

НАУКА

КЛАССИЧЕСКОЙ АРХЕОЛОГИИ

И

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА.



Н. КОНДАКОВА.

Р. К. Ш.

Одесса,

Типография Ульриха и Шульце.

1872.

FA
31-13457

N
61
K83

Изъ VIII тома «записокъ ИМПЕРАТОРСКАГО Новорос. Университета.»

Редакторъ А. Павловъ.



Д.К.
749.

Наука классической археологии и теория искусства *)

Мм. Гг.

Наука истории и теории искусства пластического или образовательного представляет въ университетскомъ преподаваніи въ Россіи предметъ новый, только въ послѣднее время входящій въ кругъ другихъ историческихъ наукъ. Между тѣмъ изъ многочисленныхъ аналогическихъ примѣровъ при первомъ взглядѣ становится ясно, что общее признаніе правъ науки на существованіе тѣсно связано съ ея участіемъ въ высшемъ образованіи. Многочисленные уже труды нашихъ археологовъ и спеціальные ученые журналы и изданія обществъ вращаются пока почти исключительно въ кругу кабинетныхъ ученыхъ, ясно свидѣтельствуя о томъ, что только непосредственное преподаваніе предмета можетъ создать болѣе или менѣе обширный кругъ читателей, составить наукѣ репутацію насущно необходимой для образованнаго человѣка, каковою теперь и признается наука

*) Вступительная лекція, читанная 9-го сентября 1871 г. н. д. доцента по кафедрѣ исторіи и теоріи искусствъ въ Императорскомъ Новороссійскомъ Университетѣ Н. Кондаковичъ.

исторіи искусства на западѣ. Вотъ почему отчасти второй отдѣлъ въ нашей наукѣ—теорія искусства, преподававшаяся въ прежнее время въ общемъ видѣ спекулятивной или умозрительной эстетики, пользуется у насъ сравнительно болѣею популярностью или, вѣрнѣе, возбуждаетъ болѣе къ себѣ вниманія, порождая по временамъ горячіе толки и полемику. Безъ всякаго сомнѣнія, этой популярности способствовало много извѣстное увлеченіе философіей въ тридцатыхъ и сороковыхъ годахъ, но также и то обстоятельство, что предметъ былъ въ данномъ случаѣ характера общаго, отвлеченнаго, не требовавшаго для выводовъ сухаго и продолжительнаго знакомства съ памятниками. Во всякомъ случаѣ этотъ интересъ къ предмету ставилъ нашу литературную и художественную критику въ тѣсную солидарность съ движеніемъ науки на западѣ. Съ теченіемъ времени германская философская наука, всего болѣе сдѣлавшая на почвѣ чистаго умозрѣнія, ясно сознала въ лицѣ Гербарта полную научную неудовлетворительность отвлеченныхъ эстетическихъ системъ, увидѣла въ нихъ то, что въ нихъ было, — отсутствіе непосредственнаго опытнаго знанія и голую діалектику произвольнаго мышленія: «оказалось, что древній Сизифъ, тщетно встаскивающий камень на гору, существуетъ и доселѣ, воплотившись въ новыхъ эстетикахъ: много тратилось таланта, но не было живящаго духа, и не прорвана была та сѣть, которая отдѣляетъ всѣ теоретическія размышленія отъ почвы дѣйствительной, образуя узкую схоластичность». Отвлеченныя эстетическія теоріи этого времени не могли уже, какъ во времена Винкельмана и Рафаэля Менгса, Гёте и Шинкеля, стать подъ знамя извѣстнаго направленія въ искусствѣ, потому что такихъ направленій было много, и ни одно изъ нихъ не могло пріобрѣсти такой силы, чтобы законодательно заправлять всѣми художественными интересами.

Вслѣдствіе этого, вмѣсто насущныхъ, хотя бы и одностороннихъ теоретическихъ данныхъ объ искусствѣ, дилланта и художникъ встрѣчали въ этихъ эстетикахъ только бесполезныя для нихъ разсужденія объ идеѣ въ явленіи, о преломленіи идеи высшей въ идеи разныя, о прекрасномъ, какъ о духовномъ истеченіи этой высшей идеи и т. п.

Преподаватели академіи художествъ и школъ во Франціи бросали совершенно преподаваніе эстетики и, всецѣло отказываясь отъ всякихъ теоретическихъ разсужденій, категорически указывали своимъ ученикамъ на природу, какъ на необходимо прекрасное, — и такъ какъ при этомъ, по крайней мѣрѣ, ясно видѣлся матеріаль, то это отреченіе было во всякомъ случаѣ лучше положенія тѣхъ художниковъ, которые владѣли идеею, но не знали, что съ нею дѣлать. Новое движеніе указывало на необходимость разграниченія двухъ самостоятельныхъ предметовъ: теоріи искусства какъ науки, по существу своему, должествующей итти путемъ индуктивнымъ, и эстетики, которая останется отдѣломъ умозрительной философіи и, трактую о прекрасномъ, не будетъ уже касаться отношенія различныхъ отдѣловъ другъ къ другу, что, какъ извѣстно, видоизмѣняется въ различныя эпохи, и перечислять дозволительныя формы, что не можетъ быть никакъ разрѣшено путемъ отвлеченія.

Послѣ Гегеля, завершившаго собою послѣднее движеніе спекулятивной философіи, и Фиспера, употребившаго много труда и дарованія на распространеніе и примѣненіе его системы къ явленіямъ дѣйствительности, эстетическія сочиненія представляютъ рядъ компромиссовъ съ цѣлью примирить отвлеченную систему съ современными требованіями науки исторической. Но рядомъ съ фактическими данными, играющими роль второстепеннаго балласта, прикнутого къ главному—отвлеченнымъ положеніямъ, добытымъ

въ полной отъ нихъ независимости, мы встрѣчаемъ въ этихъ сочиненіяхъ опять тѣ же утомительно длинныя, съ діалектической тонкостью проведенныя разсужденія, свойственныя чистой метафизической наукѣ, объясненіе источника, причины, цѣли и сущности предмета, иначе оправданіе бытія его. Въ основѣ положеніи эстетики мы читаемъ опять тѣже обширныя, мнимо точныя опредѣленія различныхъ точекъ зрѣнія на прекрасное, по тремъ формамъ нашего сознанія: интуитивной (чувство), рефлексивной (разсудокъ), спекулятивной (разумъ), и на этой основѣ — оцѣнку различныхъ отношеній къ искусству. Во главѣ, разумѣется, стоитъ эстетизирующій философъ, котораго мышленіе, покинувши вполне почву дѣйствительности, разсматриваетъ цѣлое въ его внутренней правдѣ и органической необходимости, стремясь къ отысканію основнаго понятія. Ясная неудовлетворительность такого положенія приводитъ къ различнымъ попыткамъ палліативнаго характера, изъ которыхъ мы отмѣтимъ два рода: одни думаютъ содѣйствовать преобразованію эстетики, придавая ей характеръ популярнаго, упрощеннаго изложенія какой либо (преимущественно Гегелевой) системы (лучшее сочиненіе въ этомъ родѣ принадлежитъ Лемке, вышедшее въ 1870 году третьимъ изданіемъ; также эстетика талантливаго автора «Исторіи искусства въ связи съ цивилизаціею» Морица Каррера), уясненной въ ея положеніяхъ непосредственнымъ указаніемъ на факты исторіи. Другіе, какъ въ недавнее время Шазлеръ (выходящее съ 1871 года сочиненіе по эстетикѣ съ предварительною критическою исторіею эстетики; пока вышель одинъ выпускъ), видоизмѣняя тотъ же господствующій эклектицизмъ, находятъ возможнымъ основать новую научную эстетическую систему путемъ объективно критическаго изслѣдованія эстетическихъ движеній. Трудно сказать, чего должны мы

ожидать въ будущемъ отъ этой попытки, показывающей, что силы умозрительныя въ нашей области окончательно исчерпаны; но тѣже натянутыя, крайне бѣдныя по своему внутреннему содержанію, схемы и многохитростныя упражненія съ различными терминами напоминаютъ въ сущности прежніе приемы. Продолжительная, но пока все еще безсильная борьба съ Гегелевскою системою отвлекла эстетиковъ отъ преслѣдованія своихъ прямыхъ задачъ и намѣтила такого рода пути, по которымъ отказывается идти за ними всякій любознательный къ искусству изслѣдователь*). Вотъ почему мы, съ своей стороны, склоняемся видѣть болѣе пользы въ указанныхъ выше популярныхъ эстетикахъ, которыя, подчиняясь исторической разработкѣ предмета, допускаютъ на свои страницы изложеніе полихроміи въ греческой скульптурѣ, то есть признаютъ раскраску античныхъ статуй, будучи однакоже не въ силахъ оправдать это явленіе какъ прекрасное, что между тѣмъ главнѣйше и требуется отъ эстетическаго сочиненія. Возникаетъ, такимъ образомъ, явное противорѣчіе съ основнымъ опредѣленіемъ характера скульптуры, которую, по прежнему, на основаніи теоріи временъ Гердера, представляютъ чистымъ, такъ сказать, отвлеченнымъ проявленіемъ идеи въ формахъ, въ противоположность живописи, — искусству сложному, впечатлѣющему разнообразіемъ красокъ. Тоже самое оказывается и съ эстетическою теоріей архитектуры, въ которой чистыя формы, долженствующія своими линиями выражать математическія соотношенія членовъ, въ концѣ концовъ являются богато расписанными въ эпоху наиболѣе яснаго пониманія искусства. Если, такимъ образомъ, эти популярныя эстетики, содержа въ себѣ

*) Любопытна въ этомъ отношеніи брошюра Экарта, Бернскаго проэ. эстетики : Die theistische Begründung der Aesthetik. 1857.

обильный историческій матеріалъ, но, будучи лишены опредѣленныхъ индуктивнымъ путемъ выработанныхъ положеній, и не разрѣшали вопроса, то все же пролагали путь къ дальнѣйшей выработкѣ эстетическихъ принциповъ на основѣ историческихъ изслѣдованій.

