



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

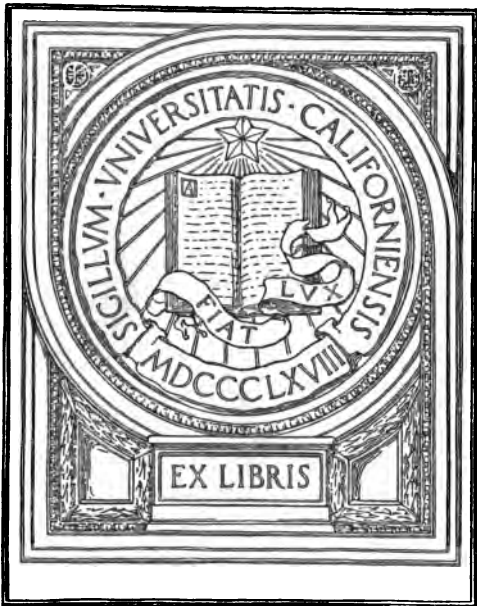
We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

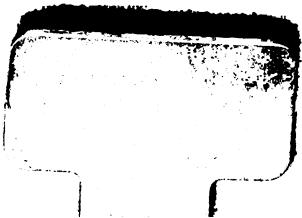
About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· PAUL · N · MILIUKOV ·



EX LIBRIS

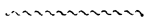


ИТАЛЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО

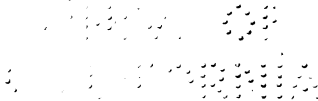
ВЪ ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНІЯ.

А. фонъ Фрикенъ.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.



Издание Н. М. Солдатенкова.



МОСКВА.

Типо-литографія В. Ф. Рихтеръ, Тверская улица, домъ Талалаевой.

1891.

MILJONOV LIBRARY

1900 1901 1902 1903 1904 1905 1906 1907 1908 1909 1910 1911 1912 1913 1914 1915 1916 1917 1918 1919 1920 1921 1922 1923 1924 1925 1926 1927 1928 1929 1930 1931 1932 1933 1934 1935 1936 1937 1938 1939 1940 1941 1942 1943 1944 1945 1946 1947 1948 1949 1950 1951 1952 1953 1954 1955 1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025

N 69:5
F 68
v. 1

ПОСВЯЩАЮ

Козьмъ Терентьевичу Солдатенкову.

Посвящаю эту книгу моему издателю, который далъ мнѣ возможность напечатать мои изслѣдованія и помогалъ мнѣ дѣломъ и совѣтомъ въ моихъ трудахъ.

М304437

F

В в е д е н і е .

Возрожденіе искусствъ въ Италіи, какъ и всякое историческое явленіе, нельзя разбирать отдѣльно, уединяя его отъ событій предшествовавшихъ ему, находящихся съ нимъ въ тѣсной связи, способныхъ потому пояснить и вмѣстѣ опредѣлить его значеніе. Пробужденіе арійскаго ума въ Италіи вызвало культуру возрожденія, подобно тому какъ по ту сторону Альпъ оно произвело реформу; и возрожденіе искусствъ въ Италіи составляетъ одинъ изъ тѣхъ видовъ дѣятельности освободившагося отъ средневѣковыхъ узъ арійскаго ума, которая проявилась и въ другихъ отрасляхъ умственной жизни итальянцевъ этой эпохи. Потому созданіе идеаловъ въ области фигуративнаго искусства и оживленіе его въ Италіи слѣдуетъ разсматривать въ связи съ ходомъ умственнаго развитія итальянцевъ и какъ освобожденіе отъ началъ Востока семитическаго, чуждыхъ народамъ арійскаго племени, наводнявшихъ Западъ по мѣрѣ того, какъ понижалась классическая культура и преобладавшихъ въ немъ, подъ тѣмъ или другимъ видомъ, всѣ средніе вѣка.

Возрожденіе искусствъ въ Италіи становится непонятнымъ, если оставить въ сторонѣ, не подвергнувъ изслѣдованію тѣ элементы, которые оно отстранило, открывая себѣ новые пути. Начала развитія, вызванныя возрожденіемъ, имѣютъ много точекъ соприкосновенія съ элементами преобладавшими въ классической цивилизаціи; но между тѣми и другими лежитъ, раздѣляя ихъ, культура особеннаго восточнаго, преимущественно семитическаго характера, имѣющая съ ними мало общаго и столь же чуждая классическому міру, сколько и эпохъ возрожденія. Различіе это издревле и постоянно существовало между арійской и семитической культурой.

I.

Двѣ струи цивилизаціи совершенно различныхъ началъ и различнаго характера замѣчаемъ мы въ античномъ мірѣ. Одна изъ нихъ—это культура западныхъ Арійцевъ, именно Грековъ, продолжаемая Римлянами, хотя и не въ совершенно чистомъ видѣ. Другая—это культура семитическихъ народовъ, или, вѣрнѣе сказать, средиземныхъ Азіатцевъ, понимая тутъ Халдео-Вавилонянъ, Ассиріянъ, не столь значительные центры образованія сформировавшіеся въ Сиріи, и также Египтянъ.

Первая изъ этихъ цивилизацій, т. е. арійская, болѣе философская, чѣмъ религіозная, проявилась позже второй; первоначально много у нея заимствовала, можно даже сказать пошла отъ нея, но вскорѣ однако разработала самостоятельныя культурныя начала; она не обнимала столь обширныя страны, ни столь значительные по числу народы, какъ культура азіатскихъ центровъ, но шла постоянно выше послѣдней, соприкасаясь съ нею только въ минуты своего пониженія. Арійская цивилизація древняго міра привела къ несравненно большимъ результатамъ, чѣмъ культура азіатская, въ области гражданской жизни и философскаго мышленія, которое не было отбѣснено догматами религіи у Грековъ и Римлянъ; развитіе ихъ не останавливалось въ выработанныхъ формахъ, а изображало собою постоянное движеніе, постоянное исканіе новыхъ видовъ умственной дѣятельности и общественнаго устройства. Эта арійская культура сияла, хотя и короткое время, очень яркимъ свѣтомъ; выработала въ искусствѣ изящныя формы, которымъ мы до сихъ поръ слѣдуемъ; дала тонъ культурѣ всѣхъ арійскихъ народовъ будущихъ вѣковъ, которые постоянно къ ней возвращаются, считая нужнымъ ея изученіе; многое у нея перенимаютъ и ищутъ въ ней элементовъ развитія.

Вторая, т. е. цивилизація средиземныхъ Азіатцевъ и Египтянъ, болѣе религіозная, чѣмъ философская, расходится почти во всемъ съ культурой западныхъ Арійцевъ древняго міра, т. е. Грековъ и Римлянъ. Въ противоположность тому, что мы видимъ въ мірѣ эллиническомъ, гражданскія формы у Сиро-Финикіянъ, Ассиріянъ, Халдео-Вавилонянъ, Египтянъ, достигнувъ извѣстнаго развитія, каменѣютъ и сохраняются неизмѣнными въ продолженіи многихъ вѣковъ, до паденія государства и разложенія общества. Отличительная черта ихъ

общественной и умственной жизни, это — неподвижность. Философская дѣятельность этихъ народовъ, ихъ спекулятивное размышленіе никогда не отдѣлялись отъ религіи, которая постоянно преобладаетъ въ ихъ гражданскомъ устройствѣ, въ ихъ культурѣ вообще, тогда какъ въ эллинической цивилизаціи она становится на второй планъ. Соприкасаясь другъ съ другомъ извѣстными сторонами, культуры Семитовъ, Западно-Азіатцевъ и Египтянъ имѣютъ совершенно иной характеръ, чѣмъ цивилизація греко-римская. Механическая и техническая сторона искусствъ особенно процвѣтали и преобладали у этихъ народовъ надъ изящной формой.

Это различіе между культурой Западныхъ Аріицевъ древняго міра и народовъ средиземной Азіи яснѣе вывѣжется, когда мы бросимъ взглядъ на ихъ развитіе, опредѣливъ складъ ихъ духовной и гражданской жизни и сравнивъ характеръ культуры европейскихъ и азіатскихъ центровъ міра античнаго.

Египтяне ¹⁾, роль которыхъ была столь значительна съ раннихъ временъ исторіи рода человѣческаго, такъ же далеко стояли по складу, по особенностямъ своего развитія отъ Грековъ и Римлянъ, какъ Семиты и другіе народы Азіи. Въ гордой замкнутости, начавшись въ періодъ отдаленной старины, куда пока не можетъ проникнуть глазъ изслѣдователя, развилась оригинальная цивилизація долины Нила.

Отличительная черта гражданского устройства Египта состояла въ томъ, что оно, подобно тому какъ и въ большихъ монархіяхъ Азіи, и даже больше чѣмъ въ нихъ, было тѣсно связано съ религіей; это давало ему извѣстную неизмѣнность. Нельзя однако сказать, что въ древнемъ Египтѣ было еоократическое правленіе, а скорѣе гражданско-религіозное. Все стремилось тамъ къ подчиненію умовъ правиламъ поклоненія, стѣсняющаго свободу мысли. Религія въ Египтѣ опутывала въ неисходныя узы жизнь и дѣйствія каждаго члена общества. Все было устроено для порабощенія разума безпрекословной вѣрѣ въ догматы религіи. При такихъ условіяхъ преобладаніе жрецовъ не могло опасаться никакого сопротивленія и было обезпечено. Но царь былъ первымъ, главнымъ жрецомъ, верховнымъ властителемъ духовенства и правителемъ религіозныхъ дѣлъ ²⁾; онъ входилъ въ непосредственныя сношенія съ божествомъ. Въ надписяхъ онъ постоянно называется сыномъ боговъ и ихъ представителемъ; умирая, онъ дѣлается богомъ. На памятникахъ царь изображался большихъ размѣровъ, чѣмъ сопровождающіе его люди. Не только сановники и военачальники, но и жрецы изображены преклоняющимися передъ царемъ ³⁾; на барельефахъ бнѣ очень часто является

¹⁾ Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien, herausgegeben von R. Lepsius, Berlin 1849—58;—Brugsch, Geschichte Aegyptens, 1877.

²⁾ Weber, Allgemeine Weltgeschichte, erster Band, Leipzig 1879.

³⁾ Max Duncker, Geschichte des Alterthums, er. Band, Leipzig 1874.

возлѣ боговъ, безъ сопровожденія священниковъ; онъ приноситъ жертвы и освящаетъ храмы безъ содѣйствія жрецовъ. Царь, а не священники, представляетъ передъ богами страну и ея населеніе; онъ говоритъ богу во имя своего народа ¹⁾).

Египтяне пошли еще дальше, чѣмъ другіе азіатскіе народы въ приближеніи своихъ царей къ богамъ, такъ какъ, согласно ихъ священнымъ преданіямъ, цари были непосредственные преемники, наследники и потомки царствовавшихъ надъ Египтомъ боговъ, которые, удаляясь съ земли въ блаженные области свѣтлаго неба, передали царямъ ту власть, какую имѣли на землѣ сами. Въ египетскихъ царяхъ, по мнѣнію ихъ подданныхъ, были соединены всѣ качества божества: могущество, святость, справедливость, мудрость. Цари были проявленіемъ и воплощеніемъ боговъ, намѣстники ихъ, и чтобы они могли, достойнымъ образомъ, исполнять свое высокое призваніе, боги передали имъ и свои качества; собственно говоря, боги жили въ царяхъ и правила черезъ нихъ землю. Иногда царей изображали приносящими жертву самимъ себѣ. Даже когда царь малолѣтенъ, говорили Египтяне, надо его уважать, потому что большая божественная сила сосредоточена въ немъ.

Цари въ Египтѣ сохраняли порядокъ, наказывали или вознаграждали по дѣламъ каждаго. Они были потому не только главной свѣтской, но и главной религіозной властью страны. Поступки ихъ уподобляли въ малыхъ размѣрахъ дѣйствіямъ боговъ. Случалось, разумѣется, вслѣдствіе особенныхъ обстоятельствъ, что власть жрецовъ повышалась, но это было только временно и происходило преимущественно когда устанавливались иностранныя династіи.

Но самъ царь въ религіозныхъ дѣлахъ не имѣлъ права поступать по своему произволу, а былъ обязанъ слѣдовать обычнымъ законамъ, постановленнымъ, по мнѣнію Египтянъ, богами и потому священнымъ. Даже въ частной жизни своей царь долженъ былъ подчиняться извѣстнымъ правиламъ, и жрецы были очень строгими блюстителями исполненія ихъ. Если потому въ Египтѣ духовенство и не владычествовало, то все-таки оно имѣло большую власть, даже и надъ самимъ царемъ. Но дѣятельность жрецовъ не ограничивалась богослуженіемъ и вѣроученіемъ; она обнимала науки, какъ наприимѣръ астрономію, медицину, также литературу, священныя искусства, музыку, поэзію, однимъ словомъ всю умственную сторону національной жизни. Судьи и высшіе чиновники брались изъ гасты жрецовъ.

При подобномъ превращеніи царской власти въ божественную развитіе гражданской свободы немислимо. Соціальному освобожденію должна предшествовать, при такихъ условіяхъ, религіозная реформа,

1) G. Maspero, Histoire Ancienne des peuples de l'Orient, Paris 1878.

которой не могло быть у Египтянъ, такъ какъ умственная дѣятельность народа, безъ содѣйствія которой невозможно религіозное обновленіе, не имѣла смѣлаго полета и была сосредоточена въ рукахъ жрецовъ, разумѣется, враждебно смотрѣвшихъ на всякое нововведеніе, способное уменьшить ихъ власть.

Мы потому видимъ, что у Египтянъ, въ продолженіи нѣсколькихъ тысячелѣтій, однимъ словомъ все извѣстное намъ время ихъ существованія, при всѣхъ переворотахъ, которымъ они подвергались, ихъ гражданскія учрежденія оставались почти неизмѣнными. Удаленныя какими нибудь случайностями отъ своего первоначальнаго типа, они снова къ нему возвращались и никогда не приняли въ себя болѣе свободныхъ началъ.

Никогда въ Египтѣ не было возстанія противъ царя; никто не сомнѣвался въ его правахъ; никто не думалъ оспаривать его власть. Египтяне оставались прикованными къ традиціямъ первыхъ временъ ихъ культуры. Адь и его ужасныя мученія ожидали всѣхъ отступающихъ отъ религіознаго закона, составлявшаго основаніе ихъ гражданского строя.

Египтяне были по преимуществу религіознымъ народомъ. Геродотъ говоритъ, что они превосходятъ всѣ другіе народы въ поклоненіи, воздаваемомъ богамъ. Вся жизнь Египтянъ, такъ сказать, проходила въ исполненіи священныхъ обрядовъ. Даже литература ихъ, сколько она намъ извѣстна, полна религіозныхъ идей. Всѣ мыслительныя силы этого народа были поглощены религіей¹⁾, такъ какъ собственно философій нельзя назвать ту тенденцію къ спекулятивному мышленію, преобладавшую въ кастѣ египетскихъ жрецовъ, но направленную къ выработкѣ натурфилософскихъ, космогоническихъ системъ, смыслъ которыхъ былъ скрытъ отъ народа какъ тайноученіе. Въ египетской культурѣ, разумѣется, было много оригинальнаго, и несомнѣнно не мало серьезныхъ идей заключаются въ символахъ покрывающихъ стѣны ихъ храмовъ; конечно, также и глубокія мысли передаютъ ихъ іероглифы. Многочисленные и могущественные цари, правившіе Египтомъ, исполняли гигантскія работы, грандіозныя постройки, до сихъ поръ удивляющія насъ. У жрецовъ египетскихъ были замѣчательныя астрономическія и физическія знанія; техническая часть искусства дошла въ Египтѣ до большого совершенства; вообще культура долины Нила представляетъ много интересныхъ, богатыхъ сторонъ, но Египтяне не были мыслители. Въ продолженіи столѣтій они двигали камни, но не двинули ни одной идеи. Въ религіи ихъ можно, пожалуй, замѣтить признаки рождающейся философій, но она не освобождается отъ догматическихъ узъ, не вызываетъ къ нестѣсенной умственной дѣятельности. Египтяне взя-

1) Victor Cousin, Histoire générale de la Philosophie, Paris, 1863.

рали на природу черезъ призму своихъ идей; никогда они не смотрѣли на внѣшній міръ безъ религіознаго страха. Свободный анализъ никогда не проявлялся у нихъ.

Нигдѣ на землѣ, сколько до сихъ поръ извѣстно, не проявилась въ столь раннія времена и въ столь сильной степени склонность увѣковѣчивать выступающія событія жизни народа прочными художественными памятниками, какъ въ Египтѣ ¹⁾. По мѣрѣ того какъ слагалась жизнь Египтянъ, составлялся ихъ государственный строй, образовывалось также и ихъ искусство, принимая тотъ видъ, который оно сохранило въ продолженіи длиннаго ряда столѣтій.

Первоначально стиль египетскаго искусства не былъ до такой степени неизмѣннымъ и натянутымъ какъ впоследствии ²⁾, когда онъ установился въ выработанныхъ формахъ, повторявшихся по преданію съ едва замѣтными уклоненіями. Оцѣпенѣніе явилось постепенно какъ отраженіе той неподвижности, той неизмѣнности, какія преобладали въ нравственной и гражданской жизни Египтянъ. Оно не происходило отъ трудности обработки камня, въ которомъ вырублены египетскія статуи,—гранита, порфира, діорита, базальта—что будто бы принуждало скульпторовъ изображать людей въ связанныхъ позахъ ³⁾, такъ какъ въ первый періодъ египетскаго искусства меньше натянутости и больше жизни, чѣмъ впоследствии, хотя пластическія работы производились и въ эту раннюю эпоху изъ тѣхъ же твердыхъ камней.

При своемъ зарожденіи искусство есть наивное подражаніе природы; и эту эпоху мы очень ясно видимъ у Египтянъ; потомъ въ немъ начинаютъ выражаться идеалы народа, и если эти идеалы не мѣняются, то искусство остается неподвижно. Въ Египтѣ оно именно развивалось при такихъ условіяхъ потому, что идеи Египтянъ не мѣнялись; а религія ихъ обратила искусства, освятивъ ихъ типы, въ повтореніе однѣхъ и тѣхъ же формъ. Безъ сомнѣнія, египетское искусство подвергается, въ нѣкоторой степени, измѣненіямъ въ различныя эпохи, при упадкѣ и при цвѣтущемъ состояніи страны, въ періоды богатства или обѣдненія, но идеалы его остаются одни и тѣ же. Искусство ранней эпохи выработало ихъ, но разъ сформировавшись они не мѣняются при худшемъ или лучшемъ исполненіи.

Въ древнемъ Египтѣ искусства имѣли вполне религіозное направленіе, лишавшее ихъ свободы и вдохновенія. Въ художественныхъ изображеніяхъ преобладалъ мистическій характеръ: это сцены жертвоприношенія и поклоненія богамъ; но даже и сюжеты, взятые изъ повседневной жизни, оживлены религіозными идеями.

1) Lübke, Geschichte der Plastik, erster Band, Leipzig 1870.

2) Semper, Der Stil, erster B., Frankfurt a. M. 1860.

3) Histoire de l'art dans l'antiquité par G. Perrot et Ch. Chipiez, T. 1-r. L'Egypte.

Архитектура подавляетъ въ Египтѣ скульптуру и живопись, такъ какъ изобразительныя искусства требуютъ для своего развитія известной индивидуальной независимости, которой не было у Египтянъ. Произведенія египетской пластики дѣйствуютъ своими массами, своею колоссальностью, или же своею многочисленностью. Нельзя однако же сказать, что искусство египетское поражаетъ насъ только своею громадностью; оно способно потрясать насъ и своимъ нравственнымъ содержаніемъ ¹⁾. Статуи египетскія почти всегда отличаются выраженіемъ сдержанной, сосредоточенной силы, преисполненнаго достоинства покоя, важной степенностью, торжественной серьезностью, недопускающей проявленія никакого личнаго чувства. Но эта важность, это достоинство постоянно неизмѣнны, постоянно имѣютъ одинъ и тотъ же характеръ и пріобрѣтаются отсутствіемъ индивидуальной духовной жизни. Одно изображеніе, вслѣдствіе этого, не отличается отъ другого.

Въ барельефахъ Египтянъ передающихъ сцены изъ домашняго быта больше движенія и свободы, чѣмъ въ статуяхъ. Фигуры религіознаго характера имѣютъ въ искусствахъ многихъ народовъ болѣе оцѣпенѣлый, натянутый видъ, чѣмъ образы, представленные въ сценахъ повседневной жизни. При изображеніи сюжетовъ, взятыхъ изъ обыкновеннаго существованія, египетскіе мастера часто удивляютъ насъ своею правдой, точностью, искренностью въ изученіи природы во всѣхъ ея мелочахъ и подробностяхъ, умѣніемъ воспроизводить ея, хотя и нѣсколько рабскимъ подражаніемъ. Это можно также сказать и о статуяхъ первой эпохи египетскаго искусства. При этомъ однако проявляется и нѣкоторое однообразіе, отраженіе строя жизни Египтянъ, стѣснявшаго въ известныхъ предѣлахъ дѣятельность каждаго чело-вѣка. Если въ искусствѣ этого народа встрѣчаются фигуры противостественныя, представляющія искаженную, неподвижную жизнь;— тѣла, которыя, будучи оживлены, не могли бы существовать, то это не потому, что бы Египтяне не умѣли создавать фигуры естественныя, живыя, а оттого, что эта оцѣпенѣлость, натянутость изображала, по ихъ понятіямъ, величіе, благородство, достоинство.

Вообще можно сказать, что исключая нѣкоторыхъ сторонъ особеннаго характера, культура Египтянъ приближается къ цивилизаціи средиземныхъ Азіатцевъ и на столько же удаляется отъ культуры западныхъ Арійцевъ, т. е. Грековъ и Римлянъ.

II.

Въ цивилизаціи Ассиріянъ, Халдео-Вавилонянъ, Сиро-Финикіянъ мы точно также видимъ отсутствіе философской дѣятельности, нестѣснен-

¹⁾ Schnaase, Geschichte d. bild. Künste, er. Theil, 2-e Auf, Düsseldorf 1866; Lübke, Geschichte der Plastik, er. Band, Leipzig 1870;—G. Perrot et Ch. Chipiez, Histoire de l'art dans l'Antiquité, T. 1-r, l'Egypte.

ной религіей и отдѣляющейся отъ нея, равно какъ и остановку въ ходѣ развитія гражданскихъ учреждений.

Соціальная жизнь Халдео-Вавилонянъ и Ассиріянъ была, какъ извѣстно, основана на неограниченной власти; у первыхъ она имѣла болѣе теократическій, у вторыхъ болѣе военный характеръ. Въ Ассиріи управлялъ военный деспотизмъ; вся жизнь націи вращалась около царя и двора; всякое дѣйствіе самодержца, даже и увеселенія его считались важнымъ государственнымъ дѣломъ. Царь у Ассиріянъ былъ окруженъ всѣми атрибутами божества ¹⁾; онъ былъ намѣстникомъ бога на землѣ, истолкователемъ и исполнителемъ его воли. Религія находилась подъ управленіемъ жрецовъ, но смиреніе передъ царемъ, выражаемое ихъ поэмаи на барельефахъ, показываетъ, что и они были въ полной зависимости отъ него. Справедливо, что у Финикіянъ и въ ихъ колоніяхъ мы находимъ республики аристократическаго характера; но тутъ дѣло идетъ о городахъ цвѣтущихъ торговлей и мореплаваніемъ, что приводило жителей ихъ въ сношеніе съ другими народами и выводило изъ узкой исключительности племени. Даже и въ этихъ республикахъ однако личная независимость каждаго была мало обезпечена, и въ нихъ притомъ вовсе не замѣтно наклонности къ дальнѣйшему развитію свободныхъ, гражданскихъ учреждений.

Въ области знаній Халдео-Вавилоняне достигли значительныхъ результатовъ, разработывая точныя математическія науки. Извѣстно, что астрономія процвѣтала въ Вавилонѣ, и въ этой отрасли свѣдѣній Халдеи особенно отличались. Но эта ученость имѣла односторонній характеръ, какъ вообще наука у азіатскихъ народовъ, и вела къ практическимъ положительнымъ цѣлямъ ²⁾, будучи притомъ соединена съ большими суевѣріями, съ магіей и астрологіей ³⁾. Литература вавилонская и впослѣдствіи карфагенская, какъ кажется, были составлены изъ сочиненій касающихся преимущественно земледѣлія и промысловѣденія ⁴⁾.

Мы находимъ у Финикіянъ, Ассиріянъ, Халдео-Вавилонянъ не только архитектуру, но и значительное развитіе пластики ⁵⁾, особенно у двухъ послѣднихъ народовъ, и притомъ изображеніе чловѣка всего чаще въ барельефахъ, но и отдѣльными статуями. Мы знаемъ также, что у Финикіянъ было фигуративное искусство, и изъ словъ Библии видно, что они дорожили не столько красотою, сколько блескомъ, обращая больше вниманія на драгоцѣнность матеріала, чѣмъ на идеальную разработку формъ. Любовь ихъ къ роскоши превращала ихъ корабли въ пышные дворцы ⁶⁾.

1) Weber, Allgemeine Weltgeschichte, Leipzig 1879.—G. Rawlinson, The five great monarchies, V-e 1.

2) F. Lenormant, Les premières civilisations, Paris 1874.

3) Weber, Allgemeine Weltgeschichte, er. Band.

4) E. Renan, Journal asiatique, Avril—Mai 1859.

5) Histoire de l'Art dans l'Antiquité par G. Perrot et Ch. Chipiez. T. II et III, Paris 1884.

6) См. Книгу Пророка Іезекиіа Гл. XXVIII.

Главная заслуга Финикиянъ состояла въ томъ, что они передавали культуру народовъ внутренней Азии Западу, Евреямъ, Грекамъ въ ранній періодъ развитія послѣднихъ. Финикияне развозили ассирийско-финикійскіе моды, орнаменты, украшенія по всему средиземному прибрежью. Въ предѣлахъ искусства они отличались только хорошей техникой, особенно въ обработкѣ извѣстныхъ матеріаловъ, какъ напримѣръ: мѣди, золота, стекла, слоновой кости, пурпура и т. д. Какъ всѣ Семиты, Финикияне были народъ мало художественный; развитіе искусства въ собственномъ смыслѣ было у нихъ незначительно, но они успѣшно примѣняли его къ ремесламъ.

У азиатскихъ народовъ живопись и скульптура не освобождаются отъ архитектуры и всего чаще играютъ въ ней роль орнамента. Изобразительныя искусства выражаютъ личные чувства, индивидуальныя стороны жизни человѣка, которыя никогда не получили большаго развитія въ гражданскомъ устройствѣ азиатскихъ народовъ. Совершенно противоположное мы видимъ въ мірѣ эллиническомъ, гдѣ отдѣленіе живописи и скульптуры отъ архитектуры и свободная поза изображаемыхъ людей есть слѣдствіе освобожденія личности. Результатомъ этого стѣсненія человѣка у азиатскихъ народовъ было также и то, что въ искусствѣ Ассиріянъ и Халдео-Вавилонянъ звѣри изображались натуральнѣе и лучше, чѣмъ люди. Это мы какъ нельзя яснѣе видимъ, напримѣръ, въ ассирійскихъ и вавилонскихъ барельефахъ. Въ изображеніяхъ Ассиріянъ, Халдео-Вавилонянъ, точно также какъ и Египтянъ, мы замѣчаемъ рабское подражаніе природѣ, ея ничтожныя мелочамъ, и представленіе только одного явленія, находящагося передъ глазами художника, безъ попытокъ, съ его стороны, сосредоточить въ одну точку философскимъ анализомъ цѣлый рядъ сродственныхъ явленій, для поясненія характера представляемаго имъ сюжета.

Религіи Сиро-Финикиянъ, Халдео-Вавилонянъ, Ассиріянъ имѣли сладострастный и вмѣстѣ съ тѣмъ жестокой характеръ. Въ нихъ мы находимъ привычное восточнымъ народамъ сочетаніе наслажденія съ аскетизмомъ, чувственности съ самоистязаніемъ, вялой покорности судьбѣ съ порывами изумительной анергіи. Миеология ихъ груба; мрачный фанатизмъ составлялъ ея основаніе; они приносили въ жертву людей, увѣчили себя въ угоду Бога; сладострастіе было возведено у нихъ въ религіозный догматъ ¹⁾. Вмѣстѣ съ тѣмъ въ ихъ гражданской и умственной жизни преобладалъ религіозный элементъ, исключавшій свободное философское развитіе.

Въ культурѣ этихъ народовъ можно подмѣтить извѣстныя черты цивилизаціи семитическаго племени; поклоненія ихъ имѣютъ нѣкоторое сходство, хотя и не очень значительное, съ религіей Израилѣянъ. Ассиріяне, напримѣръ, были столько же нетерпимы и исключительны въ своихъ вѣрованіяхъ, сколько и Евреи; подобно послѣднимъ, они относились съ большимъ презрѣніемъ къ религіямъ побѣжденныхъ народовъ. Языкъ ассирійскій, несомнѣнно, принадлежитъ къ числу семитическихъ. Типъ лица Ассиріянъ, изображенныхъ на

¹⁾ Movers, Die Phönizier, er. B. Bonn 1841; zw. B. Berlin 1849—1850.

ихъ памятникахъ, имѣть также вполне семитическій характеръ ¹⁾. Но во многомъ жители долины Тигра и Эвфрата отдѣляются отъ чистыхъ Семитовъ. Древняя ассирійская культура приближается нѣсколько къ цивилизаціи египетской ²⁾. Нельзя притомъ положительно сказать, на сколько эти народы были Семиты. Несомнѣнно то, что они составляли смѣсь съ другими племенами—туранскими и арійскими. Согласно нѣкоторымъ ученымъ ³⁾, въ цивилизаціи халдео-вавилонской замѣтна примѣсь элементовъ культуры туранскаго племени. Есть также мнѣніе ⁴⁾, что культура Вавилона, до прибытія Семитовъ и Арійцевъ, представляла, много оригинальнаго и нельзя положительно доказать ея туранскій характеръ. Древнѣйшій цивилизованный народъ вавилонской равнины, называемый Сумерскимъ, изобрѣтатель клинообразныхъ письменныхъ знаковъ, которому Семиты и Арійцы, поселившіеся на берегахъ Тигра и Эвфрата, были обязаны почти всюю своею культурою, не принадлежалъ ни къ семитической, ни къ арійской группѣ. Что касается до Финиціанъ, то въ нихъ была также примѣсь другихъ народовъ, не семитическихъ, и всего вѣроятнѣе древнихъ Египтянъ и нѣкоторыхъ африканскихъ племенъ. Но если Сиро-Финиціане, Ассиріяне, Халдео-Вавилоняне по своей религіи, по характеру своей культуры и отклоняются отъ чистаго семитическаго типа, то нисколько не приближаются къ арійскому, а составляютъ свой азіатскій типъ. Мы не замѣчаемъ у нихъ ни расположенія къ философіи, ни освобожденія мысли отъ религіозныхъ узъ, ни постояннаго усилія достигнуть свободныхъ гражданскихъ учреждений,—однимъ словомъ, всего того, что составляетъ отличительныя черты культуры западныхъ Арійцевъ древняго міра.

III.

Болѣе значительные по роли, которую они играли въ исторіи, по ихъ судьбѣ, по памятникамъ ихъ дѣятельности и лучше извѣстные намъ, чѣмъ Ассиріяне, Халдео-Вавилоняне и Сиро-Финиціане были народы чисто семитическаго племени—Евреи и Арабы, еще сильнѣе отдѣляющіеся характеромъ своей культуры и религіей отъ средиземныхъ Арійцевъ, т. е. Грековъ и Римлянъ, чѣмъ вышеназванные народы Азіи и Египтяне.

Арабы не принадлежатъ къ древнему міру; они явились на сцену исторіи когда классическая культура уже угасла; но такъ какъ между ними и Евреями много общаго, то, опредѣляя особенности развитія

1) Histoire de l'Art dans l'Antiquité par G. Perrot et Ch. Chipiez, T. II.

2) Lepsius, Einleitung zur Chronologie der Aegypten.

3) F. Lenormant, La Magie chez les Chaldéens, Paris, 1874.

4) E. Renan, Journal Asiatique, 7 Serie. T. II;—Histoire Générale des Langues semitiques 2-e éd.; Paris, 1884.

Израильтянъ, невольно продолжаешь мысль и встрѣчаешь Арабовъ, столь сходныхъ по свойству своего ума, по своимъ наклонностямъ съ Евреями, такъ что характеръ послѣднихъ объясняется и дѣлается понятнѣ изученіемъ нравственныхъ способностей Арабовъ.

Общая и выдающаяся черта нравственной природы этихъ двухъ народовъ состояла въ малой способности ихъ къ философскому размышленію ¹⁾. Не свободное изслѣдованіе сущности явленій природы, не желаніе открыть ихъ происхожденіе, не размышленіе, вызванное этимъ анализомъ, не разборъ способностей человѣка и отношеній его къ внѣшнему міру произвели еврейскую мудрость. У Евреевъ мы находимъ не спекулятивныя разсужденія, а выводы практической жизненной опытности; вообще не философію, а религіозныя правила и подчиненіе результатовъ мышленія движеніямъ сердца и чувства. Мудрость Соломона была вполне практическаго характера.

Система міра, какъ она объяснена въ Библии, очень проста: Богъ — создатель всего и дѣйствующая всемірная сила; Его дышащемъ жить всѣ созданія; Онъ производитъ всѣ явленія природы.

Точно такимъ же образомъ относятся Евреи къ знаніямъ и къ наукѣ, которыя у нихъ постоянно исходятъ изъ религіозной почвы. Ихъ двигали исключительно религіозныя идеи, и весь внѣшній міръ подчинился у нихъ стремленіямъ ихъ вѣры; онъ былъ для нихъ только исполненіемъ воли высшаго существа. Вопросы, занимавшіе Евреевъ, относятся постоянно къ религіи, и они обращали вниманіе на явленія природы, всего лишь на сколько эти послѣднія были въ связи съ законами, данными ихъ вѣрой ²⁾. До сношенія Израильтянъ съ Греками у нихъ нѣтъ и слѣда того, что называютъ наукой. Можно вообще сказать, что вся умственная дѣятельность Евреевъ приняла

¹⁾ Semiten und Indogermanen in ihrer Beziehung zu Religion und Wissenschaft, von Rudolf Friedrich Grau, zw. Auf., Stuttgart, 1867.

²⁾ Подобное направленіе мысли постоянно преобладало между Евреями. Если и выходили изъ среды ихъ философы, то это были арианизированные Евреи, какъ напримѣръ Спиноза. Еврей Cardozo XVII столѣтія, и потому современникъ Спинозы, жившій также въ Амстердамѣ, говоритъ въ своемъ сочиненіи на испанскомъ языкѣ [Los excellencias de los Hebreos, Amsterd., 1679]: „Нашъ законъ есть нашъ разумъ и наша наука. Израильтяне не заботятся о наукахъ человѣческихъ, о неопредѣленной философіи, объ эмпирической медицинѣ, о мечтательной химіи. У Евреевъ нѣтъ охоты изучать исторію и хронологію другихъ народовъ, ни искусства управленія государствомъ“.

религіозное направленіе; ихъ мысли сосредоточивались на исполненіи ихъ призванія быть народомъ Божиимъ.

Нельзя отказать Евреямъ въ способности къ лѣтописанію; но его сущность есть только сухой разсказъ событій. Между нимъ и исторіями арійскихъ народовъ большая разница. У послѣднихъ мы встрѣчаемъ вмѣстѣ съ лѣтописями и исторію развитія народа, размышленія и выводы изъ случившихся событій, тогда какъ у Израилтянъ находишь сухую лѣтопись, и если попадаются разсужденія, то только религіознаго склада. Исторія у нихъ, какъ и вообще всякое проявленіе ихъ моральной жизни, развилась въ предѣлахъ религіи и разрабатывалась только пока была связана съ послѣдней. У Евреевъ исторія начинается призваніемъ Авраама Богомъ. Взятіе Іерусалима Римлянами, когда пресѣкается ихъ гражданское самостоятельное существованіе — такъ какъ послѣ этого разгрома они принимаютъ только участіе въ жизни другихъ народовъ, а не живутъ независимо — не оканчиваетъ ихъ исторію, не уничтожаетъ ихъ національности, какъ это случилось бы со всякимъ другимъ народомъ, не уничтожаетъ именно потому, что складъ ихъ жизни былъ болѣе религіозный, чѣмъ гражданскій. Мы видимъ, напротивъ, что эпохи самаго сильнаго, самаго ревностнаго прозедитизма совпадаютъ у Евреевъ съ періодами ихъ порабощенія. На сколько различна судьба Арійцевъ и Семитовъ, на столько же различенъ и ихъ способъ писать исторію. Лѣтописей въ родѣ составляемыхъ Греками со временъ Геродота, или исторій съ философскимъ взглядомъ на событія, постоянно писавшихся арійскими народами, у Евреевъ никогда не было. Ихъ историческія книги не имѣли ученой цѣли, какъ у Грековъ и Римлянъ, но единственно религіозную. Еврейскій историкъ не собираетъ фактовъ для самаго событія, для занимательности происшествія; онъ думаетъ только объ одномъ, — объ отношеніи событія къ Богу. У Евреевъ оттого одна только священная исторія, тогда какъ у средиземныхъ Арійцевъ древняго міра, т. е. Грековъ и Римлянъ, гражданская исторія идетъ рядомъ съ религіозной и часто поглощаетъ послѣднюю. Безурядица періода судей смѣняется у Евреевъ самовластіемъ царей. Книга судей кончается слѣдующими словами: «Въ тѣ дни не было царя у Израиля; каждый дѣлалъ то, что ему казалось справедливымъ» ¹⁾. Пророкъ Самуиль предостерегаетъ народъ отъ произвольныхъ поступковъ будущихъ царей ²⁾. Совершенно тотъ же характеръ имѣли

¹⁾ Книга Судей Израилевыхъ, гл. XXI, 25.

²⁾ Первая Кн. Царствъ, гл. VIII 9—18.

гражданскія учрежденія у сосѣднихъ съ Израильтянами народовъ, также семитическаго племени. Священники и пророки Евреевъ, во имя Бога и закона, постановленнаго имъ, являлись защитниками народа отъ произвола жестокосердыхъ царей. Надо однако замѣтить ¹⁾, что у Евреевъ понятіе о святости всей націи дѣлало священнымъ и каждаго человѣка, принадлежащаго къ ней; потому у нихъ развилось въ болѣе сильной степени, чѣмъ у другихъ народовъ Азіи, уваженіе къ человѣческимъ правамъ. Также и рабство имѣло у Евреевъ болѣе мягкую форму и болѣе узкіе размѣры, чѣмъ у многихъ народовъ древняго міра. Не смотря на это, гражданское устройство Израильтянъ ²⁾, которое такъ сильно способствовало сохраненію религіи, вовсе не могло развивать начала свободы, ни идти впередъ по этому пути. Политической жизни не было у Евреевъ, и ихъ законы не заключали въ себѣ задатковъ развитія свободы. Религія составляла ихъ главную національную связь; они соединились, вызванные къ этому Моисеемъ, движимые религіознымъ чувствомъ; оно же помогло пророкамъ соединить распавшіяся колѣна израильскія, для определенной цѣли, хотя на короткое лишь время.

IV.

Почти тотъ же характеръ культуры, то же направленіе мысли, тотъ же складъ ума замѣчаемъ мы и у другой отрасли семитическаго племени—у Арабовъ.

Про гражданскую жизнь ихъ можно еще съ большею положительностью сказать то, что было замѣчено объ общественныхъ учрежденіяхъ Евреевъ, именно: что у нихъ анархія смѣняетъ деспотизмъ и деспотизмъ анархію. Неограниченной власти калифовъ предшествовала у Арабовъ безурядная жизнь постоянно враждующихъ между

¹⁾ Weber, Allgemeine Weltgeschichte.

²⁾ E. Renan, Journal asiatique, Avril-Mai, 1859.

собою племя¹⁾. Въ характерѣ Арабовъ много республиканскаго, но они лишены способности основать республику. Арабы не допускали поглощенія своей личности обществомъ для составленія гражданской ассоціаціи, основанной на равенствѣ, но позволяли, вслѣдствіе этой гражданской неспособности, уничтоженіе своей воли властью тираннической. Пройдя періоды цвѣтущаго матеріальнаго благосостоянія и во многихъ отношеніяхъ замѣчательной въ своемъ родѣ культуры, Арабы никогда не сдѣлали ни одного шага впередъ въ гражданской жизни. Въ блистательную эпоху ихъ существованія они не пытались достигнуть свободныхъ гражданскихъ учрежденій, ни ограничить произволъ управляющей власти. Деспотизмъ еще сильнѣе обобщается у Арабовъ, вообще у Магометанъ, чѣмъ у Евреевъ. Законъ Магомета сосредоточивалъ власть религіозную и гражданскую въ одномъ лицѣ—въ повелителѣ народа; этого мы не находимъ у Израильтянъ. Цари ихъ были въ борьбѣ съ первосвященниками и пророками. Но у Евреевъ, какъ и у Арабовъ, личность никогда не могла освободиться отъ безусловной гражданской или религіозной власти. Повиновеніе у Арабовъ занимаетъ мѣсто свободы, и, подобно тому, какъ въ гражданскомъ строѣ ихъ деспотизмъ граничитъ съ анархіей, такъ въ частной ихъ жизни полный произволъ идетъ рядомъ съ безпрекословной покорностью. Точно также, вмѣстѣ съ точнымъ наблюденіемъ извѣстныхъ правилъ, предписанныхъ религіей, обрядовъ, стѣсняющихъ жизнь и принимающихъ аскетическій характеръ, у Арабовъ преобладаетъ чувственность, дозволенная закономъ Магомета. У нихъ, какъ и у Евреевъ, только одна религія умѣряетъ деспотизмъ и анархію, и переходъ отъ безначалія къ неограниченной власти одного совершается религіознымъ путемъ. Деспотическая власть на небѣ и, какъ слѣдствіе этого, деспотическая власть на землѣ, имѣющая вмѣстѣ религіозный и гражданскій характеръ,—вотъ социальная форма жизни, которая постоянно всего болѣе удовлетворяла Арабовъ. Богъ ихъ имѣетъ характеръ калифа, и властелины земли и неба постоянно выходили у Магометанъ изъ одной формы. Арабы никогда не могли понять управленіе міромъ иначе, какъ личною властью²⁾.

1) Semiten und Indogermanen in ihrer Beziehung zu Religion und Wissenschaft von Rudolf Friedrich Grau, zw. Auf. Stuttgart, 1867.

2) Арійское, равно какъ и семитическое семейство, имѣло первоначально въ основаніи деспотическую власть главы его надъ другими членами; но, съ развитіемъ культуры, жена можетъ освободиться отъ мужа, въ семействѣ арійскомъ, и сдѣлаться равной ему, а власть отца надъ дѣтьми способна также значительно уменьшиться. Въ семействѣ семитическомъ, напротивъ, деспотическая власть

Магомета нельзя назвать основателем монотеизма у Арабовъ ¹⁾. Известно, что онъ только слѣдовалъ религіозному движенію своего времени, не опережая его. Основной идеей вѣровавній Арабовъ былъ постоянно монотеизмъ. Но различнаго рода суевѣрія, — у каждаго племени были свои особенныя, — принимавшія идолопоклоннической характеръ, измѣнили первоначальную чистоту монотеистическаго патриархальнаго культа Арабовъ и были очень распространены именно въ тотъ періодъ, когда явился Магометъ; христіанство, уже сильно организованное, въ тѣ времена стояло на границѣ аравійскаго полуострова и начинало находить въ немъ послѣдователей; это заставляло Арабовъ желать болѣе возвышеннаго культа, чѣмъ прежнія ихъ поклоненія.

Алкоранъ былъ единственной преградой власти калифовъ; онъ, точно такъ же, какъ и Пятикнижіе, заключаетъ религіозныя, равно какъ и гражданскія законы. Съ постановленіями Магомета, точно исполняемыми, невозможно ни освобожденіе мысли, ни свобода вѣроисповѣданія, ни правильное, постоянное сношеніе съ народами не магометанами ²⁾. Алкоранъ у Арабовъ является самой сильной гражданской связью. Магометъ и его преемники соединили во имя религіи различныя племена Аравитянъ, постоянно до того времени враждовавшія между собою. Исламизмъ до такой степени сильная религіозная форма, что всѣ тѣ народы, которые принимаютъ его, получаютъ семитическій характеръ. Прослѣдить это можно по Персамъ, по Индійцамъ, но всего болѣе подчинены закону этому народы туранскаго племени; такъ напримѣръ, у Турокъ государство имѣетъ вполнѣ семитическій строй.

Наука, разумѣется, имѣла меньше значенія во мнѣніи Израилитянъ, чѣмъ у Арабовъ; вообще, послѣдніе представляютъ типъ болѣе

отца надъ женою и дѣтьми никогда не уменьшается, даже и при высшей культурѣ Семитовъ. Женщину освобождалъ въ арабскомъ обществѣ прогрессъ цивилизаціи; всѣ средніе вѣка женщина была больше подчинена деспотической власти своего мужа, чѣмъ въ послѣдующія столѣтія и особенно въ наше время.

¹⁾ E. Renan, *Etudes d'Histoire religieuse*, Paris, 1863.

²⁾ E. Renan, *Journal Asiatique*, Avril-Mai 1859.

тонкій, болѣе развитой, болѣе склонный къ умственной работѣ и художественнымъ наслажденіямъ, чѣмъ Евреи. Притомъ, надо замѣтить, что Арабы вошли въ сношеніе съ народами, сохранившими традиціи классической культуры, такъ что могли воспользоваться ея богатыми выгодами, тогда какъ Израильтяне, въ первый періодъ ихъ развитія, не были поставлены въ столь выгодное положеніе. Это сопряженіе Арабовъ съ цивилизаціей античнаго міра повело къ развитію того, что довольно неправильно называютъ арабской философійю. Разумѣется, она составляетъ явленіе столь же значительное, сколько и интересное. Между исчезновеніемъ античной культуры и пробужденіемъ ума Итальянцевъ и франко-германскихъ народовъ было то, что можно назвать періодомъ арабскимъ. Но много ли въ этой арабской цивилизаціи чисто арабскаго? Относительно философіи не превеликая можно сказать, что въ ней арабскаго только языкъ, и что происхожденіе ея идетъ отъ иностранныхъ источниковъ ¹⁾. Справедливо, что изъ всѣхъ варварскихъ народовъ, появившихся на сценѣ исторіи, послѣ паденія западной римской имперіи, Арабы прежде другихъ начали цѣнить и перенимать уцѣлѣвшее отъ классической культуры ²⁾. Въ тѣ вѣка, когда народы, наводнившіе Европу, были еще погружены въ варварство и только что начинали организоваться, Арабы быстро развиваются послѣ первыхъ сношеній съ Персами и съ византійскими Греками. У нихъ появляются литература, искусство, философія, и они разрабатываютъ науки, особенно математику. Но начала этой очень быстро распустившейся цивилизаціи слѣдуетъ искать не среди Арабовъ,—главные дѣятели ея были Персы, народъ арійскаго племени, принявшій законъ Магомета.

Заключенные, точно такъ же какъ и Израильтяне, въ узкій кругъ лиризма и пророчествъ, обитатели аравійскаго полуострова никогда не имѣли малѣйшаго понятія о томъ, что называютъ ученымъ изслѣдованіемъ. Исламизмъ—результатъ религіозной борьбы, продолжавшейся уже нѣсколько столѣтій,—въ первый вѣкъ своего суще-

¹⁾ E. Renan, Averroes, 1 V., Paris, 1866;—Spiegel, Eranische Alterthumskunde 1 B., Leipzig, 1871;—Mahomet et le Coran par I. Barthélemy Saint-Hilaire, Paris, 1865.

²⁾ E. Vacherot, Histoire critique de l'Ecole d'Alexandrie 3 V-s, Paris, 1846.

ствования былъ вполнѣ чуждъ философіи и науки. Самый складъ, самое направленіе арабскаго ума, характеризованнаго религиознымъ закономъ того народа, были враждебны философіи. Пока исламъ былъ въ рукахъ Арабовъ, т. е. при первыхъ четырехъ калифахъ и въ періодъ династіи Омміадовъ, всѣ движенія, происходившія въ его средѣ, имѣли религиозный характеръ. Это измѣнилось, когда въ срединѣ VIII столѣтія ¹⁾, съ династіи Аббасидовъ, персидскій элементъ взялъ верхъ надъ арабскимъ ²⁾. Хотя и покоренные Арабами, хотя и принявшіе законъ Магомета, Персы не потеряли философскаго склада ума и критическаго направленія мысли, отличающихъ всѣ арійскіе народы. Центръ ислама, въ эту эпоху, былъ перенесенъ въ страны Тигра и Эвфрата, гдѣ искусства и ремесла цвѣли уже въ продолженіи многихъ вѣковъ и гдѣ были живы традиции еще недавно очень развитой—въ сравненіи съ тѣмъ, что принесли съ собою Арабы изъ пустыни—персидской культуры эпохи Сассанидовъ. Не смотря на то, что на Персахъ уже съ давняго времени сильно отразилось вліяніе Семитовъ и Туранцевъ, съ которыми они вошли въ сношеніе вслѣдствіе своихъ завоеваній, они не утратили совершенно арійскаго типа своей культуры и по развитію стояли несравненно выше покорившихъ ихъ Арабовъ. Философія, изгнанная изъ византійской имперіи въ царствованіе Юстиніана, искала убѣжища въ странахъ, управляемыхъ персидскими царями. Христіане несторіанской секты, многочисленные въ западной части ихъ владѣній, изучали науки и греческую философію. Медицина была исключительно въ ихъ рукахъ. Нашествіе Магометанъ остановило ихъ развитіе на столѣтіе. Но съ династіей

¹⁾ E. Renan, Histoire Générale et Système comparé des Langues Semitiques, 4-e éd., Paris, 1863;—L'Islamisme et la Science, conférence faite à la Sorbonne le 29 Mars 1883, Paris, 1883.

²⁾ Исламъ, подобно другимъ религіямъ [см. Римскія Катакомбы, ч. 4, стр. 299 и слѣд.], распространяясь, измѣнялся согласно складу ума и мыслительныхъ способностей народовъ, принимавшихъ его, отражая въ себѣ также религиозныя идеи, сформировавшіяся уже раньше, среди людей, обращенныхъ въ магометанство. Особенно понизился исламизмъ и сдѣлался болѣе исключительнымъ, болѣе нетерпимымъ, когда перешелъ въ руки Татаръ, Турокъ, Берберовъ, когда Турки сдѣлались преобладающимъ народомъ въ исламизмѣ. Мы видимъ также, что законъ Моисея, распространяясь въ мірѣ греко-римскомъ въ значительныхъ размѣрахъ [см. Римскія Катакомбы ч. 3, стр. 60 и слѣд.] въ столѣтія, предшествовавшія и слѣдовавшія за появленіемъ христіанства, очень удалился отъ своей первоначальной нетерпимости. Всего извѣстнѣе была тогда на Западъ саддукейская секта, отвергавшая религиозныя традиции и принимавшая всемірный и философскій характеръ, болѣе согласный съ идеями культурныхъ средиземныхъ Арійцевъ древняго міра, т. е. Грековъ и Римлянъ. Точно также народы туранскаго племени, принимая философскую религію арійскаго происхожденія, мѣняютъ ее по складу своихъ идей. Это произошло, напримѣръ, при распространеніи Буддизма, который до такой степени измѣнился, что его съ трудомъ можно узнать. Философскій характеръ его, доступный только Арійцамъ, пропадаетъ совершенно у туранскихъ народовъ.

Аббасидовъ Персы взяли верхъ въ моральномъ отношеніи, и персидская культура, эпохи Сассанидовъ, какъ бы снова воскресла. Багдадъ сдѣлался центромъ этой возрождающейся въ исламъ Персіи ¹⁾. Языкъ побѣдителей—арабскій—разумѣется, не былъ вытѣсненъ, точно такъ же, какъ и вѣра Магомета. Но новая цивилизація эта удалась отъ чистаго ученія ислама и приняла въ себя арійскія начала, внесенныя персидскими послѣдователями его. Нетерпимость и исключительность исламизма значительно уменьшились въ эпоху Аббасидовъ, окружавшихъ себя персидскими учеными, астрономами, математиками. Свобода мысли развивалась въ ихъ дворахъ и начиналось изученіе культуры античнаго міра, Индіи, древней Персіи. Творенія Аристотеля, Эвклида, Галена, Птолема и другихъ писателей Грековъ и Римлянъ были по волѣ аббасидскихъ калифовъ переведены на арабскій языкъ. Въ тѣ времена легче было получить сочиненія этихъ ученыхъ въ Багдадѣ и Кара-Амидѣ, чѣмъ въ Римѣ или Парижѣ. Памятники эллинической литературы дошли до западныхъ странъ въ XII-мъ столѣтіи въ переводѣ на арабскій языкъ, пройдя черезъ Багдадъ, Дамаскъ, Кордову и Толеду. Древняя греческая культура была и въ это время единственнымъ источникомъ настоящихъ знаній. Болѣе высокая степень цивилизаціи Сиріи и Багдада и первенство ихъ надъ западными странами происходили преимущественно оттого, что Арабы и Персы были тогда ближе къ традиціямъ классической культуры, чѣмъ Галло-Франки и Германцы.

Перенятая Арабами философія проявилась у нихъ совершенно такъ, какъ самобытныя, спекулятивныя системы въ Индіи и въ Греціи ²⁾. Первоначально это было только философское толкованіе, изъясненіе существующей уже религіи или поклоненія, которому слѣдовали; потомъ мысль освобождается и становится въ независимое положеніе, что, разумѣется, вызываетъ противодѣйствіе со стороны вѣрующихъ. Самостоятельность мысли оскорбляла по временамъ ревностныхъ послѣдователей Корана и вызывала ихъ на энергическіе протесты и дѣйствія. Тогда происходили гоненія любителей античной культуры, свободно-мыслителей и философовъ; но эти порывы религіознаго усердія проходили, и идеи терпимости надолго брали верхъ, способствуя продолженію развитаго движенія эпохи Аббасидовъ,

Такъ называемая арабская философія представляется какъ реакція персидскаго, т. е. арійскаго ума, противъ исламизма ³⁾. Ее потому

¹⁾ Weltgeschichte von Leopold von Ranke, fünfter Theil, zw. Abtheilung, Leipzig, 1884.

²⁾ V. Cousin, Histoire générale de la Philosophie.

³⁾ E. Renan, Etudes d'histoire religieuse, Paris 1863;—Le Cantique des Cantiques, traduit de l'hebreu avec une étude sur le plan, l'âge et le caractère du Poème par E. Renan, Paris 1884. Точно также суфизмъ, т. е. религиозное ученіе магометанскихъ монашескихъ орденовъ, согласно которому, человекъ есть истечение Бога и стремится снова къ соединенію съ нимъ, можно считать протестомъ натуралистическихъ и пантеистическихъ началъ—постоянно преобладающихъ въ религіяхъ арійскихъ народовъ—противъ узкой, безжизненной и сухой

нельзя считать арабской ¹⁾, а греко-персидской и гораздо болѣе греческой чѣмъ персидской. Справедливо, что арабская философія была вызвана Персами, но по формѣ и сущности она отблескъ греческой философіи, съ примѣсью элементовъ древне-персидской, также индійской литературы и сама по себѣ не представляетъ ничего оригинальнаго. Арабскіе философы только комментаторы и переводчики Грековъ; ихъ творенія имѣютъ существенный характеръ подражанія. Они не внесли въ сумму умственнаго капитала человечества ни одной новой мысли, а ограничивались собраніемъ и поясненіемъ идей греческихъ философовъ. Нѣтъ самобытныхъ арабскихъ философскихъ системъ; у философіи Арабовъ не было ни зарожденія, ни фазъ развитія, характеризующихъ умственныя созданія, въ самомъ дѣлѣ, оригинальныя; у нея нѣтъ прошедшаго; она безъ исторіи. Развившись вдругъ, эта философія, какъ растение безъ корня, выходитъ изъ перипатетизма, т. е. системы Аристотеля. Работы арабскихъ философовъ слѣдуютъ одна за другой почти безъ прогресса; идеи одного не вызываютъ идей другого. Всѣ они черпаютъ у одного источника, именно: у перипатетизма. Авторитетъ Аристотеля всеиленъ у арабскихъ философовъ; влияние его доктрины замѣтно во всякой строкѣ ихъ сочиненій. Принципы его системы направляютъ и вдохновляютъ всѣ ихъ размышленія. Философія Арабовъ, состоящая преимущественно изъ собранія комментарій Аристотеля, подчинена, однако, также и догматамъ исламизма; она развивается, пока это не преклословитъ вѣрѣ Магомета.

Но надо замѣтить, что изъ всѣхъ греческихъ философіи перипатетизмъ всего менѣе противорѣчитъ вѣроученію ислама. Преимущественно одной изъ своихъ сторонъ эта система должна была согласоваться съ идеями магометанъ, именно: удаленіемъ ея отъ пантеизма, постоянно столь мало привлекательнаго для изслѣдователей ислама, и выраженіемъ въ ней индивидуальнаго начала, преобладавшаго также въ религіи и въ понятіяхъ Арабовъ. Въ философіи Аристотеля Богъ внѣ міра, составляющаго его случайное и эфемерное созданіе. Потому-то арабскіе философы, — которыхъ, какъ магометанъ и, слѣдовательно, монотеистовъ по преимуществу, должны были удовлетворять принципы индивидуализма въ религіи, а напротивъ, идеи пантеизма отталкивать ихъ, — потому-то, говорю я, арабскіе мыслители всего охотнѣе развивали начала системы Аристотеля, сдѣлавшейся основаніемъ ихъ философіи.

Но Арабы придерживались перипатетизма и не искали опоры и внушенія въ другихъ греческихъ философіяхъ, пока любимую ими систему можно было согласовать съ догматами исламизма. Разумѣется, это было возможно лишь до извѣстной степени: во многомъ существенномъ доктрину Аристотеля, хотя и меньше другихъ греческихъ

еологія арабскаго ислама. Извѣстно, что источники сунизма слѣдуетъ искать въ Персіи и въ Индіи, а не среди Арабовъ, и что болѣшая часть послѣдователей этого ученія были Персы.

1) Gustav Weil, Geschichte der Chalifen, II-er Band, Mannheim 1848.

философій противорѣчающую догматамъ вѣры Магомета, нельзя примирить съ послѣдними. Это заставило арабскихъ мыслителей почерпать изъ другихъ источниковъ. Система Платона проявляется, но очень неопредѣленно, въ ихъ философіи. Напротивъ, въ ней сильнѣе выражается александрійскій неоплатонизмъ, измѣненный, однако, системой Аристотеля и религиозными вліяніями ислама, такъ что его очень трудно распознать. Неоплатонизмъ, какъ извѣстно, проникъ въ перипатетизмъ вслѣдствіе александрійскихъ комментарій Аристотеля. и Арабы, слѣдуя этимъ толкованіямъ, почерпали также неоплатоническія доктрины. Но Арабы ознакомились и болѣе прямымъ путемъ съ сочиненіями неоплатониковъ; послѣдніе были очень распространены въ греческихъ школахъ восточной имперіи, именно въ ту эпоху, когда арабскіе мыслители начали изучать философію. Нѣкоторыя изъ книгъ александрійской школы были переведены Арабами, и среди ихъ пользовались большимъ уваженіемъ неоплатоники Плотинъ и Прокль, особенно первый изъ нихъ, котораго арабскіе писатели называютъ Платономъ египетскимъ. Только неоплатонизму можно приписать нѣкоторыя идеи, встрѣчающіяся у арабскихъ философовъ.

Платонизмъ и неоплатонизмъ входятъ потому въ философію Арабовъ только для того, чтобы пополнять недостаточность перипатетизма. Недостаточность эта проявляется именно въ томъ, что Богъ Аристотеля, не имѣя очень возвышеннаго характера, не могъ занять мѣста Бога Магомета. Надо было потому искать въ другой системѣ высшее существо, болѣе соответствующее понятіямъ о Богѣ Семитовъ. Опредѣленіе Бога въ неоплатонической философіи, имѣющаго, согласно ученію этой школы, болѣе абстрактный, болѣе возвышенный, болѣе неоповѣдимый, менѣе доступный разуму человека характеръ, чѣмъ у перипатетиковъ, должно было полнѣе удовлетворять арабскихъ мыслителей; чѣмъ понятіе о Богѣ въ философіи Аристотеля. Къ этому присоединялось еще и то обстоятельство, что обладающая большей суммой мистицизма, чѣмъ другія философскія системы Греціи, неоплатонизмъ способенъ былъ привлекать мыслителей Семитовъ, умственная дѣятельность которыхъ всегда болѣе или менѣе отгѣнена мистицизмомъ¹⁾. Но съ другой стороны, пантеизмъ, постоянно отталкивающій Арабовъ, выражающійся также въ сильной степени въ неоплатонизмѣ; долженъ былъ парализовать ихъ влеченіе къ философіи Александрійской школы. Потому-то мы видимъ, что арабскіе мыслители вращаются постоянно между перипатетизмомъ и неоплатонизмомъ, не заключая тѣснаго, окончательнаго союза ни съ одной изъ этихъ философскихъ системъ и не вводя въ нихъ своихъ оригинальныхъ умственныхъ выводовъ. Даже и тѣ изъ арабскихъ мыслителей, которыхъ не очень стѣсняли постановленія закона Магомета, какъ напримѣръ, Аверроэсъ, самый замѣчательный изъ нихъ, были

¹⁾ Иногда, однако, идеи, приближающіяся къ неоплатонизму и встрѣчающіяся у арабскихъ философовъ, могли прямо идти съ Востока. Въ самомъ неоплатонизмѣ, какъ извѣстно, много началъ, перенятыхъ у восточныхъ религій и философскихъ доктринъ.

только комментаторами греческихъ философовъ и основывали свое учение на слитіи системъ послѣднихъ. Но вообще можно сказать, что арабскіе философы никогда не освобождались окончательно въ своихъ системахъ отъ исламизма, или по крайней мѣрѣ не въ такой степени, какъ арійскіе философы отъ своихъ религій. И если арабскіе мыслители удалялись отъ закона Магомета, то это на крыльяхъ не собственной, а классической философій.

Но попытка распространить среди Арабовъ философскія идеи, оставшіеся неизвѣстна большинству ихъ, не удалась, не имѣла послѣдствій и не отразилась въ умственной жизни народовъ семитическаго Востока, у котораго въ понятіи о Богѣ всегда входитъ очень мало философскихъ началъ. Арабы, какъ вообще Семиты, опредѣляя рѣзко и положительно качества Бога, устраняютъ въ познаніи его всякое философское данное. Для объясненія всего они довольствуются Богомъ-создателемъ, управляющимъ непосредственно міромъ и проявляющимся людямъ пророками. Богъ у Семитовъ, и тутъ мы разумѣемъ преимущественно главные типы этого племени, т. е. Евреевъ и Арабовъ, не представляетъ никакого разнообразія; онъ не имѣетъ ни пола, ни нѣсколькихъ лицъ; слово богиня имъ непонятно. У нихъ нѣтъ миѳологій; ихъ Богъ отдѣляется отъ природы просто и очень опредѣленно; онъ не рожденъ, не родитъ и не имѣетъ себѣ подобныхъ. Введеніе философскаго начала возможно въ религіи заключающія не рѣзко опредѣленные понятія о Богѣ, въ которыхъ самая личность Бога не представляется окончательно завершенной, и въ сущности его болѣе движенія, больше жизни ¹⁾.

Философія среди персидскихъ магометанъ могла принятыя только потому, что они, преобразовавъ исламъ по своимъ понятіямъ, внесли въ него начала арійскихъ поклоненій. Легенда Магомета, развитая Персами, получила у нихъ тотъ пышный характеръ, которымъ вообще отличаются легенды ирано-индійскія. У Арабовъ, жителей пустыни, напротивъ, легенда ислама чрезвычайно проста.

Философія была всегда осуждаема мусульманами; нерѣдко даже ихъ мыслители подвергались преслѣдованіямъ. Теологическая реакція наконецъ взяла верхъ, и въ началѣ XIII-го столѣтія философское движеніе среди Арабовъ было окончательно задушено религіознымъ фанатизмомъ. У европейскихъ Аріицевъ религіозныя власти были также

¹⁾ Туранскіе народы, столь же мало способны какъ и Семиты не только къ созданію, но и къ пониманію метафизическихъ системъ, потому такъ легко отдѣлялись отъ Буддизма и слѣдовали ученію Магомета, что въ послѣднемъ метафизика играетъ самую ничтожную роль, тогда какъ въ ученіи Сакіамуны, даже и искаженномъ полудикими, принявшими его, народами, все-таки же остается тѣнь философскихъ мыслей. Въ наше время исламизмъ находитъ многочисленныхъ послѣдователей между Неграми въ Африкѣ, тогда какъ христіанство очень мало распространяется тамъ. Религія эта, заключающая въ себѣ извѣстную долю философскихъ началъ, трудно понимается Неграми, тогда какъ исламизмъ, религія моноистическая по преимуществу, и потому бѣдная философскими идеями, доступна людямъ мало способнымъ на умственную дѣятельность.

враждебны философскому развитію и не раз приостанавливали его, но никогда не могли уничтожить его совершенно, какъ это произошло у Арабовъ, и мы видимъ, что среди Арійцевъ философская мысль, не смотря на религиозную реакцію, продолжаетъ жить, протестуя въ отдѣльныхъ личностяхъ и ожидая удобнаго времени для своего полнаго проявленія.

То, что сказано о философіи Арабовъ, можно также сказать объ ихъ наукѣ, не исключая и математики, получившей у нихъ большое значеніе, что совершенно понятно, такъ какъ это знаніе основано на предвзятыхъ положеніяхъ, не подлежащихъ философскому анализу, который Семиты всегда охотно обходятъ. Дѣятельность Арабовъ и тутъ не была вполнѣ самостоятельная; они брали матеріалъ уже готовый у народовъ болѣе ихъ цивилизованныхъ: Персовъ, византійскихъ Грековъ, Индѣйцевъ, разработывали эту чужую собственность и передавали её возникающимъ цивилизаціямъ латинскихъ народовъ. Извѣстно, напримѣръ, что Арабы переняли цифры у Индѣйцевъ, а не были изобрѣтателями ихъ; первое понятіе объ алгебрѣ Арабы получили также отъ Индѣйцевъ, хотя они дали этой наукѣ арабское имя. Нѣкоторые математическія данныя, способныя иногда составлять какъ бы скелетъ философскаго размышленія, никогда не отдѣлялись у Арабовъ въ философскую плоть. Напротивъ, у Грековъ выработанныя ими математическія науки, какъ напримѣръ геометрія, примѣнялись къ философскому разсужденію, облегчая его.

Подобно Евреямъ, Арабы, по натурѣ своей, лишены любознательности и у нихъ нѣтъ побужденія къ изслѣдованію характера и происхожденія предметовъ внѣшняго міра. Они, какъ вообще всѣ Семиты, неспособны извлекать изъ ряда событій и явленій ихъ общую мысль и угадывать типы. Какъ и у Евреевъ, религиозныя стремленія преобладаютъ у Арабовъ надъ требованіями науки. «Богъ великъ, Богъ всемогущъ, Богу извѣстно», — вотъ обыкновенный отвѣтъ Арабовъ на всякое постороннее усиліе возбудить ихъ умственную дѣятельность ¹⁾. Послѣднее истолкованіе всего у нихъ находится въ Богѣ вѣчномъ, всемогущемъ, предшественникѣ міра, единственномъ творцѣ и властителѣ его. Идеей величія Бога, поглощающей всѣ остальные, кончается каждое ихъ размышленіе. Точно также при всякомъ научномъ, представляющемся имъ вопросѣ и при какомъ-либо разсужденіи, послѣ изложенія противоположныхъ мнѣній, Арабы не дѣлаютъ заключенія, а повторяютъ: «Богу это извѣстно». Объясненіе всего у нихъ такъ просто, что нѣтъ мѣста умственной дѣятельности. «Богъ есть, Богъ все создалъ»; сказавъ это, Арабы все сказали. Догматъ откровенія находится всегда въ оппозиціи съ свободнымъ изысканіемъ, которое можетъ его опровергнуть.

Главная заслуга Арабовъ состояла въ томъ, что они были какъ бы мостомъ, посредствомъ котораго уцѣлѣвшее отъ классической культуры и отдѣленное отъ современныхъ имъ западныхъ народовъ потокомъ наводненія варваровъ перешло къ Франко-Германцамъ. Эти

¹⁾ E. Benan, *Nouvelles études d'Histoire religieuse*, 2-e éd. Paris 1884.

последніе впервые ознакомились со многими греческими философами по арабскимъ переводамъ. Но все-таки же остается неоспоримымъ, что магометанскій законъ, противясь научнымъ изслѣдованіямъ и гражданской свободѣ, приостанавливалъ, если онъ строго соблюдался, развитіе мысли.

Даже и историческія изслѣдованія очень мало развились у Арабовъ. По мнѣнію ихъ, разбирая времена, предшествовавшія исламу, можно воскресить прежнія заблужденія. Если у нихъ есть исторія, то она имѣетъ постоянно религиозный колоритъ. Она начинается съ Магомета, подобно тому, какъ у Израильтянъ съ Авраама, т. е. въ томъ и другомъ случаѣ точка исхода ея — божественное откровеніе, религиозное движеніе. До Алкорана у Аравитянъ не было исторіи; это было время неизвѣстности, не оставившее лѣтописей. Лишь только прошелъ періодъ религиознаго энтузіазма Арабовъ, — который былъ не столь продолжителенъ какъ у Израильтянъ, — прекратилась ихъ наука, ихъ философія, окончилась ихъ культура; они возвратились къ тому полудивному состоянію, въ которомъ находились до Магомета, и болѣе не выходили изъ него.

Въ предѣлахъ искусства дѣятельность Евреевъ, равно какъ и Арабовъ, довольно ограничена; можно даже сказать, что тѣмъ и другимъ отказано въ способности къ изобразительному ухудоженію. Религиозный законъ ихъ, ограничивъ, или совершенно запретивъ фигуративное искусство, нисколько не дѣйствовалъ наперекоръ натурѣ и дарованіямъ этихъ народовъ; напротивъ, онъ вполне согласовался съ ихъ наклонностями и характеромъ. Это уже видно изъ того, что до принятія ими религій, не допускавшихъ изображенія живого существа, ни Израильтяне, ни Арабы не выказали большихъ расположеній къ живописи и пластикѣ.

Законъ Моисея, запрещавшій Евреямъ изображеніе Бога, чтобы удалить ихъ отъ идолослуженія, парализировалъ у нихъ въ то же время и фигуративное искусство вообще, такъ какъ последнее у народовъ древняго міра начиналось обыкновенно представленіемъ божества. У Арабовъ законъ этотъ получилъ еще болѣе опредѣленный и исключительный характеръ. Мусульманинъ не долженъ изображать живого существа, такъ какъ этимъ онъ какъ бы присвоиваетъ себѣ создательную силу Бога, и что онъ на это не имѣетъ права, доказываетъ его безсиліемъ одушевить сдѣланное имъ изображеніе, которое, говорятъ Магометане, въ день суда будетъ требовать себѣ отъ него душу. У Мусульманъ потому въ орнаментации употреблены или красиво написанныя сентенціи изъ Алкорана, или искусно соединенныя и сплетенныя линіи, извѣстныя подъ именемъ арабесокъ.

Въ сочиненіи плана зданія, въ распредѣленіи всѣхъ его частей согласно главной мысли, арабскіе архитекторы, которыхъ постоянно занимали болѣе детали, чѣмъ общее, уступаютъ строителямъ греческихъ и римскихъ храмовъ, театровъ, термъ, многихъ византійскихъ церквей, готическихъ соборовъ, религиозныхъ зданій и дворцовъ возрожденія. Общаго, совокупнаго цѣлаго не встрѣчаешь въ арабской архитектурѣ. Арабы вообще отличались наклонностью обращать вни-

маніе на подробности, на части, и упускать изъ вида ихъ связь. Они были лишены способности опредѣлять и оцѣнять соотвѣтственность частей, понимать зависимость ихъ одна отъ другой, схватывать общее. Въ этомъ отношеніи Арабы, можно сказать, составляютъ совершенную противоположность Грекамъ. Въ своихъ постройкахъ Аравитяне выказали большую способность къ развитію и украшенію частей. Архитектуру ихъ можно назвать постоянной, непрерывной орнаментацией. Такимъ образомъ, при не столь значительныхъ, какъ у другихъ народовъ, постройкахъ, не требующихъ обширнаго архитектурнаго взгляда, не представляющихъ величественныхъ размѣровъ зданій античнаго міра, среднихъ вѣковъ и возрожденія, Арабы создали архитектурный стиль, который своимъ фантастическимъ характеромъ и роскошностью деталей производитъ волшебное, чарующее дѣйствіе. Орнаментака, дѣлающаяся въ архитектурѣ другихъ стилей, какъ напр. греко-римскомъ, предметомъ второстепеннымъ, въ зданіяхъ арабскихъ, лишенныхъ основной формы—всегда бѣдныхъ фасадамъ, вообще внѣшностью въ сравненіи съ внутренностью—становится главною цѣлью. Въ ней дана воля вполнѣ причудливому воображенію, создающему свои особенные законы. Драпировка цвѣтныхъ матерій и ковровъ, палатокъ, падающихъ капризными складками, и тоненькія колонки, подражающія шестамъ шатровъ—воспоминанія прежней кочевой жизни—повторяются очень часто въ арабскихъ декоративныхъ элементахъ. Пораженный этой затѣйливой, богатой, роскошной орнаментацией, зритель находитъ въ ней, на нѣскольکو времени, полное удовлетвореніе и не перестаетъ восхищаться этими причудливыми и игривыми украшениями, распространяющимися на всѣ архитектурные элементы, не исключая и самыхъ незначительныхъ, и напоминающими тѣ фантастическіе рассказы, до которыхъ Арабы такіе охотники; но наконецъ глазъ утомляется или ищетъ въ этихъ узорахъ и кружевахъ архитектурныхъ линий и положительныхъ существенныхъ формъ, которыхъ не находитъ. Все это производитъ впечатлѣніе неестественной, возбужденной мечтательности, скорѣе чѣмъ развитіе здравыхъ, положительныхъ, разумныхъ началъ и приложеніе ихъ къ жизни.

Отъ фигуративныхъ искусствъ Арабы были удалены и тѣмъ особеннымъ складомъ ихъ воображенія, быстро переходящаго отъ одного предмета къ другому, отъ одной крайности къ другой, что труднѣе въ живописи, чѣмъ въ архитектурномъ орнаментѣ. Потому, если бы изображеніе живого единства и не было запрещено закономъ Магомета, Арабы все-таки же не предпочитали бы живописи и пластики архитектурѣ, такъ какъ при представленіи людей и звѣрей не допускается, въ такой степени, свобода фантазіи, какъ въ архитектурныхъ формахъ и въ ихъ украшенияхъ.

То же самое можно сказать и объ Евреяхъ: мысли этого народа были постоянно слишкомъ подвижны; картины, создаваемые его воображеніемъ, слишкомъ быстро смѣнялись одна другою, чтобы утвердиться въ фигуративной формѣ, тогда какъ законъ Моисея удалялъ ихъ отъ изображенія человѣка пластическими формами или красками.

Иудеи въ блистательные періоды своего существованія не имѣли искусства; архитектура ихъ не была оригинальна. Извѣстно, что храмъ Соломона составлялъ заимствованіе у ассирійскихъ и финикійскихъ построекъ и что онъ производилъ впечатлѣніе не формами своими, но удивительнымъ изобиліемъ драгоценнаго матеріала—чисто азіатскій художественный приѣмъ.

Постройки Арабовъ, однако, нельзя назвать вполне своеобразными. Извѣстно, что первые строители мечетей у нихъ были византійцы, и что они дали арабской архитектурѣ тѣ элементы, изъ которыхъ впоследствии развился самостоятельный стиль. Нѣкоторые изъ отличительныхъ формъ построекъ Арабовъ они нашли въ завоеванныхъ ими странахъ, какъ напримѣръ такъ называемую подкововидную арку въ Сиріи. Даже и ремесла не очень процвѣтали у Евреевъ и Арабовъ; они часто обращались къ иностранцамъ; первые къ Финикиянамъ и сосѣднимъ народамъ, а вторые къ византійскимъ Грекамъ, къ Персамъ, къ Сириянамъ. Арабы ничего не принесли съ собою изъ пустыни, исключая религіи, фанатизма, двигавшаго ихъ на завоеванія, и извѣстнаго рода поэзіи. Все прочее они приобрѣли впоследствии: ихъ философія, ихъ науки, ихъ архитектура, ихъ ремесла были первоначально приняты ими у вышеназванныхъ народовъ.

Для эпопеи и для драмы, т. е. для начала и полнаго развитія поэзіи у Арабовъ, точно такъ же какъ и у Израильтянъ, не было ни склонности, ни способности. У арійскихъ народовъ эпопея развилась на богатой мифологической почвѣ, которой нѣтъ у Семитовъ. При томъ ихъ прошедшее имѣетъ священный характеръ; оно неприкосновенно, и поэты не могутъ представлять его по своимъ идеямъ, согласно своему воображенію. Потому-то у Евреевъ не развилась эпическая поэзія, не смотря на то, что Израиль имѣлъ много элементовъ грандіозной эпопеи, какъ напримѣръ славную продолжительную борьбу за независимость и немалое число героическихъ личностей, очень способныхъ быть воспѣтыми въ эпопеѣ. Разказы тысячи одной ночи и т. п., которые долго приписывались Арабамъ, были заимствованы у Индѣйцевъ ¹⁾ и во времена относительно болѣе позднія.

То же самое можно сказать и о драмѣ. Этотъ родъ поэзіи требуетъ также мифологической или эпической почвы, равно какъ и пособія многихъ искусствъ; ей нужна сцена, ея пластическія и животныя украшенія, мимика. Всего этого не доставало Семитамъ. Отсутствіе въ ихъ характерѣ тонкихъ оттѣнковъ умственной жизни дѣлаетъ ихъ мимику очень несложной. Ею они передаютъ единственно рѣзкія чувства. Въ Пѣснѣ пѣсней Соломона хотя и совершенно преобладаетъ лирический элементъ, есть также зачатокъ драмы ²⁾, но неполный, неразвивающійся. Связь между сценами и положеніями слаба въ этомъ поэтическомъ произведеніи—скорѣе лирико-идиллическаго, чѣмъ драматическаго характера;—развитіе дѣйствія въ немъ идетъ отрывочно. Оно не удовлетворяетъ сценическимъ условіямъ и

¹⁾ Spiegel, Eranische Alterthumskunde, er. B.

²⁾ Weber, Allgemeine Weltgeschichte.

отклоняется во многомъ отъ того, что называютъ Аріицы драмой¹⁾. Есть драматическіе элементы и въ книгѣ Іова; содержаніе ея трагическое и форма ея—разговоръ; но въ ней нѣтъ дѣйствія, нѣтъ драматическаго развитія событій.

Одна только лирическая поэзія—выраженіе душевной жизни—цвѣла у Израильтянъ и у Арабовъ, и они развили ее въ очень сильной степени. Еврейская лира не переставала пѣть и нельзя не согласиться, что извѣстные псалмы и нѣкоторыя пѣсни Арабовъ принадлежатъ къ лучшимъ образцамъ поэзіи этого рода; но и въ лирическихъ стихотвореніяхъ Семиты вращаются въ очень узкой сферѣ. Поэзія пустыни Арабовъ довольно однозвучна: въ ней не достаётъ разнообразія; темы ея немногочисленны, скоро исчерпаны и вызваны минутными, личными ощущеніями; а поэзія Евреевъ имѣетъ исключительно религіозный характеръ и воспѣваетъ только то, что относится, въ большей или меньшей степени, къ ихъ вѣрѣ. Главное назначеніе ихъ поэзіи было—высказывать ощущенія, производимыя въ благочестивой душѣ соприкосновеніями съ внѣшнимъ міромъ, равно какъ и впечатлѣніи скорбей и радостей. Вдохновенные религіознымъ чувствомъ, однако, Израильтяне иногда, въ самомъ дѣлѣ, неподражаемы и достигаютъ высшихъ поэтическихъ сферъ. Поэзію Аріицевъ справедливо сравниваютъ со страной, въ которой горы и долины, лѣса и озера, нивы и пажити; поэзію Арабовъ напротивъ—съ пустыней и ея небольшими оазисами.

При изслѣдованіи арабской культуры не трудно замѣтить, что она имѣетъ одинъ типъ и очень скоро встрѣчаетъ свои границы. Арабы не выказали никогда большой многосторонности. Въ тѣхъ завоеванныхъ ими странахъ, гдѣ цвѣла прежде культура чуждая имъ, они теряли свою оригинальность и перенимали, на сколько были способны, цивилизацію народовъ, покоренныхъ ими. Культура, вызванная такимъ образомъ, была неестественна и лишена живучести.

Не смотря на то, что цивилизація Арабовъ была выше, и особенно имѣла болѣе привлекательный характеръ, чѣмъ культура еврейская, что они оставили послѣ себя замѣчательные памятники архитектуры, что въ жизни ихъ вообще больше изящнаго, поэтическаго, и что они были одарены болѣе тонкимъ художественнымъ вкусомъ, чѣмъ Израильтяне, культура послѣднихъ была оригинальнѣе, особенно это можно сказать объ ихъ религіозной литературѣ. Вѣра Моисея во многомъ является какъ подражаніе закону Моисея, а философія Арабовъ выросла на греческой почвѣ.

¹⁾ Le Cantique des Cantiques traduit de l'Hebreu avec une étude sur le plan, l'age et le caractère du Poème par E. Renan, Paris 1884.

V.

Въ характерѣ Семитовъ, нельзя не замѣтить одну преобладающую черту, именно: ихъ субъективность. Племя это по преимуществу эголюбивое ¹⁾. Личныя чувства, любовь, ненависть, мщеніе никогда не имѣли у другихъ народовъ такого сильнаго развитія, какъ у Семитовъ. Выступающихъ личностей у нихъ всегда очень много; но дѣятельность ихъ постоянно направлена на подчиненіе себѣ воли другихъ, и они отличаются эгоизмомъ, сухостію, нетерпимостью. Подкоряющій все своему личному суду или разсчету, Семитъ любитъ формулы короткія и простыя. Вотъ почему сентенціи или разумныя изреченія, пословицы, правоучительныя притчи, параболы—любимыя формы выраженія мысли у Семитовъ; въ нихъ они сосредоточиваютъ иногда огромную сумму опытности и здраваго практическаго смысла. Индивидуализмъ, преобладающій въ характерѣ Семитовъ, разумѣется, не составляетъ главной причины ихъ склонности къ монотеизму, но, конечно, помогалъ развитію среди нихъ монотеистическихъ идей. Семитъ вслѣдствіе своей субъективности отыскиваетъ Бога не въ природѣ, а въ себѣ самомъ. Такъ какъ у него прежде всего его собственное «Я» и онъ на столько понимаетъ міръ, на сколько этотъ послѣдній служитъ его цѣлямъ и потребностямъ, то онъ съ большей ревностью чѣмъ Аріецъ ищетъ первоначальное «Я» міра ²⁾, который для него не существуетъ безъ его собственнаго «Я».

¹⁾ Ch. Lassen, Indische Altherthumskunde, 1-г В., Leipzig 1867;—E. Renan, Histoire générale et système comparé des Langues Sémitiques, Paris 1863.

²⁾ Тотъ фактъ, что у Израилтянъ до Авраама, можно даже сказать, до Моисея, не была такъ сильно, какъ впоследствии, обозначена наклонность къ монотеизму и даже существовалъ известнаго рода политеизмъ, не противорѣчить тому мнѣнію, что пустыня развиваетъ идею единобожія. (См. Римскія Катакомбы ч. 4 стр. 308). Сильно возбужденное религиозное чувство, религиозная реформа принимаютъ характеръ, обусловленный той природой, среди которой живетъ народъ, подвергающійся религиозному броженію. Это именно и случилось въ эпоху Моисея и Магомета,—до которыхъ Израилтяне и Аравитяне уже были монотеисты—и фактъ проявленія монотеистическихъ идей въ этихъ реформахъ, совершившихся въ пустынѣ, можетъ, напротивъ, служить доказательствомъ, что она способна развивать монотеизмъ.

Въ поэзіи Семитовъ также рѣзко выразился ихъ индивидуализмъ. У нихъ, какъ мы уже видѣли, цвѣла только лирическая поэзія, субъективная по преимуществу, способная выражать одни личныя чувства ¹⁾ и состояніе души поэта. Семитъ стихотворецъ никогда не разрабатываетъ сюжета чуждаго ему; онъ говоритъ прежде всего о себѣ самомъ, изливая свои собственныя чувства, наполняющія его душу, свой восторгъ, свою ненависть, свою любовь; это главный матеріалъ его композицій. Онъ не пропадаетъ, не изглаживается въ своемъ сочиненіи, какъ поэтъ эпическій, за событіями или героями воспѣваемыми имъ, среди которыхъ ему нѣтъ мѣста. Содержаніе эпоса—это обширный міръ съ его разнообразными явленіями; вотъ также почему эпическая поэзія не могла развиться у Семитовъ, сосредоточивающихъ все въ свою личную субъективность. У народовъ арійскаго племени, гораздо менѣе индивидуальных, чѣмъ Семиты, преобладала эпическая поэзія. Она до того несубъективна, что имя поэта обыкновенно остается неизвѣстно, какъ это мы, напримѣръ, видимъ по германскимъ, греческимъ и индѣйскимъ поэмамъ. Субъективность поэта въ этихъ произведеніяхъ, выражающихъ стихами не свои личныя чувства, а чувства всего народа, уничтожается. Даже лирическая поэзія, субъективная по преимуществу, имѣетъ болѣе разносторонній характеръ у арійскихъ народовъ, чѣмъ у Семитовъ.

Индивидуализмъ въ сильной степени проявляется также и въ гражданской жизни Семитовъ. Какъ мы уже сказали, они всего чаще или повинуются деспотической власти, или находятся въ анархіи. Первая изъ этихъ формъ общественной жизни столько же субъективна, сколько и вторая. Въ анархіи каждый дѣйствуетъ по своей волѣ, не думая о другихъ, не принимая во вниманіе, не заботясь объ общемъ желаніи, объ общемъ мнѣніи, безъ чего не можетъ существовать никакое государство; а при деспотическомъ правленіи всѣ члены общества подчинены одному дѣйствующему, съ пренебреженіемъ волею подвластныхъ ему. Индивидуализмъ, преобладающій въ характерѣ Семитовъ, не есть слѣдствіе ихъ стремленія къ гражданской свободѣ, къ освобожденію личности отъ поглощающаго ее общества, а скорѣе желаніе избѣжать подчиненія законамъ и стать внѣ ихъ. Индивидуализмъ этотъ не влечетъ за собой признанія личной свободы ближняго, а только стремленіе подчинить его своей власти.

Другая отличительная особенность моральной природы Арабовъ, какъ было уже замѣчено, это преобладаніе религіознаго начала надъ

1) E. Renan, *Melanges d'Histoire es de voyages*, Paris 1878.

философскимъ, во всякомъ отпавленіи ихъ умственной жизни. Главная область ихъ дѣятельности—это религія. Можно сказать, что народы арійскаго племени были почти постоянно въ зависимости, когда дѣло шло о религіи, отъ Семитовъ. Исключеніе дѣлаетъ только одинъ буддизмъ. Но это поглощеніе у Арабовъ религіозными идеями всякой другой умственной жизни оставило пробѣлъ въ ихъ развитіи. Они обыкновенно не придаютъ никакой важности знаніямъ человѣка, подавленные мыслью его ничтожества передъ Богомъ и считаютъ ихъ гораздо болѣе ограниченными чѣмъ они есть на самомъ дѣлѣ. Это сдѣлало невозможной науку у Арабовъ, для которыхъ внѣшній міръ, натура, не подвергаясь ихъ наблюденію, какъ бы не существуетъ. Религіозное чувство поглотило у нихъ пытлиность ума, и мы замѣчаемъ, вслѣдствіе этого, у Арабовъ совершенное отсутствіе научнаго инстинкта. Они притомъ лишены способности концентрировать явленія моральнаго міра и понимать въ одномъ общемъ цѣльнй рядъ, цѣлую группу явленій, подводя ихъ подъ одинъ опредѣляющій ихъ законъ. Если Арабъ обращаетъ вниманіе на какое-либо дѣйствіе природы, то въ противоположность тому, что дѣлаетъ въ такомъ случаѣ Аріецъ, начинающій изслѣдованіе, изысканіе причинъ заинтересовавшаго его явленія, Арабъ переходитъ прямо на идею всемогущества Бога, въ которой пропадаетъ все конечное, все частное. Удивленіе, ведущее Аріица къ познанію, дѣлается у Араба источникомъ изумленія передъ могуществомъ Божиимъ.

Красота всего, что живетъ, не поражаетъ Семита; еще менѣе онъ склоненъ подражать природѣ или идеализировать ее подобно Аріицу. Последний, можно сказать, составляетъ зеркало природы; въ ней онъ ищетъ свои радости; онъ отыскиваетъ ея законы, не думая при этомъ о самомъ себѣ; красота природы—его наслажденіе, познаніе ея—его цѣль; ей подражаетъ онъ въ искусствѣ.

У Семита такъ сильно понятіе о всемогуществѣ Бога, что ничего не удивляетъ его. Религіозныя сомнѣнія незнакомы ему, такъ какъ вѣра преобладаетъ въ его мысляхъ. Онъ не требуетъ доказательствъ существованія Бога, и кто сомнѣвается въ этомъ, или отвергаетъ это, тотъ ему непонятенъ и въ глазахъ его безумецъ. Искать Бога путемъ размышленія и сомнѣваться въ бытіи Его—удѣлъ арійскихъ народовъ, обыкновенно соединяющихъ въ большей или меньшей степени философскія идеи съ религіозными стремленіями. Священные книги Семитовъ не заключаютъ въ себѣ доказательствъ существованія Бога; это поставлено внѣ вопроса и оно ясно, вѣрнѣе Семиту, чѣмъ Аріицу его собственное существованіе ¹⁾. Семитъ не

¹⁾ R. F. Grau, Semiten und Indogermanen in ihrer Beziehung zu Religion und Wissenschaft.

доказываетъ путемъ діалектики, подобно Аріицу, свое личное существованіе, онъ не сомнѣвается въ немъ, именно потому, что не сомнѣвается въ бытіи Бога и не понимаетъ иначе своего существованія, какъ въ существованіи Бога.

Метафизика, т. е. разрѣшеніе загадки существованія, отысканіе причинъ и цѣли мірозданія всегда оставалась чужда Семитамъ, и они постоянно были болѣе способны къ точнымъ, положительнымъ наукамъ, чѣмъ къ чистому размышленію. Философской инициативы не было у Семитовъ. Если у нихъ и проявляются идеи этого рода, то онѣ имѣютъ преимущественно практической, а не спекулятивной характеръ ¹⁾. Они разработывали въ особенности тѣ философскіе вопросы, которые находили непосредственное практическое приложеніе и могли быть полезны въ жизни ²⁾. Мышленіе Семитовъ никогда не доходило до открытія, опредѣленія законовъ явленій умственного и физическаго міра, да это притомъ было бы противно ихъ религиознымъ постановленіямъ.

Уже самые языки Семитовъ не даютъ имъ возможности излагать метафизическія мысли и идеи спекулятивной философіи. Вполнѣ способные выражать, какъ нельзя живѣе и поэтичнѣ чувства и страсти, вообще все пылкое, языки Семитовъ не имѣютъ гибкости аріискихъ языковъ, необходимой для передачи выводовъ размышленія и сложныхъ идей. Арабскій языкъ, прекрасный для лирической поэзіи, для извѣстнаго рода краснорѣчія, передавалъ очень неполно, неловко и неясно мысли греческихъ философовъ и дѣйствовалъ свободнѣе только на мистической почвѣ ³⁾.

Гражданской власти, развивающейся свободно подлѣ власти религиозной, нѣтъ у Семитовъ. Вражда этихъ властей была у западныхъ народовъ, въ средніе вѣка, точкой исхода развитія свобод-

¹⁾ Chwolson, Die Semitischen Völker, Berlin 1872.

²⁾ Монотеизмъ постоянно преобладаетъ въ идеяхъ еврейскихъ мыслителей; даже самый пантеизмъ Спинозы, развитый имъ до крайнихъ предѣловъ, получаетъ характеръ монотеизма. [Geschichte der Philosophie von Dr. A. Schwegler und Dr. R. Koeber, Stuttgart 1887].

³⁾ E. Renan, L'Écclésiaste avec une étude sur l'âge et le caractère du livre, (Introduction) Paris 1882;—Le Livre de Job [Préface], étude sur l'âge et le caractère du Poème, Paris 1864.

ныхъ учрежденій¹⁾. Семить всего скорѣе склоненъ повиноваться духовной власти, проявляющейся или подъ формой патриархальной, или подъ формой пророческой. Инстинтъ религіозный преобладаетъ у нихъ надъ политическимъ. Семитическія государства сильны, пока они имѣютъ въ основаніи религіозныя начала, пока послѣднія составляютъ душу общества. Лишь только, въ государствѣ основанномъ Израильянами, свѣтское начало стало преобладать надъ еократическимъ, оно пало и было покорено иностранцами. Точно также когда у Арабовъ пропалъ религіозный энтузіазмъ—причина ихъ обширныхъ завоеваній—тогда гражданскія учрежденія не остановили распаденія ихъ монархіи, ни разложенія ихъ силъ.

Разборъ началъ культуры Семитовъ, вообще средиземныхъ Азіатцевъ и Египтянъ, приводитъ насъ, слѣдовательно, къ заключенію, что народы эти не одарены отъ природы философскими способностями и аналитическими силами, и это выражается въ ихъ умственной, равно какъ и гражданской жизни, придавая той и другой особенный религіозный характеръ.

VI.

Другая струя цивилизаціи, замѣчаемая въ древнемъ мірѣ, имѣеть совершенно иной характеръ, чѣмъ разобранная выше. Представителями ея можно считать средиземныхъ Аріійцевъ, т. е. Грековъ и Римлянъ. Вторые однако не представляютъ столь чистаго типа этой культуры, какъ первые, и въ противоположность тому, что мы видѣли у Египтянъ, Финикіянъ, Халдео-Вавилонянъ и Евреевъ, мы находимъ у Грековъ особенное расположеніе къ философскому размышленію и анализу, которые сопровождаютъ всякое движеніе, всякое отправленіе ихъ умственной дѣятельности.

¹⁾ Если бы въ этой борьбѣ на Западѣ папы успѣли уничтожить гражданскую власть и сдѣлались бы преобладающей силой, то западное общество могло бы придти къ тому состоянію, въ какомъ находятся теперь Магометане.

Но до полного развитія своихъ интеллектуальныхъ силъ Греки доходятъ постепенно, и мы видимъ что, въ первый періодъ ихъ историческаго существованія, на возникающую культуру Греціи имѣли вліяніе Египтяне, Ассиріяне и Халдео-Вавилоняне. Когда Греки появились въ Пелопоннесѣ, въ Аттікѣ, на островахъ архипелага и на берегахъ Малой-Азіи, то въ Египтѣ, въ Финикіи, вдоль Тигра и Эвфрата уже существовали организованныя общества и богатые преданіями центры культуры, въ которыхъ процвѣтали искусства, промышленность, торговля. Неудивительно потому, что Греки, начиная развиваться и дѣлая первые шаги на пути цивилизаци, подражали народамъ болѣе ихъ образованнымъ, съ которыми входила въ сношенія, и получали элементы культуры отъ Ассиріянъ, Халдео-Вавилонянъ, Египтянъ, Финикіянъ.

Мы, напримѣръ, постоянно замѣчаемъ въ Иліадѣ и въ Одиссеѣ, но больше, однако, въ первой изъ этихъ поэмъ, слѣды вліянія Востока на раннюю Грецію. Въ ея обществахъ того времени всюду проявляются отпечатокъ вкуса восточныхъ народовъ ¹⁾, въ одеждѣ, въ украшеніяхъ, въ уборкѣ волосъ и т. д. Финикіяне привозятъ въ Грецію разные предметы изъ металловъ, накладную работу изъ слоновой кости и эмали, дорогіе паряды, благовонныя масла и т. п. Если въ Иліадѣ говорятъ, напримѣръ, о матеріи богато вышитой, находящейся въ шатрѣ или въ домѣ одного изъ героевъ, о вазѣ, объ оружіи особенно красивой работы, то этотъ предметъ или былъ проданъ сирійскимъ купцомъ, или вышелъ изъ мастерской острова Кипра, или былъ привезенъ изъ Сидона ²⁾. Восточные народы и Египтяне обучили грековъ разнымъ ремесламъ, тканью съ узорами, обработкѣ

1) W. Helbig, Das Homerische Epos aus den Denkmälern erläutert, archaologische Untersuchungen, IV in 8. Leipzig, 1884.

2) „Сынъ же Пелеевъ другія за бѣгъ предлагаетъ награды:

„Первая серебряный пышный сосудъ, шестимѣрная чаша,
„Чудной своей красотой помрачавшая въ цѣлой вселенной
„Славныя чаши, Сидонянь искусныхъ изящное дѣло.
„Мужи ее Финикійцы, по мглистому плавая понту,
„Въ Лемнось продать привезли....

(Иліада XXIII, 740—745).

„Тою порой сама (Гекуба) въ благовонную горницу всходитъ;
„Тамъ у нее сохранилися пышноузорныя ризы,
„Женъ Сидонскихъ работы, которыхъ Парисъ боговидный
„Самъ изъ Сидона привезъ, преплывая пространное море.

(Иліада VI, 287—290, переводъ Н. Гвѣдича).

и литью металловъ, рѣзбѣ на камнѣ, лѣпкѣ изъ глины, окраскѣ тканей и другимъ мастерствамъ, даже и земледѣлю ¹⁾, или по крайней мѣрѣ усовершенствованію его.

Въ миѳологіи Грековъ есть также азіятскіе элементы; они вмѣстѣ съ началами культуры восточныхъ народовъ могли переходить къ Грекамъ черезъ посредство Капподокійцевъ, Фригійцевъ, Лидянъ. Азбука была, какъ извѣстно, перенята Греками у Финикянъ. Особенно произведенія эллиническаго искусства ранняго времени по вѣншему виду, по художественной формѣ имѣютъ восточный характеръ ²⁾. На монетахъ Коринѳа, Аѳинъ, острова Эгины, принадлежащихъ первымъ олимпіадамъ, символическіе типы носятъ на себѣ слѣды заимствованія у Востока семитическаго ³⁾. На древнихъ эллиническихъ расписныхъ вазахъ архаическаго стиля людямъ данъ скорѣе азіятскій, чѣмъ греческій типъ. Также въ изображеніи звѣрей замѣтно тутъ вліяніе ассирійско-вавилонскаго искусства. Стиль послѣдняго, какъ кажется, служилъ въ древнѣйшія времена образцомъ для художественныхъ произведеній во всей западной Азій, и нѣкоторыя формы его, особенно же орнаментальныя, проникли, вѣроятно, черезъ посредство Финикянъ, въ эллиническое искусство; напримѣръ, фигуры цвѣтовъ, листьевъ и узоровъ. Замѣчательно, что есть извѣстное сходство между линейными рисунками, украшающими ниневійскіе сосуды и греческія вазы ранняго времени, происходящія изъ Аттики и острововъ Архипелага ⁴⁾. Нѣкоторыя скульптуры Грековъ архаической эпохи очень приближаются къ фигурамъ, изображеннымъ на такъ называемыхъ вавилонскихъ цилиндрахъ. Всѣ греческія статуи архаическаго періода имѣютъ восточный типъ. Онъ замѣтенъ даже въ статуяхъ фронтона храма Минервы въ Эгинѣ ⁵⁾, хотя тутъ уже начинаютъ обозначаться главныя черты эллиническаго лица.

Скульптура изъ золота и слоновой кости, употребляемая Греками, имѣетъ также восточное происхожденіе; лицо и обнаженныя части тѣла изображали слоновой костью, иногда, но рѣже, мраморомъ; глаза цвѣтной массой, металломъ или драгоценными камнями; одежду золотомъ ⁶⁾. Впослѣдствіи прекрасный бѣлый мраморъ, которымъ Греція такъ богата, былъ исключительно употребляемъ для пластическихъ произведеній. Особенно паросскій мраморъ былъ любимъ скульпторами для статуй, такъ какъ цвѣтъ его, болѣе чѣмъ краска другихъ мраморовъ, приближался къ колориту человѣческаго тѣла. Бывшая въ употребленіи у Грековъ, особенно въ архаическій періодъ, окраска

¹⁾ Friedrich von Hellwald, Culturgeschichte in ihrer natürlichen Entwicklung bis zur Gegenwart. Augsburg, 1874.

²⁾ Lübke, Geschichte der Plastik, Leipzig 1870—1871.

³⁾ Histoire de la Grèce Ancienne par V. Duruy. T. I. Paris 1867.

⁴⁾ Osservazioni sopra la provenienza della decorazione geometrica, Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica, 1875.

⁵⁾ Теперь въ Мюнхенской Глиптотекѣ.

⁶⁾ Lübke, Geschichte der Plastik, er. B.

статуй и барельефовъ была перенята ими у народовъ западной Азии. Это примѣненіе красокъ къ скульптурѣ происходило у Азіатцевъ равно какъ и у Грековъ, отъ недостаточнаго умѣнія изобразить фигуру чловѣка пластикой и придать ей натуральный видъ. Краска въ этомъ случаѣ пополняла несовершенства скульптуры, и живопись какъ бы являлась на помощь пластикѣ, чтобы оживить ея созданіе. Впослѣдствіи этотъ артистическій приѣмъ сохранился въ греческомъ искусствѣ въ большей или меньшей степени, постоянно однако пропадая по мѣрѣ того, какъ усовершенствовалась пластика. Когда скульпторы сдѣлались на столько искусны, что могли передавать пластическими формами все вообще, что можетъ быть представлено ими, раскраска сдѣлалась лишней. Она однако продолжалась иногда по привычкѣ, по традиціи.

Греки, перенимая искусство у азіатскихъ народовъ, перенимали и типъ ихъ, такъ какъ труднѣе было изображать съ натуры національныя лица, чѣмъ копировать азіатскія съ произведеній восточнаго искусства ¹⁾. Вмѣстѣ съ техникой восточныхъ народовъ перешли къ Грекамъ и ихъ художественныя формы, потому что Азіатцы и Египтяне были учителями Грековъ и въ матеріальной части исполненія артистическихъ работъ ²⁾.

Но съ теченіемъ времени и по мѣрѣ того какъ пробуждается умъ эллическаго народа и формируются его самостоятельныя понятія, въ восточныхъ образахъ, перенятыхъ Греками, проявляются чисто эллическіе элементы, разрывающіе оцѣпенѣлыя, натянутыя азіатскіе типы и создающіе свой языкъ формъ, такъ что чужестранныя начала постепенно исчезаютъ изъ греческаго искусства и эллическаго вырабатывается изъ восточнаго ³⁾. Но можетъ быть, что нѣкоторые изъ тѣхъ азіатскихъ формъ, которыя мы находимъ въ греческомъ архаическомъ искусствѣ, составляютъ не заимствованія у восточныхъ народовъ, а начала, принесенныя Греками изъ общаго отечества всѣхъ Арійцевъ—плоской среднеазіатской возвышенности.

То же самое преобразование восточнаго въ эллическое встречаемъ мы въ Греціи и на религиозной почвѣ. Нѣкоторые боги Грековъ, азіатскіе по происхожденію, измѣняютъ свой характеръ съ теченіемъ времени, когда народъ этотъ достигаетъ извѣстнаго развитія, и преобразуется, отражая въ себѣ понятія Грековъ о богахъ, составившіяся подъ вліяніемъ ихъ мыслящихъ способностей и дѣйствій природы.

¹⁾ Вслѣдствіе тѣхъ же причинъ у франко-германскихъ народовъ и у Италійцевъ въ средніе вѣка византійскій типъ преобладалъ въ религиозныхъ изображеніяхъ и былъ оставленъ только въ эпоху возрожденія.

²⁾ Совершенно подобное произошло въ латино-германскихъ странахъ въ средніе вѣка, гдѣ почти до эпохи возрожденія, перенимая технику, усваивали также и формы византійскихъ художественныхъ произведеній.

³⁾ Въ этомъ случаѣ совершилось то, что повторилось впослѣдствіи въ искусствѣ возрожденія, которое, начавшись подражаніемъ византійскому стилю, мало-по-малу отдѣлилось отъ него и образовало своеобразныя художественныя формы.

Не преувеличивая, потому, можно сказать, что первые шаги въ культурѣ эллиническихъ народовъ были азіатско-египетскаго характера, и что сношенія съ восточными племенами сдѣлались двигателями начинающейся греческой цивилизаціи. Зародыши культуры были заимствованы древними Греками у восточныхъ азіатскихъ народовъ; но при дальнѣйшемъ развитіи греческой цивилизаціи она удалась отъ этихъ началъ и принесла плоды болѣе обильные и цѣнные вообще для народовъ арійскаго племени, чѣмъ все то, что было выработано въ долинѣ Нила, на берегахъ Тигра и Эвфрата, на средиземномъ азіатскомъ побережьи. Если Финикіяне научили Грековъ письменамъ, то писали собственно только Греки. Безсмертныя литературныя произведенія оставили послѣ себя Греки, а не Финикіяне. Науки, какъ напримѣръ, математика и астрономія, заимствованныя у восточныхъ народовъ Греками, теряютъ у послѣднихъ свой религіозный характеръ и дѣлаются свѣтскими знаніями. Все, перенятое у Семитовъ Греками, все несоотвѣтствующее сущности арійской культуры отпадаетъ или преобразовывается.

VII.

Мы видимъ, что эллиническіе народы въ ихъ гражданской, точно такъ же какъ и умственной жизни, — въ постоянномъ движеніи. Они являются на сцену исторіи управляемые царями, власть которыхъ не имѣетъ уже того безусловнаго характера, какъ у Азіатцевъ и Египтянъ. Въ Илиадѣ мы находимъ царей, получившихъ свой санъ по происхожденію отъ боговъ, и они представители на землѣ справедливости безсмертныхъ; но власть ихъ не безгранична и вовсе не имѣетъ неприкосновеннаго святого характера. Общественныя учрежденія Грековъ, хотя и покровительствуемыя богами, не дѣлались священными и вслѣдствіе этого постоянно измѣняются. Цари ихъ, въ эпоху Илиады, окружены главами благородныхъ семействъ, со товарищами по оружію и совѣтниками. Даже и народныя собранія имѣютъ вліяніе на рѣшеніе дѣлъ. Знатные роды очень часто въ послѣдствіи овладѣвали верховною властью и правили страной. Случалось также, что изъ среды ихъ выходили честолюбивые люди, которые, опираясь на народъ, опрокидывали олигархическое правленіе, и тогда устанавливалась тиранническая власть одного, въ свою очередь потомъ низвергнутая народомъ. Иногда также ловкій похититель успѣвалъ захватить власть и лишалъ на нѣкоторое время народъ его свободы, но положеніе подобнаго хищника никогда не было прочно въ Греціи, и въ ней мы видимъ постоянный ходъ развитія гражданской свободы, или, по крайней мѣрѣ, постоянное усиліе достигнуть

свободныхъ учреждений ¹⁾). Тираническія власти падаютъ одна за другой въ городахъ, по мѣрѣ того какъ оперяется народъ, и въ большей или меньшей степени, свободныя учрежденія замѣняютъ прежнюю полубезусловную власть царей. Однимъ словомъ, мы не замѣчаемъ въ греческихъ республикахъ остановки въ опредѣленной гражданской формѣ, а напротивъ, постоянное движеніе. Если это не всегда удавалось, если и бывали остановки болѣе или менѣе продолжительныя и даже возвращеніе назадъ, то, не преувеличивая, можно сказать, что въ древней Греціи была постоянная борьба за свободу гражданскую, за независимость національную, за освобожденіе личности отъ государства и что въ нѣкоторыхъ республикахъ, какъ, напримѣръ, въ Афинахъ, борьба эта окончилась торжествомъ свободныхъ началъ. Гражданское устройство въ греческихъ республикахъ, исключая Спарты, никогда, даже и при паденіи свободы, не принимало характеръ военный, какъ это было въ Римѣ ²⁾).

Что отличаетъ уже съ самыхъ раннихъ временъ, при первыхъ зачаткахъ, культуру Грековъ отъ цивилизаціи азіатскихъ народовъ, это—начинающее преобладаніе въ мѣрѣ эллиническомъ права надъ силой, пробуждающееся чувство личнаго достоинства. Греки всегда имѣли ясное и болѣе возвышенное, чѣмъ азіатскіе народы, понятіе объ обществѣ, о государствѣ. Не смотря на временныя удаленія отъ этого принципа, законъ въ мѣрѣ эллиническомъ былъ ровенъ для всѣхъ и одинъ преобладалъ въ націи. Для сохраненія самостоятельности и соціальныхъ правъ небольшія, часто окруженныя варварскими народами или врагами своего же племени, греческія республики требовали отъ своихъ гражданъ жертвы личной свободы, которая, такъ сказать, поглощалась государственными цѣлями. Но законъ падалъ съ равной тяжестью на всѣхъ гражданъ безъ различія. Каждый членъ республики принадлежалъ ей безусловно и болѣе чѣмъ своему семейству. Но такъ какъ учрежденія эти основывались на свободѣ, на равенствѣ передъ закономъ, то они не подавляли личности. Изъ гражданской доблести членовъ республики выработалось уваженіе къ личности, преобладавшее среди Грековъ все время ихъ независимости. Соціальныя учрежденія, по ихъ мнѣнію, должны были имѣть въ виду пользу общую. Нѣкоторыя права гражданъ могли быть иногда въ Греціи непризнаваемы въ особенныхъ случаяхъ, но никогда не были презираемы, попираемы властью, или, по крайней мѣрѣ, если это и случалось, то не могло продолжаться и вызывало протесты и сопротивленіе со стороны гражданъ.

Восточныя монархіи древняго міра могли жить, могли дѣйствовать, но не двигались впередъ. Гражданской дѣятельности у нихъ не было. Въ нихъ жизнь народа могла имѣть только условный внѣшній ха-

¹⁾ Curtius, Griechische Geschichte, Berlin 1878.

²⁾ Th. Mommsen, Roemische Geschichte, zw. Theil.

рактерь. У Грековъ опрокинутая власть рѣдко замѣняется другой или анархіей. У нихъ каждый членъ общины сознаетъ, или идетъ къ сознанию, что онъ часть государства, въ управленіи котораго онъ принимаетъ участіе, какъ свободный гражданинъ; ихъ государство живетъ дѣятельностью общества. Даже и обращеніе съ рабами въ греческихъ республикахъ отличалось человѣколюбіемъ; законъ ограждалъ ихъ отъ жестокости владѣльцевъ.

Гражданское устройство у азіатскихъ народовъ было религіознаго, у Грековъ и Римлянъ, напротивъ, — свѣтскаго характера. Если сравнить семитическое государство съ греческимъ или римскимъ, то мы найдемъ между ними совершенную противоположность въ отношеніяхъ религіи къ общественному устройству. У Іудеевъ гражданская и политическая жизнь была подчинена религіи и шла по ея слѣдамъ; у Грековъ и Римлянъ, напротивъ, было официальное поклоненіе, служившее гражданскимъ цѣлямъ. Когда пала гражданская Іудея, религія ея осталась, а римскій культъ предупредилъ паденіе государства. Завоеванія Римлянъ были свѣтскаго характера; они учреждали всюду общественное устройство по своему образцу и по своей системѣ, но не вводили своего поклоненія и не отпосылись презрительно къ религіямъ покоренныхъ ими народовъ; напротивъ, иногда даже изъ политическихъ цѣлей, покровительствовали имъ. Совершенно противоположное составляютъ въ этомъ отношеніи завоеванія Арабовъ, которыя были чисто религіознаго характера и дѣлались только для торжества ислама.

Поклоненіе древнихъ Грековъ ¹⁾ не стѣсняло развитія ихъ мысли, ни ихъ гражданской свободы; оно не составляло замкнутой еологической системы, вышедшей изъ одного начала, но образовалось въ группахъ народа, въ отдѣльныхъ родахъ, принявъ извѣстный характеръ согласно тѣмъ условіямъ, при которыхъ составились различныя мифы. Эллиническое поклоненіе сформировалось постепенно, вызванное еологическимъ движеніемъ, но свободно, и распространялось не только посредствомъ обыкновенныхъ сношеній, обрядовъ культа, національныхъ игръ, но также путемъ искусствъ и поэзіи. Въ древней Греціи потому не было принято общее ученіе о вѣрѣ, а только мифологія, и понятіе о правовѣрїи было тамъ неизвѣстно.

Въ поклоненіи Грековъ не надо искать ни глубокихъ тайнствъ, ни изысканной символики, какъ въ азіатскихъ религіяхъ ²⁾. Обогащенное силъ природы составляло главную сущность этого культа, эстетическаго и веселаго по своему характеру. Впечатлѣнія, производи-

¹⁾ Dr. E. Zeller, Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung, er. Th. vierte Auf., Leipzig 1877;—Preller, Griechische Mythologie, drit. Auf., Berlin 1872.

²⁾ E. Renan, Nouvelles études d'Histoire religieuse.

мыя натурой, превращавшіяся въ божественные образы, принимали въ немъ идеализированный видъ человѣка. Богамъ этимъ приписывали различныя похощенія, страсти и слабости смертныхъ: вотъ въ общихъ чертахъ религія древнихъ Грековъ. Боги ихъ не были силами всемірными; они ограничивали одинъ другого, какъ явленія природы. олицетворяемыя ими, и были подвержены ихъ несовершенствамъ.

У Грековъ, богато одаренныхъ художественными и поэтическими наклонностями, эти послѣднія выразились въ ихъ мифологіи и въ ихъ отношеніяхъ къ Богу. Безсмертные стояли у нихъ ближе къ людямъ. дѣлались понятнѣе имъ, чѣмъ у семитическихъ народовъ. У жителей Олимпа были свои любимцы и враги. У Гомера мы видимъ ихъ сражающимися, то въ одномъ, то въ другомъ войскѣ. Они не обладаютъ всевѣдѣніемъ, ни всемогуществомъ. Ростомъ они выше человѣка и красота ихъ совершеннѣе, но они имѣютъ многое изъ природы людей. Въ отношеніяхъ смертныхъ къ богамъ въ мірѣ классическомъ преобладала скорѣе благодарность за даруемыя ими милости, чѣмъ безусловный страхъ передъ ними, какъ напримѣръ у Семитовъ и Египтянъ.

У Грековъ не было привилегированной касты жрецовъ ¹⁾, стоявшей между богами и людьми ²⁾. Также и у Грековъ, разумѣется, были религіозные обычаи, но жрецы не составляли особеннаго сословія; ихъ избирали, и если въ отдѣльныхъ случаяхъ извѣстные роды назначались для служенія какому либо божеству, или на таинствахъ, то это былъ родъ почета, неимѣвшего вліянія на ихъ социальное положеніе и не дѣлавшаго изъ этихъ людей руководителей народа. Мифологическія преданія были потому не ученія жрецовъ, а народныя сказанія. Поэты обращались очень свободно съ религіозными мифами и это не оскорбляло ни народа, ни служителей алтаря. Греки всегда противились преобладанію религіозной власти и нетерпѣливо сносили ее. Теократія была несомнѣнна съ принципами эллинической культуры и никогда не могла установиться въ Греціи, гдѣ каждый безъ посредства жреца молился, совершалъ жертвоприношенія богамъ, приближался къ нимъ, сообщался съ ними. У Гомера, напримѣръ, военачальники приносятъ жертвы за войско; отецъ за все семейство; каждый за себя безъ пособія служителя алтаря. Смертный, совершавшій жертвоприношеніе богамъ, какъ бы принималъ участіе въ пиршествѣ, даваемомъ безсмертнымъ. Жрецы потому не могли пріобрѣсти значительнаго вліянія въ Греціи; положеніе ихъ было иное, чѣмъ у народовъ Азіи и Востока семитическаго. Тамъ, гдѣ нѣтъ священной іерархіи, догматика невозможна, потому что нѣтъ почвы для ея раз-

1) Curtius, Griechische Geschichte, erster Band, Berlin 1878.

2) То же самое мы находимъ у первобытныхъ Аріійцевъ. (Les Origines Indo-Européennes ou les Aryas primitifs par Adolphe Pictet, Paris 1863).

итія и сохраненія. У древних Грековъ не было религіозныхъ книгъ, не было организованнаго духовенства. Поэты и художники спорѣ съ жрецы были въ Греціи богословы; каждый могъ понимать по своему божество и толковать легенды, рассказываемыя о безсмертныхъ, согласно своимъ идеямъ. Греки признавали совѣсть—независимымъ отъ всѣхъ религіозныхъ обрядовъ, формулъ и предзнаменованій—голосомъ боговъ, которому каждый постоянно обязанъ былъ слѣдовать.

Эллиническое поклоненіе не заключало въ себѣ аскетическихъ началъ; боги Олимпа требовали отъ смертныхъ нравственной чистоты и правдивости, владѣнія собою, но не убіенія плоти и не удаленія отъ наслажденій жизни. Они не желали ничего стѣсняющаго естественное, правильное развитіе нравственной и физической природы чело-вѣка, сокращенія или извращенія какой либо изъ ея сторонъ. Полная гармонія духовная и матеріальная освящалась бессмертными; они любили только здоровое, сильное, разумное. Ничего не было непріятнѣ Грекамъ, болѣе осуждаемо ими, болѣе не согласно съ ихъ натурой и идеями, ничего не возбуждало въ такой степени ихъ отвращенія, какъ достиженіе благорасположенія боговъ нравственнымъ удрученіемъ или физическимъ увѣчьемъ. Не то мы находимъ въ религіяхъ азіатскихъ народовъ. Красивое, никакимъ недостаткомъ не обезображенное тѣло требовалось у Грековъ для служенія алтарю.

Точно также древній греческій культъ вовсе не имѣлъ исключительнаго характера: можно было почитать боговъ національныхъ и вмѣстѣ совершать обряды иностранныхъ поклоненій; можно было также вносить философскія идеи въ офиціальныи культъ, и это была одна изъ главныхъ заботъ многихъ греческихъ мыслителей. Если были религіозныя преслѣдованія у древнихъ Грековъ, то это дѣлалось на основаніи гражданскихъ соображеній. Офиціальныя поклоненія были тѣсно связаны въ мірѣ греко-римскомъ съ государственнымъ строемъ, съ общественными учрежденіями, и боги являлись покровителями города и страны. Сомнѣваться въ ихъ существованіи и не совершать обрядовъ поклоненія выказывало потому малую гражданскую добродѣтель и могло принимать видъ измѣны отечеству, привлекая на него гнѣвъ бессмертныхъ. Уваженіе боговъ-покровителей требовалось отъ каждаго гражданина, усерднаго къ общему благу, и тѣ, которые отказывали бессмертнымъ въ должныхъ почестяхъ, или удалялись отъ офиціального культа, могли подвергаться преслѣдованію, принимавшему однако гражданскій, а не религіозный характеръ. Можно положительно сказать, что отношенія отдѣльнаго лица къ вѣрѣ всѣхъ другихъ были несравненно свободнѣе у Грековъ и Римлянъ, чѣмъ у народовъ Азіи и Египта, у которыхъ существовали точно высказанные и опредѣленные религіозныя догматы, сохраняемые іерархически организованнымъ, вліятельнымъ и сильнымъ по своему значенію сословіемъ жрецовъ.

Разбирая поклоненіе древнихъ Грековъ, нельзя не придти къ заключенію, что оно со своими пышными и привлекательными обрядами и церемоніями, со своимъ веселымъ, живымъ характеромъ было богаче внѣшностью, чѣмъ мистическимъ началомъ, и заключало больше эстетическихъ формъ, чѣмъ религиозныхъ идей.

Элементы мистицизма, очень незначительные въ официальномъ культѣ Грековъ, преобладали въ ихъ мистеріяхъ. Эти послѣднія отклонялись отъ веселаго, яснаго характера эллиническаго поклоненія, становились съ нимъ въ разладъ, противорѣчили понятію Грековъ о богахъ, вообще складу ихъ религиозныхъ идей. Въ обрядахъ греческаго культа все было свѣтло, ясно, пышно, торжественно; въ мистеріяхъ, напротивъ, все было скрыто, тайно; формулы произносились шопотомъ, обряды совершались взаперти, частью въ темнотѣ. Но мистеріи не были плодомъ религиознаго чувства Грековъ, и происхожденіе ихъ приписываютъ не эллиническимъ народамъ. Нельзя притомъ сказать, чтобы онѣ были столько же распространены, сколько официальный культъ Грековъ.

Содержаніе мистерій въ Греціи ¹⁾ имѣло постоянно отношеніе къ появленію Бога на землѣ, къ его страданію, къ его низшествію въ адъ и возвращенію къ жизни. Символомъ нѣкоторыхъ мистерій была смерть Адониса, изувѣченіе Аттиса и т. д.; но мнѣ Цереры и Прозерпины, развитый въ Элевзинскихъ таинствахъ, былъ всего способнѣе къ передачѣ идей безсмертія души и загробнаго существованія, составлявшихъ обыкновенно сущность мистерій. Всѣ подробности похищенія Прозерпины Плутономъ: отчаяніе ея матери Цереры, которая ищетъ свою дочь; радость богини, когда она находитъ ее въ подземномъ мірѣ; возвращеніе послѣдней на землю очень хорошо примѣнялись для развитія картиннаго символизма, сильно поражающаго воображеніе посвящаемыхъ. Ихъ заставляли подражать дѣйствіямъ, приписываемымъ богинѣ въ этомъ мнѣ, чѣмъ возбуждали и поддерживали въ нихъ чувства горести, смѣнявшейся потомъ необузданной радостью. Ходьба ночью съ факелами, скитанія во тьмѣ, ужасы, безпокойства и потомъ быстрый переходъ къ свѣту символически передавали томленіе блуждающей богини, ищущей свою дочь и наконецъ радующейся, что нашла ее. Этими мистическими сценами развивались идеи о земномъ тягостномъ состояніи души и о переходѣ ея къ блаженству и вѣчности.

Мистеріи, возбуждая воображеніе посредствомъ быстрого перехода отъ печали къ радости, отъ непроницаемой тьмы къ ослѣпительному свѣту и другого рода подобныхъ же контрастовъ, заставляли видѣть

¹⁾ E. Renan, *Etudes d'Histoire religieuse*, Paris 1863.

миахъ особенное глубокое значеніе и таинственный характеръ. Было разсчитано въ обрядахъ мистерій, чтобы пугать воображеніе и возбуждать его. Посвящаемымъ являлись видѣнія, они слышали таинственные голоса и предполагали, что находились въ непосредственномъ, прямомъ сношеніи съ божествомъ. Сохраненіе втайнѣ того, что происходило въ мистеріяхъ, требовалось отъ посвящаемыхъ. Всѣ желавшіе вѣрить и особенно надѣяться на будущую жизнь и робное существованіе—идея обыкновенно столь отрадная человѣку, какая въ основаніи религій и многихъ философскихъ системъ—сумѣется были привлекаемы мистеріями¹⁾. Тамъ они получали надежду на безсмертіе души. То что поэты и философы выражали нерѣдѣнно, неясно, было положительно обѣщано въ мистеріяхъ. священныя дѣлались любимцами боговъ. Последнее, высшее, поле посвященіе совершалось въ минуту смерти и посредствомъ ея, е. когда начиналась обѣщанная будущая жизнь; потому умереть начало быть окончательно посвященнымъ.

Какъ мы уже сказали, мистеріи въ Греціи имѣли иностранное происхожденіе; однѣ изъ нихъ принадлежали къ очень раннимъ временамъ, другія учреждались въ подражаніе имъ. Весьма вѣроятно, что мѣла древнія изъ этихъ таинствъ перешли къ Грекамъ отъ Пелазговъ²⁾. Была нѣкоторая связь между ранними равно какъ и болѣе поздними греческими мистеріями и поклоненіями пелазгическимъ богами. Таинства Беотіи и Аттики происходили изъ древней Фессаліи. мствованія, но не значительныя, и во времена относительно болѣе позднія, были сдѣланы учредителями обрядовъ греческихъ мистерій у египетскаго культа. Несомнѣнно также вліяніе азиатскихъ древностей въ греческихъ таинствахъ; можно даже предположить, что некоторые изъ нихъ имѣли прямо азиатское происхожденіе. Самые мѣлази могли получить главные обряды своихъ мистерій, которыя шли потомъ переняты Греками, изъ Азіи. Такъ напримѣръ, таинственныя, торжественныя слова, произносимыя при элевзинскихъ таинствахъ, представляли большое сходство съ формулами фригійскихъ мистерій. Нельзя не согласиться, что таинства у Грековъ имѣли совершенно иное направленіе, чѣмъ ихъ официальное поклоненіе, о они не въ тонѣ съ общими религиозными идеями міра эллинистическаго, что обряды ихъ были не въ характерѣ греческой культуры болѣе противорѣчили ей, чѣмъ мѣлази національнаго поклоненія³⁾, что потому надо предположить ихъ иностранное происхожденіе. азиатскіе народы, у которыхъ томность переходила въ неистовство, передали наконецъ эту разслабленность и ярость Грекамъ посредствомъ мистерій.

Мистическое начало, которое являлось какъ нѣчто чуждое въ классическомъ мірѣ, и преимущественно до полнаго развитія его культуры, или въ эпохи упадка ея, преобладало въ мистеріяхъ. Неоспо-

1) E. Havet, Le Christianisme es ses origines. 2-d V-e Paris 1873.

2) Maury, Histoire des Religions de la Grèce antique, 3 V-s Paris, 1857—1859.

3) Bunsen, Dieu dans l'Histoire, 2-e éd. Paris 1868.

римо, что таинства эти распространяли въ массахъ народа поню о справедливомъ возмездіи послѣ смерти за дѣла жизни, но это далось мистическимъ путемъ.

Ни высокихъ моральныхъ правилъ, ни глубокихъ философскихъ идей не слѣдуетъ искать въ мистеріяхъ. Символь былъ самъ для себя и составлялъ свою единственную цѣль. Эти таинства удовлетворяли людей склонныхъ вѣровать, не примиряющихся съ ихъ земнымъ состояніемъ и съ выводами разума, способнаго дать удовлетвореніе шливости людей только до извѣстныхъ границъ. Мистеріи обыкновенно любятъ желающіе открыть внѣ земныхъ предѣловъ продолженіи жизни послѣ смерти. За обрядами, за внѣшними формами мистеріи человекъ можетъ предположить все, что удовлетворяетъ его стремленіямъ, все, что онъ ищетъ не съ помощью науки, не путемъ размыленія и анализа, а религиознымъ вдохновеніемъ. Обряды мистеріи всегда очень сложны, запутаны и обильны церемоніями, поражающими воображеніе; но при внѣшнемъ богатствѣ онѣ бѣдны внутреннимъ содержаніемъ. Ихъ можно сравнить съ пышными, роскошными заутами, за которыми—пустота.

