъ стѣнъ. Колонна, имѣвшая только нѣсколько футовъ высоты, равно какъ и тѣ, которыя подымались въ высоту на 40—60 футовъ, каковы колонны Луксора и Карнака (XVI ст. до Р. X.), представляли ни болѣе, ни менѣе, какъ папирусъ громаднхъ размѣровъ: база изображала корень, самый столбъ—стебель, а капитель—цвѣтокъ, совершенно распустившійся и окруженный букетомъ меньшихъ растеній, соединенныхъ между собою посредствомъ повязокъ (см. Овенъ-Джонсъ, рис. 1, табл. VI). Не только рядъ колоннъ пред-

ставлялъ какъ бы лѣсъ папирусовъ, но нерѣдко и каждая колонна сама по себѣ имѣла видъ нѣсколькихъ растений, связанныхъ веревкою (Овенъ-Джонсъ, рис. 17, табл. IV) и составлявшихъ на верху богато украшенную капитель.

Можно допустить, что въ отдаленныя времена Египтяне имѣли обыкновеніе украшать мѣстными цвѣтами деревянныя столбы своихъ примитивныхъ храмовъ и, когда искусство получило у нихъ характеръ болѣе устойчивый, этотъ обычай, такъ-сказать, вылился въ твердую форму на ихъ каменныхъ сооруженияхъ. Религіозныя законы Египтянъ воспрещали имъ измѣнять формы, сдѣлавшіяся священными. Но это преобладаніе одной господствующей идеи вовсе не вело къ однообразію, какъ это видно изъ рисунковъ табл. VI и VI\* (у Овенъ-Джонса). Пятнадцать капителей, изображенныхъ на этихъ рисункахъ, имѣютъ своими образцами лотосъ и папирусъ и однако, какое они представляютъ геніальное разнообразіе.

Въ стволѣ египетской колонны, когда она была круглой, все-таки удерживали идею треугольной формы стебля папируса посредствомъ трехъ рельефныхъ линий, раздѣлявшихъ окружность на три равныя части; когда колонна была составлена изъ четырехъ или восьми стволовъ, связанныхъ вмѣстѣ, тогда каждый изъ этихъ стволовъ съ тою же цѣлью снабженъ былъ съ лицевой стороны острымъ рубцомъ. Верхъ или карнизъ египетскихъ построекъ былъ украшенъ перьями, которыя повидимому были эмблемою верховной власти; въ центрѣ же находился шаръ съ крыльями—эмблема божественности.

Второй видъ египетскаго орнамента есть результатъ условнаго воспроизведенія реальныхъ предметовъ на стѣнахъ храмовъ и гробницъ; и здѣсь также, въ изображеніи жертвоприношеній богамъ или предметовъ ежедневнаго употребленія, равно какъ и въ картинахъ, изображающихъ сцены изъ домашней жизни, каждый цвѣтокъ, точно такъ-же какъ и всякій другой предметъ, воспроизведенъ не такъ, какъ онъ есть въ дѣйствительности, но какъ изображеніе идеальное. Эти изображенія служили для того, чтобъ напоминать объ извѣстномъ фактѣ и въ то же время составляли архитектурныя украшенія, и не было ничего, не исключая и іероглифическихъ надписей, что своимъ симметричнымъ расположеніемъ не гармонировало бы съ общимъ впечатлѣніемъ. На рис. 4, табл. IV (Овенъ-Джонсъ) представлены три растенія папируса и три цвѣтка лотоса съ двумя бутонами, находящіеся въ рукѣ царя, какъ жертва богамъ. Расположеніе здѣсь симметрично и не лишено прелести; отсюда мы видимъ, что Египтяне, составляя орнаменты изъ лотоса и папируса, инстинктивно слѣдовали тому закону, который мы находимъ повсюду въ растеніяхъ, т. е. лучеобразному расположенію листьевъ и жилокъ на листьяхъ, отбрасывая ихъ изящными кривыми линиями отъ главнаго стебля; и этому закону они слѣдуютъ не только въ рисунокѣ каждаго листа въ отдѣльности, но также и въ тѣхъ случаяхъ, когда группируютъ нѣсколько цвѣтковъ вмѣстѣ (Овенъ-Джонсъ, рис. 4, 16 и 18, послѣднія два растенія

степныя; рис. 9 и 10, табл. V показываютъ, что Египтяне заимствовали такое расположеніе отъ пера, которое представляетъ другой типъ ихъ орнамента—рис. 11 и 12, табл. V). Къ этому слѣдуетъ прибавить еще, что твердость, правильность и полнота рисунка у Египтянъ безподобны. Профили ихъ іероглифовъ, покрывающихъ папирусы и столбообразные памятники иногда превосходятъ, если коснуться изображенія животныхъ, даже то, что Греки сами произвели лучшаго въ этомъ родѣ.

Третій видъ египетскаго орнамента, т. е. орнаментъ чисто декоративный или по крайней мѣрѣ кажущійся таковымъ; безъ всякаго сомнѣнія тоже имѣетъ свои основанія и свои законы примѣненія, хотя они и не такъ явственны для насъ. Таблицы VIII, IX, X и XI (Овенъ-Джонсъ) представляютъ примѣры орнаментовъ этого рода, взятыхъ изъ картинъ на гробницахъ, одеждахъ, утвари и саркофагахъ. Они всѣ отличаются граціозной симметрией и превосходнымъ распредѣленіемъ. Разнообразіе, какое могли произвести изъ незначительнаго числа типовъ, о которомъ мы уже говорили, по истинѣ замѣчательно.

На табл. XI (Овенъ-Джонсъ) есть рисунки потолковъ, которые повидимому суть воспроизведеніе рисунковъ тканей. Именно такое направленіе принимаютъ первыя попытки народа, желающаго испробовать свои силы на орнаментировкѣ вещей,—попытки, которыя въ то же время обнаруживаются условнымъ воспроизведеніемъ существующихъ предметовъ. Первая потребность сплести солому или древесную кору, чтобъ такимъ образомъ получать матеріалъ для одежды, для крытъя грубыхъ жилищъ или половъ,—дала сначала людямъ мысль употреблять солому и кору разнообразныхъ натуральныхъ цвѣтовъ, а это впослѣдствіи было замѣнено приготовленіемъ искусственныхъ тканей; вотъ какъ зародилась первая мысль не только объ орнаментации, но и о геометрическомъ расположеніи. Рис. 1—4 (Овенъ-Джонсъ) взяты съ египетскихъ картинъ и изображаютъ цыновки, на которыхъ стояли цари; рис. 7 и 8 взяты съ потолковъ гробницъ, повидимому представляющихъ палатки, крытъя цыновками. Рис. 9, 10 и 12 (Овенъ-Джонсъ) показываютъ, съ какою легкостью Египтяне примѣняли къ орнаменту меандръ (въ родѣ греческаго).

Образованіе рисунковъ равномернымъ раздѣленіемъ линій, похожихъ одна на другую, какъ это дѣлается въ ткацествѣ, могло бы дать народу, вступающему на путь прогресса, первыя познанія о симметріи въ расположеніи и распредѣленіи массъ. Египтяне въ своемъ декоративномъ искусствѣ, примѣняемомъ къ обширнымъ плоскостямъ, повидимому, никогда не заходили дальше геометрическаго расположенія. Волнообразныя линіи очень рѣдки и никогда не являются мотивомъ въ композиціи. Однако зародышъ даже и этого рода орнаментовъ, форма завитка, существуетъ уже въ ихъ орнаментѣ (рис. 10, 13—16, 18—24, табл. X и 1, 2, 4, 7 табл. XI, Овенъ-Джонсъ). Различныя обороты шнура припоровлены, правда, здѣсь къ геометрическому устройству, но развертываніе шнура даетъ именно ту форму, которая была столь

богатымъ источникомъ красоты для многихъ послѣдующихъ стилей. Вотъ почему мы смѣемъ утверждать, что египетскій стиль, хотя онъ и самый древній, въ то же время является и самымъ совершеннымъ во всемъ, что необходимо для установленія истиннаго стиля искусства. Формы, въ которыхъ онъ раскрывается передъ нами, могутъ конечно намъ показаться чуждыми, странными и холодными, но за то идеи и познанія, которыя онъ намъ сообщаетъ, принадлежать къ числу самыхъ солидныхъ. Слѣдуя за другими стилями, мы найдемъ, что они приближаются къ совершенству лишь настолько, насколько слѣдуютъ обще съ египетскимъ стилемъ тѣмъ истиннымъ началамъ, которыя можно наблюдать во всякомъ произрастающемъ цвѣткѣ. Орнаментъ долженъ стремиться къ тому, чтобъ уравнивать изящество построения, гармонію разнообразныхъ формъ, пропорціональность и желаемое подчиненіе одной части другой. Всякій разъ, когда мы находимъ, что та или другая изъ характеристическихъ чертъ отсутствуетъ въ орнаментномъ произведеніи, мы можемъ быть увѣрены, что оно принадлежитъ стилю заимствованному и что внутренній смыслъ, который воодушевлялъ произведеніе оригинальное, утратился въ копіи.

Архитектура Египтянъ совершенно полихроматическая — нѣтъ ничего такого, что не было бы раскрашено; вотъ почему мы можемъ у нихъ многому поучиться въ отношеніи раскраски. Они пользовались тонами сплошными, а тѣней никогда не употребляли, и однакожь тождественность предмета, который они хотѣли представить, являлась несомнѣнной при первомъ же взглядѣ. Они употребляли краски, точно такъ же какъ и формы, условнымъ образомъ. Сравнимъ изображеніе лотоса съ цвѣткомъ въ натурѣ (Овенъ-Джонсъ, табл. IV, рис. 3 и 1): съ какою прелестью характеристическія черты цвѣтка воспроизведены въ изображеніи! Замѣтимъ, что внѣшніе листья отличаются темно-зеленымъ цвѣтомъ, а внутренніе — свѣтло-зеленымъ, тогда какъ пурпуровые и желтые тона внутреннейности цвѣтка представлены красными листьями на желтомъ фонѣ, что совершенно напоминаетъ блестящій желтый цвѣтъ настоящаго цвѣтка.

Краски, которыми Египтяне пользовались по преимуществу, были: красная, синяя и желтая; бѣлая и черная употреблялись для того, чтобъ рѣзко, отчетливо отдѣлять одинъ цвѣтъ отъ другого; зеленый цвѣтъ, вообще говоря, употреблялся какъ цвѣтъ мѣстный, напр. для зеленыхъ листьевъ лотоса. Впрочемъ эти листья раскрашивались безразлично какъ зеленою, такъ и синею краскою; синяя употреблялась во времена самая древнія, а зеленая въ періодъ Птолмеевъ (съ III ст. до Р. X.): въ эту эпоху прибавляли даже пурпуровую и коричневую краску, что въ концѣ концовъ только ослабляло эффектъ. Красная краска, встрѣчающаяся на гробницахъ и ящикахъ для мумій періода греческаго или римскаго, по тону слабѣе, чѣмъ въ древнія времена. Повидимому можно принять за общее правило, что основные цвѣта, сивій, красный и желтый, — суть цвѣта, преобладающіе во всѣ архаическіе періоды искусства и примѣняемые съ большею гармонією и успѣхомъ, тогда



какъ въ тѣ періоды, когда искусство подчиняется не инстинкту, а традиціи (т. е. преданію, переходящему изъ рода въ родъ), является стремленіе употреблять краски составныя, равно какъ и всѣ видоизмѣненія въ тонахъ и оттѣнкахъ, но рѣдко съ такимъ же успѣхомъ. Мы будемъ имѣть не одинъ случай указать на это въ слѣдующихъ главахъ.

### Орнаментъ Ассирійскій и Древне-Персидскій.

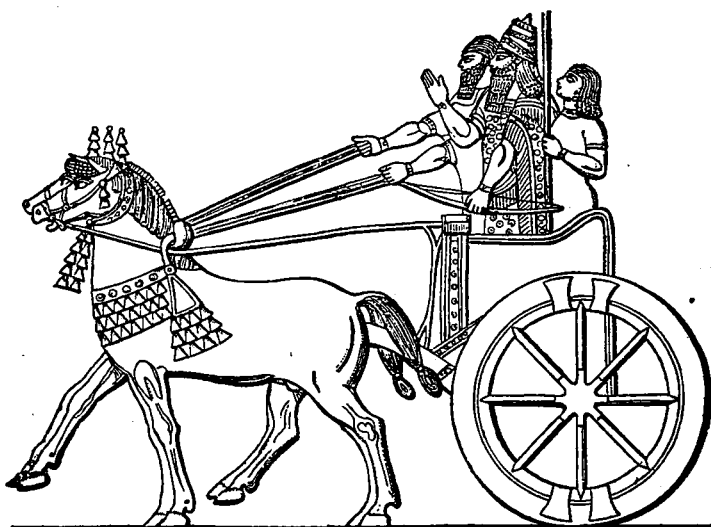
Ассирійская орнаментация (см. Расине, табл. IV) относится къ періоду по меньшей мѣрѣ вторичному и можетъ быть обозначена подъ именемъ скифо-ассирійской. Въ самомъ дѣлѣ, она возникла послѣ завоеванія Ассирійцами древняго Вавилона, искусство котораго, должно быть, происхожденія индо-бактрійскаго, представляемаго въ Иранѣ памятниками, не изслѣдованными еще во всѣхъ своихъ деталяхъ. Подобно египетскимъ монументы ассирійскіе, открытые по настоящее время, относятся къ періоду упадка, но они еще больше, чѣмъ египетскіе, удалены отъ высшаго пункта совершенства. Надо предполагать, на основаніи этихъ памятниковъ, что ассирійское искусство по крайней мѣрѣ послѣдняго періода ассирійской исторіи (т. е. съ VIII ст. до Р. Х.) не есть стиль оригинальный, но заимствованный у Египтянъ и измѣненный вслѣдствіе различія религіи и нравовъ ассирійскаго народа.

Сравнивая ниневійскіе барельефы съ египетскими, нельзя не поразиться множествомъ сходныхъ чертъ, существующихъ у обоихъ стилей; не только у нихъ одинаковая манера изображать предметы, но нерѣдко и самые предметы до такой степени сходны между собою, что трудно повѣрить, чтобъ два народа, независимо одинъ отъ другого, могли образовать одинъ и тотъ же стиль. Манера изображать рѣку, дерево, осажденный городъ, группу плѣнниковъ, царя въ его колесницѣ, почти тождественна у того и другого народа. Еще очевиднѣе сказывается египетское вліяніе въ нѣкоторыхъ частяхъ зданій Персеполя: крылатый шаръ, головной уборъ египетскаго божества Захарисъ, уреи (изображенія змѣй — знакъ царскаго достоинства въ Египтѣ) и балясины, украшенныя на верху шаромъ, доказываютъ, что эти зданія, украшенныя орнаментами заимствованными, построены уже послѣ завоеванія Египта (525 г. до Р. Х.) Камбизомъ. Конечно, между обоими стилями есть и разница, но она именно такова, какая должна обуславливаться различіемъ нравовъ и обычаевъ двухъ народовъ. Скульптура ассирійская, повидимому, есть не что иное, какъ продолженіе египетской, но вмѣсто того, чтобъ превзойти оригиналь, она, въ смыслѣ совершенства, пошла назадъ, имѣя то же отношеніе къ египетскому искусству, какое существовало между стилемъ римскимъ и греческимъ. Египетская скульптура падала постепенно, начиная отъ Фараоновъ и до эпохи Грековъ и Римлянъ; формы, бывшія сначала плавными и граціозными, сдѣлались грубыми и шероховатыми. Опух-

лость членовъ, которая въ началѣ была едва лишь обозначена, въ концѣ-концовъ перешла въ преувеличеніе. Приѣмъ условный былъ оставленъ для попытки, далеко несовершенной, въ натуральномъ направленіи. Въ ассирійской скульптурѣ эта попытка зашла еще далѣе, — въ то время, какъ общее расположеніе сюжета и поза фигуръ исполнялись условнымъ образомъ, пытались представить мускулы членовъ и передать округлость тѣла: вѣрный симптомъ упадка искусства — надо идеализировать природу, но не копировать ее.



Барельефъ Египетскій.

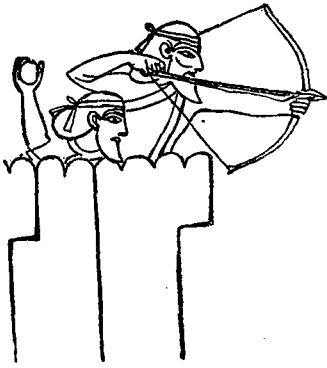


Барельефъ Ассирійскій.

Большое число новѣйшихъ статуй отличаются отъ Венеры Милосской, точно такъ же какъ барельефы Птолемеевъ отличаются отъ барельефовъ Фараоновъ.

Итакъ Ассирійскіе орнаменты по нашему мнѣнію имѣютъ внѣшность стила заимствованнаго и притомъ заимствованнаго въ состояніи упадка. Правда, до сихъ поръ наши познанія по этому предмету очень неудовлетво-

рительны вслѣдствіе разрушенія тѣхъ частей дворцовъ, гдѣ должно быть наиболѣе орнаментовъ—верхнихъ частей внутреннихъ стѣнъ и потолковъ—разрушенія, бывшаго послѣдствіемъ самой природы конструкціи ассирійскихъ



Барельефъ Египетскій.



Барельефъ Ассирійскій.

зданій. Впрочемъ не можетъ быть никакого сомнѣнія, что ассирійскіе памятники не были настолько же украшены орнаментами, какъ и памятники египетскіе; какъ въ томъ, такъ и въ другомъ стилѣ замѣчается полное отсутствіе гладкихъ поверхностей, которыя не были бы покрыты или картинами или же надписями; въ тѣхъ случаяхъ, когда ни тѣ, ни другіе не могли быть употреблены, надо было пользоваться чистымъ орнаментомъ, чтобъ поддержать общее впечатлѣніе. То, что у насъ есть по части ассирійскаго орнамента, взято изъ одеждъ фигуръ, изображенныхъ на барельефахъ, и сверхъ того изъ обломковъ расписанныхъ кирпичей, изъ нѣсколькихъ бронзовыхъ предметовъ и изъ рисунковъ священнхъ деревьевъ на барельефахъ. До настоящаго времени не открыто никакихъ остатковъ строительныхъ орнаментовъ Ассирійцевъ, потому что колонны и иныя подставки, покрытыя орнаментами этого рода, всѣ совершенно разрушились; строительные орнаменты Персеполя, представленные на таб. XIV (Овенъ-Джонсъ), принадлежать къ болѣе поздней эпохѣ и носятъ слѣды другихъ вліяній; по-

этому они были бы недостаточно вѣрною путеводною нитью въ попыткахъ воспроизвести строительный орнаментъ ассирійскихъ дворцовъ.

Хотя ассирійскіе орнаменты не основываются на тѣхъ же самыхъ типахъ, что и египетскіе, тѣмъ не менѣе манера ихъ изображенія та же, что и у Египтянъ. Рельефные орнаменты этихъ обонхъ стилей, равно какъ и орнаменты расписные, по натурѣ своей подходятъ къ діаграммамъ (т. е. къ чертежамъ). Лѣнныхъ поверхностей существуетъ очень мало,— это изобрѣтеніе Грековъ.

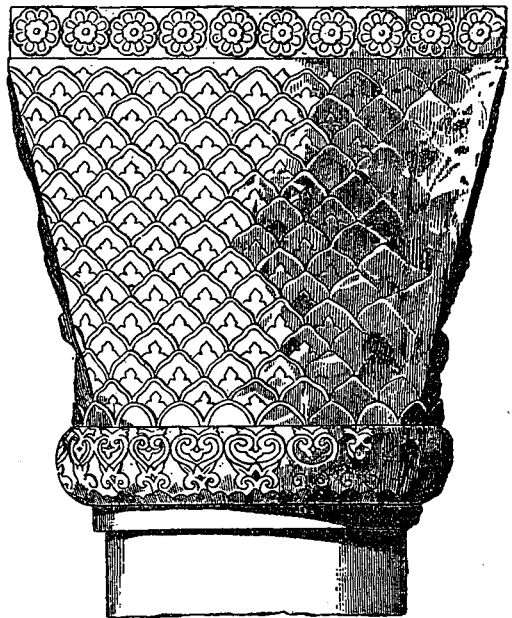
Ассирійскій орнаментъ отличается такимъ же характеромъ символизма, какъ и египетскій. У Расине (табл. IV) представленъ разрисованный барельефъ, изображающій священное дерево, одна изъ особенно часто встрѣчающихся фигуръ ассирійскаго символизма. Крылатая фигура окружающія солнце (Расине, табл. IV, рис. 2), суть символы души и пр. Но за исключеніемъ еловой шишки на священнхъ деревьяхъ (орнаментъ живописный, табл. XII, Овенъ-Джонсъ) и одного вида лотоса (рис. 4 и 5, табл. XII, Овенъ-Джонсъ) Ассирійцы, повидимому, при составленіи своихъ орнаментовъ

не имѣли въ виду никакого натурального типа, что придаетъ еще больше вѣса мнѣнію о несамостоятельности ассирійскаго стиля. Естественные законы лучеобразности и касательныхъ дугъ египетскаго орнамента встрѣчаются и въ ассирійскомъ орнаментѣ, но здѣсь уже далеко нѣтъ такой вѣрности въ примѣненіи этихъ законовъ, — послѣдніе скорѣе примѣнялись въ силу традиціи, чѣмъ инстинктивно. Природѣ здѣсь подражали не такъ близко, какъ у Египтянъ; равнымъ образомъ условное изображеніе природы здѣсь не отличалось такимъ изящнымъ исполненіемъ, какъ у Грековъ. Рис. 2 и 3 (Овень-Джонсъ, табл. XIII) представляютъ типы, которые, какъ полагаютъ, послужили Грекамъ для образованія нѣкоторыхъ изъ ихъ орнаментовъ расписныхъ; но насколько они стоятъ ниже греческаго стиля по чистотѣ формъ и распределенію массъ! Изразцы правильныхъ рисунковъ (Расине, табл. IV) по способу своей выдѣлки являются заимствованіемъ китайскимъ. Во всякомъ случаѣ они суть прототипы тѣхъ обкладныхъ изразцовъ, которымъ новѣйшіе Персы сумѣли дать такое широкое и остроумное примѣненіе.

Что касается до красокъ, то Ассирійцы въ своихъ расписныхъ орнаментахъ употребляли, повидимому, синюю, красную, бѣлую и черную; въ орнаментахъ скульптурныхъ — синюю, красную и золото, а для изразцовъ — зеленую, оранжевую, бѣлую, черную и подходящую къ цвѣту кожи.

Орнаменты Персеполя (Овень-Джонсъ, табл. XIV) представляютъ, по всей вѣроятности, римскіе детали въ измѣненномъ видѣ. Рис. 3, 5, 6, 7 и 8 (Овень-Джонсъ, табл. XIV) взяты изъ базъ колоннъ, ясно обнаруживающихъ римское вліяніе. Орнаменты, открытые въ Тагъ-И-Бастанѣ (рис. 17, 20, 21, 23 и 24, табл. XIV, Овень-Джонсъ), построены всѣ по тѣмъ же началамъ, что и орнаменты римскіе, представляя лишь разницу въ лѣпной поверхности, какую мы находимъ въ орнаментѣ византійскомъ, съ которымъ они имѣютъ замѣчательное сходство.

Орнаменты (Овень-Джонсъ, рис. 12 и 16, табл. XIV), взятые съ капителей Би-Сютуна временъ Сассанидовъ, династіи, царствовавшей въ Персіи съ III ст., вообще по своимъ контурамъ принадлежатъ византійскому стилю и заключаютъ въ себѣ зародыши орнаментаціи Арабовъ и Мавровъ. Это самый древній образчикъ испещренныхъ косоугольниками орнаментовъ, какой только мы имѣемъ. Египтяне и Ассирійцы, чтобъ закрывать боль-



Сассанидская капитель въ Би-Сютунѣ.

шія пространства, повидимому, употребляли рисунки, составлявшіеся посредствомъ геометрическаго расположенія линій; но это первый примѣръ кривыхъ линій, образующихъ общій узоръ, который заключаетъ въ себѣ производную форму. Принципъ, содержащійся въ рис. 16 (Овень-Джонсъ), могъ породить всѣ пестрыя и столь изящныя формы, которыя покрывали своды мечетей Каира и стѣны Альгамбры.

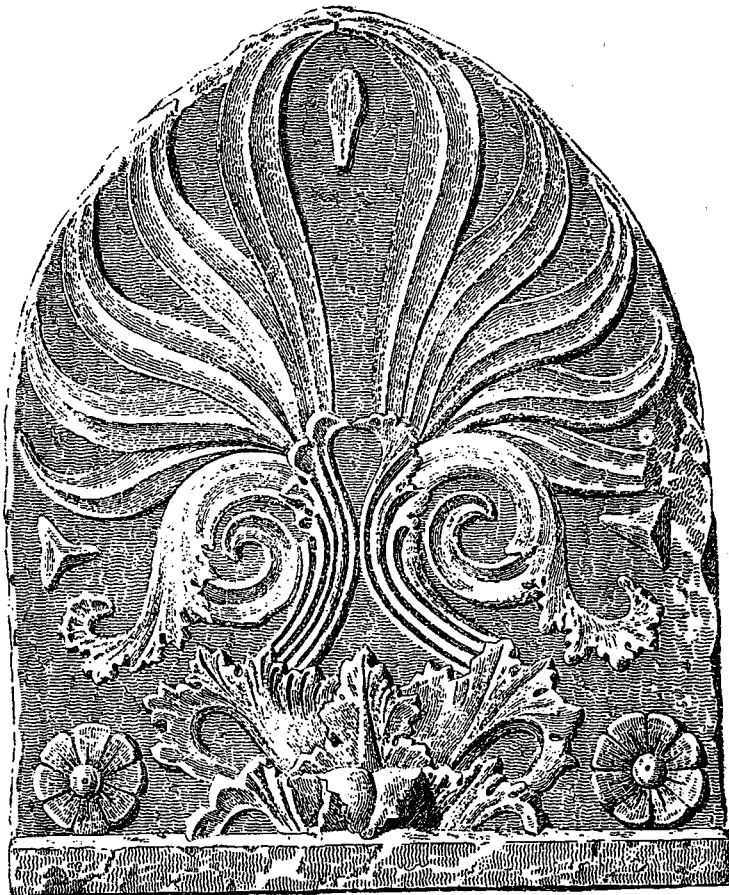
### Орнаментъ Греческій.

Мы видѣли, что египетскій орнаментъ имѣлъ своимъ источникомъ самую природу, что онъ основывался на немногихъ типахъ и оставался одинаковымъ въ теченіи всей египетской исторіи, не подвергаясь другимъ измѣненіямъ, кромѣ развѣ измѣненій, выражавшихся большимъ или меньшимъ совершенствомъ выполненія — памятники самые древніе были самые совершенные. Кромѣ того мы выразили убѣжденіе, что орнаментъ ассирійскій былъ стилемъ заимствованнымъ, совершенно лишеннымъ той печати, которая характеризуетъ вдохновеніе самостоятельное, и представляющимъ всѣ признаки того, что онъ внушенъ египетскимъ искусствомъ, тогда уже клонившимся къ упадку, при чемъ послѣдній продолжался и на ассирійской почвѣ. Греческое искусство можетъ быть разсматриваемо въ своемъ образованіи какъ ведущее начало отъ египетскаго, подвергнувшись при этомъ измѣненію подъ вліяніемъ ассирійскимъ и особенно финикійскимъ. Но будучи заимствованнымъ, оно дало дальнѣйшее развитіе древней идеѣ въ новомъ направленіи. Греческій орнаментъ, не имѣя такого священнаго характера, какъ орнаментъ египетскій, не будучи заключенъ въ тѣсную рамку символизма, будучи менѣе духовнымъ и болѣе живымъ, проявляетъ больше свободы, гибкости и граціи, однако безъ злоупотребленія, и въ надлежащей мѣрѣ, — способность, отъ которой Греки никогда не удалялись. Всегда чистый, благородный и возвышенный, изобрѣтательный и разнообразный, но никогда не отличавшійся склонностью къ пышности или къ чрезмѣрности, греческій геній долженъ былъ наложить на орнаментъ печать высшихъ качествъ. Такимъ образомъ греческое искусство приняло быстрый полетъ къ состоянію совершенства, съ высоты котораго снабдило другіе стили элементами будущаго развитія. Это искусство довело чистоту формы до такой степени совершенства, какой никогда не въ состояніи были достигнуть впоследствии. Обильные остатки греческой орнаментаціи, которыми мы располагаемъ, заставляютъ насъ думать, что утонченный вкусъ былъ всеобщимъ достояніемъ и что страна была наводнена художниками, которыхъ душа и руки были способны понять и исполнить эти прекрасные орнаменты съ несомнѣнною вѣрностью.

Однакожь греческому орнаменту не доставало одной изъ тѣхъ привлекательностей, которая неминуемо должна сопровождать орнаментъ, — именно символизма. Это былъ орнаментъ, лишенный всякаго скрытаго значенія, чисто

декоративный, никогда не бывшій подражательнымъ и его нельзя даже назвать орнаментомъ строительнымъ, потому что различныя части греческихъ памятниковъ просто представляли изящно сформированныя поверхности, какъ нельзя болѣе приспособленныя къ тому, чтобъ принять орнаментъ. Что касается до послѣдняго, то сначала употреблялся орнаментъ живописный, а впоследствии къ нему прибавляли и рельефный. Орнаментъ не составлялъ части постройки, какъ у Египтянъ: его можно было отнять, не измѣняя самой конструкции. Въ коринфской капители орнаментъ является добавленіемъ, а не составною частью цѣлаго; не то въ капители египетской: тамъ чувствуется, что капитель во всемъ своемъ составѣ есть не что иное, какъ орнаментъ: отнять въ ней какую-нибудь часть значило бы уничтожить цѣлое.

Какъ бы ни было велико удивленіе, внушаемое намъ крайнимъ, почти божественнымъ совершенствомъ монументальной скульптуры Грековъ, тѣмъ не



Пальметки и акантовые листья съ одного обломка, найденнаго въ Малой Азіи.

менѣе мы должны допустить, что въ самомъ примѣненіи орнаментовъ они часто выходили изъ законныхъ границъ орнаментации. Фризъ Партегона былъ помѣщенъ такъ далеко отъ глазъ, что становился діаграммой: красоты, столь изумляющія насъ, когда мы смотримъ на нихъ вблизи, не могли имѣть ни-

какой цѣны, если только здѣсь не проявлялся тотъ художественный принципъ, для котораго безразлично, видитъ или не видитъ глазъ совершенство произведенія, такъ какъ относительно существованія послѣдняго не могло быть сомнѣнн; но мы не можемъ не смотрѣть на это, какъ на злоупотребленіе средствами и въ этомъ отношеніи Греки стояли ниже Египтянъ, которыхъ система *in cavo relievo*, примѣненная къ монументальной скульптурѣ, кажется намъ болѣе совершенной.

Если мы теперь изслѣдуемъ главный характеръ греческаго орнамента, мы найдемъ его совершенно условнымъ (въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ не бываетъ чисто идеальнымъ), вдохновляющимся главными формами, встрѣчающимися въ природѣ, и свободнымъ отъ рабскаго подражанія въ деталяхъ.

Краткій перечень главныхъ мотивовъ греческаго орнамента поможетъ намъ лучше узнать его господствующій характеръ.

1) **Пальметки** (украшенія въ видѣ пальмоваго листа), фигурирующія въ разныхъ видахъ на фризахъ храмовъ, равно какъ и на выпуклыхъ частяхъ и шейкахъ вазъ, заимствованы у стручковъ рожковаго дерева, составляющихъ различныя сочетанія.

2) **Меандры** — соединеніе прямыхъ линій, пересѣкающихся подъ прямымъ угломъ (Расине, табл. V и VI).

3) **Торсады** (витой шнурокъ) — сочетаніе кривыхъ линій, проходящихъ правильно одна за другую (Расине, 16, 25, 26, 27, 29 табл. VI). Онѣ бываютъ то простыя, то двойныя (Расине, рис. 16, 25 табл. VI).

4) **Перевивки** или цыновки.

5) **Четки** — орнаментъ, состоявшій изъ ряда круглыхъ и овальныхъ тѣлъ, казавшихся точно напизанными и вѣроятно представлявшихъ ожерелья, носимыя женщинами.

6) **Сердечки**, образовавшіяся изъ цвѣтовъ и листьевъ водяныхъ растений (Расине, табл. V, рис. 13, 14, 15 и табл. VI, рис. 3).

7) **Каналы**, т. е. короткія бороздки, фонъ которыхъ покрытъ листьями (Расине, табл. VI, рис. 17).

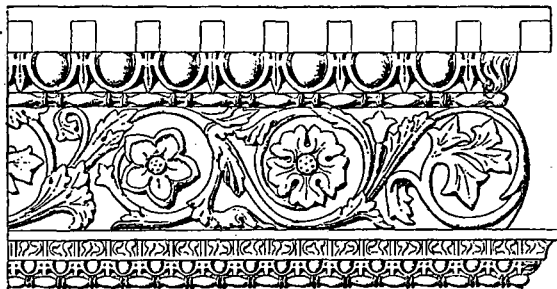
8) **Яйцевидный орнаментъ**, который часто принимаетъ также форму нѣкоторыхъ плодовъ, каковъ напр. каштанъ, когда его скорлупа вскрыта.

9) **Черепъ животныхъ**.

Такимъ образомъ образцы подражательнаго орнамента очень немногочисленны. Если исключить струеобразныя линіи и меандры, которыя служили въ картинахъ Грековъ для отдѣленія воды отъ суши, и нѣсколько условныхъ воспроизведеній деревьевъ (Овень-Джонсъ, табл. XXI, рис. 12), останется не-

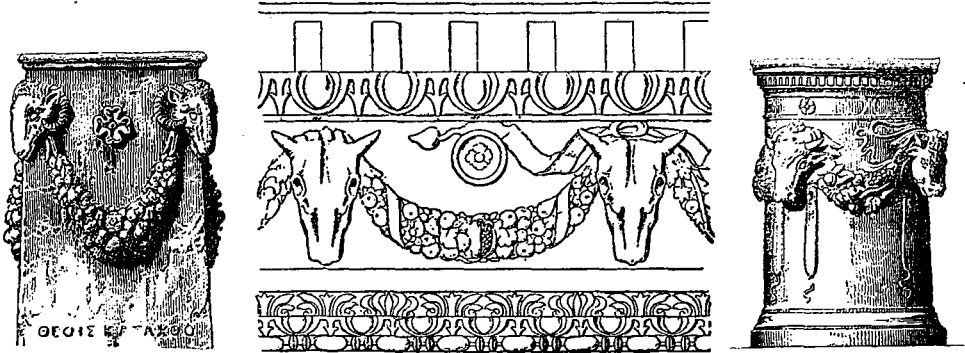


Перевивки.



Греко-римскій фризъ (акант. листья, яйцевид. тѣла и четки).

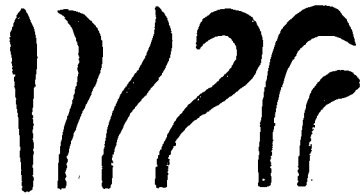
много такого, что заслуживало бы этого названія, но зато по части декоративнаго орнамента греческія и этрусскія вазы даютъ намъ обильный матеріалъ. Надо замѣтить, что краски служили главнымъ украшеніемъ въ керамикѣ (т. е. гончарномъ дѣлѣ). Эта отрасль промышленности распространилась, повидимому, изъ Коринфа въ остальные части Греціи и даже въ Италію; въ самомъ дѣлѣ, значительная часть вазъ, открытыхъ въ Апуліи и Этрурії,—греческаго производства. Подобныя вазы существовали уже во времена Гомера. Древнѣйшія изъ извѣстныхъ намъ, стиль которыхъ прибли-



Черепы животныхъ, яйцевидный орнаментъ и четки.

жается къ египетскому, восходятъ въ X или XII ст. до нашей эры. Онѣ вообще представляютъ черные рисунки на свѣтломъ фонѣ; какъ кажется, рисунки ихъ возникли изъ вышивокъ (къ этому роду и этой эпохѣ орнаментовъ относятся рис. 1, 7, 8, 9, 10 и 26, табл. V, Расине). Употребленіе чернаго фона относится къ болѣе позднему времени; въ особенномъ употребленіи чернѣй фонъ былъ въ пору наибольшаго развитія греческаго искусства (этотъ послѣдній родъ орнаментовъ поясняется рис. 17, 18, 19 и 20, табл. V, Расине).

Такъ какъ расписные орнаменты храмовъ, найденные по настоящее время, ничуть не отличаются отъ орнаментовъ вазъ, то можно сказать, что мы знаемъ греческій орнаментъ во всѣхъ его фазахъ. Подобно тому, какъ и въ египетскомъ орнаментѣ, типы здѣсь немногочисленны, какъ мы уже это видѣли, но условное изображеніе здѣсь еще болѣе удаляется отъ типовъ. Въ столь извѣстномъ орнаментѣ каприфоля трудно уловить попытку подражанія; скорѣе здѣсь слѣдуетъ видѣть оцѣнку начала, открытаго въ произрастаніи цвѣтка; дѣло въ томъ, что, изслѣдуя живопись вазъ, мы склонны думать, что различныя формы листиковъ греческаго цвѣтка просто порождены кистью художника, дававшего этимъ листикамъ различный характеръ, смотря по тому, какъ повернута была рука, рисовавшая цвѣтокъ, вверхъ или внизъ; и даже весьма возможно, что цвѣтокъ никогда не служилъ моделью для ху-



Элементы каприфоля.



дожника и что легкое сходство орнамента съ каприфолиемъ появилось уже потомъ. Изображеніе каприфоля можно найти на табл. ХСІХ (Овенъ-Джонсъ). Что здѣсь въ особенности очевидно, такъ это то, что Греки въ своихъ орнаментахъ наблюдали природу вблизи; и хотя они не пытались ни копировать, ни подражать ей, тѣмъ не менѣе работали, слѣдуя именно этимъ началамъ. Три главные закона, которые мы повсюду встрѣчаемъ въ природѣ, — лучеобразное расположеніе около главнаго стебля, пропорціональное распределеніе площадей и касательная кривизна линій, — всегда соблюдались у Грековъ; именно несомнѣнное совершенство въ примѣненіи этихъ законовъ, проявляющееся какъ въ самыхъ великихъ, такъ и въ незначительныхъ произведеніяхъ, и возбуждаетъ удивленіе; осуществить такое совершенство можно только настолько, насколько можно воспроизвести греческіе орнаменты — попытка, рѣдко увѣнчивавшаяся успѣхомъ. Одна изъ чертъ, въ особенности характеризующая греческій орнаментъ, которая удержана была и Римлянами, но исчезла въ византійскій періодъ, это то, что завитки, выходя одинъ изъ другого, составляютъ непрерывную линію, какъ напр. въ памятникѣ Лизикрата.

Въ византійскомъ, арабскомъ и мавританскомъ стиляхъ, равно какъ и въ готикѣ XIII ст. цвѣты располагались съ обѣихъ сторонъ непрерывной линіи. Это доказываетъ намъ, что достаточно самаго легкаго измѣненія въ общепринятомъ законѣ, чтобъ возникъ совершенно новый разрядъ формъ и идей. Римскій орнаментъ постоянно боролся противъ этого прочно установившагося закона греческаго искусства. Въ началѣ главы о римскомъ орнаментѣ помѣщенъ прекрасный образчикъ, который можно разсматривать какъ типъ всѣхъ другихъ римскихъ орнаментовъ; послѣдніе рѣдко заходили далѣе устройства завитка, окружавшаго цвѣтокъ и зарождавшагося изъ стебля, который въ свою очередь выходилъ изъ другого стебля. Измѣненіе, имѣвшее мѣсто въ періодъ византійскій вслѣдствіе отступленія отъ упомянутаго уже закона, было такъ же важно для развитія орнамента, какъ и замѣна прямаго архитрава (архитектурный терминъ — переладина) аркой у Римлянъ или введеніе стрѣлки въ архитектурѣ готической.

XXII табл. (Овенъ-Джонсъ) предназначена для остатковъ плоскихъ орнаментовъ, покрывающихъ греческіе памятники. Здѣсь слѣдуетъ замѣтить, что по характеру рисунка они ничѣмъ не отличаются отъ орнаментовъ, которые встрѣчаются на вазахъ. Фактъ, признанный почти всѣми, что греческіе храмы, построенные изъ бѣлаго мрамора, были совершенно покрыты расписными орнаментами. Относительно употребленія красокъ въ рельефномъ орнаментѣ можно сомнѣваться; но нельзя допустить ни малѣйшаго сомнѣнія относительно примѣненія ихъ къ орнаментамъ плоскимъ. Повсюду попадаются столь рѣзкіе слѣды красокъ, что снявъ выкройку съ остатковъ послѣднихъ, можно этимъ путемъ открыть на штукатуркѣ очень явственные слѣды рисунка. Но за то, если коснуться вопроса о томъ, каковы были эти краски, то здѣсь уже не можетъ быть такой увѣренности. Разные изслѣдователи находили

ихъ каждый по своему: гдѣ одинъ видѣлъ зеленый цвѣтъ, тамъ другой — синій, или гдѣ одному представляется золото, другому — коричневая краска. Есть впрочемъ одинъ пунктъ, относительно котораго мы можемъ быть совершенно увѣрены — это то, что всѣ эти плоскіе орнаменты помѣщены были столь высоко отъ земли, и принимая во вниманіе разстояніе отъ нихъ зрителя, были столь малы, что ихъ надо было раскрасить такъ, чтобъ они сдѣлались явственными и чтобъ рисунокъ, благодаря этому, рѣзко выдѣлялся. Основываясь именно на этомъ соображеніи, Овенъ-Джонсъ рѣшился употребить краски въ рис. 18, 29, 31, 32 и 33 (Овенъ-Джонсъ).

На табл. XV представлены различныя видоизмѣненія греческаго меандра (Овенъ - Джонсъ), начиная съ простѣйшей формы (рис. 3) и кончая самымъ сложнымъ меандромъ (рис. 15). Здѣсь можно видѣть, что разнообразіе формъ, какое можно произвести посредствомъ сочетанія прямыхъ линий, сходящихся подъ прямымъ угломъ, весьма ограничено. На рис. 1 представ-



Меандръ греческій.



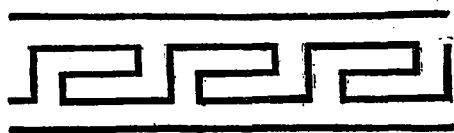
Меандръ арабскій.

лень простой меандръ, идущій въ одномъ направленіи и составленный одною чертою; рис. 11 изображаетъ двойной меандръ, гдѣ вторая черта переплетается съ первою; всѣ остальные составлены просто посредствомъ расположенія упомянутыхъ меандровъ другъ подъ другомъ, причемъ они то идутъ въ разныхъ направленіяхъ (рис. 17), то прислонены одинъ къ другому (рис. 18 и 19), то наконецъ окружаютъ квадраты (рис. 20). Остальные рисунки представляютъ меандры несовершенные, такъ какъ здѣсь нѣтъ непрерывности. Отлогій меандръ далъ начало другимъ формамъ перевивочныхъ орнаментовъ, употреблявшихся въ стиляхъ, слѣдовавшихъ за греческимъ. Именно отсюда произошелъ меандръ арабскій, давшій въ свою очередь начало тому безконечному разнообразію орнаментовъ, составлявшихся посредствомъ сплетенія линий, которое Мавры довели до столь высокаго совершенства въ Альгамбрѣ.

Узловая перевивка Кельтовъ отличается отъ рисунковъ мавританскихъ только тѣмъ, что переплетающимся линіямъ дана форма кривыхъ линій.



Меандръ греческій.

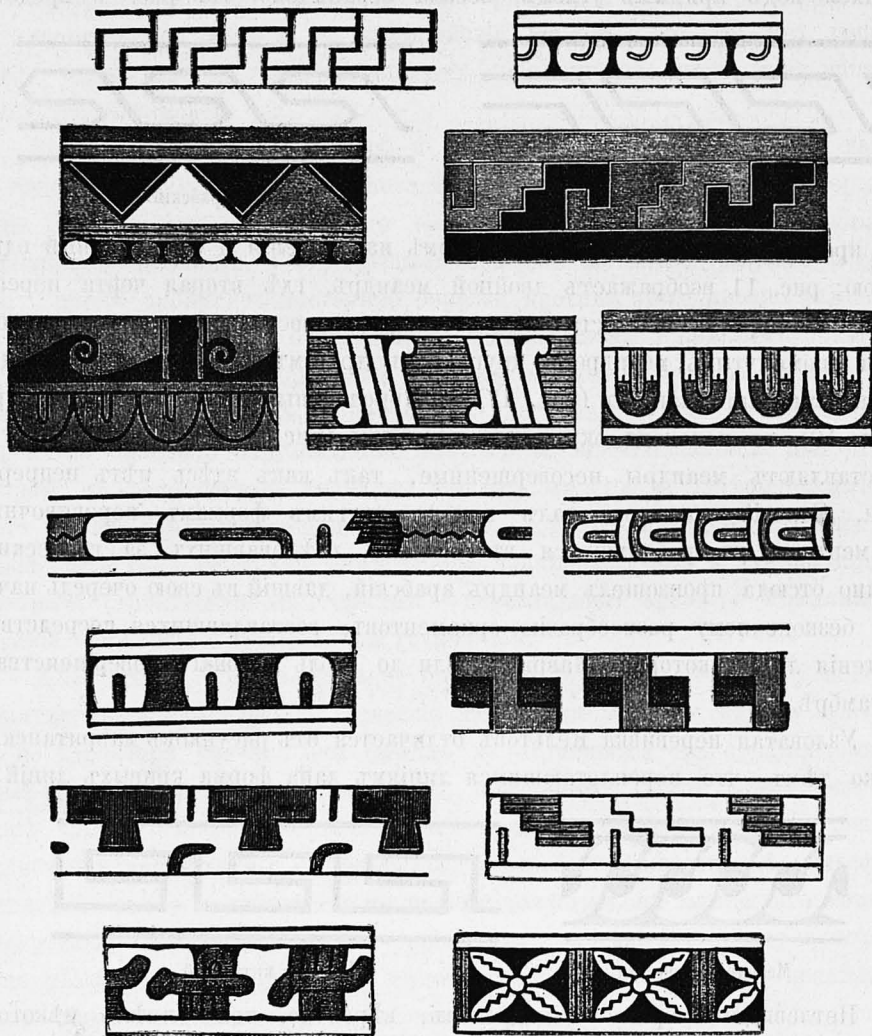


Меандръ китайскій.

Петлеvidный орнаментъ Грековъ, вѣроятно, тоже имѣлъ нѣкоторое вліяніе на образованіе кельтической перевивки и переплетающихся орнаментовъ арабскихъ и мавританскихъ.

Меандры китайскіе не отличаются такимъ изяществомъ, какъ тѣ, о которыхъ мы только что сказали. Подобно греческимъ, они образовались пересѣченіемъ перпендикулярныхъ и горизонтальныхъ линий, но они не имѣютъ такой правильности. Большею частью китайскіе меандры вытянуты въ горизонтальномъ направленіи. Кромѣ того они чаще являются въ видѣ меандровъ разорванныхъ, т. е. здѣсь часто повторяются однѣ и тѣ же формы, поставленныя или рядомъ или же другъ подъ другомъ, не составляя при этомъ непрерывнаго меандра.

Орнаменты и меандры Мексики, которыхъ изображенія, взятыя съ глиняной посуды, находящейся въ Британскомъ музеѣ, мы прилагаемъ здѣсь, имѣютъ замѣчательное сходство съ меандромъ греческимъ. Въ рисункахъ архитектуры Юкатана, изданныхъ Кетервудомъ, мы находимъ нѣсколько видоизмѣненій того же меандра. Но вообще они разорваны подобно китайскимъ.

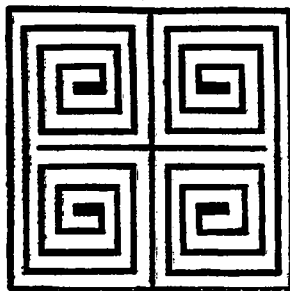


Орнаменты мексиканскихъ глиняныхъ издѣлій.

Въ юкатанской архитектурѣ попадаются также одинъ меандръ съ діагональной линіей, носящій особенный характеръ.



Меандръ Юкатана.



Меандръ Юкатана.

Орнаменты табл. XVI (Овенъ-Джонсъ) избраны для того, чтобъ показать различныя формы условной листвы, найденныя на греческихъ вазахъ. Всѣ онѣ очень удалены отъ какого бы то ни было натурального типа; вмѣсто того, чтобъ попытаться воспроизвести какое-либо растение въ отдѣльности, построение ихъ основывали на общихъ началахъ, свойственныхъ всѣмъ растеніямъ вообще. Орнаментъ, изображенный на рис. 2, есть тотъ, который ближе всего подходитъ къ каприфолію, по крайней мѣрѣ здѣсь листья подняты вверхъ, что свойственно каприфолію, но это отнюдь нельзя назвать попыткой воспроизвести это растеніе. Нѣкоторые изъ тѣхъ орнаментовъ, которые находятся на табл. XVII, болѣе приближаются къ природѣ: лавръ, плющъ и виноградъ здѣсь легко узнать. Табл. XVIII, XIX, XX и XXI представляютъ еще другіе виды орнаментовъ, взятыхъ съ каймы, шейки и краевъ вазъ, находящихся въ Британскомъ музеѣ и Луврѣ. Такъ какъ эти орнаменты расписаны одною или двумя красками, то весь эффектъ ихъ зависитъ отъ чистоты формы; почти всѣ они имѣютъ ту особенность, что всѣ группы листьевъ или цвѣтковъ выходятъ изъ одного согнутаго стебля, образуя двухконечный завитокъ, и что всѣ линіи отходятъ отъ главнаго стебля въ видѣ касательныхъ кривыхъ. Листья располагаются лучеобразно отъ центра листовенной группы, причемъ каждый листъ уменьшается въ извѣстной пропорціи по мѣрѣ приближенія къ основанію группы.

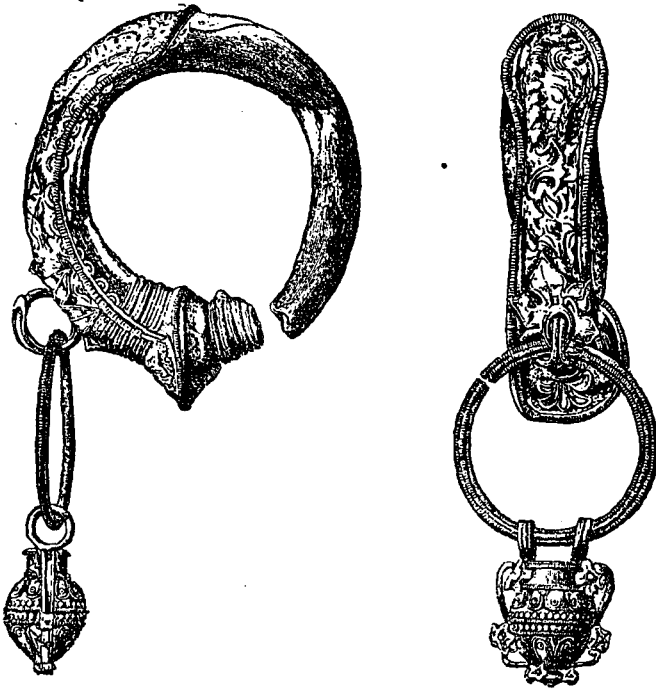
### Орнаменты этрусскіе.

Прежде чѣмъ обратиться къ разсмотрѣнію того, что сдѣлалось съ греческимъ искусствомъ, пересаженнымъ на римскую почву, мы должны сказать нѣсколько словъ о другомъ искусствѣ, современномъ греческому и какъ бы слившимся съ послѣднимъ для того, чтобъ дать начало искусству греко-римскому.

Мы хотимъ сказать объ Этрускахъ, которые обитали въ центрѣ Италии и владѣли искусствомъ, восходящимъ къ глубокой древности. Раса эта составилась, полагаютъ, изъ элементовъ туземнаго, пеласгическаго и финикійскаго. Этруски были художниками для Римлянъ, которымъ они воздвигли древнѣйшія постройки.

Независимо отъ ихъ керамики, бывшей всегда въ большой славѣ, но въ настоящее время рассматриваемой вообще какъ принадлежащей къ стилю египетскому или греческому, Этруски подвинули далеко впередъ производство изъ дорогихъ металловъ (этому производству посвящена табл. VII, Расине).

Ловкость этрусскихъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ славилась въ древности. Ихъ драгоценныя вещи, тисненныя или рѣзныя, высоко цѣнились даже въ Афинахъ. Въ ловкихъ рукахъ Этрусковъ все было пущено въ ходъ: цвѣты, плоды, животныя дѣйствительныя или фантастическія, фигуры людей, героевъ, боговъ, чередуясь съ вазами всѣхъ формъ, съ желудями, дисками, рогами изобилія, примѣшивая сюда розетки, шарикъ гладкіе и чечевицеобразные и пр.



Этрусскія вещицы.

Подъ римскимъ владычествомъ и подъ постоянно возраставшимъ вліяніемъ греческаго искусства, особенный характеръ этрусскихъ издѣлій постепенно уничтожался и туземныя произведенія совершенно подчинились новому вліянію. Такимъ образомъ появилось на сценѣ искусство греко-римское.

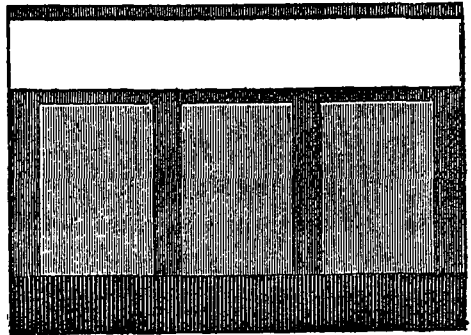
### Орнаментъ греко - римскій.

Цанъ въ своемъ прекрасномъ сочиненіи о Помпей иллюстрировалъ съ такимъ талантомъ и такою полнотою орнаменты этого города, что, мы думаемъ, будетъ вполне достаточно заимствовать только у него одного матеріалъ, необходимый для характеристики двухъ различныхъ стилей орнаментовъ, преобладающихъ въ украшеніяхъ построекъ Помпеи. Орнаменты (табл. XXIII Овенъ-Джонсъ),

обнаруживающіе греческое происхождение, составлены из условныхъ орнаментовъ, писанныхъ сплошными тонами черною краскою по свѣтлому фону или же свѣтлою краскою на темномъ фонѣ, безъ всякой тѣни, безъ всякой попытки рельефа. Орнаменты съ характеромъ болѣе римскимъ (табл. XXIV Овенъ-Джонсъ) основаны на акантовомъ завиткѣ и перемѣшаны съ орнаментами, прямо подражательными природѣ.

Общее построение украшеній на стѣнахъ внутри помпейскихъ домовъ состояло изъ цоколя, занимавшаго шестую часть высоты стѣны; на цоколѣ помѣщались широкія пилястры (архитектурный терминъ — четырехугольная колонна), имѣвшія половину ширины цоколя и раздѣлявшія стѣну на три или болѣе плоскостей (панно). Фризъ, ширина котораго постоянно мѣнялась и который занималъ около четверти высоты стѣны, начинаясь съ самаго верха, служилъ для того, чтобъ соединять пилястры.

Верхняя часть стѣны часто оставалась бѣлою и во всякомъ случаѣ не подвергалась такой переработкѣ, какъ нижняя; послѣдняя вообще представляла сценки на чистомъ воздухѣ, причемъ фонъ былъ занятъ тѣми картинами построекъ фантастической архитектуры, которыя возбуждали гнѣвъ Витрувія. Въ лучшихъ примѣрахъ существуетъ извѣстная послѣдовательность колеровъ, начиная



Діаграмма стѣны Помпейскаго дома.

сверху, отъ плафона, спускаясь постепенно внизъ и оканчиваясь чернымъ цвѣтомъ на цоколѣ; но эту послѣдовательность далеко не слѣдуетъ считать установившимся закономъ. Между раскрашенными рисунками, приложенными къ произведенію Цана, можно указать на нѣсколько примѣровъ, доказывающихъ, что подобный порядокъ вовсе не былъ результатомъ какой-нибудь опредѣленной системы. Вотъ эти примѣры:

цоколи:	пилястры:	панно (плоскости):	фризы:
желтый	зеленая	красная	черная
красный	красная	черная	фіолетовая
черный	желтая	черная	красная
черный	желтая	зеленая	зеленая
синій	желтая	зеленая	зеленая
синій	желтая	синяя	синяя
черный	зеленая	желтая и красная	бѣлая
черный	сѣрая	(поперемѣнно)	черная
черный	черная	желтая и красная (тоже)	бѣлая.
		зеленая и красная (тоже)	

Расположеніе, производящее наибольшій эффектъ, повидимому слѣдующее: цоколь — черный, пилястры и фризы — красныя, панно — желтыя, синія

и бѣлыя, часть же, находящаяся надъ фризомъ, остается бѣлою, но украшенною колерными орнаментами. Самое лучшее расположеніе колеровъ для орнаментовъ фоновыхъ, какъ кажется, слѣдующее: на черномъ фонѣ—зеленый и синій массами, красный—умѣренно и желтый съ еще большею умѣренностью; на синемъ фонѣ—бѣлый тонкими линиями и желтый—массами; на фонѣ красномъ—зеленый, бѣлый и синій тонкими линиями. Желтый на красномъ не производитъ эффекта, по крайней мѣрѣ, если его не выдѣлать тѣнями.

Въ Помпеѣ можно найти почти всѣ разновидности тоновъ и оттѣнковъ колерныхъ. Тамъ употребляли синюю, красную и желтую краски не только въ небольшомъ количествѣ для самыхъ орнаментовъ, но и большими массами, какъ напр. въ фонахъ для панно и пилястровъ. Помпейская желтая краска однако почти-что похожа на оранжевую, а красная кажется синевагою. Этотъ нейтральный характеръ колеровъ позволялъ употреблять ихъ въ рѣзкихъ сочетаніяхъ, не нарушая при этомъ гармоніи—результатъ, которому способствовали тона вторичные и третичные, окружавшіе ихъ.

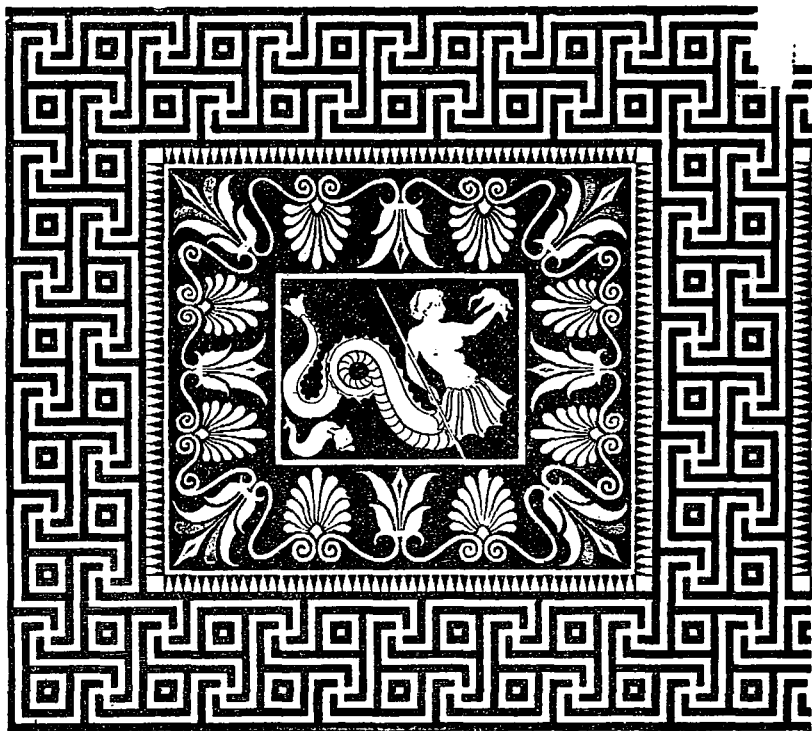
Но стиль помпейскихъ украшеній въ цѣломъ до такой степени прихотливъ, что выходитъ изъ границъ истиннаго искусства и подвергнуть его строгой критикѣ почти невозможно. Это стиль, который, вообще говоря, нравится, но если онъ и не безусловно вульгарный, то по крайней мѣрѣ часто приближается къ таковому. Очарованіемъ своимъ онъ обязанъ тому легкому, свободному и причудливому выполненію, которое нельзя воспроизвести въ рисунокѣ; и въ попыткахъ воспроизвести этотъ стиль никогда нельзя было добиться полнаго подражанія такому выполненію. Причина этому очевидна: художники помпейскіе, рисуя, сочиняли; каждый ударъ ихъ кисти выражалъ извѣстное намѣреніе, котораго никакой копійствъ не въ состояніи уловить.

Орнаменты XXIII табл. (Овенъ-Джонсъ), очевидно обнаруживающіе греческое вліяніе, образуютъ главнымъ образомъ бордюры вокругъ панно; они исполнены по шаблону. Если ихъ сравнить съ греческими образцами, то нельзя не замѣтить бѣдности характера, показывающей несомнѣнное превосходство первыхъ; здѣсь уже нѣтъ ни этой изысканной лучистости линий, исходящихъ отъ главнаго стебля, ни этого прекраснаго распредѣленія массъ, ни этой пропорціональности площадей. Вся привлекательность ихъ заключается въ пріятномъ контрастѣ красокъ, который выступаетъ еще сильнѣе, если расписной орнаментъ окруженъ другими колерами *in situ*.

Орнаменты римскаго типа, взятые съ пилястровъ и фризовъ (табл. XXIV Овенъ-Джонсъ), оттѣнены для того, чтобы придать имъ необходимую округлость, но не настолько сильно, чтобы отдѣлать отъ фона. Въ этомъ отношеніи помпейскіе художники показали наклонность не переходить границъ въ дѣлѣ округленія орнаментовъ—скромность, совершенно пренебреженная въ послѣдующія эпохи. Здѣсь мы имѣемъ свиваніе акантовыхъ листовъ, образующее фонъ, на которомъ прилажены были листья и цвѣты, перемежавшіеся съ животными. Совершенно подобные же орнаменты встрѣчаются въ римскихъ

банных; они-то со временъ Рафаэля и сдѣлались основаніемъ для итальянскихъ орнаментовъ.

Слѣдуетъ еще упомянуть о мозаичныхъ полахъ (табл. XXV Овенъ-Джонсъ), которые играли столь важную роль въ домахъ Римлянъ повсюду, куда только простиралось ихъ владѣчество. Мозаика, процвѣтавшая еще у Грековъ, привилась къ Римлянамъ очень рано. Уже Цезарь въ самомъ сердцѣ Галліи приказывалъ мраморщикамъ слѣдовать за собою и посреди походовъ въ его палаткѣ на скорую руку воздвигались *opus tessellatum* и *sectile* (разно-



Помпейская мозаика. (Бѣлый и черный мраморъ).

видности мозаики). Позже Геліогабалъ приказалъ вымостить драгоценными камнями свой дворъ, гдѣ впоследствии въ одинъ прекрасный день долженъ былъ разбить себѣ голову, когда Римъ или, вѣрнѣе, преторьянцы стали имъ тяготиться. Табл. XXV (Овенъ-Джонсъ) даетъ новое доказательство, что Римляне не имѣли столь утонченнаго вкуса, какой проявлялся у Грековъ, ихъ учителей по части искусства. Бордюры, составленные повторяющимися шестиугольниками (вверху и по обѣимъ сторонамъ табл. XXV), суть типы, отъ которыхъ могло произойти безконечное разнообразіе мозаикъ византійскихъ, арабскихъ и мавританскихъ.

### Орнаменты римскіе.

У древнихъ Римлянъ собственнаго искусства совсѣмъ не было. Послѣ того, какъ этрусское искусство утратило свою первоначальную оригинальность,



греческое вліяніе стало все болѣе и болѣе проникать въ Италію. Съ тѣхъ поръ, какъ Марцеллъ изъ Сиракузъ, Мумміи изъ Коринфа, а по ихъ слѣдамъ и всѣ полководцы римскіе навезли въ Римъ образцы греческихъ произведеній (въ началѣ II ст. до Р. Хр.), въ Италіи не было другого искусства кромѣ греческаго. Образцовыя произведенія, обратившія Римъ въ громаднѣйшій музей, окончательно опредѣлили направленіе вкуса.

Греческое вліяніе распространилось въ Италіи съ юга, гдѣ находилось множество греческихъ колоній. Картины Геркулана и Помпеи по мнѣнію самыхъ авторитетныхъ археологовъ и артистовъ принадлежатъ къ тому же разряду, что и картины, которыя украшали жилища Аеинянъ.

Итакъ римское искусство отличается характеромъ полной подчиненности. Греческое вліяніе впрочемъ подверглось измѣненію сообразно характеру римскаго народа. Истинное величіе Римлянъ проявляется скорѣе въ ихъ дворцахъ, ихъ баняхъ, ихъ акведукахъ (водопроводахъ) и въ другихъ строеніяхъ, полезныхъ обществу, но не въ храмахъ, которыхъ архитектура обличала отсутствіе религіознаго рвенія и наклонности къ искусствамъ.

Въ греческихъ храмахъ ясно выражается цѣль придти къ совершенству, достойному боговъ; въ римскихъ же имѣется въ виду не что иное, какъ личное восхваленіе. Начиная съ основанія колоннъ и кончая верхушкою фронтона, всѣ части слишкомъ обременены орнаментами, которые имѣютъ въ виду скорѣе ослѣпить своимъ обиліемъ, чѣмъ возбудить удивленіе качествомъ произведенія. Тѣ греческіе храмы, которые были расписаны красками, украшались орнаментами настолько же, какъ и храмы римскіе, но при этомъ результатъ получался различный: въ первыхъ орнаменты расположены были такъ, чтобы набросить пріятный колоритъ на все строеніе, не вредя нисколько эффекту прекрасно обрисованныхъ поверхностей, принимающихъ эти орнаменты.

Будучи преемниками Грековъ по искусству, Римляне однако перестали вѣрно понимать значеніе основныхъ пропорцій строенія и контуровъ узоровъ; контуры совершенно уничтожались вслѣдствіе чрезмѣрной лѣпки скульптурныхъ орнаментовъ, которые такимъ образомъ вмѣсто того, чтобы создавать поверхности, были прилагаемы къ нимъ.

Греки, изобрѣтатели рельефнаго орнамента, всегда удерживали лѣпку поверхностей въ должныхъ границахъ; Римляне же доводили ее до крайности, до того, что наконецъ полнота эффекта нарушалась. Византійцы возвратились къ лѣпкѣ умѣренной, Арабы употребляли ее еще умѣреннѣе, а у Мавровъ лѣпная поверхность сдѣлалась явленіемъ чрезвычайно рѣдкимъ. Средневѣковые стили по отношенію лѣпки тоже отличались другъ отъ друга.

Кромѣ злоупотребленія лѣпкою Римляне и въ другихъ отношеніяхъ погрѣшали противъ законовъ хорошаго вкуса. Акантовые листья подъ модильонами (архитектурный терминъ — обрубокъ) и вокругъ колокола коринфскихъ капителей расположены были другъ передъ другомъ самымъ нехудожественнымъ

образомъ. Они даже не связываются вмѣстѣ посредствомъ шейки на верху столба, но просто прислоняются къ ней; между тѣмъ въ египетской капители стебли цвѣтовъ, расположенныхъ вокругъ колокола, продолжаются сквозь шейку и представляютъ типъ красоты, выражая въ то же время и правдивость.

Злополучная легкость, порожденная римской системой декорировки — фабрикаціей орнаментовъ, пользовавшейся для этого акантовымъ листомъ во всѣхъ формахъ и во всѣхъ направленіяхъ—была главною причиною вторженія этого рода орнаментовъ въ большинство новѣйшихъ построекъ. Эта система требуетъ отъ художника такъ мало мышленія, мануфактурный продуктъ столь соотвѣтствуетъ ея натурѣ, что она увлекла архитекторовъ къ пренебреженію специальностью, относящейся къ кругу ихъ дѣятельности, и заставила ихъ отдать внутреннее украшеніе построекъ въ руки лицъ, неспособныхъ ихъ замѣнить.



Орнаментъ (бѣлый мраморъ), взятый съ дворца Маттеи въ Римѣ.

Въ примѣненіи акантоваго листа Римляне проявили мало художественнаго чутія. Греки передали имъ манеру условнаго изображенія акантоваго листа. По части главныхъ контуровъ Римляне значительно подвинулись впередъ, но они довели до преувеличенія украшеніе поверхностей. Греки ограничивались

выраженіемъ основнаго закона строенія листа и болѣе всего заботились о пріятной волнистости поверхности.

Орнаментъ, прилагаемый здѣсь, есть типъ для всѣхъ римскихъ орнаментовъ, состоящихъ вообще изъ завитка, выходящаго изъ другого завитка и окружающаго цвѣтокъ или группу листьевъ. Этотъ образецъ составленъ впрочемъ по греческимъ законамъ, но при этомъ не обладаетъ все-таки греческою утонченностью. Въ греческихъ орнаментахъ завитки точно также выходятъ одинъ изъ другого, но они гораздо изящнѣе въ мѣстахъ соединенія. Чисто римская манера пользоваться акантовымъ листомъ видна въ капителяхъ коринфскихъ и въ примѣрахъ, приведенныхъ на табл. XXVI и XXVII (Овенъ-Джонсъ). Съ наружной стороны листья сплюснуты и расположены другъ на другѣ, какъ на гравюрѣ, приложенной ниже.



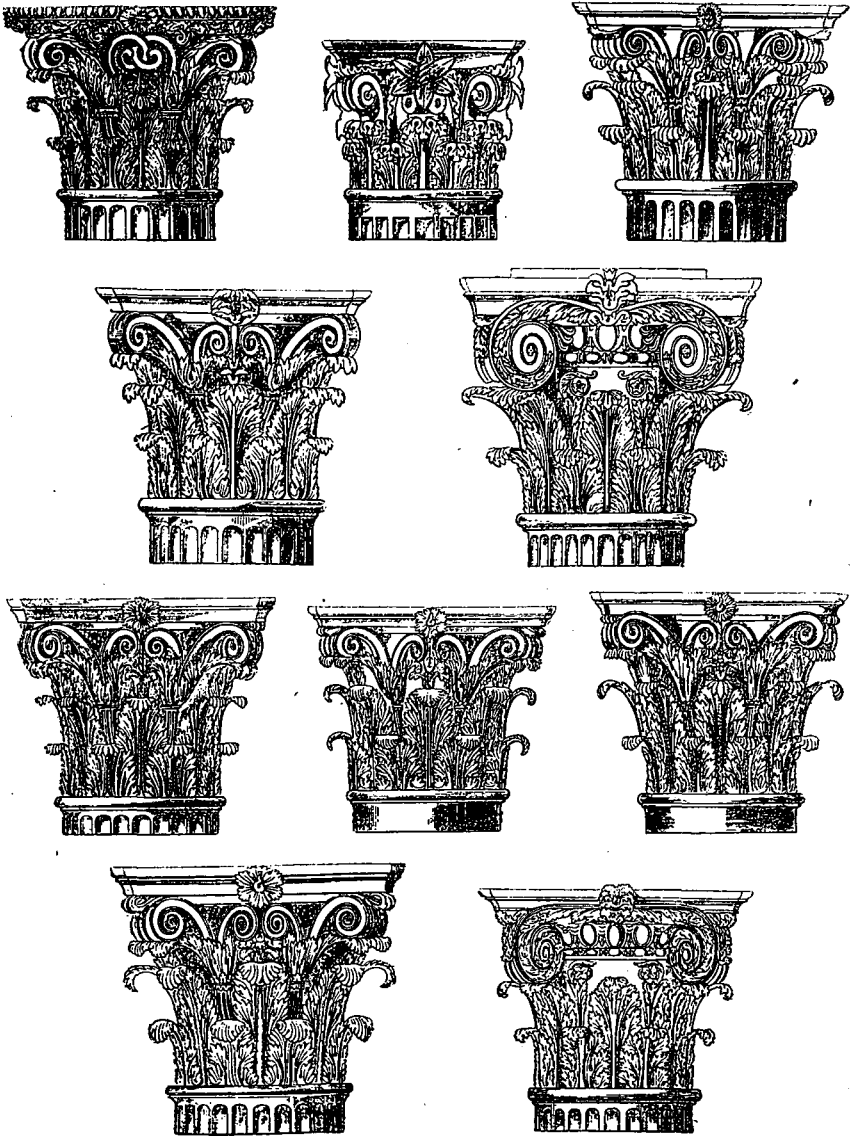
Фризъ храма солища въ Римѣ.