Это новое движеніе предмета наша литература почти совсѣмъ оставила въ сторонѣ, удовольствовавшись однимъ фактомъ паденія умозрительной эстетики. Какъ будто это было дѣло новое, требовавшее посильной помощи, русская критика съ усердіемъ, достойнымъ лучшаго дѣла, долгое время упражнялась, къ сожалѣнію, не безплодно, въ дѣлѣ разрушенія эстетики; заходя дальше, чѣмъ слѣдовало, и находя сильную опору въ самомъ невѣдѣніи, эта критика стремилась поселить въ умахъ недоувѣріе къ самому интересу искусствомъ, какъ занятію, по меньшей мѣрѣ, бесполезному. Отправляясь отъ избитаго положенія, что сущность искусства есть подражаніе, доказывали, что назначеніе его восполнять прекрасное въ природѣ, въ тѣхъ элементахъ, гдѣ оно, случайнымъ образомъ, слабѣе, смотря по условіямъ мѣстности, климата и пр., развивали это положеніе въ трактатахъ, не думая о томъ, что, въ силу его, самоѣды и прочія наиболѣе обиженные природою племена должны были бы имѣть болѣе высокое и развитое искусство, чѣмъ народы Греціи и Италіи. И когда одному изъ критиковъ*) вздумалось, въ отпоръ этимъ голословнымъ толкамъ, изложить значеніе искусства въ цивилизаціи, руководствуясь положеніемъ, что искусство есть выраженіе народной жизни, то ему пришлось сообщать въ своей замѣткѣ самые общеизвѣстные элементарные факты,— другіе факты изъ исторіи искусства показались бы слишкомъ специальными для русской образованной публики.

*) Эдельсонъ. О значеніи искусства въ цивилизаціи. 1867.

Критикъ, поэтому, отказался отъ предположеннаго имъ въ началѣ обсужденія вопроса о современномъ значеніи и задачахъ искусства, такъ какъ время казалось не особенно благоприятнымъ для подобныхъ разсужденій. Подобные факты въ области науки и такого высокаго явленія духовной жизни, какъ искусство, происходящіе отъ невѣдѣнія, въ которомъ всякая ложь находитъ самую прочную опору, тѣмъ настоятельнѣе указываютъ необходимость изданія элементарныхъ пособій по исторіи и теоріи искусства и устройства музеевъ, носящихъ общеисторическій характеръ, гдѣ отчасти по оригиналамъ, а, главнымъ образомъ, по снимкамъ предлагается связанный подборъ памятниковъ искусства древняго и новаго.

Но наука, входящая въ кругъ университетскаго преподаванія, помимо сознанный ея безотносительной важности, нуждается въ болѣе частномъ оправданіи ея значенія и необходимости въ ряду другихъ историческихъ наукъ. Необходимо показать, во первыхъ, насколько солидарна она съ этими науками, т. е. насколько, оставаясь сама вполне самостоятельнымъ, а не побочнымъ предметомъ, доставляетъ она помощи въ изученіи другихъ; какой, во вторыхъ, носить она характеръ, т. е., насколько высока въ научномъ отношеніи и законоположительна въ ней разработка, позволяющая ей быть дѣйствительною наукою, знающею законы движенія своего предмета, а не однимъ собраніемъ разныхъ историческихъ данныхъ (было время, когда въ самыхъ германскихъ университетахъ представлялось неудобнымъ введеніе исторіи искусства въ преподаваніе, между тѣмъ какъ впоследствии въ Берлинскомъ университетѣ въ одно время ея кафедра распредѣлялась на осьмерыхъ преподавателей); и какія, въ третьихъ, задачи предстоятъ ей къ разрѣшенію въ силу усвоеннаго научнаго характера.

Первая задача — показаніе отношеній исторіи искусства къ другимъ ей близкимъ и родственнымъ наукамъ представляетъ столь обширное поприще, что мы, не желая вдаваться въ различныя указанія многочисленныхъ пунктовъ тѣснаго соприкосновенія, гдѣ памятники монументальные служатъ иллюстраціей историческихъ событій,*) остановимся только на нѣсколькихъ примѣрно взятыхъ фактахъ исторіи искусства, совмѣщающихъ въ себѣ значеніе явленій художественныхъ и историческихъ.

Всѣмъ извѣстно, какъ часто только монументальные памятники освѣщаютъ жизнь народовъ за весьма продолжительные періоды ихъ существованія. Жизнь первобытныхъ племенъ Европы познается нами въ ихъ курганахъ, дольменахъ, свайныхъ постройкахъ и гротахъ — первой попыткѣ комнатнаго устройства. Народъ, становясь осѣдлымъ и принимаясь за вѣковую работу государственнаго устройства, стремится отличить себя монументальными сооружениями отъ кочующихъ вокругъ его ордъ.

Исторія Египта, Ассиріи и Вавилоніи начертана на стѣнахъ храмовъ и дворцовъ и на уступахъ скалъ. Преданія о первобытной цивилизаціи въ области рѣкъ Тигра и Евфрата, библейскій разсказъ о тамошней прародинѣ Еврейскаго народа и о раздѣленіи племенъ въ Вавилонѣ, разошедшихся по всей землѣ, получаютъ новую силу и значеніе, благодаря послѣднимъ изслѣдованіямъ памятниковъ древней Халдеи, соперничавшихъ по древности и техническому совершенству съ египетскими пирамидами. Первоначальныя астрономическія понятія Халдеевъ наглядно представлены намъ развалинами Бирсъ-Нимруда (Геродо-

*) См. примѣры, приводимые Ливеромъ въ его статьѣ: Ueber die Einführung der monumentalen Studien in den Gynnasialunterrichtъ въ Evang. Kal. 1867 г. Переводъ въ Журналъ Минист. Народн. Просв. 1868.

това храма Бела), близъ Вавилона, которыя цвѣтомъ своихъ поливныхъ или глазированныхъ кирпичей показываютъ намъ, что каждая изъ семи террасъ этого храма была посвящена отдѣльной планетѣ: солнцу, лунѣ, Марсу и т. д. и была поэтому облицована плитами съ поливой золотой, серебряной, красной и пр.; особенно оригинальную окраску черезъ огонь получила, по Раулинсону, терраса Меркурія. Значеніе Финикянъ въ исторіи опредѣляется ихъ торговыми сношеніями со всѣми извѣстными въ то время странами, а важнѣйшимъ предметомъ этихъ сношеній была мануфактурная, слѣдовательно, по тому времени отчасти и художественная промышленность; отсюда значеніе этого народа нѣкоторымъ образомъ заключается въ передачу художественныхъ семитическихъ элементовъ Востока, т. е. Месопотаміи народамъ Запада. Значеніе Этрусковъ точно также связано съ многочисленными некрополями или кладбищами средней Италіи. Только тогда, когда научнымъ образомъ будетъ разобрана вся масса памятниковъ, поступившихъ въ Итальянскіе музеи изъ этихъ гробницъ, т. е. будутъ отдѣлены предметы туземнаго производства отъ вещей, составившихъ предметъ ввоза, и удовлетворительно разъясненъ смыслъ этрусскихъ сюжетовъ, можетъ быть объяснена и самая религія Этрусковъ,—это оригинальное сліяніе западныхъ и восточныхъ элементовъ. Извѣстно также, что въ самой Этруріи найдено наибольшее количество живописныхъ вазъ древняго строгаго стиля, по своему характеру несомнѣнно чуждой греческой работы, между тѣмъ какъ на самомъ мѣстѣ производства, т. е. въ Греціи ихъ встрѣчается сравнительно мало. Гипотеза ученаго Мюнхенскаго проф. Брунна, предложенная въ нынѣшнемъ году, разрѣшаетъ это обстоятельство простою догадкою: извѣстная строгость религіозныхъ воззрѣній и суровая традиція жреческаго храмоваго искусства въ Этруріи

прямо нуждалась въ этихъ стариною освященныхъ формахъ, и въ то время, когда игравшая роль европейской столицы Греція давно уже достигла высшаго процвѣтанія и свободы въ искусствѣ, далекая и глухая провинція продолжала дѣлать въ той же Греціи свои характеристическіе заказы.

Строгая научная постановка исторіи не допускаетъ существованія пробѣловъ, — голаго перечисленія ничего не говорящихъ уму именъ разныхъ народовъ: она требуетъ если не положительныхъ свѣдѣній о ихъ исторіи политической, что не всегда возможно, то, по крайней мѣрѣ, вѣрной характеристики ихъ культуры, и въ этомъ громадную помощь исторіи оказываютъ художественные памятники. Жизнь городовъ Малой Азіи и острововъ Средиземнаго моря предлагаетъ намъ рядъ памятниковъ искусства ассирійскаго, классическаго, христіанскаго и арабскаго, но которымъ ученый путешественникъ прочитываетъ политическую и культурную исторію мѣстности. Малоизвѣстные народы, каковы напр. Моавитяне, имѣютъ теперь въ Луврѣ своими представителями нѣсколько фрагментовъ и рельефъ въ ассирійскомъ стилѣ съ изображеніемъ царя, поражающаго врага; намъ ясно становится, подъ какиѣмъ влияніемъ жилъ этотъ народъ, и наглядно предстаетъ самый народный типъ.

