

Перерожденіе античнаго искусства

1.

Паденіе древняго міра и возникновеніе христіанско-европейскаго, преемственно связаннаго съ нимъ, образуютъ узелъ вопросовъ, издавна привлекающій вниманіе историковъ, а за послѣднія десятилѣтія еще сильнѣй, чѣмъ прежде, ввиду все отчетливѣй обнаруживающихся аналогій между той «переходной» эпохой и нашей собственной. Возможность правильно поставить эти вопросы, а, значить и ихъ рѣшить, зависитъ дрежде всего отъ степени осознанія самого преемства, т. е. генетической связи между двумя мірами и опредѣляемаго ею единства европейской исторіи. Дѣло обстоитъ не такъ, что погибаетъ одна великая культура, а затѣмъ изъ варварства рождается другая, постепенно находящая путь къ ея забытымъ сокровищамъ и усваивающая ихъ, себѣ на пользу. Такова была концепція Гиббона, внушенная ему отрицательной оцѣнкой культурной роли христіанства; такова въ наше время концепція Тойнби, проистекающая изъ убѣжденія, что культура неразрывно связана съ породившимъ ее «обществомъ» (1); и такова же болѣе или менѣе ясно подразумеваемая исходная предпосылка другихъ историковъ, ослѣпленныхъ привычной періодизацией или преувеличивающихъ новизну культурнаго творчества новыхъ (т. е. прежде всего германскихъ) народовъ. Взгляды эти, въ качествѣ стимуловъ изслѣдованія, бывали въ прошломъ плодотворны, но по существу они ошибочны и въ настоящее время способны лишь парализовать историческую мысль.

Античная культура не просто умерла: она переродилась, и въ этомъ перерожденномъ видѣ была унаслѣдована культурой средневѣковой, такъ что работа болѣе близкихъ къ намъ вѣковъ состояла лишь въ исканіи путей къ античности первоначальной, неперерожденной. Послѣдняя фаза исторіи древняго міра, фаза перерожденія, вовсе не пресѣклась ни раздѣленіемъ имперіи, ни нашествіями варваровъ, ни паденіемъ императорскаго престола въ Римѣ; она простерлась, несмотря на всѣ потрясенія и перемѣны и на пятый и на шестой вѣкъ, а закончилась лишь, какъ показалъ Пиреннъ (2), завоевательнымъ движеніемъ Ислама, захватившимъ Средиземноморье и отрѣзавшимъ романо-германскій Западъ отъ византійскаго Востока. Культурная особность Запада только съ той поры окончательно и опредѣлилась, хотя и была предопредѣлена не только расширеніемъ его географической и этнической основы, но и исконнымъ его латинствомъ. Двойственность средневѣковья, и европейской культуры въ цѣломъ, коренится въ двойственности греко-римскаго

міра, но какъ разъ эта укорененность и не допускаеть окончательной раздѣльности. Античность была двойственна, но она была все же двуеди-на, и торжество христіанства на обѣихъ ея половинахъ укрѣпило един-ство, а не двойственность. Средневѣковье, а значить и все, что послѣ-довало за нимъ, родилось не изъ языческой античности съ прибавленіемъ христіанства, а изъ поздней, христіанской, т. е. перерожденной уже античности. Если исходить изъ этихъ положеній, то основная проблема всей европейской исторіи сводится къ тому, какимъ образомъ и въ ка-кихъ именно отношеніяхъ двуединый греко-римскій міръ такъ переро-дился, что составилъ культурную основу двуединого средневѣковья, во многомъ полярно противоположнаго ему и все же рожденнаго имъ и не порвавшего преемственной съ нимъ связи.

Исторія искусства можетъ помочь отвѣту на этотъ вопросъ, потому что искусство есть одно изъ наиболѣе непосредственныхъ и нелице-мѣрныхъ выраженій культурной жизни въ ея цѣломъ. Памятники его по-вѣствуютъ, конечно, не обо всемъ, о чемъ намъ хотѣлось бы узнать, но нерѣдко о явленіяхъ болѣе глубокихъ, чѣмъ тѣ, напримѣръ, что засвидѣ-тельствованы въ памятникахъ слова, и если истолковывать ихъ въ нѣко-торыхъ отношеніяхъ труднѣй, то они гораздо меньше искушаютъ насъ принимать намѣренія за результаты или идеалы за реальности. Истори-ку, пользующемуся ими, надо помнить, однако, основное правило: если хочешь получить отъ искусства самое цѣнное его свидѣтельство, подхо-ди къ нему именно, какъ къ искусству. Свидѣтельства менѣе цѣнныя оно можетъ дать и другимъ путемъ, т. е., помимо учета и оцѣнки худо-жественной формы; пренебрегать ими не слѣдуетъ, безъ малыхъ истинъ обойтись нельзя; но довольствоваться ими значить закрывать себѣ до-ступъ къ истинамъ болѣе существеннымъ. Церковная, да и сама класси-ческая археологія этимъ до послѣдняго времени и грѣшили. Художе-ственные произведенія изучались съ полнымъ безразличіемъ къ ихъ худо-жественному смыслу. Ихъ вопрошали о чемъ угодно, но не о нихъ са-михъ, и потому отвѣты, которые отъ нихъ получали, никогда не каса-лись самага въ нихъ главнаго. Если говорилось объ ихъ характерѣ или качествѣ, то лишь съ точки зрѣнія привычныхъ академически-реалисти-ческихъ канонѣвъ, всякое отклоненіе отъ которыхъ почиталось не свое-образіемъ, а простымъ отсутствіемъ умѣнья. Въ результатѣ, классиче-ская археологія проявляла въ теченіе всего прошлаго вѣка, и въ лицѣ многихъ ея представителей проявляетъ по сей день, полную слѣпоту по отношенію къ формальнымъ и сказывающимся въ нихъ духовнымъ осо-бенностямъ поздне-античнаго искусства, а церковная не знаетъ вообще, что дѣлать съ добытымъ ею матеріаломъ, и пребываетъ въ состояніи полной методологической наивности. Проблемы перехода отъ древняго міра къ средневѣковому ни та, ни другая дисциплина и з ъ с в о е й п е р с п е к т и в ы не сумѣла даже увидать, и она осталась бы неуви-дѣнной до сихъ поръ, если бы не тотъ благотворный поворотъ, что на-мѣтился въ исторіи искусства къ началу нашего вѣка. Впрочемъ, вѣрно и то, что не будь проблемы, поворота могло бы не произойти. Въ обла-сти исторической мысли, найти задачу, это — статъ на путь ея рѣшенія.

Около пятидесяти лѣтъ тому назадъ, въ вѣнскомъ университетѣ, возникли почти одновременно двѣ рѣзко враждебныя одна другой и кое въ чемъ все же родственныя другъ другу школы. Обѣ въ исторіи искусства видѣли исторію формъ, а не только темъ; обѣ сосредоточивали вниманіе на переходѣ отъ античности къ Среднимъ вѣкамъ; обѣ не во всемъ сумѣли порвать связь съ позитивистическимъ наслѣдіемъ девятнадцатаго вѣка. Иосифъ Стржиговскій былъ неутомимымъ путешественникомъ, изслѣдователемъ съ очень широкимъ кругозоромъ, но методъ его и наиболѣе вѣрныхъ его учениковъ страдаетъ тѣмъ, что не допускаетъ никакой причины измѣненія въ искусствѣ, кромѣ вліяній, идущихъ извнѣ, изъ другой художественной среды: одни типы, формы или мотивы вытѣсняють другіе; къ этому сводится вся исторія. Отодвиганіе источника этихъ перемѣнъ, основного Вліянія, все больше на востокъ, на сѣверъ, въ Центральную Азію, въ Сибирь, привело, въ концѣ концовъ, къ построеніямъ совершенно фантастическимъ, но если бы до нихъ дѣло и не дошло, самая постановка вопроса у Стржиговскаго осталась бы ложной, и бѣда не въ «преувеличеніяхъ», не въ злоупотребленіи ею, какъ обычно думаютъ, а въ ней самой: она вполне логически его довела до чего-то вродѣ маніи преслѣдованія. Другая школа, та, что по преимуществу зовется вѣнской, первую предала анаѹемъ, но, не признавая механизма вліяній и отвергая прямолинейный матеріализмъ Земпера, выводившаго различіе формъ изъ различія матеріаловъ, она все же въ самыхъ своихъ истокахъ была заражена (хотя въ то же время и оплодотворена) другой идеей, рожденной естественно-научнымъ, несвободнымъ отъ матеріализма и механизма, мышленіемъ девятнадцатаго вѣка: идеей эволюціи. Формальныя перемѣны, — такъ учили Францъ Викгофъ и Алоизъ Ригль, — прористекають всегда изъ имманентнаго художественнаго развитія, т. е. отражаютъ измѣненія зрительнаго воспріятія, вкуса, «художественной воли» (этотъ терминъ, какъ извѣстно, создалъ Ригль), которыя сами по себѣ неизбѣжны, законотѣрны и необратимы. Имманентность развитія исключаетъ не только опредѣляющую роль внѣшнихъ, по отношенію къ данному его руслу, художественныхъ вліяній (отсюда осужденіе Стржиговскаго), но и воздѣйствіе всего посторонняго искусству, какъ таковому, всякой алчбы и жажды челоѣка, не сводящейся къ его художественнымъ потребностямъ, и способной измѣнять ихъ не снаружи, а изнутри. Въ этомъ послѣднемъ пунктѣ заключается вся ограниченность метода, какъ и понятія эволюціи вообще, поскольку оно примѣняется къ явленіямъ духовной жизни. Отдѣльныя ея области, во-первыхъ, не разобщены, а, во-вторыхъ, не расположены въ плоскости, одна рядомъ съ другой; скорѣй онѣ похожи на слои или пласты, и наиболѣе рѣшающія перемѣны въ одной изъ нихъ всегда зависятъ отъ перемѣнъ въ области болѣе глубокой или болѣе центральной. Усмотрѣніе этой истѣны, постулирующей связь между исторіей искусства и духовной культуры, между *Kunstgeschichte* и *Geistesgeschichte* (независимой отъ нерѣдко спорнаго практическаго примѣненія ея), составляетъ главную заслугу болѣе молодого, но тоже покойнаго нынѣ представителя вѣнской школы, Макса Дворжака.

