

Кон-Винер Эрнст

**История стилей изящных
искусств**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 93
ББК 63.3
Э81

Э81 **Эрнст К.**
История стилей изящных искусств / Кон-Винер Эрнст – М.: Книга по Требо-
ванию, 2026. – 314 с.

ISBN 978-5-519-90048-5

ISBN 978-5-519-90048-5

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2026

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2026

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

ВВЕДЕНІЕ.

Чтобы уяснить себѣ значеніе церковной утвари въ культѣ, я пошелъ къ обѣднѣ на Пасхѣ въ церковь св. Миханла эпохи Возрожденія въ Мюнхенѣ. Три священника въ своихъ богатыхъ облаченіяхъ совершали таинство причастія у алтаря, служки церемонно сопровождали обрядъ богослуженія; пестрая стѣна алтаря съ обвитыми лозою колоннами, блистающія окна, вся роскошная обстановка церкви служила рамой, которая стояла въ полной гармоніи съ этой картиной. Когда же на хорахъ, месса Моцарта въ A-dur, сопровождавшая богослуженіе, достигла своей вершины въ непомѣрно богатомъ Sanctus, когда органъ и хоръ, литавры и трубы, полный оркестръ возвѣстили трижды „Святъ, Святъ, Святъ“, стало казаться, что ожила вновь эта эпоха во всемъ своемъ красочномъ, праздничномъ блескѣ, возникла картина культуры полная необычайной силы. Тогда стало понятнымъ, какъ смогъ этотъ великолѣпный декоративный стиль пролить свое богатство на всѣ области культуры,— стиль, который сплелъ изъ орудій страданій Христа, какъ изъ трофеевъ охоты и любви, гирлянды на стѣнахъ и одѣлъ строгія іератичныя слова литургіи лучезарной музыкой Моцарта. Вѣдь каждое отдѣльное искусство, архитектура и живопись, скульптура и прикладныя искусства, поэзія и музыка являются созданіемъ современной имъ культуры. Мы должны взять ихъ всѣ вмѣстѣ, чтобы получить дѣйствительную картину времени, узнать его настоящій стиль.

Если сдѣлать отсюда выводы, то мы придемъ—во-первыхъ,—къ тому, что исторія искусствъ не имѣетъ права опредѣлять стили, основываясь на разсмотрѣннн одной лишь архитектуры, и подчинять всѣ остальные искусства полученной этимъ путемъ системѣ. Вѣдь даже понять историческія смѣны въ самой архитектурѣ невозможно безъ пониманія одновременныхъ движеній въ скульптурѣ, живописи и прикладныхъ искусствахъ, которыя возникаютъ въ той же культурной средѣ. Только при разсмотрѣнн творчества какой-нибудь эпохи въ цѣломъ становятся замѣтными тонкіе переходы отъ одной эпохи къ другой, неуловимые моменты историческаго развитія. Потому что — и это во-вторыхъ — въ искусствѣ ни одинъ стиль не бѣстается неподвижнымъ, каждый медленно, но съ неизбежностью развивается дальше, постепенно теряя свою силу, чтобы дать мѣсто новой красотѣ, новому стилю. Это развитіе и есть исторія искусства.

Въ ранній періодъ развитія геологической науки думали, что громадная исторія земли, смѣна одного напластованія другимъ не могла происходить безъ катастрофъ и потрясеній. Теперь мы знаемъ, какъ постепенно шло это развитіе. Настало время, когда основной принципъ исторіи развитія—постепенность эволюціи—долженъ стать руководящимъ не только въ естественныхъ наукахъ, но и въ другихъ областяхъ знанія. Нельзя понять исторіи искусства, если мы не будемъ знать ничего, кромѣ внѣшнихъ признаковъ стиля, которые бываютъ схожи только въ немногихъ произведеніяхъ и мѣняются вмѣстѣ со вкусами; мы не должны также удовлетворяться установленіемъ такихъ признаковъ въ произведеніяхъ развитого стиля, но должны прослѣдить именно эти болѣе тонкіе переходы между эпохами, въ которыхъ собственно и выражается исторія искусствъ. Невѣрно, говоря о раннемъ ренессансѣ, утверждать, что итальянское искусство времени 1420—1500 гг. было искусствомъ однороднаго вкуса, въ то время, когда, въ сущности, это было, съ одной стороны, постепенное исчезновеніе принциповъ готики, съ другой—переходъ къ высокому ренессансу, при-