Наука классической міеологіи со временъ Миллена уже стала невозможна безъ изученія памятниковъ искусства, и всякій, кто интересуется греческой религіей не въ мертвомъ понятіи, но въ ея живой сущности, долженъ искать матеріаловъ въ этихъ памятникахъ. Исторія греческой пластики есть вмѣстѣ и исторія міеологическаго процесса: мы постепенно наблюдаемъ, какъ создается греческій Олимпъ; какъ отъ мѣстныхъ характеристическихъ божествъ народъ переходитъ къ сознанію общенародныхъ идеальныхъ образовъ боговъ высшихъ,

затѣмъ къ божествамъ второстепеннымъ, далѣе богамъ спутникамъ; какъ дробится понятие о божествѣ въ многочисленной свитѣ его, а обширные мифологическіе циклы принимаютъ оттѣнокъ политически-національный; какъ наконецъ мельчаютъ высокіе образы среди массы, играя уже только роль главныхъ героевъ въ сказаніи, а вѣрованія религіи превращаются въ аллегорическую форму и литературный сюжетъ. Мы видимъ смутный образъ Геракла въ фигурѣ, удушающей змѣй или чудовищъ,—какъ первобытный арійскій типъ божества солнца, потомъ въ видѣ грубаго атлета, представляющаго намъ типъ дорійца, въ изящной статуѣ время Александръ Македонскаго и наконецъ въ видѣ римскаго преторіанца. Новая вѣтвь исторіи классическаго искусства — художественная мифологія, имѣющая цѣлью показать, какъ создавалось, устанавливалось и видоизмѣнялось изображеніе извѣстнаго божества, и соответствующая въ христіанскомъ искусствѣ обширному отдѣлу иконографіи, только что начала разрабатываться въ видѣ болѣе или менѣе полныхъ изслѣдованій. Эта область, долженствующая перебрать и объяснить громадную массу памятниковъ различныхъ эпохъ и стилей, слѣдовательно, исчерпать научнымъ образомъ, такъ сказать, весь запасъ европейскихъ музеевъ, какъ въ крупныхъ произведеніяхъ, такъ и въ мелкихъ предметахъ, безъ сомнѣнія, дастъ на долгое время работы ученымъ; общаго же ученаго свода всѣхъ нынѣ разбросанныхъ различныхъ трактатовъ по художественной мифологіи можно ожидать только въ будущемъ, и потому нельзя не подивиться тому безпримѣрному трудолюбію и любви къ наукѣ, которая побудила извѣстнаго ученаго Овербека приняться за систематическое изложеніе всей мифологіи греческой по памятникамъ, потому что одна только вышедшая въ нынѣшнемъ году,

какъ первая часть этого труда, его монографія о Зевсѣ представляетъ весьма обширное изслѣдованіе*).

Въ Греціи, гдѣ всѣ нити развитія политическаго и религіознаго сводились къ процвѣтанію пластическаго искусства, значеніе его ясно само собою. Мы можемъ видѣть, какъ постепенно формировался физическій и духовный типъ древняго Грека отъ суроваго спартамца и храбраго маераонскаго бойца до изящнаго афинянина. На основаніи остроумнаго заключенія Конде мы можемъ прослѣдить рядъ мелкихъ, повидимому, но чувствительныхъ для греческаго рѣзца измѣненій въ пропорціи человѣческаго тѣла, а, на основаніи ихъ, быть можетъ, распознать работы пелопоннесскихъ и аттическихъ художниковъ, различить копія со статуй Праксителя и художниковъ ближайшей къ нему эпохи, или даже современной.

По архитектурнымъ и скульптурнымъ памятникамъ французскій ученый могъ наглядно прочесть всю исторію Рима, его быта и историческихъ дѣятелей, столь же, если не болѣе характеристично изображенныхъ намъ въ бюстахъ и статуяхъ, какъ и описанныхъ историками. Передъ нами статуя, носившая прежде имя «Умирающаго Гладіатора» и теперь неоспоримо представляющая героическую смерть сѣвернаго варвара Галла. Исторія искусства, въ различныхъ краснорѣчивыхъ описаніяхъ этого памятника, принадлежащихъ Любке, Брунну и др., видитъ въ статуѣ ясный образецъ того напряженно страстнаго, патетическаго направленія, порвавшаго народную черту величаваго покоя прежнихъ высокихъ образовъ и отмѣтившаго реалистическимъ, рефлексивнымъ характеромъ самостоятельныя произведенія греческаго искусства послѣднихъ временъ. Но

*) Болѣе или менѣе легкую популярную обработку художественной мѣологии представилъ Эмиль Браунъ и въ недавнее время Земперъ: *Die Götter und Heroen Griechenlands*. 1860.

въ этомъ произведеніи, кромѣ важной художественной чертъ, запечатлѣнъ вмѣстѣ съ тѣмъ актъ историческаго сознанія превосходства той мрачно-спокойной съ виду, но твердой и неуклонно несшей бурю разрушенія силы, которая почувалась прежде всего художнику классическаго міра въ дикихъ наступавшихъ на него ордахъ. Еще болѣе интереса для историка вообще представляютъ тѣ, правда, немногочисленные, но крайне вѣскіе по своему значенію слѣды художествъ и быта варварскихъ народовъ сѣверной Европы. Такого рода памятники, какъ знаменитая серебряная ваза и другія вещи Императорскаго Эрмитажа, съ изображеніями Скивовъ и ихъ быта, серебряное блюдо графа Строганова*) и предметы извѣстнаго клада, найденнаго въ 1838 году въ Валахіи, близъ Вузео, по дорогѣ изъ Букарешта въ Яссы, и принадлежавшаго одному изъ королей германскаго племени, можетъ быть, Готтовъ, замѣчательныя какъ по первобытнымъ орнаментамъ, такъ и изображеніямъ, и многіе другіе предметы быта и искусства въ разныхъ европейскихъ музеяхъ, заслуживаютъ особеннаго изученія со стороны историковъ искусства и дадутъ прочныя выводы, которыми воспользуется историкъ.

Переходя на почву древняго христіанскаго міра, мы встрѣчаемъ необыкновенное богатство дѣятельности монументальной, положительно затмѣвающей величіемъ своихъ памятниковъ другія отрасли духовной жизни. Въ своемъ очеркѣ мы зашли бы повѣтому слишкомъ далеко, если бы пытались оцѣнить всю важность этихъ памятниковъ какъ для исторіи вообще, такъ и исторіи церкви и другихъ наукъ. Скажемъ только, что теперь уже сознано все значеніе историческихъ памятниковъ церковнаго искусства какъ

*) Описано, между прочимъ, извѣстнымъ Гергардомъ въ Arch. Zeitung. 1843. № 10.

на Западъ, такъ и у насъ въ Россіи, и извѣстный ученый проф. Пиперъ издалъ въ 1867 году весьма объемистое введеніе въ науку, названную имъ Монументальной Теологіей, гдѣ прослѣжены всѣ разнообразныя источники, между прочимъ, и русскіе по церковной археологіи. Вотъ почему мы, опуская различныя обширныя періоды искусства, остановимся въ своемъ очеркѣ только на средне-вѣковомъ соборѣ, съ цѣлью показать, какой высокой обществено-историческій интересъ представляютъ памятники искусства, столь ярко блиставшаго въ эти мнимо грубыя вѣка^{*)}). Средне-вѣковой соборъ былъ прежде всего величественнымъ проявленіемъ народной, или, вѣрнѣе, городской предприимчивости, видѣвшей въ дѣлѣ его построенія свою священную обязанность и потому не оскудѣвавшей въ теченіе многихъ столѣтій. Этотъ актъ высокой дѣятельности, соединявшей народныя силы, долженъ былъ проявляться въ памятникѣ, блистающемъ всякимъ внѣшнимъ убранствомъ. Искусство, тайвшееся доселѣ во внутренности церкви, гдѣ оно должно было только поражать благоговѣніемъ молящагося, теперь выступаетъ наружу и вмѣстѣ съ тѣмъ принимаетъ характеръ внѣшняго, показнаго убранства: мѣсто прежнихъ болѣе или менѣе простыхъ, несложныхъ символическихъ изображеній и единичныхъ фигуръ святителей заступаютъ теперь широкіе пластическіе циклы евангельскихъ событій и аллегорическихъ сюжетовъ. Мастера влагали всѣ свои техническія познанія въ постройку, вывода громадныя башни и усѣивая порта-

*) Замѣтимъ, что пользуемся взятымъ примѣромъ средне-вѣковаго собора, безъ отношенія его къ какой либо мѣстности или эпохѣ, и притомъ вовсе не въ силу особеннаго его художественнаго значенія такъ какъ многіе памятники древне-христіанскаго искусства далеко превосходятъ его въ этомъ отношеніи, но ради болѣе яснаго выполненія предположенной нами задачи.

лы и колонны безчисленными скульптурами; расписанные стекла, своими живыми и блестящими красками, напоминая миньютюры рукописей того времени, освѣщали богато расчлененную внутренность. Эти обильныя скульптуры, эти мозаическіе полы, покрытые библейскими и аллегорическими изображениями столько же имѣли въ виду религіозное чувство, сколько также славу гордой городской общины. Прилѣпы предлагали въ образахъ весь запасъ современныхъ знаній литературныхъ по мѳологіи, писателямъ и ученымъ классической древности. Рядомъ съ изображениями чисто религіозными мы встрѣчаемъ грубыя сатиры на духовенство (изображенія процессій животныхъ по Езоповымъ баснямъ) и въ обилии разсыпанные намеки на религіозныя и политическія отношенія общины (капитель собора въ Магдебургѣ съ сатирическимъ изображеніемъ Евреевъ). Здѣсь же воспитывалось и пониманіе истинъ и понятій отвлеченныхъ, согласно съ современною схоластикою, въ обширныхъ сюжетахъ аллегорическихъ, требовавшихъ нѣкоторой доли труда и вниманія для ихъ усвоенія. Горожанинъ научался мѣстной политической исторіи, вида въ соборѣ памятники мѣстныхъ дѣятелей, множество эпитафій или изображеній умершаго въ рельефъ или статуѣ, окруженнаго своимъ оружіемъ и гербами, и изящныя кенотафій или пустые саркофаги, поставленные на память. Сверхъ обычной при богослуженіи и богатой утвари, равно какъ и разныхъ символическихъ украшеній, каковы напр. золотыя розы, присылавшіяся въ подарокъ папами, мы встрѣчаемъ въ соборѣ, нѣкоторымъ образомъ, наши музеи: тамъ гдѣ нибудь сложены и идола — классическія статуи, иногда предаваемые позору и осмѣянію, тамъ и такъ наз. *curiosa*, т. е. различныя рѣдкости далекихъ странъ. Наконецъ соборъ символически охватывалъ собою весь міръ. Средне-вѣковая католическая тенденція, основавшаяся на формѣ

аллегоріи и символики, любившая отмѣчать каждый уголокъ монастыря какимъ либо поучительнымъ фигуральнымъ изреченіемъ въ надписи, устроила для вѣрующаго люда различныя облегченія въ дѣлѣ исполненія обѣтовъ и покаяній. Таковы напр. священныя лѣстницы—подражанія мраморной лѣстницѣ *scala santa* въ Латеранѣ въ Римѣ, по преданію, устроенной изъ лѣстницы Пилатова судилища. По ступенямъ этихъ лѣстницъ, отмѣченными изображеніями креста, подымались богомольцы на колѣнахъ на верхъ къ изображенію Страстей Господнихъ. Не выходя изъ собора, можно было совершить путешествіе въ Іерусалимъ къ Святымъ Мѣстамъ: для этого предназначались любимые въ средніе вѣка такъ наз. лабиринты, или дороги къ Іерусалиму (*Chemins de Jérusalem*), особенно встрѣчающіяся во Франціи; помѣщаемыя обыкновенно въ главномъ нефѣ церкви, они представляли своеобразное мозаичное украшеніе пола квадратной, круглой или восьмиугольной формы, при чемъ концентрическая путаница ходовъ своею центральною частью символизировала мѣсто Святаго Гроба. Подвигаясь ползкомъ по этимъ пересѣкающимся и извивающимся кругамъ, богомольецъ съ чтеніемъ молитвъ достигалъ черезъ часть середины (лабиринтъ, прозванный *lieux* въ Шартрскомъ соборѣ и др.), и это замѣняло для него пилигримство въ Іерусалимъ*).