Мы приложили здѣсь гравюры различныхъ капителей, взятыхъ изъ сочиненія гг. Тейлора и Креси, для того, чтобы показать, какъ мало разнообразія могли производить Римляне, держась постоянно примѣненія аканта. Единственная разница, которая здѣсь есть, заключается въ соразмѣрности главной формы, — соразмѣрности, которая замѣтно падаетъ, начиная съ колонны Юпитера Статора. Какая разница въ сравненіи съ разнообразіемъ египетскихъ капителей, происходящимъ отъ измѣненія главнаго плана капители; даже введеніе іоническаго завитка въ сложномъ ордерѣ не прибавило красоты, скорѣе, напротивъ, увеличило безобразіе.

Пилястры виллы Медичи (рис. 3 и 4, табл. XXVI, Овенъ-Джонсъ) суть самые совершенные образцы римскаго орнамента, какіе только можно найти. Какъ примѣры лѣпки и рисунка, они имѣютъ право на наше удивленіе, но какъ орнаментные аксессуары, которыхъ назначеніе возвышать архитектурный характеръ зданія, они, вслѣдствіе своего чрезмѣрнаго рельефа и излишней задѣлки поверхности, погрѣшаютъ противъ перваго основнаго закона — примѣняться къ той цѣли, которую задались.

Разнообразіе композицій, какое можно получить, слѣдуя началамъ производства одного листа изъ другого и расположенія ихъ другъ на другѣ, очень

ограничено. Орнаментъ чисто условный сталъ развиваться послѣ того, какъ оставлена была манера выводить одинъ листъ изъ другого, а принята была другая — изображать непрерывный стебель, отбрасывающій орнаментъ на обѣ стороны. Древнѣйшіе образцы этого измѣненія встрѣчаются въ украшеніяхъ Св. Софіи въ Константинополѣ. Здѣсь мы прилагаемъ примѣръ, взятый изъ



Колонны коринфскія и сложныя.

Сенъ-Дени, въ которомъ хотя и исчезли совершенно выпуклости въ стеблѣ и поворотъ, листа назадъ на мѣстѣ соединенія двухъ стеблей, но непрерывный стебель не развился еще вполне, въ родѣ того, какъ на узкомъ бордюрь, находящемся вверху и внизу. Этому началу вообще слѣдовали въ раскрашенныхъ рукописяхъ XI, XII и XIII ст.; это и послужило основаніемъ для листвъ въ стрѣльчатомъ (готическомъ) стилѣ XIII ст.

Отрывки, воспроизведенные на табл. XXVII (Овень-Джонсъ), отличаются большимъ изяществомъ, чѣмъ въ виллѣ Медичи; листья здѣсь типичнѣе и условная манера проглядываетъ замѣтнѣе.



Аббатство С. Дени въ Парижѣ.

Сюда не включены образцы декоративной живописи Римлянъ, остатки которой сохранились въ римскихъ баняхъ. Дѣло въ томъ, что не существуетъ матеріаловъ, которые исходили бы изъ достовѣрнаго источника, и вдобавокъ эта живопись до такой степени походить на помпейскую и скорѣе выказываетъ то, чего надо бы избѣгать, чѣмъ то, чему должно было бы слѣдовать, что Овень-Джонсъ счелъ достаточнымъ воспроизвести на упомянутой таблицѣ только два образца, взятыхъ изъ форума Траяна, которыхъ фигуры могутъ быть разсматриваемы, какъ давшіе основаніе тому характеру, который составляетъ преобладающую черту въ римской декоративной живописи.

### Орнаменты византійскіе.

Неопредѣленность, съ какою писатели долгое время отзывались объ архитектурѣ романской и византійской, распространялась и на украшенія, соединенныя съ архитектурою этихъ стилей. Это происходило главнымъ образомъ отъ недостатка образцовъ, на которые могъ бы сослаться авторъ. Только послѣ изданія большаго труда г. Зальценберга о Св. Софіи въ Константинополѣ мы можемъ составить полное и рѣшительное мнѣніе о томъ, что характеризуетъ чистый византійскій орнаментъ. Церковь Св. Виталія въ Равеннѣ, хотя и чисто византійскаго стиля по своей архитектурѣ, даетъ намъ лишь неполное представленіе о византійской орнаментации; Св. Маркъ въ Венеціи представляетъ только одинъ фазисъ въ исторіи византійскаго стиля, а соборъ въ Монреалѣ и другіе примѣры того же стиля, находящіеся въ Сициліи, показываютъ только вліяніе чистаго византійскаго искусства, но вообще имѣютъ мало значенія. Чтобы вполне знать и понимать византійскій стиль, необходимо было то, чего лишило насъ разрушительное вліяніе времени и штукатурка Магометанъ,—необходимо было какое-нибудь зданіе, воздвигнутое

въ лучшій періодъ византійскаго искусства. Такой источникъ справокъ былъ открытъ, благодаря просвѣщенному уму султана и щедрости прусскаго правительства, которое сдѣлало его извѣстнымъ всему міру, издавъ прекрасный трудъ Зальценберга о церквахъ и зданіяхъ древней Византіи.

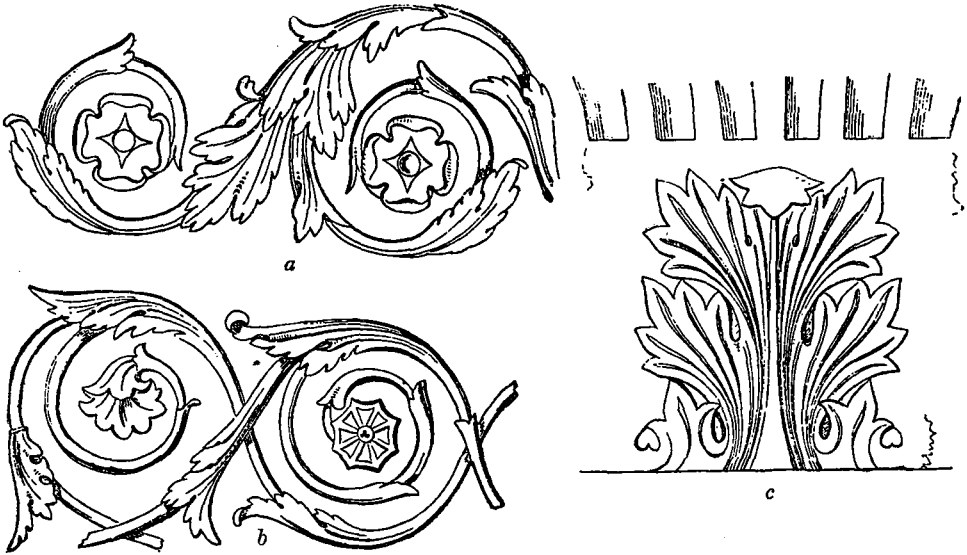
Вѣроятно, нѣтъ никакой отрасли искусства, къ которой можно было бы такъ кстати примѣнить латинское изрѣченіе *ex nihilo nihil fit* (изъ ничего выходитъ ничего), какъ къ искусству декоративному. Такимъ образомъ мы находимъ, что особенности, характеризующія византійскій стиль, происходятъ отъ соединенія различныхъ стилей. Мы вкратцѣ укажемъ основныя причины, послужившія къ основанію этого стиля.

Византійское искусство можно разсматривать какъ продуктъ выродившагося греческаго искусства и искусства азіатскихъ народовъ; начало сліянія этихъ искусствъ слѣдуетъ приурочить къ завоеванію части Азіи Римлянами (въ I ст. до Р. Х.), которые, стремясь все болѣе и болѣе въ декоративной роскоши, нашли на Востокѣ новые элементы, вполне отвѣчавшіе ихъ пышнымъ вкусамъ. Въ началѣ IV ст., даже еще до перенесенія столицы имперіи изъ Рима въ Византію, мы видимъ всѣ искусства или въ состояніи упадка, или же въ состояніи переформированія. Извѣстно, что Римъ въ нѣкоторой степени сообщилъ свой стиль искусства многочисленнымъ народамъ, ставшимъ подъ его власть; но не менѣе извѣстно и то, что смѣшанное искусство его провинцій могущественно сопротивлялось этому вліянію; и уже въ концѣ III ст. Римъ усвоилъ себѣ пышный стиль украшеній, характеризующій великолѣпныя бани и другія публичныя сооруженія. Съ самаго основанія Византіи Константинъ призывалъ туда азіатскихъ художниковъ и это конечно должно было произвести замѣтное измѣненіе въ римскомъ стилѣ. Позже, въ царствованіе Юстиніана Великаго, множество восточныхъ мастеровъ работало подъ руководствомъ греческихъ архитекторовъ, Антемія и Исидора, при сооруженіи Св. Софіи и другихъ памятниковъ юстиніановой эпохи. Не можетъ быть сомнѣнія, что каждый сосѣдній народъ, сообразно своей цивилизаціи и своимъ познаніямъ въ искусствѣ, вносилъ свою долю въ образованіе новаго стиля, пока наконецъ вся эта масса разнородныхъ элементовъ не слилась, въ царствованіе того же Юстиніана I, въ систематическое цѣлое.

Какъ бы то ни было, византійскому стилю принадлежитъ важное мѣсто въ исторіи орнамента; соединивъ въ себѣ двѣ большія вѣтви — греко-латинскую и азіатскую, онъ съ одной стороны распространился на сѣверо-востокѣ, гдѣ установилъ стиль русскихъ орнаментовъ, а съ другой стороны и на западѣ Европы; здѣсь онъ въ связи съ особенными способностями народовъ происхожденія кельтическаго, латинскаго и ломбардскаго долженъ былъ дать главные элементы для стиля романскаго, а еще позже, вслѣдствіе новаго соприкосновенія съ восточнымъ искусствомъ въ эпоху крестовыхъ походовъ, принять участіе въ образованіи стрѣльчататаго стиля.

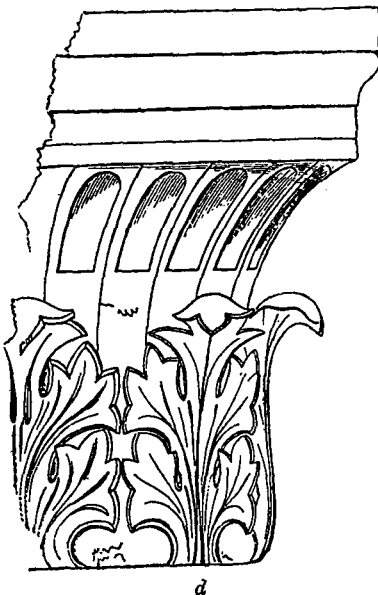
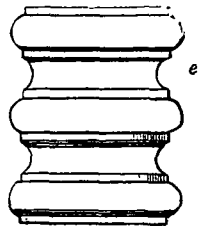
Это сліяніе многихъ стилей въ одинъ оказало важное вліяніе на сооруженіе храмовъ и театровъ въ Малой Азіи въ періодъ владычества византійскихъ

императоровъ. Здѣсь мы уже замѣчаемъ стремленіе употреблять кривыя эллиптическія (т. е. въ формѣ эллипсиса) линіи, листья съ острыми кончиками, листву легкую и безпрерывную и цвѣтокъ — характеристическія черты византійскаго орнамента. На фризѣ театра въ Патарѣ и на храмѣ венеры въ Афродизіасѣ (въ Каріи) можно видѣть листву (рис. а) въ родѣ той, о которой

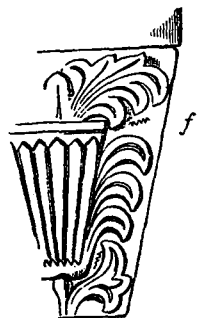


мы упомянули. На портикѣ храма, воздвигнутаго въ Анкирѣ въ честь Августа туземными князьями Галатіи, встрѣчается еще болѣе характеристическій типъ (рис. b); капитель пилястра одного маленькаго храма въ Патарѣ (рис. c),

принадлежащаго по мнѣнію Тексье къ I ст. христіанской эры, почти такая же, какъ и капитель, нарисованная Зальценбергомъ въ Смирнѣ (рис. d), которая по его мнѣнію должна относиться къ первой половинѣ царствованія Юстиніана, т. е. приблизительно къ 525 г.



За недостаткомъ достовѣрныхъ данныхъ мы не можемъ придти ни къ какому рѣшительному заключенію относительно того вліянія, которое имѣла Персія на образованіе византійскаго стиля, хотя извѣстно, что Византія употребляла большое число персидскихъ



работниковъ и художниковъ. Въ достопримѣчательностяхъ Такъ-и-Бостана, Бисютуна, Такъ-и-Геро, а также въ нѣкоторыхъ старинныхъ капителяхъ Испагана,

насъ съ перваго же взгляда поражаетъ ихъ совершенно византійскій характеръ. Но мы склонны думать, что всѣ эти достопримѣчательности относятся къ эпохѣ, слѣдовавшей за лучшимъ періодомъ византійскаго искусства или по крайней мѣрѣ современной ему, т. е. къ VI ст. Какъ бы то ни было, мы находимъ формы, принадлежащія еще болѣе древнему періоду. Въ колоннѣ Іовіана въ Анкирѣ (рис. е), воздвигнутой во время или немного спустя послѣ его отступленія (363 г. по Р. Х.) вмѣстѣ съ арміей Юліана изъ Персіи, мы узнаемъ примѣненіе одной изъ обычныхъ орнаментныхъ формъ древняго Персеполя. Въ Персеполю встрѣчаются также острые листья съ желобками, столь характеризующіе византійскую работу, какъ это можно видѣть изъ прилагаемаго здѣсь (рис. f) рисунка, взятаго изъ Св. Софіи; въ періодъ болѣе поздній, во время владычества императоровъ, мы находимъ въ архитектурѣ дорическаго храма въ Канговарѣ (рис. g) лѣпную работу, контуры которой совершенно походятъ на тѣ, которыя въ особенности употреблялись въ византійскомъ стилѣ.

Если интересно и поучительно начертать происхожденіе этихъ формъ византійскаго стиля, то не менѣе интересно и поучительно прослѣдить передачу ихъ въ эпохи наиболѣе позднія.

Такимъ образомъ рис. 1 табл. XXVIII (Овенъ-Джонсъ) воспроизводитъ листъ въ томъ видѣ, въ какомъ онъ появляется въ Св. Софіи; а рис. 3 той же таблицы представляетъ намъ крестъ Св. Андрея съ листьями и въ кругѣ, бывший во всеобщемъ употребленіи въ орнаментациі романской и готической. На томъ же фризѣ встрѣчается рисунокъ (Германія), который только слегка отличается отъ рис. 17 (табл. XXVIII). Согнутая вѣтка съ листьями на рис. 4 (VI ст., Св. Софія) воспроизведена съ легкимъ измѣненіемъ на рис. 11 (XI ст., Св. Маркъ). Зубцы листьевъ рис. 19 (Германія) почти одинаковы съ зубцами рис. 1 (Св. Софія). Всѣ примѣры предпоследняго ряда табл. XXVIII, представляющіе рисунки, взятые въ Германіи, Италіи и Испаніи, обличаютъ родовое сходство, основанное на византійскомъ типѣ.

Последній рядъ въ XXVIII таблицѣ представляетъ въ нѣкоторомъ родѣ иллюстрацію романскаго стиля, а рис. 27 и 36—перевивной орнаментъ, столь употребительный у народовъ сѣверныхъ; рис. 35, взятый въ Сенъ-Дени, даетъ намъ примѣръ воспроизведенія римскихъ моделей, типъ которыхъ, бывший во всеобщемъ употребленіи въ романскомъ стилѣ, находится на римской колоннѣ въ Касси, между Шалономъ на Марнѣ и Дижономъ.

Такимъ образомъ мы видимъ, что Римъ, Сирія, Персія и другія страны принимали участіе въ образованіи византійскаго стиля и его украшеній; стиль этотъ, во всей его полнотѣ, какъ онъ былъ во времена Юстиніана, господство-



валь въ западной части извѣстнаго тогда міра, подвергаясь измѣненіямъ, которыя, происходя отъ состоянія религіи, искусства и нравовъ той страны, куда онъ проникъ, сообщили ему особенный характеръ и въ извѣстныхъ случаяхъ произвели новые орнаментные стили, имѣвшіе соотношеніе между собою и однакожь отличные другъ отъ друга, какъ это видно въ школахъ кельтической, англо-саксонской, ломбардской и арабской.

Если сравнить построеніе орнаментовъ у Византійцевъ и у Арабовъ, то нельзя не замѣтить, что у первыхъ оно менѣе запутано, чѣмъ у послѣднихъ.

Цвѣты, выходящіе изъ стеблей и по формѣ своей прямо происходящіе отъ греческихъ вазъ, въ своихъ контурахъ похожи не арабскіе, но ихъ зубчатый рисунокъ не имѣетъ той полноты, какую Арабы умѣли такъ легко находить. Но если красота детальнаго рисунка была меньше, за то эффектность украшенія по замыслу гораздо шире и выигрываетъ еще болѣе отъ примѣненія греческихъ началъ. Византійскій колерной орнаментъ съ простыми силуэтами, съ разумнымъ расположеніемъ, гдѣ площадь производящаго фона гораздо менѣе задѣлана, чѣмъ у Азіатцевъ, всегда производитъ впечатлѣніе покоя на глазъ, останавливающійся на немъ. Флора широкая, тяжелая пріобрѣтаетъ впрочемъ иногда у Византійцевъ важное декоративное значеніе (Расине, табл. XXXI, рис. 31 и 32, табл. XXXIII, рис. 9, 14, 18 19, 23 и 24 и табл. XXXV, рис. 4).

Однимъ словомъ, разнообразіе здѣсь чрезвычайное. То встрѣчаются орнаменты фоновые и бордюрные, составленные на подобіе индійскихъ и исключительно растительные, какъ и у Индусовъ (Расине, табл. XXXIV, рис. 1, 3, 4, 6, 7 и 8), то рядомъ съ правильностью повторенія, которое составляетъ правило у Византійцевъ, они примѣняютъ симметрію такъ, какъ ее понимали Греки, т. е. осуществляя ее посредствомъ уравниванія силъ.

Рисунокъ у Византійцевъ, а слѣдовательно и расколеровка, совершенно условные. Очень слабая лѣпка проявляется въ орнаментахъ греческихъ манускриптовъ (рукописей). За исключеніемъ этого случая рисунокъ всюду расцвѣчивается чистыми тонами, просто противопоставленными одинъ другому на производящемъ фонѣ, подобно тому, какъ и на всемъ Востоку.

Собственно орнаментъ у Византійцевъ не имѣлъ символическаго характера, за исключеніемъ креста, рисунокъ котораго разнообразился, удаляясь болѣе или менѣе отъ историческаго типа.

Чистый византійскій орнаментъ отличается остроконечными листьями съ широкими зубринами. Листва вообще тощая и непрерывная, какъ на рис. 1 и 14, табл. XXIX и на рис. 20, табл. XXIX\* (Овепъ-Джонсъ). Фонъ какъ въ мозаикахъ, такъ и въ орнаментахъ живописныхъ почти всегда золотой; вообще Византійцы любили узоры слегка перевитые и съ рисунками геометрическими. Фигуры животныхъ и людей въ скульптурѣ употреблялись очень рѣдко; въ раскрашенномъ видѣ онѣ вообще употреблялись въ сюжетахъ священныхъ; стиль такихъ фигуръ — суровый и условный, проявляющій мало разнообразія и чувства; самая скульптура имѣла второстепенное значеніе.

Въ орнаментѣ романскомъ наоборотъ, весь эффектъ главнымъ образомъ зависѣлъ отъ скульптуры; этотъ орнаментъ богатъ свѣтомъ и тѣнями, глубокими просѣчками, массивными очертаніями и наконецъ смѣсю фигуръ всякаго рода, листвы и условныхъ орнаментовъ. Живопись вообще дополняетъ мозаику, а въ орнаментахъ колерныхъ рисунки животныхъ употребляются также легко, какъ и въ скульптурѣ (Овенъ-Джонсъ), табл. XXIX\*, рис. 26), но фонъ не всегда бываетъ золотой; онъ то синій, то красный или зеленый (Овенъ-Джонсъ, табл. XXIX\*, рис. 26, 28 и 29). Въ другомъ отношеніи, если мы возьмемъ во вниманіе мѣстныхъ различія, мы увидимъ, что романскій стиль значительно удерживаетъ византійскій характеръ; въ частныхъ случаяхъ, какъ напр. въ расписныхъ стеклахъ, онъ передалъ этотъ характеръ произведеніямъ середины или даже конца XIII ст.

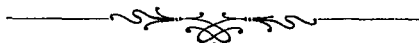
Мозаичныя произведенія рисунковъ геометрическихъ принадлежатъ по преимуществу къ періоду романскому, особенно въ Италіи (многочисленные примѣры ихъ можно найти на табл. XXX, Овенъ-Джонсъ). Это искусство процвѣтало главнымъ образомъ въ XII и XIII ст. Оно заключается въ расположеніи маленькихъ кусочковъ стекла, въ формѣ косоугольниковъ, цѣлыми рядами косыхъ линій; линіи эти большею частью очень запутаны. Образцы, взятые въ центральной Италіи (рис. 7, 9, 11, 27 и 31, табл. XXX, Овенъ-Джонсъ), гораздо проще тѣхъ, которые находятся въ Южной Италіи и Сициліи, куда саррацинскіе артисты ввели врожденную имъ любовь къ сложнымъ рисункамъ. Рис. 1, 5 и 33 (табл. XXX, Овенъ-Джонсъ) представляютъ мозаики послѣдняго рода, находящіяся въ Монреале, близъ Палермо. Мы должны замѣтить, что въ Сициліи существовало, въ эту же эпоху, два отличныхъ другъ отъ друга стили рисунковъ: одинъ, о которомъ мы только-что сказали, состоялъ въ косолинейномъ перевиваніи, и онъ, очевидно, происхожденія мавританскаго, какъ объ этомъ можно судить при взглядѣ на табл. XXXIX (Овенъ-Джонсъ); другой заключается въ переплетеніи кривыхъ линій, какъ на рис. 34, 33 и 35 (табл. XXX, Овенъ-Джонсъ), взятыхъ тоже въ Монреале и въ которыхъ мы можемъ узнать, если не руку, то по крайней мѣрѣ вліяніе византійскихъ артистовъ. Рис. 22, 24, 39, 40 и 41 суть характера совершенно отличнаго, но принадлежащаго къ той же эпохѣ; они служатъ образцами стилия венеціанско-византійскаго, вліяніе котораго не простиралось далеко, такъ какъ это былъ почти мѣстный стиль, имѣвшій свой особенный характеръ. Нѣкоторые изъ рисунковъ однакожь принадлежатъ болѣе специально къ византійскому стилю, какъ напр. рис. 23 (табл. XXX, Овенъ-Джонсъ), переплетающіеся круги, и рис. 3, 10 и 11 (табл. XXIX, Овенъ-Джонсъ), воспроизводящіе орнаментъ, который вообще встрѣчается въ Св. Софіи, въ украшеніяхъ ступеней.

Opus Alexandrinum или мраморныя мозаичныя произведенія отъ opus Gresanicum или стеклянныхъ мозаичныхъ произведеній отличаются главнымъ образомъ сущностью самаго вещества, но принципъ (именно сложный геометрической рисунокъ) остается все тотъ же. Полы въ церквахъ романскаго

стиля въ Италіи изобилуютъ примѣрами орнаментовъ этого рода, происхождение которыхъ относится къ вѣку Августа. Рис. 19, 21, 36, 37 и 38 (табл. XXX, Овенъ-Джонсъ) даютъ понятіе о существѣ этого орнамента.

Мѣстные стили, въ мраморномъ инкрустаціонномъ производствѣ, существовали во многихъ частяхъ Италіи въ періодъ романскій и они имѣютъ мало сходства съ моделями римскими или византійскими; таковъ рис. 20 (табл. XXX, Овенъ-Джонсъ), взятый изъ церкви Св. Виталія въ Равеннѣ, таковы же и полы Флорентійскихъ церквей XI, XII и XIII стол.; въ нихъ желаемый эффектъ производится только при помощи чернаго и бѣлаго мрамора. За этими исключеніями, а также исключая орнаменты южной Италіи, на которыхъ отразилось мавританское вліяніе, можно утверждать, что принципы орнаментаціи въ стекляннo и мраморно-инкрустаціонной работѣ древняго Рима примѣнялись въ произведеніяхъ того же рода во всѣхъ провинціяхъ, подпавшихъ подъ власть Рима, въ особенности же въ различныхъ мозаикахъ, открытыхъ въ Помпеѣ, которыя представляютъ поразительные примѣры (табл. XXV, Овенъ-Джонсъ).

Какъ ни велико было вліяніе византійскаго искусства на Европу (съ конца VI в. и по XI в., хотя оно сказывалось и во времена болѣе близкія къ намъ), тѣмъ не менѣе не было ни одного народа, у котораго это вліяніе чувствовалось бы такъ сильно, какъ у Арабовъ, распространившихъ магометову вѣру, завоевавшихъ прекраснѣйшія страны Востока и даже успѣвшихъ утвердиться въ Европѣ. Вліяніе византійскаго стиля сильно замѣтно въ первыхъ сооруженіяхъ, построенныхъ Арабами въ Каиро, Александріи, Іерусалимѣ, Кордовѣ и Сициліи. Преданія византійской школы наслѣдовались болѣе или менѣе всѣми сосѣдними странами; въ Греціи они остались такими же, не подвергаясь почти никакимъ измѣненіямъ, до періода, ближайшаго къ намъ, и именно эти преданія большею частью и послужили основаніемъ для всѣхъ декоративныхъ искусствъ на Востокѣ и въ восточной Европѣ.



## Часть II.

### Азіатское искусство.

Подъ этимъ именемъ мы разумѣемъ второй изъ тѣхъ двухъ обильныхъ источниковъ, откуда новѣйшее искусство черпаетъ свои модели,—именно все декоративное искусство Востока, не исключая отсюда и дальняго Востока. Эта совокупность обнимаетъ произведенія весьма различныхъ эпохъ, изъ которыхъ самыя древнія превосходятъ своею давностію даже творенія самыхъ Египтянъ, а позднѣйшія почти современны намъ.

Азіатское искусство заключаетъ въ себѣ слѣдующія отрасли: арабскую, турецкую, мавританскую, ново-персидскую, индѣйскую, китайскую и японскую.

---

### Орнаменты арабскіе.

До исламизма, который, повидимому, одновременно способствовалъ развитію художественнаго гевія и политическаго могущества Арабовъ, послѣдніе, надо полагать, владѣли самобытнымъ искусствомъ; но объ этомъ едва сохранились слѣды въ нѣкоторыхъ преданіяхъ, гдѣ рассказывается о большихъ и пышныхъ памятникахъ, восходящихъ къ глубокой древности. Вслѣдствіе какого-то переворота Арабы оставили свою родину, Африку, и переселились въ Азію. Извѣстно также, что племена кочевья и осѣдлыя носили имена племенъ войлока и племенъ глины, что указываетъ на существованіе у послѣднихъ керамики, украшенія которой остались неизвѣстными, точно такъ же какъ и украшенія ихъ оружія, тканей и ихъ постоянныхъ жилищъ. Изъ этихъ преданій слѣдуетъ заключить, что какое-то арабское искусство, африканскаго происхожденія, было занесено въ Азію вслѣдствіе переселенія, относящагося къ неизвѣстной эпохѣ, что оно должно было подвергнуться измѣненіямъ отъ соприкосновенія съ Греками, Индусами и Персамп и въ этомъ видѣ войти въ составъ искусства, извѣстнаго подъ именемъ византійскаго.

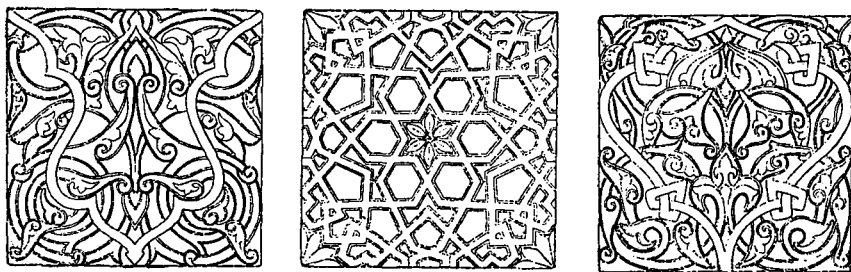
Позже (приблизительно въ VII в.), вслѣдъ за эпохою величайшаго блеска Византіи и когда магометова религія съ удивительною быстротою стала распространяться на Востокъ, постепенно возраставшіе потребности новой

цивилизации дали мѣсто образованію новаго стиля искусства, и тогда подъ вліяніемъ исламизма арабское искусство приняло тотъ видъ, который такъ поражаетъ насъ въ настоящее время. Хотя первыя зданія магометанъ были ни болѣе, ни менѣе какъ римскія или византійскія постройки, только приспособленныя къ ихъ потребностямъ, или же зданія, построенныя на развалинахъ такихъ построекъ изъ того же матеріала, какой былъ употребленъ и прежде, при ихъ сооружеіи, тѣмъ не менѣе извѣстно, что новыя нужды, которыя предстояло удовлетворить, и новыя чувства, которыя надо было выразить, должны были съ первой же эпохи наложить совершенно особенный отпечатокъ на архитектуру Арабовъ. Но вообще говоря, было бы преувеличеніемъ выводить даже самое происхожденіе арабскаго стиля отъ византійскаго; первый имѣетъ слишкомъ много своего собственнаго характера и единства и потому его нельзя не признать зародившимся самостоятельно и только получившимъ окончательную обработку подъ византійскимъ вліяніемъ.

Арабы строили свои зданія частью изъ стараго матеріала, а въ новыхъ строительныхъ частяхъ старались конечно подражать деталямъ прежнихъ построекъ. Результатъ былъ тотъ же, что и раньше, при обращеніи римскаго стиля въ византійскій: подражаніе было не совершенно. Но самое несовершенство это было причиною развитія иного порядка идей; далекіе отъ мысли придерживаться моделей оригинальныхъ, они постепенно преодолѣли препятствія, которыя имъ противопоставляли эти модели. Такимъ образомъ Магометане съ первой эпохи ихъ исторіи образовали или, точнѣе говоря, усовершенствовали стиль, совершенно подходившій къ ихъ характеру.

Одаренные высокимъ геніемъ, но принужденные избѣгать прямого соприкосновенія съ природою вслѣдствіе предписанія корана не дѣлать никакихъ изображеній, Арабы должны были избрать орнаментъ почти исключительно растительный и основанный на геометрическомъ построеніи; въ

Соломонова звѣзда.



Арабскіе строительные орнаменты.

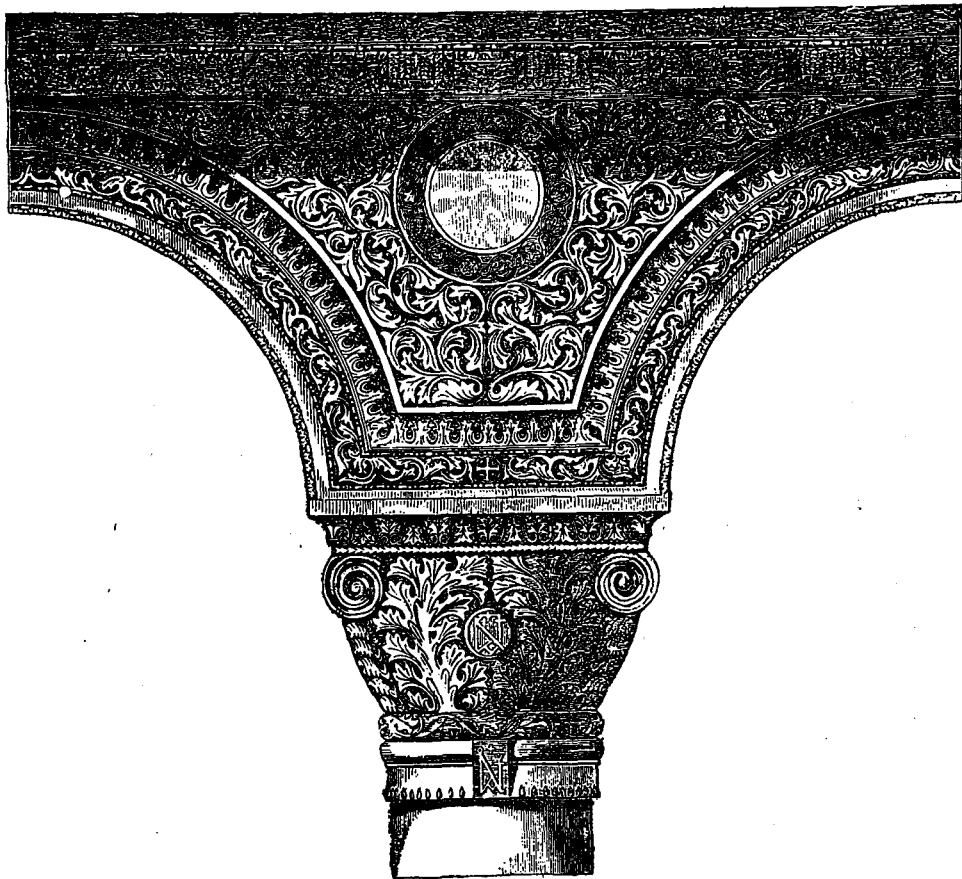
послѣднемъ, отличающемся вообще своею сложностію, главнымъ средоточіемъ была та Соломонова звѣзда, которую они такъ умѣли разнообразить и украшать второстепенными мотивами.

Орнаменты табл. XXXI (Овенъ-Джонсъ) взяты въ одной мечети въ Каиро, воздвигнутой въ 876 г., т. е. спустя только 250 лѣтъ послѣ возникновенія

ислама; и въ этой мечети мы находимъ уже полный архитектурный стиль, сохранившій, правда, отпечатокъ заимствованія, но лишенный всякихъ слѣдовъ прямого подражанія предыдущему стилю. Этотъ результатъ замѣчательнъ особенно, если его сравнить съ результатами христіанства. Едва-ли можно сказать, что послѣднее произвело особенный стиль, свойственный ему одному и совершенно свободный отъ слѣдовъ язычества, особенно въ періодъ времени до XII или даже XIII ст.

Мечети Каиро считаются въ числѣ самыхъ красивыхъ зданій въ мірѣ. Онѣ замѣчательны какъ по величію и простотѣ своихъ общихъ формъ, такъ и по изяществу и утонченности, проглядывающимъ въ украшеніи этихъ формъ.

Это изящество орнаментаціи, повидимому, обязано было своимъ происхожденіемъ Персіи, у которой Арабы, надо полагать, заимствовали многія



Тимпанъ арки св. Софій.

изъ тѣхъ искусствъ, которыми они занимались. Болѣе чѣмъ вѣроятно, что это вліяніе дошло до нихъ путемъ двойнаго процесса. Византійское искусство уже само по себѣ обнаруживало азіатское вліяніе. Остатки Бисютуна должны принадлежать персидскому искусству, измѣненному подѣ



византійскимъ вліяніемъ, или же, если они восходятъ къ періоду болѣе древнему, то тогда слѣдуетъ заключить, что большая часть византійскаго искусства заимствована изъ персидскихъ источниковъ, потому что сходство обоихъ стилей въ главномъ характерѣ контуровъ очень велико. Раньше (см. орнаментъ ассирійскій и древне-персидскій) мы уже говорили объ одномъ орнаментѣ на сассанидской капители (табл. XIV, Овенъ-Джонсъ), который, кажется, есть типъ арабскаго плетенія; а на части арки, которую мы здѣсь воспроизводимъ такъ, какъ она помѣщена у Зальценберга, въ его сочиненіи о Св. Софіи, мы видимъ совершенно отличную систему украшенія, совершенно несогласную съ большинствомъ греко-римскихъ чертъ зданія, которая, быть можетъ, есть результатъ какого-либо азіатскаго вліянія. Но какъ бы то ни было, а эта арка въ свою очередь сама сдѣлалась основаніемъ для украшенія поверхностей у Арабовъ и Мавровъ. Можно замѣтить, что листва, окружающая центръ, представляя нѣкоторый намекъ на акантъ, является первою попыткою, имѣющею цѣлью устранить начало производства листьевъ другъ изъ друга; развѣтвленіе здѣсь непрерывное. Рисунокъ распространяется на всю арку, такъ что производитъ однообразное и спокойное впечатлѣніе — цѣль, къ которой Арабы и Мавры стремились постоянно.

Собраніе орнаментовъ, взятыхъ съ упомянутой каирской мечети (табл. XXXI, Овенъ-Джонсъ), замѣчательно тѣмъ, что здѣсь, не смотря на то, что прошло еще немного времени съ возникновенія новаго арабскаго стиля, выставлены уже всѣ типы тѣхъ формъ, которыя въ Альгамбрѣ достигли высшей точки своего развитія. Если и есть разница, то она сводится только къ тому, что здѣсь нѣтъ такого совершенства въ распредѣленіи формъ, но основныя начала совершенно одинаковы. Эти орнаменты составляютъ первую ступень въ украшеніи поверхности. Они были сдѣланы въ штукатуркѣ: послѣ совершеннаго выравниванія поверхности, которую надо было украсить, выдавливали рисунокъ въ штукатуркѣ, пока она была еще мягкой, или же прокладывали его посредствомъ притупленнаго инструмента, который, производя надрѣзы, вмѣстѣ съ тѣмъ слегка округлялъ контуры. Съ перваго же взгляда можно узнать, что законы лучеобразнаго расположенія линій отъ главнаго стебля и касательной кривизны этихъ линій были здѣсь удержаны или въ силу воспоминаній греко-римскихъ, или же по собственному побужденію, вслѣдствіе наблюденія природы.

Многіе изъ рисунковъ, какъ напр. 2, 3, 4, 5, 12, 13, 32 и 38 (табл. XXXI, Овенъ-Джонсъ), удерживаютъ еще слѣды греческаго происхожденія: два цвѣтка или одинъ цвѣтокъ, обращенный вверхъ, а другой — внизъ, съ двумя концами у стебля; однакожь была та разница, что у Грековъ цвѣты или листья не составляли части завитка, но выходили изъ него, тогда какъ у Арабовъ самый завитокъ обратился въ посредствующій листъ. Рис. 37 (табл. XXXI, Овенъ-Джонсъ) представляетъ непрерывный завитокъ, заимствованный у римскаго искусства, но раздвоеніе завитка при всякомъ поворотѣ, столь сильно характеризующее римскій орнаментъ, здѣсь выпущено. Орнаментъ,

гравюру котораго мы здѣсь прилагаемъ, взявъ изъ Св. Софіи и представляетъ, кажется, одинъ изъ первыхъ примѣровъ этого измѣненія.

Мы прилагаемъ здѣсь также и другіе рисунки, взятые главнымъ образомъ съ внутреннихъ выгибовъ оконъ; поэтому они всѣ имѣютъ вертикальное положеніе; ихъ слѣдуетъ разсматривать, какъ зародыши всѣхъ моделей этого разряда, рисунковъ которыхъ отличается такимъ изяществомъ и гдѣ повтореніе



Орнаментъ арабскій.



Греческій.



Мавританскій.

того же рисунка тутъ же, рядомъ, производить одинъ или нѣсколько новыхъ рисунковъ. Нѣкоторые изъ этихъ рисунковъ должны быть двойными въ боковомъ направленіи.

За исключеніемъ орнамента, находящагося въ центрѣ табл. XXXII (Овенъ-Джонсъ), который взятъ съ той же мечети, что и орнаменты табл. XXXI, всѣ орнаменты таблицъ XXXIII и XXXIV (Овенъ-Джонсъ) относятся къ XIII ст., т. е. на 400 лѣтъ позже построенія каирской мечети. Усиѣхи,



Арабскій.



Мавританскій.

сдѣланные стилемъ за этотъ періодъ, очевидны съ перваго взгляда. Эти орнаменты однако ниже орнаментовъ Альгамбры, относящихся къ этому же времени. Арабы никогда не могли придти къ тому состоянію совершенства въ распредѣленіи массъ или въ орнаментациі, поверхностей, котораго Мавры достигли въ столь высокой степени. Движущій инстинктъ тотъ же, но исполненіе гораздо ниже. Въ орнаментѣ мавританскомъ отношеніе между площадью орнамента и фономъ всегда превосходное; здѣсь никогда не бываетъ ни пробѣ-



ловъ, ни скважинъ; въ украшеніи поверхностей тоже проявляется высшій талантъ, потому что здѣсь меньше монотонности.


Мавры кромѣ того ввели еще другую черту въ свою орнаментацию поверхностей,—это то, что рисунки начерчены по двумъ, иногда даже по тремъ планамъ, причемъ рисунки верхняго плана смѣло распредѣляются на самой массѣ орнаментовъ, между тѣмъ какъ рисунки втораго плана переплетаются съ первыми и украшаютъ поверхность нижняго уровня. Благодаря этому устройству, столь чудно сгруппированному, орнаментное произведеніе, если оно видно на разстояніи, удерживаетъ всю полноту эффекта, открывая при тщательномъ обзорѣ очень изящныя и иногда чрезвычайно причудливыя украшенія. Вообще ихъ манера относительно поверхностей представляла больше разнообразія. Орнаменты въ формѣ перьевъ, составляющихъ столь выдающуюся черту въ образцахъ таблицъ XXXII и XXXIII (Овенъ-Джонсъ), чередовались съ гладкими поверхностями, какъ это можно видѣть на рисункахъ 17, 18, 23 табл. XXXII. Орнаментъ рис. 13 табл. XXXIII — изъ рѣзнаго металла и очень близко подходит по прекрасному распредѣленію формъ къ мавританскому; онъ замѣчательно выказываетъ пропорціональное уменьшеніе формъ по мѣрѣ приближенія къ центру рисунка; вмѣстѣ съ тѣмъ здѣсь ясно высказывается тотъ точный законъ, отъ котораго Мавры никогда не отступали, именно, что орнаментъ, какъ бы ни былъ сложенъ его рисунокъ, долженъ быть нарисованъ послѣдовательно съ начала до конца.

Вообще главное различіе между стилями арабскимъ и мавританскимъ можно опредѣлять такъ: арабское построеніе отличается большимъ величіемъ, а мавританское — большею утонченностью и изяществомъ.

Превосходные орнаменты табл. XXXIV (Овенъ-Джонсъ), взятые съ одного экземпляра корана, дадутъ полное понятіе о декоративномъ искусствѣ Арабовъ. Безъ цвѣтовъ, вѣсколько нарушающихъ единство и обличающихъ персидское вліяніе, они представляли бы прекраснѣйшій образецъ арабской орнаментациі, какой только можно найти. Но даже и въ томъ видѣ, какъ они есть, они могутъ служить намъ образцомъ какъ по отношенію формы, такъ и красокъ.

Громадная масса мраморныхъ обломковъ, извлеченныхъ изъ римскихъ развалинъ, не замедлила подстрекнуть Арабовъ подражать обычаю, общераспространенному у Римлянъ,—покрывать полы домовъ и иныхъ зданій мозаичными рисунками, составленными по геометрической системѣ, и на табл. XXXV (Овенъ-Джонсъ) есть большое число различныхъ образцовъ, которые эта мода пронзвела у Арабовъ. Чтобы составить правильное понятіе о томъ, что устанавливаетъ стиль въ орнаментациі, самое лучшее сравнить мозаики табл. XXXV съ мозаиками римскими (табл. XXV, Овенъ-Джонсъ), византійскими (табл. XXX) и мавританскими (табл. XLIII). Едва ли можно найти хоть одну форму въ однихъ мозаикахъ, которая не была-бы также и во всѣхъ другихъ. И однако, какая громадная разница въ наружности этихъ мозаикъ.

Перевитая веревка, переплетеніе линий, сочетаніе двухъ квадратовъ въ

формѣ  равносторонній треугольникъ, построенный внутри шестиугольника, таковы суть исходныя точки въ каждомъ изъ этихъ стилей, тогда какъ разница сводится къ различнымъ системамъ расцвѣчиванія, зависящимъ главнымъ образомъ отъ употребленнаго матеріала. Мозаики римскія суть поны мрачнаго тона, мавританскія — цоколи; мозаики табл. XXX (Овенъ-Джонсъ), тоновъ очень блестящихъ, представляютъ украшенія архитектурныхъ частей зданій.

Прибавимъ, чтобы окончить этотъ очеркъ арабскаго искусства, что послѣднее совершенно чуждо символизма, который воспрещается религіознымъ закономъ Магомета. Арабы пополнили этотъ недостатокъ посредствомъ символическаго письма, которому они вообще дали широкое примѣненіе. Надписи курсивными буквами часто весьма удачнымъ образомъ примѣшиваются къ украшеніямъ; иногда онѣ употребляются въ такомъ изобиліи, что на монументѣ, покрытомъ изразцами, представляется коранъ весь, цѣликомъ, посреди вѣтвей съ листьями.

### Орнаменты турецкіе.

Турецкая архитектура, судя по тому, что можно видѣть въ Константинополѣ, основывается главнымъ образомъ на стилѣ первыхъ византійскихъ памятниковъ, между тѣмъ какъ система орнаментаціи есть лишь видоизмѣненіе арабскаго стиля, съ которымъ у нея есть почти такое же сродство, какое существовало между стилемъ временъ Елизаветы (англійской королевы XVI ст.) и итальянскимъ ренессансомъ.

Когда искусство, принадлежащее какому-либо народу, усваивается другимъ народомъ той же религіи, но отличающимся по своему характеру и природнымъ наклонностямъ, надо ожидать найти его извращеннымъ во всѣхъ качествахъ, относительно которыхъ народъ заимствующій стоитъ ниже народа, которому подражаетъ. То же можно сказать и о турецкомъ искусствѣ, если его сравнить съ арабскимъ: разница между этими двумя стилями по отношенію утонченности и изящества такая же, какъ и между ихъ національными характерами.

Мы склонны однако думать, что Турки рѣдко сами занимались искусствами; они скорѣе приказывали исполнять, чѣмъ исполняли сами, потому что всѣ ихъ мечети и публичныя зданія представляютъ видъ смѣшаннаго стиля. На одномъ и томъ же строеніи встрѣчаются орнаменты, зашедшіе отъ Арабовъ, персидскіе орнаменты съ цвѣтами и рядомъ съ этимъ испорченные детали римскаго стиля и ренессанса; это даетъ основаніе думать, что эти постройки большею частью сооружены артистами другого вѣроисповѣданія. Въ эпоху не столь отдаленную Турки первые изъ магометанъ обнаружили готовность оставить традиціонный стиль своихъ предковъ и въ своихъ сооруженіяхъ слѣдовать господствующей модѣ дня; ихъ новѣйшія постройки и

дворцы суть не только произведенія европейскихъ художниковъ, но и нарисованы въ самомъ модномъ европейскомъ стилѣ.

Между произведеніями всѣхъ магометанскихъ націй, принявшихъ участіе въ выставкѣ 1851 г., турецкія были самыя плохія.

Въ отчетѣ г. Дигби-Уайтъ о состояніи промышленныхъ искусствъ въ XIX ст. можно найти образцы турецкаго шитья, выставленные въ 1851 г.; и если ихъ сравнить съ большимъ числомъ цѣнныхъ образцовъ индѣйскаго шитья, воспроизведенныхъ въ томъ же отчетѣ, то легко можно увидѣть, что художественный инстинктъ Турокъ долженъ быть гораздо ниже инстинкта Индусовъ.

Турецкіе ковры суть единственные предметы, представляющіе образцы отличной орнаментаціи, но они изготовляются главнымъ образомъ въ Малой Азіи и весьма вѣроятно, что это произведенія не самихъ Турокъ. Рисунки въ нихъ совершенно арабскіе; отъ персидскихъ ковровъ они отличаются тѣмъ, что листва здѣсь воспроизводится болѣе условнымъ образомъ.

Сравнивая табл. XXXVII съ табл. XXXII (Овенъ-Джонсъ), легко можно видѣть разницу между этими двумя стилями. Основныя начала распредѣленія формъ тѣ же, но есть нѣкоторыя различія второстепенной важности, которыя однако слѣдуетъ указать.

Поверхность арабскаго или мавританскаго орнамента только слегка округлена и затѣмъ выдѣлена и украшена посредствомъ линій, проведенныхъ на ней, или, если поверхность гладкая, то тогда придаточный узоръ производится на первомъ при помощи живописи.

Орнаментъ турецкій, напротивъ, представляетъ на видъ поверхность лѣпную; орнаменты колерные, встрѣчающіеся въ арабскихъ манускриптахъ, (табл. XXXIV, Овенъ-Джонсъ), гдѣ они исполнены посредствомъ черныхъ линій на золотыхъ цвѣтахъ, попадаютъ и въ турецкомъ стилѣ; но вытѣпленные на поверхности, они производятъ не такой широкой эффектъ, какъ тотъ, который получается отъ цвѣтныхъ орнаментовъ арабскихъ и мавританскихъ, вырѣзанныхъ въ самой поверхности.

Въ турецкомъ стилѣ есть еще и другая особенность, вслѣдствіе которой его никогда нельзя приравнять къ стилю арабскому, — это чрезмѣрное злоупотребленіе входящими кривыми (см. рис. AA), которыя однако составляютъ выдающуюся характеристическую черту арабскаго, а еще болѣе персидскаго стиля (табл. XLVI, Овенъ-Джонсъ). Въ мавританскомъ стилѣ эти кривыя, далеко не составляя преобладающей черты, употреблялись только въ исключительныхъ случаяхъ.

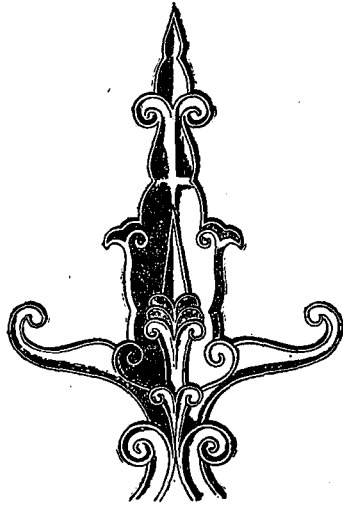
Эта особенность — входящая кривая — принята была и въ орнаментѣ временъ Елизаветы, который при своемъ срединномъ положеніи между ренессансомъ французскимъ и итальянскимъ, велъ свое происхожденіе съ Востока, вслѣдствіе подражанія его насѣчкѣ на стали, бывшей во всеобщемъ употребленіи въ эту эпоху.

Чрезвычайно трудно, почти невозможно, вполне выразить словами раз-

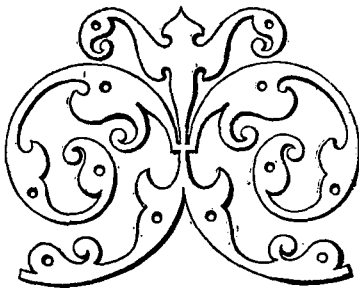
личія, существующія между стилями, имѣющими такое родственное сходство, какое есть между стилями арабскимъ, персидскимъ и турецкимъ, хотя глазъ открываетъ ихъ такъ же легко и тѣмъ же способомъ, какъ и отличаетъ статую римскую отъ греческой. Общія начала одинаковы въ орнаментныхъ стиляхъ персидскомъ, арабскомъ и турецкомъ, но у каждого найдется что-нибудь особенное въ пропорціяхъ массъ, въ большей или меньшей граціи изгиба кривыхъ, въ расположеніи линій по извѣстнымъ направленіямъ, въ особенной манерѣ сочетать формы, и въ то же время общая форма



Орнаментъ турецкій.



Орнаментъ турецкій.



Орнаментъ времянъ Елизаветы.



Орнаментъ турецкій.

условной листвы остается одинаковая. Относительная степень воображенія, изящество или грубость, съ которыми нарисованы орнаменты, тотчасъ же дадутъ возможность узнать, принадлежать-ли они утонченному и изобрѣтательному Персу, или не менѣе утонченному, но зато болѣе разсудительному Арабу, или наконецъ Турку, лишенному всякаго воображенія.

Табл. XXXVIII (Овень-Джонсъ) представляетъ часть украшенія свода гробницы Солимана I (XVI в) въ Константинополѣ. Это самый лучший образецъ турецкаго орнамента, какой только мы знаемъ. Онъ очень приближается

къ арабскому стилю. Одна изъ самыхъ характеристическихъ чертъ турецкаго орнамента—это преобладаніе чернаго и зеленаго цвѣтовъ. То же самое замѣчается и въ позднѣйшихъ украшеніяхъ Каира, въ которыхъ зеленый цвѣтъ встрѣчается чаще, чѣмъ въ украшеніяхъ древнихъ, гдѣ употреблялся главнымъ образомъ синій цвѣтъ.

### Орнаментъ мавританскій.

Если мы беремъ рисунки мавританскихъ орнаментовъ исключительно изъ Альгамбры (XIII ст.), то это не только потому, что мы знаемъ лучше всего это произведеніе, но также и потому, что Альгамбра—произведеніе, въ которомъ чудная система мавританской декораціи достигла высшей степени своего развитія. Альгамбра составляетъ высочайшую ступень совершенства мавританскаго искусства, точно такъ же какъ Партедонъ—греческаго. Всѣ принципы, какіе только можно извлечь изъ изученія орнаментальнаго искусства у другихъ народовъ, соединяются въ этомъ великомъ произведеніи Мавровъ и вдобавокъ принципы эти примѣнялись здѣсь съ большею вѣрностью, чѣмъ у другихъ народовъ.

Въ Альгамбрѣ мы снова встрѣчаемся съ говорящимъ искусствомъ Египтянъ, съ природной граціей и утонченностью Грековъ, съ геометрическими комбинаціями Римлянъ, Ви-



„Нѣтъ иного завоевателя кромѣ Бога,“ — арабская надпись въ Альгамбрѣ.

зантійцевъ и Арабовъ. Въ ея орнаментахъ недостаетъ только одной привлекательной черты, именно той, которая сообщала особенный отпечатокъ орнаментамъ египетскимъ, однимъ словомъ символизма, запрещаемаго религіей Мавровъ.

Но этотъ недостатокъ съ избыткомъ вознаграждается надписями, ласкающими глазъ своею наружною красотой и въ то же время возбуждающими умъ трудностью разобрать ихъ сплетенія, столь же любопытныя, какъ и сложныя, а когда онѣ поняты, онѣ очаровываютъ воображеніе какъ прелестью чувствъ, выражаемыхъ ими, такъ и гармоніей композиціи.

Для художника и для всѣхъ тѣхъ, чей умъ способенъ по справедливости оцѣнить красоту, производимую этими надписями, послѣднія являются какъ бы повтореніемъ словъ: „смотрите и поучайтесь.“ Народу онѣ провозглашали о могуществѣ, величій и добрыхъ дѣлахъ царя. Самому царю онѣ безпрестанно напоминали, что только одинъ Богъ всемогущъ, что только онъ одинъ есть завоеватель и что только къ Нему одному возвращаются въ вѣчности всѣ хваленія и слава.

Тѣ, кто построили это дивное зданіе, отлично понимали все величіе своего произведенія и не колебались провозгласить въ надписяхъ, украша-

ющихъ стѣнъ, что оно выше всѣхъ другихъ зданій, что при видѣ этихъ сводовъ всѣ другіе блѣднѣютъ и ступеваются; давая волю преувеличенію, свойственному вообще ихъ поэтической натурѣ, они говорятъ, что звѣзды блѣднѣютъ отъ зависти при видѣ такой красоты и т. п.

Мы попытаемся изложить нѣкоторыя общія начала, повидимому руководившія Маврами въ украшеніи Альгамбры,—начала, которыя не были исключительнымъ достояніемъ ихъ эпохи, но общія для всѣхъ лучшихъ періодовъ искусства.

1) Мавры всегда сообразовались съ тѣмъ закономъ, который мы разсматриваемъ, какъ первый законъ архитектуры—украшать постройку, но никогда не строить украшеніе. Не только украшеніе мавританской архитектуры естественнымъ образомъ зарождается изъ постройки, но идея послѣдней поддерживается во всякой детали орнаментаціи поверхности.

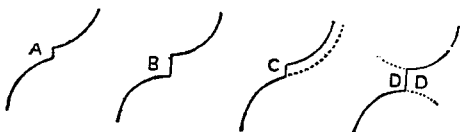
У Мавровъ никогда нельзя встрѣтить орнаментовъ нецѣлесообразныхъ или излишнихъ: всякій орнаментъ выдѣляется спокойно и естественно на украшаемой поверхности. Полезное разсматривается Маврами, какъ проводникъ прекраснаго и Мавры не одни слѣдовали этому принципу, всегда соблюдавшемуся во всѣ лучшіе періоды искусства; истинные принципы находятся въ пренебреженіи только тогда, когда искусство находится въ состояніи упадка, или же въ такія эпохи, какъ наша, когда стараются только копировать да воспроизводить мотивы минувшихъ временъ, лишеныя смысла, который воодушевлялъ оригиналы.

2) Всѣ линіи происходятъ другъ отъ друга, причемъ не должно быть уродливыхъ наростовъ; располагать ихъ слѣдуетъ такъ, чтобъ нельзя было отнять ни одной, не повредивъ красотѣ композиціи.

Вообще говоря такихъ наростовъ не можетъ быть, если построеніе дѣлается тщательно; но мы принимаемъ это слово въ болѣе тѣсномъ смыслѣ: главныя линіи могутъ распредѣляться соотвѣтственно общему построенію и однако могутъ явиться наросты, въ родѣ шишки или горба, которые, не будучи противъ правилъ построенія, все-таки нарушаютъ красоту формы.

Гдѣ нѣтъ покоя, тамъ не можетъ быть ни красоты формы, ни пропорціи, ни надлежащаго расположенія линій.

Всѣ переходы кривыхъ линій къ кривымъ или прямымъ къ кривымъ должны быть постепенными; такимъ образомъ переходъ былъ бы неприятнымъ, еслибъ переломъ а былъ слишкомъ глубокъ по отношенію къ пропорціи кривыхъ, какъ это напр. видно въ b. Повсюду, гдѣ только двѣ кривыя отдѣляются



другъ отъ друга посредствомъ перерывной линіи, надо дѣлать такъ, чтобъ онѣ всегда направлялись, подобно тому, какъ у Мавровъ, параллельно воображаемой линіи (рис. c), проведенной изъ мѣста касанія обѣихъ кривыхъ; потому что, если одна изъ нихъ уклонится отъ параллели, какъ это представлено на рис. d, тогда глазъ, вмѣсто того, чтобъ постепенно слѣдить за кри-

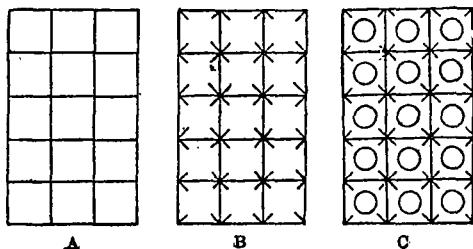
вою вниз, уклоняется отъ должнаго направленія и слѣдовательно покой нарушается.

3) Надо прежде всего установить общія формы, которыя вслѣдъ затѣмъ подраздѣляются посредствомъ главныхъ линій; послѣ этого промежутки заполняются орнаментами, которые въ свою очередь тоже подраздѣляются и дополняются, чтобъ удовлетворить болѣе тщательному обзору. Этотъ принципъ Мавры умѣли примѣнять къ дѣлу съ замѣчательною утонченностью. Гармонія и красота всей ихъ орнаментаціи обязаны главнымъ образомъ соблюденію этого принципа. Разсматриваемыя издали, общія черты бросаются прежде всего въ глаза; по мѣрѣ приближенія начинаютъ выдѣляться и детали на поверхности самыхъ орнаментовъ.

4) Гармонія формы, очевидно, заключается въ равновѣсіи и контрастѣ вертикальныхъ, горизонтальныхъ, косвенныхъ и кривыхъ линій.

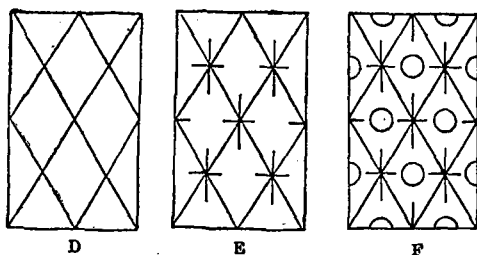
Какъ по отношенію колорита ни одна композиція не можетъ быть совершенной, если въ ней нѣтъ какой-либо изъ трехъ основныхъ красокъ, точно также и по отношенію къ формѣ (какъ въ постройкахъ, такъ и въ украшеніяхъ) ни одна композиція не будетъ совершенной, если въ ней нѣтъ какой-либо изъ упомянутыхъ основныхъ линій; разнообразіе, равно какъ и гармонія композиціи будетъ зависѣть отъ степени преобладанія или подчиненія этихъ линій <sup>1)</sup>.

Въ украшеніи поверхности всякое расположеніе формъ, составляющееся



посредствомъ линій горизонтальныхъ и вертикальныхъ, какъ на рис. а, должно быть монотоннымъ и доставляющимъ мало удовольствія; но если сюда ввести линіи, направляющія глазъ къ угламъ, какъ на рис. б, то это тотчасъ же сдѣлаетъ рисунокъ болѣе привлекательнымъ. Если затѣмъ прибавить

кружки, какъ на рис. с, то тогда получится уже полная гармонія. Въ этомъ



случаѣ квадратъ есть форма основная, остальные формы суть подчиненныя.

Такой же самый результатъ получится, если взять форму косоугольную, какъ на рис. d: если прибавить сюда линіи, какія изображены на рис. e,

<sup>1)</sup> Едва-ли гдѣ можно найти лучшей примѣръ этой гармоніи, чѣмъ въ греческихъ храмахъ, гдѣ линіи вертикальныя, горизонтальныя, ломанныя и кривыя находятся въ совершенномъ соотвѣствіи другъ съ другомъ. Готическая архитектура тоже даетъ намъ многочисленныя примѣры, относящіяся къ этому началу: направленіе линій въ ту или другую сторону нейтрализуется посредствомъ ломанныхъ или кривыхъ линій: такъ напр. абака у арки есть именно то, что нужно для нейтрализаціи восходящихъ линій.

то точно также немедленно подавляется стремление слѣдить только за одними наклонными линиями, а отъ присоединенія круговъ, какъ на рис. f, получится совершенная гармонія, т. е. покой, потому что глазъ больше не видитъ недостатка, который надо исправить <sup>1)</sup>.

5) Въ украшеніи поверхности у Мавровъ всѣ линіи выходятъ изъ одного главнаго стебля. Всякій орнаментъ, какъ бы онъ ни былъ удаленъ отъ оси композиціи, вычерченъ послѣдовательно съ самаго начала и до конца. Мавры обладали счастливою способностью примѣнять орнаментъ къ украшаемой поверхности такимъ образомъ, что онъ казался настолько же производящимъ главную форму, насколько и вытекающимъ изъ нея. Во всѣхъ случаяхъ мы находимъ, что листья всѣ выходятъ изъ главнаго стебля и никогда насъ не поражаетъ орнаментъ, введенный наобумъ и брошенный какъ попало, не заботясь о томъ, есть-ли основаніе для его примѣненія. Какъ бы ни была неправильна поверхность, которую надлежало украсить, Мавры прежде всего дѣлили ее на равныя плоскости и уже затѣмъ распредѣляли детали, но при этомъ никогда не забывая возвратиться къ главному стеблю.

Во всемъ этомъ они слѣдовали процессу, сходному съ тѣмъ, который совершается въ природѣ и который можно наблюдать въ виноградномъ листѣ; въ видахъ правильнаго распредѣленія сока, проходящаго къ оконечностямъ отъ главнаго стебля, послѣдній, очевидно, долженъ раздѣлять листъ на плоскости, приблизительно равныя; каждая плоскость въ свою очередь подраздѣляется при помощи промежуточныхъ линій и т. д.

6) Другой принципъ, которому слѣдовали Мавры, состоялъ въ лучистомъ расположеніи линій, отходящихъ отъ главнаго стебля,—принципъ, наблюдаемый въ природѣ, какъ напр. человѣческой рукѣ или въ каштановомъ листѣ.

Въ приложенномъ здѣсь примѣрѣ можно видѣть, что всѣ линіи расходятся въ видѣ лучей отъ главнаго стебля, что каждый листокъ уменьшается по мѣрѣ приближенія къ оконечностямъ. Восточные художники довели до замѣчательнаго совершенства примѣненіе этого принципа; тоже можно сказать и о Грекахъ по отношенію ихъ орнаментовъ каприфолиа. Мы уже говорили (см. греческіе орнаменты) объ одной особенноти греческаго орнамента, основывающейся повидимому на принципѣ, подмѣченномъ въ растеніяхъ изъ породы кактусовъ, гдѣ одинъ листъ выходитъ изъ



1) Если мы часто видимъ неудавшіяся произведенія—бумажные обои, ковры и въ особенности предметы одѣванья,—такъ это вслѣдствіе пренебреженія упомянутымъ правиломъ; въ обоихъ линіи вообще направляются вверхъ, къ потолку, слѣдовательно самымъ неприятымъ образомъ, такъ какъ вертикальная линія здѣсь не смягчается посредствомъ ломанной, а послѣдняя — посредствомъ кривой; подобнымъ же образомъ линіи ковровъ идутъ всегда только въ одномъ направленіи. Въ этомъ же пренебреженіи слѣдуетъ искать причину тѣхъ жалкихъ матерій, полосатыхъ и клѣтчатыхъ, которыя только безобразяютъ человѣческую фигуру.



другаго. Принципъ этотъ вообще часто встрѣчается при греческомъ орнаментѣ;



напр. завитки, составленные изъ акачтовыхъ листьевъ, суть результатъ листьевъ, выходящихъ непрерывной линіей другъ изъ друга. Орнаменты арабскій и мавританскій, напротивъ, выходятъ изъ непрерывной линіи.

7) Всѣ соединенія кривыхъ линій съ другими кривыми или кривыхъ съ прямыми должны производиться такъ, чтобъ эти линіи въ мѣстѣ своей встрѣчи становились взаимно касательными.

Это тоже одинъ изъ тѣхъ законовъ, которые повсюду встрѣчаются въ природѣ и восточная практика всегда была въ согласіи съ нимъ. Множество мавританскихъ орнаментовъ основаны на этомъ принципѣ.

Эти законы: равнаго распредѣленія, лучеобразнаго расположенія отъ главнаго стебля, непрерывности линій и касательности кривыхъ представляются во всѣхъ натуральныхъ листьяхъ.

8. Мы должны обратить вниманіе на свойства кривыхъ, употреблявшихся Арабами и Маврами.

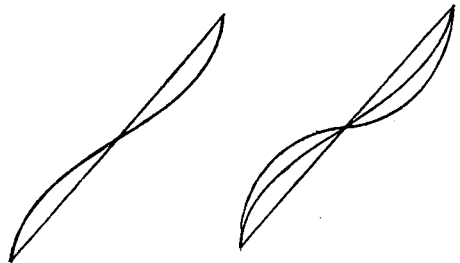
Подобно тому, какъ въ вопросѣ о пропорціяхъ мы считаемъ самыми изящными тѣ пропорціи, которыя глазъ открываетъ всего труднѣе, точно также и относительно кривыхъ мы думаемъ, что самыя красивыя изъ нихъ тѣ, въ которыхъ менѣе всего замѣтенъ механическій процессъ образованія; мы находимъ также, что всѣ орнаменты лучшихъ періодовъ искусства основывались на такихъ кривыхъ, каковы напр. тѣ, которыя получаютъ въ сѣченіяхъ конуса, тогда какъ во время упадка преобладающими фигурами были круги и вообще фигуры, проводимыя съ помощью циркуля.



Ислѣдованія г. Панроза показали, что въ узорахъ Партеона сегменты круга употреблялись очень рѣдко. Въ изящныхъ кривыхъ линіяхъ греческихъ вазъ никогда не встрѣчаются части круга. Въ римской архитектурѣ, напротивъ, эта черта утонченности была уже утеряна: вѣроятно Римляне такъ же мало способны были употреблять кривыя высшаго порядка, какъ и оцѣнить ихъ; въ большей части своихъ узоровъ они придерживались частей круга, которыя можно провести посредствомъ циркуля.

Въ первыхъ произведеніяхъ готическаго періода сѣтчатыя чертежи далеко не въ такой мѣрѣ изобличали употребленіе циркуля, какъ въ періодъ поздній, названный періодомъ геометрическимъ по причинѣ слишкомъ частаго употребленія циркуля.

Вотъ напр. кривая, общая какъ греческому, такъ и готическому искусству и столь любимая расами магометанскими. Она становится болѣе изящною по мѣрѣ того, какъ удаляется отъ



кривой, которая можетъ быть составлена изъ двухъ частей круга, касательныхъ другъ къ другу.

9) Есть еще одна привлекательная черта, отличающая произведенія Арабовъ и Мавровъ, — это условность изображенія, доведенная до высочайшей степени совершенства, благодаря тому, что ихъ религіозныя вѣрованія запрещали воспроизводить живыя формы. Работая такъ же, какъ работаетъ и сама природа, они всегда избѣгали копировать ее; они заимствовали у природы ея законы, но не пытались, какъ мы, копировать ея произведенія. И въ этомъ отношеніи они были не единственные: во всѣ періоды, отмѣченные процвѣтаніемъ искусства, орнаментація облагораживалась идеаломъ и никогда чувство гармоніи не нарушалось слишкомъ точнымъ воспроизведеніемъ природы.

Такъ, въ Египтѣ лотосъ, высѣченный изъ камня, никогда не бывалъ совершенно похожъ на тотъ лотосъ, который можно встрѣтить въ природѣ, а только условнымъ изображеніемъ, находившимся въ совершенной гармоніи съ архитектурными частями; это былъ символъ царской власти въ странѣ, гдѣ росъ лотосъ; такимъ образомъ поэзія примѣшивалась къ таковой части постройки, которая безъ этого была бы не болѣе, какъ грубая подпора.

Колоссальныя статуи Египтянъ вовсе не были обыкновенными, маленькими людьми, изваянными въ большомъ масштабѣ, но архитектурными изображеніями величія, эмблемами власти царя и его неизмѣнной любви къ своему народу.

Въ греческомъ искусствѣ условная манера изображенія орнаментовъ, которые не были символическими, какъ у Египтянъ, зашла еще дальше; въ скульптурѣ, примѣняемой къ архитектурѣ, Греки приняли условную манеру какъ относительно позы, такъ и рельефа и манера эта существенно разнилась отъ той, которая употреблялась въ ихъ отдѣльныхъ произведеніяхъ.

Въ лучшія времена готическаго искусства въ цвѣтныхъ орнаментахъ тоже принята была условная манера, причемъ никогда не замѣчалось стремленія къ прямому подраженію природѣ; но по мѣрѣ упадка искусства орнаменты становились менѣе идеализированными и болѣе приближающимися къ прямому подражанію.

Тотъ же упадокъ можно замѣтить и въ расписныхъ стеклахъ, гдѣ фигуры, подобно орнаментамъ, сначала исполнялись тоже условнымъ образомъ, но когда искусство стало склоняться къ упадку, фигуры и драпировки, сквозь которыя долженъ былъ проходить свѣтъ, имѣли уже свои тѣни и оттѣнки.

Въ первыхъ раскрашенныхъ рукописяхъ орнаменты были условныя, а раскраска производилась тонами плоскими, совѣмъ безъ тѣней и съ немногими оттѣнками, тогда какъ въ рукописяхъ позднѣйшихъ употребляли въ видѣ украшеній старательно законченныя изображенія натуральныхъ цвѣтовъ, бросавшихъ свои тѣни на страницы.

**Колоритъ мавританскихъ орнаментовъ.** Разбирая усвоенную Маврами систему колорита, мы найдемъ, что и въ краскахъ, точно такъ же какъ и въ формахъ, они слѣдовали извѣстнымъ началамъ, основаннымъ на наблюденіи естественныхъ законовъ. Эти начала господствовали во всѣхъ древнихъ

стиляхъ искусства и, хотя мы въ каждомъ изъ этихъ стилей находимъ отпечатокъ мѣстный или временный, тѣмъ не менѣе есть въ нихъ также много вѣчнаго и неизмѣннаго, — именно все тѣ же великія идеи, только осуществленныя въ различныхъ формахъ и выраженные, такъ сказать, на различныхъ языкахъ.

10) Древніе пользовались красками, какъ вспомогательнымъ средствомъ въ развитіи формы, пользовались именно для того, чтобы сильнѣе выдѣлать характеристическія черты построенія.