Ограниченность метода, однако, отнюдь не то же, что его негодность. Имманентное развитие, хоть и въ известныхъ предѣлахъ, дѣйствительно существуетъ и имъ дается, правда не универсальный, но вполне реальный принципъ объясненія (тогда, какъ при констатированіи вліяній надо еще объяснить, почему такое-то вліяніе было усвоено, т. е. почему оно вообще состоялось). Въ частности, для изученія промежуточной эпохи между искусствомъ греко-римскимъ и средневѣковымъ, наиболѣе плодотворный импульсъ исходилъ именно отъ Ригля, и новѣйшая школа нѣмецкихъ и австрійскихъ археологовъ (къ которой присоединились многіе иностранные ученые), больше всего потрудившаяся въ этой области за двадцатилѣтіе между двухъ войнъ, примкнула именно къ его традиціи, обогащенной нѣкоторыми побочными вліяніями, особенно вліяніемъ Вельфлина. Школа эта, и прежде всего глава ея, Роденвальдтъ, окончательно укрѣпила въ исторіи искусства понятіе поздней античности (3), которое, какъ мы видѣли, вполне отвѣчаетъ единственно удовлетворительному общему построенію исторіи Европы. Понятіе это не обязываетъ насъ къ риглевскому эволюціонизму, но учитъ вниманію ко всѣмъ новымъ чертамъ, проявляющимся въ античномъ искусствѣ не только съ Константина, но уже и съ Августа, — вниманію къ ихъ послѣдовательности или чередованію, къ ихъ художественному и историческому смыслу. Часть этихъ перемѣнъ мы, навѣрное, отнесемъ на долю тѣхъ или иныхъ имманентныхъ развитій (или ихъ позднѣйшихъ отраженій), часть же должна будетъ оказаться свидѣтельствомъ переломовъ болѣе глубокихъ, тѣхъ, что какъ разъ и привели отъ одного искусства къ искусству совсѣмъ другому, хоть и связанному съ нимъ, но внутренно съ нимъ не соизмѣримому. Не выпадаютъ при этомъ изъ нашего круга зора ни случаи простого технического упадка (всегда объяснимаго отмираніемъ соотвѣтствующихъ потребностей), ни воздѣйствіе запредѣльныхъ по отношенію къ греко-римскому міру художественныхъ культуръ (вліяющихъ, однако, лишь тогда, когда созрѣваетъ время для ихъ вліянія), но рѣшающей роли такія явленія въ нашихъ глазахъ играть уже не могутъ, хотя бы потому, что они получаютъ себѣ мѣсто внутри самой античности, а не во внѣ, какъ если бы они начисто ей противопологались и ее отрицали. Какъ бы ни рѣшался въ отдѣльныхъ случаяхъ знаменитый вопросъ, поставленный нѣкогда Стржиговскимъ — «Востокъ или Римъ? — онъ въ цѣломъ перемѣнилъ свой смыслъ, потому что онъ переносится нѣкоторымъ образомъ внутрь «Рима», т. е. греко-римской поздней античности.

Въ самомъ дѣлѣ, пока мы представляли себѣ античное искусство только въ образѣ классическаго, т. е. съ удареніемъ на его греческой и классической (V-ый вѣкъ до Р. X.) основѣ, намъ приходилось признать, что и зъ с е б я оно средневѣковаго искусства породить не могло, въ результатѣ чего мы искали убѣжища во вліяніяхъ Востока или Сѣвера, въ теоріяхъ полной гибели и новаго начала. Но въ томъ-то и дѣло, что классическій образъ искусства, начиная съ Александра — полумифъ, а начиная съ Августа — просто фикція. Въ качествѣ реальности, его жизнь была коротка, и если вѣрно, что въ качествѣ идеала

онъ никогда вполнѣ и надолго не умиралъ, то память о немъ всегда была ярче въ Греціи, чѣмъ во взятомъ какъ цѣлое греко-римскомъ мірѣ. Не въ Греціи, конечно, но и не въ эллинизмѣ (какъ и не въ отдѣльномъ латинствѣ), а именно въ этомъ позднемъ греко-римскомъ, обремененномъ огромнымъ наслѣдіемъ прошлаго, эклектическомъ, синкретическомъ мірѣ и произошло то перерожденіе антропоморфнаго или биоморфнаго, по своей греческой основѣ, античнаго искусства въ трансцендентальное (4) искусство V-го и VI-го вѣковъ, которое и было унаслѣдовано христіанской Европой Среднихъ вѣковъ. Въ этого наслѣдія средневѣковое искусство непредставимо, хоть оно и не исчерпывается имъ, хоть въ его составъ, на Востокъ, и особенно на Западъ, вошли новые, не проистекающіе изъ античнаго міра элементы. Когда, послѣ иконоборчества на Востокъ, послѣ меровингскаго упадка и волны арабскаго завоеванія на Западъ, наступаетъ пора такъ называемыхъ возрожденій, то возрождаютъ или пытаются возродить античность не Аристотеля или Цицерона, но Августина и Василия Великаго, не къ Фидію возвращаются и не къ Августову «Алтарю мира», а къ мозаикамъ Рима и Равенны, къ храмамъ св. Виталія и св. Софіи, — не къ языческой, а къ христіанской античности. Въ томъ-то и заключается различіе между всѣми средневѣковыми «возрожденіями» и Возрожденіемъ итальянскимъ, что оно впервые стремилось къ Цицерону, разлученному съ Августиномъ, къ нетронутой, «чистой», до-христіанской половинѣ античнаго наслѣдія. Недаромъ въ придворной академіи Карла Великаго Алкуинъ звался Флаккомъ, Ангильбертъ — Гомеромъ, но Эйнгардъ — Везелиломъ, и самъ императоръ — Давидомъ: библейская, римская и греческая древность была для Карла и сподвижниковъ его одной и той же, общей, классической, въ первоначальномъ смыслѣ слова, древностью — матерью и кормилицей новаго христіанско-варварскаго міра. Въ отдѣльности все это было очень простодушно; въ цѣломъ это была единственно вѣрная интуиція европейскаго прошлаго и будущаго.

2.

Искусство Римской имперіи отъ Августа до Константина представляетъ картину очень большой сложности и далеко не во всѣхъ своихъ частяхъ одинаково ясную для насъ, но въ которой необходимо намѣтить хотя бы основныя вѣхи и пути развитія, дабы возможно было судить о тѣхъ скрытыхъ процессахъ перерожденія, которые дали зрѣлые плоды, и даже съ очевидностью опредѣлились, лишь въ послѣдующую эпоху. Въ основѣ всего этого комплекса разновременныхъ напластованій и мѣстныхъ особенностей лежитъ греческое искусство — самодовлѣющий художественный космосъ необычайной цѣльности и силы, болѣе, чѣмъ что-либо другое опредѣлившій судьбу европейскаго искусства на два съ лишнимъ тысячелѣтія впередъ. Ко времени Августа весь этотъ космосъ былъ уже достроенъ, доразвить до конца; онъ былъ въ прошломъ, подобно тому, какъ для насъ находится въ прошломъ итальянское искусство отъ XIII-го до XVIII-го вѣка, но съ той разницей, что у насъ есть и другія прошлыя, а греко-римская культура только это одно приз-

навала своимъ и непреходяще-цѣннымъ. Греческое искусство съ удивительной стройностью и чистотой прошло всѣ фазы своего имманентнаго развитія, архаическую, классическую и «живописную», а въ серединѣ II-го вѣка до Р. Х. пережило и свой первый ретроспективный періодъ, сознательный возвратъ къ классической фазѣ, свой к л а с с и ц и з м ъ, первый изъ тѣхъ многихъ, что послѣдовали въ дальнѣйшемъ ходѣ европейской исторіи, и отдѣленный отъ стилия, служившаго ему образцомъ, приблизительно такимъ же промежуткомъ времени, какимъ классицизмъ конца XVIII-го и начала XIX-го вѣка былъ отдѣленъ отъ классическаго искусства Италіи временемъ Рафаэля и Браманте. Движеніе середины II-го вѣка не было, однако, всеобъемлющимъ (классицизмы таковыми никогда не бываютъ, если ихъ не поддерживаетъ государственная власть). Оно захватило одни художественные круги и не захватило другихъ; у него были сторонники (Аполлодоръ, позже — Филостратъ), но и противники (Ксенократъ Аѳинскій); оно отнюдь не пресѣкло «живописной» фазы греческаго — теперь уже эллинистическаго — искусства, но поставило ей лишь частичный и временный предѣлъ, лишивъ ее, но тѣмъ самымъ и себя, принадлежавшей ей до тѣхъ поръ, въ глазахъ у всѣхъ, самоочевидности и безспорности (5). Въ такомъ релятивизирующемъ результатѣ и сказалась историческая роль этого перваго, еще чисто-греческаго классицизма. Послѣ него все, что признавалось абсолютнымъ въ искусствѣ, стало относительнымъ, внутренняго предопредѣленности стилия исчезла, противоположности оказались одинаково возможными, и открылась дорога всѣмъ ретроспективизмамъ, какъ и всѣмъ надуманнымъ и произвольнымъ новшествами. Съ этого момента кончилось стилистическое развитіе, въ собственномъ смыслѣ слова, и началось чередованіе вкусовъ и модъ, неустанные толчки то въ одномъ направленіи, то въ другомъ, то снова, приблизительно, въ томъ же, первомъ. Такъ случилось бы въ любой исторической обстановкѣ, но дѣло осложнилось тѣмъ, что какъ разъ къ тому же времени Римъ завоевалъ Грецію, а Греція, въ болѣе глубокомъ смыслѣ, завоевала Римъ, такъ что, слѣдующій классицизмъ — эпохи Августа — какъ и все, что послѣдовало за нимъ, изъ однѣхъ греческихъ предпосылокъ, уже непонятенъ и въ самыхъ своихъ корняхъ неразрывно связанъ съ многовѣковой исторіей распространенія греческаго искусства по средиземноморскимъ берегамъ.

Въ исторіи этой для насъ всего важнѣе оцѣнить глубокое различіе двухъ смежныхъ ея періодовъ. Одно дѣло — распространеніе греческаго искусства въ VI-омъ и V-омъ вѣкахъ, когда оплодотворяются имъ начатки художественнаго творчества молодыхъ народовъ вроде скивовъ на югѣ Россіи, кельтовъ и иберовъ въ Испаніи, и самаго, быть можетъ, одареннаго изъ нихъ, осѣвшихъ въ Италіи этрусковъ. Совсѣмъ другое дѣло — распространеніе его въ передней Азійи и Египтѣ, въ результатѣ походовъ Александра Великаго, или въ западномъ бассейнѣ Средиземнаго моря, какъ слѣдствіе покоренія Рима греческой культурой. Въ первомъ случаѣ, это — искра съ чужого очага, которая позволяетъ разжечь собственное пламя, зараженіе творчествомъ, воспитаніе младшаго брата старшимъ, которое можно сравнить съ перенесеніемъ

готической архитектурной системы изъ Франціи въ Германію или византійской иконы изъ Константинополя въ Россію. Во второмъ случаѣ, это — богатая великимъ прошлымъ, широко разросшаяся культура, общечеловѣческая, по самому замыслу своему, идущая на завоеваніе міра, который не въ состояніи ей противопоставить ничего равнаго или даже сходнаго, такъ что любой римлянинъ, египтянинъ или сиріецъ могъ бы сказать о ней только то, что изъ перспективы петербургской Россіи Тютчевъ сказалъ о западной культурѣ: «Неудобство нашего положенія въ томъ, что мы вынуждены называть Европой то, что слѣдовало бы называть попросту цивилизаціей». Правда, въ передней Азіи и Египтѣ эллинистическая волна встрѣтила пережитки болѣе древнихъ, чѣмъ Греція, и нѣкогда великихъ художественныхъ культуръ, но то были именно пережитки, уже неспособные ей оказать серьезнаго сопротивленія. Она ихъ не уничтожила, а лишь оттѣснила къ границамъ средиземноморской «вселенной» и даже не разъ принималась ими играть, потому что въ теперешнюю, позднюю, весьма свободную систему ея искусства могло войти большое число чужеродныхъ элементовъ, какъ мы это очень хорошо можемъ понять изъ опыта нашего собственнаго времени. Для ближайшихъ судебъ искусства Римской имперіи, — какъ, впрочемъ, и для болѣе далекихъ всего европейскаго искусства, — гораздо важнѣй эллинизация римскаго Запада, чѣмъ египетскаго или сирійскаго Востока. Искусство имперіи, если отвлечься отъ чисто-греческихъ въ немъ проростовъ, наблюдаемыхъ время отъ времени въ Атикѣ или Малой Азіи, есть продуктъ пріятія Римомъ эллинистическаго искусства, и нашъ первый долгъ установить характеръ этого пріятія и выяснить, не сопровождалось-ли оно извѣстной переработкой того, что было принято.

