Аполо, 1930.

Садржај

I. Почеци уметноси

II. Доба углачаног каменог оруђа и бронзе

III. Египат, Халдеја и Персија

IV. Егејска, Миноска и Микенска Уметност. Троја, Крит и Микена

V. Грчка уметност пре Фидије

VI. Фидија и Партенон

VII. Праксител, Скопас, Лисип

VIII. Грчка уметност после Александра

IX. Занатска уметност у Грчкој

X. Етрурска и римска уметност

XI. Хришћанска уметност на Западу и на Истоку

XII. Романска и готска архитектура

XIII. Романска и готска скулптура

XIV. Архитектура Обнове и модерна архитектура

XV. Сиенска и флорентинска Обнова

XVI. Млетачко сликарство

XVII. Лионардо да Винчи и Рафаило. Миланска, умбриска и римска школа

XVIII. Микеланђело и Корећо

XIX. Фламанска и француска Обнова

XX. Немачка Обнова
XXI. Талијанска декаденција и шпанска школа
XXII. Уметност у Холандији и Фландрији у XVII веку
XXIII. Уметност XVII века у Француској
XXIV. Француска уметност у XVIII веку и енглеска школа
XXV. Уметност у XIX веку

Епилог. Уметност у XX веку
Азбучни индекс

75(091)

САЛЮМОН РЕЙНАХ

ДНЕВНИК



С.К. ЗАДРУГА

73/76

БИБЛИОТЕКА
Опште одељење
Инв. бр. 2321

ИЗВРШНО ВЕЋЕ НРС
БИБЛИОТЕКА
БЕОГРАД

АПОЛО

ЖЕЛЕЗНИЧКА ВИШЕ ШКОЛА
БИБЛИОТЕКА
БЕОГРАД

О *српско-хрватској уметности Средњег Века* читалац ће се моћи обавестити у делима преводиоца:

1. — Милоје М. Васић, *Архитектура и Скулптура у Далмацији* од почетка IX до почетка XV века, Београд, 1922.

2. — Милоје М. Васић, *Жича и Лазарица*, студије из Српске Уметности Средњег Века, Београд, 1928.

У овим делима читалац ће наћи и исцрпну библиографију дела, која се тичу наше средњевековне уметности.

Читаоцу „Апола“ користиће и *Увод у Историју Уметности* — Естетика, Историја, Техника — од Louis-a Hourticq-a, у преводу преводиоца, Београд, 1927 године.

РЕПУБЛИКА СРБИЈА
БЕОГРАД
Inv. br. 31 271

ВИШЕ ШКОЛЕ СРБ
БЕОГРАД



Богородица у цркви Св. Сикста, од Рафаила.
(Музеј у Дрезди).

СРПСКА КЊИЖЕВНА ЗАДРУГА

САЛОМОН РЕНАК

АПОЛО

ОПШТА ИСТОРИЈА ПЛАСТИЧНИХ УМЕТНОСТИ

СА 642 СЛИКЕ У ТЕКСТУ



[illegible] и [illegible]
[illegible] о уметност
[illegible] доба из [illegible]ста
[illegible]кад у овој књ
[illegible] пре архаичне гр
[illegible]ости богате, вис
[illegible]да четири хиљаде
[illegible]ликовних уметнс

Превео
МИЛОЈЕ М. ВАСИЋ
Професор Универзитета

ВРШНО ВЕЋЕ
БИБЛИОТЕКА
БЕОГРАД

БЕОГРАД, 1930.



Богоро...

ШТАМПАРИЈА „МЛАДА СРБИЈА“, АНЂЕЛКОВИЋ
Телефон 14-40. Ускочка 6/а.

ПРЕДГОВОР.

Ово што ћу овде рећи, могао је исто тако рећи и сам преводилац, који ово дело и предмет о коме оно говори зна исто тако као ја, или боље од мене. Али је њему било познато колико ја ово делце волим, и желео је да мени уступи задовољство да га прикажем српском читаоцу.

У маси књига, понајвише дебелих, које се објављују о уметности, читалац ће ретко наћи књигу овако паметно и лепо написану, и овако пуну у свом малом обиму, као што је ова. У двадесет и пет кратких лекција изнесена је историја, *развој* — архитектуре, скулптуре и сликарства свих народа, од преисториских времена до данашњих дана. Многи читалац, и онај који је већ донекле ушао у науку о уметности и коме су позната многа знатна доба из историје уметности, биће изненађен кад у овој књизи први пут види да су још пре архаичне грчке уметности цветале уметности богате, високо развијене, већ три и можда четири хиљаде година, — и да је пре ових давнашњих уметности мисирске, халдејске и преомировске грчке, постојала, на западу Европе, још једна уметност, старија и од тих давнашњих уметности за многе хиљаде година. Ни у једној књизи која је потписаном позната није, као у овој, развој уметности кроз петнаест или двадесет хиљада година

показан тако прегледно и повезано, у његовом целом и непрекидном току, — са свима најважнијим утицајима ранијих уметности на позније, и појединих уметности једне на другу, кроз простор и кроз време. Ткиво историских догађаја је пространо и непрекидно као море, и његови конци продужавају се и укрштају у свима правцима, и све је једно с другим у вези; мисирски адиђари послужили су као углед данашњим златарима париским, а стара асирска уметност утицала је на нашег Мештровића.

Те везе између разних стилова и органско развијање стилова показани су у овој књизи с великим старањем и вештином. Она је *синтетичка,* и Ренак с правом истиче ту њену особину. У њој ће читалац, као и у другим историјама уметности, наћи све главне уметнике и уметничке споменике и њихову појединачну карактеристику (и то врло тачно и срећно казану); и наћиће у њој масу чињеница; али је главна пажња обраћена на опште мисли, на битне црте и законе развића, то јест, на *језгро* знања: у овој књизи су „општа посматрања на првом месту и изнад голих чињеница.“ То и јесте наука, и ако наука није само то. Наука мора правити анализе пре но што прићи синтези, — „годину дана анализе за један сат синтезе“; али наука прави анализу ради синтезе.

Уз то синтетичко излагање развоја уметности, у књизи су дата и друга објашњења, историска, друштвена, и техничка, која нам помажу разумети не само како су се ствари развијале, но и зашто су се тако развијале, те

тако нам је историски ток представљен, као што и треба, само као разгранат сплет узрокâ и последица. Поред тога, писац је у овој малој књизи нашао начина да, расејано по њој, збијено и узгред казано, дâ лепих и тачних уметничко-теориских напомена. Само примера ради навешћу последњи параграф „Петнаесте лекције,“ који говори о „живим и мртвим линијама и површинама“ у вајарству.

Ове и овакве врлине ретко се налазе тако сакупљене; а вештина с којом су сабране и показане на овако малом простору чини писцу велику част.

Исто ваља рећи и о пишчеву стилу. Потписани је ову књижицу, не ради њене грађе, прочитао досад неколико пута за десет година, и налази данас задовољства у прелиставању њену као кад је први пут читао. То задовољство могу дати само књиге лепо писане. Стил, међутим, није, као што се обично претпоставља, „одећа мисли“, — он је овапућење, отеловљење мисли. Облик и садржина *срасли* су у стилу. Стил Ренаков је изузетно збијен, и опет течан и углађен; то је зато што писац има послушно и активно памћење и, тако да кажем, брз дух, који му у један мах изнесе повезане пред очи све податке предмета о коме говори; и још зато што будан укус уме гредом — док се реченица у глави саставља — да осети и избегне храпавости и грчевитост јаког збијања. Карактеристике које Ренак даје о појединим уметницима узори су срећне стилизације, јасне, пуне боје; то је такође зато што су његови утисци,

примљени од уметничких дела, тачни и живи, а не зато што је он у глави имао богат избор *речи* којима се могао послужити; јер те речи имају и други у глави, па их се не сете или их употребе наопако. Од своје стране, они их употребе наопако или их се не сете зато што њихови утисци нису тачни и довољно живи. То јако и тачно осећање водило је пишчево перо кад је — примера ради — давао карактеристику Микел-Анџелову, Рубенсову, Веласкесову, — и на сто других места у књизи; претерујући понекад утисак за једну ситну разлику, зато да би ефект на просечнога читаоца допро до своје праве мере. Ренаку је довољно неколико речи, једна граматички споредна реченица, који пут само један срећан епитет, да окарактерише елементе или степен лепоте великих дела у историји уметности, као, на пример, онај дивни „Фриз“ са Партенона: — „очајање свих уметника који су покушали подражавати његовом отменом распореду, његовој величанственој мирноћи, и његовој неисцрпној разноврсности.“ Захваљујући пишчевом осећању за прикладне стилистичке ефекте, писац, који иначе нема ничега реторског у свом стилу, умео је да оживи крај скоро сваке главе у својој књизи неком лепом реченицом или, као у оном красном свршетку Главе XII, низом реченица кристалне чистоте, прожетих прикладним осећањем благе нежности. Тај „стилистички“ дар пишчев, понављам, није никаква површна особина, но има своје порекло великим делом у оним истим особинама ума из којих су потекле и друге лепе особине ове

лепе књижице: правилно схватање предмета и гледишта, тачност судова, згодна класификација огромне грађе, правилне сразмере, — све до *одличног* избора слика[1]) и библиографије које прате текст, — и до „ситница“, као што је избор хронолошких података, датума, и начин на који је уопште избегнуто шарање и претрпавање текста цифрама, поделама, и „подвучено“ штампаним именима уметникâ.

Збијени текст пишчев повукао је за собом извесне особености на које треба привући посебну читаочеву пажњу. — Такви су на извесним местима нагли, непосредни прелази с параграфа на параграф. Немачке књиге (у којима се и имена уметникâ, писаца, и т. д. штампају „подвучено“) одвајају такве параграфе нарочитим насловима и поднасловима: писац није хтео да цепка и претрпава свој текст таквим насловима, верујући да ће читалац који чита пажљиво увек и сам опазити да се прешло на нов предмет. — Таква је и друга навика пишчева да реченице збије на тај начин што „подмете“ покупи уједно, па за њима дâ њихове „предикате“ или допуне опет уједно: — „Прва половина XVI века дала је Немачкој два гениална и једног врло даровитог сликара, Алберта Дирера, Ханса Холбајна, и Луку Кранаха“; сваки ће читалац погодити да се последњи епитет односи на последњег сликара. У књизи је тај начин изведен с најстрожом правилношћу, и пажљив читалац неће никад про-

[1]) *Једна* слика ми, међутим, не изгледа добро изабрана, бр. 461, *Свирачица* од Тер Борха. Ја чак држим да слика није уопште Тер Борхова.

пустити да прецизно разуме прецизну симетрију пишчеву: — „Педанти и лицемери. Трисотен и Тартиф...“ и т. д.! — „Придон је проучавао Коређа и Лионарда, које је називао „својим учитељем и својим херојем;“ — „Лионардове слике у Флоренцији и Ватикану, *Поклоњење мудраца и св. Јероним...*“ Даље: набрајања, као што су, примера ради, она у реченици о мисирском вајарству: „Те фигуре представљају богове и богиње....,“ (стр. 22.) и у реченици о грчким фигурицама од теракоте: „Они су нам оставили читав свет статуета...“ (стр. 93.) — та набрајања нису збијена зато да их читалац прочита брзо и расејано; она тачно и исцрпно, у три четири реда, дају преглед важних уметничких облика, које треба знати и који у другим књигама, измешани с паразитним речима, заузимају покаткад читаву страну. — Нарочиту пажњу треба, најзад, обратити на извесне, често врло кратке, граматички споредне, али веома важне реченице, у којима се казује порекло неког стила или школе, њихова зависност од других школа; те реченице казују оне значајне историске везе о којима је у почетку била реч. „Школа умбриска, кћи школе сиенске, појављује се, на крају XIV века...;“ — у тој реченици уметнуте речи „кћи школе сиенске“ казују прецизно порекло умбриског сликарства,васпостављају везу између њега и осталих сликарских школа; то јест дају објашњење које је за науку, поред карактеристике школе, најважнији податак. „Тесне везе створише се на тај начин између Бургундије, Фландрије, Француске и Италије; многи фла-

мански уметници доселише се у Дижон и ту основаше школу бургундску, која није ништа друго до огранак школе фламанске, која је од своје стране накалемљена на готско стабло француско.“ У овој једној реченици обележени су генеалошки односи трију уметничких школа и историски услови под којима су те школе постале. На исти начин, кратким додатим реченицама, обележена је и зависност појединих уметника једних од других (в. малочашњу напомену о Придону). Таквим реченицама повезана је у Ренаковој књизи, као мрежом путева или артерија, цела област и *организам* историје уметности. Читалац који књигу буде читао расејано, изгубиће половину користи коју од ње може имати.

Треба рећи реч две о преводу. Овакву је књигу било врло тешко преводити, не само због техничких термина из три уметности којима она кипти, и због пишчевог савршено идиоматичног француског језика и личног стила, но и због обичних израза који постоје у француском, а не постоје у нашем језику, а потребни су „као парче хлеба“ за предмет као што је овај. Ми немамо свога израза ни за овако обичне речи као што су *charmant, exquis, délicieux,* ни за „фини“, ни за „грацију“, ни за „нијансу“, а камо ли за њихове честе комбинације с другим речима, које их у њиховим „нијансама“ — „ситним разликама“, „прелазима“, „преливима“, „пресенцима“ — ближе одређују. Како ће се на српски превести — *не* разумети; разумети је лако; но

тачно и лепо превести — ова збијена и тачна карактеристика јапанске уметности: *„...l'art japonais, épris avec ferveur des subtilités de la ligne, des caprices éclatants de la couleur, dédaignant la symétrie pour une sorte de strabisme raffiné?“*... Како треба превести ове речи о флорентинској уметности; *„...tantôt un réalisme tourmenté, suraigu, presque douloureux, tantôt une grâce langoureuse“?* — о Кривелијевим мадонама; *„...ses Vierges grêles et légèrement grimaçantes“?* — о врло тачно оцењеној боји Бушеовој, која, — *„d'une gaieté factice, est souvent crue, blafarde, ou acide“?* — или о Јордансу и његовој *„bonne humeur tapageuse et rutilante“?*... Сваки је параграф у књизи посејан оваквим изразима. Све се, наравно, може српски казати; као што српски писац нађе израз за свој утисак кад пише изворно; али у преводу се, без највеће невоље, не сме мењати реченични калуп изворника; иначе би требало цело ткиво *претка̄ти*. Преводилац, који је, срећом, и сам стручњак у науци о уметности, извио се из ових врло великих тешкоћа како је где било могућно; читалац ће пресудити да ли је бар у највећем броју случајева успео савладати готово несавладљиве тешкоће. За саму *вредно̄ст* смисла у његовом преводу (који сам цео прочитао), могао бих (наравно, према знању којим и сам располажем) јамчити. Неколика смо места преводилац и ја покушали, у осталом, да савладамо *viribus unitis*. Остало је у власти читаочевој; он има да суди и о томе да ли је испуњен и онај *други* главни услов доброг превода, наиме, да превод

не треба да изгледа превод, или, као у оваквим тешким случајевима, да превод треба да изгледа што мање превод. Преводилац је у том правцу успео учинити све што се од прве могло учинити. У другом издању, које ће књига сигурно дочекати, моћиће се изгладити неравнине у нашем српском слогу, *ако* их је гдегде, под утицајем француског текста, случајно остало. Али ово је у сваком случају потребно рећи: и они који знају француски имаће користи ако поред Ренаковог оригинала узму и овај превод у руке.

Има књига које човек цени, и других које човек „воли љубављу“; потписани се нада да ће ова стећи и цену и љубав српског читаоца. Овако спретна, лепо илустрована, мудро и лепо писана, о знатном и лепом предмету она ће постати књига коју читалац држи увек под руком — једном да је за нешто упита, други пут да ради задовољства преврће, читајући, њене лепе стране, док је једног дана, као што она заслужује, не научи на памет.

Богдан Поповић.

РЕПУБЛИКА СРБИЈА
БЕОГРАД



Сахрањивање Ричарда II у Лондону.
(Миниашура у једном француском рукошису из 1480 године, у Бреслави).

ПРЕДГОВОР.

Сва ова предавања, осим последњег, која сам више пута прерадио и редиговао, објављена су овде у главном онако како сам их држао 1902—1903 у **Школи Луварској**. *Ја сматрам да је добит за њих што су се прво огледала у облику усмене наставе. Замерке и похвале слушалаца, од којих понеки одјек увек стигне до ушију предавачевих, пуне су поуке за предавача; ја сам о њима водио рачуна кад сам своја предавања спремао за штампу, као што сам се њима користио за време својих предавања.*

Париз је можда град у којем су течаји јавних предавања многобројнији но у ма којем другом; али укупне и систематичне наставе историје уметности он нема. Мени је била пала у очи та празнина и ја понудих 1902 године својим колегама из **Школе Луварске**, *да сам у тој школи покушам држати двадесет и пет предавања о општој историји пластичних*

уметности, од децембра 1902 до јуна 1903. Мој предлог би усвојен. Одмах, од првог предавања, слушаоци навалише; после две недеље, дошло је до отимања око места; морадосмо отворити сва врата, донети нове клупе, примаћи столове, потрпати слушаоце у четири собе које су општиле једна с другом — док за то време, на свом течају о келтској археологији, нисам имао слушалаца ни за једну пуну собу. Господе и Госпођице, које бејаху дошле у великом броју, показаше јуначко стрпљење; мене је скоро било стид седети удобно на својој широкој катедри и гледати како толика лепа створења седе безбожно згњечена. Зато сам се решио да њима посветим ову малу књигу, и молим их да с изразима мога поштовања приме и моје извињење.

Одмах с почетка рекао сам својим слушаоцима да се њихов велики одзив, ма колико ласкав за мене, не може приписати вредности мојих предавања, јер тада још нико није могао знати да ли ће моја предавања бити добра или не; али је тај одзив био очигледан доказ да су она била потребна, да долазе у згодан час. О овоме не може бити никакве сумње. Поред или испод учених појединачних истраживања, свакој су науци потребни синтетички прегледи, усмени и писмени. У таквим прегледима опште посматрања заузимају прво место, чињенице друго, док учена историска и филолошка настава тражи напротив, као што је говорио Фистел де Куланж, годину дана анализе за један сат синтезе. Тај сат не куцне за сваког; али кад куцне, треба се њим користити и, још више, помоћи и другима да се њим користе.

У **Луварској Школи,** *на крају предавања, давао сам неколико библиографских података, наводећи по три*

четири дела од најновијих и преко потребних. Спремајући своја предавања за штампу, учинило ми се да нарочито тај део треба проширити. За Стари Век, био сам врло кратак, зато што за то доба већ има књига (речника, каталога) до којих је лако доћи. Али за Средњи Век и ново доба нема скоро ничег, ни у најдебљим књигама; с тога сам морао саставити библиографију сам од почетка до краја, и уверен сам да ће она корисно послужити. Намерно и после зрелог размишљања одбацио сам из ње све што се тиче више археологије но историје уметности; исто сам тако, с ретким изузецима, изоставио дела и чланке објављене пре 1880 године и, посебице, велике, скупе и ретке књиге и збирке које само велике библиотеке могу набавити. Напротив, обилато сам наводио добра популарна дела и чланке из **часописа,** *нарочито из* **Газете за Лепе Уметности,** *збирке врло раширене, која се може куповати на поједине свеске, и у којој су илустрације изврсне.*[1]) *Док је текст у мојој књизи подешен у првом реду за почетнике и образоване нестручњаке, држим да ће и најбоље обавештени моћи пабирчити по библиографском делу; они ће ту, у осталом, наћи наведена многа дела и уметнике које текст, у жељи да избегне досадна ређања особних имена, не помиње или помиње само узгред.*

Наслов **Апопо** *има да подсети да је ово дело намењено да буде другар* **Минерви,** *уводу у грчке и латинске класике, који сам написао 1889 и чији успех, после четири издања у великом броју примерака, још није попустио. Ја желим да* **Апопо** *има исту срећу коју је имала његова сестра и да, ширећи начела исто-*

[1]) *Хронолошки уређен списак најважнијих чланака објављен је у Газети 1909, I, стр. 13. Врло потпун „Преглед садржаја" изишао је од године 1910 до 1915.*

рије уметности, прибави нове верне оној античкој Мудрости, оној Минерви с атинског Акрополиса, од које — ја то знам из властитог искуства — не одвраћа проучавање средњевековне и модерне уметности, но која нас, напротив, учи да ову уметност само боље разумемо и волимо.

С. Р.

Париз, јануара, 1904.

Ново издање овога дела брижљиво је поправљено, а библиографија је изведена до данас. Додат је епилог о уметности XX века. АПОЛО је преведен на енглески, шпански, мађарски, талијански; у тим преводима су главе о модерној уметности тих земаља проширене сасвим оправдано.



Римски жртвеник из I века.
(У музеју, у Арлу).

САДРЖАЈ.

		стр.
I.	— Почеци уметности	1
II.	— Доба углачаног каменог оруђа и бронзе	11
III.	— Египат, Халдеја и Персија	21
IV.	— Егејска, Миноска и Микенска Уметност. Троја, Крит и Микена	35
V.	— Грчка уметност пре Фидије	44
VI.	— Фидија и Партенон	56
VII.	— Праксител, Скопас, Лисип	66
VIII.	— Грчка уметност после Александра	78
IX.	— Занатска уметност у Грчкој	87
X.	— Етрурска и римска уметност	99
XI.	— Хришћанска уметност на Западу и на Истоку	111
XII.	— Романска и готска архитектура	124
XIII.	— Романска и готска скулптура	138
XIV.	— Архитектура Обнове и модерна архитектура	149
XV.	— Сиенска и флорентинска Обнова	170
XVI.	— Млетачко сликарство	192
XVII.	— Лионардо да Винчи и Рафаило. Миланска, умбриска и римска школа	208
XVIII.	— Микеланџело и Корељо	229
XIX.	— Фламанска и француска Обнова	244
XX.	— Немачка Обнова	264
XXI.	— Талијанска декаденција и шпанска школа	278
XXII.	— Уметност у Холандији и Фландрији у XVII веку	295
XXIII.	— Уметност XVII века у Француској	314
XXIV.	— Француска уметност у XVIII веку и енглеска школа	328
XXV.	— Уметност у XIX веку	345
Епилог. Уметност у XX веку		384
Азбучни Индекс		403
Исправке.		

УПОТРЕБЉЕНЕ СКРАЋЕНИЦЕ

ПРИ НАВОЂЕЊУ МЕСТА У КОЈИМА СУ ОБЈАВЉЕНА НАВЕДЕНА ДЕЛА.

A	= Атина	**M**	= Минхен
B	= Берлин	**P**	= Париз
L	= Лондон	**R**	= Рим
Lp	= Лајпциг	**V**	= Беч.



Рељеф с Акрополиса у Атини.
IV век пре Хр.

А П О Л О.

ПРВО ПРЕДАВАЊЕ.

ПОЧЕЦИ УМЕТНОСТИ.

Да ли је могуће дати, у двадесет пет предавања, појам о развитку пластичних уметности, т. ј. уметности чији се производи могу представити цртежем — Архитектура, Скулптура, Сликарство? Не знам, јер још нисам покушао. Али они који буду до краја пратили ова предавања одговориће, место мене, кад их будем завршио.

Људска индустрија је ћерка потребе. Од почетка човечанства човек је морао себи израђивати оруђа, оружја, одела, морао је обезбедити себи заклон против непогода и против дивљих зверова. Он је постао раден по нужди, пре него што је постао уметник по укусу.

Уметничко дело се, једним битним обележјем, разликује од производа људскога рада који имају да задовоље непосредне потребе живота. Посматрајмо палату, статуу, слику. Палата би могла бити само велика

1

кућа, па да ипак пружи исто тако сигурно склониште; на њој је уметнички карактер *додат* њеном корисном карактеру. На статуи, на слици корисност није очевидна: уметнички карактер је *изолован*.

Овај час додати, а час изоловани елеменат и сâм је производ људске делатности, али делатности битно слободне и незаинтересоване, делатности која не циља да задовољи непосредну потребу, него да пробуди неко осећање, неко живо узбуђење — дивљење, задовољство, радозналост, понекад страву.

Ма на ком се ступњу појавила, уметност нам се свагда приказује у двоструком облику као луксуз и као игра.

Тежећи да пробуди некакво осећање у другога, уметност је, у првом реду, *социална* појава. Човек израђује некакво оруђе да се сâм њим послужи, али га он украшава да би се допао својим ближњим, или да би изазвао њихову похвалу.

Свако је друштво, па ма како рудиментарно било, познавало уметност; она се, у клици, појављује у чудноватим тетовираним представама којима дивљак покрива своје тело, као и у његову напору да дâ леп облик својој секири или своме ножу.

Примитивну уметност можемо проучавати на два начина: посматрањем садашњих дивљака или посматрањем остатака које су за собом оставили, закопане у земљи, дивљаци најдавнијих времена. Занимљиво је констатовати, да обе ове методе воде скоро истим резултатима. Уметност се, пре свега, манифестује у наклоности за симетрију, која је слична ритму у поезији или у музици, и у наклоности за боју, која ни у колико није распоређена да би дала слике, него је примењена или разастрта ради уживања људских очију. Затим уметност налази задовољство у цртању орнамената, сложених из правих и кривих, паралелних или изломљених црта. После тога, човек покушава своју моћ у репродуковању фигуре животиња које га окружују, најпре у статуи, а затим у рељефу и цртежу; најзад се човек усуђује, али плашљиво, да имитује људску фигуру и фигуре биљака. Овај се развитак даје потврдити и посматрањем деце која нам пружају,

у нашим цивилизованим друштвима, слику примитивног дивљаштва. Дете воли, постепено, најпре симетрију, па боју, па паралелне и изукрштане црте; а кад почне да црта оно дрља најпре силуете животиња које га интересују много више него њему слична бића; а тек доцније оно црта људе и биљке.

Једна наука, постала у XIX веку, наиме Преисториска Археологија, открила нам је дела људске индустрије из изванредно далеке епохе, старије за дуге векове од пирамида у Египту и од палата вавилонских краљева.

Ту су епоху геолози назвали *кватернарном*, јер је она последња од *четири* велике геолошке епохе. Изглед света беше тада сасвим друкчији од данашњег. Навешћемо само неколико факата. Француска не беше, тада, одвојена мореузом код Калеа, нити Сицилија од Италије мореузом код Месине; Шведска, Данска и Шкотска почиваху под дебелим покровом поларног леда; глечери на Алпима бејаху огромни, а један од њих силажаше чак у околину Лиона.

У кватернарној епоси имађаше већ, у Француској, коња, волова, коза који ту живљаху као дивље животиње; човек их не беше припитомио и, не познавајући пољопривреду, он се храњаше само плодовима дрвећа, ловом и риболовом. Поред ових животиња, сличних данашњим, имађаше тамо и других које су доцније ишчезле, као што су мамут и риноцерос с прегрђеним ноздрвама; беше и таквих које данас живе само у земљама с топлијом климом, него што је у Француској, као што су хипопотам, хијена, лав, или у земљама с врло хладном климом, као што је северни јелен. Човек, наоружан батином, секиром од кремена и бодежом од рога, успевао је да се храни месом волова, коња, северног јелена, које је он хватао на замке, или их је хватао савлађујући их у трку. Наоружан харпуном од рога или кости, он убијаше рибе и њима се храњаше.

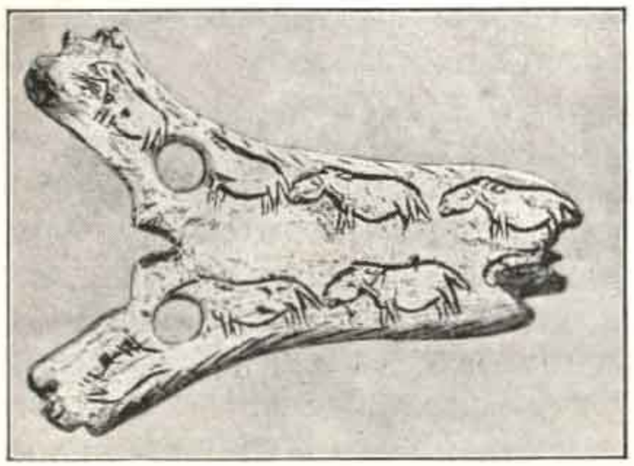
Кватернарна епоха трајала је хиљадама година, а завршила се за више хиљада година пре Хр. по најскромнијем рачунању геолога. Она се завршила у времену када су клима, фауна и флора постале скоро овакве

какве су данас, када је и последњи северни јелен ишчезао с Пиринеја и с Алпа, после последњег мамута.

Ми почињемо прилично тачно распознавати две фазе ове дуге епохе: старију фазу с топлом и врло влажном климом; затим млађу фазу с хладном и сухом климом.

За време прве фазе, човек, рибар или ловац, живео је на обалама река, које су тада биле много шире него данас. Он је израђивао секире од кремена које су нађене у хиљадама примерака, врло дубоко под песком који су нагомилале речне поплаве, а нарочито у Ст. Ашелу на Соми и у Шелеу на Марни. Многе од ових секира, троугаоног или овалног облика, израђене су веома вешто окресивањем и имају правилне контуре које сведоче о укусу примитивног човека за симетрију. Вероватно су људи онога доба живели под отвореним небом или у колибама од грања; никакви трагови њихових станова нису нађени.

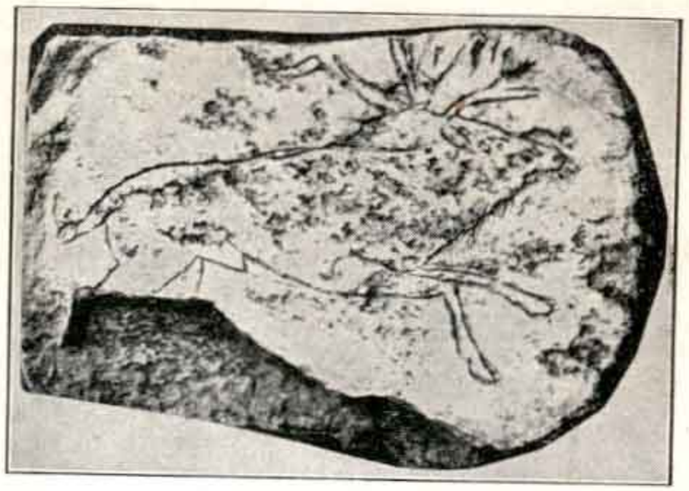
Много боље познајемо другу епоху, у којој северни јелен кога није било у првој епоси, постаде исто тако чест као и во и коњ, и давао је људима не само укусно месо, него и рогове, кости, жиле који беху погодни за прве покушаје индустрије и уметности. Познати су бодежи, харпуни, пробојци и гладилице од рога северног јелена; познати су исто тако рогови и кости северног јелена, обрађени у облику скулптура и покривени рељефима и цртежима. (сл. 1).



Сл. 1. — **Гравирана кост (развијена).**
Пећина Мадлен (Dordogne).
(У Британском Музеју).

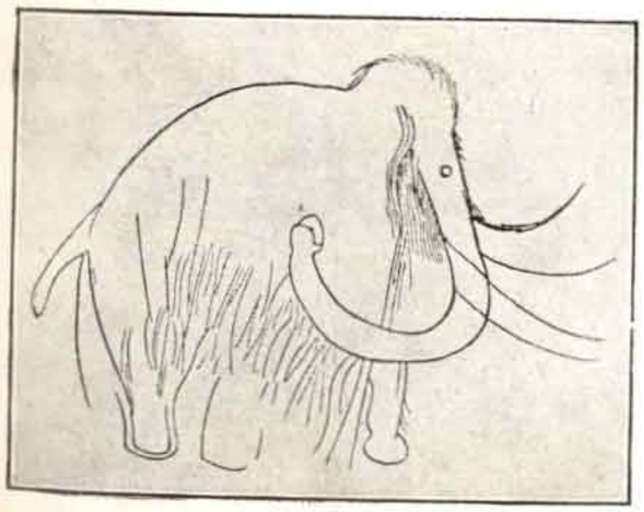
Тај човек који се хранио месом северног јелена беше опазио да се извесним врстама земље може бојити, а нарочито окером. Он је волео живе боје, а вероватно је он бојио

своје тело као и данашњи дивљаци. Али он учини још више. На зидовима или на таваницама пећина у које се склањаше од зиме, која је, тада, трајала девет месеци у години, он је урезивао и сликао животиње, изведене необично поузданом руком (сл. 2, 3, 5 а). Од пре неколико година откривене су од капиталног интереса *преисториске* слике у више пећина у Перигору и у пределу Пиринеја.



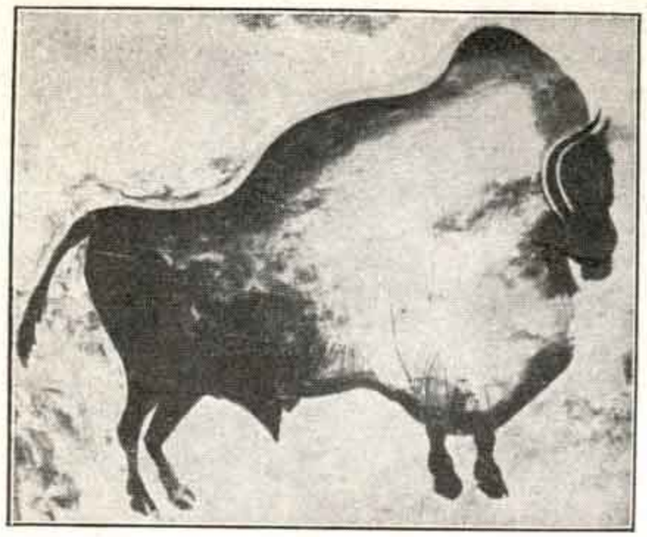
Сл. 1 а. — **Северни јелен у трку,**
урезан на каменој плочи (Indre).
(У Музеју St. Germain).

Свуда где беше, у пећинама у Француској, могуће посматрати ређање културних слојева, утврђено је да су фигуре, као статуете извајане у камену, у мамутовој и северног јелена кости, биле далеко дубље закопане, те према томе и старије од фигура у рељефу и цртежу. Цртежи, изведени оштрим оруђем, који сведоче о највећем савршенству уметности, сувремени су сликама, које имају исте такве одлике и заслужују да им се исто тако дивимо.



Сл. 2. — **Мамут урезан на зиду пећине.**
Пећина Камбарел (Dordogne).

Од ових одлика највећма пада у очи реализам. Ништа није остављено машти; поједи-



Сл. 3. — **Бизон урезан и сликан на зиду пећине.**
Пећина Фон де Гом (Dordogne).

начне или гру-писане, животиње су представљене с тачношћу за коју уметност модерних дивљака не пружа ниједан сличан пример. Друга је одлика простота. У представама нема непотребних појединости; понеке представе животиња, урезаних или сликаних из овог доба, могу се упоређивати с одличним цртежима животиња, које су радили модерни уметници. Најпосле, — а то је можда и најчудноватије — уметност ловаца северног јелена воли живот и покрет; она радо представља животиње у живим и живописним положајима; она хвата и репродукује њихово држање са чудноватом тачношћу (сл. 4).

