

Александръ Константиновъ
Богдановъ.

Mutter

Издание товарищества „ЗНАНИЕ“ (Спб., Невский, 92).

Історія живописі

Р. МУТЕРЪ

ІСТОРІЯ ЖИВОПИСИ ВЪ XIX ВѢКЪ

Переводъ З. Венгеровой.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія М. Д. Рудометова, Фонтанка, 71.
1899 г.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 14-го апрѣля 1899 года.

ВВЕДЕНИЕ.

БИБЛИОТЕКА

№

Гражданского Инженера
А. К. ЕВСИГНЕЕВА

Существует множество книгъ о современномъ искусствѣ. Новая книга на эту тему лишь тогда оправдываетъ свое появленіе, если въ ней въ самомъ дѣлѣ есть новизна.

Новыми въ настоящемъ случаѣ являются самые размѣры предмета изученія. До сихъ поръ не было книги, охватывающей исторію *общественно-европейской* живописи XIX вѣка. Реберъ написалъ исторію нового *немецкаго* искусства съ отступленіями, въ которыхъ рассматривается параллельное развитіе искусства у другихъ германскихъ и романскихъ народностей. Розенбергъ назвалъ, правда, свою книгу „Исторіей современного искусства“, но посвятивъ первый томъ Франціи, а два остальныхъ Германіи, онъ остановился и не намѣревается, повидимому, продолжать свой трудъ.

При такомъ ограниченіи области изслѣдованія едва ли возможно вполнѣ выяснить основной взглядъ на предметъ. Современное искусство, какъ и современная культура, должно быть рассматриваемо, какъ нѣчто цѣлое. Историкъ долженъ изучать не только результаты, но и самые источники. Взоръ его долженъ обнять всю Европу и даже весь міръ.

Все, о чёмъ будетъ говориться въ дальнѣйшемъ изложеніи, не имѣетъ притязанія на объективную вѣрность. Зола справедливо назвалъ художественное произведеніе „природой, отраженной въ личномъ темпераментѣ художника“. Въ моей книгѣ я тоже не могу дать ничего иного, какъ исторію искусства, отраженную въ личномъ пониманіи. Если же иногда и въ основныхъ вопросахъ мое сужденіе будетъ отличаться отъ мнѣній предшественниковъ, то нужно принять во вниманіе, что со временемъ появленія прежнихъ трудовъ, прошли долгіе годы; въ теченіе ихъ значительно перемѣнился общій взглядъ на современное искусство Ибсенъ сказалъ въ „Врагѣ народа“ что, „срокъ нормальной истины двѣнадцать, пятнадцать и въ лучшемъ случаѣ двадцать лѣтъ“. Истина прежнихъ книгъ объ искусствѣ достигла теперь того опаснаго возраста, когда она, по выражению доктора Стокмана, „начинаетъ становиться ложью“. Всякое поколѣніе смотритъ на міръ своими собственными глазами, а наши глаза далеко не тѣ, для которыхъ писали свои картины Корнеліусъ и Пилотти. Къ сожалѣнію, однако, нельзѧ ясно различать слишкомъ близко находящееся такъ же, какъ и слишкомъ далекое. Поэтому послѣдній отдѣлъ настоящаго труда, посвященный искусству послѣдняго времени, подвергнется вѣроятно въ будущемъ наибольшимъ исправленіямъ.

Главная задача этой книги заключается въ томъ, чтобы дать ясный и сжатый очеркъ рѣшительныхъ моментовъ въ развитіи искусства. Это наиболѣе трудно, и этимъ менѣе всего занимались до сихъ поръ.

Тотъ, кто взялся разсказать исторію живописи XIX вѣка, долженъ удовлетворять совершенно инымъ требованиямъ, чѣмъ историкъ искусства предшествовавшихъ временъ. Наибольшая трудность для историка прошлыхъ временъ въ отсутствіи точныхъ источниковъ. Историкъ часто оказывается въполномъ мракѣ относительно жизненныхъ обстоятельствъ и произведеній великихъ мастеровъ прошлаго. Послѣ того, какъ онъ изслѣдоваль архивы и библіотеки собирая біографическія данныя, ему предстоитъ критической разборъ собранныхъ матеріаловъ. Среди несомнѣнныхъ произведеній того или другаго художника, одни имѣютъ твердую хронологію, другія не имѣютъ ея. Къ нимъ присоединяются произведенія сомнительного происхожденія, а затѣмъ совершенно неизслѣдованныя, происхожденіе которыхъ еще нужно установить. Нужно обладать проницательнымъ взглядомъ, чтобы опредѣлить школы и группы и, наконецъ, указать вѣрные признаки, по которымъ можно узнать художника.