Напр. въ египетской колоннѣ, база (основаніе) которой представляла корень, стволъ — стебель, а капитель — бутоны и цвѣты лотоса или папируса, краски употреблялись такъ, чтобы увеличить впечатлѣніе силы въ колоннѣ и полнѣе развить контуръ различныхъ линій.

Въ готической архитектурѣ краска употреблялась тоже какъ вспомогательное средство, при помощи котораго можно развить формы павно и сѣтокъ. Такъ, въ колоннахъ, находящихся въ высокихъ средневѣковыхъ зданіяхъ, идея высоты усиливается еще болѣе посредствомъ колерныхъ линій, спиралью подымавшихся къверху; въ то же время эти линіи окончательно опредѣляли форму колоннъ.

Точно также въ восточномъ искусствѣ мы находимъ, что части постройки прекрасно заканчиваются при помощи красокъ, разумное примѣненіе которыхъ въ результатѣ всегда увеличиваетъ, конечно съ виду, высоту, длину, ширину или объемъ предмета; а въ орнаментахъ рельефныхъ краски постоянно открываютъ новыя формы, которыя совершенно теряются при отсутствіи колорита.

Художникамъ въ дѣлѣ колорита остается только слѣдовать примѣру природы, которая во всѣхъ своихъ произведеніяхъ переходъ формы сопровождается перемѣною цвѣта, приспособленная такъ, чтобы содѣйствовать чистотѣ выраженія. Цвѣты, напр., отличаются цвѣтомъ отъ своихъ листьевъ и стеблей, которые въ свою очередь разнятся отъ почвы, на которой растутъ. То же самое и съ человѣческою фигурою, гдѣ измѣненіе формы всегда отмѣчается перемѣною краски; такъ, цвѣтъ волосъ, глазъ, рѣсницъ, бровей, точно такъ же какъ кровавый тонъ губъ, румянецъ щекъ увеличиваютъ чистоту формы и способствуютъ послѣдней выдѣляться отчетливѣе. Всѣмъ извѣстно, до какой степени порча цвѣта лица, часто причиняемая болѣзнью, можетъ лишить черты лица ихъ смысла и выраженія.

Если бы природа примѣняла только одинъ цвѣтъ ко всѣмъ предметамъ, послѣдніе были бы неясны по своей формѣ и монотонны на видъ. Именно это безграничное разнообразіе тоновъ улучшаетъ лѣпку и устанавливаетъ контуры каждаго предмета; оно отдѣляетъ лилію отъ травъ, посреди которыхъ она растетъ, точно также какъ отдѣляетъ солнце, этотъ источникъ всякаго цвѣта, отъ неба, посреди котораго оно сіяетъ.

11) Съ точки зрѣнія раскраски мавританское декоративное искусство отличается преимущественнымъ употребленіемъ трехъ основныхъ красокъ — синей, красной и желтой, представляемой золотомъ. Цвѣта вто-

ричные, пурпуровый, зеленый и оранжевый, встрѣчаются только въ стѣнных мозаикахъ, которыя, будучи ближе къ глазамъ, представляютъ послѣ блестящаго колорита верхнихъ частей, такъ сказать, пунктъ отдохновенія. Правда, въ настоящее время мы находимъ, что во многихъ изъ ихъ орнаментовъ фонъ зеленый, но болѣе тщательное изслѣдованіе покажетъ намъ, что первоначально употреблена была синяя краска, которая, какъ металлическая, съ теченіемъ времени обратилась въ зеленую. Доказательствомъ этому служатъ частицы синяго цвѣта, находимыя повсюду въ расщелинахъ; кромѣ того католическіе короли, приказывая произвести поправки, вмѣстѣ съ тѣмъ велѣли перекрасить фонъ орнаментовъ въ зеленый цвѣтъ, а также въ пурпуровый. Достойно примѣчанія то, что у Египтянъ, Грековъ, Арабовъ и Мавровъ первичные (т. е. основные) цвѣта употреблялись постоянно въ теченіе первыхъ періодовъ искусства, тогда какъ во время упадка важное значеніе получаютъ вторичные цвѣта. Такъ, если мы возьмемъ Египетъ, то найдемъ, что цвѣта первичные преобладаютъ въ храмахъ временъ Фараоновъ, а вторичные—въ храмахъ временъ Птолмеевъ; подобнымъ же образомъ находимъ первичные цвѣта въ древнихъ греческихъ храмахъ, тогда какъ въ Помпеѣ прилагалось къ дѣлу все разнообразіе тоновъ и оттѣнковъ.

Въ новѣйшемъ Каиро и вообще на Востокѣ зеленый цвѣтъ всегда встрѣчается бокъ о бокъ съ краснымъ, и это именно тамъ, гдѣ въ прежнія времена употребили бы синій.

То же повторяется и въ произведеніяхъ среднихъ вѣковъ. Въ древнѣйшихъ рукописяхъ, равно какъ и въ расписныхъ стеклахъ, главнымъ образомъ употребляли цвѣта основные, не исключая однако и другихъ; въ болѣе позднія эпохи мы встрѣчаемъ всѣ разновидности тоновъ и оттѣнковъ, хотя нельзя сказать, чтобъ онѣ употреблялись съ такимъ же успѣхомъ.

12) У Мавровъ первичные цвѣта примѣнялись, какъ общее правило къ верхнимъ частямъ предметовъ, а вторичные и третичные—къ нижнимъ; это опять-таки, повидимому, не противорѣчитъ закону природы, которая даетъ намъ первичный голубой цвѣтъ въ небѣ, вторичный зеленый на деревьяхъ и поляхъ и наконецъ оканчиваетъ третичными цвѣтами на землѣ. Точно также и въ растеніяхъ первичные цвѣта мы находимъ въ цвѣткахъ и бутонахъ, а вторичные въ листьяхъ и стебляхъ.

Древніе всегда соблюдали это правило во время лучшихъ періодовъ искусства. Однако въ Египтѣ мы иногда встрѣчаемъ вторичный зеленый цвѣтъ на верхнихъ частяхъ храмовъ; но это происходитъ отъ символическаго характера египетскаго орнамента и слѣдовательно, если, согласно символизму Египтянъ, надо было изобразить листъ лотоса на верхнихъ частяхъ постройки, то необходимо было раскрасить его зеленой краской, что на самомъ дѣлѣ нисколько не мѣшало закону оставаться вѣрнымъ: общій видъ египетскихъ храмовъ эпохи Фараоновъ представляетъ первичные цвѣта вверху, а вторичные внизу; но въ зданіяхъ эпохи Птолмеевъ и особенно въ зданіяхъ римскаго періода этотъ порядокъ былъ отвергнутъ и капители изъ пальмо-

выхъ листьевъ или лотоса представляютъ изобиліе зеленой краски, употребленной въ верхнихъ частяхъ храмовъ.

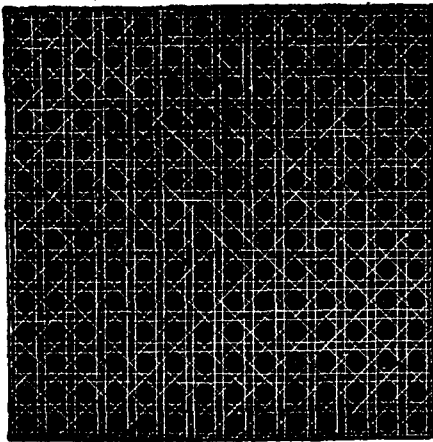
Въ Помпеѣ мы иногда встрѣчаемъ внутри домовъ нѣкоторую послѣдовательность въ краскахъ, которыя, начинаясь у потолка, постепенно переходятъ отъ свѣтлыхъ тоновъ къ темнымъ и оканчиваются черною краскою; однако это не было общимъ закономъ. Мы указывали (см. орнаменты Помпеи) уже на то, что было много примѣровъ, когда черная краска употреблялась у самага потолка.

13) Не смотря на тонкіе слои штукатурки, наложенные въ разное время и покрывающіе до сихъ поръ орнаменты Альгамбры и въ особенности такъ называемаго „львиного двора“, мы можемъ положительно сказать, что наше мнѣніе о колоритѣ мавританскомъ совершенно справедливо, прежде всего потому, что стоитъ только удалить известъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, чтобъ черезъ образовавшіяся щели видѣть краски орнаментовъ; кромѣ того колоритъ Альгамбры подчинялся такой превосходной системѣ, что тѣ, которые занимаются изученіемъ его, могутъ при первомъ взглядѣ на отрывокъ мавританскаго орнамента (не въ краскахъ) опредѣлить съ почти абсолютною вѣрностью, какимъ образомъ онъ былъ раскрашенъ. Архитектурныя формы чертились такъ, чтобъ быть въ совершенномъ соотвѣтствіи съ тѣмъ колоритомъ, который впоследствии надо будетъ къ нимъ примѣнить; такимъ образомъ поверхность сама по себѣ указываетъ краски, которыми она должна быть покрыта. Употребляя цвѣта синій, красный и золотой, Мавры заботились располагать ихъ такъ, чтобъ они видны были какъ можно лучше и, кромѣ того, чтобъ способствовали усиленію впечатлѣнія. Въ лѣпныхъ поверхностяхъ они помѣщали красный цвѣтъ, самый сильный изъ трехъ первичныхъ, въ углубленіяхъ, гдѣ тѣнь можетъ смягчить его, но никогда не помѣщали на самыхъ поверхностяхъ; голубой цвѣтъ старались располагать въ тѣни, а золото—на всѣхъ поверхностяхъ, находящихся на свѣту; очевидно это единственный способъ, при помощи котораго упомянутыя краски могутъ получить силу. Различныя краски всегда отдѣляются другъ отъ друга или посредствомъ бѣлыхъ полосъ, или же посредствомъ тѣни, производимой рельефомъ самага орнамента; это законъ, который безусловно нужно соблюдать въ колоритѣ, гдѣ никогда не слѣдуетъ допускать, чтобъ краски смѣшивались по линіи ихъ взаимной встрѣчи.

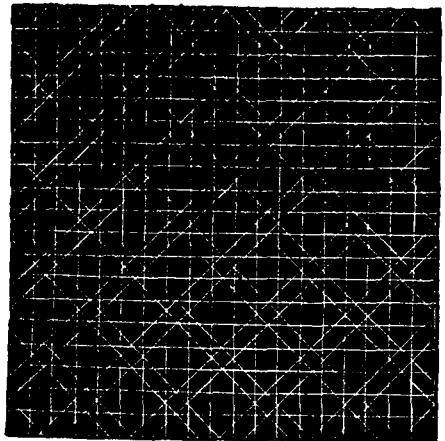
14) Въ колоритѣ фоновъ различныхъ пестрыхъ орнаментовъ самая большія площади занимаетъ синій цвѣтъ, что совершенно согласно съ теоріей оптики (науки о свойствахъ свѣта) и съ опытами, произведенными съ помощью призматическаго спектра. Свѣтовые лучи нейтрализуются, какъ полагаютъ, въ слѣдующей пропорціи: 3 желтаго цвѣта, 5 краснаго и 8 синяго. Слѣдовательно, для гармоничности эффекта, для того, чтобъ помѣщать какому-либо одному цвѣту преобладать надъ прочими, необходимо, чтобъ количество синяго равнялось количеству желтаго и краснаго вмѣстѣ. Въ Альгамбрѣ, гдѣ желтый цвѣтъ замѣняется золотымъ, слѣдова-

тельно приближающимся къ желто-красноватому, синій цвѣтъ употребляется еще въ большемъ количествѣ для того, чтобъ уравновѣситъ красный цвѣтъ, стремящійся подавить прочіе.

**Рисунки перевивные.** Еще раньше мы замѣтили, что безконечное разнообразіе мавританскихъ орнаментовъ, составленныхъ пересѣченіемъ линій равно отстоящихъ, по всей вѣроятности слѣдуетъ отнести, какъ къ первоначальной причинѣ, къ арабскому меандру, а отсюда слѣдовательно и къ греческому. Орнаменты табл. XXXIX (Овенъ-Джонсъ) построены на основаніи двухъ принциповъ, именно рис. 1—12 и 16—18 основаны на одномъ принципѣ (см. черт. 1), а рис. 14—на другомъ (см. черт. 2). Въ первыхъ рисункахъ линіи



Чертежъ 1.



Чертежъ 2.

суть равно отстоящія и въ каждомъ квадратѣ пересѣкаются діагонально линіями перпендикулярными и горизонтальными. Въ системѣ, на которой основывается построеніе рисунка 14, перпендикулярныя линіи суть равно отстоящія, а діагональныя линіи поочередно пересѣкаютъ квадратъ. Число узоровъ, которые можно произвести по этимъ системамъ, безконечно, и разсматривая табл. XXXIX, не трудно видѣть, что это разнообразіе можетъ быть еще болѣе усилено, благодаря манерѣ раскраски фона или линіи поверхности.

**Рисунки съ косоугольнымъ расположеніемъ.** По нашему мнѣнію достаточно взглянуть на табл. XLI и XLI\* (Овенъ-Джонсъ), чтобъ убѣдиться въ превосходствѣ мавританскихъ орнаментовъ. Составленные только съ помощью трехъ красокъ, рисунки этихъ таблицъ болѣе гармоничны и производятъ большее впечатлѣніе, чѣмъ какіе-бы то ни были другіе орнаменты; сверхъ того они обладаютъ особенною прелестью, почти недоступною для другихъ орнаментовъ. Въ каждомъ орнаментѣ, воспроизведенномъ на этихъ двухъ таблицахъ, легко можно замѣтить различные принципы, о которыхъ мы уже говорили, т. е. принципы вывода однихъ линій изъ другихъ, постепеннаго перехода отъ одной кривой къ другой, взаимной касательности двухъ кривыхъ линій, производства орнамента изъ главнаго стебля и наконецъ дѣленія и подраздѣленія общихъ линій.

**Рисунки съ квадратнымъ расположеніемъ.** Орнаментъ табл. XLII (Овенъ-Джонсъ) даетъ прекрасный примѣръ утверждаемаго нами принципа, что для произведенія покоя необходимо, чтобъ въ композиціи господствовало равновѣсіе между линиями вертикальными, горизонтальными, наклонными и кривыми. Чтобъ составить контрастъ линиямъ горизонтальнымъ, вертикальнымъ и діагональнымъ, мы находимъ здѣсь круги. Для того, чтобъ покой былъ полный, стремленіе глаза слѣдовать по одному опредѣленному направленію задерживается посредствомъ линий, производящихъ стремленіе противоположное первому; и какая бы часть рисунка ни бросилась въ глаза, зритель всегда расположенъ остановиться на ней. Синій фонъ надписей, украшенныхъ панно и центровъ, производитъ чрезвычайно веселый и блестящій эффектъ, которому не мало содѣйствуютъ синія перья на красномъ полѣ.

Главные линии орнаментовъ, изображенныхъ на рис. 2—4 (табл. XLII и XLII\*, Овенъ-Джонсъ), произведены такимъ же способомъ, какъ и перевивные орнаменты табл. XXXIX (Овенъ-Джонсъ). Рисунки 2 и 4 показываютъ, что покой можетъ быть достигнутъ посредствомъ размѣщенія колерныхъ фоновъ; здѣсь можно также видѣть, что расположеніе красокъ производитъ новые, придаточные узоры, независимо отъ тѣхъ, которые образуются благодаря расположенію формъ.

Рис. 6 (табл. XLIIf, Овенъ-Джонсъ) есть часть потолка; такіе рисунки въ Альгамбрѣ представляютъ безконечное разнообразіе; этотъ узоръ состоитъ изъ подраздѣленій круга, перекрещенныхъ четырехугольниками, которые раздробляютъ ихъ на части. Это тотъ-же самый принципъ, который мы уже видѣли въ табл. XXXIV, скопированный съ раскрашеннаго корана. Принципъ этотъ вообще находитъ примѣненіе въ арабскихъ домахъ.

Орнаментъ № 5 (табл. XLIIg, Овенъ-Джонсъ) замѣчательнъ своимъ чрезвычайномъ изяществомъ; въ немъ обращаетъ на себя вниманіе система, по которой онъ построенъ. Такъ какъ всѣ части его сходны между собой, то онъ можетъ служить, такъ сказать, иллюстраціей одному изъ наиболѣе важныхъ принциповъ мавританскаго рисунка, именно тому, который болѣе, чѣмъ какой-либо другой способствовалъ счастливымъ результатамъ, достигнутымъ Маврами; этотъ принципъ заключается въ томъ, что посредствомъ повторенія нѣсколькихъ простыхъ и притомъ немногочисленныхъ элементовъ можно произвести самыя прекрасныя и сложныя комбинаціи.

Геометрическое построеніе, хотя оно и скрыто иногда, все-таки есть основаніе всей орнаментаціи Мавровъ. Предпочтеніе, которое они всегда оказывали геометрическимъ формамъ, сказывается очевиднымъ образомъ въ мозаикахъ, бывшихъ въ большомъ употребленіи у Мавровъ и открывавшихъ обширное поприще для ихъ воображенія. Какъ ни сложны повидимому рисунки таблицы XLIII (Овенъ-Джонсъ), тѣмъ не менѣе на самомъ дѣлѣ они оказываются всѣ просты, лишь только понять принципъ, на которомъ они основываются. Источникъ ихъ—это пересѣкающія равно отстоящія линіи, расположенныя вокругъ опредѣленныхъ центровъ. Рис. 2 построенъ согласно

принципу чертежа 2 (см. стр. 132), принципу, дающему начало наибольшему разнообразію; можно даже сказать, что геометрическія комбинаціи, основанныя на этой системѣ, безконечны.

Въ заключеніе остается указать, какъ на особенную черту въ мавританскомъ орнаментѣ, на довольно частое употребленіе третьяго плана (при построеніи его), наложеннаго на остальные два, для которыхъ онъ служитъ какъ бы рамкою или связью. Слегка выступая, онъ является элементомъ дѣйствительнаго построенія, достаточнымъ для тѣхъ ажурныхъ (сквозныхъ) работъ, которыя часто встрѣчаются у Мавровъ.

### Орнаментъ ново-персидскій.

Новѣйшія изслѣдованія въ области филологіи (языкознанія) позволяютъ думать, что весь Иранъ въ глубокой древности былъ заселенъ индійскимъ (арійскимъ) племенемъ (имя Персін принадлежало одной изъ областей Ирана, на который это имя перешло со времени владычества Персовъ) и слѣдовательно происхожденіе иранской цивилизаціи слѣдуетъ искать въ исторіи Индо-Арійцевъ. „Персія (по словамъ Батиссье) почти всегда была областью обширныхъ монархій, основанныхъ различными азіатскими завоевателями. Ея исторія поэтому всегда сливалась съ исторіей другихъ народовъ.“ Конечно, эти народы не могли не оказати вліяніе на декоративное искусство Персіи. Достаточно взглянуть на произведенія индійской и арабской цивилизаціи, чтобъ убѣдиться, что персидская орнаментация ведетъ свое происхожденіе отъ индійской и съ теченіемъ времени слилась съ арабской.

Еще до завоеванія Арабами, давшаго окончательное направленіе персидскому искусству, Персы славились своею любовью къ пышности и превосходствомъ своихъ декоративныхъ искусствъ. Такимъ образомъ, когда послѣ пораженія послѣдняго изъ Сассанидовъ (Гездегерда III) Арабами, послѣдніе овладѣли Мадаиномъ, тогдашнею столицею Персіи, то были поражены великолѣпными постройками, роскошью апартаментовъ и орнаментами всякаго рода. Вотъ что рассказываетъ Костъ въ своемъ сочиненіи „Арабская архитектура.“ „Когда послѣ битвы при Кадезіи (635 г.) Арабы направились къ Мадаину, то въ руки ихъ вождя попали золотыя вѣнцы, браслеты, ожерелья, которые онъ раздѣлилъ между своими солдатами согласно предписаніямъ корана. Между этими предметами находился одинъ коверъ длиною въ 60 аршинъ, великолѣпно вытканный и изображавшій садъ, въ которомъ цвѣты походили на драгоцѣнные камни, вплетенные въ ткань. Вождь, сомнѣваясь въ цѣнности этой добычи, отослалъ ее къ калифу Омару, выразивъ при этомъ мнѣніе, что лучше продать ее тому, кто дастъ больше, и затѣмъ вырученную сумму раздѣлить по закону. Омаръ не согласился съ этимъ мнѣніемъ и приказалъ разрѣзать богатый коверъ на куски, чтобъ раздать его въ такомъ видѣ. Кусокъ, доставшійся на долю Али, былъ проданъ за 20000 драхмъ.“ Такимъ

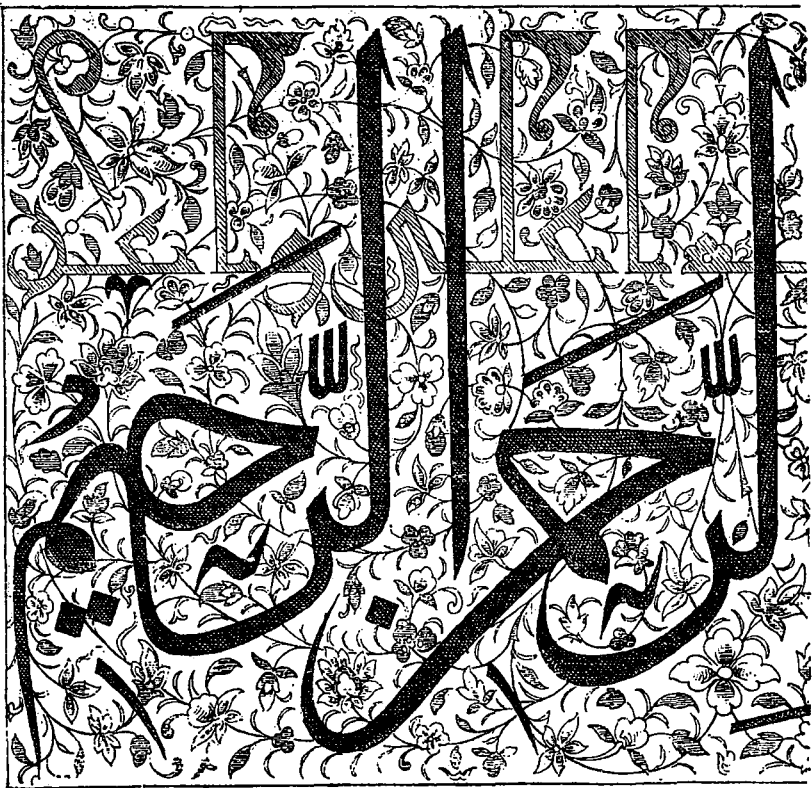


образомъ въ VI ст. Персы жили посреди такихъ богатствъ декоративнаго искусства, которыя повидимому напоминаютъ самыя чудесныя описанія Рамаяны (индiйской поэмы) о древней Индiи.

Персидское искусство въ томъ состоянiи, которое мы знаемъ особенно хорошо (перiодъ Сассанидовъ, а тѣмъ болѣе древнѣйшiй перiодъ изученъ еще очень мало) и которое относится къ эпохѣ наибольшаго его блеска, въ своихъ композицiяхъ заимствовало главнѣйшiя черты у арабскаго искусства; но черты эти подѣ влиянiемъ индiйскаго искусства и собственнаго національнаго генiя измѣнились къ лучшему.

Въ особенности флора (т. е. растительность) употребляется здѣсь въ двухъ видахъ,—то она распредѣляется въ украшенiи съ очевидной свободой, то втискивается въ линейную сѣтку, причемъ главнымъ образомъ размѣщается при пересѣченiи линiй; но даже и въ послѣднемъ случаѣ способъ ея употребленiя составляетъ средину между условною манерою Арабовъ и почти натуральнымъ направлениемъ Индусовъ.

Къ этому надо еще прибавить и то, что въ отличiе отъ Арабовъ, послѣдователей Омара, Персы—расколнiки, послѣдователи Али, привыкшiе придавать цвѣтамъ символическое значенiе, не устраняли послѣднихъ изъ своихъ



Персидская надпись.

украшенiй, къ которымъ кромѣ того примѣшивали дѣйствительныхъ или фантастическихъ животныхъ, а иногда, хотя и рѣже, и человѣческiя фигуры.

Если, благодаря этимъ особенностямъ, вообще можно отличить произведеніи арабскаго искусства (иногда впрочемъ не безъ труда; можно указать на табл. XXVII и XXVIII, Расине, какъ на представляющія смѣсь арабскаго и персидскаго искусства), то въ извѣстныхъ случаяхъ, именно въ нѣкоторыхъ тканяхъ и рукописяхъ, гораздо труднѣе рѣшить, какого они происхожденія, индійскаго или персидскаго. Многія миниатюры ведутъ свое происхожденіе изъ Индіи, гдѣ они нарисованы Персами, которые, какъ послѣдователи Зороастра, должны были выселиться въ концѣ VII в. въ Индію во время жестокихъ преслѣдованій со стороны фанатичныхъ послѣдователей ислама, и остались тамъ подъ именемъ Парсовъ.

Мы можемъ указать, какъ на произведеніе персидское по своей фабрикации и вмѣстѣ съ тѣмъ индійское—по стилю, на набойку, изображенную на табл. XX (Расине). Большіе цвѣты красуются здѣсь на закрученныхъ стебляхъ. Цвѣты ананаса, гвоздики, орѣха, граната, каприфоля, мака, маргаритки и вообще цвѣты всякаго рода, словомъ цѣлый ботанической садъ наполняетъ композицію, оживляемую сверхъ того птицами разныхъ величинъ и даже четвероногими, бѣгающими по легкимъ вѣтвямъ. По мнѣнію Жакемара изображенія павлина и папоротника обнаруживаютъ исключительно индійское происхожденіе, что не опровергается и загнутымъ носомъ, широко открытыми глазами и дугообразными бровями летающихъ геніевъ, носящихъ отпечатокъ индусской расы.

Къ средствамъ, пріостекающимъ изъ этого смѣшаннаго искусства, Персы присоединили еще техническую ловкость руки и замѣчательную плодovitость воображенія. Насѣкальщики, переплетчики, фабриканты фаянсовыхъ издѣлій соперничали другъ съ другомъ по части вкуса и ловкости.

Персидскіе ковры и до сихъ поръ считаются красивѣйшими во всемъ свѣтѣ; блюда, вазы и изразцы этой страны суть настоящія модели, къ которымъ стремится европейскій вкусъ и которымъ наши фабриканты стараются по возможности подражать. Насѣчные работы персидскія опредѣлили типъ украшеній этого рода въ XVI и XVII в., т. е. въ эпоху, соответствующую царствованію шаха Аббаса Великаго (первая четверть XVII ст.) и къ которой можно приурочить время наибольшаго процвѣтанія персидскаго искусства.

Арабское, индійское и персидское искусства, имѣющія уже столько общихъ чертъ въ композиціи и формахъ, особенно сближаются между собою на почвѣ расколеровки.

Цвѣтотыя гаммы, постоянно разнообразящіяся, возникаютъ на фонахъ черныхъ, бѣлыхъ, синихъ, красныхъ, желтыхъ, тѣлеснаго цвѣта, причемъ употребляются различныя средства разобщенія или соединенія, разнообразящіяся смотря по свойствамъ самаго произведенія, но всегда при помощи плоскихъ тоновъ и съ контурами рѣзкими.

Персы вообще славятся своимъ умѣніемъ пользоваться орнаментальными средствами и разнообразить ихъ. У нихъ-то именно я можно поучиться декоративной раскраскѣ (см. Расине, табл. XXIII и XXIV, изображающія ковры, и

табл. XXII—фаянсы, гдѣ преобладаетъ зеленый цвѣтъ, любимый цвѣтъ Магомета). Но вообще надо замѣтить, что во всѣхъ персидскихъ рисункахъ вторичные и третичные цвѣта преобладаютъ больше, чѣмъ въ рисункахъ арабскихъ и мавританскихъ.

Орнаменты табл. XLIV (Овенъ-Джонсъ), заимствованные изъ раскрашенныхъ рукописей, находящихся въ Британскомъ Музеѣ (въ Лондонѣ), имѣютъ характеръ смѣшаннаго стиля: геометрическіе рисунки здѣсь чисто условные и очень приближаются къ стилю арабскому; впрочемъ съ точки зрѣнія распределенія они не достигаютъ того совершенства, которое характеризуетъ арабское искусство; рис. 1—10 представляютъ много изящества и массы хорошо вяжутся съ фонами.

Узоры табл. XLV (Овенъ-Джонсъ) главнымъ образомъ представляютъ мозаики и глазированныя плитки, бывшія въ большомъ ходу у Персовъ (для половъ). Если ихъ сравнить съ арабскими и мавританскими мозаиками, то обнаружится, что онѣ замѣтно уступаютъ послѣднимъ, какъ въ распредѣленіи формъ, такъ и въ расположеніи красокъ.

Орнаменты табл. XLVII (Овенъ-Джонсъ) гораздо больше приближаются къ арабскому стилю; рис. 7, 16, 17, 21, 23, 24, 25 вообще употребляются въ персидскихъ рукописяхъ въ заголовкахъ; какъ ни многочисленны такіе рисунки, они представляютъ мало орнаментнаго разнообразія. Если ихъ сравнить съ арабскими рукописями (табл. XXIV, Овенъ-Джонсъ), то можно найти большое сходство въ главныхъ линіяхъ и въ общемъ построеніи орнаментовъ, точно такъ же какъ и въ украшеніи поверхности самыхъ орнаментовъ; но распредѣленіе массъ не такъ гармонично; тѣмъ не менѣе какъ въ тѣхъ, такъ и въ другихъ господствуютъ одни и тѣ же основныя начала.

Узоры табл. XLVII и XLVII\* взяты изъ одной очень рѣдкой персидской книги, находящейся въ музеѣ South Kensington и повидимому представляющей не что иное, какъ книгу образцовъ какого-либо фабриканта. Рисунки чрезвычайно изящны, а условная манера воспроизведенія натуральныхъ цвѣтовъ обнаруживаетъ столько же простоты, какъ и изобрѣтательности. Узоры этихъ таблицъ, а также табл. XLVIII (Овенъ-Джонсъ) принадлежатъ къ числу самыхъ драгоценныхъ въ томъ смыслѣ, что обнаруживаютъ крайній предѣлъ, до котораго можетъ доходить условная манера въ изображеніи предметовъ, не переходя однакожь его. При пользованіи натуральными цвѣтами для украшенія, когда они подчиняются геометрическому расположенію, не слѣдуетъ ихъ оттѣнять, какъ это бываетъ въ средневѣковыхъ рукописяхъ, приближающихся къ нашему времени (табл. LXIII, Овенъ-Джонсъ), если не желаютъ навлечь строгаго осужденія, какого по справедливости заслуживаютъ цвѣточные обои и ковры новѣйшихъ временъ. Орнаментъ, находящійся на верху табл. XLVIII (Овенъ-Джонсъ), образующій заголовокъ книги, равно какъ и бордюры, находящіеся здѣсь же, представляютъ характеръ чистаго орнамента, но къ которому примѣшана орнаментація, состоящая изъ формъ натуральныхъ, разсматриваемыхъ нами какъ характеристическая черта персидскаго стиля.

## Орнаментъ древнихъ Индусовъ.

Авторы, писавшіе о древней архитектурѣ Индусовъ, недостаточно обратили вниманія на орнаментальную часть построекъ этой страны, такъ что мы не знаемъ истиннаго характера орнамента Индусовъ.

Въ первыхъ сочиненіяхъ объ египетскомъ искусствѣ всѣ произведенія скульптуры и орнаментаціи были переданы въ столь извращенномъ видѣ, что потребовалось довольно много времени прежде чѣмъ Европейцы повѣрили присутствію такой граціи и такой утонченности въ произведеніяхъ Египтянъ.

Остатки египетскихъ памятниковъ, перенесенные въ Англію, гипсовые оттиски съ большаго количества другихъ, остающихся еще въ Египтѣ, и наконецъ масса рисунковъ, болѣе точныхъ и болѣе заслуживающихъ довѣрія, выпущенная въ свѣтъ за послѣдніе года, совершенно разсѣяли сомнѣнія общества относительно египетскаго искусства и послѣднее заняло наконецъ принадлежащее ему мѣсто въ ряду стилей, созданныхъ въ разныя времена.

Когда то же самое будетъ сдѣлано относительно древней архитектуры Индіи, тогда мы въ состояніи будемъ вѣрнѣе опредѣлить, до какой степени она имѣетъ право на мѣсто въ ряду образовательныхъ искусствъ, или же будемъ знать, что Индусы были способны только нагромождать камни, украшенные смѣшными и варварскими скульптурными орнаментами.

Если бы у насъ были только живописные виды Партефона, Бальбека и Пальмиры, мы не колеблясь объявили бы, что Римляне стояли выше Грековъ по архитектурѣ. Но достаточно контуровъ какого-либо одного Партефонскаго узора, чтобъ измѣнить мнѣніе и провозгласить, что то, что мы разсматривали, есть произведеніе народа, достигшаго высочайшей ступени цивилизаціи и утонченности.

Хотя собственно говоря орнаментъ есть не болѣе, какъ аксессуаръ архитектуры и хотя онъ никогда не долженъ имѣть значенія главныхъ чертъ постройки, точно такъ же, какъ никогда не долженъ обременять постройку до такой степени, чтобъ эти черты маскировались, тѣмъ не менѣе онъ составляетъ, такъ сказать, душу даже и архитектурнаго памятника, потому что только при посредствѣ орнаментовъ мы можемъ составить себѣ вѣрное представленіе о стараніяхъ и артистическихъ способностяхъ, вложенныхъ въ сооруженіе. Все другое въ зданіи можетъ быть только результатомъ механической работы, производимой при помощи линейки и циркуля, но орнаментъ даетъ намъ понять, въ какой мѣрѣ архитекторъ есть въ то же время и художникъ.

Читая сочиненіе Рамъ-Раза объ архитектурѣ Индусовъ, нельзя не чувствовать, что этотъ народъ долженъ былъ достигнуть болѣе высокой степени совершенства по части архитектуры, чѣмъ та, которую допускаютъ сочиненія, изданныя раньше. Въ этомъ сочиненіи можно найти не только драгоцѣнныя правила относительно общаго расположенія составныхъ частей зданія, но также и начала дѣленія и подраздѣленія орнаментовъ.

Одно изъ наставленій, приводимыхъ Рамъ-Разомъ, заслуживаетъ быть здѣсь упомянутымъ, какъ доказательство, что Индусы придавали большое значеніе общему совершенству строеній: „горе тому, кто живетъ въ домѣ, построенномъ вопреки правиламъ пропорціональности и симметріи. Надо, чтобъ архитекторъ, возводя постройку, старательно согласовалъ всѣ части, начиная съ фундамента и кончая крышей.“

Между правилами, относящимися къ различнымъ пропорціямъ и находящимися въ этомъ сочиненіи, есть одно, имѣющее въ виду установить точное уменьшеніе верхняго діаметра колонны пропорціонально діаметру нижнему.

Рамъ-Разъ говоритъ, что общее правило, которому слѣдовали архитекторы индусскіе, заключалось въ раздѣленіи діаметра колонны у основанія на столько частей, сколько діаметровъ заключалось во всей высотѣ колонны,—верхній діаметръ колонны неизмѣнно долженъ былъ равняться одной такой части. Вся суть здѣсь заключается въ томъ, что чѣмъ выше колонна, тѣмъ менѣе она должна уменьшаться въ діаметрѣ по мѣрѣ приближенія къ вершинѣ.

Въ табл. LVI (Овенъ-Джонсъ) можно найти лучшіе образцы индусскихъ орнаментовъ, какіе только можно достать; они взяты съ базальтовой статуи Сурги или Солнца (находящейся въ коллекціяхъ „Азіатскаго Общества“); полагаютъ, что она относится къ эпохѣ между V и IX ст. по Р. X. Орнаменты здѣсь исполнены прекрасно и видимо обнаруживаютъ греческое вліяніе; орнаментъ рис. 8 воспроизводитъ лотосъ, украшенный бутонами.

Въ священныя книги, изъ которыхъ Рамъ-Разъ приводитъ выдержки, находится нѣсколько наставленій, совѣтующихъ украшать различныя архитектурныя части лотосомъ и разноцвѣтными камнями, которые повидимому составляютъ главные типы въ узорахъ украшеній.

Узоры нагроможденные другъ на другѣ, составляютъ характеристическія черты индусскихъ построекъ. Въ сочиненіи Рамъ-Раза есть очень точныя наставленія относительно различныхъ пропорцій всякаго узора и очевидно, что значеніе этого архитектурнаго стиля должно всецѣло зависѣть отъ большаго или меньшаго совершенства, съ какимъ производится переходъ отъ одного узора къ другому; но, какъ это уже было сказано, за недостаткомъ матеріаловъ мы не можемъ произнести правильнаго сужденія по этому предмету.

На табл. LVII (Овенъ-Джонсъ) соединены всѣ примѣры декоративнаго орнамента, какіе только можно было найти въ тѣхъ копіяхъ съ картинъ Айюнтскихъ пещеръ, которыя выставлены въ Хрустальномъ Дворцѣ Индійскою Компаніей Эти копіи, хотя ихъ и считаютъ вѣрными, суть произведенія европейскихъ художниковъ и поэтому трудно сказать, до какой степени можно на нихъ положиться. Въ второстепенныхъ частяхъ этихъ копій, какъ напр. въ орнаментахъ, замѣтно такъ мало особеннаго отпечатка, что ихъ можно отнести къ какому угодно стилю. Слѣдуетъ замѣтить, что въ этихъ картинахъ вообще мало орнаментовъ, особенность, замѣтная во многихъ картинахъ, принадлежащихъ „Восточному Обществу“. Даже въ одеждахъ фигуръ нѣтъ орнаментовъ, что бросается въ глаза съ перваго же взгляда.

## Орнаментъ ново-индѣйскій.

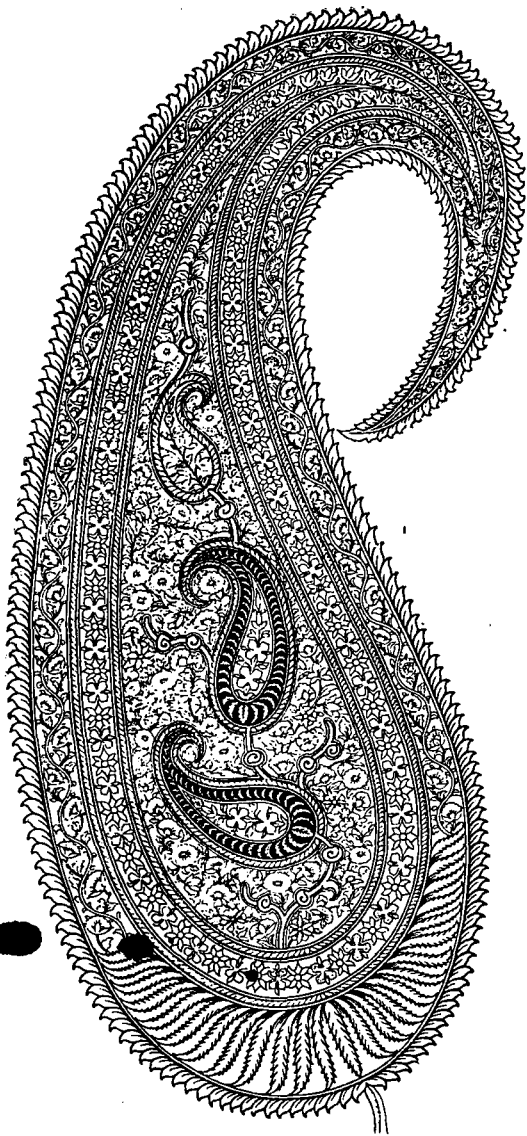
Индѣйская цивилизація, хотя и не въ такой мѣрѣ удаленная отъ соприкосновенія съ остальнымъ міромъ, какъ китайская, не подвергалась, не смотря на свою глубокую древность, тѣмъ измѣненіямъ, которыя знаменуютъ исторію столькихъ другихъ народовъ.

Общественный и религіозный строй, жрецы, храмы, касты, догматы, суевѣрія,—все это и до сихъ поръ еще остается въ полной силѣ у Индусовъ,

у которыхъ даже покореніе не въ состояніи было отнять ихъ особенностей и ихъ внутреннихъ учреждений.

Искусство большею частью должно было принимать участіе въ этой неподвижности, характеризующей исторію Индіи, и не смотря на нѣкоторыя незначительныя измѣненія, которыя легко распознать, бросивъ бѣглый взглядъ на арабское и персидское искусство, сущность индѣйскаго украшенія и по настоящее время можетъ быть опредѣлена посредствомъ нѣкоторыхъ рѣзкихъ чертъ, избѣжавшихъ фундаментальныхъ перемѣнъ.

Самыя выдающіяся изъ этихъ чертъ суть непрерывность и полнота украшенія, чаще всего занимающаго всю украшаемую поверхность. причѣмъ употребляется множество одинаковыхъ мотивовъ, распредѣленныхъ при помощи простаго повторенія и сближенныхъ между собою посредствомъ фона, котораго то въ, иногда свѣтлый, чаще темный, но всегда теплый и гармоничный, есть главный производитель общаго эффекта. Этотъ способъ



Индѣйскій орнаментъ.

распредѣленія въ связи съ замѣчательнымъ чутьемъ относительно красокъ, даютъ индѣйскому украшенію великолѣпіе и вмѣстѣ съ тѣмъ производятъ на

зрителя впечатлѣніе покоя; украшеніе это погрѣшаетъ только въ смыслѣ нѣкоторой монотонности.

Что касается до самыхъ мотивовъ, то они почти исключительно заимствуются изъ флоры съ соблюденіемъ условной манеры, въ которой однакожь, хотя обобщенный типъ и стремится преобладать надъ видовыми отличіями, подражаніе болѣе приближается къ природѣ, чѣмъ въ большинствѣ стилей, уже изложенныхъ нами. Здѣсь хотя и нѣтъ рабскаго подражанія, модель тѣмъ не менѣе узнается очень легко и, если иногда флора является въ прикрашенномъ и мертвенномъ видѣ, въ родѣ того какъ въ египетскомъ стилѣ, то все-таки въ большинствѣ случаевъ манера воспроизведенія ея отличается нѣкоторою гибкостью и художественною свободою, которыя приближаютъ ее нѣсколько къ новѣйшей манерѣ.

Такое исполненіе все-таки никогда не доходитъ до лѣпки—процесса, чуждаго въ украшеніи поверхностей у жителей востока; оно ограничивается рисунками силуэтными, которыхъ контуръ на свѣтлыхъ фонахъ выдѣляется посредствомъ болѣе темныхъ тоновъ, чѣмъ въ остальныхъ частяхъ мотива, а на темныхъ фонахъ—посредствомъ болѣе свѣтлыхъ.



Индійская туфля.

Мы не думаемъ, чтобъ ошибались, обозначая эти черты какъ типичныя въ коренномъ индійскомъ украшеніи, господствующемъ и до сихъ поръ въ этомъ видѣ, не смотря на частое вторженіе арабскихъ архитектурныхъ элементовъ.

Особенное вниманіе стали обращать въ Европѣ на произведенія Индіи со времени всемірной выставки 1851 г. Тогда какъ въ предметахъ, выставленныхъ различными европейскими націями, повсюду замѣчалось полное отсутствіе общихъ принциповъ въ дѣлѣ примѣненія искусства къ мануфактурамъ, тогда какъ съ одного конца обширнаго зданія выставки и до другаго можно было подмѣтить только одну пустую погоню за новостью, только композиціи, основанныя на ошибочной системѣ—копировать и пользоваться не кстати формами, оставшимися отъ стилей временъ прошедшихъ, при чемъ нельзя было уловить ни одной попытки составить стиль, который бы гармонировалъ съ нашими дѣйствительными потребностями и нашими производительными средствами,—въ то самое время въ коллекціяхъ восточныхъ народовъ можно было найти всѣ принципы, единство и правдивость рисунка, которыя напрасно было бы искать у другихъ народовъ.

Всѣ законы распредѣленія формы, замѣченные нами въ орнаментахъ арабскомъ и мавританскомъ, равнымъ образомъ находятся и въ произведеніяхъ Индіи. Начиная съ самаго богатаго шитья или съ тканей самой тонкой работы и кончая дѣтскими игрушками или глиняными вазами,—всюду проявляется одинаковая заботливость объ общей формѣ и одинаковое отсутствие излишнихъ орнаментовъ; мы не найдемъ здѣсь ничего такого, что можно было бы отнять, не вреда общему впечатлѣнію. У Индусовъ можно найти то же дѣленіе и подраздѣленіе общихъ линий, которое составляетъ главную прелесть орнамента мавританскаго. Орнаменты Индусовъ имѣютъ нѣчто болѣе плавное и болѣе граціозное и вмѣстѣ съ тѣмъ они менѣе условны, чѣмъ орнаменты мавританскаго стиля, безъ сомнѣнія, вслѣдствіе болѣе прямого вліянія персидскаго стиля.

Орнаменты табл. XLIX (Овенъ-Джонсъ) всѣ замѣчательны по изяществу своихъ контуровъ и удачному расположенію украшенія на поверхности, такъ что каждый орнаментъ способствуетъ отличному развитію формы.

Вообще слѣдуетъ замѣтить, что есть два рода индѣйскаго орнамента: одинъ строго архитектурный и условный (каковы рис. 1, 4, 5, 6, 8 табл. XLIX, Овенъ-Джонсъ) и подчиняющійся геометрическому расположенію, и другой (рис. 13, 14, 15 той же таблицы), въ которомъ замѣтна попытка болѣе прямого подражанія природѣ. Послѣдніе орнаменты даютъ намъ прекрасный урокъ въ томъ смыслѣ, что показываютъ, насколько бесполезно заходить въ орнаментныхъ произведеніяхъ дальше указанія общей формы цвѣтка. Остроумная манера изображенія совершенно распутившагося цвѣтка, какъ на рис. 15, манера разнообразить тотъ же цвѣтокъ, какъ на рис. 14 и 15, гдѣ онъ изображенъ въ трехъ различныхъ положеніяхъ, и преломленіе листа, какъ на рис. 20, принадлежатъ къ числу знаменательныхъ явленій въ индѣйскомъ орнаментѣ. Намѣреніе артиста совершенно выражено при помощи средствъ, настолько же простыхъ, какъ и изящныхъ. Единство въ поверхности украшеннаго предмета вовсе не нарушается, какъ это случается въ европейскихъ произведеніяхъ, гдѣ господствуетъ манера воспроизведенія цвѣтка возможно ближе къ природѣ, для чего онъ изображается со всѣми цвѣтовыми оттѣнками и тѣнями.

Въ примѣненіи орнаментовъ къ различнымъ частямъ предметовъ всюду замѣчается величайшая разборчивость. Орнаментъ совершенно пропорціоналенъ занимаемой имъ площади: маленькіе висящіе цвѣточки украшаютъ узкія шейки индѣйскихъ гука (родъ трубокъ или кальяновъ), тогда какъ вздутія формы близъ основанія украшены большими орнаментами. Всякій разъ, когда употребляются узкіе бордюры, имъ противопоставляются другіе, имѣющіе противоположное направленіе.

Что касается до равномернаго распредѣленія орнамента по фону, то въ этомъ отношеніи у Индусовъ проявляется удивительное чутье и рѣдкое совершенство рисунка. Орнаментъ рис. 1 (табл. L, Овенъ-Джонсъ), взятый съ вышитаго сѣдла, возбудилъ всеобщее удивленіе на выставкѣ 1851 г. Равно-



вѣсіе, котораго достигъ артистъ, располагая золотое шитье на зеленомъ и красномъ фонѣ, было столь совершенно, что европейскій художникъ рѣшительно не въ состояніи сдѣлать копію, удержавъ то же равновѣсіе между формою и красками. Способъ соединенія красокъ между собою во всѣхъ индѣйскихъ тканяхъ, чтобъ получить результатъ, къ которому постоянно стремятся Индусы, т. е. чтобъ предметы, разсматриваемые на извѣстномъ разстояніи, представляли колоритъ уравновѣшенный, принадлежитъ къ числу самыхъ замѣчательныхъ <sup>1)</sup>. Тѣ, которые какимъ бы то ни было образомъ заинтересованы въ дѣлѣ фабрикаціи тканей, получаютъ необходимыя указанія въ индѣйской коллекціи, находящейся въ South Kensington музеѣ, если возьмутся изучить ее основательно; тамъ они найдутъ самыя блестящія краски, совершенно гармонирующія между собою—тамъ невозможно отыскать ни одного недостатка по отношенію согласія тоновъ. Всѣ образцы представляютъ превосходные примѣры группировки орнаментовъ въ отношеніи къ колеру фона; каждому тону, начиная съ самыхъ блѣдныхъ и самыхъ нѣжныхъ и кончая самыми темными, соотвѣтствуетъ именно то количество орнаментовъ, какое онъ можетъ принять.

Можно вывести слѣдующія правила, примѣнимыя къ фабрикаціи всѣхъ вообще индѣйскихъ тканей.

1) Если употребляютъ золотой орнаментъ на цвѣтномъ фонѣ, то послѣдній долженъ быть темнѣе въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ золото употребляется массами; тамъ же, гдѣ оно идетъ въ умѣренномъ количествѣ, фонъ долженъ быть болѣе свѣтлымъ и болѣе нѣжнымъ.

2) Если употребляется орнаментъ только изъ одного золота на цвѣтномъ фонѣ, то фоновая краска вводится въ орнаментъ посредствомъ орнаментовъ же или штриховъ, проложенныхъ фоновую краскою на самомъ золотѣ.

3) Если орнаментъ въ одинъ колеръ расположенъ на фонѣ противоположнаго цвѣта, то орнаментъ отдѣляется отъ фона посредствомъ контуровъ болѣе свѣтлаго цвѣта, для того, чтобъ устранить слишкомъ рѣзкій контрастъ.

4) Если одноцвѣтный орнаментъ расположенъ на золотомъ фонѣ, тогда орнаментъ отъ фона отдѣляется посредствомъ болѣе темной краски для того, чтобъ не ослабить эффекта самыхъ орнаментовъ (см. рис. 10 табл. L, Овенъ-Джонсъ).

5) Въ остальныхъ случаяхъ, когда употребляютъ разныя краски на цвѣтномъ фонѣ, контуры золотые или серебряные или же изъ желтаго и бѣлаго шелка отдѣляютъ орнаментъ отъ фона.

Цѣль, къ которой Индусы стремятся въ своихъ тканяхъ, повидимому заключается въ томъ, чтобъ орнаменты, разсматриваемые издали, имѣли видъ вполне гармоничный и открывали бы новыя красоты по мѣрѣ приближенія

1) Вслѣдствіе необходимости соблюдать экономію относительно числа красокъ при литографированіи, въ коллекціи индѣйскихъ рисунковъ у Овенъ-Джонса не всегда достигается надлежащее равновѣсіе въ тонахъ.

къ нимъ и чтобъ наконецъ только тщательный осмотръ далъ возможность опредѣлить, какія средства употреблены артистомъ для того, чтобъ произвести такое впечатлѣніе.

Въ этомъ случаѣ они пользовались тѣми принципами, которые установили украшеніе архитектурныхъ поверхностей у Мавровъ и Арабовъ. Тимпанъ мавританской арки и индѣйская шаль исполнялись на основаніи однихъ и тѣхъ же принциповъ.

Орнаментъ табл. LIII (Овенъ-Джонсъ), взятый съ переплета книги, представляетъ блестящій примѣръ расписной декораціи. Общія пропорціи главныхъ линий узора, ловкое распредѣленіе цвѣтковъ на поверхности и, не смотря на запутанность композиціи, безупречная непрерывность стеблевыхъ линий, ставятъ эту композицію гораздо выше попытокъ того же рода, дѣлаемыхъ европейцами. Орнаменты внутренней стороны того же переплета (табл. LIV, Овенъ-Джонсъ) исполнены менѣе условнымъ образомъ; но съ какою прелестью артистъ сумѣлъ соблюсти надлежащія границы этой манеры по отношенію къ цвѣтамъ. Этотъ переплетъ представляетъ образчики двухъ, отличныхъ другъ отъ друга стилей: внутренняя сторона отдѣлана согласно арабскому стилю, а наружная — персидскому.

### Орнаментъ китайскій.

Китайцы — это нація, исторія которой восходитъ къ глубочайшей древности: по преданіямъ самихъ Китайцевъ, основаніе ихъ государства относится ко времени за 3000 лѣтъ до Р. Хр. Въ теченіе такого долгаго существованія этотъ народъ повидимому ничего не приобрѣлъ самъ, да и другимъ ничего не далъ такого, что можно было бы считать болѣе или менѣе цѣннымъ. Онъ всегда довольствовался только тѣмъ, что создавалъ самъ, и въ этой неподвижности, въ этомъ отдѣленіи отъ остальнаго міра, составляющихъ его особенность, выработалъ себѣ самостоятельную манеру, безъ всякаго отношенія къ произведеніямъ другихъ цивилизацій, если исключить нѣкоторыя геометрическія комбинаціи, замыселъ которыхъ вообще не чуждъ никакой извѣстной намъ расѣ.

Крайняя фантастичность орнаментныхъ композицій Китайцевъ, недостатокъ подчиненности и плана, что вообще замѣчается у нихъ, становятся понятны, если вспомнить, что Китайцы не имѣли архитектурнаго искусства, въ томъ смыслѣ, какъ мы его понимаемъ, т. е. того прототипа, который создалъ орнаментациі изложенныхъ уже нами стилей и благодаря которому самыя скудные мотивы являются запечатлѣнными величіемъ, какъ это видно напр. въ орнаментѣ египетскомъ. „Это отсутствіе архитектуры (по словамъ Шаваннъ де Жиродъ) происходитъ отъ самаго генія китайской націи. Этотъ народъ повидимому любитъ заниматься только однѣми деталями, — и это во всѣхъ произведеніяхъ. Разработка чего-либо монументальнаго выходитъ изъ предѣловъ его духовныхъ силъ.“

Дополнимъ эту замѣтку примѣчаніемъ, что легкія и стройныя жилища Китайцевъ всѣ вдохновлены палаткою, которой подвижность и пропорціи совершенно исключаютъ возможность всѣхъ великихъ чертъ архитектуры. Пагоды и триумфальныя арки, чрезвычайно распространенныя въ Китаѣ, составляютъ единственное исключеніе изъ этого правила. Первые почти всѣ построены по одному и тому же образцу и отличаются между собою только высотой, богатствомъ орнаментовъ и красотою матеріала. Онѣ однѣ имѣютъ истинно монументальный характеръ. Китайскіе дворцы, не смотря на свои размѣры и богатство нѣкоторыхъ изъ нихъ, лишены всякаго иного характера.

Это обстоятельство конечно должно было обусловливать то наивное и первобытное состояніе, въ которомъ рисовальное искусство находится у Китайцевъ и по настоящее время; этимъ же объясняется, почему въ ихъ композиціяхъ такъ рѣдко встрѣчаются полнота и простота, свойственныя стиливымъ орнаментаціямъ.

Впрочемъ разнообразіе составляетъ у Китайцевъ первое условіе красоты. Въ ихъ ширмахъ листья не похожи другъ на друга; рядомъ съ отдѣленіемъ, представляющимъ пейзажъ, встрѣчается другое, блестящаго цвѣта, покрытое металлическими арабесками. Они ставятъ себѣ задачею избѣгать прямыхъ линій и прямыхъ угловъ или, если ими пользуются, то непремѣнно искажаютъ; они предоставляютъ полную свободу своему беспорядочному воображенію, когда дѣло касается ихъ мебели странныхъ формъ, настоящее назначеніе которой они стараются скрыть за назначеніемъ вымышленнымъ и совершенно отличнымъ.

Къ этому замыслу, столь не схожему съ нашимъ, къ рисунку, до такой степени лишенному условій истиннаго величія, что всякое измѣненіе пропорціи становится роковымъ для него и вслѣдствіе чего (за исключеніемъ ширмъ и шторъ) всякій интересъ, какой можетъ возбудить этотъ рисунокъ, уменьшается или даже совсѣмъ уничтожается, слѣдуетъ прибавить еще, что Китайцы совсѣмъ не знаютъ законовъ перспективы, точно такъ же какъ игры тѣней и свѣто-тѣней.

Такимъ образомъ китайское искусство въ его настоящемъ видѣ имѣетъ характеръ совершенной неподвижности и не представляетъ никакого стремленія—ни прогрессивнаго (т. е. впередъ), ни ретрограднаго (т. е. назадъ). Въ отношеніи замысла чистой формы Китайцы стоятъ даже ниже жителей Новой Зеландіи; правда, они обладаютъ общимъ со всѣми восточными народами чувствомъ гармоніи по отношенію красокъ, но такъ какъ это скорѣе природная способность, чѣмъ талантъ, пріобрѣтенный путемъ постепеннаго развитія, то такая способность и не удивляетъ насъ, потому что именно этого и слѣдовало ждать. Чтобъ пріобрѣсть умѣніе оцѣнивать форму въ ея чистотѣ, для этого требуется образованіе болѣе утонченное; это результатъ или высокихъ природныхъ дарованій или же развитія первоначальныхъ идей нѣсколькими послѣдовательными поколѣніями артистовъ.

И однако, не смотря на столько условій фундаментальной несостоятель-

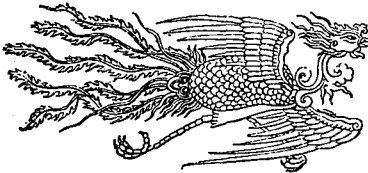
ности, въ орнаментѣ Китайцевъ проглядываетъ столько воображенія, краски ихъ столь богаты и они даютъ имъ столь обширное, разнообразное и очаровательное примѣненіе, что въ извѣстныхъ случаяхъ, напр. въ керамикѣ, инкрустацияхъ и тканяхъ, китайскія произведенія остаются образцами гармоніи и эффекта, во многихъ отношеніяхъ стоящими выше произведеній другихъ народовъ.

Китайцы дѣлаютъ орнаменты изо всего,—изъ облака или волны, изъ раковины или утеса, заимствуютъ мотивы какъ изъ дѣйствительнаго міра, такъ и изъ міра фантастическаго, изъ флоры во всемъ ея разнообразіи; поль-



зуются огненнымъ метеоромъ, сверкающимъ насѣкомымъ, вазами всѣхъ формъ и вообще всякаго рода предметами,—кристаллами, свертками, письмомъ и пр.

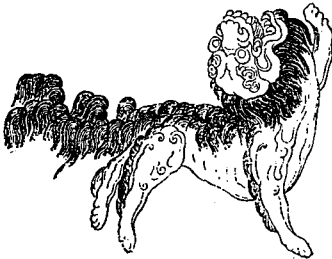
Ко всему этому надо еще прибавить фигуры (см. приложенныя здѣсь гравюры), вообще имѣющія символическій смыслъ. Таковы драконы,—чудо-



Фонгъ-Гоангъ.



Драконъ.



Собака Фо.



Священная лошадь.

вища, вооруженныя сильными когтями, со страшными головами, являющіяся въ разномъ видѣ въ китайскихъ композиціяхъ: драконы чешуйчатые, крылатые, рогатые, безъ рогъ и пр. Таковы же собака Фо (т. е. Будды, индійскаго вѣроучителя VI в., религія котораго распространилась въ Китаѣ), которая, бла-

годаря своимъ когтямъ, острымъ зубамъ и курчавой гривѣ, обращается въ льва, видоизмѣненнаго фантазіей; Фонгъ-Гоангъ, необыкновенная птица съ головой, снабженной гребешками, съ шелковистой шеей; священная лошадь, олень бѣлый и пестрый (индѣйскій), журавль, мандаринова утка,—все эти фигуры имѣютъ свое особенное значеніе въ китайской декораціи.

Замѣчательно то, что китайское искусство, которое представляется намъ столь причудливымъ и химеричнымъ въ своихъ замыслахъ, съ точки зрѣнія исполненія характеризуется неизмѣнностью приемовъ и такою точностью передачи изображенія предметовъ изъ поколѣнія въ поколѣніе, что часто требуется нѣсколько сотъ лѣтъ для того, чтобъ можно было замѣтить сколько-нибудь важную переменъ въ манерѣ изображенія.

Это явленіе есть, очевидно, результатъ инстинкта до крайности подражательнаго и традиціоннаго (т. е. подчиняющагося преданіямъ), свойственнаго вообще этой совершенно обособленной цивилизаціи, столь подвинувшейся въ однихъ отношеніяхъ, столь варварской въ другихъ, но всегда вѣрной самой себѣ. Можетъ быть эта неподвижность, замѣчающаяся въ употребленіи однихъ и тѣхъ же формъ и красокъ, должна быть приписана какимъ-либо таинственнымъ правиламъ, какому-либо служебнику, неизмѣнно переходившему изъ поколѣнія въ поколѣніе.

Послѣднее объясненіе подтверждается символичностью формъ и красокъ, о чемъ можно прочесть у Жакемара, въ его сочиненіи „Чудеса керамики.“ „Въ книгѣ обрядовъ за 2205 лѣтъ до Р. Хр. краски установлены въ числѣ пяти. Тѣ же краски встрѣчаются снова въ Чеу-ли (обряды XII—VIII ст. до Р. Хр.)“

„Восточная сторона обозначается синею краскою, южная красною, западная бѣлою, сѣверная черною. Небо обозначается черновато-синею, земля желтою. Синяя краска сочетается съ бѣлою, красная съ черною, черновато-синяя съ желтою.“

„Земля изображается посредствомъ желтой краски; исключительная фигура ея—четыреугольникъ. Небо изображается сообразно временамъ года.“

„Огонь изображается посредствомъ круга, вода представляется въ образѣ дракона.“

„Горы—въ образѣ лани.“

„Птицы, четвероногія, пресмыкающіяся изображаются натурально.“

Китайскій орнаментъ представляетъ смѣсь элементовъ идеальнаго и подражательнаго, причемъ въ послѣднемъ случаѣ примѣняется манера условная.

Колера тоже условныя, нисколько не обнаруживающіе стремленія къ подражанію натуральному колориту, и съ этой точки зрѣнія расцвѣченіе у Китайцевъ отличается полною свободою.

Примѣненіе орнамента въ китайскомъ искусствѣ чрезвычайно разнообразно.

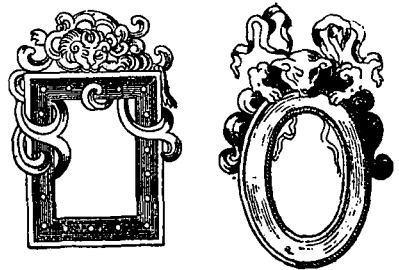
Все предметы легкой мебели, — шторы, ширмы, коробки, вѣера, — суть предметы, къ которымъ по преимуществу примѣняется орнаментація у этого народа.

Фабрикація тканей тоже можетъ найти тамъ массу мотивовъ, чрезвычайно эффектныхъ. Но съ другой стороны эти мотивы обнаруживаютъ столько же художественнаго чутья, сколько его проявляется у примитивныхъ (т. е. не вышедшихъ еще изъ первобытнаго состоянія) народовъ. Орнаменты, основывающіеся на геометрическихъ комбинаціяхъ, принадлежатъ къ наиболѣе удачнымъ; но даже и здѣсь, если только Китайцамъ приходится оставить узоры, образующіеся пересѣченіемъ равныхъ линий, оказывается, что они имѣютъ лишь очень слабое понятіе о распредѣленіи интерваловъ. Чувство гармоніи по отношенію красокъ позволяетъ имъ до извѣстной степени сглаживать недостатки формъ; но въ тѣхъ случаяхъ, когда они не прибѣгаютъ къ помощи колорита, они оказываются неспособными достигнуть такого же счастливаго результата. Рисунки табл. XLIX (Овень-Джонсъ) представляютъ примѣры въ подтвержденіе сказаннаго. Рис. 1, 8, 13, 18, 19, произведенные посредствомъ фигуръ, обуславливающихъ равномерное распредѣленіе, болѣе удачны, чѣмъ рис. 2, 4—7, 41. Съ другой стороны рис. 28, 33, 35, 49 и др., воспроизведенные на этой же XLIX табл., суть образцы, въ которыхъ эффектъ цѣлага достигается благодаря художественному чутью, необходимому для того, чтобъ произвести должное равновѣсіе въ краскахъ, — талантъ, проявляющійся особенно въ тканяхъ, гдѣ тонъ фоновнаго колера всегда находится въ гармоніи съ количествомъ самыхъ орнаментовъ. Китайцы вѣчно отличные колористы и могутъ сочетать съ одинаковымъ успѣхомъ какъ самыя яркія краски, такъ и оттѣнки наиболѣе деликатныя.

Старанія Китайцевъ увѣнчиваются полнымъ успѣхомъ не только въ употребленіи первичныхъ красокъ, но также вторичныхъ и третичныхъ, и еще болѣе, можетъ быть, въ управленіи свѣтлыми тонами чистыхъ красокъ, въ особенности въ блѣдно-голубой, блѣдно-розовой и блѣдно-зеленой.

Линейный элементъ, меандры, употребляются у Китайцевъ съ замѣтною ловкостью въ инкрустированной бронзѣ и въ эмаляхъ. Въ статьѣ о греческомъ орнаментѣ мы уже говорили объ особенностяхъ китайскаго меандра. Рис. 1 табл. LXI (Овень-Джонсъ) представляетъ непрерывный меандръ, подобный греческому; рис. 2—9, 18 суть образцы неправильнаго меандра; рис. 4 табл. LX (Овень-Джонсъ) представляетъ интересный примѣръ меандра съ загнутыми оконечностями.

Въ орнаментациі керамики китайскій геній получилъ свое полное развитіе. Китайцы отличаются тѣмъ, что по своимъ гончарнымъ произведеніямъ разбрасываютъ картуши (родъ рамокъ, см. приложенные здѣсь рисунки) неодинаковыхъ размѣровъ и разныхъ формъ, — круглыя, овальныя, многоугольныя, — или же употребляютъ силуэты плодовъ, листьевъ, часто даже вѣровъ, располагая ихъ какъ бы случайно на фонахъ съ геометрическимъ построениемъ. Внутри этихъ картушей и силуэтовъ они помѣщаютъ пейзажи, горы, скалы, группы цвѣтовъ или животныхъ, какъ дѣйствительныхъ, такъ и фан-



Китайскія картуши.

тастическихъ. Высшей степени своего развитія это искусство достигло въ эпоху 1465—1487 г., когда оно въ особенности изобилуетъ интересными рисунками.

Въ наше время Китай, по отношенію искусства, клонится къ упадку. Общая форма китайскихъ вазъ все еще замѣчательна красотой своихъ контуровъ, но то же можно сказать и о грубыхъ кувшинахъ изъ пористой глины, которые арабскій горшечникъ, не знающій самыхъ основныхъ законовъ искусства, изготовляетъ ежедневно на берегахъ Нила, руководясь только однимъ инстинктомъ, врожденнымъ его расѣ; форма китайскихъ вазъ часто теряетъ свою чистоту вслѣдствіе употребленія смѣшанныхъ и лишенныхъ всякаго значенія орнаментовъ, построенныхъ на поверхности, вмѣсто того, чтобъ казаться выходящими изъ нея. Отсюда мы приходимъ къ заключенію, что Китайцамъ только въ слабой степени присуща способность оцѣнки формы.

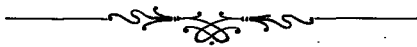
Причины такого упадка очень сложны, но главная изъ нихъ, безъ сомнѣнія, заключается въ раздѣленіи труда, доведенномъ до крайности, что замѣчается въ особенности въ настоящее время. Такимъ образомъ одинъ занимается исключительно (по словамъ одного писателя) проведеніемъ перваго колернаго круга, находящагося у краевъ сосуда, другой дѣлаетъ очертаніе цвѣтовъ, третій рисуетъ ихъ, четвертый исключительно пишетъ воды и горы, пятый птицъ, шестой животныхъ и т. д.“

При такой методѣ конечно исчезаетъ всякій индивидуализмъ. Такимъ образомъ сами Китайцы придаютъ больше цѣнности, особенно по части бронзы, эмали и вазъ, стариннымъ произведеніямъ, чѣмъ новымъ.

За исключеніемъ геометрическихъ узоровъ Китайцы имѣютъ мало формъ чисто декоративныхъ или условныхъ. Нѣсколько примѣровъ ихъ можно найти на табл. LX (Овень-Джонсъ), рис. 1—3, 5, 7, 8. Употребительныхъ условныхъ орнаментовъ, какіе мы находимъ въ другихъ стиляхъ, у нихъ нѣтъ ни одного; этотъ недостатокъ они восполняютъ изображеніемъ цвѣтовъ натуральныхъ, перевитыхъ орнаментами линейными, каковы рис. 17 и 18 табл. LXI (Овень-Джонсъ), или же плодами, какъ это можно видѣть на табл. LXII (тамъ же). Во всѣхъ образцахъ орнаментации инстинктъ удерживаетъ Китайцевъ въ надлежащихъ границахъ; и хотя общее построеніе вообще бываетъ мало натуральнымъ и нехудожественнымъ, тѣмъ не менѣе оно никогда не нарушаетъ гармоніи неумѣстными тѣнями или оттѣнками, какъ это часто встрѣчается у насъ. Манера рисованія фигуръ, пейзажей и орнаментовъ въ ихъ обояхъ (какъ ни мало художественны они могутъ намъ показаться), все-таки настолько условная, что никогда не оскорбляетъ хорошаго вкуса, т. е. никогда не переходитъ законныхъ границъ декораціи; даже болѣе, въ своихъ цвѣточныхъ узорахъ Китайцы всегда соблюдаютъ законы природы—лучевидное отбрасываніе отъ главнаго стебля и касательную кривизну. Да и невозможно, чтобъ было иначе, потому что специальность Китайцевъ—это копировать какъ можно вѣрнѣе, и если имъ чего не достаетъ, такъ это вкуса, необходимаго для того, чтобъ идеализировать композиціи, основанныя на наблюденіи природы.

## Орнаментъ японскій.

Японское искусство ведетъ свое происхожденіе отъ китайскаго, но отличается отъ него большимъ индивидуализмомъ. Повидимому оно избѣжало того раздѣленія художественнаго труда, которое въ столь широкихъ размѣрахъ практикуется въ новѣйшемъ Китаѣ. Японцы болѣе близко и съ большею точностью изучили природу, особенно птицъ, чѣмъ родственные имъ Китайцы, вслѣдствіе чего ихъ подражательная манера отличается меньшею условностью. Однако слѣдуетъ сказать, что, если японскія произведенія, столь изящныя по отдѣлкѣ, прибавили новыя прелести къ старо-китайской керамикѣ, то съ другой стороны они часто ослабляютъ ту выразительность, которая свойственна высокимъ эпохамъ искусства. Украшеніе иногда требуетъ, такъ сказать, рассчитанной грубости, равно какъ и умѣренности въ средствахъ,—Японцы не всегда сознаютъ это. Къ палитрѣ китайской (т. е. къ китайской системѣ красокъ) они прибавили свою собственную и это-то главнымъ образомъ и служитъ для различія произведеній обѣихъ странъ. Въ настоящее время японское искусство вступило въ новый фазисъ развитія; ихъ орнаментація, лучше направленная, совершенствуется въ рукахъ ловкихъ рисовальщиковъ, наблюдающихъ природу, изслѣдующихъ лѣпку и знающихъ перспективу. Одна изъ главныхъ причинъ такого прогресса заключается въ громадномъ количествѣ моделей всякаго рода, созданныхъ хорошими художниками, гравированныхъ на деревѣ и въ этомъ видѣ распространенныхъ въ обществѣ.







## Часть III.

### Западное искусство.

Начало развитія искусства въ Западной Европѣ слѣдуетъ отнести къ первымъ временамъ среднихъ вѣковъ. За исключеніемъ Кельтовъ, обитавшихъ на островахъ Британскихъ и имѣвшихъ свое собственное искусство, всѣ остальные народы Западной Европы усвоили себѣ стиль послѣдней эпохи Римской Имперіи. Развалины римскихъ построекъ, разсѣяныя во множествѣ въ мѣстностяхъ, подвергшихся романизациі, послужили для этихъ народовъ моделями для ихъ сооружений. Конечно, эти подражанія были слишкомъ несовершенны, но они сообщили искусству романскихъ народовъ особенный отпечатокъ. Романское искусство стало замѣтно развиваться съ тѣхъ поръ, какъ пришло въ соприкосновеніе съ искусствомъ кельтическимъ.

Исторія западнаго искусства представляетъ три большія эпохи: 1) средне-вѣковую, въ теченіи которой господствовали стили: кельтическій, романскій и стрѣльчатый или готическій, развившійся изъ романскаго; 2) эпоху Возрожденія (Ренессансъ) и 3) XVII и XVIII вв., отмѣченные въ особенности развитіемъ французскаго искусства. Возрожденіе античнаго искусства имѣло мѣсто не въ одной только Италіи, но и въ другихъ странахъ Западной Европы. Поэтому слѣдуетъ различать Ренессансъ Итальянскій, Французскій, Нѣмецкій и Англійскій (стиль Елизаветинскій).

