

82  
131



**Я. ТУГЕНХОЛЬДЪ**

**ПРОБЛЕМА ВОЙНЫ  
ВЪ МІРОВОМЪ ИСКУССТВѢ**



**ИЗДАНИЕ Т. И. Д. СЫТИНА**







975 63 1  
des

8 вкл. шкл,

T  $\frac{82}{131}$  ч

Я. ТУГЕНДХОЛЬДЪ

# ПРОБЛЕМА ВОЙНЫ ВЪ МІРОВОМЪ ИСКУССТВѢ

СЪ 125 РЕПРОДУКЦІЯМИ ВЪ ТЕКСТѢ  
И 8 НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ



ИЗДАНИЕ Т-ВА И. Д. СЫТИНА  
====Москва.—1916.====



## ВВЕДЕНІЕ.

И сколько сильных впечатлѣній  
Для жаждущей души моей:  
Стремленіе бурныхъ ополченій,  
Тревоги стана, звукъ мечей...

(Пушкинъ).

Жалкій человекъ!  
Чего онъ хочетъ?.. Небо ясно.  
Подъ небомъ мѣста много всѣмъ,  
Но безпрестанно и напрасно  
Одинъ враждуетъ онъ... Зачѣмъ?

(Лермонтовъ).



Война — Янусъ міровой исторіи. Одинъ ея ликъ — Афина-защитница, свѣтлоокая и мудрая богиня правой борьбы или окрыленная и улыбочатая Никэ, дѣва - побѣда, на чьемъ лицѣ впервые въ античномъ искусствѣ расцвѣла человѣческая улыбка — та улыбка, которую даже два тысячелѣтія не сгладили со статуи Никэ Делосской.

Но вотъ и другой ликъ войны; это — бранная маска первобытныхъ народовъ, маска террора съ оскаломъ зубовъ, устрашеніе врага; это — свирѣпый и громозвучный Арей, „истребитель народовъ“, геній распри и убійства, незнающій справедливости и нелюбимый Зевсомъ; это — кровожадный, волку подобный Марсъ.

Правда, есть изначальное, внутреннее родство между этими двумя гранями войны. По древнѣйшимъ античнымъ воззрѣніямъ, Марсъ, какъ и солнечный Аполлонъ, былъ не только богомъ войны, но и богомъ весны и лѣта, побѣдителемъ демоническихъ силъ зимы; — геніемъ здоровья, одолѣвающаго болѣзни. И въ этомъ воззрѣніи на двуединую природу Марса прекрасно символизирована





Никѣ Самоеракская. Лувръ.

вѣра въ космическую неизбежность и въ конечное, исцѣляющее значеніе военныхъ грозъ. Но впоследствии Марсъ утратилъ эту прямую связь съ плодородіемъ и здоровьемъ и сталъ исключительнымъ носителемъ войны, какъ вѣчно дрящущей зимы и хвори — подобно тому, какъ и Аполлонъ уступилъ свои военные свойства Аѳинѣ и Арею, выходящу изъ вѣчно холодной и бурной Фракіи...

Таковы полярные лики двуединого явленія войны. Уже изъ этого сопоставленія ясно, что война, какъ высшее напряженіе всѣхъ человѣческихъ силъ, божественныхъ и звѣриныхъ, какъ бореніе добра и зла, жизни и смерти — должна таить въ себѣ художественныя возможности широкаго діапазона. „Все, все, что гибелью грозитъ,

для сердца смертнаго таитъ неизъяснимы наслажденія—безсмертья можетъ быть залогъ“ (Пушкинъ). Искусство, отражающее жизнь, не могло не отразить войны; оно возславило ея благость и погубель, ея подвиги и страданія, какъ Илиада или Слово о Полку Игоревѣ. Развѣ не сказалъ еще Гомеръ, что боги затѣмъ посылаютъ бѣдствія людямъ, чтобы ихъ могли воспѣть грядущія поколѣнія? Въ этомъ смыслѣ правъ Прудонъ, утверждавшій, что если бы войны не существовало, поэзія выдумала бы ее, ибо безъ войны невозможны мифологія и эпосъ.

Въ исторіи искусства изобразительнаго война сыграла роль не только одного паціонально—героическаго сюжета, которому художники отдали такую же дань, какъ и поэты. Скульптура и живопись не могли не возлюбить самой динамики сраженія—его энергіи, его напряженія, его повторныхъ жестовъ, его живописнаго „ансамбля“. Война и охота научили первобытнаго



художника запечатлѣвать моменты движущагося человѣческаго тѣла и обусловили первую натуралистическую ступень въ развитіи художественнаго міровоспріятія человѣчества. Но въ то время какъ въ охотничьихъ сюжетахъ древній художникъ имѣлъ дѣло по преимуществу съ отдѣльной фигурой и случайными позами, война внушила ему ощущеніе коллективнаго ритма—подобно массовой работѣ или танцу, сопровождавшимся пѣсней. Стройное движеніе, ритмъ—вотъ именно то, что сближаетъ издавна искусство съ войной, и что составляетъ эстетическую сущность того спеціального художественнаго жанра, который—наравнѣ съ историческимъ жанромъ—получилъ названіе батальнаго.



Никѣ Делосская. (Аѳинскій музей).

Поскольку батальное искусство уклонялось отъ этой изначальной ритмической основы своей и стремилось вмѣстить всю случайную правду войны—оно всегда клонилось къ упадку, вырождаясь въ офиціально-историческую лѣтопись событій. Но, съ другой стороны, эта реалистическая наблюдательность, проявлявшаяся въ батальныхъ изображеніяхъ (наблюдательность къ врагамъ—иноземцамъ), служила всегда знаменіемъ растущаго общечеловѣческаго сознанія и убывающей національной замкнутости. Въ этомъ смыслѣ война, нерѣдко—подобно Мефистофелю—была частью той силы, которая желая зла, творитъ добро,—грозою, не только разрушительной, но и очищающей.

И дѣйствительно, однѣ войны способствуютъ декадансу искусства, другія—его расцвѣту. Смотря по тому или иному лику войны, возможенъ тотъ или иной подходъ къ ней искусства; война можетъ плѣнять по преимуществу скульптора или по преимуществу живописца; война можетъ дать два разныхъ отраженія—въ художественномъ станѣ побѣдителей и побѣжденныхъ.

Исторія искусства раскрываетъ передъ нами эту картину постоянной смѣны художническаго подхода къ войнѣ. Причины этого явленія



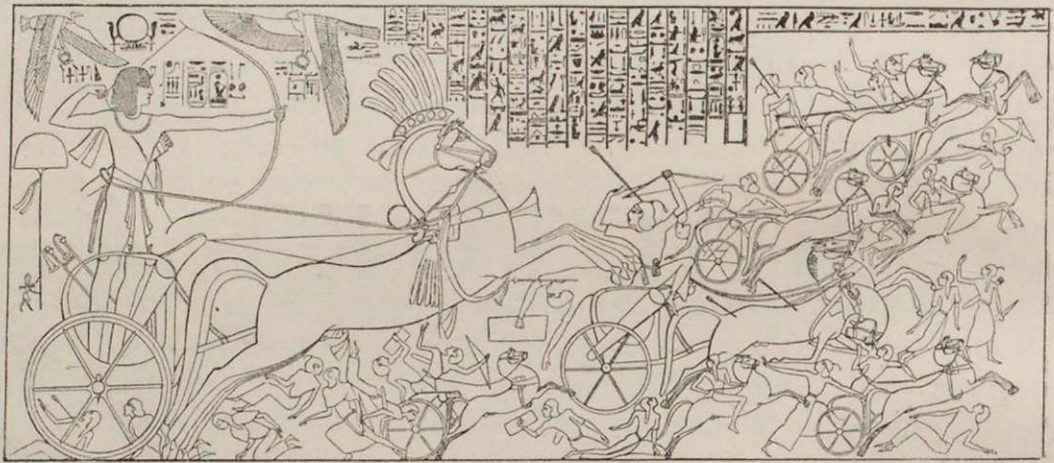
слѣдуетъ искать не только въ характерѣ искусства каждой данной эпохи, въ общемъ ея стилѣ, но и въ характерѣ самаго военного искусства даннаго времени. Ибо каждое батальное произведеніе отражаетъ собою не только индивидуальный ликъ создавшаго его художника, но и господствующія воззрѣнія на войну. Въ немъ претворяется этической идеалъ данной эпохи, степень ея гуманности; въ немъ отражается и самый способъ веденія войны. Мы увидимъ, что циклъ развитія батальнаго художества въ эпоху античности, среднихъ вѣковъ и новаго времени вполне соответствуетъ циклу развитія самаго военного дѣла въ тѣ же эпохи. Глубокій упадокъ художческаго интереса въ войнѣ и полное вырожденіе батальной живописи, наступившіе за послѣднія пятьдесятъ лѣтъ и столь несоответствующіе на первой взглядъ всеобщей военной озабоченности этого времени,—вовсе не случайное явленіе. Чѣмъ ближе къ намъ, тѣмъ сложнѣе становилась война, а „матеріализація военной техники убиваетъ душу войны“. (Полк. Мартыновъ). Чѣмъ ближе къ намъ, тѣмъ болѣе и болѣе война повертывалась къ человечеству однимъ своимъ ликомъ, Марсовымъ, и тѣмъ чаще затѣнялся другой ея свѣтлый ликъ, и искусство скорбно отвертывалось отъ войны. Прослѣдить отраженія войнъ въ искусствѣ прошлаго и показать, какъ и почему художественное сознаніе современности переросло войну—такова задача предлагаемаго очерка.

Однако въ немъ не слѣдуетъ искать исторіи батальной скульптуры и живописи. Сама переживаемая нами бранная эпоха не располагаетъ къ такому академическому изслѣдованію. Но именно эта эпоха великихъ испытаній побудила автора задаться вопросомъ объ отношеніи художества къ проблемѣ войны.

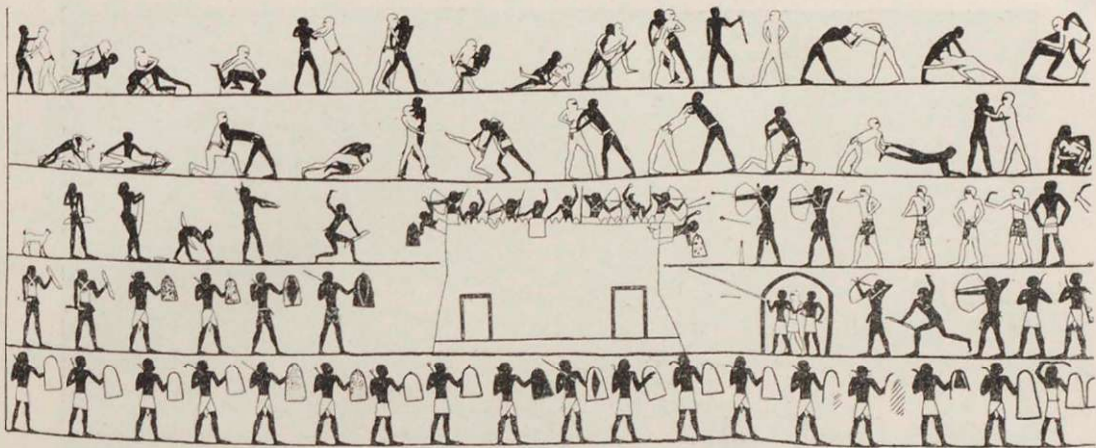


ВОСТОКЪ









I.

Джонъ Рескинъ въ своей извѣстной лекціи вульвичскимъ студентамъ высказалъ мысль, что всѣ великія искусства созданы воинственными націями и основаны на войнѣ. Это утвержденіе благороднаго англійскаго эстета приѣмлемо лишь со многими поправками и, въ частности, едва ли приложимо къ искусству древнѣйшей восточной монархіи—Египта. Жители Нильской долины были мирнымъ народомъ въ теченіе почти двухъ тысячъ лѣтъ, ибо набѣги азіатскихъ кочевниковъ не могли измѣнить миролюбиваго характера феллаховъ, обусловленнаго по отзыву Страбона богатствомъ и географическимъ положеніемъ страны. Царь Аменхатъ (XII династіи) ставилъ себѣ въ заслугу именно то, что при немъ перестали воевать и носить трауръ. Въ сущности, только въ эпоху новаго царства Египетъ сталъ воинственнымъ, перейдя отъ оборонительной борьбы къ завоевательному наступленію; а между тѣмъ и древняя и средняя эра египетской исторіи отмѣчены великимъ искусствомъ, въ которомъ сложились уже всѣ традиціонныя особенности египетскаго стиля—его колоссальность и монументальность, его профильно-силуэтная схема, его тяготѣніе къ ритму.

Преобладающими мотивами этого искусства были образы мирнаго, сельскаго и промышленнаго труда, а основнымъ закономъ композиціи—фронтальная симметрія каждой фигуры и распределеніе многихъ фигуръ горизонтальными полосами, одна надъ другой. Это изображеніе толпы въ видѣ ряда параллельныхъ процессій съ симметрично-повторными жестами вызвано было, несомнѣнно, не только простымъ незнаніемъ перспективы, но и стремленіемъ къ ритму, къ картинѣ которая была бы подобна мелодично повторяющейся пѣснѣ.

„Мирно подвигалась армія: она пробила брешни во всѣхъ укрѣпленіяхъ. Мирно подвигалась армія: она сразила всѣ смоковницы и виноградники. Мирно





Фараонъ Ментугопцу I.

но подвигалась армія: она увела въ плѣнъ большое количество мужчинъ, женщинъ и дѣтей...“—такъ изображается походъ въ древней египетской поэмѣ, параллелизму построения которой вполне соотвѣтствуетъ параллелизмъ египетскаго рельефа.

Въ этой „многоэтажной“ схемѣ выдержаны первые батальные рельефы египетскихъ гробницъ (Бени Гассана и Сіута) эпохи средняго царства—осады крѣпостей и походы, гдѣ солдаты, прикрываясь щитами, маршируютъ съ той же торжественной поступью, съ какой обычно изображались сцены полевыхъ работъ, а плѣнницы простираютъ руки съ хореографическимъ параллелизмомъ танцовщицъ. Символизация цѣлой массы фигуръ путемъ повторенія до безконечности одного и того же жеста фигуры, стоящей на первомъ планѣ (напр., многорукаго плѣнника или стрѣлка)—традиціонный пріемъ египетскаго искусства, свидѣтельствующій о большомъ чувствѣ ритма. Здѣсь идея войны символизировала единодушіемъ массоваго жеста.

Но знаменательно, что, на ряду съ этой общей для всѣхъ египетскихъ жанровъ однообразной, условной схемой уже въ раннихъ батальныхъ изображеніяхъ замѣчается и болѣе свободный подходъ къ темѣ. Въ этомъ отношеніи Рескинъ правъ, поскольку онъ выдвигаетъ значеніе войны для искусства. Конечно, египетское искусство создано не войною, а является продуктомъ общаго, органическаго соціально - религіознаго быта страны. Но несомнѣнно, что боевыя наблюденія, что навыки борьбы способствовали прорастанію въ немъ той свободной выразительности, того реализма, который не допускался господствующимъ строгимъ канонмъ въ другихъ сюжетахъ, имѣвшихъ непосредственное отношеніе къ религіи.





Рамзесъ II и плѣнные нубійцы (живопись въ Бетъ-аль-Вани).

Такъ, уже въ гробничныхъ барельефахъ древнѣйшаго мемфискаго періода встрѣчаются сцены борьбы между гребцами лодокъ, полныя яркой жизненности, гдѣ случайности движенія оживляютъ симметрію жестовъ. Это сочетаніе традиціи съ реализмомъ особенно сказалось въ искусствѣ Геліопольскихъ династій (средняго царства) въ изображеніяхъ военнаго танца и учебной борьбы обнаженныхъ солдатъ, гдѣ египетскій художникъ схватываетъ почти кинематографически-быструю смѣну движеній, а для того, чтобы въ этомъ сплетеніи тѣлъ можно было отличить противниковъ, окрашиваетъ однихъ въ черный, другихъ—въ красный цвѣтъ.

Именно эта тенденція, издревле сосуществовавшая въ египетскомъ искусствѣ на ряду съ строгой официальной традиціей, и расцвѣла въ воинственную эпоху новаго царства. Полуторавѣковая борьба противъ гиксосовъ не только освободила Египетъ отъ долгаго ига азіатскихъ племенъ, но и пробудила въ немъ впервые воинственный духъ. Освободители Египта, охваченные гордой мечтой о всемірной монархіи, цари XVIII династіи открыли эру сложныхъ завоевательныхъ походовъ въ Азію, противъ сирійскихъ народовъ, а для увѣковѣченія славы своей воздвигли рядъ гигантскихъ храмовъ въ Карнакѣ, Луксорѣ, Рамессеумѣ; на ихъ стѣнахъ и возникаетъ впервые настоящее батальное искусство, — официальная лѣтопись военныхъ событій, прославляющая подвиги Сети I, Рамзеса II и III. Вполнѣ понятно, что центромъ всѣхъ этихъ батальныхъ изображеній является фигура побѣдоноснаго фараона, военачальника, какъ бы олицетворяющаго собой всю армию, которой онъ подаетъ примѣръ своимъ личнымъ героизмомъ. Онъ словно одинъ рѣшаетъ исходъ сраженія, одинъ попираетъ и казнить враговъ.

Правда, образъ гигантскаго фараона-побѣдителя—традиціонный и весьма древній сюжетъ египетской пластики, встрѣчаемый еще во времена IV династіи. Но если раньше, въ теченіе столькихъ вѣковъ, фараонъ изображался въ одной и той же стоячей позѣ съ рюкою, заносащей булаву или ножъ надъ





Битва Рамзеса II съ двумя сыновьями противъ нубійцевъ. (Живопись въ Бетъ-эль-Вали).

колѣнопреклоненнымъ и умоляющимъ о пощадѣ врагомъ, то отнынѣ фараонъ символизируетъ самую душу войны—наступленіе, молніеносную атаку. Онъ мчится въ легкой колесницѣ, влекомой парой вздыбившихся стремительныхъ коней, стрѣляя изъ лука или размахивая кривымъ ножомъ. Попрежнему гигантскій въ сравненіи со всѣмъ окружающимъ и царственно спокойной, онъ все же олицетворяетъ собою идею движенія. И это новое динамическое начало въ египетскомъ искусствѣ—быть-можетъ, продуктъ вліянія Азіи, которое принесли съ собой господствовавшіе надъ Египтомъ гиксосы, равно какъ и самая лошадь и колесница, впервые появившіяся въ Египтѣ во времена новаго царства, изъ Сиріи. Колесничное войско дало Египту могучее орудіе атаки, а духъ конницы сообщилъ его искусству стремительный ритмъ. На картинѣ изображающей Рамзеса II въ сраженіи съ нубійцами мы видимъ эти двѣ позы фараона: старую и новую. Горусъ, богъ солнца въ видѣ ястреба рѣшетъ надъ нимъ; по бокамъ іероглифы, повѣствующіе о славѣ царя, а впереди—маленькіе, убѣгающіе или раненые и попираемые враги, какъ живые атрибуты побѣды.

Но какъ ни второстепенны фигуры этихъ пигмеевъ враговъ рядомъ съ героическимъ величіемъ фараона, именно въ нихъ больше всего проявилось вѣяніе новой эпохи. Еще Эрманъ указалъ на характерный для феодальнаго египетскаго искусства законъ соціальной іерархіи—придерживаясь консервативныхъ традицій въ изображеніи представителей высшихъ кастъ, оно допускало реалистическія вольности въ обрисовкѣ простаго народа, и въ этомъ именно смыслъ совершалась въ немъ эволюція. Фараоны всегда изображались со строгой фронтальной симметричностью; но для музыкантовъ, рыбаковъ и т. п. допускался и поворотъ лица въ три четверти. Нѣчто подобное наблюдаемъ мы и въ батальныхъ композиціяхъ, гдѣ фараонъ всегда традиціонеръ, гдѣ стрѣлки его расположены съ ритмической параллельностью, а враги—трактованы со всѣмъ реализмомъ хаотической правды. Это





Рамзесъ II и нубійцы. (Живопись въ Бетъ-эль-Вали).

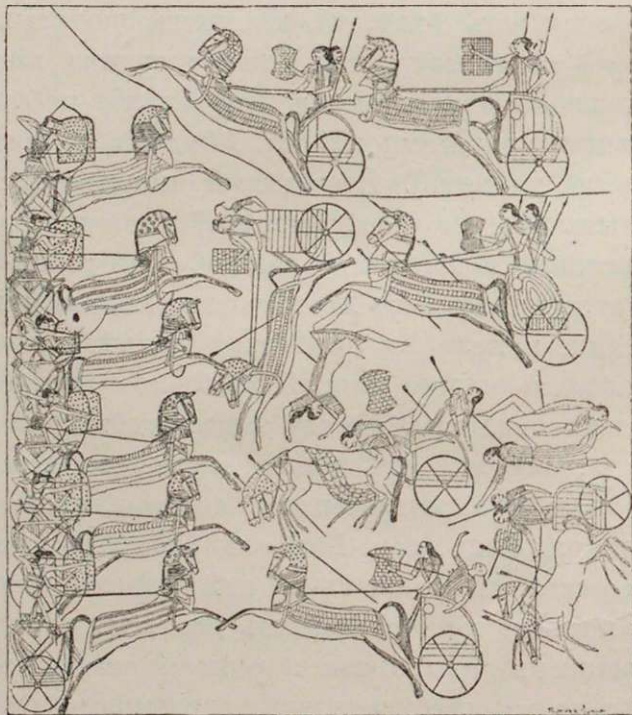
какая-то беспорядочная человѣческая масса, копошащаяся, какъ черви, разлетающаяся во все стороны какъ щепки, подъ напоромъ царственной колесницы. Здѣсь впервые египетскій художникъ отрѣшается отъ прежней условной схемы и показываетъ, какъ въ пространствѣ болѣе близкія фигуры заслоняютъ болѣе отдаленныя. Презрѣніе къ „варвару“, врагу или плѣннику, не входящему въ составъ замкнутого египетскаго общества, позволило ему проявить ту самую наблюдательность, которая была бы оскорбительной по отношенію къ своимъ. И вотъ мы видимъ азіатовъ въ самыхъ разнообразныхъ позахъ—то они образуютъ орнаментальную вязь, живой фризь изъ согбенныхъ и связанныхъ фигуръ, то они рассыпаются по всему полю барельефа въ хаотическомъ бѣгѣ, то, наконецъ, попрежнему символизируются одной фигурой съ коллективнымъ, многорукимъ жестомъ мольбы.

Особенной сложностью отличаются изображенія победы Рамзеса II при Кадешѣ, украшающія его Мемнонѣ въ Абидосѣ (а также стѣны Луксорскаго и Карнакскаго храмовъ). Это цѣлый циклъ барельефовъ, носящій характеръ развертывающагося повѣствованія, настоящей хроники событій; это первые въ исторіи искусства образцы официально-батальнаго жанра. Исторія похода Рамзеса II противъ Хеттовъ рассказана здѣсь съ гораздо большими подробностями, нежели въ извѣстной поэмѣ, прославляющей ту же битву. Поэтъ воспѣваетъ чудеса личной храбрости монарха, который одинъ заставляеть отступать милліоны. Между тѣмъ художникъ показываетъ намъ все эпизоды похода, начиная отъ поймки шпионовъ и кончая торжествомъ побѣдителей; мы видимъ марширующихъ солдатъ, ряды колесницъ, сцены лагерной жизни и, наконецъ, самый хаосъ битвы въ долинѣ Оронта, гдѣ Хеты, поражаемые стрѣлами, падаютъ во все стороны или тонутъ, переплывая рѣку. Въ сравненіи съ торжественнымъ боевымъ порядкомъ египетскихъ колесницъ, гарцующихъ правильными ритмическими узорами, эти толпы беспорядочно падающихъ и убѣгающихъ иноземцевъ представляютъ собой



подлинный апогей реалистической вольности, почти неожиданный для Египта. Такимъ же реализмомъ проникнуто изображеніе штурма крѣпости Дапуру и битвы Рамзеса III съ приморскими племенами (храмъ Мединетъ Абу), которая развертывается передъ колоссальной фигурой царя, шествующаго по трупамъ враговъ и стрѣляющаго изъ лука. „Я царь Рамзесъ, дѣйствовалъ, какъ герой—тѣхъ, которые были на берегу я повалилъ у самой воды и изрубилъ, какъ связку прутьевъ, опрокинулъ ихъ корабли, и все имущество ихъ упало въ воду...“ гласитъ надпись рельефа.

Итакъ, самая потребность изображенія этой „связки прутьевъ“, этой движущейся человѣческой массы, потребность, выдвинутая бурными военными событіями XIX династіи, довела до крайняго завершения ту реалистическую струю, которая лишь пробивалась раньше. Война обострила чувство реальности у египетскаго художника. Но въ сущности этотъ прогрессъ „наблюдательности“ былъ симптомомъ упадка великаго, монументальнаго египетскаго стиля; правда, послѣ XX династіи онъ снова возродился подъ вліяніемъ жрецовъ, но это была уже мертвая схема прошлаго. Эволюція батальнаго искусства Египта отъ первоначальной ритмической симметріи къ повѣствовательной хроникѣ событій—явленіе, которое намъ еще придется не разъ наблюдать въ исторіи искусства другихъ народовъ. Она столь же общечеловѣчна и закономерна, какъ и судьба Египта. Въ такой же мѣрѣ, въ какой война за независимость (противъ гиксосовъ) способствовала расцвѣту египетскаго генія—увлеченіе завоевательной стратегіей обезсилило его.







Походы Ассурназирпала. (Рельефы из Куюнджика. Британскій музей).

## II.

Страна Ассура была дѣйствительно воинственной монархіей, сосредоточившей всѣ силы своей культуры на мечтѣ о всемірномъ господствѣ, на завоевательныхъ устремленіяхъ. „Только на развалинахъ чело мое проясняется, только утоляя гнѣвъ мой я чувствую себя удовлетвореннымъ“, говорилъ Ассурназирпалъ, первый ассирійскій монархъ, открывшій эру наступательныхъ походовъ. „Я убивалъ; я строилъ стѣну передъ главными воротами города и покрывалъ ее кожей, содранной съ непокорныхъ; одни были заживо замуравлены, другіе посажены на колъ, головы ихъ я расположилъ въ видѣ вѣнковъ, а пронзенныя тѣла—въ видѣ гирляндъ“. II въ этихъ словахъ была начертана вся дальнѣйшая программа ассирійскихъ царей, героевъ меча и огня, создавшихъ постоянное войско и сложную стратегію. Саргонъ побѣдилъ царство израильское, Синнахерибъ разрушилъ Вавилонъ, Асархаддонъ завоевалъ Египетъ, Ассурбанипалъ покорилъ Эламъ. Вполнѣ понятно, что искусство Ассиріи должно было стать триумфальной скрижалю этой блестящей и жестокой эпопеи ея деспотовъ-царей.

Въ сущности, въ примѣненіи къ Ассиріи нельзя говорить объ особомъ батальномъ жанрѣ, какой существовалъ въ Египтѣ, ибо вся жизнь Ассиріи была сплошной баталіей, и почти все ея искусство отражало и славилъ кровавыя красоты. Египетскій фараонъ былъ не только палачомъ враговъ—олицетвореніе «жизни, здоровья и силы», онъ изображался и какъ хозяинъ





Походы Ассурназирпала. Бѣгство впасть. (Куюнджикъ).

Нила и какъ строитель городовъ и покровитель труда. Ассирійскій царь только убивалъ—враговъ или звѣрей; война и львиная охота, муки враговъ и раненыхъ звѣрей—вотъ главные сюжеты ассирійскихъ рельефовъ, при чемъ охота на льва превращается здѣсь въ настоящее и побѣдоносное сраженіе съ царемъ звѣрей, и даже въ рѣзкахъ специфически наблюдательный взоръ ассирійскихъ художниковъ различаетъ рыбъ, терзаемыхъ крабами. Они не знаютъ тихой поэзіи сельскихъ работъ, торжественности жертвоприношенія, таинственности сфинкса; они знаютъ женщину лишь въ образѣ рабыни или плачущей плѣнницы; они знаютъ обнаженное тѣло лишь въ видѣ вражескаго трупа, лишеннаго одежды въ противоположность ассирійцу, всегда въ кольчугѣ и шлемѣ. Ассирійское искусство гораздо матеріальнѣе и тяжеловѣснѣе египетскаго; оно служитъ культу физической силы. Въ триумфальномъ обликѣ царей Ассура нѣтъ мистической условности фараоновъ. Синнахерибъ и Ассурбанипалъ часто отличаются отъ своей свиты лишь болѣе рѣзко отчеканенными мощными мускулами рукъ и ногъ, болѣе подробно стилизованными завитками волосъ и бороды, пышностью костюма. И наоборотъ, то самое презрѣніе къ плѣннымъ и раненымъ врагамъ, которое побуждало египтянъ къ большому реализму, часто заставляло ассирійцевъ изображать ихъ менѣе художественно и тщательно, чѣмъ фигуры побѣдителей; это была какая-то своеобразная „эстетическая“ месть врагу.

Эта наивная и острая выразительность, доведенная до наэоса, до монументальнаго апогея—вотъ основная стихія ассирійскаго искусства. И, несомнѣнно, она—продуктъ воинственнаго строя ассирійской жизни; въ реализмѣ всегда есть нѣкая безстрастность, способность къ анализу вплоть до жестокости и садизма. Бурныя и





Царь Тиглатпаласарь II передъ стѣнами осажденнаго города. Рельефъ изъ Нимруда.  
(Британскій музей).



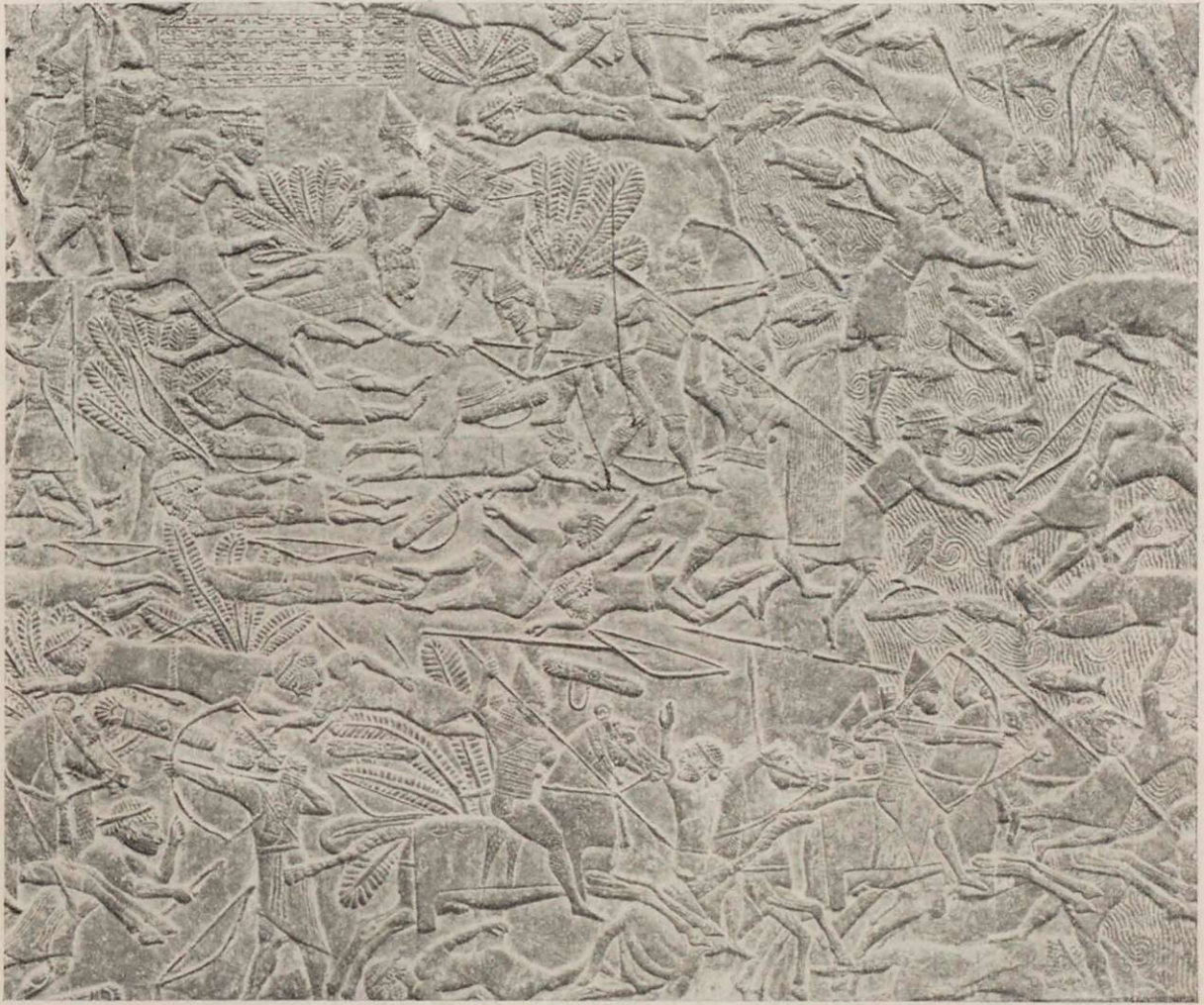


Походы Ассурназирпала. Осада крѣпости (Куюнджикъ).

кровавыя событія Ассиріи и не располагали придворнаго скульптора Ниневин къ иному состоянію души; слѣдуя за царемъ, онъ торопился наблюдать мелькающія сцены царскихъ оргій, войны и охоты и затѣмъ увѣковѣчивалъ ихъ на стѣнѣ дворца и храма. Посѣщая велѣдъ за войсками многія страны, онъ научился различать и наблюдать природу во всемъ ея разнообразіи. Ассирійскій художникъ уже чувствуетъ пространство и символическій многорукій жестъ египтянъ уже не удовлетворяетъ его. Эта наблюдательная способность его была такъ обострена, что ему удалось запечатлѣть всю правду движеній лошадинаго галона, которую лишь двѣ тысячи лѣтъ спустя открыла художникамъ моментальная фотографія; проф. Соломонъ Рейнакъ доказалъ, что позы ассирійской конницы предвосхитили фотографію, и что никто не умѣлъ такъ правдиво изображать скачущихъ коней вплоть до нашей импрессионистской эпохи, какъ ассирійцы. Что же касается ассирійскихъ изображеній чудовищныхъ быковъ, раненыхъ львовъ или пронзенныхъ птицъ, то эти образы, исполненные глубокой и потрясающей правды, донынѣ остались непревзойденными всѣми анималистами міра.

Такимъ образомъ для ассирійскаго скульптора война есть не только атрибутъ царской мощи, символическій фонъ, выдѣляющій царственную доблесть, какъ для египтянина—она интересуется его своей животной правдой, своей мускульной напряженностью, своимъ массовымъ движеніемъ. Ибо война для него прежде всего—массовое явленіе. Ассирійскіе художники продолжили то, къ чему пришли египтяне временъ Рамзеса II—скульптурную хронику военныхъ событій. Мы уже видѣли, что реалистическое теченіе въ египетскомъ искусствѣ во многомъ обязано было азиатскому вліянію—наносной культурѣ гиксосовъ, принесшихъ съ собой изъ Сиріи





Побѣда Ассурбанипала надъ Теумманомъ. Деталь Нимврудскаго рельефа.

лошадь и колесницу; ассирийцы же были наследниками халдеевъ, рожденными охотниками и солдатами.

Въ рельефахъ дворцовъ Нимруда и Кюнджика, находящихся нынѣ въ Британскомъ музеѣ и въ Луврѣ, передъ нами война во всемъ ея объемѣ и во всей ея обстановкѣ. Мы видимъ конницу и пѣхотинцевъ, стрѣлковъ и копьеметателей, преслѣдованіе бѣгущаго непріятеля, осаду крѣпостей — засыпаемыхъ тучею стрѣлъ, разрушаемыхъ таранами, подвижными башнями и огнемъ; мы видимъ, какъ кирпичи выпадаютъ изъ зубчатыхъ стѣнъ, какъ языки пламени вздымаются надъ городами. Мы видимъ не только египетскую голую схему крѣпостныхъ сооружений, но самый пейзажъ — роскошную восточную природу, разстилающуюся узорно-стилизованнымъ ковромъ по всему полю сраженія: кипарисовыя рощи, вѣрообразныя





Походы Ассурназирпала. Пльинные. (Кюнджикъ).

пальмы, горы покрытыя чешуею зелени, рѣки со спиральными завитками волнь, рыбами и крабами.

Но среди этого цвѣтущаго сада взоръ художника слѣдитъ съ особенной тщательностью за кровавыми жестокостями войны. Правда, мы никогда не встрѣчаемъ раненаго или упавшаго ассирійскаго воина—ассирійцы всегда побѣждаютъ въ льстивомъ зеркалѣ своего искусства—но мы видимъ, какъ безпомощно падаютъ вверхъ ногами—словно летаютъ—подстрѣленные враги, какъ они переплываютъ рѣку съ помощью надутыхъ пузырей, тщетно спасаясь отъ стрѣлъ, какъ плачутъ и рвутъ на себѣ волосы женщины въ осажденныхъ крѣпостяхъ, передъ стѣнами которыхъ павшіе для устрашенія посажены на колъ. Мы видимъ, какъ побѣдители хладнокровно отрѣзываютъ головы у побѣжденныхъ, какъ сcribes записываютъ эти трофеи, какъ обезглавленные трупы ихъ клюются воронами или уносятся рѣчными волнами, какъ обломки копей, колчановъ и колесницъ засыпаютъ землю...

Въ рельефахъ Нимрудскаго дворца, посвященныхъ славѣ Ассурназирпала, есть еще монументальная простота и торжественность. Парно идущіе и скачущіе воины выдѣляются четкими и ритмично расположенными силуэтами. Наоборотъ, въ изображеніяхъ походовъ Синнахериба и Ассурбанипала царитъ подлинный беспорядокъ битвы. Это — какія-то запутанныя военныя карты, словно видимыя съ высоты птичьяго полета и сплошь кишашія людьми и лошадьми. Это даже не хроника событій, не фактическіе эпизоды сраженія, какъ батальные рельефы Рамзеса II, расположенные параллельно; это какая-то живая вязь безъ начала и конца, безъ композиціи и центра. Таковы въ особенности рельефы, изображающіе побѣду Ассурбанипала надъ арміею эламскаго царя Теуммана, безпощадно загоняемой въ рѣку — безконечный, кошмарный коверъ, гдѣ трупы людей и лошадей перемѣшаны съ узорами





Походы Ассурназирпала. Осада крѣпости и уводъ плѣнницъ. (Кулюнджикъ).

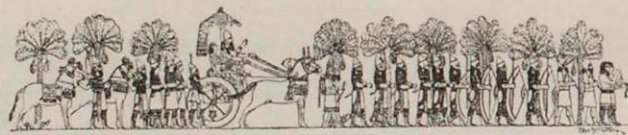
пальмъ. Никогда еще ни до, ни послѣ этого искусство не воплощало съ такой острой, потрясающей силой бранный хаосъ.

Поистинѣ, могъ гордиться Ассурбанипалъ тѣмъ, что разсѣялъ цѣлое населеніе древняго Элама— „какъ стадо барановъ... и сдѣлалъ Эламъ пустыней“. Не войной, но бойней вѣетъ отъ его триумфальной скрижали. И мы увидимъ, что эта черта—реалистическое прославленіе жестокости—является характерной для искусства всѣхъ воинственныхъ и по преимуществу завоевательныхъ эпохъ, военная тактика которыхъ основана на преслѣдованіи...

Но вотъ сраженіе кончилось и двинулась триумфальная процессія побѣдоносныхъ войскъ, уводя за собой добычу. И снова хаосъ битвы претворяется въ горизонтальный свитокъ, въ торжественно-стройный рядъ. Тяжелой, мѣрной поступью, безконечной вереницей идутъ, одни за другими, солдаты со щитами и копьями, музыканты, слуги съ трофеями, плачущія плѣнницы съ дѣтьми, плѣнники съ завязанными руками, иногда ползущіе на колѣняхъ, данники съ приношеніями и, наконецъ, самъ царь, осѣняемый опахалами рабынь. Монотоннымъ, почти заунывнымъ ритмомъ восточной музыки вѣетъ отъ этихъ трагическихъ процессій, покрывавшихъ параллельными полосами стѣны ассирійскихъ, египетскихъ и персидскихъ дворцовъ.

Въ хаотической, массовой вязи и въ непрерывномъ, горизонтальномъ свиткѣ этихъ рельефовъ словно символизирована та самая безликая и безконечная стихія Востока, нивелирующая личность, стихія количества, отложившаяся въ гигантскихъ пирамидахъ, которая вскорѣ обрушилась своимъ многолудіемъ на Европу—въ лицѣ Дарія и Ксеркса персидскаго.







# АНТИЧНЫЙ МІРЪ









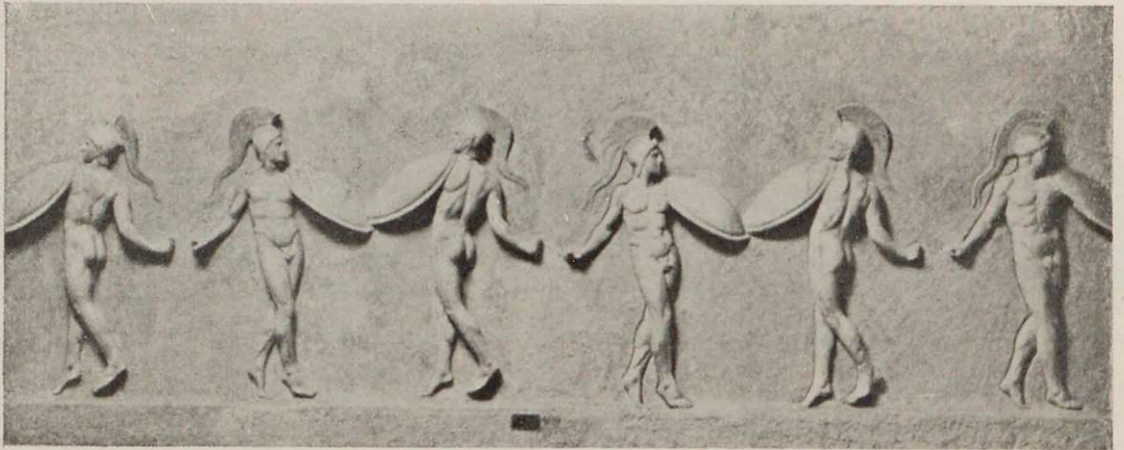
Фронтонъ Эгинскаго храма (прежня реставрація).

## I.

Безликой и массовой стихии Азии, хаосу количества, Европа противопоставила новое военное начало, задержавшее волны „варварского“ потока—Термопилы индивидуального качества, личной доблести. Триста спартанцевъ осмѣлились встать преградой двухмилліонному персидскому воинству. Героизмъ всесторонне развитой личности—вотъ паѳосъ эллинскаго духа и эллинскаго военного искусства, а слѣдовательно и батальныхъ изображеній. Если востокъ создалъ образы массовой войны, полные сверхличнаго, эпического размаха, то эллинское искусство впервые выявило драматическое начало войны—красоту отдѣльнаго человѣка-борца. Феодално восточное искусство видѣло въ войнѣ лишь могучую фигуру царя-военачальника и массу пигмеевъ-солдатъ; греки видѣли въ войнѣ—единоборство героевъ, ибо человѣческую войну они производили отъ войны боговъ. Драма первой—еще миѳической войны—была оправдана въ эллинскомъ сознаниі красотою Елены; вторая война—противъ персовъ—была освящена высокой цѣлью національной обороны. Искусство востока было монархическимъ, придворнымъ, греческое искусство было въ полномъ смыслѣ слова національнымъ, всенароднымъ. Отсюда и вторая черта эллинскаго подхода къ войнѣ. Восточное искусство, понимавшее войну, какъ карательный походъ, со всей силой наивнаго реализма славило его жестокіе трофеи. Наоборотъ, эллинскій геній идеализировалъ войну, какъ правое и красивое дѣло, выдвигая въ ней на первый планъ напряженіе жизни и величіе смерти, ритмъ и гармонию.