чемъ здѣсь сказались самыя разнообразныя вліянія. Не существуетъ также понятія „античность“: между первыми созданіями классической Греціи и произведеніями эпохи Діадоховъ лежитъ путь, подобный пути отъ начала христіанскаго искусства до времени самой поздней изощренной готики. Творческія силы народной жизни никогда не останавливаются, и искусство ни на мгновение не остается безъ развитія. Это неостанавливающееся развитіе и есть внутренняя жизнь стиля, есть стремленіе и исканіе всѣхъ силъ эпохи. Созданіе стиля есть борьба этихъ силъ съ предыдущимъ стилемъ, который онѣ смѣняютъ; онѣ творятъ свой собственный стиль, стиль своего времени; его паденіе есть постепенное преодоленіе его чувства красоты вкусомъ новаго времени, задачами новаго стиля. Благодаря этому, нельзя даже говорить о ростѣ и вырожденіи стиля, но слѣдуетъ говорить о развитіи изобразительныхъ искусствъ, подобномъ движенію волны.

Этимъ опредѣляются пути, которыми должна пройти исторія развитія изобразительныхъ искусствъ. Главнѣйшая задача состоитъ въ томъ, чтобы указать пути, которыми проходитъ развитіе искусства, исторія искусства отъ одного стиля къ другому, отъ одной эпохи къ другой, а также обнаружить нити, протянутыя исторіей во времени и пространствѣ, то-есть законы развитія, которые выражаются въ томъ, что родственныя тенденціи въ искусствѣ порождаютъ внутренне подобное. Главное условіе для этого—познаніе стиля; не его признаковъ, суммою которыхъ такъ часто обозначаютъ стиль, но его творческой воли, его художественныхъ задачъ. Въ этомъ различіе между внутреннимъ и внѣшнимъ пониманіемъ явленія. Отъ созданнаго образа слѣдуетъ заключать къ природѣ творца, къ внутреннему стремленію, къ духу стиля, который въ различныхъ искусствахъ проявляется въ столь разнообразныхъ формахъ.

Чтобы въ каждомъ явленіи открыть этотъ | „стиль въ себѣ“, | нужно подвергнуть одинаковому анализу и оцѣнкѣ всѣ области изящныхъ искусствъ. Между тѣмъ — и это облегчаетъ задачу—по условіямъ художественнаго твор-

чества по два искусства идутъ параллельно; такъ архитектура и художественное ремесло, съ одной стороны, являются по своей сути прикладными искусствами, живопись и скульптура—чистыми. Исходить надо отъ прикладныхъ искусствъ, потому что оба они развиваются въ тѣсной связи съ жизнью человѣка и зависятъ отъ ея условій, выражаютъ стиль жизни, стиль времени непосредственнѣе, чѣмъ свободно творящія искусства. Нигдѣ характеръ времени не говоритъ намъ такъ величаво и ясно, какъ въ произведеніяхъ архитектуры. И не только благодаря большому масштабу, который все такъ ясно открываетъ глазу. Изъ музыкальныхъ инструментовъ только органъ способенъ передать самую нѣжную мелодію и не скроетъ ни малѣйшей ошибки именно потому, что его музыкальный стиль полонъ такой необычной силы. Такъ же чутка и архитектура, малѣйшія измѣненія ясно выступаютъ въ ней и, въ тоже время, она даетъ монументальной силѣ необычайную энергію.

Задача нашей книги требуетъ и большого богатства, и величайшей сдержанности. Тѣмъ болѣе необходимо возсоздать полную картину художественнаго творчества каждой эпохи, чѣмъ менѣе плодотворны будутъ для насъ такія изъ нихъ, сохранившіеся памятники которыхъ не въ состояніи дать намъ яснаго представленія объ ихъ художественныхъ задачахъ. Культура древняго Востока въ своемъ жизненномъ проявленіи мало доступна. Сохранившіяся произведенія искусства, конечно, открываютъ общія особенности стилей, но исторія искусства, пути его развитія, отношенія къ другимъ стилямъ до сихъ поръ еще не ясны. Мы находимъ остатки древнѣйшихъ культуръ Востока, вавилонянъ, ассирійцевъ, хеттовъ, финикійцевъ, которые въ большинствѣ случаевъ даютъ представление о пластикѣ, архитектурной декорациі и художественномъ ремеслѣ. Мы имѣемъ, кромѣ того, планы дворцовъ и храмовъ, но всѣ реконструкціи зданій на основаніи этихъ элементовъ остаются все-таки вполнѣ фантастичными, потому что почти всегда совершенно отсутствуетъ представление о самомъ зданіи. То же надо