Этихъ трудностей историкъ современного искусства не встрѣчаетъ на своемъ пути. Живописцы XIX вѣка очень рѣдко забывали подписывать свои произведенія и отмѣтить время завершенія труда. Жизнь ихъ тоже извѣстна съ такимъ обиліемъ подробностей, какія отсутствуютъ даже относительно самыхъ крупныхъ историческихъ величинъ прошлаго. Но тѣмъ труднѣе разобраться среди хаоса картинъ, и найти объединяющую ихъ идею. Тѣмъ труднѣе изъ подавляющей массы матеріала создать стройное зданіе. Современная живопись сложнѣе; по обилію формъ она превосходитъ живопись болѣе ранняго періода, точно также какъ современная жизнь болѣе сложна и разнообразна, чѣмъ предыдущіе исторические моменты.

Какъ спокойно, медленно и устойчиво происходило развитіе прежняго искусства. Между искусствомъ и общей культурной жизнью существовали простыя взаимоотношенія. Обычай, міровоззрѣніе, искусство сливались въ нѣчто столь общее, что знаніе исторической эпохи включало уже и знакомство съ ея искусствомъ. Стоя передъ старой картиной кельнской школы, предназначеннай для алтаря, зритель чувствуетъ себя какъ бы перенесеннымъ въ высокій просторный соборъ: все вокругъ исполнено тишины, и прекрасныя существа на картинахъ ведутъ спокойное, проникновенное существованіе въ своемъ величіи. Христіанское ученіе — „царство мое не отъ міра сего“ — ясно воплощено и въ искусствѣ. Смиреніе и набожность слились въ утонченности чувствъ, не имѣющихъ ничего себѣ равнаго по благочестивой нѣжности и обаятельной непосредственности. Въ XV вѣкѣ — эпохѣ открытій — наступило господство иного духа. Торговля и мореплаваніе открыли новыя страны, а живопись открыла жизнь. Духъ людей сталъ болѣе свободнымъ и жизнерадостнымъ. Онъ уже не жилъ однимъ влечениемъ къ загробному міру; ему стала нравиться земная жизнь и ея великколѣпіе. Въ картинахъ начинаютъ проявляться тѣ радостныя чувства, съ которыми горожане выходили изъ своихъ узкихъ стѣнъ подъ свободный небесный кровъ — нѣчто вродѣ пасхального настроенія въ Фаустѣ. Художники все еще пишутъ мадоннъ и святыхъ, — предметы вѣры, которая пришла съ далѣкаго Востока и охватила весь Западъ; но среди строгой простоты Божественнаго понемногу пробуждается грація, лукавство и энергія земнаго. Это первое дѣятственное соприкосновеніе духа съ природой. Въ картинахъ чувствуется утренняя роса земной жизни. Онъ напоминаютъ лѣсную чащу весенней порой: Боттичелли, ванъ-Эйкъ, Шонгауэръ.

Въ XV вѣкѣ итальянцы были реалистами, въ XVI вѣкѣ они воз-

высились до восторженного гуманизма, до величественности. Прошло время упорной борьбы съ подавляющимъ богатствомъ внѣшняго міра. Возникаютъ великія художественныя произведенія. Въ нихъ ярко свѣтится радостное сознаніе, что трудности уже побѣждены и совершенство дается безъ усилий: Рафаэль, Микель Анджело, Тиціанъ. Германскій геній обостряется въ тоже время въ полную противоположность романскому. Германскіе художники не льстятъ внѣшнимъ чувствамъ обаятельностью формы—это они считаютъ ниже своего достоинства, но зато чаруютъ глубиной религіознаго чувства и задушевностью. Они глубоко национальны—до жесткости, отличающей нѣмецкій характеръ, но вмѣстѣ съ тѣмъ у нихъ много чуткости и жизненной правды. Дюреръ въ своихъ гравюрахъ на деревѣ и на мѣди „внутренно полонъ образовъ“, Гольбейнъ великии непревзойденнымъ мастерствомъ своихъ портретовъ.