Посвященные въ мистеріи, какъ говорятъ греческіе писатели, не чему не научались въ нихъ: но получали потрясающее впечатлѣніе и приводились въ возбужденное состояніе. Не самые мудрые изъ Грековъ посвящались въ таинства, не самые нравственные изъ нихъ прибѣгали къ этому способу моральнаго очищенія. Сократъ, напримеръ, удалялся отъ мистерій и изреченій оракуловъ, потому что онъ пришелъ къ заключенію, что въ истинахъ, провозвѣщаемыхъ въ таинствахъ, можно было полнѣе убѣдиться путемъ анализа и размыленія. Онъ совѣтовалъ своимъ ученикамъ отыскивать божественныя начала въ ихъ собственномъ разумѣ, скорѣе чѣмъ въ символахъ мистеріяхъ, которыя не давали человеку ни ясныхъ идей, ни спокойствія души, и не учили ни хорошо жить, ни хорошо умирать. Главная сила мистерій состояла въ томъ, что онѣ обѣщали будущую жизнь и потому утѣшали всѣхъ неспособныхъ быть успокоенными строгими философскими заключеніями. Религіи многихъ восточныхъ народовъ съ большею положительностью обѣщали своимъ послѣдователямъ жизнь будущую, чѣмъ поклоненія западныхъ Аріицевъ.

VIII.

Въ Греціи мы вообще видимъ чрезвычайно малое развитіе религиозности и вмѣстѣ большую дѣятельность въ предѣлахъ философіи, искусства, поэзіи, литературы, науки, политики, гражданской жизни. Мораль міра эллиническаго опиралась также болѣе на философію, чѣмъ на религиозныя начала.

Мифологія Грековъ, какъ мы уже сказали, имѣла натуралистическій характеръ, т. е. была превращеніемъ силъ и явленій природы въ

воѣвообразныя божества. Дѣйствіе различныхъ явленій природы и при этомъ соединеніе ихъ повело къ созданію миѳовъ. Несохраниемые ревниво кастой жрецовъ и не получившіе неприкосновеннаго характера, какъ въ натуралистическихъ же культахъ азіатскихъ народовъ и Египтянъ, миѳы греческаго поклоненія были развиты впоследствии поэтами и потеряли, съ теченіемъ времени, свой настоящій смыслъ. Все это внесло въ эллинической культъ начало безусловно возвышенное и дало не вполне моральное направленіе всему поклоненію. Надо однако замѣтить, что если боги Грековъ и Римлянъ дѣйствовали не всегда безукоризненно, то все-таки же постоянно являлись покровителями добродѣтели и карателями зла и неправды. Притомъ многіе изъ мыслителей Греціи старались облагородить миѳы національнаго вѣрованія, придавая имъ болѣе нравственное значеніе, объясняя ихъ въ настоящемъ ихъ смыслѣ, т. е. какъ аллегоріи, и присоединяя къ нимъ философскія мысли. Справедливо, что слабости боговъ, выставленныя на свѣтъ греческими поэтами, оказались, можетъ быть, благопріятны освобожденію умовъ въ Греціи; но съ другой стороны нельзя сказать, чтобъ поклоненіе древнихъ Эллиновъ заключало въ себѣ столько возвышенныхъ моральныхъ принциповъ, сколько нѣкоторыя вѣрованія другихъ народовъ античнаго міра, хотя и менѣе развитыхъ, чѣмъ Греки. Неоспоримо, что въ священныя законы Евреевъ, Персовъ, Египтянъ, встрѣчаются прекрасныя правила и высокіе нравственные принципы, но мораль эта основывалась на догматахъ религіи. Напротивъ, въ Греціи, и впоследствии въ Римѣ, выработалась мораль философская, и мы замѣчаемъ у средиземныхъ Арійцевъ древняго міра самостоятельное развитіе подобной морали, отдѣльно отъ религіи, — морали, основанной не на догматахъ, а на выводахъ разума, обращающагося къ самой натурѣ человѣка съ цѣлью открыть въ ней стороны, развитіе которыхъ можетъ привести къ благопріятнымъ результатамъ для его нравственности. Это составляетъ отличительную черту культуры Грековъ и Римлянъ, вообще народовъ арійскаго племени; только они одни способны на эту умственную работу, когда ихъ философское развитіе не стѣснено. Морали независимой отъ религіи мы не находимъ ни у Семитовъ, ни у народовъ туранскаго племени ¹⁾. У европейскихъ Арійцевъ, только со временемъ возрожденія, мы встрѣчаемъ мыслителей, мораль которыхъ истекаетъ изъ философскихъ идей.

Философія имѣла особенное значеніе въ мірѣ греко-римскомъ. Тогда какъ у насъ души страдающія, мучимыя идутъ часто отъ философіи къ религіи, древніе Греки и Римляне, находясь въ томъ же моральномъ состояніи, шли отъ религіи къ философіи. Причину этого легко объяснить. Жрецы въ мірѣ греко-римскомъ были столько же служителями алтаря, сколько и политическими чиновниками, которые предсѣдательствовали на церемоніяхъ культа, совершали ихъ, или только присутствовали при нихъ. Они ничему не учили, и въ Римѣ, напримѣръ, не понимали даже древняго языка обрядника, повторяя при совер-

¹⁾ Исключеніемъ являются только Китайцы, какъ это увидимъ ниже.

шенія религиозныхъ церемоній фразы, знаніе которыхъ было имъ недоступно. Языческое официальное поклоненіе Грековъ и Римлянъ не заключало въ себѣ моральнаго идеала, которому можно было бы подражать. У боговъ просили того, что они давали и отнимали по своему произволу, т. е. жизни, богатства, здоровья и вообще матеріальныхъ благъ; но мира души искали не въ храмахъ, а въ школахъ философовъ и старались приобрести его сами себѣ.

Нельзя не сознаться, что въ Греціи и потомъ въ Римѣ мораль философская дошла до значительныхъ результатовъ и выработала правила возвышеннаго характера. Прогрессъ моральныхъ, чело­вѣко­любивыхъ идей постоянно замѣтенъ въ Греціи и онъ идетъ вмѣстѣ съ философскимъ развитіемъ, глубоко проникавшимъ въ народъ, обозначаясь сильнѣе со временъ Сократа ¹⁾. Философія по самой сущности своей идетъ къ снисходительности, а послѣдняя есть главное основаніе чело­вѣко­любивыхъ отношеній между людьми. Изъ дошедшихъ до насъ твореній писателей и философовъ Греціи и Рима мы можемъ извлечь собраніе моральныхъ правилъ очень гуманнаго и возвышеннаго характера; такъ напримѣръ, Сенека, въ философіи котораго сосредоточивается мораль, выработанная предшествовавшими ему мыслителями античнаго міра, говоритъ: ²⁾ «До послѣдней минуты нашей жизни мы не будемъ шадить себя для пользы общей; мы будемъ помогать каждому; мы будемъ дѣлать добро съ нѣжностью нашимъ врагамъ». Онъ же пишетъ: ³⁾ «Я буду пріятель моимъ друзьямъ, пріятель и обходитель съ моими врагами; я буду уми­лостивленъ, смягченъ еще до просьбы; я буду жить, какъ чело­вѣкъ, рожденный для всѣхъ людей, и благословлю природу». Въ сочиненіи того же философа ⁴⁾ мы находимъ слѣдующее правило: «Гораздо чело­вѣчнѣе быть снисходительнымъ, какъ отецъ къ погрѣшившимъ, и обратить ихъ на путь истины, чѣмъ преслѣдовать ихъ». Мы читаемъ также у него: ⁵⁾ «Будьте для вашихъ согражданъ тѣмъ, чѣмъ вы желали бы, чтобы боги были для васъ. Желаете ли вы, чтобы боги были неумолимы къ вамъ, къ вашимъ грѣхамъ и заблужденіямъ»? Въ письмѣ ⁶⁾ къ Луцилію, прокуратору Сициліи, Сенека говоритъ, что мы должны обращаться съ рабами какъ съ нашими братьями. «Они рабы? скажите лучше, что они люди!» пишетъ этотъ философъ. У Сенеки мы встрѣчаемъ также и слѣдующіе принципы: «Раздѣли твой хлѣбъ съ голоднымъ; дѣлай добро безъ гордости; неблагодарность не должна отвращать отъ благотворительности» ⁷⁾. Онъ говоритъ даже, что надо помогать врагамъ рукою нѣжной. — «*Opem ferre etiam inimicis mihi manu*» ⁸⁾. Но эта сентенція, какъ онъ самъ замѣ-

1) Maury, Histoire des religions de la Grèce antique.

2) De otio Sapientis c. 29.

3) De vita beata c. 20.

4) De ira L. I c. 15.

5) De Clementia L. I.

6) Письмо 48.

7) De benef.; De Otio Sap.

8) De otio Sap. XXIX.

часть, не принадлежит ему, а есть правило вообще философов стоической школы, сказавшихъ, что слѣдуетъ считать всѣхъ людей братьями.

Этимъ изреченіямъ высокой человѣколюбивой морали удивлялся Тертуллианъ, который, какъ извѣстно, въ своихъ сочиненіяхъ съ такой силой и съ такимъ жаромъ опровергаетъ все языческое, и съ такой ненавистью и нетерпимостью относится вообще ко всему нехристианскому. «*Seneca saepe poster*»¹⁾, т. е. Сенека часто нашъ, говорить этотъ писатель церкви, котораго нельзя заподозрить въ снисходительности къ язычникамъ. Любовь къ ближнему, даже къ врагамъ, вообще гуманна чувства, высказанныя во многихъ мѣстахъ философскихъ трактатовъ Сенеки, повели къ предположенію, впрочемъ, нисколько необоснованному, что этотъ философъ видѣлъ Апостола Павла въ бытность послѣдняго въ Римѣ и бесѣдовалъ съ нимъ, такъ что человѣколюбивыя мысли, одушевляющія римскаго стоика, слѣдуетъ считать отраженіемъ христианскаго ученія. Предположеніе это вполне понятно со стороны писателей католической церкви, постоянно отрицающихъ у язычества способность развить самостоятельную мораль и не допускающихъ потому возможности происхожденія единственно изъ философскаго источника ученія Сенеки, въ которомъ столько высшихъ нравственныхъ правилъ.

Нельзя опровергнуть мнимаго сношенія Сенеки съ Апостоломъ Павломъ только тѣмъ, что философъ этотъ, какъ образованный римлянинъ, принадлежавшій къ высшимъ классамъ общества, относящійся потому, если не съ пренебреженіемъ, то, по крайней мѣрѣ, съ равнодушіемъ ко всему чуждому классической культурѣ, не могъ обратить вниманіе на моральную сторону ученія человѣка неизвѣстнаго, по его мнѣнію, темнаго, принадлежавшаго націи, презираемой Римлянами. Мы знаемъ²⁾, что восточныя религіи были очень распространены въ Римѣ въ то время, когда жилъ Сенека, и что особенно законъ Моисея находилъ многочисленныхъ послѣдователей, даже и въ высшихъ классахъ римскаго общества. Нѣтъ потому ничего неправдоподобнаго въ томъ, что Сенека, какъ философъ, интересовавшійся всякимъ новымъ явленіемъ въ области мышленія, видѣлъ Апостола Павла, свободно проповѣдывающаго въ Римѣ ученіе Спасителя, не смотря на надзоръ, которому онъ былъ подвергнутъ, тѣмъ болѣе что Галліонъ, проконсулъ Коринѳа въ Ахаіѣ, отказавшійся судить Апостола Павла³⁾, приведеннаго къ нему Евреями, былъ братъ Сенеки. Обратилъ вниманіе этого философа на Апостола Павла могъ также другъ его Афраній Буррій, начальникъ императорской стражи, присмотру котораго поручались обвиненные, просившіе, какъ римскіе граждане, суда Цезаря⁴⁾ и привозимые для того въ Римъ.

¹⁾ De Anima, cap. 20.

²⁾ Римскія катакомбы и памятники первоначальнаго христианскаго искусства, ч. 3, стр. 33 и слѣд.

³⁾ Дѣянія Апостоловъ. Гл. XVIII.

⁴⁾ Нельзя, однако, положительно утверждать, что Афраній Буррій исполнялъ

Но сношенію между Сенекой и Апостоломъ Павломъ противорѣчитъ то обстоятельство, что писатели церкви первыхъ трехъ столѣтій, знакомые съ твореніями этого философа и удивлявшіеся его морали не приписываютъ ее вліянію христіанства и ничего не говорятъ о свиданіи Апостола съ Сенекой. Изъ словъ Тертуліана («Сенека часто нашъ» нельзя заключить, что этотъ писатель церкви предпологаетъ дѣйствіе христіанскаго ученія на философа стоика. Тертуліану показалось какъ нѣчто необыкновенное, исключительное, согласіе морали мыслителя язычника съ моралью новой вѣры, и онъ не объясняетъ этого необыкновеннаго для него факта сношеніями между философомъ и Апостоломъ. Мнимая переписка между ними есть, какъ извѣстно, одинъ изъ многихъ благочестивыхъ подлоговъ христіанъ первыхъ вѣковъ и была сочинена, по всей вѣроятности, въ IV-мъ столѣтіи, скорѣе въ началѣ, чѣмъ въ концѣ его.

Окончательно опровергаетъ предположеніе сообщенія Сенеки съ Апостоломъ Павломъ и отраженія въ философіи перваго христіанскаго ученія тотъ фактъ, что большая часть моральныхъ принциповъ, высказанныхъ Сенекой, заключались уже не только въ доктринѣ основателя школы стоиковъ, грека Зенона, родившагося въ IV-мъ столѣтіи до Р. Х., и у другихъ послѣдователей этого ученія, но и вообще въ философскихъ системахъ и твореніяхъ мыслителей и писателей классическаго міра, предшественниковъ Сенеки ¹⁾, жившихъ до появленія христіанства. Особенность Сенеки въ этомъ случаѣ состояла именно въ томъ, что онъ извлекъ, собралъ и высказалъ эти нравственныя правила съ большей энергіей, чѣмъ его предшественники. У Сократа, напримѣръ, мы находимъ ²⁾: «Не слѣдуетъ сожалѣть того, кто дѣлается жертвой несправедливости, а того, кто дѣлаетъ несправедливость». — Ксенофонтъ ³⁾ говоритъ: «поможемъ бѣднымъ, чтобы избавить ихъ отъ опасности погрѣшить», и это сказано въ такомъ смыслѣ, что слѣдуетъ дѣлать добро не разбирая, кому его дѣлаешь; что надо быть милосерднымъ для самого милосердія, а не для какой-либо другой цѣли, иначе это уже не было бы милосердіемъ. Иногда Платонъ гораздо ближе подходитъ къ христіанскимъ идеямъ, чѣмъ Сенека: «дѣлать зло кому бы то ни было никогда не можетъ быть справедливымъ» ⁴⁾. Онъ же говоритъ ⁵⁾, что боговъ не почитаютъ внѣшностью, что обряды имѣютъ значеніе только въ томъ случаѣ, когда совершающій ихъ чистъ совѣстью; что честный человѣкъ можетъ молиться и дѣлать приношенія, но это не подобаетъ дѣлать злему. Говоря о любви къ ближнему, Сенека повторяетъ то,

эту должность, когда Апостолъ Павелъ былъ приведенъ въ Римъ. (Friedlaender, Darstellung aus der Sittengeschichte Roms 3. B-e, Leipzig 1871).

1) Ch. Aubertin, Sénèque et St. Paul (ouvrage couronné par l'acad. franc). 3^e éd. Paris 1872

2) Горцій, Книга Платона.

3) Банкетъ (одна изъ книгъ Платона).

4) Платонъ, Республика.

5) Въ одной изъ книгъ „Законовъ“.

досердые изъ религіозныхъ моралистовъ не допускаютъ прощенія и грозятъ строгими наказаніями. Тотъ же самый человѣкъ высокою морали, предписываемой ему его вѣрой, готовый прощать обиды, дѣлать добро врагамъ, платить благотворительностью за зло и не благодарностью, обязанъ законами этой же религіи относиться враждебно, даже преслѣдовать нераздѣляющихъ его религіозныхъ убѣжденій, сомнѣвающихся въ ихъ истинѣ, равнодушныхъ и глухихъ къ его доводамъ, или только некрѣпкихъ въ вѣрѣ. Набожный человѣкъ можетъ прощать обиды, нанесенныя ему, но не можетъ и не долженъ прощать обиды его религіи; онъ склоненъ также не цѣнить и добра, сдѣланнаго безъ вѣры.

Мораль философская, хотя и строгая, хотя и нѣсколько сухая, не имѣетъ неподвижности. Каждый философскій выводъ основанъ на размысленіи, и потому подверженъ анализу. Философская система не можетъ устранять всякое новое заключеніе разсудка, даже если оно находится въ прямомъ противорѣчій съ ея сущностью; но должна разбирать, обсуживать и потомъ отвергать или принимать и усваивать всѣ проявленія разума.

IX.

Религія не могла стѣснять у древнихъ Грековъ дѣятельности разума ¹⁾; не встрѣчая передъ собою преградъ текста откровенія и писанныхъ догматовъ, онъ могъ дѣйствовать съ полной свободой, ограниченный единственно самимъ собою. Эта независимая умственная дѣятельность, проявившаяся въ извѣстной намъ исторіи рода человѣческаго въ первый разъ среди Грековъ, создавшихъ то, что называютъ наукой: именно соединеніе знаній одного и того же характера, связывающихся между собою и критически изслѣдованныхъ, эта свободная умственная дѣятельность, говорю я, была результатомъ нестѣсненнаго дѣйствія разума.

У многихъ восточныхъ народовъ классъ жрецовъ былъ центромъ, въ которомъ сосредоточивались наука и философія того времени. Они были учителями, иногда и властелинами. Въ Индіи философія была привилегіей высшей касты; въ Китаѣ — ученаго сословія. Въ Финикіи, въ Египтѣ, въ Персіи наука разрабатывалась жрецами и среди ихъ находила убѣжище ²⁾. Это, разумѣется, должно было дать

¹⁾ Dr. E. Zeller, Die Philosophie der Griechen, erst. Theil.

²⁾ Подобно тому, какъ въ средневѣковой Европѣ въ монастыряхъ, съ тою только разницею, что тутъ наука освободилась, съ теченіемъ времени, отъ под-

наукѣ и философіи односторонній характеръ, поставить ихъ въ зависимость отъ религіи и лишить ихъ возможности переступить извѣстные предѣлы; тогда какъ въ Греціи наука, знанія, философія были освобождены отъ религіи и разрабатывались во всѣхъ классахъ общества, что и привело къ болѣе значительнымъ результатамъ. Матеріальная часть жизни получала у Египтянъ и у Финиціанъ больше значенія чѣмъ у Грековъ; Платонъ говоритъ, что послѣдніе имѣютъ по преимуществу способность къ наукамъ, а первые отличаются любовью къ приобрѣтенію.

Когда философія не дается тому, кто, по способностямъ своимъ, можетъ изучать ее, она отказывается отъ своихъ правъ и дѣлается наукой сокровенной, почти религіей; иногда орудіемъ власти, но не свободнымъ мышленіемъ, какъ это происходило у азіатскихъ народовъ. Выводы философіи въ Греціи, напротивъ, принадлежали всѣмъ безъ различія, каждый могъ слушать изложеніе философскихъ системъ; не нужно было для этого ни особеннаго приготовленія, ни посвященія.

Если бы въ Греціи преобладала религія, связывающая философію, то свободной мысли не было бы въ эллиническихъ странахъ, какъ ее не было у народовъ Азіи, и умственная дѣятельность Грековъ не привела бы къ тѣмъ выводамъ разума, которые постоянно продолжаютъ быть главнымъ основаніемъ размышленія европейскихъ Арістотельцевъ. Философское движеніе могло проявиться въ древней Греціи, даже и въ томъ случаѣ, если бы религія не переставала стѣснять развитія мысли, такъ какъ у народовъ аріискаго племени, достигнувшихъ извѣстной степени культуры, обыкновенно проявляется склонность къ философской дѣятельности; но, разумѣется, эта спекулятивная работа, если бы она не имѣла достаточно силы, чтобы освободиться отъ узъ религіи, осталась бы подъ наблюденіемъ теологіи и сдерживалась бы ею ¹⁾. Стѣсненная въ своемъ свободномъ движеніи, мысль была бы въ Греціи не болѣе какъ религіозной спекуляціей, въ родѣ еологическихъ космогоній древнихъ азіатскихъ племенъ. Въ этомъ мы легко можемъ убѣдиться, вспомнивъ, на сколько одинъ изъ самыхъ способныхъ къ философскому размышленію аріискихъ народовъ—Индійцы, не смотря на ихъ древнюю цивилизацію, стояли въ этомъ отношеніи далеко позади Грековъ, именно потому, что въ Индіи философія, вслѣдствіе особенныхъ причинъ, на которыя мы укажемъ ниже, не могла отдѣлиться отъ религіи.

Въ эллиническихъ странахъ, точно такъ же какъ и на Востокѣ, философія началась въ соединеніи съ религіей ²⁾, но вскорѣ подъ вліяніемъ освобождающагося отъ религіозныхъ узъ и пробуждаю-

ченія религіи и приняла свѣтскій характеръ, тогда какъ въ Египтѣ и у азіатскихъ народовъ, наука осталась въ рукахъ жрецовъ и служителей алтаря.

1) Dr. E. Zeller, Die Philosophie der Griechen, ers. Theil.

2) V. Cousin, Introduction à l'Histoire de la Philosophie, Paris 1861.

что сказали раньше его Цицеронъ, Менандръ и другіе философы и писатели античнаго міра. У перваго изъ нихъ мы, напримѣръ, находимъ: «Ничто не характеризуетъ такъ ясно благородную душу, какъ милосердіе и забвеніе оскорбленій». — «Каждый человѣкъ долженъ дѣлать добро ближнему, кто бы онъ ни былъ, только потому, что онъ человѣкъ подобный ему; это законъ природы» ¹⁾.

Моральные принципы встрѣчаются у Грековъ и раньше философовъ; изъ чего видно, что нѣкоторые миѣны не высокой нравственности, вошедшіе въ поклоненіе древнихъ Грековъ, не препятствовали развитію въ немъ морали и религіознаго чувства. Въ Одиссеѣ, напримѣръ, мы находимъ много нравственныхъ правилъ, которыя поражаютъ насъ своею гуманностью и которыя не отказались бы принять любая религія даже и самаго возвышеннаго характера. Мы читаемъ, напримѣръ, въ этой поэмѣ, что странники и просящіе милостыню посылаются богами ²⁾; что боги всегда благосклонно внимаютъ ихъ молитвамъ ³⁾; что безсмертнымъ не угодны лишь дурные поступки ⁴⁾. Въ чувствахъ, съ которыми въ Одиссеѣ принимаютъ скитальцевъ, проявляется страхъ боговъ и вмѣстѣ съ тѣмъ состраданіе къ человѣку ⁵⁾.

Можно вообще сказать, что философія античнаго міра еще до Сенеки пришла къ осужденію мщенія, къ состраданію къ ближнему; она советуетъ доброту, нѣжность даже со врагомъ, требуя, чтобы ему помогли когда онъ въ опасности. «Не дѣлай другимъ того, что ты не желаешь, чтобы тебѣ дѣлали; — не дѣлай зла никому; — доброжелательность прилична праведному; — должно любить людей». Подобные моральные принципы и многіе другіе того же характера разбросаны въ философскихъ системахъ, въ произведеніяхъ писателей и въ рѣчахъ ораторовъ Грековъ и Римлянъ; но особенно преобладали эти человѣколюбивыя идеи въ древнемъ мірѣ среди гражданъ аѣинской республики.

Мораль семитическая, когда она принимаетъ характеръ человѣколюбивый и благотворительный, когда она поднимается выше обыкновеннаго уровня семитической нравственности, дѣлается непрактической и, будучи приложена къ жизни, ведетъ неизбѣжно къ разложенію общества. Совершенно иной характеръ имѣетъ мораль арійская, въ которой преобладаетъ начало философское, отсутствующее въ морали семитической.

1) Цицеронъ, Tusc. V. De officiis, 1, 25; III, 6.

2) „Если бы, другъ, кто и хуже тебя посвятилъ насъ, мы долгъ свой „Гостя почтить сохранили бы свято—Зевесъ къ намъ приводитъ „Нищихъ и странниковъ“; — (Одиссея, переводъ В. Жуковскаго, XIV, 56, 57).

3) „Вѣчные боги всегда благосклонно внимаютъ молитвамъ „Бѣднаго странника, кто бы онъ ни былъ, ...“ (V, 447—448).

4) „Дѣлъ незаконныхъ, однако, блаженные боги не любятъ: „Правда одна и благіе поступки людей имъ угодны“; (XIV, 38, 84).

5) „Нѣтъ! я Зевеса страшусь гостелюбна и самъ ты мнѣ жалокъ“. (XIV, 389).

Нѣкоторые писатели церкви, какъ напримѣръ св. Іустинъ и Климентъ Александрійскій, люди классической культуры, не могли незамѣтить, сколько состраданія къ ближнему и какъ много моральныхъ правилъ, приближающихся къ христіанскому ученію, заключались въ философскихъ системахъ Грековъ и Римлянъ и въ ихъ литературѣ. Христіанскіе философы вообще были склонны объяснять это тѣмъ, что мыслители язычники вдохновлялись иногда свыше, что и составляло одинъ изъ доводовъ, употребляемыхъ вѣрующими при убѣжденіи язычниковъ принять христіанство. Св. Іустинъ смотрѣлъ на Сократа какъ на предшественника Христа. Лактанцій, христіанскій писатель IV-го столѣтія, говоритъ, что истина была разсѣяна въ разныхъ философскихъ системахъ, но что христіанство собрало и соединило эти части ¹⁾. Іоаннъ Златоустъ также не становится противникомъ философіи.

Писатели церкви, незнакомые съ классической культурой, особенно Іудеи по происхожденію, которые смотрѣли на философію какъ на нѣчто подозрительное, вредное, объясняли моральные принципы, заключающіеся въ ней, тѣмъ, что мыслители язычники, повинуваясь наущенію дьявола, брали изъ священнаго писанія ея истины, иногда съ цѣлью затемнить или обезславить божественное откровеніе.

Мы, слѣдовательно, имѣемъ право утверждать, что у Грековъ и Римлянъ развивалась, независимо отъ религіи, мораль философская, которая, однако, въ началѣ пошла отъ религіознаго чувства, какъ это видно изъ Иліады и Одиссеи. Эта мораль, искавшая своей опоры не въ богахъ, а въ самой природѣ человѣка, оставалась въ философскихъ предѣлахъ и потому, разумѣется, была доступна только образованнымъ классамъ общества. Мораль философская мало проникаетъ въ массы народа и дѣлается удѣломъ аристократіи знанія и науки. Только религія можетъ распространять моральные принципы среди людей темныхъ, малообразованныхъ, такъ какъ она обращается къ сердцу, а не къ разуму, и имѣетъ иногда ту нѣжность, ту теплоту, которыхъ лишены выводы разума. Письма Сенеки, разсужденія Цицерона, Эпиктета, сочиненія Марка Аврелія и другихъ философовъ и писателей классическаго міра заключаютъ въ себѣ, разумѣется, мораль возвышенную, благородную, чловѣколюбивую, большой нравственной чистоты, но изреченія Евангелія, безъ сомнѣнія, трогаютъ сильнѣе сердца большинства людей.

Мораль религіозная неспособна на измѣненія, на расширенія своихъ принциповъ. Религіозные моралисты склонны забывать обиды, прощать грѣхи, но не проступки противъ постановленій вѣры и сомнѣнія въ ея истинѣ. Въ послѣднемъ случаѣ даже и самые ми-

¹⁾ Даже писатели болѣе поздняго времени, какъ наприм. Боссюэ (Discours sur l'Histoire universelle) говоритъ, подобно писателямъ первыхъ вѣковъ христіанства, что греческая философія была нѣкоторымъ родомъ приготовления къ познанію истины.

щегося пытливого ума Грековъ, философія ихъ отвергаетъ всякую символическую форму и усваиваетъ свободный, нестѣсненный предвзятой идеей, анализъ. То, что есть и происходитъ въ мірѣ, зависитъ отъ причинъ скрытыхъ отъ понятія человѣка; эта мысль вполне религіознаго характера и греческаго склада была вмѣстѣ и первымъ шагомъ къ философскому размышленію. Къ той же цѣли вела идея, преобладающая въ греческой міѳологіи, что самые боги подчинены року. Такимъ образомъ религія Грековъ заключала уже мысли, изъ которыхъ со временемъ развилась эллиническая философія.

Неоспоримо, что въ ранней философіи Греціи замѣтно вліяніе системъ мышленія народовъ Востока, и подобно тому, какъ первоначальные элементы искусствъ, способъ писанія, азбука, ремесла, техника ихъ были переняты у Египтянъ и у Азіатцевъ Греками, такъ и въ рождающейся мысли ихъ отразились начала, постоянно преобладавшія въ умственной дѣятельности народовъ Азіи. Но вліяніе это не было такъ сильно, какъ кажется съ перваго взгляда. Во всякомъ случаѣ философія Грековъ, подобно всему перенятому ими у азіатскихъ центровъ культуры, приняла эллинической характеръ, отбросивъ отъ себя мистицизмъ, и перешла къ свободному анализу, къ выводамъ разума. Многое притомъ слѣдуетъ отнести къ самимъ Грекамъ, и мистическій элементъ, напримѣръ, преобладающій въ греческой философіи ранняго времени, обыкновенно приписываемый восточному вліянію, могъ быть только слѣдствіемъ малаго философскаго развитія Грековъ той эпохи, такъ какъ подобное состояніе способно рождать идеи мистическаго характера.

Нельзя однако не согласиться, что въ ранней греческой философіи проявляются идеи, заимствованныя у религіозно-философскихъ ученій Индіи и Египта; это мы замѣчаемъ особенно въ системѣ Пифагора. Мистическій элементъ преобладаетъ въ ней, и она даетъ проричанія, изреченія, приговоры, болѣе чѣмъ выводы размышленія. Для пониманія этой философіи, которую можно считать только началомъ свободной мысли Грековъ, требовалось посвященіе и ему предшествовали испытанія, какъ напримѣръ молчаніе, продолжавшееся нѣсколько лѣтъ. Давалось также обѣщаніе не разоблачать непосвященнымъ тайны ученія, сообщавшагося символами и объяснявшагося фигурами. Это былъ только набросокъ, опытъ философіи. Мистическій періодъ своего существованія, изъ котораго философіи восточныхъ народовъ никогда не вышли, греческая мысль прошла очень скоро, и полуполитическая, полурелигіозная система Пифагора стала въ разладъ съ эллинической культурой въ ея цвѣтущую эпоху.

Древніе Греки постоянно отличались неутомимой дѣятельностью въ предѣлахъ философскихъ разысканій, необыкновенной пронипательностью въ распознаваніи малѣйшихъ оттѣнковъ мысли; особенной способностью къ умственному анализу и, какъ послѣдствіе этого, склонностью къ приведенію доводовъ и къ полемикѣ ¹⁾. Этими

1) Vacherot, Histoire critique de l'Ecole d'Alexandrie, T. 1-r.

качествами обладали въ Греціи ея мыслители, самыя замѣчательныя столько же, сколько и самыя обыкновенныя. У Грековъ не прекращалась дѣятельность мысли, и у нихъ постоянно возникали новыя философскія школы. Одни только Греки, изъ народовъ античнаго міра, смотрѣли свободно вокругъ себя; изслѣдованіе явленій природы, анализъ способностей человѣка для опредѣленія его назначенія и отношенія его къ внѣшнему міру — составляютъ сущность эллинической философіи въ ея цвѣтущую эпоху.

Освобожденіе греческаго ума отъ мистическихъ идей и переходъ къ самостоятельной философской дѣятельности окончательно совершается Сократомъ, и въ его философіи греческая мысль достигаетъ высшей точки своего развитія. Онъ, не будучи скептикомъ, сомнѣвался и училъ другихъ сомнѣваться, такъ какъ сомнѣніе есть точка исхода свободного размышленія. У своихъ слушателей Сократъ спрашивалъ отчета ихъ мыслей, будилъ ихъ умъ, вызывалъ его къ анализу, помогалъ ему дѣлать выводы изъ разсужденія и первый изъ греческихъ философовъ обратилъ взоры человѣка на него самого. Всего менѣе этотъ философъ былъ создатель системы, но онъ произвелъ неизгладимое движеніе свободно дѣйствующей мысли. Сократъ основывалъ все на истинахъ, которыя каждый можетъ провѣрить, руководясь заключеніями своего размышленія; тогда какъ въ системахъ болѣе или менѣе мистическаго характера Будды, Зороастра, даже Пифагора, остаются постоянно данныя, которыя слѣдуетъ принимать безусловно.

На этой высотѣ однако греческая философія оставалась недоюго; въ системѣ Платона, развивавшаго и углубившаго философію своего учителя Сократа, проявляется уже извѣстный мистицизмъ. Онъ стремится къ созерцанію божественнаго начала, къ соединенію съ нимъ. Въ его ученіи встрѣчаешь сожалѣніе о лучшемъ существованіи, предчувствіе будущаго безсмертія. Эти идеи, заимствованныя частью у мистерій и развитыя Платономъ, даютъ его философіи оттънокъ мистицизма, который разовьется впоследствии, какъ нельзя полнѣе, въ неоплатонической александрійской школѣ. Платонъ стоялъ выше и былъ яснѣе до сближенія съ Пифагорейцами ¹⁾, въ послѣдніе годы его жизни. Можно потому сказать, что въ философіи Грековъ, въ минуту ея пониженія, отразились, подобно тому какъ и въ ихъ искусствѣ, азіатскія начала.

Независимость отъ религиозныхъ догматовъ положила рѣзкія черты отличія между философіей Грековъ и выводами мышленія другихъ народовъ древняго міра. У Египтянъ, у Семитовъ, у Аріидцевъ Азія точка исхода философіи была религія; первая никогда не оставляла почвы послѣдней, будучи постоянно подчинена по содержанію и направленію догматамъ вѣры. Философскія системы у нихъ неизгладимо соединяются въ своихъ заключеніяхъ съ религіей, всегда являются въ связи съ религиозными стремленіями. Потому философія ихъ не могла получить ни строгаго метода, ни принять характера науки.

1) Geschichte der neuen Philosophie von Kuno Fischer; er. B., München 1878.

реки, напротивъ, освободившись отъ религіозныхъ преданій, обратились прямо къ предмету, чтобы получить понятіе о немъ, посредствомъ анализа и научнаго изслѣдованія, ограниченныхъ единственно воими законами ⁴⁾),

Греки потому совершенно иначе смотрѣли на природу и внѣшній міръ, чѣмъ другіе древніе народы. Азіатецъ несвободенъ передъ природою, а вслѣдствіе этого и неспособенъ къ пониманію ея явленій и къ объясненію ихъ, тогда какъ Грекъ могъ видѣть въ природѣ стественный порядокъ. Онъ, руководясь только своимъ разумомъ, приходилъ къ познанію законовъ міра, и философія его вышла изъ созерцанія природы. Грекъ въ жизни человѣка видѣлъ соединеніе природы и духа и въ равновѣсіи ихъ идеальное состояніе, котораго онъ стремился достигнуть. У Азіатца, напротивъ, идеаль всегда божье или менѣе заключался въ принципѣ, убивающемъ матерію для возвышенія духа, нарушающемъ потому согласіе между ними, вслѣдствіе чего разумъ лишентъ возможности дѣйствовать нормально, правильно.

X.

Свободный взглядъ Грековъ на природу выразился также и въ ихъ изобразительномъ искусствѣ. Цѣлью послѣдняго, когда оно освободилось отъ формъ азіатскихъ, становится изображеніе человѣка въ полномъ гармоническомъ развитіи его физической и нравственной природы. Ни одна изъ сторонъ ихъ не пожертвована, не сокращена, не стѣснена въ виду религіозныхъ требованій, или соціальныхъ условій, какъ въ искусствѣ египетскомъ, ассирійскомъ и другихъ народовъ Азіи. Въ греческомъ художествѣ натура человѣка не стѣснена именно оттого, что въ Греціи, въ противоположность тому, что происходило въ другихъ странахъ, человѣкъ дѣйствовалъ и развивался съ полной свободой, тогда какъ дѣятельность его ума не была остановлена властью божества грознаго, ревниваго характера, недопускающаго анализа его сущности, критики его силъ, разбора его дѣйствій. Потому въ греческомъ искусствѣ мы находимъ свободное развитіе формы, оживленной разнообразными видами духовной жизни человѣка.

Если изученіе исторіи искусства приводитъ насъ въ заключенію, что каждый народъ создаетъ себѣ свой идеаль прекраснаго согласно

⁴⁾ Тою же особенностью отличается греческая философія отъ философіи христіанской и магометанской, т. е. арабской. Также и въ нихъ мы не находимъ свободного изысканія, но стѣсненіе религіозное. Догматизмъ той и другой вѣры полагалъ предѣлы размышленію.

со своими нравственными способностями и подъ вліяніемъ тѣхъ ус-
вій, которыя формируютъ его понятія и дають направленіе его ра-
витію; если не преувеличивая можно сказать, что сколько было це-
тровъ культуры на землѣ, столько и выработалось идеаловъ пре-
снаго, то тотъ изъ нихъ, въ которомъ дано полное, несѣенное
развитіе физическимъ и моральнымъ способностямъ человѣка, буде-
завсегда стоять выше, будетъ способіе расширить нашъ умств-
ный горизонтъ, возвыситъ нашъ художественный вкусъ, чѣмъ идеа-
ла народа, возводящаго въ принципъ аскетизмъ и ограничивающаго де-
тельность разума человѣка въ угоду божества, или для удоволь-
ствія соціальныхъ требованій.

У Грековъ искусство служило выраженіемъ преобладающихъ
народъ идей и національнаго гения. Этотъ послѣдній выразился
изображеніемъ боговъ. Не замкнутая каста жрецовъ, какъ въ Азіи
въ Египтѣ, опредѣлила релігіозные догматы Грековъ; это соверши-
ла поэтическая фантазія націи. Она вполнѣ измѣнила всѣ тѣ образы
боговъ, которые Греки получили въ ранній періодъ ихъ развитія отъ
восточныхъ народовъ, и у нихъ безсмертные сдѣлались олицетвор-
ніемъ высшихъ способностей человѣка, представителями всего того,
что, по ихъ идеямъ, кажется прекраснымъ, разумнымъ, возвыше-
ннымъ. У Египтянъ, у Халдео-Вавилонянъ, у Ассиріянъ искусство
не переходило предѣловъ хроники, т. е. совершенно сухого изоб-
раженія историческихъ событій; у Грековъ, напротивъ, все идетъ
сосредоточію мыслей—къ идеалу.

Умственно просвѣтленная красота дѣлается типомъ греческаго
искусства; ясность внутренняго содержанія, опредѣленность и сор-
мѣренность формъ, подчиненіе частей цѣлому—составляютъ отличите-
льныя черты произведеній искусства Грековъ, равно какъ и ихъ поэзія
Эллиническихъ боговъ, получившихъ въ воображеніи Грековъ чело-
вѣскій образъ, художники изображали самыми красивыми изъ смертныхъ.
Такимъ образомъ греческое искусство приняло идеальное направле-

Не смотря на то, что боги Грековъ утратили уже давно свое
релігіозное значеніе, они остались все-таки же типами: Юпитеръ—
гигантства, величія, вмѣстѣ съ мудрой просвѣтленной властью; Апол-
лонъ—неувядаемой мужской красоты; Минерва—разумности; Діана—
цѣломудрія и дѣвственной строгости; Венера—полной невозмутимой
красоты и женской прелести; Геркулесъ—героическихъ наклонностей
и разумной силы. Во всемъ этомъ видна идеализированная природа
человѣка.

Искусство азіатскихъ народовъ имѣетъ совершенно другія от-
личенія къ натурѣ, чѣмъ у Грековъ. На Востокѣ чело-
вѣкъ не стоитъ до такой степени независимо и самостоятельно передъ природою, какъ
въ Греціи; онъ связанъ ею, подавленъ ея растительностью, или
напротивъ, ея бесплодіемъ, иногда поставленъ въ большую завис-
мость отъ ея явленій, періодически повторяющихся и строго об-
словаживающихъ его существованіе, какъ напримѣръ въ Египтѣ. Э

одна изъ причинъ, отчего въ произведеніяхъ искусства восточныхъ народовъ мы никогда не находимъ вполне свободнаго, вполне развившагося изображенія человѣка; напротивъ, властелины, равно какъ и ихъ рабы, изображаются постоянно въ одинаковой натянутой, безжизненной позѣ, въ которой проявляются внутренняя связанность, духовное стѣсненіе. Только Греки, свободные умственно, независимо стоящіе передъ природой, жители натуры, не пугающей человѣка своими феноменами, умѣренной въ своихъ проявленіяхъ, но вызывающей его къ дѣятельности, — только Греки, говорю я, могли понимать всю разносторонность природы, могли изображать человѣка въ его полной красотѣ и свободѣ. Въ скованныхъ, угловатыхъ позахъ фигуръ искусства азиатскихъ народовъ проявляется стѣсненіе мысли людей, создавшихъ эти идеалы, тогда какъ свободныя положенія тѣла человѣка въ художествѣ Грековъ можно считать отраженіемъ независимой мысли. Тѣло Грековъ, развившееся при благоприятныхъ климатическихъ условіяхъ, при гимнастическихъ упражненіяхъ, было какъ нельзя болѣе способно передавать ихъ нравственное состояніе.

Полное различіе въ пониманіи прекраснаго и въ передачѣ высокаго встрѣчаемъ мы потому между народами Азіи и Греками. Никогда Азіатцы не могли представить красоту безъ преобладающаго чувственнаго, слабаго, изнѣженнаго характера; сильное и энергическое, не прибѣгая къ неестественному, тяжелому, массивному; — величественное, не создавая неподвижное, громадное, напыщенное; — граціозное, не впадавъ въ манерное, переукрашенное. Особенно также отличается искусство Грековъ отъ искусства восточныхъ народовъ тѣмъ, что въ первомъ каждое лицо имѣетъ свой индивидуальный характеръ. Нѣтъ въ немъ той монотоніи лицъ и головъ, встрѣчаемой нами на памятникахъ Египтянъ, Ассиріянъ, Вавилонянъ, т. е. тѣхъ народовъ, мысли которыхъ не могли развиваться самостоятельно, тогда какъ гражданскій строй ихъ не давалъ мѣста свободѣ личности.

У азиатскихъ народовъ качества Бога, его сила, всевѣденіе, его неземная мудрость и т. д. не передавались моральнымъ образомъ, разумнымъ выраженіемъ красиваго лица и прекрасными формами человѣческаго тѣла, во всей городской простотѣ ихъ, какъ въ классическомъ искусствѣ, а выражались болѣе матеріальнымъ образомъ, прибѣгая къ ненатуральнымъ ужасающимъ фигурамъ, къ колоссальнымъ размѣрамъ, умножая части человѣческаго тѣла, напримѣръ руки для представленія силы, глаза для выраженія всевидѣнія, или соединяя еще болѣе противоестественнымъ образомъ звѣриныя и людскія члены для изображенія свѣшечеловѣческой хитрости, прозорливости, могущества и т. д. Эллиническіе народы, напротивъ, никогда не представляли чудовищнымъ божественное начало. Въ воображеніи ихъ не было подобныхъ отклоненій; они не обоготворяли звѣрей и не поклонялись имъ. Сверхъестественное не передавалось у нихъ противоестественнымъ и свойства божества не выражались соединеніемъ людскихъ членовъ съ звѣринными. Справедливо, что въ греческой мифологіи встрѣчаются чудовищные образы, но они очень рѣдки и составляютъ мѣстные поклоненія. Это были, напримѣръ: четырехрукій

Аполлонъ Лакедемонцевъ, стогрудая Діана эфесская, конеголовая Церера фигалиская. Въ образахъ этихъ видно азіатское вліяніе и несомнѣнно они составляли у Грековъ наслѣдство ранняго періода ихъ искусства. Нѣкоторыя фантастическія изображенія греческая пластика заимствовала у Азіи, но, въ хорошее время эллиническаго искусства, они дѣлаются второстепенными фигурами и являются въ орнаментахъ, отступая на задній планъ. Это, напримѣръ: сфинксы, гарпіи, грифы. Притомъ, надо замѣтить, что тамъ, гдѣ для известной цѣли Греки соединяли звѣринныя и человѣческія члены, они поступали совершенно противоположно народамъ Азіи и Египтянамъ, т. е. сохраняли голову человѣка и ей давалось туловище какого-либо животнаго; такъ произошли фигуры Кентавра, Сатира, Сирены, Гарпіи и т. д. Въ этомъ случаѣ составляетъ исключеніе только Минотавръ критскій, чей миѣъ, какъ известно, заимствованъ Греками у Египтянъ. При этихъ условіяхъ сохранялась самая благородная часть человѣка, сосредоточіе его разума, источникъ его мысли, его умственной жизни — голова. У Грековъ существу, имѣющему человѣческія члены, не давалась, чтобы управлять ими, голова животнаго, какъ это дѣлалось у Египтянъ, гдѣ у нѣкоторыхъ боговъ — кошачьи и птичьи головы. Насъ не въ такой степени возмущаетъ голова человѣка на туловищѣ животнаго, какъ звѣриная голова на туловищѣ человѣка. Греки слишкомъ дорожили своимъ разумомъ, чтобы допустить подобное униженіе его.

Произведенія искусствъ въ хорошее ихъ время въ Греціи выражали гармоніей размѣровъ и изящными формами оживлявшую ихъ идею; напротивъ, у народовъ Азіи богатство украшенія и самого вещества, роскошная внѣшность, придавали моральное значеніе художественному созданію, а артистическое достоинство его опредѣлялось дороговизной матеріала, технической трудностью обработки его, препятствіями, побѣжденными при этомъ, или рабскимъ подражаніемъ природѣ, повтореніемъ каждой ея мелочи, всего, что она представляетъ второстепеннаго и незначительнаго; тогда какъ тѣло человѣческое часто уродовали, изображая его въ позахъ, при которыхъ обращеніе крови невозможно и потому жизнь невысказима.

Въ мірѣ эллиническомъ произведенія пластики были свободны отъ архитектуры, были независимы отъ нея. У Египтянъ и азіатскихъ народовъ скульптура существуетъ для зодчества, непосредственно для него; она развивается въ его предѣлахъ, повинувась его законамъ и это лишаетъ пластику свободы. Не то мы видимъ въ Греціи, гдѣ скульптурой изображалась первоначально фигура Бога, для котораго архитектура создавала приличное жилище. Въ искусствѣ азіатскихъ народовъ отдѣльныя статуи встрѣчаются рѣдко и не стоятъ свободно; онѣ созданы для пополненія и развитія формъ архитектуры, чему помогаютъ ихъ натянутая поза и связанное положеніе тѣла. Напротивъ, у Грековъ пластика развивается свободно, не будучи стѣснена законами архитектуры.

XI.

Нельзя сказать, чтобы у древних Римлянъ культура представляла столь же чистый арійскій типъ, какъ у эллиническихъ народовъ. Несомнѣнно, что въ начинающейся римской цивилизаціи преобладали этрурскіе элементы и что только впоследствии, со временъ болѣе тѣсныхъ сношеній съ греческими колоніями южной Италіи, принципы эллинической культуры стали преобладать среди Римлянъ. Вообще цивилизація послѣднихъ состояла главнымъ образомъ изъ заимствованій у Этрурянъ и Грековъ, и если отнять тѣ и другія, то останется мало чисто римскаго. Оригинальными Римляне были только на юридической, административной и военной почвѣ.

Вліяніе Этрурянъ и подражаніе имъ замѣтны въ религіи, въ нравахъ, въ обычаяхъ, въ одѣяніи, въ искусствѣ Римлянъ, періода царей. Въ продолженіи нѣсколькихъ вѣковъ у Римлянъ не было другихъ построекъ, другихъ изображеній боговъ, ни другихъ предметовъ украшенія, кромѣ исполненныхъ для нихъ этрурскими художниками. У Этрурянъ, въ цивилизаціи которыхъ проявляется мало арійскихъ началъ, Римляне переняли нѣкоторыхъ изъ боговъ, обряды поклоненія, предназначенованія и особенно суевѣрія. Послѣднія были у нихъ постоянно очень сильны и владѣли ихъ умами; этимъ они отличаются отъ Грековъ.

По мѣрѣ того, какъ Римляне входили въ сношенія съ сосѣдними народами, они были склонны перенимать ихъ обычаи, ихъ элементы культуры, особенно въ томъ случаѣ, когда религіозныя идеи и формы гражданской жизни этихъ народовъ уже установились прочнымъ образомъ, дѣйствовали съ давнихъ поръ и привели къ замѣтнымъ результатамъ. Римляне были очень исключительны и непреклонны, когда дѣло касалось ихъ военнаго и гражданского строя; но они были не столь же тверды въ предѣлахъ умственныхъ и особенно религіозныхъ. Можно сказать, что никакой народъ не уступалъ такъ легко на почвѣ культурной и религіозной жизни чужеземному вліянію, какъ Римляне. Идеи новыя всегда привлекали, всегда возбуждали ихъ вниманіе, любопытство и имѣли на нихъ вліяніе, даже и въ томъ случаѣ, если были въ прямомъ противорѣчій съ установившимися уже среди нихъ понятіями и вѣрованіями. Такъ, напримеръ, подъ вліяніемъ этрурскаго поклоненія Римляне измѣнили свои идеи о духахъ усопшихъ, которымъ, въ противоположность тому, что было прежде, начали приписывать враждебный человѣку характеръ, жажду крови и жертвъ ¹⁾.

Религія Этрурянъ очень неполно извѣстна намъ, но мы знаемъ ее,

¹⁾ Вслѣдствіе этого начались въ Римѣ, перенятые у Этрурянъ, бои гладиаторовъ около костра или гробницы умершаго, назначеніе которыхъ было успокоеніе духа усопшаго принесеніемъ ему въ жертву жизни и крови людей. Изъ этого обыкновенія развились впоследствии, столь любимыя въ Римѣ, игры этого рода въ амфитеатрахъ и циркахъ.

однако, достаточно, чтобы опредѣлить на сколько она рознится отъ поклоненія эллиническихъ народовъ. вмѣсто свѣтлой и веселой мѣологии Грековъ мы встрѣчаемъ у Этрурянъ склонность къ мрачному, ужасному, мистическому. Они поклонялись богамъ высшимъ и низшимъ. Первые боги скрыты отъ человѣка; число ихъ и самыя имена были неизвѣстны. Боги низшіе были близки богамъ Грековъ и Римлянъ, или, по крайней мѣрѣ, были съ ними отождествлены. Темный характеръ религіознаго чувства Этрурянъ населилъ преисподнюю фуріями, демонами, изображенными на этрурскихъ памятникахъ въ страшномъ видѣ. Участь людей зависѣла отъ добрыхъ и злыхъ геніевъ, изображенныхъ въ живописи, первые бѣлыми, вторые черными. Поклоненіе это было приспособлено суевѣрій; гаданія, проричанія имѣли въ немъ большое значеніе. Это особенное, темное направленіе этрурской мѣологии отразилось, въ нѣкоторой степени, на официальномъ римскомъ культѣ.

Суевѣрія Римлянъ поддерживались ихъ сношеніями съ Этрурянами ¹⁾. Гражданскій и религіозный строй послѣднихъ достигъ уже довольно значительнаго развитія, когда Римъ еще не былъ основанъ. Но, не смотря на заимствованія, сдѣланныя Римлянами у Этрурянъ, ихъ религіозныхъ идей, поклоненіе первыхъ все-таки же очень разнится отъ культа вторыхъ. Официальное вѣрованіе древняго Рима, хотя и не обладавшее вполне тѣмъ свѣтлымъ характеромъ, которымъ отличалась мѣология Грековъ, не имѣло однако мрачныхъ сторонъ пугающихъ, уничтожающихъ смертнаго; и не смотря на нѣсколько суевѣрное направленіе религіознаго чувства у Римлянъ, поклоненіе ихъ никогда не породило строгой еократіи, и даже въ предѣлахъ официальнаго культа гражданскій смыслъ всегда торжествовалъ у нихъ надъ религіознымъ чувствомъ. Собственно поклоненіе Римлянъ очень мало имѣло характеръ религіи и уступало мѣсто вѣрованіямъ Востока ²⁾, заключавшимъ больше мистицизма, постоянно столь привлекательнаго для малоразвитыхъ людей, всюду составляющихъ большинство. Служители алтаря у Римлянъ не были исключительно посвящены своему культу; они не отдѣлялись отъ другихъ гражданъ, не отличались отъ нихъ, но принимали участіе въ государственныхъ дѣлахъ и часто занимали различныя общественныя должности. Напротивъ, у народовъ Востока семитическаго и у Египтянъ жрецы удалялись отъ свѣта, отъ другихъ людей, не разделяя ихъ чувствъ; они жили отдѣльно, отказываясь отъ всего свѣтскаго и помышляя только о божественномъ. Религіозныя обязанности вполнѣ поглощали ихъ личность; они составляли священное войско, которое имѣло свои правила, свой образъ поведенія, свое особенное одѣяніе. Египетскіе жрецы, на примѣръ, жили отдѣльно въ храмахъ. Отвергая всякій трудъ земной, они посвящали жизнь созерцанію божества и

1) Gaston Boissier, *La Religion romaine d'Auguste aux Antonins*, T. 1. Paris 1874.

2) См. Римскія Катакомбы, ч. 3, стр. 33 и слѣд.

служенію ему. Въ Серапеумѣ мемфисскомъ былъ настоящій монастырь, какъ доказали открытія послѣдняго времени.

Извѣстно до какой степени культура эллиническихъ народовъ имѣла вліяніе на римское общество и на его развитіе. Нельзя не замѣтить, что главныя черты цивилизаціи Римлянъ мѣняются послѣ ихъ сближенія съ Греками колоній южной Италіи. Когда Римляне еще короче ознакомились съ Греками вслѣдствіе продолжительнаго пребыванія римскаго войска въ Греціи, путешествій Римлянъ въ этой странѣ и появленія въ Римѣ греческихъ ученыхъ и философовъ, литература Римлянъ, ихъ поэзія, искусство, исключая гражданской и отчасти религіозной архитектуры, въ которой они остались оригинальны, получили эллиническій оттѣнокъ и въ нихъ обозначалось подражаніе Грекамъ. На греческомъ языкѣ стали говорить образованные слои общества; познаніе его сдѣлалось первымъ условіемъ хорошаго воспитанія.

Большой интересъ возбуждала въ Римѣ также и греческая философія. Со II-го ст. до Р. X. она начала распространяться среди Римлянъ, постоянно приобрѣтая возрастающее значеніе ¹⁾, не смотря на неодобреніе римскаго правительства, даже на его враждебныя отношенія къ ней. Заимствованіе Римлянами элементовъ искусства, философіи, вообще культуры Грековъ, болѣе ихъ образованныхъ, но одного съ ними племени, и распространеніе греческой философіи въ Римѣ не всегда было тамъ одобряемо. Коренные патриоты не считали греческой философію способною вести къ практическимъ цѣлямъ; по ихъ мнѣнію, она скорѣе могла удалять гражданъ отъ исполненія ихъ обязанностей, чѣмъ побуждать ихъ къ нимъ. Понятно, что для многихъ Римлянъ, даже и образованныхъ классовъ, среди которыхъ однако не переставалъ преобладать узкій національный взглядъ на умственную дѣятельность, не приносящую прямой пользы, считалось потеряннымъ время, употребленное на спекулятивные размышленія, способныя вызывать равнодушіе къ дѣламъ отечества. Это удаленіе нѣкоторыхъ Римлянъ отъ философіи могло происходить частью и оттого, что Греція находилась въ эти времена въ большемъ упадкѣ и многое изъ того, что являлось оттуда, не отличалось строгой моральностью. Предубѣжденіе Римлянъ противъ философіи и философовъ увеличивалось еще и тѣмъ, что послѣдніе въ концѣ періода респубрики и въ первые вѣка имперіи, корчили изъ себя бѣдняковъ, презирающихъ богатство — циниковъ — и часто не были искренны.

Не смотря, однако, на осужденіе философіи Римлянами стараго завала, мнѣніе, что она указываетъ путь къ нравственной жизни, къ познанію истины и правды, и что философія необходима всякому развитому человѣку, не какъ развлеченіе, какъ роскошь, а какъ нравственная потребность, какъ насущный хлѣбъ, было распространено въ Римѣ, вообще среди западныхъ Аріицевъ древняго міра, всюду куда проникала классическая культура. Такія личности, на примѣръ,

¹⁾ Ludwig Friedlaender, Darstellung aus der Sittengeschichte Roms T. III. Leipzig, 1873.

как Цицеронъ, Сенека, Персій, Мусоній Руфій, Маркъ Аврелій уже доказываютъ, что въ римскомъ обществѣ были люди, для которыхъ философія составляла существенное требованіе. По мнѣнію Сенеки, руководясь философіей, становисься выше другихъ людей и приближаешься къ божеству.

Намъ извѣстно также, что философы имѣли вліяніе на образованіе римскаго общества, какъ воспитатели юношества и совѣтники взрослыхъ, какъ преподаватели морали въ школахъ, какъ проповѣдники народу. Многіе Римляне послѣднихъ временъ республики и первыхъ вѣковъ имперіи приглашали въ свой домъ одного или нѣсколькихъ философовъ—это были преимущественно Греки—не только для воспитанія дѣтей своихъ, но и для того, чтобы имѣть возлѣ себя разумнаго и мудраго человѣка, съ которымъ можно было бы разсуждать и совѣтоваться во всѣхъ случаяхъ жизни, пользуясь его опытностью и умомъ. Если случалось какое либо огорченіе, философъ утѣшалъ. Его обязанность была успокоивать души и готовить къ смерти. Философы эти исполняли нѣкоторыя изъ тѣхъ моральныхъ обязанностей, которыя въ наше время совершаютъ священники; особенно жертвамъ тиранства были полезны философы. Извѣстно, что не одинъ Римлянинъ твердаго характера, осужденный на смерть императоромъ, утѣшалъ и готовилъ себя къ кончинѣ бесѣдой съ философами. Такъ напримѣръ, Юлій Канусъ, приговоренный къ смерти Калигулою, разсуждалъ до послѣдней минуты съ философомъ о своихъ мысляхъ и о состояніи своей души ¹⁾. Точно также Рубеллій Плаутій ¹⁾, ожидавшій съ минуты на минуту солдатъ, посланныхъ Нерономъ, чтобы убить его, пренебрегая искать спасенія въ бѣгствѣ, былъ поддержанъ въ своемъ мужественномъ намѣреніи философами Мусоніемъ Руфіемъ и Цераніемъ, убѣждавшими его предпочесть смерть постоянному безпокойству, страху и ненадежной жизни. Извѣстно также, что Траезя ²⁾ въ минуту полученія смертнаго приговора отъ Нерона разсуждалъ съ философомъ циникомъ Димитріемъ о натурѣ души человѣка и о разлученіи ея съ тѣломъ.

До какой степени греческая философія въ послѣднее столѣтіе до Р. X. распространилась въ Римѣ, это доказываетъ не только большое число послѣдователей ея и появленіе римской философской литературы, но и образованіе школы стоиковъ, главныя основанія которой были заимствованы у Грековъ, но развиты Римлянами въ практическую сторону. Въ самомъ дѣлѣ, изъ греческихъ философскихъ системъ всего болѣе должно было удовлетворять нравственнымъ требованіямъ Римлянъ ученіе стоиковъ, и не удивительно, что многіе выдающіеся цѣльные характеры и вообще желавшіе исправленія нравовъ принадлежали къ этой школѣ. Можно даже сказать, что самыя благородныя личности этого періода моральнаго разложенія слѣдовали стоической философіи. Многія изъ нихъ доказали своимъ обра-

1) Seneca, tranq. an. C. 14.

2) Tacitus A. XIV. 59.

3) Tacitus XVI. 34.

вожъ дѣйствій, своею жизнью, иногда и смертью, искренность своихъ убѣждений, почерпая въ философіи силы на борьбу съ торжествующей неправдой и утѣшеніе въ несчастіи, въ гоненіи, въ минуту смерти. Но при всемъ этомъ надо замѣтить, что философія въ Римѣ имѣла преимущественно не спекулятивный, а моральный, практический характеръ, которымъ особенно отличалась школа стоиковъ. Какъ вести себя въ жизни, какъ дѣйствовать нравственно—составляетъ главную заботу такихъ философовъ какъ Сенека, Маркъ Аврелій, Эпиктетъ. Дошедшія до насъ философскія сочиненія Римлянъ принадлежатъ почти исключительно школѣ стоиковъ. Но извѣстно также, что ученіе Эпикура находило въ Римѣ немалое число послѣдователей.

Разумѣется, большая часть философовъ въ Римѣ, вообще на Западѣ, были Греки. Даже Римляне философы, К. Н. Корнутъ, Мусоній Руфій, Маркъ Аврелій, Фаворинъ и другіе писали по гречески.

Обыкновенно сближаютъ Грековъ и Римлянъ, предполагая въ нихъ развитіе одного и того же характера. Но сходство это только поверхностное ¹⁾ и происходитъ вслѣдствіе подражанія Римлянами Грекамъ въ области литературы, поэзіи, искусства и отчасти внѣшней жизни. Если вникнуть въ культуру Римлянъ и разобратъ ея принципы, то увидишь, что она во многомъ разнится отъ цивилизаціи эллиническихъ народовъ и не представляетъ столь чистаго арійскаго типа, какъ послѣдняя. Греки принесли поэтическіе и спекулятивные элементы изъ арійскаго періода ихъ жизни въ болѣе живомъ, плодотворномъ видѣ чѣмъ Римляне. То же самое мы находимъ у древнихъ Индѣйцевъ, и это объясняетъ нѣкоторое сходство, особенно на почвѣ поэтической и отчасти философской, между Греками и Индѣйцами.

Римлянъ раздѣляютъ отъ эллиническихъ народовъ иное направленіе ума, иной складъ характера. Мы видимъ, напримѣръ, что у Грековъ, и преимущественно среди Аѳинянъ, представляющихъ полный типъ эллиническаго развитія, преобладала склонность жертвовать интересамъ общественнымъ въ пользу интереса личнаго, интересамъ націи въ пользу интереса муниципала, интересамъ муниципала въ пользу интереса гражданина ²⁾. Греки оставляли человѣческому разуму полную независимость, свободный полетъ. У Римлянъ, напротивъ, все было тѣснѣе; свободы было меньше; рамка ихъ жизни была уже чѣмъ, напримѣръ, у Аѳинянъ; сынъ безусловно долженъ былъ повиноваться у Римлянъ отцу; гражданинъ—государству; все было направлено къ достиженію матеріальной пользы. Личность не была у Грековъ въ такой степени подчинена обществу, какъ у Римлянъ. Послѣдніе никогда не дѣлали попытокъ для освобожденія ея. Государство у нихъ было главной заботой, первой мыслью каждаго гражданина; онъ долженъ былъ постоянно работать для него, жертвовать

¹⁾ Geiger, Ursprung und Entwicklung der menschlichen Sprache und Vernunft, erst. B. Stuttgart, 1868.

²⁾ Th. Mommsen, Roemische Geschichte, th. 1. Berlin 1881.

ему своей свободой и жизнью, заботиться объ его увеличеніи. Он обязанъ былъ жить, какъ всѣ другіе граждане; если поступалъ иначе то удалялся отъ общества и не соблюдалъ его интересовъ. При такомъ социальномъ устройствѣ личность поглощалась государствомъ, пропадала въ немъ и, разумѣется, лучшія способности человѣка и дары природы были при этомъ пожертвованы и уничтожались.

Поклоненіе Римлянъ, точно также какъ и Грековъ, имѣло основаніемъ явленія природы, ея силы, ея законы, превращенные въ аллегоріи и символы. Потому мы находимъ большое сходство между богами Греціи и Рима. Не смотря на то, оба эти культа сдѣлались національными и исключительно греческими или римскими. Греки олицетворяли явленія природы въ божественные образы, преисполненные красоты. У Римлянъ поклоненіе имѣло болѣе практической, полезный характеръ; боги ихъ покровительствовали трудамъ, занятіямъ. Государство, человѣкъ, домъ, дерево, каждый предметъ, каждое понятіе имѣли своего генія ¹⁾. Все, что дѣлалось, — всѣ работы земледѣльческаго, всѣ ремесла, всѣ дѣйствія человѣка, рожденіе, бракъ, всѣ другія событія жизни, — находились подъ покровительствомъ отдѣльнаго божества. Но при этомъ боги Рима имѣли болѣе темный, загадочный, отвлеченный характеръ, чѣмъ боги эллиническіе, прекрасные, свѣтлые, сверхъестественное происхожденіе которыхъ не мѣшало ихъ сношенію съ людьми. Римляне, приближаясь къ алтарю при жертвоприношеніяхъ или произнося имена своихъ боговъ въ молитвахъ наклоняли голову и бросали на нее покрывало. Греки болѣе свободно поднимали взоры къ небу.

Но ни у Грековъ, ни у Римлянъ свѣтская власть не сливалась съ религіозной, и гражданское устройство не принимало бюрократическаго характера. Это общая черта того и другого культа. Никогда у средиземныхъ Аріицевъ древняго міра личность царя и бога не соединялись въ одно; никогда поклоненіе царю, какъ богу, не дѣлалось догматомъ вѣры, какъ въ Египтѣ и у народовъ Востока семитическаго. Нѣтъ и слѣда божественнаго избранія на царство у Грековъ и Римлянъ. Цари ихъ не имѣли ничего божественнаго; они были владѣтелями города, страны, но на нихъ смотрѣли не иначе, какъ на обыкновенныхъ смертныхъ; царь у нихъ былъ гражданинъ, какъ и всякій другой. Необходимость имѣть кого-либо во главѣ города или страны сдѣлала царя изъ гражданина.

XII.

Мы уже видѣли, что вслѣдствіе особеннаго строя ума Египтянъ, Семитовъ, вообще народовъ западной Азіи, идеи религіозныя преобладаютъ въ ихъ культурѣ, поглощая умственную дѣятельность. Ихъ

¹⁾ Preller, griechische Mythologie, Berlin 1872; — Roemische Mythologie, Berlin 1858.

искусства, ремесла, всё другія отрасли ихъ цивилизаціи образовались вокругъ религіи, для религіи и вмѣстѣ съ религіей, которая сливалась болѣе или менѣе съ ихъ гражданскими учрежденіями, съ управленіемъ страны. Точно такъ же и философія у нихъ была подчинена религіи, стояла на второмъ планѣ и находилась въ рукахъ жрецовъ. Мышленіе независимое, самостоятельное было неизвѣстно этимъ народамъ. Въ Азіи философія представляется какъ нѣчто обширное, громадвое, но въ результатѣ выводы ея незначительны. Первое условіе ея проявленія есть свободное отправленіе мыслящихъ силъ человѣка, что невозможно безъ анализа. У народовъ Азіи истина была заключена въ недостигаемое для непосвященныхъ святѣйшее. Уничтожая безкорыстную любовь къ истинѣ, поражаешь въ то же время и философію. Самый языкъ азіатскихъ народовъ не былъ созданъ для выраженія философскихъ идей, которыя часто переданы символически, не въ ясныхъ формахъ и скорѣе намеками, чѣмъ изъясненіемъ.

Мистицизмъ постоянно преобладаетъ, въ большей или меньшей степени, въ идеяхъ Египтянъ и многихъ народовъ Азіи. Неспособные къ философскому выводу, они замѣняли разсужденіе мистическими мыслями, такъ какъ не разсудокъ, а порывы души источникъ мистицизма; онъ обыкновенно дѣлается у нихъ началомъ и концомъ, альфой и омегой ихъ умственной дѣятельности. Мистицизмъ есть замѣна размышленія духовнымъ созерцаемъ, религіознымъ вдохновеніемъ, восторгомъ. Къ внутреннему своему голосу, а не къ своему разуму мистикъ обращается для объясненія всякаго представляющагося ему явленія духовнаго и физическаго міра. Мистикъ объясняетъ тамъ и то, чего мы не можемъ познать посредствомъ разума. Утвержденія мистика вполнѣ индивидуальны; онъ ихъ доказать не можетъ, ни убѣдить подобно нестѣсенному мыслителю. Мистику надо вѣрить на слово ¹⁾. Долю мистицизма заключаетъ въ себѣ, разумѣется, каждая религія, и философія, основанная на мистическихъ идеяхъ, очень приближается къ религіи. Мистикъ религіозный, равно какъ и мистикъ философъ разгадываютъ загадку существованія, происхожденіе и цѣль мірозданія путемъ духовнаго созерцанія и вдохновенія, тогда какъ метафизикъ опирается на выводы размышленія; но нельзя не согласиться, что каждая метафизическая система, въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи граничитъ съ мистицизмомъ. Выводы метафизики не основаны на опытѣ и не составляютъ плодъ научнаго изслѣдованія; они есть результатъ духовныхъ стремленій болѣе чѣмъ логическаго

¹⁾ Die Welt als Wille und Vorstellung von Arthur Schopenhauer, Leipzig 1859.

вывода мышленія и потому приближаются къ мистицизму. Мистикъ находится въ прямыхъ сношеніяхъ съ высшимъ или высшими, неземными существами и отыскиваетъ истину въ сообщеніи съ ними, сверхъестественнымъ образомъ, предполагая себя вдохновеннымъ свыше и потому обладающимъ совершенствомъ, которое исключаетъ всякое земное размышленіе. Развитие мистическихъ идей не стѣсняется непослѣдовательностью ихъ; у мистицизма своя логика, которая иногда идетъ врознь съ обыкновенной логикой людей; онъ дѣлаетъ изъ человѣка или ничтожество, или возноситъ его къ тому, что онъ считаетъ совершенствомъ. Мистикъ презрительно относится къ разуму, вообще ко всему человѣческому; къ духу равно какъ и къ тѣлу. Послѣднее въ глазахъ его дѣлается часто препятствіемъ къ соединенію съ высшимъ существомъ, слѣдовательно началомъ враждебнымъ. Идея эта ведетъ прямо къ аскетизму, къ убіенію тѣла, къ отверженію всего земного, человѣческаго, къ осужденію выводовъ разума и потому науки.

Мистическія идеи появлялись въ греческой философіи въ ранній періодъ ея развитія и въ эпоху ея упадка. Онѣ постоянно выражались съ большей силой въ философіяхъ и религіяхъ нѣкоторыхъ народовъ Азіи и Египтянъ. Семиты, или по крайней мѣрѣ извѣстныя отрасли этого племени, выработавшія рѣзко опредѣленные монотеистическія религіи, не были мистики. Ихъ понятіе о Богѣ и отношенія къ нему сдѣлались слишкомъ просты и ясны, чтобы какая-либо посторонняя идея могла привиться къ нимъ и дозволить развитіе мистицизма. Онъ проявился въ симитическихъ религіяхъ, когда онѣ были приняты народами арійскаго племени, измѣнены ими согласно направленію и складу ихъ ума, лишившись при этомъ своего строгаго монотеистическаго характера. Склонность къ мистицизму развивается у Арійцевъ въ періоды затменія ихъ разума. Несостоятельность умственныхъ силъ, точно такъ же какъ и ограниченіе ихъ религиознымъ чувствомъ, ведетъ прямо къ мистицизму.

Символизмъ есть обыкновенный языкъ мистицизма и подобно тому какъ человѣкъ первобытный, или вообще мало развитой, затрудняясь опредѣлить явленія умственной сферы, дѣлаетъ это называя, или изображая болѣе понятные ему матеріальные предметы, взятые имъ изъ внѣшняго міра, изъ окружающей его природы ¹⁾, потому что ему труднѣе изъяснить какую-либо отвлеченную, смутно имъ понимаемую идею словами, чѣмъ опредѣлить ее тѣмъ предметомъ, который имѣетъ съ нею нѣкоторое сродство, все ближе подходитъ къ ней особенными чертами своего характера въ дѣйствительности или

¹⁾ См. „Римскія Катакомбы“ часть 2, стр. 45 и слѣд.

только въ его воображеніи; подобно тому, говорю я, какъ мало образованный человѣкъ склоненъ изъяснять мысли, неясно имъ понимаемыя, фигурами и знаками, получающими потому символическій характеръ, — такъ и мистикъ можетъ выражать и сообщать свои идеи о божествѣ, свои таинственныя связи съ силами небесными, которыя имѣютъ для него неопредѣленный характеръ и непонятны для другихъ, всего лучше не прямымъ изъясненіемъ, а намеками, символическими словами, знаками и фигурами. Обыкновенный способъ выраженія мистическихъ идей всегда былъ потому символизмъ, процвѣтавшій постоянно среди народовъ Азіи и пріобрѣтавшій значеніе въ мірѣ эллиническомъ въ тѣ періоды, когда мистическія идеи сильнѣе выражались въ немъ. Въ цвѣтущее время греческой философіи, выводы ея мыслителей, основанные на наблюденіи и анализѣ, не передавались символически; напротивъ, азіатскіе философы, постоянно болѣе или менѣе отличавшіеся мистическимъ направленіемъ, очень часто излагали свои мысли посредствомъ символизма. Каждая религія болѣе или менѣе употребляетъ символическій языкъ; обладая таинственнымъ характеромъ, онъ даетъ иногда рѣчи значеніе, которое она не имѣетъ на самомъ дѣлѣ. Но если символизмъ переступаетъ религіозныя предѣлы и входитъ въ умственную жизнь народа, то это есть вѣрный признакъ узкой развитости или паденія его разума. Это преобладаніе символизма мы замѣчаемъ у нѣкоторыхъ народовъ древняго міра, какъ напримѣръ у Египтянъ. Напротивъ, у Грековъ, въ ихъ хорошую эпоху, мы не встрѣчаемъ ничего подобнаго.

Одно изъ послѣдствій господства религіозныхъ идей въ жизни Египтянъ и Семитовъ, это — поглощеніе всѣхъ моральныхъ силъ народа и заключеніе ихъ въ одну религіозную форму. При такихъ условіяхъ духовная жизнь принимаетъ одностороннее направленіе. Гармонія умственного развитія разрушена; проявленіе всякой новой формы жизни или не совершается вполне, или невозможно.

Гражданской жизни въ собственномъ смыслѣ не было въ монархіяхъ Азіи. Деспотизмъ свѣтскій или религіозный составлялъ обыкновенно основаніе соціальнаго устройства этихъ государствъ. Пережѣна властелина въ нихъ никогда не вела къ увеличенію свободы въ общественныхъ учрежденіяхъ, къ новой болѣе либеральной формѣ правленія. У Семитовъ, напримѣръ, гражданскіе законы заключены въ религіозныя правила и даны свыше, какъ божественное откровеніе.

Туранскія племена, появившіяся въ исторіи только какъ истребители, какъ бичи въ рукахъ провидѣнія, имѣли менѣе высокіе гражданскіе инстинкты, чѣмъ Семиты и Арійцы. Сильное, внезапное возбужденіе увлекаетъ Туранцевъ и соединяетъ ихъ около какого-либо знамени; ослабленіе, неизмѣнно слѣдующее за этимъ возбужденіемъ, разсѣиваетъ ихъ. Такъ образовывались и распались монархіи народовъ туранскаго племени, гражданское устройство которыхъ было обыкновенно деспотизмъ, часто кроваваго характера.

XIII.

Культура средиземныхъ Арійцевъ древняго міра, т. е. Грековъ и Римлянъ, основана, напротивъ, на совершенно иныхъ началахъ, и отличительная черта ея состоитъ въ томъ, что религія не имѣетъ въ цивилизаціи этихъ народовъ преобладающаго характера и не препятствуетъ развитію философскихъ идей. Въ Греціи потому человекъ былъ свободнѣе и могъ анализировать безъ предвзятой мысли принципы, управляющіе его дѣйствіями. Разысканіе разумное, независимое отъ религіи, строгое, безбоязненное, непугающееся результатовъ, однимъ словомъ, философское, мы находимъ въ мірѣ античномъ только у Грековъ и Римлянъ. Они создали философскія системы, выводы нестѣсненнаго развитія мысли. Если въ греческой философіи и выражаются начала восточныхъ религій, какъ напримѣръ, идеи переселенія душъ въ ученіи Пифагора, всепроникающаго божества въ системѣ Гераклита, то это лишь какъ философскія данныя, подлежащія разбору, а не какъ догматы вѣры.

Свободный анализъ явленій природы, опредѣленіе духовной природы человека и разборъ его отношеній къ вышнему міру, кончающійся выводомъ, основаннымъ на опытѣ и на разумѣ, а не подчиненіемъ человека божеству, точно такъ же и созерцаніе природы и людей—не какъ божественное исхожденіе, а какъ естественное явленіе и изученіе ихъ въ этомъ смыслѣ; умственную дѣятельность, однимъ словомъ, развивающуюся и дѣлающую свои заключенія нестѣсненно, не принимая во вниманіе вѣрованія народа, мы находимъ въ древнемъ мірѣ только у Грековъ. У эллиническихъ народовъ въ противоположность тому, что мы видимъ у Египтянъ и Семитовъ, всѣ способности человека развиваются въ полной гармоніи: къ умственной жизни Грековъ присоединяется религіозное чувство поэтическаго характера, которое идетъ наравнѣ съ развитіемъ разума не стѣсняя его. Только мыслители древней Греціи любили истину единственно для нея самой.

Эту наклонность къ спекулятивному размышленію мы замѣчаемъ не только у Грековъ и Римлянъ, но и у всѣхъ народовъ арійскаго племени. Уже во времена отдаленной древности Арійцы присоединяютъ философскія идеи къ религіознымъ чувствамъ. Такъ напримѣръ, въ одной изъ пѣсень Ригъ-Веды ¹⁾ сказано: «Кто знаетъ, кто можетъ сказать откуда происходитъ все созданное; это знаетъ только тотъ, кто съ высоты неба смотритъ на все созданное, или можетъ быть и онъ самъ этого не знаетъ».

Не взирая на различныя условія жизни и развитія, всѣ народы арійскаго племени—т. е. Индѣйцы, Персы, Греки, Латиняне, Славяне, Германцы, Кельты—достигнувъ извѣстной степени культуры, остаются все-таки же болѣе способными къ спекулятивному разсуж-

¹⁾ Siebenzig Lieder des Rigveda übersetzt von Karl Geldner und Adolf Kaegi, mit Beiträgen von R. Roth, Tübingen 1875.

денію, чѣмъ Семиты и другія племена. Въ религіяхъ ихъ мы въ большей или въ меньшей степени находимъ начала метафизическія и элементъ философскій; тогда какъ вѣрованія семитическихъ народовъ всегда бѣдны философскими идеями, метафизикою, и имѣютъ форму несложную. Семиты вообще отличаются сильными убѣжденіями въ предѣлахъ мышленія; Арійцы, напротивъ—сомнѣніемъ, которое составляетъ необходимое условіе движенія мысли и, слѣдовательно, прогресса. Въ свою очередь Семиты болѣе способны разрабатывать науки, оцѣнять ихъ преимущества, одарены болѣе тонкими художественными наклонностями, болѣе возвышеннымъ поэтическимъ чувствомъ и любовью къ прекрасному, большимъ политическимъ и гражданскимъ смысломъ, чѣмъ народы туранскаго племени.

Арійцы устремляютъ свои силы прежде всего на познаніе окружающаго ихъ міра, природы и потомъ уже на открытіе Бога; къ понятію о немъ съ развитіемъ ихъ мысли всегда примѣшиваются философскія идеи. Опираясь на выводы разума, они доказываютъ или опровергаютъ существованіе боговъ. Арійскіе народы постоянно чувствуютъ больше влеченія къ политеизму и пантеизму, чѣмъ къ монотеизму, такъ какъ при первыхъ изъ этихъ религіозныхъ формъ всегда болѣе мѣста развитію философскихъ идей, чѣмъ при послѣдней. Монотеизмъ, выработанный нѣсколькими семитическими народами въ очень ранній времена ихъ культуры, съ первыхъ шаговъ ихъ умственной жизни—самая простая религіозная форма, дальше которой они никогда не пошли—религіозный монотеизмъ, говорю я, заканчивающій, разрѣшающій всѣ представляющіеся спекулятивные вопросы и приостанавливающій этимъ дальнѣйшій прогрессъ мысли, всегда мало удовлетворялъ арійскихъ народовъ. Принимая рѣзко опредѣленную монотеистическую религію отъ Семитовъ, Арійцы обыкновенно вводили въ нее религіозныя понятія своего склада, дававшія возможность развитію спекулятивныхъ данныхъ, такъ сказать раздробляли безусловную монотеистическую идею, прививая къ ней политеистическія начала. Это происходило постоянно, когда среди Арійцевъ распространялась семитическая религія. Извѣстно, что христіанское ученіе было развито и пополнено Арійцами, и прежде всего Греками и Римлянами, согласно характеру ихъ мыслящихъ способностей и ихъ философскаго направленія. Точно также ученіе христіанскихъ сектъ первыхъ вѣковъ, когда онѣ составлялись въ арійской средѣ, вводило не столь опредѣленное монотеистическое начало и философскія идеи въ новую вѣру. Это особенно можно сказать о самой главной изъ христіанскихъ сектъ первыхъ вѣковъ, именно о гностикахъ. Арійцы придали христіанскому ученію ту эластичность, которой оно первоначально не имѣло, внеся въ него свои идеи, на сколько это позволяла сущность новой вѣры.

Извѣстно также, что Персы, принявшіе ислаимъ, преобразовали его, какъ мы видѣли выше, по своимъ понятіямъ, въ эпоху Абба-

сидовъ. Бабизмъ ¹⁾),—секта, появившаяся въ послѣдніе годы въ Персіи,—можно считать возвращеніемъ арійскаго ума отъ монотеизма ислама къ идеямъ пантеистическаго характера.

Напротивъ, пантеистическія и политеистическія религіи, способныя принимать болѣшую сумму философскихъ идей, чѣмъ рѣзко опредѣленный, исключительный монотеизмъ, были болѣе въ характерѣ Арійцевъ, и мы видимъ, что религіи, сложившіяся среди нихъ, имѣли политеистическое или пантеистическое, а не монотеистическое направленіе.

Нѣкоторые семитическіе народы пришли безъ всякихъ усилій къ понятію о Богѣ единомъ. Этотъ выводъ явился у нихъ, какъ созерцательное понятіе. Пустыня, колыбель самыхъ значительныхъ отраслей семитическаго ствола, всего способнѣе вызывать монотеистическія идеи ²⁾). Отдѣливъ свою личность отъ природы, міра, Семитъ пришелъ очень легко, очень быстро къ заключенію: Богъ—создатель всего, природы. Вмѣсто природы одушевленной, живущей, Семитъ—житель пустыни—понялъ природу, какъ нѣчто бесплодное, сухое. Монотеизмъ Семитовъ не былъ результатомъ философскаго разсужденія; онъ былъ одной изъ ихъ первыхъ ясныхъ идей. Природа для Семита не живетъ, а живетъ онъ самъ и его Богъ. У Арійцевъ, напротивъ, природа является какъ нѣчто одушевленное, одухотворенное. Если анализъ названій боговъ средиземныхъ Арійцевъ древняго міра открываетъ подъ этими именами явленія и силы природы, то названія Семитическихъ боговъ выражаютъ идеи безусловнаго владычества, вѣчности, всемогущества ³⁾). Первобытные Арійцы не такъ скоро какъ Семиты отдѣлили свою личность отъ природы, отъ міра; они долго обоготворяли свои собственные чувства; культъ ихъ былъ эго природы. У народовъ этого племени проявлялась также склонность, обозначающаяся постоянно въ ихъ религіозныхъ идеяхъ, соединить всѣ божественные образы въ одно высшее существо; но это была работа философская. Многіе мыслители античнаго міра шли къ этой цѣли и приходили къ понятію о Богѣ единомъ путемъ философскаго размысленія; тогда эта идея оставалась выводомъ разума, всегда подлежащимъ провѣркѣ, разбору. Монотеизмъ догматическій, какъ напримѣръ, у Евреевъ, Арабовъ, а не философскій, какъ у Грековъ, исключаетъ всякую умственную спекулятивную дѣятельность. Между монотеизмомъ Сократа и Магомета, напримѣръ, та разница, что первый пришелъ къ этой идеѣ путемъ философскаго созерцанія явленій природы, внѣшняго міра, тогда какъ у пророка Арабовъ та же идея была вызвана видомъ и дѣйствіями природы пустыни, въ которой онъ жилъ, принятыми имъ за божественное

1) *Les Religions et les Philosophies de l'Asie centrale* par Mr. le Comte de Gobineau, deuxième ed., Paris 1866.

2) См. „Римскія Катакомбы“ ч. 4, стр. 308 и слѣд.

3) E. Renan, *Journal asiatique*, Fevrier-Mars, 1859.

откровение. Сократъ стоялъ выше дѣйствій окружающей его природы, освобожденный отъ нихъ заключеніями своего разума; Магометъ, напротивъ, не поднимался выше ихъ и подчинялся имъ. Монотеизмъ Грековъ не убилъ философскую мысль, а напротивъ развилъ ее. Арійскіе народы, выработавъ философскимъ путемъ монотеизмъ, не останавливаются на этой идеѣ, а продолжаютъ размышлять далѣе.

Такъ какъ религіи семитическія заключаютъ въ себѣ меньше философскихъ идей, чѣмъ вѣрованія арійскія, то массы въ арійскихъ обществахъ, среди которыхъ постоянно преобладаетъ влеченіе къ философскимъ идеямъ—какъ обыкновенно во всѣхъ массахъ мало развитыхъ—всегда были склонны, узнавая религіи Семитовъ, принимать ихъ, особенно въ эпохи пониженія вѣры въ прежнихъ боговъ. Боги Аріевъ казались несостоятельными людямъ неразвитыхъ слоевъ арійскаго общества, когда они ознакомились съ богами семитическими.

Арійскіе народы до принятія ими религій семитическихъ не знали ни прозелитизма, ни нетерпимости ¹⁾; они не создавали фанатическихъ религій и никогда не считали своихъ поклоненій безусловно истинными; послѣднія были для нихъ убѣжденіями относительными, наследствомъ праотцевъ, родовъ. У арійскихъ народовъ потому могъ развиваться пылкій разумъ и могъ дѣйствовать умственный анализъ. Семиты, напротивъ, создавшіе религіи всемірныя, независимыя отъ народовъ и странъ, исключаютъ философскій элементъ, примѣшивавшійся къ поклоненіямъ арійскихъ народовъ, Семиты, говорю я, должны были считать несовершенными всѣ вѣрованія, кромѣ исповѣдуемаго и распространяемаго ими. Нетерпимости—слѣдствіе исключенія одной религіей всѣхъ остальныхъ—есть потому особенность духовнаго состоянія Семитовъ, и была передана ими Арійцамъ вмѣстѣ съ ихъ религіями. Но и принявъ семитическое вѣрованіе, арійскіе народы не достигали никогда степени нетерпимости Семитовъ, именно потому, что среди нихъ преобладаетъ постоянно болѣе широкой философскій взглядъ. У Семитовъ, среди которыхъ религиозное чувство сильнѣе обозначено, и религія потому получаетъ скорѣе опредѣленныя формы и характеръ, положены границы мысли заготовъ.

Народамъ семитическимъ принадлежатъ преимущественно религиозныя перевороты, совершавшіеся въ исторіи ²⁾. Прогрессъ мысли не былъ въ ихъ рукахъ. Напротивъ, Арійцы производили философскія движенія. Это можно особенно сказать объ европейскихъ Арійцахъ. Исключая буддизма, всѣ другія религіи вышли изъ семитической среды, какъ напримѣръ иудейство, христіанство, магометанизмъ. Арійцы оказались совершенно неспособными создавать вѣрованія, и ихъ религіи не имѣли распространительной силы, исключая впрочемъ буддизма, который, удаляясь отъ своего источника, терялъ свой

¹⁾ См. Римскія Катакомбы, ч. 3, стр. 51 и слѣд.

²⁾ E. Renan, Etudes d'Histoire religieuse.

первобытный характер и иногда совершенно измѣнялся. Арійскіе народы имѣютъ по преимуществу складъ ума, располагающій скорее къ философскому размышленію, чѣмъ къ безусловному вѣрованію. Дѣйствіе ихъ мыслительныхъ способностей вело ихъ къ философскимъ выводамъ. Потому также Арійцы, что касается религіи, постоянно были подчинены Семитамъ, такъ какъ философскія идеи могутъ удовлетворить только развитые слои общества, тогда какъ самая многочисленная часть его, т. е. люди, которыхъ не коснулось образованіе, постоянно ищутъ разрѣшенія представляющихся имъ вопросовъ путемъ религіи. Не удовлетворенные своимъ вѣрованіемъ, они принуждены были заимствовать его у Семитовъ. Это мы видимъ въ древнемъ мірѣ въ Греціи, гдѣ мистеріи, въ которыхъ выражались идеи восточныхъ религій, овладѣли умами, и въ Римѣ античномъ, наводненномъ вѣрованіями восточныхъ странъ въ первые вѣка имперіи.

Это особенное философское направленіе ума арійскихъ народовъ, склонность ихъ къ разбору и анализу всего представляющагося имъ, всѣхъ явленій моральнаго и матеріальнаго міра, положили рѣзкое различіе между религіознымъ развитіемъ и гражданской жизнью Арійцевъ и народовъ другихъ племенъ. По мѣрѣ того какъ шло развитіе арійскихъ народовъ, они измѣняли—пріобрѣтенными на пути ихъ жизни знаніями—свои религіи, самобытныя или перенятія ими. Такимъ образомъ происходили многія реформы. Ничего подобнаго не видимъ мы у Семитовъ. Вслѣдствіе этихъ измѣненій, совершившихся у Арійцевъ въ ихъ вѣрованіяхъ, общественныя учрежденія ихъ, когда они опирались на религію, могли точно также подвергаться измѣненію; напротивъ, социальное устройство Семитовъ, Египтянъ и азіатскихъ народовъ оставалось неподвижно какъ ихъ вѣра въ продолженіе многихъ вѣковъ, въ выработанной формѣ, деспотической или еократической, разрушаясь только подъ вліяніемъ внѣшнихъ причинъ, въ слѣдствіе тяготѣнія одного государства на другое. Мы видимъ, напримѣръ, что гражданскій строй Грековъ и Римлянъ непрестанно подвергается измѣненіямъ, такъ сказать постоянно мучимъ, постоянно долженъ принимать въ себя новыя начала и перерабатывать ихъ. То же самое можно сказать и о современныхъ европейскихъ народахъ. Развитіе гражданской свободы составляетъ неизмѣнную заботу вообще всѣхъ отраслей арійскаго ствола, и ихъ общественное устройство потому никогда не успокоивается; общество ихъ постоянно волнуемо разрѣшеніемъ новыхъ социальныхъ вопросовъ. Ничего подобнаго не замѣчаемъ мы у неарійскихъ народовъ и никогда стремленія ввести болѣе свободныя общественныя учрежденія не проявляется у нихъ.

Финны и Венгерцы составляютъ исключеніе. Оба эти народа принадлежатъ къ Туранскому племени, но они способны на философское развитіе, не основанное на религіозномъ началѣ, на освобожденіе мыслей отъ узъ вѣры, на развитіе гражданской свободы. Финны притомъ создали замѣчательную эпическую поэму—Калевала—подобную тѣмъ, которыя мы встрѣчаемъ только у арійскихъ народовъ; но,

исключая этого факта, арийское направление развитія Финновъ и Венгерцевъ можно объяснить смѣшеніемъ съ арийскими народами, Финновъ со Шведами, а Венгерцевъ съ окружающими ихъ Германцами и Славянами. Вообще трудно указать на народъ туранскаго племени, достигнувшій свободныхъ учреждений и высокой степени культуры безъ примѣси арийской крови, или вліяніе на него арийской цивилизациі; точно также моральное и гражданское паденіе какаго либо народа арийскаго племени или только остановка въ его развитіи сопровождались почти всегда смѣшеніемъ его съ народами семитическаго или туранскаго корня, или вліяніемъ на него ихъ культуры.

Какъ слѣдствіе извѣстнаго освобожденія мысли у арийскихъ народовъ, у нихъ образуется иногда мораль, опирающаяся на философскія идеи, ссылающаяся на самую натуру человѣка и отыскивающая въ ней опоры,—явленіе, рѣдко встрѣчающееся у народовъ неарийскихъ. Исключеніе представляютъ только Китайцы: у нихъ выработалась мораль нерелигіозная, именно въ ученіи Конфуція или, вѣрнѣе, Кунъ-фу-тзе, основанномъ на разсужденіи, а не на сверхъестественномъ откровеніи,—понятіи, совершенно чуждомъ Китайцамъ¹⁾. Нравственныя правила, постановленныя имъ, идутъ изъ этого источника: онъ былъ, какъ извѣстно, не основатель религіи, ни даже философской системы; его мораль имѣетъ практическій характеръ, истекая изъ жизненной опытности. Ученіе Конфуція составлено изъ собранія моральныхъ, политическихъ, административныхъ, даже экономическихъ правилъ; оно не заключаетъ въ себѣ анализа явленій внѣшняго міра и отношенія къ нему человѣка. Конфуцій возводитъ въ принципъ, что не должно изслѣдовать происхожденія вещей. Философія его исключительно моральная. У мыслителей Греціи нравственныя правила дѣлаются частью философскихъ системъ, вытекаютъ изъ послѣднихъ, тогда какъ у Конфуція моральныя наставленія составляютъ сущность его философіи. Нельзя потому сказать, чтобы она поднималась очень высоко.

Точно также ученіе Лаотзе—другого китайскаго мудреца—не заключаетъ въ себѣ ни малѣйшей доли свободнаго анализа, а лишь мистическій пантеизмъ, очень темно изложенный²⁾, въ которомъ зачѣтны слѣды вліянія философіи Индіи.

Вообще источники китайской философіи, это—примѣры предковъ и законы постановленныя ими; содержаніе ея по преимуществу—практическія наблюденія, правила жизни, совѣты благоразумія, сухія моральныя разсужденія. Выше этого не стремится умъ Китайцевъ. Непреувеличивая можно сказать, что они не подымали свои взоры отъ.

¹⁾ Weber, Allgemeine Weltgeschichte; [сочиненіе это переведено на русскій языкъ; „Всеобщая Исторія Георга Вебера, переводъ со втораго изданія; перевелъ Андреевъ, изданіе К. Т. Солдатенкова Москва 1885; — James Legge, Life of Confucius, London 1867;—O. Peschel, Völkerkunde, Leipzig 1875; V. Cousin, Histoire Générale de la Philosophie“].

²⁾ Abel Remusat, Mélanges asiatiques.

земли и умственная жизнь ихъ не переходила границъ, достигнутыхъ прежними поклоненіями, не переступала формъ и законовъ, освященныхъ преданіемъ. Свобода, самостоятельность, сомнѣнія — источники каждой истинной культуры — не находятъ себѣ мѣста въ развитіи Китайцевъ и считаются дурными стремленіями, которыя для пользы государства надо обуздывать и подавлять. Практическія ученія о добродѣтели, о государственныхъ принципахъ, о частной жизни, о домашнемъ хозяйствѣ, о земледѣліи, составляютъ прославляемую Китаичами древнюю мудрость. Религія не стѣсняла ихъ умственной дѣятельности, ни свободнаго анализа, но, какъ народъ туранскаго племени, они оказались неспособными къ философскому, спекулятивному размышленію. Точно также свободный взглядъ на природу, независимость передъ нею, не повели Китайцевъ дальше наукъ прикладныхъ. Въ гражданской жизни они остановились на патріархальномъ деспотизмѣ.

Преобладающее у Китайцевъ направленіе мысли, благоприятное успѣхамъ практическихъ знаній, земледѣлія, промышленности и учрежденію усовершенствованной администраціи — очень поздно явившейся у многихъ арійскихъ народовъ — было, напротивъ, невыгодно развитію искусства и поэзіи. Китайскому воззрѣнію совершенно чуждо стремленіе истиннаго художника вложить въ природу мысль, оживить мертвую матерію, перенести идеалъ въ дѣйствительность. Потому Китай имѣетъ очень совершенную технику, но искусство въ немъ очень мало развито; украшеній много, но прекраснаго мало у Китайцевъ. Мы встрѣчаемъ у нихъ рабское подражаніе природѣ, а не свободное творчество; всѣ подробности отдѣланы ими съ робкою заботливостью о точности, но въ цѣломъ нѣтъ жизни. Художникъ обязанъ исполнять свои работы не руководясь своимъ личнымъ вкусомъ, не повинуюсь своему вдохновенію, а основываясь на древнихъ преданіяхъ. Правила художественныхъ работъ точно такъ же предписаны государствомъ какъ правила постройки дымовой трубы, или прорытія канала. Прогрессъ искусства при такихъ условіяхъ невозможенъ.

Китайцы не имѣютъ идеальныхъ стремленій и довольствуются тѣмъ, что даетъ имъ обыденная дѣйствительность. Ихъ лирическая дидактика содержитъ въ себѣ преимущественно нравственныя сентенціи и житейскія правила практической философіи. Высшія требованія китайской морали, умѣренность и воздержанность отъ всякихъ крайностей, служатъ руководствомъ для нихъ и въ поэзіи. Они избѣгаютъ въ ней увлеченій, какъ въ жизни стараются сдерживать волненія чувствъ, потому основная черта всей ихъ поэзіи — холодное спокойствіе. Разсудительность, любовь къ правильному ходу жизни, удерживая Китаича отъ излишества въ наслажденіяхъ, оберегаютъ его и отъ всякаго энтузіазма. Литература Китайцевъ не имѣетъ идеала; практической смыслъ ихъ устремленъ на торговлю, на достиженіе удобствъ жизни. Формализмъ, установленный закономъ и охватывающій, какъ футляръ, всѣ проявленія жизни Китайцевъ, отнялъ у нихъ возможность развитія и произвелъ ихъ умственное оцѣпенѣніе и неподвижность ихъ быта, которыя такъ сильны, что даже покореніе Китая

другими народами не могло преодолѣть ихъ. Культура Китайцевъ отличается потому матеріалистическимъ направлениемъ, малымъ развитіемъ поэтическаго чувства и художественныхъ инстинктовъ, большимъ расположениемъ къ механическимъ искусствамъ и къ наукамъ въ размѣрахъ приложенія ихъ къ ремесламъ.

Развитіе того, что въ собственномъ смыслѣ называется философійю, было ничтожно у Китайцевъ. Нельзя, слѣдовательно, утверждать, чтобы у нихъ была мораль, вытекающая изъ высшаго философскаго развитія, какъ у Грековъ и Римлянъ, а были только нравственныя правила, основанныя на идеяхъ, почерпнутыхъ изъ практической жизни.

Вообще можно сказать, что Аріицы развиваются полнѣе, но тише народовъ другихъ племенъ. Египтяне, Семиты, Ассиріяне, Халдео-Вавилоняне, Китайцы опередили Аріицевъ въ различныхъ ремеслахъ, во всемъ, что касается удобствъ и благосостоянія жизни, даже въ умственномъ развитіи; только въ VII-мъ ст. до Р. Х. средиземные Аріицы, именно Греки, доходятъ до значительныхъ выводовъ въ области мышленія. Какъ въ жизни отдѣльнаго человѣка, тѣмъ развитіе его идетъ тише, тѣмъ оно полнѣе ¹⁾; такъ и въ жизни народовъ, тѣмъ медленнѣе какой либо изъ нихъ развивается, тѣмъ результаты къ которымъ онъ, со временемъ, приходитъ, значительнѣе. Не столь быстро какъ Арабы развивались, напримѣръ, Кельты, Германцы, Славяне. Нѣкоторыя изъ славянскихъ племенъ можно считать, до сихъ поръ, полуобразованными. Но нельзя не замѣтить, что даже и тѣ аріицкіе народы, которые пока мало развиты, способны достигнуть высокой степени культуры и что они заключаютъ въ себѣ задатки философскаго развитія. Движеніе въ сферахъ мышленія никогда не прекращается, даже и въ періоды ихъ упадка, у Аріицевъ, щедро одаренныхъ отъ природы философскими способностями, особенной склонностью ума къ анализу, которыхъ не имѣютъ народы другихъ племенъ. Сомнѣніе, постоянное исканіе отличаютъ всѣхъ Аріицевъ. Слѣдовать разуму, по мнѣнію аріицкихъ философовъ, это сообразоваться съ закономъ, не имѣющимъ ничего измѣняющагося, ничего произвольнаго, независящаго ни отъ воображенія, ни отъ чувства.

Аріицкая культура, приостановленная на время, продолжается черезъ нѣсколько столѣтій другими аріицкими народами, которые какъ бы наследуютъ образованіе своихъ предшественниковъ. Ничего подобнаго никогда не встрѣчаемъ мы среди семитическихъ народовъ; у Арабовъ, напримѣръ, не было наследниковъ; Греки, напротивъ, имѣютъ преемниками современныхъ европейцевъ. Культура Египтянъ и семитическихъ народовъ представляетъ рѣзко выдающуюся односторонность; у Аріицевъ культура отличается универсальностью и не основана на рели-

¹⁾ Известно, что Семиты до 14 и 15-лѣтъ развиваются умственно гораздо быстрее Аріицевъ и во многомъ опережаютъ ихъ; но потомъ развитіе первыхъ приостанавливается и окончательно складывается; тогда какъ вторые идутъ впередъ и эпоха установленія ихъ понятій наступаетъ для нихъ позже. Самый черепъ Семитовъ, какъ не разъ было замѣчено, принимаетъ окончательную форму нѣсколькими годами раньше чѣмъ у Аріицевъ.

гій исключительнаго характера, а на философскихъ началахъ. Семиты достигаютъ иногда высокой степени цивилизаціи, но она остается въ тѣсныхъ предѣлахъ ихъ національности и умираетъ съ народомъ развившимъ ее, мало обогащая культуру слѣдующихъ вѣковъ. Это мы видимъ по древнимъ Египтянамъ, Евреямъ, даже Арабамъ. Напротивъ, выводами цивилизаціи какаго нибудь арійскаго народа пользуются въ большей или меньшей степени всѣ его соплеменники. Культурные результаты Грековъ сдѣлались достояніемъ всѣхъ Арійцевъ, и такъ какъ между этими послѣдними болѣе связи, чѣмъ между Семитами, то невыработанное однимъ народомъ будетъ достигнуто другимъ. Подобнаго мы не находимъ у Азіатцевъ.

Дѣятельность, предприимчивость, любознательность, стремленіе къ достиженію лучшаго, — вотъ главныя черты характера одной изъ самыхъ талантливыхъ отраслей арійскаго племени, именно: эллинической. Нѣкоторые изъ азіатскихъ народовъ также отличаются дѣятельностью, но неровной, лихорадочной, страстной, наступающей послѣ глубокой апатіи и смѣняющейся ею. Только Египтяне и Китайцы, въ этомъ случаѣ, представляютъ исключеніе. Ихъ развитіе имѣетъ много спокойнаго, положительнаго, но вмѣстѣ съ тѣмъ и ограниченнаго. У Грековъ дѣятельность скорѣе ровная, выдержанная, слѣдствіе разсудительнаго, но непреклоннаго требованія разума.

Культура греческая представляетъ много блистательнаго, такъ сказать сверкающаго, и потому съ перваго взгляда можетъ казаться поверхностной, въ сравненіи съ цивилизаціей нѣкоторыхъ неарійскихъ народовъ древняго міра, какъ на примѣръ Египтянъ, чья культура заключаетъ въ себѣ положительныя, здравыя, стойкія начала. Но этотъ блескъ эллинической цивилизаціи не лишаетъ ее серьезности; умъ древнихъ Грековъ былъ столько же искромѣтенъ сколько и глубокъ. Это объясняется особенностями народовъ арійскаго племени, выказывающимися у Грековъ полнѣе, чѣмъ у другихъ отраслей арійскаго ствола. Но не надо также упускать изъ вида природы, въ которой жили Греки; она принуждала человѣка развивать свои силы, не подавляя ихъ, и въ то же время не обременяла его своими расслабляющими и притупляющими благодѣяніями, не страшила его своими поражающими явленіями, запугивающими и ужасающими. Въ этой дѣятельности, въ этомъ ежедневномъ упражненіи своихъ силъ жителей сѣверныхъ прибрежій Средиземнаго моря получалъ болѣе опредѣленное понятіе своего превосходства надъ природой, своего значенія, своего личнаго достоинства.

У Арійцевъ гражданскіе законы сами по себѣ и стоятъ независимо; свѣтское имѣетъ свои права и право на уваженіе. Законъ у нихъ есть выраженіе воли всѣхъ гражданъ. Семитъ заключается въ свой домъ и запираетъ его внѣшнему міру; онъ живетъ для себя, ревниво сохраняя преданія и повѣрья своего рода.

Соціальныя формы арійскаго общества мѣняются и очень часто улучшаются; ветхія, изношенныя оставляются, замѣняются новыми. Жизнь арійскихъ народовъ обновляется этимъ путемъ, и если есть у нихъ эпохи паденія, то есть также возможность возстановленія

утраченного прогресса и движенія впередъ. Напротивъ, общество семитическое или туранское останавливается на первыхъ формахъ гражданской жизни—патриархальной, и когда оставляетъ ее, то для перехода къ болѣе выработанному деспотизму или къ анархii.

XIV.

Философскія наклонности арийскихъ народовъ, ихъ ясное пониманіе явленій моральнаго и физическаго міра, ихъ свѣтлый умъ, могли, подчиняясь вліянію особенныхъ условій, терять свою силу, пропадать или развиваться неестественно и неправильно. Такъ напримѣръ, мы видимъ, что культура двухъ арийскихъ народовъ, Персовъ и Индѣйцевъ, отклоняется отъ типа цивилизаціи другихъ соплеменниковъ ихъ и не имѣетъ развитыхъ сторонъ культуры Грековъ, Римлянъ и остальныхъ европейскихъ Арийцевъ.

Философское и научное развитіе, отдѣляющееся отъ религіи и основанное не на послѣдней, а на наблюденіи и анализѣ, на свободныхъ выводахъ человѣческаго разума, точно такъ же какъ и постоянное исканіе новыхъ формъ общественныхъ учрежденій удовлетворяющихъ стремленію достигнуть большей по возможности суммы свободы въ гражданской жизни; эти главныя черты культуры арийскихъ народовъ мы не находимъ у Персовъ и Индѣйцевъ, хотя тѣ и другіе составляютъ вѣтви арийскаго ствола. Это отклоненіе ихъ отъ типа, которому согласно своей нравственной природѣ и складу ихъ ума они должны были бы слѣдовать на пути культуры, объясняется дѣйствіемъ особенныхъ причинъ на жизнь и развитіе этихъ народовъ.

Та отрасль Арийцевъ, переселившаяся въ Индію ¹⁾, отрѣзанная отъ остальнаго міра, уединенная, предоставленная себѣ самой ²⁾, обитала подъ знойнымъ небомъ страны, изобильной плодами, добываемыми почти безъ труда, въ природѣ, поражающей человѣка своими явленіями необыкновенной силы, скорѣе чѣмъ возбуждающей его къ дѣятельности. Все громадно въ Индіи, горы равно какъ и рѣки, растительность принимаетъ колоссальные размѣры; явленія природы, бури, ураганы ужасны и дѣйствуютъ съ разрушительной силой; лѣса гигантскихъ деревьевъ наполнены хищными звѣрями, опасными для людей. Красоты природы въ Индіи поражаютъ человѣка, но природа ея въ то же время покоряетъ его своимъ зноемъ, своею пышностью, своею чувственностью, своимъ неимовѣрнымъ богатствомъ формъ и приводитъ его въ разслабленіе, въ опьяненіе, въ изнѣженное состояніе. Въ подобной средѣ человѣкъ ослабѣвалъ, уничтожался, страшился заявить себя передъ внѣшнимъ міромъ, лишался возможности

¹⁾ Lassen, Indische Alerthumskunde, erst. B.

²⁾ Max Müller, Introduction to the Science of Religion with two Essays on False Analogies and the Philosophy of Mythology, London 1873.

свободно относиться къ нему и подвергать своему анализу его явленія, стремился пропастъ во всемірномъ общемъ и сдѣлался склоненъ къ пассивности, къ покою, къ созерцанію, къ грезамъ, къ мечтамъ о гигантскомъ въ мірѣ фантазіи, безъ способности къ малому въ дѣйствительности ¹⁾. Съ другой стороны безпрестанно смѣняющіяся явленія зарожденія, развитія и смерти, точно такъ же какъ разнообразіе животнаго царства, богатаго видами, и всепоглощающая растительность Индіи возбуждали въ ея жителей пантеистическія идеи.

Индѣйцы — и это преобладающая черта ихъ умственной жизни — поглощены спекулятивными системами. Предавшись грезамъ фантазіи, сбросившей съ себя власть разсудка, они наполнили небо, воздухъ и землю безчисленными богами и переселяющимися изъ тѣхъ въ тѣло душами. Ихъ главная мысль — разгадать существованіе, происхожденіе и цѣль мірозданія. Настоящая жизнь никогда въ такой степени не привлекала на себя ихъ вниманія, какъ жизнь неземная, какъ то, что было до рожденія и что будетъ послѣ смерти. Въ исключительномъ стремленіи мысли къ божественному и духовному бытію, которое одно считали истиннымъ, они презирали природу и удалялись отъ измѣнчивыхъ впечатлѣній внѣшняго міра. Земное существованіе казалось имъ исчезающимъ сновидѣніемъ; оно становилось для нихъ предметомъ сомнѣнія, тогда какъ будущая ихъ жизнь была для нихъ вѣдь сомнѣній. Они потому не пришли къ изслѣдованію природы и ея законовъ, главному основанію науки. Любимая сфера дѣятельности ихъ ума, это — религіозно-метафизическая.

Богатство формъ природы въ Индіи, возбуждая фантазію людей, давало перевѣсъ воображенію надъ разумомъ, уже ослабленнымъ дѣйствіями климата ²⁾. Литература индѣйская богата произведеніями поэзіи, въ которыхъ фантазіи дана полная свобода; даже и о самыхъ отвлеченныхъ, самыхъ сухихъ предметахъ и знаніяхъ писались поэмы, сочиненія въ прозѣ у Индѣйцевъ очень рѣдки. Въ поэмахъ другихъ арійскихъ народовъ никогда воображеніе не отклоняется такъ далеко отъ дѣйствительности, не предается столь необузданной игрѣ, какъ въ индѣйскихъ поэмахъ. Даже и философы въ Индіи говорятъ о метафизическихъ и абстрактныхъ вопросахъ подобіями и метафорами. Это рѣшительное преобладаніе воображенія въ мысляхъ Индѣйцевъ вело также къ ограниченію свободнаго дѣйствія разсудка и къ парализаціи силъ его. Вслѣдствіе этихъ особенныхъ дѣйствій климата въ Индіи, у Аріевъ, поселившихся въ ней, философія не могла развиваться самостоятельно и слилась съ религіознымъ чувствомъ. Сропаная въѣмъ арійскимъ народамъ, философская способность превратилась у Индѣйцевъ въ безплодное, созерцательное спокойствіе души. Не свободныхъ выводовъ человѣческаго разума, основанныхъ на наблюденіи и анализѣ, не самостоятельнаго взгляда на внѣшній міръ, какъ у Грековъ, и отношенія его къ человѣку находимъ мы въ философіи Индѣйцевъ, а метафизическія системы, хотя и задуманныя

¹⁾ Weber, Allgemeine Weltgeschichte.

²⁾ H. Th. Buckle, History of Civilisation in England, V. 1, Sec. ed. London 1858.

ь необыкновенной смѣлостью и развитія съ большою полнотою ¹⁾. а этой почвѣ они достигаютъ высшихъ спекулятивныхъ сферъ, но и крыльяхъ религіи. Между греческой и индѣйской философій та изница, что у первой метафизическія системы являются какъ результатъ въ концѣ развитія философской мысли, а у второй размышленіе начинается прямо метафизикой. Вотъ почему послѣдняя у Индѣйцевъ сплетена съ религіей.

Въ поклоненіи Браммы, точно такъ же какъ и въ ученіи Будды, особенно въ послѣднемъ, можно найти высокіе нравственные принципы, о основанные не на философскихъ выводахъ, какъ у средиземныхъ рійцевъ древняго міра, а на религіозномъ чувствѣ, или, скорѣе, на етафизическихъ идеяхъ. Въ Индіи браманическая философія есть что иное какъ болѣе или менѣе свободное толкованіе священныѣхъ книгъ. Веды находились постоянно въ основаніи и въ заключеніи всякой философской системы Индіи браманической, и всѣ мыслящія способности Индѣйцевъ были направлены къ болѣе или менѣе полному, болѣе или менѣе глубокому пониманію Ведъ.

Въ буддизмъ,—и тутъ мы говоримъ о первоначальномъ его развитіи, о самой чистой формѣ его,—вошла большая сумма философскихъ идей, чѣмъ въ религіи семитическихъ народовъ. Но, не смотря на то, что буддизмъ—реформа философская, а не откровеніе, его нельзя назвать философскою системою. Первое условіе послѣдней есть исключеніе догматовъ, движеніе и постоянное развитіе, воспринятіе и усвоеніе всего, представляющагося разуму. Буддизмъ, напротивъ, является въ завершенной формѣ; онъ произноситъ послѣднее слово, какъ всякая религія; въ немъ нѣтъ постоянно пополненія результатами мышленія и анализа, какъ въ философій; дальше его положеній никакого руссузденія уже нѣтъ. Можетъ быть, самой философской изъ всѣхъ существующихъ религій былъ буддизмъ при его появленіи, но онъ все-таки же не философская система, а религія ²⁾. Въ ученіи Сакіамуни есть начала исключительности, мистицизма и аскетизма, хотя и не столь сильнаго, не столь рѣзко опредѣленнаго, какъ въ браманизмѣ. Буддизмъ далеко стоитъ отъ философіи Сократа и Платона, но приближается къ системѣ Пифагора, которая граничитъ съ религіей и, какъ извѣстно, имѣетъ нѣкоторое сродство съ выводами мысли азіатскихъ народовъ. Будда удержалъ браманское вѣрованіе въ переселеніе душъ и ставилъ причиною господствующихъ на землѣ бѣдствій грѣхи, совершенные людьми въ прежней ихъ жизни. Этотъ индѣйскій реформаторъ, отвергнувъ всѣхъ боговъ браманизма, однимъ могучимъ ударомъ разрушилъ браманское мировоззрѣніе; на мѣсто крайняго аскетизма жертвоприношеній и обрядовъ очищенія поставилъ нравственное ученіе, требовавшее чистоты сердца, кротости, любви къ людямъ, доброжелательства ко

¹⁾ Max Duncker, Geschichte des Alterthums, dritter B.

²⁾ Buddhistischer Katechismus zur Einführung in die Lehre des Buddha Gáutama. Nach den Heiligen Schriften der südlichen Buddhisten zum Gebrauche für Europäer von Subhádra Bickshu. Braunschweig, 1888.

всѣмъ живымъ существамъ. Онъ низвергъ іерархію кастъ и гордость высшихъ сословій ученіемъ о равенствѣ всѣхъ людей. Но ученіе Будды, пассивное болѣе чѣмъ активное, не расширяетъ умственный горизонтъ; это не философія, а метафизика, хотя и очень возвышеннаго характера. Выводы мысли буддистовъ, равно какъ и брамановъ въ Индіи, были мистическаго характера. Логическая послѣдовательность ученія Будды проще и опредѣленнѣе, тогда какъ діалектика брамановъ сложнѣе и фантастичнѣе. Ничего плодотворнаго, никакого прогресса въ предѣлахъ мышленія и умственнаго анализа не вышло изъ метафизическихъ системъ браманизма и буддизма.

Мы видимъ, такимъ образомъ, что философскія способности Индѣйцевъ, сродныя всѣмъ арійскимъ народамъ, и свѣтлыя религіозныя идеи, принесенныя ими изъ центрально-азиатской возвышенности, общей колыбели всѣхъ Аріевъ, были затемнены климатическими условіями, подъ вліяніемъ которыхъ жили Арійцы, переселившіеся въ Индію. Только въ Европѣ, гдѣ явленія природы умѣренны и натура не расслабляетъ человѣка, а вызываетъ его къ дѣятельности, умъ арійскихъ народовъ могъ развиваться нормально, не будучи ни угнетенъ, ни обезсиленъ, ни измѣженъ.

Расслабленные климатическими вліяніями, Арійцы въ Индіи, склонные къ пассивности, сдѣлались равнодушными къ гражданскимъ правиламъ и сохраняли безъ большихъ измѣненій разъ установившуюся форму правленія ¹⁾. Отсутствие энергіи препятствовало у нихъ измѣненію гражданского строя; мы видимъ, что въ Индіи онъ не подвергался переменамъ въ продолженіи многихъ вѣковъ, или по крайней мѣрѣ не измѣнялся такъ легко и въ такой степени, какъ у европейскихъ Арійцевъ. Будучи мало озабочены земнымъ существованіемъ, Индѣйцы легко отказывались въ этомъ мірѣ отъ своей воли. Пантеистическія идеи, уничтоженіе личности въ божественномъ началѣ, убіеніе плоти для освобожденія души, повело ихъ къ гражданскому равнодушію, побуждало смотрѣть на социальное устройство, какъ на нѣчто второстепенное, лишало способности управлять своими дѣлами и имѣло результатомъ ихъ поработеніе. Народъ индѣйскій искалъ утѣшенія отъ скорби жизни въ области вѣры и фантазій, въ мірѣ сказокъ и грезъ, погружался въ общеніе съ божествомъ, забывалъ дѣйствительный міръ съ игомъ его кастъ, съ деспотизмомъ его царей и чиновниковъ, съ его обременительною системою податей.

Завоеванія въ странѣ Ганга имѣли послѣдствіемъ образованіе среди Аріевъ сословія воиновъ и царской деспотической власти. Она осталась неизмѣнною; никогда потомъ Арійцы въ Индіи не освободились отъ нея. Склонность къ пассивности, религіозное направленіе мысли Индѣйцевъ, предпочтеніе ими созерцательнаго спокойствія души энергической дѣятельности, помогли Браманамъ, въ рукахъ которыхъ была сосредоточена религіозная власть, подчинить умственную и общественную жизнь націи ихъ закону. Браманъ стѣснили дѣятельность Индѣйцевъ, уничтожили свободу ихъ, убили въ человѣкѣ всякую жиз-

¹⁾ Carriere, Die Kunst in Zusammenhang der Culturentwicklung, erst. B.

ненную бодрость. Развитие народных сил было подавлено въ Индіи строго неподвижною іерархіею кастъ, въ которой браманы взяли себѣ первое мѣсто. Они складили жизнь народа безчисленными правилами церемоніала и обрядности жертвоприношеній и очищеній. Ужасныя и уничтожающія человѣка явленія природы въ Индіи породили въ его воображеніи боговъ грозныхъ ¹⁾, и браманы, развивая эту идею, дали человѣческой жизни печальный характеръ страшнымъ ученіемъ о возрожденіяхъ и о мукахъ ада. Мрачный аскетизмъ, постоянно требуемый богами грозными и ужасными, переполненный покаяніями и самоистязаніями, умерщвляющій плоть и всё похоти ея погруженіемъ мысли въ божественное существо, явился въ ученіи брамановъ вѣрнѣйшимъ путемъ къ освобожденію души отъ узъ тѣла, къ возвращенію ея изъ скорбной земной жизни въ небесную отчизну.

Браманы, поработившіе своимъ понятіямъ народъ и устроившіе государственную жизнь и гражданскій бытъ, не были враждебны царямъ ²⁾ и не являлись ихъ противниками; напротивъ, они скорѣе расширяли, увеличивали, чѣмъ ограничивали царскую власть. Разумѣется, Браманы требовали, чтобы царь соблюдалъ правила религіи и управлялъ согласно ея законамъ, такъ, какъ они ихъ объясняли. Царь обязанъ былъ уважать Брамановъ, но имъ въ свою очередь была необходима опора свѣтской власти для подчиненія себѣ другихъ кастъ; потому-то личныя выгоды заставляли ихъ поддерживать царей, а не противиться имъ, и они освятили абсолютную власть царя авторитетомъ религіи. Вслѣдствіе этого и также какъ результатъ терпѣливой покорности народа, жизнь котораго сдѣлалась похожей на растительное прозябаніе, созерцаніе и погруженіе въ Брамъ, власть царей мало-по-малу въ Индіи получила священный характеръ, какъ въ Египтѣ, и нарушать гражданскій строй, основанный на кастахъ, было величайшимъ преступленіемъ. Царь сталъ считаться исхожденіемъ божественнаго существа. Вслѣдствіи буддизмъ съ его стремленіемъ достигнуть бездѣйствія, покой, съ его страстію къ уничтоженію, къ удаленію отъ земного міра, какъ отъ источника страданій человѣка, помогъ продолженію деспотической власти царей. Индійское государство было теократіею, опирающейся на свѣтскую власть, и въ то же время деспотизмомъ, основаннымъ на теократіи. Въ жизни Аріевъ Индіи мы не замѣчаемъ потому и слѣда того стремленія къ гражданской свободѣ, которое постоянно проявляется у европейскихъ Аріевъ при ихъ развитіи; если какія либо особенныя причины не препятствуютъ проявленію этой наклонности.

Въ изобразительномъ искусствѣ Индійцевъ отражаются всё отличительныя черты ихъ нравственнаго состоянія ³⁾. Въ произведеніяхъ его отсутствуютъ энергія, сила, и преобладаютъ вялость, изнѣженность, напыщенность, вычурность, недостатокъ въ сдержанности.

1) См. Римскія Катакомбы, ч. 4, стр. 305 и слѣд.

2) Max Duncker, Geschichte des Alterthums.

3) Lübke, Geschichte der Plastik;—Schnaase, Geschichte d. b. Künste, erst. B.

Строеніе тѣла, сложеніе костей и мускулы пропадаютъ подѣ чувственною оболочкой. Фигуры тусклы и подѣ мясомъ какъ будто бы нѣтъ ничего твердаго; женскія формы слишкомъ роскошны, всѣ очертанія чрезвычайно мягки. Только къ пассивнымъ наслажденіямъ, къ неяснымъ сновидѣніямъ способны эти образы, почти безѣ собственной воли, въ полуснѣ мечтаній взирающіе на насѣ съ полузакрытыми глазами. Стереотипная, вялая улыбка пробѣгаетъ по ихъ лицамъ. Иногда, однако, наивная грація оживляетъ эти фигуры, но онѣ не одушевлены моральной жизнью, не вдохновлены никакой идеей. Дѣйствительности, реальности, твердой жизненной энергіи нѣтъ въ искусствѣ Индѣйцевъ, какъ ихъ нѣтъ въ ихъ культурѣ. Сонное спокойствіе и однообразная типичность владычествуютъ въ пластикѣ Индѣйцевъ, какъ и въ ихъ жизни.

Высшая божественная сила не представляется у Индѣйцевъ духовнымъ образомъ, выраженіемъ лица или благородствомъ формъ тѣла, а вещественно, колоссальностью, умноженіемъ членовъ, рукъ и ногъ, или соединеніемъ туловища человѣка съ звѣриной головой, какъ у Египтянъ. Такъ напримѣръ, сила и мудрость Брамы, Вишну и Шивы передаются изображая ихъ съ нѣсколькими головами или лицами и многими руками; всебѣденіе боговъ выражается умноженіемъ ихъ глазъ. Вишну представляется съ львиной или кабаньей головой; одному изъ боговъ Индѣйцевъ дана голова слона—животное, которому они приписывали особенный умъ. Токое уродливое и отвратительное соединеніе многихъ головъ, рукъ, ногъ на одномъ человѣческомъ туловищѣ, или соединеніе частей животнаго съ частями человѣка, это плохое средство изображать наглядно сверхъестественную силу, или мудрость, доказываетъ, что индѣйское искусство не развилось на столько, чтобы придавать фигурѣ человѣка, чертамъ его лица выраженіе великаго могущества, представить божественное величіе пропорціональными и естественными формами, но доказываетъ всего болѣе, что самыя понятія Индѣйцевъ не поднялись на эту высоту.

Религіи, въ которыхъ обожаютъ звѣрей или неестественные человѣческіе образы, всегда носятъ менѣе возвышенный характеръ, чѣмъ тѣ вѣрованія, въ которыхъ божеству даютъ человѣческую фигуру. Богъ съ людскимъ образомъ всегда ближе къ человѣку, чѣмъ божество, имѣющее звѣринныя или противоестественныя формы.

Характеристическія черты искусства Индѣйцевъ тѣ же, какъ и ихъ поэзи: фантастичность, сверхъестественность, преувеличеніе. Особенно элементъ фантастическій, постоянно преобладающій въ мысляхъ Индѣйцевъ, котораго не лишены даже и изображенія, взятые изъ жизни народа, наглядно выражается въ ихъ архитектурѣ. Въ ней мы ясно видимъ дѣйствіе необыкновенной, богатой формами и возбуждающей фантазію природы Индіи. Всякое художественное стремленіе, въ постройкахъ Индѣйцевъ, переходитъ сейчасъ же въ чрезмѣрное, въ переполненное. Образы человѣка, боговъ, звѣрей, растений являются въ орнаментикѣ индѣйскихъ зданій въ хаотическомъ смѣшеніи, и въ этихъ декоративныхъ элементахъ мы находимъ столь же вычурныя, пышныя, разнообразныя и многочисленныя формы, какъ и въ растительномъ цар-

ствѣ Индіи. Орнаментага всегда переполняетъ, пресыщаетъ индѣйскую архитектуру, подобно тому, какъ растительность Индіи поглощаетъ формы, около которыхъ развивается. Украшенія тутъ состоятъ изъ сочетанія прямыхъ и кривыхъ линій, выпуклыхъ и плоскихъ формъ; или безъ всякаго посредствующаго перехода превращаются въ фигуры животныхъ большихъ, тяжелыхъ. Декоративные мотивы эти принимаютъ иногда ужасные виды, заставляющіе содрогаться, какъ явленія природы Индіи, или въ ихъ формахъ отражается чувственность, вызванная тропической природой этой страны.

Индѣйскіе храмы удивляютъ насъ только своими размѣрами, гигантской, потраченной на нихъ, работой. Архитектура ихъ тяжела, вычурна, утрирована и съ тѣмъ вмѣстѣ совершенно неопредѣленна. Въ ней нѣтъ никакой преобладающей формы. Колонны, напримѣръ, стоятъ во многихъ мѣстахъ такъ тѣсно одна возлѣ другой, что не даютъ возможности видѣть цѣлое, и одинъ архитектурный мотивъ, принимая колоссальныя размѣры, мѣшаетъ развитію другого.

XV.

Точно также и древніе Персы, принадлежа къ арійскому племени, не представляютъ всѣхъ отличительныхъ особенностей развитія европейскихъ Арійцевъ, хотя и не удаляются въ такой степени отъ послѣдняго, какъ Индѣйцы. Элементы монотеизма, заключающіеся въ дуалистической религіи Персовъ, не лишены философскаго оттѣнка, и она, разумѣется, обладаетъ большей суммой спекулятивныхъ идей, чѣмъ вѣрованія семитическихъ народовъ, имѣющія, по преимуществу, безусловный, недопускающій анализа характеръ, мало поддающійся разбору, въ которыхъ личность Бога поглощаетъ все и признаніе его исключаетъ всякое размышленіе. По закону Зороастра, человѣкъ—воинъ, всегда готовый сражаться съ гениемъ зла и бороться съ нимъ дѣятельностью, полезною для самого себя и для общества. Не вся природа содержитъ въ себѣ зло; только часть ея вредна людямъ. Это—тьма, пустыня, засуха, смерть. Человѣкъ потому долженъ, сколько ему возможно, побуждать творенія злого начала, и пользоваться натурой, созданной принципомъ добра. Этимъ давалась дѣятельности человѣка здоровая и практическая цѣль. Точно также онъ обязанъ увеличивать свѣтлую часть своей души въ ущербъ темной стороны ея, изгоняя изъ себя обманъ и ложь, лѣнь и безпечность, развивая въ себѣ нравственность, трудолюбіе. Религія Персовъ предписывала имъ здоровую, разумную жизнь, чистоту тѣла и души, сохраненіе себя для борьбы съ злымъ началомъ, а не собственное уничтоженіе въ угоду Богу. Въ иранскихъ странахъ, гдѣ плодородныя земли граничатъ съ пустынею и снѣжными мятели смѣняются жаркимъ лѣтомъ, самая природа, представляя очень рѣзкія противоположности между благотворными и вредными для человѣка дѣйствіями, должна была вызывать мысль о

добромъ и зломъ началѣ, о быстромъ переходѣ отъ перваго ко второму, также и въ предѣлахъ моральной жизни человѣка, и воспитывала здоровыхъ, дѣятельныхъ, смѣлыхъ людей ¹⁾). Потому у Персовъ вызывать жизнь, заботиться о ея продолженіи, устранять все смутное, беспорядочное равнялось служенію Богу. «Бодрствуйте, работайте ²⁾), веселитесь жизнью»,—это были правила древнихъ Персовъ. Со временемъ Ариманъ, гений зла и тьмы, всегда вредный человѣку, долженъ быть побѣжденъ Ормуздомъ, началомъ добра, свѣта; послѣдній установить свою власть надъ міромъ и станетъ неоспоримо торжествовать въ немъ.

