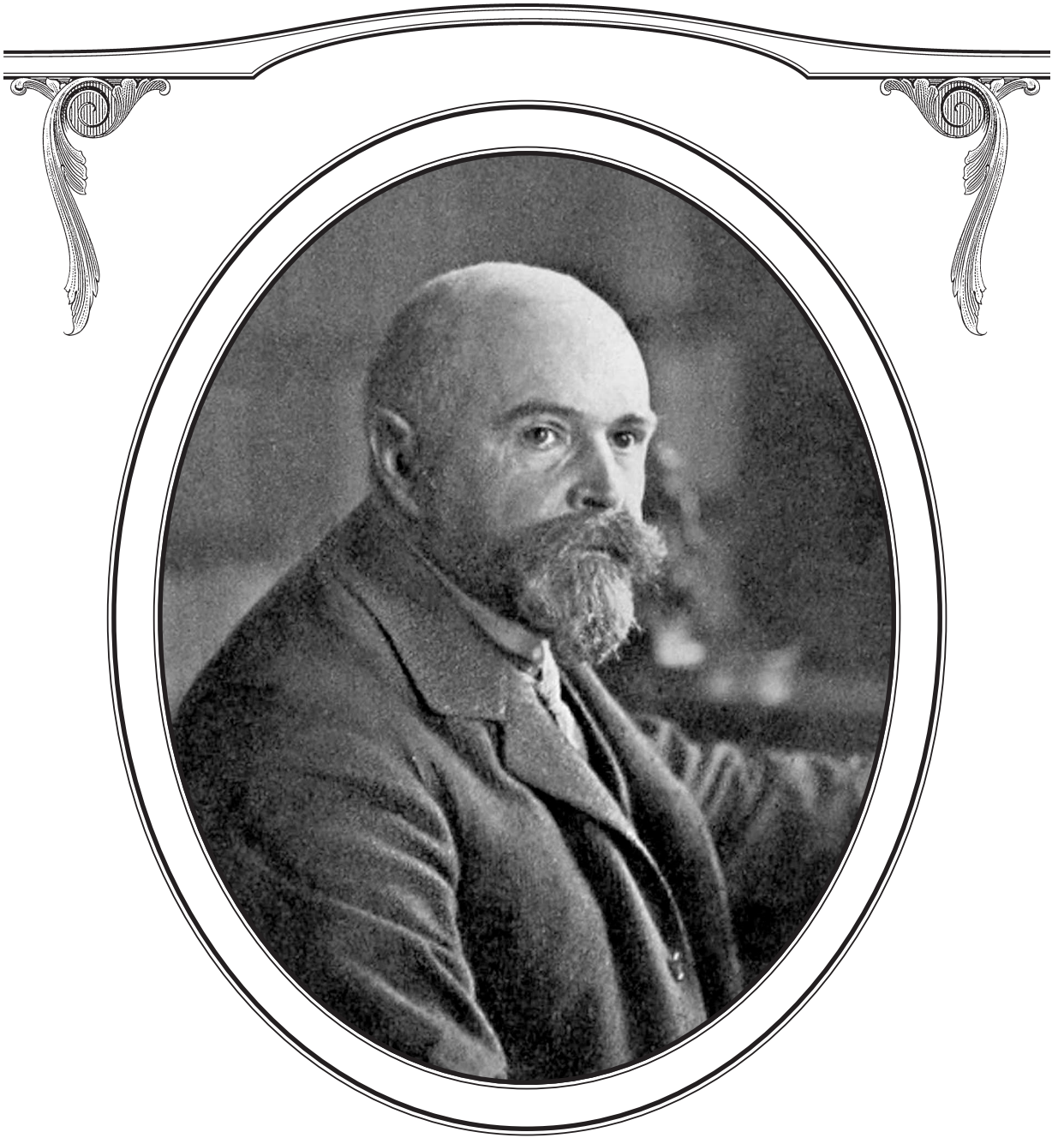





ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ





Рихард Мутер

1860–1909



Рихард Мутер



ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ
МИРОВОЙ
ЖИВОПИСИ



Современная версия



Москва
2022

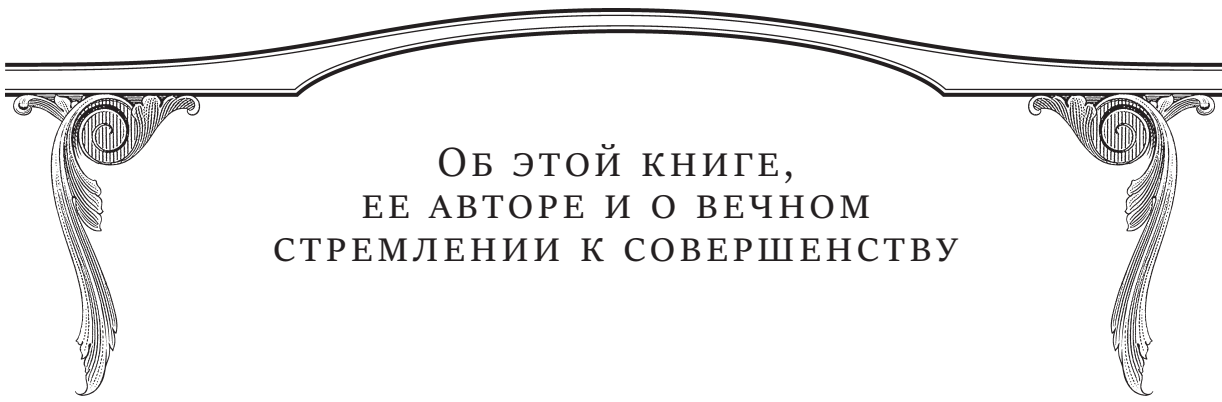
Мутер, Рихард.
М91 Всеобщая история мировой живописи : [перевод с немецкого] / Рихард Мутер. — Москва : Эксмо, 2022. — 800 с. : ил.

ISBN 978-5-04-100758-4

История живописи, насчитывающая тысячи лет, неотделима от истории развития цивилизации. Живопись — это вечный поиск совершенного образа ускользающего мира, в котором отражается сам человек, со всеми своими достоинствами и слабостями. Монументальный труд всемирно известного немецкого искусствоведа, профессора истории искусства Бреславльского (Вроцлавского) университета, директора Государственного графического собрания в Мюнхене Рихарда Мутера (1860—1909), собравшего поистине колоссальный материал по истории изобразительного искусства стран мира, — это возможность вновь пережить наиболее волнующие и запоминающиеся моменты вечного движения человечества к идеалу.

Книга Рихарда Мутера, вышедшая из печати в 1894 г., разошлась в несколько месяцев и вызвала настоящую общественную бурю. Вердикт читающей публики был таков: «Мутер вколотил последний гвоздь в гроб мертвого академизма и условного реализма» (Д. В. Философов). Книга стала блестящим триумфом, какого только можно пожелать научному писателю: его книга признана первым трудом, в котором искания новаторов XIX века были оценены по достоинству. Книга Мутера считается поворотным пунктом не только в истории литературы об искусстве, она знаменует начало новой истории отношения к художественному творчеству как способу познания и преобразования мира.

УДК 75.03
ББК 85.14



ОБ ЭТОЙ КНИГЕ, ЕЕ АВТОРЕ И О ВЕЧНОМ СТРЕМЛЕНИИ К СОВЕРШЕНСТВУ

«Произведение искусства — это уголок мироздания, увиденный сквозь призму определенного темперамента», — слова великого французского писателя Эмиля Золя определенно могут быть эпиграфом к книге, которую вы держите в руках. И действительно, искусство безмерно и многогранно; это вселенная, которая состоит из миллионов объектов — от крохотных миниатюр до гигантских полотен и стенных росписей.

Описание истории этой вселенной от момента ее возникновения — задача невероятно сложная. И люди, берущиеся за эту задачу и успешно ее решающие, достойны уважения. Одним из таких людей был немецкий искусствовед, педагог и научный писатель Альберт Карл Рихард Мутер.

Он родился в 1860 г. в небольшом городке Ордрюф в Тюрингии, недалеко от Веймара. После школы изучал историю искусств и литературу сначала в Гейдельберге, а затем в Лейпцигском университете. В 1881 г. получил ученую степень за диссертацию о швейцарском художнике Антоне Граффе и вскоре отправился в Мюнхен, где начал преподавать в местном университете.

Здесь молодой ученый увлекся изучением средневековой книжной иллюстрации. В 1885 г. Мутер занял должность директора Государственного графического собрания в Мюнхене и примерно с этого же времени начал публиковать статьи по искусству для различных периодических изданий.

Мутер был одним из самых противоречивых, но в то же время и самых популярных немецких историков искусства своего времени. Может, следующий факт и незначителен с точки зрения глобальной истории, но очень показателен с точки зрения интереса к творчеству Мутера. Великий поэт Райнер Мария Рильке написал монографию о французском скульпторе Огюсте Родене от имени Мутера.

В 1895 г. Мутер стал профессором истории искусств в университете Бреслау (Вроцлава). Скончался Рихард Мутер в 1909 г. в городке Вольфельсгрунд (ныне Мендзыгуже в Польше).

На его кончину отозвались многие замечательные ученые и искусствоведы, в том числе и в России.

Вот что написал о Мутере в 1909 году замечательный русский публицист, художественный и литературный критик, религиозно-общественный и политический деятель Дмитрий Владимирович Философов (1872—1940).

«Мутер обладал большими знаниями по своей специальности. Его исследования по истории немецкой иллюстрации эпохи готики и Раннего Возрождения, изданные им совместно с Георгом Хиртом, собрания деревянных гравюр никогда не утратят своей ценности.

Но не в этой, чисто научной деятельности главная заслуга Мутера.

Если в русских университетах история искусства в полном загоне, если Академия художеств, а также Московское училище живописи, ваяния и зодчества не выдвинули ни одного не только талантливого, но даже просто знающего историка искусства, то в Германии их очень много.

Нет такого детального вопроса, который не был бы добросовестно разработан трудолюбивыми немецкими профессорами и приват-доцентами. Искусство и эстетика пользуются там давно полным равноправием среди других исторических и философских дисциплин.

К Мутеру нельзя подходить с точки зрения «гелетерства»¹. Его значение выходит далеко за пределы специально ученой деятельности. Он писал не об искусстве, а за искусство. Никогда не довольствовался он беспристрастным изучением предмета. В его писаниях всегда был темперамент, всегда борьба, активное отношение к искусству, стремление отстоять свободное творчество.

Он жил в искусстве, выше всего ставил творческую личность и смело заступался за так называ-

¹ *Гелетерство* — устаревшее: книжная, оторванная от жизни и практической деятельности ученость.

емое новое искусство, защищая его от нападков со стороны косного, буржуазного академизма.

Его трехтомная история живописи XIX столетия, вышедшая в 1894 г., отмечает поворотный пункт не в истории литературы об искусстве, а в истории отношения к художественному творчеству. Это была первая книга, в которой искусство XIX в. было оценено или, вернее, переоценено с точки зрения современности, в хорошем смысле этого слова.

Мутер вколотил последний гвоздь в гроб мертвого академизма и условного реализма.

Поль Деларош, который так нравился нашим академиком старого типа, слащавые, фальшивые реалисты Дюссельдорфской академии вроде Вотье или Деффрегера и Кнауца, кстати сказать, имевшие самое губительное влияние на наших передвижников, получили наконец должную оценку и потеряли свой незаслуженный авторитет.

Вместо них были выдвинуты подлинные творцы новых художественных ценностей, подлинные борцы за художественную правду, мученики искусства: Делакруа, Миллэ, Курбэ, Манэ, Лейбль, Марэс, Бёклин, Менцель и др.

Книга Мутера разошлась чуть не в несколько месяцев и вызвала невероятный скандал. Каким только обвинениям не подвергся автор со стороны обиженных. Его обвиняли в невежестве, в плагиате, в недобросовестности. Однако книгу все читали. Она всколыхнула болото казенного искусства и сделала свое дело: приободрила тех, кому дорого само искусство, а не популярность среди невежественной толпы...

Для нас, русских, деятельность Мутера имеет еще особое значение...

Вскоре в Петербурге был основан журнал «Мир искусства». Бенуа занял в этом журнале первое место, стал «русским Мутером». В это же время товарищество «Знание» выпустило русский перевод книги Мутера...

С тех пор много воды утекло. Битва кончена, сражение выиграно. Передвижничество медленно умирает, не выдвинув ни одного нового дарования. «Мир искусства» славно закончил свое существование перед самой революцией. Его эстетические идеи стали ходячей монетой. Ими пользуются почти все современные критики, редко указывая на тот источник, откуда они заимствуют свои «передовые» идеи. Молодое русское искусство попало уже в музеи, русские и заграничные. Правда, среди отсталых ремесленников искусства идет еще ропот. Против Третьяковской галереи, которая смело защищает современное искусство, ведется ожесто-

ченная борьба. Но это борьба — не идейная. Ее корень — в обиженных самолюбиях.

Молодое русское искусство победило по всему фронту. Его победа настолько решительна, что вызывает уже самую законную реакцию со стороны нового, еще более передового поколения, которое восстает против чрезмерного субъективизма, крайнего индивидуализма русской «мутеровщины». Мы накануне нового кризиса в русском искусстве.

Но каковы бы ни были дальнейшие пути русского искусства, оно всегда будет считаться с движением девяностых годов, возникшим почти одновременно в России и Германии.

Имя Мутера тесно сплетено с историей этого движения.»

* * *

История изобразительного искусства, насчитывающая многие тысячи лет, неотделима от человеческой цивилизации в целом. В широком смысле живопись как вид изобразительного искусства — произведения, создаваемые при помощи красок, которые наносят на твердую поверхность, — возникла еще в эпоху позднего палеолита (40—8 тыс. лет назад). Это были наскальные росписи в пещерах, выполненные земляными красками, черной сажей и древесным углем с помощью расщепленных палочек, кусочков меха и просто пальцев. С тех пор должны были пройти тысячи лет, в течение которых искусство совершенствовалось технически, оставаясь по преимуществу ритуальным, каноническим, мастеровым умением для росписей дворцов, храмов и гробниц.

Искусство античной Греции — первый в Древнем мире взлет живого, свободного художественного творчества, проникнутого стремлением к прекрасному и способного развиваться до высшей степени совершенства. Это был новый шаг по сравнению с искусством Древнего Востока, на котором лежал отпечаток суровости и застывшей в канонических формах символичности.

После того как Греция была покорена Римом, ее искусство начало постепенно приходить в упадок, однако греческие художники, которых теперь можно было чаще встретить в Вечном городе, чем на родине, принесли с собой эллинистические традиции, оказавшие огромное облагораживающее влияние на помпезное и напыщенное римское зодчество, на скульптуру, керамику, мебель, а также на предметы быта и украшения.

Однако, какой бы скромной ни была доля новизны, которую римляне внесли в мировое искус-

ство, им принадлежит великая заслуга. Именно они разнесли во все концы известного тогда мира унаследованное ими классическое искусство Эллады, сумели передать его новым временам и новым народам, начавшим свое существование на развалинах Римской империи.

Однако прежде чем европейские народы смогли вновь обратиться к наследию Античности, Европа пережила столетия постепенного преодоления дикости и хаоса, воцарившихся после падения Рима.

Новый творческий подъем невиданных прежде масштабов человечество пережило в эпоху Возрождения (XIV—XVI вв.), когда личность и культура начали постепенно освобождаться от власти церкви, прокладывая путь новой, независимой науке, светской философии, литературе, школе и самостоятельному искусству. Эта великая эпоха начала свое триумфальное шествие по Европе из Италии; именно там в период Высокого Возрождения были созданы величайшие шедевры мирового искусства, ставшие точкой отсчета для многих поколений художников.

Северное Возрождение выглядело не столь внушительно, что, однако, не помешало его мастерам внести важнейший вклад в дальнейшее развитие живописи. Нидерланды стали родиной жанровой живописи, а также пейзажа в его современном понимании.

В Италии и Франции, например, искусство мало интересовалось неодушевленной природой; оно не находило в ней ни своеобразной жизни, ни особой красоты: живописец вводил в свои картины пейзаж только как побочный элемент, декорации, на фоне которых разыгрываются эпизоды человеческой драмы или комедии.

Голландские живописцы первыми показали на своих картинах, что в окружающей природе все дышит жизнью, все привлекательно, все способно навести на размышления и заставить чаще биться человеческое сердце. Для них это было вполне естественным, потому что голландцы буквально создали окружающую их природу своими руками, дорожили и любовались ею, как создатель собственным творением.

Возвращение к эстетике Античности, сближение художников с природой, изучение ими законов анатомии, перспективы, действия света и других естественных явлений, ставшие главной отличительной чертой искусства Возрождения, оказали не менее продуктивное влияние на живопись последующих эпох и, в частности, способствовали формированию принципов эстетики классицизма.

С другой стороны, бытовая живопись, или жанр, стала непосредственной предтечей реализма. Изначально она была построена на изображении сцен реальной жизни, хотя часто допускала анекдотичность в интерпретации воссоздаваемых ситуаций. Отказываясь от классических идеалов гармонического совершенства, эволюционируя в направлении конкретно-наглядного изображения жизни, реалистическая живопись стремилась полагаться на непосредственное наблюдение.

Освобождение от академических правил и норм, застывших эстетических условностей и в дальнейшем стало основным направлением развития живописи. Именно стремление к живому воплощению окружающего мира в его естественности и непосредственности, постоянной изменчивости дало жизнь импрессионизму, который обновил технику и приемы организации живописной поверхности, вновь открыл красоту чистого цвета, ценности мгновенного визуального опыта.