Приступая теперь къ оцѣнкѣ характера нашей науки и ея методовъ, не можемъ не замѣтить и не указать того взгляда на самую науку, который существуетъ у насъ въ публикѣ. Большинство образованныхъ людей доселѣ смотритъ на этотъ предметъ, какъ на науку мелочей, разрозненныхъ важныхъ и неважныхъ наблюдений, интересныхъ

*) См., впрочемъ, подробный разборъ различныхъ мнѣній по этому предмету: *Revue Archéologique*. 1851. 7-e livr. — статья Doublet de Boisthibault.

и скучныхъ данныхъ, какія вообще представляетъ наука антикварская. Историческимъ путемъ легко можно доказать, что такой взглядъ основался, главнымъ образомъ, на прежнемъ характерѣ нашей науки. Въ самомъ дѣлѣ, мы встрѣчаемъ, по этому поводу, очень интересную замѣтку въ сочиненіяхъ знаменитаго Лессинга. Въ осторожномъ и ученомъ трактатѣ своемъ «О томъ, какъ древніе изображали смерть,» написанномъ въ 1769 году, онъ защищаетъ въ предисловіи науку археологіи какъ полезное знаніе, хотя бы и мелочей. «Важность, говоритъ онъ, понятіе относительное. По свойству нашего познанія, каждая истина важна столько же, какъ и другая; и тотъ, кто въ мелочи равнодушенъ къ правдѣ и кривдѣ, любить истину не ради ея самой.» Эта замѣтка какъ оправдываетъ наше мнѣніе, такъ и указываетъ тотъ путь, по которому можетъ быть исполнена наша задача. Показать современный строго научный характеръ предмета, въ которомъ различныя данныя какъ съ одной стороны приведены въ ясныя систематическія отношенія другъ къ другу, такъ съ другой въ цѣломъ служить для установленія положительныхъ законовъ, значитъ показать, что указанный взглядъ въ настоящее время совершенно несостоятеленъ, а подобнаго рода защита предмета, какъ та, къ которой прибѣгаетъ Лессингъ, излишня и неумѣстна. Въ виду всего этого мы постараемся слегка очертить историческое движеніе науки, главнымъ образомъ, въ ея отдѣлѣ — классической археологіи, и начнемъ прежде всего съ краткихъ указаній на положеніе учебниковъ и руководствъ по нашему предмету, какъ на такого рода сочиненія, въ которыхъ, можетъ быть, наиболѣе отражаются всѣ слабыя стороны положенія науки.

Наука исторіи искусства насчитываетъ уже нѣсколько періодовъ своего существованія и представляетъ значительную массу общихъ и частныхъ изслѣдованій. Съ каждымъ

годоу замѣтно распространяется интересъ къ изслѣдованіямъ археологическимъ и художественнымъ; эта масса сочиненій увеличивается, объемъ и границы науки раздвигаются новыми завоеваніями, и тѣмъ труднѣе становится ориентироваться въ литературѣ нѣкоторыхъ областей. Между тѣмъ замѣтное вниманіе къ этой литературѣ въ западной публикѣ, и отсюда возникавшее понятное желаніе передать накопившіеся матеріалы въ суммарномъ изложеніи вызывало съ сороковыхъ годовъ самыхъ лучшихъ знатоковъ исторіи искусства къ составленію ученыхъ руководствъ, краткихъ и популярныхъ учебниковъ. Сколь ни настоятельна была нужда въ такого рода сочиненіяхъ, и сколь ни блестяще было самое исполненіе строгое и осторожное, шаги самой науки были слишкомъ быстры, количество новаго матеріала, нерѣдко совершенно измѣнявшаго прежнія представленія о какомъ либо отдѣлѣ, было слишкомъ велико, чтобы быть исчерпаннымъ однимъ лицомъ. Отсюда особенно замѣтнымъ явленіемъ въ литературѣ учебниковъ по нашему предмету представляется быстрое ихъ устарѣніе: руководства Куглера, Любке, Шнаазе, Буркхардта и др., являлись въ новыхъ изданіяхъ нерѣдко совершенно переработанными, а новое изданіе извѣстной «Исторіи пластическихъ искусствъ» Шнаазе потребовало участія многихъ компетентныхъ лицъ, какъ Лютцова, Фридрихса, Рава, Шульца, чтобы поставить разработку отдѣловъ на высоту, соответствующую положенію науки. Поэтому замѣтная, но необходимая спѣшность въ работѣ не могла не вызвать нѣкоторыхъ недостатковъ въ учебникахъ, которые, безъ сомнѣнія, сами собою устранятся впослѣдствіи.

Такъ многіе отдѣлы руководствъ страдаютъ излишнимъ нагроможденіемъ фактовъ, сухостью, которая подавляетъ любителя и требуетъ отъ специалиста нѣкоторой доли тер-

пѣнія. Отношеніе различныхъ областей далеко не опредѣлено, и почти каждый учебникъ представляетъ въ этомъ отношеніи что либо особенное: стоитъ только обратить вниманіе на постановку отдѣла искусства индійскаго, меготанскаго, египетскаго, персидскаго въ эпоху сассанидовъ; самое мѣсто многихъ отдѣловъ въ порядкѣ изложенія опредѣляется съ большимъ трудомъ и крайнимъ разнообразіемъ. Ясно, что если самое разграниченіе эпохъ страдаетъ неопредѣленностью, то далеко не уяснено и значеніе ихъ: причина, по которой мы въ общихъ руководствахъ встрѣчаемъ нерѣдко замѣтное несоотвѣтствіе въ объемѣ разныхъ отдѣловъ. Отдѣлъ средневѣковаго искусства занимаетъ нерѣдко слишкомъ много мѣста, въ ущербъ искусству византійскому и даже классическому*). Передъ читателемъ проходятъ ряды средневѣковыхъ соборовъ, одинъ другаго богаче и разнообразнѣе; описаніе ихъ, сжатое по неволѣ въ возможно компактные рамки, дѣлаетъ изложеніе крайне сухимъ и вмѣстѣ съ тѣмъ не даетъ яснаго, живаго представленія. Если въ данномъ случаѣ историкъ имѣетъ дѣло съ эпохой, которая можетъ быть оцѣнена въ своихъ явленіяхъ только въ будущемъ, то тоже самое можно замѣтить и въ наиболѣе разработанномъ отдѣлѣ — наукѣ классической археологіи, гдѣ также степень значенія и мѣсто памятника въ общемъ обзорѣ не могли быть установлены достаточно строго.

Въ тоже время наука исторіи искусства болѣе и болѣе съ теченіемъ времени выигрываетъ въ универсальности, особенно въ Германіи, Англіи и Франціи, гдѣ ученое изданіе по этому предмету предлагаетъ рисунки, не только выказывающіе чувство стиля, развитое до тонкости,

*) Въ последнее время этотъ недостатокъ опять указанъ въ известномъ руководствѣ Любе по архитектурѣ, вышедшемъ въ новомъ четвертомъ изданіи.

наблюдающее строго манеру каждаго художника, но и высокое изящество исполненія, привлекающее неспециалиста*). Такая универсальность предмета, по праву ему принадлежащая, повела отчасти къ попыткѣ введенія его въ курсъ гимназическаго преподаванія и вызвала особый родъ популярныхъ сочиненій, имѣющихъ цѣлью обоарѣть художественную дѣятельность народовъ въ связи съ исторіею ихъ быта и духовной жизни, представить, иначе, результаты сравнительнаго изученія аналогическихъ явленій культуры, мѣологии, искусства и языка. Къ этому разряду сочиненій относится выходящій нынѣ въ свѣтъ и мною уже упомянутый трудъ эстетика Морица Каррьера объ «искусствѣ въ связи съ цивилизаціей и идеалахъ человѣчества»**), — сочиненіе, отличающееся богатствомъ свѣдѣній. Безъ всякаго сомнѣнія, цѣль, къ которой стремится Каррьеръ, въ настоящее время можетъ быть достигнута только въ извѣстныхъ границахъ, и поэтому краткія, но живыя по изложенію чтенія Тэна объ искусствѣ въ Италіи, Нидерландахъ и древней Греціи***), съ цѣлью представить возникновеніе искусства на почвѣ внѣшней и внутренней жизни народовъ, прямо заслуживаютъ упоминанія среди многихъ появляющихся въ этомъ родѣ популярныхъ сочиненій. Такимъ образомъ, новый взглядъ на искусство, какъ на непремѣнное полное и своеобразное выраженіе жизни каждаго народа, въ духовной и физической его природѣ, стремится установить новую высокую постановку предмета, предложить болѣе обширныя задачи для разрѣшенія.

*) Укажемъ для примѣра изданія Арундельскаго общества, труды новѣйшихъ экспедицій, изданіе Ферстера по исторіи Итальянской живописи и др.