Этруски проявили свою исключительную (хотя, конечно, и не равную грекамъ) художественную одаренность въ томъ, какъ они, исходя изъ греческаго архаическаго искусства, сумѣли пугемъ творческаго искаженія его формъ придать ему новыя черты, отвѣчающія ихъ собственному, острому, очень особенно окрашенному вкусу. Римляне, чья эллинизация началась черезъ подражаніе этрускамъ, были одарены иначе, и одаренность эта не лежала въ области формы, а потому и не можетъ быть названа чисто-художественной, хотя она и нашла себѣ выраженіе въ искусствѣ. Тамъ, гдѣ римское искусство отдѣляется отъ этрускаго, тамъ, гдѣ мы можемъ отличить римскую копію или подражаніе отъ греческаго оригинала, мы не усматриваемъ никакого новаго вкуса, никакого исканія способной отвѣтить такому вкусу новой формы. Конечно, всѣ отличія, наблюдаемыя въ искусствѣ, не могутъ не быть отличіями формы, но формальныя отличія, констатируемыя въ римскихъ произведеніяхъ, сравнительно съ этрусскими или греческими, суть лишь побочный результатъ не на форму направленной «художественной воли» (6). Римскій скульпторъ республиканскаго періода, высѣкающій надгробіе или портретный бюстъ, пользуется приемами, заимствованными отъ грековъ, непосредственно или черезъ этрусскіе образцы, и не ищетъ прибавить къ нимъ ничего новаго, какъ и не придаетъ имъ никакой самостоятельной цѣны: онъ именно пользуется ими; и даже то, чего онъ ими достигаетъ, для него — средство, а не самоцѣль. Грекъ созда-

валь образы, т. е. нѣчто самодовлѣющее, самозаключенное, образъ Перикла или образъ Аѳины, не требующій, покуда мы его созерцаемъ, никакого отнесенія къ самому Периклу, къ самой Аѳинѣ; онъ же довольствуется изображеніемъ, т. е. чѣмъ-то существующимъ лишь въ своей отнесенности къ тому, что оно изображаетъ. Именно въ римскомъ искусствѣ впервые появилось сознание того, что художественное произведеніе есть копія конкретныхъ вещей, снимокъ или слѣпокъ какой-то составляющей все его значеніе реальности (7); отсюда и появленіе въ этомъ искусствѣ подлиннаго, вполне индивидуализированнаго портрета. Греку предстояла «природа» или «жизнь», которой онъ подражалъ въ томъ смыслѣ, что старался угадать законы ея становленія и бытія: предметомъ подражанія тутъ была, выражаясь языкомъ болѣе поздней философіи, *natura naturans*. а не *natura naturata*. Въ примѣненіи къ римскому искусству, наоборотъ, слѣдуетъ говорить о понятіи дѣйствительности, скорѣй, чѣмъ о понятіи природы; оно не біоморфно, а реалистично, не подражаетъ природѣ, а попросту изображаетъ дѣйствительность; оно не созерцаетъ пластическія тѣла, изымая ихъ изъ времени и пространства, а передаетъ все вмѣстѣ, вперемѣшку, не боясь обыденности и случайности. Такъ обстоитъ дѣло тамъ, по крайней мѣрѣ, гдѣ говоритъ болѣе глубокой инстинктъ, а не поверхностный вкусъ, воспитанный греческимъ дилеттанствомъ и греческими образцами. Заимствуя полностью греческія формы и въ отдѣльности н и ч е г о в ъ н и х ъ н е м ѣ н я я, Римъ все же съ самаго начала приступилъ къ полному ихъ переосмысленію.

Въ послѣдній вѣкъ республики опредѣлился путь, по которому пошло искусство Римской имперіи. Катоновъ больше не рождалось; никакого сопротивленія эллинизмъ не встрѣчалъ; никто, быть можетъ, и не ощущалъ его чужимъ, хотя отъ этого не исчезалъ тотъ фактъ, что онъ все же б ы л ъ не своимъ, а пришлымъ. Огромное количество греческихъ произведеній всѣхъ вѣковъ наводнило Италію — подобно европейскимъ картинамъ въ американскихъ музеяхъ, — и еще болѣе огромное количество копій съ нихъ, разнаго качества и разной степени вѣрности оригиналамъ. Сами мастера, надѣленные умѣньемъ съ достаточной виртуозностью копировать или (въ любомъ вкусѣ) «творить», со всѣхъ концовъ эллинистическаго міра устремились въ его новую столицу. На ея площадяхъ любители искусствъ, пересыпая латинскую рѣчь греческими словами, бесѣдовали о преимуществахъ Поликлета и Лисиппа: чужое прошлое стало римскимъ прошлымъ, какъ Шекспиръ — американскимъ классикомъ. Въ первый вѣкъ имперіи, Помпеи и Геркуланумъ являютъ намъ образъ зажиточнаго всеяднаго мѣщанства, гдѣ для полного схода съ Америкой и поздней Европой не хватаетъ лишь японскихъ ксилографій и негритянскихъ идоловъ. Коллекціонерствомъ, любительствомъ, странствованіемъ вкуса отъ однихъ образцовъ къ другимъ не исчерпывалось, однако, отношеніе римлянъ къ искусству. Было еще государственное строительство, инженерный размахъ архитектуры, трезвая документальность повѣствовательныхъ изображеній и портретовъ, весь практицизмъ и утилитаризмъ народа, привыкшаго дѣйствовать, а не созерцать. Надо было согласовать государственныя или частныя, но, во

всякомъ случаѣ, реальныя нужды съ наносными и въ сущности иллюзорными художественными вкусами. Эллинизмъ былъ принятъ Римомъ, но Римъ предъявлялъ къ нему требованія, о которыхъ никто не помышлялъ въ Пергамѣ или въ Александріи, и хотя собственный глубокой инстинктъ врядъ ли сознавался, какъ разъ въ удовлетвореніи этихъ требованій онъ и самъ могъ быть удовлетворенъ. Эллинистическое искусство существовало уже три вѣка, но никто не думалъ приводить его въ порядокъ, организовывать его; первой попыткой его организовать былъ классицизмъ Августа (8).

Политика Августа въ области культуры была направлена, какъ известно, къ возстановленію исконно-римскихъ началъ. Для искусства, за неимѣніемъ какихъ-либо «почвенныхъ» образцовъ, это могло означать лишь верховное утвержденіе и дальнѣйшую сознательную разработку того зародившагося въ серединѣ II-го вѣка классицизирующаго эллинизма, который, по всей видимости, уже въ республиканскомъ Римѣ пользовался большимъ успѣхомъ, чѣмъ эллинизмъ Лаокоона или пергамскаго алтаря. Въ классицизирующемъ, какъ и въ классическомъ искусствѣ (разницу между ними римлянинъ врядъ ли постигалъ), есть — искомыя или найденныя — равновѣсіе, спокойствіе, объективность, — черты, какъ въ республиканскія времена, такъ и въ эпоху Августа, привлекавшія римлянъ не столько самодовлѣющей своей цѣнностью, сколько соотвѣтствіемъ тѣмъ практическимъ нуждамъ, которымъ римское искусство было призвано служить. Атицизмъ, скорѣе, чѣмъ азианизмъ, приличествуетъ языку государственныхъ актовъ; въ архитектурѣ правительственныхъ зданій умѣстна классическая трезвость формъ; предпочтеніе, оказывавшееся Августомъ Аполлону передъ Діонисомъ, выходило за предѣлы чисто-культурной политики (9). Классицизмъ Августа отличался отъ классицизма Аполлодора или Филострата приблизительно тѣми же чертами, какими «стиль ампиръ» Наполеона, а еще замѣтнѣй Александра I-го, отличается отъ стилия «Louis Seize» и всего вообще классицизма второй половины XVIII-го вѣка. Въ одномъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ явленіями, опредѣляемыми однимъ лишь измѣненіемъ художественнаго вкуса; въ другомъ — съ такими, гдѣ искусству и вкусу вообще не принадлежитъ рѣшающая роль. Преимущество перваго — большая утонченность и артистичность; преимущества второго — большая содержательность и большая напряженность, если не вдохновенія, то воли. Римскій классицизмъ холоднѣе и разсудочнѣе греческаго, который, конечно, и самъ не въ силахъ былъ подняться до органической полноты и теплоты подлиннаго классическаго искусства; но въ немъ нашли выраженіе эгическія цѣнности (самоограниченіе, выдержка, *gravitas*, *humanitas*), которыхъ греческій классицизмъ не выражалъ, не только потому, что не былъ римскимъ, но и потому, что вообще не могъ въ разнѣе ничего, кромѣ очень высокой (и въ цѣломъ вполнѣ справедливой) критической оцѣнки греческаго художественнаго прошлаго.

Ara Pacis, самый выдающійся изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ августовской эпохи, являетъ тенденціи скульптурнаго рельефа,

идуція, конечно, скорѣе ужъ въ сторону фризозъ Парѳенона, нежели гигантомахіи пергамскаго алтаря. Однако, настоящаго родства съ греческимъ классическимъ стилемъ не получилось, и получиться не могло. Препятствовали этому не только эллинистическое воспитаніе зрѣнія въ направленіи противоположномъ строгому классическому пластицизму, не только вторичность, отраженность, ретроспективная произвольность вкуса, — причины столь же дѣйственныя и для греческаго классицизма, — но и нѣчто другое, свойственное, какъ мы уже видѣли, именно Риму, въ отличіе отъ Греціи, хотя бы и эллинистической эпохи (а также отъ Египта или отъ Китая): отсутствіе какой бы то ни было предопредѣленности вкуса, врожденнаго пристрастія къ тому или иному типу художественныхъ формъ. Грекъ или китаецъ безсознательно отбрасываетъ одни элементы міра и удерживаетъ другіе, пригодные для его творчества; римлянинъ, предоставленный самому себѣ, ничего не выбираетъ: ничто не подсказываетъ ему никакого выбора. Вотъ почему въ его искусствѣ и нельзя обнаружить ничего сходнаго хотя бы съ тѣмъ трудно опредѣлимымъ, но все же единымъ принципомъ, что лежитъ въ основѣ всѣхъ измѣненій, какимъ подвергались у этрусковъ ранніе греческіе образцы. Конечно, въ скульптурахъ «Алтаря мира» сказалась греческая выучка, а, быть можетъ, въ ихъ исполненіи участвовали и греческіе мастера, но въ такомъ случаѣ это были мастера утратившіе исконно-греческое чувство формы. Для грека, воспріятіе пространства было подчинено воспріятію пластическаго образа. Пространство либо въ самомъ процессѣ созерцанія превращалось въ плоскость, образуя фонъ для человѣческихъ фигуръ, либо изъ движенія и группировки этихъ фигуръ рождалась иллюзія пространства, какъ мы это видимъ въ эллинистической живописи и въ такъ называемомъ живописномъ рельефѣ. По сравненію съ этимъ послѣднимъ, въ «Алтарѣ мира» наблюдается не усиленіе пространственной иллюзіи, какъ иногда думали, а нѣкая эстетическая безпринципность: пространство съ фигурами, находящимися въ немъ, но не создающими его, попросту сплющивается въ рельефъ или изъ него вырѣзается слой, становящійся рельефомъ. Другими словами, берется реальная процессія въ реальномъ развертываніи ея и переносится на мраморъ, что предполагается, конечно, существованіе давно разработанной греками системы изобразительныхъ приѣмовъ, но и свидѣтельствуеть о примѣненіи этой системы внѣ всякой связи съ тѣми основами художественнаго созерцанія, которымъ она была обязана своимъ возникновеніемъ и ростомъ. Результатъ получился бы ужасный, не лучше Siegesallee или фронтона Палаты депутатовъ, если бы не два вполне разнородныхъ обстоятельства, но одинаково чуждыхъ девятнадцатому вѣку: сама процессія и изображеніе ея были облагорожены римскимъ этосомъ, а также изобразительные приѣмы и вообще техническое умѣнье грековъ не могли быть въ тѣ времена усвоены вполне отвлеченно, безъ всякаго приобщенія къ греческому художественному гению (10).