### Орнаментъ кельтическій.

Произведенія обитателей Британскихъ острововъ по стилю своему всегда отличались отъ произведеній всѣхъ остальныхъ народовъ міра. Если характеристическія черты, присущія Англичанамъ послѣдняго времени, такъ рѣзко отличаютъ эту націю отъ остальныхъ народовъ Европы, то то же можно сказать и о чертахъ, принадлежавшихъ ихъ предкамъ въ самыя отдаленныя времена. Еще въ наши дни съ удивленіемъ взираютъ на друидическіе храмы, относящіеся къ древнѣйшей эпохѣ кельтической исторіи, а между произведеніями слѣдующихъ вѣковъ можно найти гигантскіе каменные кресты, до 30 футовъ въ высоту, высѣченные очень старательно и украшенные девизами, стиль которыхъ нисколько не походитъ на стиль другихъ народовъ.

Древнѣйшіе монументы и остатки орнаментаціи, какими мы располагаемъ (а они гораздо многочисленнѣе, чѣмъ думаютъ), столь тѣсно связаны съ введеніемъ христіанства на этихъ островахъ, что мы должны обратиться къ послѣднему для разъясненія исторіи и особеннаго характера кельтическаго искусства,—задача, которой едва касались до настоящаго времени, хотя съ точки зрѣнія національной она представляетъ интересъ, равный тому, который представляетъ исторія орнаментаціи какой бы то ни было страны вообще.

Историки несогласны между собою относительно того, какимъ образомъ христіанство было введено на островахъ британскихъ, но, хотя для насъ и нѣтъ нужды согласовать ихъ мнѣнія, тѣмъ не менѣе есть большая возможность утверждать, что не только христіанство было введено въ Великобританію еще до прибытія туда Св. Августина (596 г.), но что даже древніе теологи британскіе во многихъ важныхъ пунктахъ христіанскаго ученія несогласны были съ миссіонеромъ, посланнымъ папою Григоріемъ Великимъ.

Это важно въ томъ отношеніи, что, если христіанство распространилось на Британскихъ островахъ не изъ Рима или по крайней мѣрѣ не подъ непосредственнымъ вліяніемъ послѣдняго, то слѣдовательно орнаментація кельтическая возникла независимо отъ римской.

Наше мнѣніе подтверждается тѣми остатками искусства этой эпохи, которые уцѣлѣли до настоящаго времени. Григорій Великій послалъ въ Англію множество Библий, изъ которыхъ въ настоящее время сохранилось два экземпляра—одинъ въ Бодлеевской Оксфордской библіотекѣ, а другой—въ Кембриджской коллегіи (Corpus Christi). Эти два экземпляра, зашедшіе изъ Италіи, написаны были уставными и круглыми буквами, столь употребительными въ этой странѣ. Орнамента въ упомянутыхъ экземплярахъ нѣтъ никакого; инициалы (заглавныя буквы) каждаго Евангелія едва отличаются отъ письма текста; только первая строка или иногда двѣ первыя написаны красными чернилами и каждое Евангеліе въ заголовкѣ имѣетъ изображеніе Евангелиста (сохранилось впрочемъ только изображеніе Евангелиста Луки), помѣщенное подъ закругленною аркою, утверждающейся на двухъ мраморныхъ колонкахъ, и украшенное листвою, расположенной классическимъ способомъ. Древнѣйшіе итальянскіе манускрипты всѣ лишены вполне обработанныхъ орнаментовъ.

Такіе манускрипты совершенно отличаются отъ тѣхъ, которые, какъ это вполне доказано, написаны на островахъ британскихъ. Именно на этихъ послѣднихъ манускриптахъ мы главнымъ образомъ основываемъ теорію самостоятельнаго происхожденія кельтическаго орнамента. Поэтому необходимо дать нѣсколько палеографическихъ (палеографія — знаніе древнихъ письменъ) подробностей, чтобъ доказать древность манускриптовъ, о которыхъ идетъ рѣчь, тѣмъ болѣе, что постоянно возникаютъ сомнѣнія относительно предполагаемаго времени этихъ драгоценныхъ документовъ. Правда, что они не имѣютъ помѣтки года, но за то на нѣкоторыхъ изъ нихъ выставлено имя переписчика, упоминающагося въ первыхъ лѣтописяхъ, что даетъ возможность установить

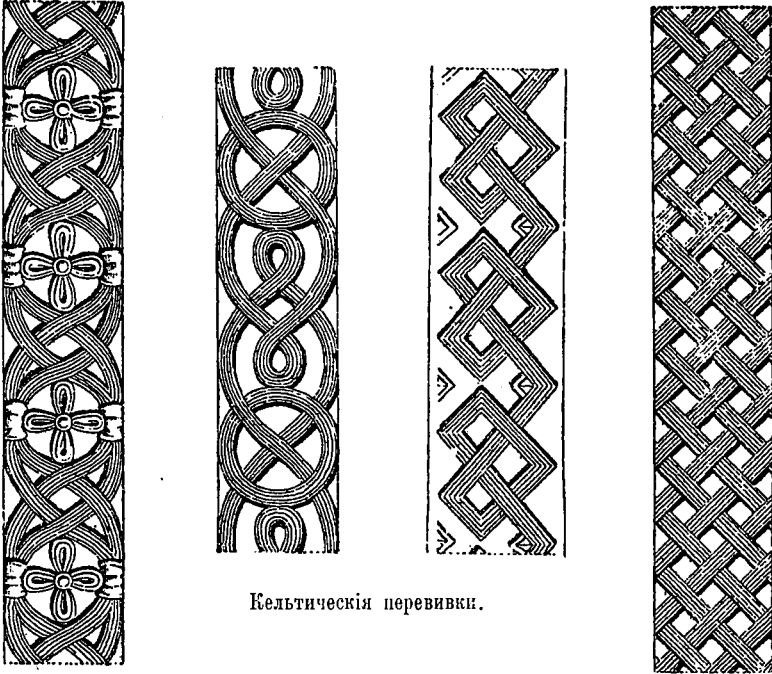
періодъ, въ который была написана книга. Именно этимъ способомъ удалось съ большою достовѣрностью опредѣлить время происхожденія нѣкоторыхъ Евангелій (не позже IX ст.). Другое доказательство, свидѣтельствующее объ отдаленной эпохѣ, къ которой относятся эти книги, заключается въ собраніи англо-саксонскихъ грамотъ этой эпохи, находящемся въ Британскомъ музеѣ и въ другихъ бібліотекахъ,— грамотъ, которыя относятся къ времени отъ конца VII ст. и до нормандскаго завоеванія (т. е. до 1066 г.); и хотя эти грамоты написаны болѣе свободно, болѣе бѣгло, чѣмъ книги той же эпохи, тѣмъ не менѣе сходство между буквами грамотъ и книгъ все-таки замѣтно; это-то и даетъ возможность опредѣлить періодъ, къ которому относятся данные рукописи. Невозможно напр. сравнить манускриптъ, извѣстный вообще подъ именемъ псалтыря Св. Августина, съ грамотами Себби, короля Эста (670 г.), или Лотаря, короля Кента (679 г.), или же грамоту короля Этельбальда (769 г.) съ Евангеліемъ Макъ-Реголя, не убѣдившись окончательно, что названные манускрипты и грамоты относятся къ одной и той же эпохѣ.

Третье доказательство древности первыхъ рукописей британскихъ заключается въ томъ, что ихъ сохранилось еще большое количество въ разныхъ мѣстахъ Западной Европы, куда онѣ занесены миссіонерами ирландскими или англо-саксонскими. Исторія упоминаетъ о многочисленныхъ монашескихъ учрежденіяхъ, основанныхъ Британцами въ многихъ мѣстностяхъ Европы. Мы упомянемъ только о монахѣ Св. Галлѣ, Ирландцѣ, который далъ свое имя не только основанному имъ монастырю, но и тому швейцарскому кантону (**Валлисъ**), въ которомъ онъ расположенъ. Между книгами, принадлежавшими этому монастырю и впоследствии перенесенными въ публичную бібліотеку, находилось нѣсколько древнѣйшихъ манускриптовъ Европы и большое число отрывковъ книгъ, старательно украшенныхъ орнаментами и исполненныхъ на британскихъ островахъ. Точно также сохраняется въ Фульдѣ Евангеліе Св. Бонифація. Евангеліе Св. Киліана (Ирландца), апостола Франконіи, обогрѣнное его собственною кровью и найденное въ его гробницѣ, хранится въ Вюрцбургѣ, гдѣ ежегодно выставляется на алтарѣ въ день его мученической кончины.

И такъ всѣ манускрипты, написанные, какъ это доказано, на британскихъ островахъ въ эпоху, предшествовавшую концу IX ст., обнаруживаютъ въ своей орнаментациі особенный характеръ, совершенно отличающійся отъ того, который присущъ орнаментациі другихъ странъ, если исключить такія мѣстности, куда миссіонеры ирландскіе и англо-саксонскіе могли занести стиль своей родины или хотя бы только измѣнить стили, господствовавшіе тамъ до нихъ. Прибавимъ здѣсь, что хотя мы заимствуемъ наши аргументы главнымъ образомъ изъ древнѣйшихъ манускриптовъ, тѣмъ не менѣе мы пришли бы къ тому же результату и въ томъ случаѣ, если бы обратились къ орнаментамъ металлическимъ и каменныхъ издѣлій той же эпохи; здѣсь рисунки до такой степени сходны съ рисунками рукописей, что остается только придти къ заключенію, что рисовальщики, произведшіе рисунки для манускриптовъ, должны были доставлять ихъ также и для издѣлій металлическихъ и камен-

ныхъ. На нѣкоторыхъ большихъ каменныхъ крестахъ это сходство столь поразительно, что можно подумать, глядя на нихъ, что смотришь черезъ луцу на одну изъ страницъ украшенной книги.

Главныя особенности, характеризующія кельтическій орнаментъ, состоятъ во-первыхъ въ томъ, что здѣсь совершенно нѣтъ орнаментовъ филоморфическихъ, какъ лиственныхъ, такъ и вообще растительныхъ,—классическаго аканта не замѣчается ни малѣйшаго слѣда; во-вторыхъ особенности эти обнаруживаются въ чрезвычайно сложной мелочной манерѣ рисунка, большую часть



Кельтическія перевивки.

рисунка геометрическаго (какъ это представлено на приложенной здѣсь гравюрѣ), составленнаго изъ перевитыхъ лентъ, косыхъ и спиральныхъ линий, а также изъ чудовищныхъ птицъ и животныхъ, снабженныхъ чрезвычайно длинными головами, хвостами и языками, фантастически изгибающимися и переплетающимися посредствомъ почти безконечнаго множества узловъ.

Въ самыхъ роскошныхъ манускриптахъ можно видѣть страницы, совершенно покрытыя чрезвычайно тщательно сдѣланными украшеніями, разбитыми на отдѣленія, и въ цѣломъ представляющими рисунки въ формѣ креста. Подобные рисунки находятся въ началѣ cadaго Евангелія. Выполненіе такой массы рисунковъ (въ одномъ изъ Евангелій на одной страницѣ можно насчитать около 120 изображеній самыхъ фантастическихъ животныхъ) должно было конечно требовать огромнаго труда и безконечнаго терпѣнія, потому что даже при самомъ тщательномъ изслѣдованіи при помощи луцы нельзя отыскать ни одной погрѣшности противъ точности линий или противъ правильности перевивокъ; и эта кропотливая мелочность все-таки не мѣшаетъ колориту производить самое гармоничное впечатлѣніе.

Вопреки обычаю, которому слѣдовали прежде,—избѣгать орнаментовъ и начинать манускриптъ буквою, почти не отличавшеюся отъ остальнаго текста, въ манускриптахъ британскихъ и ирландскихъ заботились старательно украшать начало каждаго Евангелія. Заглавныя буквы часто бывали громадной величины и занимали большую часть страницы; на остальной части помѣщалось только нѣсколько послѣдующихъ словъ, каждая буква которыхъ имѣла среднюю величину около дюйма. На страницахъ, составлявшихъ начало текста, равно какъ и на тѣхъ, которыя содержали рисунки въ формѣ креста, можно было встрѣтить всѣ разновидности этого стиля орнаментаціи съ большимъ или меньшимъ количествомъ деталей.

Разнообразные орнаменты, употреблявшіеся вообще у мастеровъ издѣлій металлическихъ и каменныхъ и у переписчиковъ манускриптовъ, состояли изъ одной или нѣсколькихъ узкихъ ленточекъ, перевитыхъ между собою и образующихъ узлы; ленточки эти закручивались иногда въ самые сложные завитки, а иногда располагались геометрически и симметрично. На табл. LXIII и LXIV (Овенъ-Джонсъ) находится много примѣровъ различныхъ разновидностей этого орнамента. Раскрашивая эти ленточки различными тонами, принявъ при этомъ черный или цвѣтной фонъ, можно производить разнообразные и не лишеныя прелести эффекты. Чтобъ составить себѣ понятіе о любопытной запутанности нѣкоторыхъ изъ этихъ орнаментовъ, достаточно только прослѣдить изгибы ленты въ какомъ-либо изъ подобныхъ рисунковъ, какъ напр. на табл. LXIII (Овенъ-Джонсъ) въ верхнемъ отдѣленіи рисунка 5. Иногда двѣ ленты идутъ параллельно другъ другу, мѣстами переплетаясь между собою, какъ на рис. 12 табл. LXIV (тамъ-же). Когда обстоятельства позволяютъ, ленты расширяются и принимаютъ угловатую форму, чтобъ наполнить нѣкоторую часть пространства, какъ на фиг. 11 табл. LXIV. Простѣйшее видоизмѣненіе этого рисунка есть двойной овалъ, какъ это можно видѣть по угламъ фиг. 27 табл. LXIV. Это видоизмѣненіе встрѣчается въ манускриптахъ греческихъ, точно такъ же какъ въ мозаичныхъ полахъ Римлянъ; но въ первыхъ кельтическихъ рукописяхъ его можно находить рѣдко. Другая простая форма есть та, которая извѣстна подъ именемъ трикетра и которая одинаково употреблялась какъ въ манускриптахъ, такъ и въ издѣліяхъ металлическихъ. Фиг. 36 табл. LXIV (Овенъ-Джонсъ) представляетъ примѣръ четырехъ такихъ трикетровъ, введенныхъ въ мотивъ. Фиг. 31 и 35 той же таблицы представляютъ видоизмѣненія этого рисунка.

Другой характеристическій орнаментъ, весьма часто употреблявшійся во всякаго рода древнѣйшихъ произведеніяхъ, составлялся изъ чудовищныхъ животныхъ—птицъ, ящерицъ и змѣй разныхъ видовъ, вообще удлинненныхъ свыше мѣры, закрученныхъ въ узлы, съ хвостами и языками, которые вытягивались въ длинныя ленты, перевивавшіяся между собою и изгибавшіяся самымъ фантастическимъ образомъ, иногда симметрично, но чаще неправильно, будучи нарисованы такъ, чтобъ наполнить извѣстныя пространства. Иногда, но не часто, вводили также человѣческую фигуру, какъ напр. на одномъ изъ

панно креста, находящагося въ Хрустальномъ Дворцѣ; здѣсь можно видѣть четыре человѣческія фігуры, странно переплетшіяся между собою; на одномъ старинномъ посохѣ (епископскомъ), принадлежащемъ герцогу Девонширскому, видно нѣсколько такихъ фантастическихъ группъ. На табл. LXIII (Овенъ-Джонсъ) есть группы животныхъ, переплетшіяся между собою подобнымъ же образомъ. Наиболѣе сложныя примѣры суть группы изъ восьми собакъ (Овенъ-Джонсъ, табл. LXV, фиг. 17) и изъ восьми птицъ, взятыя изъ одного манускрипта Св. Галла. Но самый изящный примѣръ представляетъ фиг. 8 табл. LXV, заимствованная изъ Евангелія Макъ-Дурнана. Въ болѣе позднихъ манускриптахъ ирландскихъ и гальскихъ края переплетающихся лентъ соприкасаются между собою и рисунки гораздо менѣе геометричны и болѣе сбивчивы. Станный рисунокъ, помѣщенный у Овенъ-Джонса на фиг. 16, табл. LXV, и взятый изъ одного псалтыря, относящагося къ 1088 г., представляетъ не болѣе, какъ заглавную букву Q. Рисунокъ этотъ долженъ изображать фантастическое животное, съ узлами, изъ которыхъ одинъ тянется впередъ надъ носомъ, а другой образуетъ странный крючекъ надъ головой; шея снабжена рядомъ бусъ, тѣло удлиненное и угловатое и оканчивается двумя перевитыми между собою ногами съ сильными когтями; хвостъ такъ спутанъ, что животное едва-ли бы распутало его. Часто употребляли только головы птицъ или животныхъ, чтобъ дать окончаніе рисунку, какъ это можно видѣть во многихъ орнаментахъ, воспроизведенныхъ на табл. LXIV (Овенъ-Джонсъ); и въ самомъ дѣлѣ, раскрытая пасть и вытянутый языкъ составляютъ окончаніе, не лишенное граціи.

Самый характеристическій изъ всѣхъ кельтическихъ рисунковъ есть тотъ, который производится посредствомъ двухъ или трехъ спиральныхъ линій, которыя выходятъ изъ какой-либо точки и противоположные концы которыхъ направляются въ центрѣ рисунка, составленнаго другими спиральными линіями. Рис. 1, 5, 12, воспроизведенные въ увеличенныхъ размѣрахъ, представляютъ примѣры такого орнамента, точно такъ же какъ и рис. 22—последній въ настоящую величину. Фиг. 3 табл. LXIII (Овенъ-Джонсъ) показываетъ, какъ можно подобный рисунокъ обратить въ рисунокъ косолинейный. Въ манускриптахъ, равно какъ въ лучшихъ произведеніяхъ изъ металла и камня, относящихся къ древнѣйшей эпохѣ, такія спиральныя линіи принимаютъ всегда направленіе буквы С и никогда буквы S. Это обстоятельство доказываетъ,—что впрочемъ явствуетъ и изъ неправильности самаго рисунка,— что центральный орнаментъ фиг. 1 табл. LXIII (Овенъ-Джонсъ) былъ исполненъ артистомъ, неполнѣ знакомымъ съ кельтическимъ стилемъ; вообще эта фигура обнаруживаетъ или небрежность или чужеземное вліяніе. Этотъ рисунокъ назвали рисункомъ трубнымъ, потому что промежутки между линіями образуютъ вытянутыя и согнутыя фигуры, похожія на древнюю ирландскую трубу. Примѣры того же мотива встрѣчаются и на предметахъ бронзовыхъ, находимыхъ отъ времени до времени въ Ирландіи, а также на маленькихъ, круглыхъ, эмалированныхъ бляхахъ англо-саксонской работы очень отдален-

наго періода, открытыхъ въ разныхъ мѣстахъ Англіи. Но на камнѣ этотъ мотивъ встрѣчается рѣдко.

Другой орнаментъ, не менѣе характеристичный, составляется изъ косыхъ линій, которыя никогда не переплетаются между собою, но располагаются отдѣльно черезъ равныя промежутки и составляютъ рядъ рисунковъ, похожихъ на мотивы китайскіе (нѣкоторые изъ рисунковъ, воспроизведенныхъ на табл. LIX у Овенъ-Джонса, между китайскими орнаментами, встрѣчаются почти безъ измѣненія во многихъ англійскихъ произведеніяхъ изъ камня, металла, а также въ манускриптахъ). Буква Z, прямая или опрокинутая, составляетъ самое первоначальное основаніе этого мотива, который можетъ подвергаться весьма многочисленнымъ видоизмѣненіямъ, какъ это видно изъ фиг. 4, 6, 9, 10, 11, 13, табл. LXV (Овенъ-Джонсъ). Въ манускриптахъ, наиболѣе тщательно отдѣланныхъ, этотъ рисунокъ является чисто геометрическимъ и правильнымъ, но въ произведеніяхъ менѣе тщательныхъ онъ вырождается въ неправильный рисунокъ, какъ это можно видѣть на фиг. 1 и 3 табл. LXIII (Овенъ-Джонсъ).

Кромѣ того иногда въ англійскихъ рукописяхъ встрѣчается еще и другой орнаментъ, очень простой, состоящій изъ цѣлаго ряда ломанныхъ линій, расположенныхъ на равномъ разстояніи одна отъ другой, такъ чтобъ образовывать нѣчто въ родѣ лѣстничныхъ ступеней. Подобные мотивы можно найти на табл. LXIV (Овенъ-Джонсъ), фиг. 28 и 36 и на табл. LXV (тамъ же) фиг. 2. Впрочемъ такой мотивъ нельзя разсматривать какъ характеристическій мотивъ кельтическаго орнамента, такъ какъ онъ одинаково встрѣчается во всѣхъ остальныхъ стиляхъ, начиная съ эпохъ самыхъ отдаленныхъ.

Наконецъ слѣдуетъ упомянуть еще о простѣйшемъ изъ всѣхъ кельтическихъ орнаментовъ, именно о томъ, который состоитъ только изъ однихъ красныхъ точекъ. Такимъ пунктиромъ часто пользовались для того, чтобъ орнаментировать большія заглавныя буквы или же вообще для деталей, отдѣланныхъ съ особенною старательностью. Подобныя точки составляютъ одну изъ главныхъ характеристическихъ чертъ ирландскихъ и англо-саксонскихъ манускриптовъ. Иногда ихъ располагали такъ, чтобъ онѣ сами по себѣ составляли самостоятельный рисунокъ, какъ напр. на фиг. 34 и 37 табл. LXIV (Овенъ-Джонсъ).

**Происхожденіе кельтическаго орнамента.** Изложенный нами стиль былъ въ употребленіи въ Великобританіи и Ирландіи съ IV или V ст. по XI или XII и такъ какъ орнаменты этого стиля въ наиболѣе чистой и выработанной формѣ являются именно въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ долгое время господствовали расы кельтическія, то поэтому мы и обозначаемъ ихъ подъ родовымъ именемъ орнаментовъ кельтическихъ.

Мы оставляемъ совершенно въ сторонѣ вопросъ о томъ, получили-ли Ирландцы свои буквы и свой орнаментъ отъ первыхъ британскихъ христіанъ, или же наоборотъ—и то и другое распространилось въ Англіи изъ Ирландіи. Чтобъ рѣшить этотъ вопросъ, надо было бы въ мельчайшихъ подробностяхъ




изслѣдовать мѣстное происхожденіе первыхъ англо-саксонскихъ рукописей, а равно и происхожденіе камней, находящихся на западѣ Англии и въ Валлисѣ и покрытыхъ надписями римскими, римско-британскими и вообще относящимися къ первымъ временамъ христіанства. Впрочемъ почти не подлежитъ сомнѣнію, что церкви ирландскія и британскія не отличались между собою никакими особенностями; такое же сходство существовало и въ другихъ памятникахъ. Правда, Англо-Саксы употребляли тотъ же стиль орнамента, что и Ирландцы, какъ объ этомъ можно судить по знаменитому Евангелію Линдисфарнскому или по книгѣ Св. Кутберта, сохраняющимся въ Британскомъ Музеѣ и, какъ это положительно извѣстно, написанныхъ англо-саксонскими мастерами въ Линдисфарнѣ въ концѣ VII в. Но съ другой стороны извѣстно также, что Линдисфарнъ былъ учрежденіемъ, основаннымъ монахами Іоны, учениками Ирландцевъ, такъ что нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что Англо-Саксы усвоили себѣ орнаментный стиль, употреблявшійся у ихъ предшественниковъ, Ирландцевъ. Извѣстно, что Саксы, язычники при своемъ появленіи въ Англии, не имѣли орнаментныхъ рисунковъ, которые принадлежали бы собственно имъ самимъ; на сѣверѣ Германіи не существуетъ никакихъ остатковъ, которые подтверждали бы мысль, что орнаментация англо-саксонскихъ рукописей можетъ быть нѣмецкаго происхожденія.

Существовали различныя догадки относительно источника, изъ котораго первые христіане британскихъ острововъ могли заимствовать особенный характеръ своихъ орнаментовъ. Были даже писатели, отрицавшіе независимое происхожденіе церковей британской и ирландской и утверждавшіе, что онѣ черпали свое вдохновеніе изъ римскаго источника. Эти писатели не колебались выдвинуть предположеніе, что большіе каменные кресты ирландскіе были сдѣланы въ Италіи. Но это мнѣніе можно опровергнуть фактомъ, что нѣтъ ни одного итальянскаго манускрипта, предшествовавшаго IX ст., точно такъ же, какъ нѣтъ ни одного камня, покрытаго высѣченными украшеніями, которыя имѣли бы хотя какое-нибудь сходство съ остатками, находимыми на островахъ британскихъ. Стоитъ только взглянуть на великолѣпное сочиненіе о римскихъ катакомбахъ, изданное французскимъ правительствомъ, сочиненіе, въ которомъ всѣ надписи и рисунки, сдѣланные на стѣнахъ, воспроизведены съ величайшею точностью, чтобъ придти къ убѣжденію, что искусство и орнаментация первыхъ римскихъ христіанъ не имѣли никакого вліянія на развитіе искусства на британскихъ островахъ. Правда, большія изукрашенныя страницы манускриптовъ, о которыхъ мы говорили, имѣютъ нѣкоторое сходство съ мозаичными полами Римлянъ, такъ что, еслибы въ англо-саксонскихъ рукописяхъ были только такія страницы, то можно было бы допустить предположеніе, что онѣ скопированы съ подобныхъ половъ, существовавшихъ въ разныхъ мѣстахъ Англии и, быть можетъ, открытыхъ въ VII или VIII ст. Но самыя лучшія и самыя законченныя изъ такихъ изукрашенныхъ страницъ встрѣчаются въ тѣхъ манускриптахъ, гдѣ ирландское вліяніе не можетъ подлежать ни малѣйшему сомнѣнію; въ Ирландіи же, какъ

это всѣмъ извѣстно, не существовало римскихъ мозаичныхъ половъ, такъ какъ Римляне никогда не проникали на этотъ островъ.

Можно было бы точно также сказать, что перевивка лентъ, столь часто встрѣчающаяся въ манускриптахъ, тоже была заимствована изъ римскихъ половъ; но въ послѣднихъ перевивка представляетъ нѣчто до крайности простое и наивное, нисколько не похожее на сложную, узловатую перевивку, какую напр. можно встрѣтить на табл. LXIII. Дѣло въ томъ, что въ римскихъ остаткахъ ленты просто положены одна на другую поочередно, тогда какъ въ рисункахъ кельтическихъ онѣ представляютъ именно **узловатыя** сочетанія.

Иные писатели приписываютъ скандинавское происхожденіе этому роду орнаментовъ, которые принято называть руническими узлами. Правда, что на островѣ Менѣ, точно такъ же, какъ и въ Лангастерѣ и Бьюкестлѣ находятъ на крестахъ руническія надписи, носящія особенный отпечатокъ, свойственный орнаментамъ, о которыхъ мы только-что упомянули. Но слѣдуетъ вспомнить, что скандинавскіе народы обращены въ христіанство именно черезъ миссіонеровъ британскихъ; притомъ же британскіе кресты нисколько не походятъ на тѣ, которые и до сихъ поръ существуютъ еще въ Даніи и Норвегіи; кромѣ того послѣдніе воздвигнуты нѣскольکو столѣтій спустя послѣ древнѣйшихъ манускриптовъ британскихъ. Такимъ образомъ едва-ли можно что-либо сказать въ подтвержденіе мнѣнія о скандинавскомъ происхожденіи орнаментации этихъ манускриптовъ. Чтобъ опровергнуть это мнѣніе, достаточно взглянуть на прекрасный сборникъ рисунковъ древнихъ скандинавскихъ остатковъ, хранящихся въ Копенгагенскомъ музеѣ. Въ этомъ датскомъ художественномъ изданіи мы находимъ въ отдѣленіи, посвященномъ бронзовому вѣку, образцы различныхъ спиральныхъ орнаментовъ, исполненныхъ по металлу; но они всегда построены въ видѣ лежачаго S (т. е. ) и съ сочетаніями очень простыми. Во второмъ отдѣленіи (желѣзный періодъ) есть примѣры различныхъ животныхъ, фантастически сплетенныхъ, изображенныхъ на металлѣ. Но тамъ нигдѣ нѣтъ перевивокъ лентъ, рисунковъ косолинейныхъ, похожихъ на букву Z, или рисунковъ спиральныхъ, похожихъ на трубу. Изъ 460 рисунковъ, составляющихъ этотъ сборникъ, можно указать только на одну фигуру (№ 398), которая представляетъ мотивъ, употребительный въ рисункахъ ирландскихъ манускриптовъ; можно утверждать, не колеблясь, что это остатки ирландскаго творенія. Что художники скандинавскіе усвоили себѣ кельтическую орнаментацию въ томъ видѣ, въ какомъ она была къ концу X и XI ст., это доказывается самымъ очевиднымъ образомъ сходствомъ между ихъ деревянными церквями, украшенными деревянною рѣзбою, и ирландскими работами по металлу, относящимися къ той же эпохѣ. Наконецъ художники скандинавскіе не одни усвоили себѣ кельтическое искусство; болѣе ловкіе художники Карла Великаго и его преемниковъ (вторая половина IX ст. и все X ст.), а также художники ломбардскіе для своихъ великолѣпно убранныхъ манускриптовъ заимствовали у кельтическаго искусства значитель-

ное число мотивовъ. Но они примѣшивали сюда классическіе орнаменты,— акантъ и листву, что сообщало ихъ страницамъ прелесть, которой напрасно искать въ тщательно отдѣланныхъ, но чрезвычайно запутанныхъ произведеніяхъ британскихъ мастеровъ. Такое сочетаніе орнаментовъ замѣтно на фиг. 25 табл. LXIV (Овенъ-Джонсъ),—фигурѣ, скопированной съ золотого Евангелія, представляющаго великолѣпный образчикъ искусства Франковъ IX ст. и хранящагося въ Британскомъ Музеѣ. Однако въ нѣкоторыхъ манускриптахъ Франковъ мотивы англо-саксонскіе и ирландскіе скопированы были столь близко къ оригиналамъ (только въ увеличенномъ масштабѣ), что имъ дали названіе франко-саксонскихъ. Такова Библия Сень-Дени, хранящаяся въ національной библіотекѣ въ Парижѣ (40 листовъ ея впрочемъ находятся въ библіотекѣ Британскаго Музея). Фиг. 31 табл. LXXIV (Овенъ-Джонсъ) взята съ этой рукописи (дѣйствительная величина).

Остается изслѣдовать вопросъ, не внушили-ли Византія и Востокъ идей первымъ кельтическимъ художникамъ, въ послѣдствіи развившимъ ихъ въ уединеніи своихъ монастырей и доведшихъ до того состоянія, въ какомъ мы видимъ ихъ въ мотивахъ манускриптовъ. То обстоятельство, что этотъ орнаментный стиль былъ совершенно развитъ къ концу VII ст., а Византія была центромъ искусства начиная съ середины IV ст., повидимому, указываетъ на возможность такого заимствованія; миссіонеры британскіе и ирландскіе, часто посѣщавшіе Святую Землю и Египетъ, могли конечно заимствовать въ этихъ странахъ принципы для нѣкоторыхъ своихъ орнаментовъ. Но съ другой стороны было-бы трудно доказать такое мнѣніе въ виду того, что о дѣйствительномъ состояніи византійскаго искусства въ періодъ, предшествовавшій VII ст., извѣстно очень мало. При томъ же, какъ извѣстно, орнаментация Св. Софіи, съ такимъ стараніемъ воспроизведенная въ трудѣ Зальценберга, не представляетъ никакой аналогіи съ рисунками кельтическими; но однако послѣдніе имѣютъ гораздо больше сходства съ первыми орнаментами горы Аэона. На табл. X фиг. 10, 13—16, 18—23 и табл. XI фиг. 1 4, 6, 7 (Египетскій орнаментъ, Овенъ-Джонсъ) можно найти рисунки, составленные спиральными линіями или снурками, давшіе, можетъ быть, первую мысль для кельтическихъ спиральныхъ мотивовъ; однако можно замѣтить, что въ большинствѣ египетскихъ примѣровъ спиральная линія построена на подобіе буквы S и только фиг. 15 табл. X, построенная въ формѣ буквы C, до извѣстной степени подходит къ мотивамъ кельтическимъ, отъ которыхъ она тѣмъ не менѣе очень отличается по своимъ деталямъ. Перевивки, столь часто попадающіяся въ орнаментации мавританской, до нѣкоторой степени походятъ на орнаменты славянскіе, эфіопскіе и сирійскіе, которые въ большомъ количествѣ воспроизведены у Сильвестра, и такъ какъ всѣ эти орнаменты вѣроятно ведутъ свое происхожденіе отъ Византіи или отъ горы Аэона, то можно было бы приписать то же происхожденіе и орнаменту кельтическому, причемъ первоначальная идея здѣсь развита была художниками ирландскими и англо-саксонскими въ направленіи совершенно отличномъ.

Вѣрнѣе всего допустить предположеніе, что кельтическое искусство имѣетъ азіатское происхожденіе, какъ и сама кельтическая раса, которая, будучи скифскимъ отпрыскомъ арійскаго племени, нѣсколькими послѣдовательными переселеніями проникла на континентъ и сѣверные острова Европы; самымъ чистымъ представителемъ этой расы этнографическая наука считаетъ Ирландцевъ. Такимъ образомъ общностью азіатскаго происхожденія и сосѣдствомъ въ періодъ первобытнаго состоянія легко объясняется нѣкоторое родство, замѣчающееся между кельтическимъ и арабско-мавританскимъ орнаментомъ. Перевивка, почти исключительная составная часть кельтическаго орнамента первой эпохи, достаточно доказываетъ его древность, потому что плетеніе является вообще у всѣхъ народовъ первобытнымъ средствомъ орнаментировки. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что происхожденіе узоровъ этого рода слѣдуетъ искать въ плетеніи настоящихъ снурковъ, давшимъ съ теченіемъ времени мысль воспользоваться имъ и для рисунка. Гибкость самаго элемента, составляющаго орнаментъ, давала возможность употреблять спирали и кривыя линіи даже при поворотахъ отъ угловъ,—характеристическая черта, существенно отличающая геометрической рисунокъ кельтической отъ такового же арабскаго.

Разнообразіе, рождающееся отъ столь слабыхъ элементовъ, по истинѣ изумительно. Интересно прослѣдить запутанность рисунка, доказывающую глубину воображенія и свидѣтельствующую, благодаря прекрасному распредѣленію, ясности связей и замысловатости поворотовъ и узловъ, о дѣйствительной ловкости и навыкѣ въ орнаментальной конструкціи.

Заключеніемъ изъ всего сказаннаго нами является то, что, даже предполагая, что первые мастера острововъ британскихъ заимствовали зачатки своего орнаментнаго стиля изъ иного источника, помимо собственнаго національнаго генія, они во всякомъ случаѣ въ періодъ отъ введенія христіанства и до начала VIII ст. образовали ясно обозначавшуюся систему орнаментации, которая въ развитомъ состояніи нисколько не походила на систему какой бы то ни было другой страны; и это совершилось именно въ то время, когда вся остальная Европа, вслѣдствіе распаденія Западной Римской Имперіи, находилась, по отношенію художественныхъ произведеній, въ состояніи полного мрака.

Все-таки этому искусству, средства котораго могли истощиться просто вслѣдствіе примѣненія всѣхъ комбинацій, какія только могутъ вытекать изъ самой природы этого орнамента, недоставало жизненнаго элемента; такой элементъ кельтической стиль заимствовалъ у византійскаго искусства, съ которымъ онъ позже пришелъ въ соприкосновеніе.

**Орнаменты англо-саксонскіе позднѣйшаго періода.** Около середины X ст. нѣкоторые изъ англо-саксонскихъ художниковъ пользовались въ своихъ манускриптахъ другимъ стилемъ орнаментовъ, одинаково поразительнымъ и одинаково отличнымъ отъ стилей другихъ странъ. Этотъ орнаментъ состоялъ изъ рисунка въ формѣ рамки, образованной изъ золотыхъ полосъ, окружавшихъ всю страницу, въ центрѣ которой помѣщались миниатюры и заглавіе.

Такия рамки были украшены листьями и почками, но чтобъ остаться вѣрными старинной формѣ перевивокъ, Англо-Саксы перевивали листья и стебли какъ между собою, такъ и съ золотыми полосами; кромѣ того углы украшались кругами, квадратами, ромбами или листьями. Этотъ орнаментный стиль былъ въ особенномъ употребленіи на югѣ Англии; самые грандіозные образцы были выполнены въ Винчестерѣ въ монастырѣ Св. Этельвальда во второй половинѣ X ст. Изъ Евангелія короля Канута, одного изъ лучшихъ образцовъ искусства этого періода, взять мотивъ, изображенный на фиг. 20 табл. LXV (Овенъ-Джонсъ).

Большіе манускрипты французской школы Карла Великаго, украшенные листьями, безъ сомнѣнія, были тѣми оригиналами, которые внушили англо-саксонскимъ артистамъ позднѣйшей эпохи мысль сочетать листву съ своими собственными орнаментами.

### Романскій орнаментъ.

Средними вѣками принято называть періодъ времени отъ паденія Западной Римской Имперіи (476 г.) и до возвращенія къ формамъ классическимъ (XVI ст.).

Архитектура первыхъ столѣтій средневѣковаго періода представляетъ всѣ характеристическія черты римской архитектуры, но уже почти выродившейся. Эту архитектуру мы обозначаемъ подъ именемъ **романской**. Романскій типъ удерживался до XII ст.

Этотъ семивѣковой періодъ (съ конца V по конецъ XII ст.), которому мы даемъ имя романскаго, можно раздѣлить на три главныя эпохи: первичную—отъ конца V по X в., вторичную—съ конца X по конецъ XI в. и третичную, обнимающую XII в.

Въ концѣ XII в. великій переворотъ, процессъ котораго легко можно прослѣдить, совершенно измѣнилъ архитектуру. Арка съ вершиною, сходившеюся въ точкѣ, названная **стрѣлкою**, замѣнила романскую правильную дугу. Эта капитальная разница въ формѣ аркъ въ связи со многими другими установила существенно отличный характеръ новаго стиля, который мы означаемъ подъ именемъ **стрѣльчататаго**.

Стрѣльчатый стиль господствовалъ съ XII по XVI в. Этотъ періодъ, подобно романскому, можетъ быть раздѣленъ на три эпохи сообразно измѣненіямъ стиля въ XIII, XIV, XV и XVI вв.: первичную, вторичную и третичную.

Въ XVI в. новый переворотъ во вкусѣ и въ идеяхъ привелъ артистовъ къ подражанію искусству греческому и римскому. Этотъ новый періодъ, простирающийся до XVII в., названъ эпохою **Возрожденія (Ренессансъ)**.

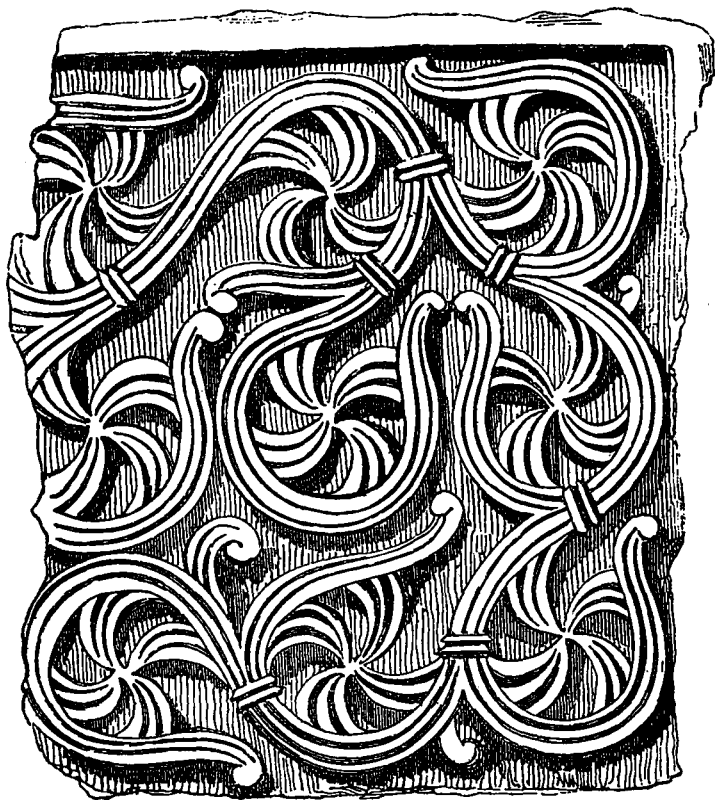
Въ виду малаго количества уцѣлѣвшихъ древнихъ памятниковъ было бы трудно дать полный перечень орнаментовъ, употреблявшихся въ религіозныхъ зданіяхъ первой романской эпохи. Можно однако утверждать, что они были

довольно разнообразны и являлись подражаніемъ тѣмъ орнаментамъ, которые украшали зданія предшествовавшихъ вѣковъ.

Такъ какъ эти зданія были римскаго происхожденія, то понятно, что вліяніе римскаго и византійскаго стилей должно было ясно отразиться на романской орнаментаціи этого періода. Впрочемъ вліяніе чистаго византійскаго стиля съ особенною силою обнаружилось позже, о чемъ мы скажемъ въ своемъ мѣстѣ.

Нѣсколько образцовъ эпохи Меровинговъ (481—752) сохранились впрочемъ въ Лионскомъ музеѣ. Они представляютъ розетки, иногда отгороженныя другъ отъ друга, съ рельефными цвѣтами, перевивки, пальмы и другія фигуры. Фигуры, которыя мы называемъ перегородченными, отдѣляются одна отъ другой рельефными линиями, образующими нѣчто въ родѣ рамокъ.

Другія мраморныя скульптурныя плиты, относящіяся къ той же эпохѣ, находятся въ Сень-Сѣренскомъ склепѣ въ Бордо. Два такихъ рисунка прилагаются здѣсь.

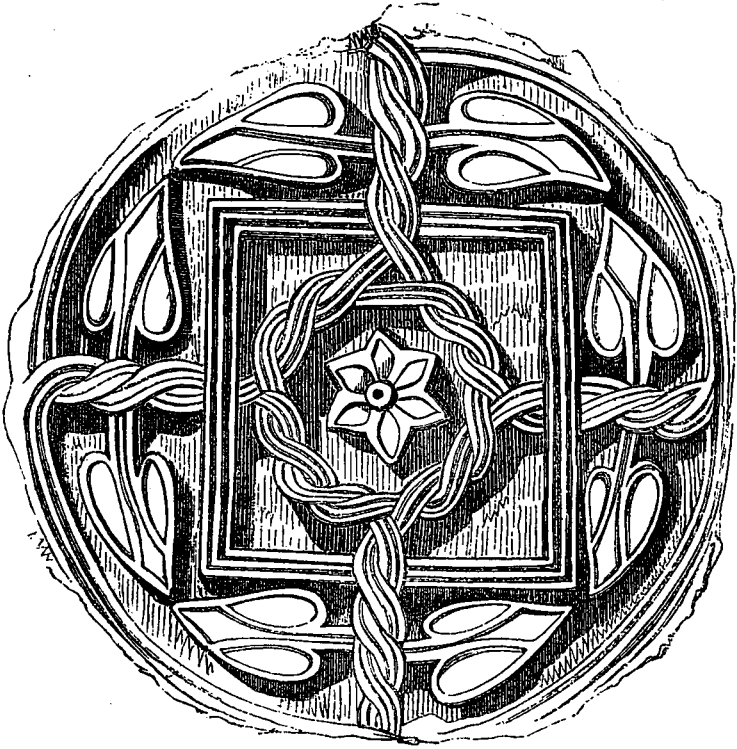


Узоры времянь Меровинговъ (въ Бордо).

Къ той же эпохѣ Меровинговъ слѣдуетъ отнести узоры, добытые путемъ раскопки въ церкви Св. Петра въ Вѣнѣ; это перевивки, составленныя съ большимъ вкусомъ, рисунокъ которыхъ часто встрѣчается въ древнѣйшихъ романскихъ памятникахъ.

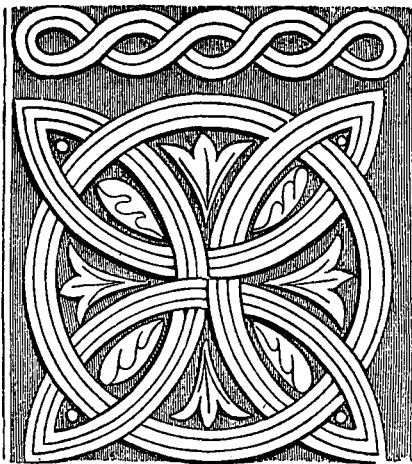
Розетка, прилагаемая здѣсь, главные контуры которой составляютъ кругъ

и перевивки, образующія четыре лопасти, часто встрѣчается на обломкахъ, относящихся къ первичному романскому періоду. Такія же комбинаціи часто встрѣчаются на застежкахъ и металлическихъ предметахъ эпохи Меровинговъ.



Образцы времени Меровинговъ. С. Серень въ Бордо.

Замѣчательны также скульптурныя мраморныя плиты (въ церкви Св. Иоанна въ Пуатье), вставленныя между окнами. Эти плиты суть не что иное,



какъ розетки съ закругленными или крѣпидными лопастями, разгороженныя между собою посредствомъ бордюровъ, составленныхъ или удлинненными четками или же торсадами. Подобныя комбинаціи тоже часто встрѣчаются въ предметахъ искусства этой эпохи.

Съ тѣхъ поръ, какъ кельтическое искусство пришло въ соприкосновение съ романскимъ, что можно отнести къ IX и X ст., къ эпохѣ Карла Великаго и его преемниковъ,—съ тѣхъ поръ начинаетъ возвышаться западно-европейское искусство, достигшее впоследствии столь высокой степени совершенства.

Воспользовавшись растительнымъ элементомъ, присущимъ византійскому стилю, и усвоеннымъ уже въ эту эпоху романскимъ, орнаментисты кельтиче-

скіе получили всю ту свободу, которой имъ не доставало раньше. Они удержали одну часть своихъ прежнихъ шнурковъ, а другая обратилась въ стебель, изъ котораго выходили различные постороннія приращенія и который заканчивался цвѣточными группами. Получивъ такимъ образомъ настоящее декоративное богатство, кельтическій стиль возвысился до уровня дѣйствительнаго искусства. Въ то же время уже замѣченныя нами отличія отъ арабскаго стиля въ рисункахъ, чисто геометрическихъ по своему замыслу, стали обозначаться все болѣе и болѣе вслѣдствіе частаго введенія головъ животныхъ и птицъ; головы эти должны были служить окончаніями для линий, которыми пользовались для составленія рисунка и комбинаціи которыхъ въ этомъ случаѣ должны были выражать тѣла, удлиненыя вопреки всякой пропорціи и правдоподобности и изъ которыхъ выходили ноги или лапы въ соотвѣтствіи съ головою. Какъ бы то ни было, эти фантастическіе и смѣшные образы установили особенное, исключительное искусство, чего не въ состояніи были сдѣлать однѣ перевивки (см. Расине, табл. XXXIX, фиг. 13, 15, 16).

На табл. XXXIX (Расине) собраны мотивы, принадлежащіе къ первичной эпохѣ романскаго стиля, именно къ эпохѣ Каролинговъ \*). Застежки и розетки (фиг. 18, 22) скомбинированы здѣсь съ большою ловкостью. Инициалы (заглавныя буквы) на чистомъ фонѣ (фиг. 19, 20, 21) равняются по композиціи лучшимъ желѣзнымъ издѣліямъ. Инициалы на цвѣтномъ полѣ (фиг. 34, 35, 36, 37) по своей столь богатой и столь ловко скомпонованной полнотѣ, гдѣ счастливо сочетаются два элемента, кельтическій и византійскій, являются самымъ полнымъ выраженіемъ этой орнаментаціи X ст. Твердость рисунка, ловкость распредѣленія, постоянная послѣдовательность, развитіе рисунка и употребленіе цвѣтовъ,—и все это вполне согласно съ общими законами,—достойны примѣчанія въ этихъ композиціяхъ, точно такъ же какъ и результаты колоритуръ, всегда нѣжной, которая возвышаетъ ихъ еще болѣе.

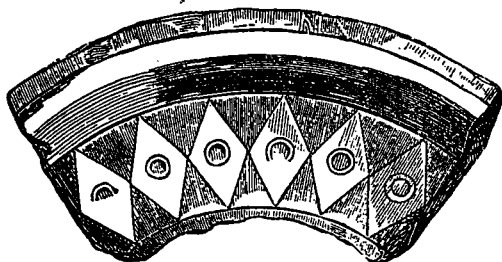
Какъ и на всемъ Востокѣ и у Византійцевъ, рисунокъ и колоритъ совершенно условны; замѣтна только слабая лѣпка, имѣющая въ виду сдѣлать понятною круглоту стебля или цвѣточной чашечки, изъ которыхъ выходятъ новыя вѣтви съ листьями (фиг. 19, 20, 21 Расине). Символизмъ по видимому нисколько не примѣшивается къ этимъ орнаментамъ, исключая, можетъ быть, тѣхъ кельтическихъ мотивовъ безъ начала и конца, которые часто встрѣчаются тамъ, являясь какъ бы символомъ вѣчности (Расине, таб. XXXVIII, фиг. 8, 18, 23, 24, 31).

Архитектурныхъ орнаментовъ эпохи Каролинговъ сохранилось мало. Остались узоры, взятые съ развалинъ Сенъ-Самсонъ-сюръ-Риль, въ которыхъ одни излѣдователи видятъ остатки постройки, возобновленной въ IX в. послѣ Норманскаго разоренія (Норманами назывались обитатели Скандинавіи и Ютландіи, извѣстные въ то время своими грабежами), а другіе—постройки

\*) Первая династія, царствовавшая у Франковъ, была династія Меровинговъ, которая собственно и основала Франкское королевство. За нею слѣдовала династія Каролинговъ, получившая свое имя отъ Карла Великаго. Эта династія царствовала со второй половины VIII ст. и по конецъ X столѣтія.



первоначальной. Одинъ изъ этихъ орнаментовъ (они прилагаются здѣсь въ гравюрахъ) представляетъ рядъ косоугольниковъ, въ центрѣ которыхъ находятся маленькія круглыя впадины, которыя были наполнены цвѣтною штукатуркою. Въ другомъ виноградная вѣтка расположена въ видѣ непрерывнаго извилистаго стебля, отдѣляющаго отъ себя



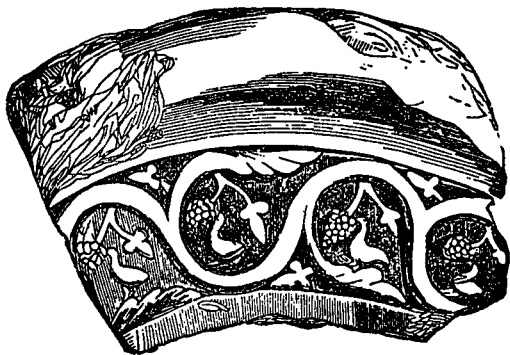
небольшія вѣточки, образующія завитки; въ центрѣ каждого завитка находится плодъ, похожій на желудь, и птица, клюющая кисть винограда. На третьемъ виднѣтся цѣлый рядъ пальметокъ, а вверху волнистая вѣтка, обремененная листьями и плодами.

На четвертомъ можно замѣтить вазу, изъ которой выходятъ два листа и два рога изобилия; изъ послѣднихъ выходятъ двѣ виноградныя кисти.

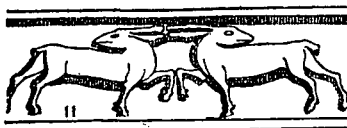
Часто употреблялись также фигуры птицъ и животныхъ, между которыми встрѣчаются: павлины, фениксы, олени, лошади, морскіе коньки и пр.

Хотя перевивки и не являются орнаментомъ, принадлежащимъ исключительно IX и X в., тѣмъ не менѣе онѣ употреблялись очень часто и поэтому ихъ можно разсматривать какъ одинъ изъ элементовъ декораціи эпохи Каролинговъ.

Твани въ періоды Меровинговъ и Каролинговъ были чрезвычайно рѣдки и долгое время хранились въ церковныхъ сокровищницахъ отчасти потому, что онѣ служили покровами для мощей, отчасти же потому, что были образцами, по которымъ приготовлялись въ древности церковныя облаченія.



Можно указать на три образца матерій, признанныхъ древними. Одинъ изъ нихъ (см. приложенный здѣсь рисунокъ) представляетъ овалы на свѣтложелтомъ фонѣ; внутри каждого овала находится человѣческая фигура съ длинными волосами и усами, одѣтая въ короткую тунику



безъ рукавовъ; руки приподняты и какъ бы отталываютъ двухъ львовъ, бросающихся на человѣка, два другіе льва схватываютъ его за ноги. Овалы окружены бордюромъ изъ спиральныхъ линий съ двойнымъ багетомъ изъ



чечевицеобразныхъ тѣлъ. Въ мѣстахъ соприкосновенія оваловъ находятся розетки; самыя большія и роскошныя розетки находятся въ центрѣ криволинейныхъ косоугольниковъ, составленныхъ тѣми частями оваловъ, которыя



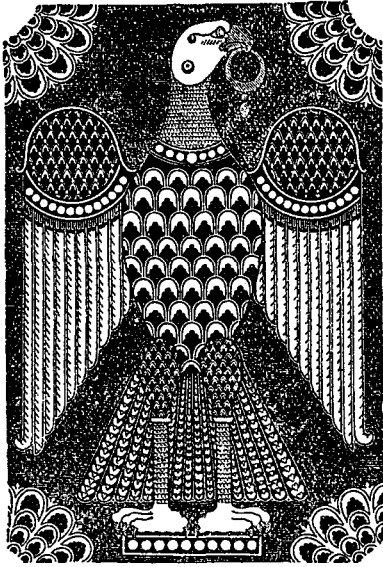
Плащаница Св. Виктора въ Сансѣ.

лежатъ между точками соприкосновенія самыхъ оваловъ. Расколеровка произведена только при помощи трехъ красокъ: синей, бѣлой и свѣтло-желтой.

Другая ткань (рисунокъ ея прилагается здѣсь) украшена орлами съ распростертыми крыльями; между орлами помѣщены розетки. Эти фигуры

окрашены въ желтый цвѣтъ, фонъ же фіолетовый. Если вѣрить преданію, эта матерія была подарена императрицей Плацидией (сестрой римскаго императора Гонорія и матерью Валентиніана III) какъ покрывало для гроба Св. Германа, когда его тѣло было перевезено изъ Равенны (въ V в.).

Третья ткань есть мантия, сохраняющаяся въ Мецскомъ соборѣ, куда она по преданію была подарена Карломъ Великимъ; поэтому эта матерія бо-



Плащаница Св. Германа въ Оксеррѣ.

лѣе поздняго происхожденія, чѣмъ предыдущая. Она изъ краснаго шелка; на ней виднѣются орлы съ распростертыми крыльями и различные орнаменты, изображенные на приложенномъ здѣсь рисункѣ. Краски, употребленныя въ Мецской мантии, суть желтая, голубая и зеленая.

Вообще матеріи подобнаго рода часто встрѣчаются въ церковной утвари этой эпохи и нѣкоторые писатели называютъ ихъ даже, смотря по изображеннымъ на нихъ птицамъ или животнымъ, львиными, орлиными и т. п.

Хотя значительная часть этихъ матерій относится къ позднѣйшей эпохѣ романскаго стиля, къ XI и XII ст., тѣмъ не менѣе онѣ вѣрно характеризуютъ первичную романскую эпоху, такъ какъ рисунки, изображенные на

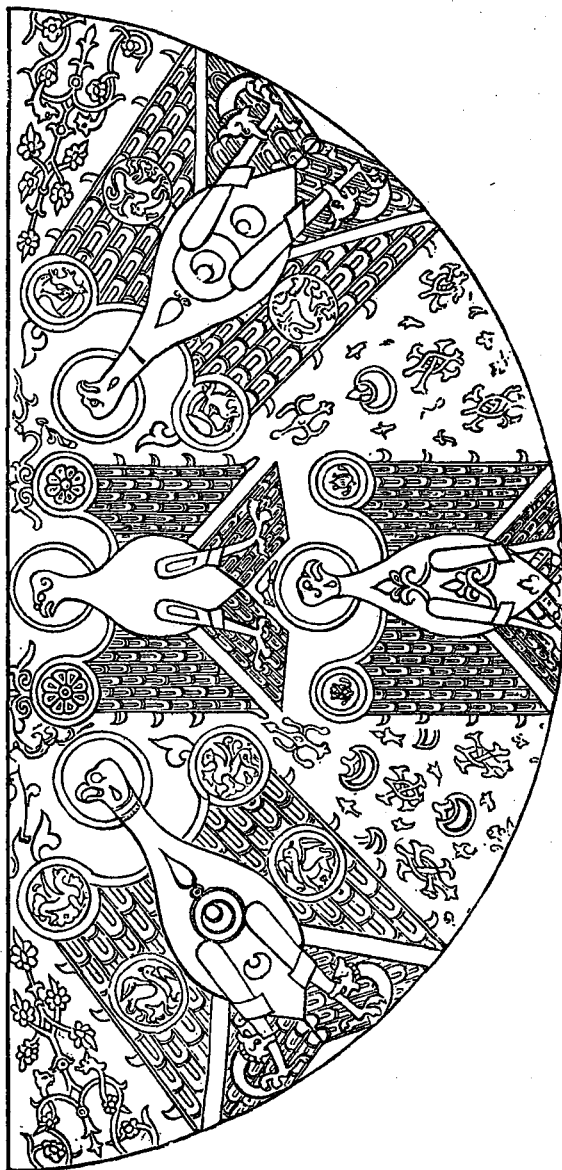
нихъ, воспроизведены съ тканей предыдущихъ временъ: искусство въ это время вообще находилось въ застоѣ и одни и тѣ же рисунки съ величайшею точностью копировались въ теченіи цѣлыхъ вѣковъ.

Это пристрастіе къ матеріямъ съ фигурами изъ животнаго царства восходитъ къ очень раннему времени. Одинъ епископъ, жившій въ концѣ IV в. и возставшій противъ роскоши своего времени, слѣдующимъ образомъ рассказываетъ объ этомъ пристрастіи. „Вообще стараются имѣть для себя, жены и дѣтей платья, украшенныя безчисленными цвѣтами и фигурами животныхъ, такъ что, когда богатымъ людямъ приходится прогуливаться съ подобными картинами, то маленькія дѣти толпою собираются вокругъ нихъ и со смѣхомъ показываютъ на нихъ пальцами, не оставляя почти ни на минуту въ покоѣ. Здѣсь можно видѣть львовъ, пантеръ, медвѣдей, быковъ, собакъ, лѣса, скалы, охотниковъ и все, что художники умѣютъ копировать съ природы.“

„Такимъ образомъ недостаточно было того, что украшали подобнымъ способомъ стѣны,—надо было дѣлать то же самое даже съ туниками и плащами. Болѣе религіозные между богачами внушали артистамъ сюжеты изъ Священной Исторіи и заставляли ихъ изображать Иисуса Христа посреди его учениковъ или различные его чудеса, напр. брачный пиръ въ Канѣ, расслабленнаго, несущаго на плечахъ свою постель, слѣпаго, исцѣленнаго посредствомъ грази, кровоточивую, прикасающуюся къ краю одежды Спасителя, Ла-

заря, выходящаго изъ гробницы; они воображали, что поступаютъ благочестиво и покрываютъ себя одеждами, пріятными Богу.“

Съ XI ст. прогрессивное движеніе въ Европѣ становится очевиднымъ и постояннымъ. Въ XII ст. архитектура романская является уже во всемъ своемъ богатствѣ; рѣзецъ скульптора, смѣлый и изящный во всѣхъ своихъ твореніяхъ, украшаетъ зданія самыми красивыми, самыми блестящими орна-



Церковная мантія (подарокъ Карла Великаго) въ Мецѣ.

ментами. Такимъ образомъ XII в. является эпохою, очень замѣчательною въ исторіи цивилизаціи вообще; именно отсюда начинается собственно исторія новѣйшаго искусства, литературы и всего вообще европейскаго прогресса.

Толчекъ, сообщенный торговлѣ Италіи съ Востокомъ, путешествія въ Иерусалимъ съ цѣлью поклоненія Гробу Господню, сдѣлавшіяся частыми, и

въ особенности крестовые походы установили новыя отношенія между Востокомъ и Западомъ.—отношенія, которыя все болѣе и болѣе способствовали утвержденію византійскаго вкуса въ Западной Европѣ. Отсюда и является та роскошь орнаментаціи, которой незамѣтно еще въ памятникахъ XI ст. Ткани, позументы, картины, манускрипты, чеканные ковчезцы съ мощами и множество другихъ предметовъ, привезенныхъ изъ Константинополя, увеличили число мотивовъ, которыми артисты тогдашніе должны были воспользоваться.

Эта смѣсь стилей кельтическаго и византійскаго господствовала въ теченіи долгаго времени, не уступая даже вполнѣ своего мѣста стилю стрѣльчатому.

Именно эта-то смѣсь и опредѣлила типы красивѣйшей орнаментаціи стеколь и манускриптовъ, въ XI, XII, XIII и XIV ст., т. е. во время самага блестящаго періода среднихъ вѣковъ, живопись по стеклу постоянно обрацалась къ стариннымъ образцамъ. Даже въ XV ст. въ Италіи встрѣчаются ясныя слѣды кельтическаго стиля въ виньеткахъ книжныхъ полей (Расине, табл. XLIII, фиг. 17, 18, 19, 20), соперничавшихъ съ виньетками латинскаго стиля эпохи Возрожденія.

У Расине, въ рисункахъ, относящихся къ средневѣковой эпохѣ, можно прослѣдить совокупное или отдѣльное употребленіе двойственнаго элемента этого смѣшаннаго стиля (табл. XL—XLVI).

Мотивы латинскаго или ломбардскаго происхожденія проявляютъ болѣе прямое подражаніе византійскому стилю. Романскій стиль почерпалъ мотивы въ одинаковой мѣрѣ изъ обоихъ источниковъ.

Такъ фиг. 1 (Расине, табл. XL) обязана своимъ происхожденіемъ обоимъ стилямъ: два угла на пурпуровомъ фонѣ взяты изъ кельтическаго орнамента, равно какъ и части инициаловъ на пурпуровомъ фонѣ на фиг. 13, 14, 15, 16, все же остальное изъ византійскаго.

Картины скандинавскія (Расине, табл. XLI), а равно эмали и матеріи тоже вдохновлены византійскимъ искусствомъ.

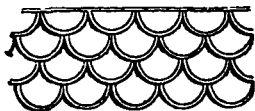
Въ стеклахъ (Расине, табл. XLIV и XLV) все еще легко узнать, въ смѣшанномъ-ли видѣ или отдѣльно примѣнены оба стиля; фиг. 1, 19, 28 первой таблицы и фиг. 28, 29 и 30 второй выказываютъ смѣшеніе, которое легко распознать.

Изъ двухъ таблицъ, XLII и XLIII (Расине), взятыхъ изъ манускриптовъ Италіи, гдѣ, какъ извѣстно, византійскій стиль продержался долѣе, чѣмъ на сѣверѣ Европы, первая носитъ отпечатокъ чисто византійскій, а вторая содержитъ примѣры слиянія, совершившагося въ нѣдрахъ Италіи наканунѣ великой эпохи Возрожденія.

Орнаменты религіозной архитектуры вторичной и третичной эпохи (XI и XII ст.) сохранились въ громадномъ количествѣ.

Мы прилагаемъ здѣсь рисунки, характеризующіе различныя французскія школы. Такимъ образомъ въ нормандской архитектурѣ можно встрѣтить ор-

наменты съ геометрическимъ построениемъ, т. е. составленные квадратами, косоугольниками, меандрами, треугольниками и пр. Въ Бургундіи и Пуату кромѣ лентъ, образующихъ разныя фигуры, можно видѣть также цвѣты, вѣточки съ листьями, завитки, пальметки, чудовищныхъ птицъ съ хвостами гадовъ, звѣздочки, фигуры, похожія на опахала и пр. Особеннымъ богатствомъ отличается орнаментъ, взятый съ архивольта одной церкви въ Авиньонѣ (Бургундская школа).



Чешуи.



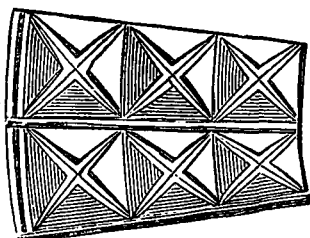
Головы.



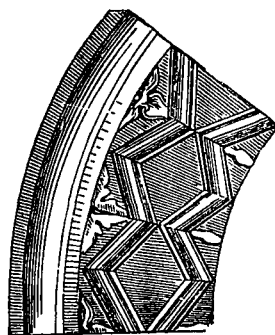
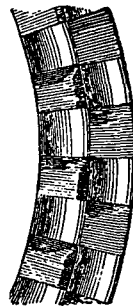
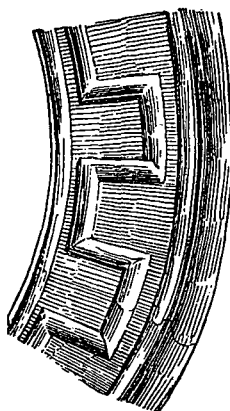
Перевивки.



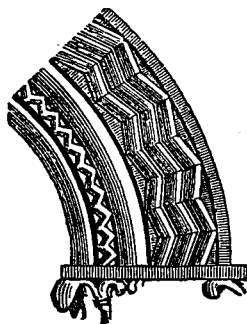
Головки гвоздей.



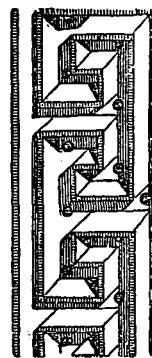
Звѣздочки.



Косоугольники.



Зигзаги.



Меандры.

### Орнаментъ романскій (Нормандія).

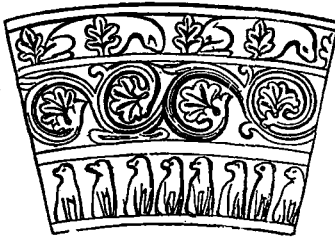
Приложенный здѣсь примѣръ показываетъ богатство нѣкоторыхъ бордюровъ, въ которыхъ очевидно проглядываетъ подражаніе матеріямъ или картинамъ Востока. Эллиптическія рамки, составленныя двумя непрерывными стеблями, поочередно заняты распустившимся растениемъ и двумя птицами,



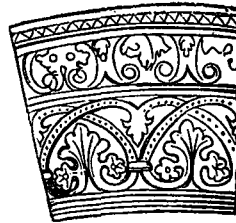
Меандры и зигзаги.



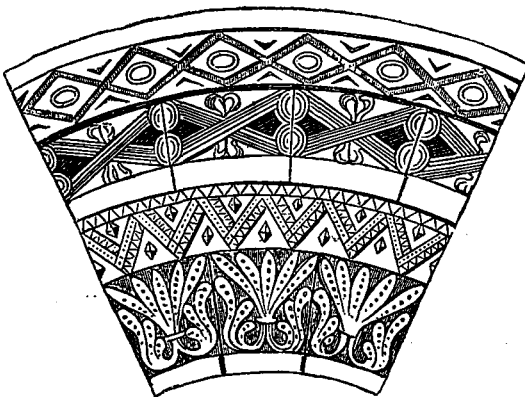
Птичьи головы и вѣтви



Завитки и четвероногіе



Пальметки.

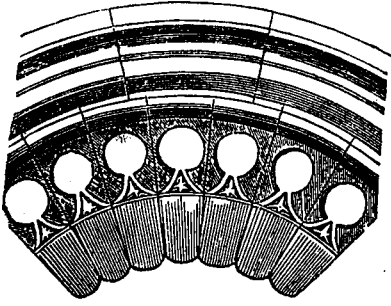


Ленты и узоры, усѣянные перлами.



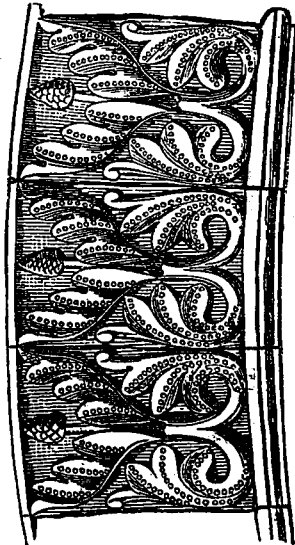
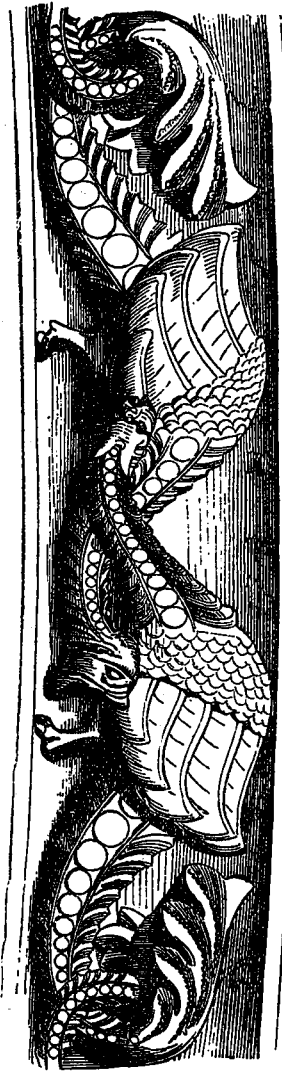
Перевивки.

Романскій орнаментъ (Пуату).



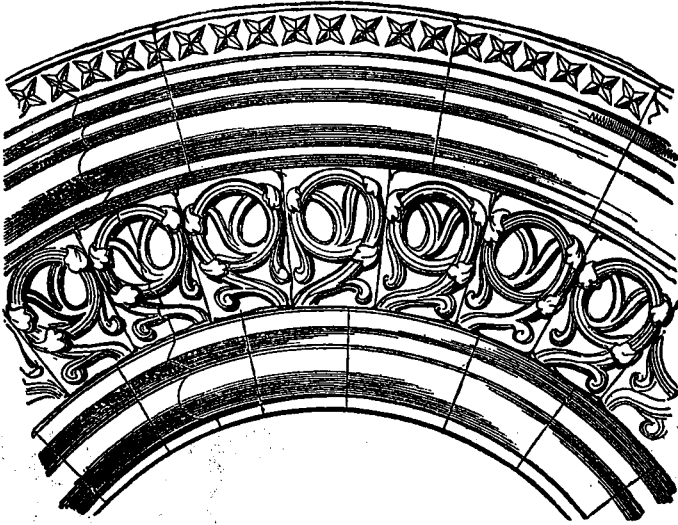
Пальметки и четвероногіе.

УЛОВИШНІЯ ПТИЦІ СЪ ХВОСТАМИ ГІДЮВЪ.

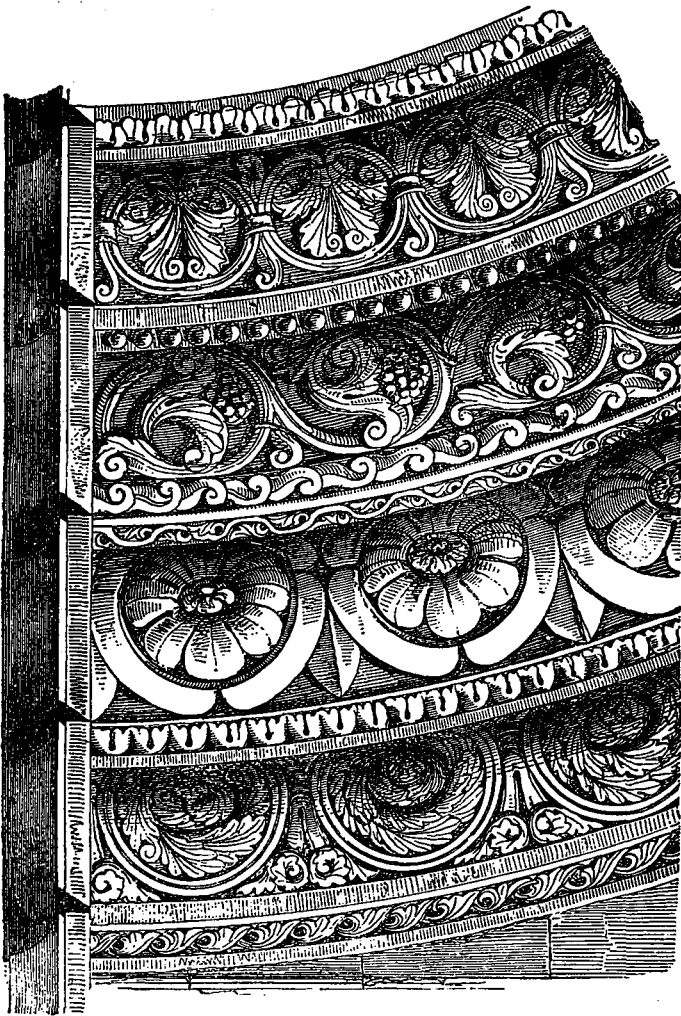


Романскій орнаментъ (Пуату).