Вѣкъ торжествующаго радостнаго язычества, олимпійской веселости Возрожденія, смѣнился эпохой іезуитскаго вліянія, наложившаго свой отпечатокъ на характеръ искусства и его настроенія. Пышныя церкви, возведенныя въ іезуитскомъ стилѣ, съ ихъ рѣзкими эффектами, крикливыми лѣпными украшеніями, яркой позолотой, уже не соотвѣтствовали классическому спокойствію старинныхъ мастеровъ. Понадобились большая страсть и рѣзкость въ церковной живописи, чтобы отразить весь пыль обновленнаго католицизма. Испанія, родина инквизиції, создала классическія формы, въ которыхъ искусство воплотило возродившееся съ новой силой религіозное чувство. Идеи монархіи и іерархического строя жизни, которыхъ легли въ основу испанскаго государства и возвеличили его, нашли вѣрное отраженіе въ испанской живописи. Художники вносили въ церковныя картины огненную страсть религіозныхъ настроеній и полумечтательную чувственность чисто испанскаго характера. Подобное сочетаніе не повторилось съ такой силой и выразительностью ни въ какую другую эпоху исторіи искусства. Феодальный строй Испаніи съ его грандами и князьями церкви повлиялъ кромѣ того на широкое развитіе портретной живописи. Испанскіе портретисты принадлежать къ величайшимъ міровымъ представителямъ этого рода живописи: Мурильо, Веласкезъ. Во Фландріи, второй родинѣ іезуитовъ, жилъ гигантъ Рубенсъ. Этотъ фламандецъ, влюбленный въ плоть, браль у природы все, что попадало ему на глаза и возсоздавалъ природу въ искусствѣ такъ, какъ будто бы онъ былъ владыкой міра. Въ побѣдоносной протестантской Голландіи нашла себѣ пріютъ свобода. Здѣсь не процвѣтало ни церковное, ни придворное искусство. Голландская живопись была тѣсно связана съ бургерствомъ и носила ясный отпечатокъ борьбы, среди которой страна и ея населеніе завоевали себѣ свободу. Живопись стала превозносить свободнаго бургера, побѣдителя въ геройской борьбѣ за свободу. Никогда портретная живопись не принимала столь широкихъ размѣровъ; но на картинахъ появляются вмѣсто аристократовъ и придворныхъ гордые граждане свободной страны, серьезные, строгіе, увѣренные въ себѣ, и наряду съ ними честныя и почтенные женщины. Этому соотвѣтствовалъ и стиль портретовъ—простой и солидный. Когда голландцамъ жизнь стала улыбаться, они начали превозносить то, что имъ казалось особенно цѣннымъ послѣ предшествовавшей борьбы—тихія радости семейнаго очага. Вмѣстѣ съ народной жизнью и природа страны, отвоеванная у врага родная почва, стала казаться достойнымъ предметомъ искусства. Голландцы научились любить родину во время войнъ за освобожденіе и стали первыми художниками, увидѣвшими поэзію въ ландшафтѣ. Взоры дѣвы Маріи и сонмы святыхъ перестали считаться единственнымъ источникомъ искусства. Оно стало опускаться на холмы, носиться по морскимъ волнамъ, пробираться въ крестьянскую избу, въ лѣсную чащу, бродить по улицамъ и переходамъ, превращать всякий рынокъ въ храмъ. Но и религіоз-

ныя чувства, волновавшія протестантскую Голландію, нуждались въ мощномъ воплощениі. Жизненное содержаніе библейскихъ сюжетовъ должно было отдѣлиться отъ узко церковной почвы и воплотиться заново со всей глубиной и проникновенностью германского духа. Всѣ эти стремленія отразились въ личности Рембрандта. Изъ всѣхъ мастеровъ христіанской живописи онъ величайший пророкъ великаго Пана. Стихійные силы свѣта и воздуха для него такой же источникъ божественнаго, какъ прекрасное человѣческое тѣло для Микэль Анджело.