**) Переводится на русскій языкъ.

***) Также переводятся на русскій языкъ въ «Филологическихъ Запискахъ.»

Обращаемся теперь къ опредѣленію научнаго характера нашего предмета и, имѣя въ виду какъ самый объемъ нашей задачи, такъ и содержаніе нашихъ будущихъ чтеній, остановимся, главнѣйше, на одномъ только отдѣлѣ— исторіи классическаго искусства, которая къ тому же стоитъ выше всѣхъ отдѣловъ и по количеству опредѣливагося матеріала, и по методичности приемовъ, и поэтому отчасти ставится учеными въ центрѣ всѣхъ теоретическихъ изысканій.

Въ самомъ дѣлѣ, какъ литература этой исторіи представляетъ наиболѣе обширные труды, отличающіеся строго научною группировкой фактовъ; основательностью выводовъ, такъ и безпримѣрная полнота и всесторонность разработки археологической, художественно—критической и технической даетъ прочную методическую основу въ дѣлѣ опредѣленія столь сложнаго и изобилующаго деталями предмета, каково вообще произведеніе искусства. Анализъ художественно-историческій въ этой области достигъ такой высоты, что по немногимъ даннымъ, почти ускользавшимъ отъ различныхъ внимательныхъ наблюдателей, ученый историкъ греческаго искусства Бруннъ не только сумѣлъ указать, какъ другіе, въ такъ наз. «умирающемъ гладиаторѣ» и группѣ виллы Людовизи оригинальные остатки поименованной Плиніемъ фронтонной группы Пергамской школы,— но и надѣется даже восполнить приблизительно все цѣлое при помощи намѣченныхъ имъ статуй въ разныхъ музеяхъ и частныхъ собраніяхъ. Характеристика отдѣльных школъ и мастеровъ, историческая оцѣнка самыхъ памятниковъ и связное представленіе всего движенія греческаго искусства, выполненныя со всевозможною ясностью и полнотою, несмотря на бѣдность оригинальныхъ памятниковъ и точныхъ свидѣтельствъ, дали такого рода монографіи и общія сочиненія, которыя навсегда сохраняютъ научное зна-

ченіе. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, широко раскинувшееся поле изученія, въ которомъ совмѣстились всевозможные отдѣлы науки классическихъ древностей, разбросанное положеніе памятниковъ, о которыхъ приходится судить по рисункамъ, и тому подобныя какъ внѣшнія, такъ и внутреннія обстоятельства доселѣ еще много препятствуютъ въ дѣлѣ установленія положительныхъ критическихъ основъ какъ въ герменевтикѣ или толкованіи смысла памятниковъ, такъ и въ критикѣ стиля. Разнообразіе мнѣній въ послѣднемъ отношеніи иногда не имѣетъ границъ: малоазійскій памятникъ «Нереидъ» или такъ наз. «гробницу Гарпага» одни считаютъ весь чистой греческой работы, другіе таковой признаютъ только одну часть его, другую же приписываютъ восточнымъ мастерамъ, а третьи наконецъ эту часть считаютъ позднѣйшей римской работой; почти столь же разнообразныя мнѣнія предлагаются и о времени происхожденія памятника. Мы не будемъ указывать на тѣ затрудненія, которыя оказываются на почвѣ этрусскаго искусства, еще доселѣ крайне темнаго въ своихъ сюжетахъ, и ограничимся указаніемъ одного наиболѣе извѣстнаго и важнаго памятника, представляющаго крайнія трудности въ герменевтикѣ, — фриза Парѳенона. Со временъ Спона и Уэлера, а потомъ Чэндлера и наконецъ Стюарта, въ продолженіе 60 лѣтъ, господствовало одно толкованіе, видѣвшее въ скульптурномъ фризѣ этого храма изображеніе религиозной панатенейской помпы. Съ этимъ значеніемъ фриза согласовалось и толкованіе разныхъ частныхъ. Съ иной точки зрѣнія взглянулъ извѣстный Бѣттихеръ, различившій религиозное празднество великихъ панатеней отъ чисто политическаго торжества, какимъ были малыя; представляя поэтому множество разнообразныхъ доказательствъ противъ прежняго толкованія, онъ видѣлъ во фризѣ только предварительныя подготовленія ко всякой вообще религиозной

процессіи. Въ этомъ отрицаніи прежняго мнѣнія сошелся съ Бёттихеромъ извѣстный миѳологъ Петерсенъ, а за ними въ томъ же смыслѣ, хотя не столь рѣшительнымъ образомъ, говорили Авг. Моммзенъ и Фридрихсъ. Новое специальное сочиненіе о Парѳенонѣ Адольфа Михаэлиса, вышедшее въ 1871 г., возвращается къ прежнему мнѣнію. Прибавимъ, что какъ ни высоко ученое достоинство этого сочиненія, оно еще многого оставляетъ желать по герменевтикѣ сюжетовъ какъ фриза, такъ и фронтона. Если по всему этому недостатки въ критикѣ стиля, безусловно яснаго и понятнаго только въ крупныхъ его явленіяхъ, могутъ происходить отъ различныхъ очень сложныхъ причинъ, то затрудненія, встрѣчаемыя герменевтикою, наводятъ на мысль искать объясненія въ предыдущей исторіи нашей науки.

Бѣдныя по объему, но богатыя содержаніемъ замѣтки древнихъ Грековъ по исторіи своего искусства прочитаны съ должнымъ вниманіемъ только въ нашемъ вѣкѣ. Эти замѣтки въ самой Греціи никогда не были сведены въ систематическую исторію: отчеты архитекторовъ, сочиненія по техникѣ, длинные перечни произведеній искусства у перигетовъ, краткія, но искусныя и мѣткія характеристики у риторовъ и эпиграмматистовъ—все это являлось въ отрывочной, не связанной формѣ. Изъ этой характеристики не составляетъ исключенія и Плиній, трактатъ котораго самымъ раздѣленіемъ по техническимъ родамъ искусства не допускалъ представленія цѣльной его исторіи. Такая же точно отрывочность представляется намъ, какъ результатъ чтеній классиковъ, во всѣхъ сочиненіяхъ по исторіи древняго искусства авторовъ эпохи возрожденія и послѣдующаго времени. Произведенія древности, оторванныя отъ родной почвы, разбросанныя по дворцамъ, даютъ только наслажденіе,— не идею, и потому ихъ безжалостно реставрируютъ на скоро, чтобы придать произведенію вышнюю

полноту, даютъ какое нибудь имя, чтобы только отмѣтить неизвѣстный предметъ, которымъ украшается дворецъ. Такая произвольность художественныхъ отношеній къ древности съ теченіемъ времени, по мѣрѣ накопленія знаній и усиленія ученаго интереса, смѣнилась антикварски-мелочной разработкой. На первомъ планѣ стала археологія быта. Памятники искусства служили только средствомъ въ наглядномъ образѣ представлять жизнь древнихъ, и поэтому въ глазахъ изслѣдователя утратили и прежнее внутреннее достоинство и самостоятельное значеніе, какое придавали имъ художникъ, бравшій ихъ за образецъ; памятникъ въ рисункѣ нерѣдко искажается, по небрежности или съ цѣлью пополненія, необходимаго для побочныхъ видовъ. Въ то же время блистательные результаты раскопокъ дали такую массу матеріала, которая поселяла въ умахъ и зрителей, и ученыхъ хаосъ и уничтожала наслажденіе. Ученый прежде всего затруднялся въ сортировкѣ памятниковъ*). Требовалось настоятельно отыскать ту нить послѣдовательнаго развитія, которая вновь связала бы внутреннюю жизнь эту массу камней, указать сокровенные принципы, руководившіе созданіемъ этихъ разнохарактерныхъ образовъ—однимъ словомъ, сколько нибудь разобраться среди массы наличныхъ памятниковъ. Удовлетворить этимъ требованіямъ по мѣрѣ силъ и средствъ явились Винкельманъ, Лессингъ и Висконти. Съ этихъ поръ дѣятельность собственно филологической школы отдѣляется, наука распадается на отдѣлы; голое формальное изученіе падаетъ и надъ трудами ученыхъ послѣдняго рода смѣются люди понимающіе. Въ томъ же самомъ трактатѣ «О томъ, какъ древніе изображали смерть» Лессингъ издѣвается надъ без-

*) Укажемъ, для прилѣра, на извѣстное сочиненіе Gori «Museum Etruscum».

толковыми работами тѣхъ ученыхъ, которые, подходя къ древнимъ памятникамъ съ ничтожною заранѣе предвзятою мыслью, повидимому, тщательно изучаютъ ихъ, чтобы въ результатъ съ самоувѣренностью можно было предложить читателямъ свой готовый далеко неблистательный выводъ. Такъ труды одного ученаго надъ рѣзными камнями только затемнили дѣло, потому что онъ вездѣ искалъ Амура и думалъ видѣть его во всякомъ нагомъ юношѣ или мальчикѣ. Нерѣдко небрежность къ памятникамъ доходила до забавнаго: снабжая рисунками свое изданіе, ученый не замѣчалъ того, что словесное описаніе вовсе не согласуется съ приложеннымъ изображеніемъ, — послѣднее было сдѣлано не съ оригинала, или снимка, а по памяти, между тѣмъ какъ описаніе авторъ заимствовалъ у другаго ученаго. Такой произволь сталъ невозможенъ послѣ трудовъ Висконти, котораго описанія музеевъ доселѣ имѣють большое значеніе, хотя и утратили силу полной авторитетности. Новое движеніе науки однако было тѣсно связано съ направленіемъ современнаго искусства, и самые взгляды геніальнаго Винкельмана носили отчасти на себѣ характеръ художческаго отношенія, выразившагося и въ работахъ его послѣдователей (живописца Мейера и др.). Поворотъ къ чистому научному взгляду и образованіе новой исторической школы произошли подъ вліяніемъ плодотворныхъ разысканій на почвѣ Греціи, въ средней Италіи и Сициліи, на островахъ Средиземнаго моря и въ Малой Азіи. Эти разысканія вызвали на свѣтъ какъ произведенія совершеннѣйшаго искусства, каковы напр. Эльгинскіе мраморы Паренона, такъ и множество памятниковъ древнѣйшаго иератическаго стиля, которые, не допуская по самому своему характеру, художческаго отношенія, требовали строгаго историческаго изученія на почвѣ новаго научнаго пониманія классической мѣологіи. Толкованіе этихъ