Не созерцанія, не размышленія, не аскетизма, не уничтоженія своей воли, своей личности, чтобы пропасть въ безконечномъ общемъ, какъ у Индѣйцевъ, а практической дѣятельности, заявленія своей индивидуальности и духовной силы требовало ученіе Зороастра отъ человѣка. Бездѣйствіе, любовь къ покою, созерцательность, пассивность, склонность къ созданію всего фанатическаго ³⁾ не развивались въ иранскихъ странахъ, какъ на берегахъ Ганга ⁴⁾). Основные идеи древнихъ Персовъ, ихъ отношенія къ міру, въ противоположность индѣйскому самотерзанію, самоуничтоженію, оставались постоянно практическими, свѣтлыми. Тогда какъ въ Индіи, согласно ученію Брамъ, человѣкъ долженъ былъ стремиться путемъ освобожденія отъ всякой чувственности, истребленіемъ своего тѣла и уничтоженіемъ индивидуальнаго сознанія, возвратиться къ тому божественному источнику, изъ котораго онъ вышелъ; ученіе Зороастра исключало только то, что въ природѣ есть вреднаго для человѣка и требовало возможнаго умноженія всего, что заключалось въ ней благотворнаго и полезнаго ⁵⁾).

У древнихъ Персовъ, нельзя этого не замѣтить, идеи были яснѣе, свѣтлѣе, трезвѣе, чѣмъ у Индѣйцевъ, и первые менѣе вторыхъ удалились отъ первобытнаго характера Аріевъ. Живительная природа иранскихъ странъ вызывала къ дѣятельности, къ мужеству, тогда

¹⁾ M. Carriere, Die Kunst in Zusammenhang der Culturentwicklung und die Ideale der Menschheit, erster B.

²⁾ Трудъ былъ возведенъ потому въ нравственный принципъ древними Персами; то же самое мы замѣчаемъ въ нѣкоторой степени и у многихъ другихъ Аріискихъ народовъ. Только у нихъ можетъ существовать пословица: „Кто работаетъ, тотъ молится“. Этого мы не находимъ ни у Семитовъ, ни у Туранцевъ. Трудъ у народовъ этихъ племенъ цѣнится только, когда онъ непосредственно ведетъ къ наслажденію; у нихъ работа унижаетъ человѣка, она становится наказаніемъ; молитва и бездѣйствіе стоятъ, по ихъ понятіямъ, выше работы. Семитическія религіи, аскетическаго характера, удаляли аріискіе народы отъ труда или заставляли смотрѣть на него какъ на способъ убіенія плоти.

³⁾ Lassen, Indische Alterthumskunde erst. B.

⁴⁾ Spiegel, Eranische Alterthumskunde, erst. B.

⁵⁾ Аріискіе народы вообще не склонны къ аскетизму, его заносятъ къ нимъ семитическія религіи; самобытно развились аскетическія идеи среди Аріисцевъ только въ Индіи, подъ влияніемъ особенныхъ условій, указанныхъ выше.

какъ разслабляющій климатъ Индіи располагалъ человѣка къ мечтательности, къ бездѣйствію. Различныя климатическія условія Ирана и Индіи развили въ людяхъ, хотя и принадлежащихъ къ одному племени, не одинакія способности и дали разное направленіе ихъ культурѣ. Отраженіе вліянія природы на развитіе человѣка замѣчаемъ мы столько же въ поклоненіи Брамѣ, сколько и въ ученіи Зороастра. Въ первомъ много чудеснаго, но и ужаснаго, пугающаго человѣка, уничтожающаго его—какъ въ самой натурѣ Индіи. Въ послѣднемъ торжествуетъ здравый, нормальный взглядъ на жизнь, практическій смыслъ; все здѣсь правильно, умѣренно. Но постоянная забота о борьбѣ съ злымъ началомъ, постоянныя усилія торжествовать надъ нимъ, которыя преобладали въ мысляхъ древнихъ Персовъ, должны были дать ихъ культурѣ одностороннее и отчасти религіозное направленіе, сдвинуть ихъ умственный горизонтъ и поразить ихъ спекулятивныя силы.

Гражданскій строй древнихъ Персовъ, разумѣется, не имѣлъ того религіознаго характера, какъ у Семитовъ, Египтянъ, Индѣйцевъ; маги не пользовались тѣмъ значеніемъ, которое придавали жрецамъ на берегахъ Нила и Ганга. Законъ Зороастра имѣлъ столько же социальное, сколько и религіозное основаніе; но оба эти начала были тѣсно соединены между собою,—такъ сказать, сливались въ немъ. Религія Персовъ заключаетъ въ себѣ догматы возвышеннаго характера, много моральныхъ правилъ и больше философскихъ идей, чѣмъ върванія семитическихъ народовъ; но, не смотря на это, маги въ древней Персіи, имѣли все-таки же больше значенія, чѣмъ жрецы у средиземныхъ Арійцевъ древняго міра. Безъ мага нельзя было совершать жертвоприношеній, и дѣлавшій это не могъ просить милости у Бога себѣ одному, а долженъ былъ также молиться за всѣхъ Персовъ, и особенно за царя. Точнымъ исполненіемъ ¹⁾ благого закона, т. е. сохраняя чистоту мыслей, словъ и дѣлъ, человѣкъ, по понятіямъ древнихъ Персовъ, избавлялся отъ всѣхъ козней дэвовъ, т. е. злыхъ духовъ и достигалъ вѣчнаго блаженства. Разумѣется, этотъ догматъ побуждалъ человѣка держаться правилъ чистой нравственности, жить честно, поступать хорошо, но и давалъ магамъ возможность внести въ вѣроученіе множество заповѣдей, которыми они сковали жизнь Иранцевъ. Иго религіозной формалистики, наложенное на нихъ, было не менѣе стѣснительно, чѣмъ браманское, и также покоряло народъ духовенству. Маги истолковали понятіе о чистотѣ въ смыслѣ внѣшней опрятности и придумали множество заповѣдей для ея сохраненія, множество обрядовъ для возстановленія ея, если она чѣмъ-нибудь нарушалась. Эти чрезвычайно точныя и подробныя правила очищенія, жертвоприношеній, молитвъ, обрядовъ, превратили религію Зороастра въ подавляющее исполненіе мелочныхъ постановленій и искажали нравственное ученіе этого персидскаго мудреца; онъ хотѣлъ возбуждать къ труду, къ укрѣпленію нравственныхъ силъ, душевному благородству. Жрецы замѣнили это сложной системой правилъ о томъ, какими покаяніями и какими обрядами очищаются разные

1) Weber, Allgemeine Weltgeschichte, erst. Theil.

погрѣшенія, состоящія, главнымъ образомъ, въ прикосновеніи къ нечистымъ предметамъ, какъ напримѣръ, ко всему мертвому, потому что Ормуздомъ создано все живое, а не мертвое. Все это наложило на жизнь Персовъ цѣпи, отнимавшія у нихъ всякую свободу движеній, наполнило ихъ сердца тоскливымъ опасеніемъ оскверниться. Для каждаго дѣла, каждаго шага, для каждаго житейскаго случая были установлены молитвы и обряды, правила освященія; вся жизнь была подведена подъ иго служенія страшной религіозной формалистикѣ.

При этихъ условіяхъ врожденныя всѣмъ народамъ арійскаго племени философскія способности не могли развиться у Персовъ, и мы не встрѣчаемъ у нихъ свободной спекулятивной дѣятельности, независимой отъ религіи, ни стремленія къ достиженію гражданской свободы.

Но также затемнило арійскія способности древнихъ Персовъ вліяніе на нихъ культуры народовъ семитическаго племени, дѣйствовавшее постоянно невыгодно на Арійцевъ. Иранцы подверглись этому вліянію уже во времена очень раннія, но оно стало замѣтнѣе послѣ ихъ завоеваній въ западной Азіи. Они, какъ замѣчаетъ уже Геродотъ, отличались тѣмъ, что легко усваивали себѣ понятія и нравы другихъ народовъ. То, что произошло для Римлянъ и Грековъ гораздо позже, при упадкѣ классической культуры, въ концѣ ихъ дѣятельности, совершилось для Персовъ раньше. Всего лишь полстолѣтія послѣ основанія ихъ монархіи они уже были наводнены иностранными элементами. Завоеванія, произведенныя ими, и сношенія ихъ, вслѣдствіе этого, съ народами семитическаго племени, съ Сиріянами ¹⁾ и Вавилонянами, обладавшими болѣе суммой культурныхъ знаній, чѣмъ древніе Персы, измѣнили первоначальную чистоту характера послѣднихъ ²⁾ и дали ихъ цивилизаціи особенный семитическій отбѣнокъ. Прежняя воздержанность Персовъ исчезла; они сдѣлались любителями вина и чувственныхъ наслажденій; моногамія замѣнила у нихъ полигамію. Они стали носить богатыя пурпуровыя платья, дорогія украшенія, золотыя цѣпочки, браслеты и серьги; съ большой тщательностью расчесывали бороду и волосы. Женственность, изиѣненность замѣнили у нихъ прежнюю воинственность ³⁾. Въ домахъ ихъ появилась многочисленная прислуга; они стали употреблять утварь и домашніе уборы изъ драгоценныхъ металловъ; украшать золотымъ и серебрянымъ шитьемъ свои ковры и палатки. Эта роскошь была прежде незнакома Персамъ, но преобладала у покоренныхъ ими семитическихъ и туранскихъ народовъ Азіи, нравы, образъ мысли и деспотическую форму правленія которыхъ они переняли, сблизившись съ ними, такъ что личная самостоятельность каждаго, преобладавшая прежде среди Персовъ, была подавлена произвольною властью одного, и власть царя получила священный характеръ.

Вслѣдствіе тѣхъ же причинъ помрачилось также и высоко-мораль-

1) Spiegel, Eranische Alterthumskunde, erst. B.

2) Grote, History of Greece.

3) Max Duncker, Geschichte des Alterthums.

ое учение Зороастра, требовавшее нравственного порядка. Какъ могли Персы вѣрить въ торжество добраго начала, когда престоль былъ анять такими тираннами, какъ сынъ Кира, Камбизъ? Поклоненія, противныя доктринѣ Зороастра, аскетическія, чувственныя, семитическаго характера, появились тогда у Персовъ и примѣшались къ ихъ національному культу. Жертвоприношенія и богослуженіе послѣдняго тали совершались торжественнѣе, чѣмъ прежде, и получили въ вѣмоченіи важность, какой не имѣли до того времени. Значеніе духовенства поднялось; жрецы передѣляли многіе обряды сообразно вѣмнившемуся характеру жизни и вѣрованій. Какъ бы ни была сильна привязанность какого-либо юнаго племени къ его богамъ, ему трудно противиться вліянію религій народовъ, входящихъ съ нимъ въ сношенія, особенно если поклоненіе, съ которымъ знакомятся простые, наивные люди, имѣетъ пышный, великолѣпный характеръ и обряды то сложны и торжественны. Это заимствованіе Арійцами у Семитовъ ихъ религій происходило не разъ и въ различныхъ формахъ, въ періодъ младенчества и упадка арійскихъ обществъ. Можно вообще сказать, что покореніе Семитовъ и Египтянъ принесло такой же вредъ нравственности и культурѣ Персовъ, какъ впоследствии Римлянамъ ихъ завоеванія въ Азіи.

Персы не изображали боговъ подъ видомъ человѣка; религія ихъ не требовала изобразительнаго искусства и не могла развивать его ¹⁾. Даже храмы не были необходимы ихъ культу, такъ какъ они поклонялись и приносили жертвы богамъ подъ открытымъ небомъ и на возвышенностяхъ. Только послѣ сношенія Персовъ съ иностранцами они начали строить храмы и алтари. Вполнѣ духовная, абстрактная религія ихъ не возбуждала любви къ формѣ. Архитектуру они переняли у Ассиріанъ и Вавилонянъ. Впоследствии египетскіе и греческіе архитекторы работали для персидскихъ царей. Но если поклоненіе Персовъ не требовало изобразительнаго искусства, то также и не запрещало его, какъ у Семитовъ, и въ Персіи мы находимъ развитіе самостоятельнаго фигуративнаго художества, хотя и не столь значительнаго, какъ у Арійцевъ Индіи и Средиземнаго моря. Въ искусствѣ Персовъ точно такъ же, какъ и въ ихъ идеяхъ, нѣтъ ничего живаго, неестественнаго, ужаснаго какъ у Индѣйцевъ; все, напротивъ, ясно, весело; все приближается просто, естественно къ природѣ, но, однако, безъ тонкой художественной выработки, которой отличаются произведенія искусства Грековъ. Подобно другимъ Арійцамъ, у Персовъ была эпическая поэзія очень развитая, и драма, не получившая у нихъ, однако, такого значенія, какъ эпопея.

Способности, которыми обладаютъ только одни арійскіе народы, именно: развивать философскія идеи отдѣльно отъ религіи, подвергать нестѣсенному анализу явленія природы и искать свободныхъ формъ гражданской жизни, были затемнены объясненными выше причинами у Арійцевъ въ Индіи и въ иранскихъ странахъ.

¹⁾ Schnaase, Geschichte der bildenden Künste erst. B. Zw. Aufl. 1866.

XVI.

Разборъ началъ культуры Арійцевъ приводитъ насъ, слѣдовательно, къ заключенію, что народы этого племени одарены отъ природы философскими способностями въ болѣе сильной степени, чѣмъ Семиты и Туранцы, и тѣмъ складомъ ума, который не будучи стѣсненъ или униженъ какими либо посторонними причинами, или исключительными вліяніями, какъ напримѣръ, въ Персіи и въ Индіи, постоянно ведетъ ихъ къ анализу, къ сомнѣнію и не позволяетъ имъ останавливаться ни на одной изъ выработанныхъ ими формъ жизни; что умственное состояніе ихъ изображаетъ постоянную работу, постоянное исканіе. Мы видѣли также, что вслѣдствіе этихъ особенныхъ способностей ума Арійцевъ, религіи, возникшія среди ихъ, не имѣли ничего абсолютнаго, не исключали философскихъ идей и не препятствовали ихъ развитію; не создавали также класса жрецовъ, хранившихъ неприкосновенно догматы и полагавшихъ предѣлы свободному мышленію. Философскія идеи, обозначавшіяся въ каждомъ проявленіи умственной дѣятельности арійскихъ народовъ, не допустили, какъ мы замѣтили, созданія ничего неизмѣннаго и въ гражданской жизни, которая, не опираясь на религіозныя начала, подвергалась постоянной критикѣ и потому постояннымъ измѣненіямъ. Этотъ особенный складъ ума Арійцевъ, отличающій ихъ отъ другихъ племенъ и состоящій именно въ большемъ развитіи критическихъ умственныхъ силъ и склонности послѣдняго къ разбору, къ пытливости, къ открытію и объясненію причинъ всякаго явленія, не останавливаясь ни передъ какими преградами, дали, какъ мы сказали, особенный характеръ жизни арійскихъ народовъ, уже достигнувшихъ извѣстнаго развитія. Они, въ противоположность Семитамъ и Туранцамъ, не ограничиваются выводами неподверженными анализу, ни чѣмъ безусловнымъ, и потому всегда мало подчинены религіознымъ догматамъ, всегда готовы отклониться отъ нихъ и постоянно расположены ограничивать ихъ преобладающее дѣйствіе въ системахъ своего мышленія. Мы видѣли вмѣстѣ съ тѣмъ, что философское направленіе ума арійскихъ народовъ, нравственные принципы ихъ могутъ искать опоры не въ религіозномъ чувствѣ, а въ выводахъ разума.

Мы замѣтили также, что подобно тому, какъ несостоятельность спекулятивныхъ силъ Семитовъ вела ихъ прямо къ религіозному фанатизму и мистицизму, такъ спекулятивныя наклонности Арійцевъ удаляли ихъ отъ исключительности и постоянно побуждали ихъ присоединять къ религіозному чувству философскія идеи.

Развитіе средиземныхъ Арійцевъ древняго міра шло, слѣдовательно, постоянно выше культуры Египтянъ, Семитовъ и другихъ азіатскихъ народовъ и именно оттого, что цивилизація Грековъ и Римлянъ имѣла болѣе возвышенный характеръ, она была и болѣе подвержена паденіямъ. Какъ жизнь отдѣльнаго чловѣка, чѣмъ она развитѣе, тѣмъ она и труднѣе, тѣмъ сложнѣе ея условія; такъ и въ жизни народа чѣмъ онъ образованнѣе, чѣмъ больше культурныхъ началъ разрабо-

тываются въ немъ, тѣмъ труднѣе его существованіе, тѣмъ больше вопросовъ; требующихъ разрѣшенія, представляются ему на пути его жизни, тѣмъ болѣе этотъ народъ подвергается опасности паденія, разложенія, когда онъ останавливается и оказывается неспособнымъ разрѣшить одну изъ нравственныхъ или социальныхъ задачъ, слагающихся въ его средѣ, при ходѣ его развитія. Такъ, напримѣръ, несостоятельность разрѣшенія социального вопроса была одной изъ причинъ паденія древняго Рима и позже—итальянскихъ муниципальных республикъ. Такъ могутъ пасть современные намъ европейскія государства, если они окажутся неспособными удовлетворить требованіямъ нашего времени.

Жизнь народа идетъ спокойнѣе и ровнѣе, когда культура его не имѣетъ возвышеннаго характера. Существованіе Египтянъ, напримѣръ, шло нѣсколько тысячелѣтій неизмѣнно, безъ внутреннихъ волненій, безъ умственныхъ преобразованій, тогда какъ жизнь Грековъ и Римлянъ представляетъ безостановочную разработку новыхъ гражданскихъ началъ, постоянную борьбу старыхъ социальныхъ формъ съ новыми, непрерывное столкновение философскихъ идей съ религіозными, и потому безпрестанное волненіе.

Каждый разъ, однако, что средиземные Аріицы древняго міра, т. е. Греки и Римляне, встрѣчали на пути своего развитія вопросы, которые затруднялись разрѣшать, и вслѣдствіе этого, или какъ результатъ внѣшнихъ причинъ, — бѣдствій страны, разорительныхъ войнъ, — ходъ ихъ культуры, прогрессъ мысли, развитіе гражданской свободы приостанавливались, вызывая разложеніе общества и пониженіе его художественнаго вкуса; каждый разъ также, что философскія идеи были безсилны у Грековъ и Римлянъ замѣнить уничтожающуюся вѣру въ прежнихъ боговъ, народы эти обращали свои взоры на Востокъ и къ нимъ былъ открытъ входъ началамъ болѣе низшей культуры Семитовъ и другихъ азіатцевъ, ихъ гражданскимъ принципамъ, ихъ религіознымъ идеямъ, элементамъ ихъ искусства.

Явленіе это вполне понятно. Въ Азіи существовали уже многія столѣтія государства, строй которыхъ не измѣнялся, порядокъ которыхъ не нарушался, гдѣ однажды выработанныя формы гражданской и нравственной жизни были несложны, просты и сохранялись цѣлый рядъ вѣковъ, гдѣ общество жило безъ потрясеній, безъ социальныхъ тревогъ.

Мы видимъ, въ самомъ дѣлѣ, что монархіи Азіи и Египетъ падали отъ внѣшнихъ причинъ, отъ завоеваній; аріиское государство древняго міра—греческія республики и Римъ—пали отъ внутренняго разложенія. Соціальный вопросъ, напримѣръ, никогда не принималъ остраго характера въ Египтѣ, въ большихъ монархіяхъ Азіи; можно даже сказать, что онъ вовсе не знакомъ имъ, такъ какъ свѣтская власть рѣшала этотъ вопросъ по своему произволу, нивелируя все то, что передъ ней находилось. Несовершенства формы владѣнія исправлялись, напримѣръ, нѣкоторыми восточными народами милостынью и подаваніемъ, предписанными имъ закономъ ихъ религій.

Неподвижность гражданского строя монархий Азии представлялась средиземнымъ Аріяцамъ, затрудненнымъ неразрѣшенными ими социальными вопросами, приведеннымъ въ безпокойство столкновениемъ новыхъ идей и формъ жизни со старыми, какъ бы за здравый выводъ, какъ за разрѣшеніе вопроса, которое они не были въ состояніи сдѣлать сами. Обществу, разумѣется, трудно жить со свободными учрежденіями, постепенно развивая ихъ, освобождая личность отъ подчиненія государству, чѣмъ покоряясь власти одного, не помышляя освободиться отъ нея. Несложныя формы общественнаго устройства азіатскихъ народовъ, у которыхъ гражданскіе вопросы разрѣшаются деспотической властью, въ различныхъ ея видахъ, принимались тогда средиземными Аріяцами именно потому, что онѣ несложны и освобождаютъ отъ разрѣшенія труднаго вопроса. Не разъ самовластіе азіатскихъ монархій, потеря свободныхъ учреждений, личной независимости казались Грекамъ и Римлянамъ единственнымъ средствомъ излеченія общества, приведеннаго въ тревожное состояніе трудностью примиренія уже существующихъ гражданскихъ формъ жизни съ созданными требованіями времени. Это вело къ тому, что одному изъ гражданъ, на дѣятельность и энергію котораго рассчитывали, давали полную власть. Она однако все-таки же у Грековъ никогда не была до такой степени безусловна, какъ у азіатскихъ народовъ. Но всякій разъ, что деспотизмъ устанавливался въ Греціи, въ ея колоніяхъ Италіи и Сициліи, онъ имѣлъ наклонность искать опоры у Персовъ, уже тогда сильно осемитизированныхъ, или у семитическихъ народовъ, постоянно ища поддержки внѣ аріискихъ центровъ.

Гражданскіе вопросы, разумѣется, не могли быть разрѣшены средиземными Аріяцами путемъ заимствованій, сдѣланныхъ у азіатскихъ народовъ; этимъ путемъ социальныя затрудненія у Грековъ и Римлянъ только устранялись; а такъ какъ всюду постоянно много людей, склонныхъ обходить затрудненія скорѣе, чѣмъ преодолевать ихъ, то чуждыя аріиской культурѣ начала, упрощенія формы гражданской жизни средиземныхъ Аріяцевъ—но вмѣстѣ обозначающія также и поворотъ послѣднихъ къ упадку—были одобряемы ими. Идеи и принципы Востока семитическаго потому нѣсколько разъ наводняли аріиское общество въ древнемъ мірѣ въ минуты его разложенія и всегда были ему вредны.

Религія не была сильно обозначена, ни рѣзко опредѣлена у средиземныхъ Аріяцевъ древняго міра, и когда среди нихъ понижалась вѣра въ прежнихъ боговъ,—суевѣрія, мистеріи, символизмъ семитическаго Востока и Египта наводняютъ ихъ общество, удаляя на второй планъ философію, готовую занять мѣсто падающихъ религій; такъ какъ вообще легче вѣрить, чѣмъ размышлять, и легче заканчивать развитіе мысли мистическимъ порывомъ, чѣмъ философскимъ выводомъ. Въ Греціи, точно также какъ и въ Римѣ, религіозныя учрежденія были тѣсно связаны съ гражданскимъ строемъ, не покоряя

однако его себѣ. Боги являлись покровителями соціального устройства республики и свободы гражданъ, поклонявшихся имъ. Съ потерю послѣдней должна была пошатнуться и вѣра въ безсмертныхъ; скептицизмъ и суевѣрія замѣнили ее. Тогда какъ одни искали удовлетворенія въ философіи Эпикура и скептика Пиррона, въ философскихъ системахъ не столь возвышеннаго характера, какъ предшествовавшія имъ, другіе обращались къ мистическимъ персидскимъ и египетскимъ поклоненіямъ и болѣе чувственнымъ азіатскимъ культамъ. вмѣстѣ съ вѣрованіями народовъ Востока перешли въ Грецію и ихъ суевѣрія. Рождаяся отъ безотчетнаго страха передъ неизвѣстными, передъ всѣмъ необъяснимымъ, и предполагая таинственное вліяніе извѣстныхъ предметовъ или явленій жизни на судьбу чловѣка, суевѣрія всегда находятъ меньше мѣста тамъ, гдѣ преобладаетъ философская мысль; только до развитія и послѣ паденія ея они имѣли значеніе у эллиническихъ народовъ. Чувственные восточныя поклоненія, преисполненныя суевѣріями, удовлетворяли религіознымъ стремленіямъ павшихъ Грековъ и избавляли отъ философскаго размышленія. Суевѣрія Римлянъ, отчасти перенятыя ими у Этрурянъ, культура которыхъ имѣла болѣе семитической чѣмъ арійской характеръ, никогда не оставляли ихъ, но были умѣряемы философскимъ развитіемъ Римлянъ.

Точно также и въ фигуративномъ искусствѣ Грековъ и Римлянъ, при его паденіи, замѣтно выраженіе азіатскихъ элементовъ. Въ немъ, напримѣръ, появляется наклонность къ колоссальному, къ преувеличенному; художественное произведеніе начинаетъ цѣниться по богатству матеріала, по трудности обработки его, по роскошной внѣшности и дорогимъ украшеніямъ. Простое прекрасное болѣе не нравится; моральныя качества, высшія способности чловѣческой природы передаются неполно, не выраженіемъ лица, не развитіемъ благородныхъ прекрасныхъ формъ тѣла, какъ въ цвѣтущее время греческаго искусства, а невѣрно, неправильно, громадными размѣрами или поражающей колоссальностью. Красота представляется изнѣженной, чувственной, слабой; сильное, энергическое—неестественнымъ, массивнымъ; величественное—неподвижнымъ, натянутымъ, громаднымъ, напыщеннымъ; граціозное—манернымъ, переукрашеннымъ. Такимъ образомъ въ мірѣ греко-римскомъ, въ минуту его паденія, подъ вліяніемъ элементовъ культуры азіатскихъ народовъ—форма, внѣшность замѣняетъ сущность; мистицизмъ—философскія идеи; мистеріи, сложные по обрядамъ, но пустыя по содержанію—серьезные выводы чловѣческаго разума; символизмъ—настоящую идею.

XVII.

Это отраженіе началъ культуры азіатскихъ народовъ въ цивилизаціи средиземныхъ Арійцевъ древняго міра, въ періоды ихъ упадка,

мы замѣчаемъ сперва въ Греціи и потомъ въ Римѣ. Въ эллиническихъ странахъ оно обозначалось съ большей силой въ эпоху Александра. Уже до этого времени признаки гражданского разложенія замѣтны въ греческихъ республикахъ; формы ихъ социальной жизни износились, а въ обществѣ не было достаточно живучести для выработки новыхъ. Притомъ вслѣдствіе разорительной пелопоннеской войны ослабли всѣ гражданскія и религіозныя связи общественнаго строя и приостановилось моральное развитіе народа, нѣсколько одичавшаго въ долготѣней борьбѣ Грековъ съ Греками. Въвовавшая вражда партій, въ греческихъ республикахъ, продолжавшаяся съ такою яростью и во время пелопоннеской войны, принесла также свои горькіе плоды; она немало способствовала извращенію нравственнаго смысла въ мірѣ эллиническомъ. Каждый гражданинъ началъ ставить выше общественной пользы свои собственные интересы и искалъ въ нихъ мѣрилу своихъ поступковъ, руководясь личными соображеніями въ дѣлахъ государственныхъ.

При Филиппѣ Греки еще упорствовали въ республиканскихъ идеяхъ и держались прежнихъ традицій, чтобы противиться властолюбивымъ планамъ полуварварскаго царя Македоніи; но когда сынъ Филиппа, воспитанныкъ греческой философіи и греческой культуры, завоевалъ Азію и уничтожилъ въвоваемаго врага Грековъ—царя персидскаго,—то сопротивление Эллиновъ значительно ослабѣло. Демократическій типъ, имѣвшій столько живучести, столь благоприятный развитію эллиническаго ума, все болѣе и болѣе сглаживается и пропадаетъ въ эпоху Александра; вмѣстѣ съ нимъ угасъ и духъ свободы. Извѣстно также, что македонскій царь послѣ своихъ побѣдъ принималъ азіатскіе нравы и сдѣлался азіатскимъ властелиномъ; дѣятельность его получила вполне восточный характеръ, частью разумеется изъ политическихъ цѣлей. Это сильнѣе обозначилось послѣ его бракосочетанія съ Роксаной. Онъ началъ требовать, чтобы Греки, Македоняне и Персы простирались передъ нимъ, т. е. обожали его и признавали въ немъ что-то сверхъестественное, божественное. Это особенно оскорбляло Грековъ. Онъ не далъ положительнаго повелѣнія совершать передъ нимъ обрядъ обожанія, но былъ доволенъ, когда его исполняли ¹⁾. При дворѣ Александра и его наслѣдниковъ этикетъ состоялъ изъ смѣшенія азіатскихъ и македонскихъ обыкновеній. Послѣ распадѣнія его монархіи, когда при его преемникахъ образовались въ Азіи, въ Египтѣ деспотическія греческія государства, окончательно совершилось это преобразование міра эллиническаго. Оно не произошло только вслѣдствіе болѣе частыхъ и непрерывныхъ соприкосновеній съ азіатскими народами. Уже въ прежніе вѣка колоніи Грековъ находились въ Галліи, во Фракіи, въ Италіи и въ Африкѣ; но жители ихъ оставались Греками среди варваровъ, не перенимали ихъ нравовъ и идей, а напротивъ съ большою энергіей ревностно сохраняли эллиническую культуру. Точно также сношенія Грековъ съ восточными народами, и прежде Александра, были до

¹⁾ Grote, History of Greece.

ольно часты, вслѣдствіе войнъ и торговли; но въ тѣ времена, т. е. о упадка культуры Грековъ, они держали себя далеко отъ азиатскихъ вліяній. Только послѣ пониженія ихъ цивилизациі, когда она тратила свои жизненныя силы и была слишкомъ слаба, чтобы отрасывать приходившее съ Востока семитическаго, сношенія Грековъ съ азиатскими народами отразились невыгодно въ нравахъ и понятіяхъ первыхъ. Греки точно такъ же ознакомились съ религіознымъ истицизмомъ Египтянъ гораздо раньше ихъ философскаго развитія; о онъ выразился въ системахъ мышленія эллиновъ только въ эпоху аденія ихъ мысли. Въ періодъ войнъ съ Персами греческая культура устояла, потому что въ ней еще было много жизненныхъ силъ, она могла удалить отъ себя вліяніе чуждыхъ ей началъ цивилизациі и гражданскаго устройства Персовъ. Въ эпоху Александра условія были иныя и результатъ былъ другой.

Элементы азиатскіе и эллиническіе, однако, никогда не сплывались совершенно въ новой, основанной Александромъ Великимъ, монархіи и не произвели ничего оригинальнаго. Почти всюду въ завоеванныхъ имъ странахъ Александръ оставлялъ неприкосновенными религіозныя обычаи и сохранялъ нравы покоренныхъ имъ народовъ, но основывалъ греческія колоніи въ Азіи и города на рубежѣ міра эллиническаго и азиатскаго. Завоеванія его не были только военной силой, покоряющей и истребляющей народы, но и способомъ распространенія культурныхъ началъ. Цивилизациія эллиническая шла вмѣстѣ съ войскомъ македонскаго царя, и основывалась въ сохраняемыхъ имъ центрахъ культуры завоеванныхъ странъ. Походъ Александра можно назвать экспедиціей ученыхъ; въ первый разъ, въ самомъ дѣлѣ, войска сопровождали люди свѣдущіе въ разныхъ наукахъ, естествоиспытатели, лѣтописцы, философы, также и художники; это было столько же военное, сколько и ученое предпріятіе. Результаты его, разумѣется, были очень значительны для знаній того времени. Эллиническая наука, безъ сомнѣнія, обогатилась вслѣдствіе знакомства греческихъ ученыхъ съ азиатскими странами и народами, и горизонтъ знаній Грековъ расширился, особенно въ географіи, въ астрономіи, въ естествовѣденіи. Но эллиническая мысль, конечно, уже не имѣла той свободы, того смѣлаго полета при дворѣ Александра и его наслѣдниковъ, какъ прежде въ независимыхъ греческихъ республикахъ.

Намѣреніе Александра, лишившаго Грековъ свободы—и потому моральной и гражданской жизни—съ тѣмъ чтобы основать большую монархію, было сплавить въ одно міръ эллиническій и міръ азиатскій, связавъ ихъ греческой культурой; но это оказалось столько же невыгодно для Грековъ, сколько и для Азіатцевъ. Еъ первымъ оно принесло элементы цивилизациі народовъ стоящихъ ниже ихъ въ развитіи. Вторые получили чуждыя имъ начала культуры, которыя они не способны были принять, и притомъ начала уже разлагающагося эллиническаго міра. Привитые на иностранномъ стволѣ эти элементы греческой цивилизациі нисколько не способствовали моральному возвышенію и умственному прогрессу азиатскихъ народовъ. Но ихъ нра-

вы, любовь къ роскоши, скрывавшей часто грубый материализм извѣженностью, чувственность, получившія лоскъ греческой утонченности и выработанности, сдѣлались еще соблазнительнѣе и потому опаснѣе ¹. Культура, сообщаемая народу, неспособному принять и терять свою чистоту, тогда какъ онъ самъ ничего не приобретаетъ а напротивъ утрачиваетъ собственную оригинальность. Распространяясь поверхностно на огромномъ пространствѣ, среди народовъ разныхъ племенъ, мало приближающихся къ Грекамъ своимъ характеромъ, недаренныхъ ихъ умственными силами, культура Эллиновъ ихъ вкусы, ихъ обычаи, не возвышая Азіатцевъ, понижались и въ самой Греціи, уже только вслѣдствіе распространенія ихъ среди полуварварскихъ народовъ. Такъ напримѣръ, мы видимъ, что Греки которые осуждали излишество, невоздержность народовъ Азіи и отличались умѣренностью во всѣхъ проявленіяхъ своей жизни, утрачивали это качество послѣ тѣснаго обличенія съ Азіатцами ²).

Тамъ, гдѣ цивилизація эллиническая, въ лучшее свое время, достигла высшей степени своего развитія, именно въ Аѳинахъ, проявилось также и всего сильнѣе разложеніе общества. Аѳины и въ этомъ опередили другіе эллиническіе центры культуры. Граждане этого города сдѣлались, уже при наслѣдникахъ Александра, обожателями своихъ поработителей и едва ли не превзошли въ лести Римлянъ время императоровъ. Обогащеніе человѣка, т. е. властелиновъ, подобно тому какъ это постоянно существовало въ Азіи, начинается тогда въ Греціи, даже можетъ быть нѣсколько раньше. Мы знаемъ, напримѣръ, что послѣ пелопоннеской войны спартанскаго полководца Александра, побѣдителя Аѳинъ, стали изображать въ малой Азіи изъ золота, какъ изображали боговъ, и что онъ принималъ въ Эфесѣ безжественныя почести. Но Александра царя Македонскаго перваго въ Греціи изображали богомъ. Прежде у эллиническихъ народовъ обожествляли боговъ, но въ минуту пониженія ихъ культуры начинали обоготворять человѣка.

Наслѣдники Александра въ монархіяхъ, основанныхъ ими въ Азіи и въ Египтѣ, приняли обычаи и нравы тѣхъ странъ, которыми управляли; свободная, умственная жизнь не могла развиваться въ этихъ новыхъ эллинизованныхъ азіатскихъ государствахъ. Искусство ихъ сохранило усовершенствованную технику, но потеряло душу. Наука преимущественно же точныя, математика, физика, механика, астрономія, хотя и покровительствуемая при дворахъ нѣкоторыхъ монарховъ, особенно Птолемеевъ въ Египтѣ, вели только къ техническимъ усовершенствованіямъ. Не разъ можно замѣтить въ исторіи, что при упадкѣ культуры и умственной жизни преимущество дается точнымъ, прикладнымъ наукамъ, стоящимъ внѣ философской мысли и составляющимъ результатъ прежде скопленной суммы знаній. Эти науки, не требующія умственной спекуляціи и основанныя

1) Fried. von Hellwald, Culturgeschichte in ihrer natürlichen Entwicklung bis zur Gegenwart, Augsburg 1874.

2) Grote, History of Greece.

на опытъ положительномъ, но ограниченномъ, тогда особенно изучаютъ, и открытія дѣлаются въ ихъ области. Это можно сказать объ Александрійской эпохѣ и отчасти, можетъ быть, о нашемъ времени ¹⁾.

ХІІІ.

Вліяніе идей Востока семитическаго, Азіи, отразилсь также и въ греческой философіи ²⁾, когда она, въ эпоху разложенія міра эллиническаго, утратила силу, возвышенность, свои живучія начала и, не будучи болѣе поддерживаема гениальными философами, пала до діалектическихъ бесплодныхъ споровъ и до мелочнаго разбора, потерявъ смыслъ изысканій въ высшихъ сферахъ мышленія. Всѣ качества греческаго ума, проницательность, гибкость, ясность, легкость изложенія не были въ силахъ поднять философію Грековъ и оживить ее. Перенесенная въ Александрію, она не могла противиться вліянію философскихъ системъ и религій азіатскихъ народовъ. Мистицизмъ глубокой, жгучій, составляющій душу мысли послѣднихъ, шель постоянно возрастая въ неоплатонической александрійской школѣ, затемняя ясность греческаго ума и, наконецъ, привелъ къ теургіи, магіи и чудесамъ. Согласно ученію философовъ александрійской школы, созерцаніе и восторгъ составляли должное окончаніе жизни человѣка. Уже въ философіи Аристотеля есть начало сходства съ Александрійцами въ опредѣленіи Бога внѣ природы ³⁾. Ядро александрійской философіи, это—соединеніе платоновскаго идеализма съ мистицизмомъ Востока. Идеализмъ Платона при его появленіи не привелъ къ мистицизму, хотя и заключалъ въ себѣ зачатки его. Разумность Грековъ и ихъ практическій смыслъ умѣрили въ платоновской философіи тенденцію перейти отъ идеализаціи къ мистицизму. Но въ александрійской школѣ, не будучи болѣе ограниченъ другими философскими системами, идеализмъ платоновскій нашелъ удобную почву для своего развитія. Въ этой школѣ могли свободно развернуться мистическія начала идеализма Платона и взять въ ней преобладающее мѣсто въ соединеніи съ мистицизмомъ азіатскихъ религій и философскихъ системъ. Ученіе Платона враждебно относится къ чувствамъ, такъ какъ они считаются этимъ философомъ препятствіемъ возвышенію души къ идеалу, и къ Богу, въ которомъ высшій идеаль. Эта мистическая часть доктрины Платона была почти исключительно развита философами александрійской школы ⁴⁾. Мистицизмъ восточныхъ

1) Сходство между этими двумя эпохами увеличивается еще появленіемъ въ первой, равно какъ и во второй, пессимистическихъ философскихъ системъ и возрастающимъ вліяніемъ мистическихъ идей въ выводахъ мышленія.

2) Vacherot, Hestoire critique de l'École d'Alexandrie.

3) Dr. Ed. Zeller, Die Philosophie der Griechen in ihrer Geschichtlichen Entwicklung, 3-Theil.

4) Kuno Fischer, Geschichte der neueren Philosophie.

народовъ наводнилъ уже въ первые вѣка хрістіанства западныя страны; но въ Египтѣ, и именно въ Александріи, онъ, соединяя съ павшей греческой философійю, образовалъ центръ, отъ котораго пошли лучи всюду, куда проникла классическая культура. Философія Пифагора снова въ эту эпоху начала разрабатываться и все мистическое стало обращать на себя вниманіе. Въ цвѣтущій періодъ эллинической культуры религія Грековъ, не полагавшая никакихъ преградъ дѣйствию разума, не стѣсняла развитія философскихъ системъ; но, въ эпоху упадка греческой мысли, суевѣрія восточныхъ поклоненій наводнили эллиническія страны и не мало способствовали униженію философій.

Подобно тому, какъ въ философій Грековъ, въ ея цвѣтущее время, не отражались начала азіатскихъ религіи и философскихъ системъ, но выразились въ ней при ея паденіи, такъ и въ эллиническомъ искусствѣ, хорошей эпохи, не замѣтны элементы искусства азіатскихъ народовъ, обозначающіеся въ немъ только при его упадкѣ.

Аѳины при Периклѣ и Фидіи составляли центръ греческаго искусства, но поколѣніе позже уже не бесспорно сохраняли это мѣсто среди эллиническихъ городовъ ¹⁾. Пелопоннесская война сокрушила силы Аѳинъ. Лишь только республика эта начинала оправляться отъ постигшаго ее бѣдствія, ей пришлось бороться съ возрастающимъ македонскимъ владычествомъ. Скопасъ и Пракситель работали больше для иностранцевъ, чѣмъ для Аѳинянъ. Только нѣкоторые изъ произведеній Лизиппа были поставлены въ Аѳинахъ. Вообще очень мало художественныхъ работъ предпринималось тогда въ этомъ городѣ, и большая часть заказовъ дѣлалась не республикой, а частными людьми. Грандіозное, вслѣдствіе этого, замѣнялось малымъ, незначительнымъ, и художникъ повиновался прихотямъ одного, а не вкусу болѣе вѣрному и менѣе стѣснительному для него массы развитыхъ гражданъ, что и было главной причиной упадка искусства въ Греціи, какъ, въ эпоху возрожденія, въ итальянскихъ муниципальных республикахъ.

Но любовь къ искусству, инициативу которой дали Аѳиняне, распространилась по всѣмъ эллиническимъ странамъ, и когда послѣ пелопоннесской войны какой-нибудь изъ греческихъ городовъ возвышался надъ другимъ, вслѣдствіе военныхъ успѣховъ или другихъ благоприятныхъ обстоятельствъ, и благосостояніе его возрастало, въ немъ начиналась артистическая дѣятельность и къ нему стекались архитекторы, живописцы, скульпторы изъ всей Греціи. То же самое произошло и въ Македоніи, когда она возвысилась надъ греческими республиками. При этомъ, однако, прежнія эллиническія художественныя школы перестали имѣть вліяніе на новыя работы.

Идеаль эллинизма въ цвѣтущій періодъ греческаго искусства состоялъ въ изображеніи человѣка въ полнѣйшемъ всестороннемъ, но

¹⁾ Torso, Kunst, Künstler und Kunstwerke des griechischen und römischen Alterthums von Adolf Stahr, zw. Ausg. in Zwei Theilen, Braunschweig, 1878.

зѣмѣсть гармоническомъ развитіи его моральныхъ и физическихъ силъ ¹⁾. Всякое одностороннее проявленіе должно было быть исключено и всѣ силы уравновѣшивались. Эта гармонія была нарушена результатами пелопоннесской войны, разжигавшей вражду партій и принудившей греческія республики къ конвульсивнымъ усиліямъ, которыя привели ихъ гражданъ въ безпокойство нравственное столько же, сколько и физическое. Чувство справедливости было затемнено; въ общественныхъ дѣлахъ многое извинялось, если пріобрѣталась положительная выгода. Эгоизмъ сталъ замѣнять прежнее самопожертвованіе въ пользу отечества; искали наслажденій, получаемыхъ безъ усилій, а не въ концѣ разумнаго труда; стремились удовлетворить страсти и давали имъ перевѣсъ надъ разсудкомъ. Это состояніе умовъ отразилось, разумѣется, и въ искусствѣ того времени. Афродита Праксителя, на примѣръ, уже не богиня поэмы Гомера ²⁾.

Именно въ эту эпоху начинаютъ выражаться въ эллинскомъ искусствѣ начала художества и вкусы азіатскихъ народовъ, но это стало особенно замѣтно со временъ Александра. Греки перенимали элементы украшеній, какъ на примѣръ, узоры тканей и т. п. у Азіатцевъ, такъ какъ послѣдніе всегда были очень искусны въ орнаментикѣ. Въ раннее время греческой культуры это заимствованіе въ предѣлахъ украшеній производилось въ узкихъ границахъ и неловко ³⁾. Слѣды его мы видимъ, на примѣръ, въ живописи древнихъ греческихъ вазъ; напротивъ, послѣ Александра это сдѣлалось подражаніемъ всему пышному, роскошному, утонченному. Даже и въ хорошіи періоду эллинскаго художества замѣтно перениманіе азіатскаго орнамента. Но это, разумѣется, было только поверхностное вліяніе Востока на Грецію и оно не можетъ быть сравнено съ существеннымъ дѣйствіемъ азіатскаго искусства на греческое въ эпоху Александра. Тогда появилась также у Грековъ и мода на азіатскіе ковры, богатые шатры, роскошныя одежды, металлическія вещи, вообще на издѣлія азіатскихъ народовъ, очень цѣнимыя и сдѣлавшіяся предметомъ роскоши, которыя приходили въ Грецію путемъ торговли, или были приносимы туда возвращавшимися войнами Александра. Заимствованіе азіатской одежды и украшеній Греками, въ раннюю и позднюю эпоху ихъ культуры, можно прослѣдить по расписнымъ вазамъ ⁴⁾; на принадлежащихъ къ архаическому періоду фигуры изображены въ богатыхъ одеждахъ, покрытыхъ украшеніями, которыя потомъ пропадаютъ и снова начинаютъ появляться со временъ Александра; тогда также любятъ представлять въ живописи вазъ азіатскія сцены, а Грековъ, являющихся въ мѣоахъ, изображаютъ въ восточныхъ одеждахъ.

Пересаженное на азіатскую почву, вслѣдствіе побѣдъ Александра, эллинское искусство не могло, разумѣется, имѣть того идеальнаго

¹⁾ W. Helbig, Untersuchungen, über die Campanische Wandmalerei, Leipzig 1873.

²⁾ Henrich Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I-er B. Stuttgart 1857.

³⁾ Gottfried Semper, Der Stil, I-er B. Frankfurt a/M. 1860.

⁴⁾ Helbig, Untersuchungen über die Camp. Wandmalerei.

равновѣсія, которое въ самой Греціи уже не существовало и, такъ сказать, распустилось въ художествѣ полуварварскихъ странъ, куда было перенесено Александромъ. Въ Египтѣ греческая пластика и архитектура не могли получить значительнаго развитія при Птоломеяхъ, такъ какъ тамъ цвѣло уже, въ продолженіи нѣсколькихъ тысячелѣтій, самобытное мѣстное искусство. Противоположное произошло въ другихъ странахъ раздробившейся монархіи Александра Великаго и особенно въ Малой Азіи, гдѣ уже съ давнихъ поръ были распространены элементы эллинической культуры. Но искусство Греціи значительно измѣнилось при дворахъ Діадоховъ, т. е. наслѣдниковъ Александра, гдѣ оно должно было удовлетворять другимъ требованіямъ, чѣмъ въ эллиническихъ республикахъ. Въ послѣднихъ искусство украшало городъ, прославляло его, удовлетворяло художественному вкусу многихъ образованныхъ людей, возвышало душу народа. Въ греческихъ монархіяхъ Азіи, напротивъ, искусство величало одного властелина и повиновалось его прихотямъ, его личному вкусу. Его особу и его подвиги оно должно было прославлять, служить его тщеславію, его наклонности къ роскоши и пышности, пользоваться его благодѣяніями, его расточительностью. Оно дѣлалось царедворцемъ, обязано было предпочитать индивидуальное общему и не могло, вслѣдствіе того, не пасть. Въ эту эпоху строить больше дворцовъ, чѣмъ храмовъ и общественныхъ зданій. Громадныя суммы денегъ и значительныя художественныя силы потрачиваютъ при дворахъ Діадоховъ на работы вполне временнаго характера и минутнаго употребленія, для сооруженія непрочныхъ памятниковъ, которыми властелины и сильные міра показывали свое величіе и свое великолѣпіе удивленному народу, или посредствомъ которыхъ подданные выражали свои подобоострастныя чувства монархамъ; какъ напримѣръ, триумфальныя арки и другіе такіе же памятники, служившіе при триумфахъ и религіозно-придворныхъ торжествахъ. Подобнаго же рода сооруженія появляются уже и въ царствованіе Александра Македонскаго. Громадный костеръ, на которомъ было сожжено тѣло Гекфестіона, или погребальная колесница Александра были необыкновенными произведеніями, доказывавшими совершенство техники и механики того времени, но вмѣстѣ и упадокъ вкуса. Первый, стоившій немалыхъ суммъ, былъ между прочимъ украшенъ слоновокостными досками съ рѣзвбой и драгоценными каменьями. Предметы непрочною роскошью. Художникъ гонится за эффектомъ, искусство превращается въ ремесло, начинаетъ нравиться не прекрасное, а удивительное. Благородная простота и моральное значеніе, преобладавшія въ эллиническомъ искусствѣ хорошаго времени, замѣняются азіатской колоссальностью и дороговизной вещества. Появляются многочисленныя изображенія монарховъ, членовъ ихъ семейства, ихъ приближенныхъ, и драгоценность матеріала, иногда вовсе не способнаго передавать пластическія формы, цѣнится больше художественнаго достоинства произведенія.

Особенно нравятся богатыя пестрыя украшенія, съ инкрустаціей изъ цвѣтнаго камня или мрамора, которыми покрываются въ архитек-

туръ ви́шнія и внутреннія части зданій; иногда значительные отдѣлы ихъ выкладываются золотыми или серебряными листьями; золотятся пластическіе орнаментальные мотивы; цвѣтное стекло замѣняетъ натуральныя краски. Эта азіатская роскошь, въ которой блескъ металла предпочитали болѣе скромному цвѣту краски, проявившаяся особенно при Діадохсахъ, убивала стѣнную живопись. Уже въ шатрахъ Александра находились золотыя колонки, покрытыя драгоценными каменьями; или украшали также утварь и уборы. Въ ту же эпоху представляютъ изъ золота властелиновъ и сильныхъ міра, что было родомъ лести, такъ какъ металлъ этотъ употребляли прежде единственно для изображенія боговъ. Даже въ лучшее время эллиническаго искусства, какъ мы видѣли, золото и другіе драгоценныя матеріалы служили скульпторамъ; но только послѣ паденія греческаго искусства и перенесенія его въ Азію, въ немъ обозначилась наклонность, чисто восточнаго характера, къ излишнему украшенію, къ дорогимъ прикрасамъ, которыя, по понятіямъ азіатскихъ народовъ, составляютъ одно изъ главныхъ достоинствъ художественнаго произведенія. Притомъ, подъ рукою греческихъ мастеровъ, золото и слоновая кость принимали идеальныя формы человѣческаго лица, тѣла и красивой драпировки. Въ обработкѣ ихъ въ Греціи главная цѣль была созданіе изящнаго образа, тогда какъ въ Азіи и вполнѣдствіи въ искусствѣ Діадоховъ, дорогіе матеріалы употребляли болѣе или менѣе въ грубомъ состояніи, единственно съ цѣлью придать особенную цѣну созданію искусства, произвести впечатлѣніе возвышеніемъ его стоимости, а вовсе не съ намѣреніемъ, какъ въ Греціи, выразить прекрасными формами идею, оживляющую художественное произведеніе.

На греческихъ статуяхъ есть слѣды красокъ, именно на каймахъ одеждъ, на украшеніяхъ, на глазахъ. Точно также встрѣчаются остатки позолоты на діадемахъ, на вѣнцахъ, на оружьи, даже на волосахъ. Бронзовымъ статуямъ даны иногда глаза серебряные съ зрачкомъ изъ темной эмали или драгоценнаго камня ¹⁾. Греки и въ хорошее время ихъ искусства прибѣгали къ раскраскѣ зданій, статуй и барельефовъ ²⁾. Но это была раскраска легкая извѣстныхъ частей, постоянно однѣхъ и тѣхъ же, не столь густая и пестрая, какъ въ искусствѣ Ассиріянъ и особенно Египтянъ, не дающая права заключить, что ее употребляли постоянно и что въ цвѣтущую эпоху греческаго искусства вполнѣ и густо раскрашивали произведенія пластики. Этого нельзя доказать ни памятниками, ни словами греко-римскихъ писателей. Тутъ мы, разумѣется, говоримъ о хорошемъ времени эллиническаго художества; пластическія произведенія архаическаго періода были раскрашены полнѣе подъ вліяніемъ азіатскаго искусства, довольно сильнаго въ ту эпоху, на рождающееся греческое художество. Раскраска полная снова появилась въ періодъ упадка эллиническаго искусства и сильнаго отраженія въ немъ восточныхъ элементовъ. Къ ней особенно прибѣгаютъ скульпторы временъ Діадоховъ.

¹⁾ Lübke, Geschichte der Plastik, I-er B.

²⁾ Brunn, Geschichte der griechischen Künstler.

Точно также мы замѣчаемъ въ искусствѣ преемниковъ Александру и наклонность къ созданію колоссальнаго въ искусствѣ, которая постоянно преобладала во вкусахъ Египтянъ и азіатскихъ народовъ. По ихъ понятіямъ, моральное значеніе художественнаго произведенія могло опредѣляться его величиною. Связь между колоссальностью и религіей всегда существовала у этихъ народовъ, и этотъ художественный приѣмъ оставался неизмѣннымъ среди нихъ. Они всегда предпочитали громадное соразмѣрному, чудесное нормальному. Въ искусствѣ Индіи, напримѣръ, колоссальностью отличалось изображеніе Бога отъ человѣка ¹⁾. У азіатскихъ народовъ, какъ мы уже сказали выше, моральныя качества Бога передавались не выраженіемъ его лица, ея образа, а умноженіемъ его членовъ, или соединеніемъ звѣриныхъ и человѣческихъ частей тѣла. Физическая, сверхъестественная вѣрность преобладаетъ надъ моральной и мыслящей силой у народовъ не высокой умственной культуры и потому колоссальность дѣлается у нихъ атрибутомъ ихъ божества; она придаетъ ему возвышенный, божественный характеръ и ею отличается оно отъ человѣка. Даже и изображенія царей на Востоку дѣлались болѣшихъ размѣровъ, чѣмъ ихъ подданныхъ, такъ какъ первыхъ считали близкими къ богамъ и воздавали имъ божественныя почести. Уваженіе къ количеству лежало въ основаніи понятій азіатскихъ народовъ и Египтянъ, и когда они искали выраженія для сверхъестественной силы и власти, то образъ человѣка обыкновенныхъ размѣровъ казался имъ для этого недостаточнымъ. Надо притомъ замѣтить, что все окружающее человѣка въ Азій, —вышина горъ, ширина рѣкъ, необозримость степей, колоссальная растительность, даже самая величина дикихъ звѣрей, —все это побуждало его представить въ колоссальномъ видѣ то, чего онъ страшился и что почиталъ. Не только въ пластикѣ и архитектурѣ, но и въ поэзій азіатскихъ народовъ проявляется склонность къ колоссальному.

Въ Греціи мы также находимъ колоссальныя изображенія боговъ. Приѣмъ этотъ, вѣроятно, перенятый эллиническими народами въ ранній періодъ ихъ культуры у Азіатцевъ, сохранился въ искусствѣ первыхъ и въ лучшее его время по преданію, какъ принятый типъ, освященный временемъ и религіозными традиціями. Народъ, боги котораго имѣютъ образъ человѣка, долженъ, разумѣется, изображать ихъ больше человѣческихъ размѣровъ. Даже и герои Грековъ, по понятіямъ ихъ, были выше и сильнѣе обыкновенныхъ людей; по изображеніямъ жителей Олимпа, въ хорошее время эллиническаго искусства, никогда не давали чудовищныхъ размѣровъ. Въ самой колоссальности можно указать извѣстныя степени; такъ напримѣръ, статуя Юпитера олимпійскаго, работы Фидія, хотя и имѣла свѣшечеловѣческіе размѣры, но ничего не теряла отъ этого въ эстетическомъ отношеніи, потому что поражала болѣе своей красотой, величественнымъ видомъ и разумнымъ выраженіемъ лица, чѣмъ своими размѣрами. Трудно было скульптору изображать монументально фигуру

¹⁾ Stahr. Torso.

человѣка не преувеличивая ее. Колоссальныя изображенія греческаго искусства хорошаго времени всегда были въ связи со всѣмъ, что ихъ окружало, и соотвѣтствовали требованіямъ мѣста, гдѣ они стояли—какъ напримѣръ, высота холма—такъ что почти всегда они не казались колоссальными. Самое устройство греческаго храма требовало иногда изображенія Бога свѣшечеловѣческихъ размѣровъ. Поставленная въ срединѣ храма, или въ большой нишѣ его, статуя одного изъ жителей Олимпа натуральной величины человѣка, на которую надо было смотрѣть издали, пропала бы и показалась смѣшной. Въ этомъ случаѣ архитектурныя формы и размѣры опредѣляютъ величину статуй, которыя находятся въ зависимости отъ нихъ. Но одно—давать изображенію Бога большіе чѣмъ человѣческіе размѣры, чтобы подводить эти изображенія въ гармонию всего общаго, и другое—только колоссальностью поражать воображеніе зрителя.

Свѣшечеловѣческіе размѣры давали у Грековъ только богамъ или полубогамъ, не изображеніямъ обыкновенныхъ людей, полководцевъ, побѣдителей въ олимпійскихъ играхъ, поэтовъ, ораторовъ. Колоссальныя портретныя статуи были незнакомы Грекамъ, и нельзя не согласиться, что фигуры боговъ громаднхъ размѣровъ не до такой степени оскорбляютъ здравый смыслъ, какъ гигантскіе образы людей. Но колоссальность не была единственнымъ способомъ Грековъ, въ хорошее время ихъ искусства, выражать могущество безсмертныхъ. Ихъ сила и мудрость отражались столько же въ чертахъ ихъ красиваго лица, сколько и въ прекрасныхъ формахъ человѣческаго тѣла. Сверхъестественная сила таинственнаго характера составляла отличное свойство божества у Египтянъ и Азіатцевъ; разумность боговъ этихъ народовъ не такъ рѣзко опредѣлена какъ ихъ могущество и власть. Послѣднія могли быть переданы колоссальностью фигуръ безсмертныхъ. Боги эллиническихъ народовъ отличались прежде всего мудростью; она была ихъ выступающимъ качествомъ, и ее они могли передавать только выраженіемъ лица.

Но съ паденіемъ греческаго искусства въ немъ начинаютъ появляться изображенія чрезмѣрной, чудовищной величины и фигуры людей гигантскихъ размѣровъ, какъ у Египтянъ и азіатскихъ народовъ. Извѣстно, напримѣръ, что Стасикратъ, одинъ изъ лучшихъ архитекторовъ времени Александра, предложилъ ему, между прочимъ, преобразовать, замѣчательную теперь многочисленностью своихъ монастырей, Аѳонскую гору, въ его изображеніе. Ногами этотъ колоссъ долженъ былъ касаться моря, а головою возноситься къ облакамъ; въ одной рукѣ онъ держалъ бы тысячу жителей, а въ другой—жертвенную чашу съ вытекающей изъ нея рѣкой. Проектъ этотъ не былъ приведенъ въ исполненіе, но онъ можетъ дать понятіе о преобладающей въ греческомъ искусствѣ того времени наклонности къ созданію громаднаго.

Самая обширность завоеваній Александра Македонскаго, поражая воображеніе, возбуждала къ колоссальному въ искусствѣ. Дальнія страны, покоренныя имъ, большія пространства, пройденныя его войскомъ, огромныя массы людей, приведенныя имъ въ движеніе,—однимъ

словомъ, вся дѣятельность этого властелина имѣла колоссальный характеръ и порождала въ воображеніи художниковъ гигантскія произведенія, выступающія изъ обыкновенныхъ размѣровъ, какъ подвиги Александра далеко переступали все то, что было совершено другими греческими полководцами того времени ¹⁾. Колоссальныя произведенія искусства поражали массы и прославляли царскую власть.

Но особенно въ искусствѣ, пересаженномъ въ Египетъ и азіатскіе центры культуры, гдѣ уже прежде жила наклонность къ произведенію колоссальнаго, начали создавать чудовищные, по своей громадности, образы; какъ на примѣръ, изображеніе Бога солнца Гелиоса на островѣ Родосѣ, произведеніе художника Кареса, начала III-го столѣтія до Р. Х., вышиной 140 фут. При такой колоссальности, неоживленной притомъ никакой мыслью, никакой нравственной силой, произведеніе не можетъ имѣть художественнаго достоинства. Колоссальныя фигуры боговъ и громадныя изображенія ихъ атрибутовъ создавались тогда при дворахъ Діадоховъ.

Такимъ образомъ эллиническое искусство, перенесенное въ азіатскія страны, отразило въ себѣ вкусъ тѣхъ народовъ, среди которыхъ оно появилось. Роскошь Діадоховъ имѣла вредное вліяніе на греческое искусство. Какъ обыкновенно въ эпохи паденія искусства, техника, выработанная рядомъ поколѣній, еще нѣкоторое время не теряетъ своихъ достоинствъ, но идеи, выражаемыя художественнымъ произведеніемъ, бѣдны и въ нихъ проявляются неискренность, поза, принужденность, желаніе произвести эффектъ, поразить зрителя, какъ мы на примѣръ, это очень хорошо можемъ видѣть по нѣкоторымъ изъ пергамскихъ барельефовъ, находящихся теперь въ Берлинскомъ Музее ²⁾.

Мы видимъ, слѣдовательно, что идеи, нравы, художественные вкусы народовъ Азіи и Египтянъ отразились въ греческихъ центрахъ культуры въ эпоху пониженія ума эллиническихъ народовъ и ихъ гражданскаго разложенія. Это вліяніе замѣтно еще до Александра, въ понятіяхъ и въ образѣ жизни Грековъ Малой Азіи и сосѣднихъ ей острововъ, такъ какъ они находились ближе къ Семитамъ. Мы встрѣчаемъ у нихъ ту извѣженность, ту чувственность, ту любовь къ роскоши и склонность къ мистическимъ и кровавымъ, дикимъ культамъ, которыя постоянно преобладали среди азіатскихъ племенъ. Точно также и искусство этихъ Грековъ никогда не имѣло той чистоты, какъ въ Атикѣ и въ Пелопоннесѣ. Такое же невыгодное вліяніе, какъ Азіатцы на эллиническіе народы, имѣли Финикіяне колоній средиземной Африки, и особенно Карфагена, на гражданскую жизнь и искусство сицилійскихъ Грековъ.

Еще сильнѣе выразилось вліяніе азіатской культуры на Грековъ Кипра, вслѣдствіе географическаго положенія этого острова, близкаго

1) Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung II-er Band.

2) Также по многимъ картинамъ болонской школы, которыя имѣютъ нѣкоторое сходство съ пергамскими барельефами, отражая въ себѣ, не смотря на ихъ превосходное техническое исполненіе, упадокъ итальянскаго искусства возрожденія, именно потому, что онѣ бѣдны мыслью, бьютъ на эффектъ и манерны.

лежащаго съ семитическому побережю Средиземнаго моря, но также и потому, что у Грековъ тутъ была примѣсь семитической крови. У Кипріотовъ не было ни наклонности къ республиканскому правленію, аристократическому или демократическому, ни отвращенія отъ власти одного, какъ у Грековъ континента. Кипріоты всегда принимали безъ сопротивленія монархическую безусловную власть. Точно также они болѣе покорно, чѣмъ Греки другихъ острововъ и Малой Азіи, сносили иностранное владычество, составляя часть большихъ монархій, сражаясь въ рядахъ своихъ порабитителей и платя имъ дань ¹⁾. Ни любознательность Эллиновъ, ни ихъ эстетическій вкусъ не составляли удѣла Кипріотовъ. Искусство ихъ было безъ идеала ²⁾; поклоненіе ихъ чувственно; обряды его многочисленны и пышны. Мы не замѣчаемъ у нихъ ни стремленія къ прогрессу, какъ у чистыхъ Эллиновъ, ни ихъ умственной дѣятельности; они были очень искусны въ земледѣліи и въ разныхъ ремеслахъ, и въ этомъ можно даже сказать опередили—вслѣдствіе ихъ раннихъ сношеній съ Египтянами и Финикіянами— Грековъ континента. Но на этомъ Кипріоты и остановились, не слѣдуя за Эллинами, когда эти послѣдніе, взявъ за точку отправленія перенятая ими начала культуры азіатскихъ народовъ и Египтянъ, стали искать новыхъ путей въ области наукъ, искусствъ и гражданской жизни.

XIX.

Такое же точно отраженіе восточныхъ нравовъ, элементовъ культуры азіатскихъ народовъ и ихъ художественныхъ вкусовъ находимъ мы и въ римскомъ обществѣ съ той минуты, когда начинается его гражданское разложеніе. Вліяніе это, уже замѣтное въ концѣ эпохи республики, идетъ возрастая, однако съ остановкой въ періодъ царствованія императоровъ философовъ стоической школы, династіи Антониновъ ³⁾.

Въ Римѣ мы еще яснѣ видимъ, чѣмъ въ греческихъ республикахъ, какъ при социальномъ разложеніи средиземныхъ Аріидцевъ, элементы гражданского устройства азіатскихъ народовъ начинаютъ проникать къ нимъ и перениматься ими. Уже послѣ Гракховъ, когда ясно опредѣлилась несостоятельность римскаго общества разрѣшить вопросъ пролетаріевъ, видно, что оно идетъ къ деспотизму, къ уничтоженію свободныхъ учреждений, потерявшихъ тогда свое значеніе, къ

¹⁾ Даже и до нашего времени Кипріоты самые равнодушные между Греками къ ихъ національному дѣлу.

²⁾ Histoire de l'Art dans l'Antiquité par G. Perrot et Ch. Chipiez. Т. III-е.

³⁾ См. Римскія Катакомбы, ч. 4, стр. 316 и слѣд.

замѣнѣ ихъ волею одного, что и совершилось именно съ помощью обѣдѣлыхъ и исключенныхъ отъ управления республикой гражданъ, которые не дорожили болѣе прежними учрежденіями, не облегчавшими ихъ положеніе. Римскіе императоры начали тогда копировать деспотизмъ властелиновъ большихъ монархій Азіи; въ то же время нравы и вкусы азіатскихъ народовъ наводнили римское общество.

Правильное и твердое гражданское устройство Рима республиканскаго и римская жизнь были основаны на своеобразныхъ началахъ, довольно грубыхъ, но сильныхъ и самобытныхъ; вотъ почему Римляне, перенявъ греческую культуру и давъ на Капитоліи мѣсто эллиническимъ богамъ, не приняли первоначально также идей и обычаевъ азіатскаго характера, которыми Греція была уже наводнена, когда сношенія между ею и Римомъ сдѣлались болѣе постоянными. Эти восточные элементы покорили Римъ, но только въ тѣ времена, когда строй римской жизни ослабѣлъ и поколебался. Понимая и предугадывая разрушительное дѣйствіе восточныхъ идей и нравовъ на римское общество, власти Рима въ началѣ противились ихъ распространенію, но не были въ силахъ остановить наплыва всего восточнаго.

Уже въ домѣ Августа стали подражать восточнымъ дворамъ, и въ этомъ отношеніи, можно сказать, былъ почти постоянный прогрессъ въ слѣдующія царствованія. Церемоніалъ восточныхъ дворовъ все болѣе и болѣе замѣнялъ простыя сношенія главы государства съ его приближенными. Ему воздавали божественныя почести и его считали равнымъ съ бессмертными. Но разница между превращеніемъ властелиновъ міра въ боговъ у народовъ Азіи, Египтянъ, съ одной стороны, и у средиземныхъ Арійцевъ древняго міра, съ другой, заключается въ томъ, что у первыхъ это было искренно, а у вторыхъ оно являлось въ періодъ ихъ упадка, какъ результатъ грубой лести.

Въ то же время и восточныя поклоненія наводнили Римъ ¹⁾, послѣдствіемъ чего было пренебреженіе къ добродѣтелямъ гражданина, требуемымъ богами римской официальной религіи. Согласно вѣрованію многихъ азіатскихъ культовъ, поклонники ихъ, посредствомъ совершенія извѣстныхъ церемоній, заговоровъ, жертвоприношеній, могли очиститься отъ грѣховъ; вслѣдствіе этого они съ большою легкостью позволяли себѣ отступленія отъ нравственныхъ правилъ, легко потомъ успокоивая совѣсть выполненіемъ искупительныхъ обрядовъ. Это неминуемо должно было повести къ разложенію общества въ Греціи и въ Римѣ.

Большая часть той роскоши восточнаго характера, которая проявилась въ Римѣ во времена императоровъ, уже преобладала при дворахъ наслѣдниковъ Александра Македонскаго, въ основанныхъ ими монархіяхъ, и римскіе императоры, въ своихъ чудовищныхъ вкусахъ, часто только подражали полугреческимъ, полуазіатскимъ властелинамъ Египта, Сиріи, Малой Азіи. Во дворцѣ, построенномъ Нерономъ, была употреблена вполнѣ азіатская манера украшенія архитектурныхъ эле-

1) См. Римскія Катакомбы, часть 3, стр. 33 и слѣд.

ментовъ, дорогими металлами, драгоценными каменьями, пестрыми тканями, и вообще въ эту эпоху въ Римѣ проявилось желаніе, какъ / азіатскихъ народовъ, производить эффектъ и поражать воображеніе. Возвращеніе Римлянъ къ болѣе чистому вкусу въ искусствѣ началось послѣ Домиціана и продолжалось до смерти Марка Аврелія. Въ царствованіе его наслѣдника и сына—Коммода—азіатскія поклоненія, идеи, нравы, наклонности окончательно разрушили удерживавшую ихъ плоть классической культуры и наводнили Римъ. Это отразилось и на искусствѣ. Драгоценность матеріала стала тогда замѣнять художественное достоинство произведенія; богатство начали предпочитать красотѣ; трудность обработки, препятствія, побѣжденные при этомъ, стали цѣнить какъ артистическое качество. Все чувственное встрѣчало особенное одобреніе. Отъ этой эпохи дошли до насъ статуи изъ цвѣтныхъ камней,—матеріаль, не дающій яснаго опредѣленія формъ глазу зрителя.

Въ барельефахъ, какъ напримѣръ, украшающихъ триумфальную арку Септимія Севера, Константина и многіе саркофаги, замѣтно то же отсутствіе индивидуальнаго характера, то же повтореніе позъ, какъ и въ барельефахъ ассирійскихъ и египетскихъ. Тогда также начинаютъ появляться въ искусствѣ произведенія чудовищныхъ размѣровъ, какъ прежде подъ азіатскимъ вліяніемъ въ Греціи. Это было усвоеніе одного изъ приемовъ Востока для передачи моральныхъ идей и выраженія нравственной силы, и чѣмъ громаднѣе была фигура, тѣмъ больше значенія придавали ей. Уже Августа изображали свѣтлочеловѣческихъ размѣровъ, что можетъ до нѣкоторой степени объясниться художественными требованіями. Но наслѣдники этого императора представляютъ его и самихъ себя колоссальныхъ размѣровъ. Такъ, напримѣръ, одно изъ изображеній Нерона, написанное на полотнѣ, имѣло 120 футовъ вышины. Извѣстно также, что въ Римѣ стоялъ его колоссъ въ 110 футовъ вышины, превращенный послѣ смерти этого императора въ образъ бога солнца.

Въ римской архитектурѣ того времени чистота классическаго стиля пропадаетъ подъ украшеніями; формы ея отяжелѣли; въ живописи стали пренебрегать рисункомъ; изученіе анатоміи было оставлено. Головы по большей части выразительны и лучше исполнены, чѣмъ тѣло; контуры послѣдняго тяжелы или неправильны; только въ драпировкѣ одеждъ еще проявляются приемы хорошаго стиля.

XX.

Цивилизація средиземныхъ Арійцевъ древняго міра была таинственнымъ образомъ наводнена восточными элементами и, постепенно утрачивая свои первоначальныя свойства, измѣнилась, наконецъ, окончательно. Христіанство, появившись въ Римѣ, получило въ началѣ—какъ это доказываются памятниками катакомбнаго искусства первыхъ послѣдователей новой вѣры—болѣе классическій, арійскій, чѣмъ семитическій характеръ.

Такой чистый и возвышенный типъ арійской культуры, безпримѣсен чуждыхъ ему началъ, который мы находимъ въ Греціи, въ ея хорошую эпоху, уже болѣе не повторялся до нашего времени, или если мы и встрѣчаемъ его, то не въ цѣлыхъ обществахъ, а развѣ только въ отдѣльныхъ личностяхъ. Юные народы арійскаго племени, водворившіеся въ земляхъ классической культуры и перенявшіе то, что сохранилось отъ нея, усвоили также и восточныя, семитическія начала, религіозныя и гражданскія, которыми уже было переполнено эллиническое и римское общество въ эту эпоху. Франко-Германцы приняли христіанство въ ту эпоху, когда въ немъ преобладали семитическіе элементы, а такъ какъ народы эти обладали слишкомъ малою суммой культуры, чтобы преобразовать эти семитическія начала, то послѣднія и получили преобладающее вліяніе въ ихъ цивилизаціи.

Но при дальнѣйшемъ развитіи этихъ новыхъ, появившихся на сцену исторіи, арійскихъ народовъ, пытливый умъ, склонность къ сомнѣнію, свойственныя всѣмъ Арійцамъ, снова проявляются среди нихъ и ведутъ къ постепенному и болѣе или менѣе полному освобожденію ихъ ума ¹⁾.

Когда, однако, вслѣдствіе особенныхъ причинъ и подъ вліяніемъ исключительныхъ обстоятельствъ, происходитъ остановка въ развитіи какого-либо изъ арійскихъ народовъ, населившихъ Европу, и понижается его культура, въ немъ воскресаютъ, подъ той или другою

1) Чѣмъ дальше находится народъ арійскаго племени по своему географическому положенію отъ народовъ туранскихъ или семитическихъ, тѣмъ болѣе онъ сохраняетъ въ себѣ элементовъ чисто арійской культуры: такъ, на примѣръ германскіе народы поставлены въ этомъ отношеніи въ очень выгодное положеніе. Латинское племя находилось въ соприкосновеніи съ Арабами; народы славянскіе—съ Турками и Монголами. Сближеніе, смѣшеніе какого-либо арійскаго народа съ Туранцами или Семитами, всегда происходило въ невыгоду философскаго развитія и гражданской свободы перваго.

формой, и берутъ верхъ въ его умственной жизни семитическія начала, заключающіяся въ его религіозныхъ идеяхъ, т. е. въ христіанствѣ. На Востокѣ семитическомъ, въ Азіи уже болѣе не существуютъ центры культуры, которые могли бы наводнить своими началами арійскія общества во времена пониженія ихъ цивилизаціи, какъ это произошло въ древнемъ мірѣ. Развившись съ большою силою и блескомъ, но въ ту эпоху, когда европейскіе Арійцы еще не достигли, такъ сказать, совершеннолѣтія, арабская культура, представляющая вполнѣ семитическій типъ, угасла очень быстро и на Востокѣ семитическомъ не образовались болѣе центры цивилизаціи. Азіатскіе элементы не могли потому отразиться въ культурѣ европейскихъ Арійцевъ при пониженіи и разложеніи ея; но въ цивилизацію этихъ народовъ вошла съ религіей извѣстная сумма семитическихъ началъ, которыя, такъ сказать, получаютъ новую силу въ подобныя эпохи.

Борьбу воскресающаго арійскаго ума съ семитическими началами, привившимися къ цивилизаціи европейскихъ Арійцевъ и взявшими, путемъ религіи, верхъ въ ихъ умственной жизни, стремленіе постигнуть, когда они достигаютъ извѣстной степени развитія, освободиться отъ нихъ, мы замѣчаемъ нѣсколько разъ въ исторіи Европы въ средніе вѣка и до нашего времени. Если мы изслѣдуемъ тѣ событія исторіи европейскихъ народовъ, которыя являются какъ бы отклоненіемъ отъ обыкновеннаго теченія ихъ жизни; если мы разберемъ тѣ идеи, возникающія въ европейскихъ обществахъ и становящіяся въ разрѣзъ, противорѣчащія тому, что было до того времени принято, что лежало въ основаніи и составляло сущность освященныхъ традицій системъ мышленія и непоколебимыхъ, повидимому, мнѣній; если, говорю я, мы внимемъ въ характеръ этихъ событій и идей,—то легко убѣдимся, что они не что иное, какъ дѣйствіе пробуждающагося арійскаго ума, порывающагося освободиться отъ семитическихъ началъ, отъ тѣхъ узъ, которыя были наложены на него въ періодъ его младенчества, и что эти событія и идеи выражаютъ стремленіе Арійцевъ измѣнить согласно складу своихъ новыхъ понятій тѣ законы, тѣ правила гражданскія и религіозныя, которыми они до того времени руководились.

Это освобожденіе мысли, это удаленіе отъ символизма, это стремленіе ввести философскія идеи въ жизнь и вѣрованіе, этотъ свободный взглядъ на природу проявлялись не разъ съ большей или меньшей силой среди европейскихъ Арійцевъ и выразились, наконецъ, окончательно для франко-германскихъ народовъ въ протестантизмѣ, а для Итальянцевъ въ новыхъ идеяхъ, характеризовавшихъ эпоху возрожденія.

Христіанство начало распространяться въ мірѣ греко-римскомъ въ ту эпоху, когда классическая философія еще не угасла, и потому были сдѣланы попытки введенія арійскихъ философскихъ началъ,

особенно системы Платона, въ новую вѣру. Это мы находимъ, на примѣръ, въ твореніяхъ Климента Александрійскаго, блаженнаго Августина, названнаго первымъ протестантомъ, и другихъ христіанскихъ философовъ первыхъ вѣковъ, равно какъ и въ ученіи Гностиковъ. Большая часть писателей церкви Запада, и между ними Тертуллианъ, Арнобій, Лактанцій, были враждебны философіи и считали ее знаніемъ обманчивымъ, сентенціи котораго противны догматамъ вѣры и удаляютъ челоуѣка отъ Бога. Для Тертуллиана философія была матерью ереси. Христіанинъ, по его мнѣнію, не долженъ имѣть ничего общаго съ философами; онъ не нуждается въ нихъ съ тѣхъ поръ, какъ евангеліе возвѣстило ему истину. Напротивъ, писатели церкви, Греки по происхожденію, среди которыхъ всегда было болѣе философскаго влеченія, чѣмъ у Римлянъ ¹⁾, утверждали, что философія согласуется съ религіей. Къ числу ихъ принадлежатъ Климентъ Александрійскій, Іустинъ мученикъ и другіе. Истина, говоритъ Климентъ, одна, но она была разбѣяна до христіанства. Ученіе Спасителя соединило ея части и представляетъ намъ истину въ настоящемъ ея свѣтѣ. Но это стремленіе ввести арійскія, философскія начала въ христіанство прекратилось съ жизнью классической философіи и католицизмъ принялъ тотъ сухой семитическій характеръ, который не оставлялъ въ средніе вѣка. Если съ IX-го столѣтія начинается присоединеніе къ католическому богословію элементовъ діалектики Аристотеля, подъ видомъ схоластики, то они рабски подчиняются теологіи. Снова въ христіанское ученіе, съ большей свободой, стали входить начала арійской, классической философіи, когда она воскресаетъ, или, вѣрнѣе сказать, когда съ нею полнѣе ознакомились западные народы. Это мы замѣчаемъ, на примѣръ, въ твореніяхъ Томы Аквинскаго, старавшагося соединить съ ученіемъ католической церкви философію Платона.

Протестантизмъ можно считать однимъ изъ видовъ освобожденія арійскаго ума отъ семитическихъ вліяній; онъ не былъ введеніемъ началъ классической философіи въ католицизмъ, а извѣстное освобожденіе мысли въ предѣлахъ послѣдняго. Реформа Лютера состояла въ отверженіи нѣкоторыхъ догматовъ и традицій католической церкви и внѣшнихъ формъ ея культа, въ удаленіи, въ извѣстной степени, отъ аскетизма, въ приспособленіи римской вѣры къ требованіямъ воскресающей мысли германскихъ народовъ, въ разрывѣ разума съ властью, стѣснявшей его дѣятельность. Все это, разумѣется, не могло произойти безъ пособія философскихъ идей, но реформа имѣла самообытный характеръ, хотя нельзя отвергать, что знакомство съ греко-

¹⁾ Замѣчательно, что до сихъ поръ въ Неаполь, въ народонаселеніи котораго, равно какъ и въ жителяхъ всей южной части полуострова, большая примѣсь греческой крови, чѣмъ въ остальной Италіи, философскіе курсы университета посвѣщаются съ большимъ прилежаніемъ, и вообще философское преподаваніе и діалектическіе споры больше занимаютъ студентовъ, чѣмъ въ другихъ итальянскихъ университетахъ. Самые замѣчательные философы Италіи: Телезій, Бруно, Кампанелла, Вико были Неаполитанцы.

римской литературой и философией было одною из причинъ, вызвавшихъ протестантизмъ. Изслѣдованіе всего сохранившагося отъ классической культуры, прогрессивные шаги въ филологіи, изученіе греческаго и еврейскаго языка вели неизбежно къ новымъ и болѣе яснымъ взглядамъ на происхожденіе христіанства, на власть католической церкви и къ болѣе здравому пониманію источниковъ Библии. Философское движеніе, пробужденіе арійской мысли среди германскихъ народовъ началось до реформации и оно потрясло основанія средневѣкового христіанства ¹⁾. Но философія не могла замѣнить религію для большинства. Изъ расшатаннаго католицизма вышла реформация, т. е. измѣненное въ арійскомъ смыслѣ христіанское ученіе, а не полное освобожденіе ума, по крайней мѣрѣ для массы народа.

Реформа—явленіе чисто арійское ²⁾. Она составляетъ измѣненіе христіанства согласно складу арійскаго ума, реакція арійскаго элемента противъ католицизма, сложившагося въ періодъ полнаго преобладанія элементовъ Востока семитическаго среди средиземныхъ Арійцевъ и заключающаго въ себѣ значительную сумму семитическихъ началъ. Весь путь къ развитію, къ освобожденію мысли европейскихъ Арійцевъ состоитъ въ болѣе или менѣе успѣшной борьбѣ съ преобладающими въ католицизмѣ семитическими элементами.

Реформация имѣла то преимущество, что освободила умъ германскихъ народовъ, вызвала массы къ жизни умственной ³⁾; позволивъ

1) Kuno Fischer, Geschichte der neueren Philosophie, erst. B., ers. Theil.

2) То же самое можно сказать и о нѣкоторыхъ сектахъ вполне самобытныхъ, а не вызванныхъ постороннимъ иностраннымъ вліяніемъ, появившихся въ послѣднее время среди сельскаго населенія Россіи, имѣющихъ много общаго съ протестантизмомъ, и ученіе которыхъ состоитъ также въ удаленіи отъ мистицизма и аскетизма, въ ограниченіи догматической стороны религіи, въ отверженіи внѣшнихъ формъ ея, иконопочитанія, обрядовъ, равно какъ и въ развитіи моральныхъ предписаній вѣры, въ отысканіи ея основаній и правилъ путемъ мышленія. (См. „Русская Мысль“, окт. и дек. 1881, янв. 1882, „Алчущіе и жаждущіе правды“, С. А. Пругавинъ). Это чрезвычайно интересное явленіе могло бы уже само по себѣ свидѣтельствовать о преобладаніи арійской крови въ сельскомъ населеніи Великороссіи, если бы на это и не было никакихъ другихъ доказательствъ.

3) Мы замѣчаемъ большую разницу въ образованіи сельскихъ жителей католическихъ и протестантскихъ странъ въ пользу послѣднихъ. Это распространеніе знаній въ сельскомъ населеніи протестантскихъ государствъ слѣдуетъ приписать той доль умственного развитія, которую даетъ протестантизмъ. Въ странахъ католическихъ уровень культуры массы городскихъ жителей стоитъ выше, чѣмъ у сельскаго населенія; такой значительной разницы мы не замѣчаемъ въ протестантскихъ странахъ. У католиковъ городскіе жители, находясь въ центрахъ образованія, пользуются его преимуществами; мысль ихъ освобождается; суевѣрія уменьшаются; горизонтъ ихъ знаній расширяется, тогда какъ сельскіе жители, живя при другихъ условіяхъ, медленнѣе подвигаются на пути культуры. У протестантовъ, напротивъ, сельскіе жители, получая выѣстъ съ религіей извѣстную дозу развитія, не такъ далеко стоятъ позади городского населенія.

разсужденіе въ вопросахъ вѣры, она дала движеніе размысленію и критикѣ, которое впослѣдствіи, однако, опередило ее. Протестантизмъ двинулъ философію на болѣе широкой кругъ, но опредѣливъ его границы. Работа философіи при этихъ условіяхъ должна останавливаться передъ догматами вѣры, такъ какъ протестантизмъ религія основанная на откровеніи ¹⁾ и способная на нетерпимость: хотя послѣдняя у протестантовъ и начинается нѣсколько дальше чѣмъ у католиковъ, она вела ихъ иногда къ поступкамъ вполне фанатическаго характера ²⁾. Какъ христіанство, распространивъ философскую мораль классическаго міра въ низшихъ слояхъ общества, куда никогда не могли бы проникнуть философскія идеи, но придавъ этимъ нравственнымъ правиламъ извѣстный характеръ исключительности, которымъ постоянно отличается мораль религіозная, всегда неизбѣжно подчиненная догматамъ вѣры, такъ протестантизмъ, пробудивъ въ массахъ народа интеллектуальную жизнь, вызвавъ ихъ къ умственной дѣятельности, ограничилъ это философское движеніе постановленіями вѣры. Лютера нельзя назвать начинщикомъ современной философіи; въ сущности онъ былъ врагъ свободы мысли и въ немъ преобладали мистическія идеи надъ философскими.

Но движеніе, данное размысленію реформой, разъ начавшееся, пошло дальше, чѣмъ она того желала и противъ ея воли. Нужна была работа многихъ поколѣній, чтобы освободить умъ образованнаго меньшинства германскаго народа отъ узъ, которыя налагали на мысль протестантизмъ, и только послѣ этого освобожденія началась нестѣсненная философская работа въ Германіи, столь же свободная, столь же неограниченная постановленіями религіи, какъ въ Греціи. Такимъ образомъ мы видимъ, что продолженіе арійской культуры, полный типъ которой мы находимъ у древнихъ Грековъ, воскресаетъ среди европейскихъ Арійцевъ съ торжествомъ свободы мысли, и у нихъ является мораль философская, которую въ древнемъ мірѣ мы нашли только у классическихъ народовъ. Къ этому философскому движенію протестантизмъ относится столь же враждебно, какъ католицизмъ къ реформѣ. Можно сказать, что протестантизмъ освободилъ мысль, но тотчасъ же затормозилъ ее такими началами, которыя не подлежатъ разбору и анализу.

Арійская мысль освободилась бы по ту сторону Альпъ и безъ реформы, собственною силой, философскимъ путемъ, какъ это совершилось въ Италіи въ эпоху возрожденія. Въ Германіи уже до про-

1) Ulrich von Hutten, von David Friedrich Strauss, dritte Aufl., Bonn, 1877.— Kuno Fischer, Geschichte der neueren Philosophie.

2) Извѣстно, наприимѣръ, что реформаторъ Кальвинъ сжѣгъ въ Женевѣ Михаила Серве за отрицаніе послѣднимъ Троицы и божественной природы Христа. Вообще, управляя этимъ городомъ, Кальвинъ выказалъ нетерпимость, достойную испанскихъ инквизиторовъ.

гестантизма замѣтно философское движеніе; но это начинавшееся освобожденіе ума, вызвавшее реформу, было поглощено ею. Разумѣется, освобожденіе это шло бы тише, не такъ широко захватывая массы народа, какъ реформа, но оно могло совершиться и безъ помощи религіознаго преобразованія ¹⁾.

Протестантизмъ имѣлъ ту невыгодную сторону, что разъединилъ народъ германскій, вооружилъ одну половину націи противъ другой, вызвалъ продолжительныя и разорительныя войны, задержавшія на многіе годы умственное развитіе народа германскаго и значительно повредившія его матеріальному благосостоянію. Реформа была также одной изъ причинъ католической реакціи въ Италіи. Мы также видимъ, что въ современной намъ Европѣ свободное гражданское устройство процвѣтаетъ и развивается, имѣетъ болѣе прочныя основанія и достигается окончательно, преимущественно въ протестантскихъ земляхъ. Съ большою католическою ревностью почти не мыслимо развитіе гражданской свободы, по крайней мѣрѣ дравильное и постепенное совершающееся безъ потрясеній. У католическихъ народовъ гражданская свобода возрастаетъ постепенно съ пониженіемъ религіознаго чувства, съ уменьшеніемъ власти духовенства, иногда съ совершеннымъ отверженіемъ католицизма. Исключеніе въ этомъ случаѣ дѣлаютъ только итальянскія муниципальныя республики, гдѣ свободныя гражданскія учрежденія развивались безъ уменьшенія католической ревности. Но и въ эпоху основанія свободы итальянскихъ коммунъ уже начиналъ проявляться тотъ критическій умъ, который привелъ, наконецъ, къ философской дѣятельности Итальянцевъ, давшихъ первое движеніе мысли среди европейскихъ Аріидцевъ послѣ средневѣкового затмевія.

На искусство реформа должна была имѣть невыгодное вліяніе; она осудила многія священныя изображенія и элементы классическаго художества ²⁾, перешедшіе въ искусство возрожденія. Реформація вызвала новыхъ иконокластовъ. Но надо замѣтить, что чѣмъ сѣвернѣе протестантизмъ, тѣмъ болѣе удаляется онъ отъ фигуративнаго изображенія религіозныхъ идей; это мы видимъ, напримѣръ, въ Шве-

¹⁾ Какъ это произошло во Франціи, хотя нельзя отвергать нѣкотораго вліянія реформы на культуру французскаго народа, не отдѣливаясь однако отъ католицизма въ пользу протестантизма такимъ плотнымъ слоемъ, какъ Германцы. Только въ Испаніи католицизмъ, сдѣлавшійся въ продолженіи семивѣковой борьбы съ Арабами за независимость, однимъ изъ видовъ заявленія національности и главнымъ двигателемъ отпора исламу, получившій потому въ народѣ испанскомъ особенное значеніе, оказался сильнѣе реформы и свободнаго развитія мысли.

²⁾ W. Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance; Stuttgart, 1872;—Carriere, Die Kunst, 4 B.

цин и въ Шотландіи. Вообще въ сѣверныхъ странахъ протестантизмъ имѣетъ болѣе аскетическій характеръ, чѣмъ въ средней Европѣ.

XXI

Культура возрожденія была для итальянцевъ тѣмъ, что реформа для германскихъ народовъ; та и другая были результатами пробудившагося ума народовъ арійскаго племени. Освобожденіе мысли началось въ Италіи раньше, чѣмъ въ Германіи и прежде реформы.

По мѣрѣ того какъ итальянскія коммуны приобрѣтаютъ независимость и благосостояніе ихъ гражданъ возрастаетъ—вслѣдствіе промышленности и торговли, расширившей горизонтъ ихъ дѣятельности и ознакомившей ихъ съ другими странами—они начинаютъ принимать дѣятельное участіе въ гражданской и политической жизни своего отечества. Каждый гражданинъ ее норовитъ заявить свое мнѣніе, свое право на рѣшеніе общественныхъ дѣлъ, требуетъ уваженія своей личности. Возвышеніе челоуѣка—главная идея, оживляющая общество этой эпохи. Свободные и обезпеченные матеріально граждане итальянскихъ коммунъ смѣлѣе, чѣмъ предки ихъ, жившіе не при столь благоприятныхъ условіяхъ, начали смотрѣть вокругъ себя и постепенно освободились отъ силъ, до того времени владавшихъ ихъ умами. Мало-по-малу узы католицизма, связывавшія ихъ, начали ослабѣвать; они стали отвергать безусловную покорность папѣ и перешли отъ схоластики къ свободному анализу.

Философское развитіе началось въ итальянскомъ обществѣ того времени при первыхъ признакахъ пробужденія въ мысли. Критическое направленіе ума составляетъ одну изъ отличительныхъ особенностей эпохи возрожденія. Оно выразилось именно въ удаленіи отъ схоластики и въ наклонности къ свободному анализу, къ испытанію.

Схоластика руководила мыслию образованныхъ классовъ во всѣмъ среднѣмъ вѣкѣ; она, какъ извѣстно, была философскимъ разборомъ богословія, которое вслѣдствіе напекшихъ рѣшеній, сдѣлалось догматомъ и считалось неприкосновеннымъ. Схоластика, отличительная черта которой состоитъ въ приложеніи діалектики Аристотеля къ теологіи, занималась систематическимъ изложеніемъ христіанскихъ вѣрованій¹⁾, превращала богословіе въ извѣстнаго рода философскую систему. Она была какъ бы посредницей между вѣрой и знаніемъ, между догматомъ и мыслию. Изъ даннаго матеріала схоластика должна была, по пре-

¹⁾ Geschichte der neueren Philosophie von Kuno Fischer, 1-er B.

занному ей плану, построить философское здание. Церковь указать то, чему слѣдуетъ вѣрять, а схоластика должна объяснить почему, чему вѣрять, истинно. Понятія чловѣка должны согласоваться его вѣрой; его вѣра должна ему быть доказана; это дѣло схоластики. Этимъ отличается она отъ теологін, которая ей предшествуетъ. мнѣнію преобладавшему въ средніе вѣка, и особенно въ первый педъ схоластическаго развитія, философія могла только приводить логию въ систему и развивать ее. Схоластика первоначально была жительницей теологін, потомъ союзницей ея, наконецъ свободною темой ¹⁾. Но общій характеръ схоластики, это—подчиненность логиі, даже и послѣ освобожденія. Въ схоластикѣ философія и теологія соединяются. Пока существуетъ этотъ союзъ, продолжается лучшее состояніе схоластики, она живетъ въ своемъ настоящемъ ментѣ; но когда это соединеніе прекращается,—она падаетъ.

Схоластика принесла свою пользу. Хотя она и была подчинена церкви, но явилась вслѣдствіе ученыхъ побужденій и вызвала дѣятельность разума. Она стала обращать мысль на все, во что прежде безовно вѣрили, и заставляла размышлять. Стремясь доказать права теологін, ея догматы, схоластика установила этимъ самымъ безпательно и противъ ея воли и желанія авторитетъ разума, приовивъ будущее торжество его. Но, разумѣется, впоследствии схоластика сдѣлалась ожесточеннымъ врагомъ свободной мысли. Дѣйствія схоластики и протестантизма почти тождественны.

Будучи первоначально стѣснена теологіей, философская мысль у юпейскихъ Арііцевъ доработалась съ трудомъ до независимости и ала развиваться самостоятельно, отбрасывая ея узы и становъ часто въ противоположность съ нею; прежде всего это произошло въ Италіи въ періодъ возрожденія. Философія той эпохи отвергъ схоластику; ее можно считать переходомъ отъ схоластики къ свободнымъ философскимъ системамъ новаго времени. Сущность науки въ философіи итальянскаго возрожденія признается для нея самъ объясняется ею же не на теологическихъ основаніяхъ, а изъ ихъ собственныхъ принциповъ.

Нельзя отвергать, что классическая философія дала свой оттѣнокъ гвенному движенію въ Италіи, и что философія возрожденія вдохлася философіей Греціи античной. Когда мысль, освобожденная схоластики, ступала впередъ въ Италіи нетвердыми шагами, гревая философія вышла, такъ сказать, изъ могилы, чтобы поддержать, оживить и вдохновить ее свободой. безъ которой невозможна философія. Мысль въ средніе вѣка шла ощупью, пока не нашла пути еской философіи, прерваннаго забвеніемъ классической культуры юпейскими Арііцами. Знакомство съ греко-римской философіей, мо-

жетъ быть, первоначально и лишило въ нѣкоторой степени итальянскую мысль оригинальности, какъ это и было и въ области литературы, но трудно не согласиться, что самостоятельное развитие умовъ, воскресеніе мыслящихъ силъ Итальянцевъ эпохи возрожденія, и, и начинавшіяся самобытно, безъ вліянія классической древности и литературы, можно даже сказать, раньше ознакомленія съ тою и другою, пошли бы медленнѣе, если бы не явился этотъ сильный двигатель.

По мнѣнію средневѣковыхъ ученыхъ, между христіанскимъ и языческимъ міромъ находилась бездна, была противоположность, исключающая всякое согласіе между ними. Средніе вѣка отличались полнымъ незнаніемъ того, что составляло сущность греко-римской культуры. Возрожденіе началось именно изученіемъ сохранившагося отъ классической цивилизаціи. Но подражаніе философамъ древняго міра, вызванное болѣе полнымъ ознакомленіемъ съ твореніями греческихъ мыслителей посредствомъ византійскихъ Грековъ, двинувшихъ освобожденіе мысли въ Италиі, сдѣлалось потомъ производительнымъ под вліяніемъ духа новаго времени. Это не было философствованіе подражающее древнимъ классикамъ, открытіе и объясненіе античныхъ формъ мышленія и системъ въ ихъ полномъ значеніи, а скорѣе оригинальное философствованіе подобно классикамъ и освобожденіе философіи Грековъ и Римлянъ отъ варварскаго средневѣковаго напыльа и всего, что присоединила къ классикамъ схоластика, сдѣлавъ ихъ почти понятными. Можно сказать, что философы возрожденія, подобно мыслителямъ Грековъ и Римлянъ, доходили до оригинальнаго сознанія своими собственными силами и сообразно потребностямъ своего вѣка.

Въ Платоновской академіи Медичи во Флоренціи ¹⁾ еще преобладаетъ мистическое начало. Соединеніе христіанскаго ученія съ языческой философійей была цѣль этой философской школы; согласіе Марсилію Фиципу—главѣ и представителю ея—авторитетъ грековъ, Библии, откровенія не достаточно, чтобы поддерживать и оживлять христіанство въ вѣрующихъ; по его мнѣнію, надо прибѣгать къ разуму, къ высшимъ выводамъ его, т. е. къ философійи классической. Изъ всѣхъ философскихъ системъ греческихъ мыслителей, которая всего полнѣе удовлетворяетъ такому требованію, это, безъ сомнѣнія, ученіе Платона. У Марсилія Фицина вслѣдствіе этого, какъ онъ самъ говоритъ, родилась мысль основать христіанство на платоновской философійи и доказать даже, что христіанское ученіе—платоновская доктрина одно и то же, и что первое есть логическое послѣдствіе второй. Но платоновская философійа разрабатывалась въ Академіи Медичи подъ формою александрійской неоплатоновской философійи съ полнымъ ея мистицизмомъ.

¹⁾ K. Sicveking, Die Geschichte der Platonischen Akademie zu Florenz; leotti, Saggio intorno alla vita di Marsilio Ficino, въ Archivio въ storico, 1837; Tiraboschi, Storia della Letteratura italiana.

Гораздо большая свобода мысли проявляется въ другихъ философахъ эпохи возрожденія въ Италіи. Первый изъ нихъ по времени это Помпонацій ¹⁾, родившійся въ городѣ Мантуѣ и жившій въ послѣдней четверти XV-го и первой XVI-го столѣтія. Онъ былъ послѣдователемъ системы Аристотеля, но не рабски подчиняясь ему, а воспользовавшись его теоріями съ выборомъ и свободою, доказывая, что философію Аристотеля невозможно соединить съ ученіемъ церкви, и что философская истина имѣетъ совершенно иной характеръ чѣмъ религіозная. Помпонація, потому, слѣдуетъ считать не столько комментаторомъ, сколько самостоятельнымъ мыслителемъ. Съ нимъ, можно сказать, начинается философія возрожденія; онъ энергически возсталъ противъ еологическаго авторитета, и первый разорвалъ цѣпи, которыя сковывали разумъ, подчиняя его церкви. Помпонацій въ своемъ сочиненіи о безсмертіи души: «*De immortalitate animae*» (1516), которое, по его мнѣнію, не можетъ быть доказано разсудкомъ и философіей Аристотеля, а основано только на вѣрѣ, выказался оригинальнымъ, самобытнымъ мыслителемъ и началъ новую свободную философію, давъ ей болѣе практическое направленіе. Въ трактатѣ: «*Incantationibus*» онъ открылъ путь къ изслѣдованію природы, а въ сочиненіи: «*De fato, libero arbitrio et praedestinatione*» далъ первый примѣръ религіозной критики, не основываясь на словахъ откровенія, какъ это дѣлаютъ протестанты, но сравнивая содержаніе догматовъ съ выводами разсудка. Обвиненный въ еретичествѣ, Помпонацій избѣгнулъ чудомъ лишь коста.

Другой замѣчательный мыслитель итальянскаго возрожденія, продолжившій, подобно Помпонацію, путь къ новымъ философскимъ изслѣдованіямъ, былъ Бернардино Телезіи ²⁾, родившійся въ 1509-мъ году въ г. Козенцѣ въ Калабріи и умершій въ 1588 году. Онъ былъ основателемъ новой, натуралистической философіи, опровергавшей Аристотеля, удалявшейся отъ церкви и принимавшей только одну природу въ путеводители. Физика Аристотеля не удовлетворяла Телезія, и онъ началъ выводить свои заключенія изъ наблюденія и изученія природы живой и дѣйствительной, опередивъ такимъ образомъ Бакона. «Я, говоритъ Телезіи въ своемъ сочиненіи: «*De rerum naturae juxta propria principia*», слѣдовалъ натурѣ и чувству, ничему болѣе». Отстранивъ всякій авторитетъ, все что говорили люди, Телезіи обращается къ природѣ и изучаетъ ее для опредѣленія ея явленій, постановляя правило, что разсужденіе должно идти отъ дѣйствительныхъ существъ, а не отъ отвлеченій. Онъ не признаетъ другого руководителя кромѣ опыта, упрощая принципы, которые должны истекать единственно изъ наблюденія самыхъ предметовъ. Телезіи былъ главой натуро-философской школы, имѣвшей своимъ центромъ Козентинскую Академію. Какъ бы мало ни были развиты понятія Телезія о натурѣ, въ его системѣ уже замѣтно познаніе силъ природы и ихъ единства. Этимъ отстранялись религіозныя еологическія постановленія. Въ фи-

¹⁾ Pietro Pomponazzi per Francesco Fiorentino, Firenze 1868.

²⁾ B. Desio di Francesco Fiorentino 2. V, Firenze 1872.

лософіи Телезія дѣло уже не идетъ о возобновленіи системы Аристотеля или Платона, не о спорѣ этихъ двухъ школъ снова воскресшихъ, но о возрожденіи природы въ разумѣ человѣка, объ установленіи натурализма, отвергающаго всѣ представленія трансцендентальной философіи ¹⁾. Своей системой Телезій навлекъ на себя преслѣдованія со стороны монаховъ, что принудило его оставить основанное имъ въ Неаполѣ ученое общество, названное по имени его: «Телезіанской Академіей» и удалиться въ Козенцу, гдѣ онъ и умеръ.

Если въ философіи Телезія мы находимъ въ зародышѣ систему Бакона, то доминиканскій монахъ Джіордано Бруно, родившійся въ 1550-мъ году въ г. Нола (Терра-ди-лаворо), является намъ какъ предшественникъ Спинозы. Поэтъ и философъ въ одно время, онъ былъ самымъ гениальнымъ мыслителемъ возрожденія и составлялъ какъ бы олицетвореніе этой эпохи, богатой жизнью, нетерпѣливо жаждущей познаний ²⁾. Тема Бруно ³⁾—одухотвореніе, обожествленіе природы и вселенной; однимъ словомъ, пантеистическое воззрѣніе на міръ въ противоположность христіанской еологій. Богъ для него составляеть великое единство, причину и сущность всего. Оставивъ монашескій орденъ, Бруно сдѣлался проповѣдникомъ этой новой философской системы, вполне оригинальной, отвергающей схоластику, особенно аристотелевскую. Природа не можетъ быть объяснена сама собой, пока, какъ у Аристотеля, внѣ міра находящійся Богъ есть ея движущая сила и ея цѣль. Въ созерцаніи Бруно вселенной неограниченной и неизмѣримой какъ самое божество много смѣлаго и оригинальнаго. Въ итальянскихъ сочиненіяхъ, которыя онъ издалъ въ Лондонѣ въ 1584-мъ году, заключаются уже тѣ данныя, изъ которыхъ развилась пантеистическая система Спинозы, а философскія идеи, выраженные Бруно латинскими стихами, содержатъ въ себѣ ученіе о монадахъ Лейбница. Также въ нѣкоторыхъ другихъ подробностяхъ системы Бруно встрѣчаются данныя, развитыя впоследствии этимъ нѣмецкимъ мыслителемъ. Философъ Якоби ⁴⁾ первый въ Германіи оцѣнилъ идеи Бруно и сравниваетъ его со Спинозой. Очень высокаго мнѣнія о Бруно и Шеллингъ, а по мнѣнію Гегеля Бруно былъ инициаторъ философіи монизма ⁵⁾, т. е. происхожденія природы—міра изъ одного начала. Вообще можно сказать, что воззрѣнія Бруно заключаютъ въ зародышѣ много богатыхъ темъ, которыя будутъ развиты философами слѣдующихъ вѣковъ. Система Бруно, которая стояла въ прямой противоположности съ узкимъ понятіемъ еологовъ о мірѣ и человѣкѣ, навлекла на него преслѣдованія духовенства. Жившій въ эпоху католической реакціи въ Италіи и гоненія духовными властями свободы мысли, во всѣхъ ея видахъ, Джіордано Бруно не избѣжалъ, какъ Помпонаций и Теле-

¹⁾ Kuno Fischer, Geschichte der neueren Philosophie, 1-r. B. dritt. Aufl. 1878.

²⁾ Bernardino Telesio per Francesco Fiorentino V-e 2.

³⁾ Kuno Fischer, Geschichte der neueren Philosophie.

⁴⁾ Ueber die Lehre des Spinoza, Breslau, 1789.

⁵⁾ Hegel, Geschichte der Philosophie.

зій, казни. Одна изъ главныхъ причинъ осужденія его было, заключающееся въ его философіи, предположеніе существованія безчисленности обитаемыхъ міровъ ¹⁾, что противорѣчило постановленію теологіи и не согласовалось съ догматомъ искупленія. Обвиненный въ ереси и въ нарушеніи орденской присяги, выданный венеціанской республикой папѣ, Бруно, отказавшись отречься отъ своихъ мнѣній, былъ сожженъ въ Римѣ въ 1600-мъ году ²⁾.

Современникъ Бруно, и также доминиканскій монахъ, Кампанелла, родившійся въ 1568-мъ году въ Стило, въ Калабріи и умершій въ Парижѣ въ 1639-мъ году, имѣлъ свой самостоятельный философскій взглядъ и былъ также противникомъ Аристотеля въ предѣлахъ натуральной философіи. Кампанелла относится къ Бакону и Декарту, особенно къ послѣднему, какъ Бруно къ Спинозѣ и Лейбницу ³⁾. Такъ напримѣръ, нельзя не согласиться, что въ нѣкоторыхъ подробностяхъ своей системы, особенно въ опредѣленіи своего «Я» Кампанелла граничитъ съ Декартомъ. Подобно Телезію, Кампанелла повѣрялъ явленіями натуры то, что сказали о нихъ люди ⁴⁾, т. е. сличалъ оригиналы съ копіями, чтобы узнать въ самомъ ли дѣлѣ послѣднія передавали вѣрно первые. Кампанелла предпринималъ преобразование всѣхъ частей философіи ⁵⁾. Его умъ былъ болѣе пылокъ, чѣмъ силенъ, болѣе обширенъ, чѣмъ глубокъ; онъ волновалъ умы, но ничего не создавая и теряясь въ предположеніяхъ. Въ своихъ сочиненіяхъ онъ являлся врагомъ схоластики, чувствуя влеченіе къ платонизму. Подобно другимъ философамъ возрожденія, Кампанелла подвергся преслѣдованію; обвиненный въ измѣнѣ испанскому правительству, которое тогда владѣло неаполитанскимъ королевствомъ, объявленный сектаторомъ и реформаторомъ, Кампанелла былъ заключенъ въ темницу, въ которой пробылъ 27 лѣтъ.

Испуганное распространеніемъ реформы, во франко-германскихъ странахъ, католическое духовенство въ Италіи начало, въ концѣ XVI-го столѣтія, систематически преслѣдовать всякое проявленіе свободы мысли. Это, разумѣется, препятствовало ея развитію, но не могло приостановить разомъ философскаго движенія, начавшагося въ эпоху возрожденія и указывающаго на новое время, ни помѣшать наукамъ дѣлать выводы, противорѣчащіе постановленіямъ теологіи. Только въ XVIII-мъ столѣтіи католическая реакція беретъ верхъ надъ свободой мысли, и философское развитіе прекращается въ Италіи, именно въ то самое время, когда оно приходитъ къ значительнымъ результатамъ по ту сторону Альпъ.

Изученіе Итальянцами въ періодъ возрожденія того, что сохрани-

¹⁾ Domenico Berti, Vita di Giordano Bruno da Nola, Torino 1868.

²⁾ Памятникъ, сооруженный Джордано Бруно въ послѣднее время, по подпискѣ, постановленъ въ Римѣ на томъ мѣстѣ, гдѣ онъ былъ сожженъ—площади „Campo dei Fiori“.

³⁾ Kuno Fischer, Geschichte der neueren Philosophie.

⁴⁾ Pietro Pomponazzi per Francesco Fiorentino.

⁵⁾ V. Cousin, Histoire générale de la Philosophie.

лось отъ классической культуры, составляющее отличительную черту этой эпохи, замѣтно не только въ предѣлахъ философіи, но и въ области литературы и искусства. Оно и не могло быть иначе. Пробуждающійся арійскій умъ Итальянцевъ долженъ былъ имѣть влеченіе ко всему, что выработалось съ такою полнотою, и чисто въ арійскомъ характерѣ у Грековъ и Римлянъ. Вслѣдствіе тѣхъ же причинъ уцѣлѣвшіе и дошедшіе до нашего времени выводы культуры древнихъ Грековъ, никогда не стануть чужды, всегда будутъ понятны и высокоцѣнны, всегда также будутъ усвоены арійскими народами, которые достигли совершеннѣйшаго въ умственномъ развитіи и будутъ имѣть вліяніе на ихъ цивилизацію, помогать ея ходу, какъ это не разъ мы видѣли въ исторіи европейскихъ Арійцевъ. Культура Грековъ и Римлянъ заключала въ себѣ начала постоянно близкія, постоянно привлекательныя народамъ одного съ ними племени, т. е. Арійцамъ, и способствовали развитію послѣднихъ, но, напротивъ, не имѣли никакого значенія для Семитовъ и Туранцевъ. Единственный примѣръ усвоенія элементовъ классической культуры народамъ не арійскаго племени мы находимъ у Арабовъ, но и тутъ это заимствованіе, какъ мы видѣли, произошло въ предѣлахъ философіи и было столько же неполно, сколько и бесплодно.

Неудивительно потому, что изученіе всего уцѣлѣвшаго отъ греко-римской культуры пополнило воспитаніе Итальянцевъ возрожденія, поглотило ихъ вниманіе и возбуждало ихъ удивленіе. Римъ Граховъ и Сципіоновъ поражаетъ больше воображеніе Итальянцевъ этого періода, чѣмъ Римъ Петра и Павла. Даже нѣкоторые папы этой эпохи покровительствовали изученію классической древности и ея памятниковъ. Уже въ XIV-мъ столѣтіи въ Италіи удивлялись греческимъ писателямъ. Петрарка чувствовалъ благоговѣніе къ греческой литературѣ, хотя не зналъ греческаго языка ¹⁾. Въ слѣдующемъ вѣкѣ любовь къ эллинической литературѣ была оживлена прибытіемъ въ Италію греческихъ ученыхъ, искавшихъ въ ней убѣжища послѣ взятія Константинополя Турками; ихъ принимали радушно, и даже богато дарили не только владѣтельные лица, но и частные люди. Во Флоренціи, въ Римѣ, въ Падуѣ были греческіе профессора. Преисполненная эллинизма была также платоновская Академія Медичи во Флоренціи. Но римскія древности особенно привлекали на себя вниманіе Итальянцевъ, вѣроятно потому, что изученіе латинскаго языка представляло менѣе трудности, чѣмъ греческаго. Петрарка, Фазіо дельи Уберти, Поджіо Браччіолини удивляются грандіознымъ развалинамъ Рима, и онѣ вдохновляютъ ихъ. Чувство родства съ Греками и Римлянами, съ ихъ философіей и ихъ искусствомъ одушевляетъ ученыхъ художниковъ и поэтовъ возрожденія и придаетъ юность всей этой эпохѣ. Гуманисты, — такъ называли тогда изучавшихъ классическіе языки древности, — очистили латинскій языкъ Итальянцевъ, который со-

1) Die Wiederbelebung des classischen Alterthums, oder das erste Jahrhundert des Humanismus, von Georg Voigt, zwei Bände, Berlin 1881.

ставляетъ контрастъ съ варварскимъ, церковнымъ, средневѣковымъ языкомъ.

Возрожденіе, слѣдовательно, было своего рода реформой для Итальянцевъ. Но философское движеніе, начавшееся въ Италіи въ ту эпоху, имѣло совершенно другой характеръ, чѣмъ освобожденіе мысли, проявившееся по ту сторону Альпъ. Реформа была измѣненіемъ католицизма, но не переступая его предѣлы, тогда какъ философская дѣятельность, начавшаяся самостоятельно въ Италіи, имѣла вполне характеръ философскаго возрожденія и основанія критической системы. Та философская, независимая отъ религіи дѣятельность, къ которой Германія пришла вслѣдствіе реформы, началась въ Италіи раньше, чѣмъ въ Германіи и выразилась окончательно въ лицахъ названныхъ выше философовъ самостоятельно, а не вслѣдствіе религіознаго обновленія. Не смотря на это, между реформой и возрожденіемъ много общаго. Послѣднее вело также къ измѣненію христіанскаго идеала, къ уменьшенію страха, внушаемаго средневѣковымъ католицизмомъ, къ любви природы. Реформа, равно какъ и возрожденіе, шли къ одной цѣли—освобожденію отъ догматической тираніи, отъ церковныхъ традицій.

Реформа германскихъ странъ не могла приняться въ Италіи, такъ какъ она заключала въ себѣ аскетическое, сухое начало, и враждебно относилась ко многому, что жизнь представляетъ веселаго и пріятнаго. Въ строгости и суровости франко-германскихъ реформаторовъ былъ своего рода аскетизмъ, разумѣется иного характера, чѣмъ аскетизмъ семитическаго Востока, не окончательнаго убіенія мысли, разбора и анализа, но все же стѣсненія извѣстныхъ наклонностей человѣка доставляющихъ ему отрадные минуты не унижая его натуры. Этотъ протестантскій аскетизмъ выразился особенно въ реформѣ Кальвина, съ которой Итальянцы были болѣе знакомы, чѣмъ съ доктриной Лютера. При появленіи протестантизма Итальянцы, воскресшіе къ новой жизни, уже освободились отъ того аскетизма, который преобладалъ въ средневѣковомъ католицизмѣ. Притомъ реформа по ту сторону Альпъ была иконокластическаго характера, всегда непріятнаго Итальянцамъ какъ и вообще народамъ южныхъ странъ, противорѣчащаго ихъ натурѣ, ихъ склонности къ выраженію своихъ идей пластикой и красками.

Какъ иконоборство, раздѣлившее ¹⁾ византійскую имперію въ VIII-мъ столѣтіи на два враждебныхъ лагеря—и все-таки же кончившееся восстановленіемъ почитанія иконъ—не могло приняться въ Италіи и было отвергнуто народомъ, духовенствомъ и папами, не смотря на угрозы византійскихъ императоровъ, такъ иконокластическій характеръ реформы, во франко-германскихъ странахъ, былъ одною изъ причинъ малаго распространенія ея въ эпоху возрожденія и въ послѣдующіе вѣка въ Италіи. Напротивъ, отверженіе иконъ, составляющее одно изъ главныхъ основаній протестантизма, не шло противъ наклонно-

1) См. Римскія Катакомбы. ч. 4, стр. 218 и слѣд.

стей народовъ центральной и особенно сѣверной Европы, гдѣ природа не вызываетъ человѣка такъ сильно какъ въ Италіи къ передачѣ мыслей изобразительнымъ искусствомъ, гдѣ религиозное чувство выражается тайственнымъ полумракомъ, соединяющимися и уходящими вверхъ въ темноту архитектурными линіями, одноцвѣтными формами, а не ясно выведенными очертаніями, пространствами наполненными свѣтомъ и красками, какъ у обитателей южныхъ частей Европы ¹⁾.

На томъ же основаніи реформа, проповѣдуемая въ концѣ XV-го столѣтія Савонаролой во Флоренціи, не удалась. Его ученіе было основано на аскетизмѣ ²⁾; согласно ему, человѣкъ долженъ обращать вниманіе единственно на то, что способствуетъ спасенію его души. Онъ былъ противъ классической культуры и допускалъ изученіе только нѣкоторыхъ писателей Греціи и Рима, какъ напримѣръ Гомера, Виргилія, Цицерона, и то въ очень ограниченныхъ предѣлахъ. Наука пагубна, говоритъ Савонарола, по крайней мѣрѣ для массы народа. Въ припадкѣ вѣры ему случалось осуждать философію, не допуская ея морали ³⁾. Въ концѣ его дѣятельности, когда семитическія средневѣковыя начала его ученія еще сильнѣе обозначились, чѣмъ прежде, онъ выражалъ презрѣніе къ выводамъ разсудка, къ поэзіи и вообще ко всѣмъ свѣтскимъ знаніямъ, требуя истребленія сочиненій классическихъ писателей, въ которыхъ воздается хвала ложнымъ богамъ. «Пускай Марсилій Фицинтъ», говоритъ Савонарола, «ищетъ подкрѣпленія христіанскому ученію въ Платонизмѣ, онъ и другіе философы все-таки же горятъ въ аду. Въ предѣлахъ вѣры каждая старая баба знаетъ больше чѣмъ самъ Платонъ». Для Савонаролы, какъ для его средневѣковыхъ предшественниковъ, литература, искусства, всѣ виды мысли должны были служить теологіи ⁴⁾. Нѣсколько картинъ, статуй, много портретовъ и другихъ художественныхъ произведеній, нѣкоторыя сочиненія, между прочимъ и Петрарки, вмѣстѣ съ дамскими уборами, нарядами, музыкальными инструментами, масками и другими предметами игръ и увеселеній очень невиннаго характера были сожжены флорентинцами на кострахъ по требованію Савонаролы въ 1497 и 1498-мъ г. Савонарола вообще мало уважалъ сво-

1) Эта противоположность между жителями сѣверныхъ и южныхъ странъ, въ ихъ взглядахъ на фигуративное искусство очень рѣзко выказывается въ лицахъ нѣкоторыхъ папъ XVI-го столѣтія: для Итальянцевъ занимавшихъ папскій престолъ, какъ напримѣръ для Юлія II-го, Льва X-го, живопись и пластика были однимъ изъ способовъ прославленія Бога и вѣры, а для папы Адріана VI-го, уроженца сѣверной Германіи, преемника Льва X-го, художественныя произведенія, созданныя при его предшественникахъ, были грѣховнаго происхожденія и онъ потому хотѣлъ ихъ уничтожить. Къ счастью, Адріанъ царствовалъ только годъ и нѣсколько мѣсяцевъ.

2) I. Burckhardt, Die Cultur der Renaissance in Italien, Leipzig 1869, zw. Aufl.

3) La Storia di Girolamo Savonarola da P. Villari, seconda edizione, Firenze 1887—1888.

4) Les Précurseurs de la Renaissance par E. Müntz, Paris 1882.

боду и давалъ волю своимъ преслѣдованіямъ во имя религіи, угрожая огнемъ, напримѣръ, астрологамъ. Въ немъ часто слышится религіозный фанатикъ, и не преувеличивая можно сказать, что онъ бы жегъ, если бы его не сожгли.

Савонарола допускалъ только духовно-мистическое искусство ¹⁾ и потому онъ является противникомъ реализма въ искусствѣ, который, по его мнѣнію, соответствуетъ рационализму въ литературѣ. Савонарола равно осуждаетъ языческіе образы и изображенія реалистическаго характера; онъ противъ введенія сценъ ежедневной жизни и портретовъ современниковъ въ религіозныя картины. Византійскіе стереотипныя образы достаточны для его художественныхъ стремленій.

Многіе въ то время стояли за Савонаролу какъ за исправителя нравовъ, за преслѣдователя злоупотребленій духовенства, какъ за краснорѣчиваго проповѣдника, за поборника моральной, церковной реформы. Но культура во Флоренці уже была слишкомъ подвинута, достигла слишкомъ замѣтныхъ результатовъ, чтобы аскетическія идеи Савонаролы, его осужденіе воскресающей классической цивилизаціи, всегда столь привлекательной пробуждающемуся уму европейскіихъ Аріидцевъ, чтобы его вражда къ фигуративному искусству, ко всему нехристіанскому въ поэзіи и въ искусствѣ, чтобы его стремленіе превратить жизнь въ постоянное покаяніе, а городъ—въ большой монастырь, чтобы все, однимъ словомъ, способное возвратитъ общество къ среднимъ вѣкамъ, могло принятъся во Флоренціи. Савонарола не вводилъ философскаго начала въ католицизмъ; торжество его ученія не привело бы къ освобожденію мысли и не придало бы болѣе аріидскій характеръ христіанству, какъ это сдѣлала реформа Лютера. То что не удалось во Флоренці Савонаролѣ, удалось въ Женевѣ Кальвину, именно: введеніе аскетической морали и принципъ иконоборства въ нравы жителей. Но Кальвинъ, какъ реформаторъ, хотя и въ извѣстныхъ границахъ, допустилъ критическую мысль въ постановленія вѣры, что было первымъ шагомъ къ освобожденію умовъ по ту сторону Альпъ, тогда какъ Савонарола не отделялся отъ основаннаго католицизмомъ. Онъ мало былъ тронуть воскресающей классической культурой и его реформа не заключала въ себѣ задатковъ прогресса мысли. Въ идеалахъ его преобладаютъ аскетико-мистическія начала, вполне семитическаго характера.

Въ Италіи потому пробужденіе аріидскаго ума, названное возрожденіемъ, привело также къ реформѣ, но къ реформѣ философскаго направленія, начавшейся не преобразованіемъ католицизма, какъ по ту сторону Альпъ, а расширеніемъ свободы мысли. Не имѣя столь положительнаго характера, какъ церковная реформа въ Германіи, не выразившись рѣзкимъ отдѣленіемъ отъ прежнихъ вѣрованій, эта итальянская реформа потому и не такъ замѣтна; но ее мы можемъ прослѣдить по тѣмъ измѣненіямъ, которыя совершаются въ католицизмѣ въ періодъ

¹⁾ Gustave Gruyer, Les Illustrations des écrits de Jerome Savonarole publies en Italie au XV et au XVI siècle et les paroles de Savonarole sur l'art, Paris, 1879.

возрожденія. Нельзя не замѣтить, что въ итальянскихъ коммунахъ, начиная съ XIV-го столѣтія, католицизмъ теряетъ свой исключительный, тупой и фанатическій характеръ, который преобладалъ въ немъ въ средніе вѣка, и постепенно пріобрѣтаетъ большую терпимость, большую поэтичность. Религіозныя идеи Итальянцевъ этой эпохи просвѣтляются; идеалъ ихъ вѣры мѣняется, пониманіе ими священныхъ сюжетовъ получаетъ философскій оттѣнокъ, и это, какъ нельзя яснѣе и рельефнѣе, выражается въ ихъ фигуративномъ искусствѣ. Католицизмъ въ итальянскихъ республикахъ исповѣдывался и понимался шире, свободнѣе, чѣмъ въ другихъ католическихъ земляхъ того времени. Такимъ образомъ освобожденіе умовъ въ Италіи, начавшись болѣе философскимъ пониманіемъ католицизма, привело наконецъ къ спекулятивнымъ системамъ, основаннымъ на нестѣсненной дѣятельности разума.

Даже и духовенство въ Италіи въ началѣ не относилось враждебно къ умственному движенію возрожденія и скорѣе старалось усвоить результаты его, чѣмъ противиться ихъ распространенію. Это мы видимъ также изъ того, что оно не препятствовало удаленію отъ византійскихъ типовъ освященныхъ временемъ, традиціями и усвоенію новыхъ итальянскихъ религіозныхъ образовъ, болѣе близкихъ къ жизни и потому болѣе свѣтскихъ. Были даже папы ревностные покровители искусствъ и изученія всего классическаго.

Враждебно взглянуло духовенство на освобождающуюся итальянскую мысль только тогда, когда реформа Лютера начала широко распространяться по ту сторону Альпъ, захватывая цѣлыя страны и грозя католицизму совершеннымъ уничтоженіемъ. Отпаденіе отъ римской вѣры цѣлыхъ государствъ испугало итальянскія духовныя власти, заставило ихъ осуждать тѣ идеи, которыя онѣ прежде допускали, и бросило ихъ въ реакцію. Состояніе Италіи того времени значительно облегчило дѣйствіе послѣдней. Съ небольшимъ два вѣка послѣ первыхъ проресковъ пробужденія арійской мысли въ итальянскихъ республикахъ, ихъ свободныя учрежденія пали—отчасти вслѣдствіе вражды партій, какъ напримѣръ въ коммунахъ Ломбардіи, но также вслѣдствіе несостоятельности разрѣшенія соціального вопроса, какъ напримѣръ во Флоренціи—и деспотическая власть одного замѣнила почти всюду прежнія народныя управленія, что повлекло за собою разложеніе общества. Въ то же время Италію разоряли безпрестанныя войны; она жестоко терпѣла отъ этого бѣдствія, и наконецъ многія части ея были окончательно порабощены иностранцами. Все это унизило, запугало народъ итальянскій, остановило его развитіе и сдѣлало возможнымъ католическую реакцію. Духовенство въ Италіи, чтобы бороться съ свободой мысли, принуждено было искать опоры въ ея поработителяхъ; и мы въ самомъ дѣлѣ видимъ, что до нашего времени церковныя власти Италіи всегда на сторонѣ притѣснителей ея, своихъ, или иноземныхъ.

Въ теченіе XVI-го столѣтія свобода муниципальныхъ итальянскихъ республикъ, тамъ гдѣ она еще существовала, какъ напримѣръ во Флоренціи, была окончательно задушена. Испанцы, которыхъ не тронули

идеи возрожденія и реформы, утвердились въ неаполитанскомъ королевствѣ и въ Ломбардіи; но вліяніе ихъ распространялось на весь полуостровъ, исключая развѣ Венеціи, сохранившей свою независимость, но которая никогда не была центромъ умственной дѣятельности и философской культуры итальянскаго возрожденія, подобно тому какъ, напримѣръ, Флоренція. Въ Венеціи тиранническая аристократія въ такой же степени подчиняла себѣ остальныхъ гражданъ, стѣсняя ихъ нравственную жизнь и парализуя ихъ моральныя силы, какъ въ другихъ итальянскихъ республикахъ послѣ потери ими свободы, деспотическая власть одного. Вслѣдствіе католической реакціи власть папы значительно возрастаетъ. Все это не могло не поразить развитія мысли въ Италиі. Съ потерей ея свободы и независимости была прервана также въ ней и умственная жизнь. Католицизмъ въ эту эпоху видимо принимаетъ въ Италиі болѣе опредѣленный семитическій характеръ, чѣмъ въ предшествовавшія столѣтія. Въ Германіи подобная реакція не была возможна уже только потому, что извѣстное освобожденіе мысли вошло въ реформированную церковь и само сдѣлалось властью, силой.