Сва уметничка дела из пећина не заслужују наравно ову похвалу; она се даје само, можда, тријестак или четрдесетак предмета, скулптурама, урезаним цртежима или сликама, од стотина других које су прибране и објављене. И онда, као и увек, имаћаше изврсних и слабих уметника. Али у овом брзом прегледу кроз уметност свих вре-



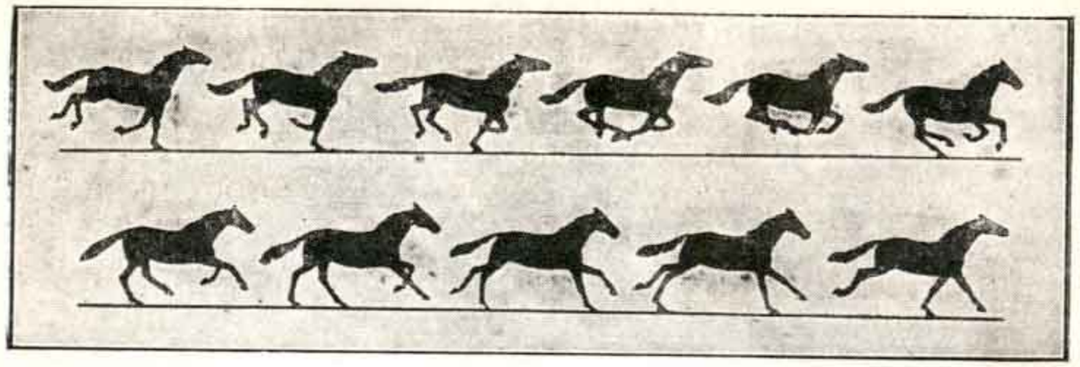
Сл. 4. — **Гравира на рогу обичног јелена.**
Пећина Лорте (Hautes Pyrénées).
(У Музеју St. Germain).

мена ја ћу говорити само о ремек-делима, а ремек-дела из доба северног јелена одиста су достојна овога имена.

Како се и где се створила ова уметност? Очевидно, њени најлепши производи су последњи резултат дугог усавршавања. Кватернарни човек, као и садашњи човек, рођен је, можда, с наклоношћу за уметност, али он није рођен као уметник; потребни су били читави низови генерација да би човек могао научити да тачно црта силуету једне животиње зашиљеним кременом, да би његови први покушаји, његова прва жврљања достигла на висину правих уметничких дела. Ми познајемо још и сувише мало ту епоху да бисмо могли разликовати поједине ступње у развитку о коме вам говорим; могуће је, па чак је и вероватно, да се ова уметност почела развијати у неком другом крају Европе, јер северни јелен који није постојао у Француској, за време топле фазе кватернарне епохе, морао се налазити у изобиљу у севернијим пределима, а изгледа да су преци ловаца северног јелена из Перигора и из Пиринеја живели тада заједно са својом омиљеном дивљачи. Међутим, развиће уметности, на том првобитном огњишту, није морало бити на високом ступњу; у сливу Гароне је, без сумње, тај развитак убрзан и довршен.

Када хладан период би завршен, северни јелен ишчезе скоро изненадно и замени га јелен. У овој епоси која обележава крај кватернарног доба, урезани цртежи постају ретки; наскоро они потпуно ишчезавају. Цивилизација ловаца северног јелена угасила се, изгледа, у овим пределима, или се иселила, идући за северним јеленом, према Северу Европе. Али се, до сада, није нашао никакав њен траг, као што се није озбиљно могла утврдити ни веза између уметности ловаца северног јелена с једне, и веома старих цивилизација, и ако зацело далеко млађих од ње, у Египту и у Вавилонији с друге стране.

На тај начин кватернарна цивилизација у Француској чини, на почетку историје уметности, засебну целину. У њој се види како се једно за другим по-

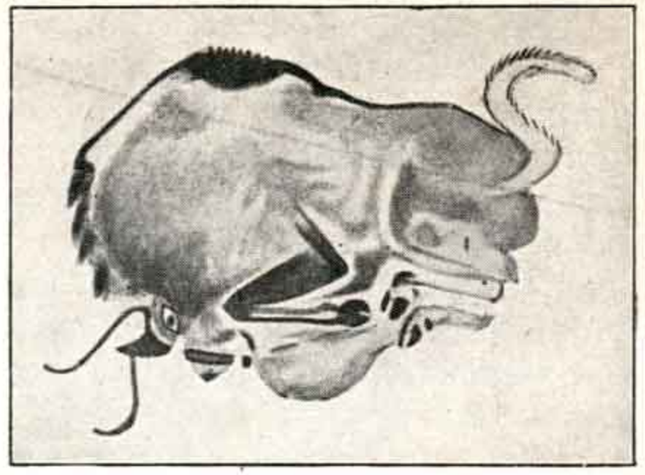


Сл. 5. — **Коњ у трку.**
Снимци моментане фотографије.

јављују укус за симетријом, скулптура, рељеф, рез и сликање; од свију виших облика уметности нема само архитектуре.

Ремек-дело уметности које нас осваја јесте, можда, урезана група јелена на првом парошку једног јеленског рога, који је нађен у пећини код Лортеа (сл. 4). На том се фрагменту виде, пре свега, задње ноге једног јелена који одлази у галопу. За њим следује један јелен, такође у трку, у ставу, сличном једном од оних које је открила моментана фотографија, која се употребљава за анализу брзих покрета (сл. 5); тек у нашем добу сликар Моро, проучивши фотографске снимке, представио је овај положај који није познавао ниједан од уметника из посредних епоха. Затим долази други јелен који живо окреће главу као да риче; држање ове животиње је слично држању претходног јелена. Између ових животиња, као да је хтео испунити празне просторе, уметник је представио морске рибе семге; изнад последњег јелена уметник је урезао два оштра ромба, у којима је Пиет хтео видети неку врсту уметниковог потписа. Али шта ће овде рибе семге? Без сумње извесна религиозна идеја објашњава ово удружење великих риба и јелена; уметник је извесно хтео здружити две врсте животиња којима се његово племе или његов народ поглавито хранио. Веома је значајно, одиста, да животиње, представљене кватернарном уметношћу, припадају, скоро све, врстама за јело, чије слике дивљаци урезиваху или сликаху

као да би их хтели привући к себи као неком врстом магичне симпатије. Цивилизовани људи често говоре о магији уметности; а примитивни људи су веровали у њу.

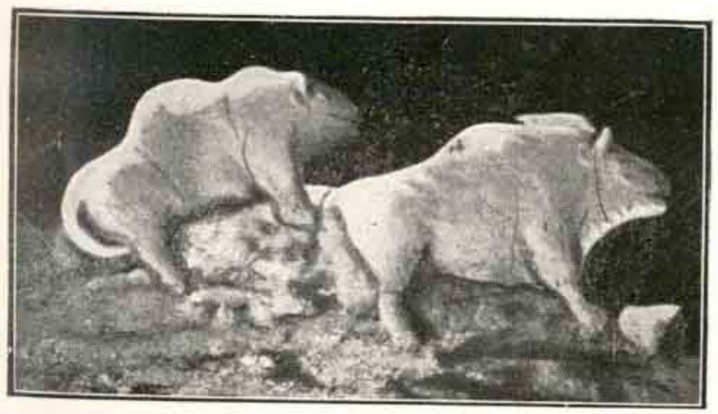


Сл. 5а. — **Бизон, сликан на зиду пећине.**
Пећина код Алтамире (у Шпанији)
L'Anthropologie, 1904 год.

Недавно, у једној пећини у округу Ендру (Indre), нађена је једна плоча од шкриљца, украшена северним јеленом у трку (сл. 1а). И тај пример доказује љубав према покрету којом се одликују уметници ове епохе, укус с којим су удружене тачност и простота контура.

Од слика су најлепше оне које су копиране у пећини код Алтамире, близу Сентандера, у Шпанији (сл. 5а); могу вам показати и неколико веома интересантних примера, снимљених у пећинама Перигора (сл. 2 и 3), и једну групу статуета, извајану у глини, нађену, у 1912 години, у пећини у Аријежу (сл. 5b).

У једној пећини у Перигору нађен је један жижак од камена, украшен лепим урезаним цртежом који представља дивљег јарца; уметници су извесно употребљавали сличне жишке при урезивању и сликању својих фигура, пошто су сва одељења пећинâ која они украшаваху с малим изузецима потпуно мрачна, чак и у пô дана.



Сл. 5b. — **Група двају бизона.**
Пећина код Тик д'Одубера (Ariège).

Ето, после толиких изненађења, нешто што је још најчудније! Те слике, на којима има, понекад, више од стотину животиња великих размера, могле су бити насликане и гледане једино при вештачкој светлости! Па зашто се, онда, мучило око њихове израде? Да ли само с тога да задовољавају поглед ловаца северног јелена, кад су се они, у вече, склоњени у дну пећине, хранили производима свога лова при светлуцању димљивих жижака у којима је сагоревала маст северних јелена?...

Немогуће је усвојити ову претпоставку. Ја сам већ указао на магички карактер уметничких дела, вајаних, урезаних или сликаних руком примитивног човека. Она нам представљају прве кораке човечанства на путу који води обожавању животиња (као у Египту), затим обожавању идола у људском облику (као у Грчкој) и, најпосле, обожавању божанства, замишљаног као дух. Проучавање почетака религије не може се, у извесној мери, одвојити од проучавања почетака уметности. Рођене заједно, уметност и религија, остале су тесно везане кроз дуге векове; њихово сродство осећају још и данас они који о томе размишљају.

БИБЛИОГРАФИЈА. — J. Déchelette, *Manuel d'Archéologie préhistorique*, P., 1908.; G. et A. de Mortillet, *Le Musée préhistorique*, 2-e éd., P., 1903. (1500 слика); S. Reinach, *Alluvions et Cavernes*, P., 1889.; *Répertoire de l'art quaternaire*, P., 1913.; *Catal. ill. du Musée Saint-Germain*, P., 1917.-21.; R. Vernau, *Les origines de l'humanité*, P., 1926.; Capitan, *La préhistoire*, P., 1922.; J. de Morgan, *L'humanité préhistorique*, P., 1921.; M. Boule, *Les homes fossiles*, 2-e éd., P., 1923.; H. F. Osborn, *Men of the old Stone age*, 3-e éd., N.-Y., 1918.; W. J. Sollas *Ancient hunters*, 2-e éd., L., 1924.; E. Piette, *L'Anthropologie*, 1904., p. 130. — О сликама које су у пећинама открили Rivière, Capitan, Breuil, Cartailhac, види *Revue mensuelle de l'Ecole d'Anthropologie*, 1902 и даље, и *L'Anthropologie*, 1902 и даље; Cartailhac et Breuil, *Altamira*, Monaco, 1908 (упор. *L'Anthropologie*, 1904, стр. 625.); Breuil, *Les Combarelles*, P., 1924. За објашњење ових дела упор. S. Reinach *L'art et la Magie (L'Anthropologie*, 1903, стр. 257); G. H. Luquet, *Art et religion des hommes fossiles*, P., 1926.

О уметности примитивних људи уопште: E. Grosse, *Les Débuts de l'Art*, француски превод, P., 1902.

О дечијој уметности: J. Sully, *Études sur l'enfance*, франц. превод P., 1898.

О уметничкој идеји и естетици: V. Cherbulieiz *L'Art et la Nature*, 2-e éd., P., 1892.; G. Séailles, *Essai sur le Génie dans l'Art*, 2-e éd., P., 1897; M. Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, 5-e édit., P., 1901.; A. Fouillée, *La morale, l'Art et la Religion d'après Guyau*, 3-e éd., P., 1901; K. Lange, *Das Wesen der Kunst*, 2 vol., B., 1901; M. Vautnier, *Le plaisir estétique (Rev. univ. Bruxelles*, 1909, p. 481.)

О методи у Историји Уметности: C. Bertaux, *L'Histoire de l'Art et les Oeuvres d'Art (Revue de Synthèse historique*, 1902.)

ДРУГО ПРЕДАВАЊЕ.

УМЕТНОСТ У ДОБА УГЛАЧАНОГ КАМЕНОГ ОРУЂА И БРОНЗЕ

Цивилизација ловаца северног јелена ишчезнула је, изгледа, због промене климе. После хладне и сухе климе настаде, услед некаквог још непознатог геолошког догађаја, епоха бујних киша и влажне топлоте. Северни јелен, за кога је данас чак и клима око Петрограда и сувише топла, ишчезну или се одсели; пећине кроз које тецијаху потоци воде, беху често плављене разливеним рекама те се не могаше у њима становати; простране равнице претворише се у баруштине. Становништво Француске јамачно не беше уништено; али је извесно било веома прорећено, колико исељавањем толико и променом климе. Цивилизација доба северног јелена ишчезе. Кад после тога наилазимо, у Француској, на трагове нове цивилизације, она нам се, прво, показује с одликама примитивности и беде на основу којих можемо нагађати о катастрофама кроз које је прошла. Заиста, ту почиње скоро ново човечанство; а ако је човеку кватернарног доба требало хиљадама година развијања док није доспео створити права уметничка дела, ваљаће нам чекати најмање још 30 или 40 векова пре но што се, у Француској, буду израдила уметничка дела, достојна тога имена.

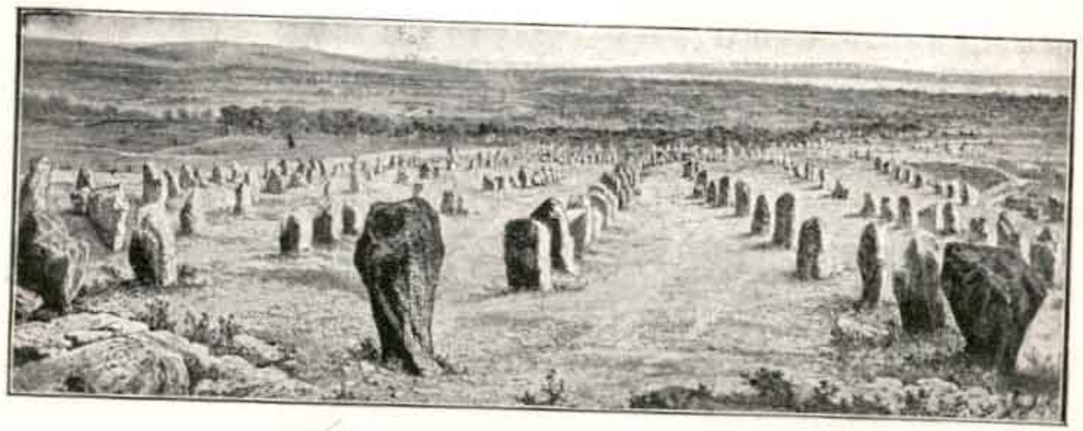
Прва насеља садашње (у геолошком смислу речи) епохе јесу станови или остаци села, где се поглавито налазе оруђа од кремена, примитивног типа, која су названа *ножеви,* а поред њих још и понеки фрагменти грубог посуђа, које је украшено урезаним орнаментима. То представља индустриски напредак, јер уметници из доба северног јелена нису познавали лончарство. Доцније, између 4000 и 3000 године пре Хр., налазимо, на обалама швајцарских и француских језера прве трагове сојеница, званих *језерска насеља* или *палафити,* које су служиле као склоништа и као ра-



Сл. 6. — **Долмен у Коркону.**
(Morbihan).

дионице. Ми познајемо добро цивилизацију ових насеља, јер хиљаде обрађених предмета и разних отпадака очувани су у језерском муљу. Ту се налазе, поред посуђа израђеног слободном руком, секире од углачаног камена, понекад елегантних контура, оружја, оруђа, привесци; али ту нема ниједног јединог уметничког дела.

Епоха углачаног камена, у којој постадоше језерска насеља, у исто време је и епоха у којој, у другим пределима Европе, а нарочито у Бретањи, у Севенима, у Енглеској, у Данској, у Шведској, људи почеше градити оне огромне гробове од нетесана камена, званe *долмени* (сл. 6), подизати обелиске званe *менхири,* постављати у кругове грубо камење, званe *кромлеси* и, најпосле, подизати дуге редове каменова као у Карнаку (сл. 7). Као доказ да су долмени савремени с најстаријим језерским насељима у



Сл. 7. — **Редови каменова у Карнаку.**
(Morbihan).

томе ја што и по долменима и у сојеницама налазимо углачане секире, а не налазимо метала скоро никако.

Ова фаза у историји човечанства до које смо доспели истиче се двема новинама од огромне важности: припитомљавањем животиња и појавом земљорадње. У муљу палафита нађена су угљенисана жита и гомиле животињског ђубрета, а више је него вероватно да је цивилизација долменских мајстора била слична цивилизацији становника језерских насеља. Није наше да, на овом месту, испитујемо како је човек дошао на мисао да припитоми животиње, да сеје пшеницу, јечам, просо, лан; довољно је да се утврди да су ови огромни напреци постигнути пре открића метала.

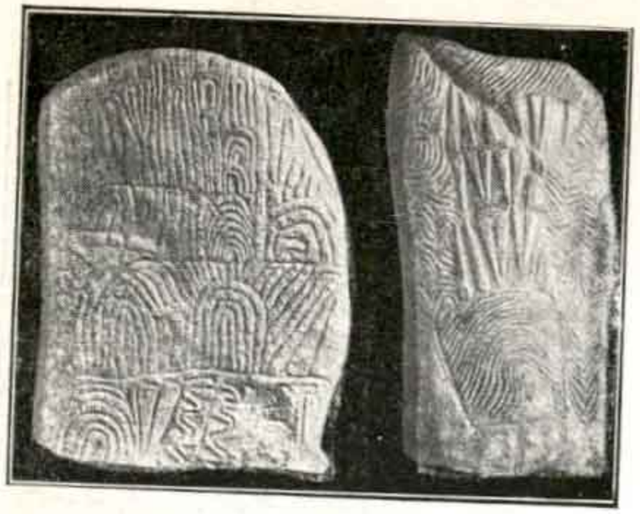


Сл. 8.— **Скулптиран менхир.**
Сшайуа йримийивног сйила. Сен Сернен (Aveyron).

Језерска насеља и долмени грађени су и доцније, чак и после пошто је човек почео скупљати злато и бакар који су били први метали које је човек познао. Нешто доцније, проналазак калаја и неки срећан случај који упути човека да калај и бакар заједно топи, пружише човеку нов метал, *бронзу,* која даде снажан полет материалној цивилизацији.

Постоје језерска насеља из бронзаног доба, у којима се појављују секире, мачеви и накити од метала који нам сведоче о веома унапређеној техничкој вештини. Али, у долменима су, досада, нађени само ситни и врло прости бронзани предмети, као ђинђуси, дугмад и ножеви; према томе престало се, дакле, с погребавањем мртваца под долменима пре епохе у којој су напуштена језерска насеља (1000 год. пре Хр.)

Потпуна одсутност уметничких дела у овој епоси јако изненађује археологе. Изузевши неколико бедних идола од печене земље, изузевши неколико менхира, вајаних да представе човека (сл. 8), нема ни једне



Сл. 9. — **Гравирани каменови из покривеног ходника на Гавринису.** *(Morbihan).*

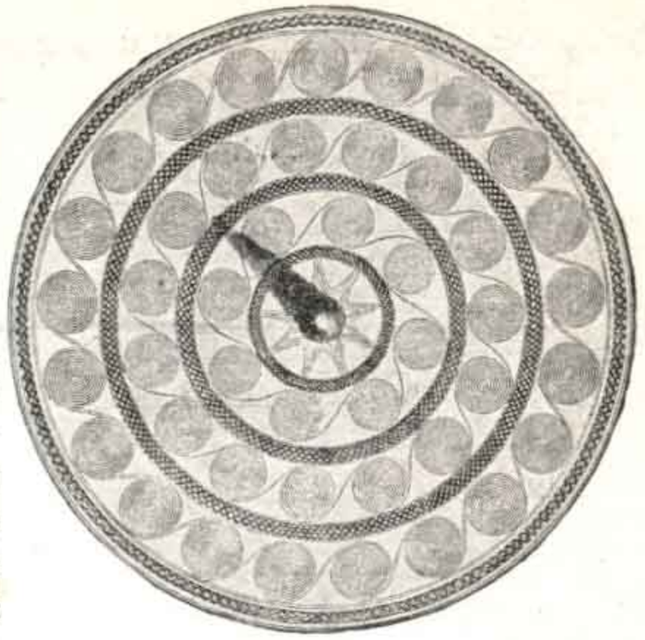
представе животиња или људи. Напротив, јако је развијен линеарни орнаменат. На острвцету Гавринис, у заливу Морбихана, диже се једна од оних великих гомила земље које се називају *тумули*. У унутрашњости тумула је долмен, у који води дуг ходник, оивичен огромним комадима гранита. Ови су комади покривени чудноватим цртежима, урезаним помоћу кременог оруђа, који су морали стати њихове творце бескрајно много времена и труда (сл. 9). Међу цртежима налазе се представљене неколике секире, али нема ничега што би личило на слику каквог живог бића. Познат је, у Ирској, близу Дублина, сличан споменик из Њу-Гренца, чије су површине украшене урезима веома сличним овима на Гавринису, а можда су и старији. У Данској, Шведској, Шпанији и Португалији, свуда где још постоје велики долмени, нема, такође, представа из људског или животињског света.



Сл. 10. — **Бронзана гривна, нађена у Реалону (Hautes-Alpes).** *(У Музеју St. Germain).*

Постојање уметности, у бронзаном добу, огледа се на лепом облику предмета, као што су копља, мачеви, бодежи, гривне, посуђе и т.д., а тако исто и на искључиво линеарним орнаментима који су на

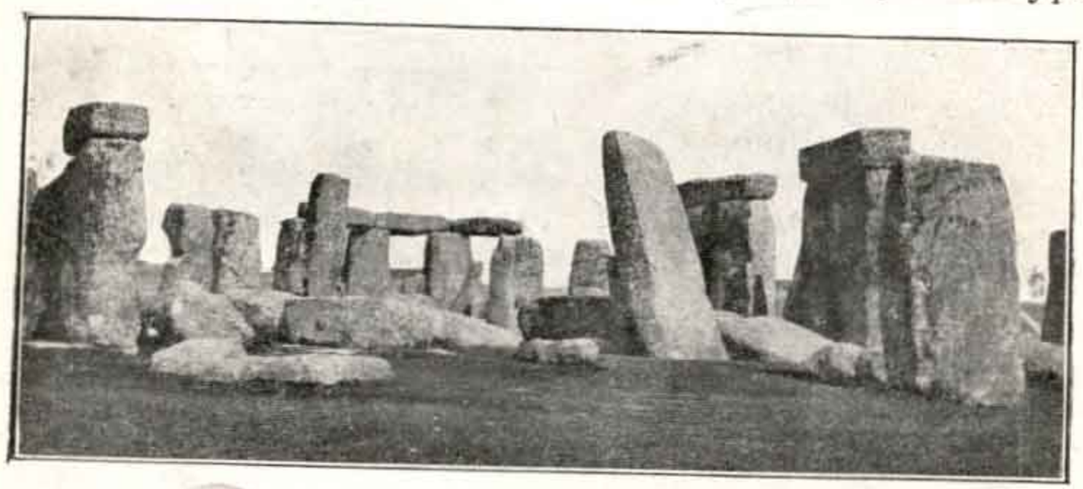
предметима урезани. Орнаменти су у облику вучјих зуба, троуглова, цик-цак линија, правоугаоника и истачканих концентричних кругова, у безбројним комбинацијама, каткад духовитим, које нам сведоче о декоративном нагону лончара и кујунџија овога доба (сл. 10). Али свагда и искључиво преовлађује само линеарни орнаменат, као да је некакав религиозни пропис, некакав страх од магичних чини забрањивао представљање људи и животиња. Такво је стање у западној Европи, изузевши мали број незнатних изузетака, за време дугих векова, па чак и после увођења оружја и оруђа од гвожђа. Највише што се може рећи то је да су Гали, пре освојења Галије од Цезара (око 50 године пре Хр.), израдили неколико бронзаних животињских фигура и ковали неколике, мање или више грубе, типове на својим новцима; да би се, у Галији, понова појавила пластична уметност, биће потребно да Гали, одлични радници у металу, изврсни радници у емаљу, изуче школу у римских уметника, ученика грчких уметника. И у Британију, у данашњу Немачку, римско освојење или римска трговина такође су доцно унели познавање фигуралних споменика; Шведска и Данска почеле су их израђивати тек око времена пропасти римског царства, иако ове земље нису престале израђивати оружје, наките и посуђе од метала, које је украшено линеарним мотивима (сл. 11) чудноватe разноврсности. Све је то већ уметност, јер је луксуз и игра; али је то непотпуна уметност, јер у њој недостаје подражавање живе природе.



Сл. 11. — **Бронзана плоча нађена у Шведској.** *(У музеју у Штокхолму).*

Долмени и менхири обележавају почетак архи-

тектуре, али архитектуре једва достојне тога имена; јер су на њима декорације ретке, а конструктивни елементи немају друге уметничке особине сем своје масивне солидности. Једини споменик ове врсте који има уметнички изглед јесте круг трилита, израђених од два усправна камена и једнога хоризонталнога на њима, круг који постоји у Стонехенцу, у Енглеској; али су комади камена већ обрађени, а Стонехенц није, изгледа, старији од бронзаног доба (сл. 12). После бронзаног доба у западној Европи се појављују конструкције од камена само као одбранбени зидови; зграде за становање па и сами храмови беху од дрвета. Римско освојење унесе у Галију основе и прве узоре Архитектуре.



Сл. 12. — **Трилити у Стонехенцу, близу Солсберија.**

Докле је, дакле, у Француској, геније уметности цветао пре више хиљада година пре Хр., дотле је он био, доцније, најмање кроз четрдесет векова, у мраку, уступивши место декоративном укусу који себи није допуштао представљање живота.

Не беше, срећом, тако у источном басену Средоземног Мора. У Египту и на обали Азије нађене су камене секире сличне онима из Сен-Ашела; али, до данас ништа нам не допушта да речемо, да се, у тим пределима, уметност развијала у кватернарном добу, а исто тако не познајемо, из тих предела, ништа што би личило на дивне цртеже ловаца северног јелена у Француској. На место тога, другој каменој епоси, у

Египту, дала је обележје велика цивилизација брзога развитка. Она је, у Вавилонији, још мало позната; али, захваљујући скорашњим истраживањима Моргана, Амелиноа, Флиндерс Питриа у Египту, знамо да је Египат, пре употребе бронзе и гвожђа, израђивао на хиљаде комада земљаног посуђа, које је украшено сликама, велике, дивно израђене, кремене ножеве, луксузне предмете и наките од кости хипопотама и од шкриљца, посуђе од тврдог камена. Пре почетка фараонске епохе, када се поче употребљавати метал, Египат је имао, с изузетком Архитектуре, веома напредну индустрију која се није плашила да репродукује на слици, у печеној земљи, у слоновој кости и у шкриљцу људске и животињске фигуре, па чак и биљке. Ови су покушаји, до душе, веома груби, а ове накарадне слике, које су нацртали или урезали Египћани из каменога доба, личе на скице дивљака; али су египћански дивљаци имали много извежбанију руку од својих западних савременика и њихова се уметност није задовољила само линеарном декорацијом.



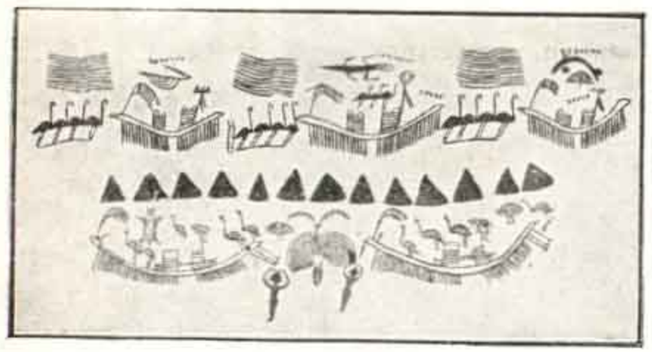
Сл. 13. — **Кремени нож са златном канијом.**
(У музеју у Каиру).

Погледајте овај кремени нож, украшен гравираним листом злата, који се чува у музеју у Каиру (сл. 13). Злато, које се налази чисто у природи, било је познато још од почетка каменог доба; можда је баш овај метал побудио човека да тражи и обрађује и остале метале. Стил животиња, змија, лавова, антилопа, сасвим је друкчији од стила који преовлађује у добу фараона; али то је већ стил који тражи да представи карактер и живот.

Поменути предмет је, у осталом, изузетак. Да бисмо схватили примитивну египћанску уметност, треба

посматрати слике на вазама, које су нађене у некрополама у Абидосу и Негади (Горњи Египат). Неке од ових ваза украшене су представама нојева и лађа на Нилу, са заставама на кљуну и на крми; на њима се налазе људи с гестом обожавања или бола (сл. 14). Има и других примера ових гестова на статуетама од печене земље из Негаде, које су, изгледа, покривене тетовираним украсима. Иста некропола дала је и статуете од слонове кости и од шкриљца које су старије од 4000 године пре Хр.

У дубоким слојевима Троје, коју је испитао Шлиман, као и у веома старим гробовима на острвљу Архипелага, нађене су вазе и примитивне статуете које се дају упоређивати с онима у Египту, иако не подражавају египћанске творевине. И тамо цивилизација каменог доба, иако није права уметничка, пружа и друге елементе сем оних чисто декоративног стила. Обратно, источни басен Средоземног Мора није познавао, у бронзаној епоси, тако развијен стил геометриске декорације као на западу и северу Европе. Тако је муслиманска уметност која се уздржава да представља људску фигуру, већма усавршила орнаментику него Средњи Век на западу.



Сл. 14. — **Слике на примитивним египћанским вазама.**
(У музеју у Каиру).

Доспели смо, у нашем излагању, до око 4000 године пре Хр. У овој епоси Вавилонија и Египат стављају се на чело цивилизације и припремају цветање класичне уметности. Око 2500 године ствара се нов центар активности у Архипелагу који ће се развити чудноватом брзином. После застоја око 1000 године Грчка ће почети своје триумфално пењање ка Фидијиној и Праксителовој уметности. Требаће да Грчку освоји Рим и да Рим освоји један део старог света, да би цела Италија и запад Европе учествовали у овој

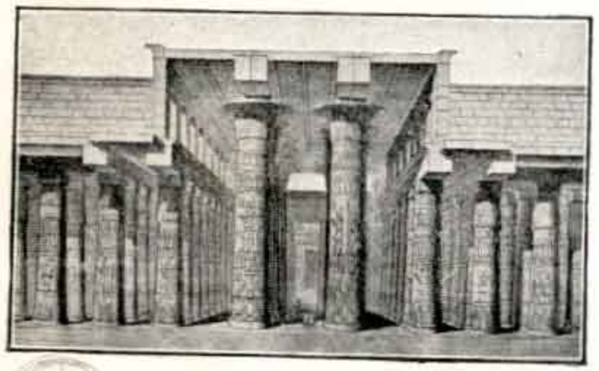
просвећености. Она ће се, затим, угасити у Грчкој, као што се беше већ угасила у Египту и у Асирији, да заблиста, после поновног помрачења, у западној Европи која је постала и остала, од 1000 године после Хр., отаџбина уметности. Овај кратки хронолошки преглед у исто време показује распоред мога предмета и уводи ка опширнијем излагању у које ћу сад ући.

БИБЛИОГРАФИЈА. — Дела J. Déchelette-a и G. de Mortillet-a, наведена у библиографији претходног предавања (језерска насеља, долмени, менхири, кромлеси). — О менхирима са скулптурама (Aveyron), видети Hermet, *Bulletin du Comité*, 1898, p. 500. — Бронзано доба на западу и северу Европе, O. Montelius, *Chronologie der ältesten Bronzezeit*, Braunschweig, 1900; *Les Temps préhistoriques en Suède*, франц. превод S. Reinach-a, P., 1895; *La Chronologie préhistorique en France (L'Anthropologie*, 1901., стр. 609.); *Orient und Europa*, B., 1901; *Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa*, t. I, Stockholm, 1903; M. Hoernes, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, II-e Aufl. W., 1915; J. Romilly Allen, *Celtic Art*, L., 1904; C. Schuchhardt, *Alteuropa*, B., 1919. — О преисториском Египту: J. de Morgan, *Recherches sur les Origines de l'Egypte*, 2 vol. P., 1896, 1897; W. Budge, *Egypt in the neolithic and archaic periods*, L..1902; J. Capart, *Les débuts de l'art en Égypte*, Bruxelles, 1904. (ново, енглеско издање L., 1905); S. Reinach, *L'Anthropologie*, 1897, p. 327; A. J. Reinach, *L'Egypte préhistorique*, P., 1906.— Преисториска цивилизација у Архипелагу: Perrot et Chipiez, *Histoire de l' Art*, t. VI, P., 1894; S. Reinach, *L'Anthropologie*, 1899, p. 513; W. Ridgeway, *The early age of Greece*, t. I, Cambridge, 1901.; E. Mayer, *Geschichte des Altertums*, 2-e éd., t. I. B., 1909 (франц. превод, P., 1912 и даље); R. Dussaud, *Civilisations préhelléniques dans la mer Égée*, 2-e éd., P., 1914.

ТРЕЋЕ ПРЕДАВАЊЕ.

ЕГИПАТ, ХАЛДЕЈА И ПЕРСИЈА.

Уметност историског Египта, Египта из доба фараона, почиње око 3500 године пре Хр. Од 3500 до 2500 године, од прилике, цветаше *Старо Царство;* од 2500 до 2000 године *Средње Царство,* срушено најездом пустињских пастира или Хикса, затим, од 1700 до 1100 године *Ново Царство.* Тада настаје дуг период опадања, које је прекинуто само од 720—525 године сјајним препорођајем за владе фараона, пореклом из Саите *(саитски* период). У 525 години Персијанци освајају Египат, у 332 години освоји га Александар, затим Римљани, Арапи, Турци, Французи и Енглези. Од 525 године Египат не поврати никако своју независност, али је он, у нашем добу, постао исто тако напредан као и у доба свога старог сјаја.



Сл. 15. — **Сала са стубовима (хипостилна) у храму, у Карнаку.**
(Реконструкција Ch. Chipiez-a).