Въ XVIII вѣкѣ появляется, наконецъ, стиль рококо съ его пикантной манерностью и тонкимъ обаяніемъ. Въ жизни знатнаго общества того времени придворное платье замѣнилось шелковымъ пастушескимъ нарядомъ; чопорность и величавость—изяществомъ и граціей, и жизнь превратилась въ веселую игру, въ игривую шутку. Король игралъ короной, священникъ—религіей. Философъ предавался умственной игрѣ, поэтъ игралъ въ поэзію. Они еще не услышали глухого ропота обездоленныхъ. „Car tel est notre plaisir“. Все, что въ этомъ времени было прекраснаго и плѣнительного, вся грація, легкомысліе и смѣлость, вся беззаботная его веселость, воплотились въ искусствѣ. Легко и граціозно, какъ и вся жизнь этого беззаботнаго веселаго поколѣнія, и живопись развивалась безъ всякихъ напряженій, подъ охраной боговъ любви, подъ ласковымъ дуновеніемъ лести. Только теперь, въ наше время, начинаютъ снова понимать обаятельныхъ художниковъ изящнѣйшей поры искусства.

Живописцы всѣхъ временъ смотрѣли на природу своими собственными глазами, т. е. глазами своего времени, своего народа. Поэтому искусство каждого периода является „зеркаломъ и сокращенной хроникой“ своего вѣка. Съ непобѣдимой силой оно овладѣваетъ внѣшнимъ міромъ и, чувствуя свою вдохновляющую власть, возвращаетъ внѣшней жизни ея изображеніе, безконечно возведенное. Искусство—одухотворенное воплощеніе времени; оно такъ же благочестиво, наивно, или фантастично и неестественно, какъ самое время. Благочестие живописцевъ времени рококо заключается именно въ томъ, что неестественность своего времени они отразили въ своихъ картинахъ съ неподражаемой непосредственностью. Эти безконечно различные способы любовнаго преклоненія передъ природой смынялись непрерывно въ теченіе вѣковъ, становясь то болѣе сильными, то болѣе нѣжными и терпѣливыми, иногда способными на временную измѣну; въ нихъ именно красота и богатство, тайна и сущность искусства. Въ нихъ источникъ его разнообразія и неисчерпаемой прелести.

XIX вѣкъ обозначаетъ не только новое столѣтіе, но и новую эпоху всемирной исторіи. Государственные и общественные перевороты, которые свершились въ теченіе его, новооткрытыя средства сообщенія, успѣхи промышленности и торговли кореннымъ образомъ измѣнили жизнь, и весьма возможно, что въ будущемъ всѣ прежнія столѣтія вмѣстѣ будутъ считаться „древней исторіей“ по отношенію къ этому одному вѣку. Новые люди нуждаются въ новомъ искусствѣ. Можно было бы предположить поэтому, что именно искусство XIX вѣка выработаетъ совершенно своеобразный, ясно выраженный стиль. А между тѣмъ, въ противоположность прежнимъ эпохамъ, проникнутымъ единствомъ, современное искусство представляетъ на первый взглядъ картину вавилонскаго столпотворенія. XIX вѣкъ не имѣетъ своего стиля—это положеніе такъ часто высказывалось, что стало общимъ мѣстомъ. Въ архитектурѣ возродились формы всѣхъ предыдущихъ вѣковъ. Сегодня строятъ въ греческомъ стилѣ, вчера строили въ готическомъ, здѣсь въ японскомъ вкусѣ, тамъ въ стилѣ барокко. Но среди этихъ подражательныхъ зданій, воздвигаются также вокзалы, базары, рынки; изяществомъ и силой своихъ желѣзныхъ сооруженій они знаменуютъ новыя, великия побѣды строительного искусства. Живопись проникнута такими же

противорѣчіями. Ни одно другое время не создавало столь различныхъ по духу художниковъ, какъ Карстенсъ и Гойя, Корнеліусъ и Коро, Энгръ и Милэ, Вирцъ и Курбэ, Россети и Манэ. Исторические же труды современныхъ писателей заставляютъ предположить, что XIX вѣкъ—хаосъ, въ которомъ сможетъ разобраться лишь потомство.

Но, быть можетъ, и теперь уже мыслимъ нѣкоторый порядокъ въ изученіи современного искусства. Нужно только решить, что къ новому времени примѣнимы принципы, испытанные по отношенію къ исторіи *старого* искусства, и что слѣдуетъ изучать даже современныхъ художниковъ такъ же объективно, какъ давно умершихъ мастеровъ.