Въ Италиі торжество католицизма обезсиливало стремленіе возстановить гражданскую свободу. Мы не разъ видимъ въ исторіи, что съ преобладаніемъ католицизма философское движеніе, равно какъ и развитіе свободныхъ, общественныхъ учрежденій, приостанавливаются или дѣлаются труднѣе. Это особенно можно сказать въ томъ случаѣ, когда католицизмъ становится преобладающей религіей въ государствѣ и приобрѣтаетъ власть исключать всѣ другія вѣрованія, что произошло въ Италиі въ эпоху католической реакціи. Напротивъ, съ каждымъ проявленіемъ свободы мысли среди Арійцевъ, исповѣдующихъ католицизмъ, онъ утрачиваетъ часть своей силы.

Послѣ реакціи въ Италиі въ католицизмъ обозначились снова съ большей силой его семитическія начала; но религія эта уже не могла получить вновь, среди народовъ тронутыхъ реформой или возрожденіемъ, той силы, которую имѣла въ средніе вѣка. Только въ Испаніи, оставшейся въ сторонѣ отъ умственнаго движенія той эпохи, католицизмъ, получивъ особенную силу—такъ какъ онъ былъ знаменемъ національности въ продолженіи семивѣковой борьбы съ Арабами—не терялъ своей крѣпости, что и придавало Испанцамъ отчасти семитическій характеръ, и ихъ справедливо можно назвать Арійскими Семитами. Въ самомъ дѣлѣ, нельзя не замѣтить, что Испанцы Европы, равно какъ и Америки, подобно Семитамъ, сдѣлались неспособными къ философской дѣятельности, точно такъ же какъ и къ правильному развитію общественныхъ учрежденій. Гражданская жизнь ихъ, какъ и у Семитовъ, хотя и не въ столь сильной степени, преисполнена рѣзкими переходами.

Мы, сдѣловательно, видимъ, что арійская мысль, имѣющая совершенно иной характеръ, чѣмъ умственная дѣятельность Семитовъ и вообще народовъ другихъ племенъ, проявилась въ первый разъ среди Грековъ и Римлянъ, что она утратила свою чистоту, и наконецъ проявилась снова, въ болѣе или менѣе полномъ видѣ, въ возрожденіи и въ реформѣ.

Искусству итальянскаго возрожденія, въ которомъ пробужденіе арійской мысли отразилось столь же полно, какъ и въ другихъ отрасляхъ умственной дѣятельности Итальянцевъ и выразилось созданіемъ новыхъ идеаловъ, вслѣдствіе просвѣтленія ихъ религіозныхъ идей; борьбѣ въ этомъ искусствѣ двухъ началъ, восточнаго и философскаго-арійскаго; изслѣдованію причинъ развитія, цвѣтущаго состоянія и потомъ упадка итальянскаго художества, равно какъ и вліянію на него уцѣлѣвшихъ памятниковъ классическаго искусства, будутъ посвящены слѣдующія страницы.

I.

Начала арійскія и семитическія въ искусствѣ первыхъ христіанъ.

Въ первоначальномъ христіанскомъ искусствѣ, заключавшемъ въ себѣ элементы классическаго художества ¹⁾, выразились понятія о Божествѣ арійскихъ народовъ, и въ болѣе тѣсномъ смыслѣ Грековъ и Римлянъ ²⁾. Подъ вліяніемъ благопріятныхъ, непугающихъ чело-вѣка явленій природы ³⁾, обитаемой ими, и умственныхъ способностей этихъ народовъ, склонныхъ къ философскому размышленію, среди нихъ составилось понятіе о богахъ близкихъ къ чело-вѣку, имѣющихъ его образъ, одушевленныхъ его чувствами и страстями, способныхъ понимать его и быть постигнутыхъ имъ, что влекло за собою философскій анализъ характера безсмертныхъ.

Идеи того же склада выражены и въ религіозныхъ изображеніяхъ первыхъ христіанъ Рима ⁴⁾. Идеалы ихъ вѣры представлены ими не удаленными на небо, но въ земной обстановкѣ, близкими къ чело-вѣку, милостиво расположенными къ нему. Образы Спасителя на стѣнахъ катакомбъ отличаются простотой. Христосъ является добрымъ пастыремъ ⁵⁾, несущимъ заботливо на плечахъ заблудшую овцу къ стаду, или пасетъ его съ посохомъ въ рукѣ, подъ цвѣтущими де-ревьями у свѣтлаго источника, на зеленомъ лугу, играя на свирѣли. Онъ стоитъ среди своихъ овецъ, преисполненный попеченія о нихъ; иногда Спаситель является ⁶⁾ въ палліумѣ, совершая чудеса, окру-

1) Римскія Катакомбы и памятники первоначальнаго христіанскаго искусства ч. 4, стр. 41 и слѣд.

2) Римскія Катакомбы ч. 4, стр. 299 и слѣд.

3) Римскія Катакомбы ч. 4, стр. 344 и слѣд.

4) Римскія Катакомбы ч. 3, стр. 1 и слѣд.

5) Римскія Катакомбы ч. 3, стр. 1 и слѣд.

6) Римскія Катакомбы ч. 3, стр. 122 и слѣд.

женный учениями, въ земной обстановкѣ. Нѣсколько разъ Христосъ изображенъ подъ видомъ Орфея, укрощающаго своимъ сладкозвучнымъ пѣніемъ свирѣпость дивихъ звѣрей ¹⁾).

Богородица также въ катакомбномъ искусствѣ имѣетъ видъ матери; она кормитъ младенца Спасителя, или прижимаетъ его съ любовью къ сердцу; иногда онъ сидитъ на ея колѣняхъ. Она одѣта въ простое платье римскихъ женщинъ; на ней не видно уборовъ. Часто въ такомъ видѣ Богородица является, принимая поклоненіе волхвовъ, сидя на креслѣ. Сцена эта, изображенная въ катакомбахъ и на саркофагахъ первыхъ трехъ столѣтій, преисполнена простоты. Нельзя не согласиться, что во всѣхъ этихъ религиозныхъ сюжетахъ выраженъ идеалъ близкій къ понятіямъ классическихъ народовъ ²⁾).

Но съ теченіемъ времени. и особенно послѣ перенесенія столицы Имперіи на берега Босфора, стиль христіанскаго искусства въ Римѣ мѣняется ³⁾. Среди послѣднихъ образовались совершенно иныя понятія о Божествѣ, чѣмъ у Грековъ и Римлянъ. Вслѣдствіе дѣйствія явленій природы азіатскихъ странъ, сильнѣе поражающихъ воображеніе человѣка, болѣе пугающихъ его, чѣмъ натура европейскихъ прибрежій Средиземнаго моря ⁴⁾, и такъ же какъ результатъ малой способности Семитовъ, вообще не Арійцевъ, къ философскому мышленію, народы эти представляли себѣ Бога болѣе отвлеченнаго ⁵⁾, болѣе удаленнаго отъ людей, загадочнаго, отдѣленнаго отъ нихъ непроницаемою тьмой, не имѣющаго ни ихъ физической, ни нравственной природы, грознаго для человѣка, требующаго отъ него самоотверженія, умерщвленія своей плоти, не проявляющагося вполнѣ смертнымъ, сущность котораго разумъ ихъ не можетъ постигнуть.

Понятія народовъ Азіи, ихъ нравы, ихъ вѣрованія, ихъ художественные вкусы, какъ извѣстно, появились въ Римѣ ⁶⁾ въ послѣднемъ столѣтій республики, и вліяніе ихъ шло возрастая, такъ что классическая культура угасаетъ, можно сказать, подъ ихъ напавомъ. Элементы вѣрованій народовъ Востока семитическаго выразились также и въ понятіяхъ римскихъ христіанъ, какъ это видно по памятникамъ ихъ религіознаго искусства. Идеалы новой вѣры въ Римѣ измѣняются подъ дѣйствіемъ этихъ причинъ. Но тѣ восточныя начала, которыя еще до Константина обозначились уже съ достаточною ясностью въ религіозныхъ идеяхъ римскихъ христіанъ ⁷⁾, дошли до своего полнаго выраженія въ новой столицѣ Имперіи, на границахъ Азіи и Европы, въ такъ называемомъ византійскомъ стилѣ.

¹⁾ Римскія Катакомбы ч. 3, стр. 33 и слѣд.

²⁾ Римскія Катакомбы ч. 4, стр. 312 и слѣд.

³⁾ Римскія Катакомбы ч. 4, стр. 315 и слѣд.

⁴⁾ Римскія Катакомбы ч. 4, стр. 305 и слѣд.

⁵⁾ Римскія Катакомбы ч. 3, стр. 33 и слѣд.

⁶⁾ Римскія Катакомбы ч. 3, стр. 33 и слѣд.

⁷⁾ Римскія Катакомбы ч. 4, стр. 315 и слѣд.

Спаситель изъ добраго пастыря превращается во властелина небеснаго ¹⁾, въ судью ²⁾; онъ представляется во славъ, на облакахъ, въ звѣздномъ небѣ, какъ въ центрѣ своего небеснаго царства; или сидящимъ на сферѣ для указанія его власти надъ міромъ; онъ благословляетъ удаленныхъ отъ него людей. На немъ золотыя или серебряныя ризы; иногда онъ возсѣдаетъ на богато-украшенномъ драгоценными каменьями тронѣ, окруженный апостолами, святыми и ангелами, какъ стражей, готовой исполнять его велѣнія ³⁾.

Точно такъ же и Богородица изъ матери, какъ она представлена во фрескахъ катакомбъ и въ барельефахъ саркофаговъ, дѣлается царицей небесной, изображается на небесахъ, въ дорогихъ одеждахъ и драгоценныхъ уборахъ, часто съ короной на головѣ, на великолѣпномъ сѣдалищѣ. Ангелы окружаютъ ее, отдѣляя отъ людей. Младенецъ Спаситель помѣщенъ на ея колѣняхъ; онъ сидитъ независимо, какъ бы на тронѣ, и въ палліумѣ. Онъ смотритъ на приближающихся къ нему, держа въ одной рукѣ свертокъ пергамента, какъ законодатель, или сферу — символъ его владычества надъ міромъ — и благословляя другой. Онъ какъ бы сознаетъ свое царское достоинство и глядитъ съ спокойствіемъ на этотъ міръ. Въ изображеніи поклоненія Волхвовъ Богоматерь какъ бы не принимаетъ участія въ совершающемся дѣйствіи, принадлежа другому міру. Подходящіе Волхвы останавливаются, ожидая позволенія приблизиться. Иногда ангелъ—посредникъ между человѣкомъ и Богомъ—ведетъ ихъ. Элементъ торжественности, величія беретъ тутъ верхъ надъ идеями иного характера. Земное представленіе Спасителя и Богоматери избѣгается въ искусствѣ, какъ не внушающее должнаго уваженія. Христосъ въ византийскихъ мозаикахъ всегда болѣе Богъ, чѣмъ человѣкъ, тогда какъ въ живописи катакомбъ это скорѣе человѣкъ, чѣмъ Богъ.

Подобное же измѣненіе совершается постепенно въ характерѣ другихъ христіанскихъ типовъ, начиная съ IV-го столѣтія, представленныхъ фресками или мусивной живописью на стѣнахъ церквей и монастырей. Оставляются преисполненныя натуры произведенія искусства подземныхъ кладбищъ, очень приближающіяся къ классической живописи и пластикѣ, выражая любовь къ жизни, а не презрѣніе къ ней, не вражду ко всему земному. Эти свѣтлыя, веселыя мысли замѣняются мало-по-малу темными аскетическими идеями. Фигуры дѣлаются неподвижными, натянутыми, теряютъ жизнь и принимаютъ вмѣстѣ съ условнымъ положеніемъ, иногда величественнымъ, но постоянно мало естественнымъ, равнодушно-безстрастное положеніе. Блескъ и слава заступаютъ мѣсто прежней простоты; золотой грунтъ удаляетъ отъ земли религиозныя сцены. Могущество и власть Всевышняго постоянно выступаютъ впередъ въ произведеніяхъ визан-

1) Римскія Катакомбы ч. 4, стр. 299 и слѣд.

2) Римскія Катакомбы ч. 4, стр. 327 и слѣд.

3) Римскія Катакомбы ч. 4, стр. 300.

тійскихъ мастеровъ. Это дѣлается центромъ и около него группируются другіе сюжеты, въ которыхъ также преобладаютъ мысли величія божества и удаленія его отъ всего земного. Важный, грандіозный характеръ сохраняется въ произведеніяхъ византійскаго стиля, малыхъ равно какъ и большихъ размѣровъ. Тѣ же приемы, тѣ же отличительныя черты, ту же манеру представлять религиозные образы мы находимъ въ монументальной мозаикѣ церквей, точно такъ же какъ и въ миниатюрахъ рукописей. Нѣтъ и слѣда, напримѣръ, въ произведеніяхъ византійскаго стиля того, что мы находимъ во фрескахъ катакомбъ ¹⁾. Все строго, холодно, величественно, преисполнено важности въ византійскомъ искусствѣ. Аскетическое начало проявляется тутъ все сильнѣе и сильнѣе и возводится въ принципъ. Развитие философскихъ идей невозможно въ подобнаго рода изображеніяхъ и въ нихъ постоянно очень мало мѣста находить себѣ анализъ чувствъ, нравственныхъ способностей человѣка и различныхъ состояній его души.

Греко-римская культура умираетъ, наводненная восточными элементами; свобода философской мысли пропадаетъ въ странахъ классической цивилизаціи; религиозные идеалы народовъ Востока семитическаго и Азии преобладаютъ у средиземныхъ Аріійцевъ въ среднѣвѣка и выражаются въ ихъ искусствѣ. Византійскій стиль оставляется Итальянцами только въ эпоху возрожденія, когда пробудившаяся аріійская мысль вызываетъ ихъ на созданіе новыхъ религиозныхъ идеаловъ, выражающихъ идеи философскаго характера, болѣе соответствующихъ требованіямъ ихъ воскреснувшаго ума, — идеаловъ, имѣющихъ много общаго съ преобладавшими среди первыхъ христіанъ Рима.

1) Римскія Катакомбы ч. 4, стр. 41 и слѣд.

II.

Образованіе итальянскихъ коммунъ и ихъ ходъ къ независимости.

Новая жизнь, новая умственная дѣятельность начинаетъ проявляться въ итальянскихъ городахъ при пріобрѣтеніи ими нѣкоторой самостоятельности ¹⁾. Первые признаки ихъ независимости обозначаются въ ту эпоху, когда граждане возстановляютъ городскія стѣны, чтобы защититься отъ набѣговъ Венгерцевъ и Сарациновъ. Лонгобарды, подобно всѣмъ варварскимъ народамъ, чувствовали отвращеніе къ жизни въ городахъ, которые казались имъ темницами; потому въ завоеванныхъ ими частяхъ Италіи они разрушали городскія стѣны, какъ бы страшась быть заключенными въ нихъ, и жителямъ было запрещено строить новыя безъ разрѣшенія короля.

Но въ X-мъ столѣтіи Венгерцы начинаютъ дѣлать набѣги на Италію; они появляются въ ней въ первый разъ въ 900-мъ году. Слабость Людовика, сына Арнольфа, короля германскаго, открыла, въ началѣ X-го вѣка, двери Германіи и Италіи Венгерцамъ. Народъ этотъ дикій, тогда еще языческій, производя набѣги ²⁾, какъ кажется, не имѣлъ другой цѣли какъ только расхищать и опустошать страну, сожигая города, открытые или плохо укрѣпленные, но не дѣлая прочныхъ завоеваній. Награбивъ добычи, Венгерцы снова удалялись, не будучи къ этому принуждены, въ лѣса Панноніи. Войско ихъ состояло изъ легкой кавалеріи, чрезвычайно быстрой, что позволяло имъ избѣгать столкновеній съ военными силами, высылаемыми противъ нихъ.

Нѣсколько раньше, въ срединѣ IX-го столѣтія, Сарацины, владѣвшіе уже Сициліей, утвердились въ нѣкоторыхъ мѣстахъ южной Италіи и, дѣлая набѣги даже до Рима, встрѣчались иногда и съ Венгерцами. Но обыкновенно Сарацины доходили съ юга до Тибра, а Венгерцы до той же рѣки съ сѣвера. Появившись такъ же совершенно случайно на берегахъ Лигуріи, Сарацины опустошали и Піэмонть. Они, подобно Венгерцамъ, грабили, но не дѣлали завоеваній. Набѣги этихъ двухъ народовъ имѣли послѣдствіемъ пріобрѣтеніе независимости жителями городовъ Италіи. Завоеваніе и разрушеніе Карломъ Великимъ Лонгобардскаго королевства привели въ разстройство сѣверную и среднюю Италію, раздѣлившуюся на множество независимыхъ герцогствъ и графствъ. Оставленные на собственный произволъ, вслѣдствіе слабости центральной власти, граждане городовъ, которые могли рассчитывать только на свои собственныя силы, — до такой степени государство было раздроблено, — начали укрѣплять свои города и окружающія ихъ стѣнами. Это было первымъ шагомъ къ освобожденію. До разбойническихъ набѣговъ Венгерцевъ города, или какъ ихъ назы-

¹⁾ G. V. Mani, Cronaca.

²⁾ Histoire des Republiques Italiennes du moyen age par J. B. L. Simonde de Sismondi, Paris 1818.

вали Итальянцы того времени — коммуны — сѣверной и центральной Италіи были беззащитны, открыты; безоружные жители ихъ не принимали никакого участія въ управленіи ими; но послѣ возстановленія городскихъ стѣнъ и когда граждане городовъ могли, безъ помощи центральной власти, отражать враговъ собственными силами, они сознали свое значеніе, почувствовали себя независимыми, начали управляться избранными ими властями, привлекать въ городъ новыхъ жителей, устроить муниципальное правленіе, понемногу ограничивая преобладаніе надъ ними императора, короля, или герцога. Низшіе классы населенія городовъ были тогда призваны къ дѣятельности, и это подняло простолудиновъ въ ихъ мѣстности и придало энергію ихъ характеру. Оспоривать эти права, которыя съ теченіемъ времени все болѣе и болѣе утверждались среди гражданъ, составлявшихъ уже организованную военную силу, дѣлалось довольно трудно для центральной власти. Это освобожденіе коммунъ обозначалось сильнѣе въ царствованіе императора Оттона Великаго и его наслѣдниковъ, даже подъ ихъ покровительствомъ, но однако безъ положительнаго признанія императорами, королями или графами этихъ правъ. Такимъ образомъ граждане коммунъ присвоивали себѣ понемногу преимущества владѣтельныхъ лицъ. Это шло тихо, и жители городовъ были скорѣе расположены скрывать достигнутыя ими свободныя учрежденія, чѣмъ выказывать ихъ и гордиться ими. Новыя привилегіи были приобретаемы съ теченіемъ времени безъ шума и огласки.

Отечество для городскихъ жителей этой эпохи заключалось въ ихъ городѣ. Забывая, что они члены государства, котораго они почти не знали и сношенія съ которымъ были мало опредѣлены, они привыкали къ мысли, что въ предѣлахъ коммуны находились всѣ ихъ политическіе и социальныя интересы.

Лишь только городскіе жители въ Италіи начинаютъ приобретать независимость, у нихъ является наклонность къ республиканскому правленію. По звуку колокола они собирались на главной площади своего города, избирали своихъ властей ¹⁾, рѣшали общественныя дѣла, назначали военачальниковъ своей милиціи, состоящей изъ всѣхъ гражданъ, способныхъ носить оружіе. Муниципальныя республиканскія учрежденія, образцомъ которыхъ былъ Римъ, введенныя въ города и колоніи Римлянъ, никогда не были уничтожены въ нихъ совершенно. Они были утверждены однимъ изъ послѣднихъ императоровъ западной имперіи — Маіораномъ — и сохранились послѣ ея паденія.

Нашествія варваровъ разстроивали до извѣстной степени социальный бытъ населенія городовъ Италіи ²⁾, но не всегда положительно уничтожали его гражданскую жизнь. Подобно тому, какъ развалины римскихъ зданій, разрушенныхъ варварами, должны были въ болѣе счастливыя времена воспитать вкусъ посвящавшихъ себя искусству, такъ многія гражданскія учрежденія древняго Рима уцѣлѣли,

¹⁾ Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, von Ferdinand Gregorovius IV-er Band.

²⁾ F. T. Pertens, Histoire de Florence. T. 1-r.

хотя и въ искаженномъ видѣ, чтобы воскреснуть при новомъ проявленіи жизни въ итальянскихъ городахъ. Въ первыя минуты послѣ покоренія страны варварами, городскіе жители разсѣялись, пораженные ужасомъ, но потомъ, нѣсколько успокоившись, снова начали собираться въ города и составлять группы по образцу прежняго гражданскаго строя. Ни Готы, ни Лангобарды не принесли съ собою новыхъ формъ соціальной жизни, чтобы замѣнить найденныя ими въ римской имперіи. То, что съ теченіемъ времени варвары присоединили своего къ римскимъ учрежденіямъ, можетъ быть, могло исказить послѣднія, но не уничтожить ихъ окончательно. Эти юные народы находили даже удобнымъ для утвержденія своей власти механизмъ римскаго гражданскаго строя, на столько, однако, расшатаннаго, что онъ не могъ стѣснять ихъ произвола. Притомъ, варварскіе народы, покорявшіе Италію, не основывались во всѣхъ городахъ ея, такъ что въ нѣкоторыхъ изъ нихъ римская муниципальная жизнь почти не прерывалась и оживилась особенно въ тѣ времена, когда лангобардскіе герцоги стали дѣлать попытки, чтобы освободиться отъ своихъ королей, когда франкскіе графы расшатывали власть императора и воевали между собою, когда епископы, власть которыхъ приняла свѣтскій характеръ, вслѣдствіе привилегій, данныхъ имъ франкскими императорами, начали замѣнять графовъ.

Республиканскія учрежденія воскресали поэтому въ итальянскихъ городахъ, по мѣрѣ того, какъ они пріобрѣтали независимость, и этого рода гражданское устройство было подражаніемъ римскимъ республиканскимъ порядкамъ, а не было принесено или заимствовано у германскихъ народовъ, наводнившихъ Италію. Союзы гражданскіе, добровольные, существовавшіе уже прежде у Римлянъ, начинаютъ тогда составляться среди городского населенія Италіи. Люди однихъ занятій, одного ремесла, промышленности и торговли соединялись, образуя товарищества: послѣднія возникали во многихъ городахъ сѣверной и центральной Италіи. Союзы эти ¹⁾ имѣли статуты—раста;—члены ихъ платили опредѣленную таксу и, вступая, клялись слѣдовать постановленіямъ товарищества. Избранный членами президентъ общества управлялъ его дѣлами и представлялъ корпорацію передъ правительствомъ. Общество помогало бѣднымъ, больнымъ и устарѣлымъ членамъ своимъ, погребало умершихъ ²⁾ и занимало мѣста для собраній и банкетовъ, которые происходили въ опредѣленные дни, совершенно такъ, какъ это дѣлали товарищества въ древнемъ Римѣ ³⁾, на которыя въ общемъ итальянскіе союзы должны были очень походить. Какъ у Римлянъ товарищества поручали себя по-

1) Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, von Ferdinand Gregorovius II-er Band, u. V-er Band.

2) Уже у древнихъ Римлянъ существовали погребальныя общества, и христіане время отъ времени, принявъ видъ подобныхъ товариществъ, могли владѣть катакомбами, кладбищами и сходиться въ собранія. См. Римскія Катакомбы, часть I, стр. 149 и слѣд.

3) Римскія Катакомбы, часть I, стр. 158.

кровительству какого-нибудь Бога, такъ союзы у Итальянцевъ выбирали себѣ въ покровители святого или мученика. Въ итальянскихъ городахъ, съ теченіемъ времени, товарищества эти получили политическій характеръ, иногда вели войну съ дворянствомъ и стали принимать участіе въ управленіи коммуной. Главы или начальники ихъ дѣлались гражданскими, муниципальными властями. Во Флоренціи и въ Миланѣ, напримѣръ, первоначальное социальное устройство было до извѣстной степени подражаніемъ организациямъ союзовъ торговыхъ и ремесленныхъ, расширенныхъ, на сколько это требовалось.

Приобрѣтая нѣкоторую независимость, вслѣдствіе возстановленія городскихъ стѣнъ и образованія милицій, граждане городовъ сѣверной и средней Италиі, въ послѣдующія столѣтія, постепенно расширяли свои права и превратили наконецъ коммуны, въ совершенно независимыя муниципальныя республики.

Борьба папъ съ императорами оказалась особенно благопріятна дальнѣйшему освобожденію городовъ въ Италиі. Граждане ихъ пользовались этой враждою и брали иногда себѣ права у обѣихъ сторонъ, или оставаясь вѣрными одной изъ нихъ, достигали тѣхъ же результатовъ. Въ нѣкоторыхъ коммунахъ къ освобожденію вело сопротивленіе власти папъ; въ другихъ, напротивъ, — борьба съ императорами. Путемъ къ свободѣ былъ также переходъ отъ одной партіи къ другой. Каждый городъ заключалъ въ себѣ гражданъ, приверженныхъ императорамъ, т. е. Гибеллиновъ, или партизановъ папъ, т. е. Гвельфовъ. Та или другая партія преобладала согласно ходу событій. Общій интересъ, который состоялъ въ приобрѣтеніи большей суммы независимости коммуной, выигрывалъ и отъ этого столкновенія политическихъ мнѣній.

Борьба папы Григорія VII-го Гильдебрандта съ императоромъ Генрихомъ IV-мъ значительно помогла освобожденію городовъ центральной Италиі. Въ этомъ столкновеніи власти свѣтской и духовной тогдашняя владѣтельница Тосканы — графиня Матильда — была привержена папѣ. Опираясь на города, она призвала къ оружію милиціи ихъ, чтобы отстаивать права Григорія VII-го и потому должна была заботиться о благосостояніи гражданъ, не притѣснять ихъ и снисходительно смотрѣть на присвоеніе ими извѣстныхъ правъ. Поступать такъ совѣтовалъ ей Гильдебрандтъ, который слѣдовалъ той же политикѣ въ папскихъ владѣніяхъ. Съ своей стороны императоръ Генрихъ IV-й давалъ большія привилегіи многимъ городамъ Тосканы, приверженныхъ къ нему, какъ напримѣръ Луккѣ, Пизѣ и другимъ. Такое же точно дѣйствіе на судьбу итальянскихъ муниципальных республикъ имѣлъ и споръ за наследство графини Матильды, послѣ ея смерти. Между императоромъ Генрихомъ VI-мъ и папой Пасхалиемъ II-мъ. Первый, равно какъ и второй, желая удержатъ на своей сторонѣ города Италиі, даруютъ имъ разныя права и даже соперничаютъ въ этомъ, такъ что итальянскія коммуны, въ періодъ борьбы папъ съ императорами, дѣлаются уже скорѣе союзниками, чѣмъ подданными тѣхъ или другихъ.

Но ошибочно было бы предполагать, что въ тѣхъ изъ итальянскихъ республикъ, которыя стояли на сторонѣ папы, католицизмъ

отъ этого пріобрѣтала особенную силу и стѣсняла развитіе умственной дѣятельности гражданъ. Вліяніе папъ вовсе не было такъ значительно въ Италіи, какъ по ту сторону Альпъ; можно сказать, что сила ихъ власти уменьшалась по мѣрѣ того, какъ приближалась къ Риму. Въ то время, когда папы преклоняли своей волѣ самыхъ могущественныхъ изъ франко-германскихъ влстелиновъ и потрясали ихъ троны, въ Италіи папамъ противятся не только буйное населеніе Рима, часто даже открыто возмущавшееся противъ нихъ и наносившее имъ оскорбленія, но и самыя незначительныя изъ республикъ. Гвельфы и Гибеллины не дѣлаютъ въ этомъ никакого различія; гвельфскія коммуны связаны съ папой только политическимъ союзомъ. Муниципальныя республики Италіи выдерживаютъ потому нѣсколько лѣтъ отлученіе отъ церкви, мало замѣчая это и подчиняя свое духовенство свѣтскимъ законамъ. Если оно, напримѣръ, отказывается платить установленныя подати, то правительство республики силой отворяетъ церковныя кассы, и когда священники скрываютъ суммы, находящіяся въ нихъ, то они преслѣдуются, какъ утайщики. Случалось, что правительство коммуны, будучи во враждѣ съ епископомъ, запрещало гражданамъ заключать съ нимъ договоры, союзы или даже продавать ему съѣстные припасы и грозило тѣмъ, которые хотя бы и на смертномъ одрѣ покорялись церкви, позорнымъ погребеніемъ ¹⁾. Близость къ Риму, и потому болѣе полное знакомство съ тѣмъ, что происходило при дворѣ папъ и что не всегда можно было оправдывать, равно какъ и постоянное вмѣшательство папы въ свѣтскія дѣла республикъ и въ борьбу ихъ партій, разумѣется, должно было вредить святости его сана и уменьшать то уваженіе, которое имѣли къ нему католики болѣе отдаленныхъ странъ. Въ Италіи были постоянно склонны, еще со временъ древнихъ Римлянъ, отдѣлять религиозную власть отъ религіознаго чувства и относиться къ первой, при враждебныхъ столкновеніяхъ съ нею, съ гражданской, а не религіозной точки зрѣнія, не теряя, однако, при этомъ ни набожности, ни благочестія. Притомъ распространеніе философскихъ идей, обозначившееся среди Итальянцевъ уже въ началѣ эпохи возрожденія, — тогда какъ во франко-германскихъ странахъ критическая мысль еще не успѣла пробудиться, — дѣлали Итальянцевъ болѣе равнодушными къ громамъ Ватикана.

Не только вражда папъ съ императорами помогла итальянскимъ коммунамъ доработаться до независимости, но и событія меньшей важности также вели къ этому. Все, можно сказать, было для нихъ причиною увеличенія ихъ правъ; даже самыя разлады съ епископомъ и ссоры съ сосѣдними городами, иногда только желаніе расширить свои владѣнія. Продолжая признавать надъ собою власть императоровъ или папъ, граждане итальянскихъ коммунъ освободились наконецъ почти во всемъ прочемъ.

Венеція и нѣкоторые приморскіе города южной Италіи, какъ напримѣръ Неаполь, Амальфи, Гаэта, еще подчинявшіеся византійскимъ

¹⁾ Какъ это, напримѣръ, случилось въ городѣ Пармѣ въ 1220-мъ году.

императорамъ, были побуждаемы послѣдними защищаться при нашествіи Лангобардовъ. Это развило въ гражданахъ самостоятельность и повело къ восстановленію благопріятныхъ освобожденію ихъ муниципальных правъ, никогда со временъ Римлянъ не уничтоженныхъ окончательно въ городахъ Италіи. Коммуны эти достигли, такимъ образомъ, нѣкоторой независимости прежде городовъ сѣверной и центральной Италіи. Но слѣдуетъ замѣтить, что коммуны, удаленныя отъ моря, освободились позже приморскихъ городовъ этого полуострова. Для нѣкоторыхъ изъ послѣднихъ, какъ напримѣръ для Пизы и Генуи, обогащеніе торговлей уже въ IX-мъ столѣтіи было первымъ шагомъ къ независимости.

Флоренція, представляющая какъ нельзя болѣе полный типъ муниципальной итальянской республики и сдѣлавшаяся впоследствии центромъ художественной и умственной дѣятельности эпохи возрожденія, ставъ, можно даже сказать, во главѣ этого движенія, шла къ освобожденію медленнѣе многихъ другихъ коммунъ Италіи, особенно Ломбардскихъ; она въ этомъ отстала отъ нихъ приблизительно на полстолѣтіе. Городъ этотъ довольствовался первоначально той независимостью, которую давало ему управленіе епископа, избраннаго гражданами. Миланъ, Кремона, Павія, Брешия тогда уже прошли эту степень освобожденія, отдѣлились отъ епископскаго преобладанія, въ теченіе X-го и XI-го столѣтій, и хотѣли большаго. Флоренція, во время борьбы папы Григорія VII-го съ императоромъ, приобрѣла меньше свободныхъ учрежденій отъ графини Матильды, чѣмъ многіе другіе города партіи Гибеллиновъ отъ Генриха IV-го, потому что владѣтельница Тосканы не была такъ щедра на дарованіе правъ коммунамъ, какъ императоръ. Притомъ во Флоренціи, отрѣзанной отъ сообщенія съ моремъ Пизой, при несовершенствѣ дорогъ того времени и малой безопасности ихъ, развитіе торговли, промышленности и слѣдовательно за этимъ обогащеніе гражданъ—которое во многихъ коммунахъ возбуждало идеи независимости—шло тише, чѣмъ въ другихъ городахъ, поставленныхъ въ болѣе выгодныя географическія условія. Но если развитіе муниципальных правъ было медленнѣе во Флоренціи, чѣмъ въ другихъ итальянскихъ коммунахъ, то оно было полнѣе, разунѣе; достигаемая свободныя учрежденія сильнѣе укрѣплялись въ правахъ, понятіяхъ флорентинскихъ гражданъ и привели къ болѣшимъ результатамъ. Въ этомъ случаѣ совершилось во Флоренціи то, что происходитъ обыкновенно въ жизни человѣка: умственное развитіе его чѣмъ оно идетъ тише, тѣмъ почти всегда бываетъ и полнѣе.

Однимъ изъ первыхъ послѣдствій освобожденія коммунъ было нападеніе ихъ гражданъ на сосѣднихъ феодальныхъ владѣтелей, которые получили удѣлы отъ императоровъ, жили въ своихъ замкахъ, облагали произвольной пошлиной проѣзжавшихъ черезъ ихъ владѣнія и иногда, грабили купцовъ. Коммуны итальянскія принуждены были воевать съ владѣльцами замковъ не только оттого, что послѣдніе поступали часто какъ разбойники, но и потому, что продовольствіе города, т. е. подвозъ къ нему провизіи, былъ въ рукахъ этихъ феодаловъ, и они могли всегда, когда хотѣли, приостановить его. Раз-

рушивъ замокъ рыцаря, граждане коммуны обыкновенно принуждали его самого переселиться въ ихъ городъ.

III.

Послѣдствія благосостоянія и гражданской свободы въ итальянскихъ коммунахъ.

Вмѣстѣ съ пріобрѣтеніемъ нѣкоторой независимости, начинается въ итальянскихъ республикахъ и развитіе ихъ матеріальныхъ средствъ, увеличеніе ихъ благосостоянія торговлей и промышленностью. Уже съ XI-го столѣтія не только значительныя коммуны Италіи, но даже небольшіе города предпринимаютъ и оканчиваютъ значительныя работы, какъ напримѣръ постройку городскихъ стѣнъ съ башнями и глубокими рвами; воздвигаютъ дворцы муниципальнаго правленія, соборы, церкви; мостятъ улицы, устраиваютъ водопроводы, фонтаны и сточныя трубы; строятъ каменные мосты; приморскіе города выкапываютъ гавани и устраиваютъ набережныя. Всѣ эти практическія постройки общественной пользы имѣли монументальный и красивый видъ. Правительство муниципальных республикъ считало себя обязаннымъ украшать городъ. Уже въ очень раннія времена оно покупало дома для сломки ихъ чтобы расширить площади и выпрямить улицы. При постройкѣ монастырей и церквей духовенствомъ, или частными людьми, власти коммуны даютъ значительныя вспоможенія лишь бы новое зданіе было достойно города и тѣхъ построекъ, которыя уже въ немъ возведены. Для сооруженія общественныхъ зданій постановлялись извѣстные налоги или опредѣлялись уже существовавшіе прежде. Въ Сіенѣ, напримѣръ, была коммисія нарочно назначенная для украшенія коммуны ¹⁾. Особенно флорентинская республика заботилась объ украшеніи города и о доставленіи ея гражданамъ, сколько возможно быдо въ тѣ времена, большіхъ удобствъ жизни. Правительство ея, какой бы партіи оно ни принадлежало, тратило на это большія суммы ²⁾. Даже и незначительныя республики не упускали изъ вида украшенія города и улучшенія въ немъ условій жизни. Ни одна коммуна не хотѣла въ этомъ отношеніи уступать другой и каждый городъ желалъ превозойти сосѣдній величественностью и красотою построекъ. Флорентинская Синьорія, напримѣръ, освобождаетъ отъ налоговъ, въ 1300-мъ году, архитектора

¹⁾ Milanese, Documenti per la Storia dell' arte Senese.

²⁾ Gaye, Carteggio.

собора Арнольфа, потому что, какъ сказано въ ея постановленіи, она посредствомъ его таланта надѣется имѣть храмъ болѣе прекрасный чѣмъ какой либо другой городъ Тосканы. Замѣчательно въ особенности постановленіе флорентинской Синьоріи, которымъ оно опредѣляетъ постройку собора Santa Maria del Fiore. Въ немъ сказано, что такъ какъ разумность гражданъ узнается по ихъ дѣламъ, предисъздается архитектору коммуны Арнольфу построить храмъ, величіе и красоту котораго нельзя было бы превзойти ни гдѣ, и въ которомъ должно выразиться желаніе многихъ гражданъ соединенныхъ въ одну волю. Почти всѣ значительные памятники въ городахъ Италіи были воздвигнуты въ періодъ свободы муниципальных республикъ.

Уже съ очень раннихъ временъ устраиваются въ итальянскихъ коммунахъ кредитныя учрежденія, которыхъ долго еще не доставало даже большимъ городамъ по ту сторону Альпъ. Поощряются торговля и промышленность; распределение налоговъ дѣлается съ большою смѣлостью и направляется такимъ образомъ, что небольшія состоянія не обременялись, а платили подати люди болѣе чѣмъ достаточные и богатые. Серьезныя экономическія познанія и большія статистическія свѣдѣнія требовались для раскладки налоговъ и для опредѣленія сколько они могутъ принести. Особенно отличались финансовыми познаніями флорентинскіе граждане, прибѣгавшіе уже въ займамъ. Флоренція въ XIV-мъ столѣтіи была такъ богата, что сборъ ея податей въ 1330-мъ году превышалъ доходы всего неаполитанскаго королевства. Архивы были ведены съ такимъ порядкомъ, въ итальянскихъ коммунахъ, что мы до сихъ поръ имѣемъ болѣе полныя свѣдѣнія, напримѣръ, о числѣ ихъ жителей и вообще объ общественныхъ учрежденіяхъ, чѣмъ о дѣлахъ многихъ большихъ государствъ Европы, даже въ болѣе позднія времена. Сколько нибудь значительныя итальянскія коммуны уже имѣли въ XIII-мъ столѣтіи, даже раньше, посланниковъ при дворахъ многихъ государей Европы, равно какъ и при муниципальных республикахъ полуострова, чтобы слѣдить за ходомъ политическихъ дѣлъ, сблизаться съ людьми своей партіи и покровительствовать своимъ согражданамъ въ чужихъ земляхъ. Изъ всѣхъ итальянскихъ коммунъ, какъ напримѣръ изъ Милана, Венеціи, Сиены, но особенно изъ Флоренціи, вышли замѣчательные дипломаты.

Вражды партій, внутренніе раздоры, безпрестанныя войны съ сосѣдними республиками не препятствовали благополучію итальянскихъ коммунъ. Политическія волненія не приостанавливали въ нихъ интеллектуальной жизни и не вредили ихъ матеріальному благосостоянію. Народнонаселеніе въ итальянскихъ муниципальных республикахъ постоянно увеличивалось; возросло и богатство гражданъ. Въ XIII-мъ столѣтіи уже многія коммуны должны были расширить свои городскія стѣны. Флоренція, напримѣръ, въ XIV-мъ столѣтіи была волнуема безпрестанными смутами; политическія партіи враждовали съ особеннымъ ожесточеніемъ; установилась и была низвергнута тиранія Герцога Аѳинскаго; совершилась социальная революція, возстаніе корпораціи шерстобоевъ [tumulto dei Ciompe]; при этомъ республика была

нѣсколько времени въ рукахъ возставшихъ и, не смотря на подобныя невзгоды, благосостояніе Флоренці постоянно возросло, промышленность и торговля расширяли свою дѣятельность; искусства процвѣтали; науки изучались.

Естественнымъ послѣдствіемъ достиженія гражданской свободы и матеріальнаго благосостоянія жителями итальянскихъ коммунъ было и расширеніе ихъ умственнаго горизонта. Навыкъ принимать участіе въ политической жизни республики, въ управленіи ею, въ дѣлахъ общественныхъ, навыкъ составлять ассоціаціи пріучили гражданъ даже и низшихъ слоевъ общества соображать и разсуждать; а знакомство съ другими странами и народами, вызванное торговлей, обогатило сумму ихъ знаній. Съ другой стороны, матеріальное благосостояніе жителей коммунъ, постоянно улучшавшееся вслѣдствіе увеличенія промышленной дѣятельности, удалило ихъ отъ тягостной необходимости заботиться о ежедневномъ пропитаніи, что составляетъ обыкновенное препятствіе умственному развитію низшихъ классовъ.

Нельзя сказать, чтобы въ коммунахъ выработалось освобожденіе личности отъ общества и государства, но вслѣдствіе постоянной борьбы за независимость, за свободу ассоціацій характеръ гражданъ получилъ извѣстный закалъ. Почти непрестанная вражда партій, упадокъ или возвышеніе свободы; быстрые переходы въ дѣлахъ общественныхъ, равно какъ и частныхъ, отъ успѣха къ неудачѣ и наоборотъ, отъ преобладанія въ республикѣ къ исключенію изъ нея и изгнанію, дѣлали гражданъ ихъ предприимчивыми, отважными въ исполненіи своихъ намѣреній и, вмѣстѣ съ тѣмъ, находчивыми въ пріисканіи средствъ для достиженія своей цѣли.

Свободные и обеспеченные матеріально граждане республикъ стали бодрѣе чѣмъ ихъ предки, существованіе которыхъ было окружено не столь выгодными условіями, взирать на внѣшній міръ, и мало-по-малу сбросили съ себя узы, которыми до того времени сковывались ихъ умы. Арійская мысль Итальянцевъ пробудилась. Они начинаютъ удалаться отъ средневѣковыхъ религіозныхъ идей, отъ ихъ мистицизма, отъ неограниченнаго послушанія властямъ церкви; оставляютъ постепенно схоластическій методъ разсужденія, замѣняя его свободнымъ анализомъ, требуютъ живого знанія; отвергаютъ враждебное отношеніе къ земной жизни, къ человѣческой природѣ, и съ юною необузданностью стремятся заявить свою личность и бороться изъ-за земнаго счастья. Уже въ XII-мъ столѣтіи начинаютъ учреждаться въ Италіи университеты, подъ охраною правительствъ муниципальных республикъ. Самый ранній изъ нихъ, не только въ Италіи, но и во всей Европѣ, это университетъ Болонскій; за нимъ слѣдуютъ университеты Модены, Виченны, Ареццо, Падуи, Неаполя, Салерно, Рима, Павіи, Пизы и т. д. Управленіе ихъ было республиканскаго характера; власти избирались студентами, и замѣчательно, что тогда какъ въ университетахъ по ту сторону Альпъ изучалась преимущественно еѳология и они дѣлались центрами схоластическихъ доктринъ, въ итальянскихъ университетахъ обращаютъ прежде всего вниманіе на законовѣденіе и медицину. Въ то же время начинаютъ появляться въ Италіи свободо-

мыслители ¹⁾, религиозные реформаторы ²⁾ и послѣдователи сектъ ³⁾, предшествовавшихъ протестантизму ⁴⁾.

Проявленіе независимой мысли, возникновеніе новыхъ понятій, отверженіе средневѣковыхъ суевѣрій должны были преобразовать религиозные идеалы, сформировавшіеся при другихъ условіяхъ, соответствовавшіе иному состоянію умовъ и вызвать созданіе новыхъ образцовъ. болѣе согласныхъ съ перемѣной совершившейся въ понятіяхъ итальянцевъ. Люди, отдѣлвшіеся отъ суевѣрнаго страха, смотрѣвшіе съ болѣею смѣлостью чѣмъ прежде на природу, умъ которыхъ пробудился и сталъ разбирать, разумѣется, съ меньшей боязнію взирали на силы небесныя. Мы въ самомъ дѣлѣ видимъ, что философскія идеи уже начинаютъ примѣшиваться къ религиознымъ сюжетамъ первыхъ художниковъ возрожденія, и что движеніе это идетъ возрастая, что идеалы христіанскіе у нихъ не удалены на небо, а приближаются къ человѣку.

Вмѣстѣ съ удаленіемъ отъ аскетическихъ идей, отъ осужденія природы, отъ созерцанія плоти какъ начала грѣховнаго, — удаленіемъ, которое совершалось въ умственно освобождающемся итальянскомъ народѣ, пробуждается и любовь къ природѣ, свойственная вообще народамъ арійскаго племени, въ болѣе сильной степени чѣмъ Семитамъ. Мастера эпохи возрожденія понемногу возвращаются, подѣ этимъ вліяніемъ, при освобожденіи отъ семитическаго христіанства, къ изученію природы, и явленія обыкновенной окружающей ихъ жизни примѣшиваются къ идеалу небесному въ представляемыхъ ими религиозныхъ сюжетахъ. Умственное пробужденіе итальянцевъ — народа богато одареннаго природой художественными способностями — шло рядомъ съ увеличеніемъ ихъ дѣятельности въ предѣлахъ изобразительнаго искусства. Послѣднее, всилу оживленія итальянской мысли, получило значительное развитіе, и художественная форма воскресла среди итальянскаго народа вмѣстѣ съ его интеллектуальнымъ пробужденіемъ.

1) Въ аду Данте помѣщены многіе замѣчательные его современники какъ невѣрующіе (см. пѣснь X). Лѣтописецъ XIV-го столѣтія — Villani — говоритъ, что во Флоренціи много эпикурейцевъ — такъ называли тогда невѣрующихъ; — а изъ словъ Петрарки видно, что въ его время нетрудно было встрѣтить свободомыслителей или вольномысленниковъ въ Италіи.

2) Какъ напримѣръ: Арнольдъ Брешианскій. (Federigo Odorici Arnaldo da Breseia; Brescia 1861).

3) Какъ напримѣръ: Катары, Вальденсы, Патерійцы.

4) Perrens, Histoire de Florence, T. II-d.

IV.

Ч и м а б у э.

Эти новыя начала, это иное пониманіе христіанскаго идеала мы замѣчаемъ уже, хотя только въ зачаткѣ, въ работахъ Джіованни Чимабуэ, котораго можно назвать первымъ итальянскимъ живописцемъ возрожденія. Къ византійской манерѣ изображенія религіозныхъ сюжетовъ у него присоединяются тѣ идеи, сформировавшіяся среди Итальянцевъ того времени, всилу умственного пробужденія ихъ, которыя, развившись въпослѣдствіи, составляютъ отличительную черту искусства возрожденія.

Чимабуэ ¹⁾, принадлежавшій къ дворянской фамиліи, родился во Флоренціи въ 1240-мъ году и умеръ около 1302-го года. Въ живописи этотъ художникъ сдѣлалъ то измѣненіе, что началъ освобождать её отъ моделей освященныхъ временемъ и старался приблизить византійскіе типы къ природѣ ²⁾, хотя по техникѣ онъ все еще Византіецъ.

Самыя замѣчательныя произведенія Чимабуэ, несомнѣнно ему принадлежащія, и мало пострадавшія отъ времени, въ которыхъ просвѣчиваетъ новое направленіе итальянской живописи, это его Мадонны. Всѣ онѣ писаны на деревѣ и одна изъ нихъ находится въ церкви Santa Maria Novella во Флоренціи. Она изображена на великолѣпномъ тронѣ; младенецъ Спаситель сидитъ на ея колѣняхъ и благословляетъ правой рукою. Нѣжное лицо Богородицы нѣсколько грустно; она кротко, съ тихой задумчивостью смотритъ на зрителя; вся фигура ея имѣетъ что-то граціозное. Ангеловъ, изображенныхъ по три съ каждой стороны трона Богоматери, нельзя не считать фигурами новыми въ итальянской живописи этой эпохи. Они, несомнѣнно, взяты съ натуры. Головы ихъ прочувствованы; лица выразительны, красивы, преисполнены усердія и наивной миловидности, но вмѣстѣ задумчивы, почти печальны. Это прототипы тѣхъ граціозныхъ ангеловъ, которые будутъ изображаться художниками въ слѣдующія столѣтія и составятъ одно изъ лучшихъ явленій живописи возрожденія. Во всей картинѣ этой еще много византійскаго; она писана на золотомъ грунтѣ; черты лица Богоматери вытянуты, носъ тонкій, прямой, брови арками. Голова ея, можетъ быть, слишкомъ велика и слишкомъ длинна для туловища. Христосъ младенецъ имѣетъ старческій видъ какъ въ византійскомъ искусствѣ; нимбы окружаютъ головы младенца Спасителя, Богоматери и ангеловъ; при всемъ этомъ однако, замѣтно болѣе свободное пониманіе натуры ³⁾, хотя нельзя

¹⁾ Le Opere di Giorgio Vasari con nuove Annotazioni e Commenti di Gaetano Milanesi, Tomo 1-o, Firenze 1878.

²⁾ Storia della Pittura in Italia dal Secolo II-ro al Secolo XVI per G. B. Cavalcaselle e A. Crowe, Firenze 1875, V-e. 1-o.

³⁾ Schnaase, Geschichte der bildenden Künste 7-r B.

сказать, чтобы Чимабуэ бралъ только ее одну въ руководительницы. Въ его работахъ проявляется также забота не очень удаляться отъ традицій, существовавшихъ въ его время для изображенія религиозныхъ сюжетовъ. Не смотря на торжественный характеръ этого образа Богородицы, онъ отличается тѣмъ, что на лицѣ Богоматери замѣтенъ уже тотъ оттѣнокъ тихой грусти, характеризующій Мадоннъ возрожденія,—той грусти, которая намекаетъ на будущую судьбу искупителя міра, беззаботно сидящаго на колѣняхъ своей матерп.

Въ рисункѣ и въ колоритѣ у Чимабуэ несомнѣнный прогрессъ надъ его предшественниками; фигуры его имѣютъ рельефъ, который до того времени не встрѣчается въ итальянской живописи. Этотъ образъ Богоматери, съ окружающими ее ангелами, былъ бы одинъ достаточно, чтобы отличить Чимабуэ отъ всѣхъ художниковъ, которые работали раньше его въ Италіи. Нельзя не согласиться, смотря на эту Мадонну и думая о томъ, въ какомъ состояніи находилась живопись передъ этимъ, что современники Чимабуэ не могли не удивляться тому произведенію его кисти и что оно должно было казаться имъ прекраснымъ.

Другая Мадонна Чимабуэ, написанная для церкви Santa Trinita, находится теперь въ Академіи Художествъ во Флоренціи. Она изображена также съ младенцемъ, на золотомъ грунтѣ; восемь ангеловъ окружаютъ ея великолѣпный тронъ. Внизу представлены по грудь четыре пророка. Все тутъ, и особенно распредѣленіе фигуръ, приближается къ византійской манерѣ, но общая картина не лишена величія, ни даже извѣстной красоты. Лица пророковъ имѣютъ индивидуальное выраженіе; они энергичны и какъ бы заботливо стерегутъ Богоматерь и маленькаго Спасителя. Безъ сомнѣнія, они взяты съ натуры, а не съ византійскихъ моделей. На верху въ каждомъ углу картины изображена головка шестикрылаго серафима.

Нѣсколько болѣе опредѣленно выражены идеи возрожденія въ другомъ образѣ Мадонны, написанномъ Чимабуэ и находящемся теперь также въ Академіи Художествъ во Флоренціи. Тутъ Богоматерь, сидя на возвышенномъ тронѣ, держитъ младенца Спасителя на рукахъ; на ней розовая туника и голубая мантия покрывающая также голову. Лицо ея красиво и только въ глазахъ видно воспоминаніе византійскихъ моделей. Спаситель въ бѣлой, прозрачной туникѣ и въ плащѣ; поднявъ головку и смотря на Мадонну, онъ, улыбаясь, показываетъ матери птичку, которую держитъ въ правой рукѣ. Въ немъ нѣтъ ничего официальнаго; это простой ребенокъ, преисполненный дѣтской наивности. Богоматерь задумчиво смотритъ на зрителя. Головы Мадонны и Младенца Христа окружены золотыми нимбами; грунтъ картины также золотой.

Трудно опредѣлить, какія изъ фресокъ въ церквахъ Ассизи принадлежатъ Чимабуэ. По всей вѣроятности, имъ написана, въ нижней церкви, Богоматерь сидящая съ младенцемъ на богато украшенномъ тронѣ, окруженная четырьмя ангелами. Послѣдніе не лишены граціи; св. Францискъ стоитъ возлѣ. Въ верхней церкви Чимабуэ, какъ кажется, изобразилъ четырехъ Евангелистовъ съ ихъ симво-

лами. Они какъ бы вдохновляются въ сочиненіи святого писанія ангелами, которые, спускаясь сверху, кладутъ имъ руки на голову. Эти вѣстники неба красивы, легки, и движенія ихъ граціозны. Фигуры Евангелистовъ, напротивъ, условны, головы ихъ слишкомъ велики въ сравненіи съ корпусомъ. Вся фреска эта очень попорчена. Вообще можно сказать, что Чимабуэ удавались изображенія ангеловъ болѣе чѣмъ другія. Въ этомъ онъ уже живописецъ возрожденія. Ему также приписываютъ историческіе сюжеты, представленные между окнами; но живопись эта очень пострадала, такъ что дѣлается почти невозможно опредѣлить ея характеръ. Тутъ, сколько можно теперь различить, замѣчательны по чувству, по наблюденію природы, но усиліямъ передать различныя движенія человѣческой души сцены поцѣлуя Іуды и положенія во гробъ.

Произведенія Чимабуэ вполне отвѣчали религіознымъ требованіямъ Флорентинцевъ его времени. Образъ его Мадонны, находящійся въ церкви Santa Maria Novella, былъ перенесенъ туда изъ мастерской художника съ большимъ торжествомъ, при звукахъ трубъ и при значительномъ стеченіи народа. Вазари говоритъ, что въ то время, когда Чимабуэ писалъ этотъ образъ Богоматери въ своей мастерской, находившейся не далеко отъ «Porta San Piero», Карль д'Анжу проѣзжалъ черезъ Флоренцію и Флорентинцы, принявъ его съ большими почестями, захотѣли между другими достопримѣчательностями своего города показать также и Мадонну Чимабуэ; а такъ какъ еѣ никто еще не видѣлъ, то собралось много народа, желавшаго воспользоваться этимъ случаемъ, чтобы посмотрѣть на новое произведеніе кисти столь извѣстнаго живописца. Видъ этого образа привелъ въ восторгъ Флорентинцевъ, громко выражавшихъ свое восхищеніе, отчего и улица въ которой находилась мастерская Чимабуэ, получила названіе Borgo Allegri, т. е. улицы веселыхъ. Объ этомъ однако ничего не говорятъ современные флорентинскіе лѣтописцы Malespini и Villani, вообще очень подробно описывающіе происходившее въ ихъ городѣ, и можно сомнѣваться въ достовѣрности словъ Вазари; но уже одна легенда эта, образовавшаяся по поводу образа Чимабуэ, можетъ служить доказательствомъ, что его работы вполне согласовались съ характеромъ религіозныхъ стремленій Флорентинцевъ того времени. Данте въ одной изъ пѣсенъ Чистилища говоритъ о Чимабуэ какъ о замѣчательномъ художникѣ, славу котораго затмилъ только Джіотто.

Чимабуэ былъ самымъ раннимъ итальянскимъ живописцемъ возрожденія, но византійское, восточное понятіе о Божествѣ не перестаетъ преобладать въ его произведеніяхъ. Богоматери у него все еще Царицы небесныя, скорѣе чѣмъ Мадонны земныя, Мадонны нѣжныя матери, которыя въ слѣдующія столѣтія будутъ писать мастера итальянскаго возрожденія. Тотъ новый религіозный идеалъ, создавшійся среди Итальянцевъ, вслѣдствіе освобожденія ихъ ума отъ средневѣковыхъ узъ, не успѣлъ еще выразиться въ работахъ Чимабуэ. Это введеніе жизни и философскихъ началъ въ религіозныя изображенія проявится съ несравненно болѣею полнотою у ученика его— Джіотто.

V.

Джіотто.

Джіотто Бондоне родився въ 1266 г., въ деревнѣ Colle, находящейся въ 14 миляхъ отъ Флоренціи. Отець его, по словамъ Vasari ¹⁾, былъ простой крестьянинъ. Будучи мальчикомъ, Джіотто пастъ овечьего своего отца и, повинувся врожденной ему склонности къ живописи чертилъ на камняхъ, на землѣ, на пескѣ предметы, попадавшіеся ему на глаза. Однажды Чимабуэ увидѣлъ этого маленькаго художника, чертившаго на плитѣ остриемъ камня фигуру овцы. Угадавъ въ мальчикѣ рождающійся талантъ, Чимабуэ взялъ его въ свою мастерскую. Такъ началось воспитаніе Джіотто. Это рассказываетъ уже Ghiberti. Согласно другому источнику, именно: анонимному комментарию божественной Комедіи Данте, написанному въ концѣ XIV стол., Джіотто былъ помѣщенъ своимъ отцомъ, флорентинскимъ ремесленникомъ, въ шерстобойню; и каждый разъ, что изъ родительскаго дома мальчикъ отправлялся въ мастерскую, онъ заходилъ въ студию Чимабуэ и любовался картинами, находившимися въ ней. Посѣщенія эти дѣлались все болѣе и болѣе продолжительными. Однажды отецъ мальчика захотѣлъ узнать отъ хозяина шерстобойни, какъ успѣваетъ его сынъ въ ученіи и получилъ въ отвѣтъ, что послѣдній уже давно не приходитъ въ мастерскую. Узнавъ, гдѣ маленький Джіотто проводитъ время, отецъ отдалъ его, по совѣту Чимабуэ, въ ученіе къ этому художнику. Трудно рѣшить, какой изъ этихъ двухъ рассказовъ вѣренъ; они сходятся только въ томъ, что Джіотто родился отъ бѣдныхъ родителей и въ дѣтствѣ выказалъ большую склонность къ живописи. О молодыхъ лѣтахъ Джіотто и объ его художественномъ развитіи у насъ вообще очень неполныя свѣдѣнія.

Въ живописи Джіотто уже обозначается новое, аріійское, философское пониманіе христіанскихъ религіозныхъ сюжетовъ. Въ этомъ отношеніи шагъ, сдѣланный имъ впередъ, рѣшителенъ, и ни одинъ изъ художниковъ возрожденія послѣдующихъ вѣковъ, не смотря на усовершенствованія формы, не удаляется такъ далеко отъ Джіотто, какъ онъ отошелъ отъ Чимабуэ и его предшественниковъ. Живописцы, слѣдующіе за Джіотто, разумѣется, превзойдутъ его въ техническомъ исполненіи, въ рисункѣ, въ колоритѣ, въ художественной формѣ, но рѣдкіе пойдутъ дальше его въ области мышленія, въ анализъ нравственной натуры челоуѣка, въ изображеніи страстей и чувствъ его, въ выраженіи различныхъ состояній души людей и въ присоединеніи философскаго начала къ религіозному сюжету. Въ его работахъ такъ живо выставлена духовная жизнь выводимыхъ имъ людей, такъ реалъ

1) Le Opere di Giorgio Vasari, etc;—Italiänische Forschungen von C. F. von Rumohr, 3 Bände, Berlin 1827;—Giotto, Camillo Laderchi, Nuova Antologia 1867, vol. VI.

ефно выражены мысли, пробѣгающія въ ихъ умѣ, въ томъ или другомъ моральномъ состояніи, что зритель, невольно увлеченный психической стороной его картинъ, забываетъ несовершенства формы, недостатки рисунка и неполноту моделировки.

Съ Джіотто натурализмъ входитъ въ итальянское искусство и постоянно, съ этого времени, будетъ преобладать въ немъ, съ большей или меньшей силой. Форма, предпочитаемая имъ, та, которую онъ видѣлъ въ природѣ. Художникъ этотъ разорвалъ съ традиціями, руководившими прежнихъ живописцевъ, и въ этой особенности проявляется всего яснѣе направленіе его таланта. Въ произведеніяхъ Джіотто лица теряютъ прежнюю византійскую маску, отвлеченное, условное выраженіе, и оживляются. Онъ изучаетъ дѣйствительность. Пейзажъ, обыкновенно исключенный изъ византійской живописи, часто составляетъ фонъ его фресокъ; но то, что особенно замѣчательно въ произведеніяхъ его кисти, это способность угадывать и передавать разнообразныя чувства и мысли человѣка. Уже въ первыхъ дошедшихъ до насъ произведеніяхъ Джіотто онъ владѣетъ своей методой, умѣетъ сочинить сцену, примѣняясь къ мѣсту, для нея назначенному, распределять фигуры, обозначать движенія ихъ, сообразуясь съ общимъ дѣйствіемъ.

Это изученіе природы, страстей и чувствъ человѣческихъ всего яснѣе проявляется въ одной изъ самыхъ замѣчательныхъ фресокъ Джіотто, изображающей союзъ бѣдности съ св. Францискомъ ¹⁾.

Тутъ слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ объ этомъ святомъ, роившемся въ 1182 г., умершемъ въ 1226 г., т. е. сорокъ лѣтъ до рожденія Джіотто, и очень почитаемомъ, не только въ Умбріи, его отечествѣ, но и во всей Италиі. Поклоненіе Франциску д'Ассизи, имѣвшему своего рода вліяніе на искусство возрожденія, началось еще при жизни его и, послѣ его смерти, приняло столь значительные размѣры, столь популярный характеръ, что ослабило почитаніе другихъ святыхъ и, можно даже сказать, граничило съ расколомъ. Францискъ д'Ассизи сдѣлался вторымъ Исусомъ; его ставили наравнѣ съ Спасителемъ и указывали въ его жизни стороны, общія съ дѣятельностью Христа.

Со столь значительная популярность, пріобрѣтенная Францискомъ д'Ассизи въ народѣ итальянскомъ, объясняется введеніемъ имъ арійскихъ началъ въ христіанскій идеаль. Этотъ святой появился именно въ ту эпоху, когда умъ итальянскій начиналъ пробуждаться; потому отклоненіе отъ строгости и нетерпимости средневѣкового католицизма, преобладающее въ ученіи Франциска д'Ассизи, должно было найти полное сочувствіе среди его соотечественниковъ. Страхъ, наводимый до того времени многіе вѣка сухой и суровой католической доктриной, въ ученіи Франциска д'Ассизи, основаніемъ котораго сдѣлалась любовь и снисходительность, преобразовался въ радостное упованіе. Энтузіазмъ въ вѣрѣ этого святого соединялся съ нѣжностью, вообще

¹⁾ Джіотто и Джіоттисты, А. Вышеславцева, С.-Петербургъ 1881. *Storia della Pittura in Italia* Crowe e Cavalcaselle. Vol. 1.

мягкими чувствами и привязанностью къ природѣ; въ этомъ онъ уже впольнѣ Аріецъ. Въмѣстѣ съ любовью къ Богу онъ соединялъ и любовь къ ближнему, даже къ грѣшникамъ и къ врагамъ своимъ. Онъ чувствовалъ влеченіе къ звѣрямъ, къ растеніямъ: ко всей натурѣ. Все въ природѣ для св. Франциска имѣло значеніе, красоту, и возбуждало въ немъ нѣжные порывы; для каждаго ея предмета у него есть слово любви и благословенія. Цвѣты восторгали его; ко всякой твари онъ чувствовалъ состраданіе; милосердно относился ко всему живущему и покровительствовалъ животнымъ. Любимымъ удовольствіемъ его было выпустить на волю птицу, или звѣря изъ западни, спасти ягненка отъ ножа, или приручить хищное животное.

Преобладающее въ немъ поэтическое чувство одухотворяло всю натуру, и онъ обращался съ рѣчью къ птицамъ, къ звѣрямъ, къ цвѣтамъ, деревьямъ, землѣ и всему, что она производитъ полезнаго и прекраснаго для человѣка; къ солнцу, къ лунѣ, звѣздамъ, небу, къ водѣ, огню, воздуху называя ихъ братьями и сестрами. Въ гимнѣ солнцу, или, вѣрнѣе, всему творенію, написанномъ въ прозѣ, св. Францискъ воздастъ хвалу Богу и созданному имъ ¹⁾. Положительно извѣстно, что онъ не только проповѣдовалъ, но и писалъ на итальянскомъ языкѣ.

Изъ всего этого видно, что Францискъ д'Ассизи былъ любитель природы, правда любитель мистическій, но искренный и преисполненный поэтическаго чувства. Онъ не проповѣдовалъ аскетизма отчаяннаго, доведеннаго до крайности. Безпощадное изнуреніе и убіеніе плоти въ угоду Богу не оправдывалось имъ; его воздержаніе имѣло скорѣе степенскій, чѣмъ аскетическій характеръ. Богъ, говорилъ онъ, требуетъ любви и милосердія, а не страданія; ему пріятнѣе дѣла милостивыя, чѣмъ внѣшняя набожность. Отъ учениковъ своихъ св. Францискъ требовалъ, чтобы они пищей поддерживали бодрость тѣла, дабы оно служило какъ должно духу, и удалялись бы отъ излишества, равно какъ и отъ чрезмѣрныхъ лишеній. Онъ самъ иногда принуждалъ ихъ подкрѣпитися ѣдой. Его аскетизмъ, его воздержаніе отъ пищи происходили не столько отъ желанія умертвить свою плоть, сколько вслѣдствіе отвращенія употреблять въ пищу существо жившее, и въ этомъ, какъ и въ его отношеніяхъ къ природѣ и животнымъ, св. Францискъ приближается къ Буддѣ. Онъ не смотрѣлъ на плоть какъ на начало враждебное, подобно средневѣковымъ монахамъ, и не думалъ, какъ они, что природа наполнена искушеніями дьявола, поставившаго въ ней свои ловушки для погибели людей. Апокалиптическія страшныя видѣнія средневѣковаго семитическаго христіанства, въ ко-

¹⁾ Этотъ гимнъ, несомнѣнно, принадлежитъ св. Франциску. Такъ называемыя „fioretti“, т. е. описанія происшествій случившихся со св. Францискомъ и взятыхъ изъ самыхъ раннихъ его біографій написаны, какъ теперь несомнѣнно доказано, его учениками и братьями основаннаго имъ ордена. Последнимъ также принадлежатъ многочисленныя поэтическія произведенія, появившіяся послѣ смерти св. Франциска и выражающія его мысли, чувства и взглядъ на природу (К. Hase, Franz von Assisi, ein Heiligenbild, Leipzig 1856).

гормъ законъ Христа сдѣлался символомъ ужаса, не нашли мѣста въ ученіи Франциска д'Ассизи. Для него все было хорошо на землѣ, люди равно какъ и природа. Онъ былъ скорѣе поэтъ религіозный, чѣмъ аскетъ удаляющійся отъ всего отраднago; никогда ни горькія мысли, ни суевѣрный страхъ, переполняющіе думы средневѣковыхъ монаховъ, не тревожили его религіозное вдохновеніе. Его вѣра свѣтла, преисполнена надежды и не обременена страхомъ суда и мученій ада. Путемъ любви, милосердія и доброты св. Францискъ приходилъ къ евангельской простотѣ. Вообще про него можно сказать, что въ своемъ ученіи онъ держался болѣе Евангелія, чѣмъ ветхаго Завѣта. Безъ еологій онъ возстановлялъ первобытную христіанскую доктрину; безъ ереси и безъ борьбы приводилъ церковь къ первоначальному ея состоянію, возвращая Италіи вѣру свѣтлую, веселую, въ продолженіи многихъ вѣковъ затемненную семитическими вліяніями; дѣлая это онъ отвѣчалъ требованіямъ времени и пробуждающагося арійскаго ума Итальянцевъ. Поэзія и искусство Италіи потому долго вдохновлялись имъ.

Не будучи суровымъ аскетомъ Францискъ д'Ассизи, однако, разорвалъ со всѣми свѣтскими связями, чтобы покориться единственно стремленію къ самоотверженности. Онъ отказался отъ всѣхъ земныхъ благъ, такъ какъ они препятствовали ему достигнуть небснаго блаженства. Но ко всѣмъ поступкамъ этого святого присоединяется что-то нѣжное, привлекательное, поэтическое, невольно располагающее къ нему даже и тѣхъ, кто не раздѣляетъ его религіозныхъ убѣжденій. Любовь, воспѣваемая трубадурами, современниками Франциска д'Ассизи, одушевляла и его; она была столько же сильна, но отличается любовью у святого была другой. Данте ¹⁾, какъ извѣстно, представляетъ его влюбленнымъ въ женщину—бѣдность—избранную имъ противъ воли его отца и наперекоръ желанію послѣдняго; женщину, которой точно такъ же какъ и смерти, никто съ удовольствіемъ не отворяетъ дверей своего дома; обручившись съ нею, св. Францискъ съ каждымъ днемъ любилъ еѣ все болѣе и болѣе. Разлученная съ первымъ мужемъ—Христомъ—женщина эта жила тысячу лѣтъ и болѣе въ презрѣніи у всѣхъ, никѣмъ не искомая до св. Франциска.

Еще бывши юношей, такъ рассказываютъ самые ранніе его биографы и ученики, возвращаясь однажды съ пиршества со своими товарищами, распѣвая пѣсни, онъ вдругъ, какъ бы пораженный необыкновенной мыслью, остановился подобно скованному. Когда удивленные пріятели Франциска спрашивали его, думаетъ ли онъ о невѣстѣ, то онъ отвѣчалъ имъ, что въ самомъ дѣлѣ думаетъ о такой прекрасной, благородной, богатой невѣстѣ, какой они никогда еще не видѣли; это была бѣдность. Его состраданіе къ убогимъ и прокаженнымъ, его ревность, его пылкая набожность были страстны подобно чувствамъ влюбленнаго. Жизнь этого святого была какъ бы живымъ протестомъ противъ роскоши и изнѣженности главъ духо-

¹⁾ La Commedia di Dante Alighieri, Paradiso, Canto XI, 55—65.

венства того времени. Своимъ воздержаніемъ онъ подавалъ примѣръ.

Ученіе Франциска д'Ассизи, вдохновенное снисходительностью состраданіемъ, расширяя религиозныя стремленія, стояло въ прямой противоположности съ преобладающимъ въ то время влияніемъ западную церковь ордена Доминиканцевъ, ученіе которыхъ было продолженіемъ средневѣкового христіанства, непреклоннаго и суроваго. Католицизмъ св. Франциска, милосерднаго къ грѣшнымъ, нѣтъ вдохновеннаго, любителя природы имѣеть болѣе арійскій, католицизмъ Доминиканцевъ узкій, нетерпимый, сухой—болѣе семитическій характеръ. Между дѣятельностью Христа и св. Франциска ученики послѣдняго насчитываютъ много точекъ соприкосновенія и сходства. Но всего болѣе приближается Францискъ д'Ассизи къ Спасителю тѣмъ, что подобно Христу, возстававшему противъ нетерпимаго формализма Фарисеевъ, мелочныхъ, безжизненныхъ исполнителей закона, превратившихъ его въ мертвую букву, онъ, т. е. св. Францискъ, сдѣлался противникомъ догматизма и безчувственности Доминиканцевъ. Извѣстно, что орденъ послѣднихъ былъ основанъ въ 1215-мъ г. для обращенія еретиковъ, и что ему была поручена инквизиція для сохраненія чистоты вѣры. Реформаторы подобно св. Франциску,—къ нимъ слѣдуетъ причислить также и Будду, вставшаго противъ исключительности и нетерпимости Брамановъ, борниковъ раздѣленія людей на касты,—всегда имѣли большой успѣхъ въ массахъ народа и получали демократическій характеръ, такъ какъ они давали доступъ людямъ простымъ и необразованнымъ къ познанию ученія, которое, по мнѣнію ихъ противниковъ, не должно было распространяться среди неизбранныхъ и получалось только послѣ долгаго приготовленія и испытанія.

Святой Доминикъ училъ какъ надо правильно теологически мыслить, св. Францискъ—какъ надо сострадать, любить; чувства болѣе доступны народу чѣмъ догматизмъ. Св. Доминикъ былъ непреклоннымъ догматикомъ; св. Францискъ челоѣкомъ души и сердца. Въ проповѣдяхъ св. Доминика чувствуется дуновение инквизиціи¹⁾; въ рѣчахъ св. Франциска—любовь.

Разумѣется, Францисканцы въ ученюмъ отношеніи стоятъ наравнѣ со своими всегдашними противниками, Доминиканцевъ. Послѣдніе были болѣе способны на политическую и ученую дѣятельность. Изъ ордена вышли замѣчательные схоластики и теологи, какъ напримѣръ Альбертъ Великій, Тома Аквинскій, Сото и другіе; но также и инквизиторы, имена которыхъ нельзя произнести безъ содроганія, какъ

1) Африканецъ Тертуллианъ, въ сочиненіяхъ котораго выразился какъ неслыханнымъ полемическій характеръ христіанства, уже инквизиторъ, не смотря на то что онъ жилъ во времена гоненій. Если бы ему была дана власть, то, разумѣется, инквизиція началась бы въ католической церкви нѣсколькими столѣтіями раньше. Онъ уже съ радостью думаетъ о томъ, что въ день страшнаго суда увидитъ актеровъ, фиглярровъ и вообще людей ремесла, которыхъ онъ не оправдываетъ, а рацами въ аду.

примѣръ Торквемада, Дѣка и другіе. Хотя и не столь свѣдующіе наукахъ какъ Бенедиктинцы, Доминиканцы все-таки же были гораздо ученѣе Францисканцевъ, но не обладали, подобно послѣднимъ, способностью обращаться къ массамъ и убѣждать ихъ. Народу итальянскому до св. Франциска никто не говорилъ языкомъ болѣе яснымъ и бѣстѣ утѣшительнымъ.

Конечно, Францискъ д'Ассизи не могъ возводить въ принципъ свободный анализъ, а только свободу любви; но, разумѣется, также онъ былъ бы способенъ обращать еретиковъ на путь истины, опираясь на свѣтскую власть, съ крестомъ въ одной рукѣ, съ мечомъ факеломъ въ другой, какъ это дѣлали въ его время Доминиканцы и югъ Франціи. Въ ученіи его не слѣдуетъ искать теологическаго глубокомыслия и діалектической богословской тонкости, но слова обви и состраданія ко всему живущему и къ природѣ. На этой почвѣ св. Францискъ, можно сказать, былъ вполне Аріецъ и вполне игиналенъ¹⁾. Въ Испаніи, даже во Франціи его времени и во всякой другой католической землѣ, гдѣ аріискій умъ еще не пробуждается, какъ это уже начиналось въ Италіи въ XIII-мъ столѣтіи, Францискъ д'Ассизи, вѣроятно, считался бы еретикомъ.

Жизнь св. Франциска, представляя много необыкновеннаго и чудеснаго, дала удобную почву развитію фантазіи художниковъ и вызвала ихъ на созданіе новыхъ типовъ²⁾. Византійскія модели, которыхъ придерживались итальянскіе художники до Джіотто, разумѣется не могли имѣть образцовъ для представленія сценъ изъ жизни того святого, его чудесъ, его благотворительности и т. п., такъ какъ дѣло шло о святомъ, жившемъ въ новой обстановкѣ и почти современникъ художниковъ, прославлявшихъ живописью его дѣянія; приходилось потому сочинять, а не заимствовать; это возбуждало астеровъ возрожденія къ творчеству, и тутъ геній Джіотто вполне выказалъ свою силу. Можно, слѣдовательно, сказать, что Францискъ д'Ассизи имѣлъ косвенное вліяніе на возрождающуюся живопись Италіи. Народъ итальянскій этой эпохи желалъ повсюду видѣть изображенія чудесъ своего любимаго святого. Сюжеты взятые изъ его жизни, аллегоріи примѣнимыя къ нему очень часто попадаются въ итальянскомъ искусствѣ во второй половинѣ XIII-го и почти все XIV столѣтіе. Францисканскіе монахи Ассизи поручили Джіотто написать въ нижней церкви ихъ монастыря союзъ бѣдности со св. Францискомъ—другія аллегорическія сцены, намекающія на его дѣятельность.

Подъ видомъ женщины страдающей, въ одеждѣ разорванной, порванной заплатами и подпоясанной веревкой, какъ францисканскіе ноги, представилъ Джіотто бѣдность; она идетъ босыми ногами по терновнику, который, поднимаясь позади надъ ея головою, касается наверху розами и лиліями;—намекъ, что бѣдность горька, но ведетъ къ отрадному воздаянію. Возлѣ Бѣдности, съ пра-

¹⁾ Nouvelles Etudes d'Histoire religieuse par Ernest Renan, Paris 1884.

²⁾ Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, L. Thode, Berlin 1885.

вой стороны, стоит Христосъ; онъ приподнимаетъ ея руку; св. Францискъ надѣваетъ ей на палець обручальное кольцо. Двѣ молодыя женщины стоятъ возлѣ фигуры Бѣдности; онѣ изображаютъ надежду и благотворительность; взоры ихъ устремлены на св. Франциска. Бѣдность поднимаетъ лѣвую руку и, какъ кажется, принимаетъ отъ Надежды другое кольцо¹⁾. Фигура добродѣтели подаетъ сердце Бѣдности. Презрѣніе людей къ послѣдней выражено двумя оскорбляющими ее мальчиками; одинъ изъ нихъ швыряетъ въ нее камень, тогда какъ другой приближаетъ палкою къ ея ногамъ терновникъ; собака бросается на нее. Смыслъ этого сюжета пополняется слѣдующими сценами: съ одной стороны бѣднякъ проситъ милостыню у молодого красиваго человѣка, который смотритъ на него съ сожалѣніемъ и отдаетъ ему свой плащъ; ангелъ, стоящій возлѣ, держитъ за руку этого добродѣтельнаго юношу. Съ другой стороны молодой человѣкъ, богато одѣтый, видя этотъ милосердый поступокъ, дѣлаетъ презрительное движеніе рукою и насмѣшливо улыбается; возлѣ него также является ангелъ, указывающій ему на св. Франциска, обручающагося съ бѣдностью, но онъ не обращаетъ на это вниманія и готовъ уйти. Пожилой мужчина, въ роскошномъ платьѣ, прижимающій обѣими руками къ груди кошелекъ, уходитъ какъ бы приглашая несострадательнаго юношу послѣдовать его примѣру. Позади ихъ изображенъ третій человѣкъ, голова котораго покрыта плащемъ; онъ такъ же улыбается уходя вмѣстѣ съ ними. Тутъ, безъ сомнѣнія, Джіотто хотѣлъ представить свѣтскаго легкомысленнаго человѣка, преданнаго удовольствіямъ, удаляющагося отъ хорошаго примѣра. Мужчина прижимающій къ груди кошелекъ изображаетъ безсердечную скупость, а третья фигура, можетъ быть, — дурной совѣтникъ.

Не смотря на мистическій характеръ этой живописи, въ ней уже очень ясно выдвигается философская мысль, составляющая главную заботу художника, и постоянно отсутствующая или почти незамѣтная въ произведеніяхъ итальянскихъ мастеровъ до этой эпохи. Нельзя не видѣть въ сочиненіи описаннаго сюжета попытки со стороны Джіотто подвергнуть анализу моральныя явленія жизни человѣческой, изображая бѣдность и презрительныя, оскорбительныя отношенія къ ней людей, представляя добродѣтельнаго юношу и легкомысленнаго молодого человѣка, удаляющагося съ насмѣшкой надъ хорошимъ поступкомъ.

Болѣе запутаны и сложны сюжеты двухъ другихъ фресокъ свода той же церкви, аллегорически изображающихъ цѣломудріе и послушаніе. Мистическое начало преобладаетъ въ этихъ композиціяхъ, не заключающихъ того тонкаго анализа свойствъ человѣческой души, какъ сцена обрученія св. Франциска съ Бѣдностью.

Сюжетъ четвертой фрески того же свода — апофеозъ св. Франциска. Онъ помѣщенъ на тронѣ и окруженъ толпою ангеловъ, танцующихъ, поющихъ и играющихъ на музыкальныхъ инструментахъ. Прекрасныя

1) Фреска эта, нѣсколько пострадавшая отъ времени, написана въ сводѣ нижней церкви очень плохо освѣщенной, такъ что подробности описываемой символической сцены трудно разобрать.

особенно эти вѣстники неба, которые съ того времени будутъ такъ часто встрѣчаться во фрескахъ и картинахъ художниковъ возрожденія.

Эти сюжеты, предписанные Джіотто монахами ордена св. Франциска, онъ передалъ, на сколько было возможно, съ философской точки зрѣнія. Сочиненіе ихъ хорошо распределено, иногда и довольно грандіозно, при всей его простотѣ. Каждая фигура написана на своемъ мѣстѣ, въ гармоніи съ общей композиціей; характеръ людей отвѣчаетъ ихъ натурѣ, равно какъ и той роли, которую они занимаютъ въ совершающемся дѣйствіи.

Въ нижней же церкви монастыря Ассизи Джіотто представилъ рождество Христово. Богоматерь тутъ сидитъ подѣ навѣсомъ; она держитъ передъ собою въ рукахъ Спасителя младенца, съ любовью смотря на него. На верху являюся ангелы, поклоняющіеся Христу. Въ глубинѣ поднимается скалистая гора. Сцена эта преисполнена теплаго чувства, и любовь матери къ ребенку передана съ необыкновенной нѣжностью. Съ другой стороны сидитъ Іосифъ, задумчиво склонивъ голову на лѣвую руку. Въ срединѣ картины двѣ женщины изображены у корыта, приготовленнаго чтобы мыть новорожденнаго— подробность, взятая изъ обыкновенной жизни. Одна держитъ на рукахъ младенца, другая подаетъ бѣлье. Вся сцена, по чувствамъ выраженнымъ въ ней и по обстановкѣ, скорѣе приближаетъ смотрящаго на нее къ землѣ, чѣмъ возноситъ его къ небесамъ. Тутъ же Джіотто написалъ возвѣщеніе рожденія Спасителя пастухамъ. Направо отъ зрителя ангелъ слетаетъ съ неба, и быстрыя движенія одного изъ пастырей чрезвычайно живо передаютъ его изумленіе.

Изображенное на стѣнахъ той же церкви посѣщеніе святой Елисаветы Богоматерью задумано въ строгомъ и сдержанномъ стилѣ. Въ срединѣ картины представлены Богородица и св. Елисавета, нѣжно держась за руки. Съ одной стороны стоитъ, подѣ портикомъ, красивая служанка; съ другой четыре женщины, сопровождающія Богоматерь. Одна изъ нихъ величаваго вида; за нею идетъ другая, болѣе пожилая; возлѣ нея служанка и еще молодая дѣвушка; въ глубинѣ гора и нѣсколько деревьевъ.

Вполнѣ характеристично и оригинально представлено тутъ же Джіотто бѣгство въ Египетъ. Богоматерь, держа въ рукахъ Спасителя младенца, сидитъ на ослѣ; его ведетъ за узду Іосифъ; въ другой рукѣ его палка, которую онъ положилъ на плечо и на ней несетъ узелокъ; оборачиваясь назадъ, онъ смотритъ съ любовью на Богоматерь и младенца. Позади молодой человекъ погоняетъ рукою оса; возлѣ него идетъ старуха, неся на головѣ бѣлье и опираясь на палку. Эта фигура преисполнена правды и задумана очень хорошо. Два летящіе ангела являюся тутъ какъ путеводители святого семейства. На горизонтѣ холмы и на нихъ нѣсколько деревьевъ; на одной изъ вершинъ замокъ.

Въ верхней церкви монастыря св. Франциска въ Ассизи находятся стѣнописи, по крайней мѣрѣ, двухъ поколѣній художниковъ; онѣ сильно попорчены, но въ нихъ виденъ постепенный прогрессъ живописи Тосканы. Несомнѣнно, тутъ участіе Джіотто во фрескахъ

изображающихъ легенды изъ жизни св. Франциска. Между ними особенно характеристично и совершенно въ манерѣ Джіотто отречение св. Франциска отъ всѣхъ земныхъ благъ, въ присутствіи епископа Ассизи. Та же сцена написана имъ, но удачнѣе, въ церкви Santa Croce во Флоренціи, въ капеллѣ Барди, и мы будемъ говорить о ней ниже.

Нельзя также не видѣть кисть Джіотто въ другой фрескѣ этой же церкви: тутъ изображено чудо, совершенное св. Францискомъ, вызвавшимъ источникъ съ вершины холма, чтобы напоить жаждущаго крестьянина. Святой усердно молится съ непоколебимымъ упованіемъ, стоя на колѣняхъ, тогда какъ крестьянинъ съ нетерпѣніемъ бросается къ источнику. Съ другой стороны идутъ два монаха, изъ которыхъ одинъ ведетъ осла. Замѣчательно въ особенности необыкновенно удачное выраженіе жажды на лицѣ крестьянина. Очень вѣрно передано также удивленіе монаховъ, свидѣтелей чуда.

Болѣе совершенства въ исполненіи, но вмѣстѣ и очень много манеры Джіотто замѣчаемъ мы тутъ въ стѣнописи, представляющей смерть хозяина, нѣкоего Celano, принявшаго въ свой домъ Франциска д'Ассизи, и которому святой предсказываетъ его немедленную кончину. Налѣво отъ зрителя св. Францискъ стоитъ у стола, опираясь на него правою рукою и поднимая лѣвую оборачивается къ человѣку, который указываетъ ему на хозяина, упавшаго на полъ. Умершаго Celano поддерживаетъ женщина съ распущенными волосами; лицо ея выражаетъ глубокое горе. Въ ногахъ покойника стоитъ на колѣняхъ женщина, въ отчаяніи раздирающая себѣ лицо ногтями. Другая женщина, представленная очень вѣрно, сложила въ изумленіи руки. Толпа, пораженная этимъ несчастьемъ, смотритъ въ удивленіи на умершаго. Правда и сила этого изображенія замѣчательны; фигуры болѣе развязны и не столь натянуты какъ въ предшествующихъ фрескахъ. Горе родственниковъ и близкихъ Celano передано потрясающимъ образомъ, и на всю картину нельзя смотрѣть равнодушно.

Но всего болѣе выказалъ Джіотто знанія моральной природы человѣка и сокровенныхъ движеній души его, всего сильнѣе преобладаетъ его склонность къ психическому анализу во фрескахъ *Madonna dell'Are-na* въ Падуѣ. Художественныя способности этого живописца уже достигаютъ въ этихъ работахъ той силы, которая требовалась для полной передачи живописью различныхъ состояній нравственной природы человѣка и извлеченія изъ этого философскихъ выводовъ.

Въ городѣ Падуѣ, въ римскія времена, находился амфитеатръ, оставленный послѣ торжества христіанства; въ средніе вѣка онъ разрушился и изъ него тогда начали брать камни для новыхъ построекъ ¹⁾, какъ это произошло со многими другими римскими развалинами. Императоръ Генрихъ III-й подарилъ этотъ амфитеатръ епископу города Падуи въ 1090 г. Переходя, въ слѣдующіе вѣка, изъ однихъ рукъ въ другія, эти развалины были наконецъ куплены въ

1) *Scritti d'Arte di Pietro Estense Selvatico, Tirenze 1859;—Вышеславцевъ, Джіотто и Джіоттисты, С.-Петербургъ 1881.*

1300 г. падуацкимъ уроженцемъ и членомъ очень богатой фамилиі Генрихомъ Скровенію, сыномъ того Реджинальда Скровенію, известнаго своею скупостью и лихоимствомъ, за что Данте помѣстилъ его въ адъ въ отдѣленіи скупыхъ ¹⁾. Генрихъ Скровенію построилъ на этомъ мѣстѣ дворець и при немъ церковь Благовѣщенія въ 1303 г. Онъ хотѣлъ, какъ говорятъ лѣтописцы Падуи и надпись, сдѣланная на его гробницѣ, построениемъ церкви очень украшенной искупить грѣхи своего отца. Дворецъ былъ разрушенъ, но церковь расписанная Джіотто сохранилась до нашихъ дней. Названіе «Santa Maria dell'Agona» происходитъ оттого, что она была построена на мѣстѣ, гдѣ былъ прежде амфитеатръ—Агона. Форма ея: удлинненный четырехугольникъ. Надъ дверьми входа Джіотто представилъ страшный судъ, а на противоположной стѣнѣ, составляющей арку, ведущую въ абсидѣ,—Спасителя на тронѣ, окруженнаго ангелами, изъ которыхъ одни играютъ на музыкальныхъ инструментахъ, а другіе поклоняются ему; подъ этой фреской изображено Благовѣщеніе, а на продольныхъ стѣнахъ, въ три яруса сцены изъ жизни Богородицы и Спасителя. Внизу являются 14 аллегорическихъ фигуръ добродѣтелей и пороковъ, сѣрою краскою по сѣрому фону. Въ серединѣ свода, въ медальюнахъ, представлены: Спаситель и Богоматерь, а по угламъ, также въ медальюнахъ—пророки.

Между сценами, написанными тутъ, особенно характеристичны, какъ выражающія новый взглядъ на христіанскій идеаль, слѣдующія: отъ первосвященника принять отъ бездѣтнаго Іоакима его жертву, въ такой день, когда она приносилась только отцами семейства, и изгнаніе его изъ храма. Послѣдній представленъ тутъ алтаремъ съ возвышающимся надъ нимъ граціознымъ навѣсомъ. Священникъ принимаетъ приношеніе другого жертвователя, чѣмъ поразительнѣе представляется отверженіе дара Іоакимова. Фигура первосвященника выразительна; негодованіе его, не переходящее однако въ сильный гнѣвъ, очень хорошо выражено. Лицо Іоакима отражаетъ удручающее его огорченіе. Во второй картинѣ Іоакимъ, удалившись, чтобы скрыть свое безчестіе и смущеніе, приходитъ къ пастухамъ своего стада; онъ, глубоко задумавшись, опустилъ голову, и взоры его устремлены въ землю; на его старческомъ, но красивомъ и выразительномъ лицѣ отражается грустное состояніе его души; держа руки подъ одеждой, онъ какъ бы бессознательно подвигается, не обращая вниманія на двухъ приближающихся къ нему пастуховъ, удивленныхъ его видомъ, и на собаку, которая узнавъ своего хозяина подходитъ къ нему ласкаясь. Стадо овецъ выходитъ изъ овчарни на пастбище; въ глубинѣ скалистая гора, на которой растутъ деревья. Въ третьей картинѣ, св. Аннѣ, женѣ Іоакима, представленной молящейся въ своемъ домѣ, является ангелъ, общающій ей исполненіе ея желанія; въ предѣлѣхъ служанка усердно прядетъ. Благородный типъ лица Анны составляетъ контрастъ съ типомъ служанки не столь красивымъ. Четвертая картина изображаетъ явленіе ангела Іоакиму; самъ онъ стоитъ передъ

¹⁾ La Commedia di Dante Alighieri, Inferno Canto XVII.

алтаремъ, на которомъ совершаетъ жертву. Десница выходящая изъ облаковъ свидѣтельствуеетъ, что приношеніе его угодно Богу. Ангель—юноша прекраснаго типа—возвѣщаетъ ему рожденіе дочери, долженствующей исполнить великое религіозное назначеніе. Фигура вѣстника неба величественна; онъ одѣтъ въ бѣлую очень хорошо драпирующуюся широкую тунику. Въ пятой картинѣ Іоакимъ спитъ возлѣ хижины; два пастуха стоятъ смотря на него. Завернувшись въ просторный плащъ онъ опустилъ голову на руку, опирающуюся на колѣно; фигура его хорошо задумана и смѣло исполнена. На верху виденъ летящій, красивый ангелъ, который какъ бы обращается съ рѣчью къ спящему Іоакиму, повелѣвая ему возвратиться въ домъ свой. Очень натуральны и пастухи; на лицѣ ихъ отражается испугъ и вмѣстѣ тревожное ожиданіе; они не видятъ ангела, но чувствуютъ присутствіе чего-то сверхъестественнаго; стадо спокойно дремлетъ. Общая композиція проста и преисполнена правды. Шестая фреска изображаетъ свиданіе Іоакима и Анны у золотыхъ воротъ Іерусалима. Анна обнимаетъ Іоакима; онъ изъ скромности немного уклоняется. Нѣсколько молодыхъ женщинъ, сопровождающихъ Анну, замѣчаютъ это и перешептываются. Вся картина полна торжественности, но вмѣстѣ граціозна и не лишена нѣжности. На кроткомъ лицѣ Анны отсвѣчиваютъ ея искренныя и глубокаго чувства. Посторонній человѣкъ, являющійся тутъ и взоромъ вопрошающій о томъ, что происходитъ, нарочно представленный Джіотто съ цѣлью сильнѣе отбѣнить значеніе сюжета, дѣлается какъ бы посредникомъ между зрителемъ и дѣйствующими лицами.

Въ слѣдующихъ сценахъ Богоматерь становится главнымъ лицомъ композиціи. Рожденіе Мадонны составляетъ очень хорошее сочиненіе, отличающееся своею простотою. Дѣйствіе тутъ двойное, что встрѣчается у византійскихъ мастеровъ и въ барельефахъ саркофаговъ языческихъ, равно какъ и христіанскихъ. Св. Анна представлена въ постелѣ, служанки ухаживаютъ за нею и за родившимся младенцемъ. Она стираетъ руки къ ребенку, котораго держитъ передъ нею женщина; на переднемъ планѣ прислужницы готовятъ ванну; новорожденная Марія изображена на рукахъ одной изъ нихъ. Эта сцена взята цѣликомъ изъ жизни и элементъ торжественности и славы исключенъ изъ нея совсѣмъ.

Введеніе во храмъ Богоматери написано слѣдующимъ образомъ: маленькая Марія взбирается по ступенькамъ храма; мать ея Анна, нѣжно поддерживая ее сзади за руки, идетъ за нею готовясь помочь ей, если она смутится, какъ это можно ожидать отъ малолѣтней дѣвочки. Первосвященникъ Захарій, почтенный, красивый старикъ, съ выразительнымъ, но немного задумчивымъ лицомъ, нагнувшись и протягивая руки, привѣтливо встрѣчаетъ ее на верху лѣстницы. Нѣсколько женщинъ, стоя позади первосвященника, съ умиленіемъ смотрятъ на происходящее. Все вмѣстѣ составляетъ очень граціозную, теплую картину, трогательная сторона которой еще болѣе вышается при мысли о томъ, что преисполненная дѣтскою невинности Богородица, окруженная теперь любовью и нѣжными заботами, пред-

назначена въ будущемъ на неизмѣримое горе, на великія страданія. Двое мужчинъ въ плащахъ Флорентинцевъ время Джіотто стоятъ внизу, разсуждая о происходящемъ; одинъ изъ нихъ указываетъ на Богородицу. Позади Анны у ступеней храма трое другихъ мужчинъ; одинъ изъ нихъ несетъ корзину на плечахъ.

Въ слѣдующей фрескѣ изображены соискатели руки Маріи, несущіе жезлы въ храмъ; первосвященникъ отбираетъ ихъ и кладетъ на алтарь. Фигура Іосифа тутъ очень хорошо отгѣнена. Онъ стоитъ и какъ бы прячетъ въ складкахъ одежды вѣтку, между тѣмъ какъ другіе женихи имѣютъ болѣе увѣренный видъ. Рядомъ представлено ожиданіе чуда соискателями; они стоятъ на колѣняхъ передъ алтаремъ и молятся вмѣстѣ съ первосвященникомъ. Іосифъ смиренно помѣстился позади другихъ. На лицахъ всѣхъ очень хорошо выражено ихъ тревожное состояніе. Торжественное молчаніе, царствующее между ними, угадывается зрителемъ. Подлѣ изображено совершеніе чуда. Жезлъ Іосифа расцвѣлъ и на него спустился голубь. Далѣе мы видимъ обрученіе Іосифа съ Маріей. Первосвященникъ соединяетъ ихъ руки и смотритъ выразительно и загадочно на Іосифа, какъ бы напоминая ему его обяанности и важность совершаемаго таинства. Позади Богоматери стоятъ ея подруги, а позади Іосифа отверженные соискатели; одинъ изъ нихъ, выступивъ впередъ и поднявъ правую руку, насмѣхается надъ пожилымъ женихомъ; другой съ досадой ломаетъ свой жезлъ о колѣно; третій сообщаетъ свое удивленіе сосѣду, который смотритъ съ изумленіемъ на происходящее. Возлѣ изображено возвращеніе домой послѣ совершенія обряда. Богоматерь, написанная прекрасной женщиной, благородной осанки, слѣдуетъ за супругомъ, идущимъ впереди съ Іоакимомъ. Ее сопровождаютъ подруги, изображенныя нѣсколько позади. Скрипачъ и два флейтиста, играя на своихъ инструментахъ, встрѣчаютъ новобрачныхъ у дома веселою музыкой. Композиція этой сцены проста и вмѣстѣ прекрасна, исключая музыкантовъ, которымъ нѣсколько тѣсно; остальные фигуры свадебнаго шествія своимъ распредѣленіемъ и благородствомъ позъ, могутъ напомнить барельефы хорошихъ временъ эллиническаго искусства.

Подъ этимъ рядомъ фресокъ написаны сюжеты, взятые изъ Евангелія. Благовѣщеніе представлено такъ, что фигуры Богоматери и ангела находятся по обѣимъ сторонамъ арки, которая ихъ раздѣляетъ. Это мы очень часто находимъ въ средневѣковыхъ базиликахъ. Марія, равно какъ и Гавріилъ, изображены на колѣняхъ. Ангелъ, поднимая правую руку, обращается съ рѣчью къ Богоматери, которая крестила въ недоумѣніи и изумленіи руки на груди; она держитъ книгу и внимаетъ, не безъ душевнаго скрытаго волненія, словамъ Гавріила. Вся сцена имѣетъ серьезный, величественный характеръ. Подъ фигурой Богородицы написано посѣщеніе Маріею Елисаветы. Сюжетъ этотъ переданъ съ простотою и величіемъ. Чувства Богоматери и св. Елисаветы угаданы съ необыкновенной вѣрностью и знаніемъ человѣческой души. Вся сила выраженія сосредоточена въ этихъ двухъ женскихъ фигурахъ. Обѣ онѣ преисполнены достоин-

ства, сдержанности, но вмѣстѣ и нѣжности. Позади Богородицы изображены двѣ служанки; другая женщина выходитъ изъ портика дома Елисаветы.

Сценой Рождества Христова начинается другой рядъ картинъ. Этотъ сюжетъ представленъ слѣдующимъ образомъ: постель Богоматери поставлена на уступѣ скалы; привставъ немного, она оборачивается, дѣлая очень натуральное, граціозное движеніе, чтобы помочь положить въ ясли спеленутаго младенца. Іосифъ, задумавшись, сидитъ на первомъ планѣ, не обращая вниманія на то, что происходитъ около него. У яслей, какъ обыкновенно, осель и быкъ. Фонъ картины составляетъ скалистый пейзажъ. Наверху, направо отъ зрителя, нѣсколько ангеловъ кружатся въ воздухѣ какъ птицы; одинъ изъ нихъ, отдѣлившись отъ остальныхъ и бросившись внизъ подобно ласточкѣ, возвѣщаетъ пастухамъ, стерегущимъ отдыхающее стадо, радостную вѣсть. Джіотто тутъ написалъ ангеловъ меньшихъ размѣровъ, чѣмъ людей представленныхъ имъ, что и позволило ему придавать этимъ вѣстникамъ неба различныя положенія и движенія, которыя принимаютъ птицы на лету. Вполнѣ граціозный мотивъ этотъ, встрѣчающійся и во многихъ другихъ фрескахъ Джіотто, оживляетъ ихъ очень привлекательно.

Въ сочиненіи сцены поклоненія Волхвовъ, представленной возлѣ, разлита тихая торжественность. Богоматерь сидитъ подъ бѣднымъ навѣсомъ; покрывало головы обрамливаетъ ея правильное и красивое, но нѣсколько задумчивое лицо. Одинъ изъ Волхвовъ, преклонивъ колѣно, цѣлуетъ ножки Спасителя младенца, котораго держитъ Богородица. Налѣво отъ Мадонны стоитъ ангелъ, принявшій дары отъ поклоняющагося царя. Два другіе Волхва, задумчиво, съ умилениемъ смотря на происходящее, держатъ въ рукахъ свои приношенія. Позади ихъ верблюды, на которыхъ они пріѣхали, и вожатый. Направо отъ Богоматери изображенъ Іосифъ; онъ сложилъ руки и задумчиво опустилъ голову. Тутъ, какъ и у другихъ художниковъ возрожденія, Іосифъ въ сценѣ рожденія Спасителя и поклоненія Волхвовъ представленъ грустнымъ—ему извѣстна судьба ожидающая только что родившагося Спасителя Мира, являющагося на землѣ невиннымъ и беззащитнымъ младенцемъ. Честь воздаваемая Христу не поражаетъ, не радуетъ Іосифа, такъ какъ она предвѣстница его страдальческой жизни и ужасной кончины. Вѣнецъ того царства, который на землѣ получаетъ младенецъ Спаситель, — вѣнецъ терновый. Трогательная сцена поклоненія Волхвовъ новорожденному Христу, не понимающему еще своего назначенія, на котораго задумчиво смотритъ пожилой Іосифъ, уже знающій жизнь и все что она готовитъ Спасителю міра, преисполнена глубокой мысли. Она будетъ изображаться художниками слѣдующихъ столѣтій съ болѣе разнообразной и пышной обстановкой, но не съ большимъ чувствомъ, чѣмъ у Джіотто, который уже вполнѣ развилъ ея философскую сторону.

Далѣе слѣдуетъ принесеніе Христа младенца во храмъ, который представленъ алтаремъ подъ красивымъ навѣсомъ. Старый Симеонъ держитъ на рукахъ Спасителя, задумчиво и съ нѣкоторой радостью

смотря на него. Ребенокъ, хотя и не выражая испуга и неудовольствія, что находится на рукахъ чужого, глядитъ съ удивленіемъ, но не со страхомъ на первосвященника и тянется къ своей матери, которая стоитъ подлѣ и, немного улыбаясь, протягиваетъ къ нему руки. На эту сцену, преисполненную нѣжныхъ материнскихъ чувствъ, съ умиленіемъ смотрятъ стоящіе позади Богоматери Іосифъ, принесшій жертвеннаго голубя, молодая женщина, и съ другой стороны пророчица Анна. Они тронуты при видѣ наивнаго движенія младенца къ матери и вмѣстѣ нѣсколько грустны, думая о томъ, что ожидаетъ Спасителя въ будущемъ. Ангелъ парящій на-верху какъ бы нарочно слѣтѣлъ съ неба, чтобы любоваться этой сценой. Джіотто именно отличается тѣмъ, что, изображая какой либо священный сюжетъ, ищетъ въ немъ душевныхъ мотивовъ и анализируетъ ихъ до малѣйшихъ развѣтвленій. Этимъ онъ оживляетъ новыми идеями традиціонныя типы. Здѣсь эпизодъ—желаніе младенца возвратиться скорѣе къ матери и материнская любовь Богородицы, которая беретъ въ ней на мгновеніе верхъ надъ покорностью ея предназначенію—освѣщаетъ религиозный сюжетъ, довольно холодный по своей сущности, и придаетъ всей картинѣ прелесть невыразимую. Нѣжныя чувства соединяющія мать и младенца становятся тутъ на первый планъ, не въ ущербъ самому сюжету, а напротивъ, для возвышенія его, такъ какъ этимъ еще рельефнѣе выставляется будущая судьба Спасителя, принесеніе котораго во храмъ составляетъ рѣшительный шагъ въ его жизни, долженствующій окончиться великой жертвой, тогда какъ онъ естественно и невинно, подобно всемъ младенцамъ, хочетъ возвратиться къ матери. Въ этой картинѣ нельзя также не замѣтить положительнаго удаленія отъ византійскаго стиля, въ которомъ надъ чувствомъ постоянно преобладаетъ торжественное, официальное, условное, какъ въ церемональнѣ царскаго двора.

Композиція бѣгства въ Египетъ, изображеннаго возлѣ, отличается тихимъ, идиллическимъ характеромъ; на заднемъ фонѣ холмы, на которыхъ растутъ деревья. Ангелъ парящій въ воздухѣ указываетъ путь святому семейству. Марія сидитъ на ослѣ и заботливо держитъ въ рукахъ Христа младенца; вся фигура ея преисполнена благородства. Іосифъ спокойно идетъ впереди неся корзину и оборачивается къ мальчику, который ведетъ осла. Позади послѣдняго идутъ трое постороннихъ, молодыхъ людей; одинъ изъ нихъ указываетъ другому на Богоматерь.

Изъ другихъ сюжетовъ, написанныхъ въ этой церкви Джіотто, въ которыхъ сильнѣе проявляются особенности его философскаго направленія, преимущественно замѣчательны: воскресеніе Лазаря и продажа Христа Іудой. Лазарь поднимается, поддерживаемый двумя изъ присутствующихъ, по слову и благословенію Спасителя. Марѳа и Марія бросились съ мольбою и благодарностью къ ногамъ Христа: за нимъ стоятъ его ученики; только лица двухъ изъ нихъ видны; они въ довольно спокойномъ и почти равнодушномъ положеніи, такъ какъ видѣли другія чудеса божественнаго учителя и знаютъ силу его слова. Одинъ изъ нихъ постарше только наблюдаетъ; другой,

болѣ молодой, оживленно смотритъ на воскресающаго. Присутствующіе при видѣ возвращающагося къ жизни Лазаря сильно возбуждены и выражаютъ жестаи свое удивленіе. Одинъ поддерживаетъ воскреснущаго; другой, можетъ быть, Апостолъ, судя по его нимбу, смотритъ вопрошающе на Спасителя, какъ-бы спрашивая его, слѣдуетъ ли снять повязки съ Лазаря. Выразителенъ особенно молодой человѣкъ: сильное изумленіе, почти ужасъ, отражается на его лицѣ; онъ въ страхѣ подходитъ къ Лазарю, отбросивъ въ сторону правую руку, чтобы въ случаѣ надобности ловчѣе отскочить назадъ. Другой изъ зрителей, болѣе осторожный, держится поодаль и зажимаетъ себѣ носъ и ротъ. Христосъ стоитъ спокойно, величественно задрاپированный въ голубой палліумъ; жестъ его преисполненъ достоинства и сопровождаетъ слова: „Лазарь, встань!“ Онъ и ученики его поставлены нѣсколько выше остальныхъ фигуръ, участвующихъ въ этой сценѣ, и отдѣляются на чистомъ, голубомъ небѣ, а толпа присутствующихъ вмѣстѣ съ Лазаремъ—на темномъ фонѣ горы, написанной на заднемъ планѣ. Эти двѣ группы Апостоловъ и зрителей, одна спокойная, другая возбужденная, составляютъ контрастъ, еще болѣе возвышающій смыслъ сюжета.

Выразительна также сцена продажи Христа Іудой. Лицо предателя не безобразно, какъ обыкновенно въ средневѣковомъ искусствѣ, но выражаетъ хитрость, оттѣненную злобой; позади его стоитъ чудовищная темная фигура дьявола. Первосвященникъ только что вручилъ Іудѣ мѣшокъ съ деньгами, и какъ бы даетъ ему наставленіе. Налѣво отъ нихъ, на переднемъ планѣ, двое пожилыхъ мужичинъ, говорятъ между собою, указывая на Іуду и первосвященника.

Сцена Тайной Вечери, преисполненная драматизма, богатая моральнымъ значеніемъ, изображая которую художники возрожденія подвергнувъ изслѣдованію различныя состоянія души человѣка и передадутъ намъ ихъ въ прекрасныхъ формахъ,—сцена эта, говорю я, представляющая обширное поле психическихъ наблюденій, у Джіотто, хотя и удаляется отъ мистическихъ изображеній этого сюжета въ византійскомъ и средневѣковомъ искусствѣ, не имѣетъ еще ни того патетическаго характера, ни написана съ тѣмъ глубокимъ нравственнымъ анализомъ, которые проявятся въ картинахъ послѣдней трапезы Христа съ учениками у итальянскихъ живописцевъ слѣдующихъ вѣковъ. Воскресеніе мысли только что начиналось въ Италіи въ тѣ времена, когда жилъ Джіотто, и не могло еще выразиться, не могло освѣтить самый сложный, самый трудно представляемый, если на него смотришь съ философской точки зрѣнія, сюжетъ христіанской иконографіи. Онъ написанъ Джіотто слѣдующимъ образомъ: часть Апостоловъ, сидящихъ на первомъ планѣ у стола, обращены спиною къ зрителю и однообразно задрاپированы въ палліумы, брошенные на ихъ лѣвое плечо. Ученики, лица которыхъ видны, представлены не безъ индивидуальности, обыкновенно отсутствующей при изображеніяхъ этой сцены въ византійскомъ и средневѣковомъ искусствѣ. Энергическое лицо Петра одушевлено негодованіемъ, а Іоаннъ, склоняющій голову на грудь Спасителя, преисполненъ тихой грусти.

Нимбы, окружающіе головы Христа и Апостоловъ, удаляютъ нѣсколько жизнь отъ всей картины. Это не Тайной Вечери мозаикъ и миниатюръ византійскаго стиля ¹⁾, освобожденіе уже довольно сильно обозначилось тутъ; но это такъ же и не сцена послѣдней трапезы Христа съ учениками, какъ она явится впоследствии въ искусствѣ возрожденія.

Въ сценѣ омовенія ногъ, написанной возлѣ, очень натурально представленъ отказъ Апостола Петра дать омыть свою ногу Христу, который уже держитъ ее лѣвою рукою, а правую оживленно подымаетъ, убѣждая Петра покориться его желанію. Лица другихъ Апостоловъ преисполнены натуры, но нѣсколько однообразны и холодны.

Контрастъ между благороднымъ, красивымъ, спокойнымъ и вмѣстѣ грустнымъ ликомъ Спасителя и лукавымъ, злымъ и тревожнымъ, какъ у человѣка, сознающаго, что онъ дѣлаетъ нехорошее дѣло, лицомъ Іуды, прекрасно переданъ въ сценѣ поцѣлуя предателя. Толпа вооруженныхъ людей съ факелами тѣснится позади Іуды; одни встревожены и суетливы, другіе только любопытны. Нѣкоторые изъ нихъ смотрятъ съ ужасомъ на совершающееся злодѣяніе; ученики Спасителя толпятся въ смятеніи. На первомъ планѣ написанъ фарисей, который не хочетъ компрометироваться и старается не выставляться; онъ уже поворачивается въ сторону, указывая Спасителя; это одинъ изъ тѣхъ людей, которыхъ всюду много, не желающихъ разрывать окончательно съ противниками. Джіотто долженъ былъ видѣть не одну подобную личность въ своемъ родномъ городѣ, безпрестанно волнуемомъ борьбою партій. У Данте они обречены на особеннаго рода мученія.

Въ изображеніяхъ распятія, — одно изъ которыхъ написано Джіотто въ этой церкви, — онъ не слѣдуетъ своимъ предшественникамъ и средневѣковымъ мастерамъ, представлявшимъ Спасителя живымъ, съ пригвожденными порознь ногами, съ конвульсивно сжатымъ ртомъ, съ искривленными движеніями, съ перегнувшимся тѣломъ и въ мучительномъ положеніи, покрытымъ язвами, изъ которыхъ текутъ ручьи крови, но, удаляясь отъ этихъ преувеличеній, представляетъ Христа на крестѣ только что испутившимъ духъ; тѣло его выпрямлено, по членамъ не пробѣгаютъ судороги мученій; голова тихо наклонена въ сторону и нѣсколько опущена; глаза углублены, ротъ полуоткрытъ, но безъ гримасы. Пропорціи тѣла довольно правильны; смерть и страданія выказываются только выраженіемъ лица, легкимъ ослабленіемъ всего корпуса и движеніемъ пальцевъ. Вся фигура Спасителя по обыкновенію хорошо нарисована на крестѣ. Средневѣковой взглядъ на христіанскій идеалъ оставленъ Джіотто, и въ работахъ его проявляется то удаленіе отъ изображенія мученій и страданій человѣка, которое преобладало въ искусствѣ эллиническомъ въ его хорошее время.

Сцена плача надъ тѣломъ Спасителя снятаго со креста, называющаяся у Итальянцевъ «Pietà», представленная тутъ же Джіотто, полна

¹⁾ См. Римскія Катакомбы, ч. 4, стр. 371.

драматизма. Онъ распредѣлялъ фигуры съ большимъ знаніемъ, угадывъ и выразивъ такъ вѣрно чувства каждаго лица, что фреска эта по сочиненію не уступаетъ лучшимъ произведеніямъ итальянскихъ живописцевъ послѣдующихъ временъ. Тѣло Спасителя лежитъ на землѣ. Богоматерь стоитъ на одномъ колѣнѣ; на другое опирается приподнятая голова Христа; правой рукою она обнимаетъ шею мертваго сына, и, приближая къ его лицу свое, сматривъ на него съ любовью и неизмѣримою грустью, какъ бы собираясь поцѣловать его въ уста. По бокамъ, направо и налево отъ Христа, двѣ женщины; каждая изъ нихъ нагнувшись держитъ руку Спасителя. Лицо одной выражаетъ глубокую печаль; другая обращена спиною къ зрителю. Апостолъ Іоаннъ стоитъ нѣсколько согнувшись возлѣ тѣла Христа, отбросивъ руки назадъ и смотря въ отчаяніи на мертваго учителя. Магдалина сидитъ на землѣ съ распущенными волосами и, держа въ рукахъ ноги Спасителя, взираетъ печально на раны, причиненныя гвоздями; она какъ бы сравниваетъ прошедшее съ настоящимъ и созерцаетъ всю громадность своей утраты. Позади Магдалины стоятъ два Апостола и смотрятъ на тѣло Спасителя съ тихой грустью; на лицахъ обоихъ горе оттъсняется безропотной покорностью providѣнію. Голову Христа поддерживаетъ женщина, сидящая на землѣ. Позади ея стоитъ толпа женщинъ, различнымъ образомъ выражающихъ подавляющую ихъ печаль. Одна изъ нихъ, поднимая руки, какъ будто бы отъ удивленія, и выставивъ впередъ голову, смотритъ съ умиленіемъ на Спасителя. Другая приближаетъ сложенные руки къ лицу, выражающему глубокую скорбь. Въ глубинѣ скалистая гора, на верху которой не крестъ, а обнаженное дерево, но съ отпрысками—намекъ на будущее воскресеніе. Съ неба слетаетъ рой небольшихъ ангеловъ, въ положеніяхъ порхающихъ птицъ; они мечутся въ разныя стороны, какъ ласточки передъ грозой; каждый изъ нихъ выражаетъ свое отчаяніе особеннымъ образомъ; одинъ разводитъ руками, другой закрываетъ лицо одеждою; третій рветъ на себѣ волосы и т. д.

Въ сценѣ явленія Спасителя Магдалинѣ особенно замѣчательно выраженіе послѣдней; удивленное лицо ея горитъ пылкой любовью; нѣтъ ничего проще этой фигуры; она нарисована нѣсколькими штрихами, въ профиль и на колѣняхъ, но при всей этой простотѣ Магдалина полна огня, жизни и выраженія; ея простертая рука, ея умоляющее движеніе и восторженное лицо невольно потрясаютъ. Трудно, увидѣвъ этотъ образъ, забыть его.

На входной стѣнѣ изображенъ страшный судъ. Тутъ замѣтна работа учениковъ Джіотто. Въ картинѣ ада, напримѣръ, много спутаннаго; напротивъ, фигура Спасителя, въ красномъ хитонѣ и голубой мантии, спадающей съ его плечъ, величественна, грандіозна и прекрасно сочинена. Спасенные, которыхъ ангелы ведутъ въ рай, очень живо представлены и лица ихъ выразительны. Впереди всѣхъ идетъ Богоматерь въ золотой туникѣ и бѣлой мантии, съ вѣнцомъ на головѣ, держа за руку престарѣлую Анну. Послѣдняя фигура почти стерта. Блаженные отдѣлены отъ грѣшниковъ водруженнымъ въ землю

крестомъ. Отъ ногъ Христа стремится огненный потокъ, захватывающей и уносящей въ адъ преступныя души. Нѣкоторые изъ осужденныхъ на мученія ада еще продолжаютъ грѣшить; такъ напримеръ, епископъ, котораго уже схватилъ дьяволъ, спѣшитъ продать индульгенцію другому грѣшнику, стоящему передъ нимъ на колѣняхъ. Въ представленіи адскихъ казней видно вліяніе поэмы Дантэ.

Въ картинѣ страшнаго суда Джіотто изобразилъ блаженство праведныхъ возлѣ погибели грѣшниковъ, и какъ-бы для указанія, что добродѣтели ведутъ къ спасенію, а пороки къ нескончаемому мученью, онъ представилъ *cielo-scuro* (т.-е. сѣрой краской по сѣрому фону), внизу продольныхъ стѣнъ этой церкви, аллегорическія фигуры пороковъ и добродѣтелей. Онѣ были сочинены имъ, а не скопированы, и въ нихъ онъ проявляется какъ мыслитель и философъ. Надежда изображена имъ молодой женщиной, въ профиль, съ распущенными крыльями и съ поднятыми руками. Едва касаясь земли пальцами ногъ, она стремится къ небольшой фигурѣ съ нимбомъ, написанной на верху по грудь, и подающей ей корону. Какъ въ движеніи, такъ и въ выраженіи ея лица проявляется пылкое желаніе получить предлагаемую ей награду, цѣль ея стремленій. Это очень граціозная фигура, напоминающая складками одеждъ, профилемъ лица античныя барельефы: прекрасно и какъ нельзя живѣе опредѣлено ея движеніе вверхъ.

Отчаяніе написано женскою фигурой. Дьяволъ тянетъ ее за волосы; голова ея въ петлѣ, какъ предвѣстіе ея насильственной смерти, которой она не можетъ избѣгнуть; лицо ея распухло и искошено; руки въ судорожныхъ движеніяхъ.

На головѣ благотворительности вѣнокъ изъ розъ; отъ нихъ отдѣляется пламя, вѣроятно символизирующее Любовь, изъ которой эта добродѣтель почерпаетъ свои силы. Въ правой рукѣ она держитъ вазу съ плодами и цвѣтами, а лѣвой отдаетъ собственное сердце полуфигурѣ Христа, написанной на верху.

Зависть составляетъ преисполненный значенія контрастъ съ благотворительностью. Она представлена старой морщинистой женщиной, въ припадкѣ гнѣва; ноги ея окружаетъ пламя, символическій намекъ на тотъ внутренній огонь, который постоянно пожираетъ ее при видѣ чужого счастья и благосостоянія. На головѣ ея волчьи уши и загнутые рога, съ которыми художники того времени постоянно изображали демоновъ; изо рта ея выползаетъ змѣя, символъ яда, постоянно находящагося на устахъ завистниковъ, и для указанія, что вредъ, приносимый другимъ этимъ ядомъ, обращается во зло самому завистнику, та же змѣя жалитъ лице зависти. Лѣвою рукою она сжимаетъ кошелекъ и протягиваетъ правую, кончающуюся ястребиными когтями, такъ какъ зависть всегда готова раздирать честь и добрую славу другихъ.

Вѣра, напоминающая античную статую, написана Матроной, строгаго и преисполненнаго достоинства вида; она въ длинной, подпоясанной одеждѣ; на плечахъ ея мантия, у пояса ключи райа; на головѣ коническая шапка съ короной; черты ея прекраснаго лица пра-

вильны. Въ правой рукѣ она держитъ длинный крестъ, оконечность котораго упирается на опрокинутый у ея ногъ истуканъ; въ другой рукѣ ея распушенный свитокъ съ написаннымъ на немъ символомъ вѣры.

Эта послѣдняя фигура опредѣляетъ полное значеніе аллегорическаго образа невѣрія, имѣющаго видъ хромого юноши, такъ какъ одна нога его короче другой; шлемъ, похожій на Меркуриевъ, покрываетъ его голову; въ правой рукѣ онъ держитъ статуэтку женщины, отъ которой идетъ веревка, привязанная къ его шеѣ; можетъ быть, намекъ, что поклоненіе не должному предмету поведетъ его къ потѣбели. Огонь, пылающій внизу въ сторонѣ, напоминаетъ мученія ада, которыя ожидаютъ невѣрующихъ. Фигура, написанная наверху, держа распушенный свитокъ пергамента, вѣроятно, изображаетъ Бога Отца, желающаго обратить невѣрнаго на путь истины посредствомъ святаго писанія, но невѣріе, чьи уши закрыты шлемомъ, глухо и не слышитъ слова Божія.

Правосудіе представлено красивой женщиной, сидящей на тронѣ, съ строгимъ выраженіемъ лица. На головѣ ея корона, а на плечахъ королевская мантия, съ цѣлюю напомнить, что правосудіе должно быть главнымъ качествомъ царствующихъ лицъ. Вѣсы написаны передъ нею и она приводитъ ихъ въ равновѣсіе, поддерживая руками чашу; на одной изъ нихъ ангелъ опускаетъ корону на голову человѣка—фигура эта очень попорчена—изображеннаго возлѣ работающаго; это награда труду. На другой чашѣ представленъ палачъ, замахивающійся мечомъ, чтобы отрубить голову изображенному возлѣ злодѣю, стоящему на колѣняхъ съ связанными на спинѣ руками—эта фигура такъ же почти стерта. Внизу въ бордюрѣ, подражая барельефу, написаны охотящіяся, танцующіе, и всадники въ богатыхъ одеждахъ. Этими Джіотто хотѣлъ выразить, что тамъ, гдѣ царствуетъ правосудіе, возможны спокойная жизнь, благосостояніе и невинныя удовольствія.

Безправіе Джіотто изобразилъ однимъ изъ тѣхъ рыцарей грабителей, которые въ его время еще владѣли замками въ Альпахъ и Апенниннахъ. Это—пожилой, бородатый мужчина, довольно богато одѣтый; руки его кончаются когтями хищныхъ птицъ; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ мечъ, а въ правой длинную пику съ крючкомъ, чтобы тянуть къ себѣ добычу. У него суровое лице и наглый взглядъ. Надъ нимъ арка зубчатою стѣной, это—ворота его замка. Внизу, снова подражая барельефу, представлены сцены грабежа и убійства, послѣдствіе презрѣнія законовъ. Въ этихъ двухъ сочиненіяхъ Джіотто очень ясно изобразилъ преимущество правосудія и зло безправія.

Воздержаніе представлено молодой, напоминающей античную статую и прекрасно задрапированной женщиной, скромнаго вида; она держитъ во рту узду, такъ какъ одно изъ достоинствъ этой добродѣтели—удаленіе отъ многорѣчія; а въ рукахъ мечъ, рукоятка котораго связана съ ногами, что передаетъ мысль отверженія всякаго насильственнаго поступка.

Гнѣвъ переданъ женщиной, которая, скрежеща зубами, раздираетъ

на груди свою бѣдную одежду, подпоясанную веревкой; волосы ея разметались; лицо низкаго типа искошено преобладающей въ ней страстью; шея надута; голова опрокинута назадъ.

Мужество имѣетъ видъ молодой женщины въ латахъ; львиная кожа покрываетъ ея голову и плечи. Въ этомъ образѣ есть слѣды подражанія какой нибудь античной статуѣ Геркулеса, изображаемаго очень часто съ львиной кожей на плечахъ. Въ одной рукѣ она держитъ щитъ, въ который воткнуты сломанныя копья; его украшаетъ фигура льва. Въ другой рукѣ ея—мечъ странной формы.

Непостоянство является молодой дѣвушкой, сидящей на колесѣ, которое катится. Одежды ея развѣваются по вѣтру; она съ трудомъ удерживается въ равновѣси и готова упасть.

Благоразуміе изображено подъ видомъ женщины — Матроны; она сидитъ на стулѣ у стола, или, скорѣе, каедры, замкнутой кругомъ; въ лѣвой рукѣ ея циркуль, въ правой, какъ кажется, зеркало, въ которое она смотритъ; трудно объяснить значеніе послѣдняго предмета. У нея два лица, одно взираетъ назадъ, другое впередъ, такъ какъ благоразуміе предугадываетъ будущее на основаніи прошедшаго.

Безрасудство представлено человѣкомъ почти нагимъ; голова его гордо поднята и окружена перьями, какъ у Индѣйца; въ правой рукѣ онъ держитъ палицу, которою намѣревается кружить въ воздухѣ безъ цѣли; лѣвой рукою онъ дѣлаетъ какой-то вызывательный жестъ.

Аллегорическія фигуры эти отличаются особенно выразительностью лицъ; не смотря на нѣкоторыя несовершенства въ подробностяхъ, онѣ написаны хорошо, движенія ихъ вполнѣ естественны, драпировка одежды натуральна и вѣрно отвѣчаетъ положенію тѣла. Джіотто выказалъ въ сочиненіи ихъ столько же художественной силы, сколько и философской мысли.

Хотя мѣстами и попорченныя фрески Santa Maria dell'Arca сохранились лучше всѣхъ другихъ произведеній кисти Джіотто, и въ нихъ онъ является художникомъ новаго времени, развивая философскую идею и идя къ умственному выводу посредствомъ анализа духовнаго состоянія людей, дѣйствующихъ въ священннхъ сценахъ. Онъ обращается болѣе къ разсудку, чѣмъ къ чувствамъ, рассказывая, но несравненно лучше своихъ предшественниковъ; разсуждая, а не передавая сухо событіе только для того, чтобы въ его сочиненіяхъ можно было возстановить текстъ священнаго писанія, подобно тому какъ это дѣлали Византійцы и итальянскіе средневѣковые мастера. Художественныя силы его являлись ему въ этомъ случаѣ на помощь; съ одними средствами предшествовавшихъ ему живописцевъ онъ не могъ бы достигнуть подобныхъ результатовъ. Справедливо, что нѣкоторыя сцены, написанныя тутъ Джіотто, несомнѣнно взяты имъ изъ византійскихъ миниатюръ церковныхъ книгъ, но онѣ переработаны его гениемъ и одушевлены имъ новою жизнью¹⁾.

¹⁾ Исторія византійскаго искусства и иконографіи по миниатюрамъ греческихъ рукописей Н. Кондакова, Одесса 1876.

VI.

Такое же полное знаніе души человѣка и различныхъ сторонъ его характера проявляется у Джіотто и во фрескахъ, написанныхъ имъ на стѣнахъ капеллы фамилии Перуцци въ церкви Santa Croce во Флоренціи. Стѣнопись эта была варварскимъ образомъ забѣлена, какъ кажется, въ началѣ XVIII стол. Въ 1841 г. эту бѣлую краску сняли въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, а въ 1863 г. окончательно смыли, и живопись Джіотто снова появилась на свѣтъ. Не смотря на то, что фрески этой капеллы частями повреждены, по нимъ все-таки же можно видѣть, какъ грандіозна была манера Джіотто и какъ глубокаго философскій анализъ.