Звѣзды и завитки (Шугу).



Архиволѣтъ церкви въ Авиньонѣ.

елюющими плоды. Листья на концах загнуты, что сообщает имъ много изящества.

Въ стѣнной живописи употреблялись тѣ же рисунки, что и въ украшеніяхъ скульптурныхъ, но большею частью это были рисунки геометрическіе, меандры и пр., къ которымъ примѣшивали фигуры разныхъ фантастическихъ животныхъ. Таковы фигуры крылатыхъ лошадей, птицъ съ длинными клювами, загнутыми кверху, четвероногихъ съ человѣческими головами и т. п. Употреблялись также рисунки, представлявшіе нѣчто въ родѣ инкрустаціи изъ цвѣтныхъ камней, а равнымъ образомъ завитки, листва и многіе другіе роды рисунковъ.

Великолѣпный образчикъ мозаичныхъ половъ этой эпохи даетъ соборъ Св. Марка въ Венеціи, представляющій вообще богатые рисунки съ павлинами и другими весьма разнообразными фигурами. Къ сожалѣнію, полъ Св. Марка погнулся во многихъ мѣстахъ вслѣдствіе осѣданія почвы. Полы изъ изразцовъ стали употребляться съ XI ст.

Здѣсь мы считаемъ необходимымъ сказать нѣсколько словъ о вліяніи романскаго стиля на русское искусство. Происхожденіе послѣдняго тѣсно связано съ введеніемъ христіанства въ Россіи. Преданіе говоритъ, что богатство и роскошь византійскихъ храмовъ и великолѣпіе богослуженія повліяли на рѣшимость Владиміра принять христіанство по восточному обряду. Крестившись, онъ воздвигнулъ храмы въ Кіевѣ и Новгородѣ. Съ этой поры византійское искусство стало все болѣе и болѣе распространяться въ Россіи. Византійскіе архитекторы воздвигли первые храмы русскіе и византійскіе живописцы украсили ихъ. Первыми памятниками этого искусства были Десятинная церковь въ Кіевѣ и Софійскій соборъ въ Новгородѣ. Ярославъ I (1016—1054) тоже заботился объ украшеніи своей столицы: при немъ построены были Софійскій соборъ и „Золотыя Ворота“.

Однако русское искусство не ограничилось воспроизведеніемъ моделей византійскихъ. Оно вскорѣ пріобрѣло какъ въ области архитектуры, такъ и въ области орнаментаціи болѣе или менѣе оригинальный характеръ, присоединивъ къ элементамъ, заимствованнымъ у Грековъ, другіе — восточнаго, а иногда и западнаго происхожденія. Такъ, въ формахъ куполовъ и аркъ сказывается вліяніе Персіи, Средней Азіи и даже Индіи. Часто также великіе князья обращались къ мастерамъ Запада, когда хотѣли воздвигнуть особенно красивыя церкви. Такъ, по словамъ лѣтописца, Андрей Боголюбскій при сооруженіи церквей въ Суздаль, а также Успенскаго собора во Владимірѣ, призываетъ мастеровъ „отъ всѣхъ земель“. Отсюда можно предположить, какъ



справедливо замѣчаетъ г. Павлиновъ („Архитектура въ Россіи“), „что въ стилѣ владиміро-суздальскихъ храмовъ отразились различныя вліянія. На самомъ дѣлѣ, планъ ихъ вообще византійскій, такой же, по какому построены болѣе раннія церкви; что же касается до деталей, то ихъ обыкновенно относятъ къ романской архитектурѣ“. Впрочемъ по вопросу объ орнаментныхъ деталяхъ существуетъ разногласіе между русскими археологами. Одни изъ нихъ видятъ здѣсь несомнѣнное вліяніе романскаго искусства, другіе же утверждаютъ, что подобныя украшенія встрѣчаются и на Востокѣ, — въ Византіи, на горѣ Аѳонѣ, у Арабовъ и Персовъ. Одинъ изъ послѣднихъ изслѣдователей, Мансветовъ, „усматриваетъ (статья г. Павлинова—„Архитектура въ Россіи“) сходство кievскихъ фресокъ Св. Софіи съ оборонными украшеніями сѣверныхъ храмовъ и упоминаетъ о рисункѣ одной сирійской рукописи (находящейся въ библіотекѣ Св. Лаврентія во Флоренціи), который очень похожъ на порталъ храма. Ссылаясь на другія рукописи, иностранныя и русскія, а также на сообщенія Нила Подвижника къ Олимпіадору (важному византійскому сановнику), касательно внутреннихъ украшеній храма, на сдѣланное Григоріемъ Нисскимъ описаніе церкви мученика Θεодора, въ которой строитель превратилъ дерево въ форму животныхъ, г. Мансветовъ заключаетъ, что подобныя образцы орнаментистики не были чужды христіанскому Востоку и имѣютъ свой корень вообще въ древне-христіанскомъ искусствѣ; если на Западѣ фантастическія формы привились въ орнаментистику сильнѣе, чѣмъ на Востокѣ, то все-таки нельзя отрицать, чтобъ онѣ не были тамъ самостоятельны“.

„Вьоллѣ-ле-Дюкъ говоритъ, что Россія была одною изъ лабораторій, въ которой различныя направленія искусства, занесенныя со всѣхъ концовъ Азіи, соединились воедино для образованія формы, средней между стилями Востока и Запада. Изученіе капителей, орнаментовъ и профилей владиміро-суздальскихъ храмовъ приводитъ французскаго ученаго къ убѣжденію въ ихъ сходствѣ съ сирійскими, которое, по его мнѣнію, можетъ быть объяснено вліяніемъ крестовыхъ походовъ. Предполагая, что Скандинавы шли въ Сирію чрезъ нынѣшнюю Россію, онъ видитъ въ одномъ изъ фрагментовъ украшенія индійскій отпечатокъ браминской эпохи, а также признаетъ иранское происхожденіе за нѣкоторыми орнаментами стѣнъ и колоннокъ средняго пояса въ Дмитріевскомъ соборѣ во Владимірѣ, а въ виду стройности всего храма полагаетъ, что въ его архитектурѣ нельзя отрицать и армянскаго вліянія. Наконецъ Вьоллѣ-ле-Дюкъ утверждаетъ, что русская орнаментация XII столѣтія произошла отъ смѣшенія чисто-византійскаго искусства съ азіатскимъ. Это мнѣніе существенно разнится отъ мнѣнія тѣхъ ученыхъ, которые признаютъ вліяніе на русскій стиль въ означенную эпоху только романскаго стиля, въ общемъ смыслѣ этого слова, стало быть, искусства западно-европейскаго“.

„Что касается до насъ, то мы не думаемъ отвергать вліяніе романскаго стиля; не можемъ также ничего сказать въ опроверженіе мнѣній Вьоллѣ-ле-Дюка: намъ кажется, что въ данномъ случаѣ всѣ изслѣдователи правы, каж-

дый по своему. Не подлежит никакому сомнѣнію, что искусства Византіи и романское многимъ обязаны Востоку. Вьоллѣ-ле-Дюкъ, проводя параллель между орнаментомъ русскихъ храмовъ XII вѣка и восточнымъ, не исключаетъ однако національныхъ преданій, какъ западныхъ, такъ и русскихъ, но замѣчаетъ только, что въ означенномъ вѣкѣ для всей Европы не было другихъ школъ кромѣ Византіи, Арменіи и Сиріи. Поэтому, коль скоро въ храмахъ суздальской области намъ встрѣчается форма, общая искусству Запада и Востока, вопросъ сводится къ тому, откуда она явилась сюда, съ Запада или Востока, т. е. пришла-ли сначала на Западъ и оттуда перенесена къ намъ, или же, какъ полагаетъ Вьоллѣ-ле-Дюкъ, заимствована нами непосредственно съ Востока. Это—вопросъ такого рода, что едва-ли возможно будетъ когда-либо рѣшить его удовлетворительно на основаніи историческихъ и хронологическихъ данныхъ. Нѣтъ никакой причины отвергать мнѣніе Вьоллѣ-ле-Дюка и возможность заимствованій съ Востока, которыя вполне подтверждаются раскопками, различными археологическими находками и остатками разныхъ матерій, представляющихъ продукты восточныя, а также фантастическими украшеніями стѣнъ нашихъ храмовъ, на которыхъ являются иногда изображенія слоновъ, какъ мы это видимъ напр. на стѣнѣ Георгіевскаго собора въ Юрьевѣ-Польскомъ“.

### **Стрѣльчатый орнаментъ (готическій).**

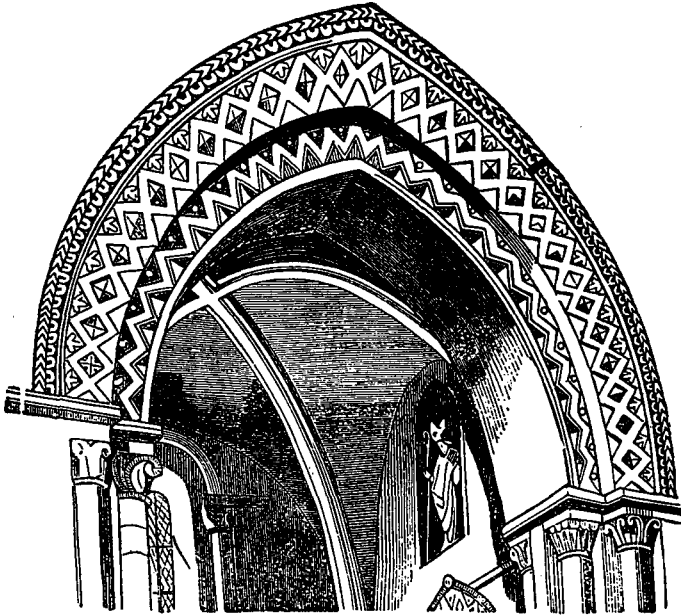
Стилю, который долгое время называли готическимъ, въ настоящее время вообще даютъ имя стрѣльчатого, потому что введеніе стрѣлки въ архитектуру опредѣлило главныя характеристическія черты не только самой архитектуры, но и другихъ проявленій искусства, въ томъ числѣ и орнамента. Стрѣлкой называется аркада, составленная изъ двухъ дугъ, описанныхъ одинаковыми радіусами, встрѣчающихся въ точкѣ и такимъ образомъ образующихъ криволинейный уголъ.

Стрѣльчатый стиль не сразу замѣнилъ романскій. Употребленіе стрѣлки сдѣлалось частымъ со второй половины XII ст.; сначала она употреблялась на ряду съ полной дугой романской, пока въ концѣ концовъ не стали ей отдавать предпочтеніе. Развитіе или, точнѣе говоря, постепенное формированье стрѣльчатой архитектуры легко прослѣдить, изучивъ нѣкоторые памятники второй половины XII ст. Эта эпоха переформированья называется переходною; предѣлъ ея XIII ст., когда арка съ вершиною остроконечною принята была повсюду и стрѣльчатый стиль окончательно сформировался.

Памятники переходной эпохи суть въ нѣкоторомъ родѣ памятники смѣшаннаго стиля, т. е. принадлежа къ романскому стилю, они представляютъ нѣкоторыя характеристическія черты стрѣльчатого стиля.

Такъ напр. приложенная здѣсь стрѣлка украшена романскими узорами; колонны и ихъ капители вообще принадлежатъ больше къ романскому стилю, чѣмъ къ стрѣльчатому.

Примѣры пересѣченія дугъ встрѣчаются еще въ Микенахъ (одинъ изъ древнѣйшихъ городовъ Греціи) и въ гробницахъ пеласгическихъ (Пеласги — народъ, жившій въ Греціи еще до переселенія туда Грековъ), а также въ нѣкоторыхъ памятникахъ римскихъ и между прочимъ на акведукахъ (т. е. водопроводѣ) Тускулума (древній городъ Италіи); болѣе широкое примѣненіе дано



ей въ Каиро, въ мечети Эбнъ-Тулунъ, построенной въ IX в. подъ вліяніемъ персидскимъ и византійскимъ. Полагаютъ, что Мавры ввели эту аркаду въ Испанію и Сицилію, а оттуда она перешла въ Нейстрію \*).

Пересаженная на почву сѣверной Европы, стрѣлка исключительно господствовала тамъ со второй половины XII ст.

На первыхъ порахъ стрѣлка встрѣчается въ архитектурѣ боже о боже съ романскою полною дугою, подобно тому, какъ и у Арабовъ, гдѣ въ однихъ и тѣхъ же памятникахъ ее находятъ рядомъ съ подковообразною аркою.

Но если легко прослѣдить переходъ арки съ полною дугою, характеризующею романскій стиль, къ стилю готическому въ зданіяхъ, гдѣ эти два стили смѣшиваются, то нельзя сказать того же о переходѣ орнамента романскаго къ тому, который былъ въ ходу въ XIII ст. Въ украшенныхъ цвѣтными орнаментами манускриптахъ XII в. встрѣчается орнаментація, болѣе приближающаяся къ стилю романскому; повидимому она заимствовала нѣкоторыя изъ своихъ характеристическихъ чертъ у манускриптовъ греческихъ. Вліяніе стрѣлки здѣсь сказывается еще слабо. Впрочемъ вскорѣ цѣлый новый міръ орнаментныхъ типовъ возникъ изъ этого начала (т. е. стрѣлки) и это произошло благодаря артистамъ сѣверной части западной Европы, которые

\*) Монархія Франковъ при послѣднихъ Меровингахъ раздѣлилась на двѣ половины: восточную, Австразію, и западную, Нейстрію.

сумѣли дать этой формѣ дальнѣйшее развитіе, что въ свою очередь сдѣлало изъ нея какъ бы новое созданіе. Они выработали общее расположеніе и детали и такимъ образомъ способствовали появленію новаго стиля, который въ теченіи своего почти трехсотъ-лѣтняго существованія покрылъ западъ Европы чудными произведеніями.

Еще въ XII в. въ манускриптахъ орнаментация вообще представляетъ непрерывный стебель, оканчивающійся цвѣткомъ; съ внѣшней стороны этого стебля выходятъ листья. Мало-по-малу въ постройкахъ исчезъ всякій слѣдъ акантоваго листа и вмѣсто него появился орнаментъ чисто условный.

Обзоръ таблицъ XL и XLIV (Расине) поможетъ понять переходъ отъ перваго ко второму фазису стрѣльчатого стиля. Первая изъ этихъ таблицъ по стилю орнаментовъ принадлежитъ еще къ періоду чисто романскому. Вторая, болѣе поздняя по времени, даетъ уже возможность предвидѣть тѣ радикальныя перемѣны, которыя позже совершились въ орнаментации.

Нововведеніе обнаруживается въ декорации колоннъ, столбы которыхъ во всю свою высоту украшены вѣтвями, завитками, листвою (фиг. 15, 16, 37, 38) и капители которыхъ тоже убраны листвою (фиг. 47, 48, 49, 50), то складывающею свои стебли на верху корзины, то загибая ихъ сверху внизъ; иногда листва соединяется съ человѣческой фигурою, которой часто дается оригинальное примѣненіе—кронштейна самой колонны.

Съ другой стороны на фризахъ и въ бордюрахъ часто встрѣчаются греческія меандры (фиг. 17 и 18), зигзаги (фиг. 41), головки гвоздей (фиг. 42), зубцы пилы, украшенные растительностью (фиг. 30 и 31), и наконецъ фигуры, болѣе или менѣе напоминающія античную орнаментацию, какъ-то: сердечки, яйцевидныя тѣла, водяныя растенія и пр.

Здѣсь же (фиг. 1—16, рисунки византійскіе или кельто-византійскіе, и фиг. 45 и 46) встрѣчаются типы античной условной флоры, которую новый геній стрѣльчатой эпохи не замедлил замѣнить растительностью туземною.

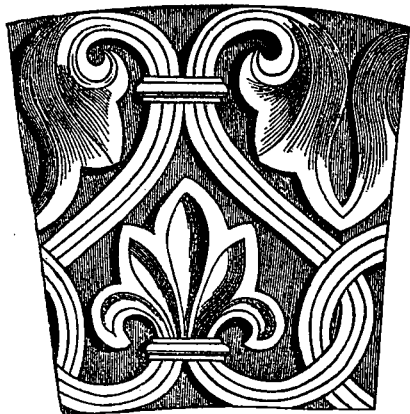
Въ XIII в. вошелъ въ моду преимущественно въ церквяхъ новый декоративный элементъ, именно расписныя стекла. Собственно послѣднія начинаютъ входить въ употребленіе съ XII в. (помѣщенный здѣсь отрывокъ относится къ 1135 г.), но только въ XIII ст. этотъ родъ декорации былъ принятъ повсюду.

Достовѣрно извѣстно, что стекло находило себѣ довольно широкое примѣненіе у Римлянъ; въ западной Европѣ оно уже давно употреблялось для церковныхъ оконъ. Цвѣтныя стекла легко можно было расположить на подобіе мозаики. Но собственно о расписныхъ стеклахъ до XII ст. извѣстно очень мало.

Замѣчательно, что развитіе этого рода живописи совпадаетъ со временемъ крестовыхъ походовъ; отсюда слѣдуетъ заключить, что живопись, мозаика и, можетъ быть, стекла Востока оказали свое вліяніе на западныхъ артистовъ, занимавшихся живописью по стеклу.

Во второй половинѣ XII в., не смотря на очертанія все еще византій-

скія, въ стеклахъ (Расине табл. XLIV) сказывается уже отрѣшеніе отъ античныхъ принциповъ детального орнамента. Типы известной условной флоры тотчасъ же стали появляться съ болѣе раскрытой площадью, а лепестки, изящно раздѣленные и широко распутившіеся, ловко сочетались съ вѣтвями, составлявшими композицію. Этотъ составной элементъ являлся то въ видѣ голой вѣтви съ весьма простыми изгибами (фиг. 16, 38), то извилистость бывала двойная и двѣ вѣтви перекрещивались



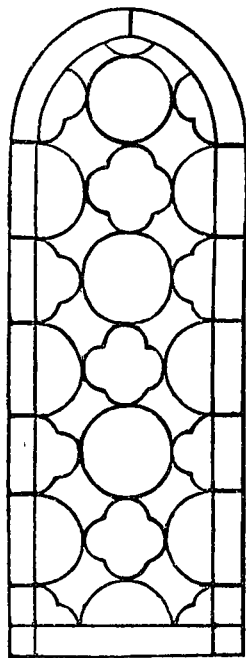
(фиг. 6, 14, 36); бывали также построения черепицевидныя (фиг. 35), косолинейныя (фиг. 4, 8, 9, 10); встрѣчаются комбинаціи, гдѣ растительный элементъ является безъ примѣси какого бы то ни было другого (фиг. 11, 24, 26), попадаются также ленты, струйчатые или усѣянные перлами (фиг. 22, 35), иногда загнутыя на подобіе кельтическихъ узловъ.

Строгая подчиненность, ясность и богатство мотивовъ, разнообразное и всегда прекрасно обдуманное распредѣленіе, твердость рисунка,—все въ этихъ прекрасныхъ произведеніяхъ показываетъ ту силу, которая рѣшила превосходство западныхъ искусствъ.

Церковныя расписныя стекла XIII ст. до времени Людовика Святаго (король Франціи 1226-1270) и даже значительно позже его царствованія составлялись изъ медальоновъ различныхъ формъ (круглыхъ, овальныхъ, четырехлопастныхъ, косоугольныхъ), расположенныхъ симметрично на мозаичномъ фонѣ, какъ это видно на приложенномъ здѣсь чертежѣ окна (ланцетовидная форма этого окна употреблялась чаще всего въ первую половину XIII ст.). Медальоны круглые и четырехлопастные, расположенные поочередно, образуютъ вертикальную линію по срединѣ окна; справа и слѣва отъ предыдущихъ находятся другіе медальоны. Въ медальонахъ этихъ помѣщаются различныя фигуры, все же остальное пространство представляетъ мозаичный фонъ.

Послѣдній чаще всего представляетъ то квадраты или косоугольники, наполненные четырехлопастными цвѣтами, то круги, тоже украшенные цвѣтами, иногда въ промежуткахъ между кругами помѣщались розетки.

Бордюры тоже довольно разнообразны: они представляютъ листья, согнутые въ видѣ крючковъ, перевивки, составляющія овальныя рамки, въ срединѣ и концахъ которыхъ находятся пальметки и пр.



Что касается до красокъ, то преобладающими являются зеленая, красная и синяя. Эти три главныя краски всегда отлично гармонируютъ между собой и производятъ замѣчательный эффектъ. Употреблялись также желтая, коричневая и нѣкоторыя другія составныя, но умеренно.

Въ XIII ст. встрѣчаются также стекла, представляющія черныя или сѣрыя рисунки и перевивки по бѣлому фону.



Расписныя стекла.

Вообще въ расписныхъ стеклахъ XIII в. мы постоянно встрѣчаемъ примѣненіе всѣхъ принциповъ, составляющихъ основу истиннаго стиля.

Фиг. 2 и 4 (Овенъ-Джонсъ, табл. LXIX) даютъ намъ примѣръ нагляднаго выраженія принципа, которому слѣдовали повсемѣстно и характеръ котораго совершенно восточный: фонъ стеколь, покрытый непрерывнымъ рисункомъ, получаетъ однообразный тонъ; этотъ рисунокъ переплетается съ другимъ, который покрываетъ всю поверхность.

Фиг. 1, 5, 6, 8 (Овенъ-Джонсъ, табл. LXIX) могутъ служить примѣромъ усилившейся (въ XIV ст.) подражательной манеры, кончившей тѣмъ, что принципы, которымъ должно было слѣдовать въ живописи по стеклу, были совершенно забыты. Орнаменты и фигуры, сквозь которыя долженъ былъ проходить свѣтъ, оттѣнены артистомъ, старавшимся сдѣлать изъ нихъ вѣрныя копія съ природы.

Съ конца XIII ст. античныя образы, слѣды которыхъ все еще сохранялись въ детальномъ орнаментѣ, совершенно исчезли въ архитектурѣ, гдѣ стрѣльчатый стиль во всемъ его разнообразіи господствовалъ совершенно безраздѣльно. Такимъ образомъ были аркатуры острья, копьевидныя, сведенныя круто у вершины, продолговатыя, трехлопастныя и др. Мы упоминаемъ о нихъ потому, что очертаніе ихъ является настоящимъ производителемъ орнаментныхъ формъ, что легко можно видѣть при обзорѣ табл. XLV (Расине). Основаніемъ въ этихъ рисункахъ являются криволинейныя формы (фиг. 1—12, 14 и 15).

Вмѣсто пальметокъ, лентъ и пр. въ архитектурѣ стали употреблять туземную флору. Листья винограда, дуба, розы, крестовидныя цвѣты, листья и цвѣты кувшинчиковъ, земляники, люгнка, цвѣты трилистника попадаютъ во многихъ церквяхъ XIII в.

Этотъ родъ орнаментаціи совершенно оригинальный не только по своимъ формамъ, но и по принципамъ. Никогда еще детальная декорація не вытекала



такъ прямо изъ архитектурныхъ линій. Орнаментная конструкція въ рукахъ художниковъ Запада не есть уже простой вымыселъ, каковымъ она является напр. у Арабовъ; она воспроизводитъ дѣйствительную конструкцію или по крайней мѣрѣ всѣ характеристическія черты ея; всѣ детали здѣсь вытекаютъ изъ принциповъ большихъ линій, такъ что трехлопастникъ какой-нибудь балюстрады или какого-нибудь маленькаго панно можетъ служить для опредѣленія времени и рода цѣлаго зданія.

Какъ по принципамъ, такъ и по исполненію орнаменты стрѣльчатаго стиля XIII ст. отличаются наибольшимъ совершенствомъ въ ряду орнамен-



Стрѣлка въ Нотрѣ-Дамъ въ Парижѣ.

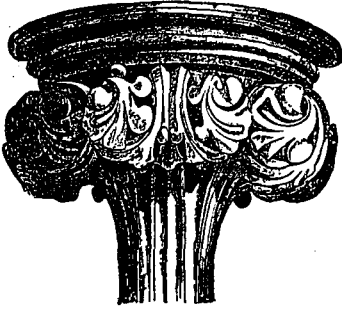
товъ всего готическаго періода. Въ нихъ столько же изящества и утонченности въ переходахъ формъ, какъ и въ орнаментахъ греческихъ. Они всегда находятся въ совершенной гармоніи съ тѣми архитектурными частями, кото-



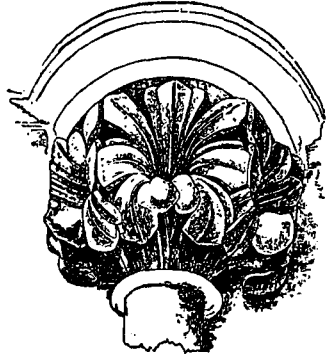
Орнаментъ Кельнскаго собора.

рыя ими украшаются. Однимъ словомъ, они отвѣчаютъ всѣмъ условіямъ, какія можно требовать отъ стиля, чтобъ признать его совершеннымъ; но этимъ совершенствомъ они обладаютъ лишь соотвѣтственно той степени условности, которую проявляютъ. По мѣрѣ того, какъ они становятся менѣе идеальными и обнаруживаютъ стремленіе къ болѣе близкому подражанію природѣ, они теряютъ свою особенную красоту и перестаютъ быть орнаментацией, тѣсно связанной съ различными архитектурными частями; они, такъ сказать, не составляютъ уже части цѣлаго, а обращаются въ орнаменты, приложенные къ архитектурной поверхности.

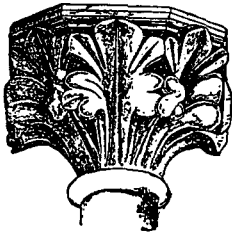
Въ капителяхъ колоннъ стрѣльчатаго стиля XIII ст. орнаменты выходятъ прямо изъ столба и надъ шейкой раздѣляются на цѣлый рядъ стеблей, изъ которыхъ каждый оканчивается цвѣткомъ, что напоминаетъ манеру украшенія капителей въ колоннахъ египетскихъ. При манерѣ же чисто декоративной, когда архитекторъ задается мыслью воспроизвести натуру какъ можно ближе, ему уже невозможно поступать съ листомъ такъ, какъ если-бъ по-



Стрѣльчатый стиль XIII столѣтїя.



Церковь Вармингтона въ графствѣ Норманптонъ.



Церковь Вармингтона въ графствѣ Норманптонъ.



Стиль готическій.

слѣдній составлялъ часть столба; вслѣдствіе этого онъ принужденъ заканчивать столбъ колоколомъ, вокругъ котораго свертываются листья. Чѣмъ больше художникъ вдавался въ эту манеру,—подражать природѣ какъ можно вѣрнѣе, тѣмъ болѣе его композиція теряла свой художественный характеръ.

На тимпанахъ аркъ, пока придерживались манеры условной, артисты располагали стебель, отъ котораго отдѣлялись листья и цвѣты; но когда явилось стремленіе подражать натурѣ, то стебель уже не устанавливалъ главной формы орнамента и терялъ всю свою прелесть вслѣдствіе стремленія артиста воспроизвести въ камнѣ нѣжность натурального предмета. Стебель, какъ главный производитель орнамента, постепенно исчезаетъ и мы часто видимъ тимпаны, покрытые тремя громадными листьями, выходящими изъ одного витаго стебля, расположеннаго по срединѣ.

Вслѣдствіе незначительнаго количества сохранившихся до настоящаго времени остатковъ внутреннихъ украшеній зданій невозможно составить точнаго понятія объ этомъ родѣ орнамента XIII ст. Орнаменты рукописей не могутъ служить намъ указаніями, потому что послѣ XII ст. стиль въ нихъ рѣдко бываетъ архитектурнымъ; притомъ же существовало такое большое

число различныхъ школъ украшенія рукописей цвѣтными орнаментами, школъ, заимствовавшихъ многія черты другъ у друга, что часто въ одномъ и томъ же произведеніи можно найти смѣшеніе различныхъ манеръ этой орнаментаціи. Невѣроятно, чтобъ въ то время, какъ скульптурные орнаменты исполнялись условнымъ образомъ, другія украшенія того же зданія производились инымъ способомъ.

На табл. LXVII (Овенъ-Джонсъ) собраны бордюры, относящіеся къ періоду времени отъ IX—XVI ст., а на табл. LXVIII (тамъ же) стѣнные узоры XII—XVI ст. Можно указать только на очень небольшое число образцовъ, которые можно причислить къ чисто условному орнаменту стрѣльчатого стиля XIII ст.

Именно въ XIII ст. архитектура повсюду достигла высшей точки своего совершенства. Мечети Каиро, Альгамбра, соборы Салисбюри, Линкольна. Вестминстера всѣ обладаютъ однимъ и тѣмъ же качествомъ—секретомъ соединять самый широкій общій эффектъ съ украшеніями, чрезвычайно тщательно сдѣланными. Всѣ эти зданія имѣютъ между собою нѣкоторое сходство, хотя ихъ формы и отличаются во многомъ другъ отъ друга, тѣмъ не менѣе основаніемъ для нихъ служатъ одни и тѣ же принципы. Они обнаруживаютъ одинаковую заботливость относительно главныхъ массъ композиціи, одинаково строгое отношеніе къ натуральнымъ принципамъ орнаментаціи, одинаковое изящество и одинаковую утонченность въ всѣхъ украшеніяхъ.

Было бы бесполезно, надо сознаться, пытаться воспроизвести въ наши дни постройку XIII ст. Выбѣленные стѣны, расписныя стекла, энкаустическія (т. е. покрытыя глазуриными красками и потомъ обожженные) плиты сами по себѣ не могутъ поддержать эффекта, доступнаго только въ томъ случаѣ, когда всякій узоръ раскрашенъ тою именно краскою, которая наиболѣе способствуетъ развитію его формы и когда все, начиная съ пола и кончая крышей, покрыто соответствующими орнаментами. Однимъ словомъ, архитектура достигла такого совершенства, что въ концѣ концовъ должна была истощиться вслѣдствіе тѣхъ самыхъ усилій, благодаря которымъ она достигла его. Не только архитектура, но и всѣ декоративныя искусства, зависяція отъ нея, не замедлили склониться къ упадку, послѣдній же никогда не останавливается раньше полнаго вымиранія стиля.

Въ образцахъ энкаустическихъ плитъ (Овенъ-Джонсъ, табл. LXX) можно видѣть, что тѣ изъ нихъ, которые принадлежатъ къ древнѣйшей эпохѣ (фиг. 17 и 27), обладаютъ наиболѣе широкимъ эффектомъ и въ большей мѣрѣ соответствуютъ цѣли, которую преслѣдуютъ. Хотя въ этомъ родѣ орнаментовъ упадокъ зашелъ не настолько далеко, чтобъ пытаться провести подражательную манеру даже въ рельефахъ, однако на фиг. 16 (Овенъ-Джонсъ, табл. LXX) можно видѣть нѣчто такое, что приближаетъ изображеніе къ натуральнымъ формамъ листьевъ.

Рядомъ съ описанными двумя родами орнаментаціи (орнаменты архитектурные и орнаменты расписныхъ стеколъ) существовалъ еще третій, чер-

павшій свое содержаніе изъ наблюденія реальности и заключавшійся въ наивномъ подражаніи природѣ; этотъ послѣдній родъ орнаментаціи господствовалъ въ многочисленныхъ манускриптахъ, которымъ въ новѣйшее время даютъ такую цѣну и которые играютъ столь важную роль въ исторіи народныхъ искусствъ.

Италія, Нидерланды, Франція представляютъ любопытные образцы этого искусства, которое, открывая живописи болѣе широкое и болѣе разнообразное поле, составляло какъ бы введеніе въ великую эпоху XVI ст.

Плющъ простой и пятилистный, виноградъ, пятилистникъ, кувшинчики, лютикъ, клубничникъ, камышъ, мальва, капуста, волчецъ, остролистъ, цикорій, маргаритка, роза, гвоздика, троицынъ цвѣтъ пестрятъ поля манускриптовъ (Расине, табл. XLVIII и LI).

Рядомъ съ листьями дланевидными, пальмовидными и тройчатыми—формы надрѣзные, лопастныя, выемчатыя, перисторасщипленныя складываются въ завитки или примѣшиваются къ вѣтвямъ или плодамъ, то легко распознаваемымъ, то, напротивъ, такимъ, которымъ трудно дать какое-либо опредѣленное названіе. Крылья бабочки и насѣкомыхъ часто разнообразяютъ этотъ цвѣточный міръ своей эффектной пестротой, а остроумныя сочетанія лентъ, остатокъ кельтическаго стила, развиваютъ свои широкіе сгибы или же складываются въ надписи.

Табл. LXVI (Овенъ-Джонсъ) содержитъ множество листьевъ и цвѣтовъ, взятыхъ изъ расписныхъ манускриптовъ и исполненныхъ съ соблюденіемъ условной манеры (большая часть этихъ цвѣтовъ и листьевъ въ оригиналѣ раскрашены нѣсколькими красками; у Овенъ-Джонса употреблены только два тона, чтобъ насколько возможно воспроизвести въ чертежѣ общій характеръ листьевъ). Усвоивъ такіе листья и цвѣты съ однимъ стеблемъ въ формѣ завитка, средневѣковые художники, такъ сказать, раздробили стрѣльчатый стиль на столько отдѣльныхъ стилей, сколько имѣется орнаментовъ на упомянутой таблицѣ; число такихъ подраздѣленій можно еще болѣе увеличить посредствомъ комбинированья различныхъ разновидностей цвѣтовъ и листьевъ; и если къ этому прибавить еще условную манеру воспроизведенія цвѣтка или листа, то тогда изобрѣтательность артиста не будетъ имѣть границъ.

На табл. LXXI, LXXII и LXXIII (Овенъ-Джонсъ) собраны различные типы украшеній съ XII и по конецъ XV ст. и, начиная съ первыхъ, они обнаруживаютъ явный упадокъ. Орнаменты (Овенъ-Джонсъ, табл. LXXI) буквы N не уступаютъ никакимъ образцамъ послѣдующихъ эпохъ; они вполне соотвѣтствуютъ цѣли, которая имѣлась въ виду и во всѣхъ отношеніяхъ представляютъ чистый стиль рукописныхъ украшеній. Сама буква составляетъ главный орнаментъ, откуда отдѣляется стебель, который, смѣло подымаясь отъ основанія, расширяется въ большой завитокъ, и именно въ мѣстѣ, наиболѣе удобномъ для того, чтобъ произвести пріятный контрастъ съ ломанной линіей буквы, контрастъ, отлично поддерживаемый зеленымъ завиткомъ, обнимающимъ верхнюю часть буквы N и мѣшающимъ ей упасть; послѣдній завитокъ до та-

кой степени пропорционаленъ, что можетъ поддержать красный завитокъ, выходящій изъ него. Краски тоже сочетаются и контрастируютъ самымъ дивнымъ образомъ; замѣчательна также манера, при помощи которой производится круглота стеблей и въ которой тѣмъ не менѣе незамѣтно попытки произвести рельефъ. Существуетъ большое число манускриптовъ, украшенныхъ въ подобномъ родѣ; эту манеру мы считаемъ лучшею въ ряду различныхъ манеръ украшенія рукописей. Она конечно въ своемъ цѣломъ имѣетъ восточный характеръ и по всей вѣроятности развилась изъ манеры византійской. Повсемѣстное распространеніе послѣдней имѣло, какъ намъ кажется, громадное влияніе на орнаментацию стрѣльчатого стиля XIII ст.; по крайней мѣрѣ эта орнаментация съ большою точностью придерживалась тѣхъ же законовъ общаго распредѣленія формы.

Вслѣдствіе постоянного повторенія однихъ и тѣхъ же мотивовъ манера эта постепенно утратила свою особенную красоту; завитки сдѣлались слишкомъ малы и слишкомъ задѣланы, какъ это видно на фиг. 13 той же LXXI таблицы, что повлекло за собою совершенный упадокъ. Мы уже не встрѣчаемъ здѣсь прежнихъ переходовъ формы, а просто четыре ряда завитковъ, повторяющихся самымъ однообразнымъ образомъ.

Съ этой эпохи инициалы перестаютъ составлять главный орнаментъ страницы; вмѣсто того текстъ окружается бордюрами, расположенными вокругъ страницы, въ родѣ того какъ на фиг. 1 табл. LXXII (Овенъ-Джонсъ), или же съ одной стороны страницы помѣщаются орнаменты прерывающіеся, какъ на фиг. 9, 10, 11, 12 (та же таблица). Бордюръ постепенно пріобрѣтаетъ все большее значеніе; первоначально онъ вообще располагался въ формѣ виньетки, но потомъ постепенно обратился къ инымъ формамъ (Овенъ-Джонсъ, табл. LXXII, фиг. 15, 7, 2); въ фиг. 7 и 2 внѣшніе контуры обведены красною линіею, между тѣмъ какъ фонъ покрытъ стеблями и цвѣтами, окрашенными въ переходныя краски, вслѣдствіе чего получился однообразный тонъ. Фиг. 8 (та же таблица) есть образецъ стиля, бывшаго въ большомъ употребленіи въ XIV ст.; онъ имѣетъ характеръ архитектурическій и вообще встрѣчается въ маленькихъ требникахъ.

При помощи фиг. 9, 10, 11 легко можно прослѣдить постепенный переходъ отъ условнаго орнамента съ гладкими тонами, какъ на фиг. 13 и 14, къ попыткамъ воспроизвести рельефъ натуральныхъ формъ, — попыткамъ, которыя можно видѣть на фиг. 15, 7, 2. Можно также замѣтить постепенное отрѣшеніе отъ принципа непрерывности стеблей и хотя въ фиг. 15, 7, 2 еще можно прослѣдить каждый цвѣтокъ или каждую цвѣточную группу съ начала и до конца, тѣмъ не менѣе общее расположеніе отличается изломанностью и отрывочностью.

До этой эпохи орнаменты рукописей обязаны были своимъ происхожденіемъ переписчикамъ; сначала контуры ихъ обводились черною краскою и потомъ уже рисунокъ раскрашивался, но на табл. LXXIII (Овенъ-Джонсъ) мы видимъ, что живописецъ начинаетъ заступать мѣсто писца, и чѣмъ даль-

ше мы подвигаемся, тѣмъ больше замѣчаемъ удаленіе отъ законной цѣли расписыванія цвѣтными орнаментами. Фиг. 5 представляетъ намъ первый шагъ въ этомъ направленіи; здѣсь мы видимъ геометрическое расположеніе, произведенное при помощи условныхъ орнаментовъ, окружающихъ золотые панно, на которыхъ нарисованы группы цвѣтовъ, воспроизведенныхъ слегка условнымъ образомъ. На фиг. 6, 7, 8, 9, 10, 15 мы встрѣчаемъ условные орнаменты, перемежаемые съ натуральными цвѣтами, расположенными отрывочно. Отрѣшеніе отъ принципа непрерывности композиціи ясно сказывается на фиг. 11, гдѣ видѣнъ натуральный цвѣтокъ и условный орнаментъ на одномъ и томъ же стеблѣ, и на фиг. 12 и 13, гдѣ живописецъ далъ волю своему воображенію и представилъ цвѣты и насѣкомыхъ, тѣнь отъ которыхъ отражается на страницѣ. Разъ достигнувъ этого пункта, искусство украшенія орнаментовъ не можетъ уже идти далѣе по пути упадка и угасаетъ вмѣстѣ съ усиліемъ представить насѣкомое съ такою вѣрностью, чтобъ смотрящій на страницу, принимая изображеніе за дѣйствительное насѣкомое, сдѣлалъ бы попытку поймать его.

Фиг. 1 и 2 суть образцы стиля, встрѣчающагося въ манускриптахъ итальянскихъ. Это, такъ сказать, обновленіе системы орнаментаціи, бывшей въ большомъ употребленіи въ XII в., обновленіе, случившееся въ XV ст. Оно дало начало фиг. 3, гдѣ узоръ, образованный перевивками, былъ ярко раскрашенъ по золотому фону. Этотъ родъ орнаментаціи угасъ точно такимъ же образомъ, какъ и предыдущій; перевивки, составлявшія первоначально рисунки чисто геометрическіе, обратились въ подражаніе натуральнымъ вѣтвямъ и понятно, что, разъ достигнувъ этого пункта, стиль не могъ идти далѣе.

Повидимому между орнаментами расписныхъ стеколъ и орнаментами украшенныхъ рукописей существуетъ большее сходство, чѣмъ между первыми и скульптурными орнаментами того же періода; и подобно орнаментамъ украшенныхъ рукописей орнаменты расписныхъ стеколъ всегда, такъ сказать, опережаютъ орнаменты архитектурные. Напр. расписныя стекла XII ст. обладаютъ такою же широтою эффекта и построены такимъ же образомъ, какъ скульптурные орнаменты XIII ст., между тѣмъ какъ расписныя стекла XIII ст. представляютъ уже признаки упадка. Въ этомъ случаѣ совершились такія же переменныя, какія мы указали уже, сравнивая фигуры 12 и 13 табл. LXXI (Овенъ-Джонсъ).

Постоянное повтореніе однѣхъ и тѣхъ же формъ въ композиціи влечетъ за собою излишество орнаментаціи въ деталяхъ, вслѣдствіе чего общій эффектъ значительно страдаетъ и орнаменты являются непропорціональными общимъ массамъ. И такъ самую прекрасною и вмѣстѣ характеристическою чертою стрѣльчатого стиля XIII ст. является то, что орнаментъ, какъ по своей относительной величинѣ, такъ и по эффекту находится въ совершенномъ соответствіи съ частями сооружений, которыя онъ покрываетъ. Всѣ орнаменты табл. LXIX и LXIX\* (Овенъ-Джонсъ) принадлежать къ періоду XII—XIV ст., именно фиг. 12—28 суть XII ст., фиг. 3 и 7—XIII ст., фиг. 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11—XIV ст. Общій эффектъ этихъ таблицъ подтверждаетъ наше мнѣніе; въ этомъ легко убѣдиться съ перваго же взгляда.

## Стиль Возрожденія (Ренессансъ).

Возрожденіе въ Италіи. Въ Италіи даже въ средніе вѣка никогда вполне не исчезали слѣды античнаго преданія, съ которымъ она сближалась какъ по національному генію своему, такъ и по происхожденію, хотя въ нѣкоторыя эпохи это преданіе достигало до Италіи только черезъ посредство византійское. Дѣло въ томъ, что вещественные памятники Римлянъ, въ изобилии разсѣянные на итальянской почвѣ, были столь прочны и столь величественны, что невозможно было жить подлѣ нихъ и забыть ихъ. Чтобъ добыть поражающіе своей красотой каменные, бронзовые или мраморные обломки, стоило только немного порыться въ землѣ, которая ихъ едва прикрывала. Отъ времени до времени этимъ пользовались или для того, чтобъ составить какую-нибудь гробницу, или же для того, чтобъ добыть аксессуары для разныхъ построекъ; но при сооруженіи послѣднихъ упускали изъ виду или просто пренебрегали принципами, которымъ эти обломки обязаны были своею красотой. Вотъ почему готическій стиль медленно утверждался въ Италіи, гдѣ однако ему суждено было имѣть блестящую, хотя и кратковременную карьеру. Въ ту самую эпоху, когда одинъ Англичанинъ вводилъ стрѣльчатую арку въ Верчеллахъ (въ сѣверной Италіи) и когда нѣмецкія сооруженія *Мастеръ Якобуса* были воздвигнуты въ Ассизи, *Николо Пизано* возстановитель античной скульптуры, впервые возвысилъ свой голосъ въ защиту древнихъ и ихъ искусствъ. Конецъ XIII ст. ознаменовался полнымъ переворотомъ въ литературномъ мірѣ. *Данте* въ свое время извѣстенъ былъ не только какъ великій итальянскій поэтъ, но и какъ соперникъ извѣстнаго поэта Мантуи (Четто), глубоко изучившаго классиковъ. Въ XIV ст. *Петрарка* и *Боккаччю*, связанные между собою узами личной дружбы, вели жизнь полную труда, причемъ не только создавали свои оригинальныя творенія въ стихахъ или прозѣ, но также постоянно трудились надъ тѣмъ, чтобъ издать въ свѣтъ текстъ (потерянный уже давно) греческихъ и римскихъ авторовъ. *Цинцоланди* и нѣкоторые другіе ученые комментаторы и юристы ввели въ моду изученіе великаго свода древнихъ законовъ (Сводъ Юстиніана) и учредили академіи, гдѣ этотъ сборникъ былъ принятъ какъ руководство. Боккаччю первый далъ Италіи ясное изложеніе языческой мифологіи и учредилъ во Флоренціи кафедру греческаго языка, на которую пригласилъ изъ Константинополя, въ качествѣ профессора, ученаго Грека, *Леонтія Пилата*. Эти усилія воскресить классическія познанія находили опору во многихъ нотабляхъ (аристократахъ), между которыми можно назвать, какъ наиболѣе извѣстныхъ, *Иоанна Равенскаго* (ученикъ Петрарки), *Леонардо Аретино*, *Поджіо Браччюolini*, *Эней Сильвій* (впослѣдствіи папа *Пій II* 1458—1464) и *Козьма Медичи*, родоначальникъ флорентійской герцогской фамилии. Это происходило въ эпоху, когда людямъ, о которыхъ мы только-что сказали, удалось собрать въ бібліотеки публичныя и частныя все, что оставалось еще отъ классической литературы и что, благодаря книгопечатанію, около середины XV ст.

распространилось по всей Италіи. Подъ покровительствомъ бенедиктинцевъ два нѣмца (*Свейтеймъ* и *Паннартцъ*) устроили въ одномъ монастырѣ печатный станокъ и въ 1465 г. выпустили изданіе *Лактанція* \*). Въ 1467 г. они отправились въ Римъ, гдѣ издали „*Cicero de Oratore*“. Въ Германіи и Франціи типографіи прежде всего занялись литературой библейской и церковной, въ Англии—литтературой національной, въ Италіи же въ теченіи нѣкотораго времени классическая литтература совершенно поглотила вниманіе типографовъ. *Николай Женсонъ*, котораго *Людвикъ XI* (король Франціи 1461—1483 г.) отправилъ въ мастерскую *Фауста* и *Шеффера*, чтобъ научиться „новому искусству, посредствомъ котораго приготавливаются книги“, изъ Майнца прибылъ въ Венецію, чтобъ здѣсь употребить въ дѣло пріобрѣтенныя въ этомъ искусствѣ познанія. Онъ изобрѣлъ итальянскія буквы, которыя впослѣдствіи приняты были ученымъ *Альдусомъ Мануціемъ*, замѣчательнымъ человѣкомъ, просвѣщеннымъ издателемъ и ревностнымъ типографомъ, который съ 1490 г. выпустилъ въ свѣтъ, съ весьма короткими промежутками времени, сочиненія различныхъ классическихъ писателей, греческихъ и римскихъ. Въ числѣ этихъ произведеній типографскаго искусства была и такъ называемая *Гипнеротомахія* или иначе сонъ *Полифила*, написанный ученымъ клирикомъ *Фра-Колонно*; произведеніе это навсегда останется памятнымъ въ типографскомъ искусствѣ. Оно въ изобиліи снабжено гравюрами на деревѣ; рисунки этихъ гравюръ нѣкоторые знатоки приписываютъ знаменитому художнику, *Адреа Мантенья*, Благодаря этимъ иллюстраціямъ, обнаруживающимъ глубокое изученіе древнихъ орнаментовъ, на европейскомъ континентѣ распространились типы, діаметрально противоположныя типамъ средневѣковымъ. Изданіе Витрувія \*\*), сначала въ Римѣ (въ 1486 г.), а потомъ во Флоренціи (въ 1496 г.), впослѣдствіи (въ 1511 г. въ Венеціи) снабженное рисунками, равно какъ и знаменитое произведеніе *Альберти* „о строительномъ дѣлѣ“ (*de re aedificatoria*) окончательнo упрочили это стремленіе къ классицизму, проявившееся въ области искусствъ, и доставили средства быстро сообщить въ другія страны детали античнаго рисунка, собираемые съ такимъ рвеніемъ въ Италіи.

Такимъ образомъ, когда литтературный энтузіазмъ направилъ всѣ умы къ изученію древности, Италія сдѣлалась дѣйствительнымъ центромъ того великаго артистическаго движенія, которое назвали Ренессансомъ (Возрожденіемъ) и которое, распространивъ свое вліяніе и на другія націи, должноствовало совершенно измѣнить наружность искусства. Наслѣдники Альдуса въ Венеціи, *Джіолитти* тоже въ Венеціи и *Джіунти* во Флоренціи быстро увеличили число изданныхъ классическихъ произведеній. Такимъ образомъ книгопечатаніе сдѣлало общевропейскимъ это стремленіе къ возстановленію древности, которое безъ этого великаго изобрѣтенія вѣроятно ограничилось бы почвой одной Италіи.

\*) Христіанскій философъ III ст.

\*\*) Сочиненіе, относящееся къ архитектурѣ.



Безсмертная фаланга великихъ художниковъ Италіи XVI ст., опредѣливъ окончательно новое направленіе западно-европейскаго вкуса, стремившагося къ идеалу обновленному, возникшему изъ идеала античнаго, но болѣе разнообразному и болѣе живому, чѣмъ послѣдній, вознесла декоративное искусство на недостижимую высоту; такой результатъ обусловливался тою широтою идей и обширными познаніями, которыя эти великіе артисты внесли въ декоративное искусство и которыми они обязаны были своему превосходному артистическому образованію. Каждый изъ нихъ, въ одно и то же время живописецъ, архитекторъ, скульпторъ, часто инженеръ, механикъ, граверъ и даже музыкантъ, находилъ въ самомъ себѣ всѣ средства, необходимыя для исполненія своихъ произведеній.

Въ подобныхъ рукахъ орнаментъ долженъ былъ принять новый характеръ и расширить свою область. Онъ долженъ былъ все болѣе и болѣе стремиться оставить прежніе типы и формулы, болѣе или менѣе однообразныя, налагаемые почти исключительнымъ господствомъ архитектуры, или же вытекающіе изъ традиціоннаго практикованія ремесль, и стараться пріобрѣсть больше свободы, что отчасти было уже подготовлено той фантазіей, которая характеризуетъ конецъ стрѣльчатой эпохи, особенно въ орнаментации манускриптовъ.

Въ то же время знаніе рисунка, усовершенствованнаго благодаря соприкосновенію съ красивѣйшими моделями и освободившагося отъ средневѣковой наивности и неопытности, благопріятствовало болѣе широкому примѣненію человѣческой фигуры въ композиціяхъ той эпохи, что должно было опредѣлить пропорціи окружающихъ украшеній.

Еще задолго до того, какъ попытки первыхъ изслѣдователей древности стали приносить плоды, въ художественномъ мірѣ появились признаки того антагонизма формамъ готическимъ, который, такъ сказать, былъ врожденъ Итальянцамъ. Въ орнаментахъ, окружающихъ плафонъ церкви въ Ассизи, акантъ вырисованъ съ большою точностью. *Николо Пизано* и нѣкоторые другіе артисты XIII ст. умѣли уже извлекать изъ изученія античныхъ остатковъ важные элементы для своего рисунка. Но только въ началѣ XV ст. стремленіе возстановить античное искусство начало приносить важные результаты. Въ первичномъ своемъ состояніи возрожденіе искусствъ было только возстановленіемъ античныхъ принциповъ; возстановленіемъ въ буквальномъ смыслѣ оно сдѣлалось не раньше середины XV ст. Мы допускаемъ, что въ первый періодъ, когда вдохновеніе почерпалось изъ природнаго источника и когда детали классическихъ формъ были еще мало извѣстны, а потому и подражали имъ мало, нѣкоторыя произведенія представляли недостатки, исчезнувшіе впоследствии, благодаря системѣ болѣе правильнаго воспитанія; но съ другой стороны свѣжесть и наивность, вложенныя первыми послѣдователями классицизма въ свои произведенія, мы предпочитаемъ прелести болѣе полной, но и болѣе легкой, которая является результатомъ почти прямого воспроизведенія антиковъ.

Еще до окончательнаго развитія стили Возрожденія нѣкоторые орнаментисты итальянскіе XV ст. своими композиціями составляли какъ бы переходъ отъ средневѣковой манеры къ той, которая характеризуетъ XVI ст.

Первый важный шагъ впередъ сдѣланъ былъ знаменитымъ *Джакопо делла Кверчиа*, который, по удаленіи изъ своего роднаго города, Сіенны, въ Лукку, воздвигъ въ соборѣ этого города (въ 1413 г.) монументъ въ память *Иларіи ди Каретто* супруги *Джіунни ди Каретто* владѣльца города. Въ этомъ интересномъ произведеніи (прекрасный гипсовый снимокъ съ него находится въ Хрустальномъ Дворцѣ въ Лондонѣ) Джакопо выказываетъ тщательное изученіе природы, какъ въ вѣнкахъ, окружающихъ верхнюю часть пьедестала, такъ и въ дѣтскихъ фигурахъ, служащихъ имъ подпорою. Простота его подражательной манеры сказывается въ маленькихъ искривленныхъ ногахъ этихъ фигуръ. Величайшее его произведеніе—это фонтанъ въ Сіеннѣ, стоившій 2200 дукатовъ золотомъ, сумма большая по тому времени; даже въ настоящее время, при всей своей ветхости, онъ представляетъ доказательства рѣдкаго таланта артиста. Виновнику этого произведенія, когда оно было кончено, дали имя *Джакопо делла Фонте*. За это твореніе онъ удостоился многихъ отличій; между прочимъ его сдѣлали старостою собора въ Сіеннѣ, городѣ, въ которомъ онъ умеръ (въ 1424 г.) въ возрастѣ 64 лѣтъ послѣ карьеры, ознаменованной великими работами и многими превратностями. Хотя онъ и не былъ счастливъ въ конкурсѣ на бронзовую дверь въ одной церкви во Флоренціи, какъ это видно будетъ ниже, тѣмъ не менѣе въ артистическомъ мірѣ онъ пользовался большимъ уваженіемъ въ теченіи всей своей жизни; даже по смерти сказывалось его благотворное вліяніе на скульптуру. Но какъ ни велика была его заслуга, она все-таки стоитъ гораздо ниже заслуги *Лоренцо Гиберти*, его современника, отличавшагося правильнымъ подражаніемъ натурѣ, изыществомъ, ловкостью и легкостью своихъ орнаментныхъ композицій.

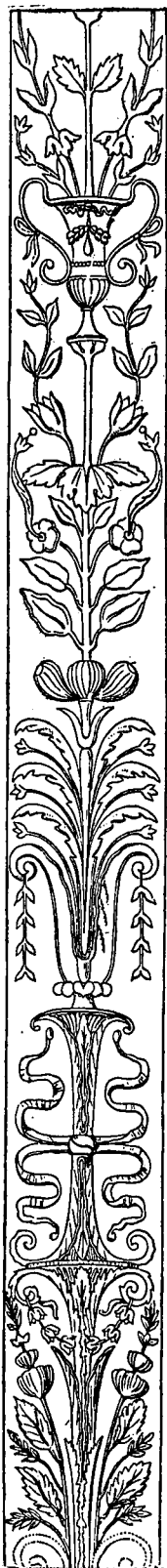
Въ 1401 г. Флоренція, подъ управленіемъ демократической партіи, сдѣлалась однимъ изъ самыхъ цвѣтущихъ городовъ Европы. Различныя ремесла были раздѣлены на корпораціи, имѣвшія каждая своихъ собственныхъ депутатовъ. Въ 1401 г. депутаты рѣшили сдѣлать въ церкви Санъ Джіованни Баттиста (Св. Іоанна Крестителя) вторыя бронзовыя двери въ панданъ дверямъ *Андреа Пизано*; двери эти предположено было сдѣлать въ готическомъ стилѣ.

Синьорія или правительственное учрежденіе съ исполнительною властью сообщила объ этомъ рѣшеніи первымъ артистамъ Италіи, приглашая ихъ къ конкурсу. Лоренцо Гиберти, которому въ то время было только 22 года, отважился выступить на этотъ конкурсъ и признанъ былъ достойнымъ взять на себя исполненіе этого произведенія наравнѣ съ двумя другими артистами, *Брунеллески* и *Донателло*, но послѣдніе добровольно отказались въ пользу Гиберти. Спустя 23 года онъ окончилъ и поставилъ двери. Красота рисунка и работы была такова, что синьорія поручила ему и другія двери, окончен-

ныя въ 1444 г. Невозможно достаточно высоко оцѣнить важность этого произведенія, какъ по отношенію историческаго вліянія его на искусство, такъ и по отношенію его внутренняго достоинства, потому что это—произведеніе, которому по красотѣ рисунка и по превосходству работы нѣтъ равнаго между всѣми образцами подобнаго рода, все равно, какую бы мы эпоху ни взяли. Орнаменты (часть ихъ воспроизведена у Овенъ-Джонса, табл. LXXV, фиг. 3), окружающіе панно, достойны самаго подробнаго изученія. Лоренцо Гиберти получилъ образованіе отъ своего отца, золотыхъ дѣлъ мастера; онъ не принадлежалъ ни къ какой школѣ, точно такъ же, какъ и не основалъ никакой; его вліяніе на искусство проявляется скорѣе въ томъ уваженіи, которое оказывали его произведеніямъ такіе люди, какъ *Буонаротти (Микель Анджело)* и *Рафаэль*, чѣмъ въ основаніи школы. Онъ умеръ въ своемъ родномъ городѣ въ преклонныхъ лѣтахъ въ 1455 г. Одинъ изъ его современниковъ, *Донателло*, съумѣлъ придать своимъ произведеніямъ выраженіе вдохновенія и силы, какое не всегда удавалось въ композиціяхъ Гиберти, несмотря на отличавшую ихъ красоту. Качества обоихъ этихъ артистовъ соединились въ лицѣ *Лука делла Роббіа*, который въ теченіи своей долгой жизни (1400—1480) исполнилъ безчисленное множество работъ, въ которыхъ детали орнаментаціи были сдѣланы въ стилѣ свободномъ, граціозномъ и очень аналогичномъ античному. *Филитто Брунеллески* соединялъ въ себѣ таланты скульптора и архитектора; доказательство перваго онъ далъ въ произведеніи, съ которымъ вступилъ въ конкуренцію съ Гиберти по поводу знаменитыхъ дверей Санъ Джіованни Баттиста; а второй онъ доказалъ сооруженіемъ великолѣпнаго собора Санта Марія во Флоренціи. Такое соединеніе специальностей скульптора и архитектора вообще было характеристическою чертою той эпохи; памятники этого времени представляютъ намъ гармоничную смѣсь фигуръ, листья и орнаментовъ условныхъ, — смѣсь, которая такъ пріятно сочеталась со всѣми формами постройки, что съ перваго же взгляда можно было видѣть, что весь ансамбль заключался въ душѣ артиста, строившаго зданіе.

Это развитіе вкуса, отличавшее Тоскану, замѣчалось равнымъ образомъ въ Неаполѣ, Римѣ, Миланѣ и Венеціи. Свѣточъ, зажженный въ Неаполѣ артистомъ *Массуччіо*, послѣдовательно прошелъ черезъ руки *Андреа Чиччіоне*, *Бамбоччіо*, *Монако* и *Амилло Фіоре*.

Богатство римскихъ княжескихъ фамилій и большія работы, предпринятая папами, должны были привлечь въ прежнюю столицу имперіи первые таланты эпохи; такимъ образомъ и до сихъ поръ тамъ можно найти въ дворцахъ и церквяхъ остатки самой замѣчательной по своему изяществу декоративной скульптуры. *Браманте*, *Балльдассаре Перуцци*, *Баччіо Пинтелли* (приложенныя здѣсь гравюры воспроизводятъ нѣсколько изящныхъ образцовъ арабесковъ, исполненныхъ послѣднимъ артистомъ на наружной сторонѣ церкви Св. Августина, одной изъ первыхъ построекъ въ чистомъ стилѣ Возрожденія) и самъ великій *Рафаэль* не пренебрегали рисовать для скульпторовъ орнаменты, обличавшіе вкусъ самый чистый и воображеніе самое тонкое. Именно



въ произведеніяхъ Рафаэля орнаментация Ренессанса достигаетъ высочайшей степени своего развитія. Самымъ поразительнымъ доказательствомъ этого совершенства могутъ служить безспорно знаменитыя деревянные хоровыя сѣдалища церкви Св. Петра въ Перуджіа. Скульптурная работа, исполненная художникомъ *Стефано да Бергамо*, достойна чудной композиціи Рафаэля.

Миланскій соборъ и Чертоза Павіи создали поистинѣ замѣчательную школу, считавшую въ числѣ своихъ членовъ художниковъ *Фузина*, *Солари*, *Арати*, *Амадео* и *Сакки*. Впрочемъ эти мѣстности издавна славились талантливыми скульпторами. Между ломбардскими артистами извѣстны *Августинъ Бусти*, извѣстный болѣе подъ именемъ *Бамбайя*, и его ученикъ *Бамбилла*, ихъ прекрасныя арабески, украшающіе Чертозу, по исполненію всегда будутъ въ ряду чудесъ.

Между артистами, которыхъ выдвинула Венеція, слѣдуетъ упомянуть прежде всего о фамиліи *Ломбарди* (*Шьетро*, *Тулліо*, *Джасіуліо*, *Санте* и *Антоніо*), талантамъ которыхъ городъ обязанъ своими знаменитѣйшими памятниками. За ними слѣдовали *Риччіо*, *Бернардо*, *Доменико де Мانتоне* и множество другихъ скульпторовъ, славу которыхъ однако затмила слава великаго *Джакото Сансовино*. Въ Луккѣ направленіе эпохи широко поддержалъ *Маттео Чивитале* (родившійся въ 1501 г.). Возвращаясь къ Тосканѣ, мы найдемъ тамъ къ концу XV в. орнаментную скульптуру, достигшую замѣчательнаго совершенства; главная характеристическая черта ея уже не заключалась, какъ прежде, въ старательномъ подражаніи натурѣ, но скорѣе въ условномъ воспроизведеніи антиковъ. Имена *Мино-да-Фьезоле*, *Бенедетто-да-Майяно* и *Бернардо Росселлини* напоминаютъ намъ многочисленные прекрасныя



памятники, въ изобиліи находимые въ церквяхъ Флоренціи и другихъ главныхъ городовъ Великаго Герцогства. Эти превосходные артисты замѣчательны своими произведеніями изъ камня, дерева и мрамора; эти произведенія уступали только работамъ ихъ предшественниковъ, уже упомянутыхъ нами, да работамъ немногаго числа современниковъ. Между послѣдними мы находимъ *Андреа Контуچی*, болѣе извѣстнаго подъ именемъ *Сансовино Старшаго*. Невозможно довести лѣпку орнаментовъ до болѣе высокой степени совершенства, чѣмъ та, которую этотъ артистъ развилъ въ дивныхъ произведеніяхъ, составляющихъ славу церкви Санта Марія дель Пополо въ Римѣ. Его ученикъ *Джакомо Татти*, принявшій въ послѣдствіи имя своего учителя, есть единственный артистъ, котораго можно разсматривать, какъ его соперника. Объ этомъ мы скажемъ ниже.

Изложивъ въ послѣдовательномъ порядкѣ исторію великихъ скульпторовъ Италіи, бывшихъ въ одно и то же время и скульпторами и орнаментистами, мы отмѣтимъ нѣкоторые принципы, которые художники и любители искусства могутъ почерпнуть, по нашему мнѣнію, изъ изученія ихъ произведеній. Одно изъ наиболѣе привлекательныхъ качествъ, отличающихъ въ особенности рельефные орнаменты XV ст.,—это талантъ, съ которымъ люди, производившіе ихъ, умѣли пользоваться игрой свѣта и тѣни, выражая ее посредствомъ безконечныхъ измѣненій плана.

Между изгибомъ въ формѣ завитка, гдѣ рельефъ уменьшается постепенно отъ начала къ концу, и изгибомъ, гдѣ рельефъ одинаковъ на всемъ своемъ протяженіи, существуетъ большая разница по отношенію производимаго ими эффекта; именно постоянному предпочтенію первой изъ этихъ формъ артисты XV ст. обязаны поразительными результатами, которыхъ они достигли какъ по части простыхъ комбинацій своихъ спиральныхъ формъ, такъ равнымъ образомъ и самыхъ сложныхъ.

Эта способность чувствовать самые нѣжные скульптурные рельефы доведена до величайшаго совершенства въ произведеніяхъ Донателло, который имѣлъ громадное вліяніе на своихъ флорентійскихъ современниковъ и примѣру котораго съ благоговѣніемъ слѣдовали артисты всѣхъ родовъ. Онъ не только былъ первымъ художникомъ, начавшимъ употреблять чрезвычайно низкій рельефъ (*bassissimo rilievo*), при которомъ эффектъ общихъ очертаній и округленной лѣпки производится посредствомъ такой ничтожной выпуклости, которая кажется почти невозможной, но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ также былъ первымъ, сочетавшимъ съ *bassissimo rilievo mezzo* \*) и *alto rilievo*; посредствомъ такого комбинированія ему удавалось разбивать избранное имъ содержаніе почти на столько же плановъ, какъ и въ живописи. Донателло слишкомъ хорошо зналъ свое дѣло, чтобъ выходить изъ спеціальныхъ условій скульптуры, но онъ обогатилъ практику флорентійскихъ артистовъ XV ст. множествомъ элементовъ, заимствованныхъ изъ живописи. Эти изобрѣтенія—потому

\*) Т. е. самый низкій рельефъ сочетать съ среднимъ и высокимъ.

что они почти достойны этого названія, хотя были только плодомъ старательнаго изученія антиковъ—были усвоены и усердно примѣняемы на дѣлѣ орнаментистами этой эпохи; именно этимъ изобрѣтеніямъ слѣдуетъ приписать то поразительное техническое совершенство, которое отличаетъ лучшія скульптурныя украшенія и лѣпку Ренессанса.

Наконецъ, когда эта система правильнаго расположенія орнаментовъ планами достигла высшаго своего совершенства, свѣта и тѣни располагаемы были столь хорошо, что, если смотрѣть издали, то рельефъ представлялъ только симметрично расположенныя точки, соотвѣтствовавшія главнымъ геометрическимъ фигурамъ; приблизившись на нѣсколько шаговъ, глазъ въ состояніи былъ различать листья и фигуры, соединявшіе самые выдающіеся пункты; подойдя еще ближе, можно было рассмотреть листья и почки, дававшіе ясное представленіе о натуральномъ гипѣ, воспроизведенномъ условнымъ образомъ; и чѣмъ тщательнѣе былъ обзоръ, тѣмъ болѣе онъ открывалъ безукоризненность артистическаго чутья по отношенію изящности лѣпки украшаемой поверхности. Лѣпка лучшихъ итальянскихъ орнаментовъ XV в., каковы напр. орнаменты церкви Деи-Мироколи въ Венеціи, исполненные братьями Ломбарди (Овенъ-Джонсъ, табл. LXXIV, фиг. 1, 8, 9), церкви Санта Марія дель Пополо (Овенъ-Джонсъ, табл. LXXIV, фиг. 1), исполненные Сансовино въ Римѣ, орнаменты церковныхъ дверей Санъ Джіованни Баттиста въ Флоренціи, исполненные Гиберти (Овенъ Джонсъ, табл. LXXV, фиг. 3), орнаменты Санъ Микель ди Мурано (Овенъ-Джонсъ, табл. LXXIV, фиг. 4, 6), орнаменты Ла-Скала ди Санъ Марко (Овенъ-Джонсъ, табл. LXXIV, фиг. 2), орнаменты Ла-Скала деи Джиганти (Овенъ-Джонсъ, табл. LXXIV, фиг. 5, 7) и многихъ другихъ венеціанскихъ построекъ—во всѣхъ этихъ памятникахъ лѣпка орнаментовъ—выше всякихъ похвалъ. Тамъ никогда не встрѣчается ни одного фибра листка или почки, который слѣдовалъ бы ложному направленію; здѣсь никогда нельзя замѣтить извращенія или дурнаго пониманія того изящества, которое сама природа развиваетъ въ своихъ произрастеніяхъ.

Введеніе въ барельефы элементовъ, принадлежащихъ къ области живописи, въ рукахъ артистовъ, обладавшихъ въ меньшей степени, чѣмъ Донателло, способностью чувствовать точныя границы условной манеры въ скульптурномъ дѣлѣ, породило вскорѣ какую-то безпорядочность. Самъ великій Гиберти нарушилъ эффектъ нѣкоторыхъ изъ самыхъ изящныхъ своихъ композицій введеніемъ перспективы и другихъ аксессуаровъ, въ которыхъ онъ слишкомъ близко слѣдовалъ натурѣ. Въ нѣкоторыхъ скульптурныхъ орнаментахъ Чертозы эта ошибка зашла такъ далеко, что памятники, которые своею красотою и своими достоинствами должны были бы внушать зрителю чувство сознательнаго и глубокаго удивленія, на самомъ дѣлѣ только забавляютъ его своимъ сходствомъ съ кукольными домиками, обитаемыми феями, украшенными гирляндами, скульптурными плиточками и покрытыми листвою,—вмѣсто того, чтобъ представлять серьезныя произведенія искусства, воздвигнутыя въ память умершихъ или предназначенныя для священныхъ обрядовъ.

Другой упрекъ, который можно по справедливости сдѣлать значительному числу этихъ памятниковъ, это то, что идеи, которыя необходимо должны рождаться изъ ихъ предназначенія, мало согласуются съ орнаментами фризовъ, пиластровъ, панно, тимпановъ и другихъ архитектурныхъ частей, покрываемыхъ украшеніями. Маски трагическія и комическія, музыкальные инструменты, античные алтары, триножники, винные кубки, пляшущія женскія фигуры, морскія чудовища, представляющія помѣсь, и химеры, вообще мало гармонируютъ съ монументами, воздвигнутыми въ священнѣхъ мѣстахъ или предназначенными для религіознаго культа. Впрочемъ несправедливо было бы ставить въ вину это смѣшеніе элементовъ священнаго и неприличнаго исключительно артистамъ XV ст.: произведенія ихъ были лишь отраженіемъ господствующаго духа эпохи, когда возобновеніе мифологическаго символизма являлось протестомъ противъ стѣснительныхъ узъ аскетической традиціи, возведенной въ догматъ (т. е. въ законъ) подъ вліяніемъ Востока и поддерживаемой церковью въ теченіи цѣлыхъ вѣковъ, въ продолженіи которыхъ вліяніе ея на невѣжественный и буйный народъ все болѣе и болѣе возрастало, пока наконецъ не достигло своей высшей точки. Въ XIV ст. умы самыхъ религіозныхъ людей пропитаны были самыми странными идеями. Нѣтъ надобности идти далѣе комедіи Данте, обозначенной въ литературномъ мѣрѣ подъ именемъ „божественной поэмы“, чтобъ узнать сбивчивую нить готическаго и классическаго вдохновенія, бороздящую, такъ сказать, ткань литературы этой эпохи.