Этой мѣрой ритма, этимъ духомъ музыки проникнуты батальные изображенія древней Эллады. Самый военный строй ея былъ органически связанъ съ танцемъ, съ воинственной пляской Пирра; связанъ не въ томъ смыслѣ,



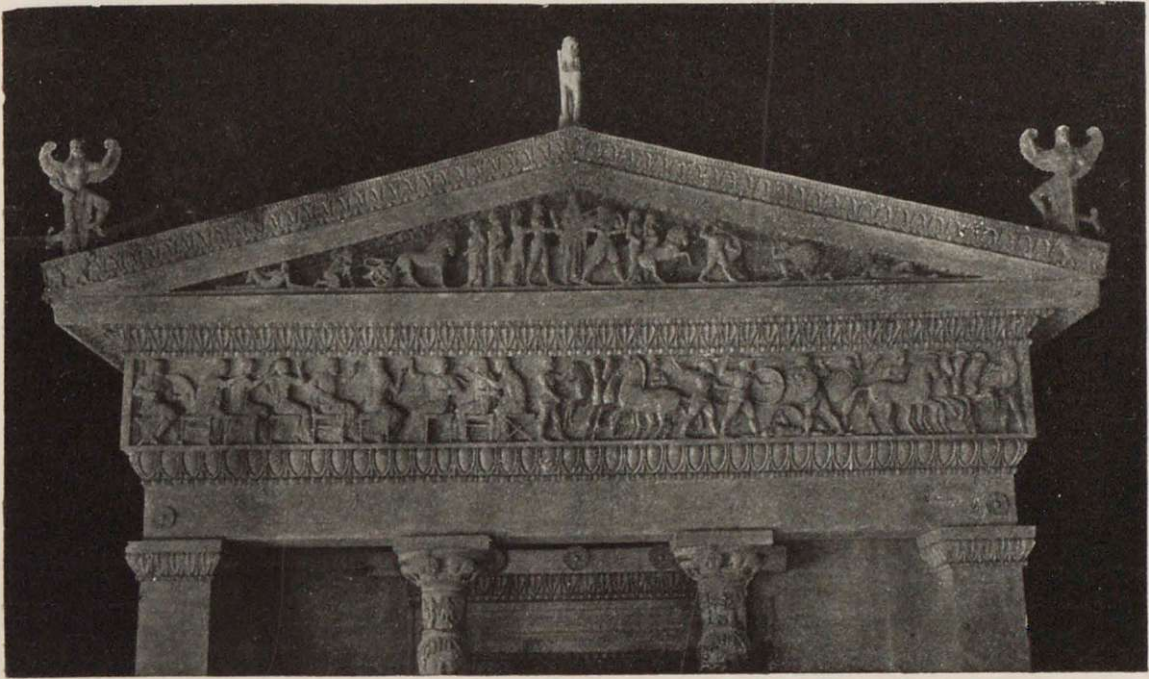


Военная пляска (Ватиканскій музей).

что эта пляска являлась, какъ бы веселымъ сопровожденіемъ войны, но въ томъ, что она была своего рода ритмической гимнастикой, воспитывавшей волю и регулировавшей тѣлодвиженія во время самого боя. Въ этомъ смыслѣ вовсе не парадоксально утверженіе Элизе Реклю, что „стратегія вышла изъ Пиррихи“.

Этому воинственному танцу греки приписывали божественное происхожденіе, видя его отъ Минервы. Самому же названію своему онъ обязанъ отъ Пирра Неоптолема, сына Ахилла или отъ самого Ахилла, танцовавшаго передъ костромъ (*πύρ*), въ которомъ сожжено было тѣло Патрокла. По словамъ Лукіана, этому танцу научили спартанцевъ Касторъ и Поллуксъ. „Лакедемоняне,—говоритъ онъ,—которые считаются самыми храбрыми изъ грековъ, до такой степени не обходятся безъ музъ, что отправляются на войну при звукахъ флейты и выступаютъ равномернымъ шагомъ. Флейта даетъ у нихъ сигналъ къ сраженію—вотъ почему они всегда были побѣдителями въ сраженіяхъ, ведомые музыкой и ритмомъ; еще и до сихъ поръ ихъ молодежь не меньше изучаетъ танецъ, нежели владѣніе оружіемъ“ (Лукіанъ. О танцѣ, § 10). И дѣйствительно, Пирриха была у грековъ такой же основой военного обученія, какъ и гимнастика, атлетика, фехтованіе. По Платону, она представляла собой точную имитацию всѣхъ движеній нападенія и атаки: „Пирриха состоитъ въ передачѣ всѣхъ жестовъ и наклоновъ тѣла при избѣжаніи наносимыхъ ударовъ — откидываясь въ сторону, дѣлая прыжокъ, нагибаясь или же въ обратныхъ движеніяхъ, свойственныхъ атакѣ. Красота заключается здѣсь въ точномъ подражаніи тѣмъ естественнымъ движеніямъ, которыя свойственны прекрасной душѣ и прекрасному тѣлу“, говоритъ Платонъ, считавшій гимнастику сестрою музыки, а ритмъ—основой воспитанія (Законы, III). Творецъ ученія объ эвритміи, онъ былъ настолько убѣжденъ въ боевой важности этого танца, что совѣтовалъ обучать ему и





Сокровищница Книдянъ. Битва надъ тѣломъ Патрокла въ присутствіи боговъ. (Дельфы).

женщинъ на случай, если всѣмъ мужчинамъ пришлось бы покинуть городъ и женщины должны были бы защищать своихъ дѣтей. И дѣйствительно, греческое искусство оставило намъ не только барельефъ, изображающій мужской военный танецъ со щитами (Ватиканскій музей), но и вазу съ гирляндой пляшущихъ Пирриху женщинъ. Неудивительно, что именно этому искусному умѣнію танцовать приписывалъ Лукіанъ сверженіе непобѣдимой Трои (ибо герои-ахейцы, Меріонъ и Неоптолемъ, были прекрасными танцорами), а въ упадкѣ этого танца Платонъ видѣлъ причину упадка греческой тактики, дисциплины и мужества.

Самый характеръ античнаго сраженія требовалъ этого ритмическаго владѣнія волей. Его орудіями были мечъ и копье, а не дальнотрѣльный лукъ и метательныя орудія, какъ у народовъ востока. Гоплиты были неизмѣнной основой греческаго боя. Эта фаланга гоплитовъ, строившаяся въ одну колонну, нападала фронтальнымъ ударомъ, живой стѣной щитовъ и копій, для чего необходима была строгая соразмѣрность движеній. „Разомъ сразились щиты, сразились копья и силы воиновъ, мѣдью одѣянные,—выпукло-бляшныя разомъ сшиблись щиты со щитами“, читаемъ мы у Гомера. И характерно, что потеря щита была большимъ позоромъ для греческаго гоплита, нежели утрата меча—ибо она открывала брешь въ этой живой стѣнѣ, звучала диссонансомъ въ этомъ согласномъ хорѣ. Когда же фаланга распадалась на отдѣльныя единицы, начинался одиночный бой—гибкій, рукопашный бой. „Какъ волки





Детали коринфской живописи на вазѣ.

бросались мужи одинъ на другого: человекъ съ человекомъ сцѣплялся“ (Гомеръ). Описанія массовыхъ столкновений рѣдки въ *Иліадѣ*—это лишь фонъ, на которомъ вырисовываются отдѣльные героическіе поединки. Такимъ образомъ, греческое сраженіе, фактически сводилось къ серии рукопашныхъ схватокъ,—къ тому единоборству, во время котораго Эней говоритъ Меріону столь странныя на нашъ взглядъ слова:

Скоро бѣ тебя, Меріонъ, несмотря на то, что плясунъ ты быстрый,  
Скоро бѣ мой дротъ укротилъ тебя, когда бѣ я умѣтилъ.

Но Меріонъ—непобѣдимъ, ритмически воспитанный танцемъ; онъ ловко избѣгаетъ удара. Здѣсь война носитъ именно тотъ характеръ „рыцарской забавы“, „дисциплинированной и роковой игры“, которую Рескинъ считалъ источникомъ красоты, высказывая свою парадоксальную мысль, что война есть вообще основа искусства. „Оправданіе этой забавы,—говорилъ онъ,—состоитъ въ томъ, что при правильной игрѣ въ нее опредѣляется лучший человекъ, наиболѣе воспитанный, самоотверженный, безстрашный и хладнокровный“.

Помимо ритма движеній, источникомъ „военной“ красоты являлась въ глазахъ античнаго художника и самая виѣшность греческаго бойца. Античный военный геній учитывалъ декоративную сторону войны—эмоціональную роль вооруженія. Кто не помнитъ доспѣховъ Ахиллеса, выкованныхъ божественнымъ кузнецомъ Гефестомъ по просьбѣ Ѡеимиды, подъ которыми онъ „сіялъ, какъ Геліосъ, богъ лучезарный“. Съ какимъ волненіемъ сообщаетъ вѣстникъ въ драмѣ Эсхила объ осаждающемъ Ѡивы Гипподемонтѣ:

Какъ испугался я, когда вертѣлъ онъ  
Огромный токъ; я разумѣю  
Округъ щита... И, право, я не лгу—





Борьба изъ-за тѣла Ахиллеса (халкидская ваза).

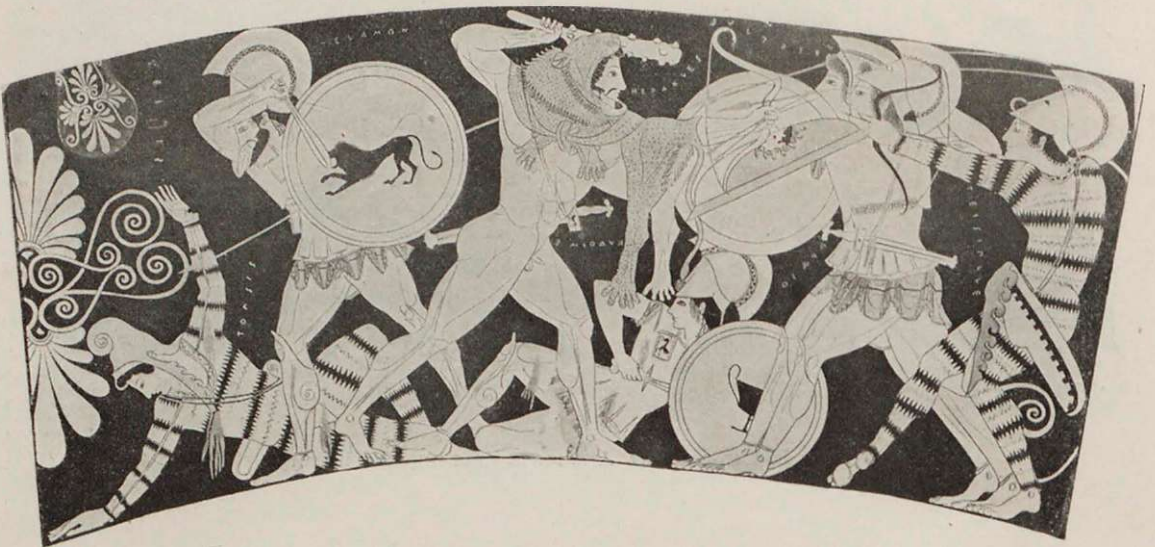
Не плохъ рѣзчикъ, который былъ способенъ  
 Такую вещь представить на щитѣ:  
 Тивоноа выдыхающаго пламя.

И хотя Этеоклъ и возражаетъ ему: „мнѣ украшеній никакихъ не страшно: блестящія значки не могутъ ранить“, но, посылая Гипербоія на защиту Фивъ, онъ говоритъ: „пусть сравнятъ боговъ на ихъ щитахъ: у того Тивоноа, огнемъ дышашій, у этого—отецъ Зевесъ...“

Но боевой нарядъ греческаго воина, дѣйствующій на воображеніе, не скрывалъ естественныхъ линій его тѣла, не нарушалъ той наготы, которая принята была греками въ атлетикѣ именно потому, что движенія обнаженнаго борца свободнѣе одѣтаго. Панцырь выявлялъ форму торса, руки и ноги подъ набедренниками были почти обнажены. Греческій воинъ былъ похожъ на статую.

Объ эти причины: преобладаніе рукопашнаго боя и статуійная виѣшность воиновъ сами собою обусловили скульптурный обликъ античнаго сраженія. Оно могло плѣнять художника не только идейно, но и непосредственно—своей пластической красотой, красотой отчетливыхъ и плавныхъ линій, красотой формы, свойственной „прекрасной душѣ и прекрасному тѣлу“, высшимъ расцвѣтомъ жизненныхъ силъ. Для эллинскаго художника война была прежде всего крайнимъ напряженіемъ того самаго молодого и обнаженнаго тѣла, игру котораго онъ наблюдалъ въ ежедневномъ быту, среди гимнастическихъ и атлетическихъ упражненій. И самая война свелась въ его сознаніи къ единоборству—эпизодической группѣ двухъ или нѣсколькихъ воиновъ-атлетовъ. Эта схема какъ нельзя болѣе соответствовала украшаемымъ ею архитектурнымъ формамъ: отдѣльная группа—замкнутости метона или вазоваго рисунка, рядъ группъ—растянутости фриза.





Битва Геракла съ амазонками. (Кратеръ въ Arezzo.)

Здѣсь именно раскрывается передъ нами вся глубина различія, отдѣляющая греческую батальную скульптуру отъ восточной. Въ то время, какъ египтяне и ассирійцы дали образы массовой брони, греки выдвинули на первый планъ отдѣльную борющуюся группу; въ противоположность ассирійскому реализму, внесшему въ батальныя изображенія пейзажный фонъ, греческій идеализмъ трактуеть эту борющуюся группу отвлеченно, какъ бы внѣ времени и пространства. Ибо въ этой группѣ, для греческаго скульптора—замкнутая драма войны, драма общечеловѣческая, не нуждающаяся ни въ какой внѣшней обстановкѣ времени и мѣста, ни въ какомъ поясняющемъ разсказѣ. Разумѣется, подобнаго рода отвлеченное, идеалистическое трактованіе войны объясняется и тѣмъ обстоятельствомъ, что сюжеты батальныхъ изображеній древней Эллады почерпнуты изъ мифическаго міра героевъ-боговъ.

Древне-греческая скульптура и вазовая живопись изображала не опредѣленные историческія войны, но войну легендарную. Подвиги Геракла и Тезея, борьба боговъ съ гигантами, амазонокъ съ аѳинянами, лапиоувъ (эллиновъ) съ кентаврами и, главное—Троянская война,—вотъ излюбленные мотивы греческаго „батализма“; Троянская война особенно культивировалась въ вазовыхъ росписяхъ. И даже въ тѣхъ немногихъ историческихъ изображеніяхъ, которыя встрѣчаются въ древне-греческомъ искусствѣ, присутствуютъ боги, какъ покровители и участники человѣческихъ столкновеній; нечего и говорить, что всѣ сраженія троянскихъ героевъ сопровождаются подобнымъ верховнымъ соучастіемъ боговъ-друзей.

Этому идеальному содержанію античнаго батализма соотвѣтствовалъ и внѣшній его стиль: античный художникъ не удовлетворялся даже тѣмъ немногимъ, что прикрывало въ дѣйствительности тѣло война, панцыремъ и





Битва съ амазонками. (Кратеръ въ Неаполѣ).

набедренниками, и въ большинствѣ случаевъ являлъ его совершенно обнаженнымъ лишь со щитомъ и въ шлемѣ. Только рѣдкія фигуры азіатовъ изображались закутанныя складками хитона.

Однако, прежде чѣмъ эллинскій геній обрѣлъ свой собственный „идеальный“ стиль, ему пришлось преодолѣть азіатское вліяніе — тотъ реализмъ, которой мы отмѣтили въ искусствѣ востока. Эти слѣды ассирійскаго вліянія встрѣчаются въ вазовой живописи, особенно въ коринѣской съ ея вязью параллельныхъ военныхъ процессій — гоплитовъ и скачущихъ всадниковъ. На наибольшую дань восточному „массовому“ стилю отдала скульптура Ликии, гдѣ мѣстная малоазіатская традиція вплелась въ греческую культуру. Фризъ памятника Нерейдъ (въ Ксанѣ), находящійся въ Британскомъ музеѣ, рисуешь передъ нами цѣлую осадную войну, съ монотонными рядами солдатъ подъ стѣнами города. Ассирійское „многолюдіе“ и живописно-пейзажный фонъ — и въ рельефѣ фриза Герона (въ Гьѣлбажи-Тризѣ), изображающемъ осаду Трои. Но всѣ эти отзвуки восточнаго реализма весьма рѣдки въ античномъ искусствѣ вплоть до эллинистической и римской эпохи, когда, какъ мы увидимъ, восточная традиція расцвѣла съ новой силой и уже въ послѣдній разъ.

Подлинно греческое пониманіе войны предстаетъ передъ нами во фризахъ такъ называемой сокровищницы Книдьянъ, въ Дельфахъ (конца VI в.), открытой въ концѣ прошлаго столѣтія Помолле'мъ. Не даромъ эта мраморная часовня воздвигнута была въ честь избавленія отъ персидскаго нашествія — украшающіе ее рельефные фризы свидѣлствуютъ уже о началѣ самосознанія іоническаго художественнаго генія, о началѣ самостоятельнаго стиля, почерпнутаго у Гомера, котораго въ этомъ смыслѣ и





Единоборство. (Мюнхенск. ваза).

надо признать величайшимъ греческимъ „баталистомъ“ ибо образы героическихъ поединковъ Илиады опредѣлили собою все „батальное мышление“ грековъ. Сѣверный фризъ изображаетъ Гигантомахію, борьбу боговъ съ гигантами; восточный — борьбу грековъ съ троянцами. Гигантомахія — излюбленный мотивъ греческаго искусства, которымъ начался и закончился описанный имъ циклъ развитія; гигантомахія сокровищницы Книдьянъ и гигантомахія Пергамскаго алтаря Зевса (II вѣка), къ которой мы вернемся впоследствии — вотъ крайнія вѣхи этого пути, полярно противоположныя по своему стилю.

✓ Боги и гиганты дельфійскаго барельефа сражаются какъ люди по всѣмъ правиламъ рукопашнаго боя; гиганты изображены не въ обликъ чудовищъ, но въ видѣ тяжело вооруженныхъ гоплитовъ съ огромными щитами, и самая борьба развертывается попарно и по-трое. Гераклъ и Кибилла въ колесницѣ сражаются съ двумя гигантами, Аполлонъ, Артемида и Діонисъ выступаютъ противъ трехъ. Но это соответствие борющихся сторонъ нисколько не умаляетъ ихъ жизненнаго разнообразія: гоплиты — гиганты, прикрытые щитами олицетворяютъ собою поистинѣ тяжеловѣсную и неповоротливую силу, фигуры же Артемиды и Аполлона съ ихъ жестами лучниковъ полны какой-то божественной смѣлости и стремительности. Лежащая фигура поверженнаго гиганта какъ бы связываетъ обѣ воинственныя группы въ одно композиціонное цѣлое. Борьба грековъ съ троянцами построена съ



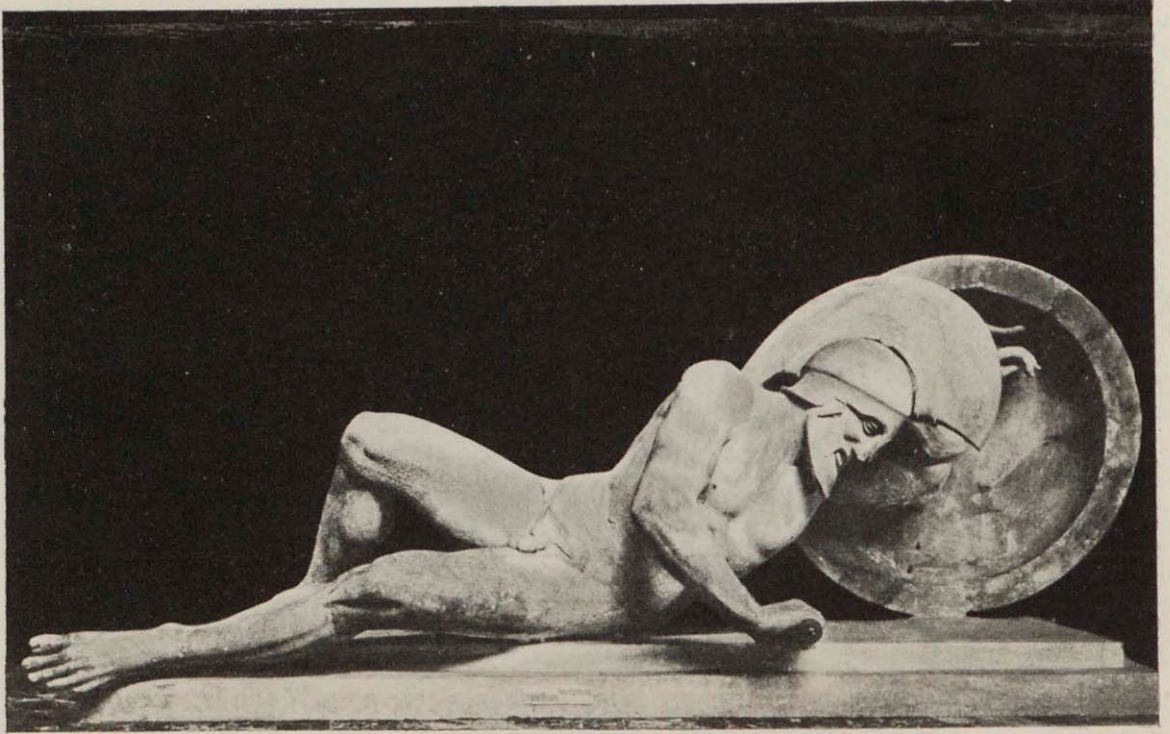


Фронтонъ эгинскаго храма.

еще большей ритмической строгостью; пылкіе боги и богини участвуютъ въ ней лишь какъ судьи, возсѣдающіе одинъ за другимъ и спокойно смотрящіе на сраженіе, при чемъ одинъ лишь злобный Арей — и это весьма характерно — держится въ сторонѣ отъ этихъ друзей-боговъ. Самое же сраженіе происходитъ надъ тѣломъ Эвфорба, изъ-за котораго борются попарно четыре воина почти съ одинаковымъ наклономъ тѣла, но лѣвые открыты зрителю спереди, правые — сзади. За каждой парой — колесница съ четверкой нетерпѣливыхъ коней и возницей, поджидающая того, кто окажется побѣдителемъ и умчитъ оспариваемое тѣло. Такимъ образомъ всѣ композиціи развертываются съ полной симметрией по обѣ стороны центрального пункта — павшаго воина.

Это и есть основная схема эллинскихъ батальныхъ изображеній, особенно частая въ керамическомъ искусствѣ — въ живописи сосудовъ-саркофаговъ и вазъ. Однимъ изъ простѣйшихъ и характернѣйшихъ образцовъ этой схемы является то же самое единоборство Гектора къ Менелаямъ изъ-за тѣла Эвфорба въ такъ называемомъ родосскомъ „блюдѣ Эвфорба“, гдѣ горизонтально лежащая на спинѣ фигура послѣдняго служитъ какъ бы мостомъ, связующимъ стоящихъ борцовъ. Подобное же сраженіе надъ трупомъ видимъ мы и въ болѣе сложной сценѣ смерти Ахилла, изображенной на халкидской амфорѣ, гдѣ хотя и нѣтъ никакой симметріи фигуръ, но есть нѣкое внутреннее равновѣсіе ихъ группировки. Тѣло Ахилла, изъ-за котораго сражаются Аяксъ и Эней, служитъ какъ бы переходной ступенью отъ напряженной страстности правой части къ спокойствію лѣвой, занятой Аиной и Диомедомъ, перевязывающимъ рану.



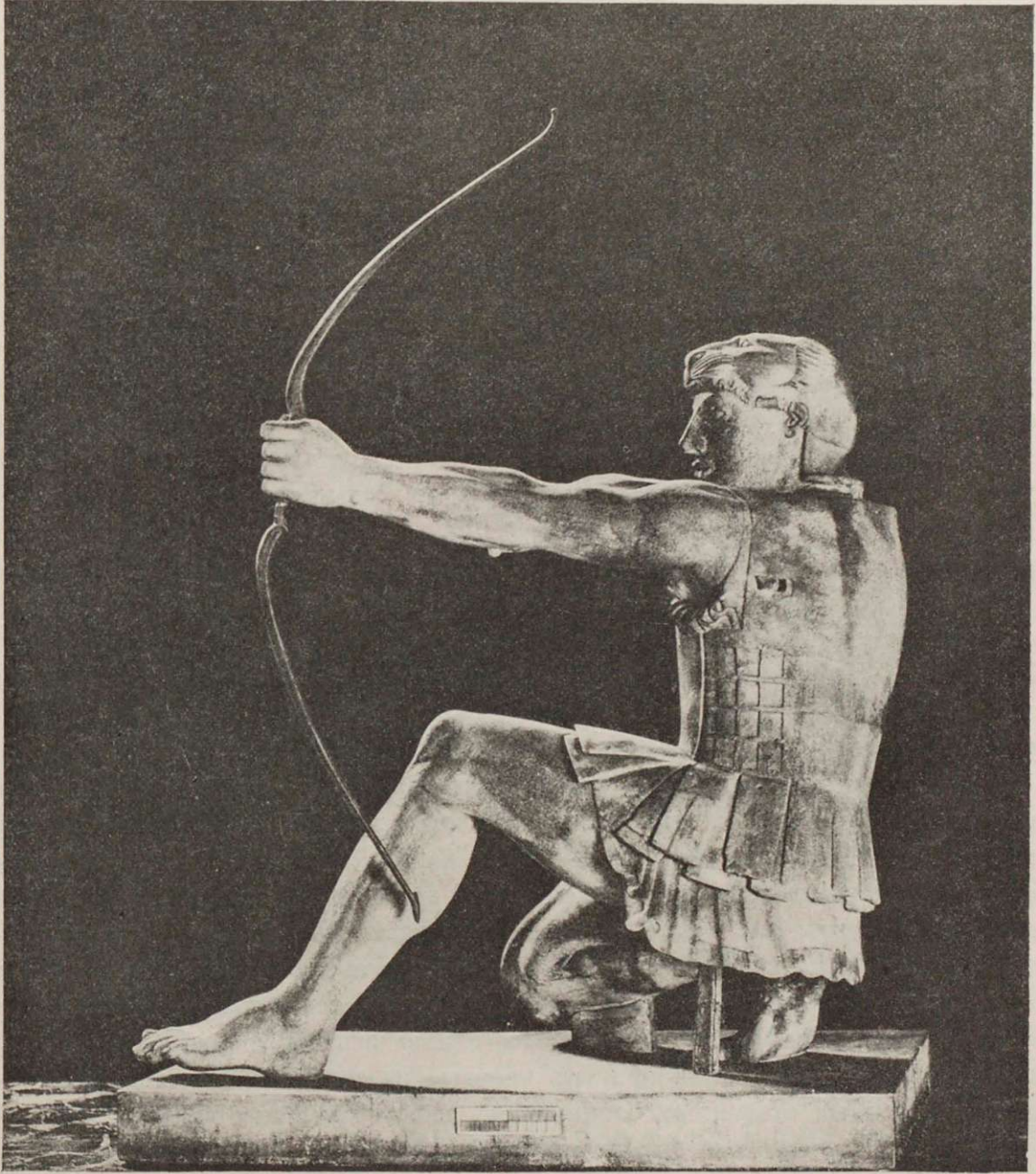


Умирающій воинъ, скульптура восточн. фронтона эгинскаго храма. (Мюнхенск. Глинтотека).

Это единоборство изъ-за тѣла и вокругъ него — излюбленный мотивъ вазовой живописи, повторяющійся въ ней во всевозможныхъ комбинаціяхъ — въ видѣ столкновения гоплитовъ, всадниковъ или даже двухконныхъ колесницъ. Иногда связующимъ началомъ группировки служитъ фигура не мертваго, но лишь упавшаго на одно колѣно и опирающагося на щитъ воина. Встрѣчается и другая комбинація единоборства, при которой оба борца соединены третьей, между ними стоящей фигурой — Аѳиной, мудрымъ арбитромъ борьбы, регулирующимъ схватку, какъ это мы видимъ на нѣкоторыхъ вазахъ. Но даже ограничиваясь двумя фигурами, греческій живописецъ умѣетъ сочетать ихъ въ одно декоративное цѣлое. Таковы изображенія мотивовъ преслѣдованія и одолѣнія врага. Преслѣдующій обыкновенно шагаетъ, преслѣдуемый бѣжитъ, оборачиваясь назадъ или падаетъ на одно колѣно, противопоставляя побѣдителю щитъ. Этотъ полуоборотъ назадъ и этотъ щитъ играютъ здѣсь роль такого же связующаго начала, какъ и тѣло павшаго воина.

Таковы простѣйшія схемы вазовой концепціи борьбы, входящая подобно гирляндамъ въ составъ и болѣе сложныхъ массовыхъ сценъ, какъ, напр., битвы грековъ съ амазонками, гдѣ столько мощной силы въ фигурѣ





Геракль (скульптура восточного фронтона эгинского храма). Мюнхенская глиптотека.



Геракла и столько граціозной, почти кошачьей ловкости въ стрѣляющихъ амазонкахъ. Первоначальная симметрическая концентрація фигуръ замѣнена здѣсь болѣе свободной ихъ координаціей — равновѣсіемъ частей, какъ бы превращающимъ всю сцену въ замкнутое ожерелье арабесокъ. Въ этомъ принципѣ замкнутой симметріи, столь противоположномъ монотонному параллелизму востока съ его безконечнымъ свиткомъ фигуръ, могущимъ быть безконечно продолженнымъ въ любую сторону—откровеннѣе свободного эллинскаго духа, для котораго гармонія—не нивелирующее личностъ начало, но синтезъ контрастовъ.

Эта забота о декоративной концентраціи батальной сцены, объ орнаментальной ея красотѣ—основная черта вазоваго „батализма“. Художникъ подходитъ здѣсь къ проблемѣ войны чисто эстетически, подчеркивая ея гармонію, иногда наперекоръ ея правдѣ. Конечно, въ этомъ расточеніи красоты даже поверженному врагу, чье тѣло или жестъ самозащиты имѣютъ столь большую композиціонную важность, сказалась не только эллинская эстетика, но и гуманная эллинская мораль, противоположная морали восточнаго милитаризма. Тѣло павшаго врага, служившее для восточнаго художника лишь поводомъ для проявленія реалистической правды (и зачастую исполняемое ассирійскими скульпторами съ меньшимъ художественнымъ стараніемъ, нежели фигура побѣдителя), получаетъ свое полное эстетическое и моральное оправданіе въ эллинскомъ искусствѣ. Для греческаго художника, поистинѣ, нѣтъ ни эллина, ни іудея!

Древнѣйшіе бранные мотивы и композиціонные принципы, господствующіе въ вазовой живописи, нашли свое высшее синтетическое воплощеніе въ скульптурныхъ фронтонахъ эгинскаго храма Аѳины (первой четверти V в.), самомъ прекрасномъ памятникѣ батальнаго жанра, какой оставило намъ міровое искусство. Небольшія, плоскія арабески вазовой живописи претворились здѣсь въ величавыя, круглыя статуи, въ монументальный стиль. До сихъ поръ міровая скульптура умѣла изображать въ видѣ круглой статуи человѣческое тѣло лишь въ состояніи покоя; всѣ извѣстные намъ образы движущейся фигуры, на востокѣ и въ Греціи, были рельефами на плоскости (если не считать небольшую группу марширующихъ египетскихъ солдатъ изъ дерева, эпохи средняго царства). Подъ сѣнью эгинскаго храма эти образы движущихся человѣческихъ фигуръ впервые въ исторіи искусства уплотнились въ круглыя статуи, отдѣленные отъ плоскости фона; въ этомъ—великое, міровое значеніе его фронтоновыхъ скульптуръ, приписываемыхъ рѣзцу Оната.

Оба фронтона, западный и восточный, одинаковы по расположенію фигуръ, но разные по составу героевъ, изображали борьбу грековъ съ троянцами надъ трупомъ павшаго воина, и сама треугольная форма фронтона какъ нельзя болѣе архитектурно соотвѣтствовала вазовой схемѣ сраженія,





Фигура восточнаго фронтона эгинскаго храма. (Мюнхенская гиллотека.)

симметрично развертывающагося по обѣимъ сторонамъ лежащей фигуры. Но скульпторъ не могъ ограничиться въ качествѣ связующаго звена одной этой фигурой, слишкомъ низкой для середины фронтона и, совмѣстивъ обѣ вазовыя схемы, онъ воздвигъ позади павшаго воина верховную покровительницу сраженія Аѣину. Она одна стоитъ въ царственно спокойной, обращенной лицомъ къ зрителю „фронтальной“ позѣ,—большинство остальныхъ фигуръ повернуто въ профиль, четко выявляющій напряженныя линіи ихъ тѣлъ; она является средоточіемъ всей группировки, симметрично и торжественно расходящейся по сторонамъ фронтона. Движеніе каждой фигуры съ правой стороны ритмически повторяется съ лѣвой стороны. Двое безоружныхъ нагибаются надъ павшимъ, простирая къ нему руки,



четверо копьеметателей со щитами угрожают другъ другу (передніе стоя, задніе принавъ на одно колѣно), двое стрѣлковъ спокойно цѣлятся изъ луковъ и, наконецъ, двое павшихъ, лежа на боку, вѣнчаютъ всю сцену, заполняя фронтоныя углы. Какъ ни спорны въ ученой литературѣ отдѣльныя подробности этого распорядка копьеметателей и лучниковъ, неоспорима и нерушима общая треугольная композиція всей группировки: поистинѣ, нельзя было и придумать болѣе простой, ритмической и монументальной схемы! На ней опочила какая-то божественная, ясная гармонія эллинскаго генія—это величавое сраженіе, дѣйствительно, руководимо мудрой богиней правой войны, Аѳиной.

Эгинскіе фронтоны—вершины эллинскаго, чисто идеалистическаго подхода къ войнѣ. Несмотря на опредѣленную легендарно-историческую тему, здѣсь нѣтъ никакихъ подробностей, которыя, умаляя отвлеченное величіе сцены, указывали бы на реальную обстановку сраженія; оно—происходило подъ Троей, но могло происходить и на Олимпѣ. За исключеніемъ Аѳины и лучниковъ, всѣ фигуры совершенно обнажены, прикрытыя лишь шлемомъ; это—просто голые атлеты. И все сраженіе предстаетъ передъ нами, какъ нѣкая вѣчная схема, символизирующая самую сущность борьбы—какъ отвлеченная и общечеловѣческая драма войны.

Ибо несмотря на строгую симметрію композиціи, фигуры борцовъ полны разнообразія и драматическаго напряженія. Копьеметатели угрожающе наклоняются впередъ, опираясь на переднюю ногу, словно готовые ринуть копьѣ. Стрѣлки, наоборотъ, спокойно натягиваютъ тетиву, увѣренно и устойчиво сидя на одномъ колѣнѣ; особенно прекрасна фигура Геракла на восточномъ фронтонѣ, слегка отклоненная назадъ, какъ это нужно для прицѣла. Раненые, упавъ на бокъ, хватаются за свои раны—на груди у одного и на колѣнѣ у другого. И здѣсь болѣе выразительна фигура умирающаго въ углу восточнаго фронта, который не выпускаетъ меча и которому только щитъ мѣшаетъ окончательно прилечь къ землѣ. Въ сущности, въ эгинскихъ фронтонахъ нѣтъ ни одного трупа, ни одной фигуры плоско растянутаго на землѣ, какія мы видѣли въ ассирійскихъ рельефахъ и въ нѣкоторыхъ вазовыхъ изображеніяхъ. Пластическое чувство заставило скульптора приподнять раненыхъ надъ землей, чтобы не пожертвовать красотой круглаго тѣла, чтобы показать туловище. Только впоследствии, въ эллинистическую эпоху, скульптура вернулась къ изображенію беспорядочно распростертыхъ на землѣ труповъ.

Лица раненыхъ исполнены спокойствія, они улыбаются той же загадочной, „архаической“ улыбкой, что и всѣ остальные герои сцены; эта архаическая улыбка, которой впервые просіяло лицо Никэ Делосской, была для эллинскаго скульптора общей формулой всякаго внутренняго волненія—въ нее вкладывалось различное содержаніе. И въ улыбкѣ раненыхъ эгинскихъ



воиновъ есть не только улыбка, но и трогательное примиреніе съ неизбежностью смерти. Только у павшаго воина восточнаго фронта черезъ эту улыбку сквозить гримаса физической боли. Но въ общемъ, греческій скульпторъ вплоть до эпохи Александра Македонскаго избѣгалъ изображенія страданій, столь излюбленнаго восточными художниками-реалистами — онъ славилъ не жестокость, но красоту войны.

Эта идеализація войны въ пластическомъ искусствѣ Греціи тѣмъ болѣе примѣчательна, что въ этомъ отношеніи оно расходилось съ Гомеромъ, у котораго описанія столкновеній грековъ съ троянцами насыщены безпощадно-точнымъ реализмомъ. Тамъ „ратоборецъ сражалъ ратоборца въ разсѣянной битвѣ“, отъ которой „черной кровью земля налилася“, а у Аякса „потъ безпрерывный лился ручьями“; тамъ „Идомей Эримаса жестоко мѣдью умѣтилъ—прямо въ уста и въ противную сторону, близко подъ мозгомъ, вышла жестокая мѣдь и у павшаго, выпучась страшно, кровью глаза налились“. Тамъ даже самый языкъ Гомерова описанія навѣваетъ ужасъ своей грозной звуковой гармоніей, какъ бы подражающей шумнымъ ритмамъ бранной бури, яростному скрежету мечей, смертнымъ стонамъ. Тамъ, поистинѣ, рѣетъ Распря „не сытая бѣшенствомъ,—бога войны, мужеубійцы Арея, сестра и подруга“. Греческій скульпторъ чуждался всего этого натурализма въ своемъ искусствѣ формы, ибо выше всего онъ цѣнилъ чувство пластической мѣры. Въ монументальной греческой скульптурѣ царить не Распря, но Аѳина. Только въ вазовой живописи, не изжившей восточныхъ традицій и имѣвшей значеніе неофициальнаго, „домашняго“ искусства, допускались напоминанія о кровавыхъ подробностяхъ брани...







Часть фриза храма Аполлона въ Фигадейѣ. Битва съ амазонками. (Британскій музей въ Лондонѣ.)

## II.

Вполнѣ естественно, что побѣдоносное окончаніе персидскихъ войнъ способствовало внѣшнему и внутреннему росту греческой батальной скульптуры. Для нея открывалось широкое декоративное приложеніе въ связи съ тѣмъ мощнымъ развитіемъ храмоздательства, которое должно было возмѣстить разрушенное персами и увѣнчать военно-политическое преобладаніе Аѳинъ. Но это не значитъ, что батальныя изображенія, украсившія собою фронтоны новыхъ аттическихъ храмовъ, стали исторической хроникой одержанныхъ триумфовъ, какъ это было на востокѣ—попрежнему они питались мифологіей. Наоборотъ, борьба за независимость, сплотившая Элладу въ одну націю, привела къ еще большому осознанію и углубленію исконнаго, національно-эллинскаго стиля въ искусствѣ.

Великое духовное обновленіе не коснулось основной идеалистической сущности этого искусства, но лишь измѣнило его ритмику, усложнило и обогатило его форму. Трагическія испытанія, пережитыя Греціей, и тяжкія опасности, ею отвращенныя, обусловили прежде всего небывалый расцвѣтъ чувства жизненной полноты, жизнерадостности. „Мы погибли бы, если бы не погибали“, сказалъThemistocles, побѣдитель при Саламинѣ, формулируя этимъ очистительное значеніе пронесшейся грозы, которая выявила входы всего, что только было въ Греціи жизнеспособнаго, дѣйствен-

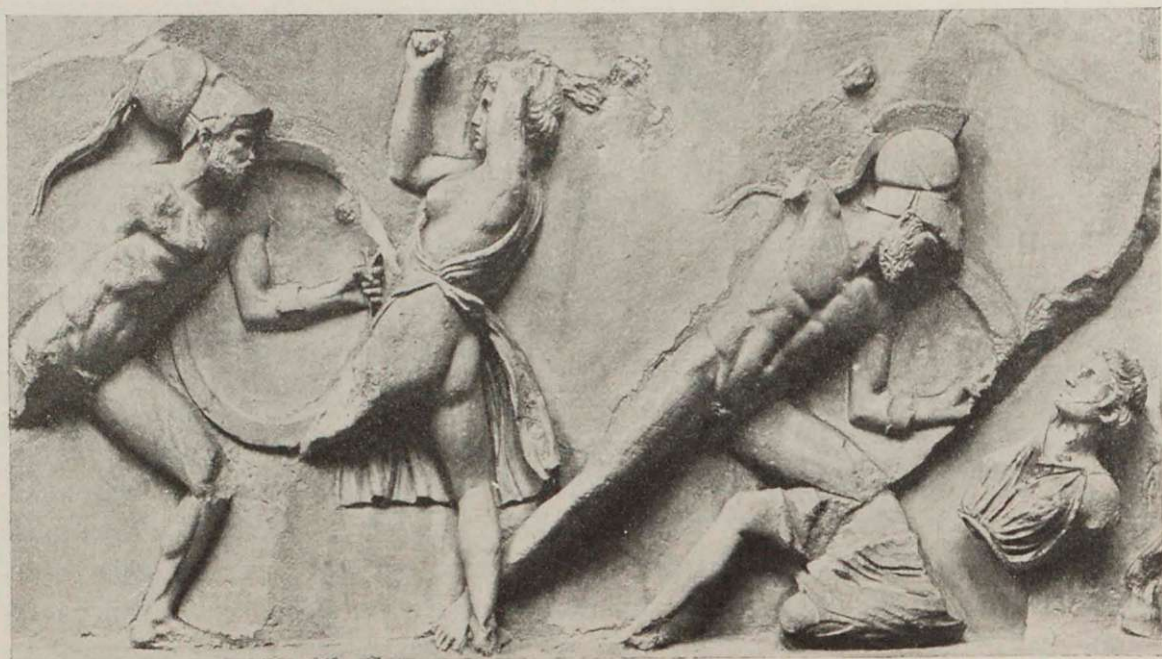


наго и мужественнаго. Душа эллина V вѣка вышла изъ своего первоначальнаго статическаго равновѣсія и широко раскрылась ко всѣмъ впечатлѣніямъ жизни. Въ торжественной процессіи парѣнонскихъ всадниковъ уже болѣе ускоренные звучать ритмы, а въ битву лапидовъ съ кентаврами фронтона олимпійскаго храма уже вторгаются—по сравненію съ эгинскимъ фронтономъ—перебой жизненныхъ случайностей.

Прежнія рамки скованной и суровой эгинской симметріи не могли уже вмѣстить свободнаго размаха и бурнаго самочувствія обновленной эллинской души. Отнынѣ образы брани интересуютъ эллина не столько композиціонной гармоніей правильнаго поединка, сколько мощнымъ движеніемъ,—вольной игрою напряженнаго тѣла, для которой войны сбрасываютъ съ себя послѣднія одежды. Отнынѣ художника уже не удовлетворяютъ прежніе мотивы борьбы мужчинъ съ мужчинами или съ челоуѣкоподобными гигантами—его разыгравшаяся фантазія требуетъ большаго разнообразія и большихъ контрастовъ. И вотъ съ середины V вѣка стремительные всадники вторгаются въ пѣшія сраженія, дикіе кентавры вступаютъ въ яростныя схватки съ людьми, и ловкость амазонокъ состязается съ силою мужчинъ. Полныя животнаго напряженія и жизненной страстности, битвы съ кентаврами и амазонками становятся излюбленными декоративными мотивами золотого вѣка греческой скульптуры—сначала въ Аѣинахъ, а затѣмъ и во всей Греціи. Ими украшены фризы целлы Тезейона (или Гестейона) въ Аѣинахъ, гдѣ гиганты сражаются каменными массами, словно мячами, и метопы Парѣнона, созданныя школой Фидіа, и фронтоны олимпійскаго храма Зевса, и целла храма Аполлона въ Фигалейѣ, и мавзолей въ Галикарнасѣ.

Новымъ—легкимъ и свободнымъ аѣинскимъ духомъ вѣетъ отъ этихъ скульптурныхъ образовъ V и IV вѣка—не даромъ въ нихъ наибольшую роль играютъ женщины-амазонки. Прежняя строгость расположенія фигуръ уступаетъ мѣсто болѣе оживленной и свободной ихъ координаціи. Каждый боецъ словно проявляетъ индивидуальную инициативу и сражается за свой собственный страхъ и рискъ. Мотивы оживленнаго преслѣдованія становятся чаще мотивовъ упорядоченнаго поединка, ибо въ первыхъ больше движенія и произвола. Хотя павшіе попрежнему лежатъ между сражающимися, но борьба происходитъ уже не изъ-за нихъ, какъ въ гомеровской схемѣ: павшій перестаетъ быть центромъ сраженія. Но, утративъ свою центральную роль, фигура павшаго выигрываетъ въ своемъ самостоятельномъ значеніи. Эта индивидуализація борцовъ—знаменіе новой Фидіевой эпохи, эпохи расцвѣтшаго личнаго самосознанія. Но если это сознаніе уже переросло эгинскую симметрію, то все же, оставаясь такимъ же гармоническимъ по существу, оно попрежнему ищетъ единства—во множествѣ, въ разнообразіи. Отсутствие статической симметріи возмѣщается общимъ рит-





Галикарнасскій мавзолей. Битва грековъ съ амазонками. (Британскій музей.)

момъ движенія; такъ, всадники парфенонскаго фриза двигаются справа налѣво, борьба грековъ съ персами на фризѣ храма Аѳины Nike разворачивается слѣва направо. Сцены борьбы становятся какъ бы непрерывнымъ ритмическимъ узоромъ. Вотъ почему фигуры раненыхъ и поверженныхъ повторяются по всему полю сраженія, заполняя всѣ пустыя мѣста. Но эти раненые и поверженные не сдаются, не никнутъ безпомощно—они сражаются съ преслѣдователями, приподымаясь съ земли на колѣняхъ въ самыхъ неудобныхъ позахъ,— сражаются до послѣдней искры своего неизбывнаго чувства жизни. Героическая агонія борется съ леденящей смертью...