Сюжеты, представленные на стѣнахъ капеллы Перуцци, взяты изъ жизни двухъ Іоанновъ, Крестителя и Евангелиста. Тутъ мы видимъ явленіе во храмѣ ангела Захаріи, обѣщающаго ему рожденіе сына. Захарія стоитъ на ступеняхъ алтаря съ кадиломъ въ рукахъ; позади его трое музыкантовъ играютъ на своихъ инструментахъ. Этотъ приемъ художниковъ возрожденія вводитъ въ священныя сцены изображенія ангеловъ или лицъ, присутствующихъ при событіяхъ. Иногда принимающихъ въ нихъ участіе, играющими на музыкальныхъ инструментахъ, придаетъ много жизни и особенную прелесть этимъ картинамъ, составляя отличительную черту искусства возрожденія. Прекрасно выражено удивленіе и испугъ Захаріи, нѣсколько отступающаго при видѣ ангела необыкновенной красоты, который появляется ему съ другой стороны алтаря. За ангеломъ стоятъ женщины; одна изъ нихъ молодая; она поднимаетъ руку и, смотря на возлѣ нея стоящую пожилую задумчивую женщину, вѣроятно Елисавету, указываетъ на Захарію. Внизу, въ двухъ отдѣленіяхъ, представлено рожденіе Іоанна Предтечи. Елисавета лежитъ на кровати, въ классической позѣ, опустивъ голову на руку и какъ бы не обращая вниманія на то, что говоритъ ей молодая, оживленная дѣвушка. Возлѣ нея стоитъ, съ чашей въ рукѣ, другая женщина и смотритъ на третью, обращающую взоры на родильницу съ движеніемъ преисполненнымъ граціи и достоинства. Сцена происходитъ въ покоѣ сообщающемся съ другой комнатою, въ углу которой задумчиво сидитъ Захарія, нѣжно смотря на ребенка и собираясь писать — такъ какъ онъ нѣмъ—на дощечкѣ, лежащей на его колѣняхъ, имя, которое слѣдуетъ дать новорожденному. Младенецъ,—его держитъ на рукахъ пожилая женщина,—улыбаясь глядитъ на отца; возлѣ стоитъ старикъ; онъ поднимаетъ ручку новорожденнаго и смотритъ вопросительно на Захарію; движеніе это передано совершенно удачно. Позади изображены двѣ женщины и молодой человѣкъ; послѣдній взираетъ съ любопытствомъ на происходящее. Обѣ эти сцены преисполнены правды и взяты прямо изъ жизни. Различныя ощущенія, оживляющія представленныхъ тутъ лицъ, переданы какъ нельзя натуральнѣе и приближаютъ къ людямъ эти священные картины. Джіотто отлично распредѣлилъ тутъ группы и очень вѣрно опредѣлилъ свойственный

каждому возрасту его характеръ, равно какъ чувства и мысли, вы-
званныя въ людяхъ различныхъ лѣтъ однимъ и тѣмъ же событіемъ.

Ниже послѣдней изъ этихъ сценъ изображенъ Иродъ съ двумя со-
бесѣдниками; они сидятъ за столомъ подъ богатымъ навѣсомъ, ко-
лонны котораго кончаются на верху статуями. Воинъ подаетъ на
блюдѣ Ироду голову Іоанна Крестителя. Одинъ изъ собесѣдниковъ
отворачивается и на лицѣ его выражается сожалѣніе и вмѣстѣ от-
вращеніе къ кровавому дару. Онъ поднимаетъ лѣвую руку съ дви-
женіемъ отверженія. Фигура эта, по силѣ выраженія, не уступаетъ
Апостоламъ тайной вечера Andrea del Castagno и Leonardo da Vinci.
Съ другой стороны дочь Иродіады играетъ на небольшой лирѣ и,
поднимая взоры къ верху, собирается плясать. Она необыкновенно
граціозна; голова ея убрана со вкусомъ, какъ это дѣлали знатныя
флорентинки времямъ Джіотто. Надо замѣтить, что Саломея своей
позой и красивыми складками одежды напоминаетъ фигуру Аполлона
съ лирой, встрѣчающуюся въ античной скульптурѣ и всего чаще въ
барельефахъ саркофаговъ. Позади ея двое слугъ; одинъ изъ нихъ
скрестивъ руки печально смотритъ на голову Іоанна; другой глядитъ
на нее скорѣе съ любопытствомъ, чѣмъ съ сожалѣніемъ. Налѣво отъ
зрителя изображенъ красивый молодой человѣкъ, играющій на скрип-
кѣ; онъ преисполненъ натуральной граціи и изящной непринужден-
ности, что даетъ особенную привлекательность всей его фигурѣ. Это
чисто типъ юношей возрожденія, какъ Саломея типъ дѣвушекъ той-
же эпохи. Въ глубинѣ, налѣво отъ зрителя, написана башня съ
рѣшетчатой дверью, чтобы указать на темницу, мѣсто заключенія и
казни Іоанна. Направо отъ зрителя, въ другомъ покоѣ сообщая-
щемся съ первымъ посредствомъ двери, изображена снова молодая
Саломея; она стоитъ на колѣняхъ передъ своей сидящей матерью и
подаетъ ей на блюдѣ голову Іоанна. Лицо Иродіады совершенно
стерто и вообще фреска эта очень пострадала, но то, что отъ нея
сохранилось, можетъ дать намъ очень вѣрное понятіе о талантѣ Джі-
отто и объ его способности выражать въ красивыхъ формахъ мысль
живописью.

На противоположной стѣнѣ изображенъ островъ Патмосъ; Еванге-
листъ Іоаннъ представленъ спящимъ; голова его покоится на пра-
вой рукѣ. Надъ нимъ Спаситель на облакѣхъ и одно изъ сложныхъ
апокалиптическихъ видѣній. Подъ этой фреской написано воскресеніе
Друзіаны; она привстала и сидитъ на носилкахъ какъ бы освободив-
шись отъ давящаго сна; движеніе ея вполне натурально. Передъ нею
стоитъ Іоаннъ Евангелистъ, протягивая правую руку; фигура его
грандіозна, величественна. Двѣ женщины бросились на колѣни къ его
ногамъ, складывая руки какъ для молитвы; на лицѣ ихъ отражается
таинственное ожиданіе чуда и вмѣстѣ увѣренность въ необыкновен-
ную силу Апостола. Возлѣ Іоанна такъ же на колѣняхъ стоитъ мо-
лодой человѣкъ; руки его сложены на груди и онъ смотритъ съ удив-
леніемъ на Друзіану. Позади Евангелиста написаны нѣсколько муж-
чинъ, можетъ быть ученики его, и всѣ въ разныхъ положеніяхъ;
одинъ изъ нихъ молясь поднимаетъ къ небу сложенные руки. За

нимъ идетъ съ трудомъ калѣка на костыляхъ, волоча ногу, желая и для себя чуда. Позади Друзианы изображены 12 фигуръ; въ числѣ ихъ находятся носильщики; одинъ изъ послѣднихъ, смотря на воскресающую, въ удивленіи поднимаетъ руки. Изъ толпы представленной тутъ отдѣляются двое мужчинъ, задрашированныхъ въ широкіе плащи, падающие красивыми складками; они стоятъ въ позѣ исполненной достоинства, спокойно и внимательно взирая на происходящее. Такой видъ должны были имѣть степенные граждане флорентинской республики. Вся сцена происходитъ вблизи городскихъ стѣнъ. Къ несчастію, фреска эта мѣстами попорчена и пѣсколко утратила свой первоначальный колоритъ.

Въ той-же капеллѣ изображенъ Евангелистъ Іоаннъ, поднимающійся на небо. Тутъ особенно привлекаетъ вниманіе зрителя различное выраженіе людей, собравшихся къ могилѣ Апостола, въ чапнѣ найти его въ ней и пораженныхъ лучезарнымъ появленіемъ на небѣ Спасителя, окруженнаго святыми, который принимаетъ Іоанна. Одинъ изъ присутствующихъ упалъ на землю, закрывая лицо рукою, не вынося небеснаго сіянія. Другой, желая взглянуть на чудо, заслоняетъ глаза ладонью, отступая, изумленный неожиданнымъ и чудеснымъ явленіемъ. Съ другой стороны могилы одинъ изъ присутствующихъ подноситъ руку къ подбородку, выражая сомнѣніе. Возлѣ него стоящій пожилой человѣкъ, съ длинной бородой, нагибаясь, смотритъ недоувѣрчиво въ могилу, дабы увѣриться, что тѣло Евангелиста уже болѣе не находится въ ней. Изображенный подлѣ него человѣкъ такъ же глядитъ въ могилу, ища въ ней учителя. Рядомъ плотный мужчина, и на видъ довольно грубоватый, представленъ въ оживленномъ движеніи, съ поднятыми руками; онъ поворачиваетъ голову и смотритъ въ большомъ удивленіи на своего сосѣда. На лицѣ послѣдняго отражается его сомнѣніе. Разнообразныя чувства и мысли, возбужденныя этимъ необыкновеннымъ событіемъ, очень живо переданы тутъ на лицахъ присутствующихъ. Стѣнопись эта не только была попорчена, но и подверглась неловкому восстановленію.

Фрески капеллы Барди въ церкви Santa Croce, такъ же работы Джіотто, имѣютъ тотъ же характеръ, какъ и описанныя выше произведенія его. Онѣ изображаютъ сцены изъ жизни святого Франциска, и въ одной изъ нихъ онъ представленъ въ ту минуту, когда, отказавшись отъ всѣхъ земныхъ благъ, въ присутствіи властей города Ассизи, епископа и своего отца отдаетъ послѣднему и свою одежду. Извѣстно, что сынъ Пьера Бернардоне, богатаго гражданина Ассизи, рожденный для роскошной жизни, не смотря на юношескій возрастъ, добровольно посвятилъ себя добрымъ дѣламъ и удалился отъ удовольствій, свойственныхъ его лѣтамъ. Раздраженный его равнодушіемъ ко всему свѣтскому, отецъ св. Франциска призвалъ его на судъ передъ властями города Ассизи; но будущій святой отказался отъ отцовскаго имѣнія, и отдалъ родителю даже и то платье, которое было на немъ. Разгнѣванный отецъ держитъ въ рукахъ одежду, возвращенную ему сыномъ; въ сердцахъ онъ хочетъ на него броситься, и родственники съ трудомъ удерживаютъ его. Юный красивый

Францискъ, поднимая руки, молится Богу; лицо его выражает покорность и одушевлено упованіемъ; онъ уже подъ покровительствомъ церкви, и епископъ прикрываетъ его наготу своимъ плащемъ. Лица духовенства изображены позади епископа въ разнообразныхъ и оживленныхъ движеніяхъ; мальчикъ заноситъ руку, намѣреваясь бросить камень въ св. Франциска, символизируя презрѣніе людей къ удаляющимся отъ рутины, оттого что считается благоразумнымъ. Одинъ изъ духовныхъ удерживаетъ мальчика, схвативъ его за волосы и за руку, покоряясь повелительному взгляду епископа. Въ противоположной сторонѣ, на первомъ планѣ изображена женщина, такъ же за волосы и за руку удерживающая мальчика, готового такимъ же образомъ оскорбить святого. Фонъ картины составляетъ красивое зданіе. Фреска эта замѣчательна ея сочиненіемъ, драматическимъ дѣйствіемъ и правдой движенія фигуръ. Частями она была испорчена, и это, разумѣется, только испортило ее; тѣмъ не менѣе талантъ Джіотто проявляется тутъ во всей его силѣ и со всѣми его особенностями.

Внизу, на той же стѣнѣ Джіотто написалъ смерть св. Франциска. Онъ лежитъ на постели, оплакиваемый своими учениками. Сомнѣвающийся Іеронимъ ¹⁾ трогаетъ одно изъ отпечатлѣній пяти язвъ Спасителя—именно находящееся въ боку—которыя, какъ извѣстно, получилъ чудеснымъ образомъ св. Францискъ. Четыре ученика монаха изображены по два съ каждой стороны; двое изъ нихъ нагибаясь цѣлуютъ почитательно, поднимая ихъ, руки скончавшагося учителя; двое другихъ цѣлуютъ его ноги. Нѣсколько братій стоятъ возлѣ тѣла Франциска, смотря на него печально или съ религиознымъ восхищеніемъ. Другая группа монаховъ написана въ ногахъ постели умершаго; одинъ изъ нихъ держитъ крестъ, двое другихъ—свѣчи. Въ головахъ трое францисканцевъ поютъ, держа раскрытую книгу; передъ ними монахъ, стоящій у изголовья умершаго, поднимая голову, глядитъ въ удивленіи и радости на Франциска, несомого на небо, что представлено слѣдующимъ образомъ: полуфигура святого написана въ дискѣ, поддерживаемомъ четырьмя ангелами; онъ смотритъ вверхъ поднимая руки и показывая отпечатлѣнія язвъ Спасителя; возлѣ послѣдняго монаха другой францисканецъ, сложа руки и опираясь на постель, взираетъ съ глубочайшей печалью на лицо умершаго учителя. Въ этихъ двухъ фигурахъ прекрасно выражены чувства, вызванныя смертью св. Франциска: съ одной стороны печаль, что онъ покинулъ братію, а съ другой радость, что для него началось вѣчное блаженство. Двое постороннихъ людей изображены позади поющихъ монаховъ; они съ любопытствомъ смотрятъ на происходящее. Вся сцена представлена въ дворикѣ; въ глубинѣ стѣна; налѣво и направо видны входы въ церковь и монастырь. Фреска эта была частью попорчена постановкой въ этомъ мѣстѣ мраморнаго саркофага и послѣ

¹⁾ Это былъ знатный гражданинъ города Ассизи, который не хотѣлъ вѣрить въ стигматы св. Франциска и желалъ убѣдиться въ нихъ лично. (Fioretti di San Francesco, vol. sec. cap. V).

удаленія его возобновлена; но съвязь эти реставраціи, вполнѣ неуѣстныя, видна еще кисть Джіотто и его склонность къ психическому разбору. Выраженія лицъ, присутствующихъ тутъ, сведены въ одинъ общій пунктъ и поражаютъ зрителя глубиною чувствъ и силой драматизма.

Въ часовнѣ Медичи той же церкви находится образъ, написанный Джіотто на доскѣ для капеллы Барончелли. Это лучшее изъ произведеній его кисти, исполненныхъ на деревѣ; но надо замѣтить, что стѣнопись была настоящимъ элементомъ Джіотто и что фрески ея стоятъ несравненно выше живописи на доскахъ. На этой иконѣ изображена Богоматерь, скромно и кротко склонившаяся передъ Христомъ, который обѣими руками надѣваетъ ей на голову вѣнецъ; кругомъ представлены святые, мученики и ангелы въ различныхъ положежіяхъ. Внизу возлѣ ступеней трона стоятъ на колѣняхъ по два ангела съ каждой стороны; взоры ихъ подняты на Христа и Мадонну; они держатъ каждый вазу съ цвѣтами. Мы часто видимъ во фрескахъ и картинахъ мастеровъ итальянскаго возрожденія ангеловъ съ цвѣтами въ рукахъ, — мотивъ очень граціозно характеризующій работы этой эпохи. Черты лица Спасителя, одушевленнаго добротой, правильны, и на лицѣ Богоматери отражается ея чистота. Ангелы прекрасны; одни поютъ или играютъ на различныхъ инструментахъ, другіе слушаютъ небесную музыку и съ восторгомъ смотрятъ на Спасителя и Богоматерь. Величественны и преисполнены достоинствами фигуры патріарховъ, Апостоловъ, святыхъ обоого пола, мучениковъ и мученицъ; всѣ они сохраняютъ традиціонные типы. Женскія фигуры очень граціозны и одежды ихъ падаютъ красивыми складками. Драпировка вообще хорошо передана и соотвѣтствуетъ движеніямъ тѣла; исполненіе отличается тщательностью. Но при изображеніи небесныхъ сценъ Джіотто не достигаетъ той набожной чистоты, той высоты религіознаго чувства, которыя мы замѣчаемъ, напримѣръ, въ работахъ монаха Беато Анжелико, продолжавшаго традицію византійскаго стиля и понятія о Божествѣ народовъ Востока семитическаго, передаваемыя имъ просвѣтленными итальянскими формами. Джіотто начинаетъ вносить земные элементы въ свои священные сюжеты, что и составляетъ главную особенность произведеній мастеровъ итальянскаго возрожденія. Потому онъ изображалъ лучше сцены нашего міра, чѣмъ небесныя. Энергія и глубина мысли, выраженные въ его земныхъ картинахъ, поражая и увлекая зрителя, удаляютъ его вниманіе отъ встрѣчающихся недостатковъ. Послѣдніе дѣлаются замѣтнѣе въ сюжетахъ небснаго характера, болѣе отвлеченнаго характера. На землѣ, анализируя духовную жизнь людей, ихъ чувства и мысли, въ ежедневной обстановкѣ, Джіотто былъ въ своемъ элементѣ больше, чѣмъ изображая коронованіе Богоматери Христомъ на небѣ и тому подобное.

Въ образѣ Богоматери ¹⁾ сидящей на великолѣпномъ тронѣ, съ младенцемъ Христомъ на рукахъ, написанномъ Джіотто на деревян-

¹⁾ Онъ теперь въ Флорентинской Академіи художествъ.

ной доскѣ, еще много византийскаго. У Спасителя довольно серьезный видъ; это скорѣе маленькій человекъ, чѣмъ ребенокъ; правой рукою онъ благословляетъ, а въ лѣвой держитъ полураспушенный свертокъ пергамента. Особенную прелесть придаютъ этой картинѣ окружающіе тронъ Богоматери ангелы, граціозно одушевленные. Два изъ нихъ, на переднемъ планѣ, стоятъ на одномъ колѣнѣ, направо и налѣво отъ трона Богоматери, держа каждый вазу съ цвѣтами; двое другихъ несутъ по коронѣ. Мадонна красива и имѣетъ вполне итальянскій типъ. Вся сцена написана на золотомъ грунтѣ. Образъ этотъ помѣщенъ во Флорентинской Академіи художествъ возлѣ изображенія Мадонны Чимабуэ, о которомъ говорено выше; ихъ отдѣляетъ только дверь, и сравнивая эти произведенія двухъ замѣчательныхъ художниковъ, зритель можетъ легко убѣдиться, на сколько Джіотто опередилъ Чимабуэ. Не трудно замѣтить, что типы у Джіотто красивѣе, колоритъ живѣе, въ фигурахъ болѣе жизни, лица менѣе сонны, болѣе выразительны, рисунокъ правильнѣе, техническое исполненіе удовлетворительнѣе, чѣмъ у Чимабуэ.

Несмотря на сохраненіе традиціоннаго характера въ изображеніяхъ Мадоннъ Джіотто, нѣжность и задумчивость берутъ въ нихъ верхъ надъ величіемъ и торжественностью Царицы Небесной. Напротивъ, у Чимабуэ и живописцевъ сіенской школы, находившихся въ болѣе сильной степени, чѣмъ Джіотто, подъ вліяніемъ византийскаго стиля, официальный характеръ удаляетъ на второй планъ материнскія чувства Богородицы.

Многія изъ работъ Джіотто погибли; онъ находились или въ церквахъ сломанныхъ впоследствии, какъ напримѣръ въ древней Базиликѣ св. Петра въ Римѣ, разрушенной для построенія новой; или въ церкви св. Франциска въ Римини, не существовавшей уже во времена Вазари; или были замѣнены живописью болѣе позднихъ художниковъ, какъ напримѣръ въ Palazzo Pubblico въ Падуѣ и въ другихъ церквахъ и общественныхъ зданіяхъ. Нѣкоторыя фрески Джіотто покрыли бѣлой, водяной краской, какъ напримѣръ въ церкви Santa Croce во Флоренціи, въ тѣ времена, когда не придавали никакого значенія памятникамъ живописи первыхъ временъ возрожденія.

Джіотто умеръ въ 1336 г.; онъ работалъ много; можно даже сказать, что ни одинъ изъ художниковъ итальянскаго возрожденія не произвелъ больше его и не писалъ въ столькихъ городахъ Италии, отдаленныхъ другъ отъ друга, какъ онъ. Его призывали папы, короли, знатные и богатые люди, поручая ему значительныя работы.

Въ живописи Джіотто рисунокъ, разумѣется, не лишенъ недостатковъ, особенно при представленіи нагого тѣла; онъ не всегда вѣренъ до подробностей и при изображеніи одѣтыхъ людей. Округленіе тѣла, вообще моделировка постоянно очень мало опредѣлены и недостаточны. Головы нерѣдко угловаты, и нѣкоторыя части ихъ, обыкновенно лобъ и затылокъ, не вполне выработаны; подбородку дана квадратная, прямоугольная форма; глаза такъ же поставлены не всегда правильно и удачно; вообще замѣтно не полное знаніе анатоміи. Оконечности рукъ и ногъ у Джіотто правильнѣе нарисованы и тоньше,

чѣмъ у его предшественниковъ; лица оживлены; фигуры движутся свободно. Онъ обыкновенно схватываетъ и передаетъ жестъ въ его полной натурѣ. Одежды изображенныхъ имъ людей написаны лучше, чѣмъ у Византійцевъ, которые любили мелкія складки. У Джіотто онѣ широки и представляютъ освѣщенные массы; иногда однако одѣяніе его фигуръ принимаетъ картонный видъ и, закутывая ихъ съ ногъ до головы, не позволяетъ угадывать формы тѣла. Такъ же въ пейзажѣ Джіотто много условнаго; это болѣе намеки на природу, чѣмъ изображеніе ея. Зданія писались имъ лучше ландшафтовъ, хотя и съ погрѣшностями въ перспективѣ. Все это однако пріятнѣе глазамъ безжизненнаго золотого грунта Византійцевъ.

О колоритѣ Джіотто трудно судить, такъ какъ то, что всего болѣе страдаетъ во фрескахъ отъ времени, сырости и другихъ невыгодныхъ условий, это ихъ краски. Почти во всѣхъ стѣнописяхъ Джіотто цвѣта потускнѣли, измѣнились, полиняли, но, не смотря на все это, можно однако заключать, что онъ преобразовалъ темные византійскіе тоны, которые уже Чимабуэ старался нѣсколько оживить, въ свѣтлый, веселый, теплый колоритъ. Живопись «*al fresco*», т.-е., по свѣжей штукатуркѣ, Джіотто кончалъ сухими красками (*al secco*).

Не взирая на недостатки, встрѣчающіеся въ работахъ Джіотто, онъ почти всегда доходитъ до полного выраженія своихъ идей въ выводимыхъ имъ лицахъ, и если разобрать его фигуры, то увидишь, что движенія ихъ вполне и какъ нельзя яснѣе передаютъ то, что желалъ выразить живописецъ. Въ формахъ, употребленныхъ этими мастерами слышится, нельзя не согласиться, новый языкъ, способный передавать всѣ требованія сюжета, всѣ мысли сочинителя и абстрактныя идеи. Но въ живописи Джіотто всего болѣе замѣчательна глубина его мысли. Главная цѣль его—анализъ души человѣка, разборъ его чувствъ, передача различныхъ сторонъ его характера, его нравственнаго состоянія, что ведетъ прямо къ философскому размышленію. Въ этомъ отношеніи Джіотто можно назвать первымъ живописцемъ возрожденія; онъ мыслитель и аналитъ; священные сюжеты уже представляются имъ въ другомъ свѣтѣ, чѣмъ у византійскихъ мастеровъ. Особенно силенъ Джіотто въ психологической области, и онъ передаетъ духовное состояніе людей, прибѣгая къ натурѣ, взявъ ее въ основаніе своей художественной производительности, подражая ей, но освѣщая ее своею мыслью.

Вмѣсто величественныхъ, но однообразныхъ и натянутыхъ фигуръ византійскаго стиля, которыя производятъ поражающее дѣйствіе и вызываютъ благочестивыя стремленія, но являются какъ темныя, непонятныя образы, какъ рѣчь на незнакомомъ языкѣ, Джіотто изображалъ фигуры очень вѣрно и ясно выражавшія чувства живыхъ людей и съ которыми зритель духовно общается. Этотъ живописецъ первый ввелъ въ священные сюжеты жизненную обстановку итальянцевъ и началъ выражать въ предѣлахъ христіанства чувства и мысли, душевныя движенія, которыя не встрѣчались въ произведеніяхъ предшественниковъ Джіотто. У него мы видимъ уже не страхъ, не видѣнія апокалиптическія, не ужасъ, не томленіе при мысли о

ученіяхъ ада, но идеи порожденныя философскимъ размышленіемъ. артины страшнаго суда изображались и Джіотто; онъ такъ же передавалъ ихъ съ ужасающими подробностями, какъ средневѣковые и византійскіе художники; но эти идеи семитическаго христіанства, выходящія въ изобразительномъ искусствѣ, не исключительно принадлежатъ въ живописи этого мастера, и у него рядомъ съ ними азвывается философская мысль. Христосъ у Джіотто уже не такъ какъ въ византійскомъ искусствѣ только Богъ, никогда, даже и въ сценахъ его мученій, въ сюжетахъ вполне земныхъ, не теряющій божественнаго характера. Это человекъ переносящій всѣ страданія чловѣческія. Въ сценахъ священной истории у Джіотто являются сцены, подмѣченныя въ дѣйствительной жизни, и драматическій элементъ. Энергія выраженія, краснорѣчіе, позы и жесты, сила сочиненія, непринужденность въ распредѣленіи фигуръ, богатство деталей—у него иногда поразительно и невольно приводятъ въ удивленіе.

Джіотто былъ не только живописецъ, но и архитекторъ; его надзору была поручена постройка всѣхъ общественныхъ зданій флорентинской республики; онъ такъ же управлялъ работами флорентинскаго собора. Но самое замѣчательное зданіе, воздвигнутое имъ, это—колокольня башня, находящаяся возлѣ Santa Maria del Fiore во Флоренціи. Не смотря на ея величину ¹⁾, архитектурные размѣры этой башни до того созвучны, горизонтальныя и вертикальныя лініи ея входятся въ такой полной гармоніи между собою, ея украшенія такъ удачно приложены къ ея формамъ, такъ полно вяжутся одно съ другимъ, что это зданіе представляется зрителю небольшимъ предметомъ, столь изящнымъ, что невольно хочется, смотря на него, взять его въ руки и, осмотрѣвъ кругомъ, наглядѣвшись на него вдоволь, осторожно положить его въ футляръ, какъ кладутъ изящный уборъ. Справедливо сказалъ про эту башню императоръ Карлъ V, что ее хочется поставить подъ стеклянный колпакъ.

Джіотто пользовался большимъ уваженіемъ своихъ современниковъ. Данте, который, какъ кажется, посѣтилъ его въ Падуѣ, въ то время когда онъ писалъ фрески Мадонны dell'Agna, называетъ его въ Божественной комедіи ²⁾ самымъ знаменитымъ живописцемъ его времени; точно такъ же и Петрарка говоритъ о Джіотто, какъ о первомъ художникѣ вѣка, слава котораго велика среди его современниковъ ³⁾. Въ своемъ завѣщаніи Петрарка отказываетъ картину Джіотто, изображающую сцену изъ жизни Богоматери, владѣтелю Падуи—Francesco de Carrara—потому что, какъ говоритъ этотъ поэтъ, онъ не обладаетъ ничѣмъ болѣе достойнымъ своего покровителя. Красота этой картины, прибавляетъ Петрарка, несвѣдущимъ въ живописи непонятна, но приводитъ въ удивленіе знатоковъ. Историкъ Villani ⁴⁾ говоритъ, что Джіотто образы людей и ихъ движенія пред-

¹⁾ Она 84 метровъ вышины.

²⁾ Purgatorio Canto XI.

³⁾ Epist. famil. lib. 5, ep. 17.

⁴⁾ Cronaca di Giovanni Villani Lib. XI, c. 12, Firenze 1823.

ставляетъ какъ нельзя болѣе натурально; ваятель Lorenzo Ghiberti пишетъ ¹⁾, что Джіотто сдѣлалъ искусство натуральнѣе. Боккаччю устами одного изъ своихъ расказчиковъ—Pamfilo выражаетъ мнение ²⁾, что Джіотто первый живописецъ въ мірѣ, свѣтило флорентинской славы и востановитель живописи. Онъ столь великій талантъ говоритъ Pamfilo, что нѣтъ предмета, котораго онъ не изобразилъ бы совершенно такъ, какъ онъ есть въ натурѣ, и въ живописи его не кажется не представленнымъ, а дѣйствительнымъ. Не только Villani но и другіе историки говорятъ о Джіотто; такъ на примѣръ, лѣтописецъ Visobaldo изъ Феррары ³⁾, считаетъ нужнымъ упомянуть, въ 1312 г., т.-е. когда Джіотто было 36 лѣтъ, этого живописца и его замѣчательныя произведенія при описаніи тогдашняго состоянія Италіи. Назначая его въ 1334 г. главою художниковъ, правительство республики объявляетъ, что онъ великій и достойный уваженія маэстро. Итальянскіе города, и особенно Флоренція, уже въ XIII ст. доказали не разъ, что они умѣли цѣнить работы художниковъ и при влекать ихъ къ себѣ; но ни одинъ изъ предшественниковъ Джіотто въ искусствѣ не пользовался такимъ уваженіемъ гражданъ флорентинской республики, какъ онъ, и слава этого живописца живетъ и нашихъ дней въ Италіи.

VII.

Николо Пизано.

Въ Италіи возрожденіе скульптуры началось раньше живописи и смотря на то, что послѣдняя болѣе чѣмъ пластическія формы способна передавать христіанскія идеи. Это случилось безъ сомнѣнія потому, что нѣкоторые памятники пластики уцѣлѣвшіе отъ Римлян находились передъ глазами Итальянцевъ XIII ст., тогда какъ произведенія классической живописи были уничтожены временемъ людьми и не могли служить моделями мастерамъ эпохи возрожденія. Понятно, что лишь только итальянскіе скульпторы почувствовали въ себѣ силу удалиться отъ византійскихъ средневѣковыхъ типовъ, которыми слѣдовали до того времени, они, прежде чѣмъ искать въ натурѣ самобытныхъ образовъ, были склонны повторять образцы болѣе совершенные, чѣмъ византійскія модели, и болѣе способные выражать тѣ идеи, которыя начинали пробуждаться въ умѣ итальянцевъ на зарѣ возрожденія. Къ тому же мастера этой эпохи были такъ сказать, наслѣдниками классической культуры, и при первомъ оживленіи ихъ мысли должны были обратиться невольно къ тѣмъ произведеніямъ, которыя дошли до нихъ отъ ихъ предшественниковъ.

1) Commentarii.

2) Decamerone, Giornata VI, Novembre 5.

3) Muratori Scr. IX, 255.

е. отъ людей одного съ ними племени, жившими подъ тѣмъ же не-
мъ, среди той же природы, въ которой жили они. Памятники антич-
ной пластики существовали и раньше въ Италіи, но они не имѣли
такого вліянія на средневѣковую скульптуру; надо было пробуде-
ніе, въ извѣстной степени, арійскаго ума и вмѣстѣ съ нимъ ху-
жественнаго вкуса у Итальянцевъ для того, чтобы они обратили
вниманіе на произведенія классической пластики и стали употреблять
ея формы, какъ способъ передачи новой мысли. Притомъ, худож-
никъ начинающій артистическую эпоху, чьи силы еще не вполне
предѣлены, ищущій дорогу отъ природы къ искусству, склоненъ къ
одражанію тѣми произведеніямъ художества, въ которыхъ переходъ
еще совершенъ же съ правдой и полнотою, ему недоступнымъ.
Надо было такъ же со стороны итальянцевъ сознание несовершен-
ства тѣхъ религиозныхъ изображеній и ихъ удаленіе отъ природы,
оторыми довольствовались ихъ предки, чтобы памятники классиче-
скаго искусства послужили имъ какъ бы путеводителями къ новымъ
художественнымъ произведеніямъ.

Дѣйствіе памятниковъ античной скульптуры на рождающееся италъ-
нское и франко-германское художество было такъ сильно, что всюду
дѣ они сохранились, вліяніе ихъ обнаруживается самымъ яснымъ
образомъ. Но дѣйствіе это, разумеется, принимало различный видъ,
согласно нравственнымъ условіямъ, образованію и художественнымъ
способностямъ тѣхъ людей, вниманіе которыхъ было возбуждено про-
изведеніями классическаго искусства. Самое подражаніе античному
было потому двоякаго рода; оно состояло или въ прямой копіи, какъ
это дѣлали иногда скульпторы по ту сторону Альпъ, помѣщавшіе въ
свои работы повторенія античныхъ фигуръ съ тѣми поврежденіями,
которыя причинило имъ время, — это встрѣчаемъ мы, напримѣръ, въ
скульптурахъ собора города Реймса, во Франціи и въ средневѣковой
итальянской пластикѣ, — или античныя изваянія были приняты какъ
образцы и примѣнялись скульпторомъ, пройдя черезъ призму его взгляда
и подвергнувшись его художественной критикѣ. Такъ дѣлали съ
большей или меньшей свободой итальянскіе мастера возрожденія.

Первый изъ скульпторовъ этой эпохи, начавшій въ своихъ рабо-
тахъ перенимать формы римской пластики, былъ Николо Пизано.
Онъ родился между 1205 и 1207 г. и былъ сынъ каменотеса, Петра,
и котораго обучился техникѣ своего искусства. Во времена Николо
около собора Пизы стояли римскіе саркофаги ¹⁾, служившіе гроб-
ницами значительнымъ гражданамъ и привезенные Пизанцами, какъ
трофеи, изъ различныхъ странъ, въ которыхъ они воевали или вели
торговлю, плавая по Средиземному морю. Согласно Вазари, мрамор-

¹⁾ До какой степени, даже и въ послѣдующіе вѣка, памятники классическаго
искусства привлекали на себя вниманіе художниковъ возрожденія, мы увидимъ
дальше. Упомянемъ теперь только слова Benvenuto Cellini. Въ своей автобіогра-
фическомъ онъ говоритъ, что, будучи въ Пизѣ, свободное отъ своихъ работъ время онъ
посвящалъ изученію барельефовъ, античныхъ саркофаговъ, которые стояли въ
большомъ количествѣ въ Camposanto и около собора.

ный саркофагъ, въ которомъ покоилось тѣло Беатрисы, матери графини Матильды, союзницы папы Григорія VII-го Гильдебрандта, особенно обратилъ на себя вниманіе Николо. Греческій барельефъ этой гробницы изображаетъ Федру и Ипполита ¹⁾, а не охоту Мелеагра на кабана, какъ ошибочно говоритъ Вазари. Изученіе этого и другихъ подобныхъ памятниковъ имѣло большое вліяніе на художественное развитіе Николо Пизано, и лишь только ему представился случай, онъ не замедлилъ воспользоваться данными, приобретенными имъ при наблюденіи произведеній классической пластики.

Уже въ зрѣлыхъ лѣтахъ этотъ скульпторъ получилъ отъ Пизанцевъ заказъ воздвигнуть въ ихъ крестильницѣ кафедру и украсить её мраморными барельефами. Въ этихъ работахъ какъ нельзя лучше выказывается новое направленіе итальянской скульптуры. Сюжеты, выбранные Николо Пизано, которые онъ изображалъ уже иными образомъ, чѣмъ предшественники его въ Италиі, заимствованы изъ жизни Богоматери и Спасителя ²⁾. Но при этомъ ясно выказывается введеніе формъ классическаго искусства въ его сочиненія, что всего замѣтнѣе въ сценѣ рожденія Христа. Особенно прекрасна тутъ полужакая фигура Богоматери. Ея полное, спокойное лицо, большіе, круглые глаза напоминаютъ типъ богини Юноны; на головѣ ея, гордо поднятой, діадема, съ которой обыкновенно представлялась эта богиня. Богородица принимаетъ тутъ позу римскихъ матронъ, какъ онѣ изображались на языческихъ саркофагахъ. Женщины, моющія Христа Младенца, взяты также съ античныхъ памятниковъ.

Въ сценѣ Благовѣщенія, соединенной съ рожденіемъ Спасителя, Николо представилъ на второмъ планѣ зданіе, имѣющее видъ древняго храма. У Богоматери выразительное лицо; она кладетъ правую руку на грудь; голова ея поднята, взоры оживлены; стоя подобно героинѣ, не смотря на смущеніе отъ неожиданнаго извѣстія, она воодушевлена своимъ великимъ призваніемъ. Образъ ея очень напоминаетъ женскую фигуру барельефа римскаго саркофага, находящагося въ Camposanto. Одежда въ этихъ двухъ сценахъ взята Николо съ античныхъ образцовъ, и точно такъ же какъ у послѣднихъ, приликая къ тѣлу, хорошо обозначаетъ его формы.

При поклоненіи Волхвовъ Богоматеръ, напоминая Федру барельефа

1) Саркофагъ этотъ сохранился до нашего времени и стоитъ въ пизанскомъ Camposanto.

2) Dr. Carl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Siebenter Band, Düsseldorf 1876;—Weber der Styl Niccolo Pisano's und dessen Ursprung, von Dr. Eduard Dobbert, München 1873;—Geschichte der Plastik von Dr. W. Lübke zwei Bände;—Storia della Pittura in Italia dal Secolo II al Secolo XVI per G. B. Cavalcaselle e A. Crowe, Firenze 1875;—Charles C. Perkins, Tuscan Sculptors, 2 vols., 4^o London 1864;—Dütschke, die antiken Bildwerke des Camposanto zu Pisa, Leipzig 1874;—Dr. Hans Semper, Donatello, seine Zeit und Schule; Zeitschrift für bild. Kunst, Bd. VI 1871;—Hermann Grimm, Ueber Künstler und Kunstwerke I, 1865;—Le Opère di Giorgio Vasari con nuove annotazioni di G. Milanese T. 1 (примѣчаніе Milanesi къ биографіи Николо Пизано).

на саркофагѣ графини Беатрисы, о которомъ говорено выше, сидитъ, держа Младенца Спасителя на колѣняхъ; на головѣ ея діадема и покрывало, падающее на плечи; въ позѣ и поднятой головѣ много величія и достоинства; вся фигура ея имѣетъ видъ античной статуи. Три лошади, на которыхъ прѣхали цари, заимствованы также у барельефа гробницы Беатрисы. Поклоняющіеся Спасителю Волхвы имѣютъ сходство съ фигурами царей на римскихъ барельефахъ; ангель, представленный тутъ, повтореніе аллегорическаго образа побѣды, встрѣчающагося въ классическомъ искусствѣ. Не только въ самихъ фигурахъ, но и въ распредѣленіи ихъ, въ этой сценѣ замѣтно подражаніе барельефамъ римскихъ саркофаговъ, хотя нельзя не сознаться, что это произведеніе рѣзца Николо стоитъ выше въ художественномъ отношеніи многихъ памятниковъ пластики Римлянъ временъ упадка ихъ искусства.

Въ сценѣ введенія во храмъ фигура старца, вѣроятно первосвященника, которому мальчикъ поддерживаетъ лѣвую руку, напоминаетъ какъ нельзя болѣе индѣйскаго Вакха съ юнымъ Фавномъ, изображеннаго въ той же позѣ, въ барельефѣ греческой вазы, находящейся въ пизанскомъ Camposanto. Но тутъ взятъ только мотивъ, потому что первосвященникъ, покрытый массивными складками одеждъ, одна изъ самыхъ тяжелыхъ и грубыхъ фигуръ всего барельефа Николо Пизано; тогда какъ Вакхъ строенъ и одѣянъ его, составляя очень хорошій мотивъ драпировки, падаетъ просто и свободно. Въ этой же сценѣ образъ Анны приближается къ фигурѣ кормилицы Федры, представленной въ барельефѣ римскаго саркофага, находящагося теперь въ Петербургѣ въ Музеѣ Эрмитажа.

Сцена распятія вышла неудовлетворительнѣе другихъ сюжетовъ. Тѣло Христа не красиво и передано съ погрѣшностями въ размѣрахъ. Это можетъ объясниться тѣмъ, что Николо не нашелъ на памятникахъ античнаго искусства изображенія распятаго человѣка, которое могло бы служить ему образцомъ. Другія фигуры въ этой сценѣ также грубоваты, представлены въ неловкихъ положеніяхъ и въ анатомическомъ отношеніи неудовлетворительны. Но выраженіе и здѣсь, не смотря на все это, живо передано. На лицѣ Іоанна, на примѣръ, художнику удалось передать искреннюю печаль. Также и лица двухъ женщинъ, на рукахъ которыхъ лишается чувствъ Богоматерь, выражаютъ участіе въ ея горѣ.

Фигура Спасителя въ сценѣ страшнаго суда не лишена благородства, и драпировка его одежды, безъ сомнѣнія, скопирована съ какой нибудь античной статуи. Но остальные фигуры тутъ, которымъ даны небольшіе размѣры, карикатурны, и это особенно можно сказать о грѣшникахъ и дьяволахъ. Они скучены и тѣснятся, отнимая другъ у друга мѣсто. Одинъ изъ послѣднихъ приближается, по формамъ, къ фигурѣ, часто встрѣчающейся въ античномъ искусствѣ, именно: генія, закрывающаго лицо маскою. На лицахъ нѣкоторыхъ спасенныхъ художнику удалось выразить ихъ блаженство. Этотъ барельефъ пострадалъ болѣе другихъ; у нѣкоторыхъ фигуръ отломана голова. Аллегорическіе образы, украшающіе эту каеэдру, указыва-

ютъ также на изученіе памятниковъ классическаго художества. Фигура Геркулеса, напримѣръ, употреблена какъ изображеніе силы и мужества.

Извѣстность, прибрѣтенная Николо его работами въ Пизѣ, побудила правительство сѣнскіе республики заказать ему такъ же каедрю въ 1266 г., и какъ обыкновенно бывало въ эту эпоху, вслѣдствіе муниципальнаго соперничества и соревнованія, Сѣнцы хотѣли имѣть памятникъ подобнаго рода, но болѣе красивый, болѣе значительный по размѣрамъ и лучше украшенный, чѣмъ находившійся въ пизанской крестильницѣ. Это желаніе гражданъ Сѣны было вполнѣ удовлетворено, и каедрю, воздвигнутая Николо въ сѣнскомъ соборѣ выше, стройнѣе и имѣеть больше барельефовъ, чѣмъ пизанская. Сюжеты не измѣнены; прибавлены только двѣ сцены: избѣненіе младенцевъ и бѣгство въ Египеть. Выраженіе лицъ, въ сѣнскихъ барельефахъ, искреннѣе, задушевнѣе, живѣе и разнообразнѣе, чѣмъ въ пизанскихъ. Но желаніе Николо оживить характеристично фигуры даетъ имъ иногда что-то неловкое и ненатуральное, составляющее контрастъ съ спокойнымъ достоинствомъ классическихъ позъ и формъ, перенесенныхъ имъ въ свои сочиненія. Есть, однако, прогрессъ въ изображеніи тѣла человѣка; даже и античные мотивы, хотя они встрѣчаются здѣсь рѣже, чѣмъ въ предшествовавшей работѣ Николо, чище и переняты съ большимъ пониманіемъ. Но осталась при этомъ наклонность его къ массивнымъ формамъ, къ тяжелой драпировкѣ. Въ сценѣ Рождества Христова—это лучший барельефъ всей каедрю—Богоматерь, преисполненная граціи, изображена въ полулежащемъ положеніи, на богатомъ ложѣ, задумчиво сложивъ руки; покрывало падаетъ съ ея головы на плечи, какъ у нѣкоторыхъ античныхъ статуй. Это вполнѣ миловидный образъ, можетъ быть слегка манерный, но, все-таки же, не лишенный граціи и очарованія. Ниже двѣ женщины моютъ Спасителя младенца въ ваннѣ. Выше представлено посьщеніе Елисаветы Маріей. Фигуры тутъ также скучны, какъ и на пизанскихъ барельефахъ, и въ одномъ отдѣленіи соединено нѣсколько сценъ, что мы находимъ въ скульптурѣ языческихъ римскихъ, равно какъ и христіанскихъ, саркофаговъ.

Николо Пизано является намъ, слѣдовательно, какъ подражатель античнаго искусства, и его произведенія иногда имѣютъ вполнѣ характеръ римской скульптуры временъ упадка. Можно сказать, что онъ сталъ продолжать еѣ съ той точки, на которой она остановилась, и съ нимъ пластика начала путь восхожденія къ дальнѣйшему усовершенствованію. Въ его барельефахъ встрѣчаются выработанныя пластическія формы, величественное спокойствіе позъ, красивое расположеніе драпировокъ, благородство головъ и типовъ. Но такъ какъ движенія, которыя слѣдовало давать фигурамъ, не всегда можно было подобрать въ барельефахъ греко-римскихъ саркофаговъ и перенести ихъ цѣликомъ въ новое сочиненіе, то люди представленные въ спокойномъ положеніи всегда лучше у Николо изображенныхъ въ движеніи. Послѣдніе часто неловки, робки, массивны, широки, коротки и напоминаютъ произведенія средневѣковыхъ скульптурныхъ школъ.

Можно также упрекнуть Николо въ томъ, что многіе образы, перенятые имъ у античнаго искусства, дѣлаются въ его барельефахъ холодными и натянутыми, и что у него не всегда хватало смѣлости оживить ихъ. Но Николо не былъ только кропотливымъ археологомъ, рабскимъ подражателемъ классической пластики; онъ имѣлъ свой талантъ и вдохновлялся античными памятниками, потому что находилъ ихъ лучше всего того, что создавалось въ его время. Перенимая составъ тѣла и складки одежды у классическаго искусства онъ старался примѣнить эти данныя къ своимъ работамъ. По его произведеніямъ замѣтно, что онъ разсматривалъ античныя памятники проницательнымъ взглядомъ и съ большимъ интересомъ. Онъ поаялъ духовную жизнь ихъ фигуръ, и тѣ изъ нихъ, которыя могли служить его дѣламъ, заимствовалъ и помѣщалъ въ свои композиціи. Его заслуга состоитъ не только въ томъ, что онъ обратилъ вниманіе на памятники классической пластики, но также и въ томъ, что онъ поаялъ нравственный характеръ фигуръ греко-римскаго искусства и, такимъ образомъ, открылъ путь къ возвышенію моральнаго значенія произведеній итальянской скульптуры.

Обыкновенно Николо перенималъ съ обсужденіемъ, но случалось иногда, что выборъ его не былъ удаченъ. Онъ, напримѣръ, заимствовалъ фигуры, которыя были преисполнены значенія въ мірѣ языческомъ, но въ его сочиненіяхъ не полною могли передавать идею художника. Величіе, прелесть, чистота женскихъ фигуръ на античныхъ барельефахъ производили, какъ видно, на него сильное впечатлѣніе и поражали его воображеніе; онъ потому любилъ брать ихъ въ образцы, вслѣдствіе чего, Богоматерь въ его сценахъ Благовѣщенія, Рождества Христова и поклоненія Волхвовъ является какъ древняя Римлянка, но потому также довольно холодна и равнодушна; то-же самое можно сказать объ индѣйскомъ Вахъ въ сценѣ приношенія во храмъ. Напротивъ, другія фигуры, при созданіи которыхъ влияние античнаго искусства не участвовало, какъ напр. образъ Іоанна возлѣ распятаго Христа, въ барельефѣ пизанской каѳедры, лучше отвѣчаютъ своему назначенію.

При всемъ подражаніи античнымъ моделямъ Николо не отказывался иногда отъ натуры и наблюдалъ жизнь. Нельзя потому сказать, что онъ искалъ природу только въ памятникахъ классическаго искусства; такъ напримѣръ, въ сценѣ избіенія младенцевъ, представленной въ одномъ изъ барельефовъ сѣнскон каѳедры, отчаяніе матерей передано очень живо и драматично, даже разнообразно. Иродъ сидитъ и обращается съ повелѣніемъ къ своимъ солдатамъ, дѣлая нетерпѣливое, очень натуральное и преисполненное жизни движеніе рукою. Не всегда однако удаленіе его отъ подражанія античному и стремленіе ввести въ свои произведенія изученіе натуры было такъ удачно. Часто несостоятельность Николо проявляется въ характерахъ, въ типахъ, въ формахъ фигуръ. Это мы видимъ, напримѣръ, уже въ первой, по времени извѣстной намъ, его работѣ, именно: въ горельефѣ, изображающемъ снятіе со креста ¹⁾. Тутъ уже есть нѣко-

1) Теперь въ церкви св. Мартина въ городѣ Лукка.

торая свобода въ размѣщеніи фигуръ около главнаго сюжета и умѣніе воспользоваться опредѣленнымъ пространствомъ, равно какъ и известное оживленіе всего сочиненія; но нѣкоторыя подробности, какъ напр. положеніе тѣла Христа, наклоненный образъ Богоматери и римскій центуріонъ напоминаютъ неловкіе средневѣковые памятники скульптуры. Въ этомъ, равно какъ и въ другихъ барельефахъ Николо Пизано, можно замѣтить, что, распредѣляя фигуры, онъ слѣдуетъ предписаніямъ церкви, подъ вліяніемъ которой создавались и средніе вѣка художественныя произведенія религиознаго характера. Въ его сочиненіяхъ есть даже слѣды указаній, означенныхъ въ книгѣ живописцевъ Аеонской горы ¹⁾.

Иногда видно со стороны Николо Пизано какъ бы усиліе отойти отъ классическихъ моделей; такъ напр., въ сценѣ поклоненія Волхвовъ въ барельефѣ пизанской каеэдры, тѣло мясистѣе, строеніе ея тяжелѣе, массивнѣе, чѣмъ въ другихъ барельефахъ этого художника; особенно же это можно сказать о фигурахъ двухъ Волхвовъ, стоящихъ на колѣняхъ. Формы римскаго искусства сохранены тутъ, и имъ Николо хотѣлъ придать что-то своеобразное, и желаніе приблизиться къ натурѣ, хотя и довольно неловкое, ясно проявляется въ этихъ образахъ. Одежды ихъ, такъ же не прилипая, какъ въ римской скульптурѣ, къ тѣлу, падаютъ тяжелыми, плотными складками, такъ что формы его нельзя открыть подъ этой массивной драпировкой, которой онъ часто злоупотреблялъ. Подобныя же картонныя одѣянія встрѣчаются, какъ мы уже видѣли, въ живописи Джіотто.

Такого значительнаго вліянія, какое имѣли памятники античной пластики на работы скульпторовъ возрожденія они, разумѣется, не могли имѣть на живописцевъ этой эпохи, хотя у Джіотто можно подмѣтить иногда мотивы, взятые у древне-римской пластики; но это не было методической и сознательной копіей, какъ у скульпторовъ. Джіотто изображалъ также римскія зданія; такъ напр., въ одной изъ фресокъ его, въ церкви монастыря св. Франциска въ Ассизи, онъ написалъ подражаніе красивому фронтому храма Минервы, до сихъ поръ сохранившемуся въ этомъ городѣ, съ орнаментами, заимствованными имъ у классическаго искусства. Мы видѣли также, что въ фрескѣ капеллы Перуцци въ церкви Santa Croce во Флоренціи, изображающей пиръ Ирода, зданіе, въ которомъ онъ происходитъ, украшено колоннами и статуями; нѣкоторыя изъ послѣднихъ нагія. Въ деталяхъ орнаментаки у Джіотто, въ капеллѣ Скровенно въ Падуѣ, видишь также классическіе мотивы, какъ напр. фронтоны древнихъ храмовъ, геніи, взятые съ языческихъ саркофаговъ, статуи на верху зданій и т. д. Подобныя заимствованія формъ античной пластики въ живописи возрожденія мы будемъ встрѣчать и у мастеровъ послѣдующихъ вѣковъ, но, разумѣется, не въ такой степени, какъ у первыхъ скульпторовъ этой эпохи.

Явленіе Николо Пизано и значительная разница между его работами и грубыми, неоживленными произведеніями его предшественни-

¹⁾ См. Римскія Катакомбы, ч. 4, стр. 287.

говъ, средневѣковыхъ мастеровъ, выдавшихъ вполне уродливые и неуклюжіе образы людей; рѣшительный шагъ къ усовершенствованію, говорю я, сдѣланный итальянской скульптурой съ Николо, все это имѣеть что-то загадочное. Переходъ былъ въ самую дѣлу очень рѣзокъ и съ меньшей постепенностью, чѣмъ въ живописи; это повело нѣкоторыхъ изслѣдователей исторіи искусства къ предположенію, что Николо Пизано учился у иностранныхъ мастеровъ. Нѣмецкіе писатели выставляютъ впередъ скульпторовъ статуй готическихъ соборовъ, а неаполитанскіе, но также и нѣкоторые нѣмецкіе ученые, — художниковъ того мѣстнаго возрожденія искусства, которое проявилось на югѣ Италіи въ царствованіе императора Фридриха II. Вазари говоритъ, что Николо Пизано первоначально учился у греческихъ скульпторовъ, работавшихъ въ Италіи; но если принять въ соображеніе, что послѣ эпохи иконоборства ¹⁾ пластическая дѣятельность почти угасла въ Византіи и ограничивалась только изображеніемъ фигуры челоуѣка небольшихъ размѣровъ изъ драгоценныхъ металловъ, то увѣреніе Вазари дѣлается невѣроятнымъ. Новѣйшіе нѣмецкіе писатели, какъ мы уже сказали, хотѣли видѣть въ быстромъ возрожденіи итальянской скульптуры, подъ рѣзкомъ Николо, влияніе нѣмецкихъ готическихъ мастеровъ. Самъ Вазари подтверждаетъ это предположеніе, говоря въ біографіи Николо Пизано ²⁾, что вслѣдствіе раздоровъ между императоромъ Фридрихомъ и городомъ Миланомъ скульпторы и архитекторы, работавшіе въ соборѣ ³⁾ этого города, — Ломбардцы и Нѣмцы, — разсѣялись по Италіи, гдѣ исправили стили не только архитектуры, но и скульптуры. Итальянскіе писатели утверждаютъ, что подъ именемъ Нѣмцевъ слѣдуетъ понимать Итальянцевъ, живущихъ въ Альпахъ, но доказательства ихъ очень слабы.

Нѣтъ сомнѣнія въ томъ, что въ Италіи скульптура стояла на болѣе низкой степени, чѣмъ по ту сторону Альпъ, въ столѣтія, предшествовавшія возрожденію, и можно было бы предположить, что скульпторы статуй, украшающихъ готическіе соборы, могли имѣть влияніе на первыхъ мастеровъ эпохи возрожденія, если бы съ другой стороны не было достовѣрно извѣстно, что примѣры появленія нѣмецкихъ скульпторовъ въ Италіи очень рѣдки и принадлежать только къ XIV и XV ст. ⁴⁾, а Николо, какъ мы видѣли, жилъ въ началѣ XIII вѣка. Еще меньше, чѣмъ нѣмецкихъ мастеровъ, можно предположить влияніе ломбардскихъ скульпторовъ на работы Николо Пизано. Вообще усовершенствованія, внесенныя имъ въ итальянскую

¹⁾ См. Римскія Катакомбы, ч. 4, стр. 218 и слѣд.

²⁾ Le Opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze 1878.

³⁾ Тутъ дѣло идетъ не о существующемъ, а о древнемъ соборѣ, который во времена императора Фридриха увеличивался или перестраивался.

⁴⁾ Schnaase, Geschichte d. b. Künste V. VII. Про одного значительнаго Кельнскаго мастера, который въ началѣ XV-го ст. работалъ въ Италіи, говоритъ съ похвалою Ghiberti [Commentari XIV]. Слѣды подражанія готическимъ статуямъ можно указать кое-гдѣ въ Италіи, но уже послѣ Николо.

пластику, и стиль его, такъ рѣшительно отклоняющійся отъ манеры готическихъ скульпторовъ, никакимъ образомъ нельзя приписать вѣрнѣю послѣднихъ. Особенности произведеній рѣзца Николо объясняются подражаніемъ античнымъ памятникамъ скульптуры, находившимся у него передъ глазами; усвоеніемъ формъ классической пластики, чему его не могли научить ни ломбардскіе, ни нѣмецкіе мастера, у которыхъ не было пока еще глазъ для оцѣнки достоинствъ античной скульптуры.

Нѣкоторые ученые утверждаютъ, что Николо есть представитель школы скульптуры, которая шла отъ древней этрусской пластики и существовала въ средніе вѣка въ горахъ Тосканы. Но это предположеніе основывается на одномъ только памятникѣ, именно: барельефѣ, находящемся теперь въ сивскомъ соборѣ, въ Капеллѣ S. Ansano, сюжеты котораго: Благовѣщеніе, рожденіе Спасителя и поклоненіе Волхвовъ. Эти сцены изображены въ особенномъ стилѣ, имѣющемъ нѣкоторое сходство съ этрусскими барельефами. Однако существованіе школы пластики нельзя доказать только однимъ произведеніемъ ея. Есть въ Тосканѣ и другіе барельефы также довольно грубаго стиля, но они очень разнятся между собою. Съ другой стороны Vishnig ¹⁾ и, послѣ него, Stowe и Cavalcaselle ²⁾ думаютъ, что Николо Пизано не былъ Тосканецъ, но по рожденію и художественному воспитанію принадлежалъ югу Италіи. Этого мнѣнія также и другіе нѣмецкіе и итальянскіе писатели. Въ одномъ документѣ 1266-го г. къ имени отца Николо, Петра, прибавлено «de Apulia», т. е. изъ Апуліи. Это повело къ предположенію, что родъ Николо происходилъ изъ Апуліи въ южной Италіи и что скульпторъ этотъ получилъ тамъ свое первоначальное художественное воспитаніе. Мнѣніе это отчасти опирается на то, что на югѣ Италіи сохранилось нѣсколько произведеній пластики, имѣющихъ нѣкоторое сходство съ работами Николо Пизано ³⁾, явившихся на свѣтъ 12 лѣтъ послѣ окончанія барельефовъ пизанской каѳедры. Но если предположить, что Николо получилъ художественное воспитаніе на югѣ Италіи, гдѣ во времена Фридриха II могла существовать школа пластики, то какъ объяснить, что первыя изъ его произведеній, напримѣръ горельефъ снятія со Креста въ соборѣ города Лукка стоитъ такъ низко въ художественномъ отношеніи въ сравненіи съ барельефами пизанской каѳедры. Milanesi указалъ притомъ, что Апулія называлось одно изъ предмѣстій города Лукки и также деревушка въ трѣхъ миляхъ отъ города Ареццо. Слѣдовательно, указаніе Апуліи въ вышеназванномъ документѣ не есть еще доказательство, рѣшающее вопросъ. Надо также замѣтить, что произведенія рѣзца Николо, какъ напримѣръ, барельефы пизанской каѳедры, почти на столько же выше въ художественномъ отношеніи немногихъ памятниковъ пластики юга Италіи, какъ и работъ его предшественниковъ

¹⁾ Italianische Forschungen, 1827.

²⁾ Storia della Pittura in Italia dal Secolo II al Secolo XVI.

³⁾ D. Salazaro, Studi sui monumenti dell' Italia meridionale dal IV al XIII Secolo, Napoli 1871.

въ Тосканѣ. У неаполитанскихъ скульпторовъ вовсе не видно наклонности, замѣчаемой нами у Николо, подражать античнымъ памятникамъ, и тѣ изъ послѣднихъ, которые вошли въ его скульптуру, находятся въ Пизѣ, а не въ неаполитанскихъ провинціяхъ. Все это предположить художественному воспитанію Николо Пизано на югѣ Итали.

Вопросъ потому остается спорнымъ и нерѣшеннымъ. Всего вѣроятнѣе, что Николо родился въ предмѣстіи города Лукки, называемомъ *Prugia*—Апулія, что онъ учился скульптурѣ у одного изъ мастеровъ этого города и, сдѣлавшись нѣсколько извѣстенъ какъ хорошій скульпторъ, получилъ заказъ высѣчь барельефы кафедры баптистерія Пизы, видѣлъ тамъ произведенія античной пластики, и это было для него нѣкоторымъ родомъ откровенія. Вмѣстѣ съ освобождающимся умомъ итальянцевъ пробудились и художественныя способности этого народа. Нѣкоторое измѣненіе въ религиозныхъ понятіяхъ; удаленіе отъ созерцанія плоти какъ грѣховнаго начала, а памятники въ языческаго искусства какъ произведеній дьявольскихъ; устраненіе въ нѣкоторой степени сепитическихъ идей, преобладавшихъ въ средневѣковомъ католицизмѣ, побудили художниковъ, явившихся на зарѣ возрожденія, иными глазами посмотрѣть на классическую скульптуру, чѣмъ ихъ предшественники, оцѣнить красоту римской пластики и перенести ея формы въ свои сочиненія. Это можетъ вполне объяснить стиль Николо Пизано и тотъ фактъ, что онъ обратилъ вниманіе на древніе барельефы, передъ которыми прошли равнодушно нѣсколько поколѣній скульпторовъ предшествующихъ вѣковъ. Названіе Пизано, которое постоянно прибавляетъ къ своему имени Николо на надписяхъ исполненныхъ имъ работъ, происходитъ, по всей вѣроятности, оттого, что послѣ замѣчательныхъ для того времени изваяній, произведенныхъ этимъ художникомъ въ крестильницѣ Пизы, жители этого города дали ему права гражданства, какъ это часто дѣлалось въ муниципальных республикахъ, и такимъ образомъ названіе Пизано было для Николо чѣмъ-то въ родѣ почета.

Споръ о происхожденіи стиля Николо Пизано, возбудившій также и патристическое чувство Нѣмцевъ и итальянцевъ, вызвалъ цѣлую литературу, что можетъ показаться нѣсколько страннымъ. Манера Джіотто, наиримѣръ, почти на столько же удаляется отъ стиля живописи средневѣковыхъ итальянскихъ мастеровъ, какъ работы Николо Пизано отъ произведеній предшествовавшихъ ему скульпторовъ, хотя никто никогда не искалъ источника преобразованій, сдѣланныхъ Джіотто въ итальянской живописи по ту сторону Альпъ, на югѣ Итали,—однимъ словомъ, внѣ его собственнаго таланта. Въ произведеніяхъ Чимабуэ и другихъ предшественниковъ Джіотто, въ самомъ дѣлѣ, не находишь тѣхъ данныхъ, изъ которыхъ могли бы выработаться усовершенствованія живописи, и тѣхъ особенностей, которыя выразились съ такою полнотою во фрескахъ Джіотто, того самобытнаго, что мы встрѣчаемъ въ нихъ, слѣдуетъ искать въ преобразованіи, совершившемся въ пониманіи христіанскаго идеала итальянцами того времени, въ новыхъ идеяхъ, переданныхъ изобразительно гениальнымъ живописцемъ. То же самое въ нѣкоторой степени можно сказать и о стилѣ Николо

Пизано. Въ желаніи итальянскихъ писателей ¹⁾ объяснить манеру послѣдняго вліяніемъ школы скульптуры, образовавшейся на югѣ Италіи, въ царствованіе Императора Фридриха II-го, особенно проявляется патриотическое чувство; но въ сущности можетъ ли имѣть большое значеніе тотъ фактъ, что Николо перенесъ изъ юга Италіи въ Тоскану скульптуру болѣе совершенную, если въ самомъ дѣлѣ это такъ было. При дальнѣйшемъ своемъ развитіи пластика возрожденія, въ Италіи, въ произведеніяхъ Донателло, Гиберти, Микель Анджело, пришла къ такому совершенству и такъ далеко удалилась отъ первобытнаго своего типа, что работы Николо остаются вполнѣ забытыми и ихъ вовсе нельзя принимать во вниманіе говоря о происхожденіи стіля одного изъ вышеназванныхъ геніальныхъ мастеровъ. Какъ египетскіе и азіатскіе типы, отъ которыхъ искусство древнихъ Грековъ начало свой путь къ усовершенствованію, не принимаются въ соображеніе, когда говорятъ о дальнѣйшемъ ходѣ развитія эллиническаго искусства, такъ работы итальянскихъ мастеровъ, явившихся въ началѣ эпохи возрожденія, забываются, при разборѣ далеко отъ нихъ удалившихся произведеній художниковъ послѣдующихъ вѣковъ.

Послѣ Николо Пизано другіе художники дали формамъ классическаго искусства, перенятыхъ имъ, болѣе полную жизнь и приготовили такимъ образомъ поле для новаго искусства. Это уже уже замѣчаемъ, хотя еще и довольно слабо, въ работахъ самаго замѣчательнаго изъ помощниковъ и учениковъ Николо—Fra Guglielmo d' Agnello. Про его жизнь извѣстно мало; онъ родился, какъ предполагаютъ, въ Пизѣ въ 1238-мъ г. и 19-ти лѣтъ вступилъ въ орденъ доминиканскихъ монаховъ. Въ 1267-мъ г. онъ находился въ Болоньѣ, гдѣ вмѣстѣ съ учителемъ своимъ Николо высѣкалъ барельефы мраморной гробницы или саркофага св. Доминика. Памятникъ этотъ стоитъ до сихъ поръ въ церкви, посвященной этому святому въ Болоньѣ. Николо принадлежатъ тутъ барельефы передней стороны саркофага, изображающіе чудеса, совершенныя святымъ Доминикомъ; именно: воскрешеніе юноши упавшаго съ коня и негосударемая книга святого въ спорѣ съ Менихеями. Распределеніе фигуръ, хорошо приспособленныхъ къ занимаемому ими мѣсту, отличается ясностью; изображеніе событій живо и натурально. Особенно хорошо исполнена первая изъ этихъ сценъ: лошадь, хотя и скопирована съ римскаго саркофага, вполнѣ удалась; опечаленные молодые люди, поднимающіе упавшаго юношу, женщины и дѣти, стоящія кругомъ, принимая участіе въ случившейся бѣдѣ и выражающія свое состраданіе, такъ натуральны, что зритель невольно переносится въ представленное художникомъ событіе. Особенно хороши также и молящіяся монахи: можно сказать, что равнодушныхъ тутъ вовсе нѣтъ. Богоматерь изображенная посрединѣ, раздѣляя эти двѣ сцены, преисполнена граціи; женская фигура, въ благородной позѣ стоящая возлѣ Мадонны, вполнѣ классическаго стіля. Не столь удовлетворительны, въ художественномъ отношеніи, барельефы задней стороны этого саркофага, изоб-

1) D. Salazaro; Studi sui monumenti dell' Italia meridionale.

ажаящіе сцены изъ жизни св. Регинальда—ученика св. Доминика,—оторые приписываютъ Fga Guglielmo. Фигуры тугъ неясно опредѣены; въ нихъ нѣтъ оконченности; лица холодны и лишены выраженія; все составляетъ какъ бы одну массу; складки одеждъ картонны тяжелы.

Гораздо полнѣе развернулся талантъ Fga Guglielmo въ другой, болѣе поздней работѣ его, какъ теперь извѣстно несомнѣнно ему принадлежащей, именно: въ барельефахъ каѳедры церкви San Giovanni eog civitas въ Пистоѣ. Тутъ представлены сцены изъ жизни Богоматери и Спасителя. Подобно Николо Пизано, Fga Guglielmo придерживался, изображая священные сюжеты, традицій, освященныхъ церковью и временемъ. Такъ напримѣръ, нисхожденіе Христа въ адъ представлено совершенно такъ, какъ это дѣлали византійскіе мастера, и смерть Богоматери передана съ подробностями, указанными въ книгѣ живописцевъ Аѳонской горы, и которыя встрѣчаются также въ византійскихъ иконахъ, именно: Христосъ, изображенный позади ложа Богоматери, держитъ въ рукахъ душу ея, имѣющую видъ младенца. По стилю эти барельефы приближаются къ украшающимъ пизанскую каѳедру, работы Николо, и есть мотивы прямо взятые у него. Въ головахъ однако и въ движеніяхъ проявляется тутъ уже то новое, реалистическое направленіе, то желаніе передать чувства и одушевить драматически фигуры, которыя будутъ полнѣе развиты сыномъ Николо—Джіованни. Живое начало это мы находимъ, напримѣръ, въ образѣ Богоматери, которая, при положеніи во гробъ тѣла Христа; скорбно цѣлуетъ уста своего сына, и въ фигурѣ женщины, въ той же сценѣ, раздирающей въ отчаяніи свою одежду. Выразительные образы эти переступаютъ предѣлы искусства Николо и болѣе глубоко оживлены, чѣмъ его фигуры. Подражаніе античному замѣтно однако мѣстами и у Fga Guglielmo; не смотря на то, что онъ былъ монахъ, нѣкоторые мужскіе образы его напоминаютъ Юпитера; женскіе—Геру. Такъ напримѣръ, въ сценѣ рожденія Спасителя Богоматерь лежитъ на ложѣ съ діадемой и покрываломъ на головѣ; это снова античная богиня, какъ у Николо. Но приближая младенца къ Волхву, приносящему дары, онъ дѣлаетъ граціозное, вполне непринужденное движеніе, подмѣченное въ натурѣ, а не скопированное съ античнаго памятника или съ византійской модели. Ангелъ въ сценѣ Благовѣщенія изображенъ юношей и фигура эта не лишена величія и прелести. Мадонна, вполне привлекательный образъ, граціозна и натуральна. Хороша также встрѣча Богоматери со св. Елисаветой. Отдѣльно помѣщены между барельефами этой каѳедры статуи красивыхъ ангеловъ и преисполненныхъ достоинства святыхъ, болшихъ размѣровъ, чѣмъ остальные фигуры. Fga Guglielmo вмѣстѣ съ другими скульпторами работалъ также барельефы фасада Орвіэтскаго собора, о которыхъ будетъ говорено ниже.

VIII.

Джіованни Пизано.

Освобождение умовъ въ Италиі, въ эпоху возрожденія, и пробужденіе въ нихъ философскихъ идей повело итальянскихъ художниковъ къ оживленію священныхъ сценъ, изображаемыхъ ими своимъ особеннымъ національнымъ характеромъ и къ представленію ихъ въ земной ежедневной обстановкѣ. Разумѣется, ни византийское искусство, ни античная пластика не могли удовлетворить ихъ въ этомъ стремленіи, ни дать имъ способъ ввести новыя идеи въ священные изображенія. Какъ Джіотто не могъ оставаться вѣрнымъ, подобно своимъ предшественникамъ, византийскимъ моделямъ ввода въ религиозныя сцены философскія мысли, такъ и скульпторы этой же эпохи, удаляясь отъ образцовъ средневѣковой пластики, должны были все болѣе и болѣе преобразовывать мотивы античной скульптуры началами, взятыми изъ жизни и природы

Это, какъ мы видѣли, дѣлаетъ уже въ нѣкоторой степени Фра Гуагліельмо, но гораздо опредѣленнѣе и полнѣе сынъ Николо Пизано—Джіованни. Годъ его рожденія намъ неизвѣстенъ, но вѣроятно онъ родился около 1250-го г., потому что работалъ уже съ отцомъ, какъ молодой ученикъ, въ 1265-мъ г. барельефы сіенской кафедры. Онъ умеръ въ 1320-мъ г.

Пластика, переданная Николо сыну его Джіованни, подверглась въ рукахъ послѣдняго значительнымъ измѣненіямъ. Подражаніе натурѣ начало преобладать въ его работахъ надъ заимствованіемъ формъ у памятниковъ римской скульптуры. Слѣды вліянія античныхъ моделей однако не совсѣмъ пропали въ произведеніяхъ Джіованни; такъ напримѣръ, повторяющійся у него типъ лица часто напоминаетъ греческій профиль. Понятно, что итальянская пластика возрожденія, труднѣе чѣмъ скульптура по ту сторону Альпъ, могла доработаться до самостоятельнаго стиля, такъ какъ передъ глазами художниковъ въ Италиі постоянно находились памятники классическаго искусства, которымъ итальянскіе мастера на зарѣ возрожденія невольно слѣдовали. Въ франко-германскихъ странахъ, полтора столѣтія раньше Джіованни, уже существовали школы скульптуры, украшавшія готическіе соборы статуями, преисполненными жизни и природы, вполне самобытнаго характера ¹⁾, въ которыхъ не видно и слѣда какаго либо подражанія античному ²⁾.

Очень хорошо выказывается характеръ таланта Джіованни въ его

1) Замѣчательно и очень характеристично, что въ Италиі, съ раннихъ временъ возрожденія, художникъ обыкновенно на своемъ произведеніи указываетъ его творца, тогда какъ по ту сторону Альпъ скульпторъ пропадаетъ не называя себя. Многочисленныя статуи готическихъ соборовъ неизвѣстно кѣмъ были вырублены.

2) См. Римскія Катакомбы, ч. 4 стр. 346.

статуяхъ Мадонны. Одна изъ самыхъ замѣчательныхъ находится надъ вторымъ порталомъ южной боковой стороны флорентинскаго собора. Это молодая женщина, стройная, величественная, но вмѣстѣ и граціозная; она стоитъ и держитъ на лѣвой рукѣ Младенца, а въ правой цвѣтокъ, какъ кажется розу. Повернувъ къ сыну голову она смотритъ на него съ нѣжной, материнской любовью, но и съ нѣкоторой задумчивостью. Поза Мадонны натуральна и голова хорошо моделирована; линіи корпуса и складки одежды свободно брошенной, звучны. Это уже типъ Мадоннъ возрожденія, въ которыхъ материнскія чувства берутъ верхъ надъ официальнымъ характеромъ. Другая статуя Мадонны по колѣни, работы Джіованни, находится въ пизанскомъ Camposanto; это произведеніе уже смѣлаго рѣзца. Профиль Богоматери тутъ напоминаетъ античныя головы; въ фигурѣ ея слита натуральность вмѣстѣ съ граціей непринужденныхъ движеній. На ней плащъ, покрывающій также и ея голову; складки его падаютъ широко и свободно. Она поднимаетъ и приближаетъ къ себѣ младенца Спасителя, улыбающагося матери. Это вполнѣ миловидная, привлекательная группа.

Въ другой работѣ Джіованни, именно: въ барельефахъ каѳедры церкви Sant' Andrea въ Пистоѣ, онъ, желая сильно выразить чувства изображаемыхъ имъ лицъ, впадаетъ въ преувеличенное. Фигуры тутъ скучены, представлены въ неестественныхъ позахъ, въ безпокойныхъ движеніяхъ и натуралистичны до утрированнаго; ясность изложенія теряетъ отъ всего этого, но въ нѣкоторыхъ сюжетахъ трагическое положеніе лицъ передано, нельзя въ этомъ не согласиться, съ большой силой; это можно особенно сказать о женщинахъ въ сценахъ убіенія младенцевъ и распятія Христа. Тутъ чувства разрываютъ оболочку и увлекаютъ форму за собою.

Мраморные барельефы, украшающіе четыре пиластра фасада Орвіэтскаго собора принадлежать, какъ предполагаютъ, Джіованни Пизано, ученикамъ его и его отца. Они были высѣчены въ концѣ XIII-го ст. и изображаютъ сцены изъ ветхаго и новаго Завета, кончаясь страшнымъ судомъ. Въ общемъ это произведеніе пластики не удовлетворяетъ художественнаго вкуса, но въ подробностяхъ оно не лишено характера и даже красоты. Изображая сотвореніе міра, скульпторъ выказалъ тутъ большое воображеніе. При несовершенствахъ исполненія видно, что мысль задумана вѣрно, но нагое тѣло очень часто передано неудачно. Въ первыхъ сценахъ Ева представлена наивной и граціозной женщиной; Адамъ здоровымъ и хорошо сложеннымъ мужчиной; но дальше эти же и другія фигуры являются съ утрированными мускулами и массивнымъ строеніемъ костей. Изъ этого можно заключить, что ученики Джіованни преувеличивали его недостатки скорѣе чѣмъ сглаживали ихъ; попадаютъ однако также и образы, нелишенные грандіозной простоты. Ангелы, присутствующіе при сотвореніи міра, молясь, удивляясь и хваля Господа, имѣютъ благородныя позы и вполнѣ привлекательный видъ. Сцена грѣхопаденія представлена довольно натурально, даже съ извѣстнымъ драматизмомъ, но возлѣ Адамъ и Ева, скрывающіеся отъ

Бога под растеніемъ, изображены въ неестественномъ положеніи. фигуры ихъ согнуты и имѣютъ что-то карикатурное, такъ что въ этихъ барельефахъ рядомъ съ образами, въ которыхъ ясно обнаруживается усовершенствованіе итальянской пластики, видны изображенія, выказывающія большую неловкость и неумѣніе представлять человѣка въ положеніяхъ, выходящихъ изъ обыкновеннаго. Въ сценахъ, взятыхъ изъ жизни Спасителя, представленныхъ тутъ, преобладаетъ трагическое начало. Нѣкоторыя фигуры вполне выразительны и очень хорошо передаютъ всѣ особенности ихъ положенія и чувства, владѣющія ими. Въ страшномъ судѣ лица и движенія оживлены, но люди слишкомъ коренасты и мускулисты. Несмотря на то, что въ барельефахъ этихъ проявляются изученіе натуры и желаніе приблизиться къ ней, нѣкоторые типы, напоминающіе римскіе, подражаніе классической драпировкѣ одеждъ, изображеніе нагого тѣла тамъ, гдѣ этого можно было избѣгать, все вмѣстѣ свидѣтельствуетъ о заимствованіяхъ, сдѣланныхъ у античной пластики. По всему видно, что Джіованни Пизано, ученики его и Николо не оставили совершенно моделей древне-римскаго искусства и прибѣгали къ нимъ, когда рубили эти барельефы. Многіе пророки прямо скопированы съ наметниковъ античной пластики; то же самое можно сказать о солдатахъ, появляющихся въ сценахъ страстей Спасителя; они одѣты и вооружены, какъ римскіе легіонеры. Позже, когда больше національных началъ войдетъ въ передачу священныхъ сюжетовъ, художники возрожденія, при изображеніи мученій и казни Спасителя, будутъ представлять солдатъ, одѣтыхъ и вооруженныхъ по-итальянски. Въ сценѣ рожденія Христа античный саркофагъ служитъ колыбелью младенцу Спасителю; точно такъ же при изображеніи воскресенія мертвыхъ они выходятъ изъ подобнаго рода античныхъ гробницъ. Въ барельефѣ одного саркофага изображены три нагіе генія съ гириадами. Въ одеждахъ и въ предметахъ, представленныхъ тутъ, замѣтна копія съ античнаго; это особенно проявляется въ тронѣ царя Ирода. По силѣ выраженія барельефы Орвіятскаго собора очень замѣчательное произведеніе, превзошедшее все то, что до того времени было создано въ области пластики итальянскими скульпторами возрожденія. Несомнѣнно, что тутъ есть работа Джіованни Пизано и всюду проявляются слѣды его вліянія.

Какъ художникъ, открывающій новые пути къ усовершенствованію пластики, выказалъ себя Джіованни Пизано въ барельефахъ, украсившихъ прежде каѳедру пизанскаго собора. Шесть изъ нихъ находятся теперь въ верхней галереѣ этой церкви и одинъ надъ дверью, ведущей въ ризницу. Сцена Рождества Христова, изображенная тутъ, очень хорошо распределена. Богородица, нѣсколько приподнявшись на своемъ ложѣ, поднимаетъ граціознымъ движеніемъ вуаль, покрывающій спящаго младенца, смотря на него съ любовью; направо отъ нея внизу сидитъ задумавшійся Іосифъ; одна женщина льетъ воду въ сосудъ, чтобы купать младенца, другая пробуетъ температуру воды рукою. Въ сценѣ бѣгства въ Египетъ, Богородица, сидя на ослѣ, играетъ съ младенцемъ; Іосифъ идетъ возлѣ нея. Композиція въ

сценѣ поклопенія Волхвовъ хорошо развита и фигуры оживлены. Нѣсколько спутана сцена избіенія младенцевъ; движенія Ирода до того энергичны, что впадаютъ въ парикатурное. Все вмѣстѣ, однако, не лишено выраженія. Въ сценѣ поцѣлуя Іуды много драматизма. Удалась также фигура нервѣжительнаго Пилата, окруженнаго приступающими къ нему Евреями. Но въ барельефахъ этихъ есть что-то безпокойное, непріятно поражающее зрителя.

Нѣкоторыя части этой каеэдры Джіованни находятся въ складѣ пизанскаго собора. Между ними особенно замѣчательна статуя женщины, аллегорически изображающей пизанскую республику. Въ ней много природы и строгій видъ; она повелительно поворачиваетъ голову, смѣло ввирая впередъ. На каждой рукѣ ея младенецъ, которыхъ она кормитъ грудью. Фигура эта возвышается на пьедесталѣ, кругомъ котораго стоятъ четыре женщины—аллегоріи добродѣтелей—также преисполненныя энергіи. Эта группа, другія отдѣльныя статуи, находящіяся теперь въ пизанскомъ Camposanto, равно какъ и вышеописанные барельефы составляли каеэдру, воздвигнутую Джіованни въ соборѣ города Пизы. Разобранная въ концѣ XVI ст., при чемъ многія части ея были удалены отъ ихъ первоначальнаго мѣста, она будетъ вскорѣ восстановлена и поставлена въ соборѣ опять.

Алтарное украшеніе собора города Ареццо, какъ теперь извѣстно ¹⁾, не было сдѣлано Джіованни, а по его рисункамъ учениками этого скульптора. Архитектурныя готическія части памятника тяжелы, какъ постоянно орнаменты этого стиля въ Италіи; онѣ такъ распределены, что въ нихъ находятъ себѣ мѣсто большое число статуэтокъ разной величины, бюстовъ и барельефовъ съ сюжетами изъ жизни Богоматери и мѣстныхъ святыхъ. Композиціи тутъ богаты фигурами, но спутаны; люди представлены въ неестественныхъ положеніяхъ; типы довольно вульгарны; моделировка очень неудовлетворительна; исполненіе поверхности. Все это указываетъ не на рѣзецъ Джіованни Пизано.

Начавшись подражаніемъ античному; скульптура возрожденія съ Джіованни Пизано стала пополняться новыми формами уже чисто-итальянскими. Съ этимъ скульпторомъ положительнѣе опредѣлились тѣ стороны, которыми пластика возрожденія отличается отъ античной. Вообще можно сказать, что въ работахъ Джіованни замѣтно болѣе чувства, болѣе мысли, чѣмъ у его отца, но безъ достаточныхъ способовъ передавать ихъ. Его занимаетъ всего болѣе духовная жизнь выводимыхъ имъ людей, то что происходитъ въ ихъ душѣ при различныхъ условіяхъ ихъ нравственнаго состоянія. Но представленіе всего этого превышало его художественныя силы, и средству выраженія у него не доставало. Человѣческое тѣло, въ его различныхъ положеніяхъ, требуемыхъ сюжетами, изображаемыми имъ, онъ не могъ передать удовлетворительно, такъ какъ изученіе природы только что начиналось въ его время, и потому художникъ этотъ впа-

¹⁾ Le Opere di Giorgio Vasari, Vita di Giovanni Pisano [см. примѣчаніе Milanese].

давъ въ угловатое, въ жесткое, въ утрированное; изображалъ естественныя позы, слишкомъ энергическія движенія и преувеличенныя выраженія. Нагія фигуры у него часто неестественно мускулисты и толстокосты; онѣ иногда слишкомъ длинны, иногда, напротивъ, слишкомъ коротки; лица безпокойны, есть между ними и совершенно искривленныя; вообще онъ жертвуетъ красотой и граціей характеристности. Одежды у Джіованни Пизано менѣе тяжелы, менѣе массивны, чѣмъ у его отца, хотя складки ихъ иногда изломаны; но онѣ больше, чѣмъ у послѣдняго, показываютъ формы тѣла. вмѣсто спокойныхъ позъ и плотныхъ фигуръ Николо у Джіованни преобладаютъ движеніе и жизнь. Въ композиціяхъ онъ приближается къ своему отцу; такъ напр., въ скульптурахъ фасада собора Орвіето сцены поклоненія Волхвовъ, Рождества Христова и нѣкоторыя другія напоминаютъ изображенія тѣхъ же сюжетовъ на пизанской и сіенской каедряхъ, но именно въ этихъ работахъ видно различіе обоихъ мастеровъ. Тогда какъ у Николо второстепенныя лица обыкновенно спокойны и равнодушны, у Джіованни каждое изъ нихъ оживлено особеннымъ чувствомъ. Это простирается даже и на декоративныя фигуры; такъ напр., въ барельефахъ Орвіето ангелы, являющіеся въ бордюрахъ, составленныхъ изъ сплетающейся зелени, оживлены участіемъ, принимаемымъ ими въ событія, представленномъ возлѣ. Въ своихъ барельефахъ Джіованни хотѣлъ рассказывать, но рассказывать такъ, какъ это дѣлаютъ южные народы, — живо, поражающимъ образомъ. Слѣды подражанія готическимъ статуямъ замѣтны иногда въ работахъ Джіованни, но однако съ извѣстною сдержанностью; женскія фигуры, напримѣръ, у него не такъ перегнуты, какъ у скульпторовъ по ту сторону Альпъ; одежда представлена лучше, складки ея падаютъ свободно. Также нѣкоторая сентиментальность, преобладающая въ статуяхъ готическихъ мастеровъ, отсутствуетъ у Джіованни.

Извѣстнаго рода реализмъ, проявляющійся уже въ произведеніяхъ первыхъ мастеровъ итальянскаго возрожденія, какъ напр., въ работахъ Джіотто и Джіованни Пизано, былъ однимъ изъ протестовъ пробужденнаго и освобождающагося арійскаго ума противъ средневѣковаго догматическаго и аскетическаго направленія церкви, державшей въ тискахъ разумъ человѣческій. Реализмъ этотъ, очень близкій по своему характеру къ протестантизму, былъ возвращеніемъ къ природѣ, отъ которой удалилъ человѣка средневѣковой католицизмъ, съ преобладающими въ немъ семитическими религіозными воззрѣніями.

Подобно своему отцу Николо, Джіованни былъ архитекторомъ. Про перваго извѣстно, что онъ строилъ во многихъ городахъ Италіи, и, между прочимъ, участвовалъ въ постройкѣ собора Пистойи. Второю, т. е. Джіованни, воздвигнулъ пизанскій Савроцанто, управляя работами постройки собора города Сіены, за что и получилъ права гражданства въ этой республикѣ.

IX.

Андреа Пизано.

Скульпторъ Андреа Пизано, рожденный въ 1270 г. и умершій въ 1348 г., установилъ гармонію между подражаніемъ античному и изученіемъ природы, что и составляетъ сущность итальянской скульптуры возрожденія, хотя можно сказать, что этотъ художникъ съ большей любовью обращался къ натурѣ, чѣмъ слѣдовало моделямъ древнеримской пластики. Андреа былъ сынъ Ugolino Nini, изъ небольшого городка Тосканы—Pontedera—и учился въ Пизѣ въ мастерской Джіованни Пизано, вслѣдствіе чего къ имени Андреа часто прибавляютъ также Пизано. Онъ былъ современникомъ Джіотто и въ его работахъ видно вліяніе фресокъ этого живописца. Лучшее произведеніе Андреа это бронзовыя двери флорентинской крестильницы или баптистерія съ 28 барельефами, изъ которыхъ 20 изображаютъ сцены изъ жизни Іоанна Крестителя, а 8 аллегорическія фигуры добродѣтелей. Когда въ 1339 г. помѣщены были эти двери, вся Флоренція была въ движеніи, и Синьорія съ посланниками Неаполя и Сициліи находилась у баптистерія. Разумѣется, для того времени, художественное произведеніе это было достойно подобной чести и оно произвело восторгъ въ Флорентинскихъ гражданахъ. Ничего лучшаго въ этомъ родѣ не было пока создано, и даже теперь, несмотря на содѣйство бронзовыхъ дверей Ghiberti, работа Андреа не осталась въ тѣни. Что Джіотто дѣлалъ рисунки барельефовъ этихъ бронзовыхъ дверей, какъ говорятъ Вазари, нельзя доказать положительно; но вліяніе флорентинскаго живописца тутъ неоспоримо; оно проявляется всюду, и нѣкоторыя фигуры прямо скопированы съ Джіоттовскихъ фресокъ, такъ что Андреа да Понтедера можно назвать послѣдователемъ этого живописца въ пластикѣ. У него тѣ же приемы сочиненія, тѣ же способы выраженія, тѣ же нѣсколько угловатыя формы лица и почти тотъ же разрѣзъ глазъ, та же драпировка одеждъ, какъ у Джіотто. Между историческими сценами пляска дочери Иродіады очень приближается, по композиціи и по фигурамъ, къ тому же сюжету, изображенному Джіотто на стѣнахъ капеллы Перуцци въ церкви S. Спесе во Флоренціи. Также и въ другихъ сценахъ тутъ распредѣленіе фигуръ, сдѣланное съ большимъ умѣніемъ, напоминаетъ манеру Джіотто. Мѣстами замѣтнѣе вліяніе этого живописца, какъ напр., въ аллегорическихъ фигурахъ добродѣтелей. Въ нихъ мы встрѣчаемъ мотивы, прямо заимствованные у флорентинскаго мастера. Надежда, хотя и не поднимается вверхъ, какъ у Джіотто во фрескахъ Мадонны dell'Arca въ Падуѣ, но также имѣетъ видъ молодой красивой дѣвушки, лицо которой вдохновлено упованіемъ; она сидитъ, воздвѣвая руки и устремляя свои взоры къ небу. Все движеніе ея направлено вверхъ. Можно потому сказать, что въ барельефахъ этихъ дверей преобладаютъ больше живописныя, чѣмъ пластическіе законы. Въ нѣкоторыхъ сценахъ есть ландшафтный задній планъ; фонъ другихъ состав-

ляютъ зданія. Но всюду видно желаніе представить красивыя формы и достигнуть оконченности. Что принадлежитъ тутъ Андреа да Понтедера это выраженіе лицъ прекрасно передающее ихъ духовное состояніе. Замѣчательны также приемы этого художника, поражающе своей простотой и удаленіемъ отъ эффекта. Нагое тѣло изображено уже болѣе удовлетворительно, чѣмъ у предшествовавшихъ скульпторовъ; лучше сохранены пропорціи его членовъ; хороша, относительно, и моделировка ихъ. Подъ складками одеждъ, облекающихъ тѣло, угадываешь его формы. Въ лучшихъ изъ представленныхъ тутъ сюжетовъ принадлежитъ, по наивности сочиненія и грандіозности результата, посѣщеніе Маріей Елисаветы. Въ сценахъ, взятыхъ изъ жизни Іоанна Крестителя, много выраженія, но безъ преувеличеній, равно какъ и безъ тривіальности. Все тѣ чувства, которыя оживляютъ дѣйствіе и придаютъ ему жизнь, сохранены съ большимъ тактомъ въ должныхъ предѣлахъ. Въ сочиненіи преобладаютъ извѣстная сдержанность и благородство; нельзя не замѣтить тутъ желанія достигнуть правды, удаляясь отъ утрировокъ, и при этомъ видно, что художникъ при простотѣ и наивности своего созерцанія проникнуть значеніемъ сюжета, представляемаго имъ. Благородны и симпатичны, особенно, женскіе образы, ангелы и юноши; мужскія фигуры имѣютъ еще нѣкоторую натянутость. Женщины одѣты, какъ у Джіотто, въ широкія, подпоясанныя туники. Но вслѣдствіе подражанія въ этихъ барельефахъ живописи, вышли нѣкоторыя несостоятельности, которыя легко замѣтить даже и неопытный глазъ; такъ напр., трое изъ несущихъ тѣло Іоанна Крестителя обращены спиною къ зрителю, а другихъ трехъ видны только однѣ головы, что можно представить живописью, но что въ барельефѣ вышло очень неловко.

Андреа Пизано приписываютъ также небольшіе мраморные барельефы, украшающіе нижнюю часть соборной башни, построенной Джіотто; можетъ быть, и рисунки ихъ были сдѣланы этимъ живописцемъ. Тутъ мы видимъ сотвореніе Адама и Евы, работы ихъ, открытіе различныхъ ремеслъ: обдѣлку металловъ, искусство строить, винодѣліе, тканье, укрощеніе лошади, плаваніе, земледѣліе, постановленіе гражданскихъ законовъ, равно какъ и аллегорическія фигуры искусствъ и наукъ. Особенно замѣчательно здѣсь сотвореніе человека; сцена сочинена наивно, но вмѣстѣ съ тѣмъ не лишена грандіозности; фигуры естественны и величественны въ своей простотѣ. Первые содроганія жизни въ тѣлѣ созданнаго Адама переданы очень живо, и беззаботный сонъ его, въ сценѣ сотворенія Евы, представленъ съ большою правдой. Нельзя вообразить себѣ ничего болѣе естественнаго, близкаго къ природѣ и вмѣстѣ съ тѣмъ ничего болѣе энергическаго, какъ сцена воздѣлыванія земли: человекъ пашетъ плугомъ, запряженнымъ двумя волами; они идутъ съ трудомъ и одинъ изъ нихъ поднималъ голову. Усилія земледѣльца вполнѣ естественны; онъ серьезно занятъ своей работой и, исполняя ее, проникнутъ важностью своего дѣла. Сюжеты переданы очень незначительнымъ числомъ фигуръ; иногда только двумя или даже одной, но идея выражена съ большою полнотой и какъ нельзя болѣе поэтично. Обнаженные части

тѣла представлены довольно вѣрно; имъ даны хорошія пропорціи; въ движеніяхъ много жизни и правды; прекрасна также и драпировка одежда. Въ этихъ замѣчательныхъ барельефахъ, носящихъ также на себѣ отпечатокъ вліянія Джіотто, Андреа да Понтедера, удалившись отъ манеры Николо Пизано и отъ преувеличеній Джіованни, приближается гораздо больше своихъ предшественниковъ къ натурѣ. Про него можно сказать, что онъ отыскивалъ постоянно прекрасныхъ формъ для выраженія нравственнаго состоянія своихъ фигуръ, и былъ однимъ изъ художниковъ, установившихъ стиль итальянской скульптуры XIV ст.

Сынъ Андреа—Нино, называемый также Пизано, вырубилъ фигуру Мадонны по колѣни съ младенцемъ Спасителемъ. Статуя эта находится въ церкви Santa Maria della Spina въ Пизѣ. Движенія Богоматери и Младенца преисполнены природы; она наклоняетъ голову къ сыну съ необыкновенной граціей и выраженіемъ материнской любви. На лицѣ ея видна радость созерцанія сына и вмѣстѣ тѣнь задумчивости, вызванной мыслью о будущности Спасителя міра. Младенецъ сосетъ грудь матери съ видимымъ удовольствіемъ. Складки одежды хорошо брошены. Это вполне Мадонна возрожденія; если и можно замѣтить тутъ подражаніе античному искусству, какъ напр., въ драпировкѣ платья и нѣсколько въ типѣ Мадонны, то внутренняя жизнь уже совершенно иная, чѣмъ въ фигурахъ классическаго художества. Позже края одеждъ Богоматери и младенца, равно какъ и волосы ихъ, были позолочены.

Вполнѣ тотъ же характеръ имѣетъ другая статуя Нино, находящаяся въ той же церкви и изображающая также Богородицу. Въ этомъ примѣрѣ Мадонна подавала розу маленькому Христу, который, протягивая къ ней ручку, выражаетъ большое желаніе имѣть этотъ цвѣтокъ. Роза и два пальца руки Богородицы отломаны. Любовь матери прекрасно выражена въ фигурѣ Мадонны. Наклоняя нѣсколько голову налѣво, она смотритъ улыбаясь на сына, котораго держитъ правую рукою. Мраморъ, обработанный Нино уже гораздо лучше, чѣмъ у его предшественниковъ, подражаетъ человѣческому тѣлу, его округленности, его мягкости. Натуральность формъ и грація выраженія безъ того строгаго благородства, которымъ отличаются работы Джіотто и Андреа Пизано, составляютъ отличительныя черты произведеній Нино. Онъ вноситъ въ грандіозныя и нѣсколько торжественныя формы своихъ учителей—Джіотто и Андреа — что-то близкое къ натурѣ и жизни, не впадая однако въ тривіальное; но въ техникѣ и тонкости исполненія Нино превосходитъ прежнихъ скульпторовъ. Статуи двухъ описанныхъ выше Мадоннъ одиѣ уже могутъ свидѣтельствовать, что онъ былъ замѣчательный художникъ и что въ его рукахъ пластика возрожденія въ Италіи ступила шагъ впередъ.

Нино Пизано приписываютъ также гробницу архіепископа Saltarelli въ церкви Santa Caterina въ Пизѣ. Проста и благородна фигура умершаго; два оживленные ангела поднимаютъ завѣсы; внизу барельефы, изображающіе сцены изъ жизни епископа. Навѣрху стоятъ стройный и благородный образъ Мадонны. Правая рука Богоматери и лѣвая Спасителя отломаны.

Х.

Упадокъ живописи послѣ Джіотто.

Можно сказать, что стиль Джіотто продолжался не подвергнувшись упадку скорѣе въ скульптурѣ, чѣмъ въ живописи ¹⁾, и что только пластическія работы послѣ этого живописца удерживали искусство на той высотѣ, на которой онъ его оставлялъ. Мы видѣли, что въ произведеніяхъ Андреа Пизано, въ его барельефахъ соборной башни и бронзовыхъ дверей крестильницы, стиль Джіотто сохраняется и ведетъ къ улучшенію пластики, тогда какъ въ живописи три поколѣнія художниковъ послѣ Джіотто подражаютъ ему, повторяя его композиціи, но нисколько не усовершенствуя живопись, а напротивъ, способствуя ея упадку. Уже 20 лѣтъ спустя, послѣ кончины флорентинскаго живописца, искусство его пришло къ значительному паденію. Ученики и послѣдователи Джіотто распространили манеру его по всей Италіи, но они рабски слѣдовали тинамъ и сочиненіямъ выработаннымъ учителемъ, повторяя ихъ безъ одушевленія, которое онъ давалъ имъ, безъ его таланта, выставляя съ большей рельефностью его недостатки и рѣдко внося въ свои работы нѣчто оригинальное, самобытное. Джіоттисты составляютъ какъ бы товарищество, оживленное воспоминаніями ихъ учителя. Послѣ смерти Джіотто извѣстная вѣлость въ созданіи, въ сочиненіи и въ исполненіи произведеній итальянскихъ живописцевъ обнаружила потерю, потерпѣнную искусствомъ. Мастера, которые по справедливости смотрѣли на Джіотто какъ на своего учителя, старались получить часть его значительныхъ заказовъ; но никто изъ нихъ не имѣлъ ни генія Джіотто, ни его производительныхъ силъ, и послѣ него явились художники дѣятельные, но создатели посредственныхъ работъ. Ничего изъ того, что произвели они, нельзя сравнить съ фресками, написанными Джіотто въ церкви S. Maria dell' Arena въ Падуѣ, на стѣнахъ капеллы Барди и Перуцци въ церкви Santa Croce во Флоренціи.

Этотъ застой въ живописи можно объяснить непреодолимымъ вліяніемъ генія Джіотто, удовлетворившаго религиознымъ стремленіемъ своего времени и создавшаго идеалы согласно требованіямъ тогдашняго общества. Джіотто поглотилъ, такъ сказать, всѣ будущіе таланты не имѣвшіе достаточно силы, чтобы освободиться отъ его вліянія и повести дальше на этомъ пути живопись, развивая данныя, оставленныя имъ. Для учениковъ Джіотто сочиненія его сдѣлались, такъ сказать, каноническими, подобно тому какъ до него обязательными для художниковъ были византийскія композиціи.

Но остановку движенія живописи послѣ Джіотто можно приписать также цеховому устройству быта художниковъ, существовавшему въ

1) Джіотто и Джіоттисты А. Вышеславцева; — Crowe e Cavalcaselle, Storia della Pittura in Italia, Vol. 2-do; — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, 2ter Theil, S. 100.

Италии, связывавшему их известными обязательствами и препятствовавшему развитію их самостоятельности. Первоначально въ итальянскихъ коммунахъ живописцы не составляли независимаго цеха; ихъ приписывали къ другимъ корпораціямъ; во Флоренці къ цеху москательщиковъ — *Speziali* — такъ какъ краски, которыя они главнымъ образомъ употребляли въ своей работѣ, изготовлялись въ москательныхъ лавкахъ. Скульпторы и архитекторы приписывались къ корпораціи строителей — *fabbrianti*; оба эти цеха принадлежали къ высшимъ корпораціямъ — *Arti maggiori*. Въ Сіенѣ уже въ 1212-мъ г. была корпорація — *maestri di pietra*, т. е. архитекторовъ и скульпторовъ, со своими законами и постановленіями. Въ томъ же городѣ живописцы принадлежали къ цеху купцовъ, — корпораціи способной къ управленію республикой. Позднѣе, т. е. въ срединѣ XIV-го ст., это положеніе не удовлетворяло болѣе живописцевъ итальянскихъ коммунахъ и они начали образовывать самостоятельныя товарищества ¹⁾, которыя управлялись подобно другимъ цехамъ; члены ихъ обязаны были слѣдовать положеннымъ правиламъ, и такимъ образомъ корпорація дѣлалась хранительницей художественныхъ преданій. Отъ живописца требовалось, чтобы онъ сочинялъ и исполнялъ свои работы, слѣдуя постановленіямъ и предписаніямъ, составленнымъ цехомъ, вполне связывавшимъ его дѣятельность. Въ нѣкоторыхъ городахъ Италиі онъ подтверждалъ присягой свое подчиненіе. Иногда даже было вовсе запрещено заниматься живописью незаписанному въ корпорацію художниковъ, или не позволялось принимать заказъ живописцу, не пробывшему предварительно 7 лѣтъ въ учении у одного и того же художника. Самая система преподаванія въ мастерскихъ живописцевъ была способнѣе остановить художественное образованіе ученика, чѣмъ двинуть его впередъ.

Въ началѣ XV-го ст. одинъ изъ послѣднихъ представителей группы Джоттистовъ — *Cennino Cennini* — написалъ трактатъ о живописи ²⁾, по которому мы можемъ судить до какой степени воспитаніе живописца должно было задерживать его художественное развитіе и препятствовать проявленію его оригинальности. Въ своемъ трактатѣ, содержащемъ вполне ремесленныя наставленія какъ учиться этому искусству, Ченнино Ченнини говоритъ, что желающій обучиться живописи еще мальчикомъ долженъ поступить въ мастерскую художника, которому обязанъ подчиниться съ любовью, страхомъ, повиновеніемъ и постоянствомъ. «Посмотри въ ученіе», — говоритъ *Cennini*, — «какъ

¹⁾ Обыкновенно подъ покровительствомъ Апостола Луки, сдѣланнаго легендой живописцемъ, которому приписываютъ нѣсколько изображеній Богоматери, находящихся по большей части въ Италиі и очень почитаемыхъ. Живописцы города Сіены говорятъ о себѣ какъ объ объяснителяхъ неграмотнымъ людямъ чудесныхъ дѣлъ, совершенныхъ посредствомъ вѣры. *Milanesi Documenti per la Storia dell' Arte senese*, Vol. primo p. 1 e 21, Siena 1854; — *Siena e il suo Territorio*, p. 131 e seg., Siena 1862; — *Gage, Carteggio*, II.

²⁾ *Cennino Cennini, Trattato della pittura*, edizione Le Monnier, per cura di Gaetano e Carlo Milanesi, Firenze 1859.

можно раньше и оставь его как можно позже... Годъ полагается на обученіе предварительному рисунку и приготовленію для него досокъ; шесть лѣтъ на приобрѣтеніе техническихъ знаній, необходимыхъ художнику, какъ напримѣръ сортированіе красокъ, варка клея, грунтованіе досокъ, золоченіе фоновъ и т. п. Потомъ въ продолженіи шести лѣтъ каждый день, не исключая даже и праздниковъ, слѣдуетъ учиться раскрашивать, дѣлать золотую драпировку и писать на стѣнѣ. «Многіе говорятъ» продолжаетъ Ченнини, «что можно учиться живописи безъ учителя, но имь не слѣдуетъ вѣрить, и если ты не былъ въ ученіи у художника, то ничего не достигнешь... Ченнини съ большою подробностью объясняетъ какимъ правиламъ надо слѣдовать изображая волосы, платья, деревья, зданія; какая смѣсь красокъ и какая пропорція золотого порошка ведутъ къ лучшимъ результатамъ и т. д. Въ заключеніе онъ совѣтуетъ уже окончившему свое многолѣтнее ученіе живописцу, подражать лучшимъ произведеніямъ извѣстнаго мастера, «и если ты живешь», прибавляетъ Ченнини, «въ такомъ городѣ, гдѣ много великихъ мастеровъ, то тѣмъ лучше для тебя, но выбери самаго талантливаго и извѣстнаго изъ нихъ. Было бы неестественно, если бы ты, слѣдуя ему день за днемъ, не усвоилъ его манеры, но не подражай сегодня одному живописцу, а завтра другому, потому что такимъ образомъ не приобрѣтешь никакой манеры; и если натура дала тебѣ нѣсколько воображенія, то путемъ обученія ты разработаешь свою собственную манеру, которая будетъ хороша, потому что рука твоя, привыкшая срывать цвѣты, не тронетъ шипа» ¹⁾).

Это неминусомо должно было превратить, съ теченіемъ времени, флорентинскую школу, послѣ Джіотто, въ добросовѣстное повтореніе однихъ и тѣхъ же типовъ и низвести живопись на степень ремесла. По всей Италіи являются многочисленныя фрески, образа, картины, повторяющіе съ незначительными отклоненіями композиціи Джіотто. Разумѣется, живопись отъ этого понижается; но при подражаніи ему и при цеховомъ исполненіи иконъ и фресокъ нельзя сказать однако, что ученики и послѣдователи Джіотто не дѣлали бы прогрессовъ. Такъ напримѣръ, они стали лучше передавать перспективу, какъ линейную, такъ и воздушную. Усовершенствовалась также и техника: начали писать настоящей фреской—*buon fresco*—т. е. сразу по сырой штукатуркѣ, а не оканчивали стѣнную живопись *al secco*, т. е. сухими красками, какъ это дѣлалъ Джіотто. Не смотря на эти техническія улучшенія, вдохновеніе въ живописи долго шло отъ Джіотто, не сохраняя, однако, чистоты стіля великаго учителя.

Для преодоленія цеховыхъ стѣсненій и поглощающаго вліянія Джіотто, для открытія новыхъ путей въ искусствѣ, нужно было появленіе такихъ сильныхъ талантовъ, какъ Орканья и Мазаачіо. Живописцы

¹⁾ Къ счастью, художники возрожденія не слѣдовали совѣтамъ Ченнини. Леонардо да Винчи, въ своемъ трактатѣ о живописи, говоритъ, что живописецъ, который такимъ образомъ вырабатываетъ свой стиль, пасынокъ, а не сынъ природы.

не столь даровитые оставались подчиненными манерѣ Джіотто и правиламъ корпораціи, создавая мало оригинальнаго. Между ними особенно замѣчательнъ Таддео Гадди, одинъ изъ многочисленныхъ учениковъ воспитанныхъ Джіотто и помогавшихъ ему въ его работахъ.

XI.

Таддео Гадди, Аньоло Гадди, Джіоттино, Спинелло Аретино.

Таддео Гадди родился въ 1300-мъ г. и умеръ въ 1366-мъ г.; онъ былъ сынъ живописца Гаддо Гадди и одинъ изъ самыхъ вѣрныхъ и постоянныхъ учениковъ Джіотто, его крестнаго отца, въ чьей мастерской онъ работалъ 24 года до самой смерти своего учителя. Таддео Гадди наследовалъ Джіотто въ должности архитектора флорентинскаго собора и какъ глава школы живописи.

Самая замѣчательная его работа, въ которой ясно опредѣлены всѣ особенности его стиля, это фрески капеллы Ватонцелли въ церкви Santa Croce во Флоренціи, изображающія евангельскіе сюжеты и сцены, ваяты изъ жизни Іоакима, Анны и Богоматери. Очень живо представлено тутъ изрнаніе Іоакима изъ храма первосвященникомъ. Трое постороннихъ, одинъ пожилой и двое молодыхъ, передаютъ какъ нельзя натуральнѣе своими движеніями и выраженіемъ лицъ неприятное чувство, возбужденное въ нихъ оскорбленіемъ Іоакима. Таддео не всегда остается въ нормальныхъ границахъ при изображеніи выбраннаго сюжета. Въ его работахъ замѣтно извѣстное преувеличеніе, не встречающееся у Джіотто, въ передачѣ чувствъ, которые у Таддео вообще выражены довольно живо, но иногда переступаютъ предѣлы возможнаго и дѣлаются утрированными. То же самое мы замѣчаемъ и въ движеніяхъ фигуръ; обыкновенно они быстры и смѣлы, но часто также преувеличены, неестественны и впадаютъ въ карикатурное. Это можно, напримѣръ, сказать о пастухѣ, идущемъ за Іоакимомъ въ сценѣ встрѣчи его съ Анной; о пастухахъ при явленіи имъ ангела возвѣщающаго рожденіе Спасителя; о Евреѣ въ сценѣ изгнанія Іоакима изъ храма, бросившемся на землю у жертвенника, и о другихъ фигурахъ этой сцѣны. Композиція тутъ вполне неудовлетворительна; часто фигуры скучены въ одинъ уголъ и оставлены значительныя пустыя пространства. Рисунокъ довольно свободенъ, но иногда небреженъ и представляетъ извѣстные недостатки; онъ рѣдко такъ вѣренъ, какъ у Джіотто; люди, напримѣръ, но всего чаще головы ихъ, слишкомъ длинны. Исполненіе быстро, смѣло, но мѣстами декоративно. Нѣкоторые образы однако тутъ хорошо задуманы и имѣютъ что-то величественное, но рядомъ съ ними видны фигуры, лишенныя достоинства и плохо исполненныя. Проявляется также и нѣкоторая манерность. Краски темны, что можно отчасти приписать дѣйствию времени; тѣни моделируютъ предметы безъ тонкости; контуръ несовершенъ,

рѣзокъ. Есть впрочемъ привлекательныя стороны въ этой живописи, и прямо изъ жизни выхваченныя черты; но ихъ встрѣчаешь рѣдко. На жанровыя фигуры обращено большое вниманіе; онѣ иногда наивны, но чаще вульгарны и даже карикатурны. Задніе планы, въ нѣкоторыхъ картинахъ, составляютъ званія разнообразной архитектуры.

Во фрескахъ капеллы Вагонcelli очень ясно проявляется вліяніе Джіотто, съ нѣкоторыми измѣненіями въ композиціи, состоящими иногда въ отступленіи отъ библейскаго текста, но по всему видно, что Таддео усвоилъ себѣ манеру своего учителя. Въ сочиненіяхъ Таддео Гадди нѣтъ, однако, грандіозности распределенія; фигуры его обыкновенно не имѣютъ ни строгаго достоинства, ни возвышенности и благородства выраженія, ни хорошихъ пропорцій, ни прекраснаго колорита, ни красивыхъ одеждъ, ни всего того, однимъ словомъ, что мы находимъ такъ часто въ живописи Джіотто, и чѣмъ они именно и отличаются отъ работъ его современниковъ и учениковъ. Хорошее во фрескахъ Таддео Гадди взято у Джіотто; свое всегда ниже заимствованнаго.

Священные сюжеты Таддео изображаетъ, подобно тому какъ это дѣлалъ Джіотто, въ ежедневной, земной обстановкѣ, съ проявленіемъ, хотя въ слабой степени, того философскаго начала, которое преобладаетъ въ живописи его учителя. Нѣсколько сценъ изъ жизни Богоматери, какъ напримѣръ свадебное шествіе и рожденіе Богородицы, представлены совершенно въ флорентинской средѣ. Въ послѣдней фрескѣ одна изъ служанокъ, которая только что выкупила новорожденную, играетъ съ нею.

Стѣнопись, изображающую тайную вечерю и находящуюся въ трапезной бывшаго монастыря Santa Croce во Флоренціи, долго приписывали Джіотто, но теперь съ большей вѣроятностью относятъ къ Таддео Гадди. Фигуры тутъ болѣе чѣмъ натуральной величины. Христосъ изображенъ сидящимъ среди Апостоловъ у длиннаго стола, покрытаго скатертью, на которомъ видны блюда, хлѣбы, стаканы и все необходимое для трапезы. Спаситель поднимаетъ правую руку и благословляетъ, а другою поддерживаетъ склонившагося къ нему Іоанна. Онъ уже произнесъ слова: «одинъ изъ васъ предастъ меня». Іуда, небольшого роста и съ невзрачнымъ лицомъ, одинъ безъ нимба, помѣщенъ отдѣльно напротивъ Христа. Возлѣ Іоанна сидитъ Петръ, въ оживленной позѣ поднимая руки; онъ взираетъ на Спасителя, какъ бы спрашивая у него, кто измѣнникъ. Взоры учениковъ не обращены на Іуду, и нѣкоторые изъ нихъ почти равнодушно смотрятъ передъ собою. Внутреннее устройство дома, или какіе либо архитектурные мотивы не изображены здѣсь, что нѣсколько напоминаетъ византийскій манеръ. Композиція эта, безъ сомнѣнія, составленная подъ вліяніемъ Джіотто, величественна, но фигуры слишкомъ массивны, головы тяжелы, лбы широки, глаза нехорошо вырѣзаны, шеи неестественно толсты; переходы отъ свѣта къ тѣни рѣзки. Вообще эта картина тайной вечери оставляетъ зрителя холоднымъ, и въ ней больше условной важности, чѣмъ драматизма, хотя тутъ также видно желаніе

подвергнуть анализу душу человѣка, и провести тѣ философскія идеи, которыя выразятся сильнѣе въ изображеніи этого сюжета итальянскими мастерами послѣдующихъ поколѣній

Другой изъ замѣчательныхъ подражателей стиля Джіотто былъ Аньоло Гадди, сынъ Таддео. Неизвѣстно положительно когда онъ родился, но умеръ въ 1396-мъ г., слѣдовательно вся художественная дѣятельность его относится къ XIV-му ст. Одна изъ его раннихъ работъ, это фрески запрестольной капеллы въ церкви S. Croce во Флоренціи. Тутъ въ рамкахъ изображены сцены изъ легенды обрѣтенія св. креста, въ восьми большихъ раздѣленіяхъ. Композиція эта, занимающая стѣны и своды капеллы, очень сложна и требовала большого умѣнія въ распредѣленіи и немалой артистической сноровки. Она не лишена грандіозности, несмотря на то, что какъ съ перваго взгляда кажется, фигуръ слишкомъ много. Даже и эпизоды сраженій довольно живо представлены. У императрицы Елены, въ сценѣ обрѣтенія креста, профиль правиленъ и дамы ея свиты красивы; вѣроятно, это портреты современныхъ художнику флорентинокъ. Есть и другія фигуры, преисполненныя достоинства и выраженія; колоритъ пострадалъ отъ времени, онъ довольно свѣтлый, но мало оживленъ. Особеннаго прогресса въ живописи тутъ однако нельзя замѣтить. Манера писать декоративна и мѣстами поверхностна; рисунокъ плохъ; художникъ пренебрегъ имъ; рельефа недостаетъ. Общее впечатлѣніе, при всемъ этомъ, оставляемое фресками Аньоло, можно назвать скорѣе удовлетворительнымъ.

Но самое замѣчательное произведеніе этого живописца находится въ соборѣ города Прато, въ капеллѣ такъ называемой: della Cintola, потому что въ ней хранится, какъ говорятъ, поясъ—cintola—Мадонны, который она, согласно легендѣ, поднимаясь на небо, бросила Апостолу Томѣ. Въ 13-ти картинахъ тутъ изображены сцены изъ жизни Богоматери, врученіе Апостолу пояса и открытіе послѣдняго гражданиномъ города Прато¹⁾. Замѣчательны здѣсь фрески, изображающія какъ находятъ поясъ Богородицы; онъ передаетъ событіе съ большою живостью, правдою и привлекательностью; въ нихъ есть даже что-то поэтическое. Безъ сомнѣнія, это одно изъ лучшихъ произведеній Джіоттистовъ; въ немъ мы видимъ повтореніе наивной манеры Джіотто; лишняго тутъ ничего нѣтъ. Зданія все еще слишкомъ малы въ сравненіи съ людьми; горы представлены какъ большіе камни; деревьямъ дана ненатуральная форма. Преобладающія начала указываютъ на традиціонность школы; такъ напримѣръ, въ нѣкоторыхъ сценахъ есть мотивы, очень напоминающіе живопись Джіотто, то передуманные на новый ладъ, то измѣненные, то только пополненные и богаче по содержанію. Но нѣкоторые сюжеты, какъ напримѣръ свадьба Богородицы, Благовѣщеніе, Рождество Христово можно было бы принять за произведенія кисти Джіотто, до такой степени Аньоло Гадди подражалъ этому мастеру. Выраженіе въ этихъ фрескахъ не слабѣе, чѣмъ у Джіотто; фигуры даже лучше выработаны; второстепенныя лица многочисленны, они принимаютъ большое участіе въ про-

¹⁾ Эта живопись была возобновлена въ 1831-мъ г.

исходящемъ дѣйстви, наивно выраженномъ. Прекрасны особенно у Аньоло Гадди женскіе и юные пріятно оживленные образы.

Художникъ этотъ рисуетъ и моделируетъ правильнѣе своихъ предшественниковъ; онъ избѣгаетъ черныхъ тѣней, старается умѣреннѣе, чѣмъ его отецъ, выразить чувства, страсти и разработываетъ элементы граціознаго и миловиднаго. Если въ изображеніи патетическаго онъ не такъ искусенъ, какъ Джіотто, то его наивныя и привлекательныя композиціи имѣютъ особеннаго рода прелесть и очень близко подходятъ къ правдѣ. Аньоло Гадди начинаетъ то направленіе, которое впоследствии было разработано полнѣе Benozzo Gozzoli. Особенно привлекателенъ и пріятенъ его колоритъ. Но вообще можно сказать, что когда Аньоло Гадди не держится традицій Джіотто, то впадаетъ въ поверхностное, въ сладковатое, въ приторное, въ декоративное. Когда глядишь, напримѣръ, въ нѣкоторомъ разстояніи на фрески собора Прато, онѣ производятъ, съ перваго взгляда, пріятное впечатлѣніе, которое идетъ уменьшаясь по мѣрѣ того, какъ ихъ подробнѣе разсматриваешь. Такимъ образомъ искусство Джіотто въ рукахъ Аньоло Гадди и даже отца его Таддео, приняло декоративное направленіе. Не отступая отъ Джіоттовскаго стilia, Аньоло развивалъ преимущественно эффектное и миловидное передъ сильнымъ и энергическимъ. Но, подражая Джіотто, онъ является почти всегда искуснымъ композиторомъ и въ этомъ отношеніи послѣдователемъ хорошихъ принциповъ этого маэстро. Его фигуры, пріятнаго, привлекательнаго вида и правильныхъ пропорцій, не лишены достоинства и выраженія; движенія ихъ естественны и онѣ не повторяютъ преувеличеній Таддео Гадди. Композиція его богата лицами, но въ нихъ не замѣтна та условность, которая проявляется часто въ работахъ его отца. Философскій, земной элементъ входитъ точно такъ же въ сочиненіе священныхъ сценъ Аньоло Гадди, какъ у Джіотто и Таддео; онѣ изображаются имъ съ подробностями и въ обстановкѣ той жизни, которая его окружала.

Въ выдающимся Джіоттистамъ принадлежитъ также другой живописецъ, ученикъ Джіотто, называемый Джіоттино, можетъ быть потому, что онъ особенно удачно подражалъ манерѣ своего учителя. Настоящее имя его положительно неизвѣстно; какъ кажется, онъ назывался Томмазо — Tommaso — и родился въ 1324-мъ г. Самыя замѣчательныя фрески его находятся въ погребальной капеллѣ Strozzi, въ церкви S. Maria Novella, подъ испанской капеллой. Распятіе, изображенное тутъ, составляетъ очень живую композицію, преисполненную движенія. Наверху, по обѣимъ сторонамъ креста, представлены ангелы на лету, различными жемами выражающіе свою печаль. Двое изъ нихъ собираютъ въ чашу кровь, текущую изъ ранъ Спасителя. Голова Христа благородна; торсъ его нарисованъ лучше рукъ и ногъ. Магдалина обнимаетъ крестъ; Богоматерь падаетъ безъ чувствъ на руки двухъ Марій. Іоаннъ и Іосифъ Аримафейскій, опечаленные, стоятъ у креста; сцену эту наполняютъ народъ и солдаты. На лѣвой стѣнѣ капеллы Джіоттино написалъ поклоненіе пастырей. Богоматерь сидитъ у наваѣса, подъ которымъ колыбель съ новорожденнымъ. Съ другой стороны изображенъ задумавшійся Іосифъ; направо быкъ и осель-

Ангелы за скалою смотрят нѣжно на младенца. Все это не лишено миловидности и извѣстной граціи. Наверху ангель, являющійся въ сіяніи, возвѣщаетъ пастырямъ рожденіе Спасителя. Одинъ изъ нихъ, съ большимъ удивленіемъ взирая на вѣстника неба, съ трудомъ удерживаетъ собаку, въ испугѣ маящую на необыкновенное видѣніе. Лицо Богоматери приятно и выражаетъ нѣжныя чувства, а въ образѣ задумчиво сидящаго Іосифа, хорошо выражены мысли, занимающія его въ эту минуту. Ангелы очень граціозны. Традиціи манеры Джіотто тутъ сохранены лучше, чѣмъ у другихъ учениковъ его, но нельзя не согласиться, что у Джіотто тотъ же сюжетъ представленъ съ несравненно большимъ умѣніемъ передавать живую дѣйствительность.

Другія замѣчательныя фрески Джіоттино находятся въ капеллѣ св. Сильвестра въ церкви S. Croce во Флоренціи. Одна изъ нихъ, это—положеніе во гробъ Спасителя; сцена эта глубоко прочувствована; головы Богоматери, обнимающей Спасителя, и Магдалины, цѣдущей его руку, особенно выразительны. Въ той же капеллѣ другая стѣноппись Джіоттино имѣетъ оригинальный характеръ; она находится надъ гробницей флорентинскаго военачальника Bettino de' Bardi и изображаетъ пробужденіе его въ минуту страшнаго суда; въ одинокой скалистой долинѣ трубятъ ангелы, призывая мертвыхъ; наверху изображенъ Христосъ какъ судья; внизу Bettino de' Bardi молится на колѣняхъ. Эта сцена преисполнена религиозныхъ порывовъ; въ ней мало фигуръ, симметрически распределенныхъ, но, не смотря на это, она поражаетъ глубиною чувствъ.

Также Джіоттино приписываютъ снятіе со креста Спасителя; картина эта написана «а Темпега» и находится теперь въ галереѣ Уфици во Флоренціи. Печаль и набожное умиленіе тутъ прекрасно выражены. Очень интересна фигура молодой женщины съ русыми, распущенными волосами и въ одеждѣ флорентинки того времени; стоя на колѣняхъ, она получаетъ благословеніе епископа; по всей вѣроятности, это портретъ заказчицы иконы. Все написано на золотомъ грунтѣ.

Про другого послѣдователя стиля Джіотто—Spinello Aretino—можно сказать, что онъ не уронилъ искусство своего великаго предшественника, но и не поднялся никогда на его высоту. Онъ работалъ во второй половинѣ XIV-го и въ первыхъ годахъ XV-го ст. Живопись его довольно свободна и преисполнена силы и жизни. Въ извѣстныхъ отношеніяхъ Спинелло Аретино полнѣе представлялъ въ концѣ XIV-го вѣка, чѣмъ всѣ другіе современные ему живописцы, манеру Джіотто. Онъ лучше писалъ большія сочиненія аль-фреско, чѣмъ иконы незначительныхъ размѣровъ на деревѣ, что составляетъ особенность многихъ талантливыхъ художниковъ возрожденія.

Между замѣчательными произведеніями Спинелло Аретино слѣдуетъ назвать его фрески, находящіяся въ церкви св. Доминика въ Ареццо. Онъ изображаетъ сцены изъ жизни святыхъ Іакова и Филиппа, а на верху обрученіе св. Екатерины и мученическую смерть послѣдней. Тутъ мы замѣчаемъ искусную и бойкую руку, широкіе приемы, живость колорита, почти всегда натуральныя и энергическія движенія, и при этомъ смѣлый, но мало вѣрный рисунокъ, мѣстами даже не-

удовлетворительный. Всего лучше изображено здѣсь обрученіе св. Екатерины съ Христомъ. Въ этой же церкви Спинелло написалъ Благовѣщеніе. Богоматерь сидитъ; головы ея и ангела прекрасны, нѣжны и необыкновенной чистоты. Мадонна задумчиво склонила свою красивую головку. Корпусъ ея не такъ хорошо написанъ, какъ голова; особенно плохо переданы оконечности рукъ — слабая сторона Спинелло. Фреска эта была покрыта мѣловой краской, которую смыли только въ послѣдніе годы.

На стѣнахъ ризницы церкви S. Miniato al Monte возлѣ Флоренціи Спинелло Аретино изобразилъ сцены изъ жизни св. Бенедикта. Сюжетъ переданъ тутъ съ большой энергіей въ 16-ти картинахъ; особенно замѣчательна смерть святого; онъ окруженъ монахами, которые оплакиваютъ его потерю. Композиція эта преисполнена жизни, движенія, драматизма. Вліяніе Джіотто проявляется всюду въ этой стѣнописи, на которую, пожалуй, нельзя указать какъ на примѣръ упадка Джіоттовской живописи. Рисунокъ и здѣсь свободенъ и смѣлъ, а складки одеждъ падаютъ не безъ стили. Въ этой грандіозной композиціи есть фигуры чрезвычайно выразительныя, особенно св. Бенедикта.

Во фрескахъ пизанскаго Camposanto, написанныхъ Спинелло въ 1392-мъ г. и изображающихъ эпизоды изъ жизни святыхъ Эфизія и Потита проявляется большая энергія, умѣніе размѣщать фигуры, много жизни, даже драматизма. Это видно особенно въ сценѣ представляющей чудесное спасеніе Эфизія отъ смерти на кострѣ. Солдаты, отступающіе въ ужасѣ, освѣщенные пламенемъ, вполне натуральны въ своихъ движеніяхъ и выраженіи лицъ. Прекрасна также и фигура Эфизія, молящагося на колѣняхъ. По этимъ фрескамъ находящимся, надо замѣтить, въ очень плохомъ состояніи, видно, что Спинелло Аретино усвоилъ себѣ многія изъ достоинствъ Джіотто.

Во Флоренціи, въ аптекѣ монастыря Santa Maria Novella, въ одной изъ залъ ея, бывшей прежде капеллой церкви S. Niccolò, находятся фрески Спинелло Аретино. Онъ изображаетъ сцены изъ страстей Христовыхъ. Эта стѣнопись, исполненная отъ 1405-го до 1408-го г., не лучшее изъ того, что оставилъ послѣ себя Спинелло, но въ ней очень замѣтно вліяніе Джіотто, особенно въ сценахъ тайной вечери, явленія Христа Магдалинѣ и положенія во гробъ Спасителя.

На стѣнахъ одной изъ залъ муниципальнаго дворца Сіаны Спинелло Аретино изобразилъ въ нѣсколькихъ отдѣленіяхъ войну Венеціанъ противъ императора Фридриха Барбароссы. Менѣе пострадавшія изъ этихъ фресокъ представляютъ венеціанскаго дожа передъ папой Александромъ III-мъ. Очень хорошо написанъ папа на конѣ, который ведутъ императоръ и дожь. Люди имѣютъ красивый видъ и движенія ихъ относительно натуральны. Костюмы богаты; морское сраженіе передано довольно живо. Вообще эти фрески производятъ пріятное впечатлѣніе, несмотря на то, что въ перспективѣ и въ распредѣленіи дѣйствующихъ лицъ есть погрѣшности и несовершенства. Фигуры также иногда слишкомъ коротки, иногда слишкомъ длинны. Колоритъ живъ и прозраченъ; одежды исполнены въ хорошемъ сти-

тъ. Нѣкоторыя изъ этихъ стѣнописей сильно попорчены. Вмѣстѣ съ Спинелло Аретино работали тутъ также и его сынъ.

Много фантазій выказалъ Спинелло Аретино, изображая, въ церкви *Compagnia di Sant' Agnolo* въ Ареццо, паденіе Люцифера и побѣду ангеловъ надъ демонами. Это видѣніе чисто апокалиптического характера, какъ его представляли Византійцы, съ большимъ количествомъ фигуръ ангеловъ и демоновъ. Въ этой фрескѣ Спинелло изобразилъ дьявола столь уродливымъ и страшнымъ, что, какъ рассказываетъ Вазари, демонъ, упрекая за то живописца, явился ему во снѣ, въ томъ видѣ, въ какомъ онъ его представилъ. Сонъ этотъ, сильно испугавшій Спинелло, былъ причиною его смерти.