сказать и о реконструкціи іерусалимскаго храма: мы имѣемъ самое подробное описаніе, дающее возможность установить разнообразную технику, но до насъ не дошло ни единого матеріальнаго остатка. Такимъ образомъ цѣлая огромная эпоха человѣческой работы остается неясной въ своихъ очертаніяхъ. За то, что мы имѣемъ здѣсь дѣло съ культурами, которымъ принадлежало въ это время господство, ясно говорить не только художественное и техническое совершенство остатковъ, сильное чувство стиля обнаруживающееся въ нихъ, но, прежде всего, ихъ необыкновенно далеко идущее вліяніе. Мы, современные люди, можемъ, по крайней мѣрѣ, составить себѣ представленіе объ этихъ двухъ цѣнностяхъ. Доказательствомъ творческихъ силъ эпохи является египетское искусство, характеръ котораго для насъ болѣе ясенъ; объ его вліяніи свидѣтельствуется даже такое сильное само по себѣ искусство, какъ микенское искусство доисторической Греціи.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Египетское искусство.

Мы мало что знаемъ о народномъ искусствѣ въ Египтѣ. Подданными царя были рабы, отбывавшіе ему тягло. Именно потому онъ и могъ возводить огромныя зданія, заставить служить имъ всѣ искусства, но, за исключеніемъ построекъ малочисленной знати, постройки царя были единственными художественными произведеніями въ странѣ. Зданія эти, отвѣчая міровоззрѣнію египтянъ, служили почти исключительно религіознымъ цѣлямъ: культу боговъ и культу мертвыхъ. Даже отъ дворцовъ царя сохранилось намъ немного. Храмъ и гробница были главными созданіями архитектуры. Долгое время оцѣпенѣлость этихъ построекъ исключала всякую возможность личнаго отношенія къ нимъ; о нихъ говорили съ крайнимъ изумленіемъ, какъ о загадочныхъ созданіяхъ, но безъ внутренняго пониманія ихъ чуждыхъ формъ. И только нашему времени удастся понемногу выработать историческое представленіе объ египетскомъ искусствѣ.

Оснoвою художественнаго впечатлѣнія была въ данномъ случаѣ простота линій и формъ, которая доходитъ до монументальности благодаря тому, что эти линіи и формы вырастаютъ до огромныхъ размѣровъ. Но именно эта простота и служила помѣхою историческому пониманію искусства Египта въ то время, когда простѣйшія формы считались вмѣстѣ съ тѣмъ и самыми ранними. Въ Египтѣ же—и не только въ немъ одномъ—фазы развитія идутъ какъ разъ обратнымъ путемъ. Живыя силы молодости рождаютъ пластическія и архитектурныя произ-

веденія живыми во всѣхъ своихъ членахъ, и только абстракція позднѣйшаго времени создаетъ подобную оцѣпенѣлую мощь формы. Пирамида, правда, появляется уже въ раннемъ періодѣ Древняго царства, но художественною задачею ея первоначально было не одно только впечатлѣніе монументальности, которое она производитъ теперь.