Этой страстной жизненностью исполненъ, въ особенности, фризь целлы храма Аполлона въ Фигалейѣ, изображающій борьбу грековъ съ амазонками и кентаврами. Здѣсь среди ста фигуръ есть только одна бездыханная, да и то кентавръ, а не человекъ. Здѣсь только два единоборства, ибо все остальное—ожесточенная, пылкая свалка, полная необузданной животности, неожиданныхъ позъ и ракурсовъ, яркимъ образцомъ которыхъ является сцена, которая изображаетъ грека стаскивающего амазонку съ коня, упавшаго на переднія ноги, и другого грека, стремительно убѣгающаго отъ амазонки.

Страстную битву съ амазонками изображаетъ и фризь мавзолея въ Галикарнасѣ (середины IV в.), исполненный аѳинскими скульпторами, въ томъ числѣ и Скопасомъ. Съ изумительной красотой явлены здѣсь контра-



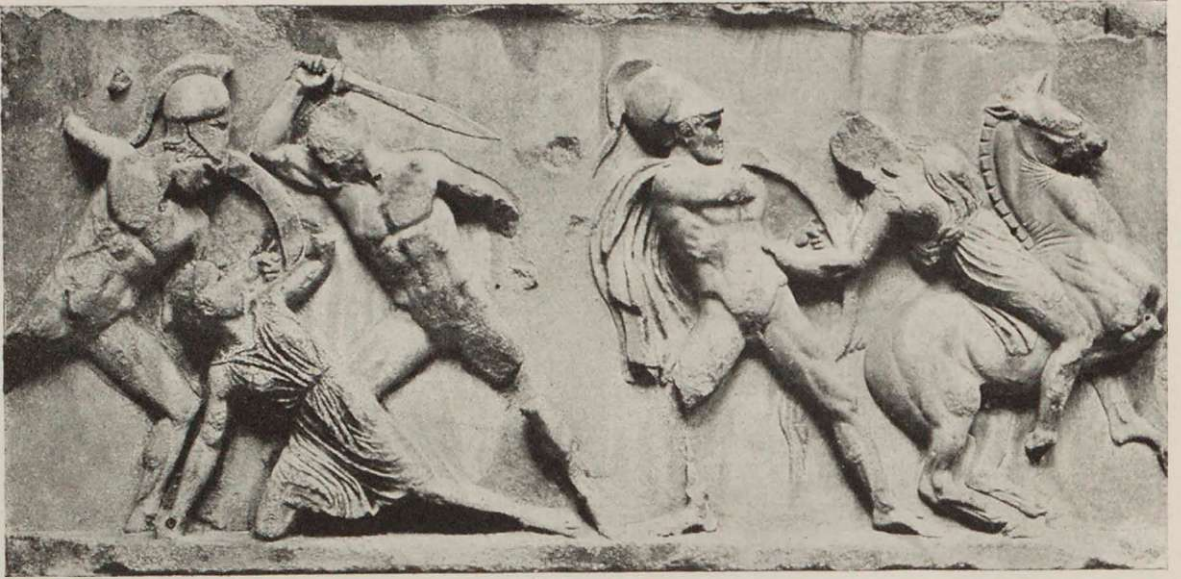
сты между женской ловкостью и мужской силой—легкія и нервныя амазонки съ развѣвающимися плащами сражаются въ позахъ самой искусной джигитовки, сидя задомъ напередъ; совершенно обнаженные и мускулистые греки противопоставляютъ имъ тяжесть щита. Но въ этомъ чередованіи грековъ съ амазонками, жестовъ силы съ изворотами ловкости, щитовъ съ беззащитными мольбами—нѣтъ тѣсной загроможденности фигалейскаго фриза. Въ самой разстановкѣ борцовъ есть стройность и грація, и по справедливому замѣчанію Ю. Ланге эта борьба скорѣе похожа на „балетъ“, чѣмъ на подлинное сраженіе.

И дѣйствительно, неискоренимы были въ греческомъ искусствѣ ритмическіе навыки Пиррихи! Бурная эпопея персидскихъ войнъ, встряхнувшая Грецію, лишь ускорила темпъ этого легендарнаго танца, но онъ не былъ забытъ. Военныя чувствованія и воспоминанія вызвали къ жизни небывалый расцвѣтъ батальной скульптуры, но темы ея остались прежнія, и бранные экстазы, ею прославленные, не были точными отраженіями дѣйствительныхъ сраженій. Наоборотъ, эта поэзія мужественной энергіи, женственной ловкости и страстной жизненности голаго тѣла, заставляя забывать о дѣйствительной прозѣ войны съ ея кровью и смертью, свидѣтельствовала скорѣе о миролюбіи грековъ. По образному выраженію того же Ланге, война въ изображеніи греческой скульптуры была „обезжалена“. Я бы сказалъ: „оженственена“.

Конечно, борьба за національную независимость нашла и прямое отраженіе въ искусствѣ. Такова была большая картина Микона или Панайноса, изображавшая битву при Марафонѣ, дошедшая до насъ лишь въ описаніи Павсанія, и рядъ другихъ тоже несохранившихся батальныхъ картинъ. Но характеренъ фактъ, сообщаемый Плутархомъ—о томъ, какъ одна и та же батальная картина получила два совершенно различныхъ названія; это указываетъ на то, что даже въ живописи идеализація перевѣшивала элементы реально-историческіе. Въ скульптурѣ—тѣмъ болѣе.

Борьба съ персами изображена на фризахъ небольшого храма Nike-Apterosъ въ Аѣинахъ (середины V в.), къ сожалѣнію, плохо сохранившихся. Но и здѣсь наличность азіатовъ подтверждается, главнымъ образомъ, тѣмъ, что нѣкоторые всадники и пѣхотинцы одѣты въ длинные хитоны съ развѣвающимися рукавами, въ то время какъ аѣиняне обнажены. И здѣсь остается, въ сущности, невыясненнымъ, къ какому именно историческому событію относятся эти фризы, изображаютъ ли они битву при Платеѣ или при Эуримедонѣ подъ начальствомъ Кимона, пѣшее ли это сраженіе или даже морское. Какъ замѣтилъ еще Ross, морскія сраженія въ греческой скульптурѣ могли быть изображены лишь какъ сраженія гоплитовъ не только потому, что этого требовалъ стиль барельефа, но и потому, что согласно древнимъ писателямъ эти морскія баталіи сводились къ рукопашной





Галикарнасскій мавзолей. Битва грековъ съ амазонками. (Британскій музей.)

схваткѣ на борту или десанта на сушѣ (см. Ross, Schaubert, Hausen—Der Tempel der Nike-Apteros, Berlin, 1839). Во всякомъ случаѣ, эти сцены борьбы развертываются передъ нами, слѣва направо, легкимъ и изящнымъ чередованіемъ персовъ съ греками, всадниковъ съ пѣхотинцами и, несмотря на „триумфальное“ назначеніе этихъ скульптуръ, въ нихъ нѣтъ восточнаго упоенія побѣдой и уничтоженія побѣжденныхъ. Правда, многіе персидскіе трупы расprostерты между всадниками и гоплитами и множество персидскихъ рукъ съ мольбой возносятся передъ греческимъ оружіемъ, но зато и персы изображены нападающими на грековъ или благородно поддерживающими падающихъ товарищей. Фризы Nike-Apterosъ овѣяны тѣмъ же самымъ чувствомъ гуманности и уваженія къ врагу, хотя бы и варвару-азіату, которое не разъ прорывается въ описаніи персидскихъ войскъ у „pater historiae“, Геродота, приписывавшаго одолѣніе національнаго врага не столько человѣческимъ силамъ, сколько божественной помощи (Геродотъ, книга VIII, 13, 109). „Мы, аѳиняне, не преслѣдуемъ бѣгущаго врага, ибо не мы ихъ побѣждаемъ, но боги и герои“, говорилъThemistokles...

Таково было отраженіе освободительныхъ войнъ въ идеалистическомъ искусствѣ Эллады. Этотъ идеализмъ не былъ поколебленъ даже долгой и братоубійственной войной Аѳинъ противъ Спарты.

На извѣстномъ надгробномъ памятникѣ аѳинскому всаднику Дексилею, павшему въ сраженіи при Немеѣ подъ Коринѳомъ въ 394 г., нѣтъ никакихъ реалистическихъ околичностей, указывающихъ на мѣсто сраженія, а его жестъ и лицо побѣдителя чужды какого бы то ни было ожесточенія. И даже





Галикарнасскій мавзолей. Битва грековъ съ амазонками. (Британскій музей.)

полстолѣтїя спустя, когда отъ національной обороны противъ востока, Греція перешла къ бурной эпопеѣ міровыхъ завоеваній Александра Македонскаго—этотъ эллинскій идеализмъ не былъ окончательно принесенъ въ жертву реализму новой эллинистической культуры.

Знаменитый „Саркофагъ Александра“, открытый въ Сидонѣ въ 1887 г. и нынѣ находящійся въ константинопольскомъ музеѣ, является въ этомъ смыслѣ какъ бы переходной ступенью отъ прежней батальной скульптуры къ новой. Въ двухъ его лучшихъ по скульптурѣ стѣнкахъ, изображающихъ битву Александра съ персами, можно еще прослѣдить композиціонную гармонію. На длинной восточной стѣнкѣ, заключающей 18 фигуръ, македонцы и персы чередуются почти съ правильнымъ ритмомъ; въ центрѣ лежитъ навшій персидскій воинъ, слѣва и справа котораго распростерты еще по два мертвыхъ перса; два македонскихъ всадника въ позахъ Декселея, слѣва—Александръ, справа—его соратникъ Парменіонъ, симметрично замыкаютъ всю композицію. Ритмично расположены и шесть фигуръ сѣверной стѣнки. Если въ первомъ рельефѣ греки и македонцы тѣснятъ персовъ, то здѣсь, наоборотъ, персидскій вождь валитъ на землю македонскаго пѣхотинца, защищающагося большимъ щитомъ. — быть-можетъ, самого Александра, какъ это полагаетъ Т. Reinach (см. Hamdy Bey et T. Reinach, Une necropole à Sidon). Такъ возстановливаетъ художникъ справедливое равновѣсіе между мужествомъ воюющихъ сторонъ. Но если отвлечься отъ этихъ композиціонныхъ и этическихъ чертъ Александрова саркофага, то придется признать, что онъ является въ то же время и поворотнымъ пунктомъ въ исторіи грече-

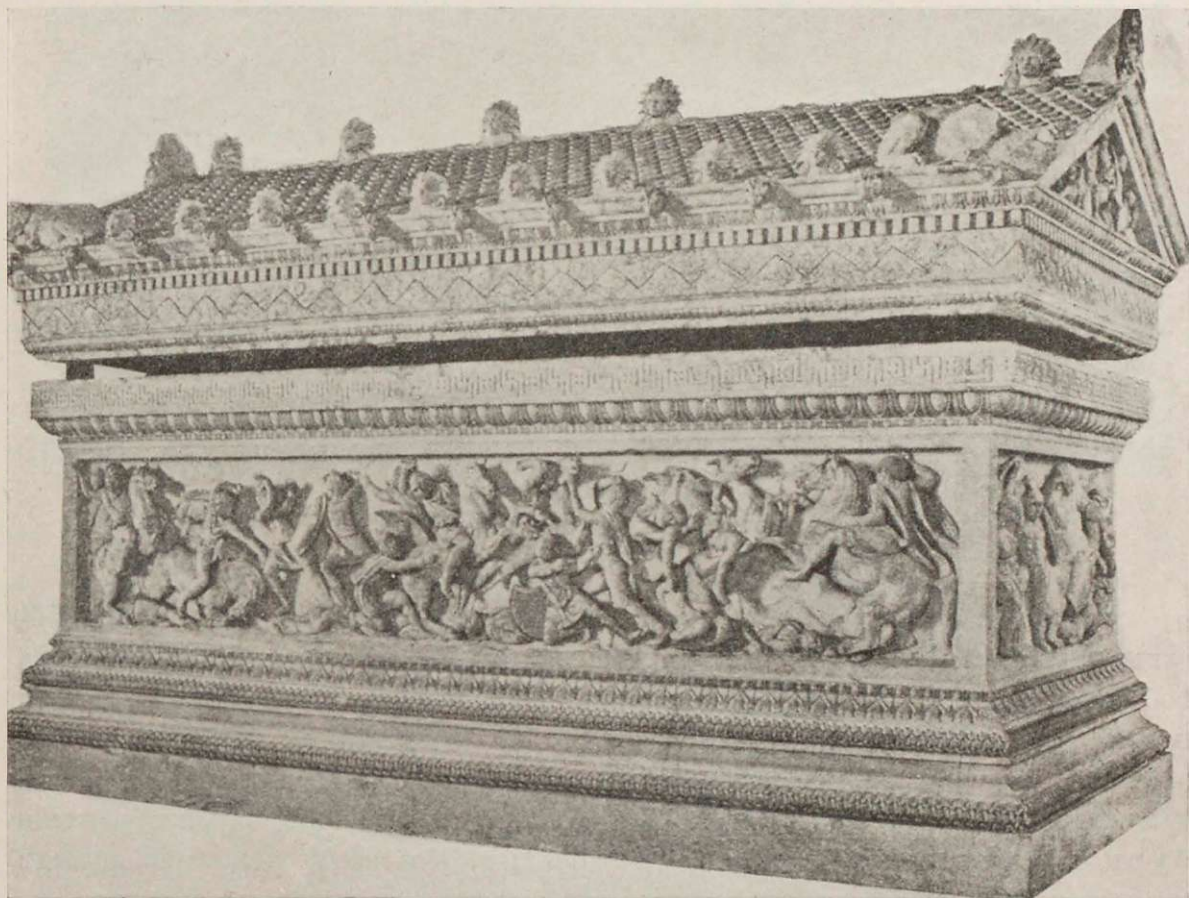




Надгробный памятникъ Деметрию въ Афинахъ.

скаго батальнаго стиля. Это — первый памятникъ того реализма, который впоследствии расцвѣлъ въ эллинистическомъ и римскомъ искусствѣ. Правда, въ саркофагѣ нѣтъ повѣствовательнаго элемента и онъ, въ сущности, изображаетъ просто битву Александра съ персами, а не опредѣленное историческое сраженіе, при Граникѣ, Иссъ или Арбеллѣ. Но въ немъ — небывалая еще въ греческой скульптурѣ реалистическая выразительность движеній и типовъ, углубленная къ тому же прекрасно сохранившейся раскраской барельефа. Лицо Александра, съ восторженно расширеннымъ и горящимъ глазомъ и стиснутыми зубами, дышитъ экстазомъ энергіи. Люди и кони сражаются съ бѣшенымъ ожесточеніемъ — вотъ грекъ схватилъ персидскаго коня за морду, вотъ персъ, выпускаетъ вопль подъ греческимъ мечомъ, вонзившимся ему въ плечо, вотъ павшіе, уже не старающіеся приподняться въ героическомъ порывѣ, но бездыханно распластанные на землѣ.





Саркофагъ Александра. Общій видъ съ восточной стороны. (Константинопольскій музей.)

Столь же правдиво явлена здѣсь и „историческая“ физиономія враждующихъ: грековъ и македонцевъ — голыхъ, съ развѣвающимися одноцвѣтными плащами, иногда въ панцыряхъ и всегда въ македонскихъ каскахъ, персовъ — съ серповидными щитами, въ штанахъ и пестрыхъ туникахъ съ откидными рукавами. И если у самого Александра такіе же персидскіе рукава, а у одного перса круглый греческій щитъ, то это — не ошибка художника, а характерное знаменіе того взаимнаго смѣшенія расъ, которымъ отмѣчена новая македонская культура, идущая на смѣну прежней, замкнуто эллинской.

Александръ Македонскій побѣдилъ Азію, но азіатскій духъ уже проявлялъ надъ эллинскимъ искусствомъ, совлекая его на путь восточнаго реализма. Это онъ, завоеватель Персіи, завершая дѣло, начатое Эпаминондомъ и Филиппомъ, окончательно измѣнилъ обликъ античнаго сраженія, выдвинувъ значеніе конницы и низведя роль тяжелой пѣхоты до чисто декоративной военной демонстраціи; отнынѣ фаланга гоплитовъ способна была лишь отражать, но не производить нападеніе.





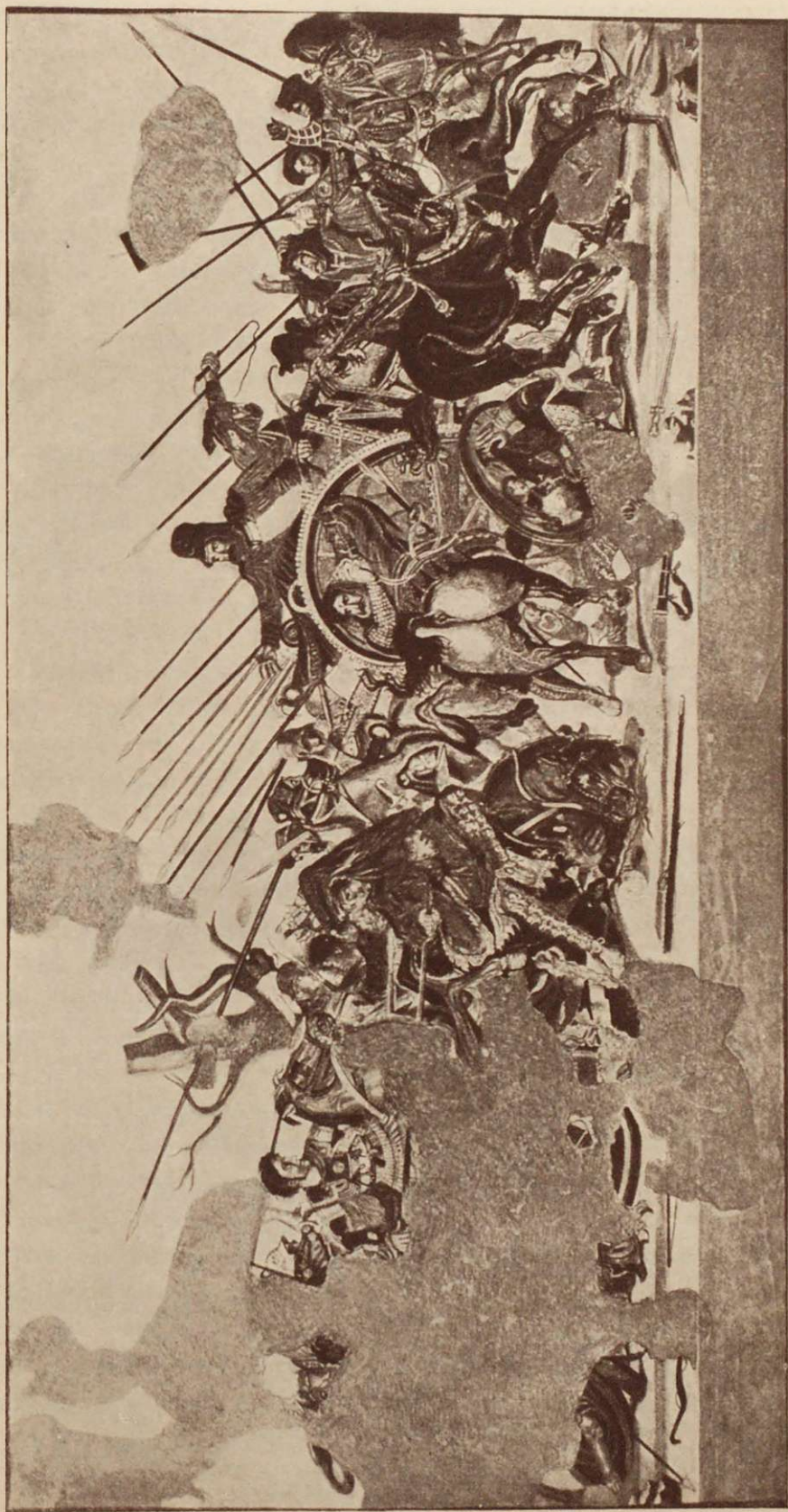
Саркофагъ Александра. Сѣверная стѣнка. (Константинопольскій музей.)

Благодаря новому косвенному боевому порядку, внезапнымъ кавалерійскимъ атакамъ и энергичному преслѣдованію эта легкая конница Александра побѣдила полчища персовъ—и стремительный духъ этой конницы, неумемный и несоразмѣрный, побѣдилъ прежнюю античную эстетику войны—не только эгинскую монументальную симметрію, но и аѳинское изящество и индивидуализмъ. Передъ художникомъ-баталистомъ встала задача изображенія бурнаго движенія и массовой брани. Повторилась исторія лошади и колесницы гиксосовъ, появленіе которыхъ въ Египтѣ преобразило не только его военную тактику, но и само художественное міровоспріятіе. Тактика быстроты, натиска и внезапности, выдвинутая Александромъ, должна была отразиться въ искусствѣ вторженіемъ импрессионизма, приближеніемъ къ живописности.

Этой новой художественной правдой насыщена картина сраженія при Иссъ, появившаяся лѣтъ пятьдесятъ спустя послѣ Саркофага и дошедшая до насъ въ видѣ мозаичной копии, открытой въ Помпеѣ. Это—единственная изъ сохранившихся батально-историческихъ картинъ античности и самый яркій памятникъ Александровой эпохи, съ ея нервно-стремительнымъ темпомъ жизни и любовью къ правдѣ.

Конечно, въ вдохновенно-воинственной позѣ Александра Македонскаго, поражающаго персидскаго вождя копьемъ, есть отзвуки давней античной традиціи, но вся правая и задняя часть картины—принадлежатъ новой порѣ. Ибо это уже не сраженіе вообще, а одинъ его эпизодъ, въ основу котораго положенъ историческій фактъ, полный напряженнаго драматизма. Здѣсь художникъ-баталистъ становится импрессионистомъ, запечатлѣвающимъ впечатлѣніе момента. Македонцы атакуютъ персовъ. Но тщетно щетинится лѣсъ персидскихъ пикъ—ничто не остановитъ натиска Але-





Битва при Иссеъ Александра Македонскаго съ Даріемъ. (Мозаика Неаполитанскаго музея).





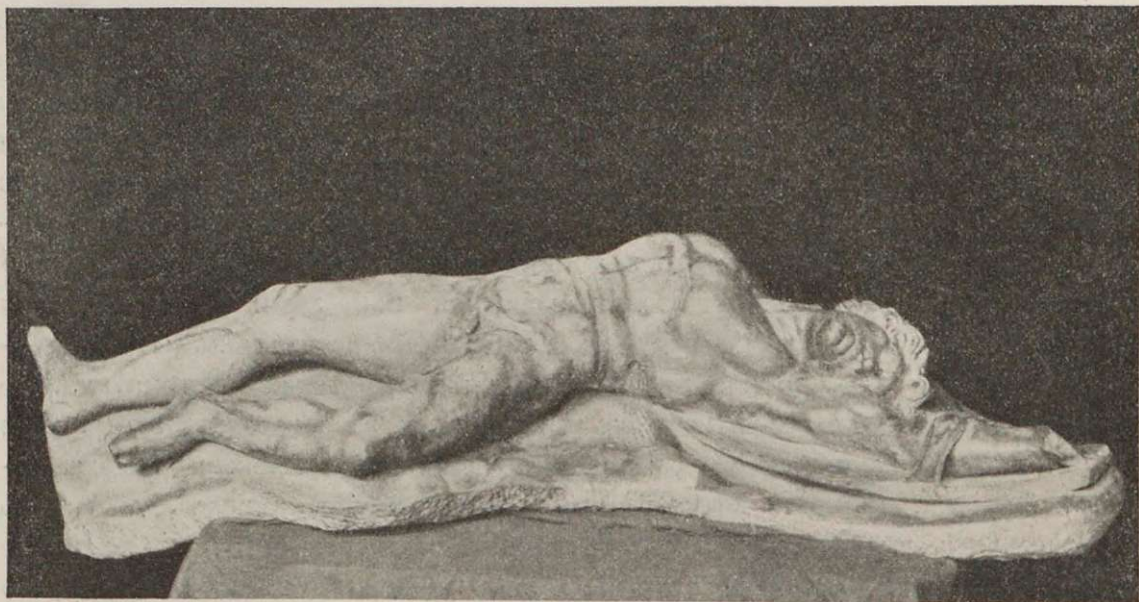


ксандра. И Дарій слѣзаетъ съ колесницы, чтобы спастись на конѣ, котораго почти на ходу даетъ ему приближенный, и оба оглядываются на разящее копье Александра. Совершенно неожиданный ракурсъ коня, видимаго сзади; жесты торопливаго и хаотическаго бѣгства персовъ, чуждые былого благородства и столь явно контрастирующіе съ мужественной красотой Александра; пики на фонѣ, указывающія на массовый характеръ боя и дерево, подчеркивающее его мѣстоположеніе,—все это знаменія новаго времени, придающія картинѣ значеніе, поистинѣ, символическое. Въ ней звучатъ уже близкія фанфары триумфаторскаго подхода къ войнѣ и повѣствовательныхъ требованій къ искусству — ибо наперекоръ словамъThemistocles систематическое преслѣдованіе врага становится уже принципомъ завоевательной стратегіи македонцевъ, залогомъ ея побѣдъ; по словамъ историка Александровыхъ походовъ, Арріана, при Иссъ Александръ преслѣдовалъ персовъ до самаго утра, заставивъ ихъ потерять до ста тысячъ человекъ. Но если сраженіе при Иссъ (333 г. до Р. Х.) открыло Азію Александру Македонскому, то ея изображеніе открыло эллинское искусство азіатскому вліянію.

При преемникахъ великаго завоевателя центръ тяжести греческой жизни перенесся на востокъ, въ Александрію и въ Пергамъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, міровое искусство вновь вернулось къ своимъ истокамъ — на берега Нила, въ Малую Азію. Эллинская культура уступила мѣсто культурѣ эллинистической, проникнутой нервностью космополитическихъ городовъ; традиціонный античный идеализмъ смѣнился реалистическимъ міроощущеніемъ, чувство мѣры — культомъ чрезмѣрнаго, а свѣтлая любовь къ жизни — острымъ интересомъ къ страданію. Паѳосъ жизненной правды — вотъ основная стихія эллинистическаго искусства. Въ этомъ смыслѣ „Гигантомахія“ пергамскаго алтаря Зевса (II в.) является уже полярной противоположностью той борьбѣ боговъ съ гигантами, которая украшала фризъ Сокровищницы Книдянъ. Вмѣсто стройнаго поединка героевъ, исполненнаго торжественной симметріи — здѣсь передъ нами бурное сплетеніе тѣлъ, груди павшихъ, сверхъестественное напряженіе и паѳосъ физической муки. Въ „Лаокоонѣ“ этотъ культъ динамической и страдальческой красоты достигъ своего послѣдняго предѣла. Отнынѣ скульптура перестаетъ быть архитектурической частью зданія, декоративнымъ фризомъ, какъ это было въ Атикѣ, она дѣлается скорѣе чѣмъ-то самодовлѣющимъ: круглой статуей или горельефомъ, сильно выходящимъ изъ стѣны. Образы войны становятся самостоятельными историческими памятниками.

Именно въ Пергамѣ суждено было снова расцвѣсть батальной скульптурѣ въ связи съ тѣми войнами, которыя ему пришлось вести съ галлами. Пергамскіе цари Аттала I и Эвменъ II, отразившіе галльское вторженіе въ Малую Азію, считали себя такими же избавителями Греціи отъ варваровъ, какими были аѳиняне, отразители персовъ, и поэтому произведенія пергам-





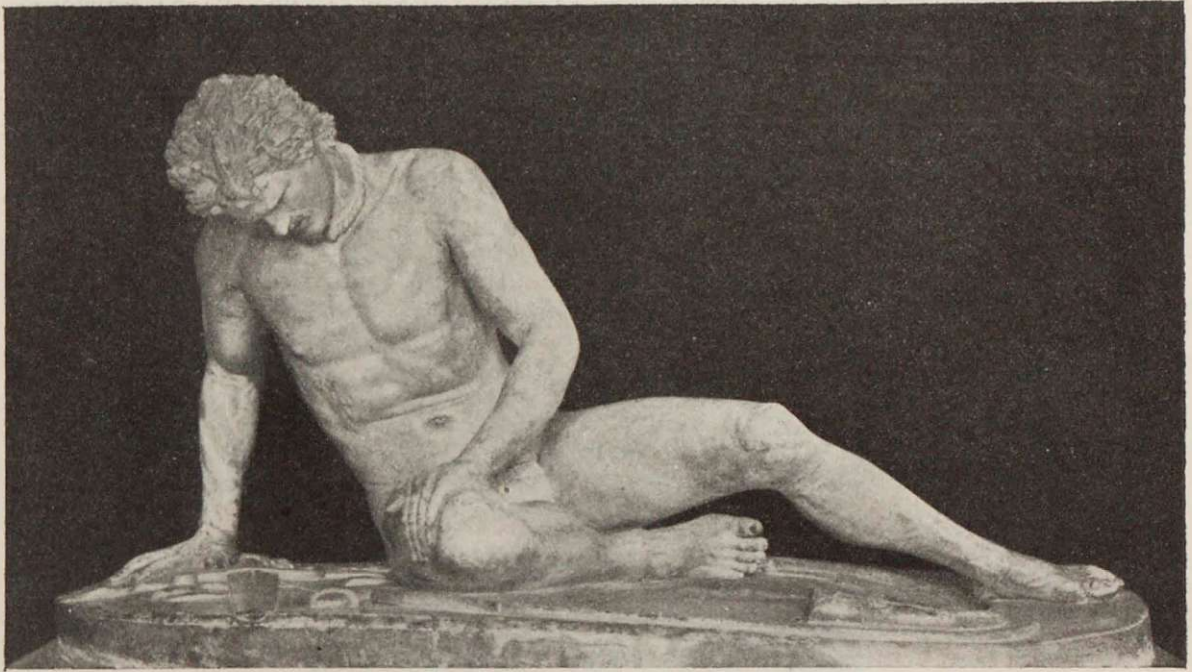
Мертвый галль. Скульптура венеціанскаго музея.

ской скульптуры, свидѣтельствующія о величїи побѣдителей, предназначены были Атталомъ въ даръ аѳинскому Акрополю. Эти круглыя статуи изображали борьбу грековъ съ гигантами, амазонками и персами, но прежде всего — съ галлами. Въ послѣднихъ больше всего сказался реализмъ новой эпохи.

Въ то время, какъ великія персидскія войны привели грековъ къ осознанію собственнаго національнаго типа въ искусствѣ, борьба съ галлами обострила наблюдательность къ иноземцу, къ варвару — подобно тому, какъ и у художниковъ Египта образы враговъ иноплеменниковъ вызывали реалистическій интересъ наперекоръ всеѣмъ національнымъ традиціямъ. И дѣйствительно, галлы, эти сѣверные варвары, произвели на грековъ неизгладимое и потрясающее впечатлѣніе не только своими бранными приѣмами, дикимъ воемъ и полной наготой, но и своей характерной наружностью — огромнымъ ростомъ (отмѣченнымъ впоследствии и Юліемъ Цезаремъ), бритымъ лицомъ и включенными рыжими волосами. Все эти чужія, негреческія черты и были съ острой выразительностью отмѣчены пергамскими скульпторами въ тѣхъ фигурахъ побѣжденных — падающихъ и павшихъ галловъ — которыя нѣкогда украшали собою Акрополь, принесенныя въ даръ Атталомъ I.

Мясистыя и огромныя тѣла ихъ дышатъ какой-то неотесанной органической силой, не закаленной и не культивированной гимнастикой, какъ тѣла греческихъ атлетовъ; ихъ волосы взъерошены густыми, дикими клоушками. Нынѣ фигуры эти разсѣяны по разнымъ музеямъ Европы, но нѣ-





Умирающій галлъ. Скульптура капитолійскаго музея.

когда онѣ, очевидно, составляли одну внутренно связанную грандіозную группу. Вотъ галлъ венеціанскаго музея, какъ пласть распростертый на спинѣ, раскинувъ ноги—онъ уже не силится встать, какъ павшій воинъ эгинскаго фронтона: смерть окончательно побѣдила въ немъ жизнь. Вотъ другой — „Умирающій галлъ“ капитолійскаго музея, который опирается рукою на щитъ, поникнувъ головою надъ хлещущей изъ раны кровью.

Эллинистическое искусство достигаетъ здѣсь необычайной силы выразительности, немислимой раньше, но, однако, въ этомъ реализмѣ осталась и одна строго эллинская черта. Лицо умирающаго галла исполнено такого человѣческаго страданія, что вся поверженная фигура его говоритъ не о позорѣ пораженія, но о героической смерти и внушаетъ то высокое сочувствіе, которое Аристотель считалъ основой трагедіи. Такой подлинной трагедіей вѣдетъ въ особенности отъ группы Villa Ludovisi, изображающей галла, который убилъ свою жену, чтобы она не досталась врагамъ, и, поддерживая ее одной рукою, другою поражаетъ себя въ грудь, съ выраженіемъ послѣдней неземной гордости повернувъ голову назадъ—въ сторону побѣдителей-грековъ.

Въ этомъ благородномъ безпристрастіи „тріумфальнаго“ искусства Пергама въ послѣдній разъ встаетъ передъ нами великая античная гуманность, которая даже въ варварѣ-врагѣ, чье тѣло не знаетъ платоновой гимнастики, а душа — гармоніи, умѣла уважать человѣка и его



страданіе. Такъ, даже на ущербъ своемъ, передъ тѣмъ какъ погаснуть на вѣки, эллинскій геній облагородилъ ужасъ войны, не измѣнивъ своему древнему символу побѣды,—свѣтло-улыбчатой и окрыленной Дѣвѣ, Nike, служительницѣ правой Аѣины. Ибо ей, а не богу крови, Арею, приписывали греки свои побѣды надъ врагомъ.







Деталь колонны Траяна въ Римѣ. Битва римлянъ съ даками.

### III.

Въ исторіи искусства такъ же, какъ и въ исторіи человѣчества вообще одинаковыя причины влекутъ за собой одинаковыя слѣдствія. И намъ заранѣе ясно, какими должны были быть батальные образы Рима, столицы Марса, скульптура котораго нашла свое высшее національное выраженіе именно въ рельефахъ триумфальной колонны и арки. Въ немъ не могли не расцвѣсть тѣ самыя начала, которыя лишь намѣтились въ искусствѣ эпохи Александра Македонскаго и корни которыхъ уходятъ во времена Рамзеса II и ассирійскихъ царей. Ибо военная государственность Рима выросла на почвѣ той же завоевательной политики, на которой выдвинулась македонская монархія и цѣликомъ зиждились восточныя деспотіи. И художественный стиль Римской имперіи явился логическимъ завершеніемъ стиля эллинистическихъ саркофаговъ въ такой же степени, какъ послѣдній былъ отзвукомъ восточнаго. Такъ протянулась культурно-историческая цѣпь отъ береговъ Тигра къ берегамъ Тибра, связанная звеномъ Александрии.

На примѣрѣ искусства Рамзеса II и ассирійскихъ царей мы уже знаемъ, что основной чертой искусства завоевательныхъ монархій является триумфально-повѣствовательный реализмъ, хроника дѣйствительныхъ событій, въ которой индивидуальное начало войны совершенно растворяется въ массовомъ; деспотія враждебна индивидуальности, кромѣ личности самого верхов-



наго деспота-вождя, и враждебна гуманности, ибо ей нужны жестокие трофеи войны.

История греческого искусства показала намъ, что его героическая идеализация войны была внутренне связана съ высокими цѣлями національно-республиканской обороны и что немногие образы массоваго движенія, явленные имъ, навѣяны были завоевательной тактикой Александра, выдвинувшаго значеніе конницы и военного преслѣдованія. Этотъ массовый и реалистическій стиль и долженъ былъ, конечно, дойти до своего послѣдняго предѣла на почвѣ Рима, чья сложная военная машина совершенно поглощала собой личность отдѣльнаго легіонера. Ибо, если греки время персидскихъ войнъ побѣждали личной доблестью, а конница Александра—своимъ бурнымъ натискомъ, то римляне завоевали мѣръ массовой тактикой и техникой, еще болѣе сложной, нежели ассирійскіе завоеватели—манипулярнымъ построениемъ, металлическимъ оружіемъ и машинами, окопами и укрѣпленными лагерьями. Не даромъ къ концу имперіи легіоны неспособны были уже къ атакѣ, привыкнувъ къ позиціонной борьбѣ, къ баллистамъ и катапультамъ. Солдаты императора, а не націи, солдаты-профессионалы и наемники, они чужды были высокаго героизма грековъ.

Но императорскимъ было и римское искусство, и римская триумфальная скульптура изображаетъ не красоту единоборства и не гармонию борющейся группы, не поэзію войны, но самую прозу ея—сложность и громоздкость военныхъ кампаній. Таковы рельефы триумфальной колонны императора Траяна, лѣтопись первой и второй войны съ даками, и колонны Марка Аврелія, изображающіе походъ противъ германцевъ. Параллельными рядами обвиваютъ эти колонны монотонныя, непрерывныя шеренги легіонеровъ, выступающихъ въ походъ, преслѣдующихъ непріятеля и побѣдоносно возвращающихся домой.

Это уже не борьба обнаженныхъ атлетовъ, но настоящая война закованныхъ въ панцири легіонеровъ съ длинноволосыми и одѣтыми въ рубахи и штаны галлами. Это—настоящая историческая хроника, позволившая нѣмецкому ученому Цикоріусу написать двухъ-томные историческіе комментаріи.

Мы видимъ здѣсь войну во всей будничности ея каждаго дня и во всей широтѣ ея стратегическаго плана, движимаго волей императора-вождя, который ежечасно произноситъ рѣчи—лагерную жизнь, переправу черезъ Дунай (излюбленный мотивъ), движеніе скота и обозовъ, рубку деревьевъ, рытье окоповъ, возведеніе укрѣпленій, стычки авангардовъ, осаду городовъ, военные совѣты и опять императора Траяна, произносящаго рѣчи (особенно частый мотивъ) и опять стычки и преслѣдованіе непріятеля. И снова, какъ въ искусствѣ Ассиріи, война прославляется здѣсь во всей ея жестокой правдѣ, ибо подобно Ассиріи римское военное право видѣло въ врагахъ лишь *rebelles*, мятежниковъ противъ „величества“ римскаго народа, подлежащихъ усмирению.





Деталь колонны Траяна. Штурмъ даками римскаго укрѣпленія.

Чѣмъ болѣе росло міровое могущество Рима, тѣмъ позволеніе казались ему всѣ средства въ борьбѣ съ иноземцами; на эти „несправедливости“ имперіи, противорѣчація старымъ добрымъ временамъ, указывалъ и Цицеронъ въ своей рѣчи объ обязанностяхъ (*De officiis*, lib. II, 8). Искусство не могло не отразить этого взгляда на войну. Легіонеры, гонящіе женщинъ съ плачущими дѣтьми, связанные плѣнники и мальчики, нагроможденіе труповъ, вражескія головы на заборахъ римскихъ укрѣпленій или въ видѣ трофеевъ на пикахъ римскихъ солдатъ, голова царя даковъ Децебала, торжественно показываемая войскамъ—все это изображается искусствомъ Рима какъ самый обычный эпизодъ войны.

И столь же мимоходомъ, какъ маленькій эпизодъ большихъ триумфовъ, трактуется здѣсь мотивъ, въ которомъ даже умирающее греческое искусство нашло самостоятельно-эстетическую цѣнность — самоубійство галловъ. Мы видимъ городскія укрѣпленія, самосожигаемая галлами, дакскихъ вождей, выпивающихъ ядъ изъ общаго котла или закалывающихся ножами, чтобы избѣжать плѣна. Но рядомъ съ этимъ мы видимъ и другія сцены — дакскихъ женщинъ, пытающихъ огнемъ и приканчивающихъ плѣнныхъ римскихъ легіонеровъ. И здѣсь характерная черта римскаго батальнаго стиля: отличаясь отъ греческаго своимъ безошадно-точнымъ реализмомъ, онъ все же не впадаетъ въ триумфальную односторонность востока и восходитъ до какой-то холодной, поистинѣ „исторической“ объективности, которая безпристрастно отмѣчаетъ и римскія жестокости, и геройское самоубійство



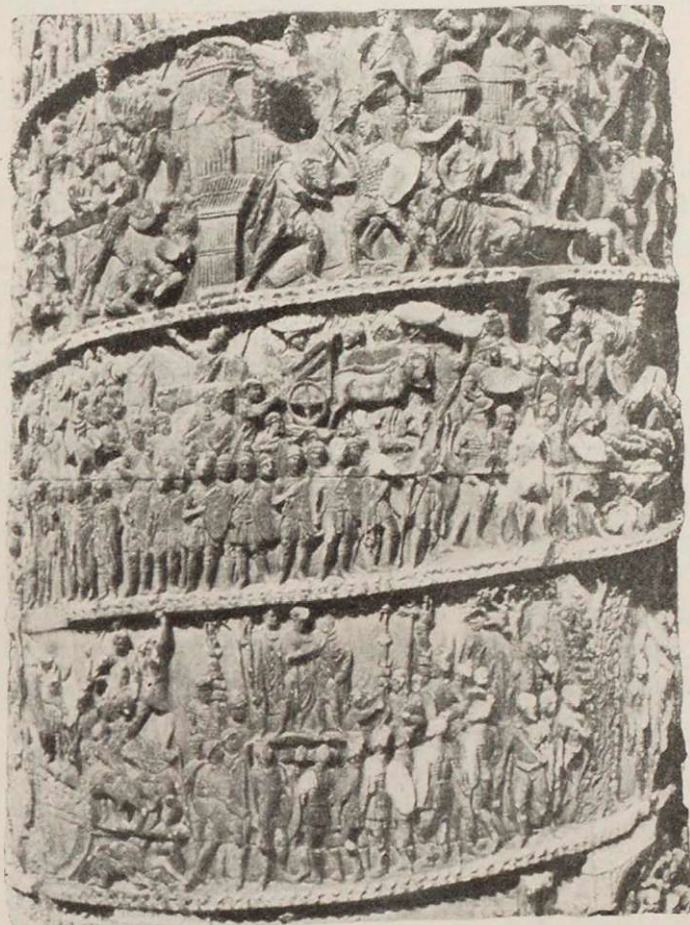


Деталь колонны Траяна въ Римѣ. Стычка авангардовъ.

враговъ, и мученія самихъ римлянъ-тріумфаторовъ. Эта художественная объективность вполне соответствовала психикѣ народа, который регламентировалъ войну, какъ *ius belli*, какъ цѣлую систему...

Но снова, какъ въ искусствѣ Ассиріи, эта хроника событій разворачивается передъ нами на фонѣ ея реальной обстановки. Это уже не война греческихъ рельефовъ—въ времени и пространства. Римская стратегія учитывала огромное значеніе топографіи, и римскіе тріумфальные рельефы рисуютъ передъ нами пейзажный фонъ, на которомъ протекаютъ походы—рѣки, мосты, горы, деревья, насыпи, стѣны, крѣпости и даже не забываютъ отмѣтить часы дня и состояніе погоды, изображенные иногда аллегорически въ видѣ соответствующихъ божествъ, иногда совершенно импрессионистически, какъ, напр., струи дождя на колоннѣ Марка Аврелія. Римскій пейзажный фонъ совершенно чуждъ условной орнаментальности востока; это не узорный коверъ ассирійскихъ сраженій, а настоящій пейзажъ съ иллюзіями перспективныхъ ракурсовъ. Ассирійцы, будучи летописцами, остались скульпторами и изображали природу такъ, какъ это нужно было для соблюденія орнаментально-плоскаго характера рельефа. Римляне были скорѣе живописцами-повѣствователями, нежели скульпторами: эстетическія велѣнія приносились ими въ жертву потребности въ правдѣ. И въ каменной хроникѣ, въ иллюзорно-реальныхъ пейзажахъ колонны Траяна и Марка Аврелія духъ живописи





Часть колонны Марка Аврелия. Походъ противъ германцевъ.

уже предчувствуетъ свою близкую побѣду надъ духомъ скульптуры. Ибо эта новая, крѣпостная и метательная, тактическая и маневренная война уже не укладывалась въ скульптурныя рамки.

Самая форма триумфальной колонны, повитой спиралью рельефа, созданная Римомъ, побуждала къ этому повѣствовательному стилю, къ этому непрерывному развертыванію одного за другихъ эпизодовъ войны, къ прославленію въ ней не качества, но количества воиновъ. Рельефы императора Траяна и Марка Аврелия содержатъ не менѣе двухъ съ половиной тысячъ фигуръ, параллельные ряды которыхъ непрерывно опоясываютъ колонны точно кольца нѣкоего гигантскаго змія. Здѣсь искусство военное убиваетъ искусство батальное, здѣсь скульптура приходитъ уже къ какому-то каменному кинематографу. Здѣсь искусство попадаетъ въ тупикъ, совершенно опровергающій мнѣніе Рескина о причинной зависимости между воинственностью и художественнымъ творчествомъ — односторонняя воинственность Рима была губительной атмосферой для цвѣтенія красоты, его



военный геній исключалъ геній „творческой мечты“. Марсъ былъ врагомъ Аполлона.