Римскій этосъ, греческая художественная культура — ихъ сочетаніемъ спасена не только Ага Ракіс, но и сто лѣтъ спустя беневентская триумфальная арка, да и многіе другіе памятники искусства первыхъ двухъ вѣковъ имперіи. Но сочетаніе это — еще не синтезъ, и раз-

витіе римскаго искусства, уже и въ первыхъ двухъ вѣкахъ, было предначертано не имъ. Поскольку развитіе, въ собственномъ смыслѣ слова, вообще имѣло мѣсто, оно шло въ сторону поглощенія Римомъ греческой традиціи. Не то, чтобы эту традицію кому-нибудь приходило въ голову отвергать, но развитіе шло къ тому, чтобы сдѣлать ее исключительно служебной, чтобы превратить греческую систему формъ изъ самоцѣли въ средство для осуществленія римскихъ заданій строительнаго, изобразительнаго или декоративнаго характера. Римское искусство съ самаго начала не было связано греческой біоморфностью, греческимъ пластицизмомъ и органицизмомъ; всегда, какъ мы видѣли, оно склонно было пользоваться греческими формами, какъ пользуются готовымъ, извнѣ заимствованнымъ языкомъ, такъ, на примѣръ, какъ европейскіе ученые до недавняго времени для своихъ диссертаций пользовались латынью. И чѣмъ дальше, тѣмъ больше оно отбрасывало самый духъ этихъ формъ и, въ этомъ смыслѣ, пользовалось ими все болѣе свободно, хотя совсѣмъ разрѣзать ихъ связь съ тѣмъ, что онѣ нѣкогда выражали, ему удалось не могло и не удалось. Въ области монументальнаго рельефа, таковъ основной путь отъ Ага Рас'с къ траяновой колоннѣ, отъ траяновой колонны къ колоннѣ Марка Аврелія и отъ колонны Марка Аврелія къ аркѣ Константина. Если въ другихъ областяхъ, на примѣръ, скульптурнаго портрета или стѣнной живописи, развитіе протекаетъ не столь ясно, то зависить это отъ того, что само коммеморативное заданіе, свойственное монументальному рельефу, облегчало, ввиду той особой важности, которую придавали ему римляне, сниженіе греческихъ формъ на чисто служебную роль. Рельефы траяновой колонны образуютъ кинематографическую ленту ручной работы, навернутую спиралью на высокій столбъ; искусству ихъ мастера столь же необходимы, но и столь же внѣположны греческіе изобразительные приемы, какъ Уоту Диснею такіе же приемы европейскихъ рисовальщиковъ минувшаго столѣтія. Къ египетскимъ или китайскимъ онъ прибѣгнуть бы не могъ: его не поняли бы, а ему нужно прежде всего, чтобы его понимали, точно такъ же, какъ и римскій рельефъ обращается не къ созерцанію, а къ чтенію и пониманію, не столько выражаетъ, сколько сообщаетъ. Въ другихъ областяхъ римскаго искусства дѣло, однако, не обстоитъ по существу иначе, и потому портреты Флавіевъ и позже — Антониновъ и Северовъ отличаются отъ портретовъ юліе-клавдіева дома, среди другихъ чертъ, тѣми же самыми чертами, какими колонны Траяна и Марка Аврелія отличаются отъ «Алтаря мира»; живопись III-го вѣка не то, чтобы хуже прежней помнить объ эллинистическихъ изобразительныхъ и декоративныхъ формулахъ, но съ пораздо большей легкостью ихъ обособляетъ, изъемяетъ ихъ изъ ихъ естественнаго, съ греческой точки зрѣнія, художественнаго контекста.

Правда, перемѣны, о которыхъ только что шла рѣчь, — далеко не единственныя, съ которыми приходится считаться, и если взять искусство Римской имперіи въ цѣломъ, то послѣдовательнаго стилистическаго развитія, такого типа, какъ въ греческомъ искусствѣ отъ архаической до эллинистической эпохи, или въ итальянскомъ отъ Джотто до Тьеполо, въ немъ установить нельзя. Греческое художественное наслѣ-

діе переходить поступенно, въ римскую эпоху, изъ состоянія стиля въ состояніе языка (который способенъ высказать и совѣмъ другія содержанія, чѣмъ какія высказывались въ немъ прежде), но римское искусство, пользуясь имъ, не превращаетъ его въ свой собственный, новый, послѣдовательно развивающійся стиль. Такія черты его, какъ впервые подмѣченная Викгофомъ «непрерывность» въ изображеніи хронологически-послѣдовательныхъ сценъ (*continuiierende Darstellung*) или переходъ, въ архитектурѣ, къ пространственнымъ эффектамъ и къ чисто-декоративному примѣненію греческой тектоники (несущихъ и несомыхъ частей, колоннъ и энтаблементовъ), не суть еще стилистическія черты, ибо онѣ не интегрируются изнутри единою стилистическою волей. Инженерный размахъ Колизея, акведуковъ и термъ — грандіозенъ, но грандіозность его, такъ сказать, стилистически нейтральна, подобно грандіозности американскихъ небоскребовъ, количественно превышающей величіе пирамидъ или готическихъ соборовъ, но качественно, сравнительно съ ними, жалкой и пустой. Даже пространственное великолѣпіе Пантеона кажется чѣмъ-то художественно-случайнымъ, простымъ результатомъ стереометрическаго расчета, рядомъ съ таинственной одухотворенностью пространства въ Св. Софіи или съ безпространственнымъ, но оживленнымъ въ каждой своей частицѣ бытіемъ пѣстуискаго храма. Предпочтеніе остраго сходства, въ портретѣ, или понятности и полноты чѣтотописанія, въ рельефѣ, греческимъ изобразительнымъ условностямъ само по себѣ вполне оправдано, ибо условности внѣ ихъ контекста теряютъ смыслъ, и сохранять ихъ — все равно, что соблюдать въ мѣщанской драмѣ аристотелевскія единства; но отбрасываніе старыхъ условностей еще стиля не создаетъ, а введеніе новыхъ (неизбѣжное само по себѣ и весьма очевидное въ историческомъ рельефѣ) только въ томъ случаѣ его создаетъ, если онѣ внутренне связаны между собой и опредѣлены, пусть безсознательнымъ, но все же единымъ, замысломъ. То, что въ римскомъ искусствѣ есть новаго, по сравненію съ греческимъ, — а новое несомнѣнно есть, — не исходитъ, какъ тамъ, изъ единой художественной интуиціи, а вытекаетъ лишь изъ особенности римскаго характера и римской исторіи, не имѣющихъ пр я м о г о отношенія къ искусству (11). И какъ разъ потому, что римскаго стиля не создано, греческое искусство не подверглось нейтрализаціи до конца, не только въ восточной, но и въ западной половинѣ имперіи, и развитіе, намѣтившееся въ ея первые два вѣка, осталось незавершеннымъ, а въ третьемъ измѣнило путь.

Главнымъ показателемъ того, что греческая традиція не стала въ Римской имперіи вполне оторваннымъ отъ своего прошлаго, вполне отвлеченнымъ языкомъ, можно считать наличіе тѣхъ чередованій вкуса или моды, которыя наблюдаются во всѣ вѣка Римской имперіи и даже позже, сквозь всю исторію византійскаго искусства. Имманентное развитіе греческаго стиля было давно закончено, но его фазы продолжали ощущаться въ своей реальности, въ своей противоположности другъ другу. Архаической фазѣ подражали сравнительно меньше и, повидимому, вразбродъ, но возвраты къ фазамъ классической и «живописной» чередовались съ большою закономѣрностью. Классицизмъ Августа переходить,

начиная съ Нерона, въ «живописность» или «импрессионизмъ», достигающіе апогея при Флавіяхъ и переходящіе въ новый классицизмъ (подчеркнуто-греческой оріентаціи) при Траянѣ и особенно Адрианѣ, послѣ чего снова торжествуетъ живописность, вплоть до новаго классицизма при Галленѣ (12), кратковременнаго, но отнюдь не послѣдняго, такъ какъ классицистическіе возвраты намѣчаются еще и при Константинѣ, а затѣмъ при Валентиніанѣ и Θεодосіи, хотя возвраты живописности въ промежуточные между этими «возрожденіями» періоды становится уже гораздо труднѣе уловить. Значенія этихъ возвратовъ не слѣдуетъ преувеличивать (13): это не фазы развитія, а именно возвраты къ уже пройденнымъ его фазамъ, — нѣчто вторичное и лишь наполовину живое, но въ чемъ какъ разъ и теплится то, что можно назвать посмертною жизнью греческаго (или хотя бы эллинистическаго) искусства. Въ классицизмѣ Августа или Траяна есть римскія цѣнности, римскій этосъ, но художественное выраженіе эти цѣнности получили потому, что съ ними слился отблескъ, хотя бы вторично отраженный, классическаго греческаго прошлаго. Знаменитый бюстъ Веспасіана въ римскомъ музеѣ Термъ поражаетъ силой портретной характеристики, но художественное оправданіе свое это исканіе индивидуальнаго сходства получаетъ изъ системы «живописнаго» зрѣнія, открытой греками, хотя, быть можетъ, и не достигавшей у нихъ такой импрессионистической заостренности, какъ здѣсь. Поскольку само художественное качество римскаго искусства связано съ его классическими или живописными уклонами, это качество не принадлежитъ ему одному: оно неотдѣлимо отъ его греко-эллинистической основы. Поскольку же качество это покоится на чемъ-то новомъ, не-греческомъ, какъ нерѣдко въ архитектурѣ или въ историческомъ рельефѣ, оно все же лишь проблескъ, полнаго господства за нимъ нѣтъ, оно не проникаетъ до конца весь грузъ уже мертвѣющаго греческаго наслѣдства. Даже самые римскіе памятники римскаго искусства все же говорятъ на греческомъ, хоть и латинизированномъ языкѣ.