Постройки Древняго царства, о которыхъ мы говоримъ, стоятъ уже не только въ техническомъ, но и въ художественномъ отношеніи на высокой ступени развитія; ихъ корни выходятъ за предѣлы историческихъ временъ. Первоначально погребальная камера и мѣсто, предназначенное для культа, помѣщались подъ одной кровлей. По египетскимъ воззрѣніямъ, послѣ смерти человѣка остается духовная его часть, которая ведетъ свободное существованіе на землѣ, пока останки остаются нетронутыми; объ удобствѣ и питаніи ея заботились, заготавливали для нея или просто рисовали различную пищу и утварь. Этимъ опредѣлялось все необходимое для египетской могилы: она должна была имѣть собственно погребальную камеру, въ которой помѣщается мумія, и кладовыя съ заготовленными жертвенными припасами. Позже, для нуждъ культа, потребовалось особенное маленькое жертвенное мѣсто въ видѣ ниши передъ ложною дверью, которая на Востокъ символизируетъ переходъ въ загробный міръ. Такія ниши помѣщались въ той же могилѣ, и эта могила устраивалась на подобіе жилого дома. Постепенно ниши разрослись въ молитвенный залъ, залъ—въ храмъ; помѣщеніе предназначенное для культа, отдѣлилось отъ надгробной постройки, и такая надгробная постройка, до поздняго времени сохранившая на могилахъ знатныхъ форму кургана, на могилѣ царя становится памятникомъ и обращается, въ концѣ концовъ, въ пирамиду.

Уже во время 4-ой и 5-ой династій Древняго царства, то-есть, приблизительно за 2800 лѣтъ до Р. Х. этотъ планъ получаетъ совершенно ясно выраженную форму. Отъ воротъ, которыя лежатъ въ долинѣ у Нила, идетъ, подымаясь, крытый переходъ къ храму; его составляютъ

обнесенный колоннами дворъ, залъ съ колоннами и святилище, расположенные другъ за другомъ; къ храму примыкаетъ пирамида. Цѣлое представляетъ собою архитектурный планъ завершеннаго единства: каждое отдѣльное зданіе имѣетъ художественную цѣнность и само по себѣ и какъ гармоническая часть архитектурнаго цѣлаго. Реконструкція надгробнаго памятника Не-узере-ре (5-ая династія), сдѣланныя Борхардомъ совершенно ясно говорятъ намъ о наличности въ данномъ случаѣ опредѣленнаго художественнаго замысла. На нашъ взглядъ, привыкшій находить архитектуру этой художественной среды безжизненной, такіе тонко расчлененные планы явились полною неожиданностью. Въ эстетическомъ впечатлѣніи, которое мы получаемъ отъ воротъ у Нила, главнымъ является не стѣна, какъ это бывало впослѣдствіи въ подобныхъ случаяхъ, но самый входной залъ, портикъ съ его тонко и логично расчлененными колоннами, что вполне отвѣчаетъ назначенію зданія. Храмъ мертвыхъ и пирамида также превосходно согласованы между собою. Въ этомъ и состоитъ эстетическій законъ: изящное становится еще утонченнѣе на ряду съ тяжеловѣснымъ, а массивное проявляется еще энергичнѣе по контрасту съ изящнымъ, потому что одно становится для глаза мѣриломъ другого. Египетская пирамида, безспорно, самое монументальное созданіе архитектуры вообще. Сущность монументальнаго и лежитъ въ томъ, что его формы просты и не требуютъ для своего пониманія тонкой воспріимчивости, что онѣ захватываютъ съ перваго взгляда и говорятъ своею простотою тѣмъ убѣдительнѣе, чѣмъ огромнѣе размѣры. Особенностью является то, что въ Египтѣ эта монументальность стала художественнымъ принципомъ въ такое раннее время. Пирамида строилась для защиты останковъ царя. Потаенная комната хранила ихъ въ этой каменной массѣ; къ ней велъ узкій ходъ, черезъ который пронесли гробъ, который потомъ заложили камнями и задѣлали облицовкой такъ, что его нельзя было найти. Но эти постройки говорятъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, о монументальномъ чувствѣ уже развитого въ

художественномъ отношеніи времени. Характернымъ доказательствомъ служить то обстоятельство, что цари, которые, какъ и прочіе смертные, заботились еще при жизни о своихъ гробницахъ, строили сначала маленькое зданіе; оно разрасталось въ своемъ планѣ и устройствѣ, пока они жили, и тѣмъ больше, чѣмъ дольше они жили. Слѣдовательно, религіознымъ цѣлямъ удовлетворялъ маленький памятникъ; а то, что по окончаніи постройки тотчасъ же продолжали строить дальше, служить уже доказательствомъ стремленія къ болѣе высокой художественной выразительности.