Такъ свершило свою эволюцію батальное искусство античнаго міра, отражая отчасти эволюцію и самаго военного искусства—отъ идеализма къ реализму, отъ апологіи духовнаго мужества къ прославленію военного количества и военной техники. Начавъ съ пониманія войны, какъ ритмическаго танца, свойственнаго прекрасной душѣ и прекрасному тѣлу и олицетворенія побѣды въ образѣ женщины—оно кончилось триумфальной колонной, этимъ первымъ памятникомъ змію милитаризма.

Такъ замкнулся на берегахъ Тибра кругъ развитія батальнаго искусства, возникшаго на берегахъ Нила и Тигра. Оно вернулось къ своему истоку, къ тому, съ чего началось. Безконечный военный свитокъ востока вновь простерся надъ міромъ, взвившись высокою спиралью къ небу...

Но триумфальная колонна римскихъ императоровъ осталась и донинѣ, (какъ и египетскія пирамиды, и памятники свѣтлаго эллинскаго генія), а милитаризмъ императорскаго Рима палъ—отъ самого себя, отъ мечты о „всемирномъ государствѣ“, какъ пали и военныя монархіи Востока. Присоединенныя къ Риму провинціи встрѣтили сѣверныхъ варваровъ, какъ своихъ освободителей...



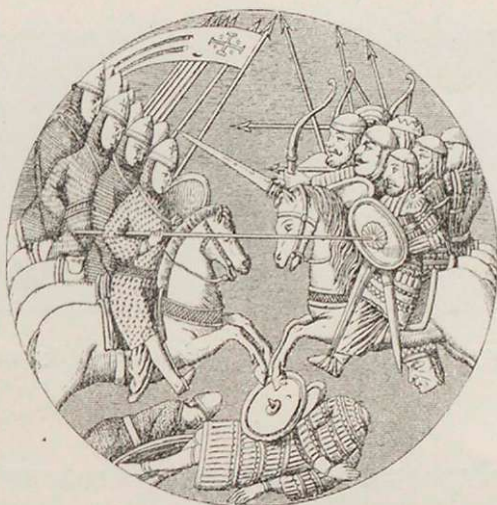


# СРЕДНІЕ ВѢКА









Битва при Аскалонѣ (1099).  
Аббатство С. Дени (Парижъ).

Вмѣстѣ съ паденіемъ стараго, воинственнаго Рима, осиленнаго германскимъ нашествіемъ и обезсиленнаго внутренно, вмѣстѣ съ ростомъ христіанства и „Новаго Рима“—война лишилась своего прежняго божественно-универсальнаго ореола. Если античный міръ видѣлъ въ войнѣ „начало всѣхъ вещей“ и античное искусство славilo борьбу боговъ и людей, то для средневѣковаго міросозерцанія война стала лишь неизбѣжнымъ зломъ. Культъ атлетической красоты смѣнился культомъ изможденнаго тѣла великаго Страдальца; религія любви официально заняла мѣсто религіи вражды. И если до сихъ поръ, говоря о бранныхъ образахъ древности, намъ приходилось говорить объ античномъ искусствѣ вообще, то отнынѣ батальные образы намъ придется искать, ибо они перестали быть общимъ правиломъ. И въ противоположность античности, сдѣлавшей изъ браннаго мотива архитектурное украшеніе храма, военные сюжеты средневѣковья, словно изгнанные изъ перваго ранга художествъ, со стѣнной фрески и мозаики, принуждены свить себѣ гнѣздо лишь въ области малаго искусства—миніатюры и ковра. Въ сущности, только съ начала христіанской эры появляется батальный жанръ, какъ нѣчто обособленное и специальное, ибо между военными и иными дѣянiями фараона или между гигантомахіей и иными подвигами греческихъ боговъ не было такой принципиальной разницы, какъ между военными образами средневѣковья и всѣмъ христіанскимъ искусствомъ. Лучшіе представители христіанства, мечтая о вѣчномъ мирѣ, оправдывали войну, лишь поскольку





Вышивка королевы Матильды. Начало битвы. (Музей в Байе.)

она являлась крайнимъ средствомъ, и устами блаженного Августина, автора „Божьяго Царства“, называли завоевательную политику павшаго Рима „великимъ грабежомъ“. И когда между феодальными баронами начались частыя войны, соборы установили Pax Dei.

Но всё эти попытки отвлечь и гуманизировать войну касались лишь католическаго міра; по отношенію къ еретикамъ и иновѣрцамъ, „ратникамъ дьявола“, война допускалась безъ всякихъ оговорокъ. „Non est crudelitas criminis pro Deo punire, sed pietas“. Именно это воззрѣніе сдѣлало возможнымъ крестовые походы, которые вновь освятили бранное дѣло. Самъ папа Урбанъ II призвалъ рыцарскую Европу стать „подъ начальство высшаго полководца Иисуса“.

Однако рыцарство не одолѣло магометанскаго міра именно потому, что не было сплоченной силой, какъ армія Александра Македонскаго; Торквато Тассо слишкомъ идеализировалъ воинственное единодушіе героевъ своего „Освобожденнаго Иерусалима“.

Самый характеръ феодальнаго строя съ его слабой государственностью располагалъ къ торжеству индивидуалистическаго духа надъ духомъ коллектива—къ гипертрофіи того личнаго начала, которое гармонически уравновѣшивалось коллективной волей въ греческомъ воинствѣ. Гордая, тяжеловѣсная, пышно-желѣзная конница выѣзжала на войну, какъ на правильный турниръ. Метательное оружіе исчезло—оно считалось недостойнымъ рыцарской чести и атака сблизала противниковъ лицомъ къ лицу. Преслѣдованіе стало рѣдкимъ явленіемъ, будучи слишкомъ труднымъ для тяжеловѣсной рыцарской кавалеріи, да и не составляя сущности войны, ибо рыцарская война стремилась не столько къ физическому уничтоженію противника, сколько къ военно-моральному превосходству надъ нимъ. Такимъ образомъ, средневѣковое сраженіе фактически свелось къ суммѣ отдѣльныхъ дуэлей, къ ряду одновременныхъ эпизодовъ, къ правильному турниру или рукопашной рѣзнѣ. И средневѣковый эпосъ, какъ, напр., Пѣснь о Роландѣ или пѣснь о Нибелунгахъ, воспѣваетъ не массовыя операціи, но лишь единоборство отдѣльныхъ





Вышивка королевы Матильды. Битва. (Музей в Байо.)

героевъ, подобно Илиадѣ. Личная слава первенствуетъ въ немъ надъ заботой объ общемъ успѣхѣ. Роландъ не думаетъ о стратегическомъ долгѣ своемъ ждать прихода Карла Великаго, онъ думаетъ лишь о своей отдѣльной рыцарской чести и „полагаетъ славу не столько въ самомъ фактѣ побѣды, сколько въ томъ, какъ побѣдить“ (гр. де ла Бартъ). И какъ на турнирѣ поражаютъ франки сарациновъ въ описаніи Ронсевальскаго побоища, съ той лишь разницей, что турниръ этотъ насыщенъ кровавымъ ужасомъ настоящей сѣчи:

И кошьями изъ стали вороненой  
 Разятъ сплеча французскіе бароны.  
 Повсюду стонъ, ужасныя мученія,  
 Тотъ навзничъ палъ, а тотъ лежитъ ничкомъ.

(Пѣснь о Роландѣ, 126).

Такъ же изображается и бой Зигфрида съ датскимъ королемъ Людегастомъ въ „Пѣснѣ о Нибелунгахъ“:

Они склонили копьа, въ щиты другъ другу ихъ  
 Направили...  
 Послѣ удара, кони двухъ знатныхъ сѣдоковъ  
 Промчались, словно вѣтеръ гналъ сильныхъ скакуновъ.  
 Бойцы коней сдержали, вернулись опять:  
 Рѣшились въ силѣ счастья они мечами попытать.  
 Тутъ Зигфридъ такъ ударилъ, что дрогнули поля,  
 Посыпались искры изъ шлема короля,  
 Какъ отъ костра, такъ сильно Зигфридъ мечомъ разилъ.  
 Нашла коса на камень: другъ другу каждый равный былъ.

(Пѣснь о Нибел., IV, 184—186).

Эта индивидуализация войны, этотъ эпизодическій и турнирный ея характеръ нашли свое отраженіе въ послушномъ зеркалѣ искусства. И фигуры воинствующихъ рыцарей вырисовываются въ немъ эпизодично — четкими





Вышивка королевы Матильды. Ярость битвы. (Музей в Байе).

декоративными силуэтами, узорными арабесками, а самые сражения принимают величаво-торжественный характер дуэлей. Таковы расписные стекла капеллы С. Дени в Париже, изображающие схватки рыцарей с мусульманами и многие миниатюры XI—XII вѣка. Таковы эпизоды покорения Англии норманнами, изображенные на гигантской сто-аршинной вышивкѣ конца XI вѣка, работы королевы Матильды, жены Вильгельма Завоевателя,—находящейся в музей Вауецх. Высокія художественныя достоинства этого вышитого ковра заставляют видѣть в немъ не только произведение „домашняго“ и „женскаго“ творчества, но и памятникъ цѣлаго стиля.

Это цѣлая эпопея войны, развертывающаяся непрерывнымъ узоромъ эпизодовъ, слѣва направо—начиная отъ послѣднихъ дней жизни короля Эдуарда Исповѣдника и кончая битвой при Гастингсѣ (1066 г.), отдавшей Англию Вильгельму. В немъ не менѣе 1250 фигуръ, вышитыхъ по полотну штрихами разноцвѣтнаго шелка. Со строгой „хронологической“ послѣдовательностью показываетъ художница одну сцену за другой. Мы видимъ постройку норманскаго флота, переправу на корабляхъ вина, оружія и лошадей, высадку войскъ, походную трапезу, выступленіе в атаку, столкновение конницы Вильгельма съ арміей Гарольда и, наконецъ, самую ярость битвы, в которой всадники падаютъ в неистовыхъ поворотахъ. Острая наблюдательность, обнаруженная здѣсь по отношенію къ жестамъ и позамъ сражающихся и павшихъ, тѣмъ болѣе примѣчательна, что она такъ рѣзко отличается отъ условности пейзажа, кое-гдѣ показаннаго в обычной средневѣковой схемѣ. Но этотъ наивный реализмъ не мѣшаетъ композиціи развертываться подобно сплошному узору; четкими силуэтами скачутъ воины, и ритмъ ихъ движенія усиливается по мѣрѣ нарастанія напряженности событій—пока, наконецъ, не прерывается бурными диссонансами яростной сѣчи. А на ниж-





Битва Александра съ Даріемъ. Персидская миниатюра XV вѣка.  
(Націон. бібліотека въ Парижѣ).

немъ бордюръ тянутся безконечной вереницей геральдическія фигуры птицъ и звѣрей, трупы павшихъ и отрубленные части ихъ тѣлъ, которыя могли бы слишкомъ загрозоздить теченіе основного ритма ковра...

Это декоративное воспріятіе войны, какъ „трагической процессіи“, это непрерывное теченіе арабесокъ—несомнѣнный отзвукъ Ислама, съ искусствомъ котораго столкнулся христіанскій западъ во время крестовыхъ походовъ. Впрочемъ, еще въ VIII вѣкѣ вторженіе испанскихъ мавровъ во Францію, хотя и задержанное фактически Карломъ Мартелломъ, заставило побѣдоносную франкскую армію проникнуться роскошными „сарацинскими“ модами. Но, разумѣется, наибольшее вліяніе на это проникновеніе восточныхъ вкусовъ оказали крестоносцы, привозившіе изъ святой земли драго-





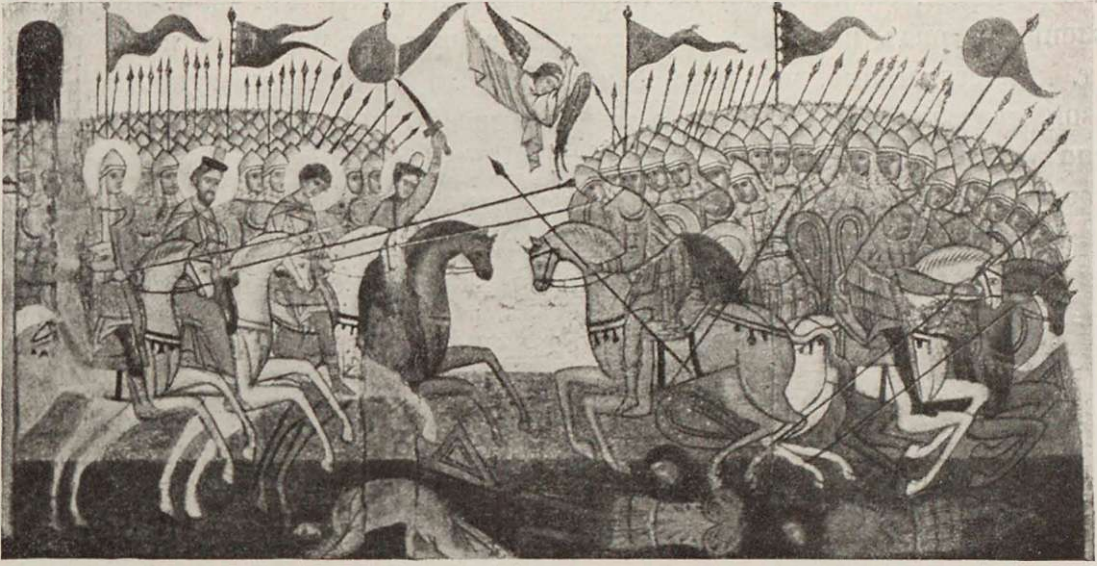
Средняя часть иконы „Битва суздальцевъ съ новгородцами“. (Новгородскій епархіальный музей.)

цѣнные азіатскія ткани и миниатюры. А въ восточной миниатюрѣ, персидской и турецкой, навсегда сохранился чисто-декоративный подходъ къ войнѣ, какъ къ ритмической вязи или ожерелью узорныхъ арабесокъ, среди столь же узорнаго пейзажа.

Такъ снова наблюдаемъ мы своеобразное явленіе — культурно-объединяющую роль войны, которая не только сталкиваетъ народы въ истребительной схваткѣ, но и стираетъ между ними прежнія межи. „Рыцарская“ война была не похожа на массовую, ассирійскую войну, но средневѣковое искусство сумѣло сочетать новое содержаніе съ орнаментальной формой старой традиціи. Каждый рыцарь чувствовалъ себя маленькимъ Ассурна-зирпаломъ.

Помимо крестовыхъ походовъ распространеніемъ восточныхъ традицій западъ обязанъ былъ и Византіи, которая не только сберегла завѣты эллинизма, но и вобрала въ себя непосредственныя влиянія азіатскаго искусства. Правда, византійская стѣнная живопись и мозаика были совершенно чужды батальныхъ мотивовъ, прославляя исключительно великолѣпіе официальнаго христіанства и двора. Но эти мотивы нашли себѣ мѣсто въ рѣзбѣ изъ слоновой кости, украшавшей ларцы и, особенно, въ миниатюрахъ, вообще болѣе оживленныхъ и свободныхъ, нежели монументальное искусство Византіи. Въ этихъ византійскихъ миниатюрахъ, начиная отъ исторіи походовъ Иисуса Навина и кодекса Вергилія и Илиады, несмотря на античный обликъ героевъ,





Нижняя часть иконы „Битва суздальцевъ съ новгородцами“. (Новгородскій епархіальный музей.)

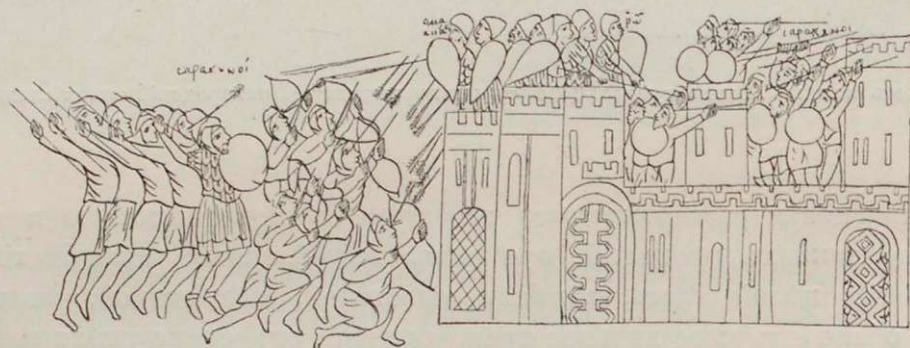
батальныя сцены разворачиваются зачастую съ монотонностью и повторемостью восточныхъ процессій, при чемъ излюбленный византійскій приемъ символизаціи цѣлой массы воиновъ сплошной, компактной, многоголовой группой обличаетъ свое древнее происхожденіе отъ египетскихъ папирусовъ. Въ позднѣйшихъ миниатюрахъ „Исторіи“ Скилиція (XI вѣка), изображающихъ войны съ болгарамъ, русскими и турками, всю бурную военную эпопею Василя II, также не мало ассирійскихъ реминисценцій въ композиціяхъ осадъ и морскихъ баталій, въ фронтальныхъ поворотахъ падающихъ съ крѣпостей защитниковъ. Такъ по-своему претворило христіанское искусство батальныя элементы древняго востока.

Эта византійская батальная схема передалась по наслѣдству и древнерусской миниатюрѣ и живописи, вѣрнѣе тѣмъ немногимъ произведеніямъ послѣдней, которыя трактуютъ бранные мотивы. Въ „Церкви Воинствующей“, прекрасной и гигантской иконѣ Московской Муроваренной палаты, Христово воинство разворачивается тремя стройными рядами, одинъ надъ другимъ, въ торжественномъ ритмѣ ногъ, щитовъ и копій. Но византійская традиція преобразована здѣсь специфическимъ стилемъ русской иконы: вмѣсто восточной безконечности, въ процессіи всадниковъ есть замкнутость круга, какъ на это указалъ П. Муратовъ.

Точно такъ же и въ новгородской иконѣ конца XIV в., „Битвѣ суздальцевъ съ новгородцами“, многія формальныя черты батальной традиціи Востока преобразованы монашеской кротостью русскаго иконописца.



Ал—дръ Анисимовъ въ своемъ превосходномъ описаніи этой иконы указаль на эти черты, сближающія ее съ восточными баталіями: ея композиціонное дѣленіе на рядъ поясовъ, „фронтальныя“, чуждыя ракурса позы убитыхъ и т. д. Несомнѣнно, что и въ самой символической компактности многоголовой суздальской конницы есть пережитокъ не только Византіи, но и Египта. Но, по справедливому замѣчанію Анисимова, всѣ эти восточныя черты „восприняты русскимъ художникомъ уже прошедшими черезъ преобразующее горнило языческой Греціи и христіанской Византіи“ и „отъ души того жестокаго искусства ассійрійскихъ царей, которое славило царство силы, не осталось и слѣда“ (см. Софія, № 5).



Миніатюра изъ „Исторіи“ Скилиціи (XI в.)





Битва при Мюльдорфъ (1122). Миниатюра Кассельск. библиотеки.

## II.

Такъ, видоизмѣняясь, отражались въ средневѣковомъ искусствѣ восточныя традиціи, проходя черезъ Византію. Ликвидация этихъ восточныхъ традицій въ европейскомъ искусствѣ совершилась въ сѣверной, франко-фламандской миниатюрѣ XIV—XV вѣка и въ монументальной италянкой живописи той же эпохи. Эстетика средневѣковой войны намѣтилась здѣсь въ своемъ чистомъ, наиболѣе безпримѣсномъ и „европейскомъ“ видѣ.

Появленіе образовъ войны во французскихъ и фламандскихъ миниатюрахъ явилось однимъ изъ результатовъ того общаго „свѣтскаго“ обновленія искусства миниатюры, которымъ ознаменованъ XIII вѣкъ. Раньше украшеніе рукописей, какъ и все художество вообще, сосредоточено было въ монастыряхъ и служило исключительно религіознымъ темамъ. Съ XIII столѣтія искусство миниатюры переходитъ въ руки свѣтскихъ художниковъ (по преимуществу французовъ и фламандцевъ), концентрируется вокругъ герцоговъ Бургундскаго двора, и на ряду съ украшеніемъ Библий и Псалтирей и календарями (*Livres d'Heures*) создаетъ рядъ историческихъ хроникъ, какъ, напр., исторія Александра Великаго, завоеванія Карла Великаго, древ-





Ж. Фуке. Битва на берегахъ Иордана. (Миниатюра изъ *Antiquités judaïques*).

няя исторія до Юлія Цезаря и т. д. Особенно процвѣтала свѣтская миниатюра при Филиппѣ Добромъ Бургундскомъ, для увѣнчанія славы котораго необходимо было прославленіе историческихъ героевъ прошлаго. Отнынѣ сцены баталій вторгаются въ миниатюру широкой волной, но все же это не были „историческія“ иллюстраціи. Наоборотъ, именно въ этихъ толкованіяхъ былыхъ событій и легендъ ярче всего сказалась живая трепещущая современность XIV и XV вѣка. Продолжатели бытового реализма братьевъ ванъ-Эйковъ, эти франко-фламандскіе миниатюристы совершенно равнодушны къ историческому колориту изображаемыхъ ими баталій: они одѣваютъ прошлое въ одежды своего времени. И всѣ батальныя миниатюры полны анахронизмовъ. Иудейскіе, персидскіе и римскіе солдаты одѣты по модѣ двора Филиппа Добраго; папа и кардиналы присутствуютъ при дѣяніяхъ Дарія, Александра Великаго и Цезаря...

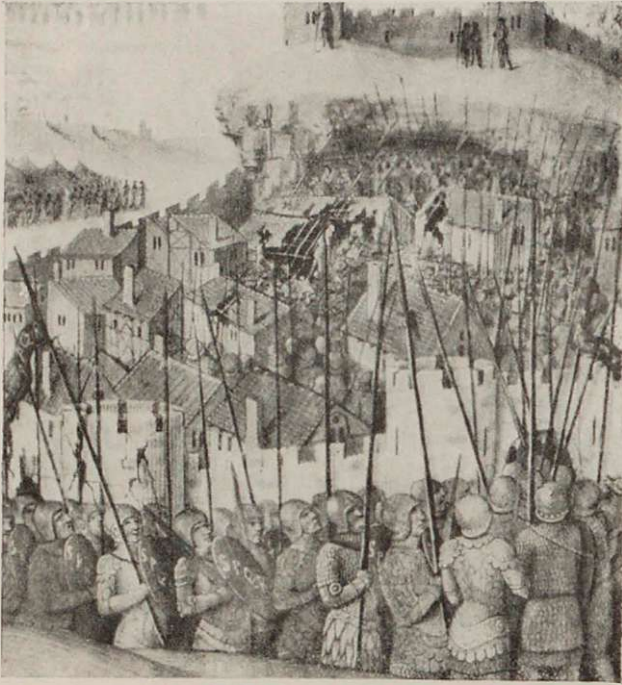




Ж. Фуке. Битва израильтянъ съ ханаанами. (Миниатюра изъ *Antiquités judaïques*.)

Эти черты особенно ярко сказались въ творествѣ величайшаго французскаго миниатюриста и стараго мастера вообще—Жана Фуке (1415—1481), работавшаго для Карла VII и Людовика XI. Его миниатюры, украшающія рукопись *Antiquités judaïques* и *Guerres des juifs* (переводъ сочиненія историка Иосифа) и хранящіяся въ Парижской національной библиотекѣ—не простыя книжныя иллюстраціи, но подлинныя, замкнутыя въ себѣ картины, сверкающія роскошью и свѣжестью красокъ и исполненныя необычайной жизненности рисунка. Но Фуке не интересуется историческая правда—его израильтяне и ханааны сражаются какъ французскіе рыцари, съ той лишь разницей, что добавлены реалистическія подробности библейскихъ ужасовъ—отрубленныя





Ж. Фуке. Осада римлянами города Гамалы. (Миниатюра изъ *Guerre des juifs*).

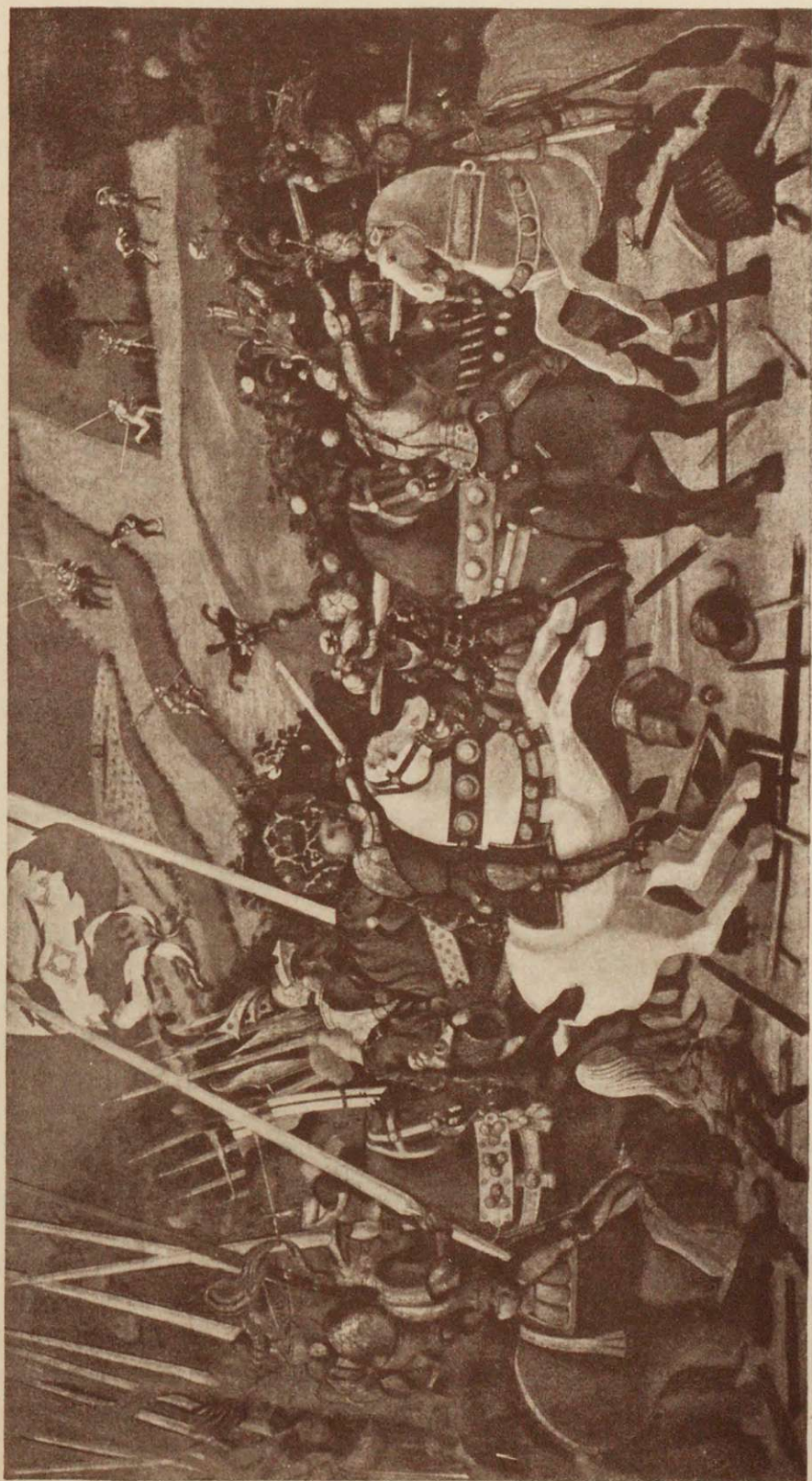
головы. Сраженіе происходитъ не на берегахъ Иордана, а на берегу родной ему Луары, на фонѣ готическаго замка, точно такъ же, какъ въ миниатюрѣ, изображающей разрушеніе Иерусалимскаго храма Набузараданомъ, храмъ напоминаетъ готическій соборъ, а въ *Georges des juifs* городъ, осаждаемый римлянами во главѣ съ Веспасіаномъ — типичный городокъ Турени. Отъ этихъ реальныхъ видовъ французской природы, столь противоположныхъ прежней символической схемѣ, почерпнутой изъ Византіи, и началась въ исторіи французскаго искусства пейзажная живопись...

Такимъ образомъ „историческая“ война у Фуке явлена въ бытовой рамкѣ XV вѣка и, быть-можетъ, его сцены баталій и ихъ кровавые ужасы навѣяны дѣйствительными сраженіями и карательными расправами этой жестокой эпохи Карла VII, когда рыцарская этика, регламентировавшая войну, примѣнялась только по отношенію къ противникамъ - рыцарямъ, когда народъ символизировалъ рыцарство въ видѣ „дерева грѣховъ“, а Босхъ рисовалъ свою сатиру: „большія рыбы поѣдаютъ маленькихъ рыбъ“. Во всякомъ случаѣ средневѣковая война, съ ея чуждымъ какой бы то ни было тактики рукопашнымъ боемъ-рѣзней, показана здѣсь во всей ея неприкрашенной правдѣ.

Но въ батальныхъ произведеніяхъ Фуке есть кое-что и отъ Италіи, которую онъ посѣтилъ—декоративная пышность, сказавшаяся не только въ его архитектурныхъ деталяхъ, но и въ трактованіи лошадей, столь напоминающихъ благородной пышностью своего контура итальянскія конныя сцены XIV—XV в.

Ибо въ то самое время, какъ въ готической миниатюрѣ намѣтился указанный мною бытовой и реалистическій подходъ къ войнѣ, въ италіанской живописи отмѣченъ былъ прежде всего ея праздничный, торжественный и декоративный ликъ. Это различіе между сѣверной и италіанской концепціей войны обуславливалось рядомъ глубокихъ причинъ расоваго, художественнаго и даже чисто военнаго порядка. Самый характеръ фрески, монумент-





Паоло Уччело. Битва при С. Эгидіо. (Лондонг, Національна Галерея).







тальной стѣнной живописи, требовалъ отъ художника въ противоположность миниатюристу, широты мазка, синтетичности контура, величавости композиціи, иными словами — извѣстной идеализаціи изображаемыхъ событій. Съ другой стороны, здѣсь приходится учитывать и самый характеръ италіанскихъ военныхъ нравовъ XV вѣка. Несмотря на постоянныя междоусобныя войны городовъ Италіи (а можетъ-быть, этимъ и объяснялась ихъ возможность) милитаризмъ италіанскихъ кондотьеровъ былъ довольно рыцарскимъ и гуманнымъ. „Для кондотьеровъ война была по преимуществу предметомъ искусства; всѣ старанія были направлены главнымъ образомъ на то, чтобы поставить противника въ безвыходное положеніе и, по возможности избѣгая кровопролитій, захватить какъ можно больше людей въ плѣнъ“, говоритъ Бургартъ. Сраженіе при Ангіари между флорентинцами и ломбардцами (въ 1440 году), по словамъ Маккиавели, стоило жизни всего одному человѣку, да и то не раненому, но упавшему подъ копыта лошади. Въ сраженіи при Макало (1427) восемь тысячъ миланцевъ сдались въ плѣнъ, не получивъ ни одной раны, а на другой день были торжественно освобождены (см. Sismondi, Histoire de republiques italiennes).

Это превращеніе войны въ искусную рыцарскую игру и сведеніе кровопролитія до *minimum*'а стоило Италіи весьма многого—она не могла сдержать вторженія Карла VIII, но оно наложило особую благородную печать на ея батальное искусство. Такимъ образомъ, если у Фуке и другихъ сѣверныхъ миниатюристовъ передъ нами война, похожая на рѣзню, une *mauvaise guerre*—выражаясь языкомъ рыцарскаго права,—то въ италіанской живописи мы видимъ прежде всего войну, похожую на правильный турниръ, une *bonne guerre*. Величавая, почти геральдическая торжественность проникаетъ собою батальныя произведенія италіанцевъ, начиная отъ послѣднихъ представителей школы Джотто и Дуччіо. Въ „битвѣ при Торритѣ“ Липпо Вани, украшающей Палаццо Публико въ Сиеннѣ, конница выступаетъ сплошной сомкнутой массой, еще по-византійски, но уже нападаетъ, какъ на турнирѣ. Даже въ морской баталіи Спинелло Аретино (побѣда венеціанцевъ надъ Оттономъ), въ томъ же дворцѣ, есть какая-то рыцарская тяжеловѣсность и ритмическая монументальность въ столкновеніи враждующихъ судовъ. И знаменательно, что, какъ ни воинственна исторія сиенской республики, выросшей въ борьбѣ съ Флоренціей, въ Палаццо Публико есть Зала Мира съ знаменитыми фресками Амброджо Лоренцетти, гдѣ фигура Мира, въ образѣ увѣнчанной оливковой вѣтвью женщины, является аллегорической частью „добраго правленія“. Война отнесена къ атрибутамъ „дурного правленія“ на ряду съ яростью, обманомъ, жестокостью, скупостью и высокомеріемъ. Сиенскіе граждане, дѣйствительно, гораздо больше полагались на Богоматерь, защитницу города (чудо которой спасло эту *Civitas Virginis*, такъ же, какъ и Новгородъ въ борьбѣ съ суздальцами), нежели на силу оружія...





Липпо Ванни. Битва при Торритъ. Деталь. (Палаццо Публичко въ Сиеннѣ.)

Величавымъ покоемъ вѣтъ и отъ баталій умбрійскаго художника Пьерро де-ла-Франческа въ церкви Ареццо. Его „Бѣгство и потопленіе Максенція“ развертывается стройнымъ движеніемъ рыцарской кавалькады, не столько преслѣдуемой и утопающей, сколько торжественно выступающей съ ритмически взнесеннымъ лѣсомъ знаменъ и копій. Вертикальная гармонія копій—вообще стилистическая основа италіанской батальной эстетики. Роскошь костюмовъ, красота коней, медлительный темпъ композиціи и свѣтлый воздушный колоритъ придаютъ этому трагическому бѣгству послѣдняго язычника неожиданный характеръ того праздничнаго ликованія, той пышности, которая такъ сказалась въ излюбленныхъ италіанцами праздничныхъ зрѣлищахъ и триумфальныхъ процессіяхъ.

Наибольшей „праздничности“ эта рыцарская война достигаетъ въ произведеніяхъ флорентинца Паоло Учелло (1397—1475). Его „Битвы при с. Эгидіо“, повторенныя имъ въ трехъ варіаціяхъ (Уффици во Флоренціи, Лувръ и Національная галерея въ Лондонѣ) — поистинѣ генеральный триумфъ средневѣковой батальной эстетики. Тяжеловѣсно-пышные всадники, скачущіе на такихъ же монументальныхъ и пышныхъ коняхъ, поражаютъ другъ друга копьями и мечами съ торжественной размѣренностью турнира; даже обломки оружія, покрывающіе землю, разбросаны съ какой-то декоративной правильностью. Знамена, пики, трубы и цвѣты довершаютъ декоративное великолѣпіе этой пышной и звонкой гармоніи бархатисто-яркихъ арабесокъ. На лондонской варіаціи лишь одна фигура мертваго омрачаетъ праздникъ этой схватки, но и эта фигура скорѣе напоминаетъ упавшіе желѣзные доспѣхи, нежели павшаго человѣка...

Но „Битвы при с. Эгидіо“ — не только синтетическое завершеніе среднихъ вѣковъ; онѣ знаменуютъ собою и начало преодоленія средневѣковой эстетики войны. Образы Учелло — не одни лишь величавые и четкіе силуэты; въ нихъ есть какая-то пластическая массивность и „желѣзность“, внушенная не только исторической правдой тяжелаго вооруженія, но и стремленіемъ художника къ уплотненію живописи, къ геометрической объемности. Пытливый умъ флорентійскихъ художниковъ уже ищетъ „глубины“ вещей; XV вѣкъ, это — эпоха научныхъ исканій въ области живописи. Поллайuolo первый сталъ заниматься вскрытіемъ труповъ, чтобы изучить анатомію чело-

72



вѣческаго тѣла, Пьерро делла-Франческа и Учелло страстно увлекались перспективой, причем Учелло, по словамъ его біографа Вазари, „открылъ нѣкоторые законы, позволяющіе изображать вещи удаляющимися въ пространствѣ“. Для изученія перспективы онъ дѣлалъ рисунки съ семидесяти шаговъ, расположенныхъ одинъ за другимъ и граненыхъ подобно брилліантамъ, и эта страсть къ геометріи, по словамъ Вазари, такъ овладѣла Учелло, что онъ впалъ въ



Лиццо Вани. Битва при Горритѣ. Деталь. (Палаццо Публицо въ Сиеннѣ).

„чужаество, меланхолію и полное разореніе“. Именно эта страсть водила кистью Учелло, когда онъ моделировалъ блестящія латы своихъ всадниковъ, похожихъ на манекеновъ, или массивную шарообразную полноту своихъ коней, которые такъ грузно опрокидываются навзничь. Но страсть къ третьему измѣренію вдохновила его и на нѣчто другое.

Средневѣковая турнирная война, сближающая противниковъ на кратчайшее разстояніе, уже не удовлетворяетъ Учелло. Какъ „перспективистъ“ онъ уже не довольствуется этимъ декоративнымъ первымъ планомъ, на которомъ четко вырисовываются фигуры тѣсно соприкасающихся противниковъ и который превращаетъ картину въ плоскій коверъ. Онъ изображаетъ не только фигуру навшаго въ смѣломъ ракурсѣ, но и самую глубину поля сраженія, гдѣ—маленькіе въ перспективномъ удаленіи—пѣхотинцы заряжаютъ арбалеты. Этотъ второй планъ и эти маленькіе дальніе пѣхотинцы, впервые вторгшіеся въ багальную эстетику, и есть откровеніе Учелло. Ему, ученому и утонченному флорентинцу XV вѣка, словно тѣсно стало въ условіяхъ рыцарской войны—онъ хочетъ раздвинуть ея рамки, расширить ея переспективу...

И тайное желаніе художника-перспективиста было услышано (Богомъ ли, демономъ ли — не знаю) — надъ міромъ грянулъ пушечный выстрѣлъ, и отпрянули другъ отъ друга враждующія арміи, и разомкнулся тѣсный барьеръ рыцарскихъ поединковъ. Желѣзные и каменные ядра полетѣли надъ головами воюющихъ, изрыгаемыя пороховыми громами бомбардъ. Зіяющія пробоины образовались на стѣнахъ средневѣковыхъ твердынь, какъ это изображено на гравюрѣ Дюрера, и уже почувствовалъ великолѣпный рыцарь за собою неотступный призракъ смерти съ часами и дьявола-пѣхотинца, какъ это видимъ мы на другой гравюрѣ того же Дюрера, „Рыцарь, смерть и чортъ“. И никто другой, какъ Маккіавели, вскорѣ послѣ Учелло призналъ въ своихъ





Пьеро дела Франческа. Бѣгство и потопленіе Максенція. (Часть фрески въ церкви С. Франческо въ Ареццо).

Discorsi, что „рыцарство годно лишь для усиленія пѣхоты“. Медленно, но неуклонно рушилась твердыня „турнирной“ и феодальной войны. Несмотря на протесты церкви, совершалось побѣдоносное шествіе греческаго огня и гордые кони уже впрягались въ огнедышащія орудія. И снова подымала опущенную голову легкая пѣхота, торжествуя надъ неповоротливостью тяжеловѣснаго и пышнаго рыцарства. Фламандскіе бюргеры при Куртрэ, англійскіе лучники при Кресси и швейцарскіе мужики, вооруженные арбалетами и аркебузами, уже нанесли ударъ гордому и стройному аристократическому воинству. Карлъ Смѣлый, разбитый при Нанси, былъ послѣднимъ представителемъ рыцарской войны такъ же, какъ и императоръ Максимилианъ, этотъ послѣдній рыцарь и первый ландскнехтъ. Съ середины XV вѣка орудія играютъ уже рѣшающую роль въ ходѣ сраженій.

Этой глубокой революціи въ военномъ дѣлѣ соотвѣтствовала и та революція, программа которой выдвигалась передъ батальнымъ искусствомъ. Ядра первыхъ орудій пробивали брешь не только въ стѣнѣ крѣпостей, но и въ средневѣковой эстетикѣ войны. Мушкетеры и пушки удалили другъ отъ друга сражавшихся — отнынѣ надо было показать раздѣляющее ихъ пространство, глубину всего поля сраженія. Артиллерія научила враждующихъ пользоваться природными условіями мѣста—надо было показать пейзажъ.





А. Дюреръ. Штурмъ города. Изъ серіи „Тріумфальная арка Императора Максимилиана I“.



Порохъ дѣлалъ человѣка дополненіемъ къ желѣзной трубкѣ, повышалъ значеніе количества солдатъ на счетъ ихъ качества, приводилъ къ образованію большихъ постоянныхъ армій — надо было показать борющуюся массу. Массу во всемъ разнообразіи родовъ оружія, инфантерію, артиллерію, кавалерію,—массу въ рамкѣ пейзажа, массу, видимую издалека...

И затуманенное пороховыми дымами, это новое массовое сраженіе стало зрѣлищемъ по преимуществу колористическимъ, какъ античная война была явленіемъ скульптурнымъ, а средневѣковая — декоративнымъ. Отнынѣ возможна была лишь батальная живопись, соприкасающаяся съ живописью исторической или пейзажной. Война и скульптура стали вещами несомѣстными.



Гансъ Бургмайеръ. Орудія XVI вѣка.



ЭПОХА  
ВОЗРОЖДЕНИЯ





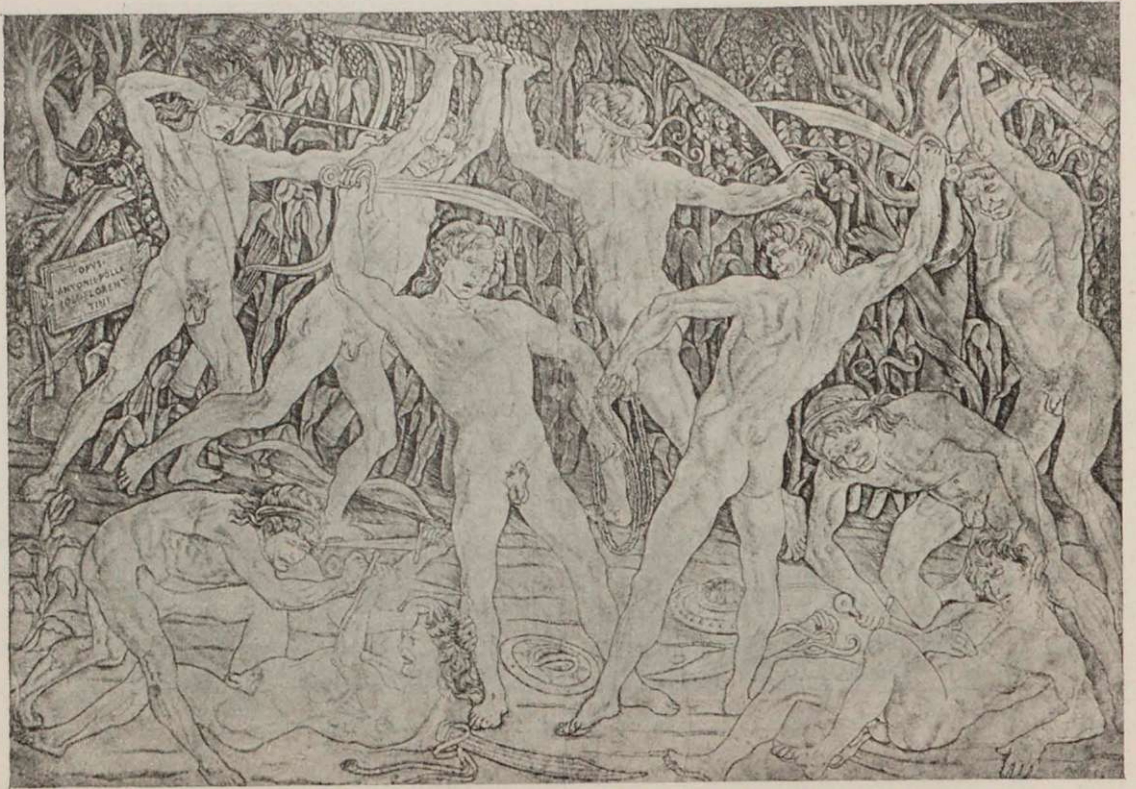




Мантенья. Гравюра съ деталями „Тріумфа Юлія Цезаря“.

Однако этотъ глубокий переворотъ, происшедшій въ военномъ строе Европы и положившій конецъ „средневѣковью“, далеко не сразу былъ осознанъ и отраженъ художниками. Возникновеніе новой массовой и огнестрѣльной тактики совпало съ эпохой Ренессанса и въ значительной степени шло въ разрѣзъ съ основными ея идеями—съ культомъ античности и пафосомъ человѣческой наготы. По крылатому слову Якова Бурхгардта, эпоха Возрожденія „открыла человѣка“, до того времени скованнаго одеждой христіанской аскезы,—открыла его свободную индивидуальность, его прекрасное тѣло. Интересъ къ анатоміи былъ настолько великъ, что Синьорелли не преминулъ воспользоваться даже смертью любимаго сына, чтобы зарисовать его тѣло. Этотъ культъ наготы, углубленный изученіемъ анатоміи и перспективы, въ такой же степени направлялъ вкусы художниковъ въ сторону античности, въ какой отвращалъ ихъ отъ бытовыхъ изображеній современной войны. Вотъ почему бранные образы, созданные мастерами Возрожденія, отвѣчали не столько духу новаго военного времени, сколько традиціямъ прошлаго. Тріумфъ Юлія Цезаря, побѣда Константина надъ Максенціемъ—вотъ сюжеты, плѣнявшіе Мантенью, Рафаэля и другихъ. Болѣе того—этотъ культъ античности долженъ былъ привести и къ возрожденію тѣхъ отвлеченныхъ и безсюжетныхъ образовъ борьбы, которые мы встрѣчали въ Аѳинахъ V вѣка. Антоніо Поллайuolo нарисовалъ картонъ, изображающій „Битву голыхъ“, ожесточенную схватку обнаженныхъ муж-





Антоніо Поллайуоло. Битва десяти голыхъ. (Уффици, Флоренція.)