Для этого нужно прежде всего разобраться въ подавляющей массѣ материала и сдѣлать чрезвычайно осторожный выборъ наиболѣе важнаго. Нѣть надобности сочинять нѣчто, похожее на Гомеровскій каталогъ кораблей, и говорить о всемъ множествѣ явлений, возникающихъ гдѣ бы то ни было. Важно лишь показать значеніе художниковъ, создавшихъ нѣчто самобытное въ общемъ движениі. Перечисленіе всѣхъ тѣхъ, которые въ теченіе XIX вѣка зарабатывали хлѣбъ живописью, не есть еще исторія современной живописи, также какъ обработка литературного календаря не есть еще исторія литературы. Нужно имѣть въ виду только вершины, а не толпу, только героевъ. И даже относительно нихъ личность художника имѣеть значеніе лишь, поскольку она объясняетъ его творчество. Въ наше упорядоченное время живописецъ въ общемъ живеть жизнью спокойнаго гражданина, занять своимъ дѣломъ и не испытываетъ никакихъ особенныхъ приключений. Поэтому въ большинствѣ случаевъ біографіи могутъ быть предоставлены специальнымъ справочнымъ словарямъ. Самая описанія картинъ могутъ быть тоже значительно сокращены. Бертолльдъ Ауэрбахъ разсказываетъ объ одномъ своемъ посѣщеніи Мюнхенской Пинакотеки въ обществѣ знакомаго живописца. Онъ надѣялся, что тотъ будетъ дѣлать глубокомысленный и остроумный замѣчанія по поводу разныхъ картинъ. Но художникъ молча переходилъ съ нимъ изъ зала въ заль. Наконецъ, онъ остановился передъ одной картиной Рембрандта. Глаза его заблестѣли, и онъ сказалъ, указывая на картину: „Смотри, Бертолльдъ, вотъ это такъ картина“. Историкъ искусства, конечно, долженъ больше заботиться о своихъ читателяхъ, но онъ всетаки не долженъ забывать, что картины не книги, и передавать ихъ содержаніе не нужно. Это художественные произведенія; въ нихъ самое важное—мысли, выраженные въ формахъ и краскахъ. Только освободившись отъ столь тяжелаго балласта, отбросивъ лишнія біографическія подробности, можно болѣе рѣзкими чертами, чѣмъ это дѣжалось до сихъ поръ, опредѣлить искусство XIX вѣка, съ его духовными и общественными течениями, сказавшимися въ творчествѣ отдѣльныхъ художниковъ и цѣлыхъ группъ.