Какъ бы то ни было, однако, этотъ языкъ, для всѣхъ общій, всѣмъ въ имперіи доступный, все же существовалъ, и образованіе его было однимъ изъ важнѣйшихъ достижений Рима, съ точки зрѣнія дальнѣйшей европейской исторіи (14). Важно не терять изъ виду при этомъ, что образовывался онъ независимо отъ только что упомянутаго чередованія модъ и вкусовъ, а потому и внѣ всякаго отношенія къ стилистическимъ понятіямъ живописнаго и классическаго (15). Всѣ стилистическія категоріи смѣшивались въ немъ и взаимно уничтожались. Чередованіе ихъ — или ихъ позднихъ отраженій — наблюдалось въ столицѣ имперіи, быть можетъ, еще въ провинціальныхъ столицахъ, но не въ самихъ провинціяхъ. Оно относится къ искусству придворнаго круга аристократіи, образованныхъ людей, но никакъ не къ искусству массъ, тогда какъ тотъ языкъ формъ, на которомъ изъяснялись повсюду, былъ именно «вульгарною» латынью, т. е. обыденнымъ и всеобщимъ языкомъ (16). Въ немъ нельзя предполагать, конечно, полнаго единства и можно различать слои болѣе «простонародные» и болѣе «литературные», а также и разнообразныя мѣстныя особенности, проистекавшія либо изъ остатковъ старыхъ до-греческихъ или до-латинскихъ говоровъ (въ лингви-

стикъ называемыхъ субстратами), не вырванныхъ съ корнемъ уравнивающимъ греко-римскимъ обиходомъ, либо, какъ въ Месопотаміи или Египтѣ, изъ не совсѣмъ заглохшей памяти о древнихъ и высокиихъ художественныхъ культурахъ, которыя нѣкогда тамъ цвѣли. Сами римскія особенности, поскольку онѣ не сложились въ порядкѣ образованія общаго языка, а принадлежать къ идиоматизмамъ, проявлявшимся уже въ республиканскую эпоху, могутъ быть названы мѣстными: въ памятникахъ восточной половины имперіи, не исполненныхъ западными мастерами, ихъ не удастся обнаружить. Особенности эти, каковъ бы ни былъ ихъ характеръ, потому и продолжали существовать, что противопоставлялся имъ не живой и органически развивающійся стиль, а лишь моды и вкусы, съ одной стороны, и нейтрализованный, нивелированный языкъ, съ другой. Послѣдній легко усваивался и ничего не терялъ отъ сочетанія единства съ нѣкоторою пестротою, но для того, чтобы онъ могъ стать фундаментомъ или резервуаромъ новаго искусства, новаго стиля, должно было случиться что-то такое, чего онъ самъ из себя породить не могъ.

Въ искусствѣ Римской имперіи существовало, такимъ образомъ, два совершенно разныхъ явленія: «высокія» художественныя формы, жившія прошлымъ и приспособленіемъ этого прошлаго къ мѣняющимся нуждамъ настоящаго, и формы упрощенныя, смѣшанныя, обновленныя, тѣмъ самымъ, въ нѣкоторой мѣрѣ, но отвѣчающія болѣе «низкимъ» и практическимъ потребностямъ, не способныя сами дорасти до самодовлѣющаго художественнаго бытія. Развитія, собственно, нѣтъ, ни въ той, ни въ другой области, а есть чередованіе въ одной и распространеніе въ другой; о развитіи можно говорить лишь въ томъ смыслѣ, что распространение общаго языка составляло растущую угрозу для высокиихъ формъ искусства, которыя вытѣснялись имъ и, какъ иногда казалось (напримѣръ, въ эпоху тетрархіи) могли имъ быть окончательно умерщвлены. Какъ мы видѣли, однако, этого не случилось. Рѣшительнаго обновленія, перерожденія античнаго искусства не произошло ни на томъ, ни на другомъ пути, ни на встрѣчѣ этихъ двухъ путей. Однако, перерожденіе это все же совершилось, только перемѣнъ, предвѣщающихъ его, слѣдуетъ искать не въ формахъ, а въ томъ, что предшествуетъ формѣ, и отъ чего зависитъ самая жизнь формъ.

3.

Вся современная теорія искусства страдаетъ порокомъ діаметрально противоположнымъ тому «психологизму», которымъ страдали логика и теорія познанія въ концѣ прошлаго столѣтія: вполнѣ очевидную генетическую связь двухъ реальностей она приносить въ жертву идеальной или умопостигаемой связи отвѣчающихъ этимъ реальностямъ понятій. Для эстетики и логики, форма и содержаніе — понятія взаимозависимыя, въ раздѣльности не имѣющія смысла; но для психологіи и для исторіи, содержаніе порождаетъ форму, а потому и предшествуетъ ей (во времени, а не по логическому первенству), и теорія искусства, не учитывающая этой истины, внутренне несостоятельна и непримѣнима къ

исторіи искусства. Поскольку мы созерцаемъ и «одобряемъ» готовый результатъ художественнаго творчества, логицизмъ этотъ (въ которомъ особенно повиненъ Кроче) вполне умѣстенъ, но отъ него не идетъ никакого пути къ пониманію взаимной связи произведеній одного мастера или одной эпохи, къ уразумѣнію того, какъ родится художественное произведеніе, какъ растетъ, расцвѣтаетъ, болѣетъ и, быть можетъ, умираетъ искусство, въ цѣломъ. Какъ разъ исторія открываетъ намъ то живое и, если угодно, діалектическое взаимоотношеніе содержанія и формы, мимо котораго не можетъ безнаказанно пройти теорія, на пути отъ умопостигаемаго къ реально существующему искусству.

Когда мы говоримъ, что содержаніе порождаетъ форму, мы имѣемъ въ виду нормальное и здоровое положеніе вещей, при которомъ содержаніе и форма дѣйствительно совпадаютъ, и логическое отождествленіе ихъ вступаетъ въ свои права. Бываютъ, однако, времена, какъ наше собственное время и эпоха Римской имперіи, когда формы порождаются формами, путемъ отталкиванія или подражанія, а содержанія не способны породить адекватныхъ себѣ формъ, такъ что въ большинствѣ произведеній такой эпохи удареніе падаетъ или на одно содержаніе, или только на форму, и получается безформенность въ однихъ случаяхъ и пустота въ другихъ. Классицизмъ, напримѣръ, исходитъ не изъ того особаго чувства жизни, изъ тѣхъ содержаній, что нѣкогда породили формы классическаго искусства, а изъ этихъ готовыхъ, давно уже извѣстныхъ ему формъ. «Высокое» искусство Рима, за исключеніемъ тѣхъ его произведеній, гдѣ преобладали специфически римскія внѣхудожественныя заданія, страдало формализмомъ, потому что въ своихъ формахъ заранѣе искало сходства съ другими формами или отличія отъ нихъ, все равно, на пути-ли классицизма, или отраженной «живописности». Напротивъ, массовое искусство пользовалось своимъ стандартнымъ языкомъ единственно, какъ средствомъ для передачи тѣхъ или иныхъ интересовавшихъ его, казавшихся ему важными содержаній, при чемъ подлиннаго воплощенія оно, конечно, не достигало, какъ разъ по причинѣ стандартности примѣнявшихся имъ формъ. Союзникомъ его въ этомъ дѣлѣ былъ уже извѣстный намъ исконный римскій вкусъ къ лѣтописанію въ камнѣ, къ повѣствовательной понятности и портретности, вслѣдствіе чего нѣрѣдко отсутствуетъ всякое принципиальное различіе между столичными памятниками, специфически римскаго пошиба и такими же провинціальными, гдѣ-нибудь на Дунаѣ или на Рейнѣ, а есть лишь различіе въ умѣннѣ, въ техническихъ средствахъ, въ старательности выполненія (17). Ошибочно выводить творчески-новыя черты перерожденнаго античнаго (или средневѣковаго) искусства изъ какихъ-либо формальныхъ особенностей этого рода произведеній, такъ какъ форма ихъ всегда въ нѣкоторой мѣрѣ приближительна, случайна, зависима отъ готовыхъ образцовъ; но почву для рѣшающихъ перемѣнъ мы находимъ все же здѣсь, а не въ области формъ ради формъ и искусства для искусства.

Особыя черты, свойственныя провинціальному или столичному, но специфически римскому искусству, долгое время считались простыми проявленіями технического упадка и лишь недавно, что уже составило значительный шагъ впередъ, стали истолковываться, какъ формальныя

новшества, накопленіе которыхъ постепенно должно было измѣнить весь характеръ античнаго искусства. Но дѣло въ томъ, что наиболѣе интересныя изъ этихъ новшествъ вовсе не касаются формы, какъ таковой, или сказываются въ ней лишь отраженнымъ и вторичнымъ образомъ. Искаженія могутъ быть творческими, но могутъ ими и не быть (18). Простое искаженіе пропорцій, огрубленіе рисунка, нарушеніе пространственныхъ отношеній отнюдь не является залогомъ обновленія искусства и наблюдается повсюду, въ любыя времена, какъ оно наблюдалось и въ римское время, при всякомъ переходѣ отъ «высокой» традиціи къ общему языку и отъ хорошаго качества къ качеству похуже. Что интересно, такъ это помощь, которую эта пониженная напряженность формъ, повидимому, оказывала какимъ-то внутреннимъ перестановкамъ вниманія и интереса, приводившимъ, въ первую очередь, не къ новымъ искаженіямъ формы (они могли бы быть творческими на этотъ разъ!), но къ перемѣнамъ въ области инсценировки темъ, соприкосновенія формы и содержанія. Уже съ августовскаго времени въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ провинціальной скульптуры, напримѣръ въ такъ называемомъ мавзолеѣ Юліевъ въ Сень-Реми, замѣчается въ передачѣ драматическихъ, главнымъ образомъ, военныхъ темъ, исканіе особаго рода патетизма, не героическаго, столь свойственнаго нѣкоторымъ направленіямъ эллинистическаго искусства, а скорѣй жалобнаго и сострадательнаго (19). Такой же эмоціональный оттѣнокъ можно найти столѣтіе спустя уже не только въ провинціальномъ искусствѣ (Адамъ-Клисси), но и въ столичномъ, а именно въ нѣкоторыхъ рельефахъ колонны Траяна, гдѣ пробуждается нѣчто вродѣ сочувствія къ побѣжденнымъ, которое, однако, во концѣ того же вѣка сказывается съ еще гораздо большей силой во всей концепціи скульптуръ, украшающихъ колонну Марка Аврелія. Все повѣствованіе здѣсь драматически заострено, эмоціоноально подчеркнуто; сцены казней и пытокъ отзываются не то садизмомъ, не то, какъ сказалъ одинъ историкъ (20), пацифистской пропагандой. Всѣ приемы инсценировки отъ этого мѣняются (походы Траяна — эпопея; походы Марка Аврелія — драма), а въ связи съ этимъ мѣняются и композиціонныя приемы, что относится уже и къ самой формѣ этихъ скульптуръ; однако, другіе формальные элементы не отвѣчаютъ этой перемѣнѣ, и рисунокъ остается все же изобразительнымъ, а не выразительнымъ. Эмоціональная окраска этого рода памятниковъ — такого же характера, какъ аффективные (въ противоположность рационально-грамматическимъ) обороты вульгарной латыни (21); она относится къ «языку» и новаго с т и л я не образуетъ: для этого требовалась бы передѣлка или пересмысленіе всѣхъ традиціонныхъ формъ. Интересно, что въ III-емъ вѣкѣ эмоціонализмъ этотъ находитъ себѣ выходъ въ видоизмѣненіи традиціонныхъ патетическихъ формъ эллинистическаго живописнаго стиля. Такова великолѣпная сцена битвы на саркофагѣ Людовизи въ музеѣ Термъ: она знаменуетъ возвращеніе къ тѣмъ тенденціямъ эллинистическаго искусства, которыя наиболѣе близки къ понятію барокко, и въ этомъ отличіе ея отъ скульптуръ колонны Марка Аврелія (22). Но возвращеніе это было временнымъ, оно образуетъ одно изъ звеньевъ въ цѣпи чередующихся возвратовъ къ уже пройденнымъ фазамъ — клас-

сической и живописной; будущего оно собою не опредѣлило и не могло опредѣлить.