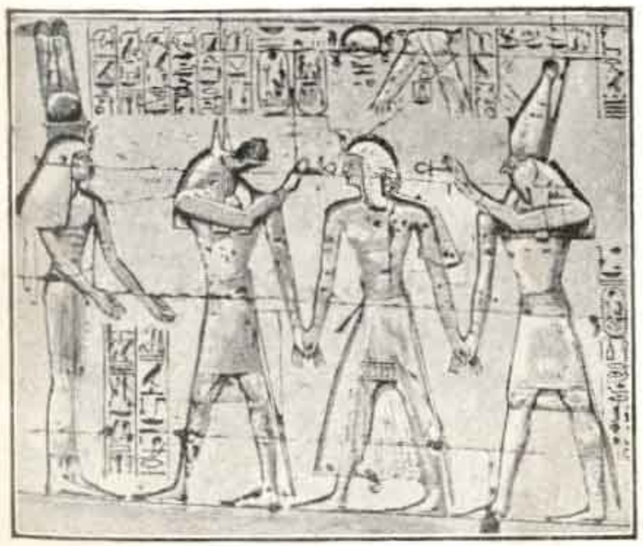
Историја египћанске уметности чији развитак можемо, на самим споменицима, пратити кроз време од преко четрдесет векова, има извесне непромењиве одлике: с једне стране је техничка вештина која никад није била надмашена; а с друге стране неизлечива немоћ да се ослободи архаичних конвенционалности да би се винула до слободе лепога.

Први међу свим народима, Египћани су зидали велике грађевине од камена с пространим салама чије таванице носе стубови, а које су осветљене озго, с обе стране. Таква је сала у храму у Карнаку, у Теби (сл. 15), чију таваницу носе 134 стуба од којих су више њих високи 21 метар (Ново Царство). Египат је имао далеко веће храмове, него што је Партенон у Атини; али ове тешке грађевине импонују само својом масом; оне су украшене без мере, а понекад и без укуса. Најосетнија је махна египћанског храма у сувише великој дужини према његовој висини, а посматран споља, он показује сувише много зида, а сувише мало отвора. Египћански храм и црква готског стила представљају, у овом погледу, најпотпунију супротност: на првом сувише пуног зида, а на другој и сувише отвора; грчка уметност и уметност Обнове умеле су, у овом погледу, наћи праву средину.



Сл. 16. — **Хефренова Пирамида и велики сфинкс.**
(Околина Каира).

Диодор, грчки историк из времена око почетка хришћанског доба, вели да Египћани сматрају своје куће као пролазна места, а само своје гробове као трајне станове. То је у толико истинитије што нам је египћанска уметност позната нарочито по остацима из египћанских гробова, скривених час у огромним пирамидама од камена или од опеке, које су биле намењене сахрањивању фараона, час из гробова у капелама које су биле назидане на површини земље или у дупљама које су издубљене у стени.



Сл. 17. — **Египћански рељеф из Абидоса. Анубис с главом шакала и Хорус с главом сокола.**



Сл. 18. — **Статуа од дрвета, названа Шенк-ел-Белед, т.ј. „сеоски кнез".**
(Музеј у Кајру).

Гробнице богатих људи украшене су, изнутра, скулптурама, сликама и рељефима; то су, одиста, храмови у којима је покојник бог.

Египат нам је завештао на хиљаде статуа од камена, бронзе, печене земље, почевши с колосима као што је сфинкс код великих пирамида (сл. 16) и краљевских статуа у Ипсамбулу, високих скоро 20 метара, па до фигурина врло малих димензија које стају у великом броју на полицама стаклених ормана у нашим музејима. Ови радови представљају богове и богиње, често са животињским главама које им приписиваше египћанска митологија, затим људе, жене и децу, час појединачно час у групама, истинске или фантастичне животиње. Рељефи и слике пружају још разноличније предмете; већина њих представља победе фараона, бескрајне култне церемоније, призоре из свакидашњег живота или с пута душе у земљу покојника (сл. 17). Позаће с пределима врло је често представљено; али пошто Египћани не познаваху перспективу, њихове слике тих предела и градина ређају се на вертикалним зидовима, као географске карте, без скраћења и без означења димензије дубине.



Сл. 19. — **Египћански писар, седећи на земљи.**
(У музеју Лувр).

У сваком музеју с египћанским старинама добија се, на први поглед, утисак да све личности личе једна на другу, те се човек чуди како је уметност једног народа могла остати тако једнолика за време толиких векова. Али мало пажљивијим проучавањем, које се врло лепо може постићи у Лувру, разлике убрзо падају у очи. За време Старог Царства фигуре су здепасте и наслањају се много непосредније на природу (сл. 18); дивни писар са скрштеним ногама, у Лувру, израђен од црвенкастог кречњака, био би право ремек-дело да је уметник, који је веома вешт у представи телесних форама, умео дати овој енергичној глави израз унутрашњег живота (сл. 19). Већ од Средњег Царства фигуре постају дуже, моделовање мекше, уметност циља на отменост која, очаравајући понекад (сл. 20), остаје далеко чешће површна и банална. Ове тежње још се више истичу за време Новог Царства које је епоха египћанског *академизма,* одликујући се изванредном техничком вештином која служи стилу конвенционалном и без нагласка. У саитској епоси поново преовлађују традиције Старог Царства, захваљујући политичкој реакцији против страних утицаја. Египћанска уметност ствара, у то доба, ремек-дело као што је глава од црвеног пешчара, у Лувру (сл. 21), која се, својим савршеним реалистичним моделовањем, може поредити



Сл. 20. — **Госпођа Такушит.**
Египћанска бронза у музеју у Атини.



Сл. 21. — **Портре из саитске епохе.**
(У Лувру).



Сл. 22. — **Египћанска група од кречњака.**
(У музеју, у Лувру).

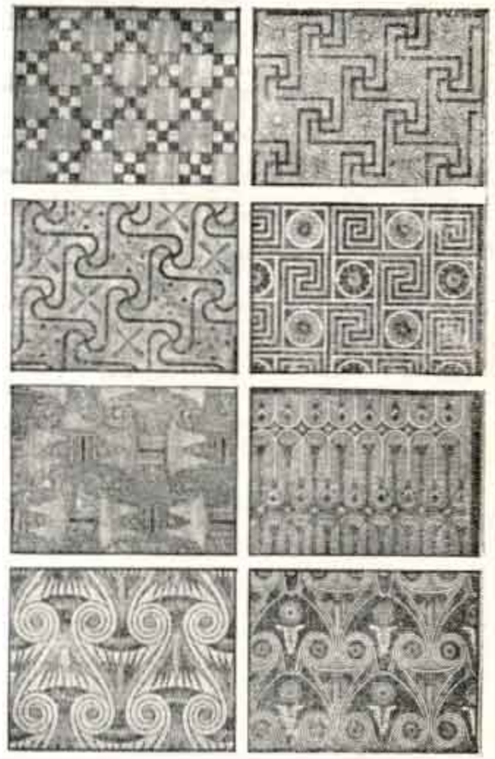
с најлепшим портретима фламанских сликара XV века, као што су *Човек с каранфилима* и *Каноник Ван дер Пал* од Ван Ајка.

Међутим, први утисак на посетиоца, утисак једноликости, остаје делимично оправдан. Египћанска уметност, за време свога дугог живота, није се никако умела ослободити извесних конвенционалности. Пре свега, треба поменути особину коју је дански археолог Ланге назвао *законом фронталности*. Све фигуре, било да стоје, било да седе, било у ходу, било у миру, представљају нам се потпуно с лица; теме, котлац и средишна линија кроз тело — сви су у истој вертикали; сваки је нагиб кичме забрањен, т.ј. сваки нагиб тела у правцу на десно или на лево. Када се налази више фигура на истој бази, вертикалне осовине њихових тела су потпуно паралелне (сл. 22). Друго: све фигуре, у миру или ходу, почивају свом тежином тела на целим табанима обе ноге; никада Египћанин није представио никакву личност, чија би тежина тела почивала на једној нози, додирујући тле само врхом друге стопале. Скоро свагда фигуре иду испружајући леву ногу; жене и деца су представљени обично у миру



Сл. 23. — **Египћански сфинкс од ружичастог гранита.**
(У музеју, у Лувру).

с ногама приљубљеним једна уз другу. На рељефима и на сликама, сем врло ретких изузетака, личности су представљене у профилу, али с том необичном одликом да су очи и рамена представљени у изгледу с лица (сл. 17). Све су то чудне неприродне ствари; али то још није све. Испуњавање бојом, било на статуама или на рељефима, било кад је изведено на равној површини, само је просто превлачење боје без поступности и без различности тонова, без „светлотамног". Перспективи су били толико мало вични да, кад су имали да представе два лица једно иза другог, они су обично друго лице цртали изнад првог. С тога и египћанске композиције, вајане или сликане, једва заслужују овај назив, јер у њима нема трага уметничког склопа, нити лепог распореда; то су као покупљени мотиви који су, према групама грчке уметности, оно што су најсухопарније хронике према Историји.



Сл. 24. — **Египћански орнаменти.**

Сем монументалне архитектуре, на чијем су пољу дали пример, најлепши дар који су Египћани учинили уметности то је њихов систем декорације. Од свих вајарских типова које су они створили, само је сфинкс или лав с људском главом, стално понављан (сл. 23); али смо ми очували, једва их измењујући, декоративне мотиве које су Египћани позајмили из нилске флоре, а нарочито две њихове омиљене биљке, лотус и папирус. Нама су страни египћански рељефи, египатске статуе; али су нам добри познаници египћански орнаменти (сл. 24). С тога су и дивни египћански накити могли, у нашем времену, без икакве празне тежње за

архаизмом, пружити надахнућа нашим златарима и цизелаторима.

Укратко, ако би се хтело да се једном речју изрази карактер египатске уметности, то би се могло рећи да он одговара идеји трајања. Природа, у првом реду, учинила је да све, у овој земљи, траје, почевши од непотрошног гранита, па све до најтрошнијих предмета од дрвета и ткива које одржава сух климат. Али и сам Египћанин воли све што је трајно. Он зида гигантске гробове, као што су пирамиде, неосетљиве према зубу времена; храмове с многобројним масивним стубовима, са зидовима с нагибом као у земљаних насипа; он балсамира покојнике за вечност; он ставља поред њих, у гробу, статуе и статуете од тврдих материја, које имају да им буду пратиоци и, по потреби, да их замене, ако би мумија ишчезла; он ваја или слика, на зидовима храмова и гробова, историске, религиозне и свакидашње сцене које имају да овековече историју богова, велика дела краљева, култ и свакодневни живот. Овој идеји трајања придружује се, сасвим природно, поштовање традиције и прошлости. Египатска уметност није непокретна, јер ништа што живи није непокретно, али је она потчињена конвенцијама и формулама; она је постајала слободнија само случајношћу индивидуалних надахнућа и, чак и у додиру с грчком уметношћу, она је наставила ићи уским путем који је себи изабрала.

Да ли је првобитни Египат утицао на Халдеју, или је Египат био под утицајем Халдеје? Питање је спорно; можда није ни било утицаја. Извесно је, међутим, да најстарија уметничка дела, која је де Сарзек нашао, од 1877 године, у Телу недалеко од Басоре, у Доњој Халдеји, а која припадају добу између 4000 и 2500 године пре Хр., немају никакву египћанску одлику, него већ садрже у себи, у клици, добре особине и махне асирске уметности.

Ми познајемо, досада, уметност у долинама Тигра и Еуфрата, у првом реду по двема групама споменика: по споменицима из Тела, који достижу у далеку прошлост, и по споменицима из Ниниве, престонице асирских краљева, из VIII и VII века пре Хр. Први споменици се називају вавилонски или халдејски. Сем тога постоји бесконачан број ситних предмета, нарочито цилиндричних печата, од тврдог камена (т.зв. цилиндри), који су украшени урезаним представама митолошких или религиозних призора, те нам приказују халдејску и асирску уметност у свима периодима њихове историје, како из времена краљева у Вавилону тако и из времена краљева у Нињиви.



Сл. 25. — **Архитект из Тела (Сирпурла).** *(У музеју, у Лувру).*

Сви главни споменици халдејске уметности, нађени у палати у Телу и у Сузи, чувају се у Лувру. То су рељефи, као што је чувена „стела орлова", која представља Еанаду, краља Сирпурле, у триумфу над његовим непријатељима које ждеру орлови, и велике статуе од долерита од којих осам носе име Гудее, владаоца Сирпурле (сл. 25). Ове статуе не представљају само изврстан рад који се титра с техничким тешкоћама; оне нам сведоче и о нарочитом схватању људске форме, које је сасвим супротно египћанском схватању. Докле египћанска скулптура умањује детаље,



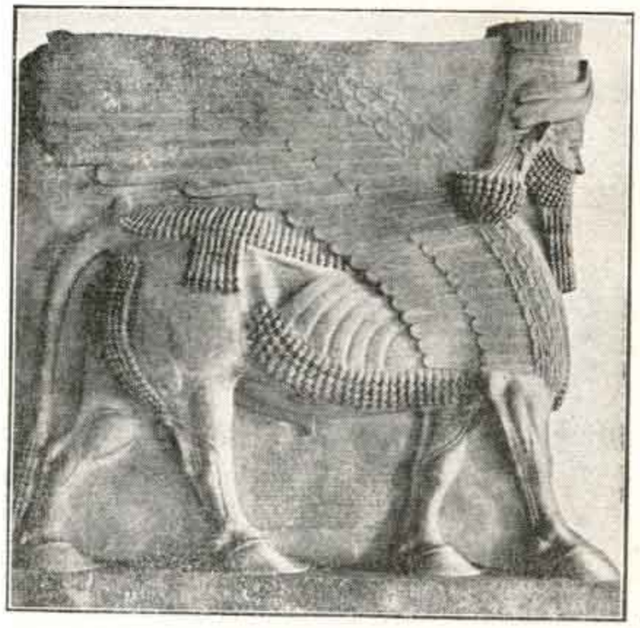
Сл. 26. — **Глава од долерита, нађена у Телу (Вавилонија).** *(У музеју, у Лувру).*



Сл. 27.— **Асирски Хераклес.** *(У музеју Лувр).*

ублажава моделовање и издужује фигуре, халдејска уметност воли здепасте, снажне типове с веома наглашеним мишићима, са широким раменима. Иако су за петнаест векова млађи, рељефи из палате у Ниниви су продужење исте уметности. „Асирске мускулатуре, вели Л. Хезеј, као делови оклопа и извајане по напред утврђеном систему у меком камену, представљају стално претеривање у особинама истинитости и снаге, које халдејска скулптура позајмљује непосредно са природе."

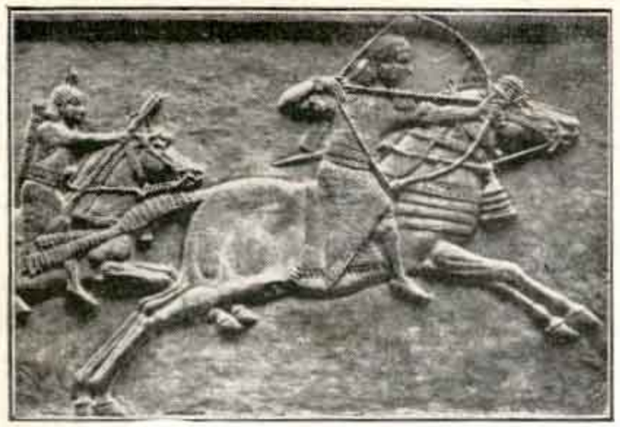
Да бисмо схватили особине ове реалистичне и скоро сурове уметности која је, у исто време, префињена тражењем изразитог моделовања, довољно је пажљиво погледати једну од ових статуа, у Лувру, статуу названу „архитект с лењиром" (сл. 25). То, у самој ствари, није архитект, него је један од владалаца, представљен као грађевинар; он има на коленима лењир, дуг 0,27 метра, дужина која одговара дужини вавилонске стопе, подељене на 16 равних делова. Моделовање мишице и стопале јасно казују тежње ове уметности; у Египту нема ничег сличног, изузевши главу, млађу за скоро 2000 година, из саитске школе. И у самој Грчкој тешко би се нашла скулптура с истим одликама претеране мишићне снаге.



Сл. 28. — **Асирски крилати бик.** *(У музеју Лувр).*

На истом месту нађена је и једна добро очувана глава (сл. 26). То је глава гојазног, потпуно обријаног човека с турбаном, који је украшен рељефним коврчама. Густе обрве и јако отворене очи су опште одлике целокупне уметности у Халдеји и Асирији. Четвртасти облик лица и искочене јагодице одговарају истом идеалу физичке снаге, који смо већ утврдили на статуи *архитекта с лењиром*. У изразу лица ни мало доброте, ни сенке од неког осмејка; ови људи из Тела морали су бити врло незгодни суседи.

Укус за грубом силом, удружен с укусом за свирепе призоре, налази се и на дугом низу алабастарских рељефа, од прилике из времена од 800 до 600 године, које су Бота и Леард открили у Ниниви и пренели у Лувр и у Британски Музеј. Рељефи беху употребљени за унутрашњи украс палате који су славили краљевске победе и уживања. Докле је, у Египту, божанство изнад свега, дотле је, у Асирији, краљевство, зането за војничком славом, које налазаше задовољство у чувању успомене на крваве триумфе. Има сцена покоља против којих се бунимо и страховитих смртних казни, извршених над побеђенима пред краљевим очима. Клинасти натписи, који прате ове рељефе, славе као велика дела најужасније покоље. Па ипак, има и представа заштитних божанстава. У Лувру се налази колосална статуа некаквог брадатог бога, вероватно Гилгамеша, асирског Херакла, који руком стеже једног лава (сл. 27). У другим приликама су асирски скулптори представили крилате гениje, час снажне бикове с људским главама, који чувају улаз у палату (сл. 28), час чудовишта с орловским главама, која врше извесне церемоније с обе стране светог дрвета. Богиње, честе на цилиндрима, једва се појављују на рељефима; сем ретких изузетака, краљице или робиње, асирски скулптори нису представљали жену. Краљевски лавови су други омиљени предмет представа ових уметника. Представљање животиња, коња, паса и лавова, триумф је асирске уметности (сл. 29). Стара грчка уметност није створила ништа боље од рањеног лава и лавице, који се налазе у Британском Му-



Сл. 29. — **Асирски рељеф.**
(У Британском Музеју.)

зеју (сл. 30); то су представе које нас потресају својим реализмом. Представе људи кошчатих и тврдих лица, са њиховим четвртастим брадама, посутим симетричним коврчама, с наметљивом анатомијом њихове мускулатуре, имају, у исто време, и мање лепоте и истинитости, него представе животиња. Цртеж је, међутим, далеко тачнији него на египћанским рељефима; иако су очи још представљене спреда на главама у профилу, то се ипак рамена не представљају с преда као на египћанским фигурама.

Асирска уметност нам је оставила само мали број статуа. Њен главни предмет обраде беше украшавање површина, које су оплаћиване сликаним стуком, емаљираним опекама и украшеним плочама од бронзе. Немачка експедиција је, пре кратког времена, нашла у Вавилону колосалног лава, који је сложен од емаљираних опека, и који веома личи на представе на великим фризовима које је Диелафоа донео, из Сузе, у Лувр; али испитивање вавилонских храмова и палата тек је започето.

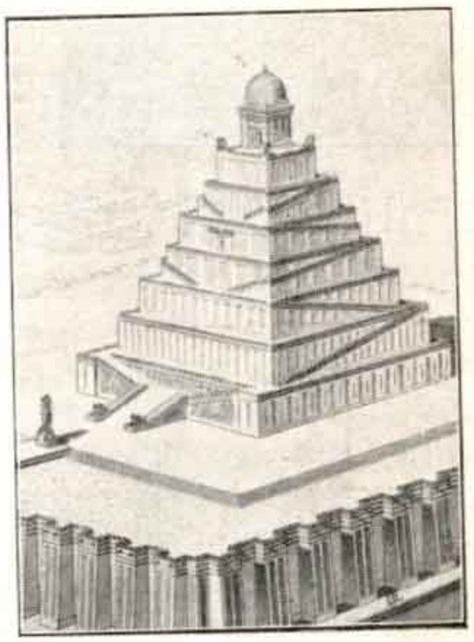


Сл. 30. — **Асирски рељеф. Рањен лав.**
(У Британском Музеју.)

Асирци не имаћаху камен за тесање; они опекама зидаху своје простране палате, с њиховим четвороугаоним салама и дугим ходницима око читавог низа унутрашњих дворишта. Ове огромне зидне површине они су

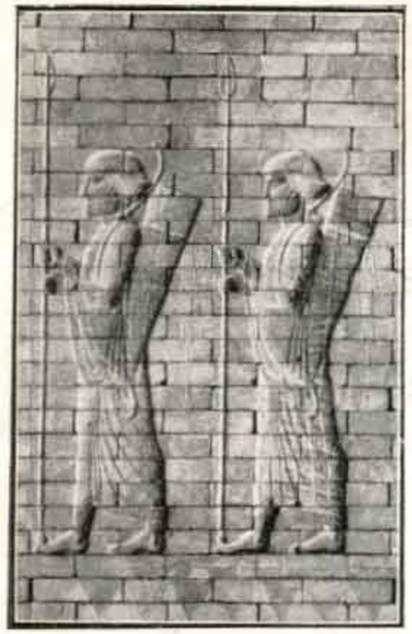
украшавали сликама и скулптурама. О њиховим храмовима знамо врло мало, они имаћаху облик степенастих пирамида, на којима се налажаху капеле с божанским идолом (сл. 31). То је традиционални тип чувене *Вавилонске Куле,* степенастог храма бога Бела, сазиданог у Вавилону од Навукодоносора, око 600 године пре Хр.

Најинтересантнија је, у асирској архитектури, улога свода. Свод није био Египћанима потпуно непознат, али су га они врло мало примењивали. Напротив, Асирци нису само градили сводове, него и куполе од опека, смело бачене изнад четвртастих сала. С тога је погрешно приписивати овај проналазак оријенталског порекла римској уметности, који грчка уметност класичног доба није усвојила, али који је, изгледа, из Асирије прешао Лићанима, од Лићана Етрурцима, а из Етрурије у Рим, затим у византиску и модерну уметност.



Сл. 31. — **Халдејски храм.**
(Реконструкција Ch. Chipiez-a).

Више него египћанска уметност, халдејска и асирска уметност је, одиста, јаче утицала преко граница свога завичаја; њен се утицај осећа у Персији и у великом делу Мале Азије. Персиска уметност није, управо рећи, ништа друго него званична уметност династије Ахменида, која почиње с владом Кира, а завршава се владом Дарија Кодомана; она не траје ни пуна два века (550—330 године пре Хр.). Најважнији њени остаци су рушевине палата у Сузи и Персеполису. Архитектура ових палата је већ сасвим прожета утицајима јонске Грчке, т. ј. она је под утицајима Грка с обала Мале Азије; декорација, рељефи, фризови од емаљираних опека воде своје порекло од асирске уметности. Главни споменик персиске уметности, фриз мрких



Сл. 32. — **Сунцем опаљени стрелци из Сузе.**
(Фриз од емаљираних опека у Лувру).

стрелаца који се налази у Лувру (сл. 32), одаје, поред свога асирског порекла, нежност цртежа и умереност у избору мотива, одлике које потичу из суседства, ако не и из непосредног учешћа, грчке уметности.

Од северне Сирије до Јерменске простире се велики предео у којем се сусрећемо с рељефима, статуама, накитом специјалног стила који носе досад још неразрешене натписе (сл. 33). Ови се предмети приписују народу Хетита, који се спомињу у Библији, а који су стајали у свезама, час непријатељским, час мирољубивим, с Египћанима и Асирцима, и који су, изгледа, имали, у Азији, своју царевину између 1600 и 600 године пре Хр. Хетитска уметност је прожета халдејским утицајима; египћански утицаји су у њој далеко мање осетни. У овој уметности нема живота, као што нема ни оригиналности; она једва заслужује спомен у овој краткој скици историје уметности.

Обала Сирије, с којом је у свези суседно острво Кипар, беше насељена Феничанима. Феничане, који су били вешти трговци, хтели су направити учитељима Грка; њима су приписивали уметност, која се васпитала у асирској и египћанској школи, чије је обележје, како се мислило, нађено не само у Грчкој, него и у Италији, у Средњој Европи, па чак и у Галији. Сва су та тврђења погрешна. Постојала је феничанска нижа, „ситна" роба; али се узалуд тражи, још од пре сто година, од како се о томе говори, феничанска уметност. И у Феникији као и на Кипру, Феничани су били, око 1000 године, слаби подражаваоци Асираца; око египћанске епохе препорођаја, под саитском династијом, они су подражавали Египћанима и у исто време су подражавали Грцима. Међутим, може им се признати

извесна вештина у фабрикацији разнобојног стакла и гравираних металних пехара; али ови индустриски производи, чији мотиви, позајмљени са стране, нису довољни да се рачунају као уметност. Библиски описи храма у Јерусалиму и Саломонове палате доказују нам да су ти споменици израђени под утицајем из Асирије; ту се нарочито могаху видети *херувими,* истоветни с крилатим биковима из Асирије. Реч *херувим,* која данас означава анђела, крилато дете, асирски је израз који је прешао у јеврејски, а затим у све модерне језике. Исто је тако из Асирије, или, тачније, из Халдеје, модерна уметност примила, посредовањем Грчке, оне крилате фигуре људи и животиња, које заузимају у уметности, а нарочито у декорацији, веома угледно место.



Сл. 33. — **Хетитски лав из Мараша.**
(У Музеју у Цариграду).

Ако, дакле, изузмемо бесконачно стару уметност ловаца северног јелена, свет је видео, пре доба цветања јелинског генија, само две велике уметничке школе, једну у Египту, другу у Халдеји. Прва је нарочито изражавала идеју трајања, а друга идеју снаге; грчкој уметности беше преостало да оствари идеју лепоте.

Не говорим, на овом месту, ништа о уметности у Индији ни у Кини, јер је заблуда приписивати им велику старост. Индија није имала уметности пре Александра Великог, а кинеска уметност је почела да ствара своја ремек-дела тек за време Средњег Века у Европи. Најстарије кинеске скулптуре, чије је датовање поуздано, потичу тек од прилике из 130 године по Хр.; та су дела постала под утицајем дегенерисане грчке уметности која се беше поступно распрострла с обала Црнога Мора према Сибиру и Централној Азији.

БИБЛИОГРАФИЈА. — G. Perrot et Ch. Chipiez, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité* (t. I—V, 1882—1890: Египат; Асирија; Феникија; Кипар; Јудеја; Мала Азија; Фригија; Лидија, Персија); J. H. Breasted, *The conquest of civilization,* New-York, 1926; L. Curtius, *Die antike Kunst,* Bd. I, B., 1923; M. Jastrow, *Babylonia and Assyria,* L., 1915; E. Babelon, *Manuel d'Archéologie orientale,* P., без године; G. Maspero, *Histoire ancienne des Peuples d'Orient,* 3 vol. P., 1895—1899; *L'Archéologie égyptienne,* ново издање, P., 1906; *Causeries d'Égypte,* P., 1908; *Égypte* (Збирка *Ars Una),* P., 1912; Ch. Boreux, *L'Art Égyptien,* P., 1926; J. Capart, *Même titre,* Bruxelles, 1922; G. Jéquier, *Manuel d'archéologie égyptienne,* I, P., 1924; A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Égyptiens,* P., 1904; W. Spiegelberg, *Geschichte der ägyptischen Kunst,* Lp., 1903; E. Bénédite, *L'art égyptien,* P., 1923; H. Fechheimer, *Plastik der Aegypter,* B., 1920 (француски превод); Em. Vernier, *La bijouterie et la joaillerie égyptiennes,* P., 1907; H. Schaefer, *Aegyptische Goldschmiedekunst,* B., 1910; L. Heuzey, *Catalogue des Antiquités chaldéennes du Louvre,* P., 1902; C. Bezold, *Niniveh und Babylon,* Bielefeld, 1926; O. Weber, *Assyrische Kunst,* B., 1924; L. Delaport, *La Mésopotamie,* P., 1923; F. Cruveilhier, *Les fouilles de Suse,* P., 1921; Fr. Sarre, *Die Kunst Persiens,* B., 1922; G. Contenau, *La civilisation phénicienne,* P., 1926; O. Weber, *Kunst der Hethiter,* B. 1922. — О закону фронталности види Lechat, *Une loi de la Statuaire primitive*; у la *„Revue des Universités du Midi,* t. I (1895), стр. 1. и Perrot, *Historie de l'Art,* t. VIII, стр. 689. (Lange-ово дело, писано на данском језику, преведено је на немачки језик 1899 г.).

Знатнији чланци: G. Bénédite, *Statuette de la dame Toui, XX-e dynastie (Monuments Piot,* t. II, стр. 29); *Le roi Akhouniaton (ibid.* t. XXX, стр. 1); *Le Mastaba, tombe de la V-e dynastie du Louvre (Gazette,* 1905, I, стр. 177.); *Un chien égyptien (ibid* 1923, I, стр. 129); A. Moret, *Autour des Pyramides (Revue de Paris,* 15. sept. 1907); Berthelot, *Sur les métaux égyptiens (Mon. Piot,* t. VII, стр. 12); G. Maspero, *Le Scribe accroupi de Gizeh (ibid.,* t. I, стр. 1); L. Heuzey, *Le Vase d'argent d'Entaména (ibid.,* t. II, стр. 1); E. Pottier, *Les Antiquités de Suse, mission Dieulafoy (Gazette,* 1886, II, стр. 353); *Les fouilles de Suse, mission de Morgan, (ibid.;* 1902, I, стр. 17; 1906, I, стр. 5); *Le Lotys dans l'Architecture égyptienne (ibid.,* 1898, I, стр. 77, по делу G. Foucart-a); S. Reinach, *Le Mirage Oriental (Chronique d'Orient,* Paris, 1896, t. II, стр. 509); E. Pottier, *L'art hittite (Syria,* t. I, 1920); V. A. Smith, *History of art in India,* L., 1911; L. Foucher, *Sculptures gréco-bouddiques (Monuments Piot,* t. VII, стр. 39); *L'art gréco-bouddique,* P., 1905, 1918; *La Madone bouddique (Monuments Piot,* t. XVII, стр. 255); Focillon, *L'art bouddique,* P., 1921; E. Chavannes, *La sculpture sur pierre en Chine,* P., 1893 (упореди *Revue archéologique,* 1901, I, стр. 224).

ЧЕТВРТО ПРЕДАВАЊЕ.

ЕГЕЈСКА, МИНОСКА И МИКЕНСКА УМЕТНОСТ. ТРОЈА, КРИТ И МИКЕНА.

Острва и обале Егејског Мора (Архипелаг) биле су седиште врло старе цивилизације која, у Омировој добу, око 850 године пре Хр., беше само сјајна успомена, али коју су испитиваоци XIX века обелоданили.

Још од 3000 године пре Хр., смели поморци ових предела познаваху први од корисних метала, бакар, који у изобиљу пружаше Кипар, по чему је он, вероватно, добио и своје име *(kupros).* Многобројни остаци њихове индустрије нађени су на овом острву, где су они далеко старији од тамошњих имитација асирских дела, као и на Криту, на Аморгосу, на Тери (Санторину); такви су остаци нађени и на обали Азије и у Северној Грчкој (Тракији или садашњој Румелији). Још одмах на почетку ова индустрија показује нарочиту одлику, склоност да представља како боље уме човечије фигуре; то су грубе скулптуре, женски идоли од белог мермера који су, насупрот обичају у Египту и у Халдеји, свагда представљени потпуно наги. Па и само земљано посуђе израђује се често у облику људског тела, с трбухом, раменима и вратом, изнад којих се налазе представе очију и шиљатог носа.

Од 1870 године, Немац, Хајнрих Шлиман, који се био обогатио у Америци, ископавао је до велике дубине на Хисарлику, на Дарданелима, на месту за које се претпостављаше да је место легендарне Троје. Он је ту нашао, под грчким градом Илионом, шест насеља, једна над другим, од којих је у најстаријем насељу нађен само мали број бакарних предмета поред многобројног каменог оруђа. У четири млађа насеља, изнад првог, нађено је оруђе од бронзе и земљано посуђе украшено урезима, али без сликаних орнамената. Шесто насеље, рачунајући оздо на више, пружило је велики број рбина од сликаног посуђа, сличног оном које је Шлиман, доцније, прикупио у Микени. То је Приамова Троја, она коју порушише



Сл. 34. — **Микенски бодеж.**
(У музеју у Атини).

Ахејци, поданици микенског краља Агамемнона. Може се, дакле, рећи да су археолошка открића потврдила, у крупним потезима, предање Омирске поезије.

Шлиманова ископавања у Троји изнела су на светлост велики број сваковрсних предмета, а међу њима и једну оставу златног посуђа и накита, вазе у облику људских тела, бршљенке, украшене урезаним орнаментима, који обележавају први корак ка писмености, и нагу женску статуету од олова. Али су ове наласке надмашили предмети које је сам Шлиман нашао у Микени и у Тиринсу, у 1876 и у 1884 години. У ова два стара града које је Омир опевао, Шлиман откри остатке веома развијене цивилизације, с оригиналним уметничким укусом, који нема ничег заједничког с онима у Египту и у Асирији.

У Микени, где беху већ познати куполасти гробови од камена, Шлиман ископа, испод трга старог града, необично богате краљевске гробове. Лица већег броја скелета бејаху покривена златним листовима у облику маске; ту се налажаху златне и сребрне вазе, накити фине израде, бодежи од бронзе на којима су изведене сцене из лова помоћу интарсије златом и сребром (сл. 34), један златан прстен на коме је урезана представа једног религиозног призора.



Сл. 35. — **Микенска ваза.**
(У музеју у Марсељу).

У Тиринсу Шлиман је очистио палату, украшену великим сликама на зиду од којих најбоље очувана

представља акробата како прескаче једног дивљег бика у трку. У Микени и у Тиринсу он је прикупио стотине рбина на нарочити начин сликаног земљаног посуђа (сл. 35), украшеног биљкама, лишћем, морским животињама (алгама, полипима и т.д.), т. ј. мотивима позајмљеним из органске природе; ничег сличног нема ни у Халдеји, ни у Египту, ни у Средњој и Западној Европи, где влада геометриска декорација. Он је такође тамо нашао и много печата од тврдог камена на којима су урезани људи и животиње у јако извијеним облицима, у енергичном и прецизном стилу који подсећа на стил халдејских цилиндара, али који ни у колико не личи на стил египћанске уметности.



Сл. 36. — **Рзвијен орнаменат једног од златних пехара из Вафија.**
(У музеју у Атини).

У 1886 години, један грчки научник, Цунтас, испитао је велики гроб у Вафију, недалеко од Спарте. Гроб је садржавао, сем резаног камења и других предмета, два дивна златна пехара, украшена сценама које представљају хватање дивљих бикова (сл. 36). Ови су пехари постали чувени, а то потпуно заслужују; бикови из Вафија су исто тако живи, ако не и тако добро цртани као и најлепша дела асирских *вајара животиња*.

Најпосле, Артур Еванс је, од 1900 године, открио у Кнососу, на Криту, стару палату, где је, по грчкој легенди, владао краљ Минос и која се називала Лабиринт. Овај назив још и данас обележава множину заплетено поређаних пролаза и ходника; он, по сер А. Евансу, значи, првобитно, „Палата Секире," а изведена је од старе речи *labrys*, секира, која припада



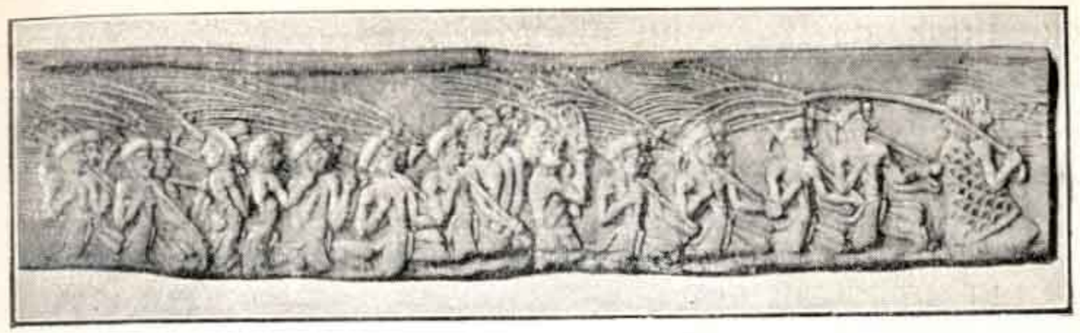
Сл. 37. — **Човек с вазом.**
Фреска из палате у Кнососу.
(У музеју у Кандији).

неком од језика, који су говорени на обали Азије. Међутим, палата у Кнососу је, доиста, „Палата Секире," јер се свуда у палати, урезане на зидовима, виде двојне секире, које беху религиозни симбол, а, у исто време, то беше и место где се могло лако залутати, јер распоред палате представља, у самој ствари, као и асирске палате, веома сложене и заплетене ходнике.

Ова палата беше обилно украшена гипсаним рељефима и сликама. Слике се нарочито истичу својим верним изразом природе и слободом свога стила (сл. 37 и 38). Поред фигура природне величине има и малих слика, компонованих од много фигура, а међу осталима се налази и она слика која представља скуп веома деколтованих жена с много накита, које сачињавају веома живу групу на једном балкону. Један женски профил има тако модеран нагласак да би човек, кад би смео, могао бити у недоумици да ли да га припише XVI веку пре Хр. (сл. 38). Тамо се налазе и призори из лова, предели, изглед једног града, најзад читав низ живописних представа, што је све било право откривење за Историју Уметности. Две сличне палате откривене су на другом месту на острву Криту, у Фестосу, које је испитао талијански научник, Хал-



Сл. 38 — **Млада девојка с Крита.**
Фреска из палате у Кнососу (на Криту).
(У музеју у Кандији).



Сл. 39. — **Развијен рељефни украс на тзв. вази жетелаца, нађеној у Фестосу (на Криту).**
(У музеју у Кандији).

бер; он је тамо нашао, поред слика на зиду, и једну вазу од црног стеатита, која је украшена рељефима, пуним покрета и полета, који представљају поворку жетелаца (сл. 39).

Данас археолози разликују три периода у далекој прошлости Грчке, из времена пре Омира: 1. *егејски* период, период малих мермерних идола (од прилике 3000 – 2000 године пре Хр.); 2. *миноски* период (назван по краљу Миносу), или *критски,* у коме је острво Крит било, изгледа, главни центар, период који се одликује брзим полетом најпре ка реализму, затим ка лепоти монументалних уметности и рада у металу, под утицајем, али не и по угледу, на уметност старог Египта (2000—1500 године пре Хр.); 3. *микенски* период, једини познат Шлиману који, у извесном погледу, изгледа као декаденција миноског периода, али се од овога разликује веома оригиналном сликаном керамиком, украшеном биљкама и животињама (1500 до 1100 године пре Хр.). Те цивилизације, сачињавајући непрекидан ланац, огледају се у такозваним Омировим песмама, које су прикупљене и сређене око 800 године пре Хр. У међувремену, између микенске цивилизације и Омира, десила се катастрофа, слична уништењу римског царства од стране варвара. Ратничка племена, која су дошла из северне Грчке, а међу њима и Дорци, уништише, око 1100 године, један век после тројанског рата, микенску цивилизацију и понова бацише Грчку у варварско стање. Та цивилизација није пропала цела. Многа племена, бежећи испред варвар-

ске поплаве, избегоше на острва, нарочито на Хиос и Кипар, на обале Мале Азије и Сирије; ове су земље наследиле делимице микенску цивилизацију и очувале успомену на њу. Тамо, без сумње, поникоше и развише се Омирове песме, које опеваху некадашњу славу старих краљевских кућа у Грчкој. И дође дан када потомци и наследници изгнаних Микенаца постадоше учитељи поварварене Грчке и вратише јој једну искру генија који њихови преци беху примили од ње. То је био догађај сличан оном који се догоди у XV веку, при крају хришћанског Средњег Века, када научници из Цариграда, далеки наследници грчко-римске цивилизације, дођоше да обнове традицију на тлу Италије и да припреме, у Флоренцији и у Риму, рађање Обнове.

За разлику од хришћанског Средњег Века назива се *јелински Средњи Век* период од око четири века, који је протекао од пропасти Микенаца па до нових почетака уметности у Грчкој. Пре Шлиманових ископавања нама су били нешто познати само ови почеци; ми му, дакле, дугујемо за огромно увећавање нашег знања у овом погледу. Овај енергични испитивалац додао је више од десет векова славној историји грчке уметности.

Микена, Тиринс и други стари градови, како у Грчкој тако и у Малој Азији и у Италији, окружени су зидовима од огромних камених комада, који су понекад дуги 6—7 метара, неправилног или полигоналног облика. Ови се зидови називају *киклопски,* јер Грци приписиваху њихово зидање дивовима из митологије, Киклопима. У Микени је градски зид прекинут великим вратима, изнад којих се налази рељеф с двема лавицама које се пропињу с обе стране једног стуба; целина ове скулптуре има облик једног троугластог комада који је, вероватно, млађи од самог зида (сл. 40). И одиста, зидови, звани киклопски, старији су од микенске цивилизације и обележавају прво освојење земље од стране војничке или свештеничке аристократије. Они нису без икакве сродности с долменима у Западној Европи и сведоче о сличном социалном стању, у коме су се хиљаде људи морали покоравати



Сл. 40. — **„Лавовска“ врата у Микени.**

заповестима малог броја поглавара и радити за њих и за њихову славу. Сама појава сличних зидова у пределима почевши од Италије па до Азије, доказује да најезда племена међу којима постаје микенска цивилизација, око 2000 године пре Хр., није захватила само Балканско Полуострво, него и пределе на Истоку и на Западу од овог полуострва.

Не познајемо храмове миноског и микенског доба, него само палате; палата је, вероватно, била у исто време и храм, а стан краљев обухваташе, у исто време, и стан бога. Ове су палате биле веома лаке конструкције, дрво је било у њима много више употребљено него камен; у њима имаћаше стубова од дрвета који се, слично ногама наших столова и столица, сужавају озго на ниже. Када су ови стубови грађени од камена, као н. пр. на „Лавовским“ вратима, у Микени, даван им је онај нарочити облик, који се појављује само у миноској уметности. Капители, изнад стабала стубова, обележавају прве покушаје срећивања оба стила, дорског и јонског, који су играли тако сјајну улогу у грчкој архитектури и који су још и данас у употреби.

Минојци и Микенци нису нам оставили велике статуе, него многе рељефе од алабастра, гипса, метала, теракоте, статуете од фајанса, од слонове кости и од бронзе, затим искуцане и цизеловане израђевине у металу. И у Кнососу и у Микени даје се утврдити чудновата разлика у погледу на уметничку вредност предмета нађених у истом слоју, па, према томе, извесно, истовремених; то је с тога што је, у исто време, постојала уметност нижих слојева, још груба, поред званичне уметности која се можда преношаше с ко-

лена на колено само у извесним занатским удружењима и израђиваше искључиво за моћне и силне.

Очевидна би погрешка било тврђење да је грчка уметност пре 1000 године остварила идеал лепога. Чак и тако знатним делима као што су пехари из Вафија, који су, вероватно, израђени у Кнососу, људске фигуре са својим веома танким струком и са својим танким и дугим ногама, још су и сувише далеко од ремек-дела класичне уметности. Али, ако асирска уметност одговара идеји снаге, то се може тврдити да миноска уметност дивно изражава идеју живота. У њој нема ничега што би личило хладној лепоти египћанске уметности Новог Царства, која цветаше у исто доба. У миноским и микенским градовима нађени су предмети египћанске израде; микенске вазе су ископаване у Египту; Египћани, Минојци и Микенци познаваху се и одржаваху трговинске везе; али уметност микенског света не беше ни у колико зависна од Египта, иако је од њега примила извесне техничке процедуре и извесне декоративне елементе.[1])

Склоност миноске уметности за представљање живота и покрета нарочито се истиче на дивним животињским фигурама које нам је она оставила; она, у овом погледу, по мало личи на уметност ловаца северног јелена. Било би лепо кад би се између ове две уметности могло утврдити неко сродство и историска веза у пркос размаку од најмање шесет векова које их раздвајају. Али ко би знао, да ли се неће, једног дана, показати да је уметност ловаца северног јелена, која је ишчезла у Француској на више хиљада година пре сјаја у Кнососу и Микени, наставила свој живот у неком делу Европе, још недовољно испитаном, и да је унета у Грчку једном од многобројних најезда северних народа који нису престајали да силазе из Средње Европе у правцу према Средоземном Мору?

[1]) Миноска цивилизација познаваше писменост; на хиљаде таблица с натписима нађене су на Криту; али ови натписи, још непрочитани, немају ничег заједничког с египћанским хијероглифима.

Будућност ће нам, без сумње, показати оно што данас још не знамо, т.ј. порекло ове невероватне цвасти пластичног генија, који је наше доба тек открило.

БИБЛИОГРАФИЈА. — O. Montelius, *La Grèce préclassique,* Stockholm, 1924, (скупо); R. Dussaud, *Civilisations préhelléniques,* P., 1914; G. Glotz, *La civilisation égéenne,* P., 1923; W. Doerpfeld, *Troja und Ilion,* 2 vol. A., 1902; E. Pottier, *Catalogue de Vases du Louvre,* P., 1896, t. I, стр. 173—211; A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen,* Lp., 1900, t. III, стр. 13—67; F. Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst,* Lp., 1912. — О открићима на Криту: A. Evans, *Annual of the British School at Athens,* t. VI—X, L., 1899—1904; *Journal of hellenic Studies,* t. XXI, London, 1901; *The palace of Minos,* vol. I, II, Oxf. 1921, 1928; H. Th. Bossert, *Altkreta,* B., 1923. — Француске изводе из ових радова објавио је E. Pottier, *Revue de Paris* и *Rev. de l'Art ancien et moderne,* 1902; S. Reinach, *L'Anthropologie,* 1902, стр. 1—39; 1903, стр. 100, 193; 1904, стр. 257; P. Lagrange, *Revue biblique,* 1907, стр. 163; Collignon, *La peinture préhellénique (Gazette,* 1909, II, стр. 5); Fougères, *La Grèce* (Guide Joanne), P., 1909.

ПЕТО ПРЕДАВАЊЕ.

ГРЧКА УМЕТНОСТ ПРЕ ФИДИЈЕ.

Многа острва у Архипелагу, а нарочито Парос, нису ништа друго до огромни блокови мермера; овај камен је веома распрострањен у Атици — где беху чувени мермерни мајдани на Пентеликону и Химету — и у Северној Грчкој и на обали Мале Азије. Грци су имали то велико преимућство над Асирцима и Египћанима што су располагали дивним материјалом, мекшим од гранита, а тврђим од алабастра, пријатним за око и који се, сразмерно, лако даје обрадити. Али су они имали још једно преимућство, далеко значајније, што су били слободни и од јарма деспотизма и сујеверја. Чим су се појавили у историји, Грци су показали необичну супротност у поређењу са свима другим народима; они имају нагон за слободу, воле новине и теже напретку. Грци нису никада били везани за прошлост ланцима тиранске традиције. И сама њихова религија врло мало утицаше на њихову слободу. У њих се појавило, врло рано, оно од чега нема ни трага у земљама на Истоку: навика да сматрају човечанске ствари као чисто човечанске и да о њима размишљају као да су подложне само суду људског разума. Ова тежња је *рационализам*. Поред љубави према слободи и љубави према лепом, рационализам је најдрагоценији дар који је Грчка подарила човечанству.



Сл. 41. — **Архајска Артемис с Делоса.** *(У музеју у Атини).*

Напредовање Грка на пољу уметности беше необично брзо; једва су протекла два века од првих покушаја у скулптури од мермера па до врхунца њена савршенства. То би било необјашњиво и изгледало би право чудо, да азиска или јонска Грчка, која је наследила микенску уметност, и стајала под утицајима египћанске и асирске умет-

ности, није имала свој удео (који би било неоправдано не признати), у васпитању Грчке у ужем смислу. Али треба додати, да никада ниједан геније не подражаваше мање ропски, као грчки геније; оно што су Грци научили из оријенталне уметности послужи им само да се дигну изнад ње.

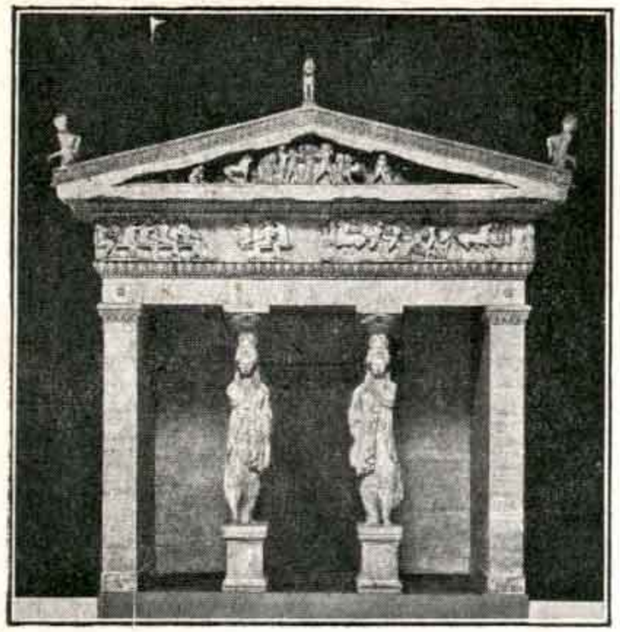


Сл. 42. — **Архајска Хера са Самоса.** *(У музеју Лувр).*

Једна од најстаријих мермерних статуа, које су нађене у Грчкој, јесте Артемис коју је Хомол нашао на Делосу; она датује из времена око 620 године пре Хр. (сл. 41). Човек би рекао да је то само један стуб или стабло дрвета, с површно означеном главом, косом, рукама и пасом, њена представа је примитивнија него представе египћанске уметности из доба пре пирамида. Грци називаху ове фигуре *ксоана* (од ξέειν, тесати дрво), т.ј. представе истесане од дрвета које је, изгледа, било први материал за израду великих статуа. Тридесет или четрдесет година доцније (580 године), налазимо други женски тип, Херу, нађену на Самосу, која је данас у Лувру (сл. 42). Општи облик још непрестано опомиње на стуб; али погледајте огртач у који је богиња увијена: ту се већ виде боре, посматране с природе, нека строга милошта, и као нека зора слободе. Из средине VI века имамо ста-



Сл. 43. — **Харесова статуа.** *(У Британском Музеју).*



Сл. 44. — **Фасада једне ризнице у Делфима.**
(Реконструкција у музеју Лувр).

туу краља Хареса који седи, нађену у Бранхидама близу Милета (Мала Азија), а која се, данас, чува у Британском Музеју (сл. 43). То је типско дело грчке уметности у Азији, јонске уметности, с тежњом за здепастим формама; али се, под оделом, већ истичу контуре тела, а драперија већ смелије пада. Исто тако тешки облици, али врло фино изваjани, карактеришу Кариатиде и фризове мале грађевине, назване *„Ризница Книћана"* или Сифнијанаца, из доба од прилике око 530 године, које је, у Делфима, ископао Хомол и рестаурисао у гипсу, у музеју у Лувру, на левој страни од Нике са Самотраке (сл. 44).

Око 550 године радила је, на острву Хиосу, једна вајарска породица, о којој нам говоре стари писци. Један од ових вајара, по имену Архермос, измисли нов тип крилате богиње, Победе или Горгоне, у брзом покрету. На острву Делосу нађена је једна статуа ове школе (сл. 45). Ова фигура означава, одиста, револуцију у скулптури. Сетите се да египћанска уметност познаје само жену чије су ноге приљубљене једна уз другу, као да су у каквој канији, а да асирска уметност скоро никако не представља женску фигуру; а ево, дакле, на једва 150 година после првих мучања грчке уметности, једне жене у трку, чија је десна нога откривена до колена и мускулозна, и — што је још већа новина у уметности, — ево жене која се смеје. Она се, без сумње, смеје неспретно, претерано укочено, с јако искоченим јагодицама (сл. 46); али, најзад, осмех је ту, досада га нисмо нигде имали. Египћанска, халдејска и асирска божанства су и сувише мало човечанска да би се могла смејати; она се кревеље или су равнодушна. С богињом Ника с Делоса уметност се више не задовољава само подражавањем форама, она тражи, она почиње да изражава осећаје, унутрашњи живот. То је велико откриће и наговештење нове уметности.



Сл. 45. — **Реконструкција архајске Нике с Делоса.**
(У музеју у Атини).



Сл. 46. — **Глава Ника с Делоса.**
(У музеју у Атини).



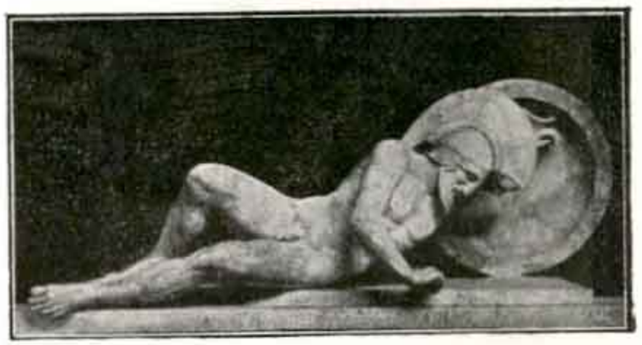
Сл. 47. — **Женска статуа с Акрополиса.**
(У музеју у Атини).

Дела скулптора с Хиоса бише унета у Атину, где, ускоро, нађоше подражаваоце. Захваљујући ископавањима, извршеним од 1886 године, на Акрополису, у слоју рушевина које су Персијанци, 480 године, нагомилали, ми имамо читав низ статуа ове школе. Пошто оне не представљају ни Горгоне, ни Победе, него молитељке *(orantes),*



Сл. 48. — **Архаични Аполон.**
(У музеју у Атини).

имају строге драперије и не трче; али оне се, понекад, дражесно осмејкују, с очевидном жељом да се допадну (сл. 47). Ма колико да су круте у својим дугим туникама, оне су живе и нико их не може заборавити, кад их једном види. Овај живахан изглед беше допуњен веома живим бојењем од којега се, срећом, очувало много више него сами трагови боје; то је доказ да се архаична грчка скулптура не задољаваше само тесањем мермера, него га је и бојила. Сличан мушки тип, тип нагог човека, у мирном ставу с рукама приљубљеним уз тело, створен је, вероватно, на Криту, пре 600 године, а развио се у VI веку, у Атици и на другим местима. Овај тип је, најпре, употребљен за представе Аполона и атлета победника (сл. 48). Имамо читав низ примерака овога типа који нам допуштају да можемо пратити усавршавање уметности. На овом типу се скулптори нарочито труде око извођења цртежа тела, око представе мишића; као што је школа с Хиоса усавршила израз лица и представу одела, тако је ова школа атлета, које нисмо у стању назвати другим именом, неговала оно што се данас зове *акт*.



Сл. 49. — **Рањени ратник.**
Фигура с источног тимпанона храма Афаје на Егини.

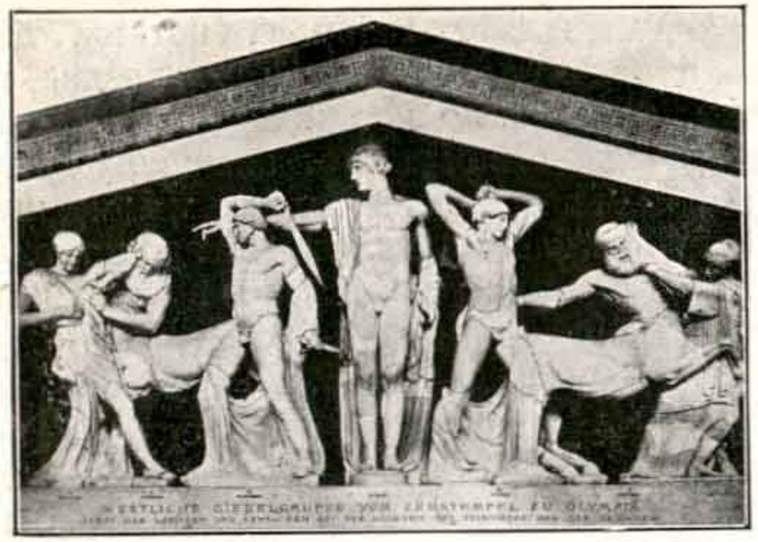
Поред својих почетних одлика у погледу на цртеж и израз, ове статуе људи и жена имају велики недостатак што су апстрактни типови, што нису ин-

дивидуалисане у неку радњу. Вајар је, истина, дао атрибуте својим личностима, али се оне, изгледа, не интересују за њих; то су само као нека врста натписних цедуља. Напредак од огромног значаја, који је постигнут око краја VI века, састојаше се у томе, што су разбијени калупи *типова,* да би се представиле *индивидуе* у све разноликијим радњама и положајима.

Овај напредак је брзо постигнут, али не одједном. Сликарство, свагда слободније од скулптуре, допринело је, вероватно, много у овом погледу. У недостатку фресака из овог доба које су пропале, ми се служимо, ради утврђивања овог усавршавања, најмлађим вазама с црним фигурама и првим вазама с црвеним фигурама, на којима је веома осетан прекид с традиционалним мотивима. Обичај да се, у скулптури, представе победници на утакмицама морао је такође веома корисно утицати у овом правцу, јер је требало да се ове статуе разликују једна од друге и да подсете на разне подвиге снаге или вештине којима су се прославили победници на утакмицама. Велики историски догађаји из времена од 490 до 479 године[1]) развише силно све особине јелинског генија, пружајући му потпуно сазнање његове снаге и његове надмоћности над ропским цивилизацијама Азије. Из ове благотворне кризе поникоше ремек-дела грчке поезије, оде Пиндарове и трагедије Есхилове. Али, после Саламине и Микале, нису се имале само опевати победе, него су се имале оправити и рушевине. Већину храмова у Грчкој и све храмове у Атини беху порушили Персијанци. Обогаћена задобијеним благом од освојилаца, Грчка, пошто им је наметнула мир, поче поново зидати оно што су они били уништили и порушили. Прије се послу, а класична уметност, која тек постајаше, имађаше изванредну прилику да се појави, у исто време, на многим тачкама.

Између 480 и 470 године сусрећемо се с првим делима која нам предсказују потпуно ослобођење

[1]) Најезда персиских војсака Дарија и Ксерска у Грчку, битке на Маратону, код Саламине, код Платеје (т. зв. *мидски* ратови).



Сл. 50. — **Средишњи део западног тимпанона на Зевсову храму у Олимпији.**
(По реконструкцији Трај-а у Дрезди).

грчког генија: то су скулптуре у тимпанонима храма богиње Афаје, на острву Егини (сада у Минхену). [1]) Ове групе великих статуа представљају борбе између Грчке и Тројанаца, као алузију на скорашњи двобој између Грчке и Азије; грчке ратнике заштићава Палас-Атена. На главама ових статуа има више архаичности, него на њиховим телима као да је ослобођење у представљању тела, које је постигнуто доцније, било баш из тога разлога и потпуније. Тело једног палог ратника (с источног тимпанона) скоро је на висини ремек-дела (сл. 49).

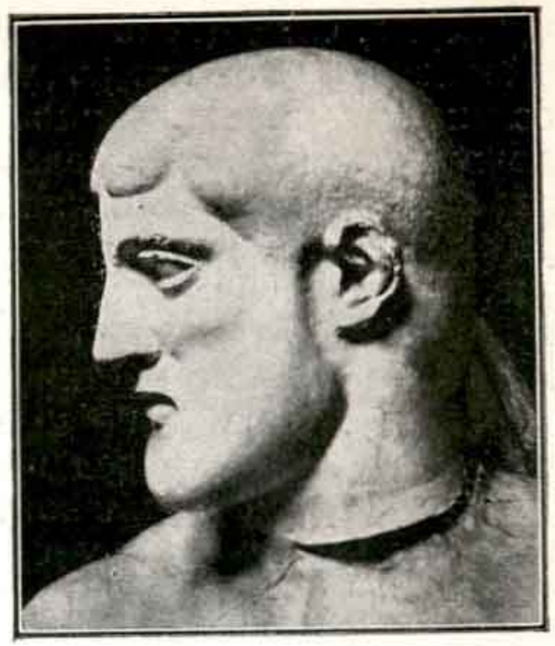
Петнаестак година доцније, око 460 године, појављују се фигуре на тимпанонима Зевсова храма у Олимпији, које су нађене у току немачких ископавања од 1875 до 1880 год. (сл. 50, 51).



Сл. 51. — **Глава жене Лапита.**
Са западног тимпанона Зевсова храма. (У музеју у Олимпији).

[1]) Од 1901 године зна се да овај храм беше посвећен месној богињи Афаји *(Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions,* 1901, стр. 523).

фигуре на источном тимпанону представљају припреме за трку, коју су имали трчати Пелопс и Ојномаос; фигуре на западном тимпанону представљају борбу између Лапита и Кентаура, где се Аполон појављује као заштитник Лапита, на чијој се страни боре Тезеј и Пејритоос (сл. 50). Неколико лепих метопа с истог храма, које је ископала француска експедиција у Мореји, налазе се у Лувру; а други комади, нађени после тога, остали су у Олимпији (сл. 52). Фигуре у тимпанонима су снажна, мало сирова дела; њихова моћна простота била је поређена с простотом Есхилових траге-



Сл. 52. — **Хераклова глава.**
Метопа с храма у Олимпији. (У музеју у Олимпији).



Сл. 52а. — **Пеонијева Ника.**
Реконструкција у музеју у Дрезди (У музеју у Олимпији).



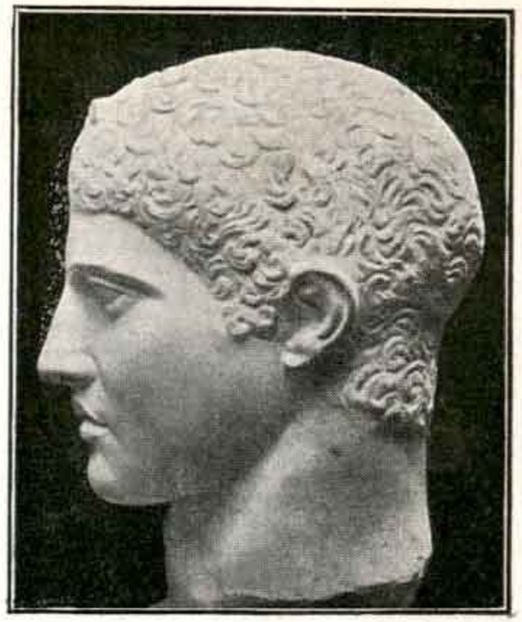
Сл. 53. — **Копија Миронова Дискобола.**
(У палати Ланчелоти у Риму).

дија које су слављене око истог доба, у Атини. Вештина компоновања познија је, у Историји Уметности, од познавања телесних форма. Египћани и Асирци су удруживали статуе и стављали их једне поред других; али они нису помишљали да их тако распореде да буду као у некој равнотежи око једне средишње фигуре. Композиција, како су је разумели Грци V века, није строга симетричност, која би значила ропство за уметност, него је то уметничка симетричност у којој се манифестује слобода по превасходству, будући да је она, у исто време, и ред и слобода.

На источном тимпанону има само фигура у миру; на западном тимпанону све су фигуре, скоро, у покрету. Паузанија, који је описао храм у Олимпији, приписује фигуре у источном тимпанону Пеонију из Менде (у Тракији), а фигуре другог тимпанона Алкаменесу, кога писани извори помињу час као Фидијина ученика, а час као његова такмаца. Вероватно су постојала два уметника с именом Алкаменес, и да је фигуре у западном тимпанону израдио старији Алкаменес, од којега имамо, у добрим копијама, једну главу Хермеса из времена око 450 године. Од Пеонија је, у самој Олимпији, нађена статуа Нике (сл. 52а), потписана и посвећена око 454 године. То је моћна фигура коју треба приписати зрелом добу уметника; као младић он је могао извајати фигуре источног тимпанона, које су још по мало сухе и грубе у својој снази.

Ја сам говорио, приликом излагања о Египту, о закону фронталности, који је открио Ланге, закону који, у свима примитивним уметностима, нагони људску фигуру да се креће по вертикалном плану. Грчка уметност из прве половине V века раскинула је ове окове. Атињанин Мирон, чувен са својих атлетских статуа, најсјајније се ослободи. Једна од тих статуа, *дискобол,* позната нам је у лепој копији, која се чува у Риму; она представља младића који се сагнуо у снажном напору да баци дискос (сл. 53). Његово се тело нагло окренуло на леву страну, а у том окрету учествују сви мишићи. Докле је његова биста пуна израза и живота, глава је још хладна: она је, изгледа, незаинтересована

овим енергичним покретом који врши тело (сл. 54). То је једна од одлика грчког архаизма која је најкасније ишчезла; њени се остаци налазе и на појединачним примерцима после Фидије.



Сл. 54. — **Глава копије Миронова Дискобола.**
(*У палати Ланчелоти у Риму.*)

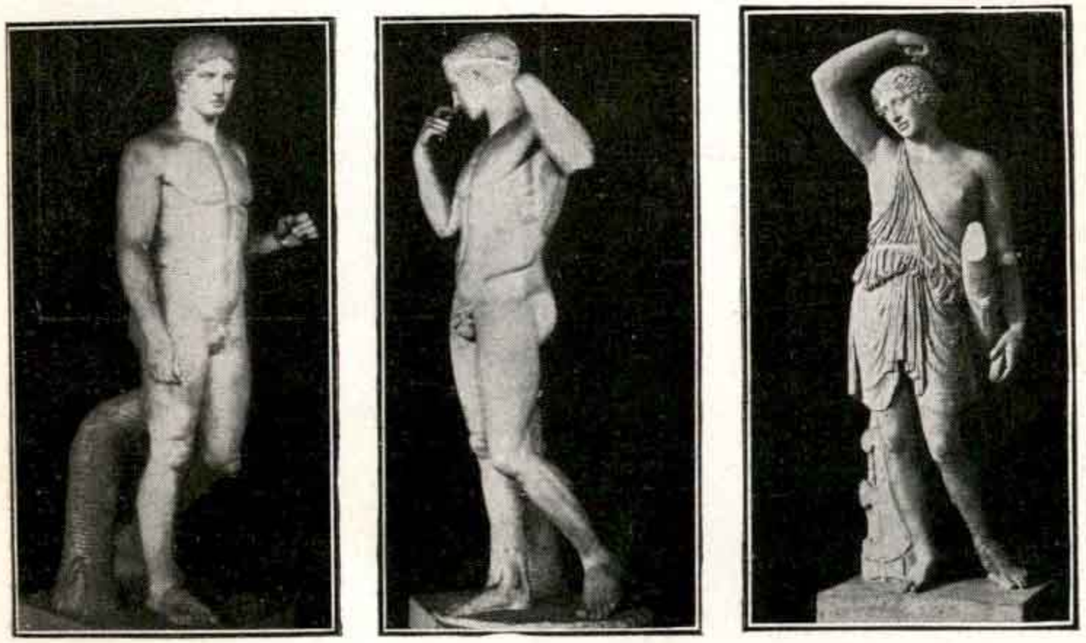
Поликлет из Аргоса, који је, поред Мирона и Фидије, један од тројице великих скулптора V века, био је творац колосалне статуе богиње Хере коју не познајемо, а сем тога он је био још и творац многих бронзаних статуа од којих су нам се очувале копије — *Дорифорос,* младић који носи копље (сл. 55, 56 а) и *Диадуменос,* атлет који везује траку око своје главе (сл. 56 b). Стари су називали *Дорифороса канон,* т.ј. закон, јер су пропорције људског тела изгледале дате тачније на овој статуи, него на ма којој другој. Глава, од које имамо једну копију у бронзи, нађену у Херкулануму, изгледа нам, данас, донекле без израза; али је она један од најстаријих примера класичне савршености грчког типа, на коме лепота и енергичност иду заједно.



Сл. 55. — **Копија Поликлетова Дорифороса.**
(*У музеју у Напољу*).

Стари су означили као нарочиту одлику Поликлетових статуа преношење тежине њихових тела на једну ногу. И то је један напредак уметности, за који је заслужна грчка уметност V

века. У Египту, у Асирији, у примитивној грчкој уметности, фигуре било као статуе, било на рељефима, свуда почивају на обема ногама; такве су чак фигуре у тимпанонима храма на Егини. Овај тешки став напуштен је најпре на фигурама у покрету, као што је Миронов *Дискобол;* али је Поликлет, изгледа, завео, за фигуре у



Сл. 56, a, b, c. — **Поликлетови атлети и Амазонка.**
У музеју у Напуљу, у Британском Музеју, у Ватикану.

миру, став који би се могао назвати „став с једном слободном ногом". Најлепши пример овога става је бронзана фигура Амазонке, која се негда налазила у Ефесу, а од које имамо више фигура у мермеру (сл. 56 c). Тип ових храбрих ратника женског рода беше веома омиљен у грчкој уметности V века, због легенада по којима су оне дошле из Азије да се боре с Грцима; борбе Грка с Амазонкама беху провидна алузија на велике борбе које је Грчка издржала против Персијанаца. Сем тога тип Амазонке беше женски еквиваленат типу атлета, који омогућиваше грчкој уметности остварење, поред типова богиња, још и чисто човечанског идеала женске снаге. Овај идеал је Поликлет остварио тако савршено да, све до краја Старог Века, све статуе Амазонки проистичу, више или мање, из његове Амазонке. Он

је учинио, у погледу на Амазонку, оно што је Фидија учинио у погледу на Зевса.

Поликлет и Мирон беху Фидијини савременици; ја сам их навео пре, јер се они, изгледа, више наслањају на архајску традицију, а нарочито у погледу на остатак хладноће у изразу главе, што сам већ нагласио. Ни сâм Фидија није се потпуно ослободио ове традиције, а његова се слава састоји поглавито у томе што је он био највиши израз те традиције, као што је Рафаилов гениje био најпотпунији израз Обнове. Развитак уметности никад није завршен; опасна је заблуда говорити о савршенству уметности, јер би то, следствено, значило осудити је да непрекидно понавља исте узоре, да се одрече напретка. Улога генијалних уметника састоји се далеко већма у припреми појаве нових тежња, стварајући дефинитивну форму која потпуно одговара тежњама њихова доба.

БИБЛИОГРАФИЈА. — M. Collignon, *Histoire de la Sculpture grecque,* t. I (до одељка о Партенону) P., 1892; Ch. Picard, *La sculpture antique* (t. I, P., 1923, t. II. 1926); G. Perrot, *Histoire de l'Art,* t. VIII, IX, P., 1903, 1912 (до мидских ратова); P. Ducati, *L'arte classica,* Torino, 1926; J. Klein, *Geschichte der griechischen Kunst,* Bd. I-III, Lp., 1904—1907; H. Lechat, *Au Musée de l'Acropole,* Lyon, 1903; *La Sculpture antique avant Phidias,* P., 1905 (упор. Collignon, *Journal des Savants,* 1906, стр. 121); *La Sculpture grecque,* P., 1922; *Sculptures grecques antiques,* P., 1925; A. Furtwängler, *Aegina,* Bd. I-II, M., 1905; A. Furtwängler, *Masterpieces of Greek Sculpture,* енглески превод од Sellers-a, L., 1895; Buschor und Hamann, *Die Skulpturen des Zeustempels in Olympia,* Marburg, 1923; E. N. Gardiner, *Olympia,* Oxf. 1925; A. Mahler, *Polyklet,* Lp., 1902; F. Studniczka, *Kalamis,* Lp., 1907; S. Reinach, *Têtes antiques idéales ou idéalisées,* P., 1903; *Répertoire de la Statuaire,* t. I-V, P.,1897-1924 (21.000 цртежа према статуама и групама грчких статуа с упутством на најбоље публикације и с потпуном библиографијом о грчкој скулптури); *Répertoire de reliefs,* 3 vol. P., 1909—1912. — О Алкаменесову Хермесу, од којега је нађена једна копија с натписом у Пергамону, упор. *Altertümer von Pergamon,* B., 1908, Bd. VII, стр. 48. — О ископавањима Француске Школе у Атини, извршеним у Делфима, упореди, сем *Guide Joanne* (éd. 1909), Th. Homolle, *Gazette,* 1894, II, стр. 441; *Bulletin de Correspondance hellénique* 1900, стр. 427, 616; *L'Aurige de Delphes* (*Monuments Piot,* t. IV, стр. 169); G. Perrot, *Histoire de l'Art,* t. VIII, стр 336-392 (ризница Книњана, мали храм с Кариатидама, украшен архајским рељефима). F. Poulsen, *Delphi,* L., 1920; E. Bourguet, *Les ruines de Delphes,* P., 1914.

ШЕСТО ПРЕДАВАЊЕ.

ФИДИЈА И ПАРТЕНОН.

Од прилике од 460 до 435 године Перикле беше вођ атинске демократије и господар свих прихода атинске државе. То беше права диктатура помоћу речитости. Поред великих махна овај љубазни човек имађаше и страст за лепе ствари; његовој иницијативи дугујемо једну од најлепших ствари на свету, Партенон (сл. 57, 58, 59).

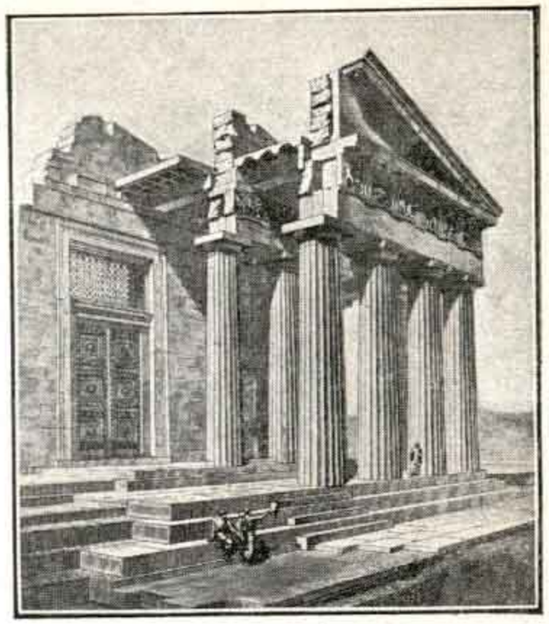


Сл. 57. — **Рестаурисан изглед Акрополиса у Атини.** *С лева на десно: Ерехтејон, колосална статуа Атене Промахос од Фидије, Партенон, Пропилеји, храм Атене Ергане и храм Ника Аптерос.*

Пријатељ и саветник Периклов у свему што се тицаше улепшавања Атине, беше вајар Фидија. Окружен многобројном групом уметника, од којих су неки, као архитекти Иктинос и Каликратес, били велики људи, Фидија управљаше и надгледаше све радове. Његов је положај био сличан положају Рафаила код Лава X за време украшавања *Станца и Лођа* у Ватикану. Као ни Рафаило, ни Фидија није творац свих дела које је инспирисао; али је он на њих ударио печат свога генија. Заштитно божанство Атине беше Атена *Партенос*, т.ј. *Девица;* њен храм који је њен стан, зваше се *Партенон*. На Акрополису био је постојао стари Партенон од камена, који су разрушили Персијанци у 480 години. Перикле хтеде сазидати други, већи и богатији храм. Кроз двадесет година атички мајдани пружаху свој најбољи мермер хиљадама радника и уметника. Радови, потпомогнути сразмерно мирном епохом, беху довршени у 435 години. Ускоро затим поче се зидати од мермера мали храм Посејдона, Атене Полиас и Ерехтеја, северно од Партенона (сл. 60); он је завршен тек око 408 године, на двадесет година после Периклове смрти. Пелопонески ратови били су већ осиромашили Атину и бејаху већ бацили као неку копрену туге на крај V века.



Сл. 58. — **Изглед Партенона.**

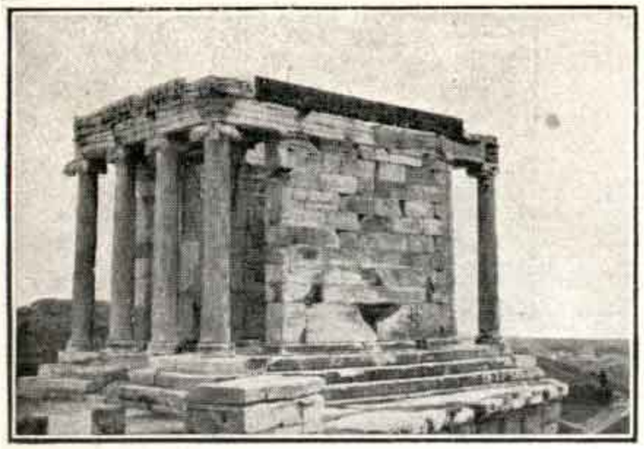


Сл. 59. — **Угао Партенона.** *(Цртеж од Нимана).*

Сви Парижани, видевши цркву Мадлене, могу лако замислити како изгледа грчки храм. То је, у самој ствари, правоугаона кућа с вратима, без прозора, окружена са свију страна једним или с више редова стубова који, носећи кров, чувају, изгледа, стражу око божјег стана *(cella)*. На обема ужим странама храма кровна конструкција чини троугласте забате, назване *тимпанони*, који су понекад украшени статуама. Горњи део целиног зида је украшен рељефима који чине



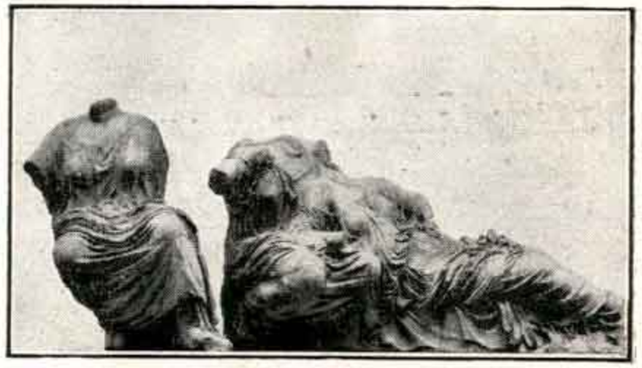
Сл. 60. — **Ходник с Кариатидама.** *Код Ерехтејона у Атини.*



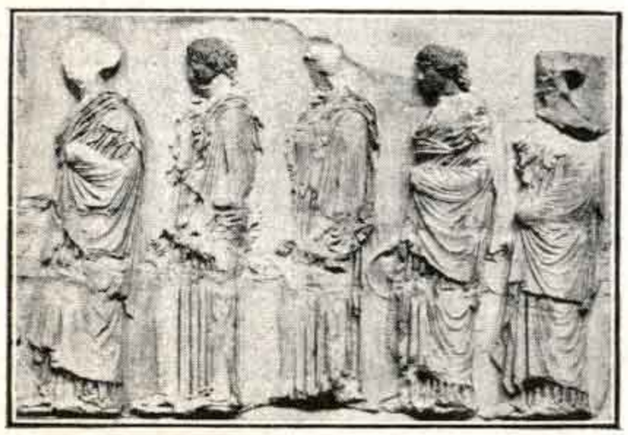
Сл. 61. — **Изглед храма Нике Аптерос на Акрополису**

фриз. Кад је храм рађен у дорском стилу, као што је Партенон, горњи део архитрава, који носе стубови, сложен је од тесаника с по три вертикална уреза, названих *триглифи*, који се наизменично одмењују с плочама од мермера које су глатке или украшене рељефима, и зову се *метопе* (сл. 59).

Грчка архитектура употребљавала је три *стила*, т.ј. три општа типа конструкција са стубовима. Најстарији стил, коме припадају Партенон, Зевсов храм у Олимпији, храм Афаје на Егини, храмови на Сицилији и у Јужној Италији (Селинунт, Агригент, Пестум), назива се *дорски*, јер су стари мислили да су овај стил пронашли Дорци. У дорском стилу стуб је мање витак, а завршује се врло простим капителом, сложеним од једног дела који искаче, званог *ехинус* и од једне квадратне плоче, назване *плинта*. У *јонском* стилу, чији



Сл. 62- — **Група, названа Парке, с источног тимпанона Партенона.**
(У Британском Музеју).



Сл. 63. — **Поворка младих Атињанака.**
Фрагмент Партенонова фриза у Британском музеју.

се велики споменици налазе у Малој Азији, у Ефесу и у Приени, али од којега се налази, и у Атини на Акрополису, један диван примерак (сл. 61), стуб је виткији и завршен је капителом који има облик јастука с волутама. Најпосле, *коринтски* стил, употребљен поглавито, у римском добу, за време Обнове и у нашем добу (Madeleine, Palais Bourbon и т.д.), одликује се стубом који се завршава капителом у облику котарице од акантова лишћа. Оба прва стила, дорски и јонски, проистичу из дрвене конструкције. Стуб, у почетку, није ништа друго него дирек на коме лежи греда; стабло се на врху појачава да би боље подухватило греду додавањем плоче или јастука, а то проширење је, у самој ствари, почетак постанка капитела. Коринтски капител пронађен је у добу, када је грчка уметност заборавила потребне елементе дрвених конструкција, јер како би се, иначе, могло помислити на то да се терет подупре китом лишћа?



Сл. 64. — **Коњаници с Партенонова фриза.**
(У Британском Музеју, у Лондону).



Сл. 65. — **Зевс, Аполон и Пејто.**
(Фрагмент Партенонова фриза, у Атини).

Дорски стил пружа изглед јачине, мушке снаге, која стоји у супротности с донекле витком и женском лепотом јонског стила. Коринтски стил буди идеју луксуза и сјаја. Најбољи доказ о грчкој генијалности састоји се у томе, што ни Обнова ни модерна



Сл. 66. — **Глава богиње Пејто.**
(С источног Партенонова фриза).
(У музеју у Атини).

уметност нису успеле створити нов стил; наша архитектура живљаше до јуче од блага грчких стилова, који су погодни за најразноврсније комбинације.

Најдивнија је, можда, на Партенону, тачност пропорција. Однос између висине стубова, њихове дебљине, висине тимпанона и осталих димензија храма, утврђен је с толико правилности, да целина не изгледа ни сувише лака, ни сувише тешка, и да се линије сливају у хармоничност која, у исто време, даје утисак лепоте и снаге. Ништа мање није за дивљење ни савршенство технике зидања. Велики мермерни блокови, тамбури стубова, сложени су и утврђени су помоћу металних клинова и пијавица, али без спојног средства, с тако правилним саставцима као на најфинијем златном накиту. Никада се модерна уметност, која обилато употребљава спојна средства, није могла такмичити, у овом погледу, с радницима архитекта Иктиноса.

Партенон је сада само рушевина. Византинци су га претворили у цркву; у 1687 години експлозија је порушила средњи део; у 1803 години лорд Елгин је скинуо с њега већи део скулптура, којима се поноси Британски Музеј. Али ова рушевина остала је ипак



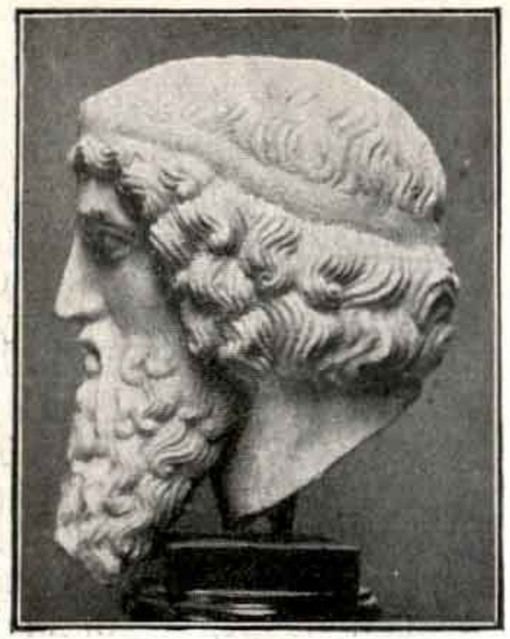
Сл. 67. — **Умањења копија Фидијине Атене Партенос.**
(У музеју у Атини).

ремек-дело и једно од места у које човечанство одлази на поклоњење.

Дивни портик, Пропилеји, отвараху приступ Партенону са стране окренуте мору; Пропилеји су били украшени сликама које су ишчезле. Мали храм Посејдона и Ерехтеја, на северној страни од Партенона, очуван је боље; на једној његовој страни налази се ходник где је, као стубове, архитект употребио статуе жена, које су се, у старом добу, називале *Кариатиде*, јер се мишљаше да оне представљају младе девојке, заробљене у граду Карие (Caryae), у Лаконији (сл. 60). После 1830 године, могаше се, од фрагмената, нађених у једном турском бастиону, реконструисати још један мали храм јонског стила, храм бескрилне Нике или Нике Аптерос, који се налази испред Пропилеја (сл. 61).

Фигуре у тимпанонима Партенона представљаху рођење богиње Атене и препирку између Атене и Посејдона о владу над Атиком (сл. 62). На метопама беху извајане борбе између Кентаура и Лапита. На фризу је била представљена свечана поворка на дан главног празника богиње Атене, Панатенеја, када су младе девојке из најотменијих породица, обучене у дуге *хитоне* с вертикалним борама, приносиле, као поклон богињи, нов огртач, ткан за њу. Ове младе девојке, носећи разне предмете, иду у дивној, свечаној поворци у којој учествују жене, војници, коњаници, старци и жреци, приводећи жртвенику бикове; оне се крећу према једној групи која представља богове, у средини источног фриза који је, срећом, најбоље очуван од свију које имамо (сл. 63—66).

У унутрашњости храма налазила се једна *хриселефантинска* (т.ј. од злата и слонове кости) статуа која представљаше Атену, која стоји. Поред статуе Зевса који седи, такође од злата и слонове кости, у Олимпији, статуа Атене веле стари писци, беше Фидијино ремек-дело. Обе су статуе ишчезле; али ми можемо замислити како је изгледала статуа Атене Партенос на основи једне мале мермерне копије, нађене у 1880 години, у Атини, близу једне модерне школске



Сл. 68. — **Зевсова глава Фидијина стила.**
(У музеју Ни-Карлсберг, близу Копенхагена).

зграде, зване *Варвакион* (сл. 67). Немамо копија Зевсове статуе, али је вероватно да једна мермерна глава из збирке Јакобсона, у Ни-Карлсбергу (у Данској), репродукује доста тачно величанствену физиономију бога Зевса (сл. 68). Друга Фидијина Атена, бронзани колос, висок 9 метара, стајала је пред Партеноном, на северозападној страни. Ова се статуа називаше Атена *Промахос,* т. ј. чувар или стражар. Мислим да сам открио једну малу копију ове статуе доброга стила у једној статуети, која је сада у Бостону; она је нађена у околини Кобленца, где је логоровала, под Римљанима, легија с надимком *Minervia* (сл. 69).



Сл. 69. — **Статуета Атене Промахос.**
(У музеју у Бостону).



Сл. 70. — **Копија једне статуе Атене, приписане Фидији.**
(У музеју у Дрезди, глава у Болоњи).

Најзад Фуртвенглер је, састављајући једну главу из Болоње с трупом из Дрезде, успео да реконструише једну дивну статуу, мермерну копију једног оригинала у бронзи, коју је он сматрао, што му је међутим било оспоравано, као Фидијину Атену, статуу коју је мајстор

израдио на захтев атинских колониста на острву Лемносу (сл. 70).

Стари писци нам не кажу изрично да су скулптуре на Партенону Фидијин рад; али је извесно да су оне рађене под његовим руковођењем. Немогуће је замислити овај низ ремек-дела без проучавања гипсаних копија у Лувру или у École des Beaux-Arts; задовољићу се да вам покажем импозантну фигуру три богиње, назване три Парке, с источног тимпанона, чија су одела неисказано лепа, и неколико других фрагмената с панатенејског фриза, — очајање свих уметника који су хтели подражавати отмени мир, достојанственост без емфазе и неисцрпну разноврсност (сл. 62—66). Једна глава богиње Артемиде с источног тимпанона Партенона, припада маркизу де Лаборд у Паризу (сл. 71). Ви ћете опазити, на овој глави, моћне форме, снажни овал донекле четвртастог лица. На овој глави су заступљене све одлике које се налазе на свима главама Партенона: веома незнатан размак између капка и обрва, снажно искакање обода очних капака. То су још заостали трагови архаичног стила. Главни



Сл. 71. — **Глава богиње Артемис с источног Партенонова тимпанона.**
(У збирци Лаборд, у Паризу).



Сл. 72. — **Глава Аполонове статуе, можда копија по Фидијину делу.**
(У музеју Терме, у Риму).



Сл. 73. — **Афродита с Мелоса (Милоска Венера).**
(У музеју Лувр).

ћина данашњих археолога датују ову статуу у време око 100 године пре Хр., ја сам убеђен да је она старија за два и пô века; ја верујем чак да она не представља Венеру, него богињу мора, Амфитриту, која испруженом левом руком држи трозубац, и да је она ремек-дело истина из времена после Фидије, али је још скроз прожета његовим духом. На њој ћете наћи све што чини генија утисак који преовлађује јесте утисак ведре и пуне самопоуздања силе, утисак који чини сва Фидијина уметност (упор. сл. 72). Али у природи људској има и другог чега сем ведре и крепке лепоте; ту има одушевљења, сањарије, страсти; жестоког и уздржаног бола. Ето, шта је још имало да се изрази у мермеру после Фидије; ми ћемо видети како су његови последници успели у томе.

Не могу оставити Фидију, чији су ученици (Агоракритос и Алкаменес) радили до у прве године IV века, а да не говорим о ремек-делу у Лувру, о статуи нађеној, у 1820 години, на острву Мелосу (сл. 73 и 74). Докле ве-



Сл. 74. — **Глава Афродите с Мелоса. (Милоске Венере).**
(У музеју Лувр).

Фидијиног, а нећете наћи ништа што му је страно. Милоска Венера нити је елегантна, нити сања, нити је страсна; она је крепка и ведра. Њена је лепота створена из племените простоте и мирне достојанствености, као што је и лепота Партенона и његових скулптура. Зар није баш из тога разлога она постала и остала тако популарна, у пркос своме, толико спорном ставу? Узбуђена и грозничава покољења виде, у овој статуи, највиши израз особине која им највећма недостаје, израз оне ведрине која није немарна равнодушност, него здравље тела и духа.

БИБЛИОГРАФИЈА. — M. Collignon, *Histoire de la Sculpture grecque,* t. I и II, P., 1892, 1897; *Le Parthénon,* P., 1912 (фотографски снимци свих скулптура); Fougères, *Athènes,* P., 1912; G. Perrot et Ch. Chipiez, *Histoire de l'Art,* t. VIII, P., 1898 (грчки стилови и елементи архитектуре); R. Kekulé, *Die griechiche Skulptur,* B., 1907; A. Choisy, *Histoire de l'Architecture,* t. I. P., 1899; F. Benoit, *L'Architecture,* t. I. P., 1911; H. Lechat, *Le Temple Grec,* P., 1902; Fougères et Hulot, *Sélinonte,* P., 1909; A. Furtwängler, *Masterpieces of Greek Sculpture,* L., 1895; A. Michaelis, *Der Parthenon,* Lp., 1870-1871 (с једном свеском табала); A. Michaelis и A. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte,* 11-e éd., Bd. I. Lp., 1920; H. Lechat, *Phidias et la Sculpture du V-e siècle,* P., 1906; Schrader, *Phidias,* B., 1922 (скупо); Bruno Sauer, *Der Laborde' sche Kopf,* Giessen, 1903; *Das sogenannte Theseion,* Lp., 1899; Ch. Walston, *Alcamenes,* Oxf. 1926; S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire,* P., 1894-1924; *Répertoire des reliefs,* P., 1909-12; *Têtes antiques,* P., 1903; W. Deonna, *L'Archéologie et ses méthodes,* P., 1911-12; Deonna и A. Ridder, *L'Art en Grèce,* P., 1924. — О нерешеним споровима у погледу на Милоску Венеру, види, пре свега, *Revue archéologique,* 1906, I, стр. 199, где ће се наћи сва скорашња библиографија о овом предмету; за датовање ове статуе види *Revue des Études grecques,* 1908, стр. 13 и даље.

Важнији чланци: H. Lechat, *L'Acropole d'Athènes* (*Gazette,* 1892. II, стр. 89); E. Michon, *Tête d'athlète* (*de Bénévent*) *au Louvre* (*Monuments Piot,* t. I, стр. 77); E. Pottier, *La tête au cécryphale* (*Bulletin de corresp. hellénique,* t. XX, 1896, стр. 445: студија о Фидијином женском типу); S. Reinach, *Têtes de l'école de Phidias* (*Gazette,* 1902, II, стр. 449); *Le blessé défaillant de Crésilas* (*ibid,* 1905, I, стр. 193); Eug. Strong, *La tête Humphry Ward au Louvre* (*Gazette,* 1909, , стр. 52); Amelung, *Die Athena des Phidias* (*Oesterreichische Jahreshefte,* 1908, стр. 169: покушај побијања Фуртвенглерове хипотезе о статуи Атене Лемније).

СЕДМО ПРЕДАВАЊЕ.

ПРАКСИТЕЛ, СКОПАС, ЛИСИП.

Пелопонески рат који је, у 432 години, започео Перикле, завршн се, у 404 години, поразом и освојењем Атине. За овом несрећом следоваше политичка и религиозна реакција, чија је најславнија жртва, у 399 години, био Сократ. Међутим Атина, иако побеђена и понижена од Спарте, не престаде ниједног тренутка да буде интелектуална престоница јелинизма; чак се може тврдити да се, у IV веку, њена власт још већма утврди и распростре. Али је њен темперамент, сазрео у суровим искушењима, био промењен. С друге стране, философска школа, коју је основао Сократ и наставио Платон, донесе своје плодове; она проповедаше размишљање, враћање самом себи, повећаваше дубину и утанчаност мисли. После ведре уметности V века следоваше уметност која размишља, уметност чији су најславнији представници били Праксител и Скопас.



Сл. 75. — **Ејрене и Плутос.** *(Копија једне Кефисодотове групе; у музеју у Минхену).*



Сл. 76. — **Праксителов Хермес.** *(У музеју у Олимпији).*

Праксителов учитељ, Кефисодот, познат нам је по једној статуи Мира, *Ејрене,* која носи дете *Плутос* (богаство); од њега имамо добру античну копију у Минхену (сл. 75). Богиња приклања своју сањалачку главу према младом детету, с изгледом дирљивог и пуног љубави старања

о њему. Својим пропорцијама и одликама у представи одела ова група припада још Фидијиној школи; али осећај којим је надахнута јесте осећај Праксителов. *Ејрене* датује, вероватно, из 380 године пре Хр.



Сл. 77. — **Глава Праксителова Хермеса.** *(У музеју у Олимпији).*

Од Праксителa, рођеног око 385 године, имамо једно оригинално дело, нађено, у 1887 години, у рушевинама храма богиње Хере, у Олимпији, на истом месту, где га је видео Паузанија. Та група представља Хермеса који држи дете Дионисоса, које је Зевс поверио његову старању (сл. 76; 77). Сличност замисли с Кефисодотовом групом већ је одавно запажена. Али је Хермес удаљенији од Фидијиних традиција него Ејрене. На њему се појављује мека, скоро женска драж, затим јачина духовног живота што је нова појава у уметности. О изредној лепоти израде не могу дати појам ни фотографски снимци, ни копије у гипсу. Ако пажљивије посматрамо главу, опазићемо на њој две одлике којима се разликује од свих глава V века: то је, пре свега, коса која је представљена веома слободно и живописно и с нарочитом намером да њена храпавија површина стоји у супротности с углачаном површином нагог тела; затим, испуп-



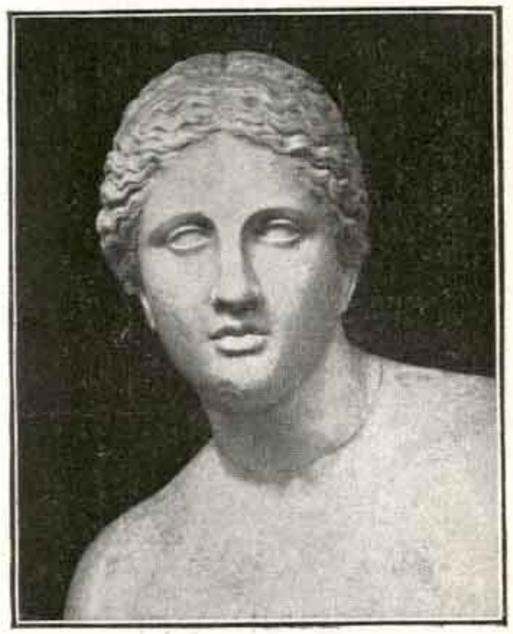
Сл. 78. — **Силен и дете Дионисос.** *(Горњи део групе у Лувру, можда по Праксителу).*



Сл. 79. — **Артемис, прозвана Диана из Габиа (Gabii).**
(Можда по Праксителу; у музеју Лувр).

чено чело и дубоко у очној дупљи представљене очи које, на материалан начин, означавају размишљање.

Многобројне копије из римског доба сачувале су нам, бар у њиховим главним потезима, још друга Праксителова дела: једног Силена (сл. 78), једног Сатира, два Ероса, можда једну Артемиду (сл. 79), једног Зевса, два Дионисоса и једног Аполона. Најчувенија, у старом добу, беше статуа наге Афродите представљене у тренутку кад улази у море, статуа којој су се дуго дивили у храму ове богиње, у Книдосу. Очуване копије ове статуе су, на жалост, средње вредности (сл. 80); али лорд Леконфилд има, у Лондону, једну главу Афродите која се, по својој дивној гипкој изради и по изврсној мекоти израза, може сматрати као врло блиска неком од оригиналних радова великог атинског уметника (сл. 81). На тој се глави виде јасно изражене особине женскога типа како га је замислио овај племенити и дивни гениј. Округло лице, како се до тада представљаше, добило је, сада, овалан облик; очи су, на место да су јако отворене, полузатворене, с оним нарочитим изразом у њима који су стари писци обележавали изразом „влажан“;

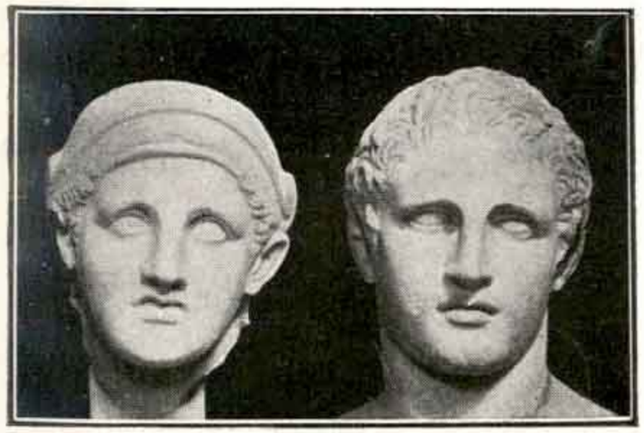


Сл. 80. — **Глава старе копије Праксителове Афродите из Книдоса.**
(У Ватикану).

обрве су слабо наглашене, а ублажавање доњих капака је толико да се они сливају, преко неосетних прелаза, са суседним површинама лица. Коса је, као и на Хермесовој глави, слободно моделована; најпосле целина сведочи о томе колико се уметник паштио да дâ „светлотамно“, ублажену игру сенке и светлости, која искључује сваки траг тврдоће и сваку хладноћу. У томе се огледа утицај сликарства на скулптуру. Велико атичко сликарство потпуно нам је непознато; али, како су стари писци подједнако хвалили радове сликарства као и дела скулптуре, сме се веровати да је и оно створило права ремек-дела. Докле је највећма хваљени сликар V века, Полигнот, био мање колорист него цртач, дотле су сликари IV века, Парасиос, Зевксис и Апелес, били поглавито колористи. Да су нам се очувале њихове слике, ми бисмо их, можда, сматрали ближим Корећу, него Мантењи или Белиниу. Мекота једне Афродитине главе, као што је глава Афродите лорда Леконфилда, подсећа нас доиста на Корећа; на њој се нарочито дивимо специфично живописној одлици, одлици коју талијански критичари називају *sfumato,* ваздушасто опадање боја, њихово сливање у једну целину.



Сл. 81. — **Афродитина глава.**
У збирци лорда Леконфилда, у Лондону.



Сл. 82. — **Главе Скопасове школе.**
(У Атини и у Флоренцији).

Од Скопасове руке остале су нам неколике главе од статуа с тимпанона храма у Тегеји (око 360 године). Проучавање ових фрагмената пружило нам је могућност да откријемо исти стил на великом броју римских статуа, копија Скопасових дела. Овај се стил може познати на двема главама од којих једна представља једног ратника с тимпанона у Тегеји, а друга голобрадог Хераклa (сл. 82). Овалан облик лица је мање изражен него на Праксителовим фигурама, али су очи још дубље у очној дупљи, а обрва је као какво снажно испупчење које се оцртава изнад очију као какав осенчен лук. Ова одлика, праћена јако повијеним уснама, даје Скопасовим главама страстан, скоро болан израз; у њему се осећа као нека јачина сузбијене жеље, као неко тешко неспокојство незадовољене тежње за нечим.

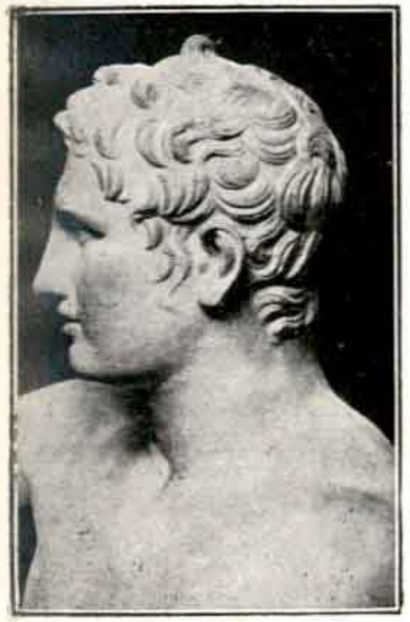
У томе се састоји Скопасова оригиналност. Праксител је умео представити у мермеру малаксалу сањарију; а Скопас је, први, у њему изразио страст.

Трећи велики уметник IV века, Лисип, био је млађи од оба поменута уметника; он је био повлашћени дворски вајар Александра Великог, а радио је поглавито у бронзи, докле су Праксител и Скопас били већма мраморници, него ливци у бронзи. Лисип је рођен у Сикиону, граду у Пелопонезу; он је тврдио да није имао друге учитеље сем природе и Поликлетова Дорифороса, атлетске фигуре, коју бејаху назвали *канон.* Поликлет, рекао сам већ, био је родом из Аргоса. С тога се Лисипова уметност приказује као дорска реакција против атичке уметности која је све већма уносила осећај и могла је изгледати умиљата и чулна. Лисип је преиначио Поликлетов *канон,* т. ј. класичну традицију V века, јаче наглашеном тежњом ка виткости, дајући телу висину од скоро осам дужина главе (на место седам), истичући зглавке и мишиће место месног омотача. Његове главе не изражавају ни сањарију, ни страст; оне се задовољавају што имају израза и фине црте. У Ватикану је сачувана добра копија најбоље Лисипове атлетске статуе, *Апоксиомеиоса,* који превлачи стригил преко мишице

да би с ње скинуо уље и прашину палестре (сл. 83, 84). Чувени *Борац Боргезе,* у Лувру, грчки ратник или атлет, вероватно је копија некаквог Лисиповог оригиналног дела у бронзи; аутор, потписан на овом лепом, мало хладном академском комаду, Агасиас из Ефеса, очевидно је само копист (сл. 85). Статуа атлета Агиаса, нађена у Делфима, могла би бити слободна копија некакве Лисипове статуе од бронзе. Најпосле, више копија које представљају Хераклa и Александра проистичу из оригинала истог уметника. Њему се приписују и неколике лепе статуе жена, а међу њима и Венера, звана *Медичи,* у Флоренцији (сл. 85а), и једна обучена фигура, нађена у Херкулануму (сл. 86, 87). Овај женски тип, на чијој глави налазимо аналогије с главом Апоксиомеиоса, представља једно од најлепших дела античке уметности; фигура је обучена с таком простотом и с толико отмености, да је уметници по-



Сл. 83. — **Копија Лисипова Апоксиомеиоса.**
(У музеју у Ватикану).



Сл. 84. — **Глава Лисипова Апоксиомеиоса.**
(У музеју у Ватикану).



Сл. 85. — **Атлет, звани Борац Боргезе.**
(У музеју Лувр).



Сл. 85 а — **Венера Медичи.**
(У Флоренцији, у музеју у палати деи Офичи).

дражавају до данашњих дана.

Четири скулптора, Скопас, Бриаксис, Леохарес и Тимотеос, радили су, око 340 године, на украшавању Маусолеја у Халикарнасу, који је Артемизија, краљица Карије, подигла у спомен своме мужу Маусолосу. Захваљујући Њутновим ископавањима, извршеним у 1857 години, Британски Музеј има читав низ статуа и рељефа који су, негда, украшавали ова Маусолеј. Две лепе статуе, представљајући Маусо-



Сл. 86. — **Копија Лисипове Менмозине(?), прозвана „Велика Херкуланка".**
(У музеју у Дрезди).



Сл. 87. — **Профил статуе „Велика Херкуланка".**
(У музеју у Дрезди).



Сл. 88. — **Артемизија и Маусолос.**
(Статуе с Маусолеја у Халикарнасу, у Британском Музеју).

лоса и Артемизију, биле су постављење на врху овог споменика (сл. 88). Фигура Маусолоса је један од најстаријих портрета које имамо у грчкој уметности; а она је у толико важнија, што представљена физономија није физиономија једног Јелина, него Карца, т.ј. полу-варварина. Одело, моделовано с потпуним разумевањем игре светлости и сенке, обележава кретање у правцу према ремек-делу античне представе одела, коју налазимо на Нике са Самотраке.



Сл. 89. — **Грци и Амазонке у борби.**
Рељефи с фриза на Маусолеју у Халикарнасу. (У Британском Музеју).

Рељефи с Маусолеја представљају битку између Грка и Амазонки; а веома је поучно упоредити их с фризом на Партенону. На овим се рељефима налазе све одлике нове уметности, укус за живим и неочекиваним покретима, тражење



Сл. 90. — **Ниоба са својом најмлађом ћерком.**
(У музеју у Флоренцији).



Сл. 91. — **Нике (богиња Победе) са Самотраке.**
(У музеју Лувр).



Сл. 92. — **Деметер из Книдоса.**
(У Британском Музеју).

ефекта и живописности, елеганција која не искључује снагу, али која је, понекад, претерано префињена (сл. 89).

Још стари писци питаху се да ли треба приписати Скопасу или Праксителу чувену групу Ниобе и њене деце, жртава Аполонових и Артемидиних стрела. У Флоренцији, у Риму, у Лувру и на другим местима, налазе се античне копије, боље или горе рађене, од више фигура ове групе. Судећи по овим копијама, оригинале би требало приписати Скопасовој школи. У средини групе налазила се Ниоба са својом најмлађом ћерком, групе од које имамо копију у Флоренцији (сл. 90). Мотив најпатетичнији од свих, мотив једне мајке која гледа како убијају њену ћерку поред ње, обрађен је просто и с пуно племенитости; у њему нема још ничега од физичке муке, ни од болних грчења која налазимо на Лаокоону (сл. 99). Дете, прильубљено уз своју мајку, диван је проналазак уметности. Његов прозрачни хитон, припијен уз његово младо тело и посут хиљадама ситних бора, сведочи о утицају сликарства на скулптуру. На Нике са Самотраке наћи ћемо такође провидан хитон, с истим ситним борама. На ову Нике подсећа још једна лепа фигура из групе Ниобида, позната по одличној копији



Сл. 93. — **Надгробна стела жене Хегезо.**
(У музеју у Атини).

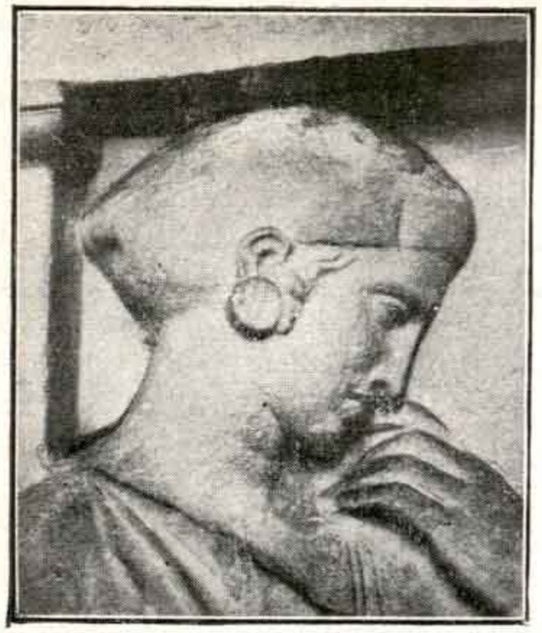
у Ватикану: у овом случају сличност се поглавито истиче у покрету и у живописним борама одела.

Нике са Самотраке, која се налази у Лувру, свирајући у дугу трубу и стојећи на кљуну једне галере, мисли се да је била израђена да очува спомен на поморску победу, коју је задобио, у 306 години, у кипарским водама, Деметрије Полиоркет над Птолемејевом флотом (сл. 91). Овај тачни датум се, данас, оспорава; али он изгледа тачан узимајући у рачун разлику од близу 50 година. Два су утицаја, тада, преовлађивала у грчкој скулптури, Лисипов утицај и утицај Скопасове школе; Нике зависи од Скопасове школе. Несавладљивим налетом и освајачком енергијом, струјањем живота удахнутог у мермер, срећном супротношћу између шумног лепршања огртача и припијања хитона на трбуху и на бутинама, ова статуа најлепше од свију статуа које нам је очувала антична уметност изражава покрет. Вајар није унео у ову статуу само мишићну снагу, триумфалну елеганцију, него и јачину оног оштрог морског ветра, оног даха који је Сили Придом унео у један стих крилат као тај дах:

„Un peu du grand zéphir qui
souffle à Salamine..."[1])

Једну статуу природне величине, која представља Деметру, која седи погружена у тузи за ћерком Персефоном коју је ограбио Плутон, нашао је Њутн у Книдосу. Она се, данас, чува у Британском Музеју (сл. 92). То је дело постало око 340 године пре Хр.; на њему се огледају оба утицаја, Праксителов и Скопасов утицај. Ова статуа је често упоређивана с представама Болне Мајке, *Mater dolorosa,* који је предмет уметност Обнове често обрађивала. Али, при дубљем посматрању, опажа се да су разлике између њих знатно веће, но сличности. Бол незнабожачке мајке је уздржан и потпуно унутрашњи; на њој се бол исказује и излива мање, но што се нагађа. Видећемо

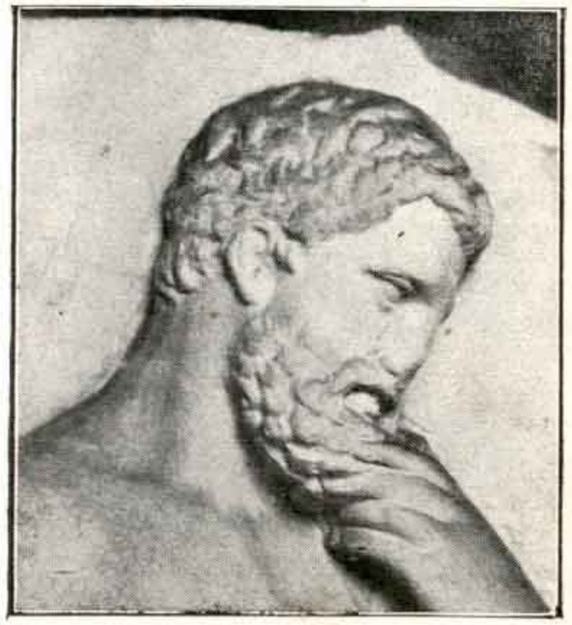
[1]) „Малчице од оног великог зефира који
душе код Саламине.. "



Сл. 94. — **Фрагменат атичке надгробне стеле.**
(У музеју у Атини).

да се антични уметници, после IV века, нису устезали да представе реалистичан израз најјаче физичке патње; али су они представљали уздржан и ублажен морални бол. Представа, слична представи *Mater dolorosa* од Рожиеа ван дер Вајдена, сасвим је страна генију античног доба.

Та блага туга чини драж оних многих надгробних стела, од непознатих уметника, које иду у најнежније и најчистије споменике атинске уметности у IV веку (сл. 93—95). Жалост родбине за покојницима представљена је на тим стелама с толико мере да су се археолози могли понекад преварити, и помислити да оне представљају — не растанак — но састанак покојника са члановима своје породице у Елизеју, рајском насељу блажених. Изразе очајања нећете на њима никад наћи; и гести и физиономије су мирни и благи; једино лак нагиб главâ показује праву мисао вајареву. Један је од најлепших примера ових споменика атинска стела на којој покојница седи у наслоњачи и вади накит из кутијице коју јој додаје служавка (сл. 93). Свуда је тако покојница представљена у некој



Сл. 95. — **Фрагменат атичке надгробне стеле.**
(У музеју у Атини).

обичној, свакодневној радњи свога земаљског живота; не треба ту тражити неког мистичног смисла, ни обећања срећнога живота за гробом. С каквом је заиста атичком танкоћом изаткан вео сете која покрива ове дирљиве фигуре! Како је отмена та туга без суза, која се, рекао би човек, крије као стидљиво, и на јуче затвореном гробу уме да још једном оживи осмејак лепе и миле покојнице! Ми имамо, срећом по нас, много начина да атички дух дубље познамо. Ми можемо читати Еврипида и Платона, Ксенофонта и Изократа, одломке Менандрове, гледати стотине статуа и сликаних ваза. Али ништа, па ни најлепше стране Платонове, не може нас том старом свету тако приближити, не може учинити да тако осећамо његов чисти укус и његову складну отменост, пуну прелива, као шетња кроз атински Керамикос, старо гробље Атине, где човек у пролеће, уз мирис мајкине душице и нане, удише и мирис оног јединственог и бесмртног цвета људскога генија, — *атицизма.*

БИБЛИОГРАФИЈА. — M. Collignon, *Histoire de la Sculpture grecque,* t. II, P., 1897 (појединости о Маусолеју у Халикарнасу, о Ниобидима и т. д.); *Statues funéraires,* P., 1911; E. Gardner и S. Reinach, *наведена дела* на стр. 65); Klein, *Praxiteles,* Lp., 1898; *Praxitelische Studien,* Lp., 1899; G. Perrot, *Praxitèle,* P., 1905; B. Graef, *Roemische Mitteilungen,* t. IV (1889), стр. 189 (о Скопасу); G. Mendel, *Fouilles de Tégée (Bull. de corresp. hellénique,* 1901, стр. 241); Th. Homolle, *Lysippe et l'ex-voto de Daochos* (у Делфима, *Bull. de corresp. hellén.,* 1899, стр. 421); M. Collignon, *Lysippe,* P., 1905; W. Hyde, *Lysippus (American Journal,* 1907, стр. 396); S. Reinach, *Strongylion (Revue archéol.,* 1904, I, стр. 28); *Le Type féminin de Lysippe (ibid.,* 1900, II, стр. 389: о Херкуланки из Дрезде); A. Malher, *La Venus de Médicis* (C. R. de l'Acad., 1905, стр. 623); O. Rayet, *Monuments de l'Art antique,* t. II, p. 64 (Борац Борезе); C. B. Stark, *Niobe und die Niobiden,* Lp., 1863; A. Furtwängler, *Masterpieces,* L., 1895 (реферат у *Revue critique,* 1894, I, стр. 97); A. Furtwängler und H. L. Urlichs, *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur,* 2-e éd. M., 1904; P. Gardner, *Sculptured tombs of Hellas,* L., 1896. — О утицају сликарства: P. Girard, *La Peinture antique* P., без године; A. Michaelis, *Von griechischer Malerei (Deutsche Revue,* 1903, стр. 210).

ОСМО ПРЕДАВАЊЕ.

ГРЧКА УМЕТНОСТ ПОСЛЕ АЛЕКСАНДРА.

У 336 години пре Хр. Александар Македонски наследи свога оца Филипа; он је, тада, имао тек 20 година. Пошто је, у Грчкој, учврстио дело свога оца, заузео и разрушио Тебу, покорио Атину, он освоји, једну за другом, Малу Азију, Сирију, Египат, Персију, Бактријану, Северну Индију и умре, у Вавилону, у 323 години. Његове војсковође поделише његову огромну царевину и наметнуше грчку цивилизацију на целом простору од обала Нила до обала Оксуса и Индуса. Индија која је, пре тога, добила из Персије прве елементе своје уметности, постаде, тада, ученицом Грчке, али ћудљива ученица чији је темперамент, непријатељски расположен према сваком правилу, према свакој мери, доцније, родио сасвим друкчији стил.

Озбиљне су биле последице Александрових освојења за хеленизам и за грчку уметност. Атина је престала бити центар хеленизма и грчке уметности; она је добила, као своје духовне наследнице, у Египту Александрију Птолемеја; у Сирији Антиохију Селеукида, у Малој Азији Пергамон Аталида. Ишчупан тако из корена, поставши скоро универзалан, хеленизам је изгубио у погледу на чистоћу у колико доби у погледу на своју распрострањеност. У исто време променио се и политички режим; на место малих грчких држава с њиховим слободним градовима, постале су оријенталне монархије с наследним и скоро апсолутним владаоцима. Уметност је поглавито радила за ове владаоце, за нове престонице које су они хтели украсити; уметност је често тражила да засени физичком величином, великолепношћу, и тежила је већма за ефектом, него за савршенством форме и израде.

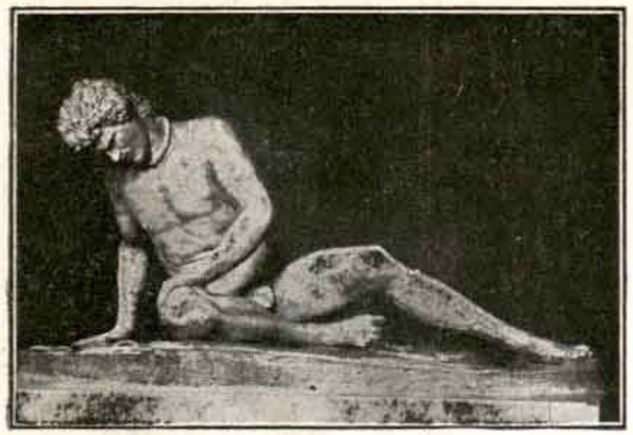
Хеленистичном епохом назива се, за разлику од *јелинске епохе,* период који је трајао између смрти Александра Великог (323 године) и освојења Египта од стране Римљана (30 године пре Хр.). У тој епоси

уметност се брзо развијала и јако изменила, али се тај њен развитак не може назвати *декаденцијом,* јер су се у то доба појавили или развили многи нови елементи, које је наследила модерна уметност. После ведре снаге (Фидија), после чежњиве лепоте (Праксител), после страсти (Скопас), после нервозне елеганције (Лисип), остаде још да се представе физички бол, мука, претерани покрети душе и тела; то су дивно постигле школе на Родосу и у Пергамону.



Сл. 96. — **Гал се убија, пошто је убио своју жену.**
(Стара збирка Лудовизи; у музеју Терме у Риму).

Али, ни то није све. Пошто је утврдила типове богова и хероја, пошто је извајала Амазонке и атлете, уметност је имала још научити како да представи индивидуалног човека, да створи портре; она је такође увукла у своју сферу људе који не беху ни богови, ни Јелини, имала је да представи, с осећајем за стварност и за живописност, варваре као што су Етиопљани и Гали. То се нарочито радило у Пергамону и Александрији. Скулптура с предметима из *свакидашњице (genre),* скулптура која у свакидашњем стилу обрађује свакидашње предмете, једва постојаше дотле; уметници из Александрије развише је, следујући, у томе, за примером који им је пружала уметност старог Египта. Најзад, поред богова и људи постојала је још и природа, која је дотле била и сувише занемарена; хеленистички уметници открише свету уметност сликања предела; пољски призори, у њиховој сеоској наивности, појавише се не само на сликама, него и на рељефима и на статуама. Целокупни овај напредак, све ове интересантне новине, беху остварени у времену од три века. Епоха која је то видела, једна је од великих епоха људског духа.



Сл. 97. — **Гал на умору.**
(У Капитолском Музеју у Риму).

Од хеленистичких престоница данас нам је најбоље познат Пергамон (северно од Смирне). Око 240 године пре Хр. краљ Аталос је одбио Гале који су преплавили Малу Азију, пошто су, у 279 години, били опустошили Делфе. Да би оставио спомен о овим сјајним успесима, краљ посвети боговима бронзане статуе које су представљале побеђене Гале. У Риму, у XVI веку, нађене су мермерне копије већине од ових статуа; две највеће статуе ове врсте су Гал који се убија, пошто је убио своју жену, а друга је она чувена статуа, погрешно названа *Гладиатор на умору* (сл. 96 и 97). Овај т. зв. гладиатор је одиста Гал, јер он има око врата *torques*, а његов физички тип, као и његов штит и његова бојна труба, немају на себи ничег грчког. *Гал на умору* је, у исто време, реалистично и патетично дело; грчки вајар — по имену Епигонос — заинтересовао се за овог храброг и снажног варварина који је дошао да умре тако далеко од своје отаџбине, занет неутољивом жељу за смела предузећа. Обрада мермера подсећа на обраду мермера на *Борцу* у Лувру, те се с тога *Гал* даје доводити у везу с Лисиповом школом. Доц-



Сл. 98. — **Атена баца на земљу једног Гиганта.**
(Фрагменат од фриза у Пергамону; у музеју у Берлину).

није, после нових успеха, око 166 године, други пергамонски краљ, Еуменес II, саградио је на акрополису у Пергамону огроман жртвеник од белог мермера и посветио га Зевсу. Остатке овога жртвеника открила су ископавања једне немачке мисије. База овога жртвеника беше украшена фризом високог рељефа који представља борбу између Богова и Гиганата (сл. 98). У очима Јелина у тој се представи налазила алузија на сувремене догађаје; Гиганти из мита бејаху Гали, а Богови бејаху азиски Грци.



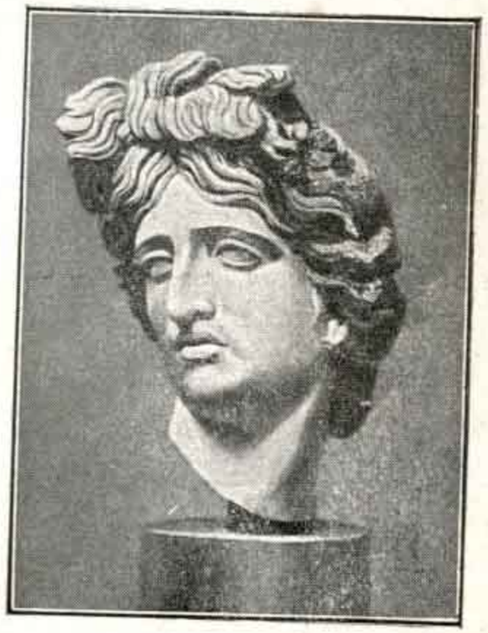
Сл. 99. — **Лаокоон и његови синови.**
(У Ватиканском Музеју).

Око стотину метара овога фриза, чије су фигуре високе 2 метра, ископане су између 1880 и 1890 године и пренете у Берлински Музеј. То је најимпозантнија декоративна целина која нам је остала из старог доба. Кад човек први пут види ове колосалне фигуре, он остане као засењен сјајем. Кад се боље испитају појаве се недостаци: тенденција ка декламацији, монотонија у пркос немиру и плаховитости покрета; али колико савршених појединости, каква вајарска вештина, какво богатство мотива! Ако, у модерној уметности, потражимо предмете за поређење, ми ћемо наћи само поједине статуе или изоловане групе *Милона* од Пижеа и Ридову *Марсељезу;* али сличне композиције у целини није дала ни Обнова, нити XIX век. Нема ничег моћнијег него што је фигура Зевса који се бори, нити има чега што би већма узбуђивало него Гигант, оборен на земљу, за кога моли његова мајка Геа (Земља), појављујући се из земље горњим делом тела, да би задржала руку Атене. Значајна особина пергамонске уметности састоји се у томе, што је она, славећи победе, имала симпатије и за побеђене.



Сл. 100. — **Аполон, назван Белведерски.**
(У Ватиканском Музеју).

Та речитост физичког бола, тако дирљива на глави младог Гиганта (сл. 98), још је већма појачана у чувеној групи *Лаокоона,* у Ватикану, у делу трију вајара с Родоса који су га израдили око 50 године пре Хр. (сл. 99). Данас, кад познајемо чуда друге красоте високе атичке уметности, Лаокоон не изгледа више, као у Лесингову добу, најузвишенији израз грчког народа; али је он, поуздано, најпатетичнији и најузбудљивији његов израз. Тројански свештеник, везан змијама, гледа смрт своја два сина поред себе и издише у последњем крику крајњег очајања. Бол чисто физички, рекоше, а ово мишљење, које може изгледати деликатно, би усвојено. Али зар се у *Лаокоону* бол човека на издисају не удваја очинским болом? И зашто би Лаокоонов бол био мањи, мање интересантан од бола мученика, чија мучења тако радо представља модерна уметност? Извесна врста веома распрострањеног снобизма састоји се у ниподаштавању грчке уметности после Фидије, као и талијанске уметности после Рафаила; најмање што се може рећи о погрешности таквог мишљења, то је да они који га имају не разумеју ни најмање законе уметничког развића. Да се грчка уметност држала само онога што је постигнуто на фигурама Партенонских тимпанона, она би била, исто



Сл. 101. — **Аполонова глава.**
(У Британском Музеју).

тако, несавршена, као што су биле несавршене уметности Асирије и Египта; јединствена величина грчке уметности даје се схватити само под условом да се човек диви производима и њене младости, и њена младићског и њена зрелог доба.



Сл. 102. — **Кентаур и Ерос.**
(У музеју Лувр).

Исте предрасуде нетрпељиве естетике постојале су, од средине XIX века, и о чувеном Аполону који је украс Белведера у Ватикану (сл. 100). То је копија једне бронзане статуе која је морала бити израђена ускоро после Александрове смрти, а чији се оригинал, без убедљивих доказа, приписује Леохаресу, једном од уметника који су, под Скопасовим руковођењем, радили на Маусолеју. Аполоново тело стоји у потпуној супротности с телима Богова и Гиганата на пергамонском фризу. На фризу сви су мишићи изражени с нарочитим нагласком; уметник као да ужива да их што јаче нагласи; на Аполону је скелет омотан месом и покожицом; тражење елеганције надвлађује израз снаге. Глава Белведерског Аполона има одлика које је доводе у везу са Скопасовом школом. Бог је пустио једну стрелу и његов је поглед љутит; ну, он је, у исто време, стра-



Сл. 103. — **Фрагменат т.зв. Александрова саркофага.**
(У музеју у Цариграду).



Сл. 103а. — **Фрагмент т.зв. саркофага с нарикачама.** *(У музеју у Цариграду).*

стан и немиран. Богови, у хеленистичкој уметности, не познају више ону олимписку ведрину; чак и кад су победници и свемоћни, они су мучно узрујани.

Још јаче се истиче ово обележје на једној дивној глави Аполона, која се, негда, налазила у Паризу, а која је, из збирке Пурталес, прешла у Британски Музеј. Ова глава има као неку врсту породичне сличности с главом Белведерског Аполона (сл. 101). Зашто нам изгледа Пурталесов Аполон као да трпи? Да ли је то, као што је већ речено, музички занос, који га мучи? На то питање још није дат одговор који задовољава. Али колика је разлика између овог бола или овог немира који унакажава црте лепог лица и дискретне туге Деметре из Книдоса! На глави Деметре грчка уметност достиже крајњу границу незнабожачке естетике, границу коју ће, без устезања, прећи модерна уметност кад буде представљала Богородицу и Св. Јована, обливене сузама, у подножју Крста.

Једна старачка глава на којој се оцртава бол налази се у музеју Барако, у Риму. Она би, поуздано, побудила живу препирку да у њој није откривена реплика једне главе Кентаура, мученог од Ероса. То је хеленистичка група од које се једна лепа копија чува у Лувру (сл. 102). Али Ерос не задаје Кентауру никакву телесну муку; он је само симбол љубавне жаоке.



Сл. 103b. — **Три главе с т.зв. Александрова саркофага.**

Према томе и несрећна или необуздана страст може да се оцртава на лицу као и змијин уједна лицу Лаокоона. Будући одлична да представи жива и болна узбуђења, хеленистичка уметност тражи мотиве за то у предметима из љубавне митологије; она ту налази прилику да докаже своју мајсторију и да заинтересује, будећи симпатију.

За време хеленистичке епохе је сазидано пуно храмова, далеко већих и далеко богатије украшених од Партенона; али је њихова израда била овлашнија, а њихов стил мање чист. Од статуа и од рељефа који су украшавали ове храмове остало нам је, на жалост, врло мало. Да би се могле замислити велике композиције у рељефу из ове епохе, треба посматрати величанствени саркофаг, нађен, у 1888 години, у Сидону, који се, сада, налази у музеју у Цариграду (сл. 103 и 103 b). Овај саркофаг је од атичког мермера, а рађен је у времену око 300 године пре Хр., и украшен је представама епизода из живота Александра Великог. У њему су се, без сумње, налазили посмртни остаци неког његовог војног пратиоца, који је постао моћан и богат Александровом наклоношћу. То је дело већ еклектично у том смислу што се на њему, поред Скопасова утицаја који преовлађује, огледа и утицај Лисипа и још других уметника; али велики уметник који је замислио и нацртао ове сцене није био ни мање индивидуалан, нити без генија. Овај т.зв. Александров саркофаг није само ремек-дело грчке уметности, него је он, од свих ремек-дела ове уметности која су нам се очувала, најбоље очуван како у погледу на моделовање фигура које изгледа као да је јуче израђено, тако и у погледу на нежну драж њихове полихромије. На овом саркофагу се налази, иако на почетку свога периода који обележава, хеленистичка уметност са свима својим будућим изгледима и потоњим развитком: живот, покрет, емоција, реализам у представи одела и у свима атрибутима. И човек мора да се упита чему ваља више да се чуди, или генију који је израдио такво дело, или ћуди војничког поглавице, који је то дело чим је било готово, закопао

под мрачне и неприступачне сводове, где је тек срећним откопавањем откривено, заједно с неколиким другим сличним радовима (сл. 103 а), на славу грчке уметности и на радост наших очију.

БИБЛИОГРАФИЈА. — M. Collignon, E. Gardner, Kekulé, Loevy, Klein, S. Reinach, *наведена дела* на стр. 65, 77; M. Colignon и E. Pontremoli, *Pergame*, P., 1900; H. Winnefeld, *Pergamon, Friese*, B., 1910 (врло скупо); Guy Dickens, *Hellenistic Sculpture*, 1920; Furtwängler, *Masterpieces*, L., 1895 (Белведерски Аполон); W. Amelung, *L'Artemis de Versailles et l'Apollon de Belvédère* (*Revue archéol.*, 1904, II, стр. 325); S. Reinach, *Les Gaulois dans l'Art antique*, P., 1889 (упор. *Revue critique*, 1909, I, стр. 281); R. Foerster, *Laokoon* (*Jahrb. aes Instit.*, 1906, стр. 1); Hamdi-Bey и Th. Reinach, *Une nécropole royale à Sidon*, P., 1892; Th. Reinach, *Les sarcophages de Sidon* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892, I, стр. 89); Fr. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, Stuttgart, 1899; Th. Schreiber, *Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, eine Studie über das hellenistische Reliefbild*, Lp., 1888; *Das Bildniss Alexander des Grossen*, Lp., 1903; J.-J. Bernoulli, *Griechische Ikonographie*, Bd. I-III, M., 1901-1905; E. Courbaud, *Le bas-relief romain*, P., 1899. — О грчком пореклу индуске (будистичке) уметности: J. Darmsteter, *Revue Critique*, 1883, I. стр. 6; Sylvain Lévy, *Revue des Études grecques*, t. IV (1891), стр. 41; A. Grünwedel, *Handbuch der buddistischen Kunst*, 2-e éd.; B., 1900; A. Foucher, *L'art gréco-bouddique*, t. I, P., 1905; S. Reinach, *Cultes*, P., 1912 (t. IV, стр. 63).

ДЕВЕТО ПРЕДАВАЊЕ.

ЗАНАТСКА УМЕТНОСТ У ГРЧКОЈ.

Грчки занатлија је био, од природе, упућен да ради као уметник. Кад је имао да украси неку вазу, троножац, огледало, да моделује фигурину од печене земље (теракоту), да реже печат или калуп за ковање новца, грчки занатлија је радио инстинктивно са жељом да се тај рад допадне духу и да увесељава око. Чак и у најситнијим стварима он беше подражавалац а, понекад, и такмац највећих уметника свога доба. У овом погледу може се рећи да, у Грчкој, нема битне разлике између високе уметности и занатске уметности, јер су уметници и занатлије тражили своје инспирације на истим изворима и показиваху исту позданост у погледу на укус.

Споменици велике уметности су, на жалост, малобројни и скоро свагда оштећени, јер су они били, обично, изложени на површини земље и били су, у највећем броју случајева, порушени или оштећени. Тако ми немамо, данас, ни педесетак античних статуа од бронзе — подразумевајући статуе природне величине — а у том броју има само петнаест њих које се могу ставити у грчко доба. Напротив, споменици занатске уметности беху често сахрањени заједно с покојницима; ми их, у гомилама, налазимо у гробовима, понекад чак и у истом стању у коме су их ту оставили људи старог доба. Навешћемо само неке примере, као што су велики гробови на Криму и у Етрурији који су нам пружили златне наките, радове од ванредне лепоте, некрополе у Малој Азији, у Грчкој, у Јужној Русији, у Етрурији и у Триполису дале су нам на хиљаде сликаних ваза, теракота, предмета од стакла, резаног камења, употребљаваног као печат. Тако исто су и мале бронзане фигуре лакше, него велике металне статуе, избегле узроке уништења који прете предметима чији материал има вредности. Ови бронзани предмети, статуете или рељефи, приказују нам много мотива појединих статуа које би нам, без њи-

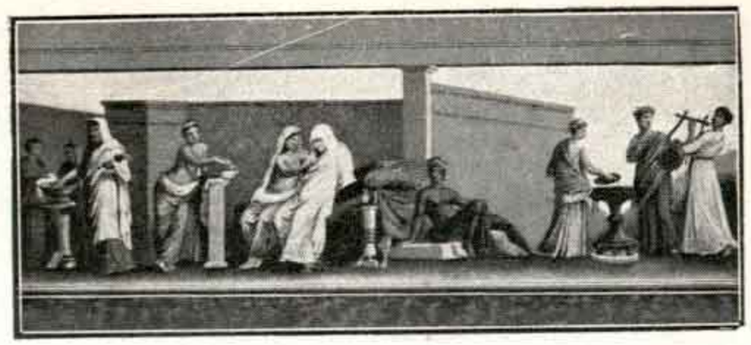


Сл. 104. — **Сребрна ваза из Алезије (Côte-d'Or).**
(У музеју St. Germain-en-Laye).

хове помоћи, остале непознате; али већина од ових предмета нису копије; они су замишљени да буду изведени у малим размерама. Најзад, резано камење или геме, захваљујући њихову великом броју и њиховој релативној мајушности, очуване су у хиљадама примерака, те пружају историји уметности тачне и обилне податке.

Сем накита — огрлице, гривне, минђуше — који је нађен у гробовима, наши музеји чувају величанствене вазе од искуцаног и цизелованог сребра које је случај спасао од људске пожуде, било с тога што су оне биле закопане у средини огромних тумула који се тешко раскопавају (вазе с Крима у Еремитажу, у Петрограду), било с тога што су оне сачињавале ризнице храмова и појединаца, те брижљиво скриване, у времену варварских најезда, од стране њихових чувара или сопственика (вазе из Хилдесхајма, у Хановеру, у музеју у Берлину, вазе из Бертувиља, из ерског округа, Cabinet des Médailles, у Паризу), било, најпосле, с тога што су биле изгубљене за време некакве битке (сл. 104). Дивна збирка сребрних ваза и других предмета, коју је Е. Ротшилд поклонио Лувру, нађена је под вулканским пепелом Везува, у Боскореале, код Помпеји. Металне античне вазе су често украшене пластичним плочицама, засебно ливеним и цизелованим, које су нам се, будући отпорније према хемиским процесима него вазе, очувале саме за се.

Сва су велика дела античног сликарства пропала: Полигнот, Зевксис, Паразиос, Апелес представљају данас само имена. Најбоља фреска коју можемо навести, свадбени призор, т.зв. *Алдобрандинска Свадба,*



Сл. 105. — **„Алдобрандчнска Свадба".**
(Антична слика у Ватиканском Музеју).

у Ватикану, којој се Пусен толико дивио, може нам послужити као мерило за процену величине наших губитака, али и она је само одблесак неког лепог дела (сл. 105).[1]) То се исто може рећи и о мозаицима, који су нешто грубе композиције слика изведених помоћу разнобојних камених коцака, којима се украшаваху, нарочито у римском добу, подови, а понекад и зидови. Један од најлепших познатих мозаика, који представља битку код Исоса (сада у Напољу), копија је, изгледа, као и многа друга дела исте врсте, неке слике израђене у Александрији. Многобројне фреске, откривене у Помпеји, у Херкулануму, у Риму и у Египту, јесу, већим делом, декоративни радови мале вредности, а све су оне, у осталом, млађе од грчке епохе (сл. 106, 107). Египат нам је дао читав низ добрих реалистичних портрета, из првих векова римског царства, који су драгоцени при-



Сл. 106. — **Ахил међу Скиросовим кћерима.**
(Слика у Помпеји).

[1]) У средини слике је невеста с венцем, у разговору с богињом убедљивости (Пејто); женик седи на прагу куће. Поред богиње се налази друга жена, полунага, која држи патеру с уљем. На левој страни се припрема купатило; на десној страни се жртвује. Ова слика беше нађена у Риму, у 1606 години, и припаде, најпре, кардиналу Алдобрандини, по коме она и данас носи своје име.



Сл. 107. — **Фрижанин Парис пресуђује спор између трију богиња.**
(У музеју у Напољу).

мерци сликања воском *(енкаустика)*. У накнаду за дела Полигнота или Микона имамо сликане вазе из њихова доба, које су надахнуте њиховим стилом и мотивима које су они створили. Од тих ваза Лувр има најбогатију и, можда, најбоље сређену збирку која постоји на свету; неколико речи биће довољно да представи њихову главну поделу.

Већ смо говорили о микенским вазама (1600 до 1100 године пре Хр.), чија се орнаментика одликује као неким избегавањем праве линије, орнаментика у којој влада вегетабилни орнаменат и морска фауна. Од 1100 до од прилике 750 године пре Хр. влада, или боље рећи, поново се појављује геометриски стил,[1]) т.ј. декорација сложена из појединачних или концентричних кругова, из изломљених линија изукрштаних, паралелних или на разне начине преплетених. На овим вазама личности, па и саме животиње, добијају *стилизоване* облике; све линије, бескрајно разноврсне и вијугаве какве су у природи, приближују се геометриским цртежима. Најинтересантнија група ових ваза, на којима су представљене поморске битке, погребни спроводи, нађена је у атинском гробљу код Дипилона *(двојна капија)*, откуда потиче и њихов назив *дипилонске вазе* под којим су познате (сл. 108). Око 750 године пре Хр. појављује се нов стил који се одликује декорацијом у хоризонталним тракама и који подсећа на шаре источњачких ћилимова;

[1]) Посуђе с геометриским украсом израђивано је пре микенске епохе не само у Грчкој, него и у целој Европи, где се овај стил одржа све до епохе римског царства, па чак и доцније.

ове се вазе називају *коринтске* (сл. 109). Позаће је отворено жуте боје, фигуре су црне с појединим светлим потезима беле и љубичасте боје. Најзад, око 600 године пре Хр., почиње грчка керамика с црним фигурама на црвеној основи, која траје чак до око 500 године, доба после којега преовлада, мало помало, нови стил, сликање црвених фигура на црној основи. Ове две врсте ваза често се називају *етрурске* вазе, јер су оне, у великом броју, нађене у гробовима у Етрурији; али тај назив није тачан, јер је извесно да су скоро све те вазе израђене у Атини, бар у V веку, и да су *све вазе лепог стила*, нађене у Етрурији, пореклом из Атине. Стил ваза с црним фигурама је архаичан; али он показује већ знатну поузданост у цртежу (сл. 110). Међу вазама с црвеним фигурама које је, у маси, израђивала, од 500 до 400 године пре Хр., Атина, а које су се израђивале још и у току IV века (сл. 111), има ремекдела на којима су се њихови творци потписали било као лончари, било као сликари; тројица од ових занатлија, Еуфрониос, Дурис и Бригос заслужују да буду шире познати.



Сл. 108 — **Ваза нађена код Дипилона у Атини.**
(У музеју у Атини).



Сл. 109. — **Коринтска ваза.**
(У музеју у Минхену).

Нарочито је интересантна једна



Сл. 110. — **Богиња Атена се пење на своје двоколице.**
(Грчка ваза с црним фигурама; у музеју у Вирцбургу).

врста атинских ваза, лекита с белом основом и полихромним фигурама; ове су вазе биле специално израђиване да буду стављене у гробове. Предмети представе тичу се, већином, посмртног култа. Међу тим представама има цртежа који се убрајају међу најлепше цртеже свих времена, као што је н. пр. случај са сценом, у којој Хипнос (Сан) и Танатос (Смрт), у присуству бога Хермеса (Меркура), спуштају, пажљиво и полако, у гроб једну младу жену (сл. 112).

После пелопонеских ратова Атина престаде бити искључиви центар за израду ваза; велике радионице основаше се у Јужној Италији. Ту су израђене и сликане оне огромне вазе које пре свију привлаче, у музејима, пажњу посетилаца иако су њихове слике често средње вредности. Слика, представљена у нашој сл. 113, врло је лепа; она је насликана на једној великој амфори у музеју у Минхену, а представља подземно царство, предмет који је често обрађиван у овој епоси (око 350 године), али врло редак у периоду лепе уметности.



Сл. 111. — **Едип и Сфинкс.**
Унутрашња површина једне купе с црвеним фигурама. (У Ватиканском Музеју).

Израда ваза с црвеним фигурама престаде, и у самој Италији, око 280 године



112. — **Атински бели лекит.**
(У музеју у Атини).

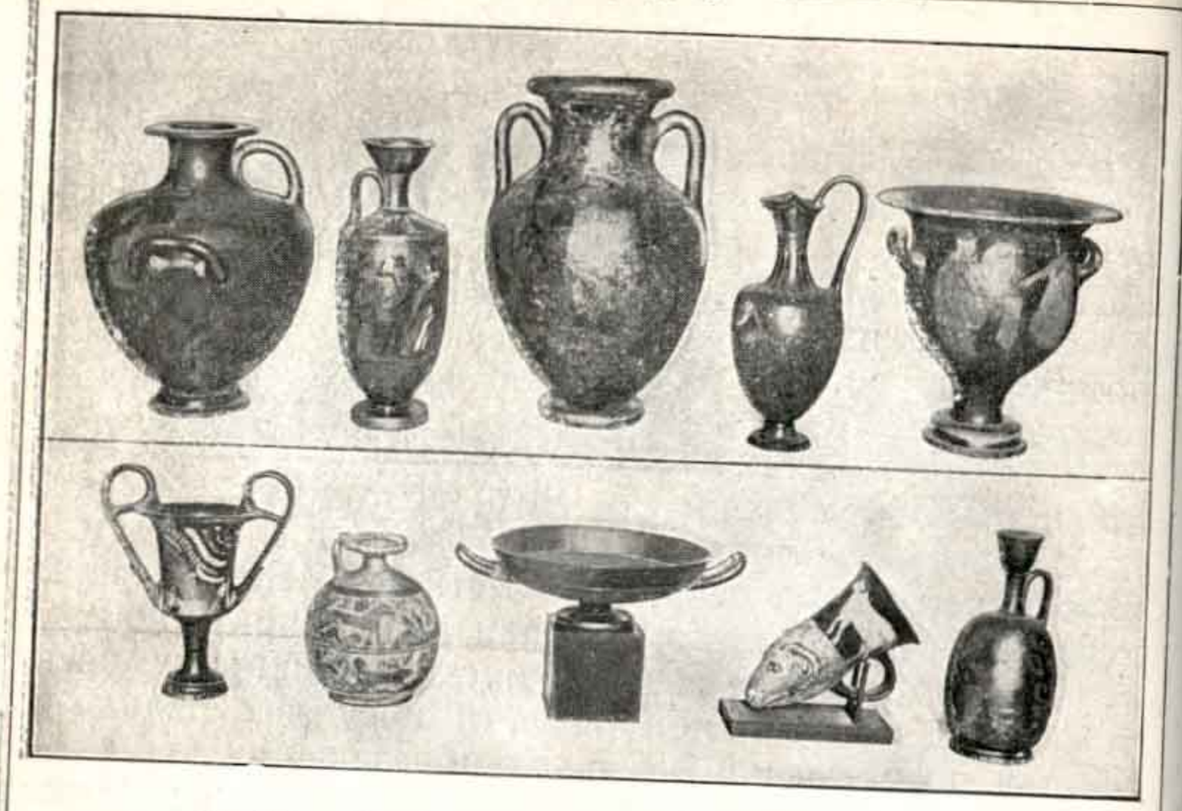
пре Хр. Оне су замењене вазама с црном или с црвеном превлаком и с рељефима, које су подражавања металних ваза. Пошто су рељефи били извођени помоћу калупа, то су се могле лако израђивати у произвољном броју примерака; али то беше пре индустрија, у модерном смислу речи, него уметност. Међу сликаном керамиком нема, можда, ни један једини пример двеју потпуно идентичких ваза; атински радници су увек бежали од ропског копирања, и нису чак радили с помоћу прегледа или исечених образаца.

Веома су разнолики облици грчких ваза; један општи преглед биће довољан да нам прикаже њихове главне облике (сл. 114). Многима од ових облика не знамо старе називе; с тога се ови облици, у делима о керамици, обележавају бројевима.



Сл. 113. — **Амфора из Канозе с представом пакла.**
(У музеју у Минхену).

Још је привлачнија студија фигурина од печене земље (теракоте), које су Грци беспрекидно израђивали још од микенског доба. Они су нам оставили читав свет статуета које представљају богове и богиње, хероје и гениje, људе и жене при раду или забави из њихова свакодневног живота, карикатуре, животиње, умањене копије чувених статуа. Поред статуета има још и рељефа који су, често, служили за украшавање храмова и кућа. Скоро сви градови и многе од античних не-



Сл. 114. — **Разни типови грчких ваза.** (*У музеју Лувр*).
У горњем реду, с лева на десно: хидрија, лекит, амфора, оїнохое, кратер.
У доњем реду: кантарос, арибалос, куїа, ритон, лекит-арибалос.

кропола сачували су нам теракоте; то беху најјевтиниja уметничка дела и, у исто време, дела која су најраће бирана за вотивне поклоне боговима или да буду стављена у гробове, поред покојника. Две, у овом погледу најславније, некрополе јесу некропола у Танагри, у Беотији, и у Мирини, у Малој Азији (између Смирне и Пергамона). У Танагри има теракота из свих епоха; али на најлепшим међу њима, на овима са краја IV века, огледа се Праксителов утицај. То су поглавито обучене жене, често са шеширима и лепезама, дражесно кокетне и љупке



Сл. 115. — **Статуета из Танагре.**
(У музеју Лувр).

(сл. 115). У Мирини, најлепше статуете су из доба после Александра; оне имају сасвим друкчији карактер. Ова је некропола дала, у изобиљу, статуете жена и младића, обучених или нагих, који су у игри, у скоку и у веома жестоким покретима (сл. 116). На њима одјекује ехо азиских вајарских школа, које воле покрет и бујан живот, школе којима дугујемо и фриз великог жртвеника у Пергамону. И александриска је уметност, са својом наклоношћу за сцене из обичног живота и за карикатуре, такође очевидно утицала на духовите моделаторе из Мирине. Ниједан музеј није бољи од Лувра за студију античних теракота, где су веома богато заступљене серије из Смирне, с Кипра, с Рода, из Италије и Киренајке, поред серија из Танагре и Мирине.



Сл. 116. — **Теракоте из Мирине.**
(У музеју Лувр).

Још од микенског доба је резање представа у тврдом камену било уобичајено у целом грчком свету; ми познајемо на стотине резаног камења миноског и микенског стила, које је нађено нарочито на Архипелашким Острвима, а које је служило као печат и чији су отисци шта више нађени на таблицама од печене земље. Камење, на



Сл. 117. — **Август у триумфу после битке код Акцијума.**
(Инталио у Бостону; два пута увеличан).



Сл. 118. — **Птоломеј Филаделф и краљица Арсиное.**
(Камеја на камену са три слоја, у музеју у Бечу).

којем су представе урезане удубљено, назива се *интаљи;* оно се разликује од *камеја* на којима су представе у рељефу; оне не беху печати, него се употребљаваху као накити.

Од свих античних предмета једино је резано камење које нам се, скоро свагда, очувало у истом стању у коме су га стари употребљавали. Имамо интаље из свију епоха уметности, на којима се може пратити узастопност стилова и утицаја великих скулптуралних школа. Међу толиким гемама које су ремек-дела, тешко је изабрати пример који треба навести. Наша слика 117 представља један интаљо, данас у Бостону, на којем је представљен Аугустов триумф код Акциума; интаљо је дуг једва два сантиметра, па ипак у његовој представи има свеколика финоћа и сва ширина стила историскога рељефа.

Мода израђивања и употребе камеја, изрезаних у сардониксу с више разнобојних слојева, настаје у Александровој епоси и траје до IV века римског царства. Највећа позната камеја, која представља Тиберијеву апотеозу, налази се у Са-



Сл. 119. — **Сребрн новац града Сиракузе (лице и наличје).**

binet des Médailles у Паризу. Две најлепше камеје, на којима су здружени портрети Птолемеја Филаделфа и његове жене, припадају музејима у Бечу и у Петрограду (сл. 118). Ове дивне камеје датују, поуздано, из III века пре Хр.; оне се убрајају у најсавршенија уметничка ремек-дела, каква никад нису извели ни модерни уметници.

Ну, иако је вештина резања печата веома стара, вештина ковања новца је сразмерно позна; ни Асирија ни Египат нису познавали ову вештину. Најстарији грчки новци су из VII века пре Хр.; они су израђени на обали Мале Азије. Тек у V веку новци постају права уметничка дела, под утицајем Фидијине школе. Али на томе пољу Атина не може тражити за се првенство. Најлепши новци су ковани на Сицилији, где су и гениални резачи, као Евенетос и Кимон, понекад потписивали своје радове. Недостижни сицилиски новци, ковани у другој половини V века, сведоче нам о надмоћности грчке уметности на исти начин као и Праксителов *Хермес* и Милоска *Венера;* глава нимфе Аретузе у профилу можда је најизврснија грчка глава коју познајемо (сл. 119). Има, до душе, лепих модерних новаца, као што су енглески златници са сликом св. Ђорђа и лепа Сејачица од Ротиа; али је надмоћност Грка, у овом погледу, неоспорна и потиче, једним делом, из чисто материалног разлога. Модерни новци исковани инструментом и удешени да се могу слагати један на други, пљоснати су, а новци старих имаћаху свагда, мање-више, сочивасти облик што допушташе да се јаче истакне слика и да јој се дâ више рељефности.

Нисам имао намеру да прегледам безгранично разнолике предмете грчког занатства, него само да скренем пажњу на веома велико интересовање за предмете који нас интересују с гледишта опште историје уметности. Сви који ће бити убеђени у ову истину наћиће, у музејима, поуке и задовољства које, често, други немају; они ће увидети да материал и димензије дела не играју, при њиховој оцени, знатну улогу, него да је стил главна ствар, и да је грчки гениј

оставио свој траг свуда, где је радила рука грчког радника.

БИБЛИОГРАФИЈА. — M. Collignon, *Manuel d'archéologie grecque,* nouvel. éd., P., 1906; E. Babelon et A. Blanchet, *Catalogue des Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale,* P., 1895; H. B. Walters, *Catalogue of the Bronzes in the British Museum,* L., 1899; S. Reinach, *Bronzes figurés de la Gaule romaine,* P., 1894; A. de Ridder, *Catalogue des bronzes d'Athènes,* 2 vol., P., 1894, 1896; *Miroirs grecs á reliefs (Monuments Piot,* t. IV стр. 177); A. Dumont et E. Pottier, *Miroirs grecs ornés de figures au trait (Les Céramiques de la Gréce propre,* t. II, P., 1890, стр. 167).

H. de Fontenay, *Bijoux anciens et modernes,* P., 1887; A. Darcel, *La Technique de la Bijouterie ancienne (Gazette,* 1888, I, стр. 146); K. Hadaczek, *Der Ohrschmuck der Griechen,* V, 1903.

H. de Villefosse, *Le Trésor de Boscoreale (Monuments Piot* t. IV, 1899); E. Pernice и Fr. Winter, *Der Hildesheimer Silberfund,* B., 1902; E. Babelon, *Le trésor de Berthouville,* P., 1914; Kondakoff, Tolstoï, S. Reinach, *Antiquités de la Russie Méridionale,* P., 1892.

P. Girard, *Histoire de la Peinture antique,* P., без године; S. Reinach, *Répertoire de la peinture grecque et romaine,* P., 1922; E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen,* M., 3 vol. 1923; F. Poulsen, *Etruscan tomb paintings,* Oxf. 1922; P. Gaukler, чланак *Musivum opus* у *Dictionnaire des Antiquités* de Saglio-Daremberg (упор. од истог писца, *Monuments Piot,* t. III, стр. 177; t. IV, стр. 233).

H. B. Walters, *History of ancient pottery,* 2 vol., L., 1905; P. Ducati, *Storia della Ceramica greca,* Turin, 1922; Ch. Dugas, *La céramique grecque,* P., 1924; E. Buschor, *Greek vase painting,* L., 1921 (превод); G. Nicole, *La peinture des vases,* P., 1924 (најбољи извод); S. Reinach, *Répertoire des Vases peints grecs et étrusques,* 2 vol. P., 1899 (с потпуном библиографијом о керамици); E. Pottier, *Catalogue des Vases antiques du Louvre,* 3 vol., P., 1896—1906 (с албумом); *Étude sur les lécythes blancs attiques,* P., 1883; *La Peinture industrielle des Grecs,* P., 1898; *Le Dessin par ombre portée chez les Grecs (Revue des Études grecques,* 1898, стр. 355; почеци сликања ваза с црним фигурама); *Études de Céramique grecque (Gazette,* 1902, I, стр. 19); *Douris,* P., 1905; F. Poulsen, *Die Dipylonvasen,* Lp., 1905; H. B. Walters (и други), *Catalogue of Vases in the British Museum,* 3 vol., L., 1893 и даље; P. Hartwig, *Die griechischen Meisterschalen,* Stuttgart, 1893; Furtwängler, Hauser und Reichhold, *Griechische Vasenmalerei,* M., 1900 и даље (врло скупо); J.-C. Hoppin, *Handbook of signed vases (Attic),* t. I, L., 1919; A. Joubin, *De Sarcophagis clazomeniis,* P., 1901 (сликани саркофази од земље, нађени у Клазомену); J. Déchelette, *Les vases ornés* (с рељефима) *de la Gaule romaine,* 2 vol., P., 1904.

F. Winter, *Die antiken Terrakotten,* 2 vol., B., 1903 (списак типова); E. Pottier, *Statuettes de terre cuite,* P., 1890; *Diphilos,* P., 1909; *Les Terres cuites de Myrina (Gazette,* 1886, I, стр. 261); *Les Terres cuites de Tanagra (ibid.* 1909, I, стр. 21); E. Pottier et S. Reinach, *La Nécropole de Myrina,* 2 vol., P., 1887; H. Lechat, *Tanagra (Gazette,* 1893, II, стр. 1).

E. Babelon, *La Gravure en pierres fines,* P., без године; *Les Camées antiques de la Bibliothèque Nationale (Gazette,* 1898, I, стр. 27); S. Reinach, *Pierres gravées,* P., 1895; A. Furtwängler, *Antike Gemmen,* 3 vol., Lp., 1900.

F. Lenormant, *Monnaies et Médailles,* P., без године; A. Blanchet, *Les Monnaies grecques,* P., 1894; *Les Monnaies romaines,* P., 1895; Barclay Head, *Historia Numorum,* 2-e édit., L., 1911; P. Gardner, *Types of Greek coins,* Cambridge, 1883; G. Macdonald, *Coin types,* Glasgow, 1905; A. Evans, *Syracusan medaillons,* L., 1892; G. F. Hill, *L'art dans les monnaies grecques,* P., 1927.

W. Froehner, *La Verrerie antique (Collection Charvet),* Le Pecq, 1879; A. Kisa, *Das Glas im Altertum,* 3 vol. Lp., 1908; Morin-Jean, чланак *Vitrum* у *Dictionnaire des Antiquités* од Daremberg-Saglio.

ДЕСЕТО ПРЕДАВАЊЕ.

ЕТРУРСКА И РИМСКА УМЕТНОСТ.

Око хиљадите године пре Хр. досељеници, дошавши морем из Лидије, предела у Малој Азији, настанише се у Средњој Италији и, мешајући се с урођеницима, положише темељ етрурском савезу.

Римљани су освојили Етруријју у 283 години пре Хр. До тога доба, за пуна четири века, Етрурија је имала веома напредну цивилизацију, од које су нам очувани многобројни остаци: градски зидови, рушевине храмова, велики гробови украшени сликама и рељефима, статуе, саркофази, теракоте, разни бронзани предмети, златни накити. Што се тиче тзв. етрурских ваза, треба поновити још једном, да су оне, највећим делом, атичке вазе, увезене у Етруријју.



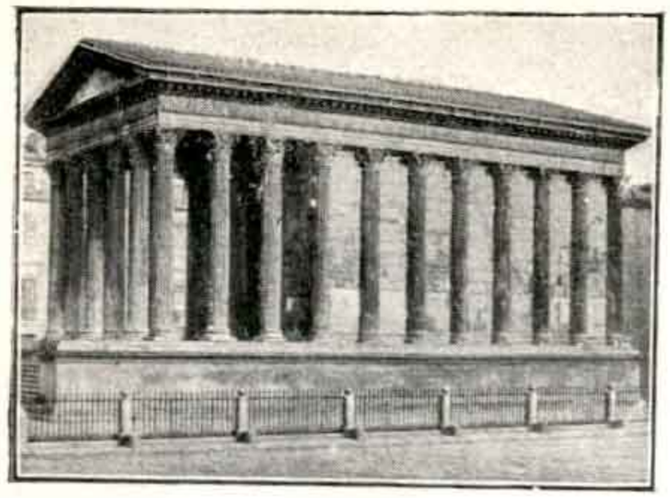
Сл. 120. — **Ахил жртвује заробљенике.**
Етрурска фреска из једног гроба у Вулчи.

Оно што је оригинално у овој цивилизацији то је њена сирова италиска основа, помешана, без сумње с келтским елементима.



Сл. 121. — **Етрурски саркофаг, тзв. „Лидски гроб".**
(*У музеју Лувр*).

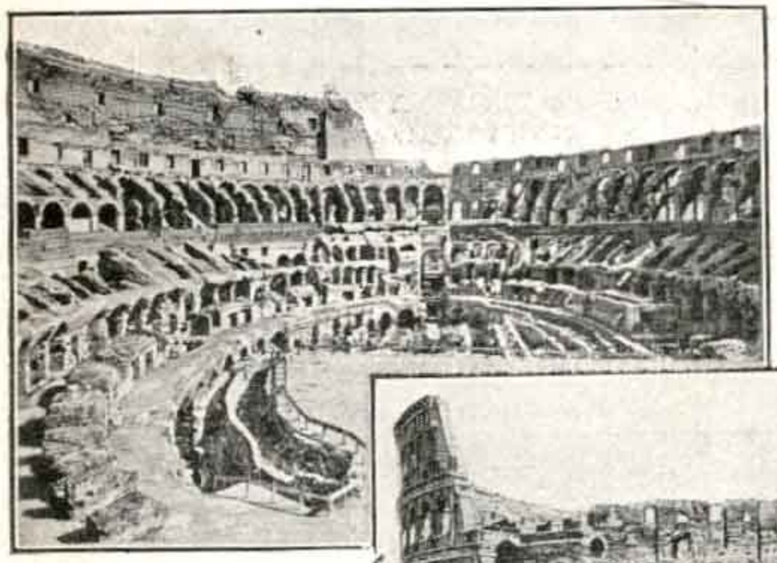
У свему осталом ова цивилизација је само одблесак грчке цивилизације, прво грчке азиске цивилизације, па после цивилизације из Атине, која је

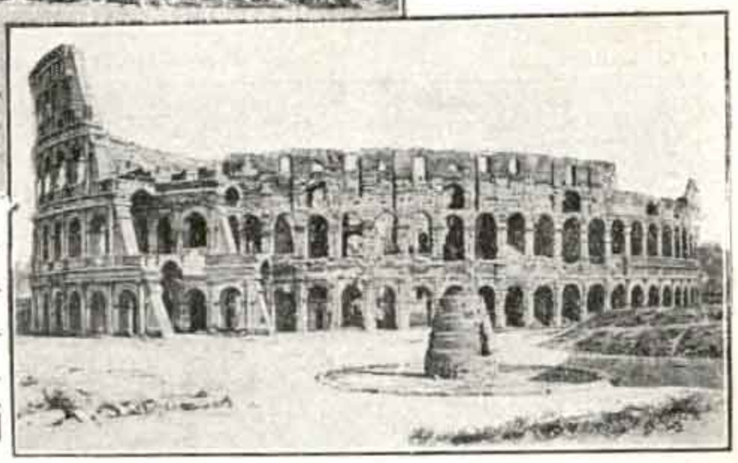


Сл. 122. — **Римски храм, назван „Maison Carrée“ у Ниму.**

извозила у Етрурију на хиљаде сликаних ваза и сваковрсних уметничких производа, јер су Етрурци имали средстава да их плате и воље да их набаве.

Међутим, у Етрурији су постојале локалне школе које су производиле, подражавајући Грчкој, али не напуштајући свој народни темперамент, знатна дела, као нпр. у многом погледу занимљиве слике у т.зв. Франсоа[1])-гробу, у Вулчи, на којима је представљен Ахил како жртвује тројанске заробљенике Патрокловој сени (сл. 120). Предмет представе је грчки,



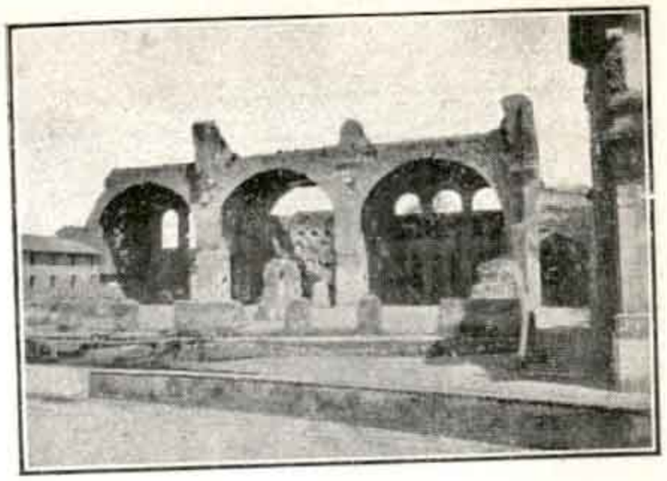


Сл. 123. — **Колосеум у Риму.**

али је начин обраде сасвим етрурски; Харон, наоружан чекићем, непознат у јелинској уметности, док се, у сличном изгледу,

[1]) Име једног копача старина по занату, који је радио у Етрурији за време прве половине XIX века.

појављује у римској Галији, што сведочи да он припада ранијој митологији Запада. Стил има нешто од оне одређености и од оне опоре снаге којима ћемо се дивити, осамнаест векова доцније, на фрескама Мантење у Падови и Синьорелиа у Орвиету. Толико исто има снаге и оригиналности и у веома многобројним етрурским портретима у теракоти, од којих су неки целе фигуре (сл. 121). То су, одиста, домаћа дела, на којима осећај за живот, тражење индивидуалне сличности, презирање свега апстрактног и типичног сведоче о укусу који нема у себи ничег јелинског, укусу домаће груде.

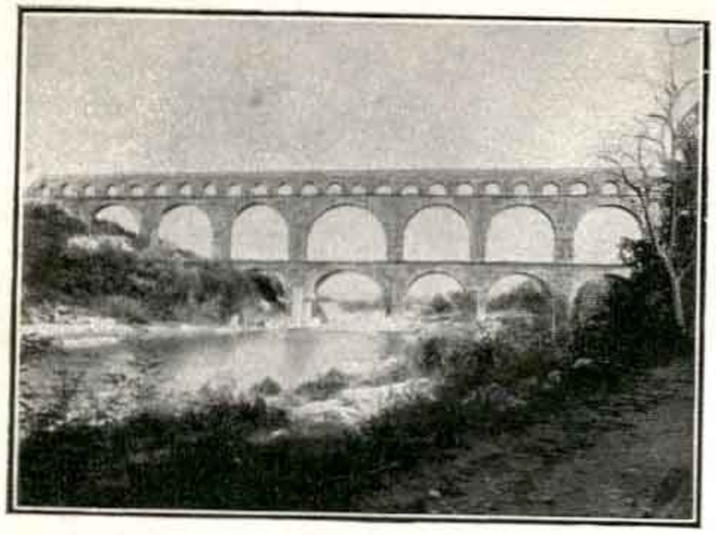


Сл. 124. — **Рушевине Константинове базилике у Риму.**

Оно што називамо римском уметношћу није искључиво, иако се то често тврди, хеленистичка уметност, увезена или копирана у Италији. Зацело, подражавање грчких дела било је јако распространено у римској уметности. Још од III века пре Хр. победе римских војсковођа обогатише Рим мноштвом грчких ремек-дела из Сицилије и из Јужне Италије; доцније, после 150 године пре Хр., отпоче методско пљачкање Грчке и Мале Азије, како од стране војних заповедника и гувернера, тако и од стране утицајних појединаца. С друге стране, богаство Рима је привукло у Рим грчке уметнике који су ту нашли купце за имитације и копије класич-



Сл. 125. — **Титов лук у Риму.**



Сл. 126. — **Изглед римског водовода, прозваног „Мост на Гарду“.**

них дела; куће, виле и баште богатих Римљана, као што су били Лукул и Крас, биле су прави музеји. Ова наклоност према уметности постала је, под царством, још општија. Познато је да је ерупција Везува, у 79 години по Хр., претрпала Помпеји и Херкуланум, и да је, од 1753 године, скоро половина Помпеји очишћена; међутим, овај град трећег реда дао је већ више слика, статуа и статуета, него што би се данас могле наћи у већем броју француских окружних градова.

Али, најезда грчке уметности у Италији није спречила паралелни развитак римске уметности која је, изгледа, у извесном погледу, пре продужење до-



Сл. 127. — **Унутрашњост малог храма у Балбеку (у Сирији).**



Сл. 128. — **Лавица.**
(Рељеф у музеју у Бечу).

маће уметности у Италији, него изрођени облик јелинске уметности.

Римска архитектура је посејала по свету велике споменике, храмове, купатила, позоришта, амфитеатре или арене, триумфалне луке и стубове, речите сведоке царства и његова благостања. Храмови и позоришта израђени су по угледу на грчке узоре (сл. 122); али су арене, као што је нпр. Колосеум у Риму, новине у историји уметности (сл. 123), а триумфални луци имали су, изгледа, своје прототипове у градским капијама етрурских тврђава, а не у почасним споменицима грчкога света. Римљани су, по угледу на Грке, имали праволинејну архитектуру, али су они такође градили и велике сводове, куполе, као што је купола Пантеона у Риму, конструкције каквих нема у класичној грчкој архитектури. Видели смо, међутим, да ове куполе не беху непознате Асирцима; с тога је вероватно да су Етрурци научили начин зидања куполе на Истоку и да су га предали Римљанима.

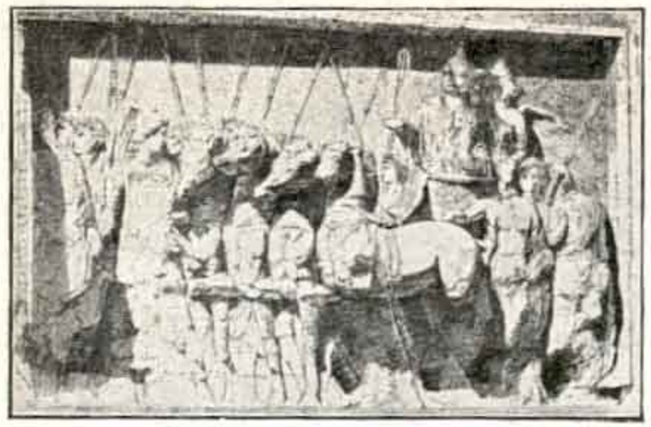


Сл. 129. — **Жртвена сцена.**
Фрагменат од Жртвеника Мира, посвећеног у Риму, под Августом.



Сл. 130. — **Млади Август.**
(У Ватиканском Музеју).

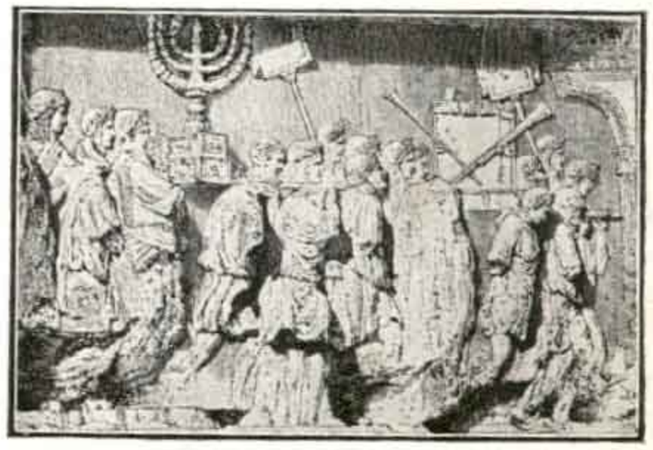
Познато је, од пре неколико година, да купола Пантеона у Риму није сазидана под Августом, него под Хадријаном (117—138 године по Хр.). Тај датум је значајан у историји уметности, јер он обележава дефинитивну појаву једног



Сл. 131. — **Рељеф на Титову Луку.**
Императоров тријумф.

начина конструкције из чијег је развитка произишла византиска архитектура, романска архитектура и, у извесној мери, архитектура готска. Од I века после Хр. па до довршења цркве св. Петра у Риму, у XVI веку, проблем куполе је беспрекидно занимао архитекте, а разноврсна решења тога проблема која су они дали силно су утицала на појаву и развијање стилова.

Архитектура са сводом и куполом је заиста римска, јер се она развијала и даље док је скулптура стварала само дела средње вредности. Константинова базилика, сазидана после 305 године по Хр., с њена три колосална свода, од којих средњи имађаше 25 метара распона с висином од 35 метара, бележи велики напредак у поређењу с претходним конструкцијама (сл. 124); она је послужила као углед архитектима Обнове. Браманте, кад смисли план цркве св. Петра, хтеде, како сâм каже, „подићи Пантеон на Константиновој базилици.“ Међу триумфалним луцима, Титов лук, подигнут у спомен разрушења Јерусалима (70 године по Хр.), и триумфални лук у Беневенту, сазидан под Трајаном, истичу се истинском лепотом у изради (сл. 125); а остали луци могу интересовати само археологе. Исто



Сл. 132. — **Рељеф на Титову Луку.**
Пљачка из храма у Јерусалиму, ношена у тријумфу.



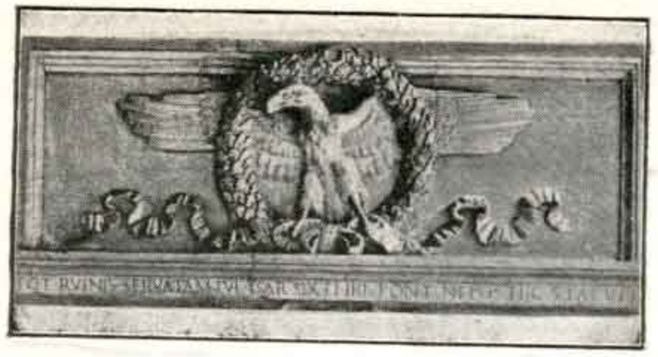
Сл. 133. — **Дачког заробљеника изводе пред Трајана.**
Рељеф с Трајанова стуба у Риму.

се може рећи и за оне огромне радове, као што су водоводи (аквадукти, сл. 126), мостови, бране, канали које је Рим расејао по површини своје царевине; овде је довољно поменути их узгред. Одлика архитектуре из римске епохе, која је доводи у везу с архитектуром у Асирији и Египту, састоји се у тражењу колосалности, за шта се, као примери, могу навести храмови у Балбеку и Палмири, у Сирији (сл. 127). Ови храмови, имитујући грчке храмове, изненађују нас својом величином; њихова је декорација исто толико занемарена колико и преобилна. Али ово обиље иако је противно нашег укуса, није без оригиналности; нарочито у Сирији се израдио, изгледа, нов стил, из којега је произишла византиска декоративна уметност.

Пергамонски и родски вајари били су и сувише патетични. Око 100 године пре Хр., појави се реакција, чији су центри били у Атини и у Александрији: уметност се поврати на узоре V и IV века; чак се подражавало и архаичним делима; почеше се представљати, на рељефима и у сликама, љупке а понекад и идиличне сцене (сл. 128). Овај правац преовлађиваше у Аугустову добу; његов се



Сл. 134. — **Пиластар са споменика Хатери.**
(У Латеранском Музеју, у Риму).



Сл. 135. — **Орао.**
Рељеф узидан на цркви св. Апостола, у Риму.

траг огледа на лепим фрагментима Жртвеника Мира (Ara Pacis, 13 године пре Хр.), који су веома брижљиво израђени, те с тога опомињу на цизеловане израде (сл. 129), али се тај правац појављује чак и на портретима Аугустова доба, као нпр. на лепој глави младог Октавија у Ватикану, хладној и отменој као какво Кановино попрсје (сл. 130). С Клаудијевом владом овај елегантни, али без нагласка, стил ишчезе пред уметношћу далеко слободнијом од класичне традиције, уметношћу бујнијом, понекад драматичном, у којој су постали рељефи на Титову луку (сл. 131 и 132), затим рељефи на Трајанову стубу, подигнутом на Трајанову форуму у 113 години, који представљају римске ратне походе против Дачана (сл. 133). Поред ових историских рељефа имамо и друге већма декоративног карактера, на којима су лишће, цветови, и плодови представљени на реалистичан начин, на којима се вегетабилни орнамент појављује ослобођен од конвенционалности која постојаше у грчкој уметности, у царству стилизоване палмете и акантова листа (сл. 134). Ова живописна и изразита школа умеде се ослободити старих формула и у представљању животиња (сл. 135). Још од алексан-



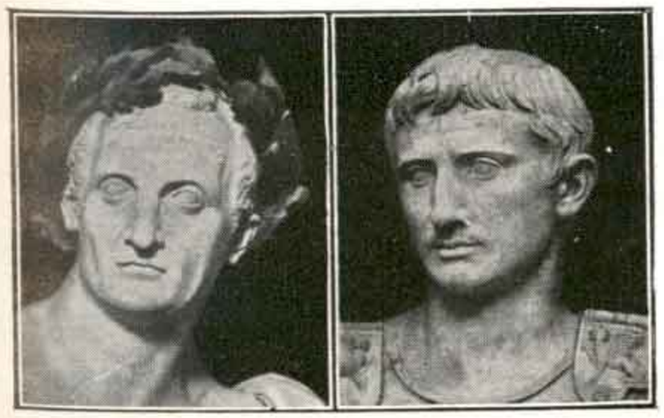
Сл. 136. — **Антиноусова глава с бршљановим венцем као у Дионисоса.**
(Копија у гипсу на Универзитету у Стрaсбургу, по затуреном оригиналу).

дриске епохе дају се констатовати, али на малом броју примерака, претече овога повратка натурализму. Он је, уосталом, био кратког века. Да бисмо се поново сусрели с новим примерима цветне декорације, позајмљене непосредно из природе, потребно је да историја уметности прође кроз десет векова и да сиђе до готске архитектуре!

После Трајана, који је умро у 117 години, почиње нова атичка и архаистична реакција која се истиче нарочито, под Хадрианом, у изради веома великог броја класичних вајарских дела и у стварању идеалног типа Антиноуса, Хадрианова љубимца, тип који је надахнут традицијама V и IV века пре Хр. Многобројне статуе, подигнуте у част Антиноуса, после његове преране и загонетне смрти, јесу хладне имитације грчких дела и немају ничег заједничког с реализмом римског портрета (сл. 136 и 137).



Сл. 137. — **Антиноус као Дионисос.**
(У Ватиканском Музеју).



Сл. 138. — **Нервин и Аугустов портрет.**
(У Ватиканском Музеју, у Риму).

После средине II века римска је скулптура дегенерисала у Италији. Иако се још нађе по која лепа реалистична биста царева, као што су Каракалино и Гордианово

попрсје, пластична уметност је све већма подлегала утицају школа које су се биле развиле у Малој Азији и у Сирији. У овим веома богатим земљама, које су увек биле само по имену римске, цветаше нека врста оријентализоване хеленистичне уметности, приступачне утицајима из Персије Сасанида; из ове је уметности, још недовољно познате, произишла, бар једним делом, византиска уметност.

Сем историских рељефа, чији су најлепши примери Титов лук и Трајанове грађевине, скулптура царског доба израдила је мноштво одличних портрета, студираних по природи, који представљају јако истакнут индивидуалан карактер. Ови реалистични портрети не стоје само у свези с хеленистичком уметношћу; они обележавају и повратак традицијама старе италске уметности. Интересантно је, с овог гледишта, упоредити Аугустов портре, дело неке грчке радионице у Риму, с Нервиним портретом, познијим за један век, на којем се реалистичка тежња истиче с толико исто јачине, с колико и на портретима Донатела или Верокиа (сл. 138).

Сликарство римског доба познато нам је колико по многобројним фрескама у Помпеји толико и по зидовима кућа и гробова, украшених стуком, у Риму и у провинцијама. Имамо, од II до IV века прва дела хришћанског сликарства у Катакомбама. Нећу се задржати нарочито на мозаицима, који су одвећ многобројни у Италији, а особито у Африци, јер они нису, строго узевши, уметничка дела; али се они морају имати на уму кад се излаже развитак орнамента.

Римско сликарство није прост наставак јелинског сликарства. И у њему, поред грчких дела, која се познају по снажном цртежу и по, мање-више, осетном подражавању рељефима, налазимо, од средине I века, нарочито у Помпеји, обележја оригиналног стила. Овај стил личи мало на стил модерних импресиониста; он се служи пегама боје и светлости, који пут од красног ефекта. Понеки зидни украс у Помпеји, изведен у овом стилу, није надмашен ни у нашем добу. Да ли је овај стил постао у Риму или у Александрији? Тешко је

рећи; али је извесно да је он цветао у Италији и да не познајемо његове споменике из других области. У самом Риму налази се један изванредно занимљив пример овог стила, *Ерос с лествицама,* у касини Роспиљиози, фреска веома слободне израде, да би је човек радо приписао Фрагонару (сл. 139).



Сл. 139. — **Амор с лествицама.**
Антична слика у касини Роспиљиози, у Риму.

Тако, дакле, мишљење које се обично има о римској уметности, мишљење о дугом и монотоном опадању, не одговара ни стварности, нити законима историје уметности. Што је неоспорно то је опадање јелинске уметности, класичне традиције, која се помешала с оријенталним елементима у Азији, задржавајући ипак своју наклоност за типове и формуле, и која се доцније укочила у облику византиске уметности. Али поред ове старачке уметности, растао је, од I века, реализам који се може назвати римским, јер његова најлепша дела беху створена у Риму, и пошто је, изгледа, имао свој корен у италиској земљи. Кроз Средњи Век оба супротна правца су постојала један поред другог. Византиска уметност је дуго, као мора, притискивала западњачке земље; али дође један дан, када је италиски реализам, у додиру с француским реализмом XIV века, надвладао, а из тога је изишла Обнова. Још се и данас византиска уметност одржава у Грчкој, у Турској, у Русији, у религиозној области која је била потчињена Цариграду, док западњачке земље имају сасвим друкчију уметност која стоји у вези с римским реализмом.

БИБЛИОГРАФИЈА. — J. Martha, *L'Art étrusque,* P., 1899; P. Ducati, *Etruria antica,* Turin, 1925; Fr. Poulsen, *Etruscan tomb paintings,* Oxf., 1921; R. Cagnat и V. Chapot, *Manuel d'archéologie romaine,* P., 1917—1920; A. Choisy, *Histoire de l'Architecture,* t. I, P., 1899; G. T. Rivoira, *Roman architecture,* Oxf.,

1925; F. Wickhoff, *Roman art*, L., 1900; Eug. Strong, *La scultura romana*, R., 1923-4; J. Strzygovski, *Orient oder Rom*, Lp., 1901 (упор. *Rev. archéol.*, 1903, II, стр. 318); E. Courbaud, *Le Bas-relief romain*, P., 1899; M. Collignon, *Style décoratif à Rome au temps d'Auguste* (*Revue de l'Art*, 1897, II, стр. 97); S. Reinach, *Répertoire de reliefs*, t. I, P., 1909 (стубови, триумфални луци и т. д.); A. Mau и F. Kelsey, *Pompei*, L., 1899; H. Thédenat, *Pompéi*, P., 1906; P. Gusman, *Pompéi*, P., 1905; *La Villa impériale de Tibur*, P., 1904; S. Reinach, *Répertoire des peintures grecques et romaines*, P., 1922 (3000 слика); R. Cagnat, *La Résurrection d'une Ville antique, Timgad* (*Gazette*, 1898, II, стр. 209); E. Espérandieu, *Bas-reliefs et statues de la Gaule romaine*, P., 1907 и даље; *Le Pont du Gard*, P., 1926; Alois Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie*, V., 1901 (упор. *Byzantinische Zeitschrift*, 1902, стр. 263); J.-J. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, 4 vol., Stuttgart, 1882-1894; A. Hekler, *Portraits grecs et romains*, P., 1912. — Има много слика архитектонских споменика у илустрованим издањима V. Duruy, *l'Histoire des Romains* и *l'Histoire des Grecs*.

ЈЕДАНАЕСТО ПРЕДАВАЊЕ.

ХРИШЋАНСКА УМЕТНОСТ НА ЗАПАДУ И НА ИСТОКУ.

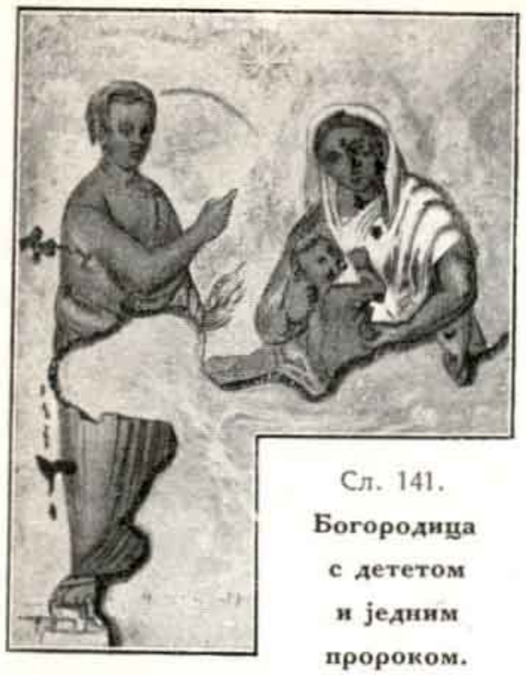
Назив *хришћанска* уметност употребљен је први пут у XIX веку од историка Алексис Рио, који је умро у 1874 години. Овај назив приличи управо свима уметничким појавама од времена првих слика у Катакомбама у Риму, па до наших дана, у земљама у којима је хришћанство преовладало. Па ипак, уобичајено је да се назив *старохришћанска уметност* примењује на уметност Запада до времена Карла Великога, после чега почиње *романска епоха; византиском уметношћу* назива се хришћанска уметност на Истоку од времена када је Цариград постао престоницом, у 330 години по Хр., па до освојења Цариграда од стране Турака, па и преко тога датума.



Сл. 140. — **Слика у једној Катакомби у Риму.** *Орфеј очарава животиње, и разне епизоде из Светог Писма.*

И ако постоје споменици обе ове уметности у свима земљама око Средоземног Мора, у кратком прегледу морају се проучавати они споменици који се налазе у три главна центра: у Риму, у Равени и у Цариграду.

Катакомбе у Риму су подземне галерије у које су први хришћани сахрањивали своје покојнике. Оне су употребљаване од око 100 до 420 године по Хр. Кад хришћанство постаде званична вера римског царства, хришћани поставише своје некрополе на повр-



Сл. 141. **Богородица с дететом и једним пророком.**

Слика у једној Катакомби, у Риму.

шини земље и престадоше копати у стени галерије за гробове; неки су, и доцније, међутим, желели да буду сахрањени у Катакомбама, да би почивали у близини мученика.

Првобитна хришћанска уметност није била непријатељски расположена према сликама; али се она, с друге стране, противила представи Бога; представа Христа на Крсту не појављује се пре X века. Уопште хришћани су избегавали округлу скулптуру, јер су идоли у незнабожачким храмовима били у облику статуа. Катакомбе су у главном биле украшаване сликама и рељефима у стуку.

Међу делима ове уметности има их која представљају приче из Старог и Новог Завета; има и алегориских фигура као што је алегорија Доброг Пастира (Христос), који враћа залуталу овцу у тор, алегорија Орфеја, окруженог животињама (сл. 140), алегорија рибе која симболизује час Христа, час неког верног, алегорија пауна који симболизује вечност ит.д. Али нас не треба да задржава проучавање и објашњавање ових мотива; то је нарочита грана Археологије. Зауставимо се на констатовању да се уметност у Катакомбама разликује од незнабожачке уметности једино по мотивима које обрађује и које избегава (нарочито наге фигуре); да својим стилом та уметност стоји у тесној вези с декоративном уметношћу у Помпеји, и да она никад није умела дати својим фигурама израз невиности и блаженства који би одговарали религиозном идеалу и моралу хришћанства. Да се о томе уверимо, довољно је погледати Богородицу и дете с једним пророком (Исаијом?), мотив који је представљен на једној римској слици из III века: на тој слици је само предмет хришћански (сл. 141).

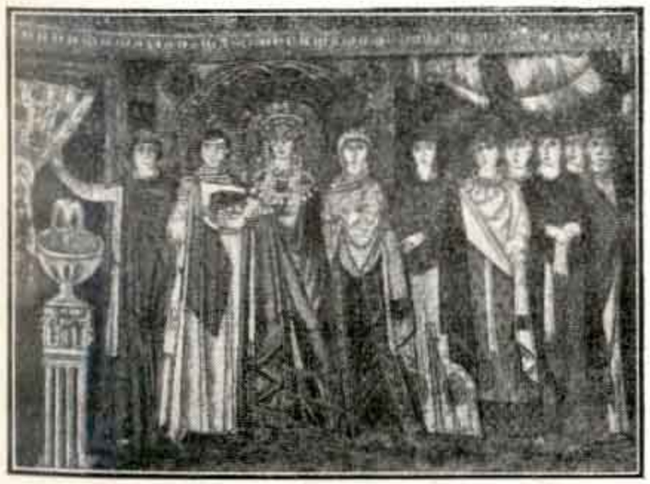


Сл. 142. — **Хришћански саркофаг из Салоне у Далмацији.**



Сл. 143. — **Унутрашњост базилике St. Paolo fuori le muri у Риму.**

Од тренутка кад хришћанство победи незнабоштво, имућни незнабошци се често сахрањиваху у великим мермерним ковчезима, названим саркофазима, који су украшени митолошким рељефима или рељефима који се тичу живота покојника. Хришћани су усвојили овај обичај незнабожаца с разликом, што су приче из Светог Писма замениле приче из митологије. Па ипак каменоресци који су израђивали ове споменике били су толико навикнути на поједине декоративне мотиве, да се и у том времену налазе, на хришћанским саркофазима, главе Медузе, Грифона, Амора, чији је првобитни незнабожачки смисао био као заборављен.



Сл. 144. — **Царица Теодора и њен двор.**
Мозаик у Сан Витале, у Равени.

Хришћански



Сл. 145. — **Унутрашњи изглед цркве св. Аполинариса** *in Classe,* **у Равени.**

саркофази нису интересантни као уметничка дела. Они имају све махне римских саркофага позног доба, претрпаност, незграпност, неправилност цртежа. Тумачење предмета из црквене историје скоро је свагда прозаично или невешто. Најбољи су они саркофази на којима су представљени мотиви, намењени да подсете на живот покојника, и где је њихова вера посведочена само неком симболичном фигуром као што је фигура Доброг Пастира који на раменима носи овцу (сл. 142).

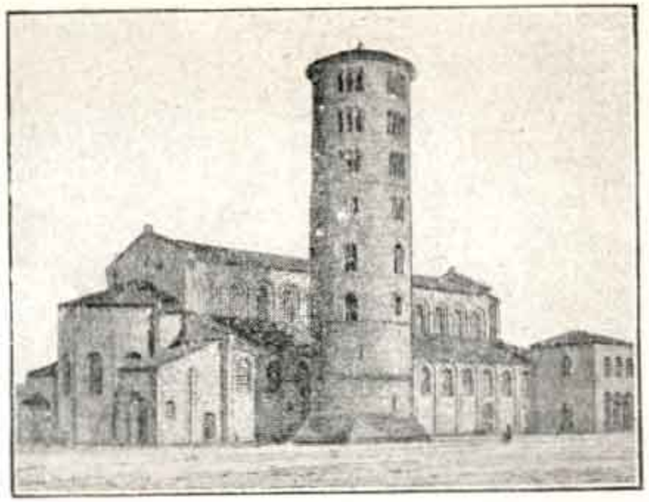
Као што сликарство или скулптура у рељефу, тако ни архитектура не умеде пронаћи нову формулу за зидање кућа за молитву новог култа. Хришћанска црква је место за скупове верних, чиме се она разликује од незнабожачког храма, који је стан божанства. С тога су прве цркве грађене по угледу на затворене просторе за скупове, који се називаху *базилике.* На место да служе као суднице или као затворени тргови, као сале за предавања, базилике су биле употребљене за скупове верних; и овога пута се усуло



Сл. 146. — **Унутрашњи изглед цркве св. Аполинариса** *пиочо,* **у Равени.**

ново вино у старе мехове.

Међу базиликама у Риму може се као пример навести базилика Св. Павла ван зидова, коју је сазидао Константин, и која је обновљена после пожара у 1823 години (сл. 143). Она има главни брод с хоризонталном таваницом и два нижа, бочна брода; главни брод је осветљен прозорима, који су пробијени у зидовима изнад бочних бродова. У дну грађевине су врата, названа *тријумфални лук,* иза којега се налази жртвеник (часна трпеза); грађевина се, на овој страни, завршава полукружним зидом и образује апсиду. Апсида и тријумфални лук су богато украшени мозаицима од стакла, с азурном или златном основом, чији сјај подсећа на сјај емаљираних златарских радова.



Сл. 147. — **Спољашњи изглед цркве св. Аполинариса** *in Classe,* **у Равени.**

Ови мозаици украшавају вертикалне зидове и сводове, на место да се налазе на поду као у римским становима и незнабожачким храмовима. Има примерака ове врсте, необично лепих по боји и по величанственом иако хладном стилу, у Риму, а нарочито у Равени, у којој се пролазно бавио римски двор од 404 године, где је краљ Гота, Теодорих, имао, око 500 године, своју престоницу и која је, од 534 до 752 године, припадала



Сл. 148. — **Изглед цркве Св. Софије, у Цариграду.**



Сл. 149. — **Унутрашњи изглед цркве Св. Софије у Цариграду.**

Византији (сл. 144). У Равени су се очувале, до наших дана, више цркава из VI века: Св. Аполинарис *nuovo*, Св. Аполинарис *in Classe* (у старом пристаништу), Св. Витале; ова последња црква је округла грађевина с куполом на којој је неоспоран утицај византиске уметности; остале цркве су базилике, чија нас унутрашњост узбуђује својом величанственошћу, али чији спољашњи изглед није ни импозантан, ни нарочито пријатан оку (сл. 145—147). Докле архитектонски тип базилике, одликујући се правоугаоном основом и праволинејном архитектуром, влада на црквама у Италији, дотле цркве у Цариграду примењују и развијају систем куполе. Велику цркву у Цариграду, Св. Софију, сазидали су од 532 до 562 године, под Јустинијаном, архитекти Антемиос из Тралеса и Исидорос из Милета, т.ј. *азиски* архитекти. Већ смо видели да је купола била позната Асирцима; традиција куполе је очувана у Персији, одакле се пренесе у Сирију око III века по Хр., а из Сирије у Малу Азију, у потоњим вековима. Архитекти Св. Софије нису се, без сумње, угледали на Пантеон у Риму, него на азиске цркве (сл. 148).



Сл. 150. — **Богородица с дететом.**
Византиски рељеф од слонове кости из времена око 1000 год. (У музеју у Утрехту).

Многи знају да је ова славна грађевина била преобраћена, после 1453 године, у џамију, и да су њени византиски мозаици с фи-

гурама прекречени; али је она, у целини, врло добро очувана. Она покрива, у унутрашњости, простор од 7000 м.^{2}. Улазећи у цркву, пролази се, најпре, кроз два велика портика, па се, затим, доспева под огромну куполу, високу 56 м., а широку 32 м. Око 1850 године, приликом рестаурације џамије, копирани су, у акварелу, неколики мозаици с фигурама који припадају Јустинијанову добу и добу IX века. Насупрот својој крутости и сухопарности цртежа, ови сјајни мозаици су морали још повећавати величину утиска целине (сл. 149). Чак нас и данас засењују зидови оплаћени мермером, разнобојни стубови који носе галерије, и блистање позлаћених стаклених коцкица на мозаику. Луксуз византиске уметности састоји се у сјају, у раскоши боја и позлате. То је права азиска раскош која се угледаше на узоре у Персији Сасанида и надахну се далеко већма источњачким ћилимима, него строго озбиљним делима грчко-римске уметности. У вајаној декорацији, у декорацији капитела и фризова, људска фигура се нигде не појављује; све је чисто декоративно и стилизовано.

Хришћанска уметност прошла је, у Византији, кроз страховиту кризу због аскетске јереси разорача икона, тзв. *иконокласта* или *иконобораца* који су, за неко време, били на влади. У VIII и донекле у IX веку ови фанатици уништише мноштво уметничких дела како у Цариграду, тако и у провинцијама царства. Византиски скулптори и мозаичари морали су се иселити, од њих су неки дошли да раде у Екс-ла-Шапелу, на двору Карла Великога. Свршетак ове јереси, око 850 године, бележи уметнички препород који испуњава цео X и један део XI века, доба цветања и војничке славе за византиско царство.

То доба је било, у извесној мери, и епоха интелектуалног препорођаја, пошто најбољи наши рукописи старих грчких писаца датују из тога доба; тада настаде чак и покушај реакције против теократског деспотизма; али овај духовни покрет, угушен мрачњаштвом Алексија Комнена, није, на жалост, дуго трајао.



Сл. 151. — **Крштење Христа.**
Византиска миниатура из XI века. (У Светој Гори).

Скулптура је и даље била мало обрађивана, због религиозне предрасуде против идола; али су нам се очували византиски мозаици, рељефи, од слонове кости и од метала, емаљи, слике на пергаменту, накит и цизеловани предмети који су, технички, израђени с великом вештином и у стилу који није без величине (сл. 150, 151). Једно од ремек-дела ове врсте је сребрн рељеф у Лувру, који је, негда, припадао базилици Св. Дени; анђео показује Марији-Магдалени и Марији, сестри Јакова, да је Гроб Господњи празан (сл. 152). Поред њега се може навести и леп рељеф од слонове кости у Cabinet des Médailles, који представља једног византиског императора и императорицу из X века, које крунише Христос (сл. 153). Али да бисмо разумели нешто театралну величанственост ове уметности без осмеха, њену туробну озбиљност и сиромаштво њених изражајних средстава, треба нарочито посматрати велике композиције мозаичара из XI века, а нарочито декорацију цркве у Дафни, на по пута између Атине и Елеузине. Византиска уметност се у највећем степену одликује осећајем за монументалан стил; али она нема живота и, још од Јустинијанова доба, она тежи да створи непромењиве типове и формуле.



Сл. 152. — **Жене мироносице пред гробом.**
Византиски позлаћени сребрни рељеф.

Ове махне се још јасније истичу за време другог цветања уметности под Палеолозима (XIV век), епоха којој, међутим, припадају лепи мозаици из Кахрие-Џамије, у Цариграду. Неправо је, дакле, говорити о дубокој декаденцији византиске уметности после XI века; чак и после пада Цариграда (1453 године), на почетку XVI века, слике у манастирима у Св. Гори, које се приписују Панселиносу, „Атонском Рафаилу," бележе нов развитак исте школе, с њеном мешавином племенитих одлика и неизлечивих махна. При крају XVI века преотимају маха махне; византиска уметност, укалупљена у строге формуле, поставши занат с утврђеним рецептима, успављује се сном из којега се још не буди, иако њена влада није престала над свима оним земљама, над којима је триумфовала источно-православна црква.



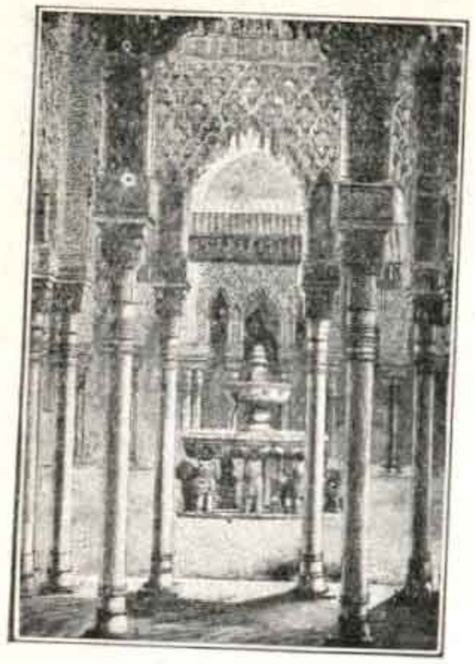
Сл. 153. — **Исус Христос стоји између императора Романа IV и императорице Евдоксије.**
Византиски рељеф од слонове кости у Cabinet des Médailles.



Сл. 154. — **Каиро.**
Џамија султана Каит-Беја.

Када су Арапи, у VII веку, преплавили Сирију и Египат, они су, у тим земљама, нашли добре традиције византиске архитектуре, која је још живела поред дегенерисаног сликарства и скулптуре (*коптиска*[1]) уметност). Они су се њима надахнули

[1]) Копти су хришћански староседеоци у Египту, који се нису помешали с муслиманским освајачима.



Сл. 154а — **Двориште лавова у Алхамбри, близу Гренаде.**

и, измењујући их по својој вољи, створили су оригиналну уметност, коју нам лепо представљају џамије у Каиру (сл. 154) и у Шпанији (Кордова). Каирска џамија Амру датује из 643 године; Алхамбра или „црвени замак", у Гренади, чудо маварске архитектуре, датује од прилике из времена око 1300 године. Арапска уметност, верна прописима Корана, забрањиваше себи у опште, иако не апсолутно, представљање људске фигуре; али је баш то нагна да варира, у бесконачност, биљну и геометриску декорацију. Тако су постале оне дивне *арабеске,* чије је име остало и означава веома сложене орнаменте, којима се арапски радници и данас одликују. Друга оригинална одлика арапске архитектуре јесу сталактитски сводови, сложај гипсаних призама веома живописног карактера; њихово порекло се, вероватно, има тражити у изради малих светилишта од дрвета (сл. 154 а).

Персиска уметност, која је допринела стварању византиске уметности, потпала је, затим, под утицај византиске уметности, а сама је, даље, утицала на арапску, турску и индиску уметност. На другој страни, европски Север, а специално Русија, коју су покрстили



Сл. 155. — **Црква Св. Марка у Млецима.**

Византинци око 1000 године, примио је и сачувао је византиске традиције. Велике цркве у Кијеву, у Москви и у Петрограду, проистичу непосредно из цркве Св. Софије. Јужна Италија, будући дуго у византиским рукама, сачувала је у тој мери византиско обележје, да није ни учествовала у талијанској Обнови. Чак се ни европски Запад није могао отети овом утицају, јер Византија са својим богаством, са својом разгранатом трговином, са својим споменицима који бљештаху златом и стаклом беше предмет дивљења и жеља Западњака све до прве зоре Обнове у Италији. Св. Марко, у Млецима (сл. 155), је византиска црква, сазидана око 1100 године по угледу на цркву Св. Апостола у Цариграду,[1]) којом се, исто тако, надахнуо и архитект катедрале Св. Фронта, у Перигеу. Израђевине од слонове кости, емаљи и византиски везови распрострше се по свима европским земљама, где им се и подражаваше. Међутим, чему имамо разлога да се чудимо то није то што европска уметност Средњег Века има сличности с византиском уметношћу, но напротив то што је европска уметност, у великој мери, успела да се сачува од њених утицаја. Томе се треба чудити, али му се и радовати. Јер је тај утицај био кобан, као дах смрти; спољашњи сјај и помпа византиских дела рђаво скривају њихову празнину, одсуство мисли и надахнућа. По легенди коју нам прича Васари византиски уметници су, у XIII веку, унели у Флоренцију елементе цртежа. У ствари, у Италији је свагда било византиских уметника и византиских дела; чак их је било и сувише; али велика заслуга Дуча, а нарочито Ђота, састојаше се у томе што су они енергично прекинули с овом традицијом на умору, да би потражили, у посматрању природе, нову формулу уметности.

БИБЛИОГРАФИЈА. — H. Cabrol et Leclerq (главни писац), *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne,* P., 1903 и даље; X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst,* t. I, Freibourg, 1890; A. Michel (и други), *Histoire de l'art,* t. I, P., 1905; A. Pératé, *L'Archéologie chrétienne,* P., 1894; M. Laurent, *L'Art chrétien primitif,* 2 vol., Brux., 1911; H. Marucchi, *Éléments d'Archéologie chrétienne,* 3 vol., R., 1899-1905; J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben,* Freiburg, 1903 (267 табала); L. Bréhier,

[1]) Ова црква не постоји данас.

La Querelle des Images, P., 1904; *L'Art chrétien,* P., 1917; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana,* t. I, Milano, 1901; Jos. Strzygowski, *Orient oder Rom,* Lp., 1903; *Byzantinische Denkmäler,* t.III, Lp., 1903; *Kleinasien* (хришћанска Мала Азија), Lp., 1903 (упор. Ch. Diehl, *Journ. des Savants,* 1904, стр. 239); O. Wulff, *Altchristliche und byzant. Kunst,* B., 1914; H. Holtzinger, *Die altchristl. und byzantinische Baukunst,* 2 Aufl., Stuttgart, 1899; A. Choisy, *Histoire de l'Architecture,* t. II, P., 1899; L. Lindenschmit, *Handbuch der deutschen Altertumskunde,* Braunschweig, 1880-1889 (варварска уметност на Западу); Nils Aoberg, *Die Franken,* P., 1922; J. Hampel, *Alterthümer des Mittelalters in Ungarn,* 3 Bd., Braunschweig, 1905; C. Barrière-Flavy, *Les arts industriels de la Gaule du V-e au VII-e siècle,* 3 vol., Toulouse, 1901; Cl. Boulanger, *Le mobilier funéraire gallo-romain et franc,* P., 1905; O. Dalton, *Brit. Mus., guide to Anglo-Saxon antiquities,* L., 1923; L. Bréhier, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du Moyen Age (Byzant. Zeitschrift,* 1903, стр. 1).

M. de Vogüé и Duthoit, *L'Architecture en Syrie,* 3 vol., P., 1866-1877; H. C. Butler, *Expedition to Syria, Architecture,* New-York, 1903 (600 слика); Fr. Cumont, *Doura,* P., 1927 (сириски прототип византиског сликарства); Ph. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum (Mon. Piot,* t. XV); H. Graeven, *Frühchristl. und mittelalterliche Elfenbeinwerke,* R., 1898 и даље; A.-M. Cust, *The Ivory Workers of the middle ages,* L., 1903; A. Haseloff, *Codex Purpureus Rossanensis,* Lp., 1899; H. Omont, *Peinture d'un Manuscript grec de l'Evangile (Mon. Piot,* t. VII, стр. 175); Herm. Vopel, *Die altchristl. Goldgläser,* Freiburg, 1899; Jul. Kurt, *Die Wandmosaiken von Ravenna,* Lp., 1902 *(Repertorium,* 1903, стр. 339); Ch. Diehl, *Ravenne,* P., 1903; P. Leitschuh, *Geschichte der Karolingischen Malerei,* B., 1894; G. Swarzenski, *Karolingische Malerei und Plastik (Jahrbücher der Museen zu Berlin,* 1902); E. Babelon, *Histoire de la Gravure sur gemmes en France,* P., 1902; J. Labarte, *Recherches sur la Peinture en émail,* P., 1856.

Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin,* II издање, P., 1926; *Constantinople,* P., 1924; *Salonique,* P., 1920; Bréhier, *L'Art byzantin,* P., 1924; O.-M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology,* Oxf., 1911; *East Christian art,* Oxf., 1925; J.-P. Richter, *Quellen der byzantinichen Kunstgeschichte,* V., 1896; D. Ainalow, *Хеленистичко наслеђе византиске уметности,* Петроград, 1900 (упор. *Repertorium,* 1902, стр. 35); Ch. Diehl, *Justinien et la Civilisation byzantine au VI-e siècle,* P., 1901; *Études byzantines,* P., 1905; G. Millet, *L'École grecque dans l'Architecture byzantine,* P., 1917; *L'Iconographie de l'Evangile,* P., 1916; Ch. Diehl, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale,* P., 1896; (упор. *Repert.* 1896, стр. 49); E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale,* t. I, P., 1903; Ch. Diehl, Le Tourneau, H. Saladin, *Monuments chrétiens de Salonique,* P., 1918; J. Ebersolt и J. Thiers, *Les Eglises de Constantinople,* P., 1917; R.-W. Schultz и S.-H. Barnsley, *The Monastery of St. Luke of Stiris in Phocis,* L., 1901; G. Millet, *Le Monastère de Daphni,* P., 1899; A. Ballu, *Le Monastère byzantin de Tebessa,* P., 1898; L. de Beylié, *L'Habitation byzantine,* P., 1902.

J. Tikkanen, *Die Byzantinischen Psalterillustrationen,* Helsingfors, 1895; G. Ebersolt, *La miniature byzantine,* P., 1926; *Arts somptuaires à Byzance,* P., 1923; M. van Berchem и E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes,* Genève, 1924; Ch. Diehl, *Mosaïques byzantines du Monastère de St. Luc (Gazette,* 1897, I, стр. 37; упор. *Mon. Piot,* t. IV, стр. 231); E. Bertaux, *Les Mosaïques de Daphni (Gazette,* 1901, I, стр. 39); C. Bayet, *Recherches pour servir à l'Histoire de la Sculpture chrétienne en Orient,* P., 1879.

E. Saladin и G. Migeon, *Manuel d'art musulman,* 2 vol., P., 1907; R. Koechlin, *L'Art musulman (Revue de l'Art,* 1903, I, стр. 409); G. Migeon, *Les Arts musulmans,* P., 1926; E. Diez, *Kunst der Islam-Völker,* B., 1922; J. Karabacek, *Das angebliche Bilderverbot des Islam,* V., 1876; A. Gayet, *L'Art copte,* P., 1901; *La Sculpture copte (Gazette,* 1892, I, стр. 442); W. de Grüneisen, *L'Art copte,* Flor., 1923; G. le Bon, *La Civilisation des Arabes,* P., 1893; A. Gayet, *L'Art arabe,* P., 1893 (упор. *Repertorium,* 1896, стр. 358); Herz-Bey, *Le Musée national du Caire (Gazette,* 1902, I, стр. 45); G. Migeon, *Les Cuivres arabes (ibid.* 1899, II, стр. 469); Owen Jones, *The Alhambra,* 2 vol., L., 1842; C. Nizet, *La Mosquée de Cordoue,* P., 1905; A. Gayet, *L'Art persan,* P., 1895; Fr. Sarre, *Denkmäler persischer Baukunst,* B., 1901 (исламска епоха); H. Wallis, *La Céramique persane au XIII-e siècle, (Gazette,* 1892, II, стр. 69); C. Blochet, *Les Miniatures des manuscrits musulmans