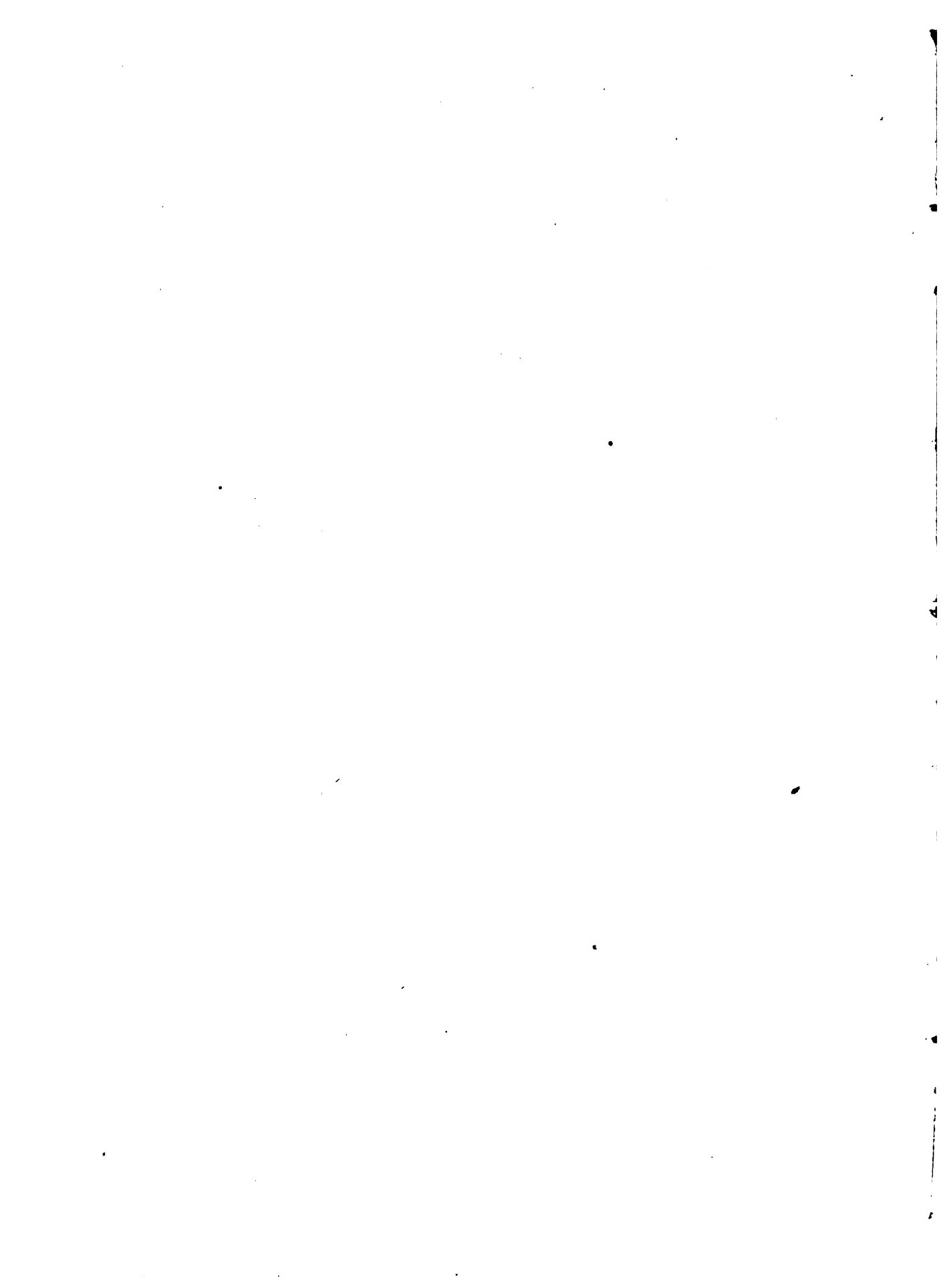
Вѣрный методъ въ исторіи искусства приводитъ еще къ одному важному правилу. При изученіи старѣйшихъ художественныхъ эпохъ изслѣдователи интересуются обыкновенно, не тѣмъ, что въ нихъ было подражательного, а тѣмъ, что они создали новаго. Старые мастера велики не тѣмъ, что подражали одинъ другому. Не потому, что они оглядывались назадъ, создали они исторію искусства, а потому, что шли впередъ. Мы не чувствуемъ благодарности къ голландцамъ середины XVI вѣка, къ Францу Флорису и его товарищамъ, за то, что они отошли отъ голландскаго натурализма и безцѣльно стремились идти по слѣдамъ Микѣль Анджело и Рафаэля, мы не видимъ особенной заслуги въ томъ, что болонская школа началя XVII вѣка собирала медъ съ цветовъ *cinquecento*, и въ современникахъ Андріана-ванъ-деръ-Верфа, стремящихся облагородить самобытное и нѣсколько грубое голландское искусство слѣдованиемъ итальянцамъ, мы видимъ только ничтожныхъ подражателей.