Фигуры у Спинелло Аретино часто величественны, хотя и однообразны; движенія ихъ непринужденны, но въ пропорціяхъ тѣла нѣредко встрѣчаются погрѣшности; сочлененія, оконечности рукъ и ногъ переданы не всегда удовлетворительно. Рисунки развязны и смѣлы, но нѣсколько небрежны; Спинелло не ищетъ въ немъ красоты линий. Складки одежды брошены красиво, почти грандіозно, иногда однако онъ слишкомъ мелки, что напоминаетъ пріемы византійской живописи; у этого живописца проявляется склонность усложнять свои сочиненія эпизодами и украшать ихъ фантастическими костюмами. Болоритъ живы и веселы, но часто пестры и беспокоены.

Спинелло Аретино отличался живостью, плодovitой и непринужденной фантазійей и большой легкостью исполненія, но при умѣнн передавать возбужденное состояніе души и характеризовать лица у него нѣтъ ни глубины, ни силы; ни выдержанности Джіотто. Въ живописи его встрѣчаются иногда и оригинальныя черты, проглядывающія въ подробностяхъ композиціи, или въ передачѣ драматическаго положенія; но онѣ не развиваются. Въ произведеніяхъ кисти Спинелло замѣтно мѣстами подражаніе и выборъ изъ чужихъ сочиненій; нѣкоторые мотивы, употребляемые имъ, встрѣчаются уже у предшествовавшихъ ему живописцевъ. Нельзя сказать, что Спинелло былъ лишень способности угадывать настоящее значеніе духовнаго момента изображаемаго имъ, но онъ дѣлаетъ это однако не съ такою вѣрностью и безыскусственностью, какъ Джіотто.

Мы видимъ, слѣдовательно, что искусство этого великаго мастера понижается въ рукахъ его учениковъ и послѣдователей; съ его школою произошло то, что обыкновенно бываетъ послѣ двухъ или трехъ поколѣній со всѣми системами: главные принципы, постановленные основателями ихъ, утрачиваютъ свою живучесть, и рутина замѣняетъ инициативу. Вмѣсто того, чтобы искать и создавать, ученики Джіотто повторяли образцы уже готовые. Работы послѣднихъ Джіоттистовъ не уступаютъ въ пошлости и манеризмѣ произведеніямъ падшаго византійскаго искусства. Но въ живописи послѣдователей Джіотто сохранилось философское начало, которое ввелъ въ изображеніе религиозныхъ сюжетовъ этотъ великій художникъ, удовлетворяя умственнымъ требованіямъ Итальянцевъ эпохи возрожденія.

XII.

Сіэнская школа. Гвидо, Дуччіо ди Бонинсеня.

Недалеко отъ Флоренціи, въ другомъ городѣ Тосканы—въ Сіэнѣ—начала развиваться, но при другихъ условіяхъ, во второй половинѣ XIII-го ст. самостоятельная школа живописи, принявшая, вслѣдствіе особенныхъ обстоятельствъ, совершенно иное направленіе, чѣмъ живопись во Флоренціи ¹⁾.

Первоначальнымъ художникомъ Сіэнской школы считается Гвидо—Guido. Ему принадлежитъ колоссальный образъ Богоматери, находившійся прежде въ церкви св. Доминика въ Сіэнѣ, а теперь онъ въ муниципальномъ дворцѣ этого города. Богородица изображена сидящей въ спокойномъ величіи, на великолѣпномъ тронѣ и длинной подушкѣ, употребляемой Византійцами; бѣлое покрывало, съ золотымъ шитьемъ на краяхъ, падаетъ съ ея головы на плечи; она одѣта въ красную тунику и голубую мантию, проштрихованная золотомъ. Правую рукою Богоматерь указываетъ на младенца Спасителя, сидящаго у ней на колѣняхъ и одѣтаго въ зеленую тунику, также покрытую золотыми штрихами. Типъ головы Мадонны, черты ея лица, нѣсколько грустное выраженіе его, украшенія трона, мелкія складки одежды, цвѣтъ ея, золотая штриховка и темный колоритъ напоминаютъ византійскій стиль живописи. Но вмѣстѣ съ тѣмъ въ этомъ образѣ проявляется уже нѣчто новое. Лицо Богоматери болѣе полное, менѣе угловатое, чѣмъ у мастеровъ предшествовавшихъ Гвидо. Также и рисунокъ не столь сухъ, какъ у итальянскихъ Византійцевъ. Голова младенца Спасителя вполне дѣтская, хотя у него есть еще что-то.официальное, поучительное, доктринальное, какъ въ восточномъ стилѣ живописи. Онъ благословляетъ и сидитъ довольно свободно, скрестивъ ноги, на колѣняхъ матери, придерживающей его лѣвою рукою. Надъ спинкой трона Мадонны, съ каждой стороны изображено по три ангела, меньшихъ размѣровъ чѣмъ остальные фигуры этой группы, поклоняющіеся Спасителю.

Если бы живописецъ этой иконы написалъ ее, какъ долго предполагали, въ 1221 г., то онъ могъ бы считаться возстановителемъ итальянской живописи, потому что въ такомъ случаѣ раньше Чимабуэ пытался бы освободиться отъ византійской натянутаго и ввести жизнь въ традиціонныя изображенія Богоматери съ младенцемъ. Извѣстно, что до середины XIII-го ст. искусство въ Сіэнѣ, равно какъ и во всей Тосканѣ, было рабскимъ и часто вполне неловкимъ подраженіемъ византійскому стилю. Новѣйшія изслѣдованія доказали

¹⁾ Crowe e Cavalcaselle, Storia della Pittura in Italia dal Secolo II al Secolo XVI;—Джіотто и Джіоттисты А. Вышеславцева;—Rio, de l' Art chrétien. Vol. 1 Paris 1861. Schnaase, Geschichte der bild. Künste, sieb. B;—Geschichte der Italienischen Malerei von Wilhelm Lübke zwei B; Stuttgart 1878.

однако ¹⁾, что этот образъ былъ написанъ не въ 1221-мъ г., а 60 лѣтъ позже, т. е. въ 1281-мъ г. Потому Сіенская школа родилась не раньше Флорентинской, но одновременно съ нею, такъ какъ Гвидо и Чимабуэ были современники. Но надо замѣтить, что это особенное не византійское выпаженіе лицъ Богоматери и младенца Спасителя на иконѣ Гвидо, можетъ происходить оттого, что въ XIV-мъ ст., какъ предполагаютъ, она была возобновлена и лица переписаны рукою болѣе искуснаго художника, чѣмъ Гвидо. Потому на этотъ образъ нельзя вполнѣ положиться, опредѣляя время появленія новаго стиля живописи въ Сіенѣ.

Несравненно болѣе вѣрный матеріалъ, въ этомъ случаѣ, даютъ намъ работы одного изъ самыхъ замѣчательныхъ мастеровъ Сіенской школы: Дуччіо ди Бонинсенья—Duccio di Buoninsegna, который, по всей вѣроятности, былъ ученикъ Гвидо. Отъ него, можно сказать, пошла новая школа живописи; но при этомъ онъ держался формъ предшествовавшаго ему въ Сіенѣ искусства, которое повторяло византійскіе типы. Дуччіо родился, вѣроятно, около 1260-го г.; что онъ былъ во Флоренціи въ 1285-мъ г. видно изъ сохранившагося контракта, заключеннаго имъ въ этомъ городѣ. По другимъ документамъ извѣстно, что художественная дѣятельность его началась въ концѣ XIII-го ст. и окончилась въ 1320-мъ г., когда вѣроятно онъ умеръ.

Изъ уцѣлѣвшихъ произведеній его кисти всего характеристичнѣе изображеніе Богоматери, начатое въ 1308-мъ г. и оконченное въ 1310-мъ г. Образъ этотъ перенесли 9-го июня означеннаго года изъ мастерской художника въ Сіенскій соборъ, съ большимъ торжествомъ, при звонѣ колоколовъ и звукахъ трубъ и флейтъ ²⁾. Архіепископъ, дуковенство, власти республики принимали участіе въ этой процессіи; за ними шли толпы гражданъ, женщинъ, даже дѣтей, съ хоругвями и зажженными свѣчами въ рукахъ. Это былъ столько же религіозный, сколько и гражданскій праздникъ. Всѣ дѣла въ этотъ день были приостановлены въ Сіенѣ; лавки заперты, торговля сдѣлки запрещены; весь городъ, такъ сказать, торжествовалъ; безпрестанно служили молебны и была сдѣлана богатая раздача милостыни. Граждане Сіены, одаренные художественнымъ талантомъ, подобно всѣмъ итальянцамъ возрожденія, поняли при видѣ этого образа, что для ихъ искусства наступаетъ новая эпоха, и что это произведеніе кисти Дуччіо заключаетъ въ себѣ богатые задатки будущаго развитія школы живописи, долженствующей сформироваться въ ихъ городѣ, и этимъ увеличить значеніе ихъ отечества и поставить его, въ области искусства, рядомъ съ постоянной соперательницей Сіены—Флоренціей. Но въ этомъ проявляется вмѣстѣ и желаніе Сіенцевъ, повторяя то, что сдѣлали Флорентинцы—перенесеніе такъ же съ торжествомъ образа Богоматери Чимабуэ изъ мастерской художника въ церковь Santa Maria Novella—превозойти своихъ соперниковъ великолѣпнѣе.

¹⁾ G. Milanese, Siena e il suo territorio, Siena 1862;—Della vera età di Guido pittore senese, Siena 1859.

²⁾ G. Milanese, Documenti per la storia dell'arte Senese, № 22, p, 169.

Колоссальная Мадонна Дуччио, очень приближающаяся къ написанной Чимабуэ для церкви S. Maria Novella во Флоренціи, изображена сидящей на богатомъ креслѣ, или, скорѣе, тронѣ, высокая и широкая спинка котораго покрыта, равно какъ и длинная подушка для сидѣнія, богато вышитымъ сукномъ. Части трона оставленныя непокрытыми украшены накладной и рѣзной работой, недешевой вкуса, въ которой такъ искусны омазались художники Сѣмы слѣдующихъ вѣковъ. Младенецъ Спаситель сидитъ на лѣвой рукѣ Богоматери и она придерживаетъ его правой. На Богородицѣ красная туника съ золотыми штрихами, поверхъ которой наброшенъ голубой плащъ, покрывающій также и ея голову и падающій красивыми складками. Младенецъ представленъ въ бѣлой, прозрачной туникѣ и фиолетовомъ плащѣ, усѣянномъ золотыми звѣздочками; кругомъ его головы, равно какъ и головы Богоматери—нимбъ, у Спасителя раздѣленный крестомъ. Обѣими руками онъ придерживаетъ спустившійся плащъ. У богатаго трона Мадонны изображены ангелы, въ рядъ; четыре изъ нихъ стоятъ позади и видны только ихъ головы, которыя они склонили на руки, положенныя на спинку трона. Ниже ангеловъ стоятъ, такъ же въ рядъ, святые обоихъ половъ; на переднемъ планѣ, на колѣнахъ, написаны 4 святые покровители города Сіены; они смотрятъ съ благоговѣніемъ на Богородицу. На верху изображены апостолы, по колѣно, меньшихъ размѣровъ, чѣмъ остальные фигуры.

На другой сторонѣ доски Дуччио написалъ очень подробно въ 26 отдѣленіяхъ сцены изъ страстей Господнихъ. Въѣздъ въ Іерусалимъ и распятіе представлены большихъ размѣровъ, чѣмъ другіе сюжеты. На пределѣ ¹⁾, съ той и другой стороны, изображены въ отдѣльныхъ квадратахъ, сцены изъ жизни Спасителя и Богоматери. Позже доску, на которой была написана эта икона, распилили, вслѣдствіе чего Богоматерь съ младенцемъ и изображенія страстей Спасителя составляютъ два отдѣльные образа. Пределла была также распилена и удалена отъ своего первоначальнаго мѣста. Всѣ части этой иконы, имѣвшей первоначально 14 футовъ ширины и 7 вышины, находятся теперь въ небольшомъ музеѣ возлѣ Сіенскаго собора (Opera del Duomo).

Дуччио удержалъ отъ прежнихъ живописцевъ, слѣдовавшихъ византійской манерѣ, традиціонные типы и формы, но при этомъ улучшилъ образъ Богоматери и пропорціи ея тѣла, написавъ ее величественной, но вмѣстѣ граціозной, и придавъ ей натуральное выраженіе. Рисункъ тутъ вѣрнѣе, манера писать привлекательнѣе, сочлененія и оконечности рукъ и ногъ изображены съ большою тщательностью. детали изучены лучше, чѣмъ у предшественниковъ Дуччио; техническіе приемы изслѣдованы имъ подробно; лица святыхъ хорошо характеризированы. Особенно замѣчательны, на обоихъ оконечностяхъ картины, двѣ граціозныя женскія фигуры съ красивымъ профилемъ и съ бѣлымъ головнымъ уборомъ, употребляемымъ въ Сіенѣ въ XIII

¹⁾ Такъ называется узкая и длинная доска, прикрѣпленная къ нижней части иконы и служащая для постановки послѣдней.

вѣкъ. Одежды вообще изящны и драпировка волниста; колоритъ мягокъ и прозраченъ, сколько теперь можно судить, такъ какъ эта икона потерпѣла отъ времени и отъ реставрацій.

Но въ образѣ Мадонны Дуччіо однако есть византійскія черты; лицо ея овальное, носъ длинный и тонкій, голова нѣсколько наклонена на лѣвую сторону; типъ ея, разумѣется, былъ взятъ живописцемъ не съ натуры, а съ византійскаго образца, и она одѣта какъ восточныя Богородицы. Младенецъ Спаситель не благословляетъ и не держитъ въ рукѣ свертокъ пергамента, какъ въ византійскихъ изображеніяхъ, но все-таки въ его позѣ много церемональнаго; это не обыкновенный ребенокъ, а скорѣе царское дитя. Онъ серьезенъ, хотя личико его при этомъ миловидно, а кудрявая голова привлекательна. Многое однако въ этомъ образѣ сдѣлалось свободнѣе, легче чѣмъ у Византійцевъ, и въ общемъ вся группа имѣетъ скорѣе граціозный чѣмъ строгій характеръ.

Новое въ изображеніи Мадонны Дуччіо, и чисто относящееся къ эпохѣ возрожденія, это нѣсколько болѣе материнскій характеръ Богоматери, чѣмъ обыкновенно у Византійцевъ, хотя тутъ, надо сознаться, онъ не преобладаетъ и выраженъ едва замѣтно, такъ что большого различія между византійскими Богородицами и Мадонной Дуччіо, въ этомъ отношеніи, трудно указать. Есть и въ восточномъ искусствѣ Богоматери совершенно того-же характера, задумчивыя и нѣжныя къ младенцу. У сѣнскаго живописца это все еще какъ и у Византійцевъ: Богоматерь—царица. Официальнаго въ ней больше, чѣмъ материнскаго, точно такъ же какъ и въ Мадоннахъ Чимабуэ. Византійскія Богородицы скорбятъ о грѣхахъ людей, столько же сколько и объ участи младенца, будущаго Спасителя міра. Такой же характеръ приблизительно имѣетъ и Богородица Дуччіо. Напротивъ, въ Мадоннахъ возрожденія, слѣдующихъ столѣтій, материнскія чувства берутъ верхъ надъ мировыми попеченіями. Чисто новому времени принадлежатъ въ этомъ образѣ задумчивыя, прекрасныя головки ангеловъ, появляющихся позади кресла Богоматери; они съ умиленіемъ и грустью устремляютъ свои взоры на младенца Спасителя, предназначеннаго быть искупительною жертвой; живыя лица ихъ дышатъ трогательнымъ, нѣжнымъ чувствомъ. Это явленіе новое въ изображеніи Богородицы сѣнскими живописцами.

Представляя на другой сторонѣ этой иконы евангельскіе сюжеты, Дуччіо во многомъ слѣдовалъ византійскимъ типамъ. Сцены страстей Спасителя у него очень напоминаютъ, даже можно сказать, являются какъ копии подобныхъ же сюжетовъ, изображенныхъ въ миниатюрахъ средневѣковыхъ церковныхъ рукописей, въ мозаикахъ того же времени, на бронзовыхъ дверяхъ собора Монреале, Равелло, Трани, во фрескахъ верхней церкви монастыря св. Франциска въ Ассизи, написанныхъ Византійцами, но очень попорченныхъ, въ стѣнописи церкви S. Angelo in Formis, около древней Капуи (Capua Vetera), и во многихъ другихъ памятникахъ византійскаго стиля. Иисусъ въ саду Геосиманскомъ представленъ у Дуччіо какъ въ мозаикѣ собора Монреале около Палермо; единственная разница заключается въ томъ,

что движениа фигуръ у сѣнскаго живописца смѣлѣе и ближе къ правдѣ. Точно такъ же Христосъ въ предверіи рая, и когда онъ является ученикамъ послѣ воскресенія, у Дуччіо, имѣетъ типъ преобладающій въ средневѣковыхъ мозаикахъ и въ миниатюрахъ византійскаго стиля, но сѣнецъ лучше научилъ форму и далъ лицу Спасителя болѣе выраженія. Въ сценѣ появленія Магдалинъ, Христосъ напоминаетъ изображеніе его въ томъ же сюжетѣ во фрескахъ верхней церкви монастыря Ассизи, написанныхъ Грениами. Представляя предательскій поцѣлуй Іуды, ввѣтый также у византійскаго искусства, Дуччіо повторилъ традиціонныя формы: Христа окружаютъ народъ и стража. То же самое можно сказать и о снятіи со креста Спасителя; эта сцена мало измѣнилась у живописцевъ Сѣнской школы послѣдующихъ вѣковъ. Распятіе, написанное имъ, имѣетъ такъ же древній византійскій типъ, а не сформировавшійся уже во флорентинской школѣ. Тѣло Христа длинное и худое виситъ на крестѣ; поза его утрирована; руки слишкомъ длинны.

Много византійскаго можно указать въ этихъ сценахъ, какъ напряжѣнъ, морщинистыя лица помятыхъ людей, тощія, вытянутыя фигуры, робкія связанныя движенія, темный колоритъ и густыя тѣни. Дуччіо бралъ традиціонныя формы, существовавшія уже прежде въ сѣнскомъ искусствѣ и продолжавшіяся послѣ него. Но нельзя не согласиться, что въ нѣкоторыхъ сюжетахъ, изображенныхъ имъ, просвѣчиваетъ уже что-то не византійское. Манера представленія значительно освободилась; формы хотя и не получены прямо съ природы, но все-таки же сравнены съ нею и оживлены чувствомъ и мыслью. Это мы видимъ, напримѣръ, въ изображеніи вѣзда Спасителя въ Іерусалимъ—картина преисполненная жизни и правды, хотя и взятая съ византійской мозаики—и въ сценѣ омовенія ногъ, замѣчательной по своему внутреннему содержанию. Петръ тутъ поднимаетъ правую руку, какъ бы желая удалить отъ себя честь, которой онъ недостойнъ; два другіе молодые ученика очень натурально снимаютъ свои сандалии. Остальные апостолы стоятъ позади; на лицахъ ихъ отражаются колебаніе, вѣрительность и недоумѣніе. Каждый изъ нихъ оживленъ особеннымъ образомъ и въ разлчной степени, не такъ какъ обыкновенно тогда у византійскихъ мастеровъ. Анализъ души человека, результатъ пробужденія философской мысли, уже очень замѣтенъ въ представленіи этого сюжета. Особенно привлекательна тутъ сцена явленія трехъ женъ мурносницъ у гробницы Спасителя: ангелъ, сидящій на отодвинутой крышѣ пустого гроба, указываетъ его движеніемъ руки подходящимъ женамъ, которыя несутъ сосуды съ муромъ и нѣсколько отступаютъ удивленныя и вмѣстѣ уstraшенныя появленіемъ небснаго вѣстника. Не смотря на юношескій образъ ангела, онъ преисполненъ достоинства и серьезности. Такъ же, и эта композиція предшествовала Дуччіо и мы находимъ ее во фрескахъ церкви S. Angelo in Formis, верхней церкви монастыря св. Франциска въ Ассизи и въ другихъ средневѣковыхъ памятникахъ византійскаго стиля; но у Дуччіо эти жены такъ натуральны и вмѣстѣ такъ прекрасны въ ихъ одеждахъ, надающихъ красивыми складками, лица

ихъ такъ выразительны, фигура ангела такъ поэтична, что тутъ, нельзя въ этомъ не согласиться, дана новая жизнь византійскому образцу. Въ оценѣ погребенія Спасителя лицо Богоматери, обнимающей тѣло сына, преисполнено чувства. Магдалина, взвращающая на Христа, поднятая руки, вполне трагическая фигура. Особенно жива сцена отреченія св. Петра: апостолъ сидитъ передъ костромъ, освѣщенный его пламенемъ, грѣя обнаженные ноги, поднимая правую руку; онъ опровергаетъ женщину, которая, стоя внизу лѣстницы дома, энергическимъ движеніемъ руки, указываетъ его сидящимъ вокругъ людямъ. Одни слушаютъ то, что говоритъ служанка; другіе болѣе или менѣе равнодушны къ ея словамъ; третіе очень естественно грѣютъ руки, не принимая никакого участія въ томъ, что происходитъ; лицо Петра какъ нельзя живѣе передаетъ его испугъ и замѣшательство. Подобныхъ фигуръ мало въ итальянскомъ искусствѣ на зарѣ возрожденія. Въ сценѣ тайной вечери ¹⁾ мы замѣчаемъ такъ же нѣкоторое отступленіе отъ манеры изображенія этого сюжета византійскими художниками, и проявленіе въ зачаткѣ тѣхъ философскихъ идей, которыя разовьются полнѣе у итальянскихъ живописцевъ слѣдующихъ столѣтій.

Въ своей живописи Дуччіо выказалъ много силы, много разнообразія въ композиціи; не одна изъ фигуръ, представленныхъ имъ, не смотря на то, что обыкновенно онъ довольно многочисленны, не лишена ни выраженія, ни значенія; каждая на своемъ мѣстѣ. Навѣнность и черты, по временамъ выхваченныя изъ жизни, оживляютъ ихъ. Но не всѣ свои образы могъ вдохновить Дуччіо; нѣкоторые изъ нихъ остались въ такомъ видѣ, въ какомъ онъ ихъ принялъ отъ Византійцевъ. Рисунокъ его однако удовлетворителенъ, живопись почти всегда довольно рельефна, въ формахъ есть привлекательность. Фоны золотые; орнаментика, шитье узорами на платьяхъ, архитектурные детали богаты; въ нѣкоторыхъ примѣрахъ одежда Спасителя протрихована золотомъ; колоритъ яркъ, блестящъ. Тѣ особенности, которыя потомъ будутъ постоянно преобладать въ Сіенскаго школы, проявляются уже у Дуччіо. Такъ напримѣръ, головы мужчинъ у него слишкомъ энергичны; женщины имѣютъ скромное и нѣжное выраженіе лица; этимъ онъ отличаются больше чѣмъ граціозностью формъ. Шея ихъ тонка, какъ на византійскихъ образахъ; руки худенькія, съ длинными пальцами, какъ у восточныхъ женщинъ.

Если сравнить Мадонну Дуччіо съ образами Богоматери Чимабуэ, находящимися въ церкви S. Maria Novella и въ Академіи Художествъ во Флоренціи, то увидишь, что у сіенскаго живописца въ головахъ пожилыхъ людей болѣе выразительности, а въ лицахъ юношей болѣе милевидности и красоты; въ головкахъ ангеловъ болѣе привлекательной задумчивости, больше грація и прелести, чѣмъ у Чимабуэ.

Мы видѣли также, что, изображая сцены страстей Христовыхъ, Дуччіо не всегда повторялъ византійскія модели какъ находилъ ихъ въ средневѣковыхъ миниатюрахъ, мозаикахъ и т. д., но иногда при-

¹⁾ См. Римскія Катакомбы ч. 4 стр. 373.

давалъ новую жизнь тѣмъ типамъ, которые его предшественники копировали почти безъ измѣненій; что онъ не только исправлялъ грубоватыя лица прежнихъ сѣнскихъ живописцевъ, болѣе тщательнымъ исполненіемъ и пріятнымъ колоритомъ; не только оживлялъ восточные образы силой и красотой, но и вводилъ натуру и философскія начала въ религиозные сюжеты. Изображая нѣкоторыя сцены, какъ напримѣръ, омовеніе ногъ, отреченіе св. Петра и даже тайну вечерю, Дуччіо проявляется уже какъ художникъ мыслитель эпохи возрожденія; но онъ не дѣлаетъ это такъ рѣшительно и особенно такъ послѣдовательно, какъ Джіотто. Дуччіо никогда не отвернулся отъ византійскихъ формъ, не разорвалъ съ ними окончательно, что составляетъ особенность его и всей сѣнской школы, основанной имъ. Стремленіе приблизиться къ натурѣ, нельзя съ этимъ не согласиться, проявляется въ его живописи, но оно сейчасъ же укрѣпляется желаніемъ не удалиться отъ традиціонныхъ типовъ. Между Дуччіо и Джіотто та разница, что первый, выражая въ своихъ произведеніяхъ новый взглядъ Итальянцевъ на христіанскій идеалъ, постоянно усиливался остаться вѣрнымъ византійскимъ традиціямъ, что парализировало его стремленіе оживить вполнѣ новою умственною жизнью изображаемыя имъ религиозныя сцены; а второй, т. е. Джіотто, писалъ священные сюжеты гораздо болѣе самостоятельно, или, лучше сказать, умѣлъ постоянно придавать своеобразный отпечатокъ традиціоннымъ композиціямъ, иногда даже шелъ дальше и, освободившись совершенно отъ архаическихъ формъ, создавалъ новые образы для выраженія новыхъ идей.

Если бы въ композиціи Дуччіо не вошли, въ такой значительной степени, формы и фигуры византійскаго искусства, то, разумѣется, талантъ его развернулся бы съ большей силой и съ большими результатами. Это упорное повтореніе прежнихъ типовъ и уваженіе артистическихъ традицій предшествовавшихъ вѣковъ, проявляющіяся, какъ мы это увидимъ, сильнѣе или слабѣе у всѣхъ другихъ живописцевъ Сѣны, вслѣдствіе причинъ, которыя будутъ объяснены ниже, поразили Сѣнскую школу живописи, давъ ей характеръ неподвижности, и поставили ее ниже Флорентинской. Но хотя Дуччіо въ описанномъ выше художественномъ произведеніи и не выказалъ себя вполнѣ творцомъ, онъ все-таки же поднималъ Сѣнскую школу и призвалъ въ ней реформу, несмотря на то, что она уже до него начала нѣсколько отличаться извѣстными качествами, какъ напримѣръ энергіей дѣйствія и болѣе вѣрнымъ изображеніемъ нагого тѣла, тѣмъ у итальянскихъ Византійцевъ.

Какъ Джіотто, во фрескахъ Мадонны dell' Агера въ Падуѣ, положилъ основаніе новой школы живописи, такъ Дуччіо, написавъ эту икону, улучшилъ формы предшествовавшаго ему искусства и указалъ путь своимъ послѣдователямъ; съ тою только разницею, что для флорентинскихъ живописцевъ, учениковъ и послѣдователей Джіотто, когда прошелъ періодъ Джіоттистовъ, его произведенія сдѣлались ступенью къ усовершенствованію; тогда какъ сѣнскіе художники, слѣдовавшіе за Дуччіо, принявъ его манеру, никогда далеко не уда-

ились отъ основаній положенныхъ имъ и не выработали, подобно флорентинцамъ, изъ началъ, оставленныхъ основателемъ школы, новыя болѣе полныя художественныя данныя, для выраженія преобразовавшагося религіознаго идеала Итальянцевъ той эпохи.

Но тотъ анализъ души человѣка, тотъ философскій взглядъ, то умственное начало, которые проявляются во всѣхъ твореніяхъ Джіотто, не выражаются такъ ясно, въ такой степени и такъ постоянно у Дуччіо; оживленіе его фигуръ не всегда ведетъ ихъ къ пробужденію умственному. Новая жизнь въ старыхъ формахъ составляетъ исключеніе у Дуччіо, тогда какъ у Джіотто исключеніемъ является отсутствіе новыхъ идей въ традиціонныхъ композиціяхъ.

XIII.

Уголино, Сенья ди Буонавентура, Симоне Мартини.

Вмѣстѣ съ Дуччіо достойны вниманія два другіе современные ему сіенскіе живописцы: Уголино—Ugolino—и Сенья ди Буонавентура—Segna di Buonaventura. Жизнь перваго изъ нихъ мало извѣстна; онъ такъ же держался старой манеры и работалъ, какъ кажется, всего болѣе во Флоренціи, но многія изъ его произведеній уже болѣе не существуютъ. Въ композиціи, въ колоритѣ и въ техническомъ исполненіи онъ приближается къ Дуччіо, но фигуры у него еще длиннѣе, худощавѣе, угловатѣе и движенія безпокойнѣе, чѣмъ у этого живописца. Уголино принадлежитъ, согласно Cavalcaselle, икона, находящаяся въ Кельнѣ въ собраніи Ramboux, изображающая полуфигуру Мадонны съ четырьмя святыми и благословляющаго Христа съ четырьмя ангелами. Эта картина, носящая на себѣ несомнѣнный отпечатокъ сіенской манеры, можетъ служить типомъ произведеній этой школы живописи.

Одна изъ самыхъ замѣчательныхъ работъ Уголино была алтарная икона, находившаяся въ церкви S. Croce во Флоренціи; она пропала, но фрагменты ея были открыты въ послѣднее время въ частныхъ собраніяхъ Англій; между ними есть прекрасное изображеніе Богоматери, полуфигуры святыхъ и сцены страстей Христовыхъ, написанныя довольно живо и не безъ драматизма. Образы женщинъ, у этого живописца, нѣжны до изысканности, какъ вообще у Сіенцевъ. Византійскій элементъ преобладаетъ все таки-же въ живописи Уголино, хотя и у него есть попытки придать больше жизни традиціоннымъ типамъ.

Сенья ди Буонавентура писалъ нѣжно, почти сентиментально Мадоннъ и святыхъ, не оставляя византійскихъ образцовъ. Одно изъ произведеній его кисти, изображающее Богородицу и трехъ святыхъ, на золотомъ грунтѣ, помѣщено въ собраніи Академіи Художествъ въ

Сієнѣ. Въ церкви небольшого мѣстечка Castiglione Fiorentino, недалеко отъ города Ареццо, находится замѣчательная икона того же живописца, изображающая колесальную Мадонну въ сопровожденіи ангеловъ. Прекрасная и величественная Богоматерь сидитъ на тронѣ, черты лица ея правильны и благородны; младенецъ Спаситель, въ браженный красивымъ ребенкомъ, стоитъ на ея колѣняхъ. Богатая одежда Богородицы и Христа проштрихована золотомъ. Въ общемъ эта Мадонна мало отличается отъ византійскихъ изображеній того же рода; только у младенца Спасителя, играющаго съ покрываломъ, падающимъ съ головы Богоматери на ея плечи, больше жизни, чѣмъ обыкновенно у Христа ребенка въ искусствѣ восточнаго стиля. Рисунокъ тутъ имѣетъ свои погрѣшности; сочлененія представлены неправильно. Тѣло Сенья писалъ зеленоватымъ, прозрачнымъ, стекляннымъ, какъ у Византійцевъ; фигуры его однако грубы, нѣжны; иногда пожалуй жеманны и выраженіе лицъ сладковато. Вообще можно сказать, что въ его живописи много мягкости, хотя онъ и не покидаетъ византійской почвы.

Гораздо замѣчательнѣе двухъ послѣднихъ художниковъ былъ живописецъ Сіэнской школы Simone Martini ¹⁾, родившійся въ Сієнѣ въ 1283-мъ г. Мы не знаемъ ничего о его художественномъ воспитаніи, но всей вѣроятности онъ былъ ученикомъ Дуччіо, такъ какъ во многомъ слѣдовалъ его манерѣ; несомнѣнно только то, что въ работахъ Симоне выражаются всѣ отличительныя особенности Сіэнской школы.

Одно изъ выступающихъ произведеній его, это фреска, находящаяся въ большой залѣ совѣта муниципальнаго дворца Сієны. Она была нарисована въ 1315-мъ г., но черезъ 6 лѣтъ реставрирована самимъ художникомъ, такъ какъ пострадала отъ сырости. Фреска эта занимаетъ всю стѣну залы, 40 футовъ ширины и 60 вышины. Ее окружаетъ нарисованная рамка, въ которой появляются погрудныя изображенія Христа и святыхъ въ медальонахъ, смѣняющіяся съ гербами города Сієны и различныхъ его кварталовъ. Не смотря на то, что въ этой стѣнописи фигуры болѣе чѣмъ натуральной величины, онъ написаны съ большою тщательностью. Въ центрѣ картины, подъ богатымъ балдахиномъ, длинныя древки котораго поддерживаютъ Апостолъ Павелъ, Іоаннъ евангелистъ, Іоаннъ Креститель и Апостолъ Петръ, сидитъ на роскошномъ и изукрашенномъ тронѣ, покрытомъ вмѣстѣ съ спинкой его, дорогою, вышитой матеріей. Богоматерь съ короной на головѣ, надѣтой на бѣлое покрывало, лежащее на ея плечи. Туника ея равно какъ и плащъ—придерживаемый на груди дорогимъ украшеннымъ фигурами драгоценныхъ камней запонкомъ—покрыты богатыми золотыми узорами. Младенецъ Христосъ стоитъ на лѣвомъ колѣнѣ Богоматери, которая придерживаетъ его рукою. Спаситель благословляетъ, а въ лѣвой рукѣ держитъ распущенныя свертокъ пергамента, на которомъ написаны слѣдующія слова: *Diligite justitiam qui iudicatis tertiam*, напоминающія соблюденіе справедливости.

1) Называемый ошибочно Вазари: Simone Memmi.

вості судьямъ, засѣданія которыхъ происходили въ этой залѣ. На младенцѣ Спасительѣ туника, богато вышитая золотомъ, и такой же плащъ.

Съ одной стороны трона стоитъ св. Екатерина въ коронѣ, съ сложенными руками; она смотритъ въ упоеніи на Богоматерь. Противъ нея, съ другой стороны трона, написана св. Урсула такъ же въ коронѣ; сложивъ руки, она съ восторгомъ созерцаетъ Мадонну и младенца Спасителя. По бокамъ представлены святые обонихъ помаръ и ангелы. На первомъ планѣ, у подножія трона, направо и налево изображенъ ангелъ на колѣняхъ; обѣими руками каждый изъ нихъ поднимаетъ къ Богородицѣ корзину, наполненную цвѣтами, съ умиленіемъ взирая на нее; лица ихъ дышатъ восторгомъ. За ними стоять на колѣняхъ, по два съ каждой стороны, святые покровители города Сіены; они молятся, обращаясь къ Богоматери. Тутъ 30 фигуръ болѣе натуральной величины; онѣ расположены довольно свободно и безъ однообразія. На верху въ рамкѣ, въ кругу, изображенъ по грудь Спаситель; онъ благословляетъ правой рукою. Внизу, въ надписи ¹⁾, Богоматерь отвѣчаетъ святымъ и ангеламъ, которые молятъ ее о благополучномъ исходѣ совѣщанія большого совѣта сіенской республики, собиравшагося въ этой залѣ, что она исполнитъ ихъ честныя и благочестивыя просьбы, но что молитва ихъ не будетъ услышана, если сильные начнутъ притѣснять слабыхъ; ничего не радуется ея такъ, говоритъ Богоматерь, какъ хорошіе законы; но съ другой стороны ея очень печалитъ, если кто либо изъ личныхъ выгодъ не уважаетъ ее и обманываетъ ея городъ. Подъ надписью, въ рамкѣ, изображена по грудь фигура женщины съ двумя головами, на которыхъ надѣта одна корона, — символическое изображеніе стараго и новаго завѣта.

Нѣтъ сомнѣнія, что эта фреска была исполнена Симоне, но, какъ кажется, самъ художникъ реставрировалъ въ послѣдствіи нѣкоторыя части своего произведенія, и эти возобновленія, сдѣланныя имъ, когда онъ болѣе усовершенствовался въ своемъ искусствѣ, лучше остального. Позже были произведены менѣе удачныя реставраціи; притомъ фреска эта пострадала отъ сырости, что нѣсколько испортило ее.

Лучшая часть всего сочиненія тутъ, разумѣется, Христосъ съ Богоматерью. Мадонна особенно изящна и прекрасна; черты ея лица правильны и благородны, но нѣсколько строги. У младенца Спасителя такъ же милостивое ребяческое лицо и вьющіеся волосы; взоръ не сербизень, а веселъ и оживленъ. Эта группа преисполнена граціи и ее можно считать произведеніемъ замѣчательнымъ для того времени. Но мы видимъ тутъ еще византійскую Мадонну, въ царскомъ вѣнцѣ и одѣяніи, на великолѣпномъ тронѣ съ вышитой подушкой подъ ногами; это царица небесная. Такъ же и Спаситель имѣетъ официальную позу; онъ въ богатой одеждѣ, и правую рукою благословляетъ, а въ лѣвой какъ законодатель держитъ распушенный пергаментъ съ поучительной надписью. Это маленький властелинъ,

¹⁾ G. Milanese, Documenti per la storia dell' arte senese; p. 219.

не смотря на его младенческое лицо. Нѣтъ тутъ нѣжныхъ отношеній между матерью и сыномъ. Вкругомъ царскаго трона стоятъ свѣтыя какъ свита, а у подножія его ангелы какъ прислужники. Можно сказать, что итальянскія формы въ этой иконѣ служатъ для выраженія христіанскихъ идей византійскаго слада.

Фреска Симоне отличается богатствомъ орнамента. Нимбы Спасителя, Богоматери и святыхъ украшены драгоценными камнями, золотыми выпуклыми или плоскими узорами, фигурами листьевъ и цвѣтовъ. Подобныя же украшенія видны на одеждахъ, вѣнцахъ, принадлежностяхъ, на архитектурныхъ мотивахъ готическаго трона Богоматери, на балдахинѣ, возвышающемся надъ нимъ и т. д. Эта наклонность къ золотому орнаменту, вообще къ украшениямъ, преобладающая въ Сіенской школѣ, объясняется вліяніемъ византійскаго искусства, въ которомъ богатство матеріала и украшеній возвышало значеніе художественнаго произведенія. Сіенскіе живописцы являютъ, здѣсь, подражателями восточному стилю, но они въ этомъ отношеніи пошли нѣсколько дальше Византійцевъ. Замѣчательны тутъ также спинка и боковыя части трона Богоматери; онѣ исполнены въ готическомъ стилѣ, но не лучшей эпохи его, и состоятъ изъ возвышающихся треугольниковъ, башенокъ, остроконечныхъ оковъ, раздѣленныхъ колонками и т. д. Всѣ архитектурныя линіи пропадаютъ въ украшенияхъ, въ завиткахъ и т. п.

Фреска эта была исполнена съ большою оконченностью подобно миниатюрѣ, не смотря на ея размѣры; къ послѣднему роду живописи сіенскіе художники чувствовали такое сильное влеченіе, что даже большія свои сочиненія писали съ приемами миниатюры. Нѣкоторая неловкость проявляется въ движеніяхъ фигуръ, и это становится замѣтнѣе, такъ какъ онѣ болѣе чѣмъ натуральной величины. Головы святыхъ энергичны, какъ вообще въ сіенскомъ искусствѣ, и напоминаютъ византійскіе типы. Архангелъ Михаилъ, направо отъ Богоматери, граціозенъ, но немного манеренъ, изысканъ.

На другой стѣнѣ въ той же залѣ, противъ этой фрески, Симоне изобразилъ въ натуральную величину, на бѣломъ конѣ, покрытомъ роскошнымъ вальтрапомъ *Giudicicio da Fogliano de' Ricci*, полководца сіенской республики, побѣдителя при *Montemassi* и *Gassoforte*. Это красивый и величественный мужчина; онъ написанъ въ профиль, въ богато-вышитой одеждѣ; на головѣ его красная шапка; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ поводья, а въ правой жезлъ военачальника. На первомъ планѣ частоконь; за нимъ палатки, стѣны укрѣпленія съ башнями и замокъ на возвышеніи.

Тотъ же характеръ какъ и фреска, изображающая Мадонну съ младенцемъ, имѣетъ и другое произведеніе кисти Симоне, составлявшее, безъ сомнѣнія, одно изъ самыхъ замѣчательныхъ художественныхъ работъ того времени. Это образъ, заказанный ему въ 1320 г. для церкви монастыря св. Екатерины въ Пизѣ и впоследствии распиленный, такъ что нѣсколько частей его находятся теперь въ академіи художествъ, а другія въ семинаріи этого же города. Замѣчательна тутъ Мадонна, граціозно держащая Спасителя младенца, ко-

торый, ухватившись за ея плащъ, держать въ лѣвой рукѣ книгу. Онъ, равно какъ и Богоматерь, въ богатыхъ одеждахъ; края которыхъ проштрихованы золотомъ. Прекрасны также и святые женщины, находившіяся прежде около Мадонны; между ними особенно милосивды — Магдалина и св. Екатерина. Первая, нѣсколько нагнувъ голову, съ умилениемъ смотритъ на Богоматерь, держа въ одной рукѣ вазу съ муромъ и граціознымъ движеніемъ другой руки придерживая своей дорогой плащъ. Съ ея прелестной головки ниспадаетъ легкое, красное покрывало на зеленой подкладкѣ. Еще поэтичнѣе св. Екатерина; черты лица ея благородны, выраженіе кроткое; юза натуральна и движенія граціозны. На ней богатое платье золотого матоваго цвѣта; на головѣ вѣнецъ, поверхъ покрывала, падающаго легкими складками; положеніе ея рукъ, которыми она держитъ книгу и пальмовую вѣтку, или перо, едва достигиваясь до нихъ; преисполнено изящности. Тутъ мы видимъ двухъ очаровательныхъ женщинъ времени италянскаго возрожденія.

Но по характеру и идеямъ этотъ образъ принадлежитъ византійскому стилю; золотой грунтъ, на которомъ онъ написанъ, удаляетъ сцены, изображенныя на немъ, отъ жизни. Богородица имѣетъ видъ царицы, а Спаситель младенецъ является какъ законодатель. Но нельзя не замѣтить, что Симоне, слѣдуя манерѣ Дуччіо, старался вывести традиціонныя формы сіенской школы изъ ихъ неподвижности. На пределѣ этой иконы написанъ Христосъ по поясъ, снятый со креста. Фигуры имѣютъ небольшіе размѣры и исполнены съ тщательностью и законченностью, опять какъ миниатюры; приемъ этотъ, разумѣется, здѣсь болѣе на своемъ мѣстѣ, чѣмъ во фрескѣ сіенскаго муниципальнаго дворца. Контуры ясно выведены, тонки и вѣрны; колоритъ силенъ, но не прозраченъ; съ большими вкусомъ украшены одежды и золотые нимбы.

Нѣсколько другихъ иконъ дошли до насъ отъ Симоне. Его Богородицы имѣютъ постоянно тотъ же типъ и тотъ же официальный характеръ; ихъ граціозность, стройность, милосивдость поражаютъ зрителя; но это все-таки же по внутреннему характеру византійскія Богоматери—царицы; онѣ въ коронахъ и драгоценныхъ одеждахъ. Также и въ младенцѣ Спасителѣ преобладаетъ византійскій типъ. Онъ неизмѣнно держитъ въ рукѣ распущенный свертокъ; въ одномъ примѣрѣ на послѣднемъ написано: *Ego sum lux mundi*, т. е. «Я свѣтъ міра»; въ другомъ: *Ego sum via veritatis et vitae*, т. е. «Я путь къ правдѣ и жизни», какъ въ средневѣковой византійской живописи и въ мозаикахъ.

Въ работахъ Симоне Мартини, исполненныхъ въ городѣ Сіенѣ, мы видимъ какъ нельзя яснѣе всѣхъ особенности сіенской живописи, т. е. сохраненіе традиціонныхъ, сухихъ формъ, украшенныхъ игривымъ орнаментомъ и живымъ, яркимъ, нѣжнымъ колоритомъ.

Симоне Мартини работалъ также въ Ассизи, гдѣ онъ украсилъ живописью капеллу въ нижней церкви монастыря св. Франциска. Тамъ онъ писалъ, имѣя передъ глазами фрески самыхъ замѣчательныхъ художниковъ флорентійской школы того времени, и это не

могло не отразиться въ его произведеніяхъ. Разумѣется, какъ Сіанецъ онъ держался старыхъ формъ: но и новыя идеи должны были выразиться въ его религиозныхъ изображеніяхъ. Сюжеты, представленные имъ, взяты изъ жизни св. Мартина. Очень живо написано, какъ святой рѣжетъ мечомъ свой плащъ, чтобы подѣлиться имъ съ нищимъ; послѣдній дрожитъ отъ холода и беретъ съ выраженіемъ искренней благодарности кусокъ плаща, подаваемый ему святымъ, сидящимъ на конѣ. Лицо Мартина оживлено состраданіемъ и готовностью помочь бѣдняку. Лошадь, теперь сильно попорченная, вышла неудачно; движенія святого, напротивъ, близки къ правдѣ. Рисунокъ въ этой фрескѣ тщателенъ. Нищій, покрытый рубищами, хотя и довольно натураленъ, но не вполне вѣренъ въ пропорціяхъ; соченія его представлены неправильно и оконечности рукъ и ногъ грубоваты. Возлѣ написано явленіе Христа, окруженнаго прекрасными ангелами, во снѣ св. Мартину. Спаситель держитъ въ рукѣ кусокъ плаща, данный святымъ нищему, и показываетъ его спящему Мартину, смотря на одного изъ ангеловъ. Симоне не упустилъ случая украсить предметы, написанные имъ; онъ изобразилъ богатыя вышивки на одеждѣ и пологѣ постели святого. Сцена эта очень хорошо представлена; у Христа правильныя черты лица и благородный типъ.

Появленіе юнаго Мартина передъ Цезаремъ составляетъ сюжетъ другой фрески, не столь удовлетворительно написанной, хотя отступленіе отъ приемовъ сіанской школы нѣсколько замѣтно и тутъ. Цезарь представленъ сидящимъ съ скипетромъ въ одной рукѣ и державою въ другой; онъ смотритъ пристально на Мартина, обращаясь къ нему съ рѣчью; святой указываетъ ему на крестъ, который онъ держитъ въ лѣвой рукѣ. Лицо Мартина въ этой сценѣ имѣетъ спокойное и тихое выраженіе, но взоры его оживлены. Цезарь удивленъ юношей. Возлѣ него стоятъ два воина; третій считаетъ монеты на рукѣ своего товарища; въ глубинѣ видны палатки и между ними воины. Въ фигурѣ и жестахъ св. Мартина много условнаго, даже манернаго; формы его довольно грубоваты; движенія рукъ и пальцевъ не вполне натуральны. Цезарь энергиченъ, но въ образѣ его не достаетъ благородства. По всей вѣроятности, Симоне Мартини подражалъ, изображая Цезаря, какойнибудь фигурѣ императора представленнаго на одномъ изъ памятниковъ римской пластики временъ ея упадка. Въ слѣдующей фрескѣ, св. Мартинъ получаетъ званіе рыцаря отъ императора, который опоясываетъ его мечомъ, тогда какъ оруженосецъ привязываетъ ему шпоры. Два другіе оруженосца стоятъ позади императора. Съ противоположной стороны написаны музыканты; одни изъ нихъ поютъ, другіе играютъ на различныхъ инструментахъ. Въ глубинѣ видны арки зданія. Фигуры эти взяты съ натуры и каждое лицо имѣетъ свой особенный характеръ, хотя въ формахъ и въ пропорціяхъ ихъ тѣла есть погрѣшности. Одежды — различныхъ цвѣтовъ, и тутъ также проявляется обыкновенный приемъ сіанскихъ живописцевъ; сколько возможно болѣе украшать изображаемые ими предметы.

Представляя подобнаго рода сюжеты, взятые прямо изъ жизни.

сієнскіе живописцы, разумѣется, не могли остаться въ узкихъ предѣлахъ повторенія традиціонныхъ формъ и моделей византійскаго искусства, какъ при изображеніи Богоматери съ Христомъ младенцемъ, на тронѣ, въ славѣ. Но при этомъ въ передачѣ свѣтскихъ сюжетовъ художники Сієнской школы оказываются неловкими, несостоятельными, такъ какъ эти сцены не въ характерѣ ихъ живописи, и они становятся, въ этомъ случаѣ, ниже флорентинскихъ мастеровъ.

Другія написанныя тутъ Симоне фрески изображаютъ св. Мартина, слушающаго объдню и воскрешающаго мертваго мальчика. Въ послѣдней фрескѣ особенно замѣчательна женщина—мать умершаго ребенка;—она стоитъ на колѣняхъ съ распущенными волосами и простираетъ къ святому руки; это вполне драматическая фигура; на лицѣ ея выражено глубокое горе; она молить святого возвратить ей сына. Другая женщина, со сложенными руками и опущенной головой, печально смотритъ на ребенка; третья поднимаетъ умоляющіе взоры къ небу. Живопись эта мѣстами сильно попорчена, такъ что дѣлается трудно судить о ея художественномъ достоинствѣ. Смерть святого представлена тутъ же; онъ лежитъ на землѣ во дворикѣ монастыря, подъ богатымъ покрываломъ. Нѣсколько священниковъ и монаховъ стоятъ вокругъ тѣла; одни смотрятъ печально на умершаго; другіе съ надеждой поднимаютъ взоры къ небу; одинъ изъ братьевъ припалъ къ ногамъ усопшаго, въ большомъ душевномъ волненіи, пристально смотря ему въ лицо. Все это не лишено выраженія и правды. На верху, и это всего лучше сохранившаяся часть фрески, изображенъ святой въ положеніи молящагося, котораго четыре ангела возносятъ на небо. Въ другой стѣнописи представлено тѣло святого въ церкви, окруженное толпою людей.

Эти фрески Симоне не лишены привлекательности; въ общемъ движенія фигуръ довольно натуральны и соотвѣтствуютъ ихъ нравственному состоянію. Лица спокойны и нѣсколько задумчивы; иногда даже вдохновлены религіознымъ восторгомъ. Женщины и тутъ, какъ обыкновенно у Симоне, граціозны, нѣжны и вообще красивѣе чѣмъ мужчины. Контуры тщательно обведены розовой краской; частности, какъ напримѣръ волосы на головѣ и бородѣ старательно, миниатюрно выведены.—По колориту это одна изъ лучшихъ его работъ. Композиція распределена не безъ умѣнія, но не такъ хорошо, однако, какъ у современныхъ флорентинскихъ живописцевъ. Отдѣльныя фигуры болѣе удовлетворяютъ, чѣмъ вся картина, и эту особенность мы постоянно встрѣчаемъ у сієнскихъ художниковъ. Надо тутъ замѣтить, что у Симоне какъ и у Дуччіо иногда много фигуръ тѣснятся въ небольшомъ пространствѣ, а рядомъ оставлено пустое мѣсто, въ которомъ онъ прекрасно могли бы развернуться, чего мы не находимъ у Джіотто, но что встрѣчается у его учениковъ. Украшенія въ этихъ фрескахъ Симоне такъ же богаты и разнообразны, какъ и въ другихъ работахъ его. Одѣянія покрыты дорогимъ шитьемъ; каждый нимбъ украшенъ особеннымъ образомъ. Вообще, можно сказать, что онъ въ декоративной части выказалъ себя вполне

сіанскимъ живописцемъ, подражателемъ богатой византійской орнаментикѣ.

Нельзя не убѣдиться, рассматривая фрески Симоне Мартини въ Ассизи, что въ нихъ есть что-то напоминающее византійскую манеру, но при этомъ встрѣчаются фигуры, удаляющіяся отъ этого стили и взятыя съ натуры, хотя иногда, можетъ быть, и нѣсколько неловкія. Въ родномъ городѣ сіанскіе живописцы могли остаться вѣрными традиціонному типу, но лишь только они писали внѣ Сіэны, это дѣлалось не такъ легко, и они принимали формы флорентинскаго искусства, и покорялись общему влеченію къ преобразованію религіозныхъ идеаловъ, преобладавшему тогда въ Италіи. Но при этомъ мастера Сіэны вовсе не дѣлаютъ, подобно флорентинскимъ художникамъ, усилій освободиться отъ византійской манеры и переработать ее согласно новымъ идеямъ. Къ этому движенію живописцы Сіанской школы относятся болѣе пассивно чѣмъ активно, перенимая у флорентинцевъ, но не изобрѣтая сами.

Симоне Мартини умеръ въ Авианіонѣ въ 1344-мъ г., куда онъ былъ призванъ чтобы украсить живописью папскій замокъ и соборъ. Вмѣстѣ съ нимъ работали тутъ также и его ученики; но эти фрески или совершенно уничтожены, или покрыты известкой, или дошли до насъ въ полуразрушенномъ состояніи.

XIV.

Братья Лоренцетти.

Болѣе сильное вліяніе, чѣмъ на произведенія Симоне Мартини, имѣла живопись флорентинскихъ мастеровъ на работы двухъ другихъ живописцевъ Сіанской школы—братьевъ Lorenzetti. О старшемъ—Pietro—въ первый разъ говорится какъ о художникѣ въ 1305-мъ г., потому можно предположить, что онъ родился въ концѣ XIII-го ст. Кто былъ его учитель, въ чьей мастерской онъ воспитывался—осталось неизвѣстно. Cavalcaselle предполагаетъ, что онъ былъ ученикъ Дуччіо, и это всего вѣроятнѣе. У Піетро былъ младшій братъ—Ambrogio. Современныя имъ произведенія флорентинской школы, и особенно фрески Джіотто, способствовали улучшенію технической стороны ихъ живописи и сдѣлали ее въ то же время менѣ условной, болѣе близкой къ правдѣ. Піетро писалъ образа на деревѣ и фрески. Фигуры въ его композиціяхъ стройны и высоки; онъ оживленъ и преисполненъ энергіи. Колоритъ свѣтелъ при изображеніи тѣла, ярокъ и силенъ въ одеждахъ. Онъ не злоупотреблялъ позолотой и другими украшениями, которыми переполнены работы сіанскихъ живописцевъ. Піетро также прибѣгаетъ къ орнаментальнымъ мотивамъ, но не переурашиваетъ; не повреждаетъ существенныхъ частей композиціи, отягочая ихъ украшениями. Этимъ онъ приближается къ мастерамъ флорен-

тинской школы. Фрески Джюотто братья Лоренцетти могли видѣть въ Ассизи, гдѣ они также работали. Въ живописи ихъ проявляются изученіе природы и желаніе приблизиться къ ней. Въ изображеніи группы женщинъ у Креста распятаго Спасителя, во фрескѣ церкви св. Франческо въ Сіенѣ, Піетро достигаетъ такого драматизма и правды, какъ самъ Джюотто, и въ этой работѣ, передавая чувства, Лоренцетти стоитъ выше всѣхъ сіенскихъ живописцевъ; но все же такъ у него остаются типы и формы школы родного города.

Самое замѣчательное произведеніе кисти Піетро Лоренцетти, это— фреска визанскаго Самарзано, изображающая сцены изъ жизни отшельниковъ; она написана на стѣнѣ портика, окружающаго четырехугольное мѣсто, служившее кладбищемъ, и земля котораго, согласно преданію, была привезена изъ Іерусалима. Внутреннія стѣны этого портика 400 футовъ длины и 120 ф. ширины, покрыты живописью. Тутъ Лоренцетти написалъ болѣе 30-ти эпизодовъ жизни пустытниковъ. На первомъ планѣ изображенъ потокъ, въ которомъ плаваютъ рыбы; отшельники на берегахъ ловятъ ихъ, или заняты различными несложными работами: плетутъ корзины, точатъ деревянные ложки и т. п. Нѣкоторые изъ нихъ читаютъ или погружены въ размышленіе. Черезъ потокъ, посреди его, переброшенъ мостъ; по немъ ѣдетъ всадникъ и впереди его пустынный также на конѣ.

На другой сторонѣ потока возлѣ воротъ города, изображенъ человекъ, погоняющій навьюченнаго верблюда. Группы пустытниковъ распределены по отлогости скалистой горы; съ нея текутъ ручьи, собирающіеся въ одинъ потокъ. Приюты и пещеры отшельниковъ отдѣлены другъ отъ друга деревьями и скалами. Распределеніе группъ хорошо задумано; фигуры грандіозны, строги и не лишены жизни и энергіи; лица пустытниковъ выразительны; нѣкоторыя изъ нихъ суровы, даже нѣсколько дики, какъ подобаешь людямъ, живущимъ въ пустынѣ, среди лишеній и подверженнымъ ненастью; ихъ длинные волосы взъерошены. Работы ихъ переданы натурально; рисунокъ свободенъ; драпировка одеждъ вѣрна. Колоритъ тѣла, сколько теперь можно видѣть, былъ первоначально довольно теплый и нѣсколько смуглый; художникъ писалъ послѣшно и смѣло, придавая рельефъ фигурамъ. Замѣчательно тутъ особенно изображеніе пустытника, заботливо и почтительно покрывающаго тѣло умершаго собрата, лежащее полуобнаженнымъ на землѣ. Ниже этой сцены представлена молодая, красивая женщина, въ богатой голубой одеждѣ, того привлекательнаго типа, который давали женскимъ фигурамъ живописцы Сіенской школы; она сидитъ, протягивая руки къ отшельнику съ намѣреніемъ соблазнить его; онъ представленъ на колѣняхъ въ своей кельѣ и побуждаетъ искушеніе влады свои руки въ огонь. Возлѣ та же женщина, пораженная тѣмъ, что видитъ, представлена безъ чувствъ на землѣ. Тутъ же она является преобразованной, въ одеждѣ отшельницы и молится на колѣняхъ со сложенными руками и съ поднятой головой, на могилѣ пустытника, котораго она хотѣла погубить, но спасшаго ея душу. Въ верхней части фрески одинъ изъ пустытниковъ вѣрхомъ на мулѣ, величественный и неустрашимый,

прогоняетъ знакомъ креста демона, принявшаго видъ чудовища и ставшаго поперекъ его дороги. Позади святого вожатый убѣгаетъ въ ужасѣ. Ниже одинъ изъ братьевъ прогоняетъ двухъ демоновъ, благословляя ихъ. Съ другой стороны изображенъ Спаситель съ поднятой правой рукою обращаясь съ рѣчью къ пустынноику, молящемуся передъ нимъ на колѣняхъ. Тутъ нѣтъ недостатка въ жизни, и движения фигуръ развязны. У каждого отшельника свое особенное выраженіе. Испытаніе св. Антонія пополняетъ всѣ эти сцены; оно передано съ энергіей, силой и большимъ воображеніемъ.

Разсматривая эту фреску, замѣчаешь, что живописецъ ея дѣлалъ попытки изучить формы человѣческаго тѣла, равно какъ и звѣрей, напримѣръ: львовъ, верблюдовъ, лошадей и т. д. и что ему удалось изобразить ихъ довольно правильно. Вліяніе византийскаго стиля замѣтно и тутъ, именно: въ типахъ пустынниковъ и въ эстетическихъ идеяхъ, преобладающихъ во всемъ сочиненіи. Стѣнопись эта была подновлена, вскорѣ послѣ того какъ ее написалъ Лоренцетти, живописцемъ Антонио Венеціано и впоследствии нѣсколько разъ подвергалась реставраціямъ, что, разумѣется, только могло повредить ей и лишить ее первоначальнаго характера.

Мы не знаемъ положительно въ какомъ году родился Амброджіо Лоренцетти; намъ извѣстно только, что первые работы его были исполнены около 1331-го г. Онъ умеръ въ 1345-мъ г. Одно изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній его кисти, это—фрески, начатыя имъ въ 1337-мъ и оконченныя въ 1339-мъ г.; онѣ написаны на стѣнахъ одной изъ залъ муниципальнаго дворца Сіены. Это аллегорическое сочиненіе чрезвычайно сложное, въ которое входятъ много олицетвореній качествъ, добродѣтелей и пороковъ; много символическихъ сюжетовъ, но также фигуры гражданъ сіенской республики и сцены, взятая изъ ежедневной жизни. Въ этихъ фрескахъ Амброджіо изобразилъ послѣдствія мира и правосудія и зло, происходящее отъ произвола и несправедливости. Оригинальный характеръ этой живописи уничтожили недовѣрныя подновленія. Изучая ее теперь, убѣждаешься, что сочиненіе было искусно распределено, не смотря на сложный сюжетъ и большое количество фигуръ, и что всѣ части его находились въ гармоніи между собою. Люди, изображенные тутъ, стройны, граціозны и болѣе привлекательнаго вида, чѣмъ у другихъ сіенскихъ живописцевъ; движения ихъ натуральны, развязны, хорошо опредѣлены и не лишены достоинства; группировка ихъ удачна. Одежды красивы; въ типахъ и въ костюмахъ много разнообразія; исполненіе свободно; рисунокъ смѣлъ. Въ отдѣленіи, изображающемъ послѣдствія правосудія и мира, композиція особенно хороша, и не смотря на то, что живопись эта испорчена и въ нѣкоторыхъ мѣстахъ краски отвалились, все-таки видно на сколько сіенское искусство, вслѣдствіе работъ Амброджіо Лоренцетти, подвинулось впередъ изучая натуру, но также нѣсколько подражая Джотто.

Въ живописи Пьетро Лоренцетти болѣе силы и энергіи, у брата его Амброджіо—болѣе граціи и прелести. Такимъ образомъ, оба эти художника удаляются, въ нѣкоторой степени, отъ сіенской манеры,

вводятъ жизнь, натуру въ свои произведенія, отступаютъ въ извѣстныхъ границахъ отъ условныхъ формъ, и если ихъ нельзя сравнить съ Джіотто, вліяніе котораго въ ихъ живописи несомнѣнно, то они приближаются къ нему. Въ началѣ на ихъ работы имѣли нѣкоторое вліяніе произведенія кисти Дуччіо, но потомъ они были увлечены талантомъ Джіотто и слѣдовали его манерѣ. Это единственные сѣнскіе живописцы, искавшіе въ соединеніи съ флорентинской школой новыхъ силъ своему мѣстному искусству. Съ византійскими типами они соединяютъ выраженіе страстей и чувствъ душевнаго состоянія изображаемыхъ ими людей; жизнь врывается въ ихъ сочиненія, и Джіоттовское философское пониманіе религиозныхъ сюжетовъ примѣшивается у нихъ къ совершительному, византійскому взгляду на христіанскій идеалъ, преобладающему въ сѣнской школѣ. Разумѣется, нельзя съ этимъ не согласиться, искусство Джіотто выразительнѣе и ближе подходитъ къ натурѣ, чѣмъ живопись братьевъ Лоренцетти; но и работы послѣднихъ не лишены жизни и привлекательности. Примѣръ этихъ художниковъ не нашелъ, однако, послѣдователей въ сѣнской школѣ; живописцы преемники Лоренцетти возвратились снова къ манерѣ Дуччіо и Симоне, и въ этомъ одностороннемъ направленіи сѣнская школа лишилась живучести.

Элементы флорентинской и сѣнской школы соединены также въ двухъ другихъ замѣчательныхъ фрескахъ пизанскаго же Camposanto, изображающихъ страшный судъ и торжество смерти — *Trionfo della morte*. Извѣстно, что, основываясь на Вазари, ихъ долгое время приписывали Андреа Орканъ, но въ послѣднее время было доказано документально, что этотъ художникъ никогда не былъ въ Пизѣ. Gaetano Milanesi приписываетъ ихъ Джіоттисту Бернардо Дадди, а Cavalcaselle — Пьетро Амброджіо Лоренцетти. Вопросъ не рѣшенъ; но, безъ сомнѣнія, это — произведенія кисти замѣчательнаго живописца или живописцевъ, подобно братьямъ Лоренцетти писавшихъ на сѣнскомъ фонѣ флорентинской манерой. Въ стѣнописи, названной *Trionfo della morte*, художникъ хотѣлъ представить преимущества отшельнической жизни и покаянія надъ жизнью свѣтской; доказывая, что въ то время, когда мы предаемся скоропроходящимъ, земнымъ удовольствіямъ и наслажденіямъ, смерть внезапно, неожиданно поражаетъ насъ, тогда какъ набожный пустынный, напротивъ, радуется при ея приближеніи и ожидаетъ ее безъ страха. Слѣдующая картина объясняетъ этотъ сюжетъ, составившійся подъ вліяніемъ легенды о трехъ живыхъ и о трехъ мертвыхъ — «*li trois vifs et li trois morts*» — сформировавшейся во Франціи и распространившейся въ XIII-мъ ст. по всей Европѣ, цѣль которой была указывать ничтожество всего земнаго и вызывать къ покаянію. Среди скалистаго пейзажа, занимающаго правую сторону фрески, нѣсколько дамъ и кавалеровъ ѣдутъ верхомъ на соодиную охоту, въ великолѣпныхъ одеждахъ, съ вѣнками на головѣ и съ золотыми цѣпями на груди. Они оживлены и беззаботны; нѣкоторые изъ нихъ держатъ на рукахъ соколовъ; слуги пѣшкомъ ведутъ собакъ и несутъ убитыхъ птицъ. Это веселое общество встрѣчаетъ на пути не очень-пріятное зрѣлище: передъ нимъ появляется пустынный, стоя-

ний у трехъ раскрытыхъ, поставленныхъ рядо́мъ, гробовъ, въ которыхъ видны истлѣвающія тѣла, богато одѣтыя и съ вѣнцами на головѣ, въ различныхъ степеняхъ разложѣнія. Отшельникъ этотъ держитъ въ рукахъ распушенный свертокъ пергамента, содержащій разсужденіе о непрочности и суетности всего земного, о необходимости смирить при видѣ этихъ труповъ гордость, ведущую на ложный путь. Идея смерти, такъ внезапно явившаяся передъ веселой компаніей, разнымъ образомъ поражаетъ кавалеровъ и дамъ, но безпокойство пробѣгаетъ по всей группѣ. Одинъ изъ мужчинъ смотритъ внимательно на страшные гробы; другой зажимаетъ себѣ носъ; дама глядитъ печально на мертвыхъ; кавалеръ ея обращается къ ней съ рѣчью. Вся сцена преисполнена драматизма и выраженія. Лошадь, чуя мертвыхъ, храпять и пугаются. Каменистая дорога, по которой ѣдетъ кавалькада, поднимается къ скиту, представленному выше на скалистой горѣ, возлѣ небольшого зданія, имѣющаго видъ часовни; пустынный, одѣтый капуциномъ, сидитъ и читаетъ; его слушаетъ другой монахъ, стоящій возлѣ, опершись на свои костыли; нѣсколько лѣтѣе пустынный доитъ козу; подлѣ отшельникъ приставляетъ ладонь руки ко лбу и напрягаетъ зрѣніе по направленію къ приближающейся кавалькадѣ.

Направо отъ зрителя, въ противоположной сторонѣ этой фрески, изображено общество женщинъ и мужчинъ въ богатыхъ одеждахъ, сидящихъ у роши фруктовыхъ деревьевъ; нѣкоторые изъ нихъ играютъ на музыкальныхъ инструментахъ; другіе поютъ; одна изъ дамъ держитъ собачку на колѣняхъ и слушаетъ съ увлеченіемъ слова сидящаго возлѣ нея мужчины, съ соколомъ на рукѣ. Надъ головами ихъ изображены два крылатые генія, имѣющіе видъ нагихъ мальчиковъ, съ опрокинутыми факелами, какъ ихъ представляли на саркофагахъ, въ видѣ аллегорій смерти; тутъ эти геніи, заимствованные у классическаго искусства, означаютъ, по всей вѣроятности, близкій конецъ, грозящій этой парѣ. Фигура смерти, изображенная возлѣ, въ самомъ дѣлѣ замахивается на нихъ своей косою. Другой мужчина, сидящій тутъ среди дамъ и слушающій съ удовольствіемъ ихъ музыку, также держитъ на рукѣ сокола. Двѣ пары дамъ и кавалеровъ прогуливаются на второмъ планѣ подъ тѣнью деревьевъ. Нѣжныя отношенія и любовь преобладаютъ среди лицъ этого общества; ихъ развлеченія и удовольствія развитого характера. Мы, можетъ быть, имѣемъ тутъ передъ глазами одно изъ тѣхъ собраній флорентинокъ и флорентинцевъ, происходившихъ на выдахъ около Флоренціи во время чумы, которыхъ музыкой и поэзіей удаляли отъ себя грустную мысль о смерти, какъ это разсказываетъ Боккаччіо въ Декамеронѣ. Фреска эта, въ самомъ дѣлѣ, могла быть написана вскорѣ послѣ страшной флорентинской чумы 1348-го г. Фигура смерти, упомянутая выше, имѣющая видъ старой, исхудалой женщины, съ злобнымъ выраженіемъ алчности на лицѣ, съ гнѣвно раскрытымъ ртомъ, въ черной подпоясанной рубашкѣ, съ распушенными, съдыми волосами и крыльями летучей мыши слетаетъ сверху и заноситъ косу на влюбленную чету. Въ срединѣ картины и на переднемъ планѣ изображена толпа бѣдныхъ и калѣкъ; одни изъ нихъ

сидятъ на землѣ, другіе ползутъ или идутъ, шатаясь, на костыляхъ. Всѣ они направляются къ фигурѣ смерти, простирая къ ней руки и прося еѣ сократить ихъ страданія, какъ написано на распущенномъ сверткѣ, который они держатъ, поднимая его; но смерть не обращаетъ на нихъ вниманія и, поразивъ уже множество людей, среди которыхъ видны цари, царицы въ вѣнцахъ, князья, короли, епископы, монахи, монахини, рыцари и т. д., лежащихъ грудю на землѣ, раздѣляя нищихъ отъ описаннаго выше общества нарядныхъ дамъ и кавалеровъ, ищетъ своихъ жертвъ среди богатыхъ и счастливыхъ людей. Надъ грудю умершихъ представлены на лету два крылатые нагіе генія, имѣющіе видъ мальчиковъ, какъ ихъ изображали въ классическомъ искусствѣ; они держатъ распущенный свитокъ съ надписью, въ которой сказано, что ни знатное рожденіе, ни богатство, ни таланты, ни знанія, ни храбрость не спасаютъ отъ неожиданнаго удара смерти; что потому надо постоянно готовиться къ ней, дабы она не застала своихъ жертвъ въ грѣхъ. Ангелы и демоны уносятъ, вылетающія изъ рта умершихъ, души ихъ, имѣющія видъ младенцевъ. Дьяволы, которымъ даны формы фантастическихъ, крылатыхъ звѣрей, летятъ со своими жертвами и бросаютъ ихъ въ отверстія скалъ, пылающія пламенемъ. Ангелы со спасенными душами летятъ въ противоположную сторону, или борются съ демонами за души умершихъ. Особенно привлекателенъ ангелъ на верху фрески, печально сложившій руки и съ сокрушеніемъ взирающій на душу, порученную ему, съ которой улетаетъ дьяволъ, злобно радуясь. Ниже представлено противоположное: ангелъ отнимаетъ у одного изъ бѣсовъ душу, которую послѣдній неправильно завладѣлъ. Въ сложной композиціи этой есть порядокъ, симметрія и хорошее расположеніе фигуръ; отдѣльныя части вяжутся между собою и составляютъ одно общее. Философская идея о ничтожности земнаго счастья, о неизбѣжности смерти очень полно развита во всей картинѣ; нельзя отвергать, что живописецъ былъ поглощенъ этой мыслью при созданіи своего произведенія, и успѣшно передалъ еѣ.

Возлѣ этой фрески изображенъ страшный судъ. На верху, въ срединѣ, Спаситель, имѣя строгій видъ, сидитъ на тронѣ, окруженный мидалевиднымъ нимбомъ и сіяніемъ вокругъ головы; лѣвой рукою онъ указываетъ на рану, нанесенную ему копьемъ, и поднимаетъ правую, дѣлая знакъ отверженія осужденныхъ, или, вѣрнѣе, показываетъ язву отъ гвоздя на ладони руки. Этимъ онъ, какъ бы, упрекаетъ грѣшныхъ, что они такъ мало воспользовались той возможностью спасенія, которую онъ даровалъ имъ своими страданіями, и что онъ принялъ эти раны напрасно, такъ какъ они не оцѣнили его жертвы. Во всякомъ случаѣ видъ его грозенъ и не общаетъ прощенія. Направо отъ него сидитъ Богоматерь, такъ же въ мидалевидномъ нимбѣ и съ лучами кругомъ головы; она смотритъ съ состраданіемъ и печально на грѣшныхъ. Возлѣ нихъ на верху изображены на лету шесть ангеловъ, по три съ каждой стороны, неся орудія страданія Христа. Ниже ихъ представлены, направо и налево отъ Богоматери и Спасителя, по шести Апостоловъ, сидящихъ въ различныхъ позахъ. На

лица ихъ также брошена тѣнь скорби о несчастныхъ, приговоренныхъ къ вѣчнымъ мученіямъ ада. Но эта печаль о погибшихъ нисколько не уменьшаетъ ужаса картины, а напротивъ еще болѣе возвышаетъ ея грозный характеръ, такъ какъ скорбь Богородицы и Апостоловъ не препятствуетъ исполненію ангелами непреклоннаго приговора Спасителя. Подъ Христомъ и Мадонной изображена группа четырехъ архангеловъ величественнаго и грознаго вида; первый изъ нихъ стоитъ, держа въ каждой рукѣ распущенный свитокъ пергамента. Вѣроятно, на одномъ написаны слова: «Venite benedicti», а на другомъ: «Ite maledicti». Онъ подпоясанъ мечомъ. У его ногъ сидитъ, задрапированный въ плащъ, другой архангелъ; онъ съ ужасомъ косится на грѣшныхъ поглощаемыхъ адомъ. Два остальные архангела, одинъ направо, другой налево, трубятъ въ длинныя трубы. Эта грозная сцена напоминаетъ по характеру средневѣковыя мозаики византійскаго стиля, и она, можно сказать, составляетъ контрастъ съ картиной торжества смерти, въ которой развито больше философскихъ идей и введены черты, взятыя изъ обыкновенной жизни. Страшный судъ,—сюжетъ по преимуществу семитическаго христіанства,—постоянно у мастеровъ эпохи возрожденія имѣлъ грозный характеръ и былъ преисполненъ идей восточнаго склада. Христосъ и тутъ, какъ у Византійцевъ, неумолимый судья, окруженный ангелами, какъ стражей, готовый исполнять его грозныя повелѣнія.

Направо отъ Спасителя внизу изображены спасенные; во главѣ ихъ Іоаннъ Креститель; они смотрятъ съ восторгомъ и умиленіемъ на Спасителя; нѣкоторые изъ нихъ молятся. Между ними есть цари, епископы, монахи, люди различныхъ состояній, и на первомъ планѣ женщины. Одна изъ спасенныхъ помогаетъ другой выйти изъ могилы; тутъ же ангелъ, грознаго вида, тянетъ за волосы грѣшника, одѣтаго монахомъ, выходящаго до половины туловища изъ земли, указывая движеніемъ руки толпу осужденныхъ и повелѣвая ему присоединиться къ нимъ. Въ этомъ мѣстѣ фреска немного попорчена, такъ что трудно различить мужскую фигуру на первомъ планѣ, выходящую изъ гробницы; возлѣ ангелъ, держа за руку стройную фигуру молодой женщины, только что вышедшей изъ могилы, обращается къ архангелу, стоящему въ повелительномъ положеніи, съ обнаженнымъ мечомъ въ рукѣ, какъ бы спрашивая у него позволенія пройти съ покровительствуемой имъ душой къ праведнымъ, на что архангелъ согласенъ, такъ какъ онъ указываетъ имъ спасенныхъ. Толпа грѣшныхъ стоитъ налево отъ Спасителя; нѣкоторые изъ нихъ въ богатыхъ одеждахъ и съ короной на головѣ; одни рыдаютъ, другіе въ отчаяніи кусаютъ себѣ пальцы, ломаютъ руки, или въ ужасѣ закрываютъ ими лицо, чтобы не видѣть ада; нѣкоторые изъ нихъ со страхомъ смотрятъ на ангеловъ, не позволяющихъ имъ отдѣлаться отъ толпы осужденныхъ. Другіе выражаютъ тѣлодвиженіями свое отчаяніе; всѣ они проникнуты безнадежностью своего положенія. Ангелы, нѣкоторые на лету, другіе стоя на землѣ, имѣя видъ красивыхъ воиновъ въ латахъ, сдерживаютъ осужденныхъ какъ стража и, напирая на нихъ, гонятъ ихъ въ пылающій адъ, изъ котораго высовываются страшныя когти дьяволовъ.

Грѣшныя въ ужасѣ пятятся назадъ, хватаясь за позади стоящихъ, чтобы хотя на мгновение ототрочить ожидающія ихъ муки; на нихъ напираютъ другіе осужденные, тѣсняемые ангелами. Смятеніе тутъ страшное, нельзя себѣ представить ничего перазительнѣе этой картины.

Адъ, представленный на другой половинѣ фрески, раздѣленъ на горизонтальныя полосы; въ каждой изъ нихъ изображены мушныя различныя образомъ грѣшники; люциферъ колосальныхъ размѣровъ, въ сравненіи съ представленными тутъ другими дьяволами и людьми, сидитъ по срединѣ и предводитъ казнями; змѣи обвиваютъ его руки, а когтями онъ давитъ грѣшныхъ. Живопись эта была нѣскольکو разъ реставрирована, именно: во второй половинѣ XIV-го и въ началѣ XVI-го ст., при чемъ, вѣроятно, она скорѣе потеряла, чѣмъ выиграла.

XV.

Испанская Капелла.

Тагъ же много началъ сѣнсской школы живописи, но съ флорентинскими измѣненіями, имѣютъ фрески, украшающія капеллу, называемую: «*degli Spagnuoli*» и находящуюся въ дворикѣ прежде бывшаго доминиканскаго монастыря, возлѣ церкви Santa Maria Novella. Часовня эта составляетъ обширный четырехъугольникъ съ крестовымъ сводомъ. На право отъ входа, внизу, написанъ флорентинскій соборъ S. Maria del Fiore, по одному изъ его проектовъ. Передъ этимъ храмомъ, на тронѣ, изображенъ Папа Бенедиктъ XI въ облаченіи; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ жезлъ, а другою благословляетъ. Возлѣ него съ правой стороны сидятъ кардиналъ и епископъ; на лѣво—императоръ въ мантии, въ коронѣ, съ обнаженнымъ мечомъ въ правой рукѣ и съ черепомъ въ лѣвой, вмѣсто державы, чѣмъ художникъ, можетъ быть, хотѣлъ выразитъ превратность земной, свѣтской власти въ сравненіи съ властью духовной, религіозной. Возлѣ императора сидитъ одинъ изъ его приближенныхъ, съ державою въ правой рукѣ; далѣе изображена другая особа въ красномъ плащѣ и съ обнаженнымъ мечомъ. Въ Вазари называется рыцаремъ родосскаго ордена. У подножія престола папы написаны нѣсколько покоющихся овецъ; это община вѣрующихъ; ихъ оберегаютъ двѣ собаки бѣлыя съ черными пятнами—аллегорическія фигуры Доминиканцевъ, нижняя одежда которыхъ, какъ известно, бѣлая, верхняя—черная. Слово *Dominicani* притомъ означаетъ Господни—собаки [*Domini-Cani*]. На право отъ папы изображена толпа вѣрующихъ, молящихся монаховъ и монахинь; нѣкоторые изъ нихъ стоятъ на колѣняхъ, одинъ сидитъ на землѣ, погруженный въ чтеніе; другіе слушаютъ ученіе епископа, стоящаго у трона папы. На лѣво отъ послѣдняго помѣщены свѣтскія лица обоаго пола и различнаго состоянія. Между ними есть калѣки и нищіе, напоминающіе изобра-

женныхъ въ пизанскомъ торжествѣ смерти; позади ихъ на колѣняхъ стоятъ нѣсколько красивыхъ, молодыхъ женщинъ и старуха. Монахъ доминиканскаго ордена, вѣроятно самъ св. Доминикъ, указываетъ одному изъ толпы свѣтскихъ людей, стоящему возлѣ него, на ожесточенную, но успѣшную борьбу, которую внизу на первомъ планѣ собаки, опять бѣлыя съ черными пятнами, т. е. Доминиканцы, ведутъ съ волками, т. е. еретиками, — ясный намекъ на инквизицію, во главѣ которой всегда стоялъ доминиканскій орденъ. Тутъ собаки раздираютъ, давятъ и гонятъ волковъ. Далѣе тотъ же св. Доминикъ объясняетъ ееологическіе вопросы, перечисляя ихъ по пальцамъ толпѣ людей; одни изъ послѣднихъ разсуждаютъ съ нимъ, другіе размышляютъ, или толкуютъ между собою, выказываясь болѣе сомнѣвающимися, чѣмъ убѣжденными; нѣкоторые отворачиваются отъ проповѣдника, или даже энергическими тѣлодвиженіями отвергаютъ его мнѣніе и гнѣвно смотрятъ на него. Одинъ старикъ, держа въ лѣвой рукѣ книгу, удаляется, поднимая правую, какъ бы оскорбленный тѣмъ, что слышитъ. Тутъ, разумѣется, изображена толпа еретиковъ; только одинъ изъ нихъ протягиваетъ къ св. Доминику обѣ руки, какъ бы ища спасенія, а другой, возлѣ, задумался. Тутъ же, на небольшомъ возвышеніи, стоитъ Тома Аквинскій; онъ держитъ въ лѣвой рукѣ раскрытую книгу, и пальцемъ правой указываетъ страницы, на которыхъ написаны истины, составляющія основу его ученія; передъ нимъ стоитъ толпа людей; нѣкоторые изъ нихъ, убѣжденные его словами, бросились на колѣни; другіе задумчивы или еще сомнѣваются. Одинъ съ умиленіемъ складываетъ руки, слушая слова учителя, другой, на первомъ планѣ, рветъ книгу ложной доктрины; третій сравниваетъ слова проповѣдника съ тѣмъ, что написано на листѣ, который онъ держитъ передъ собою. Въ этихъ фрескахъ какъ нельзя яснѣе выражены инквизиціонныя слогности Доминиканцевъ и ихъ властолюбивыя стремленія.

На той же стѣнѣ, выше описанныхъ сценъ, представленъ сельскій праздникъ: семь дѣвушекъ, держась за руки, танцуютъ; восьмая бьетъ въ тамбурины; музыкантъ играетъ на волынкѣ; двое дѣтей съ любовитствомъ смотрятъ на танцующихъ; другія дѣти въ кустахъ ѣдятъ ягоды. Молодая женщина ведетъ за руку ребенка, указывая ему кусты съ ягодами, но по его тѣлодвиженію видно, что онъ лучше хотѣлъ бы смотрѣть на танцующихъ. На верху изображены сидящими передъ рощей двѣ женщины и двое мужчинъ; они написаны большихъ размѣровъ чѣмъ люди сельскаго праздника. Одна изъ дамъ, съ гирляндой цвѣтовъ, на головѣ и въ богатомъ платьѣ, играетъ на инструментѣ очень похожемъ на скрипку. Возлѣ нея сидитъ мужчина зрѣлыхъ лѣтъ, съ бородой, въ высокой конической шапкѣ; онъ держитъ на пальцѣ лѣвой руки сокола. Третья фигура — женщина также богато одѣтая; она играетъ съ собачкой, сидящей на ея рукѣ, глядя ей въ ротъ палецъ. Пожилой человекъ, завернутый въ плащъ, сидитъ возлѣ нея, задумчиво приближая руку къ подбородку и какъ бы думая о ничтожности свѣтскихъ удовольствій. Эта сцена приближается, по содержанию и внѣшности, къ группѣ флорентинскихъ кавалеровъ и дамъ, сидящихъ подъ тѣнью деревьевъ, — группѣ, написанной въ картинѣ,

изображающей торжество смерти въ пизанскомъ Camposanto. Роща, изображенная на заднемъ планѣ, въ описываемой нами фрескѣ испанской капеллы, оживлена присутствіемъ дѣтей; одни изъ нихъ гуляютъ; другія вѣзли на деревья и ѣдятъ плоды, или бросаютъ ихъ внизу стоящимъ товарищамъ. Вдали видны холмы, деревья, сельскій домъ и замокъ, въ воротахъ котораго стоитъ человѣкъ.

Вполнѣ игривая и веселая картина эта составляетъ также и задній планъ болѣе серьезной сцены, написанной возлѣ дамъ и кавалеровъ сидящихъ передъ рощей. Высокая и украшенная на верху спинка епископскаго сидѣнья раздѣляетъ первую изъ этихъ сценъ отъ второй. На немъ сидитъ доминиканскій монахъ; онъ кладетъ правую руку на голову, покрытаго плащомъ человека, который почтительно стоитъ передъ нимъ на колѣняхъ, держа въ рукахъ свою шапку. Можетъ быть, это посвященіе въ монашескій санъ. Подлѣ св. Доминикъ, представленный на дорогѣ, указываетъ нѣсколькимъ лицамъ, съ благоговеніемъ взирающимъ на него, двери рая, передъ которыми стоитъ св. Петръ съ ключомъ въ одной рукѣ, а другою приглашая войти толпу дѣтей; послѣднія, держась за руки и подпрыгивая, входятъ въ жилище вѣчнаго блаженства,—ясный намекъ на слова Спасителя: «Истинно говорю вамъ, если не будете какъ дѣти, не войдете въ царство небесное» ¹⁾. У дверей рая стоятъ два ангела, которые кладутъ дѣтямъ на головы короны. Вступающихъ въ рай принимаютъ, мученики, мученицы, святые обоеихъ половъ, Апостолы, пророки и Іоаннъ Креститель.

На верху, въ срединѣ радужнаго круга, усѣяннаго звѣздами, изображенъ Христосъ; онъ держитъ въ правой рукѣ книгу, а въ лѣвой ключи. Его окружаютъ ангелы и святые; всѣ они какъ бы стремятся къ нему. Направо отъ Спасителя изображена Богоматерь, обращающаяся къ Сыну, съ лиціемъ въ правой рукѣ; а подлѣ Христомъ написанъ мистическій агнецъ ²⁾, лежащій на алтарѣ и окруженный символами Евангелистовъ. Въ этой композиціи живописецъ, которому разумѣется были даны темы доминиканскими монахами, выразилъ идею, что не свѣтскія удовольствія, олицетворенныя сидящими передъ рощей рядными мужчинами и женщинами и группами танцующихъ, а монашеская жизнь, представителями которой являются епископъ и св. Доминикъ, ведетъ къ вѣчному блаженству. Во всемъ сочиненіи тутъ гораздо больше мистическихъ идей и монашеской исключительности, чѣмъ въ стѣнописи, изображающей торжество смерти пизанскаго Camposanto.

Согласно Вазари описанныя выше фрески испанской капеллы— работа Симоне Мартини, но мнѣніе его опровергнуто. Часовня эта была построена въ 1350-мъ г. и въ 1355-мъ г. живописецъ ея не была еще окончена, а такъ какъ Симоне Мартини—что положительно извѣстно—поѣхалъ въ Авиньонъ въ 1339-мъ и умеръ тамъ въ 1344-мъ г., то онъ не могъ быть авторомъ стѣнописи испанской капеллы. Тутъ,

¹⁾ Ев. отъ Матѳея Гл. XVIII, 3.

²⁾ См. Римскія Катакомбы ч. 2, стр. 82.

согласно Cavalcaselle, есть работа зятя Симоне—Липпо Мемми—и Андреа да Фиренце, флорентинского художника, писавшаго совершенно въ сѣн-ской манерѣ; но это только предположеніе, и положительнаго въ этомъ случаѣ ничего нельзя сказать. Несомнѣнно одно, что неизвѣстные живописцы этихъ фресокъ принадлежали къ сѣнской школѣ, такъ какъ въ основаніи ихъ работъ лежатъ начала этого особеннаго рода живописи; но и флорентинское вліяніе показывается тутъ на поверхность. Эта стѣнопись пострадала болѣе отъ перекраски и реставраціи, чѣмъ отъ времени.

На другой стѣнѣ той же капеллы, кругомъ арки, ведущей въ запрестольную часовню, написано съ обыкновенными эпизодами—распятіе; ниже представлено сошествіе Спасителя въ адъ. И въ этихъ фрескахъ нетрудно замѣтить кисть сѣнскихъ живописцевъ второй половины XIV-го ст.; техника и артистическіе приемы сѣнской школы всюду проявляются тутъ; но всей вѣроятности, это работа не одного, а нѣсколькихъ художниковъ. На стѣнѣ, въ которой пробита входная дверь, живопись болѣе повреждена реставраціями и перекраской; въ нѣкоторыхъ мѣстахъ она совершенно стерта. Тутъ были представлены сцены изъ жизни св. Доминика и Петра мученика—монаха доминиканскаго ордена. Несмотря на плохое состояніе этихъ фресокъ можно однако, по тому, что отъ нихъ сохранилось, заключить, что по характеру и композиціи онѣ болѣе приближались къ сѣнской чѣмъ къ флорентинской школѣ.

Сводъ этой капеллы раздѣленъ на четыре отдѣленія; въ одномъ изображенъ Христосъ, спасающій св. Петра идущаго по водѣ, воскресеніе и вознесеніе Спасителя и сошествіе св. Духа. Всего лучше написаны тутъ сцена спасенія Апостола Петра. Въ этой фрескѣ виднѣ вліяніе Джіотто, и можетъ быть она подражаніе мозаикѣ, исполненной флорентинскимъ живописцемъ и находящейся теперь въ преддверіи базилики св. Петра въ Римѣ, но вполнѣ измѣненной и потерявшей свой оригинальный характеръ реставраціями. Апостолы сидятъ въ лодкѣ гонимой бурей; парусъ надутъ; три аллегорическія фигуры изображающія вѣтры, представлены на лету надъ лодкою; онѣ дуютъ въ трубы—приемъ классическаго искусства, встрѣчающійся и въ египетской живописи. Плывущіе выражаютъ различныя чувства, въ зависимости отъ званія въ нихъ опасностью. Нѣкоторые спокойны; другіе поражены ужасомъ; одинъ изъ послѣднихъ, согнувшись отъ страха, закрываетъ лицо плащемъ; возлѣ него другой смотря на Спасителя съ упованіемъ сложилъ руки и молится. Третій стоя, съ поднятыми руками, взираетъ на Христа. Натурально представлены Апостолы, тянущіе веревки. Рука стоитъ безстрашно и преисполненной довѣрія одинъ изъ учениковъ; другой, крѣпко держась за бортъ лодки, глядитъ на Христа идущаго по водамъ и протягивающаго руку Петру, который начинаетъ тонуть. Въ лѣвомъ углу картины виденъ на берегу человекъ, ловящій рыбу удочкой. Эта фреска немного попорчена; она также и нѣсколько реставрирована, что скорѣе испортило, чѣмъ возстановило ее. Тутъ изученіе разнообразныхъ характеровъ и различныхъ состояній души передано довольно вѣрно, совершенно въ манерѣ Джіотто.

При входѣ въ капеллу, на лѣвой стѣнѣ, изображенъ Тома Аквинскій, торжествующій надъ еретиками; внизу представлены 14 женскихъ фигуръ — аллегоріи свободныхъ искусствъ и добродѣтелей. У ногъ каждой изъ нихъ написанъ мужчина историческаго характера, въ которомъ сосредоточилось качество или знаніе, олицетворяемое женскою фигурой; такъ напримѣръ, у ногъ аллегорическаго образа Риторикѣ — Цицеронъ; Геометріи — Евклидъ; закона гражданскаго — императоръ Юстиніанъ и т. д. Опредѣлить, кого именно изображаютъ нѣкоторыя изъ этихъ мужскихъ фигуръ, довольно трудно. Женскіе аллегорическіе образы эти красивы и величественны; мужскіе серьезные; но все вмѣстѣ сухо и довольно холодно. Тома Аквинскій, возвышаясь надъ этими фигурами, сидитъ на великолѣпномъ тронѣ, высокая спинка котораго украшена мотивами готической архитектуры; лучи расходятся отъ него; онъ держитъ на своихъ колѣняхъ раскрытую книгу, на которой написанъ по латынѣ слѣдующій стихъ изъ книги Премудрости Саломона ¹⁾: «Optavi et datus mihi est sensus et invocavi et venit in me spiritus sapientiae et proposui illam regnis et sedibus», т. е. «я молился и дарованъ мнѣ разумъ; я зывалъ и сошелъ на меня духъ премудрости, я предпочелъ еѣ скипетрамъ и престоламъ». Направо и налѣво отъ него сидятъ Евангелисты, нѣкоторые изъ пророковъ, царей, патриарховъ и Апостолъ Павелъ; это авторы тѣхъ библейскихъ книгъ, на которыя Тома Аквинскій писалъ комментаріи. У подножія трона его сидятъ еретики Аріи, Савелій ²⁾ и Аверроэсъ ³⁾. Они представлены меньшихъ размѣровъ чѣмъ Тома Аквинскій и скорѣе печальны чѣмъ задумчивы. На верху изображено нѣсколько ангеловъ на лету. Живописецъ, желая представить эти фигуры въ граціозныхъ движеніяхъ, придалъ имъ нѣкоторую манерность и странныя изгибы тѣла. Фрески эти Вазари неправильно приписывалъ Таддео Гадди. Можетъ быть, послѣдній далъ мысль сочиненія и даже рисунки, но не былъ исполнителемъ этой стѣнописи. По мнѣнію Cavalcaselle, фрески свода были написаны Антоніо Венеціано, которому, вѣроятно, помогалъ другой живописецъ. Вообще тутъ видна, при нѣкоторомъ вліяніи Джіотто, кисть сѣнскаго художника.

Сюжеты живописи всей капеллы были, безъ сомнѣнія, составлены какимъ нибудь теологомъ доминиканцемъ, такъ какъ они направлены на прославленіе и возвышеніе значенія этого ордена. Многое тутъ имѣетъ характеръ сѣнской школы, какъ напримѣръ высокія и художавныя, условно граціозныя фигуры, лишеныя силы и энергіи. Также форма одежды сѣнская, часто съ большимъ количествомъ богатыхъ украшеній, отличающихъ постоянно работы сѣнскихъ живописцевъ. Колоритъ этихъ фресокъ болѣе силеяъ и имѣетъ болѣе отгѣнковъ, болѣе привлекательности, чѣмъ у Джіоттистовъ; также и техническое исполненіе тутъ тщательнѣе, чѣмъ у послѣднихъ.

¹⁾ Глава VII.

²⁾ Еретики III ст. изъ Пентаполя.

³⁾ Какъ извѣстно, арабскій философъ XII-го ст., комментаторъ Аристотеля.

XVI.

Таддео ди Бартоло и оцѣнка сѣнскаго школы.

Художникъ того времени, когда Сѣнцы опять возвратились къ старому стилю, былъ Таддео ди Бартоло, хотя онъ придерживался все-таки, въ нѣкоторой степени, манеры братьевъ Лоренцетти. Онъ родился въ 1363-мъ г. По сохранившимся работамъ его видно, что это былъ художникъ талантливый, преисполненный огня и энергии. Въ произведеніяхъ Таддео замѣтенъ постоянный прогрессъ; онъ ищетъ новой дороги и, начавъ отъ сѣнскаго неподвижности, такъ какъ первоначальное его образованіе было вполне сѣнское, старается приблизиться къ работамъ лучшихъ мастеровъ этой школы, все-таки оставаясь вѣрнымъ прежнимъ приемамъ сѣнскаго художественной традиціи. Однимъ словомъ, Таддео ди Бартоло продолжалъ въ XV-мъ ст. стиль-моделей и техническіе приемы сѣнскаго школы XIV-го вѣка, не обращая вниманія на преобразованія и улучшенія, произошедшія въ искусствѣ Сѣнны, вслѣдствіе работъ братьевъ Лоренцетти и мастеровъ испанской капеллы, сблизившихся съ флорентинскою школою. Но надо замѣтить, что въ нѣкоторыхъ подробностяхъ Таддео невольно сходится съ пути, которому слѣдуетъ. Это, напримѣръ, мы видимъ по фигурамъ святыхъ, являющихся на образахъ писанныхъ Таддео, и очень напоминающихъ типы братьевъ Лоренцетти, и по изображеніямъ Мадоннъ съ младенцемъ, представляющимъ нѣкоторое сходство съ тѣмъ, что писали Флорентинцы въ это время и въ этомъ родѣ. Въ типахъ и характерѣ фигуръ у Таддео встрѣчаешь также что-то грубоватое, тяжелое, напоминающее работы сѣнскихъ мастеровъ до Дучіо. Эти недостатки не такъ замѣтны у Симоне Мартини и у братьевъ Лоренцетти. Во фрескѣ Таддео, изображающей страшный судъ и написанной въ одной изъ церквей San Gimignano, онъ выказывается совершенно сѣнскимъ живописцемъ древней школы и слѣдуетъ средневѣковымъ образцамъ. Адъ представленъ, напримѣръ, со всеми его ужасами. Также и рай Таддео изображаетъ не какъ флорентинскіе, а какъ сѣнскіе художники первой манеры. Но пропорціи человѣческаго тѣла у Таддео довольно вѣрны; позы и движенія свободны; сочлененія и оконечности рукъ и ногъ написаны слабѣе остального; во взглядѣ и формѣ глазъ его фигуръ есть что-то неподвижное и утрированное. Складки одеждъ переданы широко, но въ колоритѣ нѣтъ гармоніи, но крайней мѣрѣ сколько теперь можно судить. Также нѣкоторое умѣніе выказалъ Таддео ди Бартоло въ распредѣленіи фигуръ, не лишенныхъ иногда оживленія. Въ то время, когда жилъ этотъ художникъ, сѣнская живопись уже не находилась на той высотѣ, на которой была при братьяхъ Лоренцетти, и если Таддео нѣсколько поднялъ ее, то не поставилъ такъ высоко, какъ она стояла прежде. Что касается до характера, до типа людей и представленія нагого тѣла, то Таддео впалъ въ недостатки своихъ предшественниковъ, т. е. живописцевъ до Лоренцетти. Многія изъ

его фигуры напоминаютъ въ сильной степени византійскіе типы, преобразованные нѣсколько на итальянскій манеръ.

Одна изъ самыхъ замѣчательныхъ дошедшихъ до насъ работъ Таддео ди Бартоло, это фреска капеллы муниципальнаго дворца (Palazzo Pubblico) въ Сіенѣ, изображающая вознесеніе Богоматери. Сюжетъ этотъ переданъ слѣдующимъ образомъ: Богородица представлена поднимающейся изъ гроба; она какъ будто бы просыпается и смотритъ съ восторгомъ на Спасителя, слетающаго въ лучахъ съ неба вмѣстѣ съ крылатыми головками херувимовъ, которые начинаютъ также окружать и Богоматерь. Христосъ съ любовью беретъ за руки Богородицу, чтобы подняться съ нею. Это мотивъ столько же оригинальный, сколько и граціозный. Выразительно особенно лицо Богоматери: его невозможно забыть, до такой степени оно поражаетъ зрителя. Оживленная группа апостоловъ и постороннихъ людей окружаетъ гробницу Мадонны; тутъ есть фигуры чрезвычайно близкія къ правдѣ, нисколько не уступающія, въ этомъ отношеніи, Джіотто. Каждый изъ присутствующихъ выражаетъ различнымъ образомъ свое удивленіе. Одинъ нагнувшись заслоняетъ глаза рукою и смотритъ пристально въ пустую гробницу Богородицы. Другой отступаетъ въ удивленіи; третій разводитъ руками. Три старые Еврея, вѣроятно еще не увѣровавшіе, задумчиво толкуютъ между собою о произошедшемъ. На противоположномъ концѣ апостолъ Фома показываетъ поясъ оставленный ему Богоматерью. Въ этой фрескѣ Бартоло выказалъ себя талантливымъ живописцемъ.

Рядомъ онъ изобразилъ посѣщеніе Богоматери апостолами довольно странномъ образомъ: Богородица стоитъ подъ красивымъ портикомъ; апостолы прилетаютъ къ ней; нѣкоторые изъ нихъ уже окружаютъ ее, другіе представлены на лету. Направо отъ Мадонны стоятъ три женщины. Въ этихъ фигурахъ, распределенныхъ не безъ умѣнія, есть движеніе и жизнь; драпировка одеждъ удовлетворительна; позы развязны, хорошо задуманы и смѣло исполнены. Въ стѣнописи этой Таддео удалился отъ сіенской манеры и скорѣе приблизился къ флорентинской, потому нельзя не сожалѣть, что онъ не всегда шелъ по этому пути. Широкіе плащи апостоловъ скрываютъ тѣ несовершенства въ рисункѣ тѣла и его сочлененій, которыя такъ часто встрѣчаются у Таддео.

Тотъ же сюжетъ онъ изобразилъ въ Пизѣ, въ церкви San Francesco, которая уже нѣсколько лѣтъ въ рукахъ военнаго вѣдомства, такъ что фреску эту невозможно теперь видѣть.

Въ началѣ XV ст. флорентинская, равно какъ и сіенская живопись, находилась въ упадкѣ. Спинелло Аретино и Таддео ди Бартоло считались тогда лучшими художниками; но работы этихъ двухъ живописцевъ не могутъ сравниться ни съ фресками Джіотто, ни съ произведеніями кисти братьевъ Лоренцетти. Если мы сравнимъ однако, работы Спинелло съ живописью Таддео ди Бартоло, то увидимъ, что искусство перваго, т. е. Спинелло, наследника великихъ принциповъ Джіотто, имѣетъ не только болѣе итальянскій, менѣе византійскій характеръ, но во всѣхъ отношеніяхъ является лучше

работъ Таддео, хотя, что касается силы, энергии движеній, технического исполненія, скорости и легкости его, эти художники равны между собою. Но у Спинелло Аретино выразился въ извѣстной степени тотъ Джоттовскій элементъ, національный и философскій, который никогда не проявляется столь положительно и постоянно въ произведеніяхъ сѣнскихъ живописцевъ.

Какъ мы видѣли мастера сѣнской школы придерживались сколько могли старыхъ византійскихъ типовъ; и тогда какъ флорентійскіе живописцы постепенно измѣняли традиціонные образы и наконецъ совершенно преобразовали ихъ, въ сѣнскомъ искусствѣ, напротивъ, мы видимъ скорѣе застой и заботливое сохраненіе византійскаго вклада. Подобный обратный ходъ общему теченію, преобладавшему тогда во всѣхъ другихъ школахъ живописи Италіи, въ которыхъ постоянно проявлялось стремленіе освободиться отъ византійскихъ типовъ и создать итальянскіе, составляетъ явленіе странное. Его можно, главнымъ образомъ объяснить тѣмъ, что Сіэна была гордо-Гибеллиновъ, постоянно въ политической враждѣ съ гвельфской Флоренціей. Понятно, что при этихъ условіяхъ граждане Сіэны не были расположены, и на художественной почвѣ, подражать флорентинцамъ, это, можетъ быть, и заставило сѣнскихъ живописцевъ держаться старыхъ типовъ и отвергать новые, создаваемые флорентинскими мастерами. Гражданское соперничество вѣроятно повело и къ отдѣленію въ предѣлахъ художества. На сколько сѣнскіе граждане стремились быть независимы отъ Флорентинцевъ на политической почвѣ, на столько вѣроятно желали они остаться самостоятельными въ области искусства. Притомъ граждане Сіэны, болѣе отдаленные чѣмъ Флорентинцы отъ движенія, обозначавшагося въ это время въ большихъ центрахъ Италіи, были склонны къ сохраненію тѣхъ идей, тѣхъ формъ жизни, которыя наслѣдовали отъ предковъ, къ созерцанію и къ религиозной мечтательности. Напротивъ, предприимчивые и остроумные Флорентинцы, вслѣдствіе географическаго положенія и исторіи ихъ города, были направлены на жизнь подвижную, дѣятельную, на ея разнообразныя явленія и потому стали любителями измѣненій. Вообще можно сказать, что умственное движеніе эпохи возрожденія въ Сіэнѣ было менѣе сильно чѣмъ во Флоренціи. Съ понятіемъ о прекрасномъ Сіэнцы постоянно соединяли торжественность и серьезность подобно Византійцамъ.

Вслѣдствіе всего этого, пробудившійся арійскій умъ Сіэнцевъ, проявляясь въ другихъ отрасляхъ ихъ духовной дѣятельности, не выказался въ изобразительномъ искусствѣ съ такою полнотою какъ во Флоренціи и въ другихъ художественныхъ центрахъ Италіи. У сѣнскихъ живописцевъ, работавшихъ внѣ своего города, мы постоянно видимъ борьбу обязанности придерживаться традиціонныхъ формъ своей школы, съ невольнымъ стремленіемъ слѣдовать влеченію пробудившейся въ нихъ арійской мысли. Они какъ бы боялись принимать новые образы для выраженія измѣнивагося религіознаго идеала, какъ это дѣлали уже съ такимъ успѣхомъ флорентійскіе художники. Иногда въ работахъ сѣнскихъ живописцевъ, не смотря на ихъ

старанія не удаваться отъ освященныхъ временемъ типовъ, врывается, такъ сказать, противъ ихъ воли новая жизнь; но это мы встрѣчаемъ только какъ исключеніе; прежнія формы постоянно препятствуютъ Сіэнцамъ выражать съ достаточной полнотой новыя идеи.

Образцы повторяемые живописцами сіэнской школы были византійскіе, или произведенія итальянскихъ мастеровъ, вдохновлявшихся византійскими формами и типами. Эти мотивы, какъ мы уже сказали, были заимствованы изъ миниатюръ церковныхъ книгъ, изъ средне-вѣковыхъ мозаикъ, изъ рисунковъ бронзовыхъ дверей, изъ эмалей и другихъ художественныхъ произведеній, привозимыхъ изъ Византии. Но при этомъ нельзя сказать, чтобъ сіэнскіе живописцы, и это особенно со временъ Дуччіо, перенимая формы и образы уже падшаго или провинціального византійскаго искусства, не старались придать этимъ типамъ болѣе привлекательный видъ, а исполненію большую тщательность. Вмѣстѣ съ этимъ однако въ сіэнской школѣ живописи преобладаютъ тѣ данныя, которыя мы встрѣчаемъ и въ византійскомъ искусствѣ; какъ напр. у мужчинъ аскетическіе печальные типы; натянутыя позы; строгое, фанатическое выраженіе лицъ; уставившіеся глаза горящія религиозной ревностью, густые, черные волосы, остроконечныя бороды. Анатомія обыкновенно такъ же слаба у сіэнскихъ живописцевъ, какъ и у Византійцевъ; костей не видно подъ тѣломъ. Слишкомъ энергическое выраженіе, приданное часто сіэнскими живописцами мужскимъ лицамъ, при желаніи изобразить силу, и для этого преувеличивая также ихъ мускулы и сочлененія—приемъ встрѣчающійся и въ искусствѣ восточныхъ христіанъ—составляетъ рѣзкій контрастъ съ женскими образами, которые представлены сіэнскими художниками слабыми, нѣжными, граціозными; члены ихъ тонки; сочлененія удлинены; руки и пальцы длинны, но переданы не безъ граціи; большіе, полузакрытые глаза ихъ смотрятъ томно; брови выведены дугою; лица длинны; голова задумчиво наклонена; шея высока; ротъ маленькій; носъ тонкій. Все вмѣстѣ составляетъ отличительныя черты не Итальянки, а скорѣе восточной женщины; это—слабое и изнѣженное существо, немного афектированное въ своихъ движеніяхъ и позахъ. Совершенно подобные женскіе образы встрѣчаются въ византійскомъ искусствѣ, взявшее ихъ съ натуры, т. е. съ женщинъ Востока, отличающихся этими качествами и особенностями, которыя составляютъ красоту женскаго пола по понятіямъ восточныхъ народовъ.

Одежды, представленныя сіэнскими живописцами, богатая объемомъ и складками, часто обременяютъ своею массою фигуру. Болѣе чѣмъ роскошная орнаментировка, преобладающая постоянно въ сіэнской школѣ, есть столько же результатъ, какъ мы сказали выше, подражанія византійскому искусству, въ которомъ дорогія украшенія играли также не послѣднюю роль, сколько и любви къ нарядамъ, къ блеску, ко всякаго рода украшеніямъ, что было, какъ говорятъ итальянскіе писатели того времени, выдающейся чертой характера сіэнскихъ гражданъ, тщеславныхъ по преимуществу.

Византійское искусство съ его неподвижными типами, съ его ма-

нерой передавать тщательно мелочныя подробности и употреблять изящныя, тонкіе мотивы орнаментики, съ его особенной техникой, колоритомъ часто подражающимъ эмали, преимущественно въ миниатюрахъ, съ его яркими, сильными тонами нашло свое полное выраженіе въ сіэнской живописи и перенималось съ большою тщательностью художниками этой школы.

На технику сіэнскіе живописцы обращали особенное вниманіе, и она у нихъ достигла большой выработанности. Заботливо отдѣльвали они малѣйшія подробности картины, и у нихъ, какъ и у Византійцевъ, преобладаютъ мелочность и миниатюрныя приемы въ живописи. Стилъ широкій, смѣлый, подобный тому, который мы находимъ въ произведеніяхъ кисти Джіотто и впослѣдствіи Мазаччіо столько же неизвѣстенъ византійскимъ, сколько и сіэнскимъ мастерамъ. Часто мы видимъ, что у послѣднихъ главная идея сюжета, существенное содержаніе картины упускается изъ вида, пренебрегается такъ сказать, для второстепенныхъ цѣлей, для мотивовъ орнаментики, для достиженія эффекта посредствомъ украшенія и колорита, вообще окончательной отдѣлки. Такъ напр. одежды, нимбы, золотой грунтъ, архитектурныя детали, даже рамки картинъ украшались, какъ мы видѣли, сіэнскими живописцами съ большимъ разнообразіемъ и тщательностью, узорами, арабесками, фигурами солнца, луны, цвѣтовъ, зелени, головами херувимовъ, иногда выведенными выпукло золотомъ на золотомъ же грунтѣ. Все это разумѣется не могло не вредить общему дѣйствию художественнаго произведенія. Мотивы украшенія хороши, когда они на своемъ мѣстѣ; когда они не употреблены въ такомъ количествѣ, что могутъ затемнить идею выражаемую художникомъ, заглушить ее, отвлекая отъ нея вниманіе зрителя и направляя его на второстепенное, на подробности. Излишній орнаментъ встрѣчаемый нами въ сіэнской школѣ, удаляющій насъ отъ внутренняго содержанія произведенія искусства, столько же неприятенъ сколько и масса украшеній, разнообразныхъ завитковъ, розетокъ и тому под. готической архитектуры эпохи ея упадка, такъ называемаго пламенѣющаго стіля, именно когда архитектурныя линіи зданій этого стіля, прежде ясно выведенныя, стали пропадать въ орнаментахъ переполняющихъ всѣ части постройки. Какъ въ разсказѣ злоупотребленіе эпизодовъ и эпитетовъ, отвлекая наше вниманіе отъ главнаго сюжета, отъ нити повѣствованія, неприятно намъ, такъ и скрывающіяся въ мотивахъ украшеній архитектурныя линіи, за которыми не можеть слѣдить нашъ глазъ, дѣлаются для насъ обременительными, что исключаетъ эстетическое наслажденіе.

Этого правила не соблюдали сіэнскіе живописцы; они старались отличиться не композиціей, не выраженіемъ мысли, а роскошной орнаментировкой; художникъ прежде всего хотѣлъ выказать всю способность свою украшать. Много времени потратили на это сіэнскіе живописцы, что отвлекало ихъ отъ болѣе серьезныхъ цѣлей и заставляло пренебрегать главными болѣе значительными частями художественнаго произведенія. Вслѣдствіе этого въ ихъ сочиненіяхъ часто не достаетъ хорошаго распредѣленія группъ и фигуръ и замѣтна

поверхностная композиція; это придаетъ ихъ работамъ, не смотря на извѣстные достоинства, что то неполное, несовершенное, одно-стороннее. У флорентинскихъ живописцевъ, въ противоположность сѣнскимъ, мотивы орнаментики оставлены въ сторонѣ, и главная забота художника—обратить вниманіе зрителя на сюжетъ, на содержаніе фрески или картины, а не на украшения одеждъ, нимбовъ и другихъ предметовъ.

Сѣнская школа живописи стоитъ отдѣльно въ артистическомъ движеніи Итальянцевъ первыхъ временъ эпохи возрожденія; она постоянно сохранила что-то самобытное, оригинальное. Крѣпко держась традицій сѣнскіе живописцы не принимали въ свою среду художниковъ другихъ странъ, или по крайней мѣрѣ дѣлали имъ большія затрудненія, заставляя ихъ платить значительные налоги ¹⁾. Сѣна сдѣлалась столько же исключительною, въ этомъ отношеніи, сколько и Византія, которой она подражала въ предѣлахъ искусства. Но уже это самое повтореніе старыхъ формъ въ сѣнской живописи дѣлало невозможной дѣятельность въ Сѣнѣ художникамъ другихъ школъ, получившимъ свое артистическое воспитаніе внѣ этихъ традицій. Замкнутые въ узкій кругъ сюжетовъ сѣнскіе мастера упорно оставались вѣрны, особенно въ дѣлѣ технического исполненія, ихъ методу, прибавляя къ нему только тѣ улучшенія, которыя не очень удаляли ихъ отъ традиціонныхъ пріемовъ преобладавшихъ въ ихъ живописи.

Сѣнская школа имѣла влияніе на начинающуюся живопись другихъ городовъ Италіи, какъ напримѣръ Орвіето, Губбіо, Фабріано, Перуджіа. Въ послѣднемъ изъ этихъ городовъ она, можно сказать, положила то начало художественной дѣятельности, изъ которой образовалась впоследствии умбрійская школа. Даже и въ фигурахъ Перуджіно есть иногда что-то сѣнское. Но это влияніе—и тутъ мы имѣемъ въ виду преимущественно умбрійскую школу—совершилось въ ограниченныхъ предѣлахъ и особенно въ началѣ артистической эпохи. Это влияніе можно сравнить съ дѣйствіемъ египетскаго и азіатскаго искусства на начинающееся искусство Греціи, или съ влияніемъ византійскаго стилиа на живопись итальянскаго возрожденія; дѣйствіе это пропадаетъ при дальнѣйшемъ развитіи искусства, которое до такой степени удаляется отъ первоначально заимствованнаго типа, что слѣды послѣдняго потомъ трудно найти въ произведеніяхъ искусства сдѣлавшаго только первые шаги свои подъ влияніемъ иностранныхъ началъ.

Въ невыгодный для флорентинской живописи періодъ Джіоттистовъ сѣнская манера отражается и въ ихъ работахъ. У Орканьи напримѣръ, женскіе образы напоминаютъ своею миловидностью женщинъ сѣнскихъ мастеровъ; но уже у Мазачіо нѣтъ ничего сѣнскаго. Съ другой стороны живописцы Сѣны, работая внѣ своего города, какъ мы видѣли, измѣняли въ нѣкоторой степени свою манеру, подвергаясь влиянію флорентинскихъ живописцевъ, особенно Джіотто.

¹⁾ Siena e il suo Territorio, G. Milanese, Siena 1862.

XVII.

Андреа Орканья.

Сіенская школа замерла въ сохраненіи традиціонныхъ типовъ; флорентинская живопись, въ періодъ слѣдовавшій за Джіотто, точно такъ же остановилась, какъ мы видѣли, на повтореніи формъ выработанныхъ этимъ живописцемъ, на подражаніи ему. Но у Флорентинцевъ было слишкомъ много умственныхъ и художественныхъ силъ, чтобы не вывести искусство изъ этого застоя и не двинуть его къ новому развитію. Въ Сіенѣ, не бывшей въ эпоху возрожденія столь значительнымъ центромъ интеллектуальной жизни и художественной дѣятельности какъ Флоренція, фигуративное искусство остановилось въ прибрѣтенныхъ формахъ. Во Флоренціи, подвижной, умственно возбужденной, преисполненной художественныхъ побужденій, искусство не было лишено самостоятельнаго движенія и возможности усовершенствоваться. Возвращеніе къ изученію природы, первое условіе для возстановленія силъ искусства падающаго вслѣдствіе повторенія условныхъ формъ, сдѣлалось труднѣе въ Сіенѣ, гдѣ традиціонныя типы были, такъ сказать, освящены временемъ, чѣмъ во Флоренціи, гдѣ подражаніе Джіотто было результатомъ того поглощающаго вліянія, которое этотъ гениальный живописецъ имѣлъ на поколѣнія художниковъ, слѣдовавшихъ за нимъ. Это дѣйствіе могло продолжаться только до появленія таланта на столько сильнаго, чтобы, не подражая Джіотто, взглянуть самостоятельно на вкладъ оставленный имъ, и воспользоваться послѣднимъ, какъ ступенью къ дальнѣйшему усовершенствованію.

Это сдѣлалъ именно Андреа Орканья ¹⁾, который первый послѣ Джіотто проявляетъ оригинальное творчество въ искусствѣ, и съ нимъ снова, можно сказать, воскресаетъ флорентинская живопись. Андреа былъ сынъ очень извѣстнаго золотыхъ дѣлъ мастера Чіоне, который исполнялъ также и художественныя работы, какъ напримѣръ серебряный напрестольникъ флорентинской соборной крещальни. Изъ мастерскихъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ, въ которыхъ учились рисовать и лѣпить, вышло въ эпоху возрожденія, какъ извѣстно, много знаменитыхъ живописцевъ и скульпторовъ. Второе имя Андреа было Arcagnolo, сокращеніе котораго—Орсagna. Первоначальное художественное воспитаніе Андреа, младшій, четвертый сынъ Чіоне, родившійся около 1320-го года, получилъ въ мастерской отца. По стилю его пластическихъ работъ можно предположить, что онъ учился потомъ у Андреа Пизано, но положительно утверждать этого нельзя. Неизвѣстно также у кого онъ обучился живописи.

¹⁾ Storia della Pittura in Italia dal Secolo II al Secolo XVI per Crowe e Cavalcaselle Vol. 2-do; Джіотто и Джіоттисты, А. Вышеславцева; — Le Opere di G. Vasari con nuove Annotazioni di G. Milanesi;—W. Lübke, Geschichte der Italienischen Malerei, erster Band, Stuttgart.

Орканья былъ въ то же время скульпторъ, живописецъ и архитекторъ. Держась принциповъ Джіотто и оставаясь въ предѣлахъ правды и натуры онъ избѣжалъ ошибокъ современныхъ ему художниковъ, подражателей Джіотто, и придавъ живописи новую жизнь, изучая природу и преодолевая трудности представленія ея. Справедливо говорить Кавальказелле ¹⁾, что если бы Орканья жилъ въ то время когда перспектива сдѣлалась наукой, то онъ, безъ сомнѣнія, былъ бы однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ живописцевъ Италіи эпохи возрожденія. Къ несчастію, отъ фресокъ Андреа, въ которыхъ всего сильнѣе проявился его необыкновенный талантъ, очень мало сохранилось. Самые замѣчательныя изъ нихъ находятся въ капеллѣ Strozzi въ церкви Santa Maria Novella во Флоренціи. Фрески эти были написаны Андреа около середины XIV-го ст.

На алтарной стѣнѣ капеллы Strozzi онъ изобразилъ слѣдующимъ образомъ страшный судъ: надъ длиннымъ островерхимъ окномъ написанъ Христосъ величественнаго вида, съ вѣнцомъ на головѣ, въ сіяніи, окруженный лучами, по поясъ въ облакахъ. Онъ протягиваетъ руки благословляя правую спасенныхъ; вполне трогательное, задумчивое лицо его, выражающее состраданіе и вмѣстѣ глубокую грусть, обращено внизъ на грѣшныхъ, которыхъ ожидаютъ муки ада. Это не Христосъ византійскій, не грозный судья, готовый произнести неумолимый приговоръ, являющійся въ средневѣковыхъ мозаикахъ и во фрескѣ страшнаго суда пизанскаго Cimabue; тутъ мы видимъ уже Христа возрожденія, Христа милостиваго, страдающаго къ участи осужденныхъ, понимающаго слабость натуры человѣка, расположеннаго простить грѣшныхъ. По бокамъ Спасителя представлены на лету по три ангела съ каждой стороны; двое изъ нихъ трубятъ въ длинныя трубы; другіе несутъ орудія мученія Спасителя. Ниже, направо отъ Христа, является въ облакахъ, стоя на колѣняхъ Богоматерь, въ бѣлыхъ одеждахъ, съ сложенными на груди руками; она съ умиленіемъ и восторгомъ смотритъ на сына, котораго какъ бы умоляетъ за грѣшныхъ. Лицо ея выразительно и дышетъ добротой; это вполне поэтический, граціозный образъ не уступающій лучшимъ типамъ Богоматери эпохи возрожденія, столь же прекрасный, сколько и вдохновенный теплыми чувствами. Возлѣ нея написаны, сидя на облакахъ, шесть Апостоловъ по три въ рядъ. Остальные шесть Апостоловъ изображены по другую сторону окна, также на облакахъ; они имѣютъ величественный видъ и принимаютъ разнообразныя позы; во главѣ ихъ Іоаннъ Креститель, написанный въ симетрію съ Богородицей. Онъ стоитъ на колѣняхъ, поднимая руки смотря съ восхищеніемъ на Спасителя. Энергическое, сухое лицо Предтечи преисполнено выраженія; горячая молитва вылетаетъ изъ его полуотверстыхъ устъ. Внизу, направо отъ Христа, представлены спасенные, патріархи, пророки, святые обоихъ половъ, мученики и мученицы, папы, кардиналы, цари и князья. Нѣсколько красивыхъ женщинъ, въ итальян-

¹⁾ Storia della Pittura in Italia dal Secolo II al Secolo XVI Crow e Cavalcaselle, vol 2-do.

скихъ одеждахъ XIV ст., взявшись за руки танцуютъ въ восторгѣ; возлѣ нихъ также молодая женщина усердно молится. Тутъ же, нѣсколько ниже, ангелъ беретъ за руку одного изъ спасенныхъ помогая ему выйти изъ могилы. Воскресающій смотритъ съ умиленіемъ на небснаго вѣстника, призывающаго его къ вѣчному блаженству. Грѣшники, представленныя также внизу по другую сторону окна, на лѣво отъ Христа, въ симетрію съ спасенными, рвутъ на себѣ одежды скрежеща зубами и разнымъ образомъ выражаютъ свое отчаяніе. Между ними видны цари, князья, епископы, кардиналы. Болѣе терпѣливо и съ большимъ достоинствомъ выносятъ свою участь женщины; ихъ движенія сдержаннѣе; нѣкоторыя изъ нихъ даже очень спокойно покоряются своей судьбѣ. Ниже демонъ тащитъ изъ могилы веревкой грѣшника, чтобы ввергнуть его въ адъ, изображенный на лѣво отъ страшнаго суда, противъ рая. Выраженія лицъ во всей этой композиціи натуральны, разнообразны; движенія ангеловъ имѣющихъ видъ прекрасныхъ юношей, энергичны, но вмѣстѣ съ тѣмъ и граціозны. Фреска эта попорчена частью временемъ, частью недобрымъ возобновленіемъ; пострадали особенно нижнія части ея.

На боковыхъ стѣнахъ капеллы изображенъ направо отъ страшнаго суда—рай; онъ примыкаетъ къ той части описанной выше картины, въ которой представлены праведные, и переданъ слѣдующимъ образомъ: въ срединѣ, на верху Христосъ и Богородица въ коронахъ и съ нимбами кругомъ головы сидятъ на одномъ тронѣ въ облакахъ. Спаситель преисполненъ величія и достоинства; Богородица скрестила руки на груди, принявъ спокойное положеніе. По обѣимъ сторонамъ трона стоятъ серафимы и херувимы; они смотрятъ съ восторгомъ на Христа и Богородицу. Подъ трономъ два ангела играютъ на музыкальныхъ инструментахъ, а съ обѣихъ сторонъ его написаны Апостолы, пророки, святые и мученики обоехъ половъ; каждаго изъ спасенныхъ ведетъ его ангелъ, поющій или играющій на какомъ либо инструментѣ. Между ними есть восхитительныя головки. Внизу, посрединѣ, представлены Итальянки и Итальянцы, въ одеждахъ временъ Орканья; одни танцуютъ, другіе стоятъ спокойно, смотря на веселящихся. Ангелъ вводитъ женщину, приглашая ее принять участіе въ танцахъ.

Хотя эта фреска попорчена въ нѣкоторыхъ мѣстахъ реставраціей, можно, однако, послѣ продолжительнаго осмотра, возстановить ее въ своемъ воображеніи и придти къ заключенію, что она была прекрасна въ первоначальномъ видѣ. Святые и спасенные представлены тутъ въ блаженномъ спокойствіи; пріятное выраженіе небснаго восторга оживляетъ ихъ лица. Движенія двухъ прелестныхъ ангеловъ, изображенныхъ подъ трономъ, граціозны и скромны. Оба они стоятъ на одномъ колѣнѣ; одинъ изъ нихъ — написанный въ фасъ — играетъ на скрипкѣ; другой, почти обращенный спиною къ зрителю, подымая голову играетъ на музыкальномъ инструментѣ, форму котораго трудно различить. Радость и спокойствіе разлиты по всей картинѣ. Христосъ и Богородица составляютъ какъ бы центръ и къ нему стремятся всѣ фигуры этого сочиненія. Достоинство позъ, граціозность въ движеніи, красота падающихъ складками одеждъ производятъ какъ нельзя

богѣ пріятное впечатлѣніе на зрителя. Тутъ мы видимъ произведе- ніе кисти широкой, смѣлой. Въ этой картинѣ рая, разумѣется, есть мистическая сторона; уже самый сюжетъ требуетъ развитія такого начала; но въ этотъ мистицизмъ введены элементы земные, приближающіе сцену къ жизни, къ людямъ, къ нашему міру, какъ напри- мѣръ танцы мужчинъ и женщинъ одѣтыхъ поитальянски, внизу фре- ски; это присоединеніе человѣческаго къ небесному сюжету. Не то мы находимъ у византійскихъ мастеровъ и у Беато Анджелико; у нихъ рейскія блаженства опредѣлены золотымъ грунтомъ, и въ рай введены только святые въ традиціонныхъ одеждахъ, какъ они изоб- ражались въ средневѣковыхъ мозаикахъ.

По этимъ работамъ Орканья видно, что у него былъ очень вѣрный взглядъ на пропорціи человѣческаго тѣла и тонкое пониманіе пре- красного. Его фигуры, написанныя съ большой легкостью, развязны и преисполнены жизни. Онѣ рельефнѣе и формы ихъ округленнѣе чѣмъ у Джіотто. Также руки, ноги, сочлененія изображены лучше нежели у послѣдняго. Прогрессъ замѣтенъ въ перспективѣ и въ ра- курсахъ, которые представлены иногда съ большою смѣлостью. Склад- ки одеждъ, составляя гармоническія линіи, сохранили свою благород- ную простоту, которую ввелъ въ итальянскую живопись уже Джі- отто, и одѣвають фигуру очень натурально, такъ что подъ платьемъ угадываешь формы тѣла. Но у Орканья нѣтъ той картонности одеждъ, которую встрѣчаешь иногда у Джіотто. Вліяніе сіенской школы нѣ- сколько замѣтно тутъ. Это можно особенно сказать о женскихъ фи- гурахъ, которыя у Орканья напоминаютъ своимъ типомъ, своею строй- ностью, миловидностью, своими граціозными движеніями женщинъ Симоне Мартини. Также въ колоритѣ Орканья есть иногда что-то сіенское.