Изученіе итальянскаго рельефнаго орнамента XV ст. настолько же полезно архитектору, какъ и скульптору. Здѣсь нельзя не замѣтить печати высшаго генія въ употребленіи и соподчиненіи тѣхъ заимствованій, которыя взяты были у античнаго міра, у Востока и у національныхъ искусствъ европейскаго Запада. Но кромѣ заимствованій здѣсь представляется еще цѣлый міръ новыхъ типовъ. Нѣтъ стилиа, гдѣ орнаменты были бы лучше разсчитаны и гдѣ бы они такъ пріятно контрастировали съ направленіемъ архитектурныхъ линій, служащихъ имъ границею и удерживающихъ ихъ въ извѣстномъ подчиненіи. Рѣдко можно здѣсь встрѣтить (или даже можно сказать никогда) орнаментъ, поставленный вертикально, которому болѣе подходило бы положеніе горизонтальное или обратное. Табл. LXXIV, LXXV и LXXVI (Овенъ-Джонсъ) представляютъ цѣлый рядъ образцовъ, отличающихся большею частью изяществомъ линій и вполне артистичною распланировкой орнаментовъ, несмотря на ихъ натуральность. Величайшаго совершенства въ этомъ отношеніи достигли Ломбарди въ своихъ произведеніяхъ, находящихся въ церкви Санта Марія деи Мираколи въ Венеціи (Овенъ-Джонсъ, табл. LXXIV, фиг. 1, 8, 9 и табл. LXXVI, фиг. 2), Андреа Сансовино въ Римѣ (Овенъ-Джонсъ, табл. LXXVI, фиг. 1), *Доменико* и *Бернардино де Мантоне* въ Венеціи (Овенъ-Джонсъ, табл. LXXIV, фиг. 5, 7). Послѣ эпохи, когда дѣйствовали эти артисты, орнаменты вообще получили характеръ болѣе однообразнаго горельефа; въ то же время стеблямъ и почкамъ придали большую толщину;

планъ въ изобиліи украшался посредствомъ панно и ансамбль имѣлъ болѣе шероховатый и менѣе утонченный видъ. Скульпторъ получилъ такое же значеніе, какъ и архитекторъ, такъ что послѣдній, конкурируя съ первымъ, принужденъ былъ употреблять украшенія болѣе тяжелыя. Такимъ образомъ въ моду вошелъ мало-по-малу болѣе тяжелый стиль. Слѣды такого направленія мы находимъ въ значительномъ числѣ генуэзскихъ произведеній, представленныхъ на таблицахъ LXXV (Овенъ-Джонсъ), фиг. 1, 2, 4, 5, 8, 9, 11 и LXXVI, фиг. 4, 5, 7, 8 и 10. Фиг. 6 табл. LXXVI, взятая съ знаменитой гробницы *Мартинено* въ Бресчій, обнаруживаетъ такое же стремленіе.

Въ то же время и въ живописи замѣчается движеніе, соответствующее тому, которое происходило въ скульптурѣ и краткое изложеніе котораго мы только-что дали. Подобно скульптурѣ живопись тоже имѣла свою переходную эпоху. Къ этой эпохѣ относятся произведенія мастера *Джироламо Кремонскаго*. Орнаменты его очевидно вдохновлены роскошными формами римской скульптуры. Сочная флора, колоритурa и рисунокъ (см. Расине, табл. LII), запечатлѣнные какою-то дикостью, составляютъ здѣсь отличительную черту. Комбинаціи здѣсь выходятъ изъ обыкновенной области орнаментациі манускриптовъ XV ст.

Главные мотивы табл. LVII (Расине, фиг. 1—11) взяты изъ манускриптовъ работы *Герардо* и *Аттаванте*, знаменитыхъ флорентійскихъ мастеровъ. Стиль здѣсь не такъ суровъ, какъ въ рисункахъ табл. LII. Орнаментациа здѣсь повсюду отличается богатствомъ и изяществомъ; она состоитъ изъ вѣтвей, изогнутыхъ со вкусомъ, заимствующихъ вообще свои формы у аканта и чаще всего оканчивающихся розеткой, очень приближающейся къ обыкновенной флорѣ. Фигуры дѣтей, а также перлы и камни часто возвышаютъ еще болѣе эти украшенія (Расине, табл. LV, фиг. 3, 4, 5).

*Джіотто*, ученикъ *Чимабуэ*, отрѣшился совершенно отъ греческой традиціи и предался весь изученію натуры. Его орнаменты, подобно тому, какъ и у его учителя, состояли изъ сочетанія расписныхъ мозаикъ, перевитыхъ лентъ и вольныхъ воспроизведеній аканта. Въ своихъ произведеніяхъ въ Ассизи, въ Неаполѣ, во Флоренціи и въ Падуѣ онъ неизмѣнно развивалъ изящество замысла по отношенію того равновѣсія, которое необходимо соблюдать въ орнаментахъ всякаго рода,—равновѣсія какъ въ смыслѣ распредѣленія составныхъ частей рисунка, такъ и въ смыслѣ относительной раскраски. Этотъ столь справедливый принципъ равновѣсія принятъ былъ повсемѣстно въ XIV ст. *Симоне Мемми*, *Таддео Бартоло*, *Спинелло Аретино* и множество другихъ артистовъ были извѣстны какъ великіе мастера въ дѣлѣ украшенія стѣнъ. *Беноццо Гоццоли*, жившій въ слѣдующемъ столѣтіи, тоже неутомимо изучалъ антики, какъ объ этомъ можно судить по архитектурнымъ орнаментамъ, образующимъ фонъ въ его картинахъ въ Кампо-Санто, а также по великолѣпнымъ арабескамъ, раздѣляющимъ его картины въ Санъ-Джиминьяно. Однако только *Андреа Мантенья* сообщилъ живописи то направленіе, которое скульптурѣ дано было Донателло, и притомъ это направленіе было при-



нято не только относительно фигуръ, но и относительно орнаментовъ, заимствованныхъ у античнаго міра, во всемъ ихъ разнообразіи. Великолѣпные картоны этого артиста, находящіеся въ настоящее время въ Гэмптонъ-Куртѣ, могли сойти, даже въ своихъ мельчайшихъ деталяхъ, за рисунки какого-либо древне римскаго мастера. Къ концу XV ст. манера расцвѣченія приняла новое и притомъ весьма замѣтное направленіе, подробности и особенности котораго мы сообщимъ въ нижеслѣдующей замѣткѣ, гдѣ будемъ говорить объ арабескахъ и другихъ родахъ орнаментовъ.

Высшаго своего развитія декоративная живопись достигаетъ въ произведеніяхъ Рафаэля. Но послѣднему предшествовали многіе другіе артисты. Съ помощью *Поллidora Караважскаго*, очень ловкаго орнаментиста, и *Джюванни да Удине*, которые славились своими рисунками цвѣтовъ, плодовъ и животныхъ, Рафаэль покрылъ стѣны *Ватикана* (дворецъ папъ) украшеніями, изъ которыхъ взяты таблицы LIII, LIV и фиг. 12 и 13 табл. LVII (Расине); фиг. 1, 2, 3, 4, 5 табл. LVI (Расине), представляющія рѣзбу на кости, сдѣланы по тѣмъ же рисункамъ. Эта орнаментація представляетъ конечно подражаніе орнаментаціи древнихъ и модель для нея доставило открытіе термъ (банъ) Тита (императоръ римскій 79—81 г.); въ послѣдствіи раскопки Помпей и Геркулана (городовъ, засыпанныхъ лавою и пепломъ во время изверженія Везувія въ царствованіе Тита) доставили новые образцы орнаментаціи этой эпохи римской исторіи. Рука мастера сильно чувствуется въ панно четырехъ временъ года и въ панно трехъ *Паркъ* (богини судьбы); скромный, но вмѣстѣ съ тѣмъ вѣрный вкусъ Рафаэля сказывается повсюду.

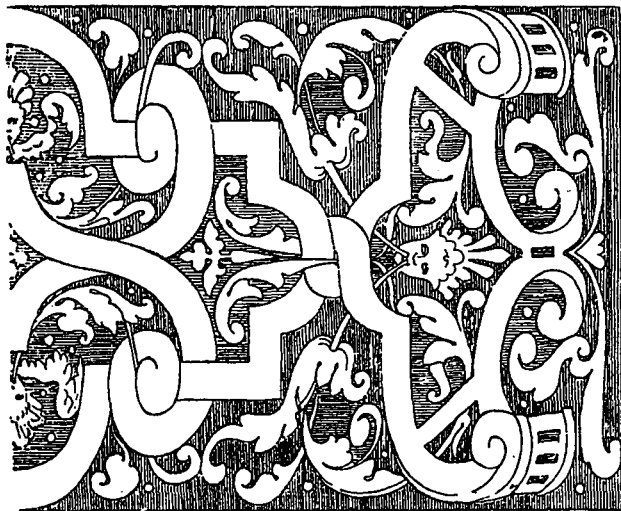
Подобная декорація даетъ высокое понятіе объ области орнаментаціи и въ то же время показываетъ, какими обширными познаніями долженъ обладать тотъ, кто захотѣлъ бы достигнуть такого же высокаго идеала.

Рядомъ съ этой реставраціей (т. е. возстановленіемъ) античныхъ стилей, произведенной поименованными выше артистами, совершился фактъ, обильный послѣдствіями, котораго мы уже слегка коснулись. Артисты XV и XVI ст., возстановивъ античный орнаментъ, пришли къ сознанію необходимости присоединить къ нему новыя элементы, обладающіе большимъ разнообразіемъ въ деталяхъ и способные къ болѣе широкимъ декоративнымъ эффектамъ. Изобрѣтеніе этой богатой прибавки составляетъ, быть можетъ, истинный вѣнецъ итальянскаго Ренессанса. Архитектоническія завитковыя украшенія (*rinseaux*), замѣнившія прежнія листовенно-завитковыя, или соединенныя съ ними, были новостью эпохи; картуши вскорѣ сдѣлались мѣстомъ встрѣчи двухъ причудливо закрученныхъ завитковъ и стиль, обогащенный новымъ прекраснымъ элементомъ, получилъ развитіе совершенно оригинальное и притомъ столь послѣдовательное, что, принятый величайшими архитекторами и пройдя черезъ всѣ измѣненія вкуса, онъ не пересталъ играть важной роли и въ большинствѣ новѣйшихъ украшеній.

Слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ объ исторіи картуша (Расине, табл. LVIII, LIX, LX, LXI, LXIII, LXVII, LXIX, LXXI, LXXII). Первые картуши

XVI ст. представляют, такъ сказать, деревянный вѣкъ орнаментаціи. Въ самомъ дѣлѣ, они имѣютъ видъ столярныхъ стружекъ; естественные завитки у тоненькихъ стружекъ, обязанные своимъ происхожденіемъ стругу, быть могутъ, были прототипомъ этого орнамента.

Второй видъ картушей (конца XVI ст.) представляетъ болѣе широкія комбинаціи тѣхъ же элементовъ; закручиваніе и запутываніе двухъ плановъ,



Завитковое украшеніе (эпохи Карла IX).

наложенныхъ одинъ на другой и появляющихся на поверхности поочередно, представляетъ главную форму его. Приложенныя здѣсь гравюры даютъ понятіе объ этихъ двухъ родахъ картушей.

Что касается до завиткообразныхъ вѣтвей, то онѣ составляли элементы орнаментальнаго построения, сходные по замыслу съ тѣми, потребность которыхъ ощущалась и у Арабовъ, но только здѣсь они надѣлены были кривизною и изяществомъ классическихъ вѣтвей.



Завитковое украшеніе (эпохи Генриха II).

Въ этомъ стилѣ гладкость контуровъ вѣтви пріятно разнообразится зубчатой растительностью аканта, снова вошедшаго въ употребленіе въ эпоху Возрожденія. Употребленіе гладкихъ поясовъ въ этихъ украшеніяхъ, вообще разнообразящихся на всемъ своемъ протяженіи, дѣлаетъ болѣе правдоподобнымъ присутствіе разнаго рода фигуръ, то лежащихъ въ покоѣ, то находящихся въ движеніи. Маскароны (родъ смѣшныхъ, каррикатурныхъ головокъ или масокъ), ленты и цвѣты или плоды смягчаютъ суровость рисунка.

Цѣлый міръ картушей становится оспованіемъ для новаго развитія, а употребленіе ихъ въ гравюрѣ, руководимой лучшими артистами, было причиною того, что ихъ такъ скоро оцѣнили и образцы ихъ распространились такъ быстро, что повсюду—въ Нидерландахъ, Германіи, Франціи, Италіи, Англии и Испаніи—стали появляться аналогичныя между собою композиціи, область которыхъ подъ вліяніемъ мѣстныхъ особенностей расширялась съ каждымъ днемъ.

Къ концу XVI ст. античный элементъ, возстановленіе котораго было первымъ усиліемъ артистовъ Возрожденія,—усиліемъ, ослабѣвшимъ послѣ смерти Рафаэля вслѣдствіе того, что римская школа, основанная имъ, разсѣялась по разнымъ странамъ, античный элементъ, повторяемъ, мало-по-малу сталъ смѣшиваться съ другими элементами, заимствованными изъ разныхъ источниковъ. Уже названіе арабесковъ, данное декоративнымъ украшеніямъ, окружающимъ картины Ватиканскихъ ложъ, свидѣтельствуемъ о нѣкоторомъ распространеніи восточныхъ рисунковъ, которые сдѣлались извѣстны и вошли въ употребленіе, благодаря коммерческой дѣятельности итальянскихъ республикъ. Арабскіе профили конечно оказали вліяніе на рисунки новыхъ вѣтвей, а чистота, съ которою Венеціане XVI ст. примѣняли персидскій стиль (см. Расине, табл. LXVIII), не оставляетъ никакого сомнѣнія относительно ихъ совершеннаго знакомства съ восточными стилями, а также относительно умѣнія пользоваться послѣдними.

Обращаясь теперь къ искусствамъ промышленнымъ, мы постараемся прослѣдить Возрожденіе и въ этой области, въ томъ видѣ, какъ оно проявлялось въ рисункахъ фабрикантовъ этой эпохи. Благодаря своему матеріалу, неспособному подвергаться измѣненіямъ, произведенія изъ стекла, равно какъ и керамика, представляютъ многочисленныя и прекрасно сохранившіеся образцы, отличающіеся стилемъ настолько же полнымъ, какъ и удовлетворяющимъ изящному вкусу. Произведеніямъ этимъ у Овенъ-Джонса посвящены таблицы LXXVIII, LXXIX и LXXX. Большая часть образцовъ, заключающихся въ этихъ таблицахъ, принадлежатъ къ произведеніямъ Италіи. Мы сдѣлаемъ нѣсколько замѣчаній относительно майолики этой страны и декораціи, бывшей въ ходу въ произведеніяхъ этого рода.

Повидимому искусство покрывать глазурью глиняныя издѣлія введено было въ Испаніи и на островахъ Балеарскихъ Маврами, знавшими уже давно это искусство и примѣнявшими его къ расписнымъ плитамъ, которыми они украшали свои зданія. Такъ называемая майолика (т. е. гончарныя произведенія), какъ думаютъ, получила свое имя отъ острова Майорки (одинъ изъ Балеарскихъ), откуда, по всей вѣроятности, производство глиняной глазурной посуды перешло въ Италію. Это подтверждается тѣмъ, что первые фаянсы Италіи украшены были рисунками геометрическими и трехконечными листьями, носящими арабскій отпечатокъ (Овенъ-Джонъ, табл. LXXX, фиг. 13, 31). Сначала фаянсомъ пользовались для приготовленія черепицъ и изразцовъ, которые вдѣлывали въ кирпичныя зданія, а позже—для приготовленія энкаустическихъ плитъ. Особенно обширна была фабрикація майолико-

выхъ издѣлій этого рода въ городахъ Ноцера, Ареццо, Читта ди Кастильо, Форли, Фаэнца (отсюда происходитъ слово фаянсъ), Флоренціи, Спелло, Дерутѣ, Болоньѣ, Римини, Феррарѣ, Пезаро, Ферминьяно, Кастель-Дуранте, Губбіо и Равеннѣ, равно какъ и во многихъ городахъ Абруццъ; промышленность эта господствовала преимущественно въ періодъ времени отъ 1470—1700 г.; но дознано, что Пезаро былъ первымъ городомъ, въ которомъ она приобрѣла нѣкоторую извѣстность. Этимъ фаянсовымъ произведеніямъ сначала дали названіе меццо или полумайолики; изъ фаянса дѣлали толстыя, тяжелыя и иногда очень большія тарелки. Тарелки эти съ внутренней стороны были темносѣраго цвѣта; съ наружной стороны ихъ покрывали темно-желтою глазурью. Такая полумайолика, по словамъ *Пассери* и другихъ авторитетныхъ лицъ, готовилась въ XV ст. и только въ слѣдующемъ вѣкѣ уступила свое мѣсто майоликѣ тонкой.

*Лука делла Роббіа*, родившійся во Флоренціи въ 1399 г., изобрѣлъ составъ для глазировки глиняныхъ издѣлій; для этого, какъ говорятъ, онъ употреблялъ смѣсь изъ антимонія, олова и другихъ веществъ; составомъ этимъ онъ покрывалъ прелестныя терракотовыя статуэтки и барельефы, вылѣпленные имъ же самымъ. Секретъ приготовленія этого состава сохранялся въ семействѣ изобрѣтателя до 1550 г., когда послѣдній изъ членовъ этой фамиліи унесъ его съ собою въ могилу. Во Флоренціи пытались возстановить фабрикацію фаянсовъ делла Роббіа, но результаты получались самыя ничтожныя вслѣдствіе чрезвычайныхъ трудностей, которыя представляло предпріятіе. Сохраненіе барельефовъ делла Роббіа большею частью религіозное—жанръ, къ которому какъ нельзя болѣе идетъ сіяющій бѣлый цвѣтъ фигуръ; глаза у этихъ фигуръ покрыты были черною краскою, чтобъ усилить выразительность, а самыя фигуры рѣзко выдѣлялись на темно-синемъ фонѣ. Наслѣдники делла Роббіа прибавили гирлянды изъ цвѣтовъ и плодовъ въ натуральныхъ краскахъ; нѣкоторые изъ этихъ преемниковъ раскрашивали костюмы, а тѣло оставляли непокрытымъ глазурью. *Пассери* утверждаетъ, что это открытіе сдѣлано было уже давно въ Пезаро, гдѣ фаянсы выдѣлывались еще въ XIV ст.; но хотя и возможно предположить, что въ эту отдаленную эпоху умѣли уже соединять краски съ глазурью, тѣмъ не менѣе не подлежитъ сомнѣнію, что это изобрѣтеніе распространилось не раньше 1462 г.,—эпохи, когда *Маттео ди Раньере* изъ Кальи и *Симоне деи Пикколомини* изъ Сіенны переселились въ Пезаро, чтобъ продолжать тамъ фабрикацію фаянсовъ; весьма вѣроятно, что произведенія делла Роббіа обратили на себя ихъ вниманіе, но, очевидно, существовали только смутныя догадки относительно способа глазировки, изобрѣтеннаго делла Роббіа,—способа, который какъ самъ делла Роббіа, такъ и вся его фамилія считали драгоцѣннымъ секретомъ. Что касается до насъ, то мы думаемъ, что секретъ состоялъ скорѣе въ умѣніи растворять и обжигать большія массы глины, чѣмъ въ умѣніи готовить прочную глазурь; послѣдняя повидимому представляла мало новаго, такъ что не было надобности дѣлать изъ нея секретъ.

Спектральный блескъ и глазурь бѣлая, блестящая и прозрачная,—таковы качества, которыхъ по преимуществу старались достигнуть въ тонкой майоликѣ и въ фаянсахъ Губбіо. Металлическій блескъ производился посредствомъ состава изъ свинца, серебра, мѣди и золота и въ этомъ отношеніи фаянсы Губбіо превосходили всѣ другіе фаянсы. Чтобъ сообщить фаянсу блестящій бѣлый цвѣтъ, употребляли глазурь, составленную изъ олова, въ которую погружали полубожженное издѣліе; затѣмъ, пока еще глазурь не высыхала, писали рисунки, и быстрота, съ какою глазурь впитывала въ себя краски; объясняетъ неправильность рисунка, часто здѣсь встрѣчающуюся.

Одна изъ тарелокъ изъ стараго фаянса Пезаро, находящаяся въ музеѣ въ Ла-Гэ, имѣетъ надпись, состоящую повидимому изъ буквъ С. Н. О. N. Другая тарелка имѣетъ марку, составленную изъ переплетенныхъ буквъ С. А. Т. Но эти экземпляры принадлежатъ къ числу очень рѣдкихъ, потому что артисты, дѣлавшіе подобныя тарелки, помѣчали свои произведенія только въ очень рѣдкихъ случаяхъ.

Содержаніе, котораго придерживались артисты, вообще представляло фигуры святыхъ и событія, взятая изъ Священнаго Писанія; но преимущественно они избирали фигуры святыхъ; это было вообще самое любимое содержаніе до XVI ст., эпохи, когда стали изображать сцены изъ произведеній Овидія и Виргилія, не бросая впрочемъ окончательно рисунковъ изъ Священнаго Писанія. Обыкновенно на обратной сторонѣ тарелки дѣлали голубыми буквами отчетливую надпись, относившуюся къ содержанію, и ссылку на текстъ, изъ котораго заимствовалось это содержаніе. Мода украшать майоликовыя издѣлія портретами историческихъ лицъ относится къ болѣе поздней эпохѣ. Всѣ эти рисунки писались плоско и мягкими тонами и окружались чѣмъ то въ родѣ довольно грубаго саррацинскаго орнамента, совершенно отличнаго отъ рафаэлевскихъ арабесковъ, бывшихъ въ такой модѣ въ послѣдніе годы царствованія *Гвидобальда*. Тарелки, украшенныя колерными рельефными изображеніями плодовъ, принадлежатъ вѣроятно къ фаянсамъ дела Роббіа.

Упадокъ майоликовой мануфактуры, причиною котораго было уменьшеніе доходовъ правившаго герцога, а также то, что его преемникъ мало интересовался этой отраслю промышленности, ускоренъ былъ еще распространеніемъ восточныхъ произведеній и употребленіемъ серебряной посуды, все болѣе и болѣе распространявшейся между образованными и богатыми классами; майолику перестали украшать рисунками историческаго содержанія, а вмѣсто того стали употреблять прекрасно исполненные рисунки птицъ, трофеевъ, плодовъ, цвѣтовъ, музыкальныхъ инструментовъ, морскихъ чудовищъ и т. п.; наконецъ и эти рисунки уступили мѣсто гравюрамъ съ картинъ Задлера и другихъ фламандскихъ художниковъ. Всѣ эти причины, вмѣстѣ взятая, способствовали быстрому паденію этой фабрикаціи, которую тщетно старался воскресить кардиналъ *Стоппани*.

Тонкая майолика Пезаро достигла высшаго своего совершенства въ царствованіе *Гвидобальда II*, котораго дворъ находился въ Пезаро и который оказы-

паль покровительство гончарному производству этого города. Въ эту эпоху майолика Пезаро походила столь близко на майолику Урбино, что невозможно было отличить одну отъ другой. Составъ фаянса былъ тотъ же и нерѣдко одни и тѣ же артисты работали въ гончарныхъ мастерскихъ обоихъ городовъ. Уже въ 1486 г. фаянсы Пезаро стали брать верхъ надъ другими итальянскими фаянсами; правитель Пезаро съ этого времени взялъ ихъ подъ свое покровительство, запретивъ подъ угрозой штрафа и конфискаціи ввозъ чужеземныхъ гончарныхъ произведеній и даже издавъ приказъ, чтобъ въ теченіи 8 дней всѣ чужеземныя вазы были вывезены изъ области. Эта покровительственная система подтверждена была въ 1532 г. *Франческой Маріей I*. Въ 1569 г. *Гвидобальдъ II* далъ привиллегію на 25 лѣтъ *Джіакомо Ланфранко* въ Пезаро на его изобрѣтенія по части фабрикаціи вазъ; вазы эти, большихъ размѣровъ и античныхъ формъ, украшены были золотомъ; за всякое нарушеніе привиллегіи назначена была денежная пеня въ 500 скуди. Кромѣ того *Джіакомо* и его отецъ освобождены были отъ всякихъ пошлинъ.

Новизна и разнообразіе, какіе представляла майолика, были причиною того, что герцоги избирали фаянсовые предметы для подарковъ чужеземнымъ государямъ. Въ 1478 г. *Костанца Сфорца* подарила папѣ *Сиксту IV* нѣсколько вазъ. Въ письмѣ, адресованномъ *Роберту Малатестъ Лаврентіемъ Великолѣпнымъ*, послѣдній благодарилъ его за подобный же подарокъ. *Гвидобальдъ* подарилъ Филипу II Испанскому сервизъ, расписанный *Ораціо Фонтаню*; подобный же подарокъ былъ сдѣланъ имъ императору Карлу V. Коллекція кувшиновъ, присланная въ сокровищницу Лорето Франческой Маріей II, сдѣлана была по приказанію *Гвидобальда* для его лабораторіи; нѣкоторые изъ нихъ украшены портретами или какими-либо другими рисунками и всѣ снабжены подписями, указывающими на содержавшіяся въ нихъ вещества или микстуры. Эти кувшины, которыхъ въ сокровищницѣ Лорето имѣется еще около 380, суть синяго, зеленого и желтаго цвѣта. *Пассери* даетъ классификацію майоликовыхъ произведеній и перечень терминовъ, употреблявшихся работниками для обозначенія различныхъ видовъ живописи, употребительныхъ въ украшеніи тарелокъ; здѣсь же можно найти указанія на плату, получаемую артистами за исполняемыя ими картины. Кромѣ того *Пассери* даетъ интересное извлеченіе изъ рукописи, написанной *Пикольпассо*, мастеромъ середины XVI ст. Чтобъ понять это извлеченіе, необходимо знать, что *большино* равняется девятой части *паула*, а *троссъ* — третьей части *паула* (*пауль*—десяти су и одному лиарду; французскій франкъ—25 русскимъ копѣйкамъ; франкъ содержитъ въ себѣ 100 сантимовъ; су—5 сантимовъ или 1¼ русской копѣйкѣ; лиардъ—въ родѣ русской полушны); *миръ* равнялся одной трети, а *флоринъ*—двумъ третямъ малаго *эку*; малый *эку*, иначе называвшійся герцогскимъ, равнялся двумъ третямъ римской *кronъ* (цѣна послѣдней—пять франковъ и шесть съ половиною су).

**Трофеи.** Этотъ родъ орнамента состоялъ изъ оружія, древняго и новаго, изъ инструментовъ музыкальныхъ и математическихъ и изъ раскрытыхъ книгъ.

Вообще трофеи пишутся желтою краскою на синемъ фонѣ. Тарелки этого рода продавались главнымъ образомъ въ той области, гдѣ фабриковались; артисты, дѣлавшіе рисунки, получали за сотню одинъ герцогскій экю. Этотъ родъ орнамента артисты XV ст. любили употреблять какъ въ мраморѣ, такъ и въ камнѣ: доказательствомъ служитъ памятникъ *Иоанна Галеацио Висконти* (одного изъ герцоговъ Миланскихъ) въ Чертозѣ Павійской, а также части генуэзской двери, гравюру которой мы здѣсь прилагаемъ.



Пьедесталь двери въ Генуѣ.

**Арабески**—орнаменты, составляющіеся изъ лентъ, узловъ и букетовъ, переплетающихся между собою. Предметы, украшенные въ этомъ родѣ, отсылались въ Венецію и Геную, гдѣ за нихъ платили по флорину за сотню.

**Черкате**—названіе, данное перевивкамъ изъ дубовыхъ листьевъ, писанныхъ темно-желтою краскою на синемъ фонѣ; ихъ называли также „картинами Урбинскими“, потому что дубъ былъ составною частью въ гербѣ герцога. Этотъ родъ украшеній оплачивался по 15 grosовъ за сотню; но если сверхъ того фонъ тарелки былъ разрисованъ какими-нибудь другими рисунками, тогда артистъ получалъ малый экю.

**Гротески**—перевивки изъ чудовищъ, тѣла которыхъ оканчивались листовою или вѣтвями. Эти фантастическія украшенія обыкновенно писались бѣлою краскою по синему фону; цѣна ихъ была два экю за сотню, но крайней мѣрѣ въ томъ случаѣ, если издѣлія не были разрисованы по особенному заказу для Венеціи,—тогда за нихъ платили 8 герцогскихъ ливровъ.

**Листья.** Эти орнаменты состояли изъ нѣсколькихъ вѣтвей съ листьями, большею частью маленькихъ, разбросанныхъ по фону. Цѣна—три ливра.

**Цвѣты и плоды.** Эти прелестныя группы вообще отсылались въ Венецію, гдѣ за нихъ платили по 5 ливровъ за сотню. Другая разновидность этого орнамента состояла изъ трехъ или четырехъ большихъ листьевъ, писанныхъ одною краскою на фонѣ другого цвѣта. Цѣна—полъ флорина за сотню.

**Тратти**—т. е. родъ широкихъ лентъ, завязанныхъ различнымъ образомъ, изъ которыхъ выходили маленькія вѣточки. Цѣна—два ливра за сотню.

**Сопрабианко**—живопись бѣлою краскою, причѣмъ края тарелки окружались зеленымъ или синимъ бордюромъ. Эти орнаменты оплачивались по полъ-экю за сотню.

**Картиери.** При употребленіи этихъ мотивовъ артистъ раздѣлялъ тарелку на части посредствомъ шести или восьми радіусовъ, проведенныхъ отъ центра къ краямъ; каждая часть окрашивалась въ особенный цвѣтъ и на фонѣ разбрасывали букеты, писанные разными тонами. За этотъ родъ орнамента живописецъ получалъ два ливра за сотню.

**Группи**—широкія полосы, убранныя маленькими цвѣточками; здѣсь мо-

тивъ былъ крупнѣе, чѣмъ въ тратти; иногда въ срединѣ помѣщалась небольшая картинка—въ такомъ случаѣ цѣна была въ полъ-эку, безъ этой же прибавки цѣна была гораздо ниже.

**Порчелани**—такое имя давали рисункамъ, представлявшимъ голубые, очень нѣжные цвѣты, украшенные маленькими листьями и бутонами и написанные на бѣломъ фонѣ. Этотъ родъ рисунковъ оплачивался по два ливра и болѣе за сотню. По всей вѣроятности этотъ орнаментъ занесенъ изъ Португаліи.

**Канделабри.** Этотъ орнаментъ состоялъ изъ вертикальнаго букета, простиравшагося отъ одного края тарелки до другаго; пространства, оставшіяся по обѣимъ сторонамъ этого букета, усѣяны были листьями и цвѣтами. Цѣна за канделабри была два ливра за сотню.

**Возрожденіе во Франціи.** Выше мы уже замѣтили, что художественное движеніе эпохи Возрожденія не ограничилось тою странюю, въ которой оно возникло. Изъ Италіи оно быстро сообщилося въ другія страны, и всѣ искусства съ самобытнымъ, мѣстнымъ характеромъ должны были болѣе или менѣе измѣниться подѣ влияніемъ этого вторженія итальянскаго искусства.

Франція была первою въ Европѣ странюю, послѣдовавшею великому движенію, которое началось въ Италіи. Французскіе артисты, подобно артистамъ другихъ странъ, не въ состояніи были сопротивляться увлекавшему ихъ потоку. Такимъ образомъ въ искусствѣ Франціи совершился рѣшительный переворотъ. О результатахъ этого переворота, безспорно повывсившаго уровень искусства, судили различно. Надо вспомнить, что Французы владѣли уже оригинальнымъ, хотя и наивнымъ, искусствомъ, стремившимся развиваться самостоятельно; съ другой стороны, въ эпоху, когда цѣлый потокъ итальянскихъ артистовъ распространился по Европѣ и особенно во Франціи, куда ихъ приглашали короли, ослѣпленные итальянскою роскошью, эти артисты занесли сюда вкусъ легкій и композиціи, удалившіяся уже отъ прекрасной эпохи Рафаэлевскаго Ренессанса; композиціи эти, несмотря на личныя заслуги упомянутыхъ артистовъ, представляли только нѣкоторый упадокъ. Послѣ этого легко понять то сожалѣніе объ этой задержкѣ національнаго генія, остановленнаго на пути его естественнаго развитія, которое высказывается въ новѣйшей критикѣ, отнесшейся болѣе безпристрастно къ эпохамъ, предшествовавшимъ вѣку Льва X (папа 1513—1522 г.), чѣмъ прежняя критика.

Надо думать, что военныя экспедиціи Карла VIII (король Франціи 1483—1498 г.) и Людовика XII (тоже король Франціи 1498—1515 г.) дали возможность французской аристократіи познакомиться съ блескомъ и роскошью, царившими въ то время въ Миланѣ, Флоренціи и Римѣ. Первые ясныя признаки готовившейся перемѣны проявились въ памятникѣ (къ сожалѣнію разрушенномъ во время революціи въ 1793 г.), воздвигнутомъ въ память Карла VIII въ 1499 г.; бронзовыя женскія фигуры, представлявшія добродѣтель и расположенныя вокругъ памятника, сгруппированы были именно въ итальянскомъ вкусѣ. Въ томъ же году король Людовикъ XII пригласилъ во Францію зна-



менитаго *Фра-Джіокондо*, архитектора веронскаго, друга и соученика Альдуса Старшаго. Онъ оставался тамъ съ 1499—1506 г. и сдѣлалъ королю два рисунка мостовъ черезъ Сену, а также, вѣроятно, нѣсколько другихъ, менѣе важныхъ произведеній, погибшихъ впослѣдствіи. Ему же часто приписывали построение великолѣпнаго замка *Гальонъ*, начатаго кардиналомъ д'Амбуазъ въ 1502 г., но по словамъ французскихъ археологовъ это мнѣніе не основывается ни на какихъ достаточныхъ данныхъ. Наружность этого зданія указываетъ на его французское происхождение; приписать сооружение его Джіокондо нельзя уже потому, что послѣдній былъ скорѣе инженеромъ и изслѣдователемъ, чѣмъ орнаментистомъ. Кромѣ того здѣсь можно встрѣтить множество орнаментовъ бургундскихъ рядомъ съ орнаментами, которые по справедливости можно назвать классическими. Такимъ образомъ приписывать Джіокондо сооружение этого памятника было бы настолько-же несправедливо, какъ и утверждать, что Франція обязана первымъ своимъ памятникомъ въ стилѣ Возрожденія исключительно таланту французскаго артиста. Наконецъ отчетъ, опубликованный г. Девилемъ въ 1850 г., ставитъ вопросъ внѣ всякаго сомнѣнія, указавъ на *Гильома Сено*, какъ на архитектора—строителя этого зданія. Однако возможно, что кардиналъ совѣтовался съ Джіокондо относительно общаго плана, детали котораго выполнены были затѣмъ уже Сено и его товарищами, большею частью французами. Главнымъ итальянскимъ артистомъ, работавшимъ нѣкоторыя арабески, имѣющія наиболѣе классическій характеръ, былъ *Бертранъ Мейналь*, которому дано было поручение привезти изъ Генуи великолѣпный венеціанскій фонтанъ, пріобрѣтшій столь громкую извѣстность въ качествѣ садоваго резервуара замка Гальонъ. Въ настоящее время этотъ фонтанъ находится въ Луврѣ; нѣкоторые изъ самыхъ изящныхъ орнаментовъ его произведены на табл. LXXXI (Овень-Джонсъ), фиг. 27, 30, 34, 38. *Коленъ Кастиль*, поименованный въ спискѣ артистовъ какъ работавшій въ античномъ стилѣ, быть можетъ, былъ Испанецъ, учившійся въ Римѣ. Тѣ части этого памятника, которыя не имѣютъ бургундскаго характера, отличаются чистотою стилиа во всѣхъ существенныхъ пунктахъ и едва разнятся отъ лучшихъ итальянскихъ образцовъ.

Однако только въ памятникѣ Людовика XII, находящемся въ Сень-Дени, въ первый разъ во Франціи симметрия и архитектурное расположение соединены были съ мастерскимъ исполненіемъ деталей. Это прекрасное произведение искусства, сдѣланное по приказанію короля Франциска I (1515—1547), исполнено было въ періодъ времени 1518—1530 г. *Жаномъ Жюстомъ* изъ Тура. Двѣнадцать полукруглыхъ аркъ окружаютъ королевскую чету, представленную въ обнаженномъ видѣ; подъ каждою изъ аркъ поставленъ одинъ изъ апостоловъ, а по четыремъ угламъ находятся четыре статуи, представляющія Справедливость, Силу, Благоразуміе и Мудрость; наверху всего этого колѣнопреклоненныя статуи короля и королевы; барельефы представляютъ триумфальный въѣздъ Людовика въ Геную и битву при Агваделѣ, гдѣ онъ отличился своею храбростію.

Памятникъ Людовика XII хотѣли приписать *Требатти*, но онъ былъ оконченъ раньше прибытія этого артиста во Францію; это доказывается слѣдующимъ отрывкомъ изъ письма Франциска I къ кардиналу Дюпра, извлеченнаго изъ королевскихъ архивовъ: „слѣдуетъ уплатить Жану Жюсту, моему „скульптору, сумму въ 400 экю, которую я ему долженъ былъ дать на про- „ѣздъ изъ Тура въ Сень-Дени и за мраморную скульптурную работу памят- „ника покойнаго короля Людовика и королевы Анны и пр. Ноябрь 1531 г.“

Не менѣе достойны изученія великолѣпныя скульптурныя работы горельефомъ и барельефомъ, украшающія хоры Шартрскаго собора и исполненныя въ ту же эпоху, что и памятникъ Людовика XII; содержаніе ихъ взято изъ жизни Спасителя и Богоматери; оно даетъ начало 41 группѣ, изъ которыхъ 14 суть работы *Жана Тексье*, начавшаго ихъ въ 1514 г., по окончаніи части башни, порученной тоже ему. Эти композиціи полны истинной красоты и правдивости, фигуры натуральны и какъ бы воодушевлены, драпировки свободны и граціозны, а головы полны жизни; но что лучше всего—это, безъ сомнѣнія, арабески, покрывающія почти совершенно выдающіяся части ниластровъ и фризоевъ. Эти орнаменты чрезвычайно изящны; самыя большія группы, именно покрывающія пилястры, имѣютъ въ ширину не болѣе 8 или 9 дюймовъ. Но какъ ни малы эти орнаменты, они проявляютъ по истинѣ дивное вдохновеніе и разнообразіе принциповъ. Здѣсь расположены съ замѣчательнымъ вкусомъ: листва массаи, вѣтви деревьевъ, птицы, фонтаны, связки оружія, сатиры, военные знаки и принадлежности различныхъ искусствъ. Буква F съ короною, монограмма Франциска I, отчетливо выдѣляется въ этихъ арабескахъ, а на драпировкахъ выставлены года 1525, 1527 и 1529.

Гробница, которую Анна Бретонская приказала воздвигнуть въ память своихъ родителей, была окончена и поставлена въ кармелитской церкви въ Нантѣ 1 января 1507 г. Это—образцовое произведеніе *Мишеля Коломба*, артиста, соединявшаго съ большимъ талантомъ много простоты. Въ особенности детали орнаментовъ принадлежатъ къ числу самыхъ изящныхъ. Памятникъ, воздвигнутый въ честь кардинала д'Амбуазъ въ Руанскомъ соборѣ, начатъ былъ въ 1515 г. Ни одинъ Итальянецъ не участвовалъ въ сооруженіи этого памятника, который можно разсматривать какъ выраженіе той силы, съ какою Возрожденіе вліяло на артистовъ страны.

Въ 1530 и 1531 г. Францискъ I пригласилъ во Францію *Россо* и *Приматиччіо*; вскорѣ послѣ этихъ артистовъ явились сюда *Николо дель Аббатте*, *Лука Пенни*, *Челлини*, *Требатти* и *Джироламо делья Роббиа*. Прибытіе этихъ артистовъ и основаніе школы въ Фонтенебло ввели во французскій Ренессансъ новые элементы, о которыхъ мы скажемъ ниже.

Мы вышли бы изъ границъ настоящаго очерка, еслибы попытались войти въ историческія подробности объ искусствѣ рѣзбы по дереву. Поэтому мы ограничимся замѣткой, что орнаментация, усвоенная произведеніями изъ камня, мрамора и бронзы, примѣнялась также и къ произведеніямъ изъ дерева и что нѣтъ другой эпохи въ исторіи промышленнаго искусства, когда

бы скульпторъ примѣнялъ съ большею прелестью свой талантъ къ украшенію мебели. Таблицы LXXXI и LXXXII (Овенъ-Джонсъ) даютъ блестящее подтвержденіе нашему мнѣнію. Тотъ, кто внимательно изучитъ эти таблицы, не преминетъ замѣтить постепенное отрѣшеніе отъ лиственной орнаментаціи, составлявшей основаніе у первыхъ артистовъ Возрожденія. Второе, что здѣсь поражаетъ, это нагроможденіе различныхъ сюжетовъ; наконецъ здѣсь можно видѣть вообще употребленіе особенныхъ формъ, исключительно національныхъ, отличныхъ отъ формъ итальянскихъ, каковы напр. условные завитки, пересѣкаемые маленькими рубцами, квадратными или продолговатыми (Овенъ-Джонсъ, табл. LXXXI, фиг. 17, 20) и головы въ медальонахъ (Овенъ-Джонсъ, табл. LXXXI, фиг. 1, 17).

Въ расписныхъ стеклахъ XV ст. трудно было бы открыть слѣды зарожденія Ренессанса во Франціи. Число расписныхъ стеколъ, исполненныхъ въ эту эпоху, очень велико; образцы ихъ, болѣе или менѣе совершенные, встрѣчаются почти во всѣхъ большихъ церквяхъ Франціи. Въ одной церкви въ Руанѣ можно видѣть прекрасныя фигуры на четырехугольномъ бѣломъ фонѣ; прекрасные образцы расписныхъ стеколъ можно также найти въ Сенъ Жерве въ Парижѣ и въ Нотрѣ-Дамъ въ Шалонѣ на Марнѣ.

Искусство вообще подвергалось важнымъ улучшеніямъ въ эпоху Возрожденія. Картоны писались лучшими мастерами; эмалью пользовались для того, чтобъ сообщить краскамъ густоту, не уменьшая ихъ сильнаго блеска; бѣлая краска вообще употреблялась въ большихъ размѣрахъ. Значительное число стеколъ написаны сѣрою краскою, какъ напр. стекла *Жана Кузена* въ Сентъ-Шапель въ Венсеннѣ; между ними есть одно, изображающее ангела, трубящаго въ трубу; это стекло замѣчательно какъ по композиціи, такъ и по рисунку. Соборъ въ Ошѣ тоже имѣетъ нѣсколько прекрасныхъ образцовъ, написанныхъ *Арнольдомъ Демалемъ*, нѣсколько стеколъ той же эпохи находится и въ Бовэ; между ними особенное вниманіе обращаетъ на себя прекрасное окно, произведеніе *Ангеранъ-ле-Пренса*, поза, изображенныхъ здѣсь фигуръ, напоминаетъ произведенія *Альбрехта Дюрера*.

Стекла, украшавшія окна домовъ дворянства и даже буржуазіи (городское сословіе), были невелики, но исполнены съ замѣчательнымъ изяществомъ; сгруппированы и нарисованы они были такъ, что не оставалось желать ничего лучшаго.

Къ концу XV ст. это искусство стало клониться къ упадку; многочисленныя живописцы (по стеклу) оставались праздными за недостаткомъ работы и знаменитый *Бернаръ Палисси* бросилъ ремесло, въ которомъ былъ воспитанъ, и принужденъ былъ заняться другимъ, представлявшимъ большія трудности, но въ концѣ концовъ доставившимъ ему громкую славу. Ему обязаны своимъ происхожденіемъ прелестныя стекла, расписанныя сѣрою краскою, представлявшія исторію Амура и Психеи (по рисункамъ Рафаэля) и украшавшія нѣкогда замокъ Экуанъ, резиденцію его великаго патрона, коннетабля де-Монморанси.

Между многочисленными мотивами декораціи разнаго рода, воспроизведенными у Расине, одни современны лучшей эпохѣ итальянскаго Ренессанса, если не предшествуютъ ей (табл. LVIII, LXIV и LXV), другіе, болѣе поздне по времени, носятъ замѣтный отпечатокъ итальянскаго стиля—заимствования, сдѣланнаго французскими художниками *Жаномъ Гужономъ*, *Жаномъ Кузеномъ* и *Серво* (табл. LX, LXVI, LXVII, LXIX, LXX, LXXI, LXXII и LXXIII). Табл. LXXI и LXXII посвящены исключительно картушамъ.

Теперь мы обозначимъ тѣ интересныя перемѣны, которыя внесены были въ фабрикацію и рисунки французской керамики неукротимою настойчивостью Бернара Палисси, гончарнаго мастера Франциска I. На табл. LXXIX (Овентъ-Джонсъ), фиг. 1, 3, воспроизведены нѣкоторые образцы декораціи его изящныхъ фаянсовъ, которые по рисунку становятся почти въ такое же отношеніе къ другимъ памятникамъ французскаго Ренессанса, въ какомъ первая майолика находилась относительно памятниковъ Ренессанса итальянскаго. Стилъ этотъ сталъ появляться во французскихъ ювелирныхъ произведеніяхъ еще въ царствованіе Людовика XII, въ эпоху, когда сильная поддержка могущественнаго кардинала д'Амбуазъ сообщила замѣтное развитіе этому искусству; но только во времена Франциска I, пригласившаго къ своему двору великаго мастера эпохи Возрожденія, *Челлини*, ювелирное искусство достигло высочайшей степени своего развитія. Однакожъ, чтобъ сдѣлать справедливую оцѣнку произведеній изъ дорогихъ металловъ, необходимо бросить бѣглый взглядъ на главныя характеристическія черты школы эмальеровъ, которая въ XV, а еще болѣе въ XVI стол. своими произведеніями распространила во всѣ стороны самыя изящныя орнаменты, до того времени никогда не употреблявшіеся въ металлическихъ издѣліяхъ.

Къ концу XIV ст. артисты Лиможа не только нашли, что эмали, приготовляемыя по старинному способу (многочисленные образцы такихъ эмалей помѣщены у Овентъ-Джонса на табл. LXXVII, фиг. 1, 3, 4, 8, 29, 40, 41, 50, 53, 57, 61), совершенно вышли изъ моды, но что почти всѣ ювелиры стали привозить изъ Италіи эмали прозрачныя или же сами дѣлали такія же болѣе или менѣе удачно, смотря по таланту каждаго ювелира. При такомъ порядкѣ вещей эти артисты, вмѣсто того, чтобъ пытаться конкурировать съ Итальянцами, старались изобрѣсти новый способъ, именно такой, который составлялъ бы исключительное достояніе эмальера, такъ что послѣдній могъ бы обойтись безъ помощи рѣзца ювелира. Первые произведенія въ этомъ родѣ были очень грубы; до насъ дошло ихъ очень мало. Что прогрессъ въ этомъ случаѣ шелъ очень медленно, это доказывается фактомъ, что первые образцы, въ которыхъ замѣчается нѣкоторое стремленіе къ усовершенствованію, относятся къ половинѣ XV ст. Что касается до самаго процесса работы, то онъ былъ таковъ: рисункъ чертили острою иглою на неполированной (матовой) пластинкѣ, которую покрывали тонкимъ слоемъ прозрачной эмали. Наложивъ на самое очертаніе толстую черную линію, артистъ наполнялъ интервалы различными красками, большею частью прозрачными. Наибольшую трудность представляло

рисованіе тѣла; сначала покрывали черною краскою, потомъ прокладывали свѣта и полутѣни посредствомъ непрозрачной бѣлой краски, къ которой примѣшивали иногда красной прозрачной. По окончаніи всего этого накладывали позолоту.

Оконченное произведеніе представляло видъ грубой прозрачной эмали. Впрочемъ такой видъ придавали ему, вѣроятно, нарочно, тѣмъ болѣе, что образцы подобной эмали никогда не бывали очень большими и слѣдовательно были какъ нельзя болѣе удобны для замѣны кости въ маленькихъ триптикахъ (трехлистовые складни),—необходимой принадлежности апартаментовъ и молельень богатыхъ классовъ въ средніе вѣка. Нѣкоторые изъ этихъ эмалей, по мнѣнію антикваріевъ (знатоковъ древностей), вышли изъ мастерской *Монвеарни*, потому что на нихъ выставлено имя или инициалы имени этого мастера. Что касается до другихъ артистовъ, то, къ сожалѣнію, они слѣдовали обыкновенію, общераспространенному въ средніе вѣка,—не помѣчать своихъ произведеній, такъ что за исключеніемъ Монвеарни и *Ниньола* или, вѣрнѣе, *Пенико*, имена эмальеровъ совершенно позабыты.

Въ началѣ XVI ст. стиль Возрожденія сдѣлалъ большіе успѣхи и въ ряду другихъ перемѣнъ, произведенныхъ имъ, вошла въ моду живопись камеевая (т. е. бѣлая эмаль) и сѣрою краскою. Лиможскіе фабриканты тотчасъ же переняли этотъ новый родъ живописи. Въ результатѣ получилась, такъ сказать, вторая серія эмалей. Приемы, которымъ слѣдовали въ эмальировкѣ этого рода, были почти тѣ же, что и въ эмаляхъ старинныхъ образцовъ: сначала всю поверхность мѣдной пластинки покрывали черной эмалью, затѣмъ при помощи бѣлой эмали получали свѣта и полутѣни; на тѣ части, которыя требовали колорита, какъ напр. лица и листья, накладывали эмаль желтаго цвѣта. Почти всегда употребляли немного золота, чтобъ закончить картину, а иногда, когда хотѣли получить сильный блескъ, поделывали на фонѣ тоненькій листикъ золота или серебра, который потомъ покрывали эмалью. Подобнымъ образомъ сдѣланы были портреты Франциска I и Генриха II (король Франціи 1547—1559) *Леонардомъ Лимузеномъ*; въ настоящее время они находятся въ Луврскомъ Музеѣ. Надо сказать, что Лиможъ многимъ обязанъ первому изъ этихъ государей, который не только учредилъ тамъ мануфактуру, но и даровалъ директору ея Леонарду титулъ „королевскаго художника, эмальера и камергера“ и далъ ему прозвище Лимузена, чтобъ отличить отъ другаго, еще болѣе знаменитаго художника, *Леонардо-да-Винчи*. Лимузень былъ артистъ далеко не обыкновенный, какъ это можно заключить по его копіямъ съ старинныхъ мастеровъ итальянскихъ и нѣмецкихъ или по его оригинальнымъ портретамъ знаменитыхъ современниковъ, каковы герцогъ *де-Гизъ*, коннетабль *де-Монморанси*, *Екатерина Медичи* и другіе; при этомъ слѣдуетъ вспомнить, что эти портреты сдѣланы были при помощи средствъ, которыми трудно было владѣть и которыя до того никогда еще не употреблялись для цѣлей артистическихъ. Произведенія Леонарда относятся къ періоду времени отъ 1532—1574 г. Одновременно съ нимъ славились и многіе другіе артисты-эмальеры;

нѣкоторые изъ нихъ по своимъ произведеніямъ равнялись Лимузену, если не превосходили его; таковы *Пьеръ Раймондъ*, семейство *Пенико*, семейство *Куртей*, *Жанъ* и *Сюзанна Куртъ* и *Панъ*. *Пьеръ*, старшій изъ фамилиі Куртей, не только былъ превосходнымъ артистомъ, но еще извѣстенъ и тѣмъ, что сдѣлалъ самыя большія эмали, когда-либо существовавшія; ихъ всѣхъ двѣнадцать: девять въ Музеѣ Отеля Ключи, а остальные три—въ Англии. Эмали эти сдѣланы были для украшенія фасада замка Мадридъ, на постройку и убранство котораго Францискъ I и Генрихъ II истратили значительныя суммы. Надо замѣтить, что лиможскіе артисты въ этотъ послѣдній фазисъ эмальернаго искусства не ограничивались, какъ прежде, воспроизведеніемъ священныхъ сюжетовъ, но даже самыя выдающіеся изъ этихъ артистовъ не пренебрегали лѣпкой вазъ, шкатулокъ, умывальниковъ, кувшиновъ, чашъ, плато (родъ подносовъ) и цѣлой массы другихъ предметовъ, предназначенныхъ для ежедневнаго употребленія; сначала ихъ покрывали черною эмалью, а потомъ уже украшали медальонами и пр. изъ бѣлой эмали. Первоначально артисты брали свои сюжеты большею частью изъ гравюръ *Мартина Шена*, *Израиля ванъ Меккена* и другихъ нѣмецкихъ художниковъ, а потомъ копировали гравюры *Марка Антонія Раймонда* и другихъ итальянскихъ артистовъ; наконецъ около середины XVI ст. они воспроизводили рисунки *Вирмилія Солиса*, *Теодора де Бри*, *Этьена де л'Ольнъ* и др.

Лиможскія мастерскія, предназначенныя для приготовленія эмалей, были въ полномъ ходу въ XV, XVI, XVII и большей части XVIII ст., но затѣмъ это искусство совершенно пало. Послѣдними артистами-эмальерами были фамиліи *Нуайме* и *Лоденъ*, лучшія творенія которыхъ замѣчательны отсутствіемъ золотыхъ и серебряныхъ пластинокъ и рисункомъ, стиль котораго нѣсколько неясенъ.

**Возрожденіе въ Германіи.** Орнаменты Возрожденія не замедлили проникнуть и въ Германію, но здѣсь они сначала медленно прививались населенію, такъ что наконецъ на помощь начавшемуся движенію явилась литература—книги и гравюры. Уже давно большое число художниковъ германскихъ и фламандскихъ отправлялись въ Италію, чтобъ въ знаменитыхъ мастерскихъ этой страны изучить искусство. Въ числѣ ихъ находились: *Рожевъ Брюскій*, проведеншій большую часть своей жизни въ Италиі и умершій въ 1464 г., *Гемскеркъ* и *Альбрехтъ Дюреръ*, имѣвшій большое вліяніе на своихъ соотечественниковъ. Дюреръ въ громадномъ количествѣ своихъ гравюръ проявляетъ совершенное пониманіе условій итальянскаго рисунка, склоняясь то на сторону готической манеры своего учителя *Вольфгемута*, то на сторону рафаэлевской простоты артиста *Маркъ-Антоніо*. Распространеніе въ Германіи Дюреровскихъ гравюръ имѣло своимъ послѣдствіемъ образованіе вкуса у такихъ людей, какъ *Петръ Вишеръ*, который первый ввелъ въ моду въ Германіи пластическое искусство Италиі. Но германскій Ренессансъ, даже въ самую цвѣтущую свою пору, никогда не былъ вполне чистымъ—пристрастіе къ трудностямъ техническимъ въ ущербъ достоинству замысла вскорѣ породило

эти странные зигзаги, эти узловатые орнаменты и этихъ сплетенныхъ чудовищъ, такъ мало граціозныхъ, которые заступили мѣсто изящныхъ арабесковъ итальянскихъ и французскихъ (см. приложенную здѣсь гравюру).



Арабеска Теодора де-Бри.

Такимъ образомъ въ Германіи по смерти Альбрехта Дюрера стиль Возрожденія не пережилъ его непосредственныхъ учениковъ. Нидерланды, бывшіе въ XV ст. артистическимъ центромъ, соперничавшимъ съ Италіею, въ XVI ст. отчасти утратили ту оригинальность, которая отличала ихъ искусство.

### Англійскій стиль времяъ королевы Елизаветы.

Прежде чѣмъ дать характеристику стиля, называемаго вообще стилемъ времяъ Елизаветы (1558—1603), мы считаемъ необходимымъ изложить въ послѣдовательномъ порядкѣ Возрожденіе античнаго искусства въ Англии и послѣдовательное развитіе англійскаго Ренессанса до того момента, когда онъ успѣлъ окончательно восторжествовать, въ XVI ст., надъ готическимъ стилемъ. Первые признаки Возрожденія въ Англии относятся къ 1518 г., когда *Торриджіано* по повелѣнію короля Генриха VIII (1509—1547) сдѣлалъ памятникъ Генриху VII,—памятникъ, находящійся въ настоящее время въ Вестминстерскомъ Аббатствѣ и представляющій почти чистый образецъ итальянскаго стиля той эпохи. Памятникъ графини Ричмондъ въ Вестминстерѣ, въ томъ же стилѣ, относится также къ этой эпохѣ; рисунокъ для него составленъ былъ тоже Торриджіано, который нѣсколько времени спустя отправился въ Испанію, оставивъ въ Англии, на службѣ короля Генриха, нѣсколько Итальянцевъ, старавшихся, понятно, распространить въ искусствѣ этой страны итальянское направленіе. Между артистами этой эпохи, имена которыхъ дошли до насъ, мы упомянемъ о *Джироламо-да-Тревиджи*, архитекторѣ и инженерѣ, *Бартоломео Пенни* и *Антоніо Рото (дель Нунціата)*, живописцахъ, и о *Бендетто да Ровеццано*, знаменитомъ флорентійскомъ скульпторѣ. Къ

этому перечню слѣдуетъ прибавить имя *Иоанна Падуанскаго*, жившаго въ болѣе поздній періодъ и, кажется, оставившаго больше произведеній, чѣмъ другіе артисты; между прочимъ онъ въ 1549 г. сдѣлалъ рисунокъ стараго Сомерсетъ-Гоуза. Однако распространеніе новаго стиля въ Англіи не слѣдуетъ приписывать исключительно итальянскому вліянію, потому что въ ту же самую эпоху мы встрѣчаемъ имена *Герарда Горнебанда* или *Горубута* изъ Гента, *Луки Корнелса*, *Джона Броуна* и *Андрю Урайта*, королевскихъ живописцевъ. Въ 1520 г. въ Англію прибылъ знаменитый *Гольбейнъ*. Ему и Иоанну Падуанскому слѣдуетъ приписать заслугу утвержденія въ Англіи новаго стиля, видоизмѣненнаго подъ вліяніемъ личнаго генія и германскаго образованія перваго и подъ вліяніемъ моделей и мѣстныхъ воспоминаній, изъ которыхъ вытекало вдохновеніе втораго. Послѣдній воспроизвелъ въ Англіи многія формы, характеризующія первую венеціанскую школу Возрожденія. Гольбейнъ умеръ въ 1554 г., но Иоаннъ Падуанскій пережилъ его на много лѣтъ; онъ-то и составилъ около 1570 г. рисунокъ величественнаго замка Лонглитъ. Затѣмъ имена итальянскихъ мастеровъ попадаются все рѣже: въ царствованіе Елизаветы мы находимъ только два такихъ имени — *Федерико Цуккери*, домъ котораго во Флоренціи, построенный, какъ говорятъ, по его собственнымъ рисункамъ, доказываетъ скорѣе то вліяніе, которое англійская архитектура имѣла на него самого, чѣмъ наоборотъ, и *Пьетро Убальдини*, мастеръ по части иллюстрированія книгъ.

Самое большое число артистовъ этой эпохи, въ которую именно сформировался такъ называемый Елизаветинскій стиль, доставила Англіи Голландія: живописцы *Лука ванъ Геере*, изъ Гента, *Корнелиусъ Кеттель* изъ Гуды, *Маркъ Гаррардъ* изъ Брюгге, *Вроомъ* изъ Гарлема, скульпторъ *Рихардъ Стевенсъ*, которому принадлежитъ памятникъ Суссекса въ Суффолькѣ и *Теодоръ Гавеусъ* изъ Клеве. Въ эту эпоху было уже много артистовъ англійскихъ, изъ которыхъ мы назовемъ, какъ наиболѣе замѣчательныхъ, архитекторовъ *Роберта* и *Бернарда Адамсовъ*, *Смитсоновъ*, *Брэдшау*, *Гаррисона*, *Гольта*, *Торна* и *Шюта*, ювелира *Гилльера* и портретиста *Исаака Оливера*. Большинство названныхъ нами архитекторовъ жили въ началѣ XVII ст., въ эпоху, когда публикація сэромъ Генри Вутономъ „Элементовъ Архитектуры“ способствовала распространенію новаго стиля. *Бернардъ Янсень* и *Герардъ Хризмасъ*, оба Голландца, были въ большой славѣ въ царствованіе Іакова I (1603—1625); фасадъ Нортумберландъ Гоуза въ Страндѣ есть ихъ произведеніе.

Съ именемъ *Иммо Джонса*, въ концѣ царствованія Іакова I, соединяется полнѣйшій упадокъ стиля временъ Елизаветы,—упадокъ, сигналъ къ которому подала перестройка дворца Вайтгалль, давшая въ то же время образецъ, который не замедлил произвести полный переворотъ въ искусствѣ. Впрочемъ „Палладіевъ“ стиль XVI ст. введенъ былъ еще раньше сэромъ Гораціо Паллавичини, примѣнившимъ его къ своему собственному дому (не существующему въ настоящее время) въ Литлѣ Шельфордѣ (Кембриджширъ) и хотя *Николасъ Стонъ* и его сынъ, архитекторы и скульпторы продолжали слѣдовать



античному стилю, особливо въ памятникахъ надгробныхъ, тѣмъ не менѣ этотъ стиль вскорѣ долженъ былъ уступить свое мѣсто болѣе чистому, но менѣ живописному стилю лучшихъ итальянскихъ школъ.

Такимъ образомъ съ 1519 г., съ эпохи, къ которой относятся работы Торриджіано въ Вестминстерѣ, и по 1619 г., когда Иниго Джонсъ началъ постройку Вайтгалля, протекло цѣлое столѣтіе; большинство произведеній, исполненныхъ въ этотъ періодъ, принадлежатъ къ такъ называемой Елизаветинской эпохѣ.

Въ данномъ нами здѣсь перечнѣ артистовъ можно замѣтить смѣшеніе именъ итальянскихъ, голландскихъ и англійскихъ. Въ первый періодъ, въ царствованіе Генриха VIII, преобладаютъ Итальянцы, къ которымъ слѣдуетъ отнести и знаменитаго Гольбейна, потому что его произведенія изъ металла и пр., какъ напр. рисунокъ кубка, составленный для Анны Сеймуръ, рисунокъ кинжала и шпаги, вѣроятно для самого короля и пр., отличаются изяществомъ и чистотою стиля, достойными самого Челлини. Арабески, которыя онъ написалъ для большой картины, изображающей Генриха VIII и его семейство, во дворцѣ Гэмптонъ-Куртъ, хотя онѣ нѣсколько тяжелы, проявляютъ тѣмъ не менѣ старательное подражаніе итальянскимъ моделямъ XV ст.; плафонъ королевской капеллы дворца Сень-Джемсъ, расписанный тоже имъ въ 1540 г., по стилю напоминаетъ прекрасные образцы Венеціи и Мантуи.

Въ царствованіе Елизаветы нельзя не замѣтить предпочтенія, оказываемаго артистамъ голландскимъ, потому что тогда Англію и Голландію сближали симпатіи политическія и религіозныя, и хотя эти артисты большею частью извѣстны, какъ живописцы, тѣмъ не менѣ не слѣдуетъ упускать изъ виду того, что въ ту эпоху всѣ искусства были тѣсно связаны между собою; нерѣдко можно было видѣть живописцевъ, составляющихъ рисунки для орнаментовъ, какъ скульптурныхъ, такъ и живописныхъ; часто они даже занимались составленіемъ рисунковъ архитектурныхъ; съ другой стороны живописцы даже въ аксессуаряхъ своихъ картинъ находили мѣсто для рисунковъ орнаментныхъ, какъ это можно видѣть напр. въ портретѣ королевы Маріи, написанномъ Лукою ванъ Геере; на портретѣ этомъ есть отдѣленія въ видѣ панно, окруженныхъ геометрическими перевивками и покрытыхъ цвѣточками. И такъ, слѣдуетъ заключить, что въ первую половину царствованія Елизаветы протестантскіе Штаты Нидерландовъ и протестантскія же владѣнія Германіи имѣли важное вліяніе на искусство Англій. Въ эту именно эпоху построенъ былъ Гейдельбергскій замокъ (1556—1559), который долженъ былъ оказать воздѣйствіе на искусства Англій, тѣмъ болѣе, что Елизавета, дочь Іакова I, въ качествѣ королевы Богемской имѣла свой дворецъ въ этомъ замкѣ въ началѣ XVII ст.

Во вторую половину царствованія Елизаветы и въ царствованіе Іакова I англійскіе артисты были очень многочисленны и все поле дѣятельности принадлежало имъ — конкурентовъ не было, за исключеніемъ Янсена и Хризмаса; слѣдовательно въ эту именно эпоху надо рассчитывать найти чисто англійскую школу. Въ самомъ дѣлѣ, къ этому времени относятся англійскіе артис-

ты, съ именами которыхъ связывается построение и украшение такихъ зданій, какъ Аудлей-Эндъ, Голландъ-Гоузъ, Уоллатонъ, Кноуль и Бурлей.

Точно также въ произведеніяхъ артистовъ царствованія Генриха слѣдуетъ ожидать встрѣтить орнаменты чисто итальянскіе (см. Овенъ-Джонсъ, табл. LXXXIII, фиг. 1 и 3). При Елизаветѣ мы находимъ только легкое подражаніе итальянскимъ моделямъ, но за то полное усвоение орнаментации употребительной у артистовъ-декораторовъ Германіи и Нидерландовъ. При Іаковѣ I мы встрѣчаемъ тотъ же стиль, которому англійскіе артисты придали характеръ манеры болѣе широкой, какъ это можно видѣть на табл. LXXXIV, фиг. 5 и 11 (Овенъ-Джонсъ), взятыхъ съ Астонъ-Галля, построеннаго во вторую половину этого царствованія. Такимъ образомъ въ характерѣ орнаментовъ этой эпохи представляется очень мало оригинальнаго, такъ какъ эти орнаменты суть не что иное, какъ видоизмѣненіе моделей иностранныхъ. Еще въ концѣ XV ст. можно отыскать зародыши сквозныхъ завитковъ, характеризующихъ декоративныя произведенія Италіи этой эпохи, каковы расписныя стекла и иллюстрированныя книги. Уже орнаменты *Джюліо Кловіо* (1498—1578), ученика *Джюліо Романо*, представляютъ завитки, алмазы, ленты и фестоны, характеризующіе стиль временъ Елизаветы; то же самое замѣчается въ расписанныхъ *Джіованни да Удине* (1487—1564) стеклахъ Лаврентіевской Библиотеки во Флоренціи. Что касается до другой характеристической черты, отличающей главнымъ образомъ орнаменты временъ Елизаветы, именно ленточныхъ перевивовъ, чрезвычайно сложныхъ и причудливыхъ, то происхождение ея надо искать въ многочисленныхъ и прекрасныхъ рисункахъ, гравировъ, извѣстныхъ подъ именемъ „пети-метровъ“ (*petits maitres*) Голландіи и Германіи; таковы *Альдерверверъ*, *Виргилій Солмсъ* изъ Нюрнберга, *Даніель Гонсберъ* изъ Аугсбурга и *Теодоръ де Бри*; въ теченіи XVI ст. они выпустили въ свѣтъ большое количество орнаментовъ въ гравюрахъ. Кромѣ того слѣдуетъ упомянуть еще о композиціяхъ какъ архитектурныхъ, такъ и орнаментныхъ, изданныхъ въ концѣ того же столѣтія *Дитерлиномъ*, композиціяхъ причудливыхъ и съ характеромъ совершенно Елизаветинскимъ. По словамъ Вертю, онѣ доставили Хризмасу матеріалъ для его рисунковъ фасада Нортумберландъ-Гоуза. Таковы суть источники, изъ которыхъ такъ называемый Елизаветинскій стиль почерпалъ свои главныя основанія. Замѣтимъ здѣсь, что декорація должна измѣнять свой характеръ сообразно различнымъ сюжетамъ и матеріаламъ, къ которымъ она примѣняется—эстетическій законъ, отлично знакомый итальянскимъ мастерамъ, которые остерегались употреблять въ скульптурѣ и архитектурѣ стиль, принадлежащій специально живописи; послѣднимъ они пользовались только для украшенія книгъ орнаментами, для гравюръ на металлахъ и для насѣчки по металламъ. Но не такъ поступали артисты, работавшіе въ Англии въ описываемую нами эпоху; они, напротивъ, ввели стиль орнамента живописнаго во всѣ отрасли искусствъ и воспроизводили даже въ своихъ постройкахъ безграничныя и странныя прихоти артиста-декоратора въ томъ видѣ, въ какомъ они находили ихъ въ гравюрахъ.

Что касается до главных характеристических чертъ орнаментовъ Елизаветинскихъ, то вотъ онѣ: разнообразіе прихотливыхъ и сложныхъ завитковъ съ закрученными краями; ленточныя перевивки, представляющія иногда геометрическіе мотивы, но чаще рисунки прихотливые, какъ это можно видѣть напр. на табл. LXXXIII, фиг. 12 и табл. LXXXIV, фиг. 26 и 27 (Овенъ-Джонсъ); снурки, украшенные алмазами (фиг. 3 табл. LXXXIV Овенъ-Джонсъ); контуры криволинейныя и изломанныя; чудовища и другія фантастическія животныя мѣстами смѣшиваются съ рисунками широкими и волнистыми, представляющими натуральныя вѣтви и листья, какъ напр. на фиг. 7 табл. LXXXIII (Овенъ-Джонсъ); орнаменты, состоящіе изъ шаровидныхъ тѣлъ и изъ фигуръ въ родѣ алмазовъ; картуши, покрытыя листвою или гербами; камни и брусья; наконецъ смѣлость, отличающая скульптурныя произведенія какъ изъ камня, такъ и изъ дерева, чрезвычайно эффектныя, хотя и грубо исполненныя. Въ противоположность тому, что замѣчается въ первыхъ образцахъ Ренессанса на континентѣ, особенно во Франціи, орнаменты времени Елизаветы не прилагались къ формамъ готическимъ; архитектурная масса, за исключеніемъ развѣ оконъ, имѣла характеръ существенно итальянскій, наружная сторона стѣнъ украшалась карнизами и баллюстрадами, а внутренняя—фризами и карнизами; потолокъ былъ ровный или сводчатый; даже щипецъ съ контурами выпуклыми или вогнутыми основывался на моделяхъ первой школы Возрожденія въ Венеціи.

Колерные мотивы, встрѣчающіеся на деревянныхъ издѣліяхъ, на одеждахъ монументальныхъ статуй и на обояхъ, въ большинствѣ случаевъ обнаруживаютъ больше правильности и чистоты рисунка, чѣмъ мотивы скульптурныя; кромѣ того краски здѣсь богаты и сочетаются отлично. Матеріи большею частью были продуктомъ промышленности Фландріи, а иногда и Италіи; первая англійская фабрика матерій основана была только въ 1619 г.

Фиг. 9, 10, 11 и 13 табл. LXXXV (Овенъ-Джонсъ) имѣютъ отпечатокъ существенно итальянскій; утверждаютъ даже, что фигура 13 есть произведеніе артиста итальянскаго. Фиг. 12, 14 и 16, тоже имѣющія итальянскій характеръ, взяты съ портретовъ времени Елизаветы и Іакова I; по всей вѣроятности, это произведенія какихъ-либо голландскихъ или итальянскихъ артистовъ. Фиг. 1, 4, 5, 15 и 18, хотя и сдѣланы въ итальянскомъ вкусѣ, отличаются тѣмъ не менѣе большою оригинальностью; фиг. 6 и 8 принадлежатъ къ обыкновенному Елизаветинскому стилю. Сохранился еще одинъ прекрасный образецъ цвѣтныхъ орнаментовъ, относящійся къ 1515 г.; онъ представляетъ богатый мотивъ, исполненный пурпуровою краскою на золотомъ фонѣ; образецъ этотъ во всѣхъ отношеніяхъ похожъ на переднюю часть (такъ называемый антепендіумъ) алтаря Санто-Спирито во Флоренціи и, вѣроятно, сдѣланъ былъ въ Италіи.

Въ церкви Св. Маріи въ Оксфордѣ сохранилось богатое покрывало (для мощей)—мотивъ синюю краскою по золотому фону. Въ Гардвикѣ Галлѣ (Дербиширъ) есть прекрасныя обои, въ которыхъ мотивъ сдѣланъ золотомъ и ма-

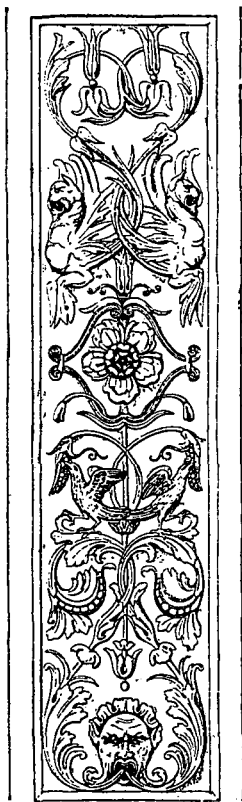
линовою ниткою на шелковомъ желтомъ фонѣ. Но самый лучший образецъ произведеній этого рода представляетъ, быть можетъ, балдахинъ изъ малиноваго бархата, украшенный рисункомъ, сдѣланнымъ золотомъ; онъ относится къ первой половинѣ XVI ст. Хотя въ названныхъ нами образцахъ, равно какъ и въ тѣхъ, которые собраны на табл. LXXXV (Овень-Джонсъ), общій эффектъ производится только при помощи двухъ красокъ, тѣмъ не менѣе существуетъ большое число другихъ образцовъ, въ которыхъ можно найти все разнообразіе красокъ; однако золото всегда преобладаетъ надъ остальными красками—вкусъ, который, вѣроятно, распространился изъ Испаніи, гдѣ открытіе золотыхъ росыпей Новаго Свѣта имѣло послѣдствіемъ чрезмѣрное употребленіе золота, какъ декоративнаго средства, въ царствованіе Карла V (1516—1556) и Филиппа II (1556—1598). Прекрасный образецъ этого стиля можно видѣть въ великолѣпномъ каминѣ, украшенномъ позолоченною скульптурою на черномъ мраморѣ.