Точно также, изучая искусство XIX вѣка, историкъ долженъ обратиться къ вполнѣ самобытнымъ произведеніямъ нашего времени, отличающимся отъ всего прежде созданного. Онъ не долженъ выдвигать значенія тѣхъ областей искусства, расцвѣтъ которыхъ относится не къ ближайшей современности. Болѣе естественнымъ является для него вопросъ: что составляетъ самобытность и обособленность XIX вѣка въ искусствѣ, какія новыя формы оно создало, какія новыя чувства выразило. А между тѣмъ до сихъ поръ мало задавались этими вопросами. Всѣ, напримѣръ, убѣждены, что никого изъ новѣйшихъ живописцевъ нельзя серьезно сравнить съ великими мастерами прошлого. А между тѣмъ, Констебль, Коро, Руссо писали картины, очень новыя по духу, и за нихъ не стыдно передъ древними. Описать картину Коро, правда, гораздо труднѣе, чѣмъ говорить о картинахъ Корнеліуса. Но всетаки, ради пользы будущихъ поколѣній, нужно понемногу отодвигать на второй планъ живопись, идущую старыми путями, и отдавать преимущество самобытнымъ художественнымъ произведеніямъ XIX вѣка. Они важнѣе для исторіи искусства. Какъ бы велики ни были художники, которые черпали изъ источника прежнихъ художественныхъ формъ, не они заслуживаютъ нашего поклоненія. Для насъ важны лишь созидатели нового, искатели новыхъ путей. Если даже, наряду со старыми мастерами, они имѣютъ лишь третьестепенное или еще меньшее значеніе, то всетаки имъ нужно отдать преимущество передъ другими, потому что они выступали такими, какими были на самомъ дѣлѣ, а не старались казаться болѣе высокими, взобравшись на плечи мертвѣцовъ. Многіе изъ прославленныхъ художниковъ, которые жили наслѣдіемъ прошлого и создали значительныя на первый взглядъ вещи, возбуждаютъ мало интереса, если ихъ мѣрить этимъ масштабомъ: ихъ художественный языкъ, обусловленный устарѣвшими формулами, лишень самобытности. Настоящими же носителями современного духа являются живописцы иного типа. Они имѣли мужество ити противъ господствующаго теченія и предпочитали быть ограниченными въ своихъ художественныхъ средствахъ, но оставаться самостоятельными, и собственными глазами глядѣть на природу или наивно отдаваться внушеніямъ своего художественного воображенія. Изученіе самобытнаго и нового покажетъ, что искусство XIX вѣка, какъ и искусство прежнихъ временъ имѣетъ свои собственные одѣянія, хотя въ торжественныхъ случаяхъ оно и любить наряжаться въ пышныя одежды прежнихъ вѣковъ, вынимаемыя для того изъ сундуковъ. Только потому, что различие между эклектическимъ и самобытнымъ, между заимствованнымъ и самостоятельнымъ, между старымъ и новымъ не дѣлалось до сихъ поръ съ достаточною строгостью—только потому было такъ трудно опредѣлить стиль нового искусства и понять логичность и послѣдовательность его развитія.



ІСТОРІЯ ЖИВОПИСИ

ВЪ XIX ВѢКѢ





Гендеро: Мальчик в голубом.

I.

Начало новаго искусства въ Англіи.

ЖЕ съ начала cinquecento въ европейскомъ искусствѣ обнаружилось два различныхъ параллельныхъ течения, между тѣмъ, какъ еще въ XV вѣкѣ искусство всѣхъ странъ проникнуто было однимъ общимъ духомъ: послѣ того, какъ церковный гнетъ среднихъ вѣковъ утратилъ свою силу, началось стремленіе искусства овладѣть земной жизнью. Живопись сохраняла связь со средними вѣками, она почти исключительно сосредоточивалась на религіозныхъ сюжетахъ, но они стали предлогомъ для изображенія современаго общества.

Портретная живопись болѣе всего содѣйствовала развитію реализма въ искусствѣ. Изображеніе внѣшней пышности костюмовъ, утонченной свѣтской жизни, праздничныхъ зрѣлищъ и церемоній внесло въ живопись множество жанровыхъ мотивовъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ развитіе ландшафтной живописи содѣйствовало обогащенію мѣстнаго колорита въ художественныхъ произведеніяхъ. Живопись находила богатый матеріалъ въ окружающей жизни и черпала въ ней свѣжесть впечатлѣній и остроту наблюденія. Этимъ объясняется расцвѣтъ искусства въ quattrocento—на всемъ протяженіи Европы отъ крайняго сѣвера до юга.

Въ XVI вѣкѣ въ Италии совершается поворотъ: изученіе древности становится главнымъ источникомъ вдохновенія художниковъ. Античное же искусство по существу вполнѣ противоположно христіанскому. Основою его служить пластическая, физическая, чувственная красота. Вслѣдствіе этого въ итальянскомъ искусствѣ выступаетъ, вмѣсто молодого и сильнаго, нетерпѣливаго въ своемъ творческомъ воодушевленіи реализма quattrocent'истовъ, поклоненіе внѣшнему благородству формы; исканіе характерныхъ особенностей замѣняется чистотой рисунка, а скромное слѣдованіе природѣ — исканіемъ благородства въ замыслѣ. Живопись, несомнѣнно, выиграла при этомъ очень много: величавость стиля, ясность и твердость композиціи, а также пластичность группъ, умѣніе величественно драпировать фигуры и выбирать благородный архитектонический фонъ для своихъ монументальныхъ твореній. Но вмѣстѣ съ тѣмъ нельзя не отмѣтить дурныхъ сторонъ столь подавляющаго вліянія античнаго духа на