чинъ, дерущихся попарно, которую можно было бы назвать просто „битвой мускуловъ“. Микель-Анджело символизировалъ „Побѣду“ въ образѣ прекраснаго нагого юноши, попирающаго колѣномъ скорченнаго старца.

Этотъ внѣ-историческій и даже внѣ-бытовой подходъ къ войнѣ сказался даже въ тѣхъ немногихъ образахъ, которые по заданію своему должны были бы быть вполнѣ историческими и бытовыми. Я разумѣю батальные картоны Леонардо да Винчи и Микель-Анджело, заказанные имъ въ 1504 г. какъ бы въ видѣ конкурса флорентинской синьоріей и, по странной ироніи судьбы, оба погибшіе и дошедшіе до насъ лишь въ копіяхъ.

Леонардо да Винчи поручено было изобразить битву при Ангіари, гдѣ флорентійскія войска въ 1440 году одержали побѣду надъ ломбардцами. Судя по спеціальной главѣ, посвященной въ его трактатѣ батальной живописи, онъ отчетливо сознавалъ тѣ задачи, которыя ставила передъ нимъ данная ему тема. „Изобрази прежде всего дымъ артиллеріи, который смѣшивается въ воздухѣ съ пылью, поднятой движеніемъ конницы... Тамъ, гдѣ кипитъ наиболѣе горячая схватка, менѣе всего видны сражающіеся, и различіе между ихъ свѣтовыми и тѣневыми очертаніями почти утеривается... Пули стрѣлковъ сопровождаются въ своемъ полетѣ дымкомъ. Если ты пред-





Рубенсъ. Рисунокъ съ «Битвы при Ангиари» Леонардо да-Винчи (Лувръ).









Микель-Анджело. Центральная группа „Битвы при Каскинѣ“ (гравюра А. Венеціано).

ставишь кого-нибудь упавшимъ, дай понять, что онъ поскользнулся на пыли, превратившейся въ кровяную лужу, а тамъ, гдѣ земля не столь мокра, покажи слѣды людей и лошадей... Изобрази мертвыя тѣла,—одни, покрытыя пылью на половину, другія—сплошь... Пыль, которая смѣшивается съ истекающей кровью, превращается въ красную грязь... Виднѣются кадры запасного войска, которое стоитъ наготовѣ, полное надеждъ... Оно всматривается въ густой и смутный туманъ, ожидая команды капитана... Можно изобразить рѣчку, черезъ которую несутся кони, поднимая волнистую зыбь и пѣну... На картинѣ не должно быть ни одного ровнаго мѣста безъ кровавыхъ слѣдовъ“ (цит. по переводу А. Волынского). Эти выдержки изъ Trattato della pittura,—цѣлая программа батальной живописи, беспощадно реалистической и прежде всего живописной, т.-е. учитывающей чисто красочные эффекты сраженія: дымъ, пыль, туманъ и кровь. И здѣсь—какъ бы манифестъ той новой эстетики сраженія, которую выдвинулъ новый пороховой способъ веденія войны; въ этомъ смыслѣ глава Леонардо да Винчи о томъ „какъ должно изображать битву“, поистинѣ—знаменіе эпохи.

Все это заставляло ожидать, что Леонардо развернетъ передъ нами цѣлую панораму битвы при Ангиари, покажетъ мостъ, трижды отнятый и





Микель-Анджело. Битва при Каскинѣ.

вновь отвоеванный, и артиллерійскія орудія, сыгравшія рѣшительную роль въ этой битвѣ,—тѣ „вредоносныя“ и огнеметательныя орудія, проекты которыхъ онъ такъ любовно составлялъ раньше для миланскаго герцога. И дѣйствительно, мелкіе рисунки всадниковъ и пѣхотинцевъ, а также и другія указанія свидѣтельствуютъ, что Леонардо старательно готовился къ грандіозной картинѣ и собиралъ для нея рядъ историческихъ свѣдѣній. Но, какъ широки ни были его замыслы, самая картина свелась подъ его кистью лишь къ одному небольшому эпизоду—схваткѣ четырехъ всадниковъ изъ-за знамени, какъ это показываетъ копія Рубенса.

Такимъ образомъ, вмѣсто широкой исторической сцены, въ которой должна была быть и артиллерія съ ея пылью и дымомъ, и рѣчка, и кадры войска, получилась лишь отвлеченная битва изъ-за знамени, какъ символа побѣды—группа людей и коней, яростно сдѣпившихся въ какомъ-то изступленномъ, стихійномъ порывѣ, заставляющемъ даже коней кусать другъ друга, а двухъ упавшихъ—сражаться даже подъ конскими копытами. Сохранившіеся рисунки головъ этихъ сражающихся воиновъ—съ неистово разинутыми ртами и гримасами страданія—показываютъ, что „битва при Ангіари“ заинтересовала Леонардо прежде всего съ точки зрѣнія какого-то патологическаго эксперимента. Работая надъ ней, онъ исходилъ не изъ тѣхъ строкъ своего трактата, гдѣ говорится о пороховой войнѣ, но изъ тѣхъ, гдѣ дается психологическая характеристика побѣдителей и побѣжденныхъ. „Побѣжденные должны быть блѣдными, съ поднятыми и сдвинутыми бровями, съ многочисленными страдальческими морщинами на лбу... Зубы ихъ разжаты, какъ бы показывая крикъ и вопль, одна рука, обращенная ладонью къ врагу,





Рафаэль. Лѣвая часть фрески „Побѣда Константина“. (Ватиканъ.)

заслоняетъ отъ него испуганные глаза, другая же, опираясь о землю, поддерживаетъ раненое тѣло“. Такимъ образомъ, выявленіе животности, другими словами—самой психологической сущности войны, захватило Леонардо въ послѣдній моментъ гораздо больше, нежели всѣ историческія и колористическія детали дѣйствительной битвы. Его баталія—батальная драма вообще...

Почти то же самое произошло и съ великимъ и тогда еще молодымъ его соперникомъ—Микель-Анджело, которому дано было изобразить сраженіе съ пизанцами при Каскинѣ. Картонъ Микель-Анджело также не сохранился—мы можемъ судить о немъ только по нѣсколькимъ подготовительнымъ рисункамъ перомъ (Вѣна, Оксфордъ, Лондонъ), по гризайли въ *Holkham*'ѣ и по гравюрнымъ копіямъ Венеціано и Марка Антонія, изображающимъ лишь центральный эпизодъ картины.

Какъ подлинный скульпторъ, Микель-Анджело остановился именно на томъ моментѣ, который давалъ возможность показать обнаженное человѣческое тѣло. И онъ изобразилъ группу флорентинскихъ солдатъ, поспѣшно выходящихъ изъ Арно, гдѣ они купались,—для того, чтобы взяться за оружіе. Вотъ





Тиціанъ. Побѣда при Кадорѣ. Копія. (Уффици, Флоренція).

какъ описываетъ этотъ картонъ его современникъ Вазари: „Микель-Анджело изобразилъ группу голыхъ существъ, купающихся въ Арно и внезапно слышащихъ изъ лагеря военные сигналы о вражескомъ нападеніи. И божественное искусство Микель Анджело показываетъ намъ, какъ эти солдаты карабкаются изъ воды для того, чтобы одѣться и какъ они спѣшатъ, чтобы прійти на помощь тѣмъ, кто находится въ опасности. Одни застегиваютъ панцири, другіе хватаются за оружіе, третьи на лошадяхъ уже начинаютъ сраженіе. Среди другихъ виденъ и старикъ съ вѣнкомъ изъ плюща, надѣтымъ противъ солнца, который сидитъ на землѣ и съ трудомъ и остервенѣніемъ силится натянуть чулки на еще мокрая отъ воды ноги, подъ шумъ военной тревоги, солдатскихъ криковъ и сигнальныхъ трубъ. Всѣ мускулы и нервы его тѣла натянуты, а ротъ искривленъ такимъ образомъ, что ясно выражено, какъ онъ весь напрягается вплоть до кончика пятки“. Таково было впечатлѣніе, произведенное картиной Микель-Анджело на современниковъ; по отзыву Челлини, она превосходила по своей силѣ Сикстинскую

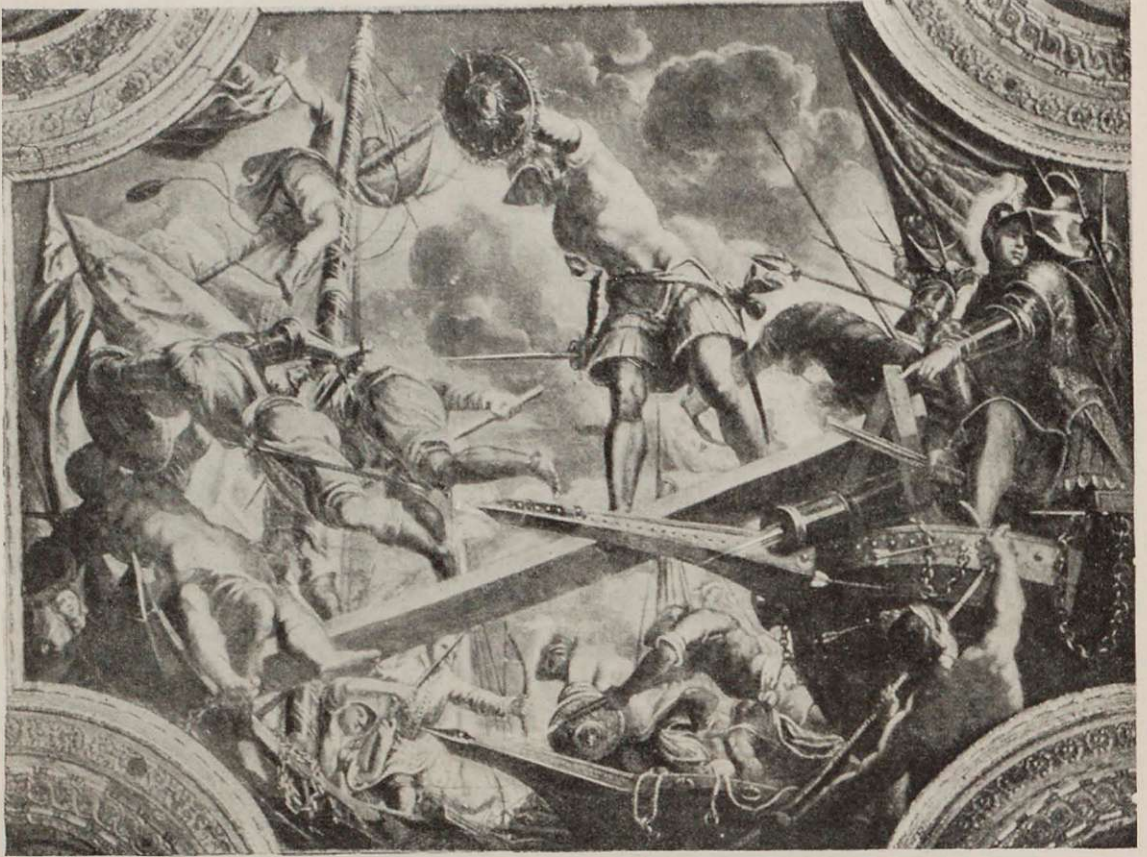




Джуліо Фонтана. Копія съ „Побѣды при Кадорѣ“ Тиціана.

капеллу — и именно этими восторгами толпы объясняется быстрая порча картона, выставленнаго напоказъ во дворцѣ... А между тѣмъ, въ сущности, лишь по одной фигурѣ купальщика, застегивающаго панцырь, да по сторожевымъ воинамъ, призывающимъ товарищей звуками трубъ, можно догадаться, что дѣло идетъ о купаніи солдатъ, прерванномъ военной тревогой, а не о простой, напряженной спѣшкѣ голыхъ людей. Ибо паеосъ всего эпизода — не въ „военной“ тревогѣ, а именно въ этомъ голомъ, мускульномъ напряженіи, въ пластичности человѣческой группы, которую можно принять за проектъ скульптуры. Эта группа флорентинцевъ въ такой же степени могла бы быть группой грековъ, римлянъ и крестоносцевъ, купающихся въ любой рѣкѣ, или даже лангоевъ, готовящихся къ схваткѣ съ кентаврами. Микель-Анджело-баталистъ восходитъ здѣсь до отвлеченнаго стиля Греціи. Правда, на гравюрѣ Венеціано изображены городъ и крѣпость, какъ бы указывающіе на бытовую обстановку сцены, но на другой, болѣе вѣроятной вариации, передъ нами — лишь нѣкій абстрактный, суровый и скалистый пейзажъ, который въ такой же мѣрѣ характеренъ для Пизы, гдѣ происходило сраженіе, какъ и для преисподней Страшнаго Суда.





Тинторетто. Битва на озерѣ Гарда. (Палаццо Дукале, Венеція.)

Такимъ образомъ, и для Микель-Анджело и для Леонардо да Винчи, интеллектуальный гений котораго превосходно сознавалъ значеніе механической и даже химической войны, сраженіе свелось къ отвлеченной борьбѣ мускуловъ и нервовъ. И здѣсь—глубочайшая сущность художественнаго міросозерцанія гуманизма.

Картонъ Микель-Анджело и Леонардо да Винчи явились образцами для художниковъ Возрожденія — „Битву при Ангіари“ копировали Рафаэль, Р. Гирландайо, Андреа дель Сарто, Бандинелли и др.

Только у третьяго великаго представителя Возрожденія, Рафаэля, находимъ мы образы настоящихъ массовыхъ сраженій, но его батальное вдохновеніе въ еще большей степени навѣяно было реминисценціями античности. Такова группа плѣнныхъ сарациновъ у престола Льва IV въ „битвѣ при Остіи (Станцы Ватикана), напоминающая плѣнниковъ римскихъ триумфальныхъ рельефовъ. Такова, въ особенности, гигантская фреска „Побѣда Константина надъ Максенціемъ“, написанная Джуліо Романо по картону





Тинторетто. Защита Брешии. (Палаццо Дукале, Венеция.)

Рафаэля (тоже затерявшемся!), являющаяся откровенной данью эллинистическим традициямъ.

Побѣдоносная фигура Константина, несмотря на рѣющихся надъ ней христіанскихъ апостоловъ, напоминаетъ Александра Великаго въ битвѣ съ персами, а самое многочлудіе Рафаэля болѣе похоже на сочетаніе барельефовъ, нежели на живописный образъ массы. Правда, его композиція распадается на три послѣдовательныя части: сраженіе, торжество Константина и гибель Максентія въ волнахъ Тибра. Но, несмотря на эту полноту цѣлой стратегической перспективы, она чужда стратегической ясности и раздроблена избыткомъ деталей. Въ ней каждая фигура слишкомъ пластически назойлива; Рафаэль или Джуліо Романо не усвоили совѣта Леонардо, въ которомъ сказалось подлинное чутье живописца: „тамъ, гдѣ кипитъ наиболѣе горячая схватка, менѣе всего видны сражающіеся, и различіе между ихъ свѣтовыми и тѣневыми очертаніями почти теряется“. Въ схваткѣ Рафаэля царитъ бранный хаосъ, люди и лошади беспорядочно перемѣшаны, но этотъ хаосъ явленъ не живописно, и въ громадномъ полѣ сраженія нѣтъ атмосферы.



Такимъ образомъ, если внесеніе Рафаэлемъ борющейся массы въ батальную живопись явилось шагомъ впередъ по сравненію съ эпизодическими группами Леонардо и Микель-Анджело, то съ другой стороны, хаотическая и не живописная концепція „Побѣды Константина“ была шагомъ назадъ, — пережиткомъ эллинизма. А между тѣмъ, именно эта „античная неразбериха“ стала канономъ для цѣлаго ряда баталистовъ, для которыхъ массовая война была синонимомъ хаотическаго многолудія и искусственно-беспорядочной свалки—начиная отъ Сальватора Розы съ его „Битвой“, среди классическихъ руинъ, и Лебрена, официальнаго живописца Людовика XIV, и кончая академическими баталистами XIX вѣка, чьи огромныя „историческія“ полотна заполняютъ Версальскій музей. Такъ протянулись крѣпкія нити отъ Ватикана къ Версалю, отъ поистинѣ высокаго стиля Возрожденія къ ложному паѳосу официальнаго батализма...

Поскольку же батальная живопись оставалась художественной и жизненной прежде всего, — она отправлялась въ своемъ развитіи не отъ Рафаэля и Джуліо Романо, но отъ венеціанской школы.

Именно у венеціанскихъ мастеровъ XVI вѣка намѣтился тотъ живой и живописный походъ къ батальнымъ мотивамъ, который возвѣщенъ былъ манифестомъ Леонардо да Винчи. Ибо это эмоціоально-живописное воспріятіе войны, на которое фактически не способенъ былъ геній Леонардо да Винчи, интеллектуальный по преимуществу, вполне соответствовало творческому темпераменту венеціанцевъ. Ихъ искусствомъ владѣлъ не интересъ къ глубинамъ человѣческой души, какъ у Леонардо да Винчи, или къ монументальности человѣческаго тѣла, какъ у Микель-Анджело, — но живая любовь къ многоцвѣтной реальности міра. Сама атмосфера „Адриатической царицы“, насыщенная морской прозрачностью и играющая волшебными переливами неба и воды, воспитала въ венеціанцахъ глазъ колориста, влюбленный въ живописное великолѣпіе явленій и болѣе равнодушный къ рисунку и композиціи. У венеціанскихъ художниковъ нѣтъ еще исторической правды сраженія, но все же война для нихъ, прежде всего, колористическое зрѣлище, яркое и пестрое, — гармонія эффектовъ „дыма, пыли и крови“. Въ этомъ смыслѣ венеціанскихъ художниковъ можно назвать основателями *maniera moderna* въ области батальнаго жанра, какъ называлъ Вазари венеціанца Джорджоне за новую манеру живописи вообще.

Блестящая военная слава венеціанской республики давала широкое поле расцвѣту батальныхъ произведеній, средоточіемъ которыхъ является Palazzo Ducale, Дворецъ Дожей. Для залы Большого Совѣта и было поручено величайшему изъ венеціанскихъ мастеровъ, Тиціану, изобразить сраженіе при Кадорѣ, въ которомъ венеціанскія войска поразили армию императора Максимилиана, геройски помѣшавъ германцамъ пройти во Францію черезъ Италію. Самая картина не дошла до насъ, сторѣвъ во время пожара дворца,





Рубенсъ. Битва съ амазонками. (Мюнхенская Пинакотека.)

но осталась копія ея въ Уффиціяхъ и гравюра съ нея Джуліо Фонтана. А между тѣмъ, именно въ этомъ произведеніи Тиціана, быть-можетъ, ярче всего сказалась *maniera moderna* венеціанскаго батализма и отраженный имъ переходный моментъ военной исторіи. Правая часть картины носитъ еще рыцарскій характеръ — мы видимъ великолѣпную и торжественную венеціанскую конницу съ ритмически взнесенными пиками и знаменемъ св. Марка, но налѣво, на другомъ берегу потока уже кипитъ бурная атака, исполненная романтической страстности. Внизу, недалеко отъ венеціанскаго полководца, стоитъ пушка, а весь горизонтъ уже объятъ клубами дыма и рдянымъ заревомъ пожара. Всадники и лошади уже не вырисовываются четкими „эпизодическими“ силуэтами Учелло, но, контрастируя другъ съ другомъ игрою темныхъ и свѣтлыхъ массъ, составляютъ нѣкое живописное разнообразіе, а холодная, чисто линейная перспектива Учелло уже претворяется здѣсь въ воздушную перспективу атмосферы. Здѣсь война перенесена изъ безвоздушнаго пространства, изъ отвлеченнаго пейзажа Микель-Анджело въ реальныя условія настоящей природы. Пылающая



крѣпость Кадоры и лѣсистые склоны горъ задуманы Тиціаномъ съ любовью подлиннаго пейзажиста—онъ зналъ и любилъ ихъ, ибо это были его родныя мѣста, среди которыхъ протекло его дѣтство..

На картинѣ Тиціана, быть-можетъ, воспиталось цѣлое поколѣніе тѣхъ блестящихъ венеціанскихъ живописцевъ, которые украсили своими батальными полотнами, прославляющими военный апоѳеозъ Венеціи, залы Палаццо Дукале—Паоло Веронезе, Пальма Веккіо, Ф. Бассано, Якопо Робусти (Тинторетто) и сынъ его, Доменико. Наиболѣе интересны—полотна самого Тинторетто: его плафоны въ залѣ Большого Совѣта (взятіе Галлиполи, защита Брещіи, побѣда на озерѣ Гарда и др.) и стѣнныя картины въ залѣ dello Scrutinio (осада Зары и побѣда венеціанцевъ). Тинторетто считалъ себя ученикомъ Тиціана въ смыслѣ колорита и Микель-Анджело въ области рисунка, и оба эти вліянія наложили свою печать на его батальные плафоны съ ихъ глубокими контрастами пятенъ, мощнымъ ракурсомъ и нагроможденіемъ фигуръ. Войны въ сверкающихъ латахъ чередуются здѣсь съ легкими лучниками и мушкетерами; рядомъ со щитами поблескиваютъ жерла пушекъ, извергая огненные молніи; бурно—безъ всякой „рыцарской“ торжественности—развѣваются по вѣтру знамена, и небо, взволнованное громами орудій, клубится тяжелыми дымными облаками. Тинторетто сумѣлъ использовать тѣ декоративные эфффекты „дыма артиллеріи“, съ которыхъ Леонардо началъ свой манифестъ.

Въ другихъ, растянутыхъ въ длину полотнахъ Тинторетто („Осада Зары“) и его сына, Доменико, передъ нами цѣлая панорама войны, гдѣ кипитъ массовый бой, падаютъ тысячи стрѣлъ и сверкаютъ сотни огней; многолюдіемъ этихъ баталій Якопо Робусти вторично оправдалъ свое имя Тинторетто (маляра) и вмѣстѣ съ тѣмъ утвердилъ новую эстетику войны, какъ колористическаго и массоваго явленія по преимуществу. Косыя тучи стрѣлъ замѣнили собою вертикальную ритмику копій, темные дымы застлали серебристое небо Пьерро де ла Франческа, и тѣ самые пѣхотинцы, которые отодвинуты были Учелло на второй планъ, отнынѣ заполнили своимъ демократическимъ многолюдіемъ все поле картины...

Къ батальному направленію венеціанской школы долженъ быть сопричисленъ и Рубенсъ, въ лицѣ котораго живописное вліяніе Тиціана и Тинторетто сочеталось съ пламенностью фламандскаго темперамента, съ бурнымъ ритмомъ титанической души, вобравшей въ себя блескъ и грохотъ событій цѣлой Европы. Правда, большинство бранныхъ образовъ Рубенса внушено исторіей и міеологіей, какъ, напр., Битва амазонокъ, Смерть консула Деція Муса, Тріумфъ Юлія Цезаря, Война и Миръ. Но у него есть незаконченныя картины, трепещущія современностью—завоеваніе Туниса Карломъ V, битва Генриха IV при Иври и взятіе имъ Парижа, самая эскизность которыхъ еще болѣе усиливаетъ ихъ динамическое впечатлѣніе—кисть Рубенса рабо-





Рубенсъ. Послѣдствія войны. (Уффици, Флоренція.)

тала словно въ тактъ страстному темпу сраженія. Въ баталіяхъ Рубенса не видно пушекъ, но онѣ овѣяны знойной атмосферой пороховой войны, и самая палитра Рубенса, по образному выраженію „Верхарна, пылаетъ цвѣтомъ крови и огня.

И, однако, Рубенсъ не былъ апологетомъ войны. Вотъ какъ излагаетъ онъ самъ аллегорическое содержаніе своей картины „Послѣдствія войны“ въ письмѣ къ Зустерману: „Главная фигура ея—Марсъ, со щитомъ и кровавымъ мечомъ, несущій народу несчастье; онъ не обращаетъ вниманія на Венеру, окруженную амурами и старающуюся удержать его поцѣлуями—его увлекаетъ впередъ фурія Алектто, вздымающая факель. Тутъ же чудовища, обозначающія чуму и голодъ, неразрывныхъ товарищей войны. На землѣ лежитъ женщина со сломанной лютней, являющаяся несовмѣстной гармоніей съ военнымъ раздоромъ, а также мать съ ребенкомъ въ рукахъ, указывающая на то, что плодородіе, рожденіе и родительская любовь угрожаемы войной, которая все разрушаетъ и уничтожаетъ. Далѣе должно быть видно брошеннаго на спину зодчаго съ его инструментами, дабы показать, какъ все, что служитъ въ мирныя времена къ пользѣ и украшенію городовъ, гибнетъ отъ грубости оружія, а подъ ногами Марса—книга и рисунокъ, ибо онъ попираетъ также и науку, и все прекрасное... Женщина въ черномъ платѣ съ разорванной вуалю и ограбленными драгоценностями представляетъ собой Европу, которая уже долгіе годы



страдаетъ отъ разгрома, позора и нищеты и символомъ которой является глобусъ, несомый ангеломъ“. На другой картинѣ, менѣе аллегорической по своему содержанию, Рубенсъ изобразилъ „Войну и Мирь“ въ видѣ закованнаго въ латы Марса, который угрожаетъ прекрасной обнаженной женщиной, кормящей младенца и защищаемой Минервой. Таковъ былъ взглядъ Рубенса на войну. Его экстагическій темпераментъ художника былъ влюбленъ въ цвѣтъ крови и огня, въ гримасы мученій, въ бурные ритмы катастрофъ—такъ же, какъ и въ титаническую напряженность „львиной охоты“; не даромъ именно Рубенсъ скопировалъ конную схватку Леонардо да Винчи, гдѣ столько животнаго экстаза и отзвуки которой можно найти въ бурныхъ конныхъ столкновенияхъ его „Битвы амазонокъ“ и „Битвы Генриха IV“. Но творчество Рубенса, расцвѣтшее въ мрачные годы „испанской ярости“, нависшей надъ Фландріей, въ годы крови и пожаровъ, было не культомъ физической силы побѣдителей и не полуболѣзненной страстью къ человѣческому страданію, вдохновлявшей экспериментатора Леонардо, но триумфомъ фламандской непобѣдимой жизненности.

Не желѣзный Марсъ, попирающій жизнь, но несокрушимо-живыя, плотскія и творческія силы вѣчнаго плодородія торжествуютъ въ картинахъ Рубенса,—какъ у тихаго Лоренцетти надъ духомъ Тиранніи торжествуетъ блаженная упорядоченность Buon Governo. И въ этомъ паосѣ жизненности, въ этой бурной батальной ритмикѣ Рубенса, въ звучной и знойной его гармоніи, въ которой не только кровь и пожары войны, но и полнокровіе и золото мира—послѣднее слово гуманизма и Возрожденія. И вмѣстѣ съ тѣмъ—уже первые „трубные звуки“ того романтизма, который два вѣка спустя возликовалъ въ революціонной и наполеоновской Франціи





XVII и XVIII ВѢКА







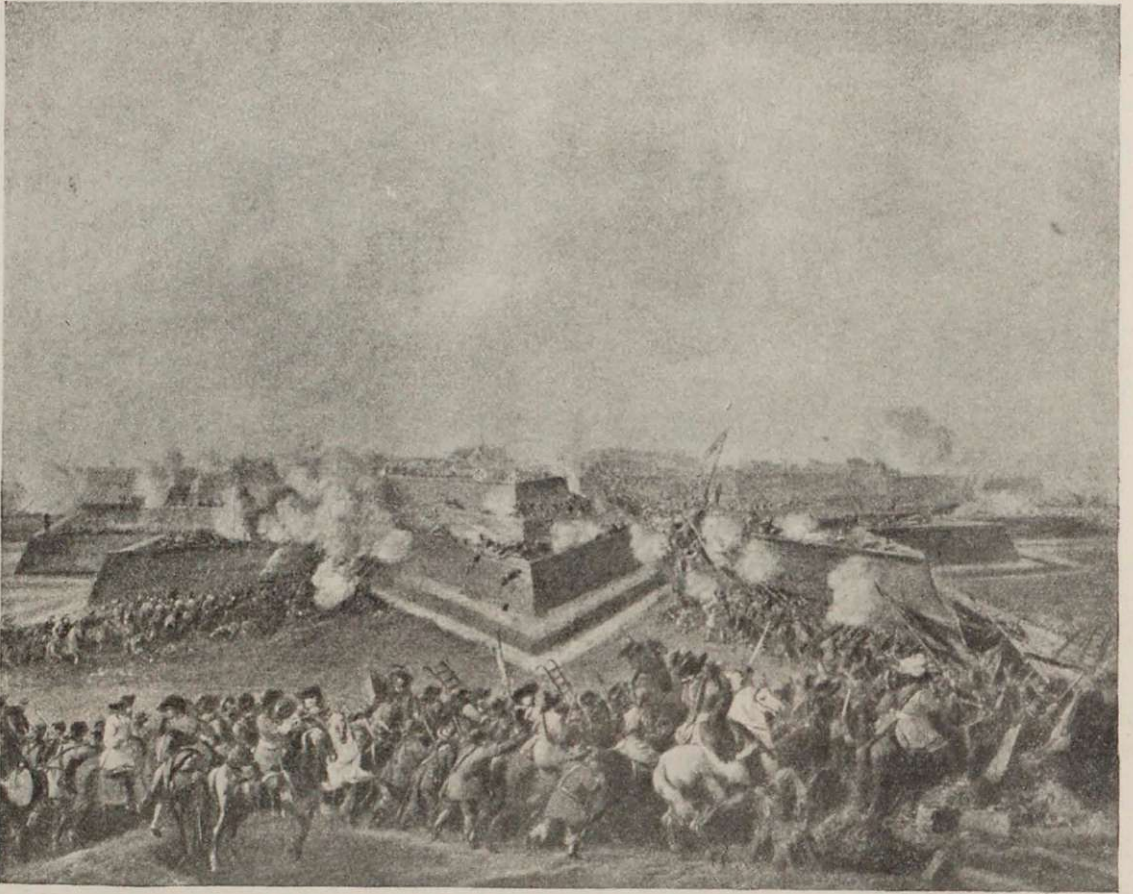


Филиппъ Вуверманъ. Большое кавалерійское сраженіе. (Гаага.)

Если Италия эпохи Возрожденія явила міру праздничный ликъ войны и даже изъ дыма и огня извлекла пышные декоративные эффекты, то сѣверная Европа внесла въ батальные образы совершенно иное, прозаическое начало. Въ батальномъ искусствѣ XVII вѣка война трактуется какъ будничное, бытовое явленіе; съ другой стороны, въ немъ возникаетъ интересъ и къ самому военному быту, къ упражненіямъ и технической сторонѣ войны и въ результатѣ оно вырождается въ специальную, военно-историческую хронику. Эта двуединая эволюція—отъ бранныхъ экстазовъ италянскаго Возрожденія къ будничности и специализаціи—была вполне законѣрнымъ явленіемъ эпохи длительныхъ войнъ и великихъ стратеговъ. Его первопричины слѣдуетъ искать въ нѣдрахъ сѣвернаго, трезваго протестантскаго духа, объявившаго тридцатилѣтнюю войну католическому и „декоративному“ югу. Новый батальный стиль зародился въ Нидерландахъ—тамъ, откуда (при Куртрэ) нанесенъ былъ пѣхотой первый ударъ пышному рыцарству и гдѣ впервые въ уставѣ Морица Оранскаго формулированы были принципы новаго боевого порядка, на которыхъ и воспитался величайшій стратегъ XVII вѣка, Густавъ-Адольфъ. Изъ Голландіи этотъ новый стиль проникъ во Францію, Россію и Германію—вмѣстѣ съ проникновеніемъ новой, нидерландо-шведской тактики.

Въ атмосферѣ тридцатилѣтней войны долженъ былъ сложиться подходъ къ войнѣ, какъ къ бытовому явленію и народиться интересъ къ ея спеціальному быту. Именно въ Голландіи возможно было первое. Мы уже ви-



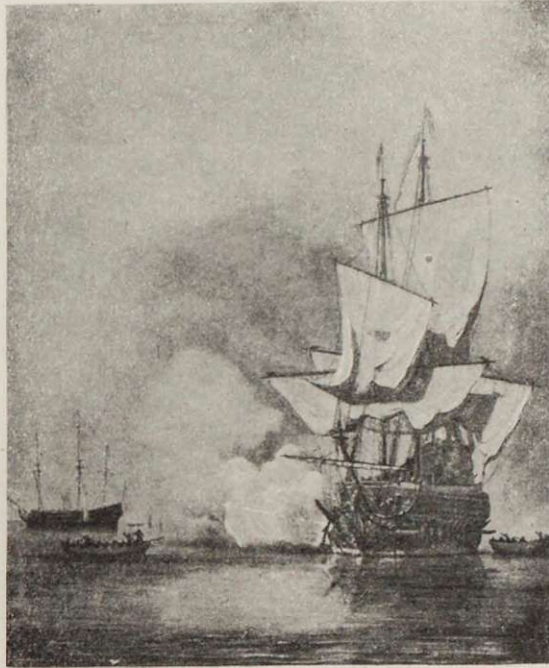


Петеръ Вуверманъ. Осада крѣпости. (Амстердамъ.)

дѣли, какъ реализмъ фламано-французской миниатюры въ XIV вѣкѣ преодолѣлъ византійскую декоративность; но съ тѣхъ поръ фламандское искусство пошло по пути Италіи, между тѣмъ какъ голландское осталось вѣрнымъ своей сѣверной традиціи, своей любви къ быту. А именно такимъ бытовымъ явленіемъ и было военное дѣло для демократической Голландіи XVII вѣка, которая вела длительную борьбу за свою независимость.

И вполне понятнымъ представляется фактъ, съ нѣкоторымъ недоумѣніемъ отмѣченный Фромантенемъ — что среди многочисленной плеяды голландскихъ художниковъ, появленіе которой ознаменовало собой начало XVII в., не было ни одного историческаго баталиста. „Ни одинъ изъ представителей этой великой миролюбивой школы не прожилъ и дня своей жизни безъ пушечнаго выстрѣла“, а между тѣмъ въ ихъ баталіяхъ „нисколько не отражается исторія того времени“, говоритъ Фромантенъ. Но именно потому и не могло быть въ голландской живописи триумфально-историческихъ сюжетовъ, что для Голландіи XVII в. война была такимъ же





В. ванъ-де-Вельде. Залпъ (Амстердамъ).

обычнымъ дѣломъ, какъ и торговля, такимъ же жанромъ, какъ и домашнія сцены. Здѣсь сказала не только трезвость голландскаго темперамента, но подтвердился, очевидно, и нѣкій общій законъ, управляющій батальнымъ искусствомъ — длительная и оборонительная борьба, увѣнчанная національной побѣдой, не способствуетъ специфическому триумфальному батализму, какъ мы видѣли это и въ Греціи, но въ такой же мѣрѣ способствуетъ расцвѣту общей жизнерадостности національнаго генія, его „золотому вѣку“. Конечно, въ Греціи и въ Голландіи эта жизнерадостность дала совершенно различные всходы, но, во всякомъ случаѣ, торговый духъ Голландіи не помѣшалъ блестящему и внезапному расцвѣту ея живописи — наперекоръ мнѣнію Рескина, уже приведенному мною, о томъ, что только воинственные, а не торговые націи способны къ творческимъ расцвѣтамъ...

Въ баталіяхъ голландцевъ нѣтъ „сюжета“ и историческаго элемента; это — кавалерійскія схватки на пистолетахъ вообще, почти жанровыя сценки, но въ нихъ есть то новое, на что способны были только голландскіе реалисты: живое наблюденіе природы, правдивая проза войны. Если италянскіе художники гораздо больше помнили совѣты Леонардо о лицѣ и фигурѣ бойцовъ, чѣмъ о пыли, дымѣ и огнѣ, то голландцы утвердили именно эту „атмосферическую“ эстетику войны, ибо сама атмосфера Гааги и Амстердама въ еще большей степени, нежели Венеція располагала ихъ къ колористи-





Ванъ-деръ-Мэленъ. Переходъ черезъ Рейнъ (Лувръ).

ческой наблюдательности. Въ „Большомъ кавалерійскомъ сраженіи“ Филиппа Вувермана (1619—1688) нѣтъ ни исторіи, ни психологіи, но есть чисто зрѣлищный подходъ къ войнѣ, съ ея загрязненнымъ дымами небомъ, неясностью контуровъ, изрытостью земли, пылью и кровью. Въ „Осадѣ крѣпости“ Петера Вувермана есть характерная, чисто голландская „жанровая“ наблюдательность въ движеніи суетливо-неуклюжей пѣхоты и живописная правда пороховой атмосферы, облаковъ дыма. Эти вспыхивающіе залпы интересуютъ художника больше нежели дѣйствительное правдоподобіе сцены, и онъ не считаетъ нужнымъ изображать настоящихъ осадныхъ работъ.

Здѣсь мы подходимъ къ еще болѣе точному опредѣленію голландской батальной школы. Въ ея живописи нѣтъ яркой звучности и огненной жгучести венеціанскихъ баталій, но есть правда общаго локальнаго колорита, общей гармоніи войны. Не цвѣта, но тона интересуютъ голландцевъ, не полихромія красокъ, но гармонія свѣта и тѣни. И къ „Залпу“ морского корабля, голландскіе маринисты подходятъ такъ же, какъ и къ воздушнымъ переливамъ бури или вечера. Именно таковы мягкія, серебристыя марины В. ванъ - де - Вельде (1612 — 1693) — „Залпъ“, „Битва четырехъ дней“, „Плѣненіе англійскихъ кораблей“, гдѣ сѣверное, будничное, чисто колористическое наблюденіе войны достигаетъ своего высшаго воплощенія. Здѣсь война не человѣческая, но война—въ воздухѣ. Такова основная черта голландской батальной эстетики: голландцы, прежде всего—пейзажисты войны. И въ этомъ—большое историческое значеніе голландской школы въ развитіи интересующаго насъ жанра, ибо включеніе природы въ баталь-





Веласкезъ. Копья. (Сдача крѣпости Бреда). Мадридъ.

ную живопись стало необходимою съ тѣхъ поръ, какъ съ появленіемъ полевой артиллеріи и усложненіемъ тактики, естественный обликъ мѣстности сталъ играть все большую роль въ военномъ дѣлѣ.

И какъ въ XIV вѣкѣ первыми французскими пейзажистами были фламандскіе миниатюристы, такъ и теперь голландецъ ванъ-деръ-Мэленъ (1632—1690), призванный въ Парижъ Лебреномъ для увѣковѣченія военной славы Людовика XIV, далъ первый толчокъ развитію французскаго пейзажа, заглушаемаго подѣ влияніемъ рационалистической эстетики классицизма. Ванъ-деръ-Мэленъ остался во Франціи до самой смерти, сдѣлавшись официальнымъ баталистомъ и придворнымъ художникомъ—онъ сопровождалъ Людовика XIV во всѣхъ его многочисленныхъ походахъ и могъ такимъ образомъ зарисовывать непосредственно съ натуры виды природы, городовъ и крѣпостей. Послѣ ванъ-деръ-Мэлена сохранилось огромное количество рисунковъ и набросковъ, свидѣтельствующихъ о томъ, съ какой педантичной точностью наблюдалъ онъ топографическую сторону развертывающихся передъ его глазами походовъ. И впервые, послѣ Фука, въ батальныхъ картинахъ ванъ-деръ-Мэлена сельская природа Франціи (на фонѣ которой проходятъ у него войска) получила свое оправданіе въ искусствѣ и доступъ въ Версаль, до того вре-





Ж. Калло. Осада острова Ре (деталь).

мени взиравшей на нее свысока. Таким образом забвение голландской баталисткой содействовало расцвету чувства природы во Франции, точно так же, как и появлению в ней целой батальной школы.

Для того, чтобы ясно представить себе все значение ван-дер-Мелена в истории французского искусства, следует сравнить „Переход через Рейн“, декоративное панно Лебрена в версальской Галерее Зеркал с трактованием этого же сюжета ван-дер-Меленом. У Лебрена этот исторический момент войны с Голландией, воспетый Буало, перенесен в заоблачную сферу, и Людовик XIV мчится в мифологической колеснице. Наоборот, „Переход через Рейн“ ван-дер-Мелена (Лувр) — реалистическая картина, правдиво изображающая целую стратегическую операцию и





Ж. Калло. Осада Бреды (деталь нижней части гравюры).

тотъ пейзажъ, среди котораго она развертывается. На первомъ планѣ — на пригоркѣ — Людовикъ XIV со своимъ штабомъ, внизу налѣво — огонь орудій, конница и темныя линіи стрѣлковъ и, наконецъ, на горизонтѣ блестящая лента рѣки, доминирующая надъ всей картиной и являющаяся цѣлью всей военной операціи.

Здѣсь батальная живопись раскрываетъ цѣлую топографію военныхъ дѣйствій, показываетъ самыя позиціи дѣйствующей арміи, другими словами — слѣдитъ за самой тактикой войны. Такъ, перейдя во Францію, голландское чисто „пейзажное“ пониманіе войны осложнилось специальными задачами и претворилось въ тактическое направленіе. Это внесеніе тактики въ батальную эстетику неминуемо должно было привести, какъ это мы и видимъ на примѣрѣ „перехода черезъ Рейнъ“, къ тому, что интересъ къ самой борющейся массѣ отодвинулся на второй планъ. Со временъ Густава Адольфа стратегическое искусство чрезвычайно усложнилось, численность арміи возросла и вмѣстѣ съ полевыми орудіями появилась систематическая артиллерійская тактика. А систематическія и совокупныя дѣйствія цѣлой арміи (инфан-





Карль XII шведскій передъ Нарвой.

теріи, кавалеріи, артиллеріи) могутъ быть вмѣщены въ рамки картины лишь тогда, когда эта армія кажется удаленной настолько, что превращается въ небольшую и слитную массу, другими словами—когда она отодвинута въ глубь картины. Именно такое построение композиціи мы и видимъ у ванъ-деръ-Мелена, гдѣ солдаты кажутся пигмеями рядомъ съ фигурами Людовика XIV и его офицеровъ, выдвинутыми на первый планъ. Такимъ образомъ, если Рафаэль, Джуліо Романо, Сальваторъ Роза и другіе художники XVI вѣка изображали самую неразбериху и гущу борющейся массы, то отнынѣ эта масса уступаетъ свое мѣсто нѣсколькимъ героическимъ фигурамъ перваго плана, а сама скромно отступаетъ къ горизонту. Такъ сторичей воплотилась мечта перваго фанатика-перспективиста Паоло Учелло: отнынѣ батальное искусство стало рабомъ перспективы. Правда, у ванъ-деръ-Мелена эта перспектива насыщена воздухомъ, смягчена прозрачной воздушной гармоніей, но въ творествѣ другіхъ баталистовъ она стала безвоздушной, чисто линейной схемой.

Весьма характерно, что батальные сюжеты XVII вѣка расцвѣли главнымъ образомъ въ области гравюры, т.-е. искусства чисто начертательнаго





Фридрихъ II въ одномъ изъ сраженій семилѣтней войны.

и по происхожденію своему полугерманскаго. Самая техника гравюры располагала художника къ точному и подробному начертанію, а ея роль, аналогичная роли современной фотографіи или иллюстрированной газеты, побуждала его къ трактованію сюжета, какъ хроники событій.

Огромные листы Матиаса Маріана эпохи Густава Адольфа, представляютъ собою нѣчто въ родѣ военно-топографическихъ картъ съ панорамой цѣлаго поля сраженія, гдѣ не забыта ни одна батарея, гдѣ конница и пѣхота движется правильными, геометрически-стилизированными фигурами—точно какія-то ощетинившіеся квадраты размѣренной шахматной доски. Особенно значительны батальныя гравюры французскаго мастера Жака Калло, Callot-le-Lorrain (1592 — 1635). Калло рисовалъ свои баталіи на основаніи документальныхъ реляцій и непосредственно на театрѣ военныхъ дѣйствій—характерно, что онъ изобразилъ самого себя рисующимъ съ природы на нижнемъ листѣ своей гигантской „Осады крѣпости Бреда“. Эта гравюра, сдѣланная для инфанты испанской—полярная противоположность картинѣ на аналогичную тему Веласкеза. У послѣдняго взятіе Бреды называется Las Lanzas („Копья“) ибо, дѣйствительно, въ ритмѣ копій, вздымающихся строй-





Пикарь. Полтавская баталия.