Около середины XVII ст. всѣ самыя рѣзкія характеристическія черты этого стиля совершенно исчезли.

### Итальянскій орнаментъ.

Начавшееся въ Италіи въ XV ст. движеніе съ цѣлью возстановленія античнаго искусства сначала было мѣстнымъ и недостаточно установившимся; только въ началѣ XVI в. оно сдѣлалось систематическимъ и вслѣдствіе этого получило новую силу, благодаря главнымъ образомъ искусствамъ типографскому и граверному; послѣднія, распространивъ между всѣми выдающимися артистами Италіи и даже другихъ странъ переводы Витрувія и Альберти, снабженныя многочисленными иллюстраціями, много способствовали тому, что Возрожденіе проникло въ народныя массы; къ концу столѣтія трактаты, написанныя *Серліо*, *Палладіо*, *Виньолою* и *Рускони*, доставили доказательства того усердія, съ которымъ изучались памятники древности. Но такъ какъ соціальныя условія Италіи XVI ст. отличались отъ условій императорской эпохи Рима, то понятно, что памятники, созданные для того, чтобъ удовлетворять нуждамъ, вытекающимъ изъ такихъ условій, должны были отличаться отъ памятниковъ древняго Рима. Въ стилѣ Возрожденія XV ст. артистъ главнымъ образомъ направлялъ свое вниманіе на то, чтобъ подражать античнымъ орнаментамъ; въ XVI в. его вниманіе было обращено на возстановленіе античныхъ пропорцій пяти ордеровъ и на архитектурную симметрію; вообще чистымъ орнаментомъ или, точнѣе говоря, детальною стороною его пренебрегали; орнаментъ въ своемъ цѣломъ разсматривался какъ декоративный аксессуаръ архитектуры. Искусства, которыя въ XV в. часто всѣ соединялись въ рукахъ „маэстри“ (мастеровъ), подъ руководствомъ которыхъ воздвигнуты великіе памятники, въ XVI ст. индивидуализировались. Только гений такихъ людей, какъ Рафаэль и Микель Анджело, могъ удерживать живопись, архи-

тектуру и скульптуру въ надлежащемъ соподчиненіи: когда въ послѣдствіи такіе люди, какъ *Бернини* и *Пьетро да-Кортонна*, вздумали сдѣлать попытки подобныхъ же комбинацій, то оказалось, что они добились только какого-то смѣшенія, въ которомъ эффектъ совершенно отсутствовалъ. Такъ какъ правила искусства сдѣлались болѣе сложны, то учреждены были академіи, въ которыя по отношенію искусства введена была система раздѣленія; отсюда выходило, что, за рѣдкими исключеніями, архитекторы думали только о планахъ, разрѣзахъ и возвышеніяхъ; колонны, арки, антаблементы (верхнія части стѣнъ подъ крышею) и пр. поглощали все ихъ вниманіе; живописцы болѣе работали въ своихъ „студіяхъ“ (мастерскихъ), чѣмъ въ зданіяхъ, которыя должны были украшать своими произведеніями; при этомъ они пренебрегали заниматься общимъ эффектомъ, а обращали вниманіе на анатомическую вѣр-



Панно (Генуя).



ности, на могучіе эффекты свѣто-тѣней, на композицію мастерскую, съ широкою манерою и съ горячими тонами. Скульпторы высшаго ранга оставили орнаментную скульптуру и сосредоточили все свое вниманіе почти исключительно на статуяхъ и группахъ или же на памятникахъ, въ которыхъ красота общаго эффекта подчинялась развитію пластическихъ характеровъ. Сочиненіе орнаментовъ болѣею частью предоставлено было случаю или капризу; исполненіе ихъ поручалось артистамъ низшаго ранга. Приложенныя здѣсь гравюры представляютъ поразительные образцы подобныхъ орнаментовъ. Но расписныя арабески въ итальянскомъ стилѣ и „стукки“ \*), иногда сопровождающіе ихъ, до такой степени отличаются отъ этихъ орнаментовъ, что мы считаемъ необходимымъ предназначить для нихъ совершенно особенную замѣтку. Хотя архитектура дворцовъ Пандольфини во Флоренціи и Каффарели (или иначе Стопани) въ Римѣ (оба произведенія Рафаэля) отличаются замѣчательнымъ совершенствомъ, тѣмъ не менѣе, такъ какъ Рафаэль обязанъ

своею славою, въ качествѣ орнаментиста, своимъ арабескамъ, то мы не будемъ здѣсь говорить о немъ. Равнымъ образомъ мы не остановимся здѣсь и на произведеніяхъ *Бальдассаре Перуцци*, какъ они ни интересны, потому что, по крайней мѣрѣ по отношенію орнаментации, они такъ близко подходятъ къ античнымъ, что не представляютъ никакой поразящей особенности. Что касается до *Браманте*, то его слѣдуетъ разсматривать скорѣе какъ ар-

\*) Т. е. штукатурныя украшенія.

тиста періода Возрожденія, чѣмъ съ какой-либо иной точки зрѣнія. Совершенно особенную оригинальность сообщилъ орнаментному искусству великій флорентійскій артистъ, гений котораго, горячій и не переносившій никакого принужденія, сбросилъ съ себя узы традиціи; оригинальность эта сообщилась всѣмъ его современникамъ во всѣхъ отрасляхъ искусства и привела къ свободѣ, которая въ рукахъ людей, болѣе слабыхъ, чѣмъ Микель Анджело, въ концѣ концовъ была причиною удаленія съ пути утонченнаго вкуса, — и это опять-таки во всѣхъ отрасляхъ искусства.

*Микель Анджело* родился въ 1474 г., въ благородной флорентійской фамиліи *Буонаротти*, происходившей отъ графовъ Каносса. Онъ былъ ученикомъ *Доменико Гирландайо*. Въ немъ еще съ молодыхъ лѣтъ замѣченъ былъ талантъ къ скульптурѣ; для изученія этого искусства онъ приглашенъ былъ въ школу, основанную Лаврентіемъ Великолѣпнымъ (Медичи). По изгнаціи фамиліи Медичи изъ Флоренціи въ 1494 г. Микель Анджело удалился въ Болонью, гдѣ работалъ при гробницѣ Св. Доминика. Спустя нѣсколько времени онъ возвратился во Флоренцію и въ возрастѣ 20 лѣтъ изваялъ своего знаменитаго Купидона, а также Бахуса. Мастерское исполненіе первой изъ этихъ статуй было причиною того, что Буонаротти былъ приглашенъ въ Римъ. Между многочисленными произведеніями этого артиста, исполненными въ Римѣ, находится и „Благочестіе“ (Pieta), статуя, изваянная по заказу кардинала д'Амбуазъ; въ настоящее время она находится въ соборѣ Св. Петра. Послѣ статуи „Благочестія“ самымъ важнымъ его произведеніемъ была гигантская статуя „Давида“, находящаяся во Флоренціи. Въ возрастѣ 29 лѣтъ Микель Анджело возвратился въ Римъ, куда его призвалъ папа Юлій II, чтобъ воздвигнуть свой Мавзолей; „Моисей“ Св. Петра въ Винколи и „Рабы“ въ Луврскомъ Музеѣ въ началѣ предпозначены были для украшенія этого памятника, который въ оконченномъ видѣ имѣлъ размѣры меньшіе, чѣмъ тѣ, въ какихъ его предполагали сначала построить. Затѣмъ онъ работалъ надъ картинами Сикстинской Капеллы, — картинами, которыя должны быть поставлены въ ряду его величайшихъ произведеній отчасти въ виду ихъ величественной композиціи, отчасти же въ виду того вліянія, которое онѣ имѣли на искусство какъ современное, такъ и эпохъ послѣдующихъ. Въ 1541 г. онъ окончилъ свою большую картину (фреску) „Страшный Судъ“, исполненную для папы Павла III. Остатокъ своей жизни онъ провелъ, занимаясь при построеніи собора Св. Петра; здѣсь онъ работалъ до самой смерти своей въ 1564 г.; за эту работу онъ всегда отказывался получить какое-бы то ни было вознагражденіе.

Въ теченіи своей долгой жизни Микель Анджело во всѣхъ своихъ произведеніяхъ, повидимому, проявлялъ какую-то постоянную страсть къ новизнѣ и разнообразію, — страсть, которая, поглощая все его вниманіе, препятствовала ему заняться изученіемъ тѣхъ чертъ, которыя обусловливаютъ совершенство произведенія. Его смѣлыя нововведенія въ орнаментациі не менѣе поразительны, чѣмъ тѣ, которыя онъ ввелъ въ другія отрасли искусства. Его

широкіе фронтоны и его грандіозные узоры, отличающіеся изломанностью композиціи, его консоли (архитектурный терминъ — подпора въ родѣ кронштейна) и его величественные завитки, его прямое подражаніе натурѣ съ легкимъ преувеличеніемъ въ нѣкоторыхъ изъ его декораций, большія пространства гладкой поверхности, которыя онъ всегда сохранялъ въ своихъ архитектурныхъ композиціяхъ,— все это доставило артистическому поприщу новые элементы, на которые жадно набросились люди съ менѣе изобрѣтательнымъ воображеніемъ. Микель Анджеоло произвелъ настоящій переворотъ въ римской школѣ. *Джакомо делла-Порта, Доменико Фонтана, Бартоломео Амманати, Карло Мадерно* и самъ *Виньола* усвоили себѣ нѣкоторое число дѣйствительно прекрасныхъ чертъ этого артиста, съ которыми соединили множество собственныхъ недостатковъ, изъ которыхъ самый большій—это преувеличеніе, доведенное до крайности. Во Флоренціи *Баччіо Бандинелли* и *Бенвенуто Челлини* были въ числѣ его горячихъ поклонниковъ и ревностныхъ подражателей. Венеція, къ счастью, до извѣстной степени ускользнула отъ этого всеобщаго увлеченія или по крайней мѣрѣ сопротивлялась ему долѣе, чѣмъ какая-нибудь другая мѣстность Италіи. Этимъ преимуществомъ она обязана большею частью благотворному вліянію гения, менѣе смѣлаго, чѣмъ гений Микель Анджеоло, но болѣе утонченнаго и почти настолько же всеобъемлющаго. Мы говоримъ о *Джакомо Сансовино*.

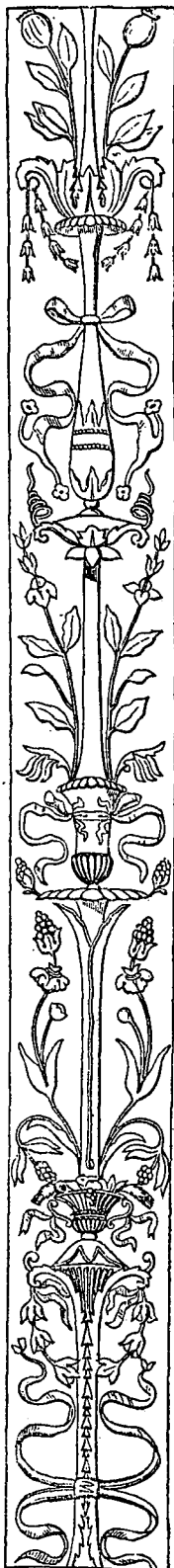
Этотъ великій артистъ родился въ 1477 г. во Флоренціи и принадлежалъ къ древней фамиліи. Такъ какъ онъ съ раннихъ лѣтъ показывалъ замѣчательную наклонность къ изученію искусства, то мать его помѣстила къ Андреа Контуччи де Монте Сансовино, о которомъ мы уже говорили въ главѣ объ итальянскомъ Ренессансѣ и который тогда работалъ во Флоренціи. Андреа Контуччи вскорѣ замѣтилъ, что молодой человѣкъ обѣщалъ сдѣлаться выдающимся артистомъ. Связь между учителемъ и ученикомъ пріобрѣла такую силу, что въ обществѣ стали смотрѣть на нихъ какъ на отца и сына, такъ что Джакомо перестали уже давать имя Татти, а вмѣсто того называли Сансовино; именемъ, которое осталось за нимъ и по настоящее время. Во Флоренціи Джакомо вскорѣ обратилъ на себя вниманіе, и архитекторъ папы Юлія II, Джуліано да-Санъ-Галло, увелъ его съ собою въ Римъ, какъ молодаго человека съ большимъ талантомъ и самой безукоризненной репутаціи. Въ Римѣ онъ привлекъ вниманіе Браманте и подъ его руководствомъ выполнилъ изъ воску большую копію съ Лаокоона, конкурируя съ другими артистами, между которыми былъ *Алонзо Берруццете*, знаменитый испанскій архитекторъ; произведеніе Джакомо было признано лучшимъ; его отлили изъ бронзы и кардиналъ Лотарингскій, послѣдній владѣлецъ этого произведенія, увезъ его съ собою во Францію въ 1534 г. Санъ-Галло заболѣлъ и принужденъ былъ оставить Римъ. Браманте доставилъ Джакомо помѣщеніе въ томъ самомъ домѣ, гдѣ жилъ *Петро Перуджино*, который въ то время былъ занятъ расписываніемъ плафона въ Торре Борджіа для папы Юлія II; ему такъ понравились работы Джакомо, что онъ поручилъ послѣднему приготовить большое число

восковыхъ моделей лично для себя. Впослѣдствіи Джакомо подружился съ *Лукою Синьорелли*, *Брамантино ди Милано*, *Пинтуриккьо* и *Цезаре Цезарино*, извѣстнымъ своими комментаріями къ Витрувію; наконецъ онъ былъ представленъ папѣ Юлію, который принялъ его къ себѣ на службу. Джакомо былъ уже на пути къ почестямъ, когда вдругъ серьезно заболѣлъ и былъ принужденъ возвратиться въ свой родной городъ, гдѣ вскорѣ поправился; онъ конкуррировалъ съ Бандинелли и другими артистами въ исполненіи большой мраморной статуи и одержалъ надъ ними побѣду. Многочисленные заказы поступали къ нему и доставляли постоянную работу; между другими произведеніями онъ сдѣлалъ въ эту эпоху для Джіованни Бартелини прекраснаго Бахуса, который находится въ настоящее время въ галереѣ дельи-Уффиціи во Флоренціи.

Въ 1514 г. во Флоренціи дѣлались большія приготовленія для приѣма папы Льва X; Джакомо поручено было сдѣлать рисунки триумфальныхъ аркъ и статуй. Папѣ очень понравились эти работы. Вслѣдъ затѣмъ Левъ X поручилъ ему составить рисунокъ для фасада Санъ-Лоренцо во Флоренціи и рисунокъ этотъ исполненъ былъ съ такимъ талантомъ, что Микель Анджеоло, которому наравнѣ съ Сансовино принадлежалъ надзоръ за построеніемъ этого зданія, испыталъ нѣкоторую зависть и, употребивъ хитрость, успѣлъ-таки помѣшать заслуженному успѣху Сансовино. Нисколько не обезкураженный этимъ, послѣдній продолжалъ оставаться въ Римѣ, гдѣ ему поручали исполненіе произведеній какъ скульптурныхъ, такъ и архитектурныхъ; между прочимъ при построеніи церкви Св. Іоанна Флорентійскаго его планъ избранъ былъ предпочтительно передъ планами Рафаэля, Антоніо да-Сангалло и Бальдассаре Перуцци. Въ самомъ началѣ работъ Джакомо заболѣлъ и принужденъ былъ оставить городъ. Различныя обстоятельства были причиною перерыва работъ до вступленія на престолъ папы Климента, эпохи, когда Джакомо возвратился въ Римъ и снова приступилъ къ работамъ. Съ этого времени ему поручали всѣ важныя работы, какія только предпринимались въ этомъ городѣ до взятія и разграбленія его Французами 6 Мая 1527 г.

Джакомо искалъ убѣжища въ Венеціи, имѣя намѣреніе посѣтить Францію, такъ какъ французскій король предлагалъ ему взять на себя нѣкоторыя работы. Дождь (первое лицо въ венеціанской республикѣ) *Андреа Гривитти* однако убѣдилъ его остаться въ Венеціи и предпринять возстановленіе куполовъ Св. Марка. Онъ такъ хорошо выполнялъ эту работу, что его сдѣлали „Прото-Маэстро“ (главнымъ маэстро) республики, предоставивъ въ его пользованіе домъ и извѣстный ежегодный доходъ. Обязанности этого званія онъ выполнялъ чрезвычайно разумно и съ такимъ рвеніемъ, что посредствомъ различныхъ измѣненій и улучшеній, сдѣланныхъ имъ въ городѣ, увеличилъ доходы государства. Между прекрасными произведеніями, исполненными имъ въ Венеціи, — произведеніями, которыя смѣло могутъ быть поставлены въ ряду самыхъ лучшихъ произведеній итальянскаго искусства, мы упомянемъ о библиотекѣ „Веккіа“, о „цекка“ или монетномъ отелѣ, о дворцахъ Корнаро и Моро, о ложѣ вокругъ колокольни Св. Марка, о церкви Санъ Джорджіо деи Гречи,





Арабеска Баччио Пинтелли въ церкви Св. Августина (въ Римѣ).

о статуяхъ лѣстницы Гиганта, о памятникѣ Франческо Веньеро и о бронзовыхъ дверяхъ сокровищницы. Онъ умеръ 2 Ноября 1570 г. въ возрастѣ 93 лѣтъ и вся Венеція оплакивала его смерть. Главнымъ образомъ вліянію, какое Сансовино имѣлъ на своихъ современниковъ, венеціанская школа обязана славою своихъ бронзовыхъ орнаментныхъ произведеній.

Теперь слѣдуетъ обратить вниманіе на орнаменты расписные, тѣмъ болѣе, что короткій промежутокъ времени, въ который обнаружилось столько усердія по отношенію сохраненія остатковъ древне-римской полихроматической (многоцвѣтной, расписной) декораціи, въ этомъ дѣлѣ успѣли достигнуть замѣчательно высокой степени совершенства и красоты. При этомъ слѣдуетъ вспомнить, что существовала очень большая разница между писанными арабесками древнихъ и арабесками лѣнными. Въ началѣ Ренессанса послѣднія находились почти въ полномъ пренебреженіи, тогда какъ первымъ подражали съ большимъ успѣхомъ, какъ это можно видѣть напр. въ полныхъ интереса пилястрахъ (сдѣланныхъ въ видѣ панно), написанныхъ Баччио Пинтелли для церкви Св. Августина въ Римѣ; гравюру одного изъ этихъ пилястровъ мы прилагаемъ здѣсь.

За изученіемъ старинныхъ скульптурныхъ произведеній Римлянъ и Грековъ слѣдовало изученіе украшеній изъ мрамора и камня, въ изобиліи встрѣчающихся во всей Италіи на уцѣлѣвшихъ древнихъ памятникахъ и открываемыхъ ежедневно, благодаря раскопкамъ; таковы детали, то болѣе или менѣе сохранившіяся, то изломанныя, вазы, алтарей, фризозъ, пилястровъ и пр., украшенныхъ орнаментами; группы или статуи, бюсты или головы въ медальонахъ или на фонахъ архитектурныхъ; плоды, цвѣты, листья, животныя въ перемѣшку съ таблѣтками разныхъ формъ, на которыхъ находились аллегорическія надписи. Безконечное разнообразіе подобныхъ предметовъ, отличавшихся изысканною красотой, привлекало вниманіе артистовъ и побуждало ихъ ѣздить въ Римъ съ единственнымъ намѣреніемъ срисовать ихъ. Невозможно было, чтобъ въ началѣ артисты, пользуясь набросанными ими сюжетами, въ состояніи были отрѣшиться въ своихъ картинахъ отъ подражанія тѣмъ античнымъ скульптурнымъ предметамъ, основываясь на которыхъ они составляли свои оригинальные рисунки.

Это обстоятельство до извѣстной степени можетъ объяснить разницу между подражаніемъ и подражаемымъ предметомъ, — разницу, которая сразу бросается въ глаза въ

большинствѣ первыхъ попытокъ воспроизвести расписныя украшенія императорской римской эпохи. Между артистами, предавшимися съ жаромъ изученію антиковъ, болѣе всѣхъ обращаетъ на себя вниманіе *Пьетро Перуджино* (въ концѣ XV ст.). Ясное доказательство результатовъ, къ которымъ пришелъ Перуджино путемъ глубокаго изученія орнаментовъ древности, мы имѣемъ въ заказѣ, полученномъ имъ отъ своихъ согражданъ, заказѣ украсить плафоны „Зала ди-Камбіо“, т. е. биржи фресками, которыя должны были воспроизвести вѣрно и сильно стиль древнихъ и извѣстные сюжеты, взятые изъ античнаго міра. Это прекрасное и по истинѣ артистическое произведение было исполнено Перуджино немного спустя послѣ его возвращенія изъ Рима въ Перуджию; оно самымъ очевиднымъ образомъ доказываетъ талантъ, съ которымъ этотъ артистъ умѣлъ дѣлать заимствованія у античнаго міра. Произведение это, несомнѣнно, есть первое полное воспроизведеніе гротесковъ древнихъ артистовъ; оно имѣетъ совершенно особенный интересъ не только потому, что устанавливаетъ право Перуджино на званіе перваго великаго возстановителя этого граціознаго стиля, но также и потому, что оно было, такъ сказать, пробнымъ произведеніемъ въ стилѣ, въ которомъ впослѣдствіи работало столько другихъ художниковъ; благодаря усиліямъ послѣднихъ этотъ стиль достигъ высочайшей степени совершенства.

Главные ученики Перуджино, которые помогали этому артисту въ исполненіи его прелестныхъ фрескъ, были *Рафаэль*, которому тогда было 16 или 17 лѣтъ, *Франческо Убертини*, извѣстный болѣе подъ именемъ *Баккіака*, и *Пинтуриккіо*. Интересно прослѣдить вліяніе, которое имѣлъ успѣхъ этой первой попытки на будущность этихъ трехъ молодыхъ людей. Сначала Перуджино доставилъ Рафаэлю и Пинтуриккіо заказъ украсить (сообща) знаменитую Сіенскую бібліотеку. Затѣмъ онъ убѣдилъ перваго избрать именно тотъ родъ орнаментовъ, въ которомъ онъ достигъ такихъ поразительныхъ результатовъ и къ которому относятся неподражаемая арабески ложъ Ватиканскихъ и пр. и пр.; второму онъ сообщилъ такія познанія, что тотъ въ состояніи былъ исполнить украшенія плафона хоровъ Санта Марія дель Пополо, аппарата Борджіа и пр. въ Римѣ. Что касается до Баккіака, то этотъ до такой степени увлекся этимъ стилемъ, что всю свою жизнь занимался рисованіемъ животныхъ, цвѣтовъ и пр. для гротесковъ и въ концѣ концовъ пріобрѣлъ во всей Италіи славу первокласснаго таланта въ композиціяхъ этого рода.

По рисунку ловкому и свободному, по гармоничнымъ краскамъ, по блестящей отдѣлкѣ, по совершенному равновѣсію между „піени“ и „вуоти“ и по вѣрному подражанію картинамъ древнихъ Римлянъ фрески биржи („Зала ди Камбіо“) въ Перуджии принадлежатъ къ числу самыхъ совершенныхъ, какія только когда-либо были выполнены, хотя конечно нельзя ожидать, чтобы по нѣжности, законченности и изысканности онѣ равнялись послѣдующимъ произведеніямъ *Джіованни да-Удине* и *Морто да-Фельтро*.

Во время своего пребыванія въ Римѣ въ правленіе папы Льва X Рафаэль

получилъ отъ послѣдняго заказъ украсить одну аркаду, построенную Браманте въ царствованіе Юлія II.

Было рѣшено, что сюжетъ украшеній этой аркады долженъ быть священный, но что вмѣстѣ съ тѣмъ стиль и исполненіе должны соперничать съ самыми лучшими остатками древнихъ картинъ, открытыхъ въ Римѣ до того времени. Главная часть композиціи повидимому выполнена самимъ Рафаэлемъ, а детали вѣроятно поручены были цѣлой толпѣ помощниковъ, которые, безспорно, проявили большое усердіе, осуществляя это произведеніе. Ихъ же руками, руководимыми утонченнымъ вкусомъ великаго артиста Урбино, созданы были украшенія знаменитыхъ ложъ, которыя съ самаго своего возникновенія не переставали возбуждать удивленіе всѣхъ художниковъ. Главные сюжеты этихъ украшеній воспроизведены на табл. LXXXVI и LXXXVI\* (Овенъ-Джонсъ).

Конечно нельзя сравнивать эти арабески съ тѣми, которыя остались отъ древнихъ временъ, потому что первыя, исполненныя величайшимъ мастеромъ эпохи, предназначены были для украшенія одного изъ великолѣпнѣйшихъ и важнѣйшихъ зданій, тогда какъ послѣднія относятся къ эпохѣ, менѣ примѣчательной въ отношеніи искусства и служили для украшенія построекъ, которыя по отношенію великолѣпія римскихъ императоровъ занимали низшее мѣсто, чѣмъ то, которое Ватиканъ занималъ относительно блеска папской эпохи. Сравненіе было бы возможно, еслибъ можно было воскресить минувшій блескъ дворцовъ цезарей или „Золотаго дома“ Нерона (императоръ римскій 54—68).

„Различныя части древнихъ арабесковъ почти всегда были нарисованы такъ, что не вредили тѣмъ архитектурнымъ частямъ, которыя онѣ должны были украшать. Сверхъ того между различными частями этихъ арабесковъ всегда существовала общая пропорція. По отношенію той пропорціональности которая должна быть между различными сюжетами, онѣ не представляютъ глазу такой замѣтной разницы, какая встрѣчается въ Рафаэлевскихъ арабескахъ; различныя части послѣднихъ то чрезвычайно широки, то, напротивъ, очень малы. Тамъ мы видимъ иногда сюжеты самые широкіе, помѣщенные рядомъ съ сюжетами меньшихъ размѣровъ, что только увеличиваетъ разладъ въ композиціи. Такимъ образомъ рядомъ съ самыми богатыми арабесками, представляющими въ очень уменьшенномъ видѣ изящныя и точно исполненныя комбинаціи цвѣтовъ, плодовъ, животныхъ, виды храмовъ, пейзажи и пр., мы встрѣчаемъ другія арабески, на которыхъ изображены цвѣточныя чашечки съ выходящими изъ нихъ закрученными стеблями, листьями и цвѣтами: фигуры послѣднихъ арабесковъ относительно фигуръ первыхъ арабесковъ отличаются колоссальными пропорціями, что не только вредитъ эффекту другихъ украшеній, но нарушаетъ величіе архитектурной композиціи въ ея ансамблѣ“. Таковы общія заключенія, къ которымъ пришелъ Гитторфъ, глубоко изучившій древніе цвѣтные орнаменты, и трудно было бы оспаривать ихъ справедливость. Однако, осуждая ошибки ансамбля, мы не должны упускать изъ виду утонченной граціи деталей, порожденной кистью Рафаэля и его учениковъ. „Если мы перейдемъ отъ Ватикана къ „Вилла Ма-

дама“, мы найдемъ, что декорація производитъ лучшее впечатлѣніе; пропорція здѣсь лучше установлена и симметріи больше; величественные плафоны, не смотря на массу орнаментовъ, производятъ болѣе пріятное и болѣе спокойное впечатлѣніе. Главные сюжеты, изображающіе сцены, взятые изъ языческой мифологіи, представляютъ на видъ единство ансамбля, который по характеру приближается къ произведеніямъ античнымъ. Если согласиться съ общимъ мнѣніемъ, что это прекрасное произведеніе задумано Рафаэлемъ въ подражаніе арабескамъ, украшающимъ ложи, и выполнено цѣликомъ Джіуліо Романо и Джіованни да-Удине, то мы увидимъ, что любимые ученики этого несравненнаго мастера успѣли избѣжать погрѣшностей противъ хорошаго вкуса; между тѣмъ самъ Рафаэль и его современники не могли не признавать существованія такихъ погрѣшностей въ его первомъ произведеніи, хотя оно встрѣчено было единодушнымъ одобреніемъ не только друзей, но и вообще всѣхъ артистовъ“. Арабески этой виллы большею частью написаны на цвѣтномъ фонѣ и въ этомъ отношеніи онѣ отличаются отъ арабесковъ Ватикана, которыя написаны на фонахъ бѣлыхъ. Вообще Джіуліо Романо цвѣтные фоны употреблялъ чаще, чѣмъ Рафаэль или Джіованни да-Удине.

Вилла эта построена была по рисункамъ Рафаэля Романо и его товарищемъ для папы Климента VII, когда онъ былъ еще кардиналомъ Медичи. Работы еще не были совершенно окончены, когда вилла была разрушена кардиналомъ Помпео Колонною, хотѣвшимъ отомстить Клименту VII, который сжегъ 14 его замковъ въ окрестностяхъ Рима. Въ настоящее время эта вилла лежитъ въ развалинахъ; но достаточно великолѣпія трехъ аркъ, существующихъ еще и понынѣ, чтобъ видѣть, что планъ ея былъ достоинъ Рафаэля, такъ какъ нѣтъ никакого сомнѣнія, что она есть произведеніе этого великаго артиста, какъ это доказывается письмомъ Кастильоне къ Франческо Марчіа, герцогу Урбинскому, равно какъ и нѣсколькими рисунками, которые, такъ же какъ и письмо, существуютъ и въ настоящее время.

Послѣ конфискаціи имуществъ фамиліи Медичи въ 1537 г. вилла Мадама была куплена Маргаритою, дочерью Карла V и вдовою герцога Александра Медичи; отъ этой-то принцессы вилла и получила имя „Мадама“. Въ это время она была отчасти возстановлена, хотя собственно говоря не была никогда совершенно окончена; Маргарита жила въ ней послѣ своего брака съ Оттавіо Фарнезе. Впослѣдствіи вилла Мадама вмѣстѣ съ прочими имуществами Фарнезе перешла путемъ брачнаго договора къ Неаполитанской коронѣ.

Ученики и подражатели Рафаэля исполнили такъ много арабесковъ и въ этомъ искусствѣ достигли такого совершенства, что въ настоящее время невозможно знать положительнымъ образомъ, кому обязаны своимъ происхожденіемъ прекрасныя арабески, украшающія еще и въ наше время многіе дворцы и дома въ окрестностяхъ Рима. Послѣ преждевременной смерти Рафаэля узы братства, связывавшія общество артистовъ, собравшихся вокругъ него, расторгнулись и тѣ, которые работали съ такимъ талантомъ подъ его руководствомъ, разошлись въ разныя стороны по Италіи, унося съ собою опытность

и познанія, пріобрѣтенныя во время исполненія грандіозныхъ работъ, вѣрен-ныхъ этому великому мастеру. Такимъ образомъ элементы арабесковыхъ укра-шеній распространились по всему полуострову. Однако эти артисты, по мѣрѣ того, какъ удалялись отъ классическаго вліянія Рима, стали обнаруживать въ своихъ произведеніяхъ менѣе чистый стиль декораціи и больше стремле-нія къ картиннымъ эффектамъ, а въ XVII ст. арабески совершенно исчезли, уступивъ мѣсто стилю украшеній пышныхъ, вполне подходившихъ къ нелѣ-постямъ роскошной архитектуры, излюбленной и покровительствуемой іезуитами. Со времянь *Бернини* и *Борромини*, артисты въ своихъ гипсовыхъ произведе-ніяхъ давали полную свободу своей фантазіи, а живописецъ долженъ былъ довольствоваться узкими пространствами между крыльями и развѣвающимися драпировками ангеловъ и святыхъ, висящихъ въ воздухѣ, гдѣ нельзя было пустить въ дѣло ничего другаго кромѣ бездарныхъ композицій Поццо и его школы.

Прежде чѣмъ совершенно покончить съ арабесками, не мѣшаетъ указать на происхожденіе нѣкоторыхъ аномалій (неправильностей, уклоненій), существо-вавшихъ въ этомъ родѣ орнаментаціи. Вліяніе античныхъ остатковъ на различ-ные стили ощущалось, понятно, съ особенною силою въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ они открыты были въ большемъ числѣ. Такимъ образомъ въ Римѣ школа жи-вониси арабесковой подходила очень близко къ антикамъ, тогда какъ въ Ман-туѣ, Падуѣ, Генуѣ и пр. можно было различить другія вліянія, другіе типы орнаментовъ, совершенно отличные другъ отъ друга. Въ Мантуѣ напр. систему орнаментаціи можно было подраздѣлить на двѣ школы—школу воспроизведе-нія предметовъ натуральныхъ и школу, всѣ произведенія которой отличаются крайне условнымъ характеромъ, смахивающимъ даже на каррикутуру. Пре-лестныя фрески, многочисленные образцы которыхъ воспроизведены на табл. LXXXVII и LXXXVIII (Овень-Джонсъ), исполненныя большею частью на бѣ-ломъ фонѣ, взяты съ апартаментовъ герцогскаго дворца въ Мантуѣ. Тамъ часто можно встрѣтить листья, цвѣты и почки, окружающіе тростникъ, иду-щій по срединѣ, какъ напр. на фиг. 7 и 9 табл. LXXXVII (Овень-Джонсъ),— композиція, повидимому вдохновленная природой. Въ другихъ примѣрахъ, какъ напр. фиг. 1, 2, 3, 4, 5 и 6 той же таблицы, встрѣчается стиль совершенно условный, гдѣ рука артиста, руководимая только его воображеніемъ, рисуетъ непрерывный рядъ кривыхъ линій и завитковъ, главные пункты которыхъ составляютъ цвѣточныя чашечки и главныя линіи которыхъ отъ времени до времени прерываются листвою и растеніями чужездными.

Въ образцахъ, изображенныхъ на фиг. 1, 2, 4 и 5 табл. LXXXVIII (Овень-Джонсъ), артистъ еще болѣе удалился отъ природы, соблюдая однако манеру еще болѣе картиннаго изображенія, чѣмъ въ первыхъ примѣрахъ, стиль которыхъ гораздо чище. Здѣсь мы вовсе не хотимъ утверждать, что въ композиціяхъ, основанныхъ на совершенно условномъ воспроизведеніи предме-товъ, нельзя достигнуть, въ смыслѣ красоты, вполне безупречнаго исполненія орнаментовъ съ характеромъ архитектурнымъ; но извѣстно, что такая

композиція, для того, щобъ быть пріятной, должна слѣдовать манерѣ простой, съ тонами гладкими. Въ прекрасныхъ арабескахъ табл. LXXXVII (Овенъ-Джонсъ), которыя, будучи свободно набросаны съ натуры, представляютъ формы извѣстныхъ растений, растущихъ въ садахъ и на поляхъ, нѣкоторая нѣжность лѣпки и намекъ на случайный эффектъ являются вполне позволительными; но этого не можетъ быть, когда, подобно тому какъ въ образцахъ табл. LXXXVIII (тамъ же), арабески составлены изъ предметовъ совершенно условныхъ; тамъ подобная манера кажется намъ ошибочною и слабою. Уже въ смѣшеніи линий, въ развѣвующихся лентахъ и въ смутныхъ формахъ (фиг. 5), украшенныхъ драгоценными камнями, а также въ маскахъ и шутовскихъ колпакахъ (фиг. 1 табл. LXXX, Овенъ-Джонсъ) можно замѣтить это стремленіе къ каррикатурѣ, которое такъ обезобразило произведенія, обязанныя своимъ происхожденіемъ гениальной кисти Романо. Пока этотъ выдающійся артистъ находился, такъ сказать, подъ контролемъ другихъ художниковъ, обладавшихъ вкусомъ болѣе чистымъ, какъ это было напр. въ его произведеніяхъ въ Вилла Мадама и въ Римѣ, до тѣхъ поръ его мало въ чемъ можно было упрекнуть. Но когда впоследствии онъ сдѣлался „Великимъ Синьоромъ“ въ Мантуѣ, въ его произведеніяхъ, все еще великихъ и прекрасныхъ, не мало было и смѣшнаго.

Образцы его арабесковъ, собранные на табл. LXXXVIII (Овенъ-Джонсъ), показываютъ и талантъ и слабость его, какъ орнаментиста. Будучи не въ силахъ отрѣшиться отъ воспоминаній античныхъ формъ и въ то же время слишкомъ самолюбивый, чтобъ довольствоваться только вѣрнымъ воспроизведеніемъ ихъ въ тѣхъ случаяхъ, когда приходилось черпать изъ этого источника, онъ въ сюжетахъ, заимствованныхъ у антиковъ, давалъ проглядывать какой-то нерѣшимости, которую рѣдко можно замѣтить въ имѣющихся образцахъ антиковъ. Сюжеты, взятые у натуры, выработаны имъ тоже дурно. Тѣмъ не менѣе въ его причудливыхъ произведеніяхъ проявляется какая-то смѣлость и вѣрность руки, особенно въ изгибахъ завитковъ, и эти два качества даютъ ему право на почетное мѣсто въ ряду артистовъ той эпохи. Именно противъ хорошаго вкуса, въ которомъ онъ являлся однимъ изъ главныхъ судей своего времени, Джуліо Романо часто погрѣшалъ, какъ это доказываютъ многіе орнаменты, воспроизведенные на табл. LXXXIX (Овенъ-Джонсъ) и взятые главнымъ образомъ во дворцѣ дель-Те въ Мантуѣ. Такимъ образомъ фиг. 2 представляетъ намъ завитокъ, смѣло нарисованный, но эффектъ котораго совершенно уничтожается благодаря смѣшной фигурѣ, изъ которой онъ выходитъ; фиг. 3 представляетъ нелѣпыя маски, которыя точно смѣются надъ прелестными формами, окружающими ихъ, а фиг. 4 воспроизводитъ образцы, гдѣ натура и антики употреблены тоже дурно. Фиг. 6 заключаетъ въ себѣ суровую мораль: являясь рабскимъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ орнаментъ долженъ бы быть свободнымъ отъ всякихъ стѣсненій, именно въ расположеніи главныхъ линий, съ другой стороны свободнымъ и смѣлымъ тамъ, гдѣ уваженіе къ извѣстному типу перестаетъ быть рабскимъ, именно въ элементахъ аксессуарныхъ, изъ которыхъ состоитъ орнаментъ, Джуліо Романо въ исполненіи этихъ завитковъ,

представляющих одну из самых употребительных форм в древности, выказал как слабость воображения, так и недостаток вкуса.

Мѣстное вліяніе, оказывавшее воздѣйствіе на нѣкоторые орнаментные стили, какъ это мы уже показали въ арабескахъ, такъ же легко можетъ быть прослѣжено въ лучшихъ образцахъ типографическихъ и ксилографическихъ (ксилографія—гравированіе на деревѣ). Такимъ образомъ формы и почти однообразное расположеніе „піени“ и „вуоти“ въ орнаментахъ фиг. 4—7 и 9—16 табл. ХС (Овенъ Джонсъ), взятыхъ съ одной книги, напечатанной въ 1499 г. въ Венеціи, очевидно обнаруживаютъ вліяніе стилия отрывковъ восточныхъ и византійскихъ, которыхъ много было въ Венеціи. Можно думать, что инициалы, воспроизведенные на той же таблицѣ, выгравированы тою же рукою, которою были сдѣланы насѣчные узоры, украшающіе металлическія произведенія той эпохи. Тосканская Библия 1538 г. представляетъ намъ безчисленныя изображенія условныхъ предметовъ, встрѣчающихся вообще въ скульптурѣ XV в.; флорентійскія церкви въ изобиліи украшены были такими украшеніями. Образцы парижской типографіи также во всѣхъ отношеніяхъ достойны вниманія.

Произведенія *Стефана* (фиг. 29), его ученика, *Колмеля* (фиг. 3), *Масе Бонома* изъ Ліона (1558 г.), *Теодора Рибеля* изъ Франкфурта (1574 г.), *Іакова Лисвельдта* изъ Антверпена (1544 г.), *Жана Памье* изъ Реньоля и *Шолдъера* изъ Парижа представляютъ большое число прекрасныхъ и полныхъ интереса иллюстрацій, обнаруживающихъ въ детальномъ орнаментѣ, отличающемся характеромъ полу-античнымъ, различныя мѣстныя вліянія.

Прежде чѣмъ изложить главные причины упадка стилия Возрожденія, мы бросимъ взглядъ на одну или двѣ отрасли промышленности, которая несправедливо было бы пройти молчаніемъ. Первая и представляющая наиболѣе интереса,—это венеціанское стеклянное производство—промышленность, которая много способствовала распространенію славы Венеціи во всѣхъ частяхъ свѣта.

Взятіе Константинополя Турками (1453 г.) принудило ловкихъ греческихъ мастеровъ искать убѣжища въ Италіи, и венеціанскіе фабриканты научились у этихъ изгнанниковъ искусству украшать свои стеклянныя произведенія красками, позолотой и эмалью. Въ XVI ст. Венеціане изобрѣли способъ вводить стеклянную нить, окрашенную въ бѣлый непрозрачный цвѣтъ, въ вещество, изъ котораго они фабриковали свои предметы; такимъ образомъ составлялся прекрасный и прочный орнаментъ, котораго натуральная легкость какъ нельзя болѣе шла къ деликатнымъ формамъ предметовъ, къ которымъ примѣнялся такой орнаментъ. Государство самымъ ревнивымъ образомъ охраняло этотъ секретъ и назначило самыя суровыя наказанія для всякаго работника, который бы разгласилъ его или который вздумалъ бы заниматься своимъ ремесломъ въ чужихъ странахъ. Съ другой стороны оно предоставило большія привилегіи стекляннымъ фабрикантамъ, а рабочіе, употреблявшіеся въ этой отрасли промышленности, пользовались большимъ значеніемъ, чѣмъ всякіе другіе. Въ 1602 г. въ Мурано выбили золотую медаль съ цѣлью передать потомству имена первыхъ фабрикантовъ, установившихъ стеклянное производство;

на этой медали мы читаемъ имена: *Муро, Лелузо, Мотта, Бшамія, Мютти, Бриатти, Гаццабинъ, Вистози* и *Балларинъ*. Венеціане сохраняли свой драгоценный секретъ въ теченіи двухъ столѣтій и этимъ путемъ монополизировали (т. е. сдѣлали исключительно своимъ достояніемъ) торговлю стеклянными произведениями во всей Европѣ, но въ началѣ XVIII ст. сталъ распространяться вкусъ къ массивнымъ стекляннымъ издѣліямъ; тогда въ этой отрасли промышленности приняли участіе Богемія, Франція и Англія.

Вліяніе итальянской школы XVII ст. на французское орнаментное искусство было роковымъ для послѣдняго. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что *Лоренцо Бернини* и *Франческо Борромини*, два артиста, богато одаренные отъ природы, хотя съ другой стороны заслуги ихъ сильно преувеличены, причинили громадное зло французскому искусству. Первый былъ сыномъ одного флорентійскаго скульптора и родился въ 1589 г. Онъ съ самыхъ раннихъ лѣтъ обнаружилъ недюжинный талантъ въ скульптурѣ; уже въ юношескихъ лѣтахъ онъ много работалъ какъ въ качествѣ скульптора, такъ и въ качествѣ архитектора. Онъ почти постоянно жилъ въ Римѣ: фонтанъ Баркаччіа на площади ди-Спанья, знаменитый тритонъ на площади Барберини и большіе фонтаны на площади Навона, затѣмъ Коллегія делла Пропаганда Фиде, большая приемная и фасадъ дворца Барберини, колоколенка у собора Св. Петра (уничтоженная впослѣдствіи), дворецъ Лудовико на горѣ Читоріо и наконецъ большая лѣстница, ведущая отъ собора Св. Петра къ Ватикану,—всѣ эти произведенія, не считая многихъ другихъ, по композиціи принадлежатъ ему. Всѣ государи европейскіе старались заказывать свои бюсты Бернини. Самъ Людовикъ XIV, который не привыкъ видѣть, чтобъ ему въ чемъ-нибудь отказывали, а тѣмъ болѣе играть роль просителя, принужденъ былъ написать письма папѣ и Бернини, приглашая послѣдняго пріѣхать въ Парижъ. Говорятъ, что во все время своего пребыванія въ столицѣ Франціи Бернини получалъ ежедневно по 5 луддоровъ, хотя работалъ мало, а при выѣздѣ ему вручена была сумма въ 50,000 экю и сверхъ того назначенъ пенсіонъ въ 2000 экю (ежегодно); кромѣ того для сыновей артиста, сопровождавшихъ его въ Парижъ, была назначена другая пенсія въ 500 экю. По возвращеніи своемъ въ Римъ, Бернини сдѣлалъ конную статую Людовика; она находится въ настоящее время въ Версалѣ. Съ талантомъ архитектора и скульптора этотъ артистъ соединилъ еще талантъ механика и живописца; говорятъ, онъ нарисовалъ около 500 картинъ въ Каза Барберини и Чиги. Онъ умеръ въ 1680 г.

*Франческо Борромини* родился близъ Комо въ 1599 г. Отданный съ самыхъ раннихъ лѣтъ въ обученіе къ *Карло Мадерно*, онъ вскорѣ обнаружилъ блестящій талантъ какъ въ скульптурѣ, такъ и въ архитектурѣ. По смерти Мадерно ему порученъ былъ надзоръ за работами въ соборѣ Св. Петра подъ главнымъ начальствомъ Бернини, съ которымъ онъ вскорѣ поссорился. Благодаря своему живому воображенію и изобрѣтательности, Борромини сталъ вскорѣ получать многочисленные заказы; въ своихъ произведеніяхъ, прихотливыхъ и странныхъ, онъ пришелъ наконецъ къ тому, что обратилъ въ карикатуру



все то, что въ стилѣ Бернини было только нелѣпостью. До самой своей смерти (1667 г.) онъ упорно продолжалъ ниспровергать всѣ извѣстные принципы порядка и симметріи. Неправильности, которыя онъ допускалъ въ своихъ композиціяхъ, узоры, лишенные пропорціональности, кривыя разорванныя, контрастирующія и входящія — все это вошло въ славу и всѣ европейскіе артисты бросились подражать подобнымъ несообразностямъ.

### Французскій стиль XVII и XVIII в.

Вообще процвѣтаніе искусствъ въ эти два столѣтія обусловливалось вліяніемъ артистическаго генія французской націи. XVII и XVIII в. можно раздѣлить на четыре ясно обозначившіяся эпохи.

Первая, отличающаяся обиліемъ моделей фламандскихъ и итальянскихъ, обнимаетъ царствованіе Генриха IV (1593—1610) и Людовика XIII (1610—1643); предѣломъ второй, обнимающей большую часть блестящаго царствованія Людовика XIV (1643—1715), служитъ конецъ XVII в.; къ третьей относится конецъ царствованія Людовика XIV и все царствованіе Людовика XV (1715—1774); въ третій періодъ вычурность орнаментации дошла до крайнихъ предѣловъ, пока наконецъ снова не пробудилось стремленіе къ античному искусству; стремленіе это, произведенное открытіемъ бронзы и декоративныхъ картинъ Помпей и Геркуланума, было главною причиною образованія стиля Людовика XVI (1774—1793); время господства этого стиля составило четвертую и послѣднюю эпоху.

Еще съ среднихъ вѣковъ Франція, благодаря своему географическому положенію, дѣлавшему ее мѣстомъ встрѣчи различныхъ идей, шедшихъ съ сѣвера и юга, а также благодаря способности французской націи быстро все усваивать, сдѣлалась центромъ художественной дѣятельности; въ основаніи этой дѣятельности лежали слѣдующія главныя качества французскаго искусства: умѣренность, правдивость рисунка и ясность замысла.

Здѣсь необходимо бросить бѣглый взглядъ на историческое развитіе французскаго національнаго искусства.

Въ стрѣльчатый періодъ, который во Франціи начался раньше, чѣмъ въ другихъ странахъ, такъ какъ въ ней находятся древнѣйшіе памятники стрѣльчатого стиля, эта страна, начиная съ XIII ст., приобрѣла себѣ извѣстность своими статуями и расписными стеклами; артисты ея занесли свой стиль въ Германію и Англію, гдѣ онъ господствовалъ по преимуществу.

Давши свѣту архитектуру „великую, смѣлую и глубоко рассчитанную, которая съ самыхъ лучшихъ временъ Греціи не видѣла себѣ подобной“ (по словамъ Эмерика Давида), XIII, XIV и XV ст. вызвали къ дѣятельности многочисленныхъ живописцевъ, скульпторовъ, мастеровъ по части расписыванія стеколъ и позолотчиковъ; почти во всякомъ большомъ городѣ были школы; искусства были распространены по всей Франціи, подвергаясь конечно измѣненіямъ

сообразно мѣстнымъ особенностямъ; однимъ словомъ почва была совсѣмъ подготовлена къ воспріятію античной традиціи, которую Итальянцы явились сюда распространять.

Во всѣхъ этихъ школахъ, извѣстныхъ подъ именами школъ парижской, пикардійской, бретонской, бургундской, гасконской и южно-французской, изъ которыхъ каждая могла насчитать много хорошихъ артистовъ, итальянское искусство было скоро понято, усвоено, а затѣмъ и переформировано французскимъ гениемъ съ такимъ успѣхомъ, какого никогда не въ состояніи были достигнуть школы Брюгская и Кельнская, часто бывшія счастливыми соперницами французскихъ школъ въ стрѣльчатую эпоху.

Итальянскіе артисты, приглашенные Францискомъ I (около 1530 г.), образовали школу Фонтенеблосскую, главою которой былъ Приматиччіо. Стиль рисунка этого артиста, по отношенію пропорцій основывался на системѣ, принятой Микель Анджело; но его фигуры, съ формами нѣсколько тощими, представляя на видъ извивающіяся линіи, вообще страдали недостаткомъ художественной граціи. Совершенно особенная манера расположенія и изображенія драпировокъ, принятая мастерами Фонтенеблосской школы, имѣла большое вліяніе на артистовъ французскихъ. Измятыя складки одеждъ, которыя располагали не такъ, какъ онѣ бывають на самомъ дѣлѣ, а такъ, чтобъ наполнить пустыя мѣста въ композиціи, привели вообще къ легкой манерѣ относительно подобныхъ предметовъ и дали начало тому развѣвающимся

рисунку, который можно безъ



Французскій Ренессансъ (Жанъ-Кузень).

труда открыть во всѣхъ произведеніяхъ артистовъ, старавшихся принаровиться ко вкусу той эпохи.

Между тѣмъ какъ въ Италіи блестящее состояніе искусства перваго періода XVI ст. уменьшилось къ концу того же вѣка, Франція, посвященная въ новый міръ изящества, который она быстро усвоила себѣ, обращаясь съ новыми элементами сообразно своимъ природнымъ качествамъ, снова завоевала себѣ то мѣсто, которое принадлежало ей раньше. *Жанъ Гужонъ* въ своихъ фигурахъ нимфъ приблизился къ древне-греческимъ произведеніямъ болѣе, чѣмъ кто-либо изъ его современниковъ, а *Жанъ Кузень*, одинаково ловкій во всѣхъ искусствахъ, украшалъ своими безчисленными композиціями стекло и холстъ, пергаментъ манускриптовъ и страницы типографическихъ книгъ, произведенія изъ драгоценныхъ металловъ и фаянсы; при этомъ онъ проявлялъ такое знаніе рисунка и вѣрность вкуса, что его разсматривали какъ настоящаго главу Фонтенеблосской школы.

*Жанъ Гужонъ*, родившійся въ началѣ XVI ст., одаренъ былъ замѣчательнымъ талантомъ. Главнѣйшія его произведенія,



большинство которыхъ, къ счастью, сохранились и по настоящее время, суть: „фонтанъ невинныхъ“ въ Парижѣ (1550 г.), галерея ста Швейцарцевъ (теперь галерея каріатидъ), поддерживаемая четырьмя колоссальными женскими фигурами; знаменитая Діана де Пуатье, извѣстная подъ именемъ Діаны охотницы; прекрасный маленький барельефъ того же содержанія; деревянныя двери церкви Сень-Маклу въ Руанѣ; скульптурныя работы Луврскаго двора и наконецъ Христосъ въ гробницѣ, въ луврскомъ Музеѣ. Гужонъ горячо раздѣлялъ энтузіазмъ, вызванный открытіемъ сочиненій Витрувія. Къ несчастью, онъ былъ убитъ во время Варфоломеевской ночи въ 1572 г. (избіеніе протестантовъ католиками во Франціи извѣстно въ исторіи подъ именемъ Варфоломеевской ночи), въ то время, когда работалъ на подмосткахъ въ Луврѣ. Та же участь чуть-чуть было не постигла и *Бартеlemi Пріёра*, артиста, еще больше Гужона проникнутаго итальянскимъ духомъ Фонтенеблосской школы. Этотъ артистъ спасся только благодаря протекціи коннетабля де-Монморанси; послѣдній заступился за Пріёра въ виду того, что этотъ артистъ долженъ былъ сдѣлать его статую. Жанъ Кузенъ, самый горячій поклонникъ системы, принятой Микель Анджело относительно пропорцій формъ, былъ современникомъ Гужона и Пріёра. Въ качествѣ рисовальщика онъ главнымъ образомъ извѣстенъ своими расписными стеклами, а въ качествѣ скульптора—прекрасной статуей адмирала Шабо.

Выдающееся мѣсто между артистами этой эпохи занималъ также *Жерменъ Пилонъ*, родомъ изъ Луэ близъ Манса. Статуи монастыря Сулемъ принадлежатъ къ числу его первыхъ произведеній. Около 1550 г. онъ былъ отправленъ своимъ отцомъ въ Парижъ, а въ 1557 г. въ Манскомъ соборѣ поставленъ былъ сдѣланный имъ памятникъ Гильома Ланжеи-дю-Беллэй. Около того же времени онъ исполнилъ по рисункамъ Филиберта де-Лормъ памятники Генриха II и Екатерины Медичи. Памятникъ канцлера де-Бирагъ считается однимъ изъ лучшихъ его произведеній.

Столь извѣстная великолѣпная группа трехъ грацій, находящаяся въ настоящее время въ Луврѣ, сдѣлана была изъ цѣльнаго куска мрамора и предназначалась для того, чтобъ поддерживать урну съ сердцами Генриха II и Екатерины Медичи. Табл. LXXVII (Овень-Джонсъ) даетъ понятіе объ орнаментномъ стилѣ Пилона; фиг. 9 этой таблицы представляетъ базисъ монумента, частью котораго должна была быть группа трехъ грацій. Статуи и барельефы памятника Франциска I сдѣланы Пилономъ и *Пьеромъ Бонтамомъ*. Пилонъ умеръ, какъ полагаютъ, въ 1590 г., такъ какъ неизвѣстно ни одного произведенія этого артиста, которое было бы исполнено послѣ 1590 г.

Долгота частей человѣческаго тѣла и ненатуральная грація, свойственная Фонтенеблосской школѣ, доведены были до послѣднихъ границъ нелѣпости *Пьеромъ Франшвилемъ*, родившимся въ Камбрѣ въ 1548 г. Франшвилъ ввелъ во Францію стиль Іоанна Болонскаго, ученикомъ котораго онъ былъ въ теченіи многихъ лѣтъ; стиль этотъ допускалъ въ формахъ еще большую долготу. Чтобъ составить надлежащее понятіе объ особенномъ характерѣ орна-

ментнаго стиля, преобладавшаго въ эту эпоху и составлявшаго переходъ къ стилю, извѣстному вообще подъ именемъ стиля Людовика XIV, достаточно только осмотрѣть орнаменты апартаментовъ Маріи Медичи въ Люксамбургѣ въ Парижѣ, исполненные около 1620 г.

Преобразованныя старинныя школы—мы разумѣемъ здѣсь школы Фландріи, Прирейнскихъ провинцій и Франціи—счумѣли лучше самой Италіи сохранить и развить то, что занесли къ нимъ Фра-Джіокондо, Леонардо да-Винчи, Россо, Приматиччіо, Андреа дель-Сарте, Бенвенуто Челлини, Серліо, Требатти и др. Эти школы, имѣвшія уже такихъ архитекторовъ, какъ *Жанъ Булланъ*, *Филибертъ-де-Лормъ*, *Пьеръ Леско*, наложили печать своего собственнаго генія на гравированныя произведенія такъ называемыхъ „пети-метровъ“ (*Этьенъ Делонъ*, *Теодоръ де-Бри*, *Вирилій Солисъ*, *Альдегреверъ*, *Вейріотъ* и др.), преемниками которыхъ въ XVII ст. были *Жакъ Метръ*, *Этьенъ де-ла-Белль*, *Мишель Блондусъ*, *Янсень* и др.

Здѣсь необходимо сказать нѣсколько словъ о произведеніяхъ изъ дорогихъ металловъ; украшенія золотыхъ и серебряныхъ вещей, большая часть которыхъ не уцѣлѣла отъ разрушенія, отличаются такою геніальностью, что невозможно обойти ихъ молчаніемъ. Множество золотыхъ и серебряныхъ вещей, какъ полагаютъ, было выплавлено въ Италіи послѣ взятія Рима, а во Франціи для выкупа Франциска I. Кабинетъ великаго герцога Тосканскаго и Луврскій Музей владѣютъ прекрасными коллекціями кубковъ и другихъ предметовъ, украшенныхъ эмалью и камнями; коллекціи эти показываютъ, какою ловкостью и какимъ вкусомъ обладали ювелиры и золотыхъ дѣлъ мастера XVI ст. Одною изъ наиболее богатыхъ драгоценностей, введенныхъ въ употребленіе модою, былъ „значекъ“—нѣчто въ родѣ медали, которую аристократы носили вообще на своихъ шляпахъ, а дамы на прическахъ. Обычай давать подарки во всѣхъ важныхъ случаяхъ обезпечивалъ постоянную работу ювелирамъ Франціи и Италіи; даже во время смутъ ювелиры, устроившись по соудству съ дворами владѣтельныхъ особъ, продолжали процвѣтать. Возстановленіе мира въ Италіи послѣ Шато-Камбрезійскаго мира (1559 г.) и во Франціи по вступленіи на престолъ Генриха IV повело къ увеличенію спроса на произведенія золотыя и серебряныя; а въ послѣдствіи великолѣпіе кардиналовъ Ришелье и Мазарини было введеніемъ къ блестящему вѣку Людовика XIV, для котораго были сдѣланы прекрасныя вещи парижскимъ золотыхъ дѣлъ мастеромъ *Клодомъ Балленомъ*, работавшимъ въ Луврѣ вмѣстѣ съ *Лабарромъ*, *Венсаномъ Петитомъ*, *Жюльеномъ Дефонтемомъ* и др. Плюмажъ въ эту эпоху былъ однимъ изъ предметовъ, требовавшихъ наиболѣе изобрѣтательности отъ ювелировъ. Плюмажъ вообще носили дворяне. Съ этой эпохи стиль французскихъ золотыхъ и серебряныхъ издѣлій сталъ быстро клониться къ упадку; превосходство работы издѣлій изъ драгоценныхъ металловъ перешло къ произведеніямъ изъ бронзы и латуни—чеканныя латунныя работы знаменитаго Гутье (въ царствованіе Людовика XVI) стоятъ выше всякихъ похвалъ.

Детали этого искусства и популярность, какую оно пользовалось, не за-

медлили оказать нѣкоторое вліяніе на композиціи вообще: такъ какъ лучшіе рисовальщики и первые граверы эпохи работали въ мастерскихъ золотыхъ и серебряныхъ издѣлій, выполняя композиціи и узоры золотыхъ дѣлъ мастеровъ, то понятно, что большое число рисунковъ, предназначенныхъ специально для ювелирнаго дѣла, были употребляемы для композицій, имѣвшихъ совершенно отличное назначеніе. Подобное явленіе часто встрѣчается въ Германіи; въ Саксоніи для курфирста (такъ назывались германскіе князья, которымъ принадлежало право избранія императора) сдѣлано было множество вещей въ стилѣ, представлявшемъ смѣсь Ренессанса и итальянскаго стиля болѣе поздней эпохи; вещи эти украшены были ремешками, лентами, картушами и архитектурными частями. Прилагаемая здѣсь въ гравюрѣ арабеска Теодора де-Бри прекрасно поясняетъ манеру сочетанія мотивовъ, усвоенныхъ эмалью Челли-



Арабеска Теодора Де-Бри.

нѣвскаго стиля. Подобныя неправильности встрѣчаются въ произведеніяхъ не одного только Теодора де-Бри: гравюры крѣпкой водкой Этьена Делонъ, Жюль Эгаре и др. имѣютъ совершенно такой же характеръ.

Граверы и рисовальщики этой школы кромѣ того часто доставляли въ Германіи и Франціи модели для произведеній насѣчныхъ, бывшихъ очень долго въ модѣ въ этихъ двухъ странахъ, равно какъ и въ Италіи.

Надо замѣтить, что, хотя крестоносцы покупали въ Дамаскѣ восточное оружіе и хотя они привозили иногда въ Европу предметы, отличавшіеся самой тонкой работой, какова напр. венсенская ваза, тѣмъ не менѣе раньше середины XV ст. не было попытокъ подражать украшеніямъ насѣчнымъ; въ XV же столѣтіи ими стали пользоваться для декораціи доспѣховъ, состоявшихъ изъ желѣзныхъ пластинокъ. Весьма вѣроятно, что искусство насѣчки первоначально введено было въ Европу большими торговыми городами, каковы Венеція, Пиза и Генуя; затѣмъ оно нашло себѣ примѣненіе въ доспѣ-

хахъ, отличаясь большею прочностью, чѣмъ позолота, которою занимались мастера Милана, города, бывшаго тогда въ Европѣ тѣмъ же, чѣмъ Дамаскъ на Востокѣ: громаднымъ складочнымъ мѣстомъ для лучшихъ доспѣховъ и оружія. Въ началѣ XVI ст. насѣчка стала распространяться и внѣ Италіи; весьма возможно, что Итальянцы, которыхъ короли Франціи и Испаніи держали при своихъ дворахъ, научили этому искусству мастеровъ французскихъ и испанскихъ. Доспѣхи Франциска I, находящіеся въ настоящее время въ кабинетѣ медалей въ Парижѣ, являются, быть можетъ, самымъ лучшимъ образцомъ насѣчки по металлу, какой только сохранился по настоящее время. Эти доспѣхи, равно какъ и щитъ, собственность королевы Викторіи, хранящіеся въ Виндзорѣ, приписывали знаменитому Челлини; но если ихъ сравнить съ хорошо извѣстными произведеніями этого великаго артиста, то видно будетъ, что рисунокъ фигуръ скорѣе указываетъ на работу какого-либо аугсбургскаго мастера, чѣмъ Челлини, у котораго всегда стиль широкій—качество, пріобрѣтенное имъ путемъ изученія произведеній Микель Анджело.

Начиная съ этой эпохи и до середины XVII ст. насѣчкой украшено было множество оружія, многочисленные и прекрасные образцы котораго находятся въ Парижѣ—въ Луврѣ, въ кабинетѣ медалей и въ Артиллерійскомъ Музеѣ.

Произведенія артистовъ граверовъ (чеканщиковъ), равно какъ и произведенія керамистовъ (мастеровъ по части гончарнаго дѣла), слесарей и столяровъ, показываютъ, что уровень орнаментаціи держался на сѣверѣ на такой высотѣ, какой не было уже въ Италіи, гдѣ въ это время господствовала манерность, пущенная въ ходъ бездарными подражателями возвышеннаго, но вмѣстѣ съ тѣмъ сбивчиваго стиля Микель Анджело. Такимъ образомъ этотъ родъ орнаментаціи составлялъ, такъ сказать, прелюдію къ развѣвающимся украшеніямъ, принципы которыхъ, удобные и нестрогіе, должны были спустя столѣтіе установить такъ называемый стиль Людовика XV.

Придерживаясь принциповъ, выдвинутыхъ Возрожденіемъ, французскіе артисты, сильные своимъ образованіемъ и своею оригинальностью, сумѣли сообщить самостоятельный характеръ своему національному искусству. Но въ концѣ XVI и началѣ XVII ст. этотъ самостоятельный характеръ долженъ былъ мало-по-малу уступить свое мѣсто болѣе прямому, но вмѣстѣ съ тѣмъ и болѣе боязливому подражанію античнымъ моделямъ, число которыхъ сильно возросло къ этому времени и которые возбуждали всеобщее удивленіе.

Отсюда начинается относительная скудость стиля, и именно потому, что по выраженію одного новѣйшаго критика (Гильмаръ, „Исторія орнамента“) „антики въ эту эпоху изучались дурно; имъ стремилась подражать болѣе, чѣмъ слѣдовало бы; вообще артисты далеко не понимали настоящей силы орнаментаціи и изящной чистоты формъ“.

Прибавимъ здѣсь, что возвращеніе къ общему источнику орнаментаціи того времени, т. е. къ антикамъ, — возвращеніе, имѣвшее мѣсто по удаленіи артистовъ итальянскихъ, работавшихъ при послѣднихъ Валуа, было въ извѣстной степени счастливой реакціей. Въ этихъ попыткахъ, въ началѣ обличав-

шихъ какое-то напыщенное изящество, но вмѣстѣ съ тѣмъ не лишены нѣкоторой тонкости, чувствуется искренняя любовь къ античному міру. Фиг. 2, 3, 4, 5, 6 табл. LXXIV (Расине), плафонъ Лувра и часть панно въ Фонтенебло (Расине, табл. LXXVI) суть продукты этого возврата къ принципамъ римской древности.

Въ арабескахъ, украшающихъ комнату Маріи Медичи въ Люксамбургѣ (Расине, табл. LXXVI), напротивъ, можно встрѣтить свободу стиля Возрожденія: это послѣдній отблескъ итальянскаго вліянія любимца Маріи Медичи, Кончини.

Рядомъ съ этимъ болѣе или менѣе откровеннымъ возвращеніемъ къ образцамъ античнымъ въ царствованіе Генриха IV внесены были перемѣны въ детали декоративныхъ искусствъ; это имѣло важное вліяніе на образованіе стиля, преобладавшаго въ царствованіе Людовика XIII и въ первую половину царствованія Людовика XIV. мода обратилась къ произведеніямъ фламандскимъ. Измѣненія, которымъ подвергались эти произведенія, легко прослѣдить въ сборникахъ гравированныхъ орнаментовъ 1607—1624 г. Въ рисункахъ Расине безъ труда можно распознать особенный характеръ произведеній фламандской школы.

Сохраняя нѣкоторое отраженіе итальянскаго Ренессанса, новые рисунки орнаментовъ рукописныхъ и эмалевыхъ (Расине, табл. LXXVI), картуши и щиты (Расине, табл. LXXVII) дополняютъ и безъ того разнообразную орнаментацию этого новаго стиля, который впрочемъ не замедлил сдѣлаться нѣсколько тяжелымъ.

Самое полное и вмѣстѣ съ тѣмъ самое удачное выраженіе этого стиля первой половины XVII ст. представляютъ фиг. 1 и 4 табл. LXXVII (Расине). Большинство рисунковъ этой таблицы представляютъ различныя формы картушей.

Китайскія произведенія, главнымъ складочнымъ мѣстомъ которыхъ въ эту эпоху была Голландія, много способствовали возникновенію или по крайней мѣрѣ поддержанію вкуса къ построеніямъ подобнаго рода; главное достоинство послѣднихъ заключается въ ихъ эластичности, потому что ихъ можно приурочить ко всякимъ потребностямъ и ко всякимъ комбинаціямъ; Итальянцы, употребляя ихъ, никогда не заходили такъ далеко.

Такія изобрѣтенія имѣли успѣхъ главнымъ образомъ благодаря мастерамъ по части столярнаго дѣла (каковы *Вріезе* и *Христофоръ Фейнлинъ*, фламандцы, или *Фридрихъ Унтенъ* изъ Франкфурта), которые сдѣлали множество предметовъ мебели, отличающихся своею тяжелою роскошью; впрочемъ еще и въ наше время имъ иногда подражаютъ съ самою мелочною точностью.

Столярное дѣло, столь развитое по отношенію фабрикаціи великолѣпныхъ столовъ и шкафовъ, которые были въ модѣ въ эпоху Возрожденія и образцы которыхъ, дошедшіе до насъ, показываютъ, что Нѣмцы, Французы и Итальянцы оказались одинаково ловки и изобрѣтательны въ этой сферѣ,—столярное дѣло кажется намъ главною почвою переформированія и сліянія описанныхъ нами жанровъ (стилей въ тѣсномъ смыслѣ, съ мѣстнымъ характеромъ).

Ни производство изъ дорогихъ металловъ, ни живопись не нуждались, въ самомъ дѣлѣ, въ такой полнотѣ, иногда даже чрезмѣрной, къ какой прибѣгали мастера деревянныхъ издѣлій, которые вообще въ эту эпоху были люди съ высокимъ образованіемъ.

*Жанъ Лепотръ*, которому суждено было въ нѣкоторомъ родѣ направлять вкусъ въ его эпоху, вышелъ изъ столярной мастерской, куда съ молодыхъ лѣтъ поступилъ въ обученіе. Правда, это была мастерская *Адама Филиппона*, который самъ носилъ титулъ „ординарнаго королевскаго столяра и инженера“ (въ концѣ царствованія Людовика XIII) и который былъ посланъ въ Италію, чтобъ тамъ отыскать „людей самыхъ славныхъ въ искусствахъ живописи и скульптуры и въ другихъ профессіяхъ, необходимыхъ для украшенія королевскихъ дворцовъ, и такимъ образомъ привезти во Францію работниковъ, и также большое число прекрасныхъ барельефовъ и античныхъ фигуръ“. Послѣ этого легко понять, какую важную роль играли подобные столяры, и ихъ обширныя познанія, которыя скрывались подъ такимъ скромнымъ титуломъ.

Изъ этого путешествія въ Италію, куда Филиппонъ бралъ и своего ученика, Лепотръ возвратился вполне образованнымъ и вполне способнымъ создавать тѣ многочисленныя композиціи, столь разнообразныя, и съ деталями столь роскошными, которыя по справедливости составляютъ блескъ стиля Людовика XIV.

То, что онъ привезъ изъ Италіи, не носило уже на себѣ отпечатка чистой и изящной школы Рафаэля. Джуліо Романо въ Мантуѣ и другіе ученики Рафаэля, разсѣявшіеся въ разныхъ мѣстахъ Италіи, уже давно исчерпали этотъ родъ арабесковъ, быстро искаженныхъ благодаря все болѣе и болѣе усиливавшемуся стремленію къ живописному.

Когда Лепотръ былъ въ Италіи и когда оттуда прибыли многочисленные работники, за которыми онъ и его учитель были посланы, въ Римѣ царилъ Бернини; но важнѣе всего то, что эпоха эта была какъ разъ наканунѣ великаго блеска, сообщеннаго итальянскимъ искусствамъ школою, основанною въ Болоньѣ въ концѣ XVI ст. *Аннибаломъ Каррачіо*.

Приложенная на слѣдующей стр. гравюра даетъ образецъ орнаментовъ этого артиста. Между тѣмъ какъ другія школы находились въ упадкѣ, эта болонская школа снова собрала все, что было лучшаго въ преданіяхъ декоративнаго искусства, и главнымъ образомъ отъ нея долженъ былъ плодотворный Лепотръ получить свое вдохновеніе.

И въ самомъ дѣлѣ, его натурѣ ничто такъ не соотвѣтствовало, какъ грандіозный и полный огня стиль итальянскихъ декораторовъ этой школы, — стиль, не чуждый иногда напыщенности и излишества.

Орнаменты школы Лепотра, задуманные широко, рассчитанныя на оптической обманъ зрителя (см. приложенныя на стр. 165 гравюры), слишкомъ далеки отъ того, чтобъ быть примѣнимыми къ новѣйшей промышленности; поэтому воспользоваться ими для чего-нибудь другаго кромѣ архитектуры, для которой они собственно и предназначались, едва-ли возможно.





Фреска Аннибала Карраччио.

Не смотря на чрезвычайное удивленіе, какое тогда возбуждали антики, къ нимъ не могли прикоснуться безъ того, чтобъ не измѣнить ихъ, потому что ихъ находили слишкомъ строгими и слишкомъ обнаженными. Имъ желали придать больше роскоши и, съ цѣлью усовершенствованія, измѣняли пропор-



Фризъ Лепотра.

ціи и вообще вдавались въ преувеличенія, какъ объ этомъ можно судить по приложеннымъ здѣсь фризамъ.

Лучшихъ результатовъ въ описываемую эпоху достигли архитекторъ *Мансаръ* и живописецъ *Лебрэнъ*. Послѣдній, въ самомъ дѣлѣ, обладалъ всѣми усло-



Фризъ Лепотра.