памятниковъ учеными, каковы Тиршъ, О. Миллеръ, Гергардъ, Велькеръ, Отто Янъ и др., легло въ основу науки художественной миѳологіи и выяснило обширный періодъ искусства архаистическаго. Съ этихъ поръ періодъ существованія гіератическаго стиля приобрѣлъ особенную важность, какъ пунктъ, гдѣ искусство, почти независимое отъ личнаго творчества дѣятелей и произвола вкуса, тѣснѣйшимъ образомъ связано съ духовною жизнью всего народа, и при бѣдности другихъ явленій цивилизаціи, приобретаетъ первостепенное значеніе въ общей исторической характеристикѣ народа. Предлагавшееся прежде объясненіе продолжительности существованія въ греческомъ искусствѣ безформенныхъ странныхъ идоловъ насильственнымъ вліяніемъ жречества, уступило мѣсто точному историческому взгляду, который различаетъ въ теченіи почти всей исторіи греческаго искусства свободное художественное движеніе, стремящееся къ высшей красотѣ, и строгую народную традицію въ дѣлѣ искусства собственно храмоваго. Этому интересу къ древнѣйшей эпохѣ содѣйствовало также знакомство съ памятниками искусства восточнаго. послѣ многочисленныхъ экспедицій въ мѣстности Ассиріи, Вавилоніи, Персіи, Финикіи и Малой Азіи. Не касаясь частнаго значенія этихъ памятниковъ самихъ по себѣ и для исторіи народовъ, скажемъ только, что теперъ уже не могутъ имѣть мѣста крайности прежней могущественной школы защитниковъ полной изолированности въ развитіи греческаго искусства, и сбываются уже надежды извѣстнаго археолога Рауль-Рошетта, выраженныхъ имъ въ письмѣ къ Лудвигу Россу, сильнѣйшему приверженцу восточно-египетской системы древнегреческаго искусства. Немногіе не согласны теперъ съ тѣмъ, что генезисъ іоническаго ордена слѣдуетъ несомнѣнно искать на памятникахъ востока, хотя и неудачны оказывались доселѣ всѣ попытки объясненія

формы капители этого ордена. Ревностный систематизаторъ всѣхъ новыхъ открытій на почвѣ восточнаго искусства археологъ Реберъ внесъ уже въ свой учебникъ*) исторію древняго искусства мнѣніе, что встрѣчающійся въ террасахъ дворца Нимруда въ Ниневіи сводъ, выполненный по принципу готической остроконечной арки, и былъ именно первоначальнымъ образцомъ, который, перейдя въ непрерывной традиціи изъ Месопотаміи къ Арабамъ, а отъ нихъ въ Европу, преобразовалъ романскую круглую арку и вызвалъ архитектуру готики. Изученіе малоазійскихъ памятниковъ создастъ со временемъ новую переходную ступень отъ пластики восточной къ классической. Связь той и другой съ египетской въ свою очередь рѣзко обозначается въ новооткрытыхъ древностяхъ Кипра, которыя, впрочемъ, подлежатъ еще подробному разсмотрѣнію. Въ этомъ направленіи, стремящемся къ пополненію промежутковъ и пробѣловъ, съ блистательнымъ успѣхомъ трудятся преимущественно англійскіе, французскіе и итальянскіе ученые, тогда какъ связанное, осмысленное изложеніе вновь добытыхъ фактовъ составляетъ цѣль трудовъ нѣмецкихъ ученыхъ.

Историческая разработка окончательно выдвинула на первый планъ съ точки зрѣнія теоретической и какъ формы для подражанія не позднеримскіе художественные образцы съ ихъ казенной манерой въ самостоятельныхъ произведеніяхъ и копіяхъ великихъ греческихъ скульпторовъ, но оригинальныя народныя произведенія эпохи первичнаго процвѣтанія греческаго искусства, столь же изящныя, сколько строгія по вымыслу и исполненію. Со временемъ эта пере мѣна въ нашихъ отношеніяхъ къ классической древности, совпадающая съ явнымъ интересомъ къ раннимъ образцамъ

*) Reber, F. Kunstgeschichte des Alterthums. 1871.

итальянской живописи и монументальнымъ памятникамъ древнехристианскимъ, окончательно реформируетъ какъ современное искусство, такъ и обыденное художественное пониманіе, пробавляющееся пока жалкою смѣсью идеаловъ и формъ временъ упадка искусства и видящее въ предпочтеніи высокихъ историческихъ памятниковъ узкость ученаго взгляда и утонченность гастронома. Мы могли бы прослѣдить описанное нами строго научное направленіе и въ отдѣлѣ науки древнехристианскаго искусства, гдѣ особенно высоко поставленъ вопросъ объ архитектурѣ, и въ общемъ отдѣлѣ иконографіи, въ опредѣленіи стилей романскаго и готическаго, гдѣ возможна уже научная полемика, но все это завело бы насъ слишкомъ далеко. Болѣе, такъ сказать, сборный характеръ представляетъ исторія средневѣковаго искусства: многое остается сдѣлать здѣсь въ описаніи памятниковъ, самые приемы описанія и оцѣнки памятниковъ далеко не выяснены. Наиболѣе талантливые и ученые изслѣдователи, какъ Кроу и Кавальказелль и др., обращаются въ исторіи итальянской живописи къ новому пересмотру памятниковъ, на основѣ аутентическаго изслѣдованія, и съ особенною внимательностью и строгостью занимаются самымъ описаніемъ ихъ; выводы и соображенія пока болѣе или менѣе оставляются въ сторонѣ. Въ томъ же характерѣ происходитъ разработка исторіи нѣмецкой живописи. Положительную слабость въ научномъ отношеніи представляетъ исторія новаго искусства, пока отличающаяся произволомъ субъективныхъ отношеній, поселяющихъ крайнюю разнохарактерность въ изученіи. Исторія различныхъ мѣстныхъ школъ живописи, хотя и обработанная иногда съ особенною даже пристрастною любовью, только въ будущемъ можетъ образовать научную систему, гдѣ каждому явленію дадутъ принадлежащее ему мѣсто. Въ общихъ же сочиненіяхъ преобладаетъ пока ха-

рактерь чисто художническаго отношенія, имѣющаго болѣе въ виду популяризироваіе предмета.

Отсюда становится понятно, почему новыя теоретическія изысканія, основанныя на индуктивномъ приѣмѣ, отправлялись, главнымъ образомъ, отъ исторической разработки именно классическаго искусства. Эти теоретическія изысканія представляютъ столь тѣсную связь съ исторіей древняго искусства вообще, что служатъ отчасти какъ бы ея отраслью, ея дополненіемъ, между тѣмъ какъ приемы и законы, ею выработанные, получаютъ общегодное значеніе въ примѣненіи къ общей исторіи искусства. Въ этомъ новомъ, такъ сказать, практическомъ направленіи теорія искусства устранила отъ себя всѣ тѣ отдѣлы, которые, какъ метафизика прекраснаго, могли бы только препятствовать установленію положительныхъ данныхъ и необходимому ограниченію области изслѣдованіемъ прекраснаго только въ искусствѣ, съ цѣлью выработки прочныхъ положеній, которыми должна руководиться художественная критика. Такая теоретическая разработка вліяетъ уже и на самыя изслѣдованія историческія, измѣняя художественную характеристику памятника, отдѣляя и связывая эпохи и явленія, устраняя чисто антикварскую разработку и создавая широкій интересъ безпристрастной критики, ищущей въ памятникѣ новыхъ знаній, а не лишней мишени для разныхъ нападокъ и насмѣшекъ.

Эта новая теорія, отправлявшаяся, главнымъ образомъ, отъ изученія классическаго искусства, не могла воспользоваться готовымъ для нея матеріаломъ въ эстетикахъ, потому что она шла другимъ путемъ. Наоборотъ, самая слабость нѣкоторыхъ сторонъ этой теоріи отчасти зависѣла отъ прежнихъ эстетическихъ приѣмовъ, отъ которыхъ иногда не могли освободиться, какъ увидимъ, такіе писатели, какъ Вёттихеръ. Античная эстетика, въ полной си-

стемъ явившаяся въ эпоху начала паденія искусства, по своему интеллектуальному достоинству, по бѣдности и шаткости пониманія далеко не соответствовавшая высокому развитію того явленія, которымъ она занималась, мало чѣмъ могла помочь новой наукѣ. Не касаясь прямо изложенія исторіи античной эстетики, въ чемъ не нуждается наша задача, постараемся однакоже объяснить причины этого явленія, косвеннымъ образомъ относящіяся къ эстетикѣ вообще. Ученые излагатели античной эстетики прибѣгаютъ въ этомъ случаѣ къ различнымъ доводамъ; такъ нѣкоторые доходятъ до признанія художественнаго пониманія Грековъ наивнымъ и почти бессознательнымъ, что прямо противорѣчитъ извѣстному эстетическому чутью Грековъ, безъ котораго немислимо было самое развитіе искусства; другіе находятъ рефлексивную дѣятельность античнаго міра вообще явленіемъ слабымъ, болѣзненнымъ, какъ бы забывая діалоги Платона. Но при первомъ взглядѣ на системы античной эстетики, въ виду высокаго даже въ наше время значенія Аристотелевой пѣтики, нельзя не признать, что шаткость особенно замѣчается въ системахъ идеалистическихъ, и что слѣдовательно причина этого явленія заключается въ общемъ основаніи слабости всякихъ спекулятивныхъ эстетическихъ теорій, только рельефнѣе выдающейся въ первыхъ начинаніяхъ. Древній міръ не зналъ какъ мы, раздѣленія двухъ смежныхъ областей: изящнаго искусства и ремесла, — и то и другое называлось общимъ именемъ Τέχνη. На этомъ явленіи основались прямо нѣкоторыя умозаключенія новой теоріи. Но античная эстетика, отрывая явленіе отъ почвы, допустила раздѣленіе, и для обозначенія «изящныхъ искусствъ» придумала особенный чисто отвлеченный терминъ — *μῦσις*. Философствующему уму ясно представлялось съ одной стороны ремесло — дѣятельность съ практическою цѣлью въ виду, и искусство