нымъ лѣсомъ позади маркиза Спинолы, усмотрѣлъ испанскій мастеръ главную прелесть этой военной сцены; между тѣмъ, на гигантской гравюрѣ Калло передъ нами раскрывается словно съ птичьяго полета все необозримое пространство, занятое военными дѣйствіями. Композиція Веласкеза — послѣдняя дань декоративной эстетики рыцарскихъ баталій; композиція Калло — новая эстетика „тактическаго“ вѣка. Мы видимъ здѣсь осадную войну во всѣхъ ея стадіяхъ: военный совѣтъ, лагерное расположеніе войскъ, инженерныя работы, передвиженіе боевыхъ карре (похожихъ на правильные квадраты, геометричности которыхъ позавидовалъ бы самъ Учелло), редуты, форты и, наконецъ — на самомъ горизонтѣ — крѣпость. Такое же, перспективно-тактическое построеніе и въ другихъ „Осадахъ“ Калло, сдѣланныхъ для Людовика XIII — Осадѣ Ларошели и острова Ре, но здѣсь земная панорама замѣнена необозримостью воднаго театра сраженія. Внизу — Людовикъ XIII и Гастонъ (точно такъ же, какъ въ осадѣ Бреды на первомъ планѣ маркизъ Спинола), за нимъ — грузеніе барокъ, еще выше — цѣлая флотилія уходящихъ кораблей и на самомъ горизонтѣ — островъ, на который высаживаются войска и орудія, чтобы вступить въ бой съ вражеской конницей.

Правда, такого крупнаго художника, какъ Калло интересуетъ не только тактическая и чисто военная сторона событій; въ его осадахъ много бытовыхъ типовъ и сценъ — рабочихъ, нагружающихъ суда, нищихъ и раненыхъ





Шхонебекъ (?). Баталія (изъ колл. Ровинскаго).

крестьянъ, разграбляемыхъ солдатами. Но объ этомъ бытѣ войны и ея ужасахъ, остро подмѣченныхъ Калло, мы скажемъ еще впоследствии.

Такова батальная композиція Калло и его современниковъ: это—не поле сраженія, но весь театръ военныхъ дѣйствій; это не самое сраженіе, но война во всемъ ея техническомъ объемѣ, во всей ея перспективѣ. И только гигантская фигура полководца на первомъ планѣ, будь то маркиза Спиноллы или Людовика XIII, какъ бы символически объединяетъ эту едва обозримую сложность разбросанныхъ военныхъ операцій въ нѣкое единое цѣлое, руководимое единой волей.

И дѣйствительно, вторженіе перспективы въ батальное искусство объясняется не только стремленіемъ охватить взоромъ всю тактическую картину военныхъ дѣйствій. Удаленіе борющейся массы вглубь композиціи и выдвигеніе на первый планъ полководца съ его штабомъ было отраженіемъ и самаго политическаго строя XVII вѣка, эпохи абсолютизма,



династическихъ войнъ и централизованнаго командованія. Жакъ Калло призванъ былъ возславить подвиги Маркиза Спиноллы, завоевавшего Бреду, или Людовика XIII, руководящаго вмѣстѣ съ Ришелье осадой Ларошели и острова Ре, и какъ бы иллюстрировать посвященные ему слова Малерба:

Enfin mon roi les a mis bas  
Ces murs qui tant de combats  
Furent les tragiques matières.  
La Rochelle est en poudre et ses champs deserts  
N'ont face que de cimetières,  
Où gisent les titans qui les ont habités.

Ванъ-деръ-Мэленъ долженъ былъ стать исторіографомъ побѣдъ Короля-Солнца, воспѣтыхъ Буало, Великаго Короля, который, перефразируя свои собственные слова, могъ бы сказать „армія это я“, не потому, что это была національная армія, но потому, что она служила интересамъ его величія и эволюционировала по мановенію его жезла. И вполне понятно, что апологія верховнаго военачальника, отдающаго приказанія своей блестящей свитѣ, представлялась баталистамъ гораздо болѣе важной, нежели изображеніе самой солдатской массы. У Калло (въ осадѣ острова Ре) и у ванъ-деръ-Мэлена въ „переходѣ черезъ Рейнъ“ фигуры короля и его штаба кажутся исполинами въ сравненіи съ крошечными — въ перспективномъ удаленіи — войсками; эта перспективная схема царить не только въ „переходѣ черезъ Рейнъ“, но и во „взятіи Валеннсіенны“ и „сраженіи подѣ Брюгге“ ванъ-деръ-Мэлена.

Такимъ образомъ, перспектива явилась въ рукахъ художника могучимъ средствомъ не только для включенія въ картину топографіи и тактики, но и для возвеличенія верховнаго вождя арміи, въ самомъ буквальномъ смыслѣ этого слова. Пространство, отдѣляющее этого военачальника отъ марширующей арміи стало не только перспективной дистанціей, но и дистанціей іерархической. Цѣлая пропасть словно залегла между полководцемъ и на вербованной имъ колоссальной арміей, относительно которой Декартъ писалъ въ началѣ XVII вѣка — „не могу поставить военнаго дѣла на ряду съ почетными ремеслами, ибо вижу, что праздность и распутство — главныя причины, привлекающія въ войска большинство людей“. Такъ, перейдя изъ демократической Голландіи въ монархическія страны, пейзажная концепція выродилась въ топографическую хронику, и батальное искусство снова вернулось къ тому самому культу героя, съ котораго оно началось въ Египтѣ и Ассиріи. Но древнее, наивно-символическое первенство гиганта Рамзеса надъ пигмеями солдатами замѣнено было его главенствомъ иллюзорно-перспективнымъ, болѣе соответствующимъ трезвому духу времени.





А. Менцель. Эпизодъ изъ „Исторіи Фридриха Великаго“.

Въ этой перспективно-тріумфальной схемѣ выдержаны и всѣ батальныя изображенія вѣка Карла XII, Петра Великаго и Фридриха, гдѣ на первомъ планѣ торжественно гарцуютъ царственные полководцы, а вдали разворачиваются линіи войскъ. Такова, напр., гравюра, изображающая тріумфъ Карла XII подъ Нарвой, гдѣ крошечные шведы атакуютъ русскіе редуты, а еще дальше— „растроенныя тучи несчастныхъ нарвскихъ бѣглецовъ“... Но не даромъ послѣ пораженія при Нарвѣ Петръ писалъ въ своей „исторіи швейской войны“, что, когда „сіе несчастье (или счастье) получили—тогда неволя лѣность отогнала и къ трудолюбію и искусству день и ночь принудила“, а послѣ полтавской побѣды провозгласилъ тостъ за здравіе шведовъ—учителей. Голландо-шведская схема батальной композиціи завезена была и къ намъ „градыровальными мастерами“ Пикаромъ и Шхонебекомъ, учениками голландца Ромэнь-де-Хога. Въ „Бомбардировкѣ Азова“ Шхонебека, въ „Битвѣ гр. Апраксина съ Ватерангомъ“ и, наконецъ, въ большой Полтавской баталіи Пикара—всюду, на первомъ планѣ военачальники съ декоративными жестами стратеговъ на какихъ-то неподвижно-деревянныхъ коняхъ. Правда, въ Полтавской баталіи Пикара Петръ изображенъ среди солдатъ, но, въ сущности, только



вдали, „среди равнины“, въ движеніи микроскопическихъ людей-муравьевъ угадывается самая битва, гдѣ

Бой барабанный, клики, скрежетъ,  
Громъ пушекъ, топотъ, ржанье, стонъ  
И смерть и адъ со всѣхъ сторонъ.

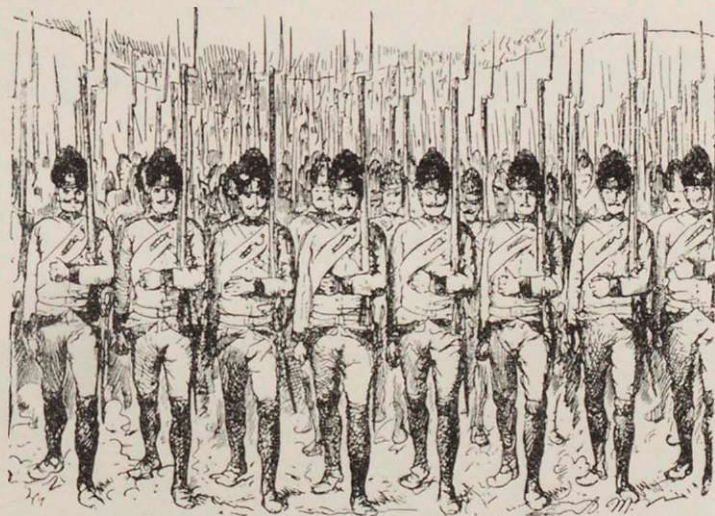
Этотъ упадокъ интереса къ драматизму самого боя былъ результатомъ и стратегическаго мышленія XVIII вѣка, въ началѣ котораго даже энергичный Петръ видѣлъ въ сраженіи „зѣло опасное дѣло“, а въ концѣ котораго Фридрихомъ Великимъ было уже теоретически провозглашено, что „не слѣдуетъ давать сраженія, но занимать удобныя и сильныя позиціи“. Война конца XVIII вѣка протекала въ закладкѣ магазиновъ, въ сложномъ маневрированіи, въ неустанныхъ маршахъ—не въ активныхъ сраженіяхъ, но въ достиженіи „стратегическихъ пунктовъ“, и линейная тактика, обрекавшая войска на неповоротливость и автоматичность, достигла своего крайняго предѣла. Въ гравюрахъ, прославляющихъ семилѣтнюю войну, мы видимъ по преимуществу маневрированіе длинныхъ линій инфантеріи, и эти гренадеры „старога Фрица“ кажутся не живыми людьми, а оловянными солдатиками, чистыми и аккуратными, геометрически разставленными по полю сраженія, какъ на парадѣ. Это—автоматическія существа, передвигающіяся мѣрнымъ шагомъ съ помощью знаменитой палки прусскаго капрала и способныя къ инициативѣ лишь при дезертиствѣ. Это, поистинѣ, памятникъ эпохи „большихъ армій, большихъ магазиновъ, большихъ складовъ, большихъ затрудненій, большихъ злоупотребленій, маленькихъ способностей и большихъ поражений“, какъ классически опредѣлилъ ее Ру-Фазиньянъ. Той эпохи, отъ которой даже въ описаніи Гете („Французская кампанія 1792 г.“) вѣетъ скукой. Когда смотришь на гравюры времени Фридриха Великаго, чувствуешь, что духъ жизни и движенія покинулъ батальное искусство. И даже впоследствии, въ рисункахъ талантливѣйшаго германскаго художника, Адольфа Менцеля (1815—1905), посвятившаго свое творчество славѣ Фридриха Великаго, отраженъ былъ—и не безъ невольной прони—этотъ механическій характеръ прусскаго милитаризма и его заведенныхъ, какъ игрушки, солдатъ...

Такъ замѣнила собой германская ходьба въ ногу циррическую ритмику античнаго воинства. Вторично послѣ Рима гипертрофія тактики, громоздкость военной культуры, торжество техники войны надъ ея душой привели батальное искусство въ нѣкій тупикъ. Шведскій и прусскій милитаризмъ оказался столь же губительнымъ для живого, браннаго вдохновенія художника, какъ и милитаризмъ римскихъ императоровъ. Если триумфальные рельефы Рима граничили съ кинематографомъ, то теперь батальное искусство выродилась въ военно-топографическую карту, въ историческую



хронику, въ иллюстрацію къ учебнику тактики и стратегіи. Поскольку же художниковъ не удовлетворяла эта спеціализація ихъ жанра — они принуждены были ограничиваться простыми „кавалерійскими схватками“ въ всякаго историческаго элемента, какъ это дѣлали тотъ же Калло, Делла Белла, Вуверманъ, Жакъ Куртуа (Бургиньонъ), Паррокель или же — изображать совершенно анахроническія „античныя“ битвы, въ родѣ Сальватора Розы.

И снова безвыходно замкнулся кругъ развитія, описанный батальнымъ искусствомъ со времени изобрѣтенія пороха — оно было вновь парализовано и загромождено самимъ военнымъ искусствомъ.









Эпоха Наполеона  
и современность









Давидъ. Наполеонъ-Бонапартъ. (Версаль.)

## I.

Вѣкъ Наполеона, вдохнувшій жизнь въ военное искусство, вывелъ на время и батальную живопись изъ того тупика, въ который ввергла ее тяжеловѣсная стратегія XVIII столѣтія. Въмѣсто механическихъ солдатъ опрусчаченной Европы, на вербованныхъ за деньги и движимыхъ палкою капрала, на сцену исторіи выступила національная армія, призванная паѳосомъ Революціи и славой Имперіи,—та армія, стремительную и воинственную душу которой увѣковѣчилъ въ послѣдствіи своей „Марсельезой“ скульпторъ Рюдъ. Съ утвержденіемъ всеобщей воинской повинности (1793 г.) батальное искусство стало снова искусствомъ націи.

Появленіе генерала Бонапарта сыграло крупную роль въ развитіи французской живописи XIX вѣка: оно сблизило искусство съ жизнью, оно оплодотворило искусство страстью. Ибо революція, сама по себѣ, несмотря на всю страстность пробужденныхъ ею порывовъ, породила эстетику холодную и отвлеченную. Революціонное общество, утвердившее демократическіе принципы и считавшее себя прямымъ преемникомъ античной демократіи, требо-



вало и отъ искусства подражанія античнымъ идеаламъ красоты. Этотъ новый классицизмъ, теоретически вытекавшій изъ идей революціи, психологически совершенно не соответствовалъ ей бурному самочувствію и грозилъ застоємъ той живой и живописной струѣ, которая пробивалась наружу въ концѣ XVIII в. вмѣстѣ съ третьимъ сословіемъ и его живописцемъ Шарденомъ. Луи Давидъ, авторъ похищенія Сабинянокъ, Брута, Клятвы Гораціевъ и другихъ антично-героическихъ сюжетовъ, сталъ полновластнымъ диктаторомъ „новаго режима“ въ области художествъ. И все, что имѣло отношеніе къ современной жизни, быту, пейзажу, было объявлено „низшимъ“, тривіальнымъ жанромъ по сравненію съ высокими мотивами античнаго героизма.

Но воинственное настроеніе, охватившее французовъ послѣ побѣдоноснаго отраженія европейской коалиціи и выдвинувшее Бонапарта, заставило французское художество забиться болѣе дѣйственнымъ темпомъ и залюбоваться героизмомъ текущихъ событій. Блестящія и фантастическія военныя моды Консульства, новые горизонты, открывшіеся съ походами въ Италію и Египеть, и, наконецъ, растущая слава Наполеона—все это внушило французской живописи болѣе живое и страстное отношеніе къ дѣйствительности. Даже суровый фанатикъ античности Давидъ долженъ былъ впоследствии откликнуться на великія событія Наполеоновой эпопеи и стать ея официальнымъ живописцемъ. И вотъ снова начался пышный расцвѣтъ батальной живописи—новый и, вмѣстѣ съ тѣмъ, послѣдній ея расцвѣтъ вообще.

Гро (1771—1835) былъ первымъ живописцемъ, дерзнувшемъ нарушить классическіе вкусы своего времени во имя текущей дѣйствительности и перейти отъ Плутарха къ современной исторіи; онъ былъ первымъ портретистомъ и исторіографомъ Бонапарта. Въ то время какъ господствующая доктрина заставляла художниковъ изображать Наполеона и его генераловъ аллегорически, въ видѣ полуголыхъ римскихъ героевъ, Гро осмѣлился показать ихъ въ реальной обстановкѣ настоящаго сраженія. Первый портретъ, написанный Гро съ Бонапарта, такъ и назывался *Bonaparte à Aegole*. Приближая къ себѣ художника во время этого ранняго италянскаго похода, Бонапартъ, тогда еще первый консулъ, несомнѣнно предчувствовалъ, какого могучаго сотрудника пріобрѣтаетъ его легенда въ лицѣ искусства. И если съ одной стороны Наполеонъ, считавшій себя античнымъ героемъ, привелъ къ стилю *Empire*, то съ другой стороны онъ, несомнѣнно, содѣйствовалъ росту реализма во французскомъ искусствѣ. Устанавливая въ 1807 году художественный конкурсъ, Наполеонъ внесъ въ его официальную программу, помимо сюжетовъ „историческихъ“ (т.-е. классическихъ), сюжеты, „возвеличивающіе національный характеръ“. Такимъ образомъ, темы батальныхъ произведеній Гро внушены были самимъ Наполеономъ и его генералами.

Въ Битвѣ при Назаретѣ онъ долженъ былъ возславить побѣду генерала Жюно надъ турками, въ Битвѣ при Абукирѣ—атаку Мюрата, въ посѣ-





Рюдь. Марсельеза (скульптура триумфальной арки l'Étoile въ Парижѣ).

щеніи Наполеономъ зачумленныхъ въ Яффѣ (1804), въ Полѣ сраженія при Эйлау (1808) и Битвѣ у пирамидъ—геройство самого Бонапарта. Но, несмотря на свое официальное назначеніе, картины Гро не были искусственно-напыщенной апологіей триумфаторовъ. Въ живописи Гро помимо неизбежности официального холодка, была вдохновенность подлиннаго художника, страстность очевидца. Правда, онъ не былъ въ Египтѣ и писалъ египетскія баталіи по рассказамъ участниковъ, но онъ сопровождалъ Бонапарта въ





Гро. Бонапартъ у пирамидъ. (Версальскій музей.)

италианскомъ походѣ, видѣлъ побѣду и отступленіе, пережилъ ужасную осаду Женевы и зналъ по личному опыту бранныя волненія войны. Онъ видѣлъ Наполеоновскую тактику, молніеносную, подвижную, напряженную, всегда наступательную, разсчитанную на инициативу и воодушевленіе каждаго генерала и солдата, — тактику, выросшую изъ революціи и основанную на тѣсной близости военачальника и арміи, а не на томъ ихъ разъединеніи, которое было въ „кабинетныхъ“ войнахъ XVIII вѣка съ ихъ „перспективной“ дистанціей между штабомъ и войсками. И кисть художника снова переноситъ насъ въ самое сердце воюющей массы, показываетъ ея бранный экстазъ, ея единодушную стремительность. Въ его Битвѣ при Абукирѣ французская конница врѣзывается въ самую гущу вражескихъ тѣлъ, обращая въ бѣгство турокъ. Въ Битвѣ при Назаретѣ мы видимъ не только столкновеніе общей массы конницы и пѣхоты, но и отдѣльные драматическіе эпизоды этой солдатской войны. Такимъ образомъ, въ картинахъ Гро батальная живопись снова обрѣла





Гро. Поле битвы при Эйлау. (Лувръ.)

то, что составляет ея душу живу и что утрачено было „тактической“ школой баталистов—массовое движеніе и драматизмъ. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, эта динамическая бурность, которой насыщены баталіи Гро, не похожа на „античную свалку“ Рафаэля и Джуліо Романо, навѣянную эллинистическими барельефами. Гро подходит къ войнѣ, какъ подлинный живописецъ и воспринимаетъ прежде всего колористическое зрѣлище, какъ нѣкое общее цѣлое; „надо изображать ensemble, — говорилъ онъ, — ensemble движенія, ensemble свѣта и тѣни, ensemble эффектовъ“. Въ этомъ смыслѣ живопись Гро является возвратомъ къ венеціанскому батализму и, прежде всего, — отблескомъ Рубенсовой палитры. Находясь вмѣстѣ съ Бонапартомъ въ Италіи, Гро видѣлъ и полюбилъ произведенія Рубенса, и это вліяніе пламеннаго фламандца, несмотря на протесты Давида, который противопоставлялъ Рубенсу „классика“ Рафаэля, не только наложило свою печать на самого Гро, но и опредѣлило собой дальнѣйшія судьбы французской живописи, достигнувъ своего высшаго расцвѣта въ „романтизмѣ“ Делакруа.

Само живописное разнообразіе Наполеоновской арміи дало возможность Гро извлечь пышные красочные эффекты изъ батальныхъ зрѣлищъ, и среди общей розоватой или серебристой гармоніи сраженій у Гро такъ кра-





Орасъ Верне. Бонапартъ на Аркольскомъ мосту. (Версальск. музей.)

сиво возгораются красныя и зеленыя пятна костюмовъ и треуголокъ Наполеоновскихъ генераловъ, ихъ бѣлые мѣха и перья, или экзотически-яркія одежды арабовъ. Для того, чтобы изобразить битву при Абукирѣ, Гро предварительно писалъ восточныя ткани, покрывала и оружіе. И хотя онъ не былъ на востокъ, но въ его египетскихъ баталіяхъ и въ зачумленныхъ въ Яффѣ— есть то живое этнографическое разнообразіе типовъ, интересъ къ которому несли съ собой Наполеоновскія побѣды, открывшія французскому художеству таинственную страну сфинксовъ и пирамидъ и иные новыя міры. Негры, арабы, италіанцы, а затѣмъ русскіе и литовцы (сраженіе при Эйлау) вторглись во французскую живопись, которая еще такъ недавно изображала лишь отвлеченнаго, „греко-римскаго“ человѣка. Такъ, снова проявилась въ исторіи искусства своеобразная „культурная“ роль войны, которую мы наблюдали и въ Египтѣ и въ Греціи—пробужденіе живого интереса къ чужеземцу, къ „варвару“, а слѣдовательно и расширение художническаго горизонта. Именно отъ этой впервые намѣтившейся у Гро этнографической





Жерико. Раненый кирасиръ. (Лувръ.)

„экзотики“ и надо вести начало того подлиннаго ориентализма, который, какъ мы увидимъ вскорѣ, окрылилъ собою творчество Делакруа.

Но въ батально-исторической живописи Гро было и другое начало, оплодотворившее собою французское искусство — реализмъ. Несмотря на нѣкоторую идеализацію и „театрализацію“ войны (объ этомъ скажемъ ниже), неизбежную при триумфальномъ назначеніи его баталій, Гро является предтечей реализма во Франціи. Эту черту отмѣтилъ въ немъ еще Делакруа: „Гро, — говоритъ онъ, — умѣетъ изобразить потъ, стекающій съ крупа лошадей среди битвы и пламенное дыханіе, выходящее изъ ихъ ноздрей; онъ умѣетъ показать молнію сабли въ тотъ моментъ, когда она погружается въ горло врага“. Въ картинѣ „Зачумленные въ Яффѣ“, прославляющей мужество Бонапарта, прикасающагося къ язвѣ одного изъ больныхъ, Гро показалъ цѣлую груду блѣдныхъ, страдающихъ и изможденныхъ тѣлъ. Именно эта Яффская больница Гро (1804) и открыла собою культъ страдальческихъ



красотъ по французской живописи, приведшей, наперекоръ холодной уравнищенности классицизма, къ „Плоту Медузы“ Жерико и „Хиосской рѣзнь“ (1824) Делакруа,—двумъ крупнѣйшимъ созданіямъ французской кисти первой четверти XIX вѣка.

Для того, чтобы написать „Гибнущій плотъ Медузы“ (навіянный дѣйствительной гибелью фрегата *La Meduse* въ 1816 г.), Жерико специально изучалъ трупы въ анатомическомъ театрѣ, какъ это дѣлали въ свое время Полайооло и Микель-Анджело. Ибо если Гро вывезъ изъ Италіи любовь къ Рубенсу, то Жерико, также побывавшій въ Италіи, былъ близокъ по своему темпераменту къ Микель-Анджело, титанизмъ котораго сказался въ трагичности его утопающихъ пловцовъ.

Гро все-таки былъ и остался ученикомъ Давида и это невольно сказалося на грандіозности его композицій. Жерико по натурѣ своей, пылкой, нервной, торопливой, „чрезмѣрной во всемъ“ (какъ выразился о немъ Делакруа), былъ живымъ олицетвореніемъ новаго поколѣнія, которое съ тѣмъ большимъ жаромъ идеализировало революцію и Наполеоновскую эпопею, что оно жило воспоминаніями и бунтовало противъ мѣщанской трезвости Реставраціи. Только теперь появился скульпторъ, способный воплотить въ камнѣ воинственное пламя 93 года, Рюдъ, и другой,—Бари, анималистъ, котораго звѣринный міръ плѣнилъ своей стихійной мощностью. Таковъ же былъ и Жерико. Онъ любилъ живопись въ такой же степени, какъ верховую ѣзду и укрощеніе дикихъ лошадей, жертвой котораго ему и суждено было стать—Жерико умеръ на 33 году жизни, упавъ съ лошади. Онъ возлюбилъ войну именно за то, что въ изображеніяхъ ея можно было показать мощную напряженность человѣческихъ и лошадиныхъ движеній. Со временъ ассирійцевъ и грековъ никто не умѣлъ такъ изображать лошадиный галопъ, какъ Жерико. Въ его мощномъ талантѣ было нѣчто родственное эллинскимъ скульпторамъ бурной Александрійской эпохи: Жерико—геній движенія, размаха, натиска, поэтъ „героическаго“. И снова взвились надъ землей бранные кони подъ кистью Жерико,—кони, скованные неподвижностью художниковъ-„тактиковъ“ XVIII в. и ложнымъ пафосомъ Давида. Въ противоположность Гро, изображавшему цѣлую картину сраженія, Жерико достаточны были отдѣльные эпизоды, чтобы сосредоточить въ нихъ все свои творческія возможности. И рядомъ съ этими внутренно и страстно сосредоточенными работами Жерико—картины Гро кажутся скучными и повѣствовательными. Таковъ его „Офицеръ императорской гвардіи на лошади“, словно слитый съ буйно вздыбившейся лошадыю въ одно цѣлое, и „Карабинеръ“ съ мужественнымъ и страстнымъ лицомъ, и раненый „Кирасиръ“ въ стальныхъ доспѣхахъ, трагическимъ свѣтомъ поблескивающихъ на фонѣ темнаго порохового дыма. Таковъ его Офицеръ, сдерживающій буйнаго коня и генералъ Клеберъ, символъ юнаго и неумемно-стремительнаго духа Наполеоновской





Жерико. Эпизодъ Египетской кампаніи.

арміи. Этой стремительностью исполнена и сама живописная манера Жерико. Въ противоположность Гро, затѣнявшему лишь первый планъ, онъ выявляетъ свои образы рѣзкими контрастами свѣта и тѣни. Въ его картинахъ не только борьба людей и лошадей, но и борьба тьмы со свѣтомъ. Сравнительно съ большими полотнами Давида и даже Гро онѣ кажутся незаконченными, эскизными, — какими-то пылкими импровизаціями; не даромъ Жерико былъ однимъ изъ первыхъ французскихъ художниковъ, увлекшихся быстротою литографіи. И въ этой страстной торопливости его кисти, словно пульсирующей въ унисонъ съ темпомъ битвы, въ этой лирической субъективности его мазка—было начало „романтизма“. И дѣйствительно, Жерико началъ съ ультра-реалистическаго плота Медузы, въ которомъ современники видѣли не живопись, но „бойню“ (abattoir), а когда онъ умеръ—къ нему первому примѣнили слово „romantique“...

Но, несмотря на весь повышенный интересъ Гро и Жерико къ образамъ человѣческаго страданія, несмотря даже на то, что Жерико специально изучалъ трупы и живопись его назвали „бойней“, бѣдствія войны





Жерико. Генераль Клеберъ. (Руанскій музей.)

какъ таковыя, играютъ въ живописи первой четверти XIX в. второстепенную, почти декоративную роль. Это лишь аксессуары героической драмы, элементы высокаго стиля.

Вернемся снова къ картинѣ Гро—„Поле сраженія при Эйлау“. Программа этой картины, данная художникамъ на конкурсѣ самимъ Наполеономъ, гласила слѣдующее: „На утро послѣ битвы при Эйлау, Императоръ посѣщаетъ поле сраженія и исполненъ ужаса и состраданія при видѣ этого зрѣлища. Его Величество велитъ оказать помощь раненымъ русскимъ. Тронутый человѣчностью побѣдителя, молодой литовець съ энтузіазмомъ выражаетъ ему свою благодарность. Вдали видны французскія войска, расположившіяся бивакомъ на полѣ сраженія, въ ожиданіи императорскаго смотра“...

Такова была официальная программа, быть-можетъ, первая въ міровой исторіи, въ которой требовалось прославленіе не силы, но человѣчности





Жерико. Въ атаку!

тріумфатора; мотивы пощады были рѣдки въ искусствѣ прошлаго. И вотъ мы видимъ, что на этомъ полѣ сраженія, ужаснувшемъ самого Наполеона, раненые враги простирають руки съ жестами благодарности по направленію къ Наполеону и менѣе всего обнаруживаютъ свои раны. Даже поверженные феллахи въ Битвѣ у пирамидъ Гро привѣтствуютъ Наполеона. У Жерико, „Раненый кирасирь, выходящій изъ огня“, думаетъ только о томъ, какъ бы сдержать еще разгоряченнаго битвою коня; другой его раненый, сидящій на пригоркѣ,—больше похожъ на отдыхающаго... Точно такъ же и въ Битвѣ при Аустерлицѣ Жерара, страданіе побѣжденныхъ враговъ обнаруживается скорѣе морально, нежели физически.

Это забвеніе прозаической стороны войны во имя ея поэзіи и паѳоса, эта театрализація войны объясняется не только одной экзальтаціей художниковъ, не только однимъ культомъ красиваго страданія. Въ Наполеоновской войнѣ, какъ на это правильно указалъ Сизераннъ, проза сраженія,





Делакруа. Арабскіе кавалеристы.

дѣйствительно, заслонялась его поэзіей. Самъ Наполеонъ былъ отъ природы не только геніемъ стратегіи, но и мудрымъ художникомъ-баталистомъ. Онъ понималъ эмоціональную сторону войны и ею опьянялъ солдатъ—не даромъ одинъ изъ историковъ военнаго искусства Наполеона назвалъ его тактику „Наполеоновской эстетикой“, не даромъ въ этомъ корсиканцѣ текла италянская кровь, кровь Кондотьеровъ. Полководецъ-фантастъ, полководецъ-импровизаторъ, какимъ онъ изображенъ на первомъ же портретѣ Гро, онъ, какъ режиссеръ, зналъ и учитывалъ значеніе „декоративнаго“ элемента въ войнѣ—яркость костюмовъ, эффектность жестовъ. Потому-то онъ и покровительствовалъ искусству Гро и Давида, что понималъ военную роль „эстетики“, какъ понимали ее тираны эпохи Ренессанса. Вполнѣ естественно, что этой Наполеоновской декоративности не понялъ честный и трезвый умъ англичанина Карлейля, назвавшего Наполеона „помѣсью героя съ шарлатаномъ“ за лживость его бюллетеней и эффектность тактики,—такъ же естественно, какъ и то, что въ этой „бравурной“, романской декоративности Левъ Толстой усмотрѣлъ лишь „искусственный міръ призраковъ“.

Когда надо было готовиться къ рѣшительному удару, Наполеонъ давалъ себя видѣть солдатамъ—не какъ полководецъ XVIII вѣка, гарцующій





Делакруа. Янычары въ атакѣ

сбоку, на пригоркѣ, внѣ сферы огня,—но впереди, на бѣломъ конѣ, какъ Александръ Македонскій, и крикъ солдатъ *Vive l'Empereur!* былъ всегда крикомъ атаки. На картинахъ Гро мы и видимъ Наполеона въ самой гущѣ солдатъ; въ Битвѣ на Аркольскомъ мосту Верне, онъ съ развѣвающимся знаменемъ идетъ впередъ—навстрѣчу непріятельскимъ залпамъ. Эта эффектная и декоративная фигура Наполеона съ повелительнымъ или великодушнымъ жестомъ и заслонила собою жесты раненыхъ и гримасы убитыхъ. У Верне раненый и упавшій на мосту солдатъ находитъ въ себѣ силу поднять руку по направленію къ Наполеону, словно прощаясь съ нимъ. Въ Сраженіи при Эйлау Гро, раненые и убитые погружены въ смутный полумракъ перваго плана, затѣненнаго для того, чтобы тѣмъ свѣтлѣе засіяла центральная часть композиціи съ фигурой Наполеона. И подобно тому, какъ „перспективизмъ“ прошлой эпохи былъ не только формально-художественнымъ приемомъ, но и политическимъ велѣніемъ,—такъ и въ этомъ колористическомъ приѣмѣ затемненія ужасовъ перваго плана было и психологическое желаніе набросить флеръ на марсовый ликъ войны, чтобы тѣмъ болѣе засвѣтилось другое ея лицо, правое и великодушное.

Въ живописи Делакруа (1798—1863) страданія войны не затушуются патриотическими стремленіями,—наоборотъ, его кисть служитъ страданіямъ всѣхъ вѣковъ и народовъ. Наперекоръ Тассо онъ изображаетъ даже побѣ-



дителей-крестоносцевъ, вошедшихъ въ Іерусалимъ, не триумфаторами, но измученными долгимъ походомъ и загрубѣвшими отъ убійствъ и грабежей, сцены которыхъ развертываются тутъ же на второмъ и дальнемъ планѣ картины. Делакруа ищетъ героическое во всѣхъ эпохахъ исторіи у Данте и Торквато Тассо, у Шекспира и Байрона, но повсюду открываетъ его—въ страдальческомъ. Поэтъ Бодлеръ, одинъ изъ первыхъ и немногихъ, кто оцѣнилъ и понялъ геній Делакруа, назвалъ его „художникомъ человѣческой скорби“. Въ „его творествѣ,—говоритъ Бодлеръ,—сплошное отчаяніе, рѣзня и пожары; пылающіе и дымящіеся города, задушенные жертвы, изнасилованныя женщины, даже дѣти, брошенные подъ копыта лошади,—все это похоже на нѣкій ужасающій гимнъ, составленный въ честь фатальности и неотвратимости страданія“.

Но это героическое и страдальческое показаны Делакруа не какъ бытовое явленіе. Делакруа—не реалистъ, но мечтатель-романтикъ. Онъ изображаетъ человѣческія страданія, не какъ очевидецъ, но какъ поэтъ, воображеніе котораго любитъ всѣмъ тѣмъ, „что гибелью грозитъ“, и какъ поэтъ онъ находитъ „упоеніе въ бою и въ аравійскомъ ураганѣ и бездны мрачной на краю“. Здѣсь—органическое его родство съ Рубенсомъ, художникомъ крови и огня; здѣсь оправданіе той своеобразной клички, которая присвоена была романтикамъ—Schakespeariens.

Въ этомъ смыслѣ Делакруа далъ какъ бы окончательное, синтетическое завершеніе всему тому, что до него носилось въ воздухѣ—въ его лицѣ достигли высшаго расцвѣта всѣ тѣ начала, которыя заложены были въ Гро и Жерико и во всей французской душѣ Наполеоновской эпопеей. Его воображеніе, свободно парившее надъ повседневностью эпохи реставраціи, не связанное официальными заказами и утверждавшее себя даже наперекоръ этой эпохѣ, было послѣднимъ и наиболѣе сильнымъ раскатомъ революціонной и военной бури начала XIX в. и зарницей новыхъ революціонныхъ грозъ.

Не будь „Зачумленныхъ“ Гро, нанесшихъ своимъ реализмомъ первую рану классической сдержанности Давида, не было бы „гибнущаго плота Медузы“ Жерико, съ его острой правдой и драматической напряженностью. Но „Хіосское избіеніе“ Делакруа, появившееся въ годъ смерти Жерико, не только продолжило эти черты его творчества, но гениально превзошло и углубило ихъ, доведя до высокаго паѳоса. Гро первый напомнилъ о Рубенсѣ—Делакруа не только вобралъ въ свою палитру красочное богатство венеціанцевъ, но и утончилъ его вліяніемъ англійскихъ колористовъ (Констэбля и Бонингтона), открывшихъ ему тайны воздушной гармоніи. И его „Хіосское избіеніе“ насыщено правдой настоящаго свѣта и воздуха. Именно эта батальная картина, исправленная Делакруа подъ впечатлѣніемъ пейзажей Констэбля, явилась какъ бы Евангеліемъ новаго колорита во Франціи,



предвѣстіемъ всего импрессионизма; не даромъ тогдашняя критика называла „Хюсское избіеніе“—„избіеніемъ живописи“. Точно такъ же и ориентализмъ, рожденный во французской живописи египетскимъ походомъ Бонапарта и „Битвой при Абукирѣ“ Гро, пришелъ къ своему настоящему утвержденію лишь въ творествѣ Делакруа. Ибо онъ не удовлетворился разказами очевидцевъ и восточными тканями, но самъ отправился въ Африку, послѣ завоеванія тамъ колоній. Поездка въ Марокко еще болѣе углубила въ немъ ту страсть къ стихійному, которая и раньше проявлялась у него въ звѣриной ярости столкнувшихся коней, во многихъ его львахъ и тиграхъ. Но отнынѣ его львы и тигры вступаютъ въ бой, терзаютъ людей и лошадей, а лошади взвиваются на дыбы („Борьба лошадей въ арабской конюшнѣ“ и „Атака арабскихъ кавалеристовъ“). Делакруа словно пріобщился того древняго анимализма, который, какъ мы видѣли, такъ органически связанъ былъ съ ассирійскими баталіями. И здѣсь именно—ключъ къ пониманію батализма въ творествѣ Делакруа: для его страстнаго художческаго темперамента былъ непреодолимый соблазнъ во всемъ стихійномъ и животномъ, какъ и для скульптора-романтика, Бари, и онъ любилъ сцены человѣческой брани такъ же, какъ и борьбу въ мѣрѣ звѣриномъ...

Но это не значитъ, что Делакруа съ одинаковой страстью изображалъ любую войну. Его геній болѣе ярко отпечатлѣлся лишь въ мароканскихъ баталіяхъ именно потому, что онѣ болѣе стихійны, экзотичны и живописны и наименѣе похожи на настоящія сраженія. Для того, чтобы понять этотъ подходъ романтика-Делакруа въ войнѣ, слѣдуетъ познакомиться съ общимъ взглядомъ на батальную живопись другого романтика—Шарля Бодлера.

„Французскія побѣды,—говоритъ онъ,—порождаютъ множество военныхъ картинъ... Этотъ родъ живописи, по самому своему существу, требуетъ неправды и ничтожности. Настоящее сраженіе—не картина, ибо для того, чтобы быть воспринятымъ и характернымъ въ качествѣ сраженія, оно должно быть изображено лишь бѣлыми, синими и черными линіями, обозначающими движеніе батальоновъ. Въ этого рода изображеніяхъ, какъ и въ дѣйствительности, мѣстность становится болѣе существенной, нежели люди. При подобныхъ условіяхъ самая картина сводится на нѣтъ или, по меньшей мѣрѣ, превращается въ картину тактики и топографіи. А такъ какъ подобную картину, сдѣланную для военныхъ, должно исключить изъ области чистаго искусства, то живописи, чтобы быть понятной и интересной, остается изображать лишь эпизоды войны. Но даже и въ простомъ эпизодѣ, въ простомъ изображеніи человѣческой свалки на маленькомъ пространствѣ—какъ часто взгляду зрителя приходится страдать отъ лжи, преувеличенія и монотонности!.. Признаюсь, что въ подобныхъ зрѣлищахъ меня потрясаетъ не столько изобиліе ранъ и безчисленность перевязанныхъ членовъ, сколько неподвижность среди насилія, холодная и страшная гримаса





Делакруа. Вступленіе крестоносцевъ въ Іерусалимъ. (Лувръ.)

застывшаго ужаса... Кромѣ того, эти монохромныя войска,—какъ одѣвають ихъ современные правительства,—такъ далеки отъ живописности, что художникамъ, въ ихъ воинственные часы, приходится скорѣе въ прошломъ, чѣмъ въ настоящемъ искать подходящаго мотива, чтобы развернуть всю красоту и разнообразіе оружія и костюмовъ“ (Ch. Baudelaire, Salon de 1859).

Эти общія замѣчанія Бодлера, столь убійственные для многихъ баталлистовъ и столь проницательно предугадавшія будущую невозможность батальной живописи, являются вмѣстѣ съ тѣмъ и лучшимъ комментариемъ къ „воинственнымъ часамъ“ самаго Делакруа. Именно потому, что послѣ-наполеоновскія войска были уже „монохромны“ и не живописны, Делакруа-романтикъ черпалъ свои бранные образы тамъ, гдѣ только и могло развернуться все полнозвучіе его палитры—въ прошломъ или на востокѣ. Его романтизмъ былъ искусствомъ воспоминанія и искусствомъ экзотической мечты. Онъ писалъ „Взятіе Іерусалима крестоносцами“, „Битву при Нанси“ (смерть Карла Смѣлаго), „Побѣду Людовика IX надъ англичанами при Тайллебургѣ“. Изъ современной же эпохи его плѣняла героическая борьба Греціи за независимость, борьба съ экзотическими турками, которой





Е. Делакруа. Эпизодъ изъ Хіосскаго избіенія. (Лувръ).







посвящены его „Хіосское избіеніе“, „Греція при Миссолонги“ и др. Эта греко-турецкая война, равно какъ и завоеваніе Франціей Алжира, сыграли, несомнѣнно, не менѣ крупную роль въ развитіи ориентализма во Франціи, нежели египетскій походъ Наполеона.

Но и въ этой вдохновлявшей Делакруа греческой войнѣ, какъ мы видимъ, онъ избиралъ не эпизоды настоящихъ сраженій, въ которыхъ пришлось бы показать тактику массъ (и которые ему гораздо меньше удавались, какъ, напр., въ Битвѣ при Нанси), а эпизоды героизма и страдальчества. Его „Греція при Миссолонги“—не греческая армія, но гречанка съ обнаженной грудью, символизирующая собой душу многострадальной Греціи, позади которой—зловѣщій силуэтъ турецкаго солдата. Въ его „Massacre de Scio“ самая рѣзня отодвинута на второй планъ (такъ же, какъ и во „Взятіи Іерусалима“), на первомъ же планѣ—лишь результаты этой рѣзни. Здѣсь мы и подходимъ ко второй чертѣ творчества Делакруа, также разъясненной словами Бодлера о батальной живописи. Именно потому, что даже въ батальныхъ эпизодахъ неизбѣжна „ложь и монотонность“, Делакруа, какъ подлинный художникъ, предпочитаетъ имъ—трагическій результатъ сраженія, „неподвижность среди насилія, застывшую гримасу ужаса“.

Въ „Хіосскомъ избіеніи“ почти не видно самаго избіенія, но передъ нами окаменѣвшая въ отчаяніи группа плѣнныхъ гречанокъ—старуха, вся сила души которой во взорѣ, вопрошающемъ небо, молодая женщина, мертвѣющую грудь которой сосетъ ребенокъ, другая женщина, чье прекрасное, перламутровое тѣло привязано къ сѣдлу турецкаго башибузука... Здѣсь не слышно ни криковъ, ни шума борьбы—они теряются въ огромномъ воздушномъ пространствѣ, въ его сіяющемъ свѣтѣ, они застреваютъ въ груди несчастныхъ жертвъ. Ибо здѣсь—ужасы современной души, переживающей ихъ внутри самой себя; здѣсь неподвижность и безмолвіе внутренней трагедіи. Во Взятіи Іерусалима эти ужасы словно сконцентрированы въ двухъ безпомощно поникшихъ и обезсиленныхъ женщинахъ перваго плана. Но не меньшая, въ сущности, усталость и въ коняхъ самихъ триумфаторовъ—они не похожи уже на триумфальныхъ коней Александра Македонскаго и даже на гордыхъ коней Жерико. Какая-то неизбывная меланхолія отравляетъ триумфы на картинахъ Делакруа; въ нихъ—не красота побѣды, но красота пораженія, красота неподвижности.

Здѣсь динамическая тенденція Жерико и всего романтизма приходитъ къ своей противоположности—къ статикѣ смерти. Замерли бурные кони съ лебедиными шеями, словно обезсиленные слишкомъ стремительными взмахами экстаза; застыли человѣческіе жесты, столь „декоративные“ и патетическіе у Гро и Жерико. Картины Делакруа—последній геніальный и яркій расцвѣтъ батальной живописи въ міровой исторіи, последній „пиръ во время чумы“, и въ ихъ меланхоліи—есть уже агонія батальной поэзіи вообще...





Раффа. На другой день.

## II.

Дѣйствительно, проза войны ущемила даже „эстетику“ Наполеоновской тактики и поэзію его апофеоза. Но она притаилась вначалѣ въ небольшихъ литографіяхъ,—въ искусствѣ, которое не могло носить официальнаго характера, какъ монументальныя картины Гро. Въ первой половинѣ XIX вѣка литографіи выпала на долю такая же роль, какую въ XVII в. играла гравюра, а въ наше время фотографія—она была точной хроникой событій. Въ литографіяхъ Шарле и особенно Фабе дю-Фора („Картины изъ моего портфеля во время похода 1812 года въ Россію“) передъ нами раскрывается оборотная сторона Наполеоновской войны — страданія великой арміи среди снѣжной русской равнины, ставшей кладбищемъ ея славы. Эти бѣдные, голодные, полуголые и замерзающіе солдаты такъ непохожи уже на гордыхъ героевъ Гро и Жерико, и уже не видно среди нихъ декоративной фигуры Наполеона: они предоставлены самимъ себѣ. „Переходъ черезъ Березину“ Фабе дю-Фора—не только катастрофа на тяжкомъ пути отступленія, но и трагическое крушеніе цѣлой эпохи. Даже у романтика Жерико есть серія литографій, изображающихъ отступленіе изъ Россіи, гдѣ его кирасиры и гренадеры въ такой же степени неуклюженесчастливы, въ какой другіе его герои—воинственно-ловки.