віями, необходимыми для того, чтобъ первенствовать въ царствѣ декоративныхъ искусствъ во всемъ его разнообразіи. Артистъ въ полномъ смыслѣ этого слова, но совершенный деспотъ, онъ былъ одинаково силенъ во всѣхъ родахъ искусства: „скульптура, внутренніе орнаменты покоевъ, обои, издѣлія слесарныя и изъ драгоценныхъ металловъ, мозаики, столы, вазы, люстры, канделябры,— все это проходило черезъ его руки; при дворѣ не появлялось ничего такого, что не было бы изобрѣтено имъ и сдѣлано подъ его личнымъ наблюденіемъ“ (Луи и Рене Менаръ „Историческая картина изящныхъ искусствъ“).

**Стиль Людовика XIV.** Невъроятное множество построекъ публичныхъ и частныхъ дало Франціи время Людовика XIV совершенно иную фізіономію, чѣмъ во времена предыдущія. Повсюду можно было встрѣтить этотъ столь извѣстный типъ архитектуры, который съ одной стороны не лишенъ былъ величія, но съ другой, жертвуя всею для великолѣпія наружнаго вида, часто находится въ противорѣчій съ предположенною цѣлью. Необходимость украшать быстро и одновременно постройки, возводимыя въ разныхъ пунктахъ, принуждая ставить на ноги весь рабочій людъ, должна была неизбѣжно повлечь за собою большія упущенія въ выборѣ и исполненіи деталей всякаго рода.

Оригинальность каждой провинціальной школы исчезла въ этомъ общемъ движеніи, въ которомъ личная инициатива (начиналіе) могла обнаруживаться только въ предѣлахъ тѣхъ типовъ, которые выработывались центральными академіями. Къ несчастью, употреблявшіяся формы съ рисункомъ и содержаніемъ слишкомъ легкими, иногда вялыми, вычурными, исковерканными, тяжелыми часто безобразятъ эту орнаментацию, многочисленныя детали которой утомляютъ глазъ.

То, что отличало Французовъ въ примѣненіи этихъ формъ, вытекало изъ врожденнаго этой націи чувства мѣры. Уровень образованія поддерживался здѣсь посредствомъ учреждений, начало которымъ положено кардиналомъ Ришелье и которыя затѣмъ нашли себѣ поддержку въ Мазарини и Кольберѣ. Администрація луврскихъ артистовъ, производившихъ вещи, замѣчательныя по своему исполненію, основательность обученія каждого мастера въ его мастерствѣ,—все содѣйствовало тому, что ансамбль получалъ исключительную цѣнность, не смотря на нѣкоторую извращенность принциповъ.

Недостатокъ, который мы указали въ архитектурѣ, встрѣчался повсюду: орнаментация имѣла одинъ и тотъ же характеръ для всѣхъ фабричныхъ произведеній, не заботясь о специальномъ характерѣ, вытекающемъ изъ различія въ предназначеніи.

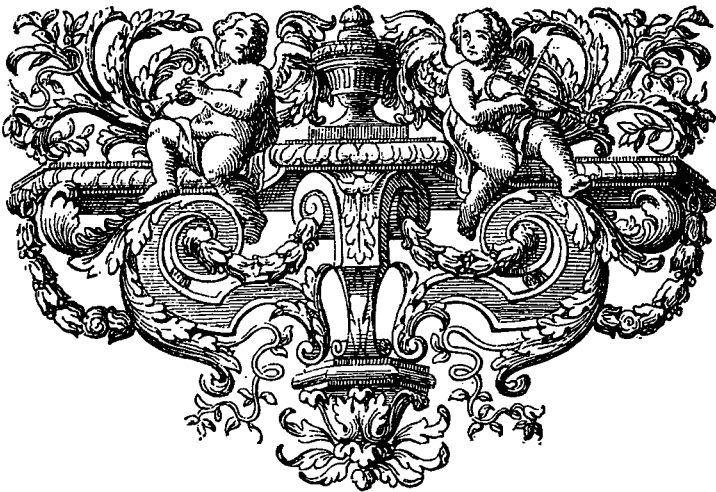
Тѣмъ не менѣе надо сознаться, что мастерами познанія пріобрѣтены были громадныя и они ими умѣли пользоваться, хотя иногда примѣняли ихъ и ошибочно. Въ особенности восточная манера не осталась безъ вліянія на орнаментацию, о которой идетъ рѣчь. Знакомству съ восточными фаянсами слѣдуетъ приписать рисунокъ геометрической, условной, съ свободою колоритурой, а также украшенія въ формѣ зубцовъ или въ формѣ легкихъ вѣтвей, украшенія, покрывающія дно въ фаянсахъ табл. LXXXII (Расине). Обои табл. LXXXIII (тамъ же) задуманы сообразно тѣмъ же принципамъ; по поводу этихъ обоевъ, въ которыхъ яркіе цвѣта, скомбинированные съ сомнительнымъ вкусомъ, производятъ какую-то неурядицу, мы должны замѣтить, что фиг. 1 и 2 представляютъ по отношенію рисунка замѣчательно богатые образцы. Это почти полный ансамбль элементовъ, комбинаціи которыхъ разнообразятся бесконечно, не измѣняя однако своей природы; розетки, балдахины, картуши, вазы, букеты, вѣтви, изъ которыхъ выходитъ акантъ, прикрывающій

ихъ, наконецъ вѣтви, имѣющія общее окончаніе, гдѣ помѣщается какая-либо фигура—все это можно встрѣтить въ этой декораціи, отличающейся совершенно своеобразной разгруппировкой.

Рисунки табл. LXXXIV (Расине) выполнены тоже на основаніи данныхъ, заимствованныхъ изъ рисунковъ восточныхъ поверхностей. Что касается до мотивовъ табл. LXXXV (тамъ же), то они прямо вытекаютъ изъ этого источника. Вѣтви съ тонкими завитками (фиг. 4, табл. LXXXI, Расине) и кожи табл. LXXXVI принадлежатъ къ этой же категоріи.

Самые блестящіе или, по крайней мѣрѣ, самые извѣстные представители этого времени французскаго искусства были *Жанъ Берэнъ* и *Даніель Маро*.

Первый былъ въ большой модѣ. Его орнаменты (примѣръ ихъ мы прилагаемъ здѣсь), въ которыхъ изобилуютъ гротески, свидѣтельствуютъ о большомъ воображеніи. Что касается до украшеній Аполлонова Салона (Расине,



Композиція Берэна.

табл. LXXIX), гдѣ онъ вдохновился комбинаціями Рафаэля, то извѣстно, что здѣсь нѣтъ свободы дѣйствительнаго таланта: эти украшения нельзя признать произведеніями высокаго достоинства.

Даніель Маро, у котораго рисунокъ былъ болѣе изященъ, а воображеніе не менѣе плодovито, чѣмъ у Берэна, не былъ подобно послѣднему „ординарнымъ рисовальщикомъ“ короля Франціи. Принужденный вслѣдствіе отмѣны Нантскаго Эдикта (этотъ Эдиктъ, изданный при королѣ Генрихѣ IV, предоставлялъ протестантамъ Франціи права, одинаковыя съ тѣми, какими пользовались католики; при послѣдующихъ короляхъ права эти все стѣснялись, пока наконецъ при Людовикѣ XIV протестантская религія не была совершенно запрещена) удалиться изъ отечества, этотъ протестантскій артистъ ушелъ въ Голландію, а оттуда послѣдовалъ за принцемъ Оранскимъ въ Англію, гдѣ сдѣлался архитекторомъ короля Вильгельма III (Принцъ Оранскій, штатгальтеръ голландской республики, призванъ былъ Англичанами занять престолъ Великобританіи; онъ царствовалъ подъ именемъ Вильгельма III,

1688 — 1702). Сборникъ, состоящій изъ 260 таблицъ, изданный Даниелемъ Маро въ 1702 г., есть доказательство его таланта и плодовитости, по истинѣ замѣчательныхъ. Кругъ его дѣятельности былъ очень обширенъ: кровати, кресла, столы, зеркала, подставки для факеловъ, стѣнные часы, обои и чепраки для лошадей, узоры для матерій и наконецъ тысячи другихъ предметовъ, начиная отъ чайниковъ и кончая часовой стрѣлкой, не говоря уже о томъ, что подобно Берэну во Франціи онъ былъ устройтеlemъ празднествъ и организаторомъ похоронныхъ процессій.

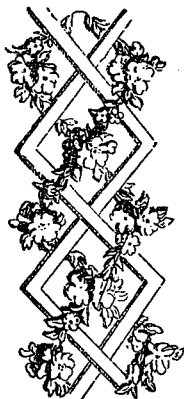
Произведенія *Роберта де Коттъ*; *Жильо* и др. представляютъ послѣднія формулы стиля Людовика XVI. Въ обояхъ таблицы LXXXVIII и LXXXVII (Расине) предчувствуются образцы новаго направленія изящнаго вкуса. Въ бордюрахъ фиг. 1, 2, 3, таблицы LXXXIX (тамъ же) болѣе заботливое выполненіе, лучшее расположеніе деталей и болѣе удачное примѣненіе основныхъ элементовъ показываютъ вкусъ уже нѣсколько очищенный, который немного безобразятъ только картуши странныхъ формъ съ исковерканными фигурами.

Въ переходной формѣ этотъ стиль встрѣчается еще въ богатомъ украшеніи по золотому фону, которое воспроизведено на табл. XCI (Расине), а также въ полукамеевыхъ картинахъ плафона, изображеннаго на табл. XC (тамъ же) и столь умно задуманнаго.

**Стиль Людовика XV.** Новыя перемѣны, которымъ орнаментъ подвергся въ двадцатыхъ годахъ XVIII ст. и которыя установили то, что принято называть стилемъ Людовика XV, совершились благодаря главнымъ образомъ



Орнаментъ XVIII столѣтія.



архитекторамъ *Жиль Марія Оттенору* и *Жюсть Орелю Мейссонье*; самое же полное выраженіе этого стиля встрѣчается въ произведеніяхъ *Бабеля* и *Балешу*. Причина этихъ перемѣнъ заключалась съ одной стороны въ томъ излишествѣ украшеній, которыми увлекались уже при Людовикѣ XIV, а съ другой стороны въ успѣхѣ композицій Франческо Борромини (умершаго въ 1667 г.); его ломанныя линіи, обнаружившія удивительную силу изобрѣтательности и замѣчательную легкость, вызвали живое удивленіе современниковъ. Во Франціи онъ произвели фуроръ и вмѣсто

формъ, нѣсколько странныхъ, но за то живописныхъ, какія встрѣчаются въ гравюрахъ *дю-Серсо* (1576 г.), появляются формы, отличающіяся меньшею пріятностью—таковы композиціи *Маро* (1727 г.) и *Маріетта* (1726—1727). Произведенія Борромини, изданныя въ 1725 г., и произведенія *Бибьены* (1740 г.) имѣли громадное распространеніе и способствовали упроченію вкуса къ произведеніямъ, развивающимъ большую легкость замысла и рисунка въ ущербъ простотѣ и красотѣ.

Не смотря на то, что этотъ новый стиль имѣлъ собственно итальянское происхожденіе и не смотря на громкую славу лица, по преимуществу способствовавшего его возникновенію, Франціи досталась честь назвать его именемъ одного изъ своихъ королей, именемъ, принятымъ повсюду, даже въ Италиі; причина такого явленія заключается въ томъ, что, усваивая себѣ приемы, имѣвшіе цѣлью ниспроверженіе всѣхъ принциповъ, священныхъ до тѣхъ поръ, французская школа сумѣла придать принятымъ ею формамъ печать легкости и разумнаго изящества, чего иногда недоставало въ итальянскихъ и нѣмецкихъ произведеніяхъ той же эпохи.

Живая борьба, возникшая во Франціи вслѣдствіе открытаго вторженія новыхъ формъ, возбудила тѣхъ, которые отстаивали послѣднія, къ усиліямъ, какъ нельзя болѣе удачнымъ: никогда еще не пускалось въ ходъ столько ловкости, изобрѣтательности и истиннаго знанія въ защиту оспариваемаго ученія.

Послѣ того какъ артисты покинули старинныя формы, къ которымъ, по выраженію Кошена, „питали суевѣрное почтеніе“, имъ оставалось только руководиться личнымъ вкусомъ. Такимъ образомъ, если не смотря на опасность подобной свободы, слава все-таки осталась за преобразователями, такъ это потому, что артисты, протестовавшіе тогда во имя прежнихъ принциповъ, далеко не имѣли такого таланта, какимъ обладали ихъ противники, предпочитавшіе отдаться новому направленію, которое не замедлило взять рѣшительный перевѣсъ.

Уклоненія, произведенныя артистами второстепенными, пытавшимися работать въ томъ же направленіи, быстро перешли въ утрировку и привели искусство къ такому упадку, что пора было снова появиться на сцену вѣчно молодому греческому искусству; это возвращеніе къ формамъ античнымъ произошло благодаря раскопкамъ Геркуланума и Помпеи.

Какъ ни опасенъ могъ показаться, съ точки зрѣнія общихъ принциповъ, независимый и смѣлый образъ дѣйствія блестящей школы, изъ которой вышли самыя знаменитыя украшенія XVIII ст., тѣмъ не менѣе нельзя не признаться, что она надѣлила Францію прекраснымъ искусствомъ, что подъ наружною безсодержательностью этого искусства и подъ тысячами его причудливостей скрывается совершенное пониманіе требованій декораціи, играющей столь важную роль въ новѣйшихъ нравахъ.

Сверхъ того не слѣдуетъ забывать, что это искусство наслѣдовало искусству первыхъ дней XVIII ст., эпохи, когда Жильо, а послѣ него его ученики, въ числѣ которыхъ былъ и *Ватто*, прибѣгали къ украшеніямъ легкимъ, съ деталями, имѣвшими видъ какой-то неправдоподобности, что тогда было въ модѣ. Съ этой точки зрѣнія типы новой школы, какъ они ни изломаны, имѣли, по крайней мѣрѣ, то преимущество, что казались болѣе рациональными, болѣе согласными съ принципами логики національной.

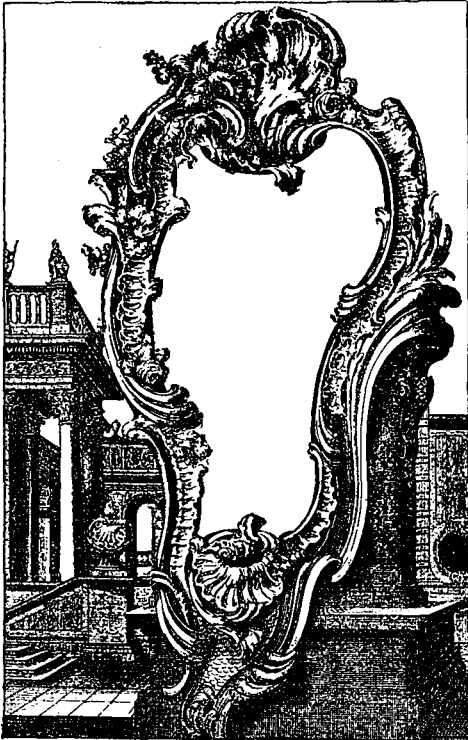
Послѣ этого понятно, что не смотря даже на свои недостатки, новая манера восторжествовала надъ многочисленными противниками, которыхъ она подняла.

Время взяло свое, не смотря на возраженія людей, критиковавших новую манеру и утверждавших напр., что „подсвѣчникъ всегда долженъ быть прямымъ и перпендикулярнымъ, а не извилистымъ, точно какъ еслибъ его кто-нибудь исковеркалъ“.

Въ результатѣ эта эпоха съ своею смѣлостью и ловкостью есть одинъ изъ самыхъ любопытныхъ фазисовъ въ исторіи орнамента. Кромѣ того она имѣла совершенно особенную судьбу.

Вышнія искусства, спустившіяся до уровня простой декораціи, принесли послѣдней существенную помощь. Послѣ феерій Ватто, столь изящно нарисованныхъ и столь прекрасно написанныхъ, явились пастушескія сценки *Буше* съ синеватыми пейзажами. Это были произведенія исключительной цѣнности, предназначавшіяся главнымъ образомъ для украшенія оправъ трюмо (простѣлочныхъ зеркалъ).

Послѣ Оппенора, который, изучивъ античную архитектуру и работая въ Сень-Сюльписѣ, выступилъ на новый путь съ нѣкоторою нерѣшительностью, Мейссонье, носившій титулъ „живописца, скульптора и архитектора королев-



Картушъ по Бабелю.

скаго кабинета“, издалъ подѣ именемъ „Всеобщей архитектуры“ сборникъ орнаментовъ своего собственнаго сочиненія, цѣлю котораго было уничтожить направленіе, сообщенное декоративному искусству людьми, подобными Лепотру и Маро.

Бабель, рисовальщикъ орнаментовъ и золотыхъ дѣлъ мастеръ въ Парижѣ, который понималъ лучше, чѣмъ кто-нибудь другой, родъ украшеній рокайлъ (раковинообразныхъ, см. приложенную здѣсь гравюру) тоже доставлялъ модели для архитектуры.

Можно удивляться такому вторженію въ области, выходящія изъ круга специальности того или другаго артиста; но съ другой стороны слѣдуетъ вспомнить, что основательное образованіе этихъ знаменитыхъ орнаментистовъ объясняется, хотя и не узаконяетъ, подобныя притязанія. Знаменитый мастеръ золо-

тыхъ вещей, *Томасъ Жерменъ*, составлялъ одновременно планы зданій и рисунки для серебряныхъ издѣлій; между прочимъ онъ сдѣлалъ рисунки для новой церкви Св. Людовика въ Луврѣ, перестроенной въ 1738 г.

Разборъ произведеній этой эпохи, когда послѣднія носили ясный отпечатокъ личныхъ качествъ каждаго артиста, не входитъ въ рамку нашего

очерка. Впрочемъ новѣйшія художественныя изданія взяли на себя задачу сдѣлать извѣстными всѣ эти произведенія. Всѣ орнаменты этой эпохи какихъ бы артистовъ мы ни взяли,—*Мейссонье, Бабеля, Балешу, Даниеля Прейсслера, Ла-Жу, Исаю Нильсона, Кювилли, Жана Андре Тело, Иеремію Вахсмута, Франсуа Ксавье Габермина, Жана Леонарда Вуэста, Жана Леонарда Эйслера, Иоганна Гауэра, Карла Рётъерса, Массона*, всѣ они сдѣланы очень живописно, но живописность эта часто находилась въ противорѣчій съ тѣми требованіями, которыя вытекаютъ изъ самаго понятія о декораціи поверхностей.

Такимъ образомъ все болѣе и болѣе усиливавшаяся роль живописи имѣла главнымъ своимъ послѣдствіемъ замѣну въ болѣе широкихъ размѣрахъ манеры условной манерою подражательною. Последняя, какъ мы уже замѣтили въ началѣ этой книги, составляетъ пріемъ, свойственный новѣйшему искусству.

Какъ общій характеръ, съ точки зрѣнія формы, слѣдуетъ отмѣтить въ этомъ стилѣ почти полное изытаніе прямыхъ линій, вмѣсто которыхъ стали употреблять мотивы въ формѣ буквы S; не менѣе замѣтно также пренебреженіе къ формамъ (незамаскированнымъ) квадратнымъ, прямоугольнымъ или овальнымъ. Лучшимъ представителемъ этой манеры былъ Мейссонье.

Не смотря на благой примѣръ, который архитекторъ *Суффо*, обладавшій прекраснымъ талантомъ, подалъ въ своихъ произведеніяхъ, развѣвующіеся и украшенные листьями завитки и раковины, бывшіе въ ходу еще при Людовикѣ XIV, при Людовикѣ XV измѣнились въ раковинообразныя украшенія и въ концѣ концовъ выродились въ китайскія замысловатости.

Украшеніе въ видѣ раковины, которому суждено было овладѣть всѣми декоративными искусствами, повидимому ведетъ свое происхожденіе отъ искусственныхъ садовъ, бывшихъ въ большой модѣ уже въ XVI ст.; но неизвѣстно, кто изобрѣлъ такіе сады, да и вообще ничего неизвѣстно о ихъ происхожденіи. Китайцы очень часто употребляютъ форму раковины въ своихъ садахъ и въ своихъ украшеніяхъ, и весьма возможно, что широкое примѣненіе этого декоративнаго элемента въ XVIII ст. обязано своимъ происхожденіемъ этимъ врагамъ всякой симметріи.

Какъ бы то ни было, французскіе артисты были главными виновниками моделей этого рода, бывшихъ столь распространенными во всей Европѣ.

На табл. XCIII (Расине) собраны орнаменты стиля Людовика XIV; здѣсь есть орнаменты какъ тѣхъ артистовъ, которые продолжали держаться старинной манеры, такъ равнымъ образомъ и тѣхъ, которые довели до крайнихъ предѣловъ фантазію школы, бывшей въ модѣ. Фиг. 2, 3, 12, 13 принадлежатъ карандашу *Бернара Пикара*, работавшаго въ Антверпенѣ 1720—1730 г.; фиг. 1 нарисована въ Парижѣ въ 1740 г.; фиг. 4 и 5, которыя все еще отличаются симметрией, но уже безъ прямой линіи, представляютъ комбинаціи переходной эпохи. Что касается до фиг. 9, принадлежащей Исаю Нильсону, и фиг. 10 и 11 (Ла-Жу), то онѣ относятся къ блестящей эпохѣ раковиннаго жанра. Въ этихъ послѣднихъ фигурахъ, равно какъ и въ 8 фиг. той же таблицы, а также въ оправѣ вѣера табл. XCVI (Расине) встрѣчается упот-



ребленіе раковины и листа цикорія, бывшихъ тѣмъ болѣе въ модѣ, что акантъ уже почти совершенно исчезъ.

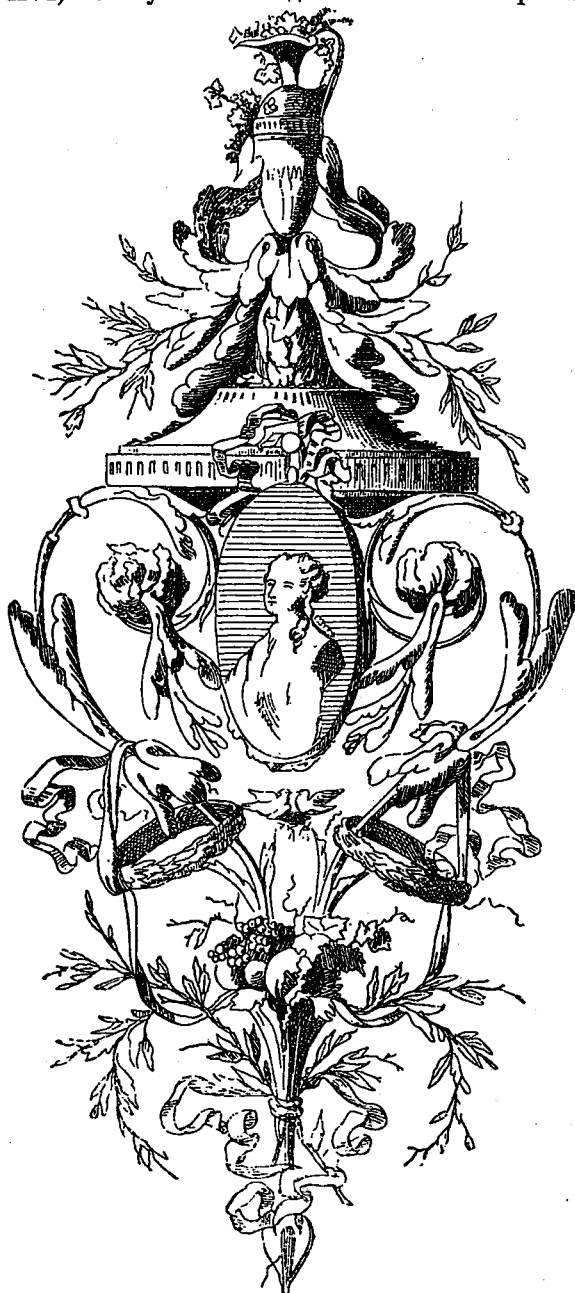
Неудобство подобныхъ манерныхъ концепцій (т. е. замысловъ), державшихся нѣкоторое время на такой высотѣ благодаря чрезвычайно ловкимъ исполнителямъ, умѣвшимъ пользоваться всякимъ матеріаломъ съ замѣчательнымъ талантомъ, не замедлило сказаться, когда декорація попала въ руки людей менѣе ловкихъ. Создавши множество отличныхъ виньетистовъ, каковы напр. *Губертъ Гравело*, *Эйзенъ*, *Лоранъ Каръ*, *Леба*, *Дюфло*, *Шоффаръ* и *Огюсть де Сент'Обенъ*, стиль Людовика XV долженъ былъ исчезнуть передъ пробудившимся вновь изученіемъ антиковъ. Стиль этотъ существовалъ почти до 1789 г., пройдя черезъ всѣ степени дурнаго вкуса, примѣръ котораго можно видѣть на приложенномъ здѣсь рисункѣ.



Картушь въ стилѣ Рокайлъ.

**Стиль Людовика XVI.** Еще до царствованія Людовика XVI возвращеніе къ вкусу болѣе простому имѣло много сторонниковъ. Открытіе Геркуланума въ 1706 г. занимало умы еще задолго до того, какъ работы стали приносить сколько-нибудь важные результаты, что случилось не раньше 1750 г.; реакція, начавшаяся тогда въ архитектурѣ благодаря *Сервадони* и его ученику, *де-Валли*,

не замедлила дать себя почувствовать во всѣхъ проявленіяхъ декоративнаго искусства. Къ окончательной формулѣ реакція эта пришла только въ царствованіе Людовика XVI, почему стилю и дано имя этого короля.

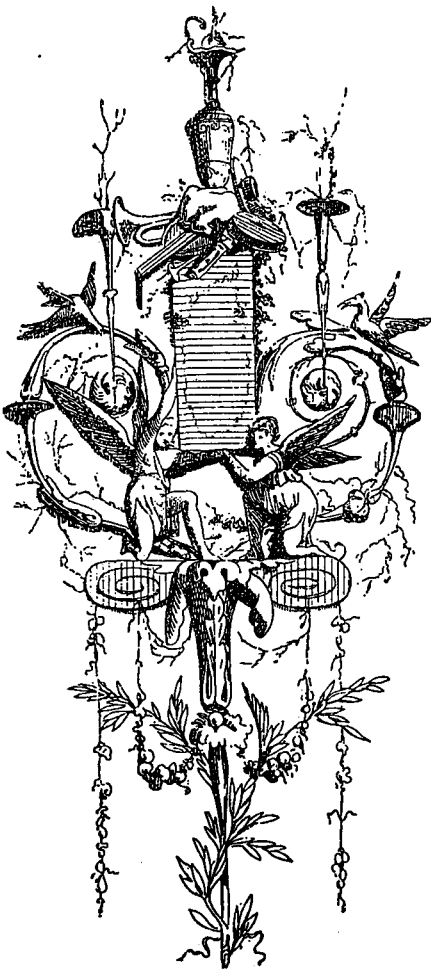
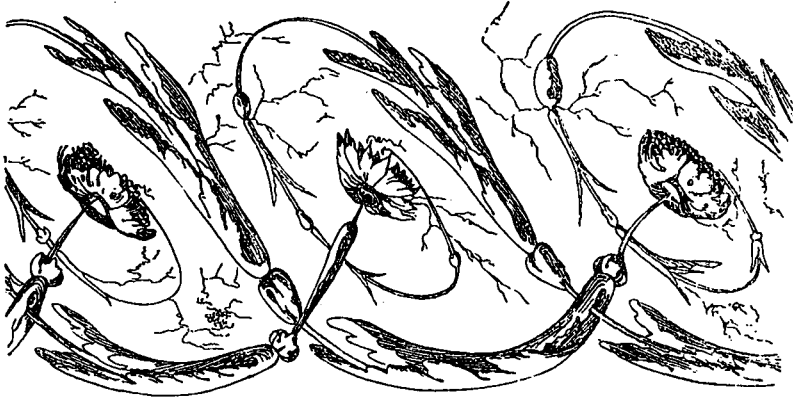


Композиція Саламбье.

Различныя проявленія стиля Людовика XVI можно встрѣтить въ работахъ Рейснера, Гутьера, Демонтрѣйля, Нёффоржа, Лафосса, Рансона, Пуже-сына, де-Форти, де-ла Лонда и Саламбье. У Расине образцы этого стиля собраны на табл. ХСVI, ХСVII, ХСVIII, ХСIX и С.

Художественное движеніе во Франціи прерывается въ 1789 г. Полити-

ческія волненія и долгія войны, вызванныя первою революціей, сразу разсѣяли не только аристократію, въ средѣ которой были самыя просвѣщенные любители искусства, но, что еще важнѣе, и персоналъ артистовъ, которыхъ энтузіазмъ и застой въ художественномъ мірѣ бросили на поля первыхъ битвъ 1792 г., откуда возвратились только весьма немногіе. Такимъ образомъ во время революціи царилъ полный хаосъ, изъ котораго вышелъ новый ордеръ, въ основѣ котораго лежало полное отреченіе отъ монархическаго блеска въ пользу республиканской суровости *Давида*. По мѣрѣ того какъ республика слабѣла, мода мало-по-малу оставляла суровый республиканскій стиль, который наконецъ долженъ былъ уступить императорской роскоши *Наполеона I*, щедро награждавшаго лучшихъ артистовъ; *Персье*, *Фонтенъ*, *Норманъ*, *Фрагонаръ*, *Прюдонъ* и *Кавалье* своими талантами поставили на замѣчательную высоту этотъ изящный, но вмѣстѣ съ тѣмъ холодный стиль имперіи. Во время Реставраціи (т. е. возстановленія на французскомъ престолѣ династіи Бурбоновъ, къ которой принадлежалъ казненный въ 1793 г. *Людовикъ XVI*) антики перестали быть въ модѣ и снова стало царить смѣшеніе.



Композиціи Саламбье.

## **Правила расположенія формъ и красокъ какъ въ архитектурѣ, такъ и въ декоративныхъ искусствахъ.**

**Правило 1.** Декоративныя искусства ведутъ свое происхожденіе отъ архитектуры и зависятъ отъ нея.

**Правило 2.** Архитектура есть матеріальное выраженіе нуждъ, способностей и чувствъ того времени, въ которое она возникла.

**Правило 3.** Стилъ въ архитектурѣ есть особенная форма, зависящая отъ вліянія климата, нравовъ и матеріаловъ, которыми можетъ располагать архитектура.

**Правило 4.** Подобно архитектурѣ всѣ произведенія декоративныхъ искусствъ должны соединить въ себѣ слѣдующія три качества: соотвѣтствіе (цѣли, назначенію), пропорцію и гармонію; взятыя всѣ вмѣстѣ, эти три качества имѣютъ своимъ результатомъ чувство спокойствія.

**Правило 5.** Истинная красота заключается въ томъ покоѣ, который чувствуетъ душа, когда удовлетворены зрѣніе, умъ и личныя наклонности.

**Правило 6.** Построеніе должно украшать само себя; украшеніе никогда не должно быть устраиваемо нарочно.

**Правило 7.** Красота формы производится линіями, которыя возникаютъ другъ изъ друга путемъ постепенныхъ переходовъ: не должно быть никакихъ наростовъ; надо дѣлать такъ, чтобъ нельзя было отнять ничего, не повредивъ красотѣ композиціи.

**Правило 8.** Установивъ общія формы, надо ихъ подраздѣлить и украшать при помощи общихъ линій; затѣмъ промежутки можно покрыть орнаментами, которые въ свою очередь можно подраздѣлить и развить для того, чтобъ удовлетворить обзору мельчайшихъ подробностей.

**Правило 9.** Подобно тому какъ и во всякомъ архитектурномъ произведеніи, отличающемся своимъ совершенствомъ, гдѣ между всѣми составными частями существуетъ надлежащая пропорція, въ декоративныхъ искусствахъ ансамбль формъ долженъ быть построенъ на основаніи извѣстныхъ пропорцій; цѣлое, точно такъ же какъ и каждый членъ въ отдѣльности, должно представлять совокупность, имѣющую однакожь видъ единства.

Пропорціи, обуславливающія наибольшую красоту, суть тѣ, которыя глазу труднѣе всего открыть; такимъ образомъ пропорція двойнаго прямоугольника, или 4:8, не такъ хороша, какъ 5:8; 3:6 хуже, чѣмъ 3:7; 3:9 хуже, чѣмъ 3:8; 3:4 хуже, чѣмъ 3:5.

**Правило 10.** Всякій орнаментъ долженъ основываться на геометрическомъ построеніи.

**Правило 11.** Гармонія формы состоитъ въ согласіи и контрастѣ линій вертикальныхъ, горизонтальныхъ, косыхъ и кривыхъ.

**Правило 12.** Въ декорации поверхности всѣ линіи должны выходить изъ одного главнаго стебля. Всякій орнаментъ, какъ бы онъ ни былъ удаленъ

отъ оси или центра композиціи, долженъ быть начерченъ послѣдовательно съ начала до конца. (Восточная практика).

**Правило 13.** Соединеніе кривыхъ линій съ другими кривыми или кривыхъ съ прямыми должно производиться такъ, чтобъ эти линіи были взаимно касательными въ точкѣ ихъ встрѣчи. Законъ природы. Восточная практика совершенно согласна съ этимъ закономъ.

**Правило 14.** Цвѣты или другіе предметы не должно употреблять, въ качествѣ орнаментовъ, въ томъ видѣ, въ какомъ они встрѣчаются въ природѣ, а просто надо дѣлать условныя изображенія этихъ предметовъ, достаточно похожія на свою модель, чтобъ вызвать воспоминаніе, но вмѣстѣ съ тѣмъ настолько искусственныя, чтобъ не нарушить единства произведенія, которое они украшаютъ. Это правило, которому неизмѣнно слѣдовали въ періоды величайшаго процвѣтанія искусства; въ періоды же упадка оно, напротивъ, находилось въ пренебреженіи.

**Правило 15.** Колеръ вообще является вспомогательнымъ средствомъ въ развитіи формы; онъ помогаетъ глазу отличать одни предметы отъ другихъ или же различать части одного и того же предмета.

**Правило 16.** Краска употребляется для того, чтобъ отдѣлять свѣта отъ тѣней; правильное распредѣленіе различныхъ красокъ способствуетъ волнистости формъ.

**Правило 17.** Лучшій способъ прійти къ такимъ результатамъ—это употреблять первичные цвѣта въ малыхъ количествахъ и на малыхъ пространствахъ, причемъ разнообразить ихъ цвѣтами вторичными и третичными, примѣняя ихъ къ большимъ пространствамъ.

**Правило 18.** Первичные цвѣта должны быть употребляемы въ верхнихъ частяхъ предметовъ, вторичные и третичные — въ нижнихъ.

**Правило 19.** а) Первичныя краски одинаковой силы гармонизируютъ между собою или нейтрализуютъ другъ друга (т. е. не даютъ выдѣляться, уравновѣшиваютъ другъ друга) при слѣдующей пропорціи: 3 части желтой, 5 красной и 8 синей, — всего 16 частей.

б) Вторичныя: 8 оранжевой, 13 пурпуровой и 11 зеленой, — всего 32 части.

с) Третичныя: лимоннаго цвѣта (составленнаго изъ оранжевой и зеленой краски) 19, желтовато-коричневой (изъ оранжевой и пурпуровой) 21, оливковой (изъ зеленой и пурпуровой) 24, — всего 64 части.

Отсюда слѣдуетъ, что всякая вторичная краска, будучи составленною изъ двухъ первичныхъ, нейтрализуется, на основаніи правила а, тою первичною, которая составляетъ ея дополненіе: т. е. 8 частей оранжевой (красная и желтая) нейтрализуются 8 частями синей (дополненіе оранжевой); 11 частей зеленой—5-ю частями красной; 13 частей пурпуровой—3-мя частями желтой.

Каждая третичная краска, состоя изъ двухъ вторичныхъ, по правилу б нейтрализуется остающеюся вторичною: 24 части оливковой нейтрализуются 8-мью частями оранжевой, 21 часть желтовато-коричневой — 11-тью частями зеленой, 19 частей лимонной—13 частями пурпуровой.

**Правило 20.** (Въ этомъ правилѣ предполагается, что употребляемыя краски имѣютъ силу призматическихъ цвѣтовъ (если сквозь трехгранную призму пропустить солнечный лучъ, то онъ разложится на 6 полосъ слѣдующихъ цвѣтовъ: красный, оранжевый, желтый, зеленый, сипій и фіолетовый. Это явленіе называется спектромъ, а упомянутые цвѣта — спектральными или призматическими); но каждая краска имѣетъ нѣсколько тоновъ, если ее смѣшивать съ бѣлою краскою, и нѣсколько оттѣнковъ, если смѣшивать съ сѣрою или черною краскою.

Когда чистая краска контрастируетъ съ другою краскою, болѣе слабую, тогда пространство, занимаемое послѣднею, должно быть увеличено.

**Правило 21.** (Каждая краска, независимо отъ тоновъ и оттѣнковъ, можетъ быть еще разныхъ цвѣтовъ (т. е. отцвѣчивать другою краскою), что получается отъ смѣшенія ея съ другими красками; такимъ образомъ желтая краска бываетъ оранжевая и лимонная; красная бываетъ алая и малиновая; каждая изъ такихъ красокъ тоже имѣетъ свои тона и оттѣнки.

Когда какая-либо первичная краска, окрашенная въ другую первичную, контрастируетъ съ вторичною краскою, тогда въ составъ послѣдней должна входить третья первичная краска.

**Правило 22.** При употребленіи первичныхъ красокъ на поверхностяхъ лѣпныхъ надо располагать синюю краску въ углубленіяхъ, желтую—на мѣстахъ выпуклыхъ и красную—въ впадинахъ; при этомъ необходимо краски отдѣлять одну отъ другой посредствомъ бѣлой краски.

Если нельзя воспользоваться пропорціями, указанными въ правилѣ 19, въ такомъ случаѣ равновѣсія можно достигнуть посредствомъ измѣненія состава самыхъ красокъ; такимъ образомъ, если поверхности, которыя надо раскрасить, представляютъ слишкомъ много желтаго цвѣта, тогда красную краску надо сдѣлать нѣсколько малиновою, а синюю — нѣсколько пурпуровой, т. е. необходимо извлечь желтую; точно также, если поверхность представляетъ слишкомъ много бѣлаго, то нужно желтую краску сдѣлать оранжевою, а красную—нѣсколько алой.

**Правило 23.** Различные цвѣта должны быть скомбинированы такъ, чтобъ расколерованные предметы издали имѣли нейтрализованный видъ.

**Правило 24.** Ни одна композиція не можетъ быть признана совершенной, если въ ней недостаетъ какой-либо изъ трехъ первичныхъ красокъ—все равно, въ натуральномъ-ли видѣ, или въ смѣшеніи.

**Правило 25.** Если сопоставлены два оттѣнка одной и той же краски, то оттѣнокъ свѣтлый кажется еще свѣтлѣе, а оттѣнокъ темный—еще темнѣе.

**Правило 26.** Когда сопоставлены двѣ различныя краски, то онѣ подвергаются двоякому измѣненію—во 1-хъ относительно тона (свѣтлая краска кажется еще свѣтлѣе, а темная—еще темнѣе) и во 2-хъ относительно цвѣта, потому что каждая окрашивается въ цвѣтъ другой.

**Правило 27.** Краски кажутся болѣе темными на фонахъ бѣлыхъ и болѣе свѣтлыми на фонахъ черныхъ.

**Правило 28.** Черные фона страдают, если они противоплагаются краскамъ, дающимъ свѣтлыя дополненія.

**Правило 29.** Ни въ какомъ случаѣ не слѣдуетъ допускать, чтобъ краски смѣшивались по линіи ихъ соприкосновенія.

**Правило 30.** Если цвѣтной орнаментъ находится на колерномъ фонѣ, цвѣтъ котораго составляетъ контрастъ съ цвѣтомъ орнамента, то послѣдній надо отдѣлять отъ фона полоской болѣе свѣтлаго цвѣта; такимъ образомъ красный цвѣтокъ на зеленомъ фонѣ долженъ имѣть контуры болѣе свѣтлаго краснаго цвѣта.

**Правило 31.** Если колерной орнаментъ находится на золотомъ фонѣ, то первый надо отдѣлять отъ фона контурами болѣе темнаго цвѣта.

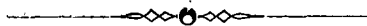
**Правило 32.** Золотой орнаментъ на какомъ-либо колерномъ фонѣ долженъ имѣть контуры черныя.

**Правило 33.** Орнаменты какого-либо цвѣта можно отдѣлять отъ фоновъ другаго цвѣта посредствомъ полосокъ бѣлаго, золатаго или чернаго цвѣта.

**Правило 34.** При фонахъ бѣлыхъ и черныхъ орнаменты могутъ быть какого угодно цвѣта, даже золотыя, причемъ нѣтъ надобности дѣлать полоски или контуры.

**Правило 35.** При тонахъ или оттѣнкахъ одной и той-же краски свѣтлый цвѣтъ можно употреблять безъ контуровъ на темномъ фонѣ; но темный орнаментъ на свѣтломъ фонѣ требуетъ, чтобъ контуры были обведены еще болѣе темнымъ тономъ.

**Правило 36.** Подражаніе дереву и различнымъ цвѣтнымъ мраморамъ можно допускать только въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ можно было бы употребить самый подражаемый предметъ.



# Краткія свѣдѣнія объ ордерахъ

## по системѣ Виньола.

Названіе ордеръ происходитъ отъ латинскаго слова *ordo* — *порядокъ*. Ордеръ есть совокупность главныхъ архитектурныхъ частей, расположенныхъ пропорціонально между собою и входящихъ, какъ существенный элементъ, въ убранство зданій.

На основаніи изученія древнихъ римскихъ построекъ, извѣстные архитекторы, какъ напримѣръ: *Бароццио ди Виньола*, *Палладіо*, *Дюранъ* и др. составили свои системы ордеровъ, въ которыхъ излагаютъ правила для взаимнаго отношенія различныхъ частей, составляющихъ ордеръ, какъ выводъ, полученный ими изъ обмѣровъ многихъ античныхъ зданій. Изъ этихъ системъ болѣе распространенная — *Бароццио ди Виньола*.

Виньола въ своемъ трактатѣ объ ордерахъ дѣлитъ ихъ на пять: Тосканскій, Дорическій, Ионическій, Коринфскій и Сложный. Дорическій, Ионическій и Коринфскій ордера—происхожденія греческаго, а остальные два произведе-ніе Римлянъ. Вообще же существуетъ только три ордера въ архитектурѣ, потому что Тосканскій ордеръ можно разсматривать какъ упрощенный Дорическій, а Сложный какъ Коринфскій, но въ которомъ Римляне желали превзойти Грековъ въ богатствѣ украшеній.

На чертежѣ 1-мъ, гдѣ изображено взаимное соотношеніе между пятью ордерами, показано дѣленіе всей высоты на 32 части, каждая часть можетъ быть принята за модуль, который будетъ мѣрою для взаимнаго соотношенія между ордерами.

Ордера Тосканскій, Дорическій и Ионическій имѣютъ одинаковое соотношеніе между своими частями, какъ показано линіями *AA*, *BB*, *CC*, т. е. мы видимъ, что въ этихъ ордерахъ антаблеманъ составляетъ 4-ю часть колонны, а пьедесталь 3-ью часть.

Для Коринфскаго и Сложнаго ордера Виньола измѣнилъ нѣсколько соотношеніе частей. Для антаблемана онъ оставляетъ ту же пропорцію, т. е.  $\frac{1}{4}$  колонны, а пьедесталь, для того чтобы придать ему больше стройности, онъ возвысилъ на  $\frac{1}{2}$  модуля. Такимъ образомъ пьедесталь вмѣсто  $6\frac{2}{3}$  модуля вы-



соты, какъ бы ему надлежало имѣть, слѣдуя установленнымъ пропорціямъ для другихъ ордеровъ, имѣеть 7 модулей. Для ордеровъ Тосканскаго, Дорическаго и Ионическаго — модуль дѣлится на 12 частей, а для Коринфскаго и Сложнаго на 18 частей.

**Чертежъ 2-й** представляетъ колоннаду Тосканскаго ордера, на высотѣ трехъ ступеней и образующую уголъ двора, такъ что имѣется и разрѣзъ портика. Виньола, не найдя ничего въ античныхъ зданіяхъ, чтобы могло служить типомъ для Тосканскаго ордера, воспользовался для своего трактата указаніями Витрувія (книга IV, глава VII), который говоритъ, что высота Тосканской колонны равняется 7 діаметрамъ или 14 модулямъ вмѣстѣ съ капителью и вазою. Для антаблемана и пьедестала онъ слѣдуетъ тѣмъ же правиламъ какъ и въ другихъ ордерахъ, т. е. антаблеману назначаетъ  $\frac{1}{4}$ , а пьедесталу  $\frac{1}{2}$  колонны.

Чтобы начертить разстояніе колоннъ Тосканскаго ордера, нужно раздѣлить всю высоту на 5 частей, верхнюю часть назначить для антаблемана, а остальные четыре для колонны. Эти четыре части раздѣлить на 14 равныхъ частей и  $\frac{1}{14}$  часть будетъ длина модуля. Начертивъ масштабъ, проводятъ двѣ вертикальныя линіи, на разстояніи одна отъ другой въ  $6\frac{2}{3}$  модуля и принимаютъ ихъ за оси колоннъ. Взявъ 1 модуль для капители и 1 модуль для вазы, останется 12 модулей для стержня колонны, который до  $\frac{1}{2}$  своей высоты, считая снизу, есть правильный цилиндръ, а съ  $\frac{1}{2}$  начинается постепенно утоняться до астрагали и гдѣ діаметръ его равенъ 1 модулю и 7 частямъ.

**Чертежъ 3-й.** Здѣсь изображенъ портикъ Тосканскаго ордера безъ пьедестала, колонны котораго выступаютъ изъ устоевъ на  $\frac{5}{8}$  своего діаметра. Оси колоннъ находятся на разстояніи  $9\frac{1}{2}$  модулей одна отъ другой. Отъ каждой оси по обѣ ея стороны откладываютъ  $1\frac{1}{2}$  модуля. Для замка арки откладывается 1 модуль. По тому же направленію, внизъ, откладываютъ 3 модуля и 3 парты, что составляетъ половину ширины арки и даетъ центръ ея и высоту импоста, ширина котораго 1 модуль. Нужно замѣтить, что въ пролетѣ арки отношеніе ширины къ высотѣ составляетъ два квадрата, т. е. что ширина содержится два раза въ высотѣ.

**Чертежъ 4-й.** Чтобы начертить Тосканскій портикъ съ пьедесталомъ нужно сначала раздѣлить общую высоту на 19 равныхъ частей, 3 части сверху дадутъ высоту антаблемана, 4 части снизу — высоту пьедестала, а 12 частей заключающихся между ними составятъ высоту колонны. Чтобы получить величину модуля нужно раздѣлить высоту колонны на 14 равныхъ частей и одна изъ этихъ частей будетъ модуль. Затѣмъ нанося мѣры, указанныя на чертежѣ, легко начертить портикъ, въ которомъ высота арокъ будетъ равна двойной ширинѣ. Хотя мѣры, указанныя Виньолою для толщины устоевъ даютъ имъ хорошія пропорціи, но всегда предоставляется свобода ихъ измѣнять, слѣдуя требованію необходимости, только нужно имѣть въ виду, чтобы они не были слабы относительно того груза, который несутъ. Нужно еще замѣтить, что въ разсматриваемомъ случаѣ колонны выступаютъ изъ устоя на  $\frac{2}{3}$  своего діаметра.

**Чертежъ 5-й.** Для построения Дорической колоннады нужно разделить общую высоту на 5 равных частей, изъ которыхъ 1 часть верхняя будетъ высота антаблемана и 4 нижнихъ высота колонны. Можно также, какъ говорить Виньола, разделить общую высоту на 20 равныхъ частей, изъ которыхъ одна будетъ модуль, который дѣлится на 12 партъ, какъ и въ Тосканскомъ ордерѣ. Затѣмъ нужно назначить 1 модуль для вазы, 1 модуль для капители, 14 модулей на высоту фуста колонны. Антаблеманъ, который составляетъ  $\frac{1}{4}$  высоты колонны, состоитъ изъ архитрава, который имѣетъ 1 модуль высоты, изъ фриза, высотой  $1\frac{1}{2}$  модуля и карниза, имѣющаго высоту также  $1\frac{1}{2}$  модуля. Всѣ эти части вмѣстѣ составятъ 20 модулей или высоту ордера.

Во фризѣ триглифы всегда находятся на оси колоннъ и имѣютъ ширину въ 1 модуль. Метопы между триглифами всегда квадратны и имѣютъ  $1\frac{1}{2}$  модуля ширины; ихъ можно украшать различными орнаментами, какъ напримѣръ: арматуры, головы быковъ, розетки и т. п. Разстояніе колоннъ Дорическаго ордера всегда опредѣляется числомъ триглифовъ.

**Чертежъ 6-й.** Здѣсь также, какъ и при разстояніи колоннъ Дорическаго ордера, нужно разделить общую высоту на 5 частей и взять тѣ же мѣры для частей ордера. Потомъ взять 10 модулей между осями колоннъ, 7 модулей на ширину арки и 3 модуля на ширину устоя; такимъ образомъ получится правильная разбивка триглифовъ и метоповъ, а высота арки будетъ равна двойной ширинѣ ея. Нужно замѣтить, что колонна выходитъ изъ устоя на  $\frac{1}{3}$  модуля болѣе своего полудіаметра. Это дѣлается для того, чтобы выносъ imposta, который также равенъ  $\frac{1}{2}$  модуля, не превышалъ  $\frac{1}{2}$  діаметра колонны, что должно считать правиломъ для всѣхъ ордеровъ.

**Чертежъ 7-й.** Дорическій портикъ съ пьедесталомъ можетъ быть употребленъ для украшенія всевозможныхъ входовъ, имѣющихъ большія отверстія и которыя должны имѣть представительность. Этотъ портикъ имѣетъ видъ легкой и вмѣстѣ съ тѣмъ устойчивый и важный. Нужно замѣтить, что колонны въ немъ имѣютъ видъ чисто декоративный, по случаю большаго разстоянія между ними. Если хотятъ исполнить Дорическій портикъ съ пьедесталомъ, говорить Виньола, то должно разделить общую высоту на  $25\frac{1}{2}$  частей; одна изъ нихъ будетъ модуль. Затѣмъ назначить 10 модулей на разстояніе между устоями и 5 модулей на ширину ихъ. Эти размѣры дадутъ правильное распределение триглифовъ и метоповъ во фризѣ и арка будетъ имѣть высоту, равную двойной ширинѣ или 20 модулей. Хотя на толщину устоя на чертежѣ и положено  $2\frac{1}{2}$  модуля, но эта мѣра можетъ считаться произвольною и зависеть отъ необходимости, такъ какъ находится въ зависимости отъ груза, который она несетъ.

**Чертежъ 8-й.** Разстояніе колоннъ Ионическаго ордера дѣлается также какъ Тосканскаго и Дорическаго, т. е. общая высота дѣлится на 5 равныхъ частей, изъ которыхъ 4 нижнія дадутъ высоту колонны, дѣлятъ эту высоту на 18 частей и одна изъ этихъ частей будетъ модуль. Модуль Ионическаго ордера дѣлится на 18 частей или партъ для различныхъ мулюровъ этого ордера, ко-

торые имѣють очертаніе болѣе деликатное и ихъ больше въ немъ нежели въ ордерахъ Тосканскомъ и Дорическомъ. Этотъ ордеръ по деликатности своихъ деталей употребляется обыкновенно во внутренностяхъ зданій или же на фасадахъ во второмъ этажѣ зданій. Древніе его употребляли въ различныхъ храмахъ. Какъ на прекрасный примѣръ этого ордера можно указать на храмъ Мужественнаго счастья въ Римѣ.

**Чертежъ 9-й.** Ионическій портикъ, который даетъ Виньола, есть заимствование съ портиковъ театра Марчелло и Колизея. Высоты въ немъ тѣ же какъ и при опредѣленіи разстоянія колоннъ. Колонны утоняются съ трети и по прямой линіи. Арки имѣють также два квадрата въ пролетѣ, какъ въ ордерахъ Тосканскомъ и Дорическомъ. Устои имѣють 3 модуля ширины. Между устоями  $8\frac{1}{2}$  модулей. Колонны задѣланы въ устои на  $\frac{2}{3}$  модуля. Этотъ портикъ можетъ служить украшеніемъ вторыхъ этажей во дворахъ дворцовъ или общественныхъ зданій.

**Чертежъ 10-й.** Чтобы нарисовать Ионическій портикъ съ пьедесталомъ, нужно раздѣлить общую высоту на  $28\frac{1}{2}$  частей или модулей; считая пьедесталъ, съ его базой и карнизомъ, высотой въ 6 модулей, или въ  $\frac{1}{2}$  всей колонны, останется слѣдовательно  $4\frac{1}{2}$  модуля для высоты антаблемана, какъ и слѣдуетъ по правилу Виньолы, ширина устоя 4 модуля. Ширина арки 11 модулей, а высота 22 модуля. Этотъ портикъ вообще употребляется въ 1-мъ этажѣ различныхъ зданій. Онъ гораздо элегантнѣе по формамъ нежели ордера предъидущіе, которые носятъ характеръ болѣе тяжеловатый и солидный.

**Чертежъ 11-й.** Чтобы сдѣлать разстояніе колоннъ Коринфскаго ордера, дѣлятъ общую высоту на 25 частей; одна изъ нихъ будетъ модуль, который дѣлятъ на 18 частей, какъ и въ Ионическомъ ордерѣ. Ширина между колоннами назначена Виньолою въ  $4\frac{1}{2}$  модуля, для того, чтобы согласовать дѣленіе модильоновъ въ карнизѣ такимъ образомъ, чтобы они приходились на осяхъ колоннъ.

Коринфскій ордеръ, по великолѣпію своему превосходящій другіе ордера, имѣетъ примѣненіе въ монументальныхъ постройкахъ, какъ напримѣръ храмы и дворцы.

**Чертежъ 12-й.** Объясненія предъидущей таблицы относительно высотъ ордера остаются дѣйствительны и въ настоящемъ случаѣ. Измѣненія происходятъ только въ ширинахъ, по случаю того, что арка имѣетъ ширины 9 модулей, а поэтому разстояніе между осями колоннъ должно быть 12 модулей. Коринфскій портикъ безъ пьедестала встрѣчается рѣдко. Всегда слѣдуетъ при построеніи этого портика дѣлать подъ устоями цоколь, хотя и не высокій, чтобы не ставить колонны прямо на землю, такъ какъ мулюры этихъ колоннъ очень мелки и могутъ быть попорчены въ очень короткое время.

**Чертежъ 13-й.** Чтобы построить Коринфскій портикъ съ пьедесталомъ, нужно раздѣлить общую высоту на 32 части, изъ которыхъ одна будетъ модуль, назначить 12 модулей на ширину арки и 16 модулей на разстояніе между осями колоннъ. На ширину устоя полагается 4 модуля.

Въ Коринфскомъ и Сложномъ портикѣ съ пьедесталомъ Виньола измѣняетъ пропорцію арки, беря вмѣсто высоты равной двойной ширины, какъ во всѣхъ другихъ ордерахъ, нѣсколько болѣе, чтобы придать пролету больше стройности и имѣть большую высоту въ ключѣ, дѣлая его этимъ полезнѣе.

Какъ на прекрасный примѣръ Коринфскаго портика съ пьедесталомъ, можно указать на амфитеатръ Флавія въ Римѣ, называемый чаще Колизеємъ.

---

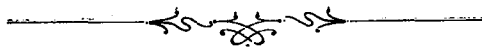
### Сложный ордеръ.

Разстояніе колоннъ Сложнаго ордера, портикъ съ пьедесталомъ и безъ пьедестала имѣютъ тѣ-же пропорціи какъ въ Коринфскомъ ордерѣ, а поэтому, чтобы не дѣлать повторенія здѣсь и не представлены чертежи сложнаго ордера.



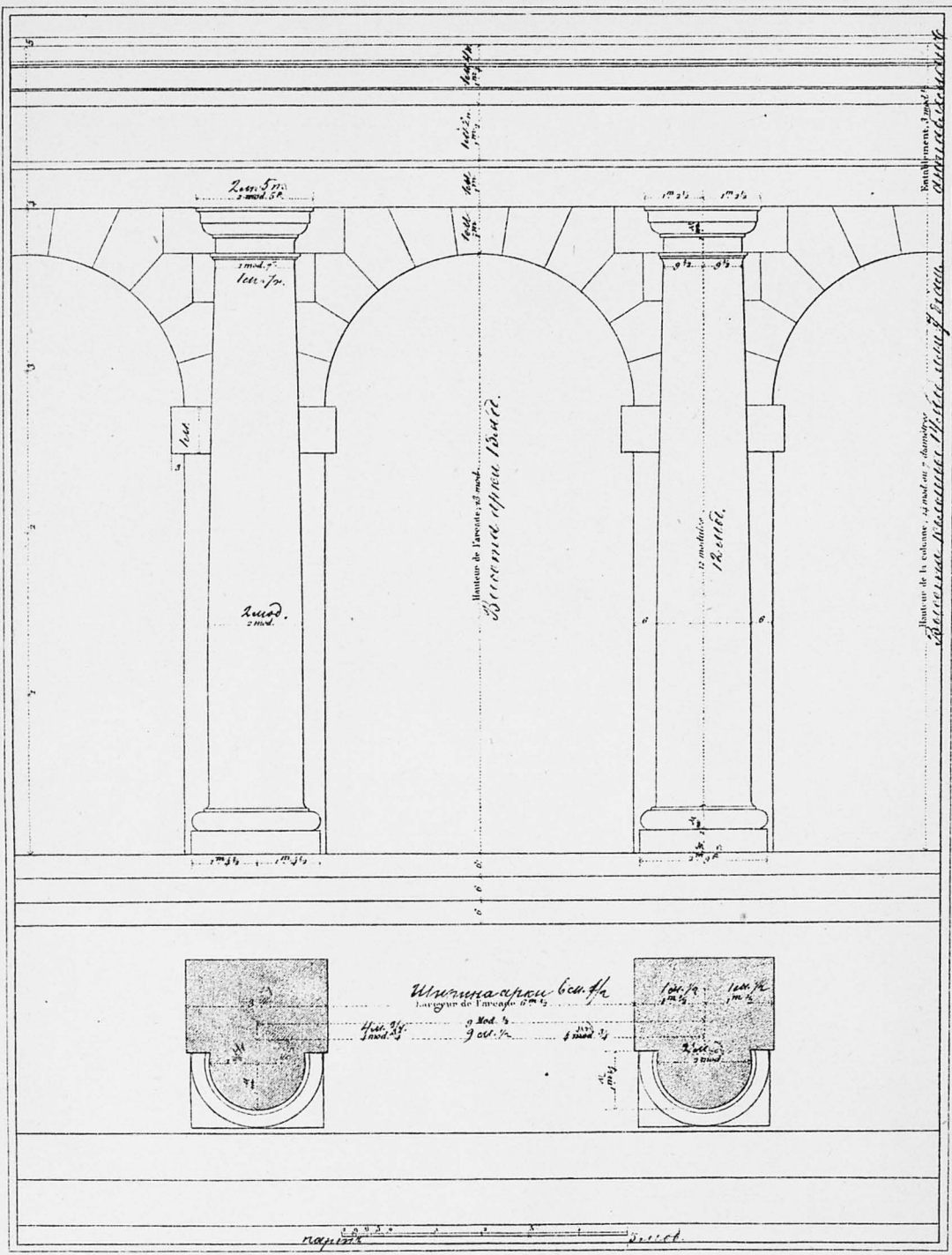
## О П Е Ч А Т К И.

	Напечатано.	Слѣдуетъ читать.
Стр. 5, строка 12 сверху:	Фраза: „и достигли замѣчательныхъ результатовъ“.	не читать.
„ 5, „ 22 сверху:	очерчаній.	очертаній.
„ 5, „ 7 снизу:	относящимся.	относящимися.
„ 25, „ 1 „	пилястры и фризы красныя, пanno желтыя, синія и бѣлыя.	пилястры и фризы красныя, пanno желтыя, синія и бѣлыя.
„ 30, „ 10 сверху:	коринфейскихъ.	коринфскихъ.
„ 52, „ 1 „	при греческомъ орнаментѣ.	въ греческомъ орнаментѣ.
„ 57, „ 13 снизу:	линіи поверхности.	линій поверхности.
„ 58, „ 24 сверху:	скопированный.	скопированной.
„ 59, „ 1 „	см. стр. 132.	см. стр. 57.
„ 62, „ 20 снизу:	гарманично.	гармонично.
„ 105, „ 15 „	въ церквахъ.	въ церквахъ.
„ 107, „ 3 „	въ церквахъ.	въ церквахъ.
„ 113, „ 12 сверху:	искусство украшенія орнаментовъ.	искусство украшенія рукописей.
„ 118, „ 1 снизу:	именио.	именно.
„ 119, „ 19 сверху:	.....Бамбилла, ихъ прекрасныя арабески и пр.	.....Бамбилла. Ихъ прекрасныя арабески и пр.
„ 122, „ 6 сверху:	алтары, триножники.	алтари, треножники.
„ 127, „ 16 снизу:	преемниковъ.	наслѣдниковъ.
„ 142, „ 17 сверху:	имѣла характеръ существенно итальянскій, наружная сторона и т. д.	имѣла характеръ существенно итальянскій; наружная сторона и т. д.



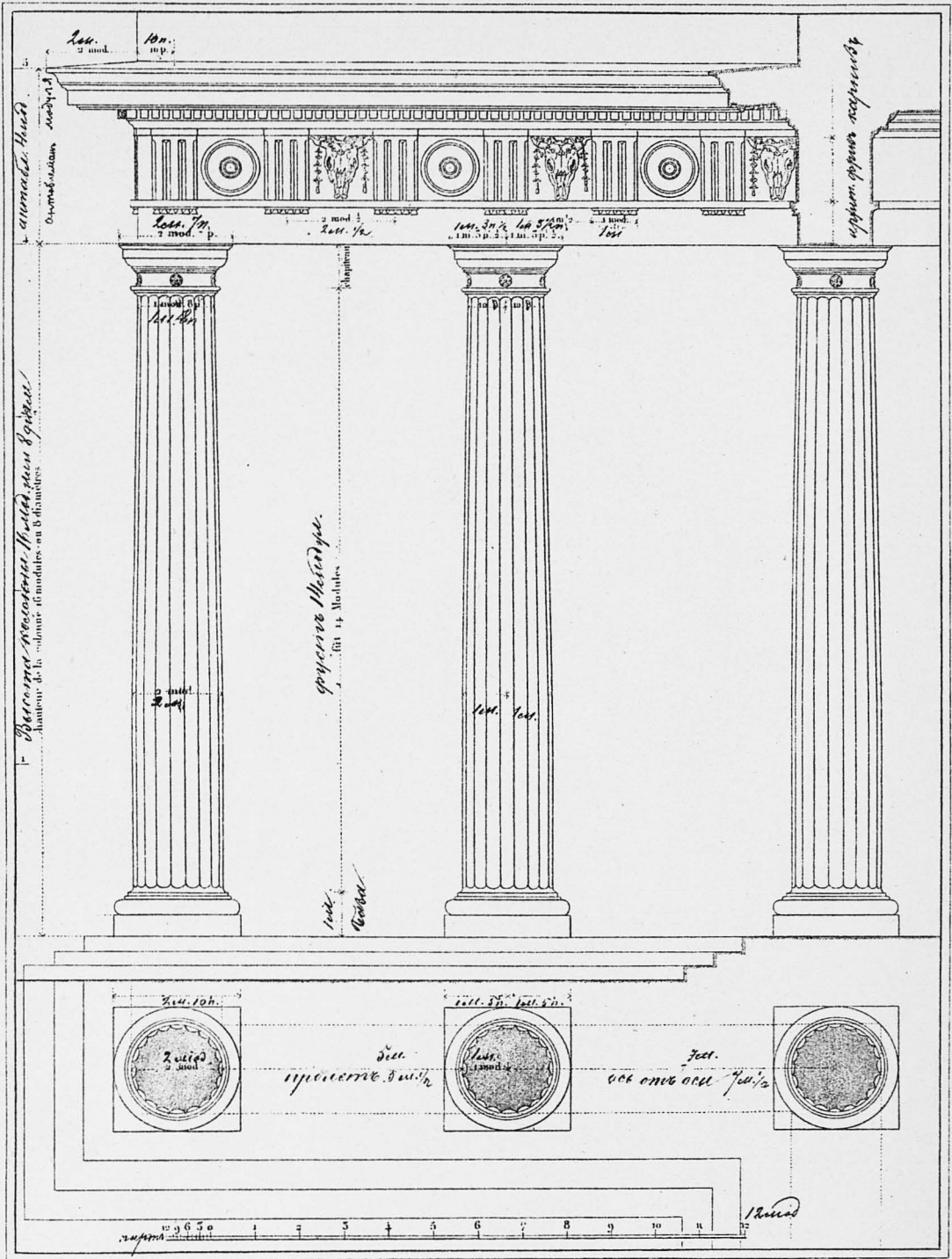










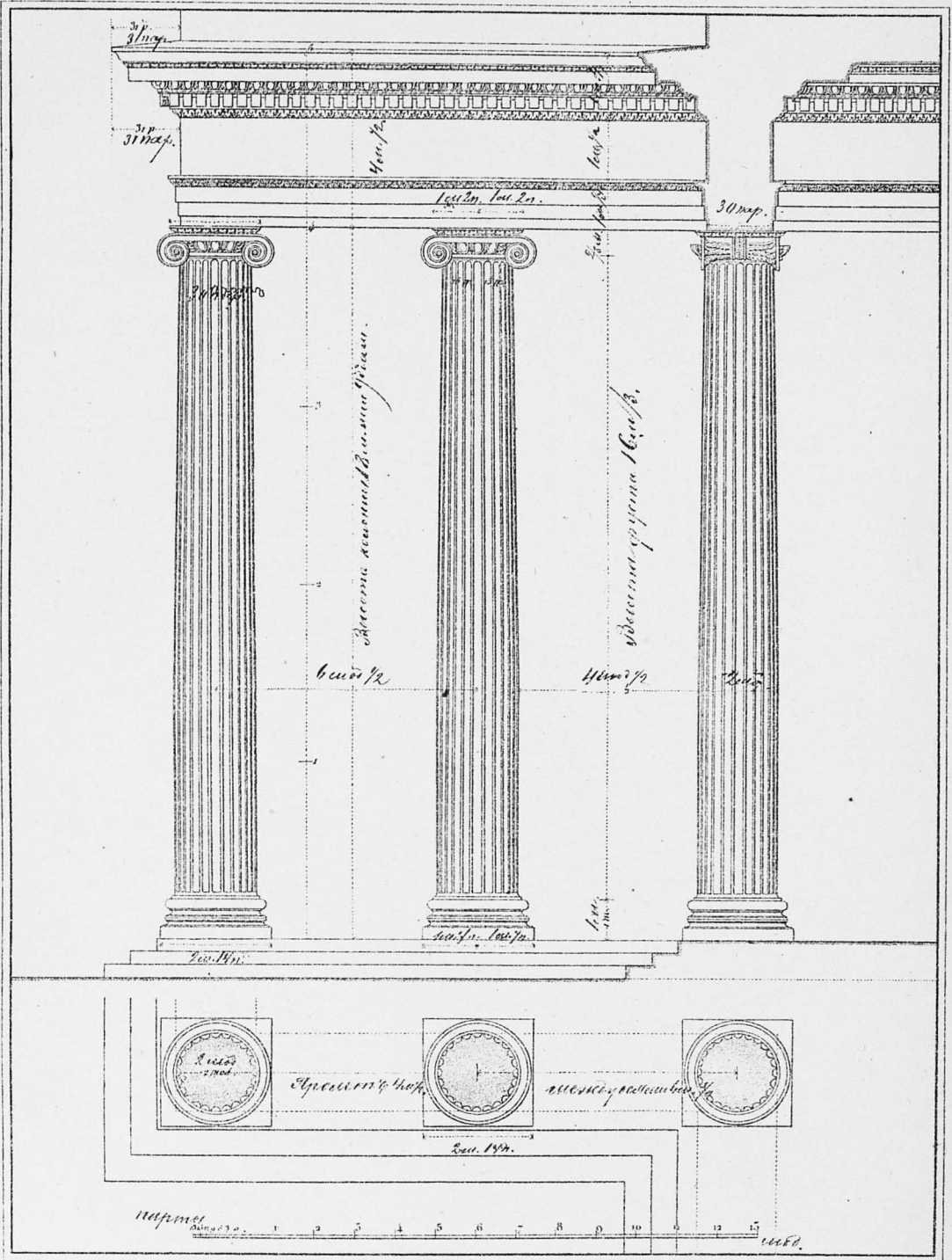






# Разстояние колонны Тоник. орд.

Табл. VIII.

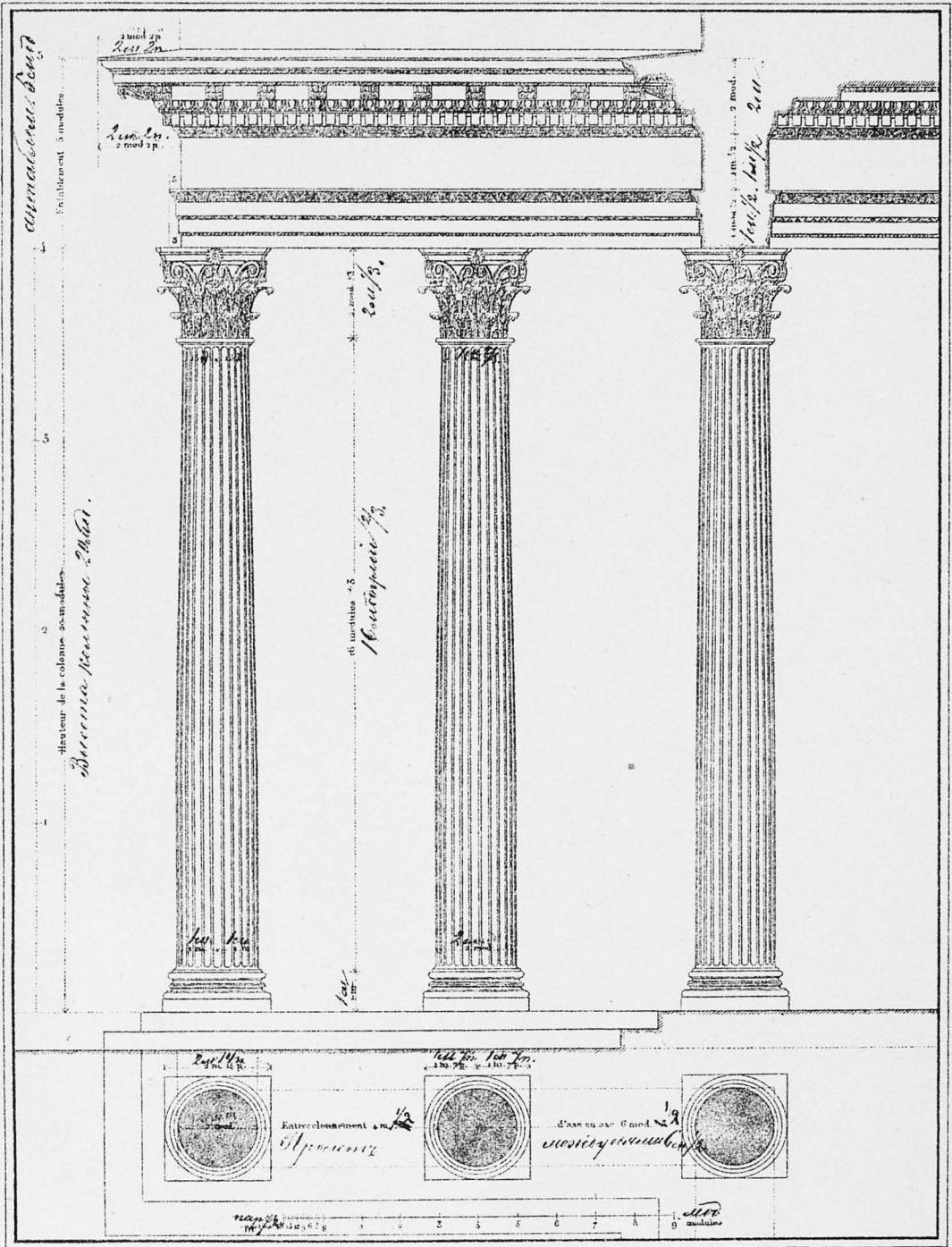






# Разстояние колонн Коринтос. орд.

Таблица XI.







Коринтский порталъ съ pedestalsомъ Табл. XIII.