дѣятельность нецѣлесообразная, подражательная, права на существованіе которой должны были быть оправданы философскимъ путемъ опредѣленія художественно-прекраснаго въ его цѣлесообразности и отношеніи къ добру и истинѣ. Подобная задача, отъ которой эстетики не могли освободиться, вносила разладицу съ жизнью и вела къ крайностямъ системы Платона. Въ противоположность такой постановкѣ эстетики въ теоріяхъ идеалистическихъ, система Аристотеля достигаетъ положительныхъ результатовъ, отправляясь путемъ обратнымъ, т. е. методомъ индуктивнымъ отъ анализа конкретнаго, т. е. отдѣльныхъ искусствъ къ общему: Трезвость ясныхъ характеристикъ высокаго, комическаго и пр., коренящихся на основѣ анализа драмы, можетъ и теперь служить образцомъ; въ томъ же родѣ ведены всѣ опредѣленія красоты формальной или математически конкретной (видимыхъ вещей въ природѣ) и искусства, какъ посредствующаго члена между этой конкретной и нравственной или духовной красотой. Такъ какъ искусство, вслѣдствіе этого, становится выше дѣйствительности и вращается въ сферѣ идеальнаго, а природа для него служить только виѣшней оболочкой, то подражательный элементъ отодвигается на задній планъ, уступая мѣсто стихіи свободнаго творчества, имѣющаго конечною цѣлью «очищеніе чувствованій» — catharsis. Но по степени способности дѣйствовать на душу, по силѣ catharsis'а пластическія искусства занимаютъ у Аристотеля нисшее мѣсто, и поэтому самый трактатъ о нихъ является крайне скуднымъ. Внутренняя причина такого взгляда лежитъ съ одной стороны въ историческихъ явленіяхъ упадка искусства, съ другой въ, указанной уже точкѣ зрѣнія на искусство, какъ на подражаніе во существу. Отсюда самая архитектура исключается изъ ряда изящныхъ искусствъ, и ея исторія представляетъ рядъ лишь мелкихъ логичес-

кихъ замѣтокъ; подобная же крайняя скудость замѣчается и въ теоріи пластики и живописи, изъ которыхъ послѣдней Аристотель приписываетъ самую ничтожную степень нравственнаго вліянія; виною этого была сама живопись того времени, занимавшаяся, главнымъ образомъ, развитіемъ техники, въ ущербъ внутренней духовной сторонѣ. Всѣ эти явленія и особенности античной эстетики несомнѣнно должны были отзываться и на общихъ теоретическихъ сочиненіяхъ по искусству, и на практическихъ руководствахъ по его отдѣламъ: Недостатки извѣстнаго сочиненія Витрувія объ архитектурѣ, можетъ быть, совершенно несправедливо исключительно относить къ самому составителю; многія изъ его замѣчаній, которыя бывало осмѣивались или поддерживали даже мнѣніе о поддѣльности его сочиненія, теперь принимаются и теоретиками и историками: эти замѣчанія представляютъ начало невыработавшейся у Грековъ теоріи архитектуры.

Обратимся теперь къ главнѣйшимъ сочиненіямъ по теоріи искусства, примкнувшимъ или, вѣрнѣе, основавшимся на исторической разработкѣ классическаго искусства. Первое мѣсто по времени принадлежитъ извѣстному сочиненію ученаго архитектора Бѣттихера «Тектоника Эллиновъ». Его основное положеніе столь же важно для классической архитектуры, какъ и для новой христіанской. По этому положенію, греческая архитектура въ своемъ главномъ произведеніи—храмѣ представила цѣльную форму зданія, въ которомъ, при строгомъ соответствіи природѣ матеріала, каждая составная часть, расположенная въ пространствѣ, отправляетъ извѣстную строительную службу. Это служеніе, создавая техническую схему, начинается отъ своей мѣстной постановки, развивается въ опредѣленномъ направленіи и оканчивается въ заранѣе указанныхъ границахъ. Зерно зданія окружено оболочкой, выражающей или симво-

лично представляющей служение каждаго члена, такъ что декоративныя формы всегда строго соотвѣтствуютъ характеру строительной части. Такое положеніе, указывавшее внутреннюю необходимость каждаго архитектурнаго члена и орнамента, какъ носителя строительной идеи, тѣмъ самымъ устраняло прежній взглядъ, и теперь еще обычный въ публикѣ и въ свое время поведшій къ образованію безвкусныхъ загроможденныхъ орнаментами формъ, — взглядъ, по которому орнаменты греческаго зданія частью позднѣйшая идеализація разныхъ строительныхъ мѣръ, частью просто привлекательныя формы, указанныя случаемъ и образованныя фантазіей художника. Съ другой стороны самъ Бѣттихеръ не отрѣшился отъ предвзятыхъ эстетическихъ положеній, вносящихъ въ его изслѣдованіе взгляды одно-сторонніе и натяжки.

Отсюда происходитъ то обстоятельство, что ни одинъ учебникъ не принялъ цѣликомъ теоріи Бѣттихера, и что рано завязалась полемика, не выставившая, правда, равной ему талантливости въ наблюденіяхъ и глубины пониманія. Но если слабы были нападки съ научной стороны*), зато они по большей части строго держались исторической почвы, признавши, согласно Витрувію, происхожденіе многихъ формъ греческаго храма изъ первоначальнаго древостроительства, противъ чего вооружился Бѣттихеръ, увлекшись ясностью своихъ толкованій. Его теорія, вдавшаяся въ крайній схематизмъ, не допускала наконецъ въ греческой архитектурѣ иной дѣятельности личной фантазіи, какъ въ искаженіи первоначально разумныхъ символовъ; не оказалось почти ни одного памятника, который, съ точки зрѣнія теоріи, не заслуживалъ бы упрека въ этомъ искаженіи.

*) Упомяну въ напр. на брошюру Форхгаммера: «Ueber der Reinheit der Baukunst». 1856.

Очевидно, что если основное положеніе о строгой разумности и логической необходимости всѣхъ формъ должно быть принято, то нѣтъ непремѣнной нужды узаконять всѣ тѣ условія, которыя Бёттихеръ выставляетъ необходимыми. Если его теорія, какъ онъ самъ сознается, родилась и возникла сразу, хотя подѣ влияніемъ долгаго подготовительнаго изученія, то не такова была исторія греческаго храма: для него уже была подготовлена восточными народами почва, были готовы сложныя формы, которыми онъ долженъ былъ воспользоваться, въ силу историческаго закона преемственности; его формы, далѣе, развивались въ различныхъ странахъ, и потому не могли представить такой абсолютной системы, какую думаетъ въ нихъ видѣть Бёттихеръ.

Второе наиболѣе важное, такъ сказать, монументальное сочиненіе представилъ извѣстный ученый и архитекторъ Готфридъ Земперъ, писатель по многимъ вопросамъ теоріи древняго искусства. Самое заглавіе его сочиненія, въ общемъ относящагося къ теоріи архитектуры: «Стиль въ техническихъ и тектоническихъ искусствахъ или практическая эстетика»*) указываетъ на матеріальную сторону искусства въ его формахъ и техникахъ, какъ на основную точку отправленія. Авторъ ставитъ своей задачей отысканіе эмпирическаго ученія объ искусствѣ, открытіе нормъ и типовъ, завѣтно въ немъ хранящихся первобытной традиціей. Въ противоположность эстетикѣ, которая разсматривала прекрасное въ его внутренней сущности, практическое ученіе о стилѣ ищетъ въ коллективномъ явленіи искусства его составныхъ частей: идеи, силы, матеріи, средствъ, основныхъ условій, и на этомъ основаніи при-

*) Два тома, вышедшіе въ 1860 и 1863 годахъ. Третій томъ долженъ выйти въ скоромъ времени.

нимаешь методъ сравнительный, не знающій въ жизни крайностей спеціализаціи искусствъ и потому не допускающій ихъ въ теоріи.

Первоначальныя нормы и типы художественныхъ формъ явились въ искусствахъ техническихъ или предметахъ художественной индустріи, т. е. одеждахъ, оружій, утвари и пр., и перешли потомъ, сохраняя значеніе символа, въ гіератическомъ или эстетическомъ смыслѣ, въ архитектуру. Всѣ техническія искусства, какъ то ткацкое—*ars textoria* (*textile Kunst*), керамика или горшечное производство, тектоника и стереотомія находились вздревле въ тѣсной связи и возникли одновременно, но первобытно развитымъ изъ нихъ является первое, и его-то типами пользовались остальные. Поэтому первый томъ посвященъ Земперомъ на разсмотрѣніе этого первичнаго технического искусства самого по себѣ и по отношенію его къ архитектурѣ. Исслѣдованіе охватываетъ собою различныя техническія производства, какъ то: вязаніе, плетеніе, шитье и т. п., представляющія многообразныя формы символовъ, въ нихъ сложившихся. Таковы: вѣнокъ или согопа изъ соединенія разныхъ чередующихся листьевъ,—форма, принятая Бѣттихеромъ для объясненія происхожденія архитектурной волнообразной линіи въ капители; далѣе повязка или поясъ — *taenia* классической архитектуры въ разнообразныхъ примѣненіяхъ; зубцы или такъ наз. городки, завѣсы и ковры съ бордюрами и т. п., которыхъ первоначальныя образцы, представляемые восточнымъ искусствомъ, многое объясняютъ въ формахъ греческаго храма. Одною изъ самыхъ интересныхъ подробностей представляется разборъ символа узла, рано встрѣчающагося въ египетскомъ, греческомъ, франкосаксонскомъ и скандинавскомъ искусствѣ, съ различнымъ значеніемъ; сюда Земперъ относитъ извѣстный кадуцей Гермеса, какъ символъ промышленности и искусства,

nodus Herculeus, характеристическія плетенія, играющія важную роль въ средневѣковой орнаментикѣ, переплетенія змѣй, разныя преданія о мистическихъ узлахъ и т. п. Безъ всякаго сомнѣнія, подобное широкое поле разсмотрѣнія и самая новизна изслѣдованія вносили нѣкоторыя произвольныя сближенія, и требуется еще много работъ, чтобы добиться результатовъ положительно несомнѣнныхъ въ частностяхъ, но проведеніе принципа тѣмъ не менѣе крайне важно само по себѣ по объясненію многихъ архитектурныхъ данныхъ и указанію точки отправленія для изслѣдованій историческихъ*).