Изображеніе, на стѣнѣ этой капеллы, ада было совершенно пере- писано, и при этомъ, какъ кажется, подверглось измѣненію. Можно однако угадать то, что Орканья хотѣлъ представить. Онъ сочинилъ всю картину подъ вліяніемъ поэмы Данте; лучше сказать Орканья повторилъ кистью то, что написано въ божественной комедіи. Какъ и у Данте, адъ тутъ дѣлится скалистыми стѣнами на круги, и грѣш- ные подвергаются мученіямъ, описаннымъ поэтомъ. Но живопись эта не имѣетъ достоинства ни страшнаго суда, ни рая. Фигурамъ даны небольшіе размѣры и значительная часть картины занята изображе- ніемъ пламени и раздѣленіями ада.

Въ главнай алтарной капеллѣ, той же церкви Santa Maria Novella, Андреа Орканья написалъ сцены изъ жизни Богоматери; но эта жи- вопись вскорѣ сильно повредилась и была впоследствии замѣнена фресками Гирляндайо, который, какъ предполагаютъ, повторилъ нѣ- которыя изъ композицій своего предшественника.

Въ 1355-г. Орканья былъ назначенъ главнымъ распорядителемъ работъ — *Capo di maestro* — постройки и украшенія церкви *Or San Mi- chele*, во Флоренціи и занималъ эту должность до 1359 года. Въ про- долженіи этого времени онъ исполнилъ такъ называемую алтарную сѣнь или табернаклъ, изъ бѣлаго мрамора. Сооруженіе это, имѣющее

значительные размеры, стоит теперь въ углу означенной церкви слишкомъ близко къ стѣнамъ, такъ что для осмотра его надо идти въ тѣсномъ проходѣ, не достаточно освѣщенномъ. Чтобы воздвигнуть эту дарохранительницу, которая уже сама по себѣ составляетъ какъ бы маленькій храмъ, нужна была работа архитектора, скульптора и мозаиста. Это четырехугольное мраморное сооруженіе съ куполомъ, украшенное большимъ количествомъ витыхъ колонокъ съ разнообразными капителями, образующихъ ниши и углубленія. Орнаментъ очень игривый, исполненный мозаикой, эмалью, рѣзбою, одѣваетъ витыя колонки и пространства оставленныя свободными между статуэтками помѣщенными въ нишахъ или отдѣльно на выступахъ, между барельефами и медальіонами, съ погрудными изображеніями ангеловъ, пророковъ и святыхъ. Архитектурныя способности Орканьи проявляются въ прекрасныхъ пропорціяхъ этой дарохранительницы и въ гармоніи ея частей. Въ общемъ получаешь тутъ очень пріятное впечатлѣніе; орнаментика не обременяетъ памятника и не скрываетъ строительныхъ линій. Детали распредѣлены съ умѣніемъ, пластическія украшенія хорошо вяжутся съ архитектурными мотивами и все соединяется въ одно изящное цѣлое. Аллегорическія фигуры вѣры, надежды, милосердія помѣщены между барельефами; сюжеты послѣднихъ взяты изъ жизни Богоматери и Христа. Тутъ находишь образы грандіознаго стиля возлѣ женщинъ и ангеловъ миловидныхъ и граціозныхъ, напоминающихъ фигуры во фрескахъ того же художника. Лучшій изъ этихъ барельефовъ, безъ сомнѣнія, изображающій вознесеніе Богоматери; четыре красивые и легкіе ангела несутъ на небо въ миндалевидномъ нимбѣ Богородицу, которая съ восторгомъ глядитъ вверхъ; два другіе ангела возносятся играя на музыкальныхъ инструментахъ. Вся группа эта очень хорошо сочинена. Внизу на землѣ Апостоль Ѳома стоитъ на колѣняхъ, смотря на возносящуюся Богоматерь и поднимаетъ руки, чтобы принять брошенный ею поясъ. Ниже такъ же очень удачно изображено погребеніе Богородицы. Тѣло ея два Апостола бережно опускаютъ въ саркофагъ. Другіе ученики стоятъ кругомъ. На лицахъ ихъ живо и разнообразно выражена ихъ печаль; одни сдерживаютъ ее; другіе рыдаютъ; кто грустно смотритъ на спокойное лицо Богоматери и нагибается, чтобы поцѣловать ея руку; кто тихо плачетъ; одинъ поетъ молитву, смотря въ книгу; другой держитъ кадило. Христовъ, спокойный видъ котораго, составляетъ контрастъ съ печалью учениковъ, является тутъ держа въ лѣвой рукѣ душу Богоматери, имѣющую видъ младенца, и благословляетъ тѣло ея правой. Фигуръ много и имъ нѣсколько тѣсно; одежды падаютъ широкими, красивыми складками. Между небольшими барельефами замѣчательна особенно сцена возвѣщенія ангеловъ св. Аннѣ рожденія дочери; обѣ фигуры очень натуральны и чувства оживляющія ихъ переданы удачно. Все это исполнено съ большой оконченностью и тщательной моделировкой.

Въ пластическихъ работахъ Орканьи замѣтно вліяніе Андрея Пизано а вслѣдствіе отраженія—также и Джіотто, фрески котораго, какъ мы уже видѣли, вдохновляли произведенія Андреа. Въ самомъ

дѣлъ очень вѣроятно, что изучая фигуры бронзовыхъ дверей флорентинскаго баптистерія и мраморные барельефы, украшающіе башню Джіотто, работы Андреа Пизано, Орканья приобрѣлъ тотъ благородный стиль, величественный и грандіозный, которымъ отличаются его скульптуры алтарной сѣни Or San Michele. Не безъ основанія можно потому предположить, какъ говорить Вазари, что Орканья былъ ученикомъ Андреа Пизано.

По идеямъ, выраженнымъ въ этихъ барельефахъ, Андреа Орканья выказывается вполне художникомъ возрожденія. Онъ представляетъ священные сюжеты, приближая ихъ къ землѣ, а не удаляя на небо. Такъ на примѣръ въ барельефѣ, изображающемъ рожденіе Богоматери, Анна является простою Итальянкой; родильницей; около нея совершается то, что происходитъ обыкновенно въ небогатомъ домѣ, гдѣ родила мать семейства. Служанка стоитъ съ кружкой и тарелкой въ рукахъ; входятъ двѣ дѣвушки, разговаривая между собою; онѣ пришли навѣстить роженицу, лежащую истомленной въ постели, протягивая руки и лаская спеленатую новорожденную, которую держать на рукахъ женщина. Козьятивные предметы разставлены въ комнатахъ; тутъ виденъ сундукъ, на немъ бутылка и тарелка съ кушаньемъ. Въ сценѣ, изображающей рожденіе Христа, мать заботливо покрываетъ младенца лежащаго въ ясляхъ; направо стоитъ пастухъ, съ удивленіемъ слушающій слетѣвшаго къ нему съ неба ангела. Замѣчательно и техническое исполненіе этихъ барельефовъ, которое представляетъ уже большую оконченность чѣмъ у предшествовавшихъ Орканья скульпторовъ.

Въ исторіи развитія итальянской живописи Орканья занимаетъ значительное мѣсто между Джіотто и Мазаччіо; онъ мастерами соединилъ въ изображаемыхъ имъ фигурахъ нѣжность и граціозность съ благородствомъ и строгимъ видомъ; художникъ этотъ не впадаетъ ни въ жеманство, ни въ притворство, ни въ преувеличенность. Мистическое начало проявляется и въ его работахъ, но оно утѣряется уже въ значительной степени болѣе арийскимъ философскимъ взглядомъ на христіанскій идеалъ. Орканья умеръ, какъ предполагаютъ, около 1368 года.

XVIII.

Мазолино да Паникале, Мазаччіо.

Съ Орканьей флорентинская живопись, освобожденная отъ подражанія Джіотто, вышла на новый путь. Послѣ него выступающими талантами въ томъ-же направленіи являются Мазолино и Мазаччіо, особенно послѣдній. Они столько-же усовершенствовались живописью возрожденія, сколько Гиберти и Донателло пластику этой эпохи. Обратимся сперва къ живописцамъ.

Предшественникомъ Мазаччіо и вѣроятно учителемъ его былъ Ма

золино—сокращеніе Tommaso (Тома) сынъ Cristofano di Fino, названный Masolino da Panicale ¹⁾, можетъ быть, по мѣсту его рожденія. Онъ родился въ 1383-мъ г. Самыя замѣчательныя и почти единственныя сохранившіяся его фрески находятся въ церкви мѣстечка Castiglione d'Ogna, въ Ломбардіи, недалеко отъ города Varese. Онѣ были исполнены приблизительно въ 1428-мъ г. Въ концѣ прошлаго столѣтія ихъ забѣлили и только въ 1843-мъ г. смыли покрывавшую ихъ мѣловую краску. Въ сводѣ и на стѣнахъ алтарной капеллы представлены сцены изъ жизни Богоматери, которой посвящена церковь, и сюжеты изъ жизни мучениковъ Стефана и Лаврентія. Хорошо изображено тутъ какъ св. Лаврентій подаетъ милостыню и появленіе его передъ судьями. Въ картинѣ побіенія Стефана камнями есть головы выразительныя, и пылающія фанатическимъ гнѣвомъ глаза Евреевъ. Къ несчастью, отъ этой фрески мало сохранилось. Сцена рожденія Спасителя представлена слѣдующимъ образомъ: по срединѣ Богородица, сложивъ руки, поклоняется Спасителю младенцу, лежащему на землѣ и окруженному исходящими отъ него лучами. Іосифъ стоитъ позади на колѣняхъ; по другую сторону изображены двѣ женщины, одна молодая, другая пожилая; послѣдняя молится стоя на колѣняхъ съ сложенными руками. Далѣе ангелъ возвѣщаетъ пастырямъ рожденіе Спасителя. Картина эта не лишена ни прелести, ни чувства и хорошо сочинена, но она, къ несчастью, сильно пострадала, равно какъ и всѣ фрески этой церкви. Нѣкоторыя изъ нихъ невозможно даже подвергнуть художественной оцѣнкѣ. Лучше всего сохранилось тутъ обрученіе Маріи съ Іосифомъ, но эта фреска представляетъ мало замѣчательнаго.

Въ вращальнѣ того же города Мазолино написалъ, на наружной стѣнѣ по обѣимъ сторонамъ входной двери, Благовѣщеніе. Фреска эта совершенно пропала; сохранилась только одна голова ангела. Внутри церкви изображенъ Иродъ съ пирующими за столомъ, подъ красивымъ портикомъ, на верху котораго балконъ—loggia. Соломея подходитъ къ столу послѣ танцевъ; на ней плащъ, падающій до низу красивыми складками; скрестивъ руки на груди и принявъ притворно скромный видъ, она проситъ голову Іоанна Крестителя; позади ея стоятъ три царедворца различнаго возраста и прислужникъ. Иродъ сидитъ съ тремя собесѣдниками; лицо его печально, болѣе чѣмъ равнодушно; онъ какъ бы сожалѣетъ, что долженъ согласиться на подобное жестокое дѣло. Возлѣ него сидящій собесѣдникъ поворачиваетъ голову и поднимаетъ правую руку какъ бы съ отвращеніемъ. То же самое повторяетъ и другой сидящій тутъ молодой человекъ. Драматизмъ этой сцены сдержанъ, сосредоточенъ и силенъ. Направо отъ этой картины, въ противоположной части фрески, подъ другимъ длиннымъ портикомъ изображена Соломея, подающая на блюдо сидящей матери отрубленную голову Предтечи. Возлѣ, двѣ молодыя дѣвушки, пораженныя этимъ зрѣлищемъ, отступаютъ въ ужасѣ поднимая руки,—мотивъ новый, придающій много жизни и выраженія всей сценѣ, такъ

1) Panicale мѣстечко въ верхней долинѣ Арно.

какъ онъ составляетъ контрастъ съ холодною жестокостью Иродіады, принимающей равнодушно подносимый ей кровавый подарокъ. Зданія, написанныя чисто въ тосканскомъ стилѣ возрожденія, хотя и красивы, слишкомъ малы для представленныхъ въ нихъ людей. Такъ же и Иродіада велика въ сравненіи съ Саломеей и испуганными дѣвухами. Вдали на возвышеніи изображены ученики, погребавшіе тѣло Іоанна. Горы задняго фона написаны условно. На боковой стѣнѣ мы видимъ отсѣченіе головы Предтечи. Остальныя фрески этого баптистерія, пострадавшія болѣе предъидущихъ, изображаютъ сцены изъ жизни Іоанна Крестителя. Святой молится за решѣткой въ своей темницѣ; егоровъ затворяетъ дверь ея; солдатъ ведетъ къ Ироду Іоанна; онъ проповѣдуетъ народу. Лучше сохранилась фреска, изображающая Крещеніе Спасителя, въ которой замѣчательны особенно головки ангеловъ. Обнаженное тѣло Иисуса Христа и одѣвающихся послѣ крещенія представлено натурально. Вода и берега рѣки Іордана, равно какъ и горы задняго фона, написаны такъ же въ условномъ стилѣ. Сохранилась относительно хорошо и фреска изображающая Іоанна, когда онъ упрекаетъ Ирода, сидящаго на тронѣ возлѣ Иродіады. Предтеча стоитъ передъ ними; строгое лицо его гнѣвно и онъ указываетъ правой рукою на Иродіаду, которая съ изумленіемъ и неудовольствіемъ дѣлаетъ нетерпѣливое движеніе лѣвой рукою, тогда какъ Иродъ, указывая на Іоанна, отдаетъ приказаніе солдату, стоящему позади Крестителя, отвести обличителя въ темницу, что стражъ уже исполняетъ, хвативъ Іоанна за грудь и лѣвую руку.

Исключая погрѣшностей указанныхъ выше, рисунокъ довольно тщателенъ; есть извѣстная мягкость въ выраженіи лицъ, а движенія фигуръ плавны, но въ нихъ мало энергіи, и въ живописи недостаетъ рельефности. Женщины, хотя и граціозны, слишкомъ сухощавы; жадки одѣждъ брошены просто и красиво; на головахъ нѣкоторыхъ лицъ появляется родъ турбана, и это придаетъ имъ странный видъ. То, что особенно выступаетъ тутъ, это—разнообразіе характеровъ; видно, что нѣкоторыя головы взяты Мазолино съ натуры. Не смотря на поврежденіе этихъ фресокъ, можно однако замѣтить, что въ нихъ просвѣчиваетъ что-то новое, оригинальное; но въ живописи ученика Мазолино—Мазаччіо—эти начала разовьются съ большей полнотою.

Мазаччіо былъ сынъ нотариуса по имени Giovanni Guidi и родился въ 1401-мъ г., въ San Giovanni di Valdarno, недалеко отъ Флоренціи. Имя данное ему происходитъ отъ передѣлки его имени Tommaso—Юма въ Masaccio—Юмма. Онъ получилъ, по словамъ Вазари, это сколько презрительное названіе вслѣдствіе того, что будучи поощренъ искусствомъ пренебрегалъ своими денежными дѣлами, вообще всѣмъ житейскимъ, и потому плохо былъ одѣтъ, бѣдно жилъ и острожно нуждался. Подробности артистическаго воспитанія Мазаччіо основаны на предположеніяхъ; извѣстно только то, что онъ былъ ученикомъ Мазолино и въ раннихъ лѣтахъ обратилъ на себя вниманіе своихъ современниковъ. Мы знаемъ также, что онъ находился въ близкихъ сношеніяхъ съ Брунеллески и Донателло; у перваго въ училъ законамъ линейной перспективы, а у втораго ракурсу

и способу представленія формъ. Вообще Мазаччіо слѣдилъ за всѣми усовершенствованіями, которыя совершались въ его время въ искусствѣ. Произведенія Джіотто имѣли неоспоримое вліяніе на его развитіе.

Вѣроятно, одна изъ самыхъ раннихъ работъ Мазаччіо, это — стѣнная живопись, находящаяся въ церкви San Clemente въ Римѣ. Эти фрески нѣкоторые писатели приписываютъ Мазолино да Панигале, но въ нихъ слишкомъ много не Мазолиновскаго — какъ легко можно убѣдиться, сравнивъ ихъ съ живописью этого мастера въ Castiglione d'Oropa — вѣрнѣе, онѣ принадлежатъ Мазаччіо, и были написаны имъ въ тотъ періодъ его развитія, когда онъ не успѣлъ освободиться окончательно отъ вліянія своего учителя, Мазолино.

Сюжеты этихъ фресокъ слѣдующіе: распятіе Христа и сцены изъ жизни св. Екaterины Александрійской. Живопись эта была испорчена частью плохой реставраціей, частью пострадала отъ времени, но по сохранившемуся отъ нея можно составить себѣ понятіе о талантѣ Мазаччіо. Надъ алтаремъ мы видимъ Христа на крестѣ; по бокамъ его распяты двое разбойниковъ съ обыкновеннымъ эпизодомъ, который сопровождаетъ эту сцену у итальянскихъ живописцевъ до Мазаччіо, именно: ангелъ несетъ къ небу душу раскаявшагося злодѣя, имѣющую видъ ребенка, а дьяволъ овладѣваетъ душою умирающаго въ грѣхѣ разбойника. Кругомъ и вдали — воины пѣшие и конные въ разнообразныхъ положеніяхъ. Одинъ изъ нихъ, сидя на лошади и соединяя руки, обращается ко Христу, какъ бы молясь ему; это вѣроятно увѣровавшій Центуріонъ. На переднемъ планѣ изображена Богоматерь, падающая безъ чувствъ; ее поддерживаютъ три женщины; Іоаннъ стоитъ возлѣ и съ глубокой грустьюзираетъ на происходящее. Налѣво отъ креста мы видимъ группу мужчинъ; одинъ изъ нихъ держитъ кошелекъ и указываетъ на Спасителя; это Іуда. Также на первомъ планѣ изображенъ молодой человѣкъ, нагнувшійся, чтобы искать что-то въ коробѣ; возлѣ стоитъ женщина съ корзиной, обращенная спиною къ зрителю. На горизонтѣ — съ одной стороны море, съ другой холмы и городъ.

Композиція тутъ нѣсколько смѣшана, нѣтъ единства дѣйствія; но не смотря на это, сцена оживлена, фигура выразительна и каждая группа, взятая отдѣльно, очень хорошо сочинена. Замѣтно также изученіе перспективы, ракурса, вообще желаніе приблизиться къ природѣ, къ правдѣ, что Мазаччіо удается лучше его предшественниковъ, и живопись въ его рукахъ уже сдѣлала замѣтный прогрессъ. Христосъ на крестѣ, типомъ, подожніемъ и пропорціями тѣла нѣсколько напоминаетъ распятія Джіотто. Мазаччіо, безъ сомнѣнія, въ этой подробности вдохновился произведеніями великаго флорентинскаго мастера. Спокойствіе и покорность, съ которыми увѣровавшій разбойникъ переноситъ свою казнь, и конвульсивныя движенія непокаявшагося злодѣя, у котораго демонъ вырываетъ душу изо рта, доказываютъ, что Мазаччіо съ большою добросовѣстностью изучалъ анатомію тѣла человѣка и умѣлъ представлять его въ различныхъ положеніяхъ. Смѣла и преисполнена чувства группа Богоматери и

поддерживающих ее женщинъ. Выраженіе ихъ лицъ вполне драматично и отвѣчаетъ ихъ нравственному состоянію; а въ распредѣленіи фигуръ и въ положеніи каждой изъ нихъ столько простоты, столько натурального и вмѣстѣ изящнаго, что эта прекрасная композиція составляетъ одно изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній искусства итальянскаго возрожденія. Она, безъ сомнѣнія, вдохновляла многихъ талантливыхъ живописцевъ той эпохи, не исключая даже Перуджино и Рафаэля, когда они писали подобные сюжеты. Такое заключеніе возможно, не смотря на то, что фреска эта сильно пострадала, и отъ группы женщинъ сохранился только очеркъ. Меньше попортились мужскія фигуры, между которыми Иуда.

На лѣвой стѣнѣ той же капеллы написаны 5 эпизодовъ изъ жизни св. Екатерины Александрійской. Въ первомъ изъ нихъ представлена святая, разсуждающая съ учеными объ истинѣ христіанской вѣры. Сцена эта изображена въ залѣ. Законовѣды сидятъ въ различныхъ позахъ, по четыре съ каждой стороны, держа книги; съ вниманіемъ и любопытствомъ поднося головы они слушаютъ слова св. Екатерины. Императоръ Максентій въ глубинѣ сидитъ на тронѣ; на лицѣ его выражено спокойное достоинство и вмѣстѣ сочувствіе. Онъ даже нѣсколько пораженъ тѣмъ, что слышитъ; удивленіе отражается въ движеніи его лѣвой руки. Святая Екатерина, представленная молодой граціозной дѣвушкой, стоитъ по срединѣ, обращаясь къ четыремъ законовѣдамъ, сидящимъ налѣво отъ зрителя. Но пальцамъ она исчисляетъ свои доводы съ невозмутимымъ спокойствіемъ. Нѣкоторые изъ ученыхъ кажутся готовыми увѣрять; одинъ изъ нихъ обращается къ своему сосѣду, какъ бы говоря ему, что доказательства необыкновенной дѣвушки большой силы. Всѣ они сложили книги и держатъ ихъ на колѣняхъ, положи на нихъ руки, какъ бы отказываясь прибѣгнуть къ своей наукѣ для опроверженія доводовъ христіанки. Композиція тутъ величественна въ своей простотѣ: Фигура св. Екатерины вполне миловидна; умная и красивая головка ея чрезвычайно привлекательна; поза и движенія натуральны, просты и преисполнены граціи. Ея голубое, подпоясанное платье падаетъ красивыми складками. Законы перспективы приняты во вниманіе живописцемъ. Эта фреска такъ же пострадала, но, подробно разсматривая фигуры ученыхъ—которыя сохранились лучше остального—въ нихъ можно замѣтить въ зародышѣ то выраженіе, тѣ движенія, тѣ черты характера, которыя будутъ въ послѣдствіи развиты и усовершенствованы, ближе приведены къ правдѣ этимъ же живописцемъ, въ его фрескахъ церкви del Carmine во Флоренціи.

Въ другой стѣнописи этой капеллы св. Екатерина отказывается поклониться изображенію языческаго бога; она стоитъ у алтаря въ храмѣ круглой формы и классическаго стиля. Въ живомъ движеніи святая, поднимая лѣвую руку, указываетъ на истуканъ и поворачивается, смотря на богато одѣтаго мужчину приближающагося къ алтарю; можетъ быть, это Максентій. Между большимъ количествомъ фигуръ, которыя въ разнообразныхъ позахъ изображены кругомъ, замѣчательна особенно молодой, красивый человѣкъ; хорошо одѣтый,

съ длинными, кудрявыми волосами. Сцена искусно распределена и фигуры имѣютъ много натурального, но оригинальность этой картины была отнята реставраціей и переокраской.

Въ той же капеллѣ написаны обращеніе императрицы въ христіанскую вѣру и ея мученическая смерть; оба эти сюжета соединены въ одну картину. Особенно замѣчательна тутъ спокойная, вполне натуральная и, вмѣстѣ съ тѣмъ, скромная поза императрицы, которая, сидя и соединивъ руки, слушаетъ съ увлеченіемъ слова св. Екатерины, изображенной въ ея темницѣ у огня. На благородномъ и прекрасномъ лицѣ увѣровавшей царицы, какъ бы сіяетъ разсвѣтъ новой, начинающейся для нея, жизни. Это—вполнѣ граціозный и нѣжный образъ. Такъ же красива и преисполнена одушевленія фигура св. Екатерины, проповѣдующей новую вѣру; опершись правою рукою на подоконникъ, она указываетъ лѣвой вверху, говоря императрицѣ, что наградой за ея мученіе будетъ вѣчное блаженство на небѣ. Передъ темницей лежитъ на землѣ тѣло царицы уже съ отрубленной головой; длинные, густые, связанные вмѣстѣ волосы ея составляютъ какъ бы сіяніе кругомъ головы. Возлѣ палача, красивый, хорошо сложенный молодой челоувѣкъ, въ узкой одеждѣ, влагаетъ мечъ въ ножны. Выше ангелъ несетъ душу умершей подъ видомъ младенца на небо, озаренное сіяніемъ. Въ глубинѣ—темница и другія зданія. Нѣкоторыя части этой стѣнописи были возобновлены, переокрашены и потому испорчены, но вообще она сохранилась лучше другихъ фресокъ этой капеллы.

Ниже изображено чудесное спасеніе отъ казни св. Екатерины. Соединяя руки и смотря вверху, она представлена между двумя колесами, которыя приводятъ въ движеніе два палача, тогда какъ ангелъ, спустившись съ неба, разбиваетъ эти орудія казни, трогая ихъ мечомъ. Осколки колесъ летятъ въ толпу людей, разбѣгающихся въ испугѣ и изумленіи. Сцена происходитъ въ дворикѣ; императоръ смотритъ на это съ балкона; удивленіе проявляется въ чертахъ его лица и въ позѣ; возлѣ него изображенъ одинъ изъ царедворцевъ. Все вмѣстѣ представлено довольно живо и фигуры хорошо написаны. Фреска эта пострадала болѣе другихъ.

Возлѣ мы видимъ мученическую смерть св. Екатерины; стоя на колѣняхъ на переднемъ планѣ, соединяя руки и нѣсколько нагнувшись, она молится въ ожиданіи удара палача, который уже замахнулся мечомъ, чтобы отрубить ей голову. Кругомъ стоятъ воины, закрытые большими щитами; за ними толпа народа; вдали горы. На верху ангелъ несетъ на небо душу умершей; три другіе ангела на вершинѣ горы погрѣбаютъ тѣло святой. Голова мученицы, полорченнаго меньше остальной фрески, имѣетъ благородный, ясный типъ и поражаетъ своею необыкновенной чистотой. Прекрасенъ такъ же ангелъ, возносящийся къ небу, а движенія палача преисполнены силы и дикою энергіей.

На противоположной стѣнѣ, съ одной стороны окна освѣщающаго капеллу, изображена внутренность зданія, поддерживаемаго легкими и граціозными колонками. Тутъ мы видимъ сцены младенчества св. Ека-

терины; она лежитъ въ люлькѣ, которую качаетъ одною рукою сидящая возлѣ женщина, держа вѣрвь въ другой и смотря на двухъ мужчинъ богато одѣтыхъ, разговаривающихъ между собою; одинъ изъ нихъ правою рукою указываетъ на двухъ молодыхъ женщинъ; онѣ входятъ и останавливаются, чтобы посмотрѣть на младенца. Сцена эта хорошо сочинена; фигуры развязны и близки къ правдѣ. Ниже изображенъ потопъ, которымъ былъ наказанъ городъ Александрія за убіеніе многихъ христіанъ. Отъ этого бѣдствія жители были освобождены молитвами св. Екатерины, которая представлена молящейся у одного изъ потопляемыхъ домовъ. Нѣкоторые изъ жителей тонуть, другіе спасаются на лошадяхъ, съ ужасомъ оглядываясь на потопленіе.

Фрески, изображающія младенчество св. Екатерины, потопъ города и еще два другіе сюжета, значеніе которыхъ трудно объяснить, до такой степени попорчены, что почти невозможно подвергнуть ихъ художественной оцѣнкѣ. Во всякомъ случаѣ видно, что живописецъ тщательно изучалъ натуру, старался приблизиться къ ней и хорошо умѣлъ распределять фигуры. Такъ же въ очень неудовлетворительномъ состояніи находится живопись на наружной стѣнѣ капеллы, крутомъ арки. Тутъ подъ портикомъ, съ граціозными колонками, написанъ на колѣняхъ, въ профиль архангелъ Гавріилъ; онъ держитъ въ лѣвой рукѣ лилію, а правой благословляетъ Богоматерь, которая изображена такъ же на колѣняхъ съ сложенными руками, читая книгу, лежащую на аналоѣ. Голова Мадонны хорошо сохранилась.

Техническое исполненіе фресокъ церкви св. Климента нѣсколько напоминаетъ манеру живописи Мазолино въ Castiglione d'Olona; но въ первыхъ больше жизни, чувства, движенія, силы; больше умѣнія размѣщать фигуры, распределять группы, чѣмъ у Мазолино. Есть сцены во фрескахъ св. Климента, какъ напримѣръ разсужденіе св. Екатерины съ учеными объ истинѣ христіанской вѣры, которыя никогда не былъ бы въ состояніи написать Мазолино. Головы законовѣдъ тутъ совершенно превышаютъ его силы. Вообще все въ этихъ фрескахъ болѣе приближается къ работамъ Мазаччіо, чѣмъ къ живописи учителя его, Мазолино.

XIX.

М а з а ч ч і о.

Во фрескахъ св. Климента Мазаччіо проявляется способнымъ, оригинальнымъ живописцемъ, но тамъ онъ только начинаетъ свое прище. Полнѣе развернулись его необыкновенныя дарованія въ живописи капеллы Власассі въ церкви del Carmine во Флоренціи. Мазаччіо писалъ 4 года эти фрески, и мы видимъ въ нихъ какъ постепенно зрѣетъ его талантъ и какъ отъ манеры его учителя Мазолино онъ

переходить къ своему собственному стилю, подобно тому какъ Рафаэль, подражая Перуджино, перерабатываетъ свою живопись,

На нишахъ, направо и налево отъ входящаго въ капеллу, написаны съ одной стороны Адамъ и Ева подъ деревомъ, а съ другой изгнаніе нашихъ прародителей изъ рая. Эти двѣ фрески несправедливо приписываютъ Мазолино; всего вѣроятнѣе тутъ мы видимъ работу по времени работу Мазаччіо, которая еще носитъ на себѣ отпечатокъ вліянія его учителя. На правой стѣнѣ часовни изображены слѣдующіе сюжеты: воскресеніе Тавифы Петромъ; св. Петръ въ сопровожденіи св. Іоанна испѣляетъ калѣку передъ дверью храма. Оба сюжета соединены въ одной картинѣ и ее Вазари приписываетъ безъ достаточнаго основанія, Мазолино. На противоположной, т. е. лѣвой стѣнѣ капеллы, изображенъ Спаситель, повелѣвающій Петру вынуть монету изъ пасти рыбы; Петръ исполнилъ это и отдаетъ монету привратнику. Ниже представлено воскресеніе сына царя Антиохскаго Петромъ, и этотъ же Апостолъ на престолѣ. Фреска эта, начатая Мазаччіо, была окончена гораздо позже Filippino Lippi. На аттарной стѣнѣ, наверху, налево отъ зрителя, Апостолъ Петръ проповѣдуетъ народу; на другой сторонѣ креститъ народъ; внизу направо онъ раздаетъ милостыню бѣднымъ; направо св. Петръ и св. Іоаннъ излѣчаютъ больныхъ. Другія сцены, изображенныя на стѣнахъ этой же капеллы, именно: появленіе Апостоловъ Петра и Павла передъ Иерономъ и казнь перваго; освобожденіе Петра изъ темницы; Павелъ посѣщаетъ Петра въ темницѣ, — написаны гораздо позже Филиппино Липпи. О нихъ будетъ говорено при описаніи работъ этого художника.

Во фрескахъ капеллы Бранкаччи, работы Мазаччіо, замѣтна нѣкоторая разница въ исполненіи, — обстоятельство, заставившее предполагать, что тутъ работалъ также Мазолино и что нѣкоторыя болѣе слабыя фрески принадлежатъ ему; но Крау и Кавальказелле, и большинство писавшихъ о живописи итальянскаго возрожденія, не разделяютъ этого мнѣнія и приписываютъ всѣ фрески этой часовни, исключая тѣхъ, которыя какъ положительно извѣстно были написаны Филиппино Липпи, — Мазаччіо. Разница въ ихъ художественномъ достоинствѣ объясняется постепеннымъ прогрессомъ Мазаччіо, который работалъ тутъ въ продолженіи 4-хъ лѣтъ, а развитіе такого таланта должно было идти быстро.

Въ двухъ фрескахъ, изображающихъ нашихъ прародителей подъ деревомъ и ихъ изгнаніе изъ рая, замѣтны кое какія несовершенствя, которыя со временемъ пропадутъ въ произведеніяхъ кисти Мазаччіо: такъ напримѣръ, нѣтъ соразмѣрности въ пропорціи членовъ фигуръ: головы слишкомъ малы для туловища, руки коротки, пальцы на рукахъ и на ногахъ миниатюрны; сочлененія обозначены не совершенно вѣрно; ноги слишкомъ толсты для туловища и не хорошо поставлены на землю, рисунокъ нелишенъ погрѣдностей. Въ сценѣ грѣхопаденья Ева представлена въ фасъ у дерева; лѣвой рукою она обнимаетъ стволъ, вѣтви котораго, отягощенные плодами, составляютъ сводъ надъ головами прародителей. Кругомъ ствола обвивается змѣя, которая изво

бражена съ маленькой человеческой головой; она глядитъ на Еву сверху. Последняя, поднимая правую руку не выше своего плеча, держитъ яблоко и обращается къ Адаму, который стоитъ возлѣ и смотритъ на нее вопросительно, въ сомнѣніи опуская лѣвую руку и поднимая къ груди правую. Сравнивая обѣ эти фрески, увидишь, что Ева больше напоминаетъ античныя статуи, чѣмъ Адамъ, но за то положеііе и движенія послѣдняго менѣе принужденны и ближе подходятъ къ натурѣ.

Очень живо представлено изгнаніе Адама и Евы изъ рая. Ева смотритъ съ выраженіемъ глубокаго огорченія на небо; Адамъ идетъ возлѣ нея, закрывая лицо руками подъ гнетомъ стыда. Обѣ фигуры передаютъ прекрасно ихъ отчаяніе. Нагѣво видна дверь потеряннаго рая, изъ которой выходятъ лучи, поражающіе изгнанниковъ. Выше на облакахъ паритъ ангель; онъ держитъ въ правой рукѣ мечъ, а лѣвой указываетъ Адаму и Евѣ путь, по которому они отнынѣ должны идти. Нагѣя фигуры Адама и Евы исполнены тутъ гораздо лучше чѣмъ въ предъидущей фрескѣ. Тѣло передано съ бѣльшимъ рельефомъ и натуральнѣе; движенія преисполнены правды и вѣрно опредѣлены. Ангель нѣсколько попорченъ; остальные части этой стѣнописи довольно хорошо сохранились. Группу Адама и Евы почти безъ измѣненій повторилъ Рафаэль въ ватиканскихъ ложахъ.

Во фрескѣ, изображающей воскресеніе Тавифы, мужчины и женщины у постели умершей, стоящей подъ портикомъ, вполне натуральныя и для того времени очень хорошо исполнены. Они взираютъ съ удивленіемъ на св. Петра; совершающаго чудо. Особенно хорошо выражено изумленіе одного изъ присутствующихъ, переходящее въ страхъ. Такъ же прекрасно передана фигура Тавифы, возвращающейся къ жизни; она привстала, завернутая въ широкій саванъ, и пораженная тѣмъ, что съ ней происходитъ, скрестя на груди руки, смотритъ на Петра.

Второй сюжетъ той же фрески, это—исцѣленіе калѣки Петромъ, котораго сопровождаетъ Апостоль Іоаннъ. По срединѣ площади изображены двое молодыхъ, богато одѣтыхъ людей; они разговариваютъ между собою идя къ храму, передъ которымъ сидя на камнѣ съ повязанной платкомъ головою написанъ калѣка въ дырявой туникѣ; съ босыми ногами. Онъ нагибается впередъ, протягивая обнаженную руку по направленію къ св. Петру. Въ глубинѣ площади нѣсколько людей; женщина сидитъ передъ дверью, другая входитъ въ домъ, третья идетъ въ храмъ, ведя за руку ребенка. Молодые, богато одѣтые люди приближаются рисункомъ и формами, манерой движенія и драпировкой одеждѣ къ фигурамъ Мазолино, но въ остальномъ тутъ видна кисть болѣе искуснаго живописца; это особенно можно сказать о распредѣленіи дѣйствующихъ лицъ, о размѣрахъ зданій, о перспективѣ, даже о самомъ камнѣ, который очень натурально представленъ; и эти улучшенія совершенно въ характерѣ живописи Мазаччіо; фигура Петра тутъ, какъ и въ прежней фрескѣ, преисполнена величія, благородства и имѣетъ статуейный видъ. Стѣнопись эта довольно хорошо сохранилась.

Но лучшая фреска этой капеллы та, в которой соединены три слѣдующія дѣйствія: Христосъ приказываетъ Апостолу Петру вынуть изъ пасти рыбы монету, чтобы заплатить опредѣленную подать на храмъ. Петръ исполняетъ это повелѣнiе и отдаетъ сборщику податей монету. Въ срединѣ фрески изображенъ главный сюжетъ ея: Христосъ въ туникѣ и паллиумѣ, брошенномъ на его лѣвое плечо, стоитъ окруженный учениками, которые въ разнообразныхъ и преисполненныхъ достоинства позахъ, внимательно слушаютъ его слова. Сборщикъ податей представленъ передъ Спасителемъ; это молодой человекъ, онъ обращенъ спиной къ зрителю, но поворачиваетъ голову, которая выходитъ въ профиль; во всей фигурѣ его есть что-то вопросительное и настаивающее. Онъ протягиваетъ лѣвую руку ко Христу, требуя подати, а правой указываетъ на входъ въ Капернаумъ, опредѣленный зданiемъ. На второмъ планѣ, налѣво отъ зрителя, изображенъ Петръ на берегу моря; онъ сбросилъ верхнюю одежду и, нагнувшись надъ водою, вынимаетъ изъ пасти пойманной имъ рыбы монету; фигура его полна правды и природы. Въ противоположной сторонѣ, на переднемъ планѣ, тотъ же Апостолъ отдаетъ монету сборщику податей возлѣ входа въ Капернаумъ; въ глубинѣ—деревья, море, а вдали горы и голубое небо. Пострадалъ въ этой фрескѣ особенно задній планъ; такъ же и цвѣтъ одежды нѣкоторыхъ фигуръ измѣнился. Все это такъ хорошо распределено, что одинъ сюжетъ не стѣсняетъ развитiя другого и все вмѣстѣ не поражаетъ неестественностью, какъ часто бываетъ у многихъ вивонисцевъ возрожденiя и въ барельефахъ римскихъ саркофаговъ языческихъ равно какъ и христіанскихъ, когда нѣсколько дѣйствій соединены въ одномъ замкнутомъ пространствѣ. Особенно замѣчательнъ тутъ образъ Спасителя, отличающійся благородствомъ, мягкостью движеній и непринужденной, вполнѣ естественной позой. Поднимая правую руку, онъ даетъ повелѣнiе Петру. Прекрасное, молодое лицо его уже вполнѣ выработавшагося типа возрожденiя, нѣсколько задумчиво, но преисполнено вдохновенiя и мысли. Петръ, задрапированный по античному, стоитъ возлѣ Спасителя на первомъ планѣ; фигура его очень рельефно написана; онъ протягиваетъ правую руку указывая на море, какъ бы спрашивая: тутъ ли и немедленно ли онъ долженъ исполнить повелѣнiе Христа. Нѣтъ ни тѣни сомнѣнiя въ его энергическомъ лицѣ; онъ сейчасъ готовъ приступить къ дѣлу. Также и фигуры кругомъ стоящихъ Апостоловъ имѣютъ сильное и выдержанное выраженiе: лица ихъ оживлены крѣпкимъ убѣжденiемъ и непоколебимой вѣрой; каждый изъ нихъ вполнѣ индивидуаленъ; одни молодые, другіе представлены пожилыми. Фигуры ихъ грандіозны, драпировка одежды широка и богата. Вообще это мужественные, сильные образы, нѣсколько напоминающіе Апостоловъ въ мозаикахъ первыхъ временъ христіанства. Вполнѣ натуральная, не вульгарная, но и не благородная, повторенная два раза, фигура сборщика податей, съ его мало выразительнымъ, простоватымъ лицомъ, составляетъ противоположность образамъ Христа и Апостоловъ болѣе возвышеннаго типа. Такъ же преисполненъ правды Петръ, отдающій монету сборщику; лицо его

тутъ серьезно съ отбѣнкомъ неудовольствія, какъ у всякаго платящаго подать, которую онъ считаетъ незаконной. Известно, что налоги во времена Мазаччіо были очень обременительны во Флоренціи.

Эта фреска составляетъ переломъ въ итальянской живописи возрожденія. Она не только замѣчательна сочиненіемъ, чрезвычайно свободнымъ и яснымъ, благородствомъ типовъ, прекраснымъ образомъ Христа, который съ этого времени начнутъ повторять художники возрожденія, не исключая и самыхъ талантливыхъ, но такъ же философской идеей, разлитой во всей этой картинѣ и сосредоточивающейся въ мудромъ лицѣ Спасителя, уступающаго требованіямъ неоправдываемаго имъ закона, чтобы не соблазнить другихъ ¹⁾). Это учитель философъ; разумная мысль, вдохновляющая тутъ Христа, отдѣляетъ и возвышаетъ его надъ окружающею толпой, а не царскіе атрибуты, какъ въ византійскомъ искусствѣ, въ которомъ, при изображеніи священныхъ сценъ, всегда отсутствуетъ анализъ души человѣка, и не дано мѣста идеямъ философскаго характера.

Прекрасно также представлена въ этой канеллѣ Мазаччіо проповѣдь св. Петра. Это грандіозная композиція; Апостоль, въ величественной позѣ и хорошо задрапированный, говоритъ народу, поднимая правую руку. Его умное лицо, написанное въ профиль, преисполнено убѣжденія; взоры горятъ и отражаютъ внутренней огонь вѣры. Это фигура неоспоримо возвышеннаго типа. Апостола окружаютъ мужчины и женщины; передніе стоятъ на колѣняхъ, или сидятъ; одни слушаютъ со вниманіемъ слова его; другіе склонили задумчиво голову; третіе пока довольно равнодушны; каждое лицо имѣетъ индивидуальный характеръ. Замѣчательны тутъ особенно, на переднемъ планѣ, сидящій старикъ, который съ увлеченіемъ слѣдитъ за проповѣдью Петра, какъ бы находя въ ней утѣшеніе въ горѣ, отражающемся на его задумчивомъ лицѣ. Въ глубинѣ—грандіозный горный пейзажъ, прекрасно окружающій эту величественную сцену. Въ сочиненіяхъ Рафаэля и Фра Бартоломмео встрѣчаются мотивы, взятые изъ этой фрески.

Возлѣ, на той же стѣнѣ, Мазаччіо изобразилъ св. Петра, крестящаго народъ. Апостоль стоитъ на берегу рѣки или, скорѣе, ручья; онъ льетъ воду изъ чаши на голову молодого, обнаженнаго человѣка, представленнаго на колѣняхъ въ водѣ, набожно сложивъ руки и опустивъ голову. За апостоломъ написаны двѣ мужскія фигуры, присутствующія при совершеніи таинства,—вѣроятно, его ученики. Позади крестящагося, на другомъ берегу, стоитъ молодой, нагой человѣкъ; ожидая своей очереди, онъ прижимаетъ въ груди руки, дрожа отъ холода, что очень живо передано. Дальше толпа людей въ различныхъ позахъ; одни снимаютъ платье, другіе надѣваютъ его. Всѣ они проникнуты важностью совершаемаго таинства. Серьезный тонъ разлитъ по всей картинѣ; фигура апостола величественна въ своей простотѣ; поза его натуральна. Въ глубинѣ—линіи горъ и нѣсколько

¹⁾ Еванг. отъ Маттея Гл. XVII, 24 и слѣд.

деревьевъ. Съ большимъ знаніемъ природы представлено тутъ Мазаччіо нагое тѣло; очень рельефно переданы мускулы двухъ обнаженныхъ юношей: получающаго крещеніе и стоящаго позади его на берегу; движенія ихъ притомъ столь натуральны, что для того времени это работа вполне замѣчательная. Въ несчастію, послѣдняя фреска пострадала больше другихъ и нѣсколько заднихъ фигуръ ея почти стерты.

Ниже Мазаччіо изобразилъ св. Петра, раздающаго милостыню бѣднымъ, вмѣстѣ со св. Іоанномъ. Они стоятъ на улицѣ, окруженные толпою нищихъ. Апостолъ Петръ держитъ въ лѣвой рукѣ кошелекъ и подаетъ монету молодой женщинѣ съ ребенкомъ на рукахъ, бѣдно одѣтой, стоящей передъ нимъ и протягивающей къ нему руку. Въ ней есть что-то возбуждающее состраданіе. Красивое лицо несчастной носитъ на себѣ слѣды лишеній; голова повязана платкомъ. Позади ея старикъ на колѣняхъ; онъ ждетъ своей очереди получить милостыню. Возлѣ идетъ съ трудомъ на костыляхъ калѣка въ сопровожденіи старухи, которая дѣлаетъ усилія, чтобы двинуться впередъ. На первомъ планѣ у ногъ апостоловъ изображенъ человекъ лежащій на землѣ; трое другихъ людей пополняютъ эту сцену. Въ глубинѣ замокъ на холмѣ отдѣляется на голубомъ небѣ. Это также одно изъ замѣчательныхъ произведеній кисти Мазаччіо; правда выраженія тутъ поразительна; естественны движенія и свободно расположение фигуръ. Хорошо написаны и зданія съ обѣихъ сторонъ улицы. Нѣкоторыя, но незначительныя части этой фрески были перекрашены.

Возлѣ мы видимъ исцѣленіе больныхъ апостолами Петромъ и Іоанномъ. Они величественно идутъ по улицѣ, и тѣнь ихъ возвращаетъ здоровье собравшимся на ихъ пути. Одинъ ползетъ по землѣ; другой на колѣняхъ, скрестя руки на груди, придерживаетъ на плечѣ плохо прикрывающую его одежду; третій молится соединяя руки; позади его другой большой оперся на палку. На лицахъ ихъ, выражающихъ надежду и мольбу, очень живо переданы также страданія отъ ихъ недуговъ, но безъ отталкивающихъ подробностей, и не до такой степени, чтобы оскорбить глазъ зрителя и помѣшать художественному дѣйствію всей картины, по которой разлита извѣстная торжественность, всегда проявляющаяся въ сочиненіяхъ Мазаччіо, не вредя однако простотѣ, преобладающей въ нихъ. Колоритъ зданій нѣсколько поврежденъ, но въ общемъ эта фреска довольно хорошо сохранилась.

Стѣнопись той же капеллы, въ которой соединены два слѣдующіе сюжета: воскресеніе апостолами Петромъ и Павломъ юнаго сына царя антиохійскаго ¹⁾ и поклоненіе св. Петру, начата Мазаччіо и

¹⁾ Сюжетъ этой фрески взятъ изъ апокрифическаго житія апостола Петра, въ которомъ сказано, что антиохійскій царь Θεосилъ согласился выпустить Петра изъ темницы, если онъ воскреситъ ему сына, умершаго 14 лѣтъ тому назадъ. Чудо это совершилъ Петръ, вслѣдствіе чего царь антиохійскій и его народъ приняли христіанство.

окончена гораздо позже Filippino Lippi. Дѣйствіе происходитъ въ дворикѣ; направо и налѣво видны красивыя зданія; въ глубинѣ стѣна и на ней вазы съ цвѣтами, а на заднемъ планѣ деревья, отдѣляющіяся на голубомъ небѣ. Налѣво отъ зрителя изображенъ царь Теофиль въ профиль, на возвышенномъ сидѣніи, въ нишѣ подъ выступающей кровлей небольшого зданія; у ногъ его, съ каждой стороны сидитъ царедворецъ; одинъ изъ нихъ поднимаетъ голову и вопросительно глядитъ на царя, который внимательно смотритъ на воскреснувшаго отрѣка; послѣдній совершенно нагъ; онъ стоитъ на одномъ колѣнѣ, поднимая руки и съ удивленіемъ взирая на св. Петра. На переднемъ планѣ, почти спиною къ зрителю, написанъ апостолъ Павелъ, протягивающій руку для благословенія возвращеннаго къ жизни юноши; а вонъ него св. Петръ на колѣняхъ, соединяя руки и поднимая голову молится смотря на небо. Кругомъ стоитъ многочисленная толпа зрителей въ флорентинскихъ одеждахъ времени Мазаччіо; каждый изъ нихъ имѣетъ индивидуальное выраженіе и вполне натуральную позу. Тутъ есть, вѣроятно, и портреты. Среди толпы замѣчательна особенно фигура мальчика, на плечи котораго мужчина, безъ сомнѣнія его отецъ, положилъ руки, какъ бы желая ободрить и успокоить ребенка, испуганнаго необыкновеннымъ зрѣлищемъ.

Правая сторона этой фрески занята изображеніемъ апостола Петра, сидящаго въ нишѣ на престолѣ; онъ молится складывая руки и поднимая глаза къ небу. Кругомъ него стоятъ нѣсколько людей—между ними есть и монахи—они поклоняются ему какъ совершителю чуда; трое изъ нихъ передъ нимъ представлены на колѣняхъ, вслѣдствіе чего фигура апостола, помѣщеннаго на высокомъ сидѣніи, совершенно открыта. Фреска эта довольно хорошо сохранилась, исключая одежду и нѣкоторыхъ второстепенныхъ лицъ, которыя были перекрашены.

Въ работахъ Мазаччіо, но особенно въ капеллѣ Бранкаччи, видно продолженіе генія Джіотто, его духа, простоты и величія его манеры, однако въ болѣе совершенной формѣ. Тѣ же идеи, которыя оживляютъ произведенія Джіотто, выражены и развиваются съ большою полнотою во фрескахъ Мазаччіо; но въ послѣднихъ замѣтны усовершенствованія, которыя произошли въ живописи въ концѣ XIV и въ началѣ XV ст. Воздушная перспектива уже болѣе обозначена у Мазаччіо, чѣмъ у Джіотто, и анатомія тѣла человека лучше изучена. У перваго изъ этихъ живописцевъ фигуры болѣе рельефны, болѣе пластичны; его живопись имѣетъ какъ будто бы скульптурныя формы. Справедливо сказали о немъ Вазари, что онъ идетъ по слѣдамъ скульпторовъ. Мазаччіо, вѣроятно, изучалъ пластику равно какъ и архитектуру, въ которой искалъ законовъ перепективы; это проявляется въ зданіяхъ, изображенныхъ имъ. Изученіе памятниковъ классическаго искусства также замѣтно въ его живописи; онъ бралъ, подобно Гиберти и Донателло, отъ воскресающаго античнаго искусства только необходимое для выработки формъ. Въ сочиненіи Мазаччіо сдѣлалъ такіе-же прогрессы, какъ и въ изображеніи отдѣльныхъ фигуръ; композиція его не принуждена, распределяется легко,

свободно, не видно ни неловкостей, ни затрудненія въ размѣщеніи ея частей. Ничего нѣтъ лишняго въ картинахъ Мазаччіо; онъ не обременяетъ ихъ ни богатыми, ни живописными предметами, ни ненужными реалистическими подробностями; проводимую имъ идею, или изображаемое дѣйствіе онъ передаетъ и представляетъ постоянно небольшимъ количествомъ фигуръ, съ необыкновенною ясностью. Широкой взмахъ кисти отличаетъ его манеру. Фигуры, написанныя имъ, столько же натуральны, сколько и грандіозны. Мазаччіо въ началѣ своей дѣятельности поступилъ подобно Джіотто; онъ такъ же возвратился къ природѣ, безъ предвзятой мысли. Въ его произведеніяхъ есть, разумѣется, несовершенства; техника живописи, въ то время когда онъ жилъ, не дошла до той выработанности, которой она достигла позже; въ перспективѣ, не смотря на то, что она у Мазаччіо передана вѣрнѣе, чѣмъ у его предшественниковъ, есть все-таки же погрѣшности; такъ же оконечности рукъ и ногъ не всегда хорошо опредѣлены, и соразмѣрность частей тѣла не постоянно правильна.

Не смотря на это, Мазаччіо былъ одинъ изъ самыхъ талантливыхъ художниковъ того періода, въ который явилось столько талантливыхъ натуръ. Хотя жизнь его была очень коротка, онъ произвелъ своими работами переворотъ въ живописи возрожденія. Вліяніе Мазаччіо на произведенія итальянскихъ художниковъ этой эпохи неоспоримо: его можно назвать учителемъ всѣхъ послѣдующихъ поколѣній живописцевъ, и послѣ него художники начали представлять фигуру человѣка и его дѣйствія совершенно другимъ образомъ, чѣмъ они это дѣлали прежде. Фра Филиппо Липпи, сынъ его Филиппино, Андреа дель Кастаньйо, Вероккіо, Гирландайо, Сандро Боттичелли, Леонардо да Винчи, Фра Бартоломмео, Андреа дель Сарто, Микель Анджело и Рафаэль копировали фрески капеллы Бранкаччи, изучали ихъ и вдохновлялись ими. Тутъ они находили Христа философа, Христа возрожденія. Въ произведеніяхъ всѣхъ этихъ художниковъ, но особенно въ нѣкоторыхъ работахъ Рафаэля, въ тѣхъ фрескахъ и картонахъ его, напримѣръ, въ которыхъ онъ изображаетъ Спасителя среди Апостоловъ, мы встрѣтимъ мотивы, взятые изъ живописи Мазаччіо. Тѣ арійскія начала, которыя проявляются въ работахъ Мазаччіо, выразятся въ живописи Рафаэля. Въ произведеніяхъ этихъ двухъ геніальныхъ живописцевъ возрожденія, опредѣленнѣе, чѣмъ у другихъ художниковъ этой эпохи, преобладаетъ философскій арійскій взглядъ на христіанскій идеаль. Мазаччіо и Рафаэль—два самые арійскіе живописца итальянскаго возрожденія.

Вазари ничего не говоритъ о томъ, гдѣ умеръ Мазаччіо; изъ него видно, что уже въ XVI ст. это было неизвѣстно. Вслѣдствіе введенія въ флорентинскую республику кадастровыхъ описей для равномерной раскладки податей каждый гражданинъ обязанъ былъ перечислить свое имущество и доходы. Акты этихъ объявленій сохранились, и по нимъ видно, что въ 1427-мъ г. Tommaso di G. Giovanni, прозванный Мазаччіо, и братъ его Giovanni обладали очень значительнымъ имуществомъ; къ другому сохранившемуся документу,

именно къ долговой распискѣ 1430-го г., прибавлено, что Мазаччіо ушелъ въ Римъ и, какъ говорить, тамъ умеръ.

XX.

Паоло Уччелли.

Вмѣстѣ съ проявленіемъ арійской философской мысли въ изображеніяхъ религіозныхъ сюжетовъ, которое мы замѣчаемъ у мастеровъ возрожденія, происходитъ такъ же и улучшеніе техники живописи. Являются художники, преимущественно занятые этимъ, для которыхъ идея уходитъ на второй планъ.

Самый замѣчательный между ними, и его работы вѣроятно имѣли вліяніе на улучшеніе перспективы въ живописи Мазаччіо, былъ Paolo Doni, называемый обыкновенно Uccelli, вслѣдствіе любви его изображать звѣрей и особенно птиц—uccelli. Онъ родился во Флоренціи въ 1396-мъ г. и, какъ кажется, началъ свое художественное воспитаніе, подобно многимъ другимъ художникамъ возрожденія, въ мастерской золотыхъ дѣлъ мастера. Есть основанія предположить, что послѣдствіи онъ обучался пластикѣ въ мастерской Гиберти и помогалъ ему при изваяніи барельефовъ первыхъ бронзовыхъ дверей выдѣланныхъ этимъ художникомъ для флорентинскаго баптистерія. Живописи Паоло Уччелли учился, вѣроятно, у Антоніо Венеціано, самаго замѣчательнаго живописца группы позднихъ Джіоттистовъ, написавшаго въ пизанскомъ Camposanto сцены изъ жизни св. Райнера, съ большою свѣжестью въ колоритѣ и разнообразіемъ въ представленіи натуры, съ многочисленными эпизодами.

Онъ продолжалъ тутъ работу другого живописца—Андреа да Фиренце—изобразившаго тоже нѣсколько сценъ изъ жизни св. Райнера, очень натурально, но безъ большой живости въ разсказѣ, и такъ же свѣтлымъ, прозрачнымъ колоритомъ, болѣе сентиментально однако, чѣмъ Антоніо Венеціано, и въ сіэнской манерѣ. Фрески обоихъ этихъ живописцевъ очень пострадали отъ времени и неловкихъ возобновленій, такъ что трудно теперь подвергнуть ихъ подробной художественной оцѣнкѣ.

Линейная, чертежная перспектива, которая до Паоло Уччелли, вполне передавалась въ живописи итальянскихъ мастеровъ, всего болѣе обращала на себя вниманіе этого художника. Ею онъ преимущественно былъ занятъ въ своихъ работахъ и предавался съ такою страстью опредѣленію ея законовъ, что любилъ задавать себѣ самыя сложныя, по этой специальности, задачи, даже излишнія для живописца, и находилъ удовольствіе въ разрѣшеніи ихъ. Надо сознаться, что ему вполне удавалось представлять труднѣйшіе ракурсы и передавать самыя запутанныя перспективы. Произведенія его кисти получили потому что-то сухое и педантическое. Вазари осуждаетъ

его за это; но не надо упускать изъ вида, что опредѣленіемъ законовъ перспективы, безъ которой невозможно правильное изображеніе всего представляющагося въ природѣ, Уччелли оказалъ большую услугу художеству возрожденія, и перспектива, въ работахъ живописцевъ со времени Паоло Дони, уже гораздо правильнѣе, чѣмъ была прежде.

Уччелли принадлежитъ къ числу тѣхъ художниковъ, которые изучали природу, старались подражать ей и пытались изслѣдовать ея законы. Это всего яснѣе видно въ самомъ замѣчательномъ изъ сохранившихся произведеній его кисти, именно: во фрескахъ одного изъ двориковъ монастыря Santa Maria Novella во Флоренціи, исполненныхъ зеленой краской—terra verde, отъ 1446 до 1448-хъ г. Фрески, написанныя тутъ подъ портикомъ, изображаютъ сотвореніе звѣрей, перваго человѣка, грѣхопаденіе, изгнаніе изъ рая, трудъ человѣка, жертвоприношеніе Каина и Авеля, убіеніе послѣдняго первымъ, построеніе ковчега и введеніе въ него животныхъ, при чемъ не забыты и птицы, потопъ, жертвоприношеніе Ноя и опьяненіе его. Остальныя фрески этого портика были написаны ученикомъ Уччелли—Dello—и другими второстепенными мастерами. Звѣрей въ этихъ картинахъ постоянно много; видно, что художникъ находилъ удовольствіе въ ихъ изображеніи. Живо и съ большимъ драматизмомъ представленъ тутъ Паоло Уччелли всемірный потопъ, со всеми его ужасами. На верху тучи и молнія; геніи, имѣющіе видъ амуровъ, направляютъ элементы на истребленіе людей,—пріемъ, заимствованный у классическаго искусства. Солнце, выйдя на нѣсколько мгновеній изъ-за тучъ, освѣщаетъ яркимъ свѣтомъ ужасную картину потопленія. Люди думаютъ спастись, плавая или хватаясь за что попало; одинъ ищетъ спасенія въ кадкѣ, стараясь удержаться въ равновѣсіи; другой очутился на плоту возлѣ медвѣдя и прогоняетъ ударами палицы приплывающаго льва; женщина на спинѣ плывущаго быка спасаетъ такъ же старика—отца. Налѣво отъ зрителя юноша съ испуганнымъ лицомъ верхомъ на плывущей лошади поднимаетъ правою рукою мечъ чтобы проложить себѣ дорогу. Другіе ужасные эпизоды отчаянныхъ усилій спастись, борьбы за жизнь и забвенія состраданія къ ближнему представлены тутъ съ большою правдой и энергіей. Эти сцены преисполнены драматизма, и безпомощность человѣка передъ бушующими силами природы очень хорошо выражена. Противоположность страшной картинѣ этой составляетъ ковчегъ, плывущій по взволнованнымъ водамъ; Ной изъ окна протягиваетъ руки, чтобы схватить голубя, возвращающагося съ вѣткой.

Отдѣльныя фигуры изображены тутъ удачно, имѣютъ правильныя пропорціи, что выказываетъ знаніе анатоміи. Драпировка одеждъ широка и движенія тѣла хорошо опредѣлены. Въ живописи Уччелли замѣтно изученіе античныхъ памятниковъ. Перспектива въ этихъ фрескахъ изслѣдована и передана съ необыкновенной точностью и вѣрностью, а мастерство встрѣчающихся тутъ ракурсовъ приводило въ удивленіе современниковъ Уччелли. Особенно нѣсколько труповъ представлено тутъ въ сокращеніи съ большою смѣлостью. Много иску-

ства замѣтно также въ распредѣленіи свѣто-тѣни. Но въ этихъ работахъ слишкомъ ясно видно желаніе живописца представить чловѣка въ трудно изображимыхъ положеніяхъ и отыскивать сложныя перспективы. Отдѣльныя сцены, очень драматическія сами по себѣ, не связаны между собою въ одно цѣлое и не соединены одной главной идеей. Группы размѣщены туго, и составляютъ отдѣльныя картины. Нѣкоторое замѣшательство замѣтно также и въ общемъ сочиненіи; фигуры тѣснятся въ небольшомъ пространствѣ и, такъ сказать, спорятъ о мѣстѣ.

Жертвоприношеніе и опяненіе Ноя изображены одно возлѣ другого на верху въ lunettes. Эти два сюжета особенно удались Уччелли. Въ первомъ изъ нихъ Богъ-Отецъ паритъ въ воздухѣ, являясь глазу зрителя въ необыкновенно трудномъ ракурсѣ. Внизу Ной и члены его семейства стоятъ на козьяхъ передъ алтаремъ; выпущенные изъ ковчега звѣри столпились налѣво; птицы вылетаютъ веселой стаей изъ-подъ крыши послѣдняго; звѣри и птицы тутъ почти стерты. Въ сценѣ опяненія Ноя онъ лежитъ на землѣ, также въ ракурсѣ; одинъ изъ-подъ сыновей бросаетъ на него одежду; Хамъ, насмѣхаясь, указываетъ на наготу отца; сзади виноградникъ и бочка съ виномъ.

Нѣкоторыя изъ этихъ фресокъ Уччелли пострадали очень сильно отъ времени, такъ что трудно разобрать сюжетъ ихъ; но приемы художника и его манеру можно опредѣлить по тому, что уцѣлѣло.

Паоло Уччелли писалъ и свѣтлые сюжеты, какъ напримѣръ битвы всадниковъ, въ которыхъ онъ любилъ выказывать свое умѣніе изображать ракурсы и опредѣлять перспективу. Одна изъ подобныхъ картинъ находится въ Уффиціяхъ во Флоренціи, другая въ Лондонѣ въ National Gallery; двѣ въ Луврѣ. Костюмы фигуръ тутъ великолѣпны; рисунокъ правиленъ и увлеченіе сражающихся очень хорошо передано. Особенно оригинальна та изъ этихъ картинокъ, которая находится въ Лондонѣ; въ ней замѣчательна юношеская, вполнѣ привлекательная и даже трогательная фигура молодого принца, взятаго въ плѣнъ. Также и въ этихъ произведеніяхъ Паоло Уччелли можно легко замѣтить, что художникъ главнымъ образомъ былъ озабоченъ мыслью придумывать необыкновенныя положенія, повороты трудно передаваемые и задавать себѣ перспективныя сложныя задачи. Живопись тутъ исполнена съ большою тщательностью и оконченностью въ деталяхъ. Пейзажъ свѣжъ и необыкновенно привлекателенъ.

Большое умѣніе рисовать выказалъ Уччелли написавъ сѣрою краскою по сѣрому, на фасадѣ флорентинскаго собора Кондоттиера John'a Hawkwood, названнаго итальянцами Acuto. Это изображеніе ¹⁾ было заказано въ 1436-мъ г. флорентинской Синьоріей, въ память военачальника республики, вмѣсто статуи; но художнику было поручено исполнить эту живопись такъ, чтобы издали она походила на мраморное изваяніе. Это энергическій всадникъ на пьедесталѣ; подражаніе пластическимъ формамъ тутъ такъ удачно, что глазъ обмануть. Hawkwood держитъ въ правой рукѣ жезлъ военачальника; лошадь его

1) Оно было впоследствии перенесено на внутреннюю стѣну собора.

представлена на ходу и она лучше написана, чѣмъ всадникъ, который нѣсколько жидокъ для монументальнаго коня.

Уччелли писалъ много въ церквахъ и дворцахъ Флоренціи, Падуи, Урбино, но эти фрески не сохранились. По увѣльвшему изъ его работъ видно, что при очень хорошемъ исполненіи онъ былъ лишенъ творческой фантазіи и произведенія его, такъ сказать, не одухотворены. Главной заботой его постоянно была перспектива; онъ предавался ея изслѣдованію съ такою страстью, что все остальное удалялось у него на второй планъ. Уччелли, поглощенный искусствомъ, пренебрегалъ и собственными житейскими дѣлами, отчего умеръ бѣднякомъ въ преклонныхъ лѣтахъ.

XXI.

Андреа дель Кастанью, Доменико Венеціано.

Нѣкоторыхъ художниковъ, начавшихъ представлять священные сюжеты въ земной обстановкѣ, называютъ реалистами, что не вполнѣ вѣрно, такъ какъ философскія идеи, вводимыя ими въ изображеніе религіозныхъ сценъ, должны были неизбѣжно повести къ сближенію небеснаго съ земнымъ. Въ сущности эти художники, такъ называемые реалисты, были столько же идеалисты, сколько и живописцы, изображавшіе небесныя видѣнія, или сцены изъ жизни Спасителя, удаляя отъ послѣднихъ все земное, какъ въ византійскомъ искусствѣ, но только идеалы тѣхъ и другихъ были различны. Нельзя не согласиться, что нѣкоторые художники итальянскаго возрожденія вводили въ свои сочиненія болѣе реализма, чѣмъ другіе мастера того же времени и направленія. Эти живописцы реалисты находили, такъ сказать, удовольствіе въ представленіи реалистическихъ подробностей, ничего не объясняющихъ, и отсутствіе или увеличеніе которыхъ нисколько не уменьшило бы, нисколько не пополнило бы выраженіе главной идеи—цѣли художественнаго произведенія.

Къ этой группѣ, такъ называемыхъ реалистовъ, принадлежитъ Паоло Уччелли, но въ особенности Андреа дель Кастанью, оставившій послѣ себя замѣчательныя работы. Онъ родился въ 1390 г., въ окрестностяхъ Флоренціи, въ мѣстечкѣ, называемомъ Castagno—Кастанью. Отецъ и мать его были крестьяне и въ дѣтствѣ онъ, подобно Джіотто, пасъ стада. Увидѣвъ однажды, еще будучи мальчикомъ, проѣзжаго живописца за работой, онъ почувствовалъ непреодолимое влеченіе къ живописи. Покровительство одного изъ членовъ фамиліи Медичи дало ему возможность обучиться этому искусству во Флоренціи, хотя съ большими трудностями, такъ какъ онъ былъ слабаго здоровья и постоянно въ стѣсненныхъ обстоятельствахъ. У кого учился Кастанью—осталось неизвѣстно. Онъ умеръ въ 1457 г., вѣроятно отъ чумы. Въ его больномъ тѣлѣ жилъ однако крѣпкій,

бойкій духъ, проявляющійся въ произведеніяхъ его кисти, всегда мало привлекательныхъ, жесткихъ, преисполненныхъ суровой, почти дикой натуры, но нелишенныхъ грандіозности. Фигуры его, смѣло и рѣшительно нарисованныя, дышатъ силой и одушевлены непреклонной волей. Андреа дель Кастанью можно упрекнуть въ односторонности, но она искупляется своей выдержанностью, своей энергіей.

Самое замѣчательное изъ произведеній его кисти, это тайная вечеря, написанная имъ на стѣнѣ трапезной женскаго монастыря св. Аполлоніи во Флоренціи. Фреска эта стала доступна публикѣ только въ послѣднее время, когда монастырь былъ упраздненъ и превращенъ въ складъ военного интендантства. Сцена происходитъ въ залѣ, стѣны которой украшены квадратными плитами цвѣтного мрамора, въ рамкахъ, различными орнаментами и фигурами сфинксовъ, во вкусъ возрожденія. Апостолы сидятъ у длиннаго стола, покрытаго скатерью и довольно скромно убраннаго; Христосъ въ срединѣ; это то расположеніе, которое мы находимъ уже во фрескѣ трапезной монастыря Santa Croce, повторенное впоследствии Гирландайо, Леонардо де Винчи, Андреа дель Сарто. Только одинъ Іуда сидитъ по другую сторону стола. На печальномъ лицѣ Спасителя, опустившаго глаза, выражена глубокая грусть вмѣстѣ съ рѣшимостью и покорностью своей судьбѣ; Іоаннъ припалъ къ нему головою. Христосъ только что произнесъ слова: «Одинъ изъ васъ предастъ меня». Эту драматическую ноту повторили итальянскіе живописцы слѣдующихъ столѣтій. На лицѣ одного изъ апостоловъ видна глубокая скорбь; другой пораженъ словами учителя; онъ удивляется и не можетъ еще вѣрить тому, что слышитъ; третій обращается къ своему сосѣду съ выраженіемъ печали и недоумѣнія; четвертый разводитъ руками въ удивленіи; пятый поднялъ голову, какъ бы въ отчаяніи, и лицо его написано въ очень удачномъ ракурсѣ. На лукавомъ, нарисованномъ въ профиль, лицѣ Іуды можно прочитать его преступленіе. Позы апостоловъ разнообразны, головы ихъ выразительны, прочувствованы; каждый представленъ въ особенномъ состояніи души; фигуры ихъ терпки, суровы, но далеко не вульгарны; идеи одушевляющія эти образы ставятъ ихъ выше обыкновеннаго; движенія ихъ энергичны. Рисункъ твердъ, туго, но относительно правиленъ. Колоритъ рѣзокъ, моделировка пластична и рельефна; тѣни густы. Во всей картинѣ этой много угловатаго, но за то сколько силы, сколько выраженія, сколько натуры, пожалуй дикой, но вдохновенной и грандіозной!

Характеристичны также Іоаннъ Креститель и св. Францискъ, написанные Андреа дель Кастанью, аль-фреско, въ нарисованной нишѣ на стѣнѣ церкви S. Croce во Флоренціи. Предтечѣ дано тутъ чрезвычайно суровое выраженіе, но лицо его, не смотря на всю свою жестокость и угловатость, вдохновлено. Волоса включены; на исхудалое и жилистое тѣло брошены овечьи кожи. Онъ молится, смотря вверхъ, положивъ лѣвую руку на грудь и опустивъ правую; уста его полуоткрыты. Много искренняго и пламеннаго въ этомъ дикомъ чловѣкѣ. Такъ изображалъ въ скульптурѣ Донателло Іоанна Крести-

теля и Магдалину. Рисунокъ этой фрески боекъ и смѣлъ; колоритъ рѣзокъ, даже грубоватъ. Св. Францискъ, добродѣтельный и кроткій характеръ котораго не позволяя художнику представить его ужаснымъ, тутъ мало привлекателенъ; онъ изображенъ съ сложными руками, опущенной головою; лицо его безхарактерно, невыразительно и лишено достоинства. Андреа дель Кастаньо не умѣлъ передавать тихія, нѣжныя чувства.

Со столькимъ же реализмомъ и съ очень сильнымъ, рѣзкимъ выраженіемъ печали изобразилъ Кастаньо распятіе съ Богоматерью, Магдалиной и другими святыми въ портикѣ монастыря ¹⁾ degli Angeli во Флоренціи. Фигуры тутъ представлены въ натуральную величину; положенія и размѣры вѣрны и не удаляются отъ правды; лица выразительны и энергичны. Магдалина вполнѣ драматична; она, упавъ на колѣни, цѣлуетъ крестъ; Христосъ представленъ уже испустившимъ духъ; прекрасная голова его опущена; лицо не выражаетъ страданій; торсъ написанъ лучше ногъ..

Нѣсколько престольныхъ образовъ Кастаньо находятся въ академіи художествъ во Флоренціи. Въ томъ же городѣ, въ музеѣ Bargello, помѣщены отдѣленные отъ стѣны фрески, написанныя Андреа дель Кастаньо въ виллѣ Carducci въ Legnaia, около Флоренціи. Онъ изображаютъ героевъ, поэтовъ, кумскую Сивиллу и полуфигуру Эсеири. Въ этихъ образахъ проявляется сильная жизнь; они представлены въ смѣлыхъ движеніяхъ и энергическихъ поворотахъ. Мужчины грубоваты, но преисполнены силы; поэты Данте, Петрарка, Боккаччо вовсе не имѣютъ вида людей вдохновенныхъ, а скорѣе походятъ на бездарныхъ ученыхъ. Эсеиръ была скопирована съ какой нибудь античной статуи, но и тутъ художникъ не удалился отъ своего обыкновеннаго приема представлять людей грубѣе, чѣмъ они есть на самомъ дѣлѣ. Колоритъ неудовлетворителенъ; цвѣтъ тѣла мужчинъ темно-красный, а женщинъ — блѣдно-желтый. Можетъ быть, это происходитъ оттого, что краски пострадали отъ времени и особенно при переносѣ фресокъ.

Андреа дель Кастаньо было поручено, подобно Паоло Уччелли, написать на фасадѣ собора S. Maria del Fiore, другого предводителя войскъ флорентинской республики — Николо да Толентино ²⁾). Всадникъ и лошадь, написанные Андреа, можетъ быть, не такъ удались какъ у Уччелли, особенно это можно сказать о рельефѣ; но въ общемъ эта картина съ красивымъ саркофагомъ, во вкусѣ возрожденія, съ двумя фигурами воиновъ на углахъ послѣдняго, держащихъ одинъ щитъ, а другой знамя, производитъ очень хорошее впечатлѣніе. Синьорія поручила также Кастаньо написать на стѣнахъ Bargello портреты повѣшенныхъ заговорщиковъ, Перуцци и Альбицци,

¹⁾ Онъ принадлежитъ теперь городской больницѣ S. Maria Nuova и въ церкви его помѣщена библіотека.

²⁾ Фреска эта была перенесена на внутреннюю стѣну собора и помѣщена противъ изображенія Hawkwood'a. Фигуры конныхъ военачальниковъ разделяетъ теперь главная входная дверь.

вслѣдствіе чего онъ получилъ прозваніе—*Andreino degli Impiccati*, т. е. Андрей повѣшенныхъ.

Драпировки у Андреа дель Кастанью правильно распредѣлены, но нѣсколько тяжелы. Перспектива и ракурсы не такъ вѣрно переданы, какъ у Уччелли; но за то у Андреа не было того педантизма, который нельзя не замѣтить въ произведеніяхъ кисти Уччелли. Вазари обвиняетъ Андреа въ убійствѣ изъ зависти друга его, живописца Доменико Венеціано, что совершенно несправедливо, такъ какъ извѣстно теперь, что этотъ послѣдній пережилъ 4-мя годами своего мнимаго убійцу. Озлобленный бѣдностью и потерей здоровья, Андреа, какъ кажется, не былъ пріятнаго обращенія, что и повело къ этой выдумкѣ, повторенной Вазари. Подъ конецъ жизни дѣла Андреа однако поправляются и онъ живетъ въ собственномъ домѣ.

Съ артистической дѣятельностью Андреа дель Кастанью тѣсно связана художественная производительность другого живописца—*Doménico Veneziano*. О жизни послѣдняго мы знаемъ очень мало; несомнѣнно то, что онъ происходилъ изъ Венеціи, какъ это указываетъ его названіе; но, по всей вѣроятности, учился живописи во Флоренціи, можетъ быть вмѣстѣ съ Кастанью; у кого, однако, неизвѣстно. Доменико Венеціано пользовался покровительствомъ фамиліи Медичи, какъ видно изъ его письма. До насъ дошло только одно произведеніе кисти этого художника, именно икона Богоматери, находившаяся прежде въ церкви *Santa Lucia dei Magnoli* во Флоренціи, а теперь въ въ Уффицияхъ. Образъ этотъ раздѣленъ на три части, составляющія арки, съ готическимъ сводомъ наверху. Подъ средней аркой изображена Мадонна немного меньше натуральной величины, на нѣсколько возвышающемся тронѣ, съ младенцемъ Спасителемъ; съ одной стороны ея стоятъ св. Николай и св. Люція, а съ другой Іоаннъ Креститель и св. Францискъ. Богоматерь имѣетъ видъ флорентинки, и въ ней земное беретъ верхъ надъ небеснымъ. Христосъ младенецъ, нагой, стоитъ на ея колѣняхъ; онъ смотритъ на указывающаго на него Іоанна; эта натуралистическая черта очень удалась живописцу. Св. Люція также привлекательная женская фигура, безъ сомнѣнія взятая съ природы. Іоаннъ Креститель, полупокрытый овечьими шкурами, напоминаетъ тутъ суровую и дикую манеру Андреа дель Кастанью. Св. Николай, равно какъ и св. Францискъ, мало выразительные образы. Лица ихъ обыкновенны и лишены достоинства. Колоритъ свѣтелъ, веселъ, прозраченъ; тѣло, особенно женскихъ фигуръ, слишкомъ блѣдно. Рисунокъ довольно вѣренъ; драпировки натуральны, но исполненіе нѣсколько поверхностное. На второмъ планѣ красивый портикъ съ нишами, очень правильно изображенный сравнительно съ тѣмъ, что писали до того времени мастера эпохи возрожденія, и за нимъ видны верхи плодовыхъ деревьевъ. По всей картинѣ разлито спокойное, душевное состояніе, которое производитъ очень хорошее впечатлѣніе. Доменико Венеціано равно какъ и Андреа дель Кастанью старались улучшить живопись а tempera, т. е. соединеніе краски съ яичнымъ желткомъ или фиговымъ сокомъ, примѣшивая къ этому составу льняное масло, чтобы при-

дать колориту болѣе силы и блеска; но техника масляныхъ красокъ, перенесенная позже въ Италію изъ Нидерландовъ, была имъ незнакома 1).

XXII.

Пезелли, Алессо Бальдовинетти, Поллайоли.

Въ числу художниковъ возрожденія XV-го вѣка, обращавшихъ вниманіе преимущественно на технику, и главная заслуга которыхъ состоитъ въ преслѣдованіи цѣли улучшенія живописи а tempera примѣшиваніемъ къ ней не только льнянаго масла, но и особеннаго рода лака, въ составъ котораго входили смолистыя вещества, принадлежатъ художники фамиліи Pesello. Они разработывали эту часть техники съ болѣею послѣдовательностью, чѣмъ Андреа дель Бастаніо и Доменико Венеціано. Пезелли проложили дорогу, по которой живопись перешла къ маслянымъ краскамъ. До насъ дошли произведенія кисти только одного члена этой фамиліи, именно Пезеллино, внука Пезелло, также живописца, работы котораго не сохранились.

По всей вѣроятности Пезеллино учился въ мастерской дѣда своего Пезелло. Внуку, безъ сомнѣнія, принадлежитъ поклоненіе Волхвовъ, находящееся въ Галлерей Уффиций 2) во Флоренціи. Священная сцена эта представлена съ большимъ реализмомъ, совершенно какъ жанровая живопись. Художникъ воспользовался случаемъ написать портреты своихъ современниковъ въ богатыхъ костюмахъ, окруживъ все красивымъ и тщательно написаннымъ пейзажемъ. Тутъ изображено болѣе 30 фигуръ, небольшихъ размѣровъ царей и ихъ свиты, состоящей изъ пажей, оруженосцевъ, слугъ; одни изъ нихъ ѣдутъ на роскошно убранныхъ коняхъ; другіе идутъ пѣшкомъ; они ведутъ собакъ, несутъ соколовъ и всѣ принадлежности охоты. Это великолѣпный поѣздъ какого-нибудь владѣтельнаго или знатнаго лица, XV ст., въ Италіи. Богоматерь сидитъ у дверей хлѣва, съ нагимъ младенцемъ Спасителемъ на колѣняхъ, который держитъ въ правой рукѣ птичку. Голова его слишкомъ велика, и лицо нѣсколько грубовато. Возлѣ стоитъ Іосифъ, держа чашу, поднесенную Волхвомъ, который преклонилъ колѣно и хочетъ поцѣловать ножку Спасителя. Библией-

1) Извѣстно, что живопись масляными красками, усовершенствованная Van Eyck'омъ, была перенесена въ Италію прежде всего въ Неаполь нидерландскими живописцами. Ее перенялъ у нихъ итальянскій художникъ Antonello da Messina, и ввелъ въ венеціанскую школу. Мало по малу потомъ живопись масляными красками распространилась по всей Италіи, но когда именно, и кѣмъ она первоначально была усвоена въ различныхъ школахъ живописи, осталось неизвѣстно. (Le Opere di G. Vasari con nuove app. e comm. di G. Milanese, V. 2)-

2) Надпись ошибочно приписываетъ эту картину Cosimo Rosselli.

кій сюжетъ служить, въ этой иконѣ, предлогомъ изображенія богатой, свѣтской обстановки. Исполненіе тщательно; преимущественно на детали обращено большое вниманіе; но рисунокъ, и особенно при изображеніи людей, неудовлетворителенъ, хотя замѣтно, что художникъ старался подражать натурѣ; плохо переданы оконечности рукъ и ногъ. Самая сцена поклоненія вышла довольно монотонной. Колоритъ былъ теплый, при изображеніи тѣла кирпично-красный, можетъ быть оттого, что краски потемнѣли отъ времени.

Также Пезеллино принадлежитъ алтарная икона, находившаяся прежде въ церкви San Giorgio во Флоренціи, а теперь въ церкви Santo Spirito того же города. Она изображаетъ Благовѣщеніе. Богородица сидитъ подѣ красивымъ портикомъ; въ глубинѣ—арка и далѣе виденъ игривый пейзажъ, холмы, деревья и свѣтлое небо. На Маріоннѣ плащъ; въ лѣвой рукѣ она держитъ книгу, а правую подняла въ удивленіи, скромно наклоня голову. Ангелъ, скрестивъ на груди руки является передъ нею. Это красивый юноша; его тонкій профиль прекрасно выведенъ; вьющіеся русые волосы падаютъ на его плечи. Не въ такой степени удовлетворителенъ образъ Богоматери, который не отличается особенною тонкостью исполненія; даже движеніе и поза ея могли бы быть граціознѣе, менѣ манерны. Въ другихъ работахъ Пезеллино, какъ напримѣръ, въ изображеніи сценъ изъ жизни св. Николая, написанныхъ на пределлѣ ¹⁾, въ алтарной иконѣ, изображающей Троицу ²⁾, въ сценахъ изъ жизни св. Антонія, писанныхъ на пределлѣ ³⁾, видны успѣхи въ наложеніи красокъ по новому методу.

Художникъ, очень сродный съ Доменико Венеціано и Пезелло по своему таланту, направленію и старанію улучшить технику наложенія красокъ съ примѣсью льнянаго масла, былъ Alesso Baldovinetti, родившійся въ 1427-мъ г., и умершій въ 1499-мъ г. Немного произведеній его кисти сохранилось, но по нимъ видно, что онъ также съ большою тщательностью отдѣлывалъ детали и повторялъ всѣ мелочи натуры, одушевленной и неодушевленной, вводя по возможности большую сумму реального въ свою живопись. Онъ, можетъ быть, въ этомъ отношеніи пошелъ далѣе, чѣмъ его предшественники и современники. Въ Галлерей Уффиций во Флоренціи сохраняется его икона, изображающая Богоматерь на тронѣ, окруженную святыми. Подробности въ этой картинѣ переданы очень старательно, съ большою точностью, и сюжетъ изображенъ съ реалистическими тенденціями. Колоритъ тутъ составляетъ нѣчто среднее между свѣтлой tempera и темными масляными красками. Алессо Бальдовинетти пробовалъ прилагать къ живописи аль-фреско ту смѣшанную технику, которую Пезелло употреблялъ въ живописи на деревѣ.

Одна изъ самыхъ замѣчательныхъ работъ Бальдовинетти это—стѣ-

¹⁾ Она находится въ небольшомъ Музее, собранномъ въ домѣ Michelangiolo Buonagroti во Флоренціи.

²⁾ Теперь въ Лондонѣ въ National Gallery.

³⁾ Находящейся въ Флорентинской Академіи художествъ.

нопись, изображающая Рождество Христово и находящаяся въ преддверіи церкви Santissima Annunziata во Флоренціи. Христосъ младенецъ лежитъ совершенно нагой на землѣ; Богоматерь склонилась передъ нимъ; на лицѣ ея, хотя и нѣсколько стертomъ, можно замѣтить отраженіе материнской любви, вмѣстѣ съ благоговѣніемъ передъ Спасителемъ міра. Іосифъ сидитъ по другую сторону, обнявъ свое коленно; два пастуха идутъ поклониться Спасителю; на второмъ планѣ быкъ и осель у яслей; далѣе дерево и полуразрушенное зданіе, по стѣнѣ котораго ползеть змѣя,—можетъ быть, намекъ на то, что родился тотъ, кто долженъ стереть ея голову. Налѣво изображены пастухи; къ нимъ слетаютъ ангелы съ радостной вѣстью. Задній фонъ составляетъ красивый пейзажъ Тосканы; видны зеленые луга, извивающаяся рѣка, деревья, а въ глубинѣ—башни города и холмы. Бальдовинетти вообще писалъ то, что видѣлъ и какъ видѣлъ. Рисунокъ его довольно вѣренъ, смѣлъ, но сухъ и безжизненъ; складки одеждъ его фигуръ изломаны; но за то Богоматерь натуральна, красива, граціозна. Фреска эта сильно пострадала; ангеловъ, представленныхъ на верху, почти не видно. Подробности отдѣланы съ большою тщательностью и точностью; современники удивлялись имъ; каждая травка или соломинка выведены отдѣльно.

Къ этой-же группѣ художниковъ, называемыхъ реалистами, принадлежатъ братья Antonio и Piero Pollajoli. Они были сыновья флорентинскаго гражданина продавца куръ—polli—Renci, отчего ихъ и прозвали Pollajoli. Первоначальное артистическое образованіе оба брата получили въ мастерской золотыхъ дѣлъ мастера. Antonio, родившійся въ 1429-мъ г., извѣстенъ болѣе своими пластическими работами ¹⁾. Братъ его Пьеро родился въ 1441-мъ г.; онъ больше занимался живописью и учился въ мастерской Кастанью. Antonio помогалъ, какъ кажется, иногда своему брату, такъ что трудно теперь опредѣлить, что въ картинахъ, приписываемыхъ Пьеро, принадлежитъ ему и что Antonio. У обоихъ братьевъ былъ одинъ и тотъ же стиль, и произведенія ихъ дошли до насъ подъ общимъ именемъ Поллайоли. Вѣроятно, Antonio принадлежатъ тѣ изъ нихъ, въ которыхъ преобладаютъ пластическія данныя, а Пьеро картины съ сильнѣе опредѣленными началами живописи. Но въ произведеніяхъ обоихъ братьевъ все-таки же нельзя не замѣтить, что они занимались въ то же время пластическими работами,—до такой степени рельефно представляютъ они всѣ подробности движенія мускуловъ. Поллайоли, такъ сказать, не могли изображать живописью фигуру человѣка не прибѣгая къ пластическимъ образцамъ.

Въ Галлерей Уффиций во Флоренціи сохраняются двѣ небольшія картинки, изображающія Геркулеса съ Антеемъ и Геркулеса убивающаго гидру. Задній фонъ обѣихъ картинъ составляетъ ландшафтъ; оба сюжета давали возможность живописцу представить энергическое напряженіе мускуловъ сильнаго человѣческаго тѣла, чѣмъ братья Поллайоли, разумѣется, и воспользовались. Изученіе анатоміи, но также

1) Мы будемъ говорить о немъ въ отдѣлѣ скульптуры въ слѣдующей части.

и классическихъ памятниковъ, замѣтно въ этой живописи; не смотря на это, однако, типы тутъ довольно вульгарны.

Галлерей Уффиций принадлежатъ цѣлый рядъ аллегорическихъ фигуръ добродѣтелей, также написанныхъ братьями Поллайоли. Между ними особенно замѣчательна «Prudentia». Это величественная фигура съ красивымъ, серьезнымъ лицомъ; она сидитъ въ нарисованной нишѣ; правая нога и рука ея выдвинуты впередъ; въ послѣдней зеркало, въ которомъ отражается вся ея фигура; въ лѣвой рукѣ она держитъ змѣю. Формы ея классически выработаны. На ней богатое, фиолетовое, вышитое золотомъ и украшенное фигурами драгоцѣнныхъ камней платье, высоко подпоясанное, и свѣтлая, голубая мантия падающая съ лѣваго плеча складками. Ноги ея, обутыя въ сандалии, опираются на подставку изъ цвѣтнаго мрамора. Тутъ также видна кисть скульпторовъ и металлолитейщиковъ, такъ какъ подражаніе въ этой картинѣ статуарной работѣ очень замѣтно; даже и колоритъ приближается къ бронзовому изваянію. Одежды написаны съ большою тщательностью; рисунокъ удовлетворителенъ. Живопись эта исполнена съ помощью льняного масла и смолистаго лака, какъ писали Пезелло и Бальдовинетти. Краски сильны, свѣтлы, свѣжи.

Также пластическій элементъ преобладаетъ въ другихъ картинахъ Поллайоли, какъ напримѣръ, въ фигурѣ нагого св. Севастьяна, теперь въ Галлерей Питти. Тутъ мускулы энергически опредѣлены и рельефно выставлены; лицо святаго грубовато, но характеристично и выражаетъ страданія сдержанныя усиліемъ побѣдить ихъ на зло мучителямъ. Противоположное мы видимъ въ другомъ произведеніи кисти Поллайоли, находящемся въ Уффицияхъ; это довольно холодныя фигуры святыхъ, Якова, Евстахія и Викентія.

Но самая замѣчательная картина Поллайоли находится въ National Gallery въ Лондонѣ; она изображаетъ также смерть св. Севастьяна; тутъ не одна, какъ въ предшествующемъ примѣрѣ, а нѣсколько фигуръ. Особенно прекрасенъ и идеаленъ юношескій образъ мученика. Онъ прикрытъ только поясомъ кругомъ бедръ и привязанъ высоко къ сухому дереву, упираясь ногами въ обрубленные сучья. Руки его соединены на спинѣ и привязаны. Голова поднята, лицо вдохновлено; взоры устремлены на небо; длинные вьющіеся волосы его падаютъ на плечи; уже нѣсколько стрѣлъ вонзились въ его прекрасное тѣло, и по членамъ пробѣгаютъ судороги мученія; но экстазъ его побѣждаетъ боль и на красивомъ лицѣ святаго не отражаются его страданія. Кругомъ дерева 6 воиновъ въ разнообразныхъ позахъ; одни цѣлятся въ него и готовы пустить стрѣлу, другіе натягиваютъ лукъ. Усилія ихъ очень хорошо переданы, и игра мускуловъ этихъ полюбуженныхъ фигуръ удачно представлена, хотя съ нѣкоторой утрировкой; типъ ихъ намѣренно вульгарный. Вдали вооруженные всадники. Налѣво часть зданія, очень украшеннаго въ античномъ стилѣ и напоминающаго своей формой триумфальную арку; на заднемъ планѣ деревья и красивый пейзажъ. Въ этой картинѣ живописныя начала берутъ верхъ надъ пластическими. Колоритъ энергиченъ, теплъ, свѣтлъ, но при всемъ этомъ нѣсколько сухъ; переходы то-

новъ, можетъ быть, слишкомъ рѣзки; рисунокъ удаченъ; есть нѣкоторые замѣчательные ракурсы и перспективные эффекты; фигуры движутся натурально, смѣло, живо; моделировка пластична, но не переходитъ требованія живописи. Картина эта была предметомъ удивленія для современниковъ Поллайоли.

XXIII.

Фра Филиппо Липпи.

Мы переходимъ теперь къ другой группѣ художниковъ, продолжавшихъ живопись Мазаччіо, болѣе талантливыхъ чѣмъ реалисты и техники; группа, такъ сказать наполняющая долину между Мазаччіо и Рафаэлемъ, подобно тому какъ Джіоттисты и Сіэнцы стоятъ между двумя возвышеніями — Мазаччіо и Джіотто. Первый по времени художникъ этой новой школы былъ Фра Филиппо Липпи.

Когда Мазаччіо работалъ въ капеллѣ Бранкаччи, къ нему часто прибѣгали смотрѣть на его фрески мальчикъ, воспитывавшійся въ прилежавшемъ къ церкви del Carmine кармелитскомъ монастырѣ. Онъ неохотно учился грамматикѣ и другимъ наукамъ, но выказывалъ большое расположеніе къ живописи. Это былъ рано осиротѣвшій сынъ флорентинскаго мясника Tommaso Lippi. Его воспитывала тетка, небогатая женщина, которая отдала племянника когда ему минуло 8 лѣтъ, Кармелитанцамъ. Въ монастырѣ онъ получилъ названіе Фра Филиппо и предался, когда ему это было позволено, всей душою живописи. Неизвѣстно, принялъ ли его Мазаччіо въ число своихъ учениковъ, но уже въ 1430-мъ г., 18 лѣтъ отъ роду, не оставивъ монашескаго званія, Фра Филиппо былъ въ состояніи изображать на стѣнахъ монастыря священные сюжеты и писать алтарныя иконы. Два года спустя пропадаетъ Липпи изъ монастыря. Вазари пишетъ, что онъ поѣхалъ въ Анкону; тамъ, катаясь по морю на лодкѣ, былъ взятъ морскими разбойниками и попалъ въ неволю. Дѣйствительно ли это — неизвѣстно; положительно только то, что въ 1434-мъ г. онъ уже работаетъ въ Падуѣ, гдѣ пишетъ фрески въ церкви св. Антонія и въ капеллѣ дворца Podesta; но эти произведенія его кисти не дошли до насъ. Вскорѣ потомъ, какъ кажется, онъ вернулся во Флоренцію и писалъ для Козимо, Пьеро и Джіованни Медичи. Несмотря на значительныя суммы, получаемыя за его работы, онъ нуждается, и въ письмѣ къ Пьеро деи Медичи жалуется на свои стѣнные обстоятельства.

Въ поведеніи его есть постоянно что-то сомнительное, и онъ постепенно удаляется отъ монашеской воздержности, въ которой началъ свое образованіе. Это доказываетъ слѣдующее событіе его жизни ¹⁾: работая въ женскомъ монастырѣ Santa Margherita въ Прато,

¹⁾ Le opere di G. Vasari con nuove annotazione e commenti di G. Milanesi, tomo II.

Фра Филиппо выпросилъ себѣ у настоятельницы, какъ модель, очень хорошенькую послушницу Лукрецію Бути, дочь флорентинскаго купца Франческо Бути, въ которую уже былъ влюбленъ. Она, вмѣстѣ со своей сестрой Спинеттой, была противъ ихъ воли отдана въ монастырь. Фра Филиппо успѣлъ обольстить Лукрецію и увезти ее изъ монастыря. Она родила ему сына, который наследовалъ талантъ своего отца, и сдѣлался извѣстнымъ живописцемъ подъ именемъ Филиппино Липпи. Объ этомъ приключеніи Фра Филиппо, по всей вѣроятности, пишетъ Джіованни Медичи въ одномъ письмѣ: «погрѣшенію Фра Филиппо мы немало смѣялись.»

Одно изъ самыхъ раннихъ произведеній этого живописца, въ которомъ уже очень ясно обозначились всѣ особенности его таланта и характера, это—Богоматерь ¹⁾, поклоняющаяся младенцу Спасителю, котораго она положила въ цвѣты. Опустившись на колѣни и сложивъ руки, нѣжно, но вмѣстѣ задумчиво, смотритъ она на Христа, и не можетъ наглядѣться на прекраснаго младенца. Его головка окружена золотистыми кудрями; онъ мило улыбается и подобно каждому младенцу приближаетъ пальцы ко рту. Кругомъ лѣсъ, и тѣнь деревьевъ придаетъ что-то таинственное всей картинѣ, какъ бы освѣщенной свѣтомъ, исходящимъ изъ тѣла Спасителя. Направо отъ этой группы стоитъ маленькій Іоаннъ, красивый мальчикъ съ крестомъ изъ тростника. Сверху смотритъ благосклонно на святое семейство, разводя руки, Богъ-Отець, изображенный по поясъ въ сіяніи. Голубь, т. е. святой духъ спускается на младенца. На заднемъ планѣ св. Бернгардъ въ одеждѣ монаха молится стоя на колѣняхъ. Это вполне поэтическая идиллія на мистической почвѣ.

Тотъ же сюжетъ, очень любимый Фра Филиппо, онъ написалъ нѣсколько разъ съ незначительными измѣненіями. Двѣ сцены поклоненія Богоматери Христу находятся въ Академіи Художествъ во Флоренціи. Одна изъ нихъ такого же чистаго и нѣжнаго характера, какъ и описанная выше. Іосифъ сидитъ, задумчиво смотря на Младенца, положеннаго на землю на платѣ Богородицы, стоящей передъ нимъ на колѣняхъ, опустивъ голову и набожно соединивъ руки. Она покрыта бѣлымъ покрываломъ и это вполне привлекательный и миловидный женскій образъ; голова и руки ея прекрасно моделированы. Младенецъ съ дѣтской наивностью приближаетъ руки ко рту. Направо изображена Магдалина, налѣво двое святыхъ; одинъ изъ нихъ держитъ передъ собою Крестъ и ударяетъ себя въ грудь камнемъ. Нимбы тутъ золотые, равно какъ и украшенія на одеждахъ. Позади хлѣвъ, въ немъ быкъ и осель; вдали видны стада и ихъ пастухи; вмѣсто голубя, хоръ ангеловъ на небѣ. Колоритъ тепель, глубоокъ, созвученъ; пейзажъ не такъ удаченъ, онъ нѣсколько сухъ и безъ воздушнаго тона. Картина эта пострадала отъ времени. Въ другой подобной же сценѣ поклоненія, вмѣсто Іосифа является Іоаннъ Креститель; двѣ руки Бога-Отца выходятъ изъ облаковъ. Въ Галереѣ Лувра въ Парижѣ находится также поклоненіе Богоматери младенцу Христу, того же характера, какъ

1) Теперь въ Берлинскомъ-музее.

описанныя выше. Мадонна и тутъ преисполнена нѣжныхъ чувствъ и смиренія; Христосъ Младенецъ въ томъ же положеніи и дѣлаетъ то же движеніе, какъ и въ берлинской и флорентинской картинѣ.

Богоматерь съ младенцемъ, какъ семейная сцена, составляетъ сюжетъ алтарной иконы, написанной Липпи и находящейся въ Галереѣ Питти во Флоренціи. Тутъ Мадонна является въ земной обстановкѣ: она сидитъ въ креслѣ, держа нагого младенца на колѣняхъ; въ одной рукѣ Богоматери гранатовое яблоко, которымъ играетъ маленький Христосъ; отдѣливъ одно изъ зеренъ этого плода, онъ съ дѣтской наивностью, поднявъ свою кудрявую головку, показываетъ его матери. На Богородицѣ красивый, широкій плащъ и туника съ шитьемъ на груди; покрывало на ея головѣ собрано и составляетъ граціозный уборъ; это прекрасная Флорентинка; она мало занята ребенкомъ и смотритъ довольно холодно на зрителя, но все-таки это уже Богоматерь возрожденія—мать, а не царица небесная; смотря на неѣ, предчувствуешь Мадонну Рафаэля. На заднемъ планѣ представлено рожденіе Богородицы. Анна приподнялась въ постели; ее окружаютъ служанки; одна изъ нихъ подноситъ ей новорожденную, которую она ласкаетъ рукою; женщины входятъ въ комнату, неся подарки. Направо видна уланна и вдали Анна, стоя у дверей своего дома, принимаетъ подымающагося по лѣстницѣ Іоакима.

Очень любимымъ сюжетомъ Фра Филиппо было коронованіе Богородицы. Одна изъ подобныхъ картинъ его находится въ Академіи Художествъ во Флоренціи. Она раздѣлена на три арки; въ центральной большой—Богъ-Отецъ подъ видомъ старца сидитъ на очень красивомъ тронѣ, во вкусѣ возрожденія, въ папскомъ облаченіи и въ тиарѣ; онъ кладетъ обѣими руками вѣнецъ на голову Богоматери, опустившейся на колѣни у его трона и сложившей смиренно руки. Въ лицѣ Мадонны, написанномъ въ профиль, столько чистоты, что у нея почти дѣтскій видъ. Въ двухъ боковыхъ аркахъ изображены толпы святыхъ и ангеловъ; нѣкоторые изъ нихъ приходятъ въ религиозный восторгъ при видѣ божественной сцены; другіе поютъ. Небожители тутъ въ бѣлыхъ одеждахъ; на головѣ ихъ вѣнки изъ розъ, а въ рукахъ лиліи на длинныхъ стебляхъ. У подножія трона, на первомъ планѣ изображены святые обоихъ половъ на колѣняхъ; они обращены лицомъ къ зрителю. Между ними есть привлекательныя женскія головки и двое милостивыхъ дѣтей. Красивая молодая женщина, ласкающая одного изъ нихъ, по всей вѣроятности, Лукреція Бути со своими дѣтьми, а Кармелитскій монахъ, написанный позади ея, также на колѣняхъ, съ сложенными руками, конечно самъ живописецъ. Въ композиціи видно нѣкоторое замѣшательство; фигуры скучены, ихъ слишкомъ много и имъ какъ будто бы тѣсно; особенно оно можно сказать про ангеловъ и святыхъ подъ боковыми арками, но это не портитъ общаго дѣйствія всей картины. Въ отдѣлкѣ подробностей и архитектурныхъ деталей большая тщательность. Колоритъ свѣтлый, прозрачный, созвученъ и необыкновенно привлекателенъ. Бѣлый и голубой цвѣтъ преобладаютъ въ этой картинѣ. На верху между арками изображена въ медальонѣ Богоматерь, скромно опустивъ голову; къ ней

слетаетъ Духъ святой подъ видомъ голубя; въ другомъ медальонѣ, помѣщенномъ въ симетрію съ первымъ, ангель Гавріиль съ лилеею въ рукѣ возвѣщаетъ Богородицѣ ея избраніе. Коронаваніе Богоматери Фра Филиппо изображаетъ на землѣ, а не на небѣ, въ облакахъ. Грунтъ тутъ не золотой, удаляющій отъ жизни, а архитектурные мотивы картины приближаютъ къ нашему міру. Все это написано съ большимъ тщаніемъ и оконченностью.

Также одно изъ замѣчательныхъ произведеній кисти Фра Филиппо находится въ Галереѣ Лувра. Сюжетъ его—прославленіе Христа. Богоматерь представлена на ступеняхъ престола, среди ангеловъ и архангеловъ; она подаетъ младенца Спасителя колѣнопреклоннымъ святымъ на поклоненіе. Фигура ея, въ длинной, падающей широкими складками мантии, преисполнена благородства. Сцена эта происходитъ подъ тройной аркой, и на заднемъ планѣ видно голубое небо. Колоритъ тутъ энергиченъ и моделировка рельефна.

Изъ фресокъ, принадлежащихъ кисти Фра Филиппо Липпи, всего замѣчательнѣе тѣ, которыя онъ написалъ въ Сполето и Прато. Въ соборѣ послѣдняго города, на стѣнахъ главной алтарной капеллы онъ представилъ сцены изъ жизни Іоанна Крестителя и св. Стефана, покровителя Прато. Рядъ картинъ, посвященныхъ Предтечѣ, начинается изображеніемъ его рожденія. Особенно трогательно поредано прощаніе мальчика Іоанна Крестителя съ его родителями передъ отходомъ въ пустыню. Елисавета прижимаетъ въ послѣдній разъ къ груди своего сына; Захарія наклоняется надъ нимъ съ любовью. Всѣ фигуры тутъ прочувствованы и группа ихъ прекрасно сочинена. Въ сценѣ пляски Саломеи много тонкихъ, умныхъ головъ, красивыхъ женщинъ и преисполненныхъ достоинства мужскихъ фигуръ, написанныхъ теплыми и нѣжными красками. Саломея пляшетъ съ увлеченіемъ и восхищаетъ нѣкоторыхъ изъ присутствующихъ. Далѣе Саломея подноситъ голову Іоанна матери; возлѣ сидящій Иродъ отворачивается, въ ужасѣ сложивъ руки. Нельзя не замѣтить тутъ двухъ дѣвушекъ на переднемъ планѣ, направо отъ зрителя, которыя въ испугѣ схватились одна за другую. Все это представлено очень натурально; фигуры выразительны и дышатъ жизнью; группировка ихъ удачна; костюмы богаты, преимущественно женскіе; очень красивы головные уборы; столъ великолѣпно убранъ; архитектурныя части покрыты орнаментикой. Эти фрески, къ несчастію, очень пострадали отъ времени.

На лѣвой сторонѣ той же капеллы изображены сюжеты изъ жизни св. Стефана. Фигуры тутъ, какъ и въ предъидущей фрескѣ, нѣсколько болѣе натуральной величины. Картина посвященія этого мученика въ діаконы преисполнена торжественнаго величія. Но всего болѣе выставляется сцена плача надъ тѣломъ уже убитаго Стефана; онъ лежитъ въ церкви изысканной архитектуры, въ богатомъ облаченіи діакона, на головѣ и на лицѣ его не видно слѣдовъ его казни; двѣ женщины, одна у его головы, другая у ногъ, сидя, плачутъ надъ его тѣломъ; въ головахъ священникъ читаетъ молитву; въ ногахъ двое милосердныхъ дѣтей цѣлуютъ ноги мученика; третій смотритъ на него.

печально; четвертый плачетъ, поднимъ голову; толпа людей, очень хорошо распределенныхъ, стоять кругомъ. Тутъ есть, вѣроятно, и портреты; всѣ эти фигуры серьезны; ихъ видъ отвѣчаетъ зрѣлищу, находящемуся передъ ихъ глазами. По картинѣ разлита печальная торжественность. Все вмѣстѣ производитъ потрясающее дѣйствіе своимъ выдержаннымъ драматизмомъ. Въ этой сценѣ нельзя не замѣтить вліяніе Мазаччіо. Къ счастью, послѣдняя фреска сохранилась лучше другихъ, которыя мѣстами почти совершенно стерты.

Подъ конецъ своей жизни Липпи написалъ въ полукуполѣ алтарной капеллы города Сполето замѣчательное коронованіе Богоматери, на небѣ, въ сіяніи, или, лучше сказать, въ кругѣ свѣта. Богъ-Отецъ представленъ подъ видомъ величественнаго старца, въ папской тиарѣ и широкой мантии; Онъ сидитъ на тронѣ и, благословляя поднятой правой рукою, опускаетъ лѣвой корону на голову стоящей на колѣняхъ, у подножія его трона, Богородицы, которая, скромно соединивъ руки, склонилась передъ нимъ. На ней богато вышитая и украшенная фигурами драгоценныхъ камней широкая мантия. Налѣво отъ зрителя стоитъ ея престолъ. Толпы красивыхъ ангеловъ представлены по обѣ стороны Бога-Отца; на нихъ длинныя, бѣлыя одежды; одни играютъ на музыкальныхъ инструментахъ, другіе несутъ цвѣты. Внизу направо и налѣво стоятъ на колѣняхъ святые. Вся сцена преисполнена религиозной торжественности; прекрасенъ типъ Богоматери и грандіозенъ образъ Бога-Отца. Колоритъ тутъ гармониченъ и тепелъ, но вмѣстѣ и прозраченъ. Внизу въ трехъ отдѣленіяхъ изображены слѣдующіе сюжеты: Благовѣщеніе, Рождество Христово и Успеніе Богородицы. Эти послѣднія фрески очень попорчены; можно однако видѣть, что онѣ были написаны въ хорошемъ стилѣ. Липпи умеръ въ 1469-мъ г. и эту работу окончилъ ученикъ его, также Кармелитскій монахъ—Фра Діаманте. Флорентинцы требовали тѣло своего живописца, но Сполетанцы отказались отдать его и похоронили Фра Филиппо въ соборѣ ихъ города, который онъ украсилъ фресками. Лоренцо Медичи поручилъ сыну художника—Филиппино Липпи—воздвигнуть памятникъ надъ его могилой.

Въ послѣднемъ произведеніи своей кисти, вполне мистическаго характера, Фра Филиппо вспомнилъ начала, преобладавшія въ его религиозныхъ идеяхъ, когда онъ воспитывался въ Кармелитскомъ монастырѣ и слушалъ поученія своихъ наставниковъ, монаховъ. Двѣ стороны замѣчаемъ мы въ талантѣ Фра Филиппо: мистическую и философскую. Нѣкоторыя изъ картинъ его, какъ на примѣръ поклоненіе Богоматери младенцу Спасителю и коронованіе ея, имѣютъ вполнѣ мистическій характеръ; въ этихъ сюжетахъ всегда слышится—не смотря на его отклоненія въ жизни отъ монастырскихъ правилъ—кисть воспитанника монаховъ и монаха до зрѣлаго возраста. Но въ другихъ сюжетахъ, какъ на примѣръ, при изображеніи Богоматери съ младенцемъ, онъ является художникомъ возрожденія, окружая священные сцены земной обстановкой и вводя философскую мысль въ религиозныя картины. Не такой глубокой аналитикъ души человѣка какъ Мазаччіо, онъ однако проявляется иногда вѣрнымъ изслѣдователемъ

чувства людей, какъ напримѣръ въ его фрескахъ собора города Прато, изображающихъ сцены изъ жизни Іоанна Крестителя и первомученика Стефана. Но къ его мистическимъ картинамъ примѣшиваются часто натуралистическія черты. Той религиозной чистоты, которую мы найдемъ въ произведеніяхъ монаха Беато Анджелико, о которомъ будетъ говорено ниже, мы не встрѣчаемъ у Фра Филиппо. Его коронованіе Богоматери Галереи флорентинской Академіи Художествъ совершается не на небѣ, а на землѣ, и въ немъ появляются портреты современниковъ и самъ художникъ, что не мыслимо, какъ мы это увидимъ, въ изображеніи того же сюжета Беато Анджелико. Точно также ангеловъ своихъ Липпи находитъ въ юношахъ и дѣвушкахъ Флоренціи, а не подобно Беато Анджелико, въ призракахъ религиознаго экстаза. Любовь къ жизни и радость жить не оставляютъ Фра Филиппо, даже и въ его мистическихъ картинахъ. Про этого художника можно сказать, что онъ въ произведеніяхъ своей кисти былъ столь же несовершеннымъ мистикомъ, сколько и несовершеннымъ философомъ. Мистическіе сюжеты у него столь же неполны, сколько и его религиозныя сцены земного, философскаго характера. Несмотря на то, что этотъ живописецъ первый, можно сказать, такъ опредѣленно и положительно сталъ изображать Богоматерь любящей матерью, на землѣ, среди людей, чистая философская струя не слышна въ подобныхъ картинахъ его. Граціозныя и миловидныя Богородицы Липпи плѣняютъ, но онъ не проникнуты думой, какъ у Рафаэля и другихъ живописцевъ возрожденія; онъ смотрятъ нѣсколько равнодушно на зрителя и даже мало заняты младенцемъ Спасителемъ. Иногда и мистическое начало примѣшивается у Липпи къ этимъ земнымъ сценамъ; такъ напримѣръ, онъ изображаетъ вмѣстѣ съ божественнымъ семействомъ постороннихъ ему святыхъ.

Нѣжность и красота составляютъ отличительныя качества образовъ Фра Филиппо; они болѣе граціозны, чѣмъ величественны, болѣе миловидны, чѣмъ задумчивы, но всегда живы и близки къ натурѣ. Рисункъ его вѣренъ и тщательно выведенъ, но нагое тѣло представлено имъ условно; видно, что онъ не изучалъ анатоміи. Колоритъ его свѣтелъ, ясенъ, тепелъ, прозраченъ съ розовыми отливами и нѣжными переходами; въ этомъ онъ иногда вполне привлекателенъ, и въ предѣлахъ техники это лучшая его сторона. Драпировка его фигуръ широка, натуральна, безъ вычурности; края одежды, особенно Богоматери, вышиты золотомъ и иногда очень украшены. Ландшафты представлены вѣрно и безъ излишнихъ подробностей. Онъ писалъ «а Террега» и въ технику превзошелъ своихъ предшественниковъ.

XXIV.

Сандро Боттичелли.

Фра Филиппо Липпи, умирая, оставилъ талантливаго ученика, чье имя уже начинало пріобрѣтать нѣкоторую извѣстность среди его

современниковъ. Это былъ Sandro Botticelli (Sandro уменьшительное Alessandro); настоящее его имя — Alessandro Filipepi. Онъ родился во Флоренціи въ 1446 мѣ г. и отецъ отдалъ его въ ученіе къ золотыхъ дѣлъ мастеру, но вскорѣ Боттичелли оставилъ это занятіе и перешелъ въ мастерскую Фра Филиппо. Его успѣхи были столь значительны, что онъ, послѣ смерти Липпи, считался лучшимъ живописцемъ Флоренціи.

Къ его раннимъ работамъ принадлежитъ каронованіе Богоматери, находящееся теперь въ флорентинской Академіи Художествъ. Тутъ Богородица, напоминающая нѣжнымъ смиреніемъ Мадоннъ Фра Филиппо, окружена миловидными ангелами, которые сыплютъ цвѣты; она поднимается къ Богу-Отцу, опускающему на ея голову корону; цѣпь блаженныхъ дѣтей окружаетъ эту сцену, происходящую на облакахъ. Четверо величественныхъ святыхъ смотрятъ съ умиленіемъ и восторгомъ на божественное видѣніе. Вліяніе Липпи тутъ очень замѣтно.

Другая картина, небольшихъ размѣровъ, написанная также Боттичелли въ его молодыхъ лѣтахъ, это — поклоненіе Волхвовъ, теперь въ Галереѣ Уффиций во Флоренціи. Первый изъ царей, стоящій на колѣняхъ передъ Спасителемъ — Козимо Медичи заказчикъ иконы; за нимъ его свита, составляющая красивую группу, въ богатыхъ одеждахъ того времени. Два другіе царя, каждый со своей свитой, какъ предполагаютъ — Джуліано и Джіованни Медичи. Много тутъ красивыхъ молодыхъ людей, и вся обстановка очень понятна. Богоматерь помѣщена выше другихъ лицъ, подъ навѣсомъ въ развалинахъ древняго зданія. Іосифъ сидитъ позади задумавшись. Вдали ландшафтъ; на лѣво развалины красивой постройки. По полнотѣ и разнообразію индивидуальной жизни, по силѣ и глубинѣ выраженія эта картина принадлежитъ къ лучшимъ произведеніямъ того времени. Головы энергичны, выразительны и каждой изъ нихъ данъ свой отдѣльный характеръ. Позы горды и преисполнены достоинства. Рисунокъ опредѣленъ вѣрной рукою; колоритъ свѣтелъ, ясенъ, прозраченъ; исполненіе тщательно; свадки брошены ловко, въ хорошемъ стилѣ; богатство украшеній и пластичная выработка ихъ указываютъ на художника, начавшаго свое образованіе у золотыхъ дѣлъ мастера.

Одно изъ лучшихъ произведеній кисти Сандро Боттичелли, это — Мадонна съ младенцемъ Спасителемъ и ангелами, теперь въ галереѣ Уффиций. Икона эта имѣетъ круглую форму, любимую также Фра Филиппо и которую усвоилъ его ученикъ. Богоматерь — прекрасный, задумчивый, трогательный образъ, невольно привлекающій; на ея колѣняхъ сидитъ, почти нагой, младенецъ Христосъ и она придерживаетъ его лѣвою рукою, тогда какъ правой готова обмокнуть перо въ чернильницу, подаваемую ей ангеломъ. Богородица пишетъ въ книгъ, которую держитъ другой ангель. Поднявъ голову, нѣсколько улыбаясь и нѣжно смотря на мать, младенецъ Спаситель кладетъ правую ручку на руку Мадонны, какъ бы желая остановить ее и обратить на себя ея вниманіе, а въ лѣвой держитъ гранатовое яблоко. Третій ангель приближаетъ сзади, поднимаясь надъ ними, двухъ

первыхъ ангеловъ къ Богоматери. Два другіе ангела держатъ надъ головою Богоматери корону съ бѣлымъ покрываломъ. Вдали виденъ красивый пейзажъ Тосканы, холмы, деревья и извиющаяся рѣка. Все это составляетъ умиленную группу. Младенецъ Спаситель, съ дѣтской невинностью, играя, останавливающийъ руку Матери, которая въ книгѣ святаго писанія повторяетъ пророчество, намекающее на будущую участь искупителя грѣховъ рода человѣческаго, не можетъ не возбудить трогательныхъ чувствъ. Это семейная, нѣжная сцена; она происходитъ на землѣ, какъ указываетъ пейзажъ; мистическій характеръ, который обыкновенно придаютъ изображенію святаго семейства ангелы, уменьшенъ въ этой картинѣ тѣмъ, что они вовсе не имѣютъ вида небожителей; у нихъ нѣтъ крыльевъ, и это скорѣе красивые флорентинскіе юноши, чѣмъ ангелы. Прекрасныя лица ихъ задумчивы, даже нѣсколько печальны; они раздѣляютъ грустное настроеніе Богоматери. Одежды тутъ богаты, особенно у Мадонны; рисунокъ чистъ; моделировка хорошо выработана; колоритъ прозраченъ и свѣтелъ; но нѣкоторая пестрота красокъ непріятно дѣйствуетъ на глазъ зрителя.

Сандро Боттичелли написалъ много алтарныхъ иконъ; онѣ находятся въ разныхъ галлерейхъ Европы; сюжеты ихъ: Богоматерь съ младенцемъ Спасителемъ, ангелами и святыми; коронованіе ея; поклоненіе волхвовъ, — одно изъ послѣднихъ находится* въ Петербургѣ въ Эрмитажѣ. Также очень замѣчательная Мадонна помѣщена въ галлерей Флорентинской Академіи Художествъ. Она изображена на тронѣ; Младенецъ Спаситель стоитъ на ея колѣняхъ, благословляя своей маленькой ручкой. Два ангела поднимаютъ занавѣсъ балдахина, тогда какъ два другіе показываютъ орудія страстей Христовыхъ; съ обѣихъ сторонъ стоятъ святыя у подножія трона; это — грандіозное сочиненіе тщательнаго исполненія, но мистическаго характера.

Въ галлерей Уффиций мы видимъ другую Мадонну Боттичелли; она держитъ на рукахъ благословляющаго младенца Спасителя; шесть ангеловъ, по три съ каждой стороны, держа лиліи, окружаютъ эту группу; они поютъ, смотря въ книгу.

Часто Мадонны Сандро Боттичелли изображены среди природы, окруженныя деревьями и цвѣтами, въ грандіозномъ ландшафтѣ. По искренности религіознаго чувства онъ выше своего учителя, Фра-Филиппо. Богоматери Боттичелли нѣжныѣ, серьезнѣе, глубже чувствуютъ, не такъ равнодушны къ ребенку и менѣе смотрятъ на зрителя. Вообще, можно сказать, что онъ лучше всего писалъ Богородицъ. Къ необыкновенной граціи въ представленіи святаго семейства у него присоединяется и философскій взглядъ на догматъ искупленія. Въ его положеніи во гробъ, находящемся въ Мюнхенской картинной галлерей, очень живо передано горе присутствующихъ, при удачной моделировкѣ и сильномъ колоритѣ. Богоматерь, желающая поддержать тѣло Сына, и дѣлая это усиліе лишающаяся чувствъ отъ подавляющей ее скорби, вполне натуральна и глубоко прочувствована. Это — одинъ изъ самыхъ трогательныхъ образовъ искусства итальянскаго возрожденія.

Въ техническомъ исполненіи своихъ многочисленныхъ иконъ и деревъ Боттичелли подражаетъ свѣтлымъ тонамъ своего учителя, употребляя также глубокія тѣни и энергическую, иногда даже слишкомъ рѣзкую, моделировку живописцевъ, упражнявшихся и въ пластическихъ работахъ; но живопись его на деревѣ, равно какъ и въ фрескахъ, отличается оконченностью.

Между произведеніями кисти Боттичелли небольшого размѣра, замѣчательны двѣ картинки, находящіяся теперь въ Уффиціяхъ и изображающія Юдию и Олоферна. Въ этихъ работахъ онъ выказалъ свой талантъ миниатюриста; рисунокъ тутъ тонокъ; части и детали выработаны съ большою тщательностью; краски живы, ярки, безъ рѣзкости. На одной картинкѣ изображенъ обезглавленный Олофернъ; люди его свиты и другіе военачальники съ удивленіемъ и печально смотрятъ на его трупъ, лежащій на постели. На другой картинкѣ мы видимъ Юдию; она величественно и смѣло идетъ впередъ, въ сознаніи, что исполнила важное дѣло; въ правой рукѣ ея—мечъ; за ней служанка несетъ на головѣ голову Олоферна, обитую бѣлымъ покрываломъ.

Сандро Боттичелли писалъ и классическіе сюжеты; въ нихъ онъ является поклонникомъ древности. Извѣстно, что этотъ живописецъ получилъ очень хорошее литературное образованіе и былъ гуманистъ; цѣлый рядъ картинъ, принадлежащихъ его кисти, сюжеты которыхъ взяты изъ мифологии, доказываютъ намъ это. Самая замѣчательная изъ нихъ—рожденіе Венеры—находится теперь въ Уффиціяхъ. Картину эту заказалъ Козимо Медичи. Она можетъ дать намъ довольно вѣрное понятіе о томъ, какъ представляли себѣ художники XV-го ст. въ Италіи греко-римскихъ боговъ. Венера, изображенная въ натуральную величину, стройная, прекрасная женщина, прикрытая только длинными золотистыми волосами, стоитъ на большой раковинѣ и плыветъ по морю. Вѣтры, олицетворенные двумя обнявшимися крылатыми человѣческими фигурами, носясь по воздуху, дуютъ по направленію плывущей богини. Сверху падаютъ розы. На берегу стоитъ женщина въ развѣвающихся богатыхъ одеждахъ Флорентинскіи эпохи возрожденія; она держитъ красное покрывало, чтобы бросить его на плечи приближающейся Венеры. Роца лавровыхъ деревьевъ видна направо, на второмъ планѣ. У богини прекрасная голова и лицо миловидно-наивное; тѣло очень удачно моделировано; вообще, тутъ мы видимъ вполне привлекательный, юный женскій образъ. Но нельзя не согласиться, что во всей картинѣ преобладаетъ фальшивый тонъ. Это подражаніе классическому постоянно выходитъ у Боттичелли чѣмъ-то невѣрнымъ, иногда почти карикатурнымъ; такъ напримѣръ, геній вѣтра съ ихъ сплетающимися искривленными членами, производятъ очень непріятное впечатлѣніе; подобнаго некрасиваго олицетворенія стихій не встрѣчаешь въ классическомъ искусствѣ. Точно также и женщина въ флорентинскомъ костюмѣ, подающая покрывало Венерѣ, не въ тонѣ мифологическаго изображенія.

Другое произведеніе кисти Боттичелли подобнаго же рода—это аллегорія весны, картина, также заказанная Козимо Медичи и нахо-

ящаяся теперь въ галереѣ Флорентинской Академіи Художествъ. утъ, въ срединѣ, на цвѣтущемъ дугу, стоитъ прекрасная женская фигура въ богатыхъ одеждахъ,—можетъ быть, Венера; надъ ней летитъ купидонъ съ завязанными глазами, готовый пустить стрѣлу; аправо отъ нея изображены три женщины въ прозрачныхъ одеждахъ, танцующія едва касаясь ногами земли,—вѣроятно, это Граціи. Юныя картины составляютъ деревья съ плодами. Возлѣ Грацій юный щипарь отламываетъ вѣтвь дерева. По другую сторону Венеры стоитъ въ богатыхъ, переплетенныхъ цвѣтами одеждахъ, молодая дѣвушка, вѣроятно символическая фигура весны; она держитъ въ складкахъ дежды розы и готова бросать ихъ. Возлѣ нея написана другая молодая женщина, также въ прозрачныхъ одеждахъ: она убѣгаетъ отъ нея или амура, хватающаго ее съзади. Вся картина довольно хороша, не смотря на то, что женскіе образы красивы; это не весна, какъ ее изображали аллегорически Греки и Римляне, и не весна, какъ представляютъ ее Итальянцы. Классическіе и національные элементы смѣшиваются тутъ, какъ и въ другихъ подобнаго рода произведеніяхъ кисти Боттичелли, и освѣщаютъ ихъ фальшивымъ свѣтомъ.

Замѣчательная аллегорія Клеветы была исполнена Сандро Боттичелли по описанію, сдѣланному Лукіаномъ, картины Апеллеса. Живопись эта, находящаяся теперь въ галереѣ Уффиций во Флоренціи, изображаетъ слѣдующее: въ роскошной залѣ, украшенной статуями въ нишахъ, въ стилѣ возрожденія, сидитъ, на возвышенномъ тронѣ, судья съ короной на головѣ; въ его огромныя уши шепчутъ двѣ женскія фигуры — аллегоріи невѣжества и подозрѣнія; передъ нимъ стоитъ мужчина, одѣтый въ лохмотья—Зависть; онъ также обвиняетъ и ведетъ за руку женскую фигуру—это Клевета; у нея факель въ рукѣ; аллегорическіе, женскіе образы Лукавства и Обмана окружаютъ ее лентами и цвѣтами. Невинная жертва Клеветы изображена нагимъ юношей, котораго она тащитъ за волосы по землѣ; горченіе слѣдуетъ за ними. Въ заключеніе идетъ совершенно нагая, съ распущенными волосами, женщина—Правда; она, протестуя, указываетъ правою рукою на небо. Во всей этой композиціи что-то мико-фантастическое; женскимъ образамъ пороковъ дано злобщее выраженіе лица; формы сухи; движенія фигуръ безпокойны; одежды ихъ развѣваются; архитектура хорошо написана; вдали, сквозь арки, виднѣется море. Много и другихъ сюжетовъ, взятыхъ изъ міеологіи, написалъ этотъ художникъ, но самыя замѣчательныя изъ нихъ—описанныя выше.

Сандро Боттичелли пользовался такой извѣстностью въ свое время, что Папа Сикстъ IV въ 1481 г. призвалъ его въ Римъ для украшенія фресками сикстинской капеллы. Самая замѣчательная изъ его работъ въ этомъ зданіи, это—стѣнопись, изображающая похождение Моисея въ Египтѣ. Онъ представленъ въ ней семь разъ. Особенно живо передана сцена у колодца, помѣщеннаго въ срединѣ фрески, подъ тѣнистыми деревьями, въ идиллической обстановкѣ. Моисей прогоняетъ пастуховъ; движенія его энергичны и оживлены гнѣвомъ; драпировка одеждъ очень удачна; вся фигура его стремится впередъ.

Также вполне естественно лить онъ воду, чтобы напоить стада покровительствуемыхъ имъ женщинъ, которыя выражаютъ ему свою благодарность. Тутъ же, рядомъ, Моисей ведетъ въ пустыню Евреевъ, въ толпѣ которыхъ есть прекрасныя фигуры. На заднемъ планѣ, онъ снимаетъ обувь и преклоняется передъ Богомъ-Отцомъ, являющимся ему въ неопалимой купинѣ. Направо отъ зрителя—Моисей убиваетъ Египтянина, и далѣе—убѣгаетъ. Не смотря на соединеніе нѣсколькихъ сюжетовъ въ одной фрескѣ, сочиненіе не спутано и въ немъ нѣтъ замѣшательства; каждая сцена развивается не стѣсняя сосѣднюю и не захватывая ея мѣста; въ подробностяхъ много натурности и искренности.