Дальнѣйшее развитіе продолжается уже за предѣлами эпохи Древняго царства. До сихъ поръ мы слѣдили за его ходомъ по надгробнымъ постройкамъ, съ этого времени дальнѣйшій его путь показываютъ намъ постройки храмовыя. Техника стройки пирамидъ ухудшается уже въ Среднемъ царствѣ, которое слѣдуетъ отнести къ 2000 году; фараонъ царствуетъ не такъ абсолютно, не такъ неограниченно повелѣваетъ своимъ народомъ. Новое царство, заполняющее собою 2-ю половину II-го тысячелѣтія до Р. Хр., уже совсѣмъ не знаетъ пирамидъ. Центральнымъ пунктомъ архитектурнаго интереса становится храмъ. Три главныя части храма — дворъ, обнесенный колоннами, большой залъ и святилище позади него — были уже въ храмѣ мертвыхъ Древняго царства, но художественная обработка ихъ становится теперь совершенно иною. Различіе эпохъ дѣлается тотчасъ же яснымъ, если сравнить, напр., утонченную расчлененность воротъ Древняго царства съ фасадомъ храма въ Луксорѣ, который, вѣроятно, построенъ незадолго до начала Новаго царства. вмѣсто искусства, дѣйствующаго цѣлесообразною расчлененностью, появляется энергичная выразительность. Необычайная мощь этихъ построекъ заключается въ томъ, что характеръ ихъ такъ насильственно противорѣчитъ характеру почвы, на которой онѣ выросли. Типичнымъ примѣромъ является Луксоръ, гдѣ фасадъ воспринимается всецѣло, какъ масса; стѣна, затканная плоскими, подобными ковра, рядами изображеній изъ жизни царей и мисовъ о богахъ,

говорить только какъ плоскость; она должна быть ограничена какъ можно рѣзче, должна быть энергично замкнута, потому что все зданіе опредѣляется контуромъ (рис. 1). Именно такое впечатлѣніе и получается въ данномъ случаѣ, потому что ограничивающія стѣну линіи, подымаясь кверху, сближаются все тѣснѣе, все сильнѣе сжимаютъ ее въ своихъ тискахъ; горизонтальная линія далеко выступающаго карниза энергично отграничиваетъ зданіе отъ воздушнаго пространства сверху. Карнизъ является важнѣйшею частью египетской архитекту-

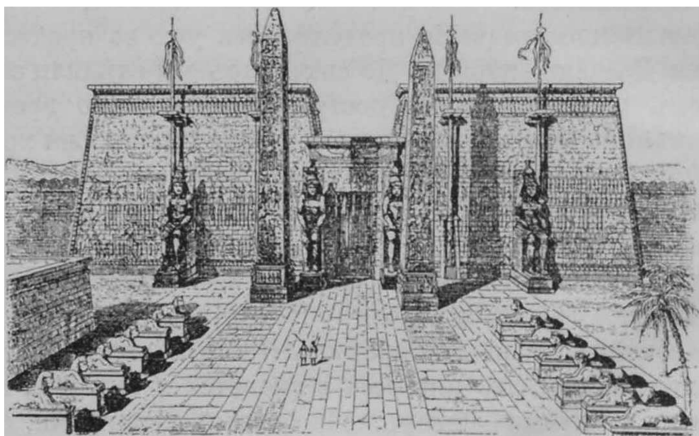


Рис. 1. Фасадъ храма въ Луксорѣ.

ры, потому что на его долю приходится самая существенная функція въ этомъ ограниченіи зданія. Эпохи съ развитымъ чувствомъ декоративности неизмѣнно пытались при помощи вазъ, статуй и другихъ декоративныхъ элементовъ архитектуры, которые онѣ располагали на верхнемъ карнизѣ, сдѣлать въ зданіи переходъ къ воздушному пространству постепеннымъ и подчеркивали главный порталъ тѣмъ, что крышу надъ нимъ подымали какъ можно выше. Египтянинъ поступаетъ какъ разъ обратно: онъ замыкаетъ зданіе строго горизонтальною линіей и выдѣляетъ порталъ тѣмъ, что опускаетъ въ этомъ мѣстѣ стѣну. Благодаря этой выемкѣ, входъ можно замѣтить только вблизи. Спокойная плоскость стѣны