Сводъ всѣхъ данныхъ, выработанныхъ на технической почвѣ, приводитъ Земпера въ утвержденію принципа оболочки, одѣянія въ архитектурѣ. Съ этой точки зрѣнія авторъ разсматриваетъ восточную и классическую архитектуру, посвящая очень немного новымъ вѣкамъ. Слѣдя за тѣсною связью между искусствомъ и разнообразными формами и явленіями быта, находимъ, что связь эта можетъ быть или конкретная и прямая, или косвенная обще-этнологическая, выражающаяся въ явленіяхъ, отмѣченныхъ

*) Мысль Земпера о перенесеніи орнаментовъ шитья, плетенія и др. на тектонику, керамику и др. отдѣлы искусства дала, между прочимъ, основаніе гипотезѣ Вѣнскаго ученаго Коппе. (Zur Geschichte der Anfänge Griechischer Kunst. 1870). Рядъ своеобразныхъ по рисунку вазъ, разбросанныхъ по разнымъ музеямъ и несомнѣнно принадлежавшихъ древнѣйшей эпохѣ, былъ кратко отмѣченъ Земперомъ, какъ образецъ непосредственного перенесенія техники тканья на керамику. Рисунки представляли ряды параллельныхъ линий въ фризовомъ характерѣ, квадраты, круги, внутри ихъ зигзаги, ромбы, шахматныя площадки, меандры въ первобытной формѣ, концентрическіе круги и пр. Такъ какъ эта орнаментика рѣзко отличается отъ той, которая встрѣчается на чисто ориентализированныхъ вазахъ, то Коппе, пользуясь замѣчаніемъ Земпера, видитъ въ этихъ вазахъ прямой туземный продуктъ собственно греческаго искусства въ древнѣйшій пелазгическій періодъ, предшествующій всякому восточному влиянію, а въ самой техникѣ общее художественное достоинствіе арійскихъ племенъ до ихъ раздѣленія. Эти послѣдніе выводы о времени происхожденія, впрочемъ, не могутъ быть признаны безусловно положительными.

одною культурною мыслью*). Отсюда всё обзорніа элементовъ архитектуры Греціи, Рима, Малой Азіи, Месопотаміи приводятся въ соотношеніе съ данными исторіи искусства въ Зеландіи и Полинезіи, Китаѣ и Индіи, и это соотношеніе, понятно, составляетъ главнѣйшую задачу Земпера, поставляемую имъ для будущихъ изслѣдователей по исторіи искусства и культуры. Безъ всякаго сомнѣнія, трудно согласиться съ его доводами въ пользу соотношенія формъ одежды древнихъ Египтянъ и костюмовъ современности, также какъ съ объясненіемъ происхожденія оригинальной формы ливійскихъ гробницъ — саркофаговъ, въ которыхъ Земперъ видитъ увѣковѣченную въ монументальной формѣ кладку костра и т. п. Наоборотъ, принципъ перенесенія общихъ формъ древостроительства на каменные постройки при посредствѣ промежуточной формы зданія штукатуреннаго чрезвычайно плодотворенъ, и провѣрка его на памятникахъ греческихъ и римскихъ дала уже несомнѣнные результаты. Важнѣйшее, такимъ образомъ, проявленіе принципа оболочки въ инкрустации, облицовкѣ мозаикою, глазированными кирпичами и штукатуркою раскрываетъ также преимущественно тѣсную связь греческаго искусства съ восточнымъ, ту его преемственность, о которой только догадывался Бёттигеръ (миеологъ), и которая теперь не подлежитъ никакому сомнѣнію, послѣ открытій на почвѣ Ниневіи. Этотъ переходъ архитектурныхъ и общетоническихкихъ типовъ съ яснымъ тенденціознымъ характеромъ въ эллинское искусство совершился, очевидно, на почвѣ Малой Азіи, которой памятники, вслѣдствіе того, получаютъ непосредственное значеніе для пониманія его исторіи. Обширную область примѣненія указаннаго принципа оболочки

*) Вѣдншее сопоставленіе данныхъ быта и искусства, между прочимъ, легко въ основу изв. руководства Вейсса: *Kostümkunde (passim)*.

представляет затѣмъ греческій храмъ, въ архитектурѣ котораго играетъ важную роль такъ наз. керамика или горшечное, глиняное производство. Такъ коринскій орденъ Земперъ прямо считаетъ происшедшимъ и развившимся въ области лѣпки, ваянiя въ глинѣ, техника котораго съ древнѣйшихъ временъ была развита въ Коринѣ; авторъ отказывается подчиниться обычному мнѣнiю о позднемъ происхожденiи этого ордена и считаетъ его одновременнымъ двумъ другимъ стилямъ iоническому и дорическому, или, по крайней мѣрѣ, послѣднему. На основанiи той же тѣсной солидарности монументальнаго искусства съ горшечнымъ производствомъ Земперъ строитъ вкратцѣ систему всесторонней полихромiи греческаго храма.

Обширное значенiе античной керамики Земперъ приписываетъ употребленiю вазъ въ культѣ мертвыхъ. Принимая это мнѣнiе или гипотезу, мы легко объясняемъ себѣ явленiе такого высокаго художественнаго достоинства въ промышленномъ искусствѣ и возвращаемъ этотъ трудный вопросъ къ основному современному положенiю о происхожденiи искусствъ изъ потребностей религiозныхъ. Мы не будемъ касаться дѣлаемой Земперомъ классификацiи вазъ по ихъ устройству, формѣ и цѣли, потому что этотъ анализъ дѣлался уже многими другими (Броньяръ, Циглеръ, Отто Янъ, Бирчъ и др.), и притомъ этотъ отдѣлъ не лишенъ недостатковъ и натяжекъ въ производствѣ нѣкоторыхъ формъ. Важнѣе выводы, представляемые анализомъ декоративной стороны сосудовъ, которая строго подчиняется закону соответствiя цѣли и формѣ сосуда въ частности и носить вообще символическiй характеръ, что указано уже Бѣттихеромъ. Быть можетъ, тому же закону слѣдовала и самая живопись вазъ въ своихъ сюжетахъ, но въ этомъ случаѣ мы владѣемъ пока только общими указанiями на

отношения ясны при первой взглядъ. Что касается основной мысли Земпера, т. е. обширнаго значенія формъ керамики, образовавшихся изъ утилитарныхъ или техническихъ причинъ, и традиціональнаго употребленія этихъ формъ въ архитектуръ, то полное разъясненіе этого важнаго пункта отложено до третьяго тома, который вообще будетъ содержать въ себѣ разсмотрѣніе смысла архитектурныхъ формъ, на основѣ явленій техническихъ художествъ.

Мы опускаемъ разборъ отдѣла тектоники или плотничнаго искусства въ широкомъ смыслѣ, какъ ремесленной, технической стороны въ архитектуръ, и примкнутыхъ къ нему характеристикъ деревянныхъ построекъ у сѣверно-германскихъ племенъ и т. п., и дальнѣйшій отдѣлъ стеротоміи или камнестроительства, гдѣ предлагается историческое обзорѣніе стилей въ анализѣ формъ колонны, такъ какъ эти подробности не шли бы къ нашей задачѣ, и укажемъ вкратцѣ на послѣдній отдѣлъ — металло-техники или металлическаго производства. Разсмотрѣніе этого отдѣла во всѣхъ его развѣтвленіяхъ техническихъ (тѣсно соприкасающихся съ областью скульптуры), наводя на много плодотворныхъ соображеній о стилѣ художественной промышленности въ древности, средніе вѣка и эпоху возрожденія, даетъ вмѣстѣ съ тѣмъ снованіе для умозаключенія объ общемъ характерѣ движенія искусства. Именно въ этихъ мелкихъ работахъ впервые сказывается новое начало оппозиціи противъ искаженной готики и возвращеніе къ древней традиціи. Металлическое производство Византіи приводитъ автора къ общей оцѣнкѣ характера византійскаго искусства, которое онъ считаетъ возрожденіемъ восточныхъ принциповъ, служившихъ основой древнему доэллинскому искусству, совершившимся на почвѣ отрицанія формъ античныхъ, созданныхъ языческимъ міромъ. Этотъ

взглядъ Земпера, которымъ мы заключимъ наше обзорѣніе, если и не можетъ быть принятъ въ основу изслѣдованій по своей категоричности, не подкрѣпленной достаточными доводами, во всякомъ случаѣ, какъ и вся вообще его теорія, заслуживаетъ полнаго вниманія со стороны изслѣдователей на почвѣ исторіи искусства.

Нашею же задачею было показать, въ чемъ заключается обновленный характеръ науки классической археологіи, которая, послѣ краткаго періода ослабленной дѣятельности, теперь возбуждаетъ болѣе и болѣе къ себѣ вниманія, становясь въ центрѣ изысканій теоретическихъ и выработывая методы для изслѣдованій на поприщахъ, можетъ быть, болѣе обширныхъ и даже болѣе для насъ интересныхъ и важныхъ, но лишенныхъ, по самому множеству данныхъ, яснаго научнаго кругозора. Для науки наступаетъ время, когда каждый памятникъ, хотя бы и мелкій, не можетъ уже казаться новой нерѣдко лишней мелочью, безъ которой можно было бы и обойтись: онъ, какъ новая строка въ лѣтописи, освѣщаетъ особую сторону въ монументальной дѣятельности народа и находитъ себѣ мѣсто въ обзорѣніи, дополняя новое звено исторической послѣдовательности или выясняя принятой принципъ. Этотъ древній памятникъ говоритъ современному зрителю то, что говорилъ онъ нѣкогда художнику, его создавшему.