Въ сценѣ искушенія Спасителя демономъ и побѣды Сына Божьяго надъ сатаною, представленной также Боттичелли на стѣнахъ сицилійской капеллы, фигуры сильны и выразительны. Особенно благороденъ образъ Христа. Въ глубинѣ—храмъ, имѣющій нѣкоторое сходство съ церковью San Miniato al Monte, возлѣ Флоренціи. Съ высоты этого зданія дьяволъ соблазняетъ Спасителя, указывая ему на міръ. По обѣимъ сторонамъ, также на верху, на скалахъ, повторяется та же сцена напраснаго искушенія. Внизу представлено большое количество фигуръ, между которыми много красивыхъ юношей и дѣвушекъ въ богатыхъ костюмахъ Флорентинцевъ. Вдали строенія, на холмѣ—рѣка, деревья и пристань города.

Подъ конецъ своей жизни Сандро Боттичелли сдѣлался поклонникомъ Савонаролы, отрекся отъ прежнихъ произведеній своей кисти и умеръ бѣднякомъ въ 1510 г. во Флоренціи, гдѣ и похороненъ въ церкви Ognissanti.

XXV.

Филиппино Липпи.

Ученикъ Сандро Боттичелли—Филиппино Липпи—сынъ Фра-Филиппо, родившійся въ Прато въ 1458 г., какъ мы уже говорили, отъ Лукреціи Бути, остался одиннадцатилѣтнимъ мальчикомъ по смерти отца, который поручилъ его своему ученику Фра-Діаманте. У послѣдняго Филиппино учился первымъ началамъ живописи, а потомъ перешелъ въ руки Сандро Боттичелли, вліяніе котораго, равно какъ и Фра-Филиппо, замѣтны въ раннихъ произведеніяхъ молодого Липпи. Позже, у него выработался своеобразный стиль, приближающийся иногда къ манерѣ Сандро Боттичелли, но въ которомъ есть, однако, что-то оригинальное. Типы его женскихъ головъ, напримѣръ, указываютъ на вліяніе этого художника, но Липпи превосходитъ послѣдняго богатствомъ и пылкостью фантазіи. Въ своихъ фрескахъ онъ примыкаетъ къ Мазаччіо, но не достигая его пластичной полноты, ни грандіозной простоты, ни глубины его мысли.

Раннія работы Филиппино Липпи исполнены веселыми свѣтлыми красками, съ разнообразіемъ мотивовъ; орнаментика ихъ богата, но пока не на столько, чтобы отвлекать глазъ зрителя отъ сюжета. Фигуры изящны, поэтичны; исполненіе тонко и тщательно. Отъ произведеній юной кисти этого художника, въ которыхъ нельзя не замѣтить вліяніе его отца, дышетъ чѣмъ-то живымъ, свѣжимъ, искреннимъ. Это можно, напримѣръ, сказать о четырехъ сценахъ изъ исторіи Эсопри, написанныхъ на небольшихъ деревянныхъ доскахъ, находящихся въ Palazzo Tofrigiani во Флоренціи, назначеніе которыхъ было украшать одинъ изъ тѣхъ свадебныхъ сундуковъ, служившихъ въ эпоху возрожденія—когда преобладала наклонность къ изящному украшенію даже и обыкновенныхъ предметовъ ежедневной жизни, что мы встрѣчаемъ и въ мірѣ греко-римскомъ—для переноски приданого невѣсты въ ея новое жилище. Въ томъ же характерѣ написано поклоненіе волхвовъ, небольшая картина, находящаяся теперь въ замкѣ Гамильтона въ Шотландіи. Многочисленныя фигуры и пейзажъ исполнены въ ней съ большою тщательностью.

Другое замѣчательное произведеніе Филиппино Липпи находится въ церкви Vadia во Флоренціи; это престольный образъ, написанный «а темпоро», изображающій посѣщеніе Мадонной св. Бернарда. Богоматерь окружена четырьмя ангелами, имѣющими видъ красивыхъ юношей. Святой сидитъ между скалами, подымающимися и составляющими сводъ надъ его головою; передъ нимъ лежитъ раскрытая книга на пнѣ; онъ пишетъ; кругомъ разбросаны фолианты. Исхудалое отъ поста и молитвы аскетическое лицо его оживлено религіознымъ умиленіемъ; видно, что онъ утомленъ работой; рука его дрожитъ. Съ изумленіемъ смотритъ онъ на Богоматерь, стоящую передъ нимъ, и отъ волненія готовъ уронить перо. Мадонна, прекрасный и благородный женскій образъ, касается правой рукою книги, лежащей передъ святымъ. Она, но еще болѣе ангелы, сопровождающіе ее, напоминаютъ манеру Сандро Боттичелли; послѣднимъ даны разнообразныя типы. Лица ихъ выражаютъ умиленіе, но вмѣстѣ и нѣкоторое любопытство, что придаетъ имъ извѣстное оживленіе. Кругомъ и въ глубинѣ—прекрасный скалистый пейзажъ и деревья; все написано съ большою тонкостью. На заднемъ планѣ—входъ въ монастырь и передъ нимъ монахи; одни изъ нихъ молятся, съ восторгомъ смотря на небо, другіе говорятъ между собою; вдали два монаха поднимаются на гору. Ниже, въ разщелинѣ скалы, два демона, въ безсильной злобѣ, приходятъ въ ярость, и одинъ изъ нихъ грызетъ цѣпь, которую скованъ. Внизу, на первомъ планѣ, полуфигура заказчика иконы, написанная въ профиль; онъ молится, сложивъ руки; это, вѣроятно, очень вѣрный портретъ. Все написано съ большою тонкостью и исполненіе чрезвычайно тщательно; колоритъ теплъ, нѣженъ, прозраченъ; но платья ангеловъ-пестры; руки вѣрно написаны и хорошо моделированы.

Филиппино Липпи около 1482 г. былъ уже извѣстенъ во Флоренціи какъ хорощій живописецъ, и это доказывается тѣмъ, что ему, еще очень молодому художнику, поручаютъ окончить фрески

Мазаччіо въ капеллѣ Бранкаччи въ церкви del Carmine. Прошло 60 лѣтъ послѣ того, какъ этотъ талантливый живописецъ прекратилъ тутъ свои работы и, можетъ быть, Филиппино Липпи продолжалъ ихъ по картонамъ, оставленнымъ имъ. Онъ окончилъ, во-первыхъ, фреску, изображающую воскресеніе сына царя Антиохійскаго, о которой говорено выше. Эта картина уже была сочинена Мазаччіо и очень подвинута въ исполненіи, когда онъ уѣхалъ въ Римъ. Главныя группы были изображены имъ; Филиппино написалъ сына царя Антиохійскаго и второстепенныя лица. Между послѣдними онъ изобразилъ современныхъ ему Флорентинскихъ художниковъ, какъ напримѣръ Боттичелли и Поллайоло и себя самого. Тутъ фигуры, написанныя Липпи, гармонируютъ съ общими; въ этомъ онъ оказался очень искуснымъ, и въ работахъ его проявляются нѣкоторыя усовершенствованія, происшедшія въ живописи въ означенный періодъ времени.

Затѣмъ Филиппино Липпи написалъ въ той же капеллѣ, подъ стѣнописью Мазаччіо, изображающей изгнаніе изъ рая нашихъ прародителей, Апостола Петра въ темницѣ, котораго посѣщаетъ Апостолъ Павелъ, а подъ фреской грѣхопаденія того же художника—освобожденіе Петра изъ темницы ангеломъ. Обѣ композиціи хорошо задуманы, просты, натуральны; фигуры рельефны, пластичны. Прекрасно написанъ Павелъ, стоящій спиною къ зрителю у рѣшетки окна, за которой сидитъ Петръ. Лицо перваго видно немного менѣе чѣмъ въ профиль; онъ поднимаетъ правую руку, позою, движеніемъ и общимъ характеромъ напоминая фигуры Мазаччіо. Драпировки одежды хорошо брошены; вообще мы видимъ тутъ образъ благородной и грандіозной природы. Рафаэль повторилъ эту фигуру въ своихъ сочиненіяхъ, именно въ картонахъ. Замѣчательно особенно освобожденіе Петра изъ темницы: юношескій образъ ангела вполне очарователенъ; онъ въ бѣлой, длинной одеждѣ, подпоясанной голубымъ поясомъ; голова его, какъ сіяніемъ, обрамлена кудрями, падающими на плечи. Прекрасное, спокойное лицо его, итальянскаго типа возрожденія, оживлено привѣтливой улыбкой; онъ какъ бы дѣлаетъ обыкновенное дѣло, нисколько не спѣша и не страшась. Взявъ руку нѣсколько удивленнаго Апостола, онъ, граціознымъ движеніемъ тѣла, выводитъ его изъ темницы. Крыльевъ ангела не видно и ничего мистическаго нѣтъ въ этой сценѣ, но что-то таинственное проникаетъ всю картину. У дверей тюрьмы, сидя, спокойно спитъ стражъ, опершись на свое копье.

Внизу на правой стѣнѣ капеллы Филиппино изобразилъ появленіе Петра и Павла передъ Нерономъ, голову котораго онъ срисовалъ съ какойнибудь монеты или бюста, и возлѣ—мученическую смерть Петра на крестѣ. Въ первой сценѣ императоръ сидитъ подъ baldachиномъ; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ жезлъ, а правую поднимаетъ, угрожая Петру, отказывающемуся поклониться брошенному имъ на землю идолу, представленному статуэткой. Позади Петра стоитъ Павелъ; возлѣ послѣдняго изображенъ, вѣроятно, жрецъ, обвиняющій Апостоловъ. По обѣимъ сторонамъ трона Нерона сидятъ: ниже императора, два сановника; одинъ изъ нихъ старикъ погруженъ въ глубокую думу; другой, нѣсколько моложе, вопросительно смотритъ на

Апостола. Пять другихъ мужскихъ фигуръ пополняютъ эту сцену; между ними, какъ предполагаютъ, есть портреты Сандро Боттичелли, Полайоли и самого художника—очень красиваго молодого человѣка. Фигуры хорошо распределены; онѣ развязны и движутся свободно; позы непринужденны; лица характеристичны; Апостолы спокойны. Петръ вопросительно, но вмѣстѣ и съ твердой рѣшимостью смотритъ на жреца какъ бы говоря, что онъ готовъ еще разъ повторить то, что уже сдѣлалъ, и за что приведенъ передъ судъ Нерона. Драматическое дѣйствіе очень живо передано; безпокойство пробѣгаетъ по всѣмъ фигурамъ, ожидающимъ рокового приговора ужаснаго императора и невольно сообщается зрителю.

Казнь Петра представлена возлѣ. Два палача, почти совершенно нагіе, держатъ крестъ. Обнаженный Апостолъ уже пригвожденъ къ нему; третій палачъ тянетъ его вверхъ по столбу веревкой. Нѣсколько человѣкъ, въ различныхъ позахъ окружаютъ эту сцену; между ними виденъ распорядитель казни. Въ сторонѣ трое мужчинъ въ одеждѣ флорентинцевъ XV-го ст. неучастныхъ къ дѣлу спокойно смотрятъ на происходящее. Въ драпировкѣ фигуръ этой фрески, равно какъ и предъидущей, видны нѣкоторая сжатость и излишнее повтореніе мелкихъ складокъ, что составляетъ противоположность широкой и свободной, даже иногда монументальной драпировки Мазаччіо. Отдѣльныя фигуры представлены близко къ правдѣ: тѣло Апостола, подымаемаго на крестъ, хорошо нарисовано, и художникъ удалялся отъ лишннихъ реалистическихъ подробностей; натуральны также и палачи, хотя типы ихъ слишкомъ вульгарны. Вообще эта стѣнопись ниже по сочиненію и исполненію другихъ работъ Филиппино Липпи. Самый сюжетъ уже непривлекателенъ по содержанию, и появленіе въ этой картинѣ лицъ, спокойно и равнодушнозирающихъ на человѣка распинаемаго внизъ головою звѣрскими палачами, неприятно поражаетъ зрителя. Художники возрожденія любили изображать постороннихъ людей въ библейскихъ сюжетахъ, иногда и въ итальянскихъ костюмахъ; Мазаччіо, напримѣръ, въ этой же капеллѣ написалъ, въ сценѣ совершенія чуда Спасителемъ, нѣсколькихъ зрителей; но если появленіе подобныхъ лицъ не нарушаетъ дѣйствія и ничего не портитъ въ картинахъ этого рода, то присутствіе равнодушныхъ людей при казни человѣка всегда имѣетъ въ себѣ что-то жестокое. Сравнивая фрески Липпи съ работами его предшественника въ этой капеллѣ—Мазаччіо—нельзя не отдать преимущество вторымъ. Въ нихъ больше силы, больше вдохновенія, больше широты, больше свободы въ распределеніи фигуръ. Способъ передачи мысли у Мазаччіо строже и проще, чѣмъ у Липпи, но въ живописи послѣдняго, можетъ быть, больше граціи, больше привлекательности.

Въ 1489-мъ г. Филиппино находился въ Римѣ, гдѣ онъ расписалъ фресками капеллу Сагаффа, въ церкви Santa Maria sopra Minerva, изобразивъ чудо, котораго былъ свидѣтелемъ Тома Аквинскій, его триумфъ надъ еретиками, Благовѣщеніе и Вознесеніе Богородицы. Согласно легендѣ, Тома Аквинскій однажды услышалъ отъ изображенія распятаго Христа одобреніе своихъ сочиненій. Эту минуту представилъ,

Филиппино Липпи въ капеллѣ Caraffa. Өма въ религиозномъ экстазѣ падаетъ на колѣни передъ чуднымъ распятіемъ, роняя книгу. Два ангела, съ лиліями на стебляхъ, являются по бокамъ Өмы. Монахъ, видѣвшій чудо, убѣгаетъ въ религиозномъ страхѣ. Все это происходитъ въ сторонѣ, въ часовнѣ; внѣ ея идетъ обыкновенная жизнь. На первомъ планѣ мальчикъ, почти нагой, испуганный собакой, падаетъ и роняетъ свой хлѣбъ. Правая сторона картины занята лицами, не принимающими никакого участія въ описанномъ выше дѣйствіи; тутъ изображены двѣ разговаривающія женщины; молодой человекъ указываетъ другому пожилому ту сторону, гдѣ находится Өма Аквинскій. Въ глубинѣ стоитъ спокойно другая мужская фигура, въ костюмѣ флорентинца того времени. Сквозь аркады видны дома, башни и голубое небо. Пиластры украшены декоративными мотивами во вкусѣ возрожденія. Все это очень хорошо написано и живо передано, но, можно сказать, что силы художника тутъ потрачены напрасно. Мистическая сцена эта изображена неудовлетворительно; къ ней живописецъ присоединилъ реалистическія подробности, которыя ничего не объясняютъ и не въ тонѣ подобнаго религиознаго сюжета; это не вполнѣ мистическая и не вполнѣ реалистическая картина; она вышла холодной и бѣдной по содержанию. Сюжеты этого рода не были въ характерѣ таланта Филиппино Липпи.

Въ той же капеллѣ написанъ триумфъ Өмы Аквинскаго надъ еретиками. Зданія тутъ роскошны и покрыты украшениями; въ срединѣ, на второмъ планѣ, представленъ нѣсколько возвышающійся красивый портикъ—Loggia; въ глубинѣ его ниша, и въ ней на престолѣ сидитъ Өма Аквинскій, держа въ лѣвой рукѣ раскрытую книгу. Христіанскія добродѣтели, подъ видомъ женщинъ, помѣщены по двѣ съ каждой стороны его; подъ ногами Өмы лежитъ Аріи, на котораго онъ указываетъ правой рукою. По обѣимъ сторонамъ портика представлены зданія, окружающія площадь; на ней собралась ересь около своихъ книгъ, наваленныхъ кучею для сожженія; впереди ихъ Аверроэсъ и Савелій. Всѣ они испуганы угрозами философа схоластика, и страхъ выражается на ихъ лицахъ. Тутъ, какъ и во фрескахъ испанской капеллы, въ церкви Santa Maria Novella, изображенъ триумфъ доминиканскаго ордена надъ еретиками, и чуетъ инквизиція. Головы въ этой картинѣ энергичны и индивидуальны. Выразительны особенно Аверроэсъ и Савелій; съ отчаяніемъ смотрятъ они на свои сочиненія, брошенныя наземь. Нѣкоторые изъ толпы задумались; они близки къ обращенію; другіе съ ненавистью взираютъ кругомъ. Въ толпѣ есть и красивыя юношескія головки. Колоритъ въ обѣихъ фрескахъ нѣсколько безжизненъ. Благовѣщеніе представлено съ мистическими подробностями. Өма Аквинскій поручаетъ Богоматери Кардинала Караффу, владѣтеля часовни и заказчика фресокъ. Вознесеніе Богородицы, къ несчастію, почти совершенно стерто.

На стѣнахъ капеллы Filippo Strozzi, въ церкви Santa Maria Novella во Флоренціи, Филиппино Липпи написалъ слѣдующіе сюжеты: Юаннъ Евангелистъ воскрешаетъ Друзьяну; онъ же въ котлѣ, предпо-

агается наполненною кипящимъ масломъ ¹⁾; Апостолъ Филиппъ изгоняетъ демона изъ идола; распятіе этого Апостола. Въ этихъ фрескахъ есть фигуры очень живыя, сильнаго драматическаго выраженія и большой правды, какъ напримѣръ Друзьяна, которая, приподнимаясь на ложѣ, простираетъ руку къ своему воскресителю, и какъ бы удивлена возвращеніемъ къ жизни. Фигура Апостола, совершающаго чудо, горжественно-величественна; удивленіе и страхъ носильщиковъ, оживленіе пробѣгающее по группѣ присутствующихъ, изумленіе и испугъ женщинъ и дѣтей,—все это прекрасно передано. Драпировки одеждъ, слабая сторона этого художника, тутъ также не удачны и не отвѣчаютъ формамъ и движеніямъ тѣла. Эпизодъ, очень любимый Филиппино Липпи—мальчика испуганнаго собакой—снова повторенъ въ этой фрескѣ. На второмъ планѣ, направо и налѣво, два языческие храма; орнаментика ихъ очень богата и разнообразна; тутъ видны барельефы, канделябры; на консолахъ стоятъ крылатыя сирены и т. д. Въ глубинѣ опять строенія и холмы.

Во фрескѣ, изображающей Іоанна въ котлѣ, звѣрскій видъ палачей возвышается еще болѣе отблескомъ пламени на ихъ лицахъ. Іоаннъ совершенно нагой стоитъ по поясъ въ кипящемъ маслѣ, но лицо его не выражаетъ страданія; этотъ контрастъ между спокойствіемъ Апостола, окруженнаго огнемъ, и палачами его, страдающими отъ жара, заслоняясь руками отъ пламени, очень хорошо выражаетъ идею картины — помощь небесную въ испытаніяхъ. Тутъ также изображены римское оружіе, знамена, ликторскія связки, каски и пр.

Въ сценѣ изгнанія дьявола изъ идола Апостоломъ Филиппомъ поразителенъ испугъ жреца, поспѣшно сходящаго со ступеней алтаря при видѣ выползающаго изъ подъ пьедестала истукана, дракона. Живо, но не безъ натуралистическихъ подробностей, представлено отвращеніе зрителей. Апостолъ стоитъ въ повелительной позѣ, держа крестъ. Фигура его величественна, и онъ поднимаетъ правую руку, повелѣвая злему духу выйти изъ идола. Отравленное дыханіе чудовища поражаетъ юношу, который падаетъ безъ чувствъ на руки окружающихъ его людей. Нѣкоторые изъ нихъ зажимаютъ себѣ носъ и выражаютъ тѣлодвиженіями свое отвращеніе. Алтарь щедро украшенъ статуями, трофеями, вазами всевозможныхъ формъ, каріатидами и т. д. Идолу дана фантастическая форма; это какой-то воинъ въ вѣнцѣ съ кошкою и попугаемъ. Костюмы тутъ имѣютъ что-то восточное.

Въ картинѣ казни Апостола онъ уже пригвожденъ къ кресту, который поднимаютъ веревками. Движенія и позы полуодѣтыхъ палачей энергичны и хорошо переданы, однако съ нѣкоторой утрировкой. Налѣво представлены развалины древняго зданія, а направо написаны два воина, изъ которыхъ одинъ, въ богатыхъ, но фантасти-

¹⁾ Известно, что, согласно легендѣ, Іоаннъ Евангелистъ, во время гоненія Императора Домиціана, былъ брошенъ въ котелъ, наполненный кипящимъ масломъ, и спасенъ отъ смерти чудеснымъ образомъ.

чекских бранныхъ доспѣхахъ держитъ знамя; возлѣ нихъ на землѣ лежатъ латы и щиты.

Между алтарными иконами, написанными Филиппино Липпи, замѣчательна находящаяся въ Уффицихъ и изображающая Богоматерь на тронѣ, съ младенцемъ, окруженную четырьмя святыми. Картина эта преисполнена торжественности и очень тщательно написана. Мадонна нѣсколько равнодушна и холодна, но этого нельзя сказать про святыхъ. Въ рукахъ Спасителя книга пророчества, заключающая его будущую участь, листы которой онъ играя мнетъ. Эта трогательная мысль философскаго оттѣнка очень удачно передана. Наверху два ангела держатъ корону и сыплютъ цвѣты на Богоматерь.

Другая алтарная икона, исполненная Филиппино, находится въ капеллѣ Nerli въ церкви Santo Spirito; на ней Богоматерь изображена съ младенцемъ Христомъ, лежащимъ на ея колѣняхъ, который маленькими ручками беретъ крестъ, подаваемый ему Иоанномъ Предтечей, который представленъ мальчикомъ. Нельзя равнодушно смотрѣть на ребенка Спасителя, беззаботно какъ игрушку хватающаго орудіе будущей своей казни. Сцена эта вполне трогательная, выказываетъ Липпи какъ мыслителя. Подобные тонкіе оттѣнки чувства начали появляться только въ искусствѣ итальянскаго возрожденія. Св. Екатерина александрийская и какой-то святой представляютъ Богоматери двухъ колѣнопреклоненныхъ заказчиковъ иконы, мужчину и женщину, лица которыхъ имѣютъ много индивидуальнаго. На заднемъ планѣ видны дома, улицы и обыкновенное движеніе городской жизни. Вдали холмы Тосканы и на нихъ строенія.

Одна изъ самыхъ замѣчательныхъ иконъ Филиппино Липпи, изображающая поклоненіе Волхвовъ, находится въ галереѣ Уффиций. Группировка фигуръ въ ней очень удачна; головы выразительны, разнообразны; движенія оживлены. Богородица сидитъ, держа на колѣняхъ младенца Спасителя. Иосифъ стоитъ позади Богоматери, опершись на палку, смотри задумчиво на маленькаго Христа. Передъ Мадонной уже два Волхва преклонили колѣно. Спаситель, очень красивый ребенокъ, какъ бы играя, съ дѣтской наивностью прижалъ къ груди маленькими ручками вазу, поднесенную ему однимъ изъ Волхвовъ. Съ нѣжною заботливостью, но нѣсколько грустно смотреть на него Богоматерь, склонивъ свою миловидную, вполне граціозную голловку. Всѣ образы очень хорошо выражаютъ преобладающія въ нихъ чувства умиленія; позы натуральны; одинъ изъ присутствующихъ влѣзъ на скалу, чтобы лучше видѣть происходящее; другой, стоя выше, рассказываетъ внизу стоящимъ то, что видитъ. Третій царь, собираясь приблизиться къ чудному младенцу, въ знакъ уваженія къ нему, удаляетъ свою корону, которую снимаетъ его слуга. Позади него тѣснится прибывшая съ нимъ свита. Служители отводятъ въ сторону лошадей, на которыхъ пріѣхали цари. Задній фонъ составляетъ пейзажъ, оживленный многочисленной свитой Волхвовъ. Въ картинѣ этой много фигуръ, но онъ не споритъ о мѣстѣ, и вообще это произведеніе очень удачно, хотя и исполненное, какъ легко замѣтить, съ нѣкоторой поспѣшностью.

Прекрасно лицо Богоматери на иконѣ, написанной Филиппино Липпи и находящейся теперь въ городѣ Прато въ улицѣ Santa Margherita. Тутъ Мадонна представлена въ натуральную величину; она стоитъ у престола, съ нагимъ младенцемъ Христомъ на рукахъ; по обѣимъ сторонамъ ниши изображены поклоняющіеся Богородицѣ ангелы и святые. Надъ нею, въ облакахъ, ряды херувимовъ молятся сложа руки, съ умиленіемъ смотря на святое семейство. Все это имѣетъ довольно искренній характеръ; только младенецъ Спаситель нѣсколько манеренъ, притомъ украшенъ фигурами заимствованными у классическаго искусства; въ углахъ его изображены какіе то фантастическіе образы, напоминающіе сиренъ. Подобно своему отцу и Сандро Боттичелли Филиппино Липпи написалъ много Мадоннъ и другихъ иконъ, разбѣянныхъ по разнымъ собраніямъ Европы. Онъ умеръ сорока шести лѣтъ въ 1504-мъ г.

Въ талантѣ Филиппино Липпи есть прекрасныя стороны, и въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ своихъ онъ выказывается первокласснымъ художникомъ, какъ напримѣръ во фрескахъ капеллы Бранкаччи въ Карминѣ. Но есть работы его гораздо меньшаго художественнаго достоинства, которыя до такой степени наполнены орнаментами и декоративными мотивами, что онѣ препятствуютъ развитію композиціи, производятъ непріятную пестроту, а главное—удаляютъ глазъ зрителя отъ сюжета. Вазари хвалить его за многочисленные орнаментальные предметы, изображенные имъ въ его картинахъ, но нельзя не согласиться, что Филиппино Липпи злоупотребилъ декоративными мотивами. Его можно упрекнуть также въ наклонности къ утрированію, къ развѣвающимся и скученнымъ драпировкамъ, отчего, особенно позднія его работы, получаютъ что-то манерное. Онъ часто одѣвалъ свои фигуры въ необыкновенные и фантастическіе костюмы, вслѣдствіе чего нѣкоторыя картины его имѣютъ видъ маскарада. По работамъ Липпи можно замѣтить, что онъ изучалъ памятники античнаго искусства, но всего болѣе обращалъ вниманіе на декоративную сторону и бралъ изъ нихъ только орнаментальные мотивы. Передавая вѣрно выраженіе лица, онъ не всегда, однако, одушевляетъ его той силой, какой требуетъ духовное состояніе изображаемыхъ имъ людей. Вообще, нѣжное, граціозное, тихое онъ представлялъ лучше сильнаго, энергичнаго. Нѣкоторыя фигуры его, какъ напримѣръ ангелъ въ сценѣ освобожденія Петра изъ темницы, имѣютъ невыразимую прелесть и производятъ впечатлѣніе, неизгладимое даже и болѣе совершенными художественными произведеніями.

Въ сочиненіяхъ своихъ Филиппино Липпи выказываетъ себя мыслителемъ; анализъ души человѣка проведенъ у него довольно вѣрно, и если не всегда выдержанъ такъ положительно, какъ напримѣръ у Мазачіо, то философская мысль почти постоянно просвѣчиваетъ въ его композиціяхъ.

XXVI.

Беато Анджелико.

Измѣненіе въ пониманіи христіанскаго идеала, какъ результатъ пробужденія арійскаго ума, выразившееся въ религиозныхъ изображеніяхъ эпохи возрожденія, встрѣчало, разумѣется, больше сопротивленія въ монастырскомъ, чѣмъ въ свѣтскомъ искусствѣ. Монахи-живописцы были, конечно, менѣе склонны къ принятію философскихъ идей, къ удаленію отъ освященныхъ временемъ традиціонныхъ формъ религіознаго искусства византійскаго стиля, вдохновенныхъ идеями католицизма семитическаго, чѣмъ свѣтскіе художники, болѣе подверженные вліянію новыхъ идей. Потому мы видимъ, что въ монастыряхъ Италіи монахи, въ эпоху возрожденія, облагороживая типы и усовершенствуя внѣшнія формы, художественные приемы, технику, продолжаютъ писать священные сюжеты, повторяя въ нихъ мистическія идеи, преобладавшія въ предшествовавшія столѣтія въ средневѣковомъ религіозномъ искусствѣ.

Представителемъ подобныхъ художниковъ можно считать Fra Beato Angelico ¹⁾. Заключенный въ свой монастырь, онъ былъ удаленъ отъ общаго увлеченія, отъ изученія древности, отъ гуманистическихъ стремленій, отъ того философскаго броженія, которое происходило въ умахъ Итальянцевъ его времени и выразилось введеніемъ философскихъ началъ въ религіозные сюжеты. Беато Анджелико остался вѣренъ средневѣковому семитическому воззрѣнію на христіанскій идеалъ, удержавшемуся въ монастыряхъ. Его священные образы почти постоянно на небѣ, окруженные мистической атмосферой. Ни философскія идеи, ни изученіе души человѣка, ни земная обстановка не входятъ въ его сочиненія. Живопись его можно назвать просвѣтленной византійской манерой.

Беато Анджелико былъ монахъ доминиканскаго ордена, необыкновенно чистой жизни, большой благотворительности и искренней любовью. Онъ родился приблизительно въ 1387 г. въ Vicchio въ провинціи Муджелло и въ 1407 г. былъ принятъ въ монастырь св. Доминика въ Фіэзолѣ, близъ Флоренціи, принадлежащій доминиканскому ордену, гдѣ онъ получилъ имя Fra Giovanni; въ свѣтѣ онъ назывался Гвидо. Беато Анджелико умеръ въ Римѣ 68 лѣтъ отъ роду въ 1455 году. Черезъ пятнадцать лѣтъ послѣ его смерти къ имени его, Фра-Джованни, восхищенные произведеніемъ его кисти, Итальянцы прибавили названія: beato—блаженный, и Angelico—ангелоподобный. Нельзя положительно сказать, кто былъ его учитель. Неизвѣстно даже—учился ли онъ живописи до вступленія въ монастырь; можетъ быть, онъ началъ свое артистическое воспитаніе въ школѣ миниатюристовъ, такъ какъ въ его работахъ есть постоянно что-то напоминающее миниатюру.

¹⁾ Crowe e Cavalcaselle Storia della Pittura in Italia;—Искусство Италіи XV вѣка Вышеславцова.

Беато Анджелико жилъ вдали отъ міра и его искушеній, часто повторяя, что тотъ, кто хочетъ представлять дѣла Христовы, долженъ быть со Христомъ. Вазари пишетъ, что этотъ монахъ-живописецъ никогда не бралъ въ руки кисти не помолившись. Онъ могъ бы приобрѣсти большія деньги своей кистью, но пренебрегъ ими, говоря, что настоящее богатство состоитъ въ довольствѣ малымъ. Никогда не могъ онъ писать изображеніе распятія не проливая слезъ.

Самыя замѣчательныя работы этого живописца находятся въ бывшемъ монастырѣ св. Марка во Флоренціи, который превращенъ теперь въ музей и гдѣ собрано также нѣсколько иконъ его, написанныхъ по дереву. Въ этомъ монастырѣ жилъ Фра-Джіованни, и стѣны его онъ украсилъ многочисленными фресками. Прямо, противъ входной двери, Беато Анджелико изобразилъ распятіе. Христосъ преисполненъ тутъ покорности судьбѣ и самопожертвованія. Голова его немного наклонена на бокъ; тѣло не виситъ, а выпрямлено и не выказываетъ страданій. У Беато Анджелико это не человѣкъ, а скорѣе Богъ на крестѣ, тѣло котораго не можетъ подвергаться страданіямъ смертныхъ. Въ византійскомъ искусствѣ также изображали Христа на крестѣ нестрадающимъ и съ преобладаніемъ божественнаго начала надъ слабой натурой человѣка ¹⁾. Представлять искупленіе первороднаго грѣха Богомъ, котораго мученія не могутъ удручать до такой степени, какъ человѣка, совершенно въ характерѣ христіанства восточныхъ народовъ. У креста, на колѣняхъ, обнимая его, изображенъ св. Доминикъ, основатель ордена; онъ глядитъ на Спасителя, и въ выраженіи лица, равно какъ во всякомъ движеніи его, отражается проникающая его скорбь. Линіи этой фигуры въ гармоніи съ линіями тѣла распятаго Христа; вообще, эта группа преисполнена глубокаго чувства и способна потрясти зрителя.

Надъ дверьми, ведущими въ зданіе, назначенное для помѣщенія странниковъ—foresterio—Беато Анджелико изобразилъ натуральной величины, по колѣно, двухъ доминиканскихъ монаховъ, принимающихъ Спасителя, который является имъ подъ видомъ богомольца; онъ держитъ въ рукахъ посохъ, и шляпа съ широкими полями виситъ за его плечами на спинѣ. Одинъ изъ монаховъ, не узнавъ Спасителя, добродушно беретъ его за руку и привѣтствуетъ, приглашая войти отдохнуть. Это вполне привлекательная сцена, представленная съ большимъ художественнымъ смысломъ. Монахи радуются прибытію странника, которому могутъ оказать гостепріимство, и лица ихъ пріятно оживлены. Взоръ Спасителя преисполненъ доброты и кротости, а на юномъ, прекрасномъ лицѣ его выражена благодарность за оказываемое гостепріимство.

Въ другомъ распятіи, написанномъ Беато Анджелико на стѣнѣ залы Капитула того же монастыря, изображено около 20 фигуръ въ натуральную величину. Образъ Спасителя тутъ тотъ же, какъ и въ первой, описанной выше, фрескѣ. По обѣимъ сторонамъ Христа распяты разбойники; раскаявшійся написанъ красивымъ молодымъ

¹⁾ См. Римскія Катакомбы ч. 4, стр. 328 и 329.

человѣкомъ, тогда какъ на лицѣ упорствующаго въ грѣхѣ отражается состояніе его преступной души. Видно, что Фра-Джіованни неприятно было изображеніе нагого тѣла послѣдняго, и въ рисунокѣ его замѣтны неловкости. Тѣло покаявшагося разбойника представлено лучше; но, разумѣется, развитіе формъ тутъ далеко не такъ хорошо, какъ у Мааччіо. Превосходно переданы эпизоды этой драмы. Фигуры индивидуальны, движенія ихъ разнообразны; линіи имѣютъ большую мягкость. Богоматерь падаетъ безъ чувствъ; ее поддерживаютъ Марія, Марса и апостолъ Іоаннъ. Эти фигуры составляютъ превосходную группу. При распятіи Христа присутствуетъ Іоаннъ Креститель, нѣкоторые изъ апостоловъ, какъ напримѣръ св. Маркъ—покровитель монастыря,—съ Евангелиемъ въ рукахъ, чтобы записать повѣствованіе о смерти Спасителя; мы видимъ тутъ также святыхъ и мучениковъ, умершихъ нѣсколько столѣтій послѣ Р. Х., какъ напримѣръ блаженнаго Геронима, изображеннаго старцемъ, смотрящаго съ набожнымъ восторгомъ на распятаго Христа, мучениковъ—Лаврентія, Козму и Даміана; первые два—покровители фамиліи Медичи; они съ глубокимъ горемъ взираютъ на Спасителя; Даміанъ отворачивается отъ страшнаго зрѣлища и закрываетъ глаза. Св. Доминикъ стоитъ на колѣняхъ съ поднятой головой и распростертыми руками. Сцену эту пополняютъ св. Амвросій, въ епископскомъ облаченіи, Августинъ, Францискъ, Бенедиктъ и другіе. Въ шестиугольникахъ, заключенныхъ въ орнаментъ, составляющій рамку, которая окружаетъ всю фреску, представлены пророки и Сивилла Эритрейская. Внизу, въ круглыхъ медальюнахъ, написаны портреты замѣчательныхъ лицъ изъ ордена Доминиканцевъ. Фреска эта исполнена съ большой тщательностью; детали переданы съ точностью; одежды падаютъ просто, красивыми складками.

Въ верхнемъ этажѣ того же монастыря, на стѣнѣ корридора, ведущаго въ кельи, Беато Анджелико написалъ замѣчательное изображеніе Благовѣщенія. Фигуры тутъ немного меньше натуральной величины; Богородица представлена красивой, стройной, граціозной дѣвушкой; бѣлокурые волосы окружаютъ ея прекрасную головку. Вся фигура ея дышетъ скромностью и искренностью. Она сидитъ на скамьѣ подъ красивымъ портикомъ, поддерживаемымъ легкими колонками; на ней плотно прилегающая свѣтлорозовая туника, сверхъ которой наброшенъ синій плащъ. Нѣсколько нагнувшись и сложивъ руки, она смотритъ на небеснаго вѣстника, который, нагибаясь и преисполненный почтенія, возвѣщаетъ Богоматери ея избраніе. Онъ въ розовой одеждѣ; крылья его раскрашены различными цвѣтами. На заднемъ планѣ цвѣтущій лугъ и деревья, отдѣляющіяся на голубомъ небѣ.

Этотъ же сюжетъ повторенъ Беато Анджелико на стѣнѣ одной изъ келій того же монастыря. Но мистическое начало сцены Благовѣщенія монахъ-живописецъ возвышаетъ еще болѣе, изображая присутствующаго при ней доминиканскаго монаха Петра, мученика, который, набожно соединивъ руки для молитвы, взираетъ на происходящее. Богоматерь, скрестивъ на груди руки и держа книгу, пре-

клонила колѣна на скамейку. Она нѣсколько нагибаетъ голову и смотритъ съ умиленіемъ на ангела, стоящаго передъ ней въ той же позѣ, какъ и въ предыдущей фрескѣ. Сцена эта происходитъ и тутъ подъ портикомъ, поддерживаемымъ колоннами.

Одна изъ лучшихъ фресокъ Беато Анджелико въ этомъ монастырѣ изображаетъ Богоматерь съ младенцемъ Спасителемъ на рукахъ; она сидитъ на тронѣ, окруженная восемью святыми. Христосъ, очень красивый ребенокъ, держитъ въ лѣвой рукѣ сферу и поднимаетъ правую.

Но совершенно въ характерѣ идей Фра-Джіованни, это — сцена коронаванія Богородицы Спасителемъ, изображенная имъ нѣсколько разъ и между прочимъ на стѣнѣ монастыря св. Марка. Христосъ, въ бѣлой мантии, величественнымъ, преисполненнымъ достоинства движеніемъ, обѣими руками, владеть корону на голову матери, которая наклоняется скромно, почтительно скрестивъ руки на груди. Она также въ бѣлой одеждѣ, падающей красивыми складками; лицо ея выражаетъ полное блаженство. Сцена происходитъ на облакахъ и обѣ фигуры отдѣляются на лучезарномъ небѣ. У Христа прекрасный типъ; его поза величественна и спокойна. Одежды его составляютъ красивыя линіи и вполнѣ соотвѣтствуютъ благородному движенію тѣла. Мистическое, религиозное чувство находитъ полное удовлетвореніе въ этой картинѣ. У Спасителя, равно какъ и у Богоматери, нѣтъ ничего матеріальнаго; это скорѣе видѣніе, чѣмъ живыя тѣла. Апостолъ Петръ, Тома Аквинскій, св. Бенедиктъ, св. Францискъ, св. Доминикъ и Петръ-мученикъ изображены внизу присутствующими при небесномъ видѣніи, стоя на колѣняхъ. Они въ восторгѣ смотрятъ на Спасителя и Богородицу, поднимая руки. Этотъ мистическій сюжетъ былъ особенно любимъ Фра-Джіованни и въ немъ какъ нельзя полнѣе выказывались выступающія стороны его таланта. Подобныя сцены постоянно писались имъ лучше сюжетовъ, сопрікасающихся съ міромъ дѣйствительнымъ. Чѣмъ больше мистическихъ началъ въ картинѣ, тѣмъ удачнѣе исполнялъ ее Беато Анджелико.

На стѣнахъ того же монастыря Фра-Джіованни написалъ еще нѣсколько евангельскихъ сюжетовъ, какъ напримѣръ появленіе трехъ женъ мурносицъ у гроба Христа и поклоненіе волхвовъ. Тутъ лица отличаются той спокойной и нѣжной чистотой выраженія, которую придавалъ своимъ фигурамъ этотъ живописецъ. Въ сценѣ обожанія Богоматерью и Іосифомъ новорожденного младенца Спасителя, лежащаго на землѣ, представленъ также и Доминиканецъ Петръ-мученикъ, на колѣняхъ, молясь, и какая-то святая, въ коронѣ, со сложенными руками. Въ глубинѣ — пещера и въ ней оселъ и бытъ у яслей. Наверху, надъ крышей навѣса, четыре ангела. Картина эта преисполнена религиознаго чувства и искренней набожности.

Срѣтеніе Господне изображено тутъ же, чрезвычайно граціозно. Симеонъ, почтенный старикъ, держитъ въ рукахъ спеленатаго младенца, Христа; лицо его сіяетъ радостью. Марія, какъ бы тревожась за сына, простираетъ руки, чтобы взять его обратно; ея симпатичный образъ невольно трогаетъ. Іосифъ, неся голубей въ корзинѣ, съ умиленіемъ взираетъ на эту сцену. Ее пополняютъ св. Еватерина сіенская и Петръ-мученикъ, стоящіе на колѣняхъ.

Сцена тайной вечери, изображенная Беато Анджелико также въ монастырѣ св. Марка, описана въ 4-й части Римскихъ Катакомбъ¹⁾. Почти въ каждой кельѣ монастыря, гдѣ жилъ Фра-Джіованни, есть его стѣнописи. Всѣ онѣ не имѣють одинакаго художественнаго достоинства; можетъ быть, тутъ слѣдуетъ видѣть работу его учениговъ. Многія изъ этихъ фресокъ, притомъ, пострадали отъ реставраціи и отъ времени. Нѣсколько разъ повторено въ нихъ распятіе со св. Доминикомъ на колѣняхъ, обнимающимъ основаніе креста.

Между иконами, написанными Беато Анджелико по дереву и собранными въ монастырѣ San Marco, особенно замѣчательна Мадонна della Stella, названная такъ по звѣздѣ, изображенной надъ ея головою. Образъ этотъ небольшихъ размѣровъ, находившійся прежде въ ризницѣ церкви Santa Maria Novella, написанъ съ приемами миниатюрной живописи. Богоматерь стоитъ, держа младенца Спасителя на рукахъ; отъ головы до ногъ она покрыта голубой мантией, падающей красивыми складками и окаймленной, равно какъ и ея красная туника, золотыми штрихами. Богородица эта, написанная на золотомъ фонѣ, отличается необыкновенной чистотою чувствъ и нѣжнымъ характеромъ. Младенецъ Спаситель, въ красной туникѣ, также украшенной золотымъ шитьемъ, припалъ къ матери, обнимая ее своими маленькими ручками. Голова его, равно какъ и Богоматери, окружена золотымъ сіяніемъ. Въ рисунокѣ есть, разумѣется, нѣкоторыя погрѣшности. Руки Мадонны нарисованы неудовлетворительно; то же самое можно сказать и о младенцѣ Спасителѣ. Положеніе ногъ его неловко и онѣ слишкомъ коротки для туловища; но эти недостатки пропадають, сглаживаются, увлеченные чистотою общаго выраженія, такъ что фигуры эти производятъ на зрителя впечатлѣніе небеснаго видѣнія, готоваго исчезнуть не касаясь земли. Кругомъ, на рамкѣ, восемь ангеловъ—той чистоты, которую умѣлъ придавать этимъ безтѣлеснымъ созданіямъ только Беато Анджелико. Одни играютъ на музыкальныхъ инструментахъ, другіе кадятъ, третьи молятся или поклоняются Богоматери и Спасителю.

Одно изъ самыхъ лучшихъ, согласно Вазари, произведеній кисти Беато Анджелико, это—коронованіе Богоматери Спасителемъ, написанное по дереву для церкви св. Доминика въ Fiesole и находящееся теперь въ Луврскомъ Музеѣ въ Парижѣ. Не смотря на то, что эта икона сильно пострадала, она еще можетъ оправдать восторженный отзывъ біографа итальянскихъ художниковъ возрожденія. Вѣнчаніе Богородицы Христомъ происходитъ тутъ среди сонма ангеловъ и святыхъ обоего пола. Блаженство отражается на ихъ лицахъ. На предѣлѣ образа изображены сцены изъ жизни св. Доминика. Но эта живопись была попорчена и потомъ реставрирована.

Тотъ же сюжетъ изобразилъ Беато Анджелико для церкви S. M. Nuova—теперь эта икона находится въ галереѣ Уффиций во Флоренціи. Замѣчательно въ ней выраженіе чистѣйшаго религіознаго экстаза, который проявляется въ каждой малѣйшей подробности этой сцены.

¹⁾ Стр. 388.

Отъ верхней части картины идутъ блестящіе золотые лучи, распространяясь и составляя грунтъ иконы, такъ что тутъ, какъ обыкновенно у Фра-Джіовани, фигуры написаны на золотомъ фонѣ, — приѣмъ, перенятый у Византийцевъ. Въ срединѣ, на облакахъ, направо отъ Спасителя, сидитъ Богоматерь, скрестивъ на груди руки и нѣсколько наклоняясь; на ней голубой плащъ, устьянный мелкими золотыми звѣздочками, покрывающій и ея голову. Спаситель также сидитъ на облакахъ; на немъ розовая туника и голубой плащъ. Онъ не коронуетъ Богоматерь, а кладетъ блестящій драгоценный камень на ея вѣнецъ. Группу эту окружаетъ множество прекрасныхъ ангеловъ; одни поютъ или играютъ на музыкальныхъ инструментахъ, другіе танцуютъ кругомъ трона Спасителя; двое изъ нихъ кадятъ. Въ выраженіяхъ лицъ, въ движеніяхъ всѣхъ этихъ фигуръ проявляется религиозное восхищеніе. Внизу картины, направо и налево, изображены святые обоого пола, которые наслаждаются этимъ небеснымъ видѣніемъ и сопровождающей его музыкой. На пределлѣ, теперь удаленной отъ иконы, написано обрученіе Богоматери и ея усненіе. Рисунокъ этой живописи не представляетъ большихъ недостатковъ и колоритъ свѣжъ и прозраченъ.

Въ церкви S. Trinita во Флоренціи находилась прежде икона, написанная Беато Анджелико, изображающая снятіе Спасителя со креста; впоследствии она была перенесена въ Академію Художествъ того же города. Въ этой картинѣ типъ, размѣры, формы и характеръ фигуръ, но особенно мертвого Христа, котораго ученики осторожно снимаютъ со креста, удались лучше, чѣмъ въ другихъ произведеніяхъ кисти Беато Анджелико. Точно также преисполнены чувствъ и выраженія мужчины и женщины, присутствующіе при исполненіи этого печальнаго дѣла. На лицахъ ихъ отражается глубокая скорбь. Налево отъ креста изображены женщины, уничтоженные горемъ, и среди нихъ Богоматерь на колѣняхъ, погруженная въ неизмѣримую тоску. Направо — толпа учениковъ; двое изъ нихъ печально разсматриваютъ орудія страстей Спасителя. Общее выраженіе, однако, слишкомъ мягко, и чувствуется недостатокъ энергіи. Пейзажъ и городъ въ глубинѣ картины написаны съ погрѣшностями въ перспективѣ. Живопись эта пострадала отъ времени, но особенно отъ реставрацій, и до такой степени, что свѣжесть колорита была уничтожена, и пестрота замѣнила созвучіе красокъ. Замѣчательны тутъ также святые, небольшихъ размѣровъ, написанные на пиластрахъ рамки и пострадавшіе меньше остальныхъ частей иконы. Это одно изъ самыхъ лучшихъ произведеній Беато Анджелико.

Также въ Академіи Художествъ во Флоренціи находятся небольшія картины, написанныя по дереву, Фра-Джіованни; онѣ украшали прежде дверцы шкафовъ ризницы церкви Santissima annunziata во Флоренціи. Тутъ представлены сцены изъ жизни Спасителя и страшный судъ. Между ними особенно замѣчательны бѣгство въ Египетъ и погребеніе Христа, въ композиціи которыхъ видно вліяніе Джіотто. Достойна вниманія также сцена появленія Спасителя передъ первосвященникомъ. Образъ Христа преисполненъ благородства. Перво-

священникъ сидитъ на возвышенномъ тронѣ, окруженный стражей и Евреями, между которыми много старцевъ. Спаситель стоитъ передъ нимъ. Невинность подсудимаго проявляется въ каждой подробности этой сцены. По всей картинѣ разлито что-то спокойное и торжественное. Фигуры хорошо распределены и даже движения ихъ развязны, что случается рѣдко въ живописи Беато Анджелико.

Между изображеніями Богоматери съ ребенкомъ, окруженной ангелами и святыми, написанными Фра-Джованни и имѣющими постоянно одинъ и тотъ же небесный, чисто мистическій характеръ; особенно замѣчательно то, которое находится въ картинной галерей Уффицій во Флоренціи. Это — большой запрестольный образъ, имѣющій форму триптиха; онъ былъ заказанъ Фра-Джованни сообществомъ — *arte* — липняныхъ торговцевъ. Рисунокъ для рамы сдѣлалъ Ghiberti. На внѣшней сторонѣ боковыхъ частей триптиха, составляющихъ дверцы большой средней части его, изображены апостолы Петръ и Маркъ; на внутренней — Иоаннъ Креститель и снова Маркъ, такъ какъ онъ былъ покровителемъ корпораціи, заказавшей эту икону. На средней части триптиха — Богоматерь, въ голубой мантии и съ бѣлымъ покрываломъ на головѣ, сидитъ на престолѣ, на длинной, употребляемой византіянами, подушкѣ; сверху падаетъ широкими складками золотая занавѣсъ. Надъ головой Богородицы, окруженной нимбомъ, паритъ Св. Духъ подъ видомъ голубя съ сияніемъ вокругъ головы. На колѣняхъ Мадонны, въ повелительной позѣ, стоитъ Младенецъ Спаситель; въ лѣвой рукѣ его сфера, а правой онъ благословляетъ. Голова его окружена нимбомъ, раздѣленнымъ крестомъ. Мы видимъ тутъ царицу небесную; царскій, officialный характеръ ея определенъ какъ нельзя полнѣе. Спаситель — маленькій властелинъ. Такъ изображали въ византійскомъ искусствѣ Богоматерь съ Христомъ Младенцемъ ¹⁾. На краяхъ рамы изображены шесть небольшихъ ангеловъ съ каждой стороны; верхніе молятся, остальные съ музыкальными инструментами идутъ по облакамъ; одинъ трубитъ, другой играетъ на скрипкѣ, третій бьетъ въ тамбуринъ. Внизу, на пределѣ, поклоненіе волхвовъ, проповѣдь Петра и мученическая смерть апостола Марка. Прекрасны въ этой иконѣ особенно ангелы. Они написаны, какъ и всѣ другія фигуры триптиха, по золотому грунту; на нихъ длинныя, цвѣтныя туники, падающія до ногъ; лица ихъ красивы, вдохновлены, движения легки, граціозны. Это чисто небесныя видѣнія; ничего лучшаго въ этомъ родѣ не писалъ ни Беато Анджелико, ни художники итальянскаго возрожденія послѣдующихъ столѣтій. Неудивительно, что ихъ постоянно, до сихъ поръ, повторяютъ въ безчисленныхъ копіяхъ, разумѣется болѣе или менѣе удачныхъ, которыя расходятся по всему свѣту. Фигуры незначительныхъ размѣровъ этой иконы исполнены лучше большихъ. Последнія написаны съ приемами миниатюрной живописи и со всею ея тонкостью, переданы поверхностно, что лишаетъ ихъ жизни и энергіи. Вообще, Беато Анджелико, въ работахъ котораго видна очень часто кисть

1) См. Римскія Катакомбы ч. 4, стр. 324 и слѣд.

миниатюриста, писалъ съ бѣльшимъ успѣхомъ фигуры небольшихъ размѣровъ, чѣмъ образы натуральной величины.

Въ картинахъ страшнаго суда Фра-Джіованни оказывается слабѣе, чѣмъ при изображеніи короновація Богоматери, или Мадонны съ младенцемъ, окруженной ангелами, такъ какъ сцены энергическія не въ его характерѣ. Это мы видимъ, напримѣръ, въ страшномъ судѣ, представленномъ имъ и находящемся теперь въ Академіи Художествъ во Флоренціи. Особенно когда Беато Анджелико пишетъ грѣшныхъ и демоновъ, онъ оказывается вполне несостоятельнымъ. Дьяволы его способны скорѣе смѣшнить, чѣмъ пугать. Также въ сценахъ изъ страстей Спасителя палачи у него скорѣе сладки и нѣжны, чѣмъ ужасны, а воины въ страшной сценѣ избіенія младенцевъ—слишкомъ добры для подобнаго дѣла.

Беато Анджелико работалъ также въ соборѣ города Орвіэто. Въ сводѣ одной изъ капеллъ его онъ написалъ страшный судъ. Спаситель тутъ, какъ и во всѣхъ изображеніяхъ этого сюжета, написанныхъ Фра-Джіованни, представленъ грознымъ судьбою; онъ сидитъ на облакахъ въ сіяніи, окруженный ангелами и взираетъ на грѣшныхъ. Поднимая правую руку съ раскрытой дланью, Христосъ показываетъ свою язву; лѣвая рука его положена на земную сферу, опирающуюся на его колѣно. Возлѣ, въ томъ же сводѣ, Беато Анджелико изобразилъ толпу пророковъ, пирамидальной группой, какъ это мы находимъ на византійскихъ иконахъ. Тутъ мы видимъ одно изъ самыхъ грандіозныхъ произведеній живописца-монаха. Образы пророковъ благородны и величавы; лица ихъ скорѣе нѣжны, чѣмъ строги; позы преисполнены достоинства, драпировка одеждъ широка, колоритъ приятенъ; въ исполненіи видна большая тщательность, кисть свободна. Нѣкоторыя части описанныхъ фресокъ собора Орвіэто слабѣе другихъ, но эти несовершенства объясняются тѣмъ, что Фра-Джіованни помогалъ тутъ ученикъ его, тогда еще очень молодой и неопытный, но впоследствии замѣчательный живописецъ — *Benozzo Gozzoli*.

Два раза Папы призывали Беато Анджелико въ Римъ; въ первый разъ Папа Евгений IV поручилъ ему расписать капеллу въ церкви св. Петра, которая потомъ была разрушена, когда начали постройку новаго собора. Во второй разъ Беато Анджелико былъ призванъ въ Римъ Папой Николаемъ V для украшенія фресками капеллы св. Николая въ Ватиканѣ. Сюжеты ихъ взяты изъ жизни двухъ мучениковъ—Стефана и Лаврентія. Первые написаны въ люнетахъ, вторые на стѣнахъ капеллы. Въ стрѣльчатомъ сводѣ потолка изображены 4 Евангелиста, величественно сидящіе на облакахъ съ ихъ символами, а въ аркахъ оконъ и дверей—учители церкви. Внизу фризъ, составленный изъ цвѣтовъ и плодовъ, среди которыхъ появляются ангельскія головки. Направо отъ входящаго изображено посвященіе святаго Стефана въ діаконы. Стоя на колѣняхъ, онъ смиренно, съ благочестіемъ принимаетъ отъ апостола Петра, нагибающагося къ нему съ выраженіемъ доброты на красивомъ лицѣ, чашу съ гостіей. Въ глубинѣ стоятъ шесть апостоловъ. Возлѣ св. Стефанъ раздаетъ милостыню бѣднымъ. Въ люнетѣ, надъ дверью, изображенъ этотъ

святой, проповѣдующій народу и допрашиваемый совѣтомъ судей въ Іерусалимѣ; въ третьемъ люнетѣ, налѣво, его шествіе на казнь и мученическая смерть. Не смотря на то, что Беато Анджелико писалъ эти фрески въ преклонныхъ лѣтахъ, — ему было тогда 60, — онъ выказалъ большую силу и энергію при ихъ исполненіи и кисть его вовсе не устарѣла. Въ этой живописи не видно ни строгой величественности Джіотто, ни силы Мазаччіо, но нѣжность и религиозное чувство находятъ тутъ свое полное выраженіе. Въ сценѣ раздачи милостыни святымъ Стефаномъ фигура его вполне симпатична; онъ подаетъ монету красивой, граціозной, но скромной женщиной, въ длинной, падающей хорошими складками, одеждѣ; она протягиваетъ руку, опустивъ глаза; возлѣ нея стоитъ ребенокъ, поднимая ручку, чтобы также получить милостыню. Позади святого мы видимъ молодого духовнаго, читающаго списокъ бѣдныхъ, которые должны получить подаііе. На заднемъ планѣ изображенъ молящійся, со сложенными руками. Нѣсколько лицъ мужчинъ и женщинъ приближаются къ святому для получения милостыни. Впереди двѣ женщины, довольныя полученнымъ подаііемъ, уходятъ, разговаривая; за ними идетъ пожилой человекъ. Фонъ картины составляютъ башни, другія зданія, деревья и голубое небо.

Въ сценѣ проповѣди св. Стефанъ стоитъ на небольшомъ возвышеніи, исчисляя по пальцамъ доводы своего ученія. Его слушаютъ женщины, сидяція на землѣ, а позади ихъ стоятъ мужчины. Между женщинами есть граціозныя, задумчивыя, спокойныя фигуры, какъ нельзя болѣе привлекательныя, но, можетъ быть, слишкомъ манерныя. Возлѣ изображено появленіе Стефана передъ первосвященникомъ. Архидіаконъ, поднявъ руки, утверждаетъ истину вѣры Спасителя, тогда какъ судья, раздраженный его упорствомъ, грозно смотритъ на него, дѣлая вопросительное движеніе правой рукою и готовый произнести роковой приговоръ. Люди, окружающіе будущаго мученика, сочувствуютъ ему, какъ это видно по выраженію ихъ лицъ. Шествіе св. Стефана на казнь и его избіеніе камнями болѣе слабого исполненія, чѣмъ предъидущіе сюжеты. Какъ всегда, Беато Анджелико не удалось представить сцены энергіи и ужаса.

По стѣнамъ капеллы Фра-Джіованни изобразилъ легенды изъ жизни св. Лаврентія. Въ живописи этой много общаго съ фресками, описанными выше. Папа Сикстъ II, сидящій на креслѣ, въ папскомъ облаченіи, посвящаетъ въ діаконы св. Лаврентія, стоящаго передъ нимъ на колѣняхъ, вручая ему чашу съ гостіей. Ихъ окружаютъ девять духовныхъ лицъ, въ церковныхъ облаченіяхъ. Одинъ несетъ кадило, другой книгу, третій чашу. Далѣе Сикстъ II вручаетъ св. Лаврентію, стоящему передъ нимъ на одномъ колѣнѣ, церковную казну для раздачи ея бѣднымъ. Сцена эта происходитъ въ церкви, а возлѣ — два воина выламываютъ дверь, чтобы войти въ храмъ; одинъ духовный изъ свиты папы съ удивленіемъ и испугомъ смотритъ въ эту сторону. Извѣстно, что Сикстъ II былъ застигнутъ солдатами императора Валеріана во время служенія въ часовнѣ надъ катакомбами и претерпѣлъ мученическую смерть. Обѣ эти фрески нѣсколько повреждены реставраціей.

Въ сценѣ раздачи милостыни св. Лаврентіемъ особенно живо представлена чистая и искренняя радость бѣдныхъ, получающихъ подаііе. Святой, въ одеждѣ католическаго діакона, держитъ въ лѣвой рукѣ кошелекъ и, стоя передъ дверьми церкви, подаетъ милостыню калѣбѣ, подползающему къ нему. Съ обѣихъ сторонъ приближаются къ діакону нищіе, смотря на него съ довѣріемъ и радостью. Нѣкоторые изъ нихъ протягиваютъ руку, опираясь на костыль. Всего болѣе замѣтна тутъ женщина, скромная и печальная, несущая на рукахъ ребенка. Другая женщина ведетъ за руку мальчика. Прекрасны также двое дѣтей, забавляющихся между нищими и калѣбами. Беззаботная игра ихъ составляетъ трогательный контрастъ съ картиной бѣдности и болѣзни, окружающей ихъ. Очень натураленъ и слѣпой на первомъ планѣ, шагающей, осторожно щупая палкой землю и стараясь подойти къ діакону.

Беато Анджелико, изображая религіозные сюжеты не мистическаго, а свѣтскаго характера, выказываетъ также въ извѣстной степени склонность къ изученію натуры человѣка и его нравственныхъ состояній, къ философскому анализу. Это проявляется, напримѣръ, въ вышеописанныхъ фрескахъ. Пробудившаяся арійская мысль коснулась, слѣдовательно, нѣсколько и монаха-живописца; но традиціи религіознаго искусства, освященные временемъ, сдерживали его болѣе, чѣмъ свѣтскихъ художниковъ.

Въ той же капеллѣ Фра-Джіованни написалъ появленіе св. Лаврентія передъ Деціемъ, сидящимъ на возвышеніи, въ красивой нишѣ; въ лѣвой рукѣ у него держава, а правой онъ указываетъ Лаврентію на орудія мученій, лежащія на землѣ, угрожая святому за его упорство. Позади обвиненнаго—римскіе воины и Іудеи; особенно замѣчательны тутъ юноша, стоящій налѣво отъ Деція; онъ отворачивается, соединяя руки, какъ бы осуждая несправедливый судъ, и на прекрасномъ и задумчивомъ лицѣ его отражается борьба, происходящая въ его душѣ. Возлѣ мы видимъ мученическую смерть св. Лаврентія. Но фреска эта сильно попорчена; отъ фигуры святого почти ничего не осталось. Натураленъ въ послѣдней сценѣ одинъ изъ палачей, шевелящій уголья и заслоняющійся рукою отъ жара.

Беато Анджелико выросъ и образовался въ особенной средѣ. Протесты противъ преобладающей въ то время любви къ античному искусству и античной литературѣ, противъ новыхъ идей, выходили тогда изъ его ордена. Доминиканецъ стараго закала, Джіованни Доминичи, изъ монастыря Santa Maria Novella, современникъ Беато Анджелико, смотрѣлъ на ученіе гуманистовъ какъ на искушеніе дьявола; онъ энергически осуждалъ также упадокъ нравственной жизни духовенства и основалъ нѣсколько монастырей, именно: въ Фіезолѣ, Кортонѣ, Луккѣ, Пизѣ, на строгихъ началахъ. Дѣло Доминичи продолжалъ послѣ его смерти (1408) Антонио Пьероцци, причисленный впоследствии къ лику святыхъ подъ именемъ св. Антонина. Это былъ протестъ семитическаго католицизма противъ введенія въ него арійскихъ философскихъ идей, пробудившихся въ итальянскомъ обществѣ того времени. Въ концѣ столѣтія изъ монастыря

св. Марка, находившагося въ самомъ центрѣ гуманизма и интеллектуальной, купчей, вмѣстѣ блестящей жизни флорентинцевъ, вышло то сильное, политическое и религиозное движеніе, враждебное новому духу времени, во главѣ котораго стоялъ 38-ми лѣтній доминиканскій монахъ Иеронимъ Савонарола. Всѣ культурныя начала, выработанныя освобождающимся умомъ Итальянцевъ этой эпохи, готовы были исчезнуть вслѣдствіе его проповѣдей. Это болѣе временной триумфъ семитическаго начала надъ арійскимъ въ католицизмѣ. Въ этой атмосферѣ, разумѣется уже заключавшей въ себѣ тѣ данныя, изъ которыхъ вышла реформа Савонаролы, развился талантъ Беато Анджелико. Онъ работалъ преимущественно для церкви и монастырей своего ордена, и украшалъ ихъ своими фресками и иконами. Даже и сюжеты своихъ работъ онъ любилъ брать изъ легендъ Доминиканцевъ, а когда не дѣлалъ этого, то изображалъ святыхъ доминиканскаго ордена, и всего чаще основателя его, въ сценахъ, взятыхъ изъ жизни Христа и Богоматери, чѣмъ, какъ мы видѣли, возвышалось мистическое начало его картинъ. Подобный приемъ, встрѣчающійся въ византийскомъ искусствѣ и у первыхъ мастеровъ эпохи возрожденія въ Италіи, пропадаетъ, или, лучше сказать, встрѣчается гораздо рѣже у живописцевъ послѣдующихъ поколѣній.

Набожныя движенія души занимаютъ постоянно главное мѣсто во всѣхъ произведеніяхъ кисти Беато Анджелико. Высоты и чистоты его религиознаго чувства не достигалъ ни одинъ изъ художниковъ возрожденія. Нѣкоторыя картины его можно прямо назвать осуществленной молитвой, — до такой степени онѣ проникнуты благочестіемъ, смиреніемъ и искренней набожностью. Мистическая религиозная поэзія оживляетъ и переполняетъ всѣ его художественныя созданія. Беато Анджелико выражалъ страданія души не сильными конвульсивными тѣлодвиженіями, не искривленіемъ лица, не энергическими порывами, а тихими проявленіями, выражающими вмѣстѣ съ большой печалью покорность воли Божіей, религиозное спокойствіе и теплую вѣру.

По работамъ Фра-Джіованни видно, что онъ мало обращалъ вниманія на усовершенствованія, происходящія въ его время въ живописи. Когда онъ переѣхалъ изъ Фіззоле во Флоренцію и поселился въ монастырь св. Марка въ 1436-мъ г., Мазаччіо уже не было въ живыхъ, Брунеллески воздвигалъ куполь флорентинскаго собора, Гибберти работалъ бронзовыя двери баптистерія и Донателло былъ уже извѣстенъ какъ хорошій скульпторъ. Но, принадлежа по складу своего ума къ другому времени, стоя ближе по одушевлявшему его религиознымъ идеямъ къ среднимъ вѣкамъ, чѣмъ къ эпохѣ возрожденія, традиціонныя формы и болѣе отсталую технику считалъ онъ способнѣе выражать его набожныя стремленія, чѣмъ новые образы и усовершенствованныя приемы, введенныя этими художниками въ искусство возрожденія. Точно также и модели классическаго художества были мало способны выражать идеи монаха живописца. Можно даже сказать, что Беато Анджелико пренебрегаетъ нововведеніями, не изучаетъ натуру, удаляется отъ нея; она какъ будто бы не существуетъ для

него; изслѣдованіе строенія тѣла человѣка его вовсе не занимаетъ, и потому нагія фигуры въ его фрескахъ очень часто неудовлетворительны. Образы Фра Джіованни имѣютъ обыкновенно мало рельефа, они воздушны и означены скорѣе духовно, чѣмъ матеріально. Это небесныя видѣнія, неимѣющія тѣла, скорѣе, чѣмъ люди живые, чѣмъ энергическія личности. Они превосходно передаютъ религіозныя чувства, невозмутимое спокойствіе вѣрующей души въ вѣчномъ блаженствѣ и набожный восторгъ. Для выраженія всего этого почти ненужно тѣла. Но изображая свѣтскіе земные сюжеты, какъ напримѣръ, сцены изъ жизни мучениковъ Стефана и Лаврентія, въ капеллѣ св. Николая въ Ватиканѣ, Беато Анджелико долженъ былъ выводить на сцену живыхъ людей; онъ потому усиливался приблизиться къ натурѣ и дѣлалъ это обратившись къ искусству Джіотто и Мазаччіо, въ которомъ эти данныя уже были развиты. Работы послѣднихъ художниковъ, несомнѣнно, имѣли вліяніе на нѣкоторые произведенія кисти Беато Анджелико; онъ также, но рѣдко и съ извѣстной сдержанностью, дѣлается художникомъ возрожденія, аналитомъ души человѣка и вводитъ земныя чувства въ священныя картины. Въ живописи, исполненной при этихъ условіяхъ, въ декоративныхъ частяхъ, у Фра Джіованни находишь даже мотивы, взятые изъ классическаго искусства, но это является какъ исключеніе.

Большую заботу о формѣ, правда условной, большую тонкость въ исполненіи, свѣтлый, гармоническій колоритъ находимъ мы въ живописи Беато Анджелико. Въ своемъ родѣ, въ своей сферѣ онъ достигаетъ совершенства, и, можно сказать, неподражаемъ, хотя въ его живописи находишь часто неправильности въ перспективѣ и невѣрныя пропорціи между людьми и зданіями. Въ большей части произведеній своей кисти Фра Джіованни слѣдовалъ традиціямъ средневѣковаго искусства, но, разумѣется, у него чаще чѣмъ у итальянскихъ Византійцевъ встрѣчаешь прекрасныя формы и идеальныя образы, свѣтлый, лучистый колоритъ и относительно болѣе полную моделировку. При всемъ этомъ, однако, работы Фра Джіованни, въ артистическомъ отношеніи далеко отстоятъ отъ произведеній современныхъ ему итальянскихъ художниковъ. Такъ напримѣръ, у Мазаччіо перспектива вѣрнѣе; фигуры болѣе мужественны и грандіозны; въ нихъ больше энергія, больше натуры; колоритъ его болѣе вѣренъ, болѣе силенъ, его свѣтотѣнь опредѣленнѣе; одежды шире и складки размѣрены болѣе смѣлой рукою, чѣмъ у Беато Анджелико. Послѣдній, напротивъ, отличается мягкостью, нѣжностью кисти, необыкновенной граціей чистыхъ непорочныхъ фигуръ, вполне небеснаго характера. Его специальность — небо; специальность Мазаччіо — земной міръ.

Подобно Сіэнцамъ Беато Анджелико хорошо передаетъ мирныя и спокойныя событія, какъ напримѣръ, изображеніе бѣгства въ Египетъ, поклоненіе Волхвовъ и тому подобныя сюжеты; но когда онъ долженъ представлять движенія сильныя, энергическія, или сцены страстей, какъ напримѣръ, избіеніе младенцевъ, или истязанія Христа, онъ оказывается несостоятельнымъ и граничить, вслѣдствіе своей

неловкости, съ наивнымъ, даже комическимъ; мы не находимъ тогда въ немъ того искуснаго художника, который проявляется намъ, когда онъ изображаетъ тихія религіозныя сцены и небесныя видѣнія. У Фра Джіованни попадаются и фигуры какъ бы взятыя изъ сіенской школы; это можно объяснить тѣмъ, что онъ, равно какъ и сіенскіе мастера, вдохновлялся византійскими образцами и слѣдовалъ византійскимъ традиціямъ.

Дон Лоренцо Монасо современникъ Беато Анджелико, и также монахъ, писалъ подобно Фра Джіованни, не удаляясь отъ традицій средневѣкового религіознаго искусства, но выражая идеи христіанства семитическаго болѣе прекрасными, свѣтлыми формами, чѣмъ наследованныя отъ Византійцевъ. Не столь замѣчательный, какъ Беато Анджелико по своему таланту и по силѣ композиціи, Донъ Лоренцо Монако, камальдулецъ монастыря degli Angeli во Флоренціи, былъ болѣе извѣстенъ какъ миниатюристъ. Отъ фресокъ его ничего не сохранилось; но уцѣлѣло нѣсколько иконъ, написанныхъ по дереву, мало уступающихъ произведеніямъ кисти Фра Джіованни. Самая замѣчательная изъ нихъ, въ которой очень ясно проявляется взглядъ донъ Лоренцо на христіанскій идеалъ и обнаруживаются его художественныя силы и всѣ особенности его стиля, находится теперь въ галереѣ Уффицій во Флоренціи. Это большой алтарный образъ 15 футовъ вышины и 12 ширины, раздѣленный на три, кончающіяся на верху готической аркой части, большую центральную и двѣ боковыя. Въ срединѣ изображено коронованіе Богоматери, которая въ бѣлой туникѣ, вышитой золотомъ, въ бѣлой мантии и съ голубымъ покрываломъ на головѣ, сидитъ на одномъ тронѣ со Христомъ. Спаситель изображенъ въ красной туникѣ и голубой мантии, онъ кладетъ на голову Богородицы корону. Лицо Мадонны, набожно сложившей руки, серьезное и нѣсколько испуганное, преисполнено умиленія. 16 ангеловъ окружаютъ великолѣпный тронъ Спасителя и Богоматери; трое изъ нихъ кадятъ у подножія престола; въ боковыхъ частяхъ иконы изображены Апостолы, святые и пророки. Подобныя же фигуры, но меньшихъ размѣровъ, написаны на пиластрахъ; на верху въ центральной части иконы является Спаситель съ серафимами; на боковыхъ раздѣлена сцена Благовѣщенія; на одной Богоматерь, на другой ангель. Внизу на пределлѣ изображены сцены изъ жизни св. Бернарда, рожденіе Христа и поклоненіе Волхвовъ.

Въ живописи Лоренцо Монако, въ формахъ и въ приемахъ ея видно вліяніе Джіотто; но, разсматривая длинныя, худоцавыя и нѣсколько манерныя фигуры монаха-живописца, невольно вспоминаешь сіенскую школу. Рисунокъ его тщателенъ, чистъ и акуратенъ; композиція распределена не безъ умѣнія; колоритъ свѣжъ и созвученъ; краски мягки, прозрачны и удачно слиты; одежды просторны, полны, складки широки и многочисленны; иногда онъ даже обременяетъ фигуру. Но въ работахъ донъ Лоренцо, какъ и Беато Анджелико, видны приемы миниатюристовъ; въ описываемой нами иконѣ Лоренцо Монако, это всего замѣтнѣе въ живописи пределлы. Вообще манера

его та же какъ и у Фра Джіованни, но не оттого, что первый подражалъ второму, а потому, что оба они работали подъ вліяніемъ однихъ и тѣхъ же условій, развились въ одной и той же средѣ. Еще нѣсколько иконъ, сохраняющихся въ церквахъ и музеяхъ Флоренціи, равно какъ и въ художественныхъ собраніяхъ различныхъ городовъ Европы, написалъ донъ Лоренцо постоянно въ томъ же стилѣ и съ тѣми же особенностями, какъ образъ, описанный выше. Но эти произведенія его кисти ниже, въ художественномъ отношеніи, коронованія Богоматери.

XXVII.

Беноццо Гоззоли.

Монастырское искусство, представителями котораго, какъ мы видѣли, являются два монаха—Беато Анджелико и донъ Лоренцо Монако—далеко не имѣло значительнаго развитія свѣтскаго религіознаго художества эпохи возрожденія, можно даже сказать, что оно не продолжалось, и лучшій изъ учениковъ Фра Джіованни—Benozzo Gozzoli — совершенно удаляется отъ манеры своего учителя, и изображаетъ священные сюжеты съ философской точки зрѣнія, какъ свѣтскій художникъ. Ни одинъ изъ живописцевъ эпохи итальянскаго возрожденія не отошелъ такъ далеко отъ манеры, отъ идей художника, въ мастерской котораго онъ началъ свое артистическое образованіе, какъ Беноццо Гоззоли отъ учителя своего—Беато Анджелико. Никто не удалялъ такъ высоко на небо религіозные сюжеты, какъ Беато Анджелико, и никто не приближалъ ихъ такъ близко къ землѣ, какъ Беноццо Гоззоли. Онъ изображаетъ библейскія сцены съ изобиліемъ подробностей и эпизодовъ, выхваченныхъ изъ жизни, окружавшей его, освѣщая свои сочиненія поэтическимъ чувствомъ и отыскивая самыя красивыя стороны природы для выраженія своихъ идей. Мистическое начало, которое преобладаетъ въ созданіяхъ Беато Анджелико, уменьшается въ картинахъ его ученика. Христіанскій идеалъ понимается имъ уже другимъ образомъ; небесное сводится на землю, является со всеми особенностями человѣческой природы, такъ что по произведеніямъ кисти Беноццо Гоззоли, мы можемъ возстановить пышную, богатую и разнообразную городскую и сельскую жизнь современнаго ему итальянскаго общества, отличавшагося своими утонченными вкусами, что придаетъ особенный интересъ его картинамъ.

Настоящее имя Беноццо Гоззоли было Беноццо di Lese; онъ родился во Флоренціи въ 1420-мъ г. и обучался живописи у Беато Анджелико. Извѣстно, что онъ помогалъ своему учителю, когда Фра Джіованни писалъ фрески въ Орвіетскомъ соборѣ. Но прежде чѣмъ изучать живопись онъ, какъ кажется, работалъ въ мастерской золотыхъ дѣлъ мастера, и былъ три года однимъ изъ помощниковъ

Гиберти при отлитіи бронзовыхъ дверейъ флорентискаго баптистерія. Въ первыхъ произведеніяхъ своей кисти, какъ напримѣръ во фрескахъ Монтефалько ¹⁾, Гоззоли является подражателемъ Беато Анджелико. Тутъ онъ написалъ въ церкви св. Фортуната фрески, изображающія Благовѣщеніе и другіе религиозные сюжеты изъ жизни Богоматери. Въ церкви св. Франческо того же городка, на стѣнахъ хоровой капеллы, онъ изобразилъ сцены изъ жизни св. Франциска, окончивъ ихъ въ 1452-мъ г., а въ одной изъ боковыхъ капеллъ написалъ Мадонну на тронѣ, четырехъ Евангелистовъ въ сводѣ и другіе сюжеты, взятые изъ жизни св. Иеронима и св. Севастьяна. Въ нѣкоторыхъ изъ этихъ фресокъ онъ до такой степени слѣдуетъ манерѣ своего учителя, что ихъ можно принять за произведенія кисти Беато Анджелико; но вмѣстѣ съ религиознымъ направленіемъ Фра Джіованни, тутъ проявляются уже нѣкоторыя натуралистическія черты, которыя разовьются впоследствии полнѣе въ болѣе позднихъ работахъ Беноццо. Фрески въ Монтефалько, однако, не лучшее изъ его произведеній; въ нихъ не выказывается еще талантъ Беноццо Гоззоли, и мѣстами замѣчаешь спѣшную работу. Есть фигуры холодныя, мало выразительныя; въ композиціи не достаетъ души; рисунокъ относительно довольно правиленъ, колоритъ легокъ. Нѣкоторые сюжеты, какъ напримѣръ сцены изъ жизни св. Франциска, цѣликомъ взяты у Джіотто.

Въ 1457-мъ году Беноццо Гоззоли основывается во Флоренціи; съ этого времени начинается особенно плодотворная и успѣшная дѣятельность его. Медичи поручили ему украсить фресками капеллу ихъ дворца, теперь Palazzo Riccardi. Тутъ по тремъ стѣнамъ небольшой часовни онъ изобразилъ поѣздъ Волхвовъ въ Виелеемъ. Эта прекрасная и живая картина написана съ большимъ богатствомъ подробностей и эпизодовъ, въ красивой и веселой обстановкѣ. Между скалами, по горному извилистому и поднимающемуся пути, движется поѣздъ Волхвовъ. Свита ихъ состоитъ изъ прекрасныхъ юношей и взрослыхъ людей мужественной красоты; они въ парчевыхъ одеждахъ, верхомъ на красивыхъ, роскошно убранныхъ коняхъ. Оружіе ихъ украшено золотомъ. Пажы и слуги, одни верхомъ, другіе пѣшкомъ, несутъ соколовъ, ведутъ обезьянъ, леопардовъ. Старшій изъ царей съ длинной сѣдой бородой и привѣтливымъ, нѣсколько улыбающимся лицомъ, въ одеждѣ на дорогихъ мѣхахъ, ѣдетъ на бѣломъ красивомъ мулѣ, котораго ведетъ подъ уздцы слуга. Многочисленная свита слѣдуетъ за старымъ Волхвомъ. Пять стройныхъ юношей, на красивыхъ коняхъ, держа въ рукахъ золотые кубки, ѣдутъ впереди его. Фонъ картины составляетъ скалистый пейзажъ; по вьющейся между скалами дорогѣ спускаются съ горъ длинные ряды верблюдовъ и муловъ съ вьюками. Передовая часть поѣзда уже внизу, и прибывшіе слѣзаютъ съ коней. Ландшафтъ тутъ роскошенъ; среди зеленыхъ луговъ видны кустарники и группы различныхъ деревьевъ.

¹⁾ Небольшое мѣстечко около города Фолиньяо.

Вся стѣна входной двери занята свитой другого царя. Красивый бѣлый конь гордо несетъ его. Царь пожилыхъ лѣтъ; на головѣ его родъ чалмы и корона. Задумчивое лицо его освѣщено таинственнымъ ожиданіемъ; онъ сознаетъ важность совершившагося событія, т. е. рожденія божественнаго младенца, испугателя первороднаго грѣха, которому онъ ѣдетъ поклониться, и не обращая вниманія на пышный окружающій его міръ, предался своей думѣ. Одѣяніе его, точно такъ же, какъ и сбруи его коня, украшены золотомъ и драгоценными камнями. Вдали лѣсь и холмы; на возвышенностяхъ замки и города. На третьей стѣнѣ изображенъ послѣдній царь, въ еще болѣе богатой обстановкѣ, чѣмъ предыдущіе. Онъ также на бѣломъ конѣ, котораго ведетъ подъ уздцы пажъ; впереди его два другіе пажъ ѣдутъ на коняхъ, держа приготовленные дары. На заднемъ планѣ, съ одной стороны, изображена охота за дикой козю; съ другой— опять написанъ поѣздъ нарядныхъ всадниковъ и вьючныхъ животныхъ, спускающихся по извилистому, горному пути. Нѣкоторыя подробности во фрескѣ переданы условно; скалы представлены какъ большіе камни; удачно изображены кони въ разнообразныхъ движеніяхъ и смѣлыхъ ракурсахъ. Между людьми тутъ есть портреты членовъ фамиліи Медичи, ихъ приближенныхъ и самого художника.

По боковымъ сторонамъ алтарной ниши изображено возвѣщеніе ангелами пастухамъ рожденія Спасителя. Налѣво молодой, красивый пастухъ, опершись на палку, наблюдаетъ за своимъ стадомъ. На первомъ планѣ очень удачно написанъ осликъ и возлѣ него пастухъ, совершенно равнодушный къ тому, что происходитъ. Направо мы видимъ стараго пастыря, быка и около него задумчиво сидящаго крестьянина. Въ глубинѣ, лѣсь. Ангеловъ—вѣстниковъ радостнаго событія не видно; можетъ быть, они были написаны въ сводѣ капеллы. На двухъ боковыхъ алтарныхъ стѣнахъ, въ райскихъ садахъ изображены ангелы; одни изъ нихъ летятъ, другіе стоятъ на колѣняхъ, собираютъ цвѣты, поютъ или молятся; они въ богатыхъ одеждахъ; крылья ихъ расписаны блестящими радужными красками. Особенно красивы тутъ молящіеся ангелы; лица ихъ выразительны и вдохновенны. Задній планъ райскихъ садовъ составляютъ пейзажи Тосканы, холмы, зданія и деревья.

Въ 1464-мъ г. Гоззоли находится въ San Gemignano; тутъ въ церкви св. Агостина написалъ онъ довольно странную, по своему содержанию, фреску. Она изображаетъ св. Севастіана покровителя этого города, ходатайству котораго граждане San Gemignano приписывали избавленіе ихъ отъ чумы, свирѣпствовавшей кругомъ. На верху является Богъ-Отецъ, окруженный ангелами; онъ пускаетъ стрѣлу, предполагается чумовую. Ниже написаны Христосъ, показывающій свою рану въ боку, и Богоматерь, открывающая свою грудь; они, какъ кажется, не могутъ уменьшить гнѣва Бога-Отца. Внизу стоитъ св. Севастіанъ, колоссальныхъ размѣровъ, на пьедесталѣ, спасающій жителей San Gemignano; ангелы разстилаютъ его плащъ, на который падаютъ стрѣлы, посылаемыя Богомъ-Отцомъ. Подъ плащомъ стоятъ молящіеся граждане города. Стрѣлы ломаются и отлетаютъ

отъ плаща святого. Этотъ странный сюжетъ, вѣроятно требуемый отъ художника жителями San Gemignano, не могъ вдохновить его, и въ исполненіи этой фрески онъ оказывается ниже, чѣмъ въ другихъ дошедшихъ до насъ его работахъ; между стоящими подъ плащомъ людьми есть характерныя головы и милостивныя женщины, группа дѣтей дышетъ свѣжестью; но въ общемъ это художественное произведеніе не удовлетворяетъ и оставляетъ зрителя холоднымъ. Внизу написано распятіе и съ каждой стороны его три медальона съ погрудными изображеніями святыхъ.

На стѣнахъ одной изъ капеллъ той-же церкви Беноццо Гоззоли написалъ сцены изъ жизни бл. Августина. Въ нихъ очень подробно рассказана въ картинахъ жизнь этого писателя церкви. Фрески тутъ расположены тремя рядами, и отдѣлены другъ отъ друга коринтскими пиластрами; нѣкоторые изъ нихъ очень попорчены. Зданія, представленныя на заднемъ планѣ, разнообразны, богаты и написаны въ стилѣ возрожденія. Ландшафты также изображены очень тщательно. Драпировка фигуръ пластична и какъ будто бы подражаетъ статуямъ и барельефамъ. Между этими сценами особенно замѣчательна изображающая отпа бл. Августина—Патриція—и мать его—Монику, отдающихъ сына учителю, который ласково принимаетъ мальчика, тогда какъ двое уже болѣе взрослыхъ учениковъ съ любопытствомъ смотрятъ на маленькаго новичка. Очень натурально представлена возлѣ школы мальчиковъ. Поѣздка Августина въ Римъ занимаетъ нѣсколько картинъ. Одна изъ нихъ особенно обращаетъ на себя вниманіе зрителя, именно та, въ которой онъ изображенъ обучающимъ риторикѣ въ Римѣ, на красивой каедрѣ, окруженный слушателями. Фигуры тутъ очень хорошо распределены; лица ихъ задумчивы, серьезны и отвѣчаютъ ихъ моральному состоянію; каждая голова индивидуальна. Умное и спокойное лицо Августина вполне привлекательно. Въ его образѣ мы видимъ вѣроятно одного изъ ученыхъ гуманистовъ того времени, объясняющаго латинскій или греческій текстъ своимъ слушателямъ.

Лучшее изъ сохранившихся въ этой церкви произведеній кисти Беноццо Гоззоли, это прибытіе блаженнаго Августина въ Миланъ. Тутъ соединены три дѣйствія въ одной картинѣ: его пріѣздъ, пріемъ св. Амвросіемъ, который ласково беретъ его за обѣ руки, и появленіе его передъ императоромъ Теодосіемъ, окруженнымъ свитой. Прекрасное лицо Августина, въ первомъ изъ этихъ дѣйствій, вполне выражаетъ душевное состояніе этого мыслителя, который долго отыскивая истинную вѣру принадлежалъ къ различнымъ сектамъ и наконецъ пріѣзжаетъ къ св. Амвросію, озабоченный той же мыслью, чтобы сообщить ему свои сомнѣнія и узнать отъ него путь къ спасенію. То же самое можно сказать и о лицѣ бл. Августина въ сценѣ приближенія его къ Милану; онъ ѣдетъ верхомъ со свитой, почтительно слѣдующей за нимъ; вдали виденъ городъ. По всей картинѣ разлито что-то спокойное, задумчивое и вмѣстѣ таинственное. Фреска, изображающая св. Амвросія въ бесѣдѣ съ Августинимъ, къ несчастію очень попорчена, но по тому, что отъ нея со-

хранилось, видно, что обѣ фигуры были преисполнены благородства, и лица ихъ выразительны и продуманы. Вполнѣ идиллическаго характера картина, въ которой бл. Августинъ представленъ въ саду, погруженный въ чтеніе посланія св. Павла. Въ сценѣ погребенія Августина—фреска также довольно хорошо сохранившаяся—очень живо представлено горе присутствующихъ.

Вскорѣ послѣ окончанія работъ своихъ въ S. Gemignano Бенедикто Говзоли былъ призванъ въ Пизу, чтобы окончить украшеніе *Campanosanto* фресками. Контрактъ съ нимъ былъ заключенъ 14-го мая 1469 го г. Въ 22-хъ большихъ картинахъ изобразилъ онъ главныя сцены изъ Ветхаго Завѣта, въ разнообразной и богатой обстановкѣ флорентинской жизни его времени. Необыкновенно граціозно и живо представлено тутъ собираніе винограда и давленіе его со всѣми подробностями этой сельской, веселой работы. Красивые юноши, граціозныя дѣвушки и игривыя дѣти оживляютъ всю сцену. Направо отъ зрителя написанъ фасадъ дворца, въ стилѣ возрожденія; задній фонъ составляютъ холмы, и на нихъ видны загородные дома. На первомъ планѣ, среди фруктоваго сада, написана бесѣдка изъ виноградныхъ лозъ — *percolato*; — приставивъ лѣстницы, юноши срываютъ висящія въ изобиліи виноградныя кисти, наполняютъ ими корзины, которыя передаютъ граціознымъ дѣвушкамъ, стоящимъ внизу. Послѣднія несутъ ихъ на головахъ и бросаютъ виноградъ въ чанъ, въ которомъ стоитъ красивый молодой человѣкъ и давить грозды ногами, какъ это до сихъ поръ дѣлается въ Тосканѣ. Сокъ течетъ въ чашу стоящую внизу. Это очень вѣрная картина жатвы винограда въ Италіи. Можетъ быть, позы нѣкоторыхъ дѣвушекъ немного манерны, но это едва замѣтно. Ной стоитъ нѣсколько впереди; къ нему прижались два маленькіе внука, испуганные лаемъ собаки; одного изъ нихъ онъ ободряетъ кладя руку на его голову. Два другіе ребенка сидятъ на землѣ; они также испугались лающей на нихъ собаки. Птицы летаютъ и клюютъ упавшіе грозды. Направо представленъ снова Ной держа золотой кубокъ; возлѣ него стоитъ его жена съ красивой вазой въ рукахъ. Лѣвѣ патриархъ изображенъ уже бросившимъ одежду и спящимъ подъ портикомъ своего дома; надъ нимъ подсмѣивается Хамъ; Іафетъ, отвернувшись, прикрываетъ наготу отца; женщины окружаютъ эту группу: одна изъ нихъ дѣлаетъ видъ, что стыдливо закрываетъ глаза рукою, но въ то время же съ любопытствомъ лукаво смотритъ на Ноя черезъ раздвинутыя пальцы. Пизанцы прозвали еѣ: *la Vergognosa di Pisa*—стыдливая Пизанкой.

Всѣ другія композиціи представлены съ необыкновеннымъ богатствомъ подробностей, взятыхъ изъ жизни, окружавшей художника, отчего главному сюжету дано незначительное мѣсто. Такъ напри- мѣръ, проклятіе Хама написано въ сторонѣ и занимаетъ меньше половины картины, а все остальное пространство занято второстепенными группами. Старца Ноя окружаютъ его дѣти, внуки и правнучки; онъ сидитъ подъ портикомъ въ своемъ саду и произноситъ роковое слово, указывая правой рукою на преступнаго сына, а лѣвой дѣлая жестъ отверженія. Опечаленный Хамъ стоитъ передъ нимъ

опустя голову и сложивъ руки. Жена Ноя сидитъ возлѣ него и въ изумленіи разводитъ руками. На лицахъ и въ движеніяхъ мужчинъ и женщинъ представленныхъ кругомъ отражаются ихъ смущеніе и печаль. Всѣ они поражены и серьезны. Содроганіе пробѣгаетъ по всей группѣ и сообщается зрителю; драматизмъ дѣйствія возвышается еще болѣе игрою дѣтей, беззаботно забавляющихся у ногъ Ноя. Рядомъ представленъ обыкновенный ходъ жизни. У колодца расположились крестьяне, крестьянки съ ихъ дѣтьми. Животныя идутъ пить. Красивая дѣвушка несетъ на головѣ вазу и ведетъ за руку ребенка; мужчины и женщины уходятъ въ открытыя ворота; молодые люди, одѣтые какъ и всѣ другія фигуры, представленные тутъ, въ итальянское платье времяемъ художника, собираются на соколиную охоту; дѣти играютъ съ собаками; птицы летаютъ; на крышѣ дома двѣ дѣвушки удивляются павлину, распустившему свой великолѣпный хвостъ. Вдали красивый пейзажъ, холмы, на нихъ замки, виллы, различныя деревья и т. д.

Вавилонская башня воздвигается такъ, какъ строили Итальянцы во времена Беночцо Гоззоли, со всѣми подробностями этого дѣла. Очень натурально представлены трудящіеся около зданія; съ двухъ сторонъ изображена толпа зрителей; среди нихъ есть портреты фамилии Медичи и другихъ извѣстныхъ лицъ того времени, въ національныхъ костюмахъ. Вдали видны различныя постройки и между ними можно различить Траяновскую колонну, находящуюся въ Римѣ, и башню муниципальнаго флорентинскаго дворца—Palazzo della Signoria.

Въ сценахъ изъ жизни Авраама и Лота есть прекрасные пейзажи и эпизоды, впадающіе въ жанръ. Хорошо написаны лошади, собачи и сюжеты пастушеской жизни. Не такъ удачно представлено сраженіе Авраама съ царями; тутъ можно замѣтить нѣкоторую спутанность. На войнахъ средневѣковые костюмы.

Много живыхъ фигуръ, преисполненныхъ достоинства, написалъ Беночцо Гоззоли въ сценахъ исторіи Агари: суда ея, изгнанія съ Измаиломъ въ пустыню и появленія ей ангела. Авраамъ постоянно имѣетъ степенный и важный видъ. Агарь также представлена въ благородныхъ позахъ. Три ангела, являющіеся Аврааму, составляютъ замѣчательное произведеніе кисти Беночцо. Къ несчастію голова одного изъ нихъ пропала. Сцена эта преисполнена наивной простоты; Сара смотритъ изъ палатки и смѣется. Менѣе удовлетворяютъ насъ пожаръ Содомы и бѣгство Лота со своимъ семействомъ. Толпы людей на улицахъ представлены не натурально, фигуры скучены, спутаны; жена Лота, послѣ превращенія ея въ соляной столбъ, напоминаетъ античную статую и, вѣроятно, скопирована съ какой-нибудь фигуры матроны.

Прекрасно представлено приношеніе въ жертву Исаака Авраамомъ. Патріархъ идетъ вмѣстѣ со своимъ маленькимъ сыномъ, неподозрѣвающимъ своей участи, на гору, и около нихъ осликъ, нагруженный всѣмъ нужнымъ для этого страшнаго дѣла; все это составляетъ трогательную картину. Возлѣ, Авраамъ представленъ снова, указывая путь на гору сыну, который самъ несетъ дрова. Лицо патріарха,

въ слѣдующей картинѣ, уже поднимающаго мечъ надъ сыномъ, и смотрящаго вверхъ, выражаетъ покорность и вмѣстѣ сожалѣніе.

Еліазара, которому даетъ пить Ревекка у колодца, окружаютъ нѣсколько граціозныхъ дѣвушекъ, пришедшихъ за водой, неся кувшины на головѣ. Картина эта полна идиллической прелести. Свадьба Исаака и Ревекки представлена съ пышной итальянской обстановкой XV-го ст. и съ многочисленнымъ количествомъ фигуръ. Эта фреска можетъ дать намъ понятіе о пиршествахъ, происходившихъ во Флоренціи въ этотъ блестящій періодъ ея существованія. Въ сценѣ рожденія Іакова и Исава изображена внутренность богатаго итальянскаго дома того времени. Обрученіе Іакова и Рахили происходитъ среди пляски коношей и молодыхъ дѣвицъ, въ необыкновенно красивомъ ландшафтѣ. Привлекательные пейзажи Тосканы и сельскія сцены представлены также и въ другихъ библейскихъ сюжетахъ, написанныхъ тутъ Беноццо.

Въ двухъ картинахъ, заключающихъ каждая нѣсколько дѣйствій, изображена исторія Іосифа съ значительнымъ количествомъ портретовъ и жанровыхъ сценъ, съ ландшафтными и архитектурными задними планами, вообще съ большимъ разнообразіемъ и въ богатой обстановкѣ. Очень много натуры и правды, особенно въ картинахъ, изображающихъ Іосифа въ Египтѣ. Далѣе въ шести фрескахъ, впрочемъ очень попорченныхъ, представлена исторія Моисея: его воспитаніе при дворѣ Фараона, первая чудеса совершенныя имъ и т. д. Эти сюжеты написаны въ томъ же стилѣ какъ и предыдущіе, т. е. съ богатствомъ обстановки и жанровыми сценами. Во фрескѣ, изображающей Фараона, преслѣдующаго Іудеевъ, въ красивомъ и игривомъ, черномъ ландшафтѣ, виденъ вдали городъ Пиза съ его башнями, соборомъ и наклоненной колокольней—campanile.

Надъ входомъ въ капеллу Беноццо Гоззоли изобразилъ поклоненіе царей. Они прибыли по горной дорогѣ на лошадяхъ, окруженные многочисленной свитой. Уже два Волхва слѣзли съ коней и преклонили колѣни передъ младенцемъ, котораго держитъ Богоматерь. Лице ея пропало. Позади Богородицы Іосифъ и ангелы. Тутъ снова богатство костюмовъ, украшеній, многочисленность фигуръ и красивый ландшафтъ. Подъ этой фреской написано Благовѣщеніе, слабѣе, чѣмъ остальные сюжеты.

Всего полнѣе талантъ Беноццо Гоззоли выразился въ его многочисленныхъ фрескахъ, но онъ написалъ также нѣсколько алтарныхъ иконъ. Одна изъ нихъ, изображающая Мадонну на тронѣ, находится теперь въ Лондонѣ въ National Gallery: она была написана для монастыря San Marco, въ подражаніе манерѣ Беато Анджелико, согласно желанію монаховъ. Чувства тутъ однако рѣзче выражены, чѣмъ у Фра Джіованни, и замѣтны реалистическія черты. Колоритъ свѣтлый, теплый, техническая сторона отличается тщательностью, и ни въ одной изъ иконъ Беноццо Гоззоли не достигла она такой выработанности, какъ тутъ.

Годъ смерти этого художника нельзя положительно опредѣлить; мы знаемъ документально только то, что въ 1497-мъ г. онъ еще жилъ

и находился во Флоренціи, вѣроятно въ слѣдующемъ году онъ умеръ. Беноццо Гоззоли писалъ съ большою легкостью, но рисунокъ у него иногда довольно жестокъ и натянутъ; лица второстепенныя и появляющіяся въ эпизодахъ имѣютъ холодное выраженіе, и движенія ихъ не вполне свободны. Въ размѣрахъ его фигуръ встрѣчаешь погрѣшности; не всегда изображаетъ онъ правильно людей для того мѣста въ которомъ онъ ихъ помѣщаетъ. Деревья, но въ особенности скалы, у него часто написаны условно. Напротивъ, очень удачно, близко къ натурѣ и лучше своихъ предшественниковъ Паоло-Уччелли и Пезелли, писалъ онъ звѣрей, лошадей въ различныхъ положеніяхъ, собакъ и другихъ животныхъ, распредѣляя ихъ съ большою щедростью въ свои сочиненія. Люди, изображаемые имъ, обыкновенно красивы, стройны; между женщинами есть привлекательные образы. Ангелы у него также прелестны, и если не имѣютъ небесной чистоты жителей неба Беато Анджелико, то одарены земною красотой вполне очаровательной. Движенія главныхъ фигуръ, на которыя Беноццо Гоззоли обращалъ больше вниманія, чѣмъ на второстепенныя, довольно натуральны и оживлены; но соченія и оконченности рукъ и ногъ переданы обыкновенно слабѣе, чѣмъ самое туловище.

Беноццо Гоззоли въ своихъ произведеніяхъ, такъ сказать, наслаждался жизнью и натурой, радовался ихъ веселыми проявленіями: съ такою любовью, съ такою щедростью и изобиліемъ наполняетъ онъ свои религиозныя сочиненія прѣвлекательными, разнообразными картинами природы и жизни счастливой, веселой, богатой. Онъ никогда не упускаетъ случая представить танцующихъ, веселящихся и занятыхъ нетрудными сельскими работами, — однимъ словомъ, наслаждающихся жизнью. Набожныя стремленія, разумѣется, проявляются въ его священныхъ сюжетахъ, но они выражаются образами живыми и прекрасными, въ разнообразной, веселой и игривой обстановкѣ. Ландшафты его состоятъ обыкновенно изъ садовъ, фруктовыхъ деревьевъ, вообще природы обработанной; на заднемъ планѣ холмы и на нихъ виллы — пейзажъ Тосканы. Знаній постоянно очень много въ его картинахъ, иногда они даже нагромождены, но почти всегда хорошаго стиля и въ орнаментахъ ихъ проявляется много вкуса; архитектурные мотивы полны и разнообразны. Онъ пишетъ ложи, портики, лѣстницы, арки и балконы, все во вкусѣ возрожденія. Вѣроятно, онъ былъ бы очень хорошій архитекторъ, если бы посвятилъ себя строительному искусству.

Но не слѣдуетъ предполагать, что Беноццо Гоззоли — на работы котораго имѣли гораздо больше вліянія произведенія Фра Филиппо Липпи и Сандро Боттичелли, чѣмъ картины его учителя Беато Анджелико — не былъ мыслитель, а только поверхностный декораторъ, занятый одною внѣшностью, и что богатая обстановка и введеніе имъ въ свои сочиненія разнообразныхъ эпизодовъ, иногда вовсе не касающихся сюжета композиціи, пренятствовали выраженію мысли. Идеи пробѣгаютъ по всѣмъ произведеніямъ его кисти, и если даже не захватываютъ всѣ части сочиненія, то выражаются съ большою полнотою и рельефностью. Подробности у него не вредятъ до такой

степени самому сюжету, чтобы затмить его. Мысль у Беноццо Гоззоли сосредоточивается въ главныхъ образахъ, какъ напримѣръ въ лицахъ Волхвовъ, во фрескѣ поклоненія ихъ младенцу Спасителю; въ лицѣ бл. Августина, въ сценахъ взятыхъ изъ его жизни и т. д. Эти образы у него всегда глубоко продуманы и выражаютъ какъ нельзя полнѣе всѣ отбѣнки ихъ нравственнаго состоянія. Благодарное и прекрасное лицо бл. Августина всегда проникнуто мыслью, задумчиво, и иногда невольно возбуждаетъ сочувствіе. Уже только одинъ образъ второго изъ Волхвовъ, въ капеллѣ Pallazzo Riccardi, и особенно гамлетовскій типъ лица бл. Августина въ сценѣ пріѣзда его въ Миланъ, въ церкви посвященной ему въ San Gemignano, или напримѣръ сцена проклятія Хама въ пизанскомъ Camposanto, могутъ свидѣтельствовать, что Беноццо Гоззоли думалъ, когда писалъ свои фрески, а не имѣлъ въ виду только одно представленіе современной ему жизни.

Въ пизанскомъ Camposanto мы наглядно можемъ видѣть, до какой степени измѣнилось понятіе о христіанскомъ идеалѣ у Итальянцевъ въ продолженіе одного вѣка, и сколько новыхъ идей вошли въ ихъ вѣрованіе, — измѣненіе, выразившееся, какъ нельзя полнѣе, въ религиозномъ искусствѣ этой эпохи. Съ одной стороны на стѣнахъ Camposanto мы видимъ картины въ характерѣ средневѣкового семитическаго христіанства: сцены страшнаго суда, наказанія грѣшниковъ, ихъ отчаяніе, прекрасныхъ, но неумолимыхъ исполнителей небесной воли; безобразныхъ и ужасныхъ демоновъ; аскетическую жизнь пустынниковъ, труды, которые они на себя налагаютъ для убіенія плоти, терзанія, которымъ они себя подвергаютъ, чтобы избѣгнуть искушенія дьяволовъ, и наконецъ грозное изображеніе торжества смерти, ничего не щадящей. Противъ этихъ картинъ, на другой стѣнѣ изображены священные сюжеты въ живой, веселой, привлекательной обстановкѣ; все неумолимое, грозное и страшное исключено изъ этихъ сценъ. Идея выражается прекрасными образами, граціозными фигурами, всѣми привлекательными сторонами жизни. Нельзя сказать, что религиозное чувство уменьшилось въ продолженіе этого столѣтія; оно такъ же искренно въ первыхъ картинахъ какъ и во вторыхъ, но только характеръ его измѣнился и принялъ болѣе философскій отбѣнокъ. Не то ли различіе находимъ мы въ христіанскомъ первоначальномъ искусствѣ, между живописью катакомбъ и мозаиками средневѣковыхъ церквей? Во фрескахъ подземныхъ христіанскихъ кладбищъ, написанныхъ въ періодъ преобладанія арійскихъ началъ въ христіанствѣ, Спаситель изображается добрымъ пастыремъ, заботливо несущимъ овцу къ стаду, пасущимъ его у свѣтлаго источника, на зеленомъ лугу, играя на свирѣли; напротивъ, послѣ отраженія восточныхъ семитическихъ элементовъ въ религиозныхъ идеяхъ римскихъ христіанъ, Спаситель является царемъ небеснымъ, грознымъ судьей, окруженнымъ, святыми, какъ царедворцами, и ангелами, какъ стражей. Это начало той эпохи, которая окончилась освобожденіемъ арійскаго ума, и потому измѣненіемъ христіанскихъ идеаловъ въ періодъ возрожденія.

Философскія идеи будутъ постоянно возрастать и преобладать, какъ мы увидимъ въ слѣдующихъ частяхъ, въ искусствѣ итальянскаго возрожденія; по этому пути оно пойдетъ далѣе, отражая въ себѣ пробужденіе арійскаго ума.

XXVIII.

Данте и его вліяніе на искусство итальянскаго возрожденія.

Мы уже нѣсколько разъ встрѣчали, въ произведеніяхъ итальянскихъ мастеровъ возрожденія, фигуры и сцены, вдохновенныя поэмой Данте; мы будемъ находить ихъ и въ работахъ художниковъ послѣдующихъ столѣтій. Вліяніе Божественной Комедіи на композиціи нѣкоторыхъ живописцевъ и скульпторовъ той эпохи несомнѣнно; оно видимо проявляется для всякаго, ознакомившагося съ поэмой Данте. Явившись въ началѣ культурной эпохи, подобно Илиадѣ, Божественная комедія столь же искренняя, столь же безыскусственная и неподдѣльная какъ поэма Гомера, точно такъ же какъ и послѣдняя, дала безчисленное количество сюжетовъ художникамъ слѣдующихъ вѣковъ.

Но Данте, чья колоссальная фигура является на зарѣ возрожденія, стоитъ одною ногою въ прошедшемъ, принадлежа ему болѣе, чѣмъ новому времени. Схоластика проникаетъ въ его поэму. Онъ еще не отдѣлился отъ средневѣковой почвы; на ней основывается его развитіе, хотя и съ сильнымъ проявленіемъ индивидуализма. Данте вдохновляла, оживляла мысль славы, безсмертія его имени. Эта мысль обладала многими умами въ эпоху возрожденія и имѣла свое основаніе въ воскресеніи классической культуры, въ подражаніи героямъ и великимъ людямъ Рима и Греціи, среди которыхъ преобладало также желаніе обезсмертить свое имя.

Подобно многимъ современникамъ его, Данте былъ также поклонникомъ классической древности. Онъ преисполненъ уваженія къ Вергилію, который водить его по аду и чистилищу, обращаясь къ нему постоянно, какъ къ учителю. Данте понималъ, что латинскій языкъ магистральнѣе, величественнѣе популярнаго языка его времени, т. е. итальянскаго, тогда еще не сформированнаго окончательно и не выработаннаго. Извѣстно, что онъ началъ писать Божественную Комедію латинскимъ гекзаметромъ. Если онъ обратился къ итальянскому языку, то это, вѣроятно, потому, что хотѣлъ быть понятнымъ болѣебольшимъ числомъ соотечественниковъ. Любовь къ древности и стремленіе къ средневѣковымъ идеаламъ соединились въ поэмѣ великаго Флорентинца. Во всякомъ случаѣ, ни одно изъ литературныхъ произведеній среднихъ вѣковъ не удѣлило такого значительнаго мѣста античному міру, какъ Божественная Комедія, чѣмъ Данте, не созная этого, наносилъ значительный ударъ средневѣковой культурѣ.

Не смотря на все это, Данте въ своихъ идеяхъ постоянно схоластикъ и средневѣковой человѣкъ.

Но, уже въ слѣдующемъ послѣ этого поэта поколѣннн, идеалы среднихъ вѣковъ остаются. Петрарка, напримѣръ, принадлежитъ возрожденію болѣе, чѣмъ Данте; можно даже сказать, что въ своихъ сочиненіяхъ и письмахъ онъ является первымъ, по времени, писателемъ этой эпохи ¹⁾. Не имѣя поэтической силы Данте, гораздо менѣе его оригинальный, онъ, однако, внесъ большую сумму идей въ культуру возрожденія, чѣмъ пѣвецъ Божественной Комедіи. Петрарка удалился отъ средневѣковой нетерпимости, монашества, отъ схоластики; онъ презираетъ послѣднюю и даетъ ей самыя обидныя названія, также и вслѣдствіе ея варварскаго языка. Онъ предугадываетъ, что литература едѣлается новой силой въ обществѣ. Все это соединяется у него съ необыкновенной любовью, можно даже сказать съ фанатическимъ чувствомъ, къ латинскимъ писателямъ, которыхъ этотъ поэтъ постоянно изучалъ всю свою жизнь, отыскивая въ ихъ сочиненіяхъ подтвержденія своихъ выводовъ и убѣжденій. Распространеніе классической цивилизаціи въ народъ итальянскомъ казалось ему необходимымъ для его прогресса. Петрарка желалъ воскресить культуру Римлянъ, даже и ихъ политику. Идеаль его—Цицеронъ; ему и Виргилію онъ воздавалъ чуть ли не божескія почести. Петрарка искалъ по бібліотекамъ монастырей древнія рукописи; очень немногіе изъ классическихъ писателей были извѣстны въ то время, и то по неполнымъ, невѣрнымъ спискамъ. Надо было открывать, сличать, комментировать.

Такимъ образомъ, послѣ вѣкового усыпленія умовъ въ средние вѣка, пробужденіе ихъ выразилось въ Италіи обращеніемъ взоровъ на классическую литературу и искусство; ими восторгались. Явленіе это вполне понятно; пробуждающійся арійскій умъ итальянцевъ долженъ былъ имѣть естественное влеченіе къ культурѣ, выработанной ихъ предшественниками въ Италіи, Арійцами, на арійской почвѣ.

Изученіе классиковъ ведетъ Петрарку къ освобожденію мысли. Онъ заговорилъ обо всемъ свободно, и писалъ объ исторіи, археологіи, философіи, о странахъ, о народахъ и, можетъ быть, о слишкомъ многомъ и слишкомъ много, но постоянно съ новой точки зрѣнія. Натура у него, въ первый разъ, получаетъ свое собственное значеніе и, подобно тому, какъ уже у первыхъ живописцевъ эпохи возрожденія, вмѣсто золотого мистическаго грунта, задній планъ составляютъ игривые пейзажи, такъ у Петрарки, вмѣсто схоластическаго отверженія природы, какъ начала грѣховнаго, является любовь къ натурѣ и изученіе ея. Отъ мистицизма Петрарка переходитъ къ міру дѣйствительности, къ независимому собственному сужденію. Онъ отвергъ помощь или, лучше сказать, узы схоластики, которыя до того времени связывали умы, и пошелъ свободно, не опираясь на ея выводы. Онъ осмѣлился возстать противъ безграничнаго авторитета

¹⁾ Die Wiederbelebung des classischen Alterthums, von Georg Voigt, Berlin, 1880. 2. B.

Аристотеля, идола средних вѣковъ, что подняло его выше предразсудковъ вѣка. Онъ возстаетъ противъ схоластики и Аристотеля также во имя прекрасныхъ формъ и настоящаго краснорѣчія, которыя онъ не находитъ въ схоластикѣ и у Аристотеля, знакомаго ему—такъ какъ онъ не зналъ греческаго языка—по плохимъ лишь переводамъ.

Вообще, можно сказать, что Петрарка былъ болѣе ученый, чѣмъ набожный человекъ, и далеко не аскетъ,—скорѣе немного скептикъ. Въ дѣлахъ религіи его снисходительность граничила съ равнодушіемъ и его религіозное чувство не становилось поперекъ его развитія, его изслѣдованій. Въ сочиненіяхъ своихъ онъ чаще цитируетъ Сенеку и Цицерона, чѣмъ писателей церкви. Всего болѣе—онъ былъ разумный человекъ. Его мнѣнія раздѣляли многіе итальянскіе ученые того времени. Это новое умственное движеніе нашло сейчасъ же во Флоренціи большое число послѣдователей во всѣхъ классахъ общества и распространилось по всей Италіи. Въ политикѣ Петрарка ни рѣзкій гвельфъ, ни рѣшительный гибелинъ; всего болѣе онъ Итальянецъ и удѣляетъ больше мѣста литературѣ и наукѣ, чѣмъ политикѣ.

Петрарка, повтому, былъ человекъ возрожденія; Данте, напротивъ, еще не отдѣлился отъ прошедшаго, онъ—схоластикъ; корни развитія его—въ средних вѣкахъ; поэтому въ его религіозныхъ стремленіяхъ преобладаютъ идеи христіанства семитическаго. Въ этихъ предѣлахъ онъ всего болѣе имѣетъ влияние на работы художниковъ возрожденія, преимущественно на тѣхъ мастеровъ этой эпохи, въ религіозномъ настроеніи которыхъ преобладали также начала средне-вѣкового семитическаго католицизма и выбиравшихъ поэтому сюжеты всего способнѣе передать изобразительно идеи этого склада. Въ картинахъ ада и страшнаго суда, изображаемыхъ этими живописцами и скульпторами, въ ужасныхъ эпизодахъ наказанія грѣшниковъ, въ фигурахъ сатаны, въ грозныхъ сценахъ исполненія неумолимыхъ приговоровъ небснаго судьи особенно замѣтно влияние Божественной Комедіи. Точно такъ же оно проявляется и въ сюжетахъ, выражающихъ мистическія идеи, которыми переполнена поэма Данте, какъ напримѣръ въ изображеніяхъ небснаго блаженства праведныхъ, въ безтѣлесныхъ ангелахъ, возносящихся къ небу, въ аллегорическихъ фигурахъ церкви, еологій, добродѣтелей, пороковъ и т. д. Въ картинахъ тихихъ, семейныхъ, взятыхъ изъ земной жизни, въ которыхъ участвуетъ Богоматерь, Христосъ младенецъ и Іосифъ, въ сценахъ материнской любви и нѣжныхъ чувствъ Богородицы къ Спасителю, особенно въ тѣхъ композиціяхъ, въ которыхъ религіозный сюжетъ служитъ рамкою анализа души человекъ и его чувствъ, какъ напримѣръ «тайная вечеря»,—въ подобныхъ сюжетахъ, отгѣненныхъ философскою мыслью, не видно влияния Данте.

На религіозной почвѣ пѣвецъ Божественной Комедіи—поэтъ ужаса. Мы видѣли слѣды дѣйствія его поэмы въ картинахъ страшнаго суда и ада, написанныхъ Джіотто въ капеллѣ Скровеньи въ Падуѣ ¹⁾.

¹⁾ Одинъ изъ раннихъ композиторовъ Божественной Комедіи, Benvenuto da Imola, говоритъ, что Данте посѣщалъ Джіотто, когда этотъ художникъ расписывалъ капеллу Скровеньи, и провелъ съ нимъ тамъ многіе часы.

въ изображеніи тѣхъ же сюжетовъ въ пизанскомъ Camposanto, и въ капеллѣ Strozzi, въ церкви Santa Maria Novella во Флоренціи. Мы также увидимъ дальше, что Luca Signorelli, во фрескахъ собора Орвіето, изображая казни грѣшниковъ, вдохновлялся Божественной Комедіей. Но всего болѣе замѣтно вліяніе Данте, какъ это проявится намъ, въ работахъ Микель-Анджело. Во фрескахъ Сикстинской капеллы въ Ватиканѣ, изображающихъ страшный судъ, есть не только фигуры, прямо взятія изъ поэмы Данте, составляющія, такъ сказать, ея иллюстрацію, но вся картина эта проникнута ужасомъ семитическаго католицизма, который съ такой силой и съ такою безпощадностью преобладаетъ въ Божественной Комедіи. Христосъ въ страшномъ судѣ Микель-Анджело—Богъ Израиля, Богъ грозный, онъ не прощаетъ, а казнить грѣшныхъ; энергическимъ движеніемъ руки онъ отталкиваетъ ихъ отъ себя и низвергаетъ ихъ въ адъ. Вообще, не трудно замѣтить, что произведенія Микель-Анджело одухотворены болѣе идеями католицизма семитическаго, средневѣковаго, чѣмъ идеями католицизма арійскаго, католицизма возрожденія. Между Данте и Микель-Анджело, поэтомъ, есть своего рода сходство, котораго нельзя не видѣть. Слогъ Данте такъ же строгъ, такъ же силенъ, какъ рисунокъ Микель-Анджело; оба они страшны въ своихъ созданіяхъ и поражаютъ съ равной силой одинъ своими стихами, а другой произведеніями своей кисти и своего рѣзца, какъ поражали прежде, своими рѣчами и предсказаніями, пророки древняго Израиля. Микель-Анджело, поэтому, можно назвать Дантомъ фигуративнаго искусства. Этотъ художникъ не писалъ Мадоннъ нѣжнаго характера; грозныя идеи христіанства находятъ больше мѣста въ его созданіяхъ, чѣмъ философскія мысли и тихія чувства. Даже и въ характерѣ Микель-Анджело и Данте есть сходство,—тотъ и другой равно горды, нетерпимы, непреклонны въ своихъ мнѣніяхъ. Извѣстно, что Микель-Анджело постоянно читалъ Данте и украсилъ рисунками—перомъ, на поляхъ—текстъ Божественной Комедіи. Книга эта, къ несчастію, погибла при кораблекрушеніи. Такимъ образомъ, мы видимъ слѣды вліянія поэмы Данте всего болѣе въ работахъ того художника, который по складу своихъ идей принадлежалъ католицизму семитическому. Напротивъ, въ произведеніяхъ кисти другого мастера, именно Рафаэля, составляющихъ въ этомъ отношеніи прямую противоположность съ работами Микель-Анджело, дѣйствіе стиховъ Божественной Комедіи нигдѣ не проявляется. Идеи чисто арійскаго характера вдохновляютъ картины Рафаэля; это былъ художникъ трогательныхъ движеній души и философскаго анализа ея; художникъ мысли, переданной прекрасными, неподражаемыми формами. Сюжеты самыхъ замѣчательныхъ изъ произведеній кисти и рѣзца Микель-Анджело взяты изъ Ветхаго Завѣта, книги семитической по преимуществу, тогда какъ идеи, выраженные въ главныхъ картинахъ Рафаэля, взяты изъ Евангелія, въ которомъ начала арійскія сливаются съ семитическими. Мадонны Рафаэля созданія чисто евангельскія.

Не исключая средневѣковыхъ мистическихъ началъ, Божественная Комедія имѣетъ много другихъ сторонъ, которыя сохранили ей вѣч-

ную юность среди народа итальянскаго. Поэма Данте, оконченная послѣ всѣхъ мелкихъ пронаведеній его, мало извѣстныхъ даже и въ самой Итали, представляетъ полное извлеченіе и, вмѣстѣ, обширное дополненіе ихъ. Этотъ первый замѣчательный памятникъ итальянскаго языка, преисполненный поэтическими красотами и какъ нельзя болѣе живыхъ, потрясающихъ описаній различныхъ чувствъ чело-вѣка, выразилъ также и многостороннюю жизнь своихъ современниковъ. Все, что общество того времени заключало особеннаго, всѣ его вѣрованія, знанія, поэзія и стремленія, даже его предрасудки и заблужденія сосредоточились въ поэмѣ Данте. Кромѣ этого энциклопедическаго строя, Божественная Комедія имѣетъ и вполнѣ національный характеръ. Данте проникнулъ въ глубину итальянской души; онъ отозвался на всѣ ея возгласы, выразилъ всѣ ея стремленія, раздѣлилъ всѣ ея надежды, всѣ ея требованія. Нѣтъ ни одного политическаго вопроса, ни одного проявленія въ жизни Итальянцевъ его времени, которые не затронулъ бы, не разрѣшилъ бы Данте. Его поэма сдѣлалась поэтому безконечнымъ поученіемъ его соотечественниковъ, даже и до нашихъ дней. Въ ней они всегда находятъ принципы, которыми могутъ руководиться. Не удивительно поэтому, что Итальянцы постоянно приводятъ стихи Данте въ различныхъ обстоятельствахъ ихъ общественной и частной жизни. Въ нашъ вѣкъ, напротивъ, они находятъ въ Данте политическую идею, которая преобладаетъ среди нихъ, именно: соединеніе и единство Итали. Вопросъ этотъ уже выраженъ и разрѣшенъ Данте съ необыкновенной поэтической силой.

Первый изъ Итальянцевъ онъ бросилъ камень въ чудовище раздора, поглотившее лучшія силы Итали; онъ возмущается при мысли, что Итальянцы находятся въ безпрестанной войнѣ съ Итальянцами, что даже граждане, живущіе въ одномъ городѣ, окруженные однимъ рвомъ и одною стѣною, враждуютъ между собою. Власть императора для него была средствомъ прекращенія смуты и междоусобныхъ войнъ въ Итали, гарантіей ея спокойствія. Застарѣлый вопросъ свѣтской власти Папы, который еще и въ наши дни не перестаетъ занимать умы Итальянцевъ, точно также затронуть въ Божественной Комедіи. Данте возстаетъ противъ папъ-королей и осуждаетъ богатство, какъ несогласное съ духомъ христіанскаго ученія, какъ причину развращенія духовенства и раздоровъ Итали. Неудивительно, поэтому, что поэмѣ Данте не перестаютъ читать его соотечественники. Надъ Итальянцами обыкновенно подсмѣиваются за ихъ пристрастіе къ Данте. Постоянное цитированіе его поэмы, безконечное изученіе и толкованіе ея, книги и лекціи, которыя до сихъ поръ еще пишутся и читаются о Божественной Комедіи, отыскивая въ ней постоянно новыя стороны, сообразно съ требованіями времени и новыхъ условій жизни итальянскаго народа и, вмѣстѣ съ этимъ, безусловное поклоненіе Данте, почти обоготвореніе его, — все это кажется страннымъ всѣмъ иностранцамъ, знающимъ Италию и Итальянцевъ поверхностно, а поэмѣ Данте только по нѣкоторымъ отрывкамъ. Если въ этомъ почитаніи великаго поэта есть доля преувеличенія, то оно становится

понятно, когда обратишь вниманіе на то, что его поэма заключаетъ въ себѣ отвѣты на главные вопросы національной и политической жизни итальянцевъ.

По большому или меньшему изученію Божественной Комедіи дѣлается возможно опредѣлять степень нравственнаго состоянія и особенно патріотическихъ чувствъ народа итальянскаго. Написанная на итальянскомъ языкѣ въ тотъ вѣкъ, когда латинскій языкъ преобладалъ въ наукѣ и поэзіи, поэма Данте была предназначена не однимъ ученымъ, а всей націи, и народъ принялъ ее благосклоннѣе ученыхъ. Послѣдніе были удивлены ея звучными стихами, но отнеслись къ ней холодно и отвергали ее, какъ литературное произведеніе, написанное на вульгарномъ языкѣ. Современники рассказываютъ, что работники, погонщики и лавочники пѣли на улицахъ и площадяхъ строфы Божественной Комедіи. Мало-по-малу красоты поэмы Данте преодолѣли предрасудки ученыхъ, и въ срединѣ XIV ст., т. е. 30 лѣтъ послѣ смерти великаго поэта, поэма его уже пользовалась большой извѣстностью во всей Италіи. Для объясненія ея начали тогда во многихъ городахъ полуострова учреждаться кафедръ. Въ 1373 г. правительство республики во Флоренціи поручило Боккаччіо объяснять трудности и красоты Божественной Комедіи гражданамъ въ соборѣ Santa Maria del Fiore. Пиза, Венеція, Болонья, Шіаченца слѣдуютъ примѣру Флоренціи. Эти толкованія Данте имѣли особенный, торжественный, національный характеръ и происходили преимущественно въ церквахъ по праздничнымъ днямъ, при большомъ стеченіи народа. Но послѣ потери свободы муниципальныхъ республикъ и порабощенія полуострова иностранцами, итальянцы, въ которыхъ угасли идеи національности, перестали читать и объяснять Данте. Кафедръ, учрежденныхъ для толкованія стиховъ этого поэта, уничтожаются одна за другой. Въ періодъ іезуитской реакціи въ Италіи обращаютъ преимущественно вниманіе на мистическія стороны Божественной Комедіи, комментируютъ символическія части ея. Напротивъ, въ періоды пробужденія національныхъ идей среди итальянцевъ, именно въ нашемъ столѣтіи, увлекаются патріотическими строфами поэмы Данте и тѣми стихами ея, въ которыхъ онъ осуждаетъ свѣтскую власть Папы, злоупотребленія духовенства и вражду итальянцевъ къ итальянцамъ. Никогда, можно сказать, Божественная Комедія не была предметомъ такого послѣдовательнаго изученія, никогда не толковали и не цитировали ее такъ часто, какъ въ нашемъ вѣкѣ. Снова въ университетахъ учреждаются кафедръ для объясненія поэмы Данте. Каждый годъ почти въ томъ или другомъ городѣ Италіи выходитъ новое изданіе Божественной Комедіи. Все, что касается частныхъ дѣлъ Данте, его семейства, его странствованій, тщательно изслѣдовано, и малѣйшая подробность его жизни возбуждаетъ въ итальянцахъ большой интересъ. Многие ученые въ Италіи посвятили всю свою жизнь разбору и толкованію Божественной Комедіи. Дантовская литература, дантовская библіографія сдѣлались отдѣльными науками въ Италіи. Итальянскіе художники снова берутъ сюжеты изъ Божественной Комедіи, рѣдко мистическіе, какъ напримѣръ, райскія ви-

дѣнія великаго поэта; чаще живыя, драматическія, романтическія или національныя сцены, взятыя изъ ада или чистилища, дѣлаются въ наше время сюжетами картинъ.

Поэма Данте, вѣроятно, будетъ постоянно жить, нѣкоторыми сторонами своими, въ народѣ итальянскомъ. Но влияние ея на искусство возрожденія происходило, какъ мы видѣли, въ извѣстныхъ предѣлахъ. Данте способенъ былъ возбуждать и развивать мистическія идеи въ мастерахъ возрожденія, которые чувствовали къ нему влеченіе; но художники-мыслители, изображавшіе христіанскіе сюжеты съ философской точки зрѣнія, вслѣдствіе пробудившагося ума итальянцевъ, стоятъ внѣ влияния Данте. Пѣвецъ Божественной Комедіи ничего не прибавилъ къ тому философскому движенію, которое уже довольно ясно опредѣлилось въ его время.

КОНЕЦЪ ПЕРВОЙ ЧАСТИ.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	<i>Стр.</i>
Введение.	5
Параграфъ I—XXI	6—114
Начала арійскія и семитическія въ искусствѣ первыхъ христіанъ.	127
Образованіе итальянскихъ коммунъ и ихъ ходъ къ независимости	131
Послѣдствія благосостоянія и гражданской свободы въ итальянскихъ коммунахъ.	137
Чимабуэ.	141
Джіотто	144
Николо Пизано	172
Джіованни Пизано.	184
Андреа Пизано.	189
Упадокъ живописи послѣ Джіотто.	192
Таддео Гадди, Анѳіоло Гадди, Джіоттино, Спинелло Аретино	195
Сіенская школа. Гвидо, Дуччіо ди Бонинсенья	220
Уголино, Сенья ди Буонавентура, Симоне Мартини	209
Братья Лоренцетти	216
Испанская Капелла.	223
Андреа Орканья	234
Мазолино да Паникале, Мазаччіо.	239
Мазаччіо.	245
Паоло Уччелли.	253
Андреа дель Кастанью, Доменико Венеціано.	256
Пезелли, Алессо Бальдовинетти, Поллайоли	260
Фра Филиппо Липпи	264
Сандро Боттичелли	269
Филиппино Липпи	274
Беато Анджелико.	282
Бенотцо Говзоли	295
Данте и его вліяніе на искусство итальянскаго возрожденія	304