Развѣялся „искусственный міръ призраковъ“—осталась голая правда стихійныхъ событій, та правда, которую Толстой противопоставлялъ инди-





Фабе дю-Форъ. Переходъ черезъ Березину.

видуальному самообольщенію. Отнынѣ Наполеоновская слава становится Наполеоновской легендой, и чтобы снова увѣровать въ нее, Раффе приходится перенестись въ призрачный міръ своего „Ночного смотра“.

Въ творествѣ гениальнаго испанскаго художника Франциска Гойи (1746—1828) мы видимъ и другую сторону Наполеоновской эпопеи, еще болѣе прозаическую и жестокую — ту, что породила не „Марсельезу“ Рюда, но мрачную, изъ чужихъ пушекъ отлитую Вандомскую колонну. Гойа показалъ намъ марсовый, истребительный обликъ Наполеоновскихъ завоеваній.

Въ 1808 году въ Мадридѣ, вспыхнуло возстаніе противъ Юсифа Бонапарта, посаженнаго Наполеономъ на мѣсто инфанта Фердинанда, которое вскорѣ обрѣло характеръ обще-испанской и всенародной, хотя и не организованной, войны за національную независимость. Средоточіемъ ея стала Сарагосса, родина Гойи, оказавшая наиболѣе упорное сопротивление французскимъ войскамъ. Главнымъ защитникомъ Сарагоссы, Палафоксомъ, и было поручено Гойѣ изобразить отдѣльные моменты этой героической драмы. Гойа создалъ цѣлую серію гравюръ, названную имъ „Фатальныя послѣдствія кровавой войны Испаніи съ Бонапартомъ“, а затѣмъ переименованную въ „Бѣдствія войны“, *Los Desastros de la guerra*. На нѣкоторыхъ изъ этихъ гравюръ написано: „такъ видѣлъ я“, на другихъ — „такъ было“. И хотя у Гойи трудно отдѣлить видѣнную правду отъ видѣнній его гениальной фантастики, несомнѣнно, что все образы его „Бѣдствій“ — горестныя наблюденія дѣйствительности. Въ нихъ нѣтъ того причудливаго аллегоризма, того звѣринаго и бѣсовскаго шабаша, которымъ зашифрованы его раннія сатиры,





Ф. Гойа. Бѣдствія войны.—„Кто можетъ на это смотрѣть!“

Caprichos, направленные противъ инквизиціи и абсолютизма и едва поддающіяся комментаріямъ. Здѣсь нѣтъ ни злобнаго смѣха, ни аллегорической темноты; только въ заключительныхъ листахъ своей серіи Гойа символизируетъ бонапартизмъ въ видѣ хищнаго орла, изгоняемаго крестьянскими вилами; все остальное—увы—слишкомъ ясно, остро и выразительно, — настолько, что становится чудовищнымъ и кошмарнымъ, какъ сонъ наяву. Самая техника Гойи (смѣсь офорта съ акватинтой), богатая и разнообразная, съ ея острыми линіями, черными сгущеніями и внезапными просвѣтами, внутренне соотвѣтствуетъ катастрофическому ритму изображенныхъ сценъ, ихъ страшной пляскѣ смерти, а сопровождающія каждую гравюру краткія объясненія придаютъ имъ характеръ какого-то страстнаго крика, исторгнутаго ужасомъ и возмущеніемъ.

Гойа рисуетъ не „регулярную“ войну, но войну партизанскую и гражданскую, въ которой нѣтъ плѣнныхъ, но есть арестованные, насилуемые и казнимые, въ которой „нѣтъ жестокости, которая не была бы совершена“, — какъ называется одна изъ его 80 гравюръ. Приближаются солдаты—и „населеніе бѣжитъ изъ деревень“, „матери не могутъ захватить дѣтей“; полуголыхъ „женщинъ выносятъ изъ пламени, — неизвѣстно съ какими намѣреніями“. Нигдѣ нѣтъ спасенія—„женщины защищаютъ свою честь, но не могутъ не





Ф. Гойа. „Но что можно сдѣлать противъ штыковъ!“

уступить силѣ“, ибо „хуже всего умолять“; даже „монастырскія стѣны не даютъ убѣжища монахамъ“, и „нѣтъ пощады и церковнымъ реликвіямъ“. „На дорожныхъ деревьяхъ красуются рѣдкія птицы“—трупы повѣшенныхъ и даже отрубленные части ихъ тѣлъ; вырыты „братскія ямы“, и приходятъ родители искать сыновей— „для раненыхъ нѣтъ уже времени“. Но и „у мертвыхъ нѣтъ покоя“—ихъ грабятъ мародеры. И надъ полемъ оголенныхъ труповъ вырываются слова: „похоронить и молчать“, а у другихъ— „вотъ зачѣмъ были они рождены!“... „Голодъ и болѣзни, вѣрные товарищи войны, пристають къ подошвамъ“, и тщетно похожіе на скелеты „бѣглецы ищутъ помощи въ больницахъ“. И „ложу смерти подобна вся земля окрестъ“...

И только немногіе героическіе просвѣты врываются въ это царство карательной вакханаліи—крестьяне сражаются пиками и ножами („но что можно сдѣлать противъ штыковъ!“), и, если они побѣждаютъ— „горе солдатамъ, попавшимъ въ ихъ руки“; молодая дѣвушка (извѣстная въ Сарагонѣ Маріа-Августина) поддерживаетъ огонь изъ пушки, оставленной мужчинами; разстрѣливаемые испанцы мужественно пріемлютъ смерть... Последній мо-





Ф. Гойа. Бѣдствія войны.—„Такъ было“.

тивъ нашелъ себѣ мѣсто и въ картинѣ Гойи, находящейся въ Прадо, въ которой достигаетъ высшаго трагическаго паѳоса все, что было имъ импровизовано въ гравюрахъ. Эта казнь при свѣтѣ огромнаго фонаря, на фонѣ зіяющей ночи и этотъ ужасъ и экстазъ казнимыхъ — самое сильное, самое гениальное, что когда-либо было сказано всѣми пацифистами противъ войны. „Такъ было“, „этого нельзя перенести!“ говоритъ Гойа, и все-таки человѣчество еще не сказала „да не будетъ такъ!“...

А между тѣмъ, еще задолго до Гойи раздался такой же протестъ противъ войны изъ рядовъ художества. Самое названіе гойевскихъ *Desastros de la guerra* показываетъ, что прототипомъ ему послужили гравюры уже извѣстнаго намъ Жако Калло, „Великія бѣдствія войны“, о которыхъ именно здѣсь уместно будетъ сказать, ибо въ нихъ Калло является не баталистомъ-тактикомъ и топографомъ, но страстнымъ обличителемъ милитаризма. Уже въ „Осадѣ Бреды“, на ряду съ операціями осаждающей арміи, Калло изобразилъ бытовыя сцены, рисующія жестокое отношеніе солдатъ къ крестьянскому населенію—уводъ скота, отнятіе продуктовъ, пытки и висѣлицы. Но





Франциско Гойа. Эпизодъ 3 мая 1808 года. (Мадридъ, Прадо).

5









Ф. Гойа. „Женщинъ выносятъ изъ пламени“.

эти сцены грабежа и насилия на фонѣ сложной осады казались лишь незначительными эпизодами, отмѣченными между прочимъ. Тогда еще Калло не видѣлъ этихъ сценъ въ дѣйствительности, да и касались онѣ чуждаго ему голландскаго народа. Но вотъ война разразилась надъ его родной, и Калло сталъ свидѣтелемъ всѣхъ ея бѣдствій. Въ 1633 году армія Людовика XIII вторглась въ Лотарингію и осадила Нанси, родной городъ Калло. Когда черезъ мѣсяцъ война закончилась поражениемъ Лотарингскаго герцога, Людовикъ XIII по старому опыту просилъ Калло увѣковѣчить его осаду Нанси такъ же, какъ онъ прославилъ его осады Ларошели и острова Ре. Художникъ отвѣтилъ отказомъ, мотивируя его патриотическимъ долгомъ, и Людовику XIII оставалось лишь поздравить герцога съ подобной преданностью подданныхъ...

Вмѣсто „Осады Нанси“, Калло создалъ „Les Misères et malheurs de la guerre“, цѣлую серію изъ 18 листовъ. Онъ направляетъ здѣсь острее своей иглы въ сущности не столько противъ арміи Людовика XIII, сколько противъ войны вообще—не даромъ въ число этихъ листовъ входитъ, какъ бѣдствіе, и само сраженіе, кавалерійская стычка, вокругъ которой валяются трупы людей и лошадей.

Широкое заглавіе Калло вполне соответствуетъ содержанию гравюръ, въ которыхъ, несмотря на „патриотическій долгъ“ ему удалось возвыситься до



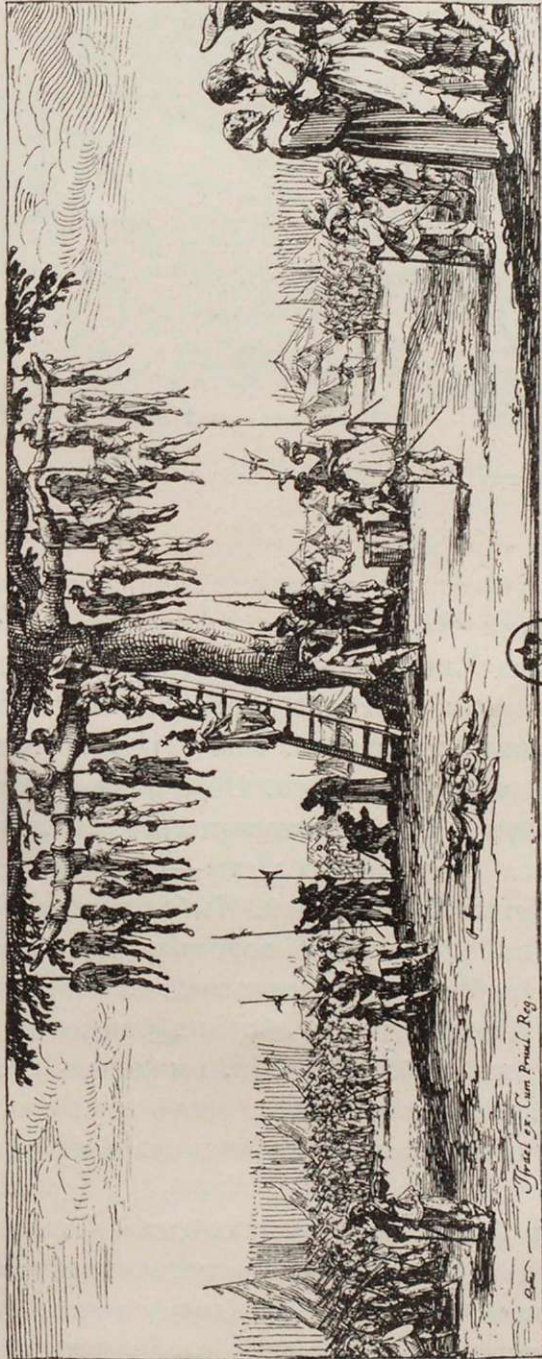


Ф. Гойа. „Вотъ этихъ я желаю имѣть“.

созерцанія истинно безпристрастнаго. Въ его гравюрахъ изобличаются звѣрства и французскихъ, и лотарингскихъ солдатъ и не менѣе звѣрское мщеніе крестьянъ за мародерство тѣмъ и другимъ.

Мы видимъ здѣсь войну во всѣхъ послѣдовательныхъ ея ступеняхъ, но эти ступени войны показаны не со стороны ихъ технической, какъ это было въ „Осадахъ“, а со стороны чисто-человѣческой или, вѣрнѣе, человѣко-ненавистнической. Вотъ вербовка солдатъ, которыхъ „металлъ Плутона, служащій и миру и войнѣ, отвлекаетъ, невзирая на опасности, отъ родныхъ мѣстъ въ чужіе края“, какъ гласитъ четверостишіе подъ гравюрой,—все образы Калло сопровождаемы комментаріями одного изъ тогдашнихъ поэтовъ. Вотъ мародеры, застигнутые при грабежѣ гостиницы и дерущіеся съ жителями; вотъ солдаты грабящіе зажиточный домъ и подвергающіе его обитателей невѣроятнымъ насиліямъ. Вотъ разгромъ богатаго монастыря съ уже пылающей крышей, изъ котораго выносятся имущество и похищаются монахини. Или нападеніе на мирную деревню, сожженіе домовъ и уводъ скота—





В.Р.

Изд. ст. Сан. Рунд. Рег.

Жакъ Калло. Великія бѣдствія войны. Дерево мародеровъ.





Жакъ Калло. Великія бѣдствія войны. Мщеніе крестьянъ.

„такъ поступаютъ съ бѣдными жителями полей тѣ, кого поддерживаетъ своими злыми поступками Марсъ: они дѣлаютъ ихъ плѣнниками, сжигаютъ ихъ деревни, и даже надъ животными творятъ худое, и ни страхъ законовъ, ни обязанности, ни слезы и крики не трогаютъ ихъ“. Вотъ разбой на большой дорогѣ—„въ сторонѣ отъ лѣсовъ, вдали отъ военныхъ операцій“, гдѣ проѣзжаютъ мирные путешественники. Но всѣ эти „злые акты Марса“ не остаются безнаказанными и тутъ начинаются новыя „бѣдствія“ войны.

Напрасно прячутся въ лѣсу солдаты—ихъ находятъ и подвергаютъ законной карѣ или народной расправѣ. Дыба, повѣшеніе, разстрѣліаніе, костеръ и колесованіе въ присутствіи войскъ и духовенства вѣнчаютъ ихъ карьеру. Тѣ же, кто избѣгаетъ законнаго возмездія, попадаютъ въ руки крестьянъ, подстерегающихъ ихъ въ лѣсу и избивающихъ цѣпами, косами и дубинами. Но и тѣхъ, кто избѣгъ гибели, ожидаютъ болѣзни и нищета—на костыляхъ, безрукіе и безногіе, они просятъ милостыню и умираютъ на навозныхъ кучахъ. Лишь немногіе, не пошедшіе путями преступленія, удостоиваются королевской награды...

Всѣ эти „Великія бѣдствія“ войны слѣдитъ Калло съ такой же педантичной точностью, съ какой раньше изображалъ операціи „Осады“. Въ противоположность Гойѣ, онъ изображаетъ не драму женской чести, не страданія отдельныхъ индивидуумовъ, возникающія словно внѣ времени и пространства изъ тумана или зіяющей ночи, но рисуетъ цѣлую эпическую картину разгрома, ставшаго бытовымъ явленіемъ и полного бытовыхъ подробностей. И если созерцаніе Гойи насыщено мистическимъ ужасомъ, то въ обличеніяхъ





Жакъ Калло. Великія бѣдствія войны. Разгромъ фермы.

Калло нерѣдко звучитъ наблюдательность юмориста, какой-то страшный смѣхъ сквозь слезы. Такъ, на одномъ изъ самыхъ острыхъ и потрясающихъ офортовъ Калло, изображающемъ дерево, увѣшанное трупами мародеровъ, словно гигантскими фруктами, не забыты такія подробности, какъ деревянная нога одного изъ повѣшенныхъ, жалкіе отрѣзня и костыли на землѣ и двое кандидатовъ на веревку, доигрывающихъ партію въ кости при любопытномъ вниманіи исполнителей закона. Несмотря на сентенціи, сопровождающія образы Калло, онъ остается въ нихъ безпристрастнымъ художникомъ-наблюдателемъ — и тѣмъ неотразимѣе ужасы, наблюденные его остро-видящимъ глазомъ и выявленные его острыми, почти колючими линиями...

Но если Гойа имѣлъ предшественника въ лицѣ Калло, то и послѣдній можетъ быть поставленъ въ связь съ нидерландскими граверами, которые запечатлѣли многостраданіе родины отъ „испанской ярости“, какъ, напр., съ Михаиломъ Айнзингеромъ, изобразившимъ въ своей серіи «De Leone Belgico» жестокія сцены взятія Антверпена въ 1576 году. Точно такъ же уже послѣ Калло Ромэнъ де-Хоогъ изобразилъ кровавыя уличныя расправы солдатъ Людовика XIV съ жителями голландскихъ городовъ... Замѣчательно, что и въ русскомъ искусствѣ XVII вѣка раздался протестъ противъ „бѣдствій войны“ — онъ исходилъ изъ Соловецкаго монастыря, осажденнаго и взятаго воеводой Мещериновымъ, присланнымъ московскимъ правительствомъ для насажденія новыхъ книгъ и обрядовъ. Одна изъ старообрядческихъ иконъ со всей остротой и синтетичностью наивнаго реализма изображаетъ сцену осады монастыря и расправы съ его защитниками. И какъ въ батальныхъ хроникахъ Востока, съ миниатюрами котораго эта икона имѣетъ много точекъ соприкосновенія, здѣсь символически сосредоточены всѣ послѣдовательно





Романъ де-Хоогъ. Амстердамскія жестокости.

развивающіеся моменты этой трагической эпопеи, начиная отъ перваго пушечнаго залпа и кончая запоздалымъ приказомъ царя о снятіи осады, запоздалымъ потому, что посланный гонецъ встрѣтился на пути съ другимъ гонцомъ, сообщившимъ о разгромѣ монастыря...

Мы уклонились нѣсколько назадъ для того, чтобы окинуть взоромъ все протесты противъ войны, исходившіе изъ міра искусства. Мы видѣли протестъ испанца противъ французовъ, бельгійца противъ испанцевъ и, наконецъ, француза противъ своихъ же одноплеменниковъ (Калло) и русскаго противъ русскихъ. Поистинѣ, никому не должно быть обидно!

Такимъ образомъ, одна и та же война отзывалась совершенно различно въ художественномъ станѣ побѣдителей и побѣжденныхъ. Въ первомъ слѣдился ея героическій и живописный обликъ; во второмъ—изображался ея другой ликъ, маска Арея, „истребителя народовъ“, генія распри и убійства, не знающаго справедливости. Въ одномъ воспѣвался ея „священный огонь“ („feu sacré“ Наполеона), въ другомъ изображался огонь пожарища, кровавое зарево пораженія. Не даромъ побѣдители пользовались для прославленія войны всеѣмъ полнозвучіемъ красокъ, а побѣжденные—скорбными, чернобѣлыми гаммами гравюръ. Въ гравюрахъ Гойи мы видѣли, какъ тѣ же самые Наполеоновскіе воины, въ пышныхъ мѣховыхъ шапкахъ, которые выгладѣли такими романтическими красавцами у Гро и Жерико, кажутся





Покореніє Соловецкаго монастыря (икона XVII в.).

тяжеловѣсными, мохнатыми и чудовищными палачами. Такъ преображалась въ зеркалѣ искусства одна и та же правда войны—въ зависимости отъ того или иного подхода къ ней.

До слуха ассирійскихъ побѣдителей не дошелъ „Плачь Іереміи“. Только греческіе художники силой своей высокой гуманности умѣли жалѣть поверженныхъ враговъ. Но въ лицѣ Гойи, Калло, Ромѣнь де-Хоога и др. впервые эти поверженные враги заговорили сами, и слово ихъ было подобно плачу...

Но такъ какъ человѣчество видѣло только монументальныя военныя картины и не замѣчало этихъ скромныхъ гравюръ, то оно и не догадывалось о томъ, что искусство—наперекоръ Рескину и Прудону—не только славилло войну, но и пламенно протестовало противъ ея „фатальныхъ слѣдствій“.





Константъ Гюсъ. Возвращеніе изъ Крыма.

### III.

Въ теченіе XIX вѣка художникъ-баталистъ пережилъ ту же эволюцію, что и Левъ Толстой. На Кавказѣ война казалась ему интересной удаляю, кровавой забавой и, не замѣчая раненыхъ, онъ готовъ былъ сказать при видѣ картины боя вмѣстѣ съ однимъ своимъ генераломъ: *quel charmant coup d'oeil!* (Набѣгъ). Въ Силистріи онъ любовался „великолѣпнымъ зрѣлищемъ“ далекой перестрѣлки, именно потому, что она была далекая. Въ Севастополѣ онъ залюбывался полемъ сраженія уже постольку, поскольку ему удавалось отвлечься отъ настоящаго вида войны—пока, наконецъ (подобно своему севастопольскому мальчику, вышедшему во время перемирія на цвѣтушую долину и убѣжавшему при видѣ страшнаго безголоваго трупа), онъ не понялъ войну, это „непонятное“ для него до тѣхъ поръ явленіе.

Если Гро, изображая поле сраженія при Эйлау, могъ отвлечься отъ страданій раненыхъ для того, чтобы залюбиться великодушіемъ Наполеона, то для послѣдующихъ художниковъ это стало почти невозможнымъ. Въ





Де Нэвилль. Битва при Шампиньи. (Версальск. музей.)

сушности Делакруа былъ послѣднимъ изъ великихъ талантовъ, посвятившихъ свое творчество паосу борьбы, красотѣ стихійности. Но хотя романтизмъ наперекоръ классицизму и отрицалъ всякую моральную миссію за живописью и провозгласилъ принципъ искусства для искусства, любованіе Делакруа „гримасами ужаса“ не могло не быть отравленнымъ меланхоліей. Даже Константъ Гюисъ, художникъ элегантнаго и веселящагося Парижа, женщины, лошадей, скачекъ и гвардейцевъ, вывезъ изъ Крыма лишь меланхолическіе образы войны: его „Севастопольская батарея“—точно фабрика за работой, серьезная и напряженная; его „возвращеніе изъ Крыма“—процессія калѣкъ и ветерановъ, сопровождаемая чующей добычу вороньей стаей... Мейсонье былъ послѣднимъ апологетомъ Наполеоновской легенды или, вѣрнѣе, ея костюмеромъ, ибо, въ сущности, его драгуны и кирасиры 1805—



1812 года больше всего плѣняли его живописностью своихъ военныхъ формъ— онъ рѣдко писалъ ихъ въ движеніи и никогда не изображалъ самой битвы. Въ этомъ смыслѣ Мейсонье явился родоначальникомъ цѣлой школы официальныхъ баталистовъ, у которыхъ костюмерная точность арміи стала играть гораздо большую роль, нежели подлинное воодушевленіе битвы. Но все же въ его „1814 году“, этомъ мѣрномъ отступленіи Великой арміи, есть голая проза разгрома, какой-то трагической апофеозъ Наполеоновской эпопеи. Еще болѣе правдиво его символическое изображеніе „1870—71 года“, написанное по личнымъ впечатлѣніямъ— онъ пережилъ осаду Парижа въ качествѣ капитана національной гвардіи. Впереди, на холмѣ— Парижъ, олицетворенный героической фигурой со сломанной шпагой; у ногъ ея— умирающей Анри Реньо, художникъ, сраженный пулей (крупная жертва 70 года, какъ и другая— смерть художника Базилля). Въ послѣднемъ усилии стрѣляютъ раненые и окровавленные защитники Парижа въ дымную даль, откуда въ черномъ облакѣ грядетъ богиня голода съ прусскимъ орломъ... Здѣсь уже нѣтъ и слѣда излюбленной Мейсонье костюмерной точности— здѣсь царство подлинной и пережитой человѣческой скорби...

Этотъ „страшный“ 71 годъ, l'Année Terrible, какъ называлъ его Викторъ Гюго, воспѣвшій всѣ его страстные мѣсяцы, породилъ цѣлый рядъ баталистовъ, но ни одинъ изъ нихъ не можетъ быть приравненъ къ великому поколѣнію начала XIX вѣка. Детайль, Ивоннъ и даже Ролль, въ сущности, такіе же костюмеры войны, какъ и Мейсонье. Только у де-Невилля этотъ виѣшній протоколизмъ подымается до натурализма Зола, хотя и не въ силахъ дать общей картины массовой войны. Его произведенія— не апологія войны, но ея скорбный листъ; въ картинахъ Невилля, изображающихъ бои у кладбища Saint Privat и у Champigny— почти нѣтъ не раненыхъ и не упавшихъ людей...

Но и въ станѣ побѣдителей война 1870 года не дала новаго Менцеля, а старый Менцель, историкъ Фридриха Великаго, написалъ лишь „отѣздъ короля въ армію“ съ такимъ же объективизмомъ, съ какимъ его гениальный глазъ изображалъ свѣтскіе балы или огнедышащія фабрики. Упоеніе побѣдой породило цѣлый рядъ официальныхъ, сентиментально-патріотическихъ баталистовъ (Блейбтрэ, Ф. Адамъ, Рошолль, Браунъ и др.), но всѣ они— „по ту сторону“ искусства. Настоящіе германскіе художники, оставаясь вѣрными своимъ философическимъ традиціямъ, идущимъ отъ Дюрера, дали лишь отвлеченные образы войны, въ которыхъ не было апологіи меча, но, наоборотъ,— нѣкій ужасъ передъ его губительной силой. Таковы извѣстные аллегорическія изображенія Беклина и Франца Штука, а въ послѣднее время— превосходный рисунокъ австро-чешскаго художника Альфреда Кубина, изображающій цинично-голое шествіе милитаризма, всепопирающаго своими стопудовыми пятами...





В. Суриковъ. Переходъ Суворова черезъ Альпы.  
(Музей Импер. Александра III).









Мейсонье. 1870—1871 годъ. (Лувръ.)

Но если германскій милитаризмъ не нашелъ своихъ талантливыхъ выразителей въ средѣ лучшихъ художниковъ, то зато онъ наложилъ своеобразную печать на все новѣйшее германское искусство вообще. Я разумѣю не только эстетическое давленіе самого верховнаго баталиста, императора Вильгельма, автора пресловутой картины „Желтая опасность“—вліяніе, обезобразившее и безъ того казарменный обликъ Берлина ужасающей по своей безвкусицѣ „Аллеей Побѣды“, аллеей желѣзныхъ чучель. Нѣтъ, военная культура Германіи съ ея духомъ техницизма и гордыней національнаго самомирія оказала гораздо болѣе глубокое, психологическое воздѣйствіе на весь стиль современной германской художественной жизни. Если Наполеоновскія побѣды способствовали напряженію романтическаго чувства во Франціи, то побѣда Пруссіи, создавшая желѣзную германскую государственность, способствовала еще большому обостренію въ нѣмецкомъ искусствѣ того интеллектуалистическаго холода, который лежитъ въ основѣ германскаго художественнаго генія. Не даромъ Фридрихъ Карль

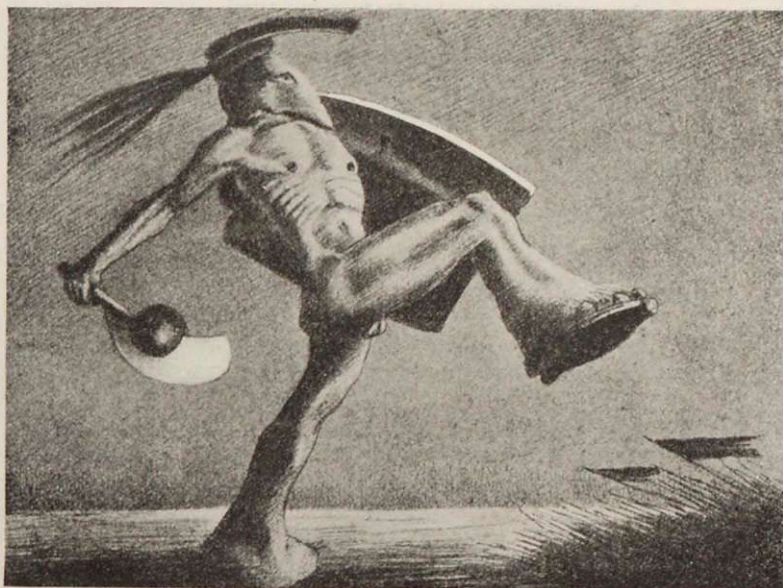


сказалъ послѣ 71 года: „мы побѣдили Францію на полѣ брани, остается побѣдить ее на полѣ искусства и промышленности“. Гипертрофія линейно-графическаго начала, сухой и четкой стилизаціи надъ живописью, фатально не дающейея нѣмцамъ (именно потому, что она требуетъ живого, эмоціального похода къ міру), перепроизводство художественной промышленности (съ ея заглушенными, почти защитнаго цвѣта тонами), сочетающей уютность практическаго Biedermejerstil'a съ стремленіемъ къ холодному „величію“, какая-то индустриализація красоты—все это несомнѣнные послѣдствія слишкомъ односторонней культуры, приводяція германское искусство къ глубокому кризису. Его сознають многіе нѣмецкіе художники, мужественно ратовавшіе за спасительное сближеніе Германіи съ художественной Франціей...

Такъ, вновь, на примѣрѣ воинственной Германіи мы видимъ неправильность обобщенія, сдѣланнаго Рескинымъ, какъ мы видѣли это на примѣрѣ Рима. Милитаризація культуры, явившаяся продуктомъ односторонней воинственности, вѣра въ свой исключительный интеллектуальный и практическій геній оказались тормозами живого художественнаго развитія, живой радости цвѣта. Случилось именно то, чего опасался Ницше, несмотря на всю его идеологическую симпатію къ войнѣ и воинственности, вытекающую изъ его преклоненія передъ Греціей. „Я боюсь, что за наши чудесныя національныя побѣды мы должны будемъ заплатить такой цѣной, на которую я никогда не соглашусь; современная Пруссія, это—въ высшей степени опасная для культуры держава“, писалъ Ницше Гердорфу. (Цит. по біографіи Даниеля Галеви.) Ибо, какъ ни преклонялся онъ передъ „дисциплиной“, „мужественностью“ и „войной“—еще больше ненавидѣлъ онъ солдатскій Римъ и солдатскую Пруссію. Впрочемъ и самая война эта оправдывалась имъ при томъ „античномъ“ условіи, что „нѣмцы предпримуть ее для того, чтобы спасти луврскую Венеру, вторую Елену“.

Полную противоположность Германіи являетъ собою въ этомъ смыслѣ Россія: батальная живопись почти совсѣмъ отсутствуетъ въ ней. Правда, при императорѣ Николаѣ Павловичѣ было много баталистовъ, изобразителей Отечественнаго войны, но это далеко не были лучшіе сыны Россіи и, болѣе того, они были иностраннаго происхожденія: Дезарно и Ладюрнеръ—французы, Дау—англичанинъ, оба Зауервейда, Виллевальде, Коцну, Крюгеръ, Гессе—происходили изъ Германіи. Ихъ „официально“-эффектныя баталіи, смотры и парады, такъ же, какъ и портреты военныхъ героевъ, имѣютъ значеніе лишь исторіографическое (см. превосходную статью покойнаго бар. Н. И. Врангеля въ „Минувшихъ Годахъ“). Въ исторіи батальнаго искусства они занимаютъ лишь эпизодическое мѣсто. Настоящіе же русскіе художники, какъ, напр., Венеціановъ или Федотовъ (сцены изъ лагерной жизни) отзывались на войну юморомъ или молчали. Отечественная война, сыгравшая





Альфредъ Кубинъ. Милитаризмъ.

столь крупную творческую роль въ исторіи нашей культуры, сблизила насъ съ западомъ и даже съ „врагомъ“, но не вызвала воинствующаго шовинизма и „батальнаго“ культа въ русскомъ обществѣ. Насмѣшки карикатуристовъ Терebeneва и Иванова надъ „ретирадой“ французовъ были угодой, въ сущности, низшимъ слоямъ общества.

Причина этого молчанія лучшихъ русскихъ художниковъ коренится, можетъ-быть, въ той особенной храбрости русскаго человѣка, что—по выраженію Толстого—„боится сказать великое слово, чтобы не испортить великаго дѣла,“—въ скромности русскаго солдата, который, по выраженію того же Толстого, никогда не испытываетъ желанія одурманиться и разгорячиться во время опасности и, напротивъ, отличается „способностью видѣть въ опасности совсѣмъ другое, гдѣ опасность“,—въ скромности лермонтовскаго штабсъ-капитана Максима Максимовича, или стараго солдата Кудиныча (у Глѣба Успенскаго), который, вспоминая бранные подвиги, не поминаетъ лихомъ враговъ и лишь приговариваетъ „охъ, грѣхи, грѣхи наши тяжкіе“. Россія—единственная страна, гдѣ въ самый разгаръ военныхъ дѣйствій, подъ шумъ событій 1877 года, несмотря на „инсаровское“ настроеніе русскаго общества, могли появиться гаршиновскіе „Четыре дня“, проникнутые страстной жалостью къ убитому турку-врагу, напомнившіе о томъ, что и у него есть „старая мать“.

Россія не выдвинула славителей войны, но, зато явила міру Верещагина, который съ чисто русской правдивостью—„по-русски, по-мужицки, по-дурацки“, какъ сказалъ бы Л. Толстой,—обнажилъ правду войны.



Верещагинъ не былъ сентиментальнымъ человѣкомъ—въ немъ не было женской пристрастности Берты фонъ-Зутнеръ. Наоборотъ, онъ былъ художникомъ-воиномъ, боевымъ баталистомъ. Онъ любилъ войну, какъ хирургъ любить свою кровавую профессію. Онъ былъ другомъ и адъютантомъ „блага генерала“, Скобелева. Онъ самъ принималъ участіе въ трехъ кампаніяхъ, средне-азиатской, китайской и турецкой, самъ стрѣлялъ и убивалъ (въ Самаркандѣ и на Шипкѣ), самъ былъ раненъ и награжденъ Георгіемъ и писалъ свои этюды съ опасностью для жизни, подѣ огнемъ гранатъ и пуль. И также геройски, по-военному, завершилъ онъ свой жизненный путь, погибнувъ вмѣстѣ съ „Петропавловскомъ“ въ тотъ моментъ, когда ходилъ по палубѣ и что-то зарисовывалъ въ записную книжку.

Болѣе того, Верещагинъ былъ не только безстрашенъ, но и безстрастенъ и любопытенъ, какъ Леонардо да Винчи,—такъ, въ Андрианополѣ онъ упрашивалъ Струкова повѣсить двухъ башибузуковъ-албанцевъ, для того, чтобы изучить на нихъ выраженіе лицъ повѣшенныхъ. Верещагину хотѣлось узнать всю правду о войнѣ—безъ остатка!

И вотъ, несмотря на эту чрезмѣрную твердость Верещагинскихъ нервовъ и все его безстрастіе, несмотря на то, что онъ былъ художникомъ-воиномъ, художникомъ-патріотомъ,—его картины явились обвинительнымъ актомъ противъ войны, а нѣкоторыя, особенно правдивыя, такъ и не увидѣли свѣта, потому что, по его собственному признанію, слезы „мѣшали“ ему ихъ писать. Это былъ не вопль побѣжденнаго, какъ геніальныя произведенія Гойи, но лишь честное признаніе побѣдителя; это не были исключительные ужасы карательныхъ экспедицій, какъ у Гойи и Калло, но самая обычная проза регулярной войны. И императоръ Александръ II, повелѣвшій устроить верещагинскую выставку въ Зимнемъ дворцѣ, долго и грустно стоялъ передъ его полотнами—съ грустью Наполеона послѣ сраженія при Эйлау. Наоборотъ, германское правительство почувствовало въ Верещагинѣ своего врага: въ 1882 году Мольтке, побывавъ на выставкѣ Верещагина въ Берлинѣ, запретилъ офицерамъ ея посѣщеніе; въ Вѣнѣ военная администрація хлопотала о томъ, чтобы выставка Верещагина была попросту закрыта!

И дѣйствительно, эти принципиальные защитники милитаризма были по своему правы. Конечно, картины Верещагина были не оскорбленіемъ, но, скорѣе, прославленіемъ арміи—прославленіемъ ея многостраданія. Но онѣ развѣнчивали войну, какъ таковую. „Обыкновенно въ обществѣ, и не у насъ только, а во всей Европѣ, можетъ-быть, вслѣдствіе вѣкового сознательнаго и безсознательнаго лганія, укоренилось мнѣніе, что раненый на полѣ битвы или на соломѣ госпиталя представляетъ изъ себя нѣчто картинное: красавецъ съ распростертыми руками и ногами—если убить, или съ очами, обращенными къ небу и рукой, зажимающей рану—если умираетъ. На





Верещагинъ. Панихида. (Третьяковская галлерей.)

дѣлѣ же ничего подобнаго: все просто и прозаично до невозможнаго: не цѣлый человѣкъ, а комочекъ чего-то, грязнозеленоватаго цвѣта—замѣчательно, это раненый сейчасъ же скорчивается, укорачивается, дѣлается меньше—прикрытый дырявой, вонючей шинелишкой. Изъ-подъ шинели виденъ обыкновенно маленькій воспаленный глазъ, пытливо слѣдящій за тѣмъ, что дѣлается и говорится, какъ его осматриваетъ докторъ“... говорить Верещагинъ въ своихъ воспоминаніяхъ о русско-турецкой войнѣ. Вотъ именно эту „простую и прозаичную“ правду о раненомъ, этотъ „страшный трупъ“, испугавшій толстовскаго мальчика въ Севастополѣ, и показалъ Верещагинъ. Многіе спорили, говорили, что не „можетъ быть“—но у него былъ непобѣдимый отвѣтъ „это — точь-въ-точь, какъ я видѣлъ“, отвѣтъ Гойи.

Если Калло писалъ на своихъ „Осадахъ“ посвященіе — „всѣмъ властелинамъ земли и морей, на вѣчную славу христіанскаго короля Людовика Справедливаго“, то Верещагинъ посвящаетъ „всѣмъ завоевателямъ прошлаго, настоящаго и будущаго“... пирамиду череповъ, трофей Тамерлана. И есть какой-то своеобразный подвигъ въ томъ, что съ этой фотографической правдой о войнѣ, показанной чисто по-русски, безъ всякой „эстетики“ и внѣ всякой фантастики Гойи или Калло, съ этимъ „апоѳеозомъ войны“ Верещагинъ отправился въ Берлинъ, Вѣну, Парижъ, Лондонъ, Нью-Йоркъ.



Несомненно, Верещагинъ скорѣе идейный фотографъ, нежели живописецъ: цѣль и сюжетъ картинъ занимали его гораздо больше, чѣмъ то, какъ онѣ были исполнены. Наполеоновскій циклъ картинъ Верещагина именно потому и значительно хуже его прежнихъ работъ, что въ немъ не могло быть этой верещагинской фотографической правды и идейной цѣли. Но, тѣмъ не менѣе, самое появленіе Верещагина—великое и закономерное явленіе XIX вѣка. Въ сущности, оно означало конецъ батальнаго искусства вообще, ибо то мѣсто, которое въ прежней батальной живописи занимала картина сраженія, у него стала занимать картина перевязочнаго пункта. Тѣ самыя кровавыя подробности войны, которыхъ греки допускали лишь въ области малаго, домашняго и прикладнаго искусства, умалчивая о нихъ въ монументальныхъ памятникахъ брани, отнынѣ выступили на первый планъ батальнаго искусства. То самое монотонное „изобиліе ранъ и перевязанныхъ членовъ“, которое такъ претило въ батальныхъ зрѣлищахъ Бодлеру, теперь заполнило всю живопись Верещагина, этотъ чудовищный госпиталь войны. Но этотъ госпиталь говорилъ гораздо больше сердцу зрителя, нежели аллегорическія изображенія бельгійца Вирца („Геній цивилизаціи, заклепывающій орудія“).

Въ живописи Верещагина стерлась грань между художествомъ и паноптикумомъ ужасовъ. Батальное искусство пришло къ тому же самому реализму, къ тѣмъ же жестокимъ мотивамъ, къ тѣмъ же отрубленнымъ головамъ, съ котораго оно началось въ ассирійскихъ и римскихъ рельефахъ. Но тогда, эти отрубленные головы изображались какъ трофеи побѣды, какъ благо войны, теперь онѣ стали той преградой зла, которую художникъ воздвигъ передъ всѣми завоевателями міра. Ибо въ этическомъ сознаніи челоѳчества произошелъ переворотъ: если для грека, при всей его гуманности, врагъ былъ все же „чужестранцемъ“, для римлянина—бунтовщикомъ, для средневѣковаго челоѳка—еретикомъ, то Красный Крестъ утвердилъ (по крайней мѣрѣ въ принципѣ) равенство всѣхъ передъ лицомъ страданья, передъ „слезами матерей“. Леонардо да Винчи могъ съ спокойной совѣстью предлагать герцогу Миланскому свои проекты орудій „для причиненія вреда“—не только потому, что онъ былъ гениемъ, но и потому что онъ былъ челоѳкомъ эпохи Возрожденія. Для морально-эстетическаго сознанія современности это стало невозможнымъ, ибо любовь къ красотѣ внѣ любви къ челоѳку—мертва есть; своихъ двухъ, едва неповѣшенныхъ албанцевъ, Верещагинъ долженъ былъ искупить всей „конечной цѣлью“ своей живописи...

Карьеръ, одинъ изъ лучшихъ и благороднѣйшихъ французскихъ художниковъ XIX вѣка, пережившій войну 1870 года, но не зараженный узкимъ націонализмомъ, прекрасно формулировалъ это новое эстетическое credo современности. „Пусть въ зависимости отъ континента море будетъ болѣе синимъ, зеленымъ или сѣрымъ—оно всегда остается однимъ и тѣмъ же эле-





Альберто Мартини. Аллегорія войны.

ментомъ. Немного больше или немного меньше солнца—не мѣняетъ сердца людей. Пусть рѣчь наша будетъ болѣе ускоренной или болѣе замедлительной, наши жесты—болѣе или менѣе живыми, а цвѣтъ нашъ—болѣе или менѣе темень, но рожденіе, страданіе и смерть останутся общими всему человѣчеству. Въ общей пыли соединены исчезнувшія расы и національности... Всечеловѣческая солидарность—истинная цѣль всечеловѣческой исторіи. И художники, такъ близко чувствующие человѣка, болѣе чѣмъ кто-либо должны... способствовать преодолѣнію насилія и предразсудковъ, ведущихъ къ войнѣ“...

Такимъ, образомъ въ лицѣ Верещагина искусство наткнулось на новое и послѣднее свое препятствіе—моральное. Въ Римѣ это былъ тупикъ количественнаго хаоса—людей, сооруженій, обозовъ,—всего того, что уже не могла вмѣстить скульптура. При Фридрихѣ Великомъ это былъ тупикъ геометрическихъ построеній, скука маневровъ, безжизненность военной карты. Въ томъ и другомъ случаѣ батальное искусство было парализовано самимъ искусствомъ военнымъ. Теперь—въ молчаливой скорби замерло оно передъ картиной страданія, какъ верещагинскій священникъ надъ трупнымъ полемъ...

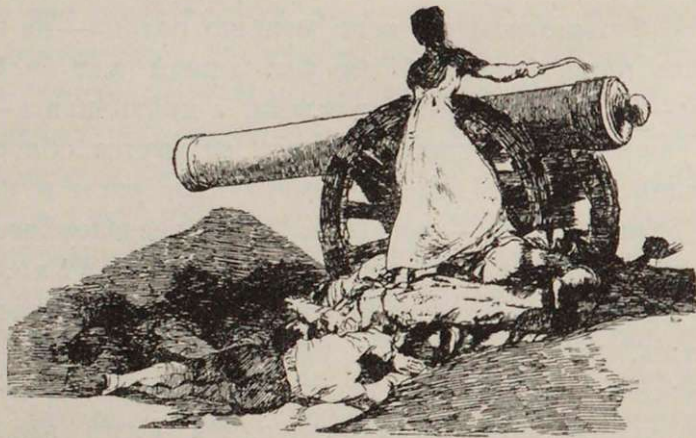
Даже ориентализмъ не могъ спасти батальныхъ красотъ, какъ онъ спасъ ихъ въ глазахъ Делакруа. Великій романтикъ видѣлъ только страданія грековъ



въ греко-турецкой войнѣ—теперь, несмотря на ту же освободительную войну противъ турокъ, художнику, какъ и писателю Гаршину, открылась правда войны и въ „несчастномъ феллахѣ въ египетскомъ мундирѣ“, у котораго „тоже есть старая мать“ (Четыре дня).

Отнынѣ передъ живописью были только двѣ дороги—холодной спеціализаціи въ области официально-военнаго жанра и ретроспективно-романтическаго возврата къ прошлому. И дѣйствительно, одни, движимые внѣшними побужденіями официальныхъ заказовъ и усвоивъ наиболѣе внѣшнее, что было въ творчествѣ Мейсонье и Менцеля, стали изображать точную, вплоть до пуговицы обмундированія, правду военныхъ событій. Но имена этихъ баталлистовъ—костюмеровъ и повѣствователей—въ исторіи искусства, какъ въ искусства и самоновѣйшая форма батальной живописи—панорама.

Другіе, настоящіе художники, въ рѣдко навѣщающіе ихъ „воинственные часы“ должны были—какъ бы слѣдуя совѣту Бодлера—обратиться къ прошлому, ибо только оно одно могло дать имъ мотивы „красиваго разнообразія оружія и костюмовъ“.







Н. Рерихъ. Бой. (Третьяковская галерея).









Эдуард Манэ. Бой двухъ американскихъ судовъ. (Част. собр.)