Эмоциональная напряженность, сказывающаяся въ инсценировкѣ нѣкоторыхъ темъ (кромя битвъ, еще и охотъ, а также мифологическихъ сюжетовъ) и въ мимикѣ портретныхъ изображеній, достигаетъ апогея въ III-емъ вѣкѣ, но ослабѣваетъ позже; она — не начало послѣдующаго развитія, а его важная, но косвенная (діалектическая) предпосылка. Наряду съ ней есть и другія, и какъ разъ самая главная, рѣшающая и къ тому же самая общая изъ нихъ, до сихъ поръ ускользала отъ вниманія историковъ. Дѣло въ томъ, что тяготѣніе къ повѣствовательности и вообще къ сюжетности, при ослабленіи чувства формы, свойственное, какъ мы отмѣчали — и какъ! было давно замѣчено до насъ — въ равной мѣрѣ провинціальному и специфически-римскому искусству, являетъ одну черту, наиболѣе рѣзко отличную отъ греко-эллинистической традиціи: оно во все не направлено къ изображенію, какъ таковому. Разумѣется, сообщить, рассказать о чемъ-нибудь въ линіяхъ или краскахъ нельзя безъ того, чтобы чего-нибудь не изобразить; однако, разница велика, рисую-ли я дерево, чтобы запечатлѣть его образъ (какъ я это дѣлаю — другой вопросъ), или я его рисую, чтобы дать понять, что въ данномъ мѣстѣ моего рассказа рѣчь идетъ о деревѣ. Въ первомъ случаѣ меня интересуетъ одно, во второмъ — совсѣмъ другое, и различіе это не можетъ не отразиться на характерѣ изобразительныхъ приѣмовъ, которыми я пользуюсь. Изображеніе само себѣ нейтрально въ отношеніи къ искусству, но есть художественныя системы, отъ которыхъ оно неотъемлемо, и есть такія, которыми оно виѣположно. Для греческаго искусства естественно было изображать (и, тѣмъ самымъ, преобразжать) осязаемый и видимый міръ, потому что все оно покоилось на принципѣ подражанія творческимъ силамъ жизни и природы. Но когда оно, распространившись по всему Средиземноморью, стало слабѣть въ своемъ единствѣ и терять свою внутреннюю логику, изобразительныя приѣмы, выработанные имъ, постепенно отдѣлились отъ своего стилистическаго стержня и стали примѣняться въразбродъ и вперемѣшку повсюду, гдѣ требовалось что-либо изобразить. Поскольку же теперь что-либо изображалось уже не для эстетическаго созерцанія изображенныхъ предметовъ, какъ въ греческомъ искусствѣ и въ примыкающей къ нему «высокой» греко-римской традиціи, а для узнаванія ихъ и для пониманія сюжетной ихъ связи, приѣмы эти мѣняли свою функцію и, вслѣдствіе этого, мѣнялись сами. Мѣнялись они при томъ, не только упрощаясь и огрубляясь, что могло случиться и случалось, хотя бы и при сохраненіи прежнихъ цѣлей, но и качественно, потому что и функція ихъ качественно мѣнялась. Измѣненіе это всего удобнѣе назвать схематизаціей, имѣя, однако, въ виду, что именовъ этимъ мы обозначаемъ длительныя и сложныя процессы, оказавшіе очень серьезное вліяніе на всю дальнѣйшую исторію искусства.

Процессы эти, къ тому же, не протекали внѣ всякой связи съ предшествующимъ стилистическимъ развитіемъ. Живописная его фаза, какъ мы знаемъ, не была пресѣчена классицизмомъ II-го вѣка до Р. Х., и лишь въ послѣдующіе вѣка она достигла того обостренія

приемовъ, того обращенія къ чисто-зрительному воспріятію, помимо всякаго (воображаемаго) осязанья, которое въ недавнее время было названо импрессионизмомъ, но свойственно было и четвертому помпейскому стилю, напримѣръ, и всей живописи эпохи Флавіевъ (23). Импрессионистическіе приемы изображенія даютъ намъ какъ бы стенографическую запись зрительныхъ впечатлѣній, но какъ разъ такого рода стенографія и могла подвергнуться коренному переосмысленію, коль скоро мѣнялась ея функція и начинала она служить не передачѣ зрительнаго облика вещей, а лишь сообщенію о томъ, какія вещи и какая ихъ связь предлагаются нашему вниманію. Переходъ отъ одной функціи къ другой могъ быть очень постепеннымъ и незамѣтнымъ. Приемы, мѣняя смыслъ, могли не мѣняться сами по себѣ. Ограничиваясь для передачи яблока нѣсколькими штрихами кисти или карандаша, отнюдь не очерчивающими его пластическую форму, я могу преслѣдовать двѣ совершенно разныхъ цѣли: передать чисто оптическую «иллюзію» яблока и просто сообщить будущему зрителю, что я имѣлъ въ виду яблоко, а не что-нибудь другое. Рано или поздно я, конечно, рѣшу, что во второмъ случаѣ проще нарисовать кружокъ не слишкомъ правильной формы съ кускомъ вѣточки, торчащимъ изъ него; но если я привыкъ къ импрессионистической технике, я буду пользоваться ею еще долгое время для своихъ новыхъ цѣлей; и точно такъ же моя скоропись, мои аббревіатуры могутъ разными зрителями расшифровываться по-разному. Петроній въ своемъ «Сатириконѣ» (II, 9) сѣтуетъ на упадокъ живописи, въ результатѣ введенія «сокращенныхъ» приемовъ письма, и всѣ современные историки предполагаютъ, что рѣчь у него идетъ объ импрессионистическихъ приемахъ. Вѣроятно, это такъ и есть, тѣмъ болѣе, что онъ говоритъ о «египетскомъ» (т. е. александрийскомъ) ихъ происхожденіи; но, въ принципѣ, это могло бы быть и иначе, такъ какъ сокращенными можно съ тѣмъ же правомъ назвать и схематическіе приемы, обращенные не къ воспріятію, а къ пониманію, и, конечно, если бы Петроній ихъ имѣлъ въ виду, онъ бы оплакивалъ судьбу живописи не менѣе слезно (24). Какъ бы то ни было, развитіе совершалось въ совершенно опредѣленномъ направленіи: отъ стенографіи формы къ стенографіи содержанія, отъ импрессионизма къ схематизму.

Развитіе это можно прослѣдить въ живописи II-го и особенно III-го вѣка, когда количество дошедшихъ до насъ памятниковъ значительно возрастаетъ, благодаря сохранившимся росписямъ христіанскихъ катакомбъ (25). Эскизной технике всѣхъ этихъ фресокъ не можетъ быть приписано никакого другого происхожденія, кромѣ эллинистическо-«живописнаго»; но постепенно она изъемлетъ изъ своего импрессионистическаго контекста и превращается, съ одной стороны, въ простую декоративную небрежность, а съ другой — въ схематическую запись сюжета, т. е. единственнаго, что въ данномъ случаѣ интересуетъ, какъ живописца, такъ и зрителя. Параллельное развитіе происходитъ и въ скульптурѣ, хотя здѣсь еще чаще оно бываетъ затемнено чередованіемъ ретроспективныхъ модъ и вкусовъ и устойчивостью технической традиціи. Рельефы колонны Марка Аврелія не живописны, но схематичны, чѣмъ рельефы колонны Траяна, а схематизмъ скульптуръ десятицель-

ной базы Диоклетіана и арки Константина знаменуетъ не торжество «варваризации» или восточныхъ вліяній, а лишь особенно рѣзкій прорывъ давно уже наблюдавшихся тенденцій скульптурнаго ремесла. Въ области скульптурнаго портрета можно наблюдать еще и другой аспектъ того же подспуднаго стремленія. Римскій портретъ всегда искалъ индивидуальнаго сходства, а потому и не могъ пренебрегать выразительными элементами лица. Съ антониновскаго времени, однако, выразительность подчеркивается сплошь и рядомъ не ради сходства, а ради самой себя, ради выразительности «вообще», ради передачи не индивидуальной (т. е. специфически свойственной данному лицу), а общечеловѣческой (т. е. свойственной каждому отдѣльному человѣку) аффективной жизни, одухотворенности, духовности. Достигается это средствами импрессионистическаго происхожденія (напримѣръ, пробуравливаніемъ зрачка, благодаря которому бываетъ изображенъ не глазъ, а взглядъ), но примѣненными уже не въ интересахъ чистаго изображенія, а для чего-то другого, что можно назвать передачей нѣкоего смысла. Въ портретахъ середины III-го вѣка (напримѣръ, императоровъ Филиппа, Деція, Проба), гдѣ это развитіе достигаетъ апогея, сила характеристики поражаетъ на первый взглядъ, но мы замѣчаемъ затѣмъ, что относится она въ сущности не къ Филиппу, Децію или Пробу, а къ нѣкимъ духовнымъ силамъ, обитающимъ въ нихъ, показать присутствіе которыхъ для скульптора важнѣй, чѣмъ намѣтить черты обычнаго физическаго сходства. Схематизація здѣсь сказывается въ выдѣленіи однѣхъ чертъ (прежде всего глазъ, затѣмъ рта и носа) и пренебреженіи другими (26), при чемъ выборъ происходитъ не по формальнымъ признакамъ — пластическимъ или живописнымъ, — а по признакамъ смысловымъ, ибо то, что мы называемъ выраженіемъ въ портретѣ, аналогично именно смыслу повѣствовательной темы, а не ея соотвѣтствію какой-либо зримой (хотя бы и въ воображеніи) реальности. Схематизація формы, во всѣхъ областяхъ искусства, ищетъ не сходства, а смысла, и въ этомъ ея глубочайшее историческое значеніе.

Самъ по себѣ, однако, схематизмъ не переродилъ бы античнаго искусства, если бы онъ смысла только искалъ и не нашелъ. И, съ другой стороны, онъ бы и не возникъ или не разросся, если бы его не питали новые смысловые интересы и новыя смысловыя цѣнности. Когда мы говорили о новой аффективности и «сострадательности» въ историческомъ рельефѣ, объ исканіи духовной выразительности въ портретѣ, мы уже вплотную подходили къ той встрѣчѣ потребностей и средствъ, безъ которой нельзя себѣ представить никакого серьезнаго обновленія художественнаго творчества. Парадоксъ тутъ заключается въ томъ, что потребности эти нельзя назвать художественными, а средства приходится признать не столько искусствомъ, сколько отрицаніемъ искусства. Но когда искусству подлинно угрожаетъ смерть, тогда лишь черезъ это отрицаніе самого себя оно и можетъ прорваться къ новой жизни. Отрицаніе, къ тому же, не было навязано ему извнѣ: оно пришло изъ той самой глубины, откуда вообще рождается искусство и которая питаетъ всякое творческое воображеніе. Въ первые два вѣка имперіи происходи-

до глубокое подземное переустройство всей религиозной жизни древняго міра; въ третьемъ вѣкѣ оно явило свои плоды. Совершился переходъ отъ боговъ и героевъ къ обѣтованіямъ спасенія и символамъ безсмертія, отъ міа къ исторіи, отъ того, что древніе называли религіей, къ тому, что мы называемъ вѣрой. Боговъ и героевъ, миѳическія повѣствованія, религиозные обряды — все это можно было изображать, все это было воплощено въ высокіхъ образахъ греческаго искусства; но вѣру въ спасеніе, упованіе вѣчной жизни, сущность и смыслъ мистеріальнаго дѣйства, этого изобразить было нельзя, на это можно было лишь указать — не въ образахъ, а сквозь образы. И, дабы вниманіе зрителя не останавливалось на неважномъ, а обращалось бы сразу къ единственно существенному и нужному, надлежало образы эти сдѣлать скользкими и прозрачными, обратить ихъ изъ цѣли въ средство, все конкретное представить отвлеченнымъ, форму передѣлать въ схему, потому что отвлеченность и есть схема, поскольку она еще снисходитъ обращаться къ зрительному воспріятію. Статуи боговъ исполняются еще по старымъ образцамъ, но это — статуи и больше не кумиры; тамъ же, гдѣ религиозный огонь пылаетъ или хотъ теплится опять, — въ мистеріальныхъ культурахъ, къ которымъ, въ глазахъ язычниковъ, принадлежитъ и само христіанство, — тамъ примѣняется искусство, тяготящее къ схематизму, ищущее смысловъ, а не образовъ (27). И даже тамъ, гдѣ не присутствуетъ въ своей полнотѣ новый религиозный опытъ, а есть лишь его предчувствія или отголоски, какъ въ исканіи выраженій для состраданія или для духовности, все же бессознательно предпочитаютъ схематическіе пріемы, приспособляютъ ихъ къ своимъ задачамъ и постепенно отвыкаютъ отъ другихъ.

Третій вѣкъ сыгралъ рѣшающую роль въ перерожденіи античнаго искусства, но новое — религиозное — искусство въ третьемъ вѣкѣ еще не родилось. Вѣкъ Оригена и Плотина, наибольшаго распространенія мистеріальныхъ религій и утвержденія христіанства, какъ наиболѣе жизнеспособной среди нихъ, былъ также вѣкомъ огромныхъ военныхъ потрясеній, перестройки всей римской государственной системы, перелома всей древней исторіи. Его искусство сильно лишь тамъ, гдѣ старое сталкивается съ новымъ, и изъ самого столкновенія рождаются такія воплощенія неразрѣшимыхъ внутреннихъ конфликтовъ, какъ саркофагъ Людовизи, нѣкоторые другіе саркофаги съ изображеніемъ битвъ, охотъ или миѳологическихъ сценъ, а также цѣлая вереница удивительныхъ портретовъ. Чередованіе стилистическихъ возвратовъ продолжалось, но въ галльеновскомъ «ренессансѣ» важенъ не классицизмъ (еще болѣе грецизировавшій, чѣмъ въ эпоху Адріана), а тѣ странные портреты этого императора, покровительствовавшаго Плотину, гдѣ ретроспективная манерность сочетается съ очень особеннымъ спиритуализмомъ (28). Наряду съ этимъ, существовали всевозможныя повторенія пройденнаго, а также рельефы христіанскихъ саркофаговъ и росписи катакомбъ (или еще церкви въ Дурѣ-Европосъ на Евфратѣ) — самыя парадоксальныя явленія изъ всѣхъ, ибо это, именуемое нами ранне-христіанскимъ, искусство по своей формѣ не является христіанскимъ (точно такія же формы примѣняются и въ языческихъ рельефахъ или росписяхъ), а по

невоплощенности своего содержания въ этой формѣ и искусствомъ можетъ называться лишь съ нѣкоторой натяжкой. Христіанское искусство, въ подлинномъ смыслѣ слова, начинается образовываться лишь въ слѣдующемъ вѣкѣ, при чемъ форма, которую оно тогда обрѣтетъ, зависитъ и отъ переменъ, имѣющихъ произойти въ самомъ христіанствѣ, по мѣрѣ того, какъ оно будетъ становиться государственной религіей Римской имперіи. Никто изъ тѣхъ, кто погребенъ по сосѣдству съ криптой Люцины, не могъ бы предсказать великолѣпія константиновскихъ базиликъ; никакому современнику Тертуліана или Ипполита не могли бы присниться іератическая строгость и торжественность послѣдующихъ христіанскихъ изображеній. Однако, этотъ іератизмъ первого воплотившагося полностью христіанскаго искусства, завѣщанный имъ Византіи на долгіе вѣка и столь многимъ обязанный Востоку (но не путемъ непосредственнаго формальнаго заимствованія, а черезъ церемоніаль императорскаго двора), былъ все же не придворнымъ іератизмомъ и не по-земному только торжественнымъ, а просвѣтленнымъ, духовнымъ, трансцендентнымъ, и этой трансцендентностью своей, — которая стала къ тому же основной чертой всего средневѣковаго искусства, на Западѣ и на Востокѣ, независимо отъ того, было ли оно іератическимъ, или нѣтъ, — онъ обязанъ неусыпной и подземной творческой работѣ все того же третьяго столѣтія.

Искусство было перерождено путемъ уничтоженія искусства. Творческой подвигъ, переродившій его, былъ подвигомъ вѣры, а не художественнаго гения. Религія глубже и центральнѣе, чѣмъ искусство, она старше его, она первичнѣе всѣхъ раздѣльныхъ проявленій человѣческаго творчества. Религіозный опытъ содержитъ въ себѣ всѣ возможности чловѣка, его чувства, воображенія, воли и ума. Онъ одинъ воспиталъ ихъ, выносилъ ихъ въ себѣ; онъ одинъ и способенъ исцѣлить ихъ немощи, беречь ихъ жизнь, когда имъ грозитъ иссякновение и гибель. Когда одна изъ отраслей творчества начинается вянуть и хирѣть, ей остается вернуться вспять и вглубь, почерпнуть силъ въ неумирающемъ материнскомъ лонѣ. Такое возвращеніе подобно смерти, но оно — залогъ грядущаго цвѣтенія. Если искусство слишкомъ знаетъ о себѣ, если оно черезчуръ исключительно сдѣлалось искусствомъ, ему надлежитъ не то, чтобы переступить какіе-нибудь внѣшніе свои предѣлы, а заглянуть въ себя, но глубже, чѣмъ въ себя, и въ томъ внутреннемъ огнѣ сгорѣть, — чтобы воскреснуть къ новой жизни. Поздне-античное искусство такимъ путемъ и пошло, на немъ и обрѣло то обновленіе, котораго оно такъ давно искало. Конечно, историческіе процессы не протекаютъ въ такомъ отвлеченномъ совершенствѣ, въ какомъ мы себѣ представляемъ ихъ себѣ подчасъ въ теоріи. Не все въ этомъ искусствѣ перегорѣло и преобразилось, не все очистилось въ очистительномъ огнѣ. Мертвый грузъ классическихъ и другихъ воспоминаній продолжалъ странствовать изъ вѣковъ въ вѣка, и этимъ тоже была выполнена, въ концѣ концовъ, очень важная историческая миссія. Въновь рожденное искусство далеко не сразу окрѣпло и должно было превозмочь множество препятствій прежде, чѣмъ достигнуть своего расцвѣта на Востокѣ, и особенно на Западѣ. Но

самое главное было все же сделано. Одна художественная эпоха смѣнилась другой. Паренонъ остался позади, впереди былъ куполь Св. Софїи и своды Шартрскаго собора. Біоморфное искусство античности уступало мѣсто трансцендентальному искусству христіанской Европы. И все это случилось, въ конечномъ счетѣ, потому, что вѣрующимъ тѣхъ временъ не было дѣла до искусства, о чемъ свидѣтельствуемъ безпечно-свѣтлая, небрежно-радостная живопись катакомбъ, гдѣ искусства нѣтъ, нѣтъ и мысли о немъ, и мысли о смерти нѣтъ, а есть лишь вѣра въ воскресеніе мертвыхъ и жизнь будущаго вѣка.

В. Вейдле.

ПРИМѢЧАНІЯ

(1) **Arnold J. Toynbee. A Study of History.** Oxford. Первые три тома вышли въ 1934 году, слѣдующіе три въ 1939 году. Все издание рассчитано на 10-12 томовъ. Это несомнѣнно самая выдающаяся общая историческая работа первой половины нашего вѣка (не исключая и Шпенглера).

(2) Въ рядѣ статей и замѣчательной книгѣ, опубликованной послѣ его смерти: **H. Pirenne. Mahomet et Charlemagne.** Bruxelles et Paris, 1937.

(3) По Роденвальдту «Spätantike» начинается въ концѣ III-го вѣка (съ Діоклетіана) и кончается на Западѣ нашествіемъ Лангобардовъ на Италію въ 568 году, а на Востокѣ медленно замѣняется другой эпохой въ VI-VII вв. См. написанную имъ главу въ **Cambridge Ancient History**, XII, особенно стр. 561. О времени конца поздней античности, на Западѣ особенно, можно спорить: это не мѣняетъ существа дѣла.

(4) Я называю греческое искусство біоморфнымъ, потому что основано оно на подражаніи законамъ живого организма (растительнаго, животнаго, человѣческаго), а средневѣковое трансцендентальнымъ, потому что оно стремится къ непосредственной передачѣ явленій духовной жизни, потустороннихъ природъ, трансцендентныхъ, въ отношеніи чувственнаго міра.

(5) Классицистическое направленіе въ Греціи II-го вѣка принадлежитъ къ недавнимъ и весьма цѣннымъ открытіямъ исторіи искусства. См. **B. Schweitzer. Xenocrates von Athen** въ **Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft**, IX (1932), стр. I, сл. сл. Плиніи Старшій (XXXIV, 19, 3), зависимый отъ классицистической традиціи греческой художественной критики, прямо заявляетъ, что искусство умерло в началѣ III-го вѣка (297-294) и воскресло (благодаря возврату къ классическимъ образцамъ) въ срединѣ II-го вѣка (156-154): **Olimpiade CXXI cessavit deinde ars ac rursus, Olimpiade CLVI revixit.** См. **R. Bianchi Bandinelli. Storicità dell'arte classica.** Firenze, 1943, стр. 102.

(6) Ошибка Ригля въ томъ, что онъ признаетъ лишь формально характеризующую и на измѣненіе формы, направленную художественную волю. Ошибка Викгофа въ томъ, что совершенно справедливо подчеркивая своеобразие римскаго искусства, онъ пытался характеризовать его чисто формальными признаками.

(7) Объ этомъ основномъ различіи греческаго и римскаго искусства см. **G. Kaschnitz-Weinberg** въ статьѣ **Spätromische Porträts (Die Antike II, 1926, стр. 41)**. О римскомъ «изобрѣтеніи портрета» см. его же статью **Studien zur etruskischen und römischen Porträtkunst (Römische Mitteilungen XLI, 1926, стр. 133 сл.)** и первая страница книги **R. West. Römische Porträtplastik. M. 1933.**

(8) Самую тонкую изъ мнѣ извѣстныхъ характеристикъ августовскаго классицизма даетъ **F. Matz. Das Kunstgewerbe der römischen Kaiserzeit** въ **H. Th. Bossert. Geschichte des Kunstgewerbes, IV (1930)**, стр. 254 сл. сл. Единственный ея недостатокъ — нѣкоторое смѣшеніе между чертами, присущими всякому классицизму, какъ таковому (разсудочность, холодность, неорганичность) и специфически римскими тяготѣніями и особенностями. Но самый анализъ памятниковъ у Матца превосходенъ. Ср. также его статью **Wesen und Wirkung der augusteischen Kunst (Welt als Geschichte, IV, 1938, стр. 191 сл. сл.)**.

(9) Этимъ намекомъ на ницшевское противопоставленіе двухъ началъ я не хочу сказать, чтобы оно полностью осознавалось въ древнемъ мірѣ. Однако, Августъ, какъ извѣстно, покровительствовалъ религіи Аполлона и считалъ Аполлона своимъ покровителемъ, даже отождествлялъ себя съ нимъ еще во времена борьбы за власть съ Маркомъ Антоніемъ, который объявилъ себя новымъ Діонисомъ (см., напр., **K. Hönn. Augustus. Wien, 1938, стр. 61, 92, 186, 205 сл.**). Для римскихъ традиционалистовъ діонисическіе культы были все еще запятнаны тѣмъ скандаломъ, который разыгрался въ связи съ однимъ изъ нихъ въ 186 году до Р. X. См. **Tenney Frank. The Bacchanalian Cult at 186 B. C. (Classical Quarterly, XXI, 1927, стр. 128 сл.)**.

(10) Кажется, первымъ ученымъ, отказавшимся видѣть въ стилѣ «Алтаря мира» только классицизмъ былъ **J. Sieveking Das römische Relief** въ **Festschrift Paul Arndt. M, 1925, стр. 14-35**. У него же даны совершенно правильныя указанія на особую трактовку пространства въ римскомъ рельефѣ. Ошибка его, какъ и новѣйшихъ комментаторовъ, въ томъ, что они видятъ новый формальный принципъ (италійскаго происхожденія или иного) тамъ, гдѣ имѣеть мѣсто какъ разъ отказъ отъ формальныхъ принциповъ.

(11) Этими соображеніями мнѣ хотѣлось бы намѣтить рѣшеніе стараго уже спора между панегиристами римскаго искусства, какъ Микгофъ, г-жа Е. Стронгъ, многіе изъ болѣе молодыхъ итальянскихъ ученыхъ, и ихъ противниками, которые, впрочемъ, единого лагеря не составляютъ. Покойный Роденвальдтъ постоянно возвращался къ той мысли, что, исходя изъ однихъ чисто-художественныхъ цѣнностей, правильной оцѣнки римскаго искусства дать нельзя. Это совершенно вѣрно; но это все же означаетъ извѣстную неспособность римскаго искусства, благодаря которой ему и не удалось вполне поглотить (что значило бы и вполне усвоить) греческаго художественнаго наслѣдія. — О колоннѣ Траяна, этомъ величайшемъ, должно быть, созданіи римской скульптуры см. **K. Lehmann-Hartleben. Die Trajanssäule, ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike. Berlin, 1926** и особенно **K. Bianchi Bandinelli, op. cit. pp. 193-216**. Послѣдній справедливо настаиваетъ на гении ея автора, но гений одно, а стилистическая цѣльность — другое. Изолированная гениальность возможна и внѣ цѣлостнаго стиля.

(12) Въ области скульптуры, соответствующей періодизаціей давно оперируетъ школа Роденвальдта. Для живописи ее болѣе точно установилъ **Wirth. Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis zum Ende des dritten Jahrhunderts. Berlin, 1934**.

(13) Въ такое преувеличеніе часто впадаютъ нѣмецкіе ученые, воспитанные на методахъ стилистическаго анализа, и подчасъ заглушающіе имъ чувство качества и живости художественныхъ явленій. Зато французскіе археологи, пренебрегающіе этимъ анализомъ, закрываютъ себѣ вообще доступъ къ адекватному пониманію римскаго и поздне-античнаго искусства.

(14) Установленіе роли искусства римской имперіи въ образованіи той «вульгарной латыни», что составила затѣмъ основу средневѣковаго искусства на Западѣ, — одна изъ главныхъ заслугъ другого, нынѣ покойнаго историка искусства вѣнской школы, Юліуса фонъ Шлоссера. См. **J. von Schlosser.**

Die Kunst des Mittelalters. В. с. а. и его же двѣ статьи въ *Sitzungsberichte d. Münch. Akademie, 1935* и *1937: Stilgeschichte und Sprachgeschichte* и *Magistra Barbaritas und Magistra Latinitas.*

(15) Тутъ я вполнѣ расхожусь съ тѣми историками, которые, вслѣдъ за Виггофомъ, усматриваютъ у римлянъ нѣкое предрасположеніе къ живописному зрѣнію. Живописность унаслѣдована Римомъ отъ эллинизма; отсутствіе же врожденнаго греческаго пластицизма и смѣшеніе приѣмовъ пластическихъ съ живописными не могутъ сами по себѣ считаться стилистическими чертами.

(16) Ср. А. Meillet. *Esquisse d'une histoire de la langue latine.* Paris, 1933, p. 273: «le latin vulgaire est devenu quelque chose que les hommes les plus variés et les moins cultivés pouvaient manier, un outil commode, bon pour toutes les mains.» И конечно, не здѣсь, а только въ «высокой» литературной прозѣ имѣло мѣсто чередованіе аттической и «азіанской» стилистическихъ традицій, роль которыхъ впервые установилъ Эд. Норденъ въ своей книгѣ объ античной художественной прозѣ, пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ.

(17) О провинциальномъ римскомъ искусствѣ см. А. Schober. *Zur Entstehung und Bedeutung der provinzialrömischen Kunst* въ *Jahresherte des österreich. arch. Inst., XXVI, 1930*, pp. 9-52. S. Ferri. *L'arte romana sul Reno 1931* и *L'arte romana sul Danubio (1933)* и краткую, но превосходную статью Р. Біанки Бандинелли *Gusto e valore dell'arte provinciale* въ его цитированной выше книгѣ (стр. 219-236). Упрощеніе, схематизація формальнаго языка идетъ, конечно, гораздо дальше въ провинціальныхъ памятникахъ, чѣмъ въ столичныхъ и, напримѣръ, въ *Trophaeum Trajani* въ АдамъКлисси, чѣмъ въ траяновой колоннѣ въ Римѣ; однако, процессъ идетъ въ томъ же направленіи тамъ и тутъ, формы отклоняются въ разной степени, но въ ту же сторону отъ того же обще-античнаго канона, и вотъ почему неудивительно. въ концѣ концовъ, что рельефы арки Константина оказались не на дунайской границѣ, а по сосѣдству съ римскимъ форумомъ.

(18) Деятнадцатый вѣкъ наивно поклонялся реалистическому и академическому канону. Наше время столь же наивно поклоняется максимально рѣзкимъ отступленіямъ отъ этого канона. Такъ, Léon Gischia и Lucien Mazenod въ ихъ книгѣ *Les arts primitifs français*, P., 1939, воспроизводятъ вперемѣшку и, повидимому, съ одинаковымъ восгоргомъ и вполнѣ замѣчательныя и вполнѣ безпомощныя произведенія ранняго средневѣковья. Еще недавно все это огульно осуждалось; нынѣ считается обязательнымъ все это огульно превозносить. Раньше, для кандидатуры въ геніи, было достаточно выучиться рисовать, теперь достаточно разучиться.

(19) Объ этомъ паѳосѣ состраданія и его простонародномъ — или, скажемъ, плебейскомъ — характерѣ въ противоположность эллинистическому аристократизму см. прекрасныя страницы у R. Bianchi Bandinelli; *op. cit.*, pp. 225-228. Думаю только, что онъ ошибается, когда приписываетъ особую эмоциональную выразительность самымъ формамъ такого памятника, какъ надгробіе легіонера Септима въ Будапештѣ: выразительна тутъ мимика, но не форма передающая ее. Для воплощенности не хватаетъ здѣсь и качества. — О мавзольѣ въ Сень-Реми см. *ib.*, p. 223 и J. Garger. *Die kunstgeschichtliche Stellung der Reliefs am Julierdenkmal von St. Remy (Römische Mitteilungen, LII, 1937, pp. I сл. сл.)*.

(20) R. Hinks. *Carolingian Art.* London, 1935, стр. 29. Въ этой книгѣ дана превосходная характеристика авреліановыхъ скульптуръ (стр. 26—29). Думаю только, что авторъ преувеличиваетъ контрастъ между двумя колоннами: различіе велико, но это звенья одной цѣли. Съ другой стороны, значительность рельефовъ колонны Марка Аврелія не такова, чтобы

съ нихъ можно было начинать новую эпоху. Языкъ средневѣковаго искусства они предвѣщаютъ, но не его стиль. См. также M. Wegner. *Die kunstgeschichtliche Stellung der Markussäule* (Jahrb. d. d. arch. Inst. XLVI, 1931, стр. 61 сл. сл.).

(21 См. Meillet, op. cit., pp. 235, 256 сл., 273 сл.

(22) Hinks, op. cit., p. 30, напрасно, какъ мнѣ кажется, считаетъ, что саркофагъ Людовизи продолжаетъ по прямой линіи, только усиливая ихъ, тенденціи скульптуръ авреліановой колонны. На слѣд. стр. онъ сравниваетъ голову умирающаго варвара съ этого саркофага съ нѣкоторыми образами Христа, поздне-готическими и XVII-го вѣка. Съ XVII-ымъ вѣкомъ, однако, здѣсь гораздо больше сходства, чѣмъ съ готикой; и это какъ разъ потому, что саркофагъ Людовизи, въ отличие отъ колонны Марка Аврелія (гдѣ имѣется «экспрессионизмъ» тематическій и мимическій, скорѣе, чѣмъ формальный) примыкаетъ къ традиціямъ экспрессивности, связаннымъ съ эллинистическимъ барокко. Не весь «живописный» стиль относится сюда, но барокко — одна изъ возможностей «живописнаго» стиля. Технические приемы (примѣненіе бурава, напимѣръ) въ саркофагѣ Людовизи — частью новые, но они служатъ не созданію новой, а обновленію старой стилистической традиціи.

(23) Терминъ Викгофа «иллюзионизмъ» врядъ ли вполнѣ удаченъ и только запутываетъ дѣло. Въ искусствѣ эпохи Флавіевъ есть ретроспективная сторона (возвратъ къ эллинистическому живописному стилю) и есть сторона стилистически живая (дальнѣйшее развитіе этой живописности), подобно тому, какъ импрессионизмъ XIX-го вѣка возвращался къ родственнымъ явленіямъ XVII-го—XVIII-го вѣковъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ развивалъ ихъ въ соотвѣтствіи съ внутренней ихъ логикой.

(24) По словамъ Петронія, упадокъ живописи наступилъ «postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiarium inuenit». Впервые обратили вниманіе на этотъ текстъ W. Weisbach. *Der Impressionismus*, В. 1910, I, стр. 19 сл. и P. Toesca. *La pittura e la miniatura nella Lombardia*. Milano, 1912, стр. 6, который въ связи съ этимъ называетъ импрессионистическую технику *tesnica compendiaris*, изъ нашихъ соображеній явствуетъ, однако, что такое названіе было бы двусмысленнымъ. Еще см. E. Pfuhl. *Malerei und Zeichnung der Griechen*. М. 1923, II, p. 806 и *passim*. Мнѣніе Hinks'a, op. cit., p. 176, что Петроній имѣетъ въ виду сборники образцовъ для живописцевъ, нѣкія *compendiaris*, намъ кажется не вытекающимъ изъ текста и произвольнымъ.

(25) Даже самая древнѣя изъ этихъ росписей нельзя датировать раньше начала III-го или развѣ что самаго конца II-го вѣка, какъ это доказалъ Виртъ въ своей цитированной выше основополагающей работѣ. Датировки Вирта основаны на чередованіи ретроспективныхъ или полу-ретроспективныхъ стилистическихъ волнъ, превосходно имъ изученномъ. Сосредоточеніе на этомъ чередованіи, однако, помѣшало ему видѣть то независимое отъ нихъ прямолинейное развитіе, которое происходило одновременно и, нужно думать, для самихъ живописцевъ незамѣтно.

(26) О пренебреженіи пластической формой головы см. H. P. L'orange. *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*. Oslo, 1933, p. 4. Другія цѣныя замѣчанія въ томъ же трудѣ *passim*.

(27) Переходъ отъ мнѳологическаго къ отвлеченно-символическому искусству не ускользнулъ (при рѣзко отрицательной оцѣнкѣ) отъ пронизательности Якова Буркгардта. См. *Die Zeit Constantins des Grossen* (1853), изд. Phidon-Verlag. Wien, s. a., p. 196.

(28) О связи эстетическихъ возрѣній Плотина съ поздне-античнымъ искусствомъ см. S. Ferri. *Plotino e Parte del III secolo* (*La Critica d'arte*, I, 1935/36, pp. 166-171) и особенно недавнюю статью А. Н. Грабаря: *A. Grabar. Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, (*Cahiers archéologiques*, I, 1945, pp. 15-34).