* * *

В своем главном труде немецкий ученый в целом придерживается классической схемы изложения истории искусств: от Древнего Египта, Греции и Рима, через Средневековье, к Итальянскому и Северному Возрождению, веку Людовика XIV и Наполеона, реализму и импрессионизму. При этом Мутер концентрирует внимание и на главных звездах во вселенной живописи и скульптуры: Джотто, Леонардо и Микеланджело, Рембрандте и Халсе, Гольбейне и Дюрере, Тинторетто и Караваджо, Эль Греко и Веласкесе, Рубенсе и ван Дейке, Буше и Ватто.

Особое украшение и гордость данного издания — иллюстративный материал. Мы постарались преподнести творчество великих мастеров, сосредоточиваясь не только на их самых знаменитых произведениях. В книге также представлены работы живописцев, имена которых почти не известны широкой публике, но которые тем не менее внесли значительный вклад в историю искусства. И как итог — сотни великолепных иллюстраций, которые делают предлагаемое читателю издание информативным и подарочным. Ведь живопись — это вечный поиск совершенного образа ускользающего мира, в котором отражается сам человек, со всеми своими достоинствами и слабостями. «Всеобщая история мировой живописи» — это возможность вновь пережить наиболее волнующие и запоминающиеся моменты этого вечного движения к совершенству.



ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

Еще в глубочайшей древности, тысяч пять лет до н. э., когда другие племена находились во мраке первобытного невежества, обитатели берегов Нила уже обладали зачатками искусства, которое приняло крайне оригинальный характер. В зависимости от природы Египта, от религии его обитателей, их политической жизни, нравов и всей культуры это искусство отличалось обособленностью, беспримерной устойчивостью и в течение своего многовекового существования, за исключением самой последней эпохи, совершенствовалось на собственных традициях, не воспринимая в себя влияния других культур, а, напротив, передавая многое искусству других стран.

Уже древним грекам Египет казался страной чудес. В иероглифах, покрывавших все памятники долины Нила, они видели таинственные знаки, не имеющие никакого отношения к реальной жизни. Геродот, «отец истории», говорил об изображениях богов с птичьими головами на колоссальных пирамидах, изумлялся священным быкам и крокодилам. Жрецы, к которым он обращался за разъяснениями, не смогли помочь ему в расшифровке символов и надписей. Даже могучий Рим, вступив в более тесные отношения с Египтом, не сумел сорвать с него мистического покрывала загадочности. Должно было пройти восемнадцать веков, чтобы туман, окружавший древнюю страну фараонов, рассеялся и она предстала нам во всем своем сказочном великолепии и символической таинственности.

Начало первым серьезным исследованиям Египта положила, как известно, египетская экспедиция Наполеона. Целая плеяда ученых постепенно стала раскрывать тайны египетских жрецов. Теперь мы о Древнем Египте знаем больше, чем о наших предках-славянах, живших по берегам Днепра и Ильменя в IX веке.

Египтяне не были коренным населением Африки. Египетская народность образовалась в результате смешения различных племен Северо-Восточной Африки и некоторых племен Передней Азии. Древние египтяне были смуглыми людьми крепкого телосложения с черными гладкими волосами.

Сообразно с политической историей Египта история его искусства может быть разделена на четыре периода: 1) *мемфисский* период, во время царствования I—X династий фараонов (5004—3064 до н. э.); 2) *фиванский* период, с воцарения XI династии до последнего фараона XX династии (3064—1110 до н. э.); 3) *саисский* период, время XXI—XXX династий (1110—332 до н. э.), и 4) *греко-египетский* период, с воцарения династии Птолемея до обращения Египта в провинцию Римской империи (332—30 до н. э.).

Без сомнения, египтяне с незапамятных времен чествовали своих богов в посвященных им храмах, но от *мемфисского* периода не сохранилось ничего, что можно было бы с уверенностью отнести к зданиям подобного рода. Объясняют это тем, что египетские храмы в эту эпоху были деревянные и, стало быть, недолговечные, а также тем, что на месте древнейших храмов появились потом другие, более роскошные и прочные. Из памятников рассматриваемого периода только один может быть, с некоторой вероятностью, признан храмом, а именно небольшое сооружение из алебаstra и розового гранита, остатки которого были открыты и исследованы в 1853 г. французским археологом Мариеттом¹ у подножия знаменитого гигантского сфинкса (олицетворения бога Гора, в виде льва с человеческой головой), высеченного из целой скалы при фараоне IV династии Хеопсе, на границе Египта и пустыни, к юго-западу от Каира, близ нынешнего местечка Гиза.

Царские дворцы и частные жилища, относящиеся к первому периоду, также исчезли бесследно. Зато дошли до нас в большом количестве архитектурные памятники, посвященные культу смерти. Причиной их возникновения была та же самая идея, которая побуждала египтян заботиться о сохранности тел своих умерших близких, бальзамировать их, — идея загробной жизни, убеждение, что смерть

¹ Франсуа Огюст Фердинанд Мариетт (1821—1881) — французский археолог и египтолог; основатель и первый руководитель Египетского музея в Каире.

не расторгает связи между человеческим духом и его земной оболочкой, что «двойник» покойного, заключавшийся в последней, так сказать второй экземпляр индивидуума, имеющий его формы и краски, но состоящий из легкой, эфирной, неосязаемой материи, может возвращаться в покинутое тело и не погибает в царстве мрака, пока не разрушено это тело или по крайней мере его точное подобие, исполненное человеческой рукой. На земную жизнь египтянин смотрел лишь как на искус предшествующей другой, бесконечной, жизни, а на свой дом — как на временное пристанище, тогда как настоящим, постоянным жилищем представлялось ему место погребения его мумии. Поэтому могильные сооружения всегда занимали важное место в египетском зодчестве, а в мемфисский период имели даже преобладающее значение.

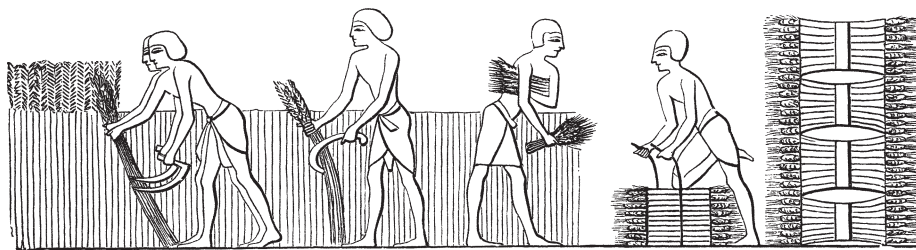
Неподалеку от местности, где находилась столица Древнего царства, близ Гизы, расположен целый город мертвых, сохранившийся и поныне. Он состоит из царских усыпальниц — пирамид — и из множества могильных памятников простых смертных. Устройство тех и других красноречиво свидетельствует о заботе египтян укрывать мумии так, чтобы никто не мог проникнуть к ним и нарушить их покой, чтобы ничто не грозило им разрушением, чтобы сами памятники, в которых они находятся, были прочны, долговечны.

Частные гробницы Гизского некрополя двоякого рода: одни высечены в скалах, другие сложены из камня на поверхности земли. Последние, получившие у арабов название мастаб, особенно любопытны. Они имеют форму усеченной пира-



Египетские музыкантши.
Роспись гробницы Нахта в Фивах

миды с продолговатым четырехугольным основанием и такой же платформой наверху. Каждая мастаба заключала в себе три существенные части: 1) доступный для посетителей поминальный покой, где находилась погребальная стела, покрытая иероглифами, свидетельствовавшими об общественном и имущественном положении умершего, а также жертвенник, на который клались приносимые ему подарки; 2) глухую камеру позади поминального покоя, так называемый *сердаб*, заключавший в себе одну или несколько портретных статуй покойника, и 3) подземный склеп, в котором стоял саркофаг с мумией. Склеп этот находился как раз под поминальным покоем; при погребении покойник опускался туда через колодезь, начинающийся в верхней платформе мастабы, после чего



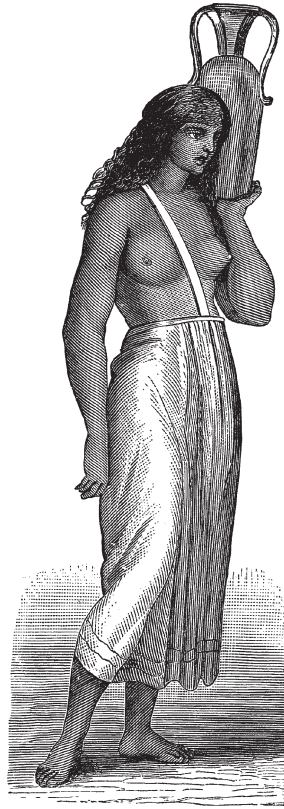
Жатва.
По египетскому настенному изображению

вход в склеп замуровывался плотно пригнанным к нему камнем, колодец заваливался песком и камнями, а его отверстие на платформе так тщательно замаскировывалось, что его было практически невозможно найти. Стены поминального покоя украшались вырубленными в камне и раскрашенными изображениями, относящимися к обыденной жизни покойника или к чествованию его после смерти,— сценами, крайне интересными с точки зрения истории искусства и представляющими богатый материал для знакомства с верованиями и бытом начальной эпохи Египта. Гробницы, высеченные в скалах, по своему внутреннему устройству походят на мастабу, с той только разницей, что отверстие колодца, спускавшегося в склеп, находится в поминальном покое.

Древнейшие памятники, дошедшие до нас,— это остатки гробниц неподалеку от Каира на левом берегу Нила, где находилась древнейшая из египетских столиц — Мемфис. Это не только самые древние, но и самые крупные из памятников, воздвигнутых человечеством. Только верхушки Кельнского собора да Эйфелевой башни могут сравниться по высоте с пирамидой Хуфу (Хеопса). Остальные здания мира, даже римский собор Святого Петра, оказались значительно ниже нее.

Пирамиды стоят на каменном плоскогорье и разбросаны на площади почти в 30 квадратных километров. Большинство из них разрушено, но некоторые сохранились и представляют большой научный интерес.

Благодаря тому что египтяне смотрели на себя как на гостей в земной жизни, они особенно искусно отделяли внутренность гробниц. Молитвы и высеченные на стенах фигуры должны



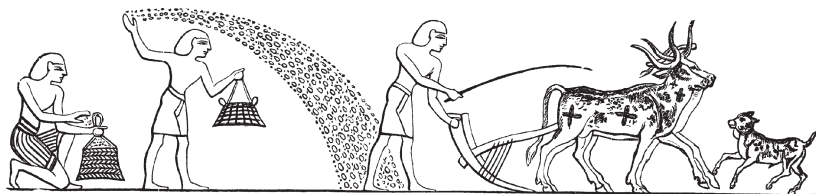
Египтянка.
По рисунку XIX в.

были обеспечить умершему доступ ко всем необходимым средствам для существования в загробной жизни и предохранить от опасностей. Греки называли гробницы «вечными жилищами» египтян, а дома — «гостиницами». Идея «вечного жилища» достигла своей цели, насколько это возможно для творения рук человеческих: пирамиды простояли сорок веков и, возможно, простоят еще столько же.

Пирамиды возводили частично из громадных глыб известняка, частично из кирпича, сделанного из нильского ила. Стороны пирамид были обращены к четырем сторонам света. Их строили уступами вверх; промежутки между уступами позднее заполняли трехсторонними призматическими кусками полированного камня или мрамора, составлявшими внешнюю облицовку, «футляр» пирамиды.

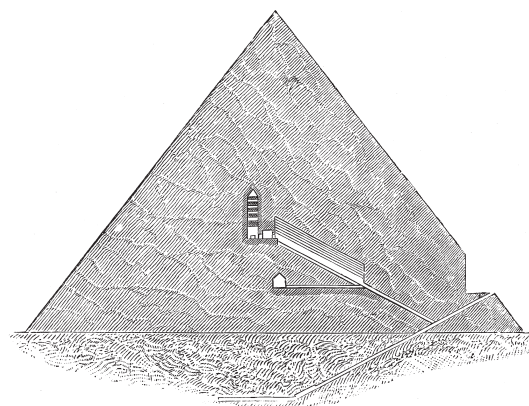
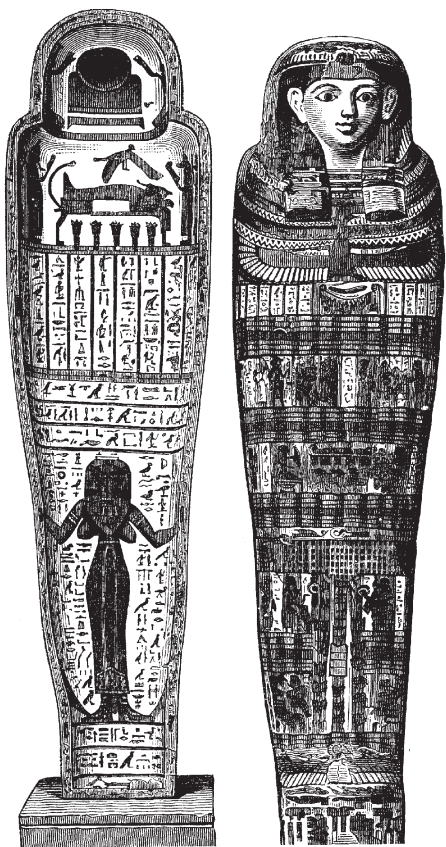
Работа над этими постройками была невероятно тяжелой и сложной. Сотни тысяч людей десятки лет трудились только над сооружением откоса для поднятия тяжестей на каменную гряду террасы. Такие постройки оказались возможны благодаря огромному количеству рабов и неограниченной власти фараонов.

Центром пирамиды был царский склеп с саркофагом. Снаружи туда вел узкий неудобный ход, тщательно закрытый после погребения царя опускающейся дверью. И ход и склеп покрывал свод выступающих друг над другом или наклоненных друг к другу камней. Сбоку внутри пирамиды находилось святилище, посвященное культу усопшего. Нередко святилище украшали изображениями умершего в виде статуй, высеченных из камня. Если пирамида служила семейной гробницей, в ней помещалось два или три саркофага.



Земледельческие работы.

По египетскому настенному изображению



Пирамида фараона Хуфу (Хеопса)
в разрезе

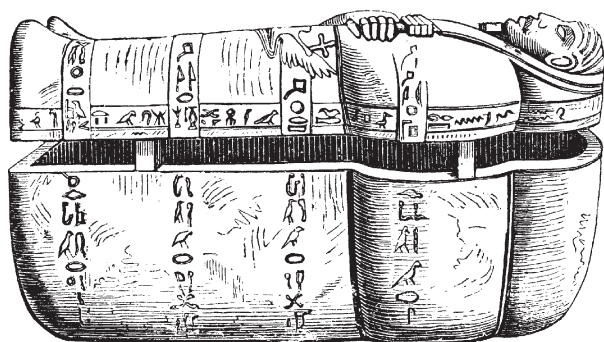
ный прямоугольный столб, к которому был прислонен жертвенный стол из алебаstra или камня. Иногда место столба занимали два обелиска или два небольших жертвенника с выдолбленными углублениями для жертвоприношений.

Фиванский период по различиям относящихся к нему архитектурных памятников может быть разделен на два отдела, разграниченных изгнанием гиксосов¹.

Фараоны XII династии особенно прославились как замечательные строители. Узиртазен I соорудил древнейший Карнакский храм (в Фивах), а также воздвиг два обелиска, из коих один лежит теперь разбитым близ селения Бегиг, а другой еще стоит в Матарие, где находился древний Гелиополь.

Еще больше построек было возведено при Аменхете III. Для пользы земледелия он проводил каналы, делал шлюзы и создал в провинции Файюм обширное водохранилище — Меридово озеро. На берегу этого озера был выстроен им громадный храм-дворец Лабиринт, считавшийся одним из чудес света. При этом царе Фивы украсились многими великолепными зданиями. Но весьма важную роль в архитектуре того времени продолжали играть могильные памятники, а именно — высеченные в скалах погребальные гроты.

В горном кряже на западной окраине Среднего Египта памятники подобного рода встречаются в большом количестве и на значительном протяжении. Особенно любопытны погребальные пещеры



Мумия в саване и в саркофаге

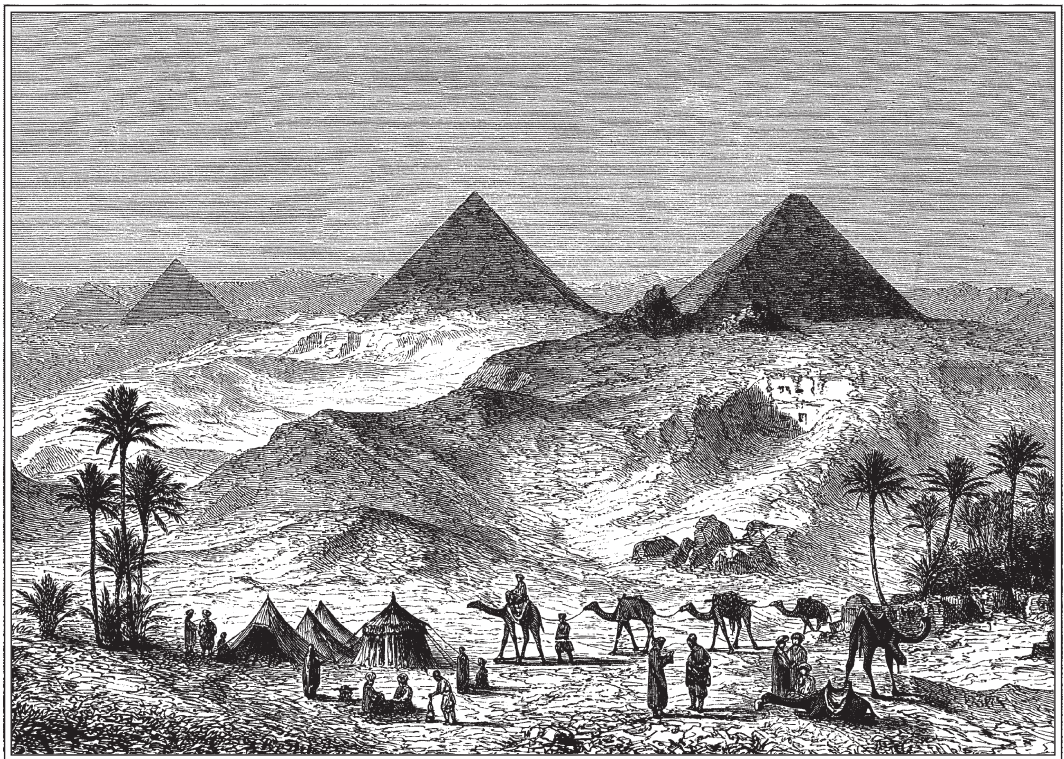
Вокруг пирамид было расположено много частных гробниц в виде небольших прямоугольных сооружений со сводчатым потолком, грубо сложенных из желтых кирпичей и камней. Захоронения богатых и знатных людей обычно состояли из трех частей: надземной, которая и представляла собой святилище в память усопшего, шахты и подземелья, к которому вела эта шахта.

Внутренняя часть святилища представляла собой одну комнату. В глубине возвышался громад-

¹ Гиксосы — общее название народов, завоевавших часть Древнего Египта в XVIII—XVI вв. до н. э. Гиксосы сумели даже образовать собственную XV династию, но весь Египет покорить не смогли.



Большой сфинкс фараона Хефрена в Долине царей в Эль-Гизе. Гравюра. XIX в.



Пирамиды. Гравюра. XIX в.

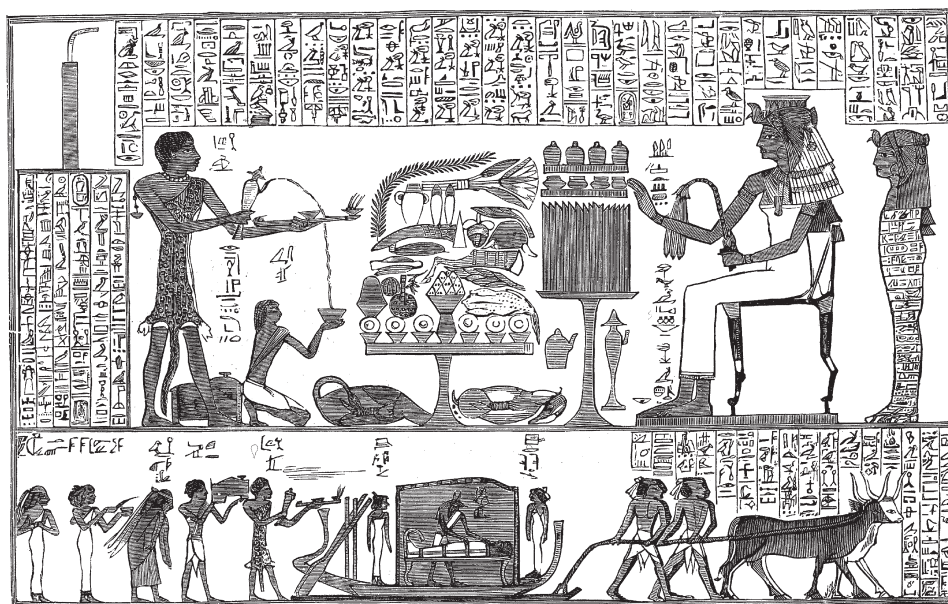


Суд в загробном царстве. Перед верховным судьей стоит недавно умерший; на весах взвешивают его добрые и злые дела.

По египетскому настенному изображению

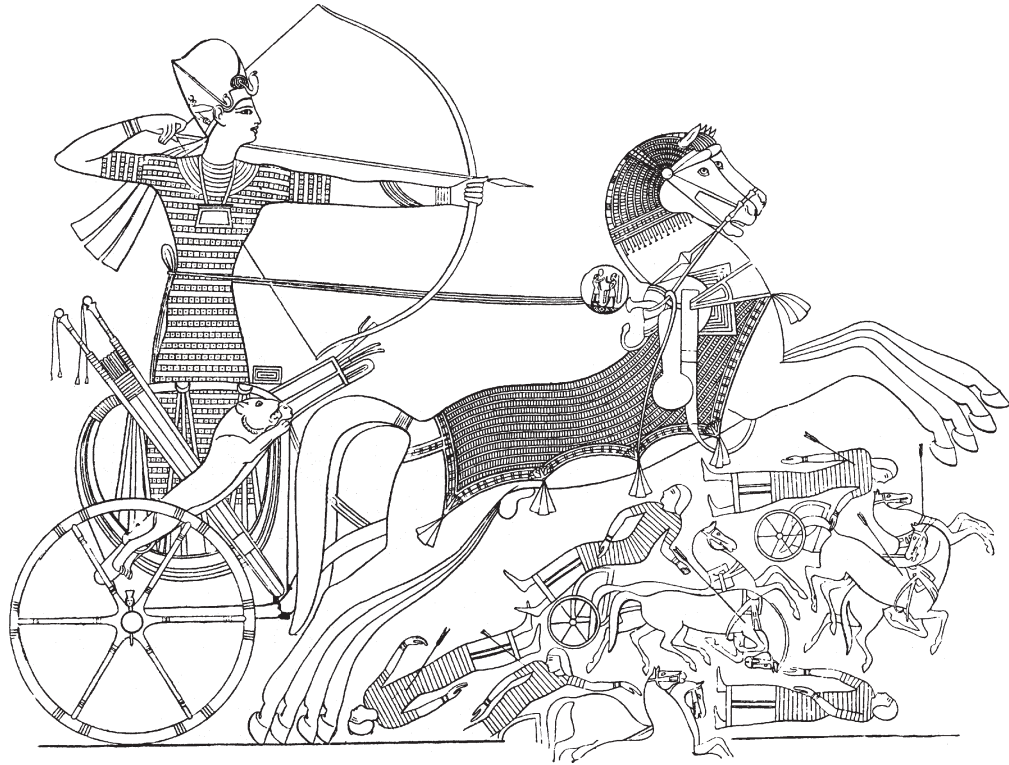
близ местечка Бени-Гассан, так как по ним можно проследить постепенное развитие и первые опыты рационального применения египетской колонны. Перед входом в пещеру обыкновенно находится род портика, состоящий из двух столбов и довольно простого архитрава. Из-под портика входишь в узкий коридор, за которым следует поминальный покой, иногда столь обширный, что его потолок, по необходимости, поддерживается четырьмя или более столбами, стоящими симметрично, в два ряда. В глубине поминального покоя находится ниша, где помещалась статуя покойника; она заменяла собой сердаб древнейших усыпальниц.

Столбы портика и поминального покоя, имеющие вначале весьма простую форму параллелепипеда, покоящегося на четырехугольной плите (базе) и несущего на себе такую же абакю, превращаются потом, через отсечение ребер, в восьмигранные, причем база становится круглой. Далее из восьмигранного столба, опять-таки через отсечение ребер, образуется шестнадцатигранный. Наконеч грани теряют свою плоскую поверхность и обращаются во впалые желоба; сам столб становится тоньше к вершине, и, таким образом, образуется колонна, имеющая вообще сходство с греческой колонной дорического стиля, вследствие чего некоторые уче-

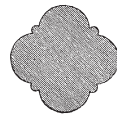
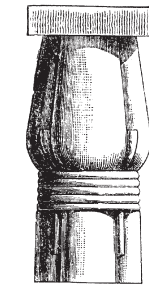
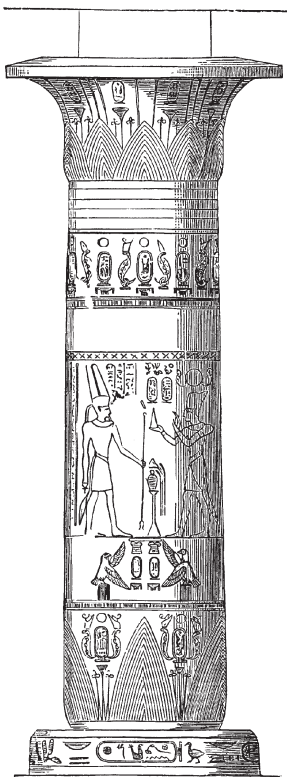


Вверху — трапеза царицы.

Внизу — путешествие мумии в царство мертвых на лодке, запряженной волами



Битва фараона Тутанхамона с азиатскими племенами.
Фрагмент росписи на ларце. Из гробницы фараона Тутанхамона



Колонна из Фив

Колонна
из Бени-Гассана

ные считают ее первообразом последней и называют *протодорической*.

Не довольствуясь таким простым типом, архитекторы стараются придать колонне более красивый вид, заимствуя для нее мотивы из местной растительности. Уже в бени-гассанских гротах встречается колонна очень оригинальной формы: четыре громадных стебля, оканчивающихся вверху еще не распустившимися цветками лотоса, связаны в один пучок как бы несколькими обручами, между которыми просунуты небольшие распорки. Чашечки цветков, вместе с обручами, образуют капитель колонны, а стебли — ее стержень; последний у самой базы несколько утончается, представляя как бы выход стеблей из одной общей луковицы. Впоследствии стебли сливаются воедино, колонна становится совершенно цилиндрической, но ее капитель сохраняет постоянно форму нераспустившегося цветка лотоса.

Из источника местной природы произошел также другой тип египетской колонны, а именно такой, в котором капитель имеет вид раскрывшегося цветка лотоса с четырьмя, восемью и более лепестками. Эти два типа колонн с капителями, напоминающими то нераспустившийся, то распу-

стившийся бутон лотоса, господствуют в египетской архитектуре, хотя она придумала также капитель в виде пучка ветвей пальмы или папируса.

Вторая половина *фиванского периода* (XVI—XX династии) — самая блестящая эпоха египетского зодчества, в течение которой все формы, намеченные раньше, получают полное развитие. До наших дней сохранилось немало памятников той эпохи, поражающих своей колоссальностью и своеобразной красотой, несмотря на постигшее их разрушение. Центром строительства в то время оставались Фивы и окрестности этого города, разросшегося до громадных размеров и заслужившего название «стовратного». На правом берегу Нила раскинулся сам город, где кипела жизнь; на левом располагались усыпальницы и высились величественные храмы.

К этому времени система храмовых сооружений выработалась окончательно. Египетский храм представлял обширную, сложенную из кирпича платформу, имевшую очертания продолговатого параллелограмма и обнесенную с трех сторон каменной стеной, которая усеченно-пирамидально суживалась к своему верху. Четвертая, короткая, сторона параллелограмма, обыкновенно обращенная к Нилу, была занята главным фасадом. Его составляли два пилона — продолговатые в плане башни, завершавшиеся характерным египетским желобчатым карнизом и плоской крышей. На лицевых стенах пилонов имелись небольшие окна, служившие для прикрепления мачт с флагами, которые водружались тут в торжественные дни. В пространстве между пилонами находился род парадной и в нем входная дверь в храм. По бокам этой двери нередко стояло по обелиску или по колоссальной статуе. Желобчатый карниз увенчивал собой верх не только пилонов, но и дверного пара-

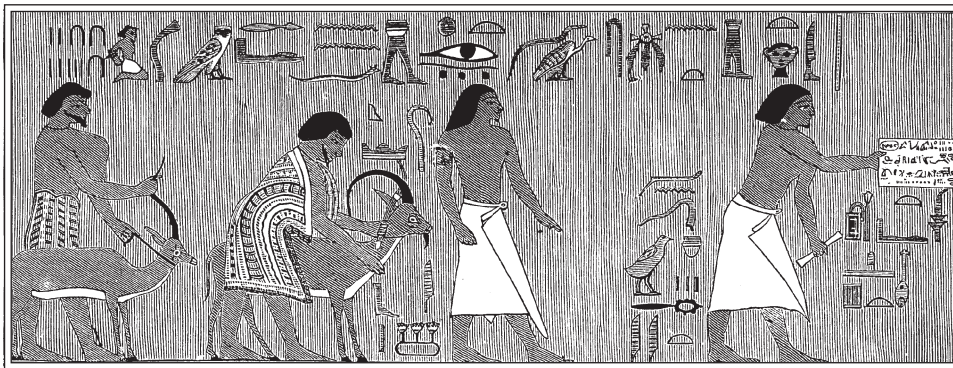


Охота на Ниле.

Фрагмент настенной росписи гробницы в Фивах.
Середина 2-го тыс. до н. э.

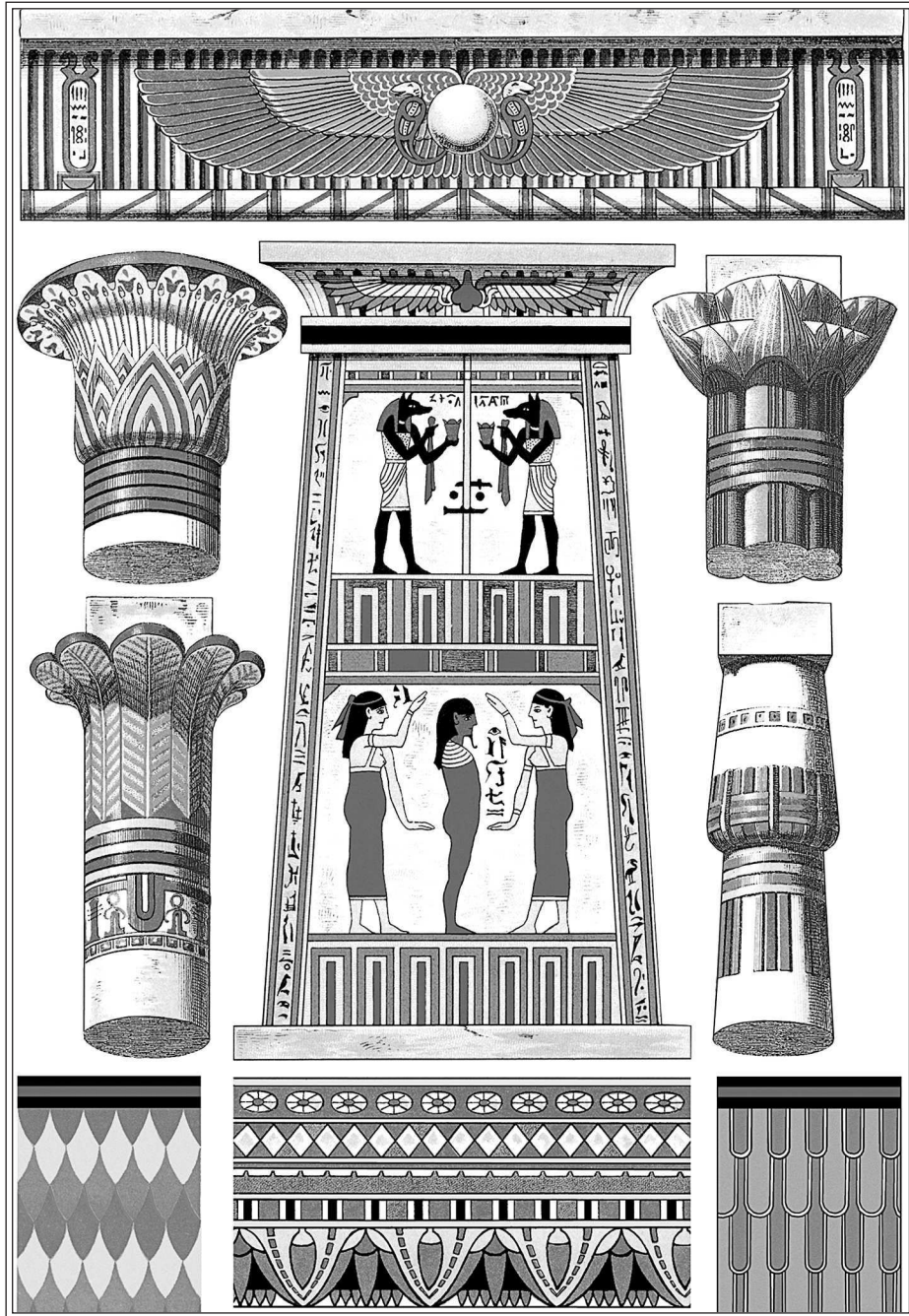
пета, равно как и окружающих стен храма. На карнизе двери постоянно изображался крылатый диск солнца с симметрично выступающими из-под него двумя змеями (уреями) — священный знак Осириса, размещавшийся вообще над всеми дверями как снаружи, так и внутри храмов.

Двойной ряд гранитных лежащих сфинксов или баранов тянулся, в виде аллеи, перед входом в храм. Вступив в этот последний, посетитель пре-



Еврейский старейшина Абша со своими спутниками, подносящий дары правителю провинции.

По настенному изображению в гробнице в Бени-Гассане

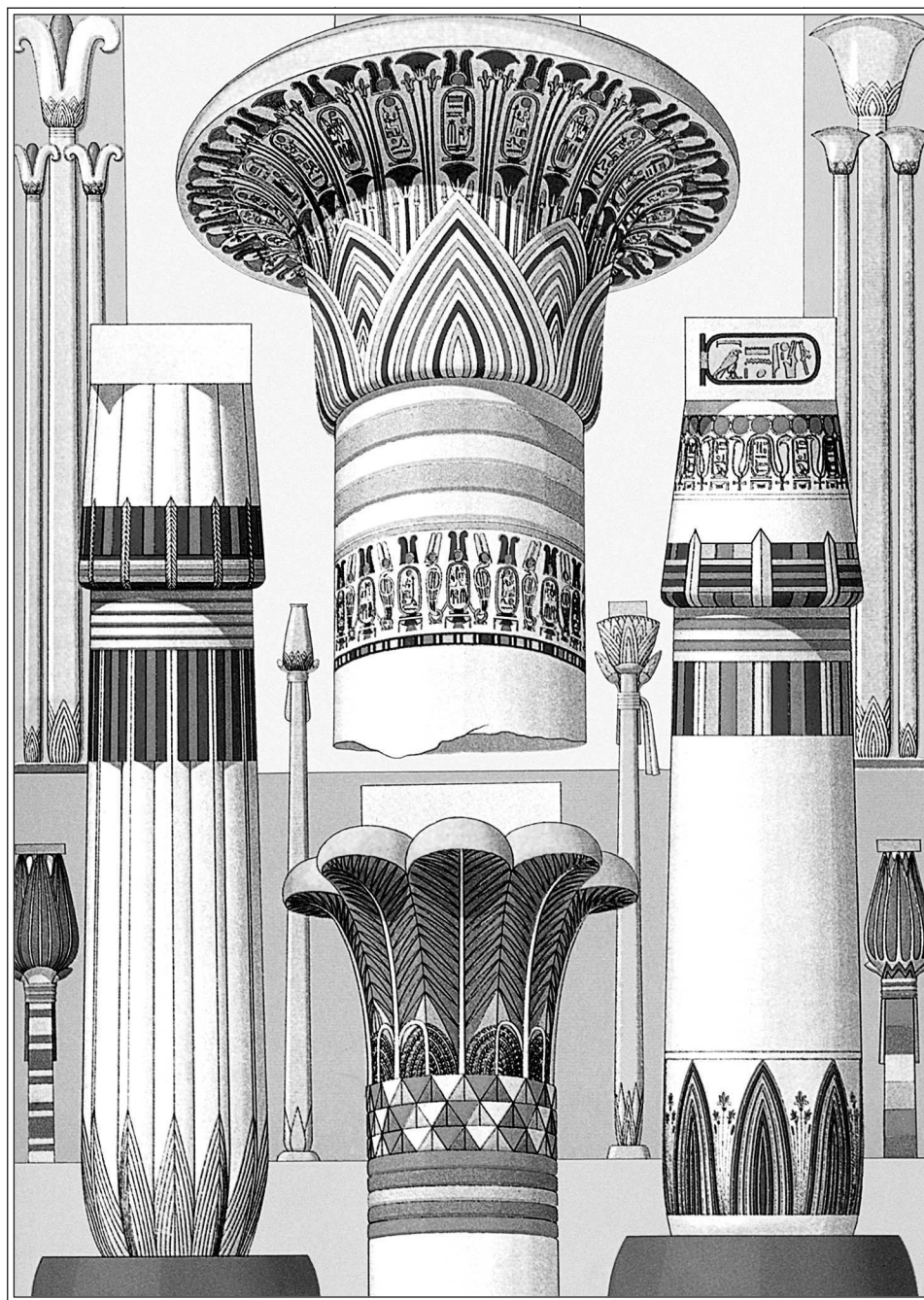


Фрагменты росписи из погребальных камер.

В центре: изображения, иллюстрирующие сцены из Книги мертвых

жде всего попадал на обширный двор, имевший с трех сторон крытые галереи на колоннах. За этим двором в некоторых храмах следовал второй подобный двор. Далее находился обширный зал с каменным потолком, подпертым рядами колонн, которые разделяли его на несколько нефов, причем

средний неф был выше остальных, а его колонны выше и массивнее, чем прочие. Четырехугольные окна, проделанные в боковых стенах этого нефа, пропускали достаточное количество света в зал. Последний обыкновенно называют «залом появления», потому что в нем при религиозных праздни-



Элементы росписи колонн храмов

ствах выносили, для поклонения верующих, ковчег с изваянием божества и другими святынями.

За этим залом лежал другой, также гипостильный зал, назначение которого не вполне выяснено; скорее всего, он представлял собой дополнение к залу появления, и сюда также выносился ковчег в менее торжественных случаях.

Наконец через несколько дверей достигаешь «святилища» — сравнительно небольшой, низкой и совершенно темной камеры, в которой стояли статуя божества и ковчег, имевший вид ладьи (бари), сходный по форме с ладьей, в которой, по верованиям египтян, бог Ра (солнце) совершает ежедневное плавание свое по небесному океану



Гор ведет умершего к трону Осириса.
Перед Осирисом — лотос с четырьмя сыновьями Гора,
за ним — Исида и Нефтида.

Рисунок из Книги мертвых. Ок. 1450 г. до н. э.

или Исида — свое странствование по Нилу в поисках рассеянных частей тела Осириса.

Вокруг святилища и в связи с ним находилось еще несколько камер и коридоров, служивших, вероятно, для хранения богослужебных принадлежностей и для приготовления религиозных процессий. Наружные стены храма, равно как и стены его пилонов и всех внутренних помещений, даже потолки и колонны, были сплошь покрыты вырубленными в камне и раскрашенными изображениями и иероглифическими надписями, посвященными деяниям богов и славным подвигам фараонов.

Из фиванских храмов самым обширным и роскошным был храм Амона в Карнаке, основанный Узиртазеном I и достроенный Тутмосом III. Это было главное святилище Египта, которое не переставали украшать не только национальные фараоны, но и цари Птолемеевой династии и даже римляне. Аллея сфинксов соединяла его с другим великолепным храмом — Луксорским, созданием Рамсеса II и Аменхета III.

Из прочих храмов рассматриваемого периода наиболее достойны внимания: Рамессеум, близ деревни Мединет-Абу, описанный Диодором Сицилийским как гробница Озимандия; другой храм в той же местности, храм близ деревни Курна, неподалеку от которого стоят две колоссальные статуи, из которых одна известна под названием Мемнона, но которые изображают мать и супругу Аменхотепа III.

Значительные храмовые сооружения встречаются также в Верхнем Египте, до самой Нубии. Некоторые из них отступают от общего типа, представляя более простую форму святилища, окруженного перистилем с колоннами или пилястрами, каков, на-

пример, южный храм на острове Элефантина. Особый род архитектурных памятников представляют собой пещерные храмы, т. е. вырытые внутри горы. Их встречается несколько по верхнему течению Нила, в Дерри, Гирше и Абу-Симбеле.

Если подобный храм высечен весь в скале, то он называется *спеосом*; если же в ней скрывается только часть храма, то его зовут *полуспеосом*. Образцом полного спеоса может служить большой пещерный храм в Абу-Симбеле, относящийся к эпохе Рамсеса II. Фасад этого спеоса обработан

в виде огромного пилона и украшен четырьмя гигантскими, совершенно одинаковыми фигурами, изображающими фараона в спокойной сидячей позе. У ног каждой фигуры изваяны небольшие изображения жены и детей Рамсеса.

Над входом в спеос находится изображение бога Ра. Фасад завершается обыкновенным желобчатым карнизом, поверх которого вырублены фигуры сидящих обезьян — животных, посвященных богу Тоту. По входе в пещеру вступаешь сначала в узкий коридор и вестибюль, за которыми находится большой и высокий зал, заменяющий собой двор храмов, выстроенных на открытом воздухе.

Потолок этого зала поддерживается восемью массивными столбами, из которых к каждому приклонено по колоссальной статуе Осириса. За первым залом следует другой, меньшего размера, с потолком, поддерживаемым четырьмя столбами, но без приставленных к ним фигур. Это — «зал появления». В глубине его находятся три двери, ведущие в продолговатое и узкое святилище, где высечены четыре сидящие фигуры богов Пта, Амона и Прена и обоготворенного Рамсеса.

В первом зале находятся входы в несколько боковых пещер, вырытых, очевидно, позже самого храма и имевших, по-видимому, значение побочных капелл, или хранилищ храмовой утвари.

К типу храма в Абу-Симбеле более или менее подходят остальные полные спеосы. Что касается полуспеосов, то в них чаще находится в горе только «зал появления», двор же и портал построены снаружи из камня.

От второй половины фиванского периода сохранилось множество погребальных гротов. Они сосредоточены на левом берегу Нила, окаймлен-

ном с запада отрогами Ливийского горного кряжа. Здесь, в узких и диких ущельях, близ местечка Курна, гнездятся усыпальницы царей и цариц XVIII—XX династий, а также частных богатых людей. Доступ в эти пещеры во многих случаях затрудняется тем, что входы в них находятся довольно высоко от подошвы скалы.

Усыпальницы царственных особ состоят из целого ряда коридоров, камер и скрытых под их полом колодцев, так что иногда можно заблудиться прежде, чем успеть добраться до местонахождения саркофага с мумией. Замечательно, что в этих усыпальницах уже не встречается поминального покоя. Вероятно, в эту эпоху ему стали придавать весьма обширные размеры и потому строили его особо. Так, например, Рамессеум, в котором имелись все существенные части храма, за исключением святилища, был не что иное, как сооружение, предназначенное для чествования Рамсеса II, погребенного поблизости от этого здания.

С пресечением XX династии наступает для Египта долгий период внутренних неурядиц, иноплеменных нашествий, политического ослабления и наконец утраты независимости.

Так, Псамметих I соорудил дворец и храм богини Нейт в Саисе, расширил храм Пта в Мемфисе, производил архитектурные работы в Карнаке и на острове Филе, а Ахмес (Амазис) прибавил к Саисскому храму Нейт пропилеи, построил в Мемфисе храм Исиды и воздвиг еще несколько храмов в других местах.

Памятники зодчества этого периода вообще менее значительны по величине, чем сооружения предшествовавшей эпохи, но они легче, наряднее и разнообразнее их по формам. Последнее можно сказать в особенности относительно капителей колонн, которые получают иногда весьма затейливую и сложную орнаментацию. В это же время египетское строительное искусство начинает впервые делать настоящие своды, т. е. сложенные из скошенных камней и снабженные замком.

Архитектура последнего, *греко-римского*, периода уже носит на себе печать упадка и внешнего влияния. При Птолемах строительная деятельность в Египте была очень обширна. Воздвигались новые значительные сооружения и реставрировались старые, но архитектура уже становилась вычурной и утратила национальные черты. Новые формы обильно примешиваются к прежним, усложняют их и лишают египетский стиль его тяжеловатого, но рационального склада. Одно из главных нововведений составляют колоннадные портики с наружной стороны зданий и высокие парапеты между

колоннами, лишаящие портик значения крыльца, какое он имел у греков.

К числу разновидностей капители прибавляется одна чрезвычайно оригинальная и весьма распространенная в это время: капитель образуют четыре маски богини Хатор, поддерживающие по небольшому желобчатому карнизу; над карнизами находится подобие равностороннего пилона с изображением на каждой стороне ворот, вероятно — входа в загробное царство. Такая капитель венчает колонну одна, а иногда помещается над другой, имеющей вид цветка лотоса или пучка пальмовых ветвей.

Из архитектурных памятников греко-римской эпохи наиболее достойны внимания храм в Эснexe, великолепный Тифоний в Эдфу, восточный храм на острове Филе и Дендерахский храм, построенный Клеопатрой.

Надписи, начертанные на внешней западной стене храма в Эдфу и на такой же стене ограды, рассказывают историю построения: заложил храм Птолемей III в 237 г. до н. э., вчерне он был закончен в 212 г. до н. э.; в 142 г. до н. э., при Птолемеe IX, идол Гора торжественно внесен в храм, который с этим стал считаться освященным, но до полного его окончания было еще далеко: с юга к храму пристроили два зала с колоннами, гипостильный двор и громадный пилон с обитыми бронзой воротами. Только при Птолемеe XIII Дионисе и Клеопатре Трифене, в 57 г. до н. э., строительство, длившееся 180 лет, было закончено. Таким образом, храм в Эдфу — одно из самых поздних сооружений египетского зодчества. Он сохранился лучше других памятников древности, почти в целом виде, и после очистки его Мариеттом от арабских жилищ производит неотразимое впечатление. Ось его идет с юга на север, «от Ориона к Большой Медведице». Пилон украшен со всех сторон надписями и изображениями. Птолемей Дионис символически приносит в жертву Гору-Хатор врагов и молится местным божествам; здесь же за царем и царицей идет процессия представителей разных стран, несущих в храм дары.

За пилоном следует большой четырехугольный двор с 32 колоннами, на стенах его — надписи о построении и размерах. Далее следует гипостильный зал с 18 колоннами. Направо от входа — помещение для библиотеки (на стене начертан ее каталог), налево — для молитвы царя; потолок украшен астрономическими изображениями.

Следующий зал, с 12 колоннами, назывался процессионным. В одной из комнат находилась храмовая лаборатория (на стенах надписи — рецепты благовонных мазей). В следующем зале находился

жертвенник; затем следовала главная часть — святая святых, по бокам и позади которой, отделенные узким коридором, шли 10 приделов для различных божеств. Многочисленные надписи и изображения на всех стенах внутри и снаружи имеют весьма важное значение для исследователя египетской религии — это миф о Горе, покоряющем врагов, гимны Гору, отчет о постройке, календарь и устав местных праздников, дарственные записи и т. п.

В заключение обзора египетского зодчества необходимо сказать несколько слов о царских и вельможеских дворцах и о жилищах обыкновенных смертных. Те и другие исчезли почти без следа, потому что воздвигались по большей части из необожженного, а лишь высушенного на солнце кирпича, но рассказы древних и изображения на стенах мастаб и погребальных пещер дают нам понятие об этих постройках.

По своему расположению дворцы фараонов имели некоторое сходство с храмами. Вокруг всего сооружения шла высокая стена, в которой главный вход находился между двумя пилонами. За этой оградой лежал четырехугольный двор, и посреди него стояло здание, обнесенное галереей на колоннах. Внутри этого здания был другой двор. На оба двора выходили двери комнат, расположенных в окружающих их корпусах. Первый двор был усажен деревьями и цветущими растениями, а во втором возвышалось отдельное здание, в которое вело крыльцо с двусторонней лестницей. Здесь находился роскошно убранный зал царских аудиенций и пиришеств. Отсюда, через двор, можно было пройти в опочивальню и кухни, которые отделялись опять-таки двором от апартаментов царского семейства.

Палаты вельмож походили, в общих чертах, на царские резиденции, отличаясь от них лишь более скромными размерами и меньшей роскошью. Что касается обыкновенных домов, то они строились в два и более этажей, из которых верхний составлял отчасти террасу под открытым небом. Комнаты нижнего этажа выходили своими дверями во двор, обнесенный стеной и засаженный растениями.

Скульптура Египта, во все продолжение его исторической жизни, оставалась верной спутницей архитектуры, подчиняясь ее требованиям и служа украшением ее сооружений. Она возникла столь же рано, как и эта отрасль искусства. Лучшие египетские скульптурные произведения принадлежат именно первому, мемфисскому, периоду. Статуи, скрывавшиеся в сердабах мастаб, и барельефы, покрывавшие стены поминальных покоев в этих усыпальницах, свидетельствуют о заботе ваятелей передавать природу как можно точнее. Причина

такого реалистического стремления крылась в египетских верованиях и представлениях о загробной жизни: статуя должна была воспроизводить человека таким, каков он есть, без малейшей идеализации, быть схожей с ним и по фигуре, и по чертам лица, то есть являлась точной копией его земной оболочки — «двойника», потому что предназначалась для замены человека после его кончины в случае разрушения настоящей оболочки, мумии. Барельефы должны были по возможности верно изображать все то, что было приятно и дорого покойнику, дабы его двойник, посещая усыпальницу, находил себя в знакомой обстановке.

Изваяний богов и барельефов религиозного содержания в мемфисский период встречается значительно меньше, чем в позднейшие эпохи; зато от него сохранилось немало статуй, передающих, очевидно, индивидуальные формы и черты тех или других лиц. Некоторая идеализация проявлялась только в статуях фараонов, как высших существ, более близких к божеству.

Что касается барельефов, то их в то время исполняли таким образом: на гладкой поверхности камня художник чертил черной краской контур изображения, после чего, с помощью резца и молота, выбивал до некоторой глубины все те места рисунка, которые приходились на фон. Рельефам подобного рода присвоено название плоско-выпуклых, или колайнаглифов.

Иногда художники поступали наоборот: оставляли выпуклым фон и делали впалым само изображение (плоско-впалые рельефы).

В мемфисский период барельефы воспроизводят почти исключительно сцены повседневной жизни — земледельческие работы, охоту, рыбную ловлю, домашние занятия и т. п. При всей наивности своей в отношении композиции и рисунка, эти изображения не лишены естественности, вразумительны для зрителя и составляют драгоценные документы, дающие нам ясное понятие о быте и нравах народа, отделенного от нас пятью тысячелетиями.

Реалистическое направление первоначальной египетской скульптуры сулило ей живое, свободное развитие в будущем. Но вышло иначе. Родившись в погребальных сооружениях и перейдя оттуда в храмы, египетское ваяние попало в полную зависимость от архитектуры и религии. Первая принудила его к строгости линий, вторая — к сухому символизму. Более того, жрецы запрещали расщепление трупов и изучение анатомии, вследствие чего египтяне, несмотря на свое раннее знакомство с нагим или мало одетым человеческим телом, были вынуждены довольствоваться при его изображении