#### IV.

Такая батальная живопись—обращенная къ прошлому— не исчезла и, разумѣется, не исчезнетъ никогда, пока дороги будутъ каждому народу его героическія воспоминанія, а художнику—пріобщеніе къ великой стихіи своего народа, къ коллективной сокровищницѣ его легендъ. Но, прославляя, великія страницы прошлаго, она перестаетъ быть батальной въ собственномъ смыслѣ этого слова и становится просто живописью. И не война, какъ таковая, но героическій или національный ея ликъ плѣняетъ художника. „Побойще Игоря Святославича съ половцами“ В. Васнецова (1880) создало собой цѣлую эпоху въ исторіи русскаго искусства не тѣмъ, что изображало поле битвы, но тѣмъ что открыло передъ русскимъ искусствомъ цѣлый кладезь народной поэзіи, былинныхъ сюжетовъ. Когда же лѣтъ четырнадцать спустя Сѣрову было поручено изобразить Куликовскую битву—его эскизъ



не былъ принятъ именно потому, что въ немъ не было битвы, но былъ печальный ея эпилогъ: всадники, разыскивающіе тѣло павшаго князя...

„Покореніе Сибири“ Сурикова—одного изъ наиболѣе самобытныхъ нашихъ мастеровъ—вызвало совершенно основательныя возраженія Верещагина, указавшаго на военно-историческіе промахи художника—на то, что казаки одѣты по формѣ XVIII вѣка, что они стрѣляютъ курковыми ружьями, что главнымъ орудіемъ Ермаковой побѣды была пушка и т. д. Но Суриковъ и не задавался желаніемъ возсоздать точную историческую правду баталіи XVI вѣка. Онъ хотѣлъ лишь выявить массовую душу русскаго казачества, душу до-Петровской Руси. Точно такъ же въ „Переходъ Суворова черезъ Альпы“ (1899) художникъ былъ далеко отъ какихъ-либо топографическихъ интересовъ, отъ какихъ-либо намѣреній показать техническую сторону этого перехода. Въ рискованномъ спускѣ съ отвѣсной горы Сурикова плѣнило совершенно другое—самый героизмъ этой операціи и героизмъ истинно русскій, хотя и подъ прусской одеждой Павловскихъ солдатъ. „Великое дѣло“ этого геройскаго скользящаго надъ пропастью совершается безъ „великаго слова“ и жеста—наоборотъ, Суворовъ, съ виду невзрачный и ничего общаго не имѣющій съ эффектными полководцами официальныхъ баталій, заставляетъ солдатъ смѣяться надъ одной изъ своихъ шутокъ и „видѣть въ опасности совсѣмъ другое, чѣмъ опасность“. И подъ эту шутку совершается стремительный спускъ людскаго потока, подобный стремительному альпійскому водопаду. Такимъ образомъ, изъ всей суворовской эпопеи Суриковъ выбралъ моментъ наименѣе „батальный“ и наиболѣе красиваго ритмическаго содержанія—моментъ торжества человѣческой воли, но не человѣческой злобы...

Еще болѣе далеки отъ западно-европейскаго батализма вдохновенія другого нашего мастера—Рериха. Правда, онъ избралъ въ свою живопись достиженія новѣйшей французской кисти, но его фантазія во власти той „великой древности“, которой посвящены и его писанія. Не пушки, но орудія каменнаго вѣка, не современные морскія чудовища, но расписныя ладьи воряжскія, съ огненными парусами; не современные воины, но „богатырство кіевское“ и скандинавскіе викинги плѣняютъ его. Для Рериха война сохранила всѣ свои первобытныя стихійныя чары, ибо онъ живетъ мысленно въ томъ далекомъ прошломъ, когда война была такой же игрою, какъ охота и пляска, когда оружіе любовно шлифовалось и обтачивалось, какъ произведеніе искусства. Въ этомъ смыслѣ декоративное соучастіе Рериха въ „Князь Игорьъ“ на сценѣ Дягилевскихъ постановокъ—наиболѣе сильное изъ пережитыхъ много „батальныхъ“ впечатлѣній: поистинѣ есть нѣкій древній и радостный экстазъ въ воинственномъ плясѣ половецкихъ лучниковъ, гордыхъ и стихійныхъ, среди грозно-каменистой, первозданной Рериховой природы.

Его морской „Бой“ (1906) чаруетъ именно этой живописной гармоніей между боемъ человѣческимъ и бурнымъ великолѣпіемъ разволновавшагося





Н. Рерихъ. Битва подъ Керженцемъ. (Собствен. Моск.-Каз. жел. дор.)

моря и разгорѣвшагося неба,—эмалевымъ великолѣпнѣемъ синевы, бронзы и пурпура... Еще болѣе декоративный подходъ къ проблемѣ войны сказался въ послѣднихъ батальныхъ произведеніяхъ Рериха, исполненныхъ для Моск.-Казанск. дороги, „Битвѣ при Керженцѣ“ и „Покореніи Казани“. Здѣсь художникъ ищетъ вдохновенія не на скандинавскомъ сѣверѣ, въ суровомъ эпосѣ викинговъ, но въ чувственной экзотикѣ Азіи, и обѣ картины производятъ впечатлѣніе узорно-восточныхъ ковровъ, изумрудно-алой мозаики. Его „Покореніе Казани“ есть, въ сущности, покореніе Руси Казанью—ея восточной роскошью и орнаментальностью, которой покорены были и крестоносцы-побѣдители. Такъ своеобразно мѣняются роли побѣдителей и побѣжденныхъ подъ влюбленной кистью художника, и батальная живопись славитъ красоты завоеванныхъ земель. Картина Рериха—послѣдній логическій выводъ европейскаго батальнаго экзотизма. Делакруа изображалъ современную ему Грецію и Турцію; Рерихъ находитъ бранныя красоты лишь въ до-историческомъ сѣверѣ, въ до-московской Руси, въ эпоху монголовъ.

Гораздо менѣе удачными, холодными и стилизаторскими являются исканія другихъ художниковъ, Рябушкина и Стеллецкаго, ибо въ нихъ



есть правда исторической эпохи, но нѣтъ искупающаго батальное однообразіе душевнаго экстаза...

Упомяну еще объ одномъ славянскомъ художникѣ, вдохновенномъ національно-военными преданіями. На международной выставкѣ въ Римѣ въ 1911 году всеобщее вниманіе останавливалъ на себѣ сербскій павильонъ со скульптурами Местровича. Этотъ павильонъ представлялъ собою проектъ Пантеона сербскимъ героямъ, павшимъ на Коссовомъ полѣ, гдѣ въ 1389 году сербы были разбиты и поработены турками. Въ сознаніи сербовъ и кроатовъ Коссово поле—національная святыня, символъ прошлыхъ страданій и грядущаго величія; дать художественный синтезъ этихъ сокровенныхъ думъ сербскаго народа, воплотить въ камнѣ пѣсни гусяровъ—такова была благородная мечта, побудившая молодого скульптора Местровича устроить и декорировать, сообща съ другими художниками, этотъ монументальный мавзолей.

Массивный, мрачный, куполообразный склепъ изъ сѣраго камня, увѣнчанный статуями Никѣ; узкая дверь, галерея, подпертая двѣнадцатю каріатидами—мощными женщинами съ гнѣвными ликами Эриній. Круглая зала, гдѣ подъ куполомъ вздымается конная статуя богатыря Марко Краевича, легендарнаго героя сербской народной поэзіи, а стѣны украшены барельефами—торсами турокъ. Повсюду—колоссальныя головы, статуи, маски, гигантскіе атланты,—цѣлая эпопея трагическаго 1389 года...

Какъ легко было при созданіи этой батальной пластинки впасть въ анекдотизмъ современности или хаотичность Траяновой колонны! Но Местровичъ сумѣлъ избѣжать того и другого благодаря чувству ритма, дару композиціи и философскому подходу къ темѣ. Въ барельефѣ „Война“ онъ изображаетъ самую схватку, но его парныя группы борцовъ расположены съ монументальной ритмичностью. Но Местровича плѣняетъ не столько самая битва, сколько сущность ея, преломленная въ душѣ мужчины и женщины. Герой и мученикъ, мать и вдова—вотъ его излюбленные пластическіе образы. Гнѣвъ и печаль сковали ихъ члены въ величавой гармоніи застывшихъ порывовъ. Женщины Местровича мощно стихійны—ибо это матери, родившія героевъ, или вдовы, любившія ихъ; въ натурализмѣ его изможденныхъ старухъ нѣтъ уродства—это олицетворенія материнскаго горя, высшимъ символомъ котораго является „Великая мать Югувичей“, потерявшая на Коссовомъ полѣ девять сыновей и держащая отрубленную руку девятаго сына. Въ судорожномъ напряженіи его атлантовъ нѣтъ условности—это сербы-рабы, согнувшіеся подъ тяжестью турецкаго ига. Такъ одухотворяетъ Местровичъ глубокимъ внутреннимъ содержаніемъ титаническіе образы своей скульптурной фантазіи. Правда, въ скульптурѣ Местровича нѣтъ національнаго стиля—онѣ являются данью архаической Элладѣ, создавшей сокровищницу Книдьянъ и фронтонъ Эгинскаго храма, но византійскій стиль старой Сербіи,





Стеллецкій. Иллюстрація къ „Слову о Полку Игоревѣ“.  
Деталь. (Третьяк. галлерей.)

въ которой скульптура играла чисто орнаментальную роль, и не могъ послужить исходной точкой для монументальной пластики Местровича. Онъ перевелъ родныя славянскія легенды на патетическій языкъ древне-эллинической традиціи, и въ этомъ смыслѣ произведенія Местровича свидѣтельствуютъ именно о томъ, что современная батальная скульптура возможна лишь постольку, поскольку она питается все тѣмъ же единственнымъ родникомъ своимъ—великой древностью, поскольку она возвращается къ изначальной ритмической основѣ своей. „Граждане города Кале“ Родена, идущіе заложниками во вражескій станъ, несмотря на всю геніальную ихъ психологическую остроту, именно потому и не производятъ на насъ должнаго скульптурнаго впечатлѣнія, что въ нихъ нѣтъ общаго ритма...

Для лучшихъ западно-европейскихъ художниковъ характерно именно то, что, трактуя легендарно-военные сюжеты, они избѣгаютъ хаотическаго движенія. Шювись де-Шаваннь (1824—1894), величайшій декораторъ современной Франціи, воспитавшійся на итальянскихъ примитивахъ, изображая войну, въ сущности, избѣгалъ ея. Въ произведеніи, принесенномъ въ даръ Амьенскому музею, *Bellum* (1861 г.), онъ плѣнился не самой схваткой, но печальной

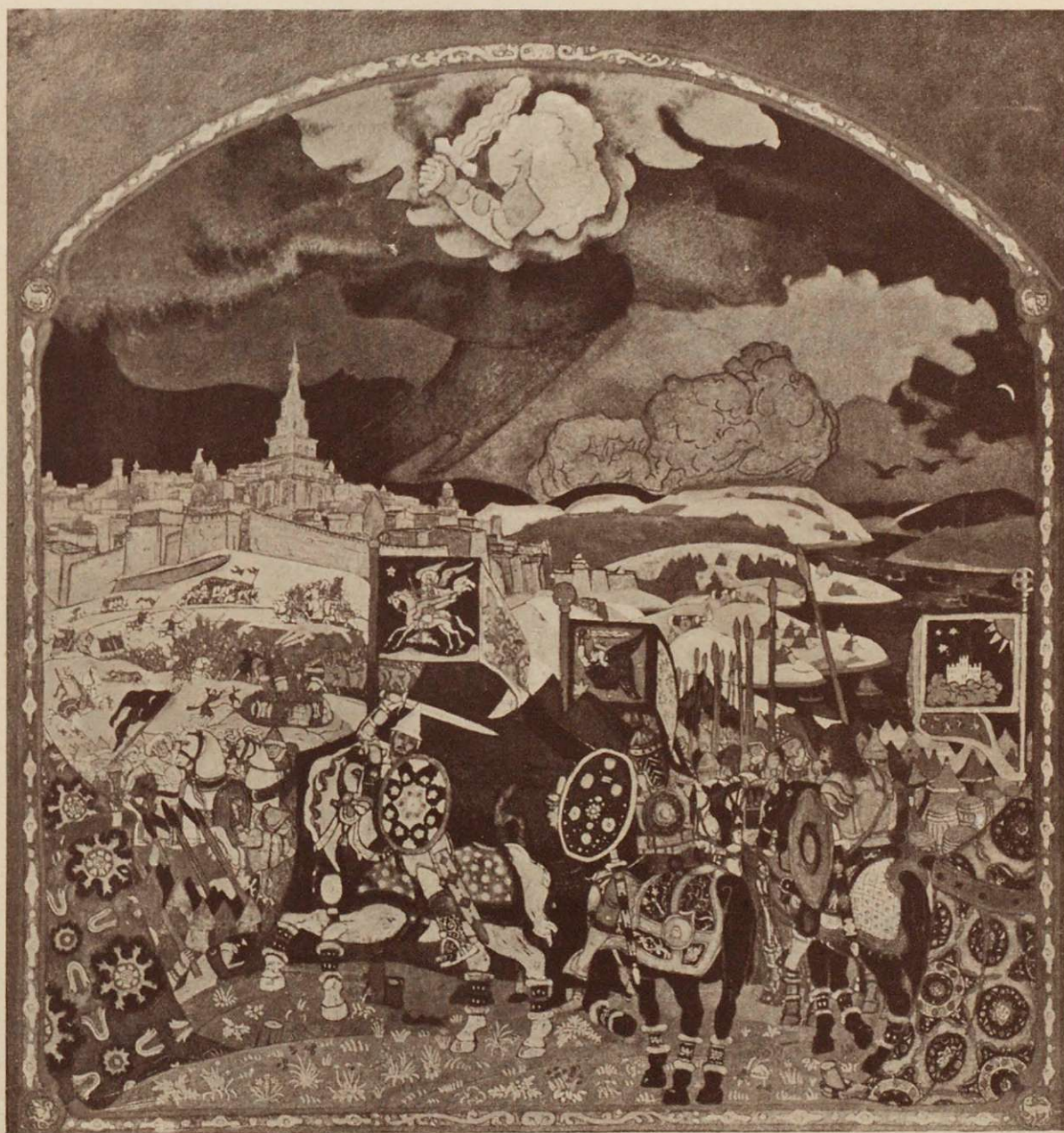


картиной ея послѣдствій. Онъ изобразилъ отца и мать застывшихъ передъ трупомъ убитого сына, группу связанныхъ плѣнницъ и трехъ трубачей, бросающихъ въ небо триумфальные звуки, а самую войну скрылъ вдали, какъ нѣчто такое, чего нельзя изображать на первомъ планѣ. О ней напоминаетъ только тяжелый столбъ дыма и зарево пожара, да торжественный ритмъ, съ которымъ три всадника, одинаково вздымая руки, трубятъ о побѣдѣ... Одновременно съ „Bellum“ Пювисъ де-Шаваннъ написалъ другое панно — Concordia, въ которой противопоставилъ застывшему страданію войны безмятежное блаженство мира среди обѣтованной земли. Такъ, вторично послѣ Лоренцетти окрылилось вдохновенье художника мечтой о „Добромъ Правленіи“. И, перегоняя телеграмму войны, легкая и свѣтлая рѣчь вѣстница мира въ его панно, символизирующемъ „физику“...

Ритмическій подходъ къ жестахъ войны, сказавшійся въ панно Пювисъ де-Шаванна, послѣдовательнѣе всего намѣтился въ живописи швейцарскаго художника Фердинанда Ходлера. Его огромная фреска въ цюрихскомъ національномъ музеѣ, изображающая отступление швейцарцевъ послѣ битвы при Мариньяно (1515 г.), производитъ впечатлѣніе нѣкоего хореографическаго шествія. Монументальной поступью, мѣрнымъ ритмомъ отступаютъ эти тяжеловѣсные, утомленные, но непобѣжденные герои швейцарскаго эпоса. Въ этой ритмической процессіи Ходлеръ словно дѣлаетъ попытку слить батальную живопись съ духомъ музыки и пиррической пляской, отъ которыхъ оно оторвалось вотъ уже сколько вѣковъ.

Въ другомъ панно, написанномъ въ 1908 году для университета въ Іенѣ, Ходлеръ изобразилъ выступленіе въ походъ іенскихъ студентовъ—выступленіе еще болѣе подобное гимнастическому танцу, все ускоряющемуся въ верхней части картины. Ритмическія исканія Ходлера вылились здѣсь уже въ назойливо схематической формѣ, въ которой холодъ размѣренной германской шагистики сочетался съ параллелизмомъ древняго востока. Въ этой хореографической постановкѣ войны, въ этомъ компромиссѣ между пляской Пирра и современной механической ходьбой въ ногу—послѣднее и искусственное усиліе батальной живописи, возвращающейся къ тому, съ чего она началась...





Н. Рерихъ. Покореніе Казани. (Собств. Московской Казанской Жел. Дор.).









Пювисъ де-Шаваннъ. Bellum. (Амьенскій музей.)

## ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

Глубокій кризисъ батальной живописи, наступившій въ серединѣ XIX вѣка и выразившійся въ отливѣ интереса къ современной войнѣ со стороны лучшихъ художниковъ, разумѣется, не можетъ быть объясненъ одними жестокими открытіями Верещагина, однимъ лишь ростомъ пацифизма. Съ другой стороны, его нельзя объяснить и одной лишь эволюціей самой живописи, которая все болѣе и болѣе тяготѣетъ къ „безсюжетнымъ“ образамъ, къ чисто эстетическимъ и формальнымъ достиженіямъ. Ибо въ каждомъ жизненномъ сюжетѣ настоящій художникъ можетъ открыть такія формальныя цѣнности, а тѣмъ болѣе—казалось бы—въ столь многогранномъ явленіи, какъ война. Такъ, Эдуардъ Манэ, вождь французскаго импрессионизма, воспитавшійся на голландской живописи, сумѣлъ извлечь гармонию серебристыхъ оттѣнковъ изъ видѣнной имъ морской баталіи двухъ американскихъ судовъ, столь напоминающей ванъ де-Вельде...

Очевидно, сами объективныя условія военнаго дѣла измѣнились настолько, что война не можетъ болѣе служить источникомъ художческаго „упоенія“ и заставляеть замолкнуть музу живописи, какъ раньше заставила она замолк-





Пювись де-Шаваннь. Физика (телеграммы войны и мира). Бостонская библиотека.

путь музу ваянія. Ибо „матеріализація военной техники, убиваетъ душу войны“ (кап. Мартыновъ). И дѣйствительно, современная война перестала быть не только тѣмъ „правильнымъ поединкомъ“, во имя котораго Рескинъ и Прудонъ оправдывали войну, но и зрѣлищемъ вообще—она стала сложнымъ, повседневнымъ, многотруднымъ и многострадальнымъ дѣломъ, въ потѣ и грохогѣ котораго люди даже не замѣчаютъ собственнаго героизма. Уже въ битвѣ при Ватерлоо, по образному выраженію Гюго, „хладнокровіе англичанина и точность нѣмца побѣдили инстинктъ и орлиный взоръ Наполеона“. Робертъ де-ла Сизераннъ остроумно замѣчаетъ по поводу картины Ролля въ Люксемб. музеѣ, названной „Война“, что первый планъ ея заполненъ аппаратомъ, который сначала принимаешь за походную кухню, потомъ за фотографическій аппаратъ и наконецъ узнаешь, что это безпроводочный телеграфъ.

Въ современной войнѣ нѣтъ торжественнаго ритма древняго единоборства—массовая по самому своему существу, она можетъ быть изображена лишь тѣми „бѣлыми, синими и черными линіями, означающими движеніе батальоновъ“, о которыхъ писалъ Бодлеръ, когда предвѣщалъ невозможность батальной картины. Эти *quid obscurum* сраженій хорошо понималъ Гюго, когда говорилъ по поводу Ватерлоо: „Батальоны похожи на дымъ; здѣсь было что-то—теперь ищите: оно уже исчезло! Просвѣты перемѣщаются, тѣни приближаются и удаляются. Какой-то могильный вѣтеръ толкаетъ, гонитъ, собираетъ и разсѣиваетъ эти мрачныя массы. Битва—колебаніе. Для того, чтобы описать битву, Рембрандтъ болѣе способенъ нежели, ванъ-деръ-Мэленъ“ (Отверженные).

Въ современной войнѣ нѣтъ живописности костюмовъ—она знаетъ лишь земельный защитный цвѣтъ. Въ ней нѣтъ и красочной игры атмосферы, тѣхъ переливовъ „лиловатаго дыма“, которые такъ плѣняли художниковъ, со



временъ трактата Леонардо да Винчи, и даже Гонкуровъ побудили посвятить нѣсколько блестящихъ строкъ „колориту канонады“ въ ихъ описаніи осады Парижа; бездымный порохъ уничтожилъ эту опаловую игру воздушныхъ отгѣнковъ, взвихренныхъ пушечными выстрѣлами...

Въ современной войнѣ нѣтъ военачальника впереди на конѣ, съ повелительнымъ жестомъ, какимъ представляли его всѣ баталлисты—отъ Рамзеса II съ лукомъ и Наполеона съ биноклемъ; нынѣ присутствіе его на войнѣ тщательно скрыто и не „слабымъ маніемъ руки“, какъ Карлъ XII, руководить онъ сраженіемъ, но тайными токами телефона и телеграфа. Уже на картинѣ Верещагина „Передъ Плевной“ сплошные клубы дыма отдѣляютъ военный штабъ на холмѣ отъ поля сраженія. Болѣе того, въ современной войнѣ нѣтъ даже близкаго поединка армій, какъ это было еще въ 12 году, когда ночь передъ бородинскимъ боемъ французы и русскіе провели на виду другъ у друга. Она становится все болѣе и болѣе незримой дуэлью—подземной, подводной, заоблачной борьбой, той „химико-механической“ борьбой, которую Рескинъ противопоставлялъ войнѣ, какъ правой рыцарской забавѣ. Современныя дальнобойныя и тяжелыя орудія расширили перспективу поля сраженія до предѣловъ, которые показались бы совершенно утопическими Учелло. Многомилліонная, но почти невидимая, позиціонная и маневренная, газовая и электрическая, растянутая на сотни верстъ—эта война „лабиринтъ“ не можетъ быть вмѣщена въ эстетическія рамки искусства, и даже самая трагедія смерти лишилась въ современной войнѣ величія прежней агоніи—ибо молніеносная смерть леденитъ бойцовъ въ тѣхъ случайныхъ позахъ, въ какихъ застаесть ихъ шальная пуля...

Такъ, параллельно съ усовершенствованіемъ военной техники, исчезали послѣднія пластическія и живописныя цѣнности съ поля сраженія, а верещагинская правда войны затуманивала слезами взоръ художника даже и тогда, когда онъ хотѣлъ прославить въ войнѣ лишь ея „великія бѣдствія“. Сама логика войны привела къ ея зрѣлищному оскудѣнію.

Но чѣмъ болѣе батальныя картины превосходили художественныя возможности живописцевъ,—тѣмъ большее поле открывалось передъ батально-психологической литературой.

Въ современной войнѣ человекъ погруженъ въ работу, погруженъ въ себя—онъ по преимуществу психологиченъ. Современныя боевыя условія измѣнили даже самое пониманіе военнаго мужества. Вмѣсто прежней „декоративной“ и бравурной формулы „la garde meurt, mais ne se rend pas“ выдвинулась новая: „это не значитъ храбрый, что суется туда, гдѣ его не спрашиваютъ,—храбрый тотъ, который ведетъ себя какъ слѣдуетъ“, говоритъ капитанъ Хлоповъ въ рассказѣ Толстого „Набѣгъ“. Капитанъ Хлоповъ кажется Толстому „истинно-храбрымъ“ именно потому, что во время боя „онъ былъ точно такимъ же, какъ и всегда“. Это своеобразное, новое, дѣло-



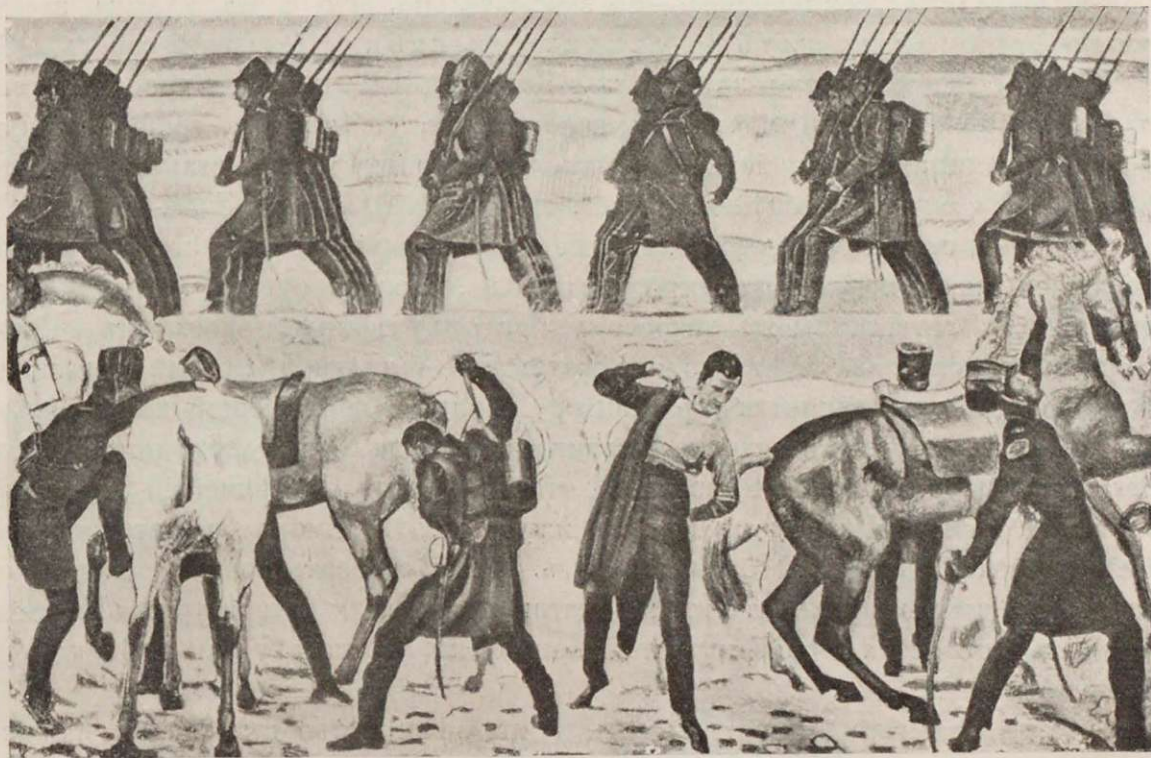


Ф. Ходлеръ. Отступленіе отъ Мариньяно. (Цюрихъ. Національный музей.)

витое, скромно-углубленное мужество превосходно подмѣтилъ Верещагинъ, наблюдая Скобелева подѣ градомъ турецкихъ пуль. „Смотрю на него и замѣчаю, не наклоняется ли онъ хоть немного и невольно подѣ впечатлѣніемъ свиста пуль? Нѣтъ, нисколько! Нѣтъ ли невольнаго движенія мускуловъ въ лицѣ или рукъ? Нѣтъ, лицо спокойно и руки, какъ всегда, засунуты въ карманы пальто. Нѣтъ ли выраженія безпокойства въ глазахъ? Нѣтъ, развѣ только какая-то безстрастность взгляда, указывающая на внутреннюю тревогу, далеко запрятанную отъ постороннихъ. И идетъ себѣ Михаилъ Дмитриевичъ своей обычной походкой“...

Это скромное мужество, эту запрятанную тревогу, эту погруженность въ себя можетъ воплотить только литература. Только она можетъ повѣдать переживанія современнаго война, сидящаго въ окопахъ и траншеяхъ; только она можетъ увѣковѣчить его прощальный взглядъ на небо—взглядъ на „высокое и безконечное небо“ князя Андрея на Аустерлицкомъ полѣ; только она можетъ прослѣдить всю трагическую противорѣчивость чувствъ, волнующую поверженнаго побѣдителя рядомъ съ имъ же поверженной жертвой, какъ это сдѣлалъ Гаршинъ. И именно въ этой психологической всесилности литературы и безсилія батальной живописи причина того, что битва при Ватерлоо, давшая эпическія страницы Гюго, Эркмана и Шатріана, не создала





Ф. Ходлеръ. Выступленіе студентовъ. (Ленинскій университетъ.)

ничего разноцѣннаго въ области искусства, а „Страшный годъ“, породившій романы Зола, Маргрить и рассказы Мопассана, нашелъ столь блѣдное отраженіе въ живописи Невилля и Детайля. Въ сущности уже многія картины Верещагина непонятны безъ литературныхъ комментариевъ, напр., его бѣгушій солдатъ, въ которомъ лишь слова „ой, братцы, убили, ой, смерть моя пришла“, заставляютъ угадывать смертельно раненаго, бѣгущаго по инерціи... Но и сама батальная литература, нѣкогда эпическая, какъ у Эркмана и Шатриана, или патетическая, какъ у Гюго (чья Наполеоновская эпопея соответствуетъ живописи Гро), становится все болѣе и болѣе психологической, способной лишь на острые этюды—миніатюры...

Съ другой стороны, чѣмъ менѣе является война зрѣлищемъ, тѣмъ въ большей степени разнообразится ея фонетическое богатство. Еще Гете въ своей „французской кампаніи 1792 г.“ и осадѣ Майнца (1793), этихъ тягучихъ и будничныхъ описаній, столь характерныхъ для военной хроники XVIII в., развлекался записью звуковыхъ впечатлѣній, особенно ночью—начиная отъ сторожевого окрика *werda* и бряцанія сабель и кончая пушечными выстрѣлами. Въ „Севастопольскихъ разсказахъ“ музыка пуль и снарядовъ, похожая то на звучащую струну, то на птичій полетъ, играетъ уже



большую художественную роль—но замѣчательно, что и эта музыка заставляет Толстого лишь глубже уходить въ себя: „Недалекій свистъ ядра или бомбы неприятно поразить васъ... Какое нибудь тихо-отрадное воспоминаніе вдругъ блеснетъ въ вашемъ воображеніи, собственная ваша личность начнетъ занимать васъ больше, чѣмъ наблюденія; у васъ станетъ меньше вниманія къ окружающему...“ (Севаст. въ декабрѣ). Романъ Зола, *Le Débacle* весь овѣянъ грохотомъ пушекъ. Въ дневникѣ Гонкура есть блестящія строки, посвященныя ночной бомбардировкѣ съ ея „голосами смерти“. Эта впечатлительность литературы къ звуковому богатству войны привела въ концѣ-концовъ къ пресловутой звукоподражательной батальной „поэмѣ“ итальянскаго футуриста Маринетти (сраженіе у Марицы), передающей хаотическую совокупность бранныхъ звуковъ, вскриковъ и словъ. Не стоитъ ломиться въ открытую дверь, чтобы доказывать, что этотъ „телеграфическій лиризмъ“ апологета войны Маринетти не есть искусство. Но именно въ этомъ—его символическое значеніе. Какъ живопись, желая отразить точную правду современной войны, приходитъ къ кинематографу, такъ и литературный импрессионизмъ логически приходитъ къ граммофону, поскольку онъ объективно славить войну...

Но въ арсеналѣ литературы есть и другое средство воздѣйствія на зрителя, почти недоступное изобразительному искусству—противопоставленіе природы человѣку, мира—войнѣ. Здѣсь сказывается различіе между эстетической сущностью литературы, развивающейся во времени, и живописью, имѣющей дѣло лишь съ пространствомъ. Наше зрительное воспріятіе картины есть впечатлѣніе одновременное, и поэтому художникъ, не желающій нарушить необходимой гармоніи своего произведенія, его композиціоннаго единства, не можетъ изобразить мрачную человѣческую драму въ оправѣ мирной и словно протестующей противъ этой драмы природы. Наоборотъ, чѣмъ талантливѣе художникъ, тѣмъ болѣе объединенъ живописно его пейзажъ съ человѣческими фигурами. У Рериха облака участвуютъ въ „Бои“, вторятъ людскому пылу своимъ огненнымъ пыланіемъ; Пювись де-Шаваннъ не могъ бы изобразить скорбную группу своей *Bellum* въ райской атмосферѣ *Concordia*: ибо получился бы тенденціозный, литературный диссонансъ. Правда, въ ассирійскихъ барельефахъ мы видѣли сцены сверхчеловѣческой жестокости среди цвѣтущаго сада восточной природы—но и то и другое явлено было тамъ условно, какъ узоръ...

Только литература, внушающая намъ зрительные образы во временной послѣдовательности, въ силахъ раскрыть передъ нами все трагическое противорѣчіе между „могучимъ, прекраснымъ, обѣщающимъ любовь и счастье всему ожившему міру свѣтиломъ“ и полемъ окровавленныхъ тѣлъ (Толстой). Только литературный гений, не впадая въ тенденціозность Вирца, могъ нарисовать такую картину:



„На бастіонѣ и на траншеѣ выставлены бѣлые флаги, цвѣтущая долина наполнена мертвыми тѣлами, прекрасное солнце спускается къ синему морю и синее море, колыхаясь, блеститъ на золотыхъ лучахъ солнца. Тысячи людей толпятся, смотрятъ, говорятъ и улыбаются другъ другу. И эти люди-христіане, исповѣдующіе одинъ великій законъ любви и самоотверженія, глядя на то, что они сдѣлали, съ раскаяніемъ не упадутъ вдругъ на колѣни передъ Тѣмъ, Кто, давъ имъ жизнь, вложилъ въ душу каждого, вмѣстѣ со страхомъ смерти, любовь къ добру и къ прекрасному?“ (Севастополь въ маѣ 1855). Впрочемъ, еще раньше на Кавказѣ поразило Толстого это вопіющее несоотвѣтствіе между природой и человѣкомъ. „Неужели тѣсно жить людямъ на этомъ прекрасномъ свѣтѣ, подъ этимъ неизмѣримымъ звѣзднымъ небомъ? Неужели можетъ среди этой обаятельной природы удержаться въ душѣ человѣка чувство злобы, мщенія или страсть истребленія себѣ подобныхъ?“ (Набѣгъ).

Это все тотъ же роковой вопросъ, который былъ заданъ Лермонтовымъ и самая постановка котораго обезкрыливаетъ батальную литературу, какъ обезкрылена уже батальная живопись:

... Жалкій человѣкъ!  
Чего онъ хочетъ?.. Небо ясно.  
Подъ небомъ мѣста много всѣмъ,  
Но непрерывно и напрасно  
Одинъ враждуетъ онъ... Зачѣмъ?

\* \*  
\* \*  
\* \*

Нынѣ, передъ лицомъ грозныхъ историческихъ событій мы можемъ отвѣтить на этотъ проклятый и давній вопросъ:

Для мира грядущаго въ битву иду я,  
Для жизни грядущей на смерть я иду.

(П. Соловьева).

Ибо война объявлена самой войнѣ—той меченосной цивилизаціи, которая съ XVIII вѣка являлась главнымъ оплотомъ милитаризма. Тяжелой, громозвучной поступью, какъ на рисункѣ Кубина, шествуетъ по Европѣ, попирая все прекрасное (подобно Марсу Рубенса), фантомъ огня и меча, одержимый ассиро-римской мечтой мірового владычества. И уже простерта навстрѣчу ему „дубина народной воли“, осилившая нѣкогда послѣд-няго романтика войны, Наполеона. За этой дубиной—не только оскорблен-ное національное чувство, но и протестующая красота. Ибо нѣтъ и не можетъ быть больше историческаго родства между Марсомъ и Аполлономъ, каково бы ни было его творческое значеніе въ исторіи искусства, нами не разъ отмѣченное и нынѣ исчерпанное,—между ними залегла братская могила



безчисленныхъ бѣдствій всѣхъ временъ и народовъ, и „художникъ, такъ близко чувствующій человѣка, болѣе чѣмъ кто-либо долженъ способствовать преодолѣнію насилія и предразсудковъ, ведущихъ къ войнѣ“ (Каррьеръ).

Неисчислимы великія бѣдствія и этой войны—они превосходятъ кошмары Гойи, Калло и Верещагина. Но сквозь ядовитое дыханіе и грозовой ея туманъ чаетъ освѣженная даль. Побѣда въ ней да будетъ, наконецъ, побѣдой мира—приближеніемъ „*Buon governo*“ Лоренцетти и *Concordia* Пювисъ де Шаванна, этой завѣтной художнической мечты, ибо только подъ доброй сѣнью расцвѣтетъ истинно человѣческое искусство. И да будетъ символомъ побѣды въ этой войнѣ не триумфальная колонна Траяна, и не Вандомская колонна Наполеона, и не берлинская аллея желѣзной славы, но—окрыленная, свѣтозарная Дѣва-Никѣ, сотрудница правой Аѳины.



Гр. Ѳ. Толстой. „Иду, несу мечъ мой, да сокрушу духъ брани и водворю миръ въ людяхъ“.



## ОГЛАВЛЕНІЕ.

	<i>Стр.</i>
Введеніе . . . . .	1
Востокъ . . . . .	7
Античный міръ . . . . .	23
Средніе вѣка . . . . .	59
Эпоха Возрожденія . . . . .	79
XVII и XVIII вѣка . . . . .	95
Эпоха Наполеона и современность . . . . .	113
Заключеніе . . . . .	159

## УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦІЙ.

Ассурбанипала побѣда . . . . .	17	Гойа (Франциско). Бѣдствія войны . . . . .	132, 133, 134, 135, 136
Ассурназирпала походы. 13, 14, 16, 18, 19		Гро. Бонапартъ у пирамидъ . . . . .	116
Битва Александра съ Даріемъ. (Персидск. миниатюра). . . . .	63	Гро. Поле битвы при Эйлау . . . . .	117
Битва Геракла съ амазонками. (Кратеръ въ Arezzo). . . . .	28	Гюисъ (Константъ). Возвращеніе изъ Крыма . . . . .	142
Борьба изъ-за тѣла Ахиллеса. (Хал- кидск. ваза). . . . .	27	Давидъ. Наполеонъ Бонапартъ . . . . .	113
Битва при Аскалонѣ. (Аббатство С. Дени) . . . . .	59	Дексилея памятникъ въ Афинахъ . . . . .	44
Битва при Мюльдорфѣ. (Миниатюра Кассельск. библиот.) . . . . .	67	Делакруа. Арабскіе кавалеристы . . . . .	124
Битва суздальцевъ съ новгород- цами. (Икона). . . . .	64, 65	Делакруа. Янычары въ атакѣ . . . . .	125
Битва съ амазонками. (Кратеръ въ Неаполѣ) . . . . .	29	Делакруа. Вступленіе крестоносцевъ въ Іе- русалимъ . . . . .	128
Бургмайеръ. Орудія XVI вѣка . . . . .	76	Дюреръ. Штурмъ города . . . . .	75
Веласкезъ. Копья . . . . .	99	Единоборство. (Мюнхенск. ваза) . . . . .	30
Вельде (В. ванъ де). Залпъ . . . . .	97	Жерико. Раненый кирасиръ . . . . .	119
Верещагинъ. Панихида . . . . .	149	Эпизодъ египетской кампаніи . . . . .	121
Верне (Орасъ). Бонапартъ на Аркольскомъ мосту . . . . .	118	Генераль Клеберъ . . . . .	122
Военный танецъ. (Античный рельефъ) . . . . .	24	Въ атаку . . . . .	123
Вуверманъ (Петеръ). Осада крѣпости . . . . .	96	Исторія Скилиція . . . . .	66
Вуверманъ (Филиппъ). Большое кавалерій- ское сраженіе . . . . .	95	Калло. Осада острова Ре . . . . .	100
Галикарнасскай мавзолей . . . . .	40, 42, 43	Осада Бреды . . . . .	101
		Великія бѣдствія войны . . . . .	137, 138, 139
		Карлъ XII Шведскій передъ Нарвой . . . . .	102
		Кубинъ. Милитаризмъ . . . . .	147
		Липпо Вани. Битва при Торритѣ . . . . .	72, 73
		Мантенья. Триумфъ Юлія Цезаря . . . . .	79



Манэ. Морской бой . . . . .	153
Марка Аврелія колонна . . . . .	58
Мартини. Аллегорія войны . . . . .	151
Матильды. Королевы вышивки . . . . .	60, 61, 62
Мейсонье. 1870—71 годъ . . . . .	145
Ментуготпу I фараонъ . . . . .	8
Менцель. Эпизодъ изъ «Исторіи Фридриха Великаго». . . . .	107
Мертвый галлъ . . . . .	48
Микель-Анджело. Центральная группа «Битвы при Каскинѣ». . . . .	81
Микель-Анджело. Битва при Каскинѣ. . . . .	82
Мэленъ (Ванъ деръ). Переходъ черезъ Рейнъ. . . . .	98
Никэ Самоэранская . . . . .	2
Никэ Делосская . . . . .	3
Нэвилль (де). Битва при Шампини . . . . .	143
Пикарь. Полтавская баталія . . . . .	140
Покореніе Соловецкаго монастыря . . . . .	141
Поллайюоло. Битва десяти голыхъ . . . . .	80
Пювисъ де-Шаваннъ. Bellum . . . . .	159
Пювисъ де-Шаваннъ. Физика . . . . .	160
Рамзесъ II и плѣнные нубійцы . . . . .	9
Рамзеса II битвы противъ нубійцевъ . . . . .	10, 11
Рафаэль. Побѣда Константина . . . . .	83
Раффэ. На другой день . . . . .	130
Рерихъ. Битва подъ Керженцомъ . . . . .	155
Романъ де-Хоогъ. Амстердамскія жестокости . . . . .	140
Рубенсъ. Битва съ амазонками . . . . .	90
Рубенсъ. Послѣдствія войны . . . . .	91
Рюдъ. Марсельеза . . . . .	115
Саркофагъ Александра . . . . .	45, 46
Сокровищница Книдьянъ . . . . .	25
Стеллецкій. Иллюстрація къ слову о полку Игореву . . . . .	157
Тиглатпаласаръ II (царь) передъ стѣнами осажденнаго города . . . . .	15

Тинторетто. Битва на озерѣ Горда . . . . .	86
Тинторетто. Защита Брешии . . . . .	87
Тиціанъ. Битва при Кадорѣ (копія) . . . . .	84
Тиціанъ. Битва при Кадорѣ (гравюра Д. Фонтана) . . . . .	85
Толстой, О., графъ. Медальонъ . . . . .	166
Траяна колонна (детали) . . . . .	51, 53, 54
Умирающей галлъ . . . . .	49
Фабэ дю Форъ. Переходъ черезъ Березину. . . . .	131
Фигалейя. Фризь храма Аполлона . . . . .	38
Франческа (Пьерро де ла). Бѣгство Максенція . . . . .	74
Фридрихъ II въ одномъ изъ сраженій Семил. войны . . . . .	103
Фуке. Битва на берегахъ Иордана . . . . .	68
Битва израильтянъ съ ханаанами . . . . .	69
Осада римлянами города Гамалы . . . . .	70
Ходлеръ. Отступленіе отъ Мариньяно . . . . .	162
Ходлеръ. Выступленіе студентовъ . . . . .	163
Шхонебекъ (?) Баталія . . . . .	105
Эгинскаго храма фронтоны . . . . .	23, 31, 32, 33
Рисунки на страницахъ: 1 — новозеландская военная маска; 6, 7 и 12 — съ египетскихъ рельефовъ; 20 — съ ассирійскаго рельефа; 37 и 50 — съ греческихъ вазъ; 56 — съ римскаго саркофага; 92 — гравюра Мантенья (тріумфъ Юлія Цезаря); 109 — Менцеля (Исторія Фридриха Великаго); 152 — Гойи (Бѣдствія войны).	
Репродукція на отдѣльныхъ листахъ: Битва при Иссъ Александра Македонскаго съ Даріемъ; Паоло Учелло — Битва при С. Эгидіо; Рубенсъ — рисунокъ съ «Битвы при Ангіари» Леонардо да Винчи; Делакруа — Эпизодъ изъ Хиосскаго избиенія; Ф. Гойа — Эпизодъ 3 мая 1808 года; Суриковъ — Переходъ Суворова черезъ Альпы; Рерихъ — Бой; Рерихъ — Покореніе Казани.	

15



## ИСПРАВЛЕНІЯ.

---

Слѣдуетъ читать:

Стр.	69,	подъ	рисунокъ			ханаанейцами
»	126,	17	строка	сверху		«есть упоеніе въ бою и бездны мрачной на краю.... и въ ара- війскомъ ураганѣ»
«	141,	10	»	снизу		вавилонскихъ
»	143,	12	»	снизу		талантовъ
»	146,	4	»	снизу		«Старыхъ годахъ»
»	»	8	»	снизу		Коцебу
»	»	17	»	сверху		тормазами
»	154,	5	»	снизу		мною
»	163,	1	»	сверху		равноцѣннаго







15 р =

Госиздат  
Москва

### КНИГИ ТОГО ЖЕ АВТОРА:

Французское искусство и его представители. Изд. Т-ва „Прогресс“. 1911 г.

Пювись-де-Шаваннь. Изд. Т-ва „Огни“. 1911 г.

Поль Гогенъ. „Ноа-Ноа“. Изд. Д. Я. Маковского. 1914 г.

Проблемы и характеристики. Изд. „Аполлона“. 1915 г.

Винцентъ ванъ Гогъ. (Переписка). Изд. Д. Я. Маковского. Москва. (Готовится къ печати).

Борисовъ-Мусатовъ. (Монографія). Изд. Г. Кнебель. (Готовится къ печати).





ЦПНА 2 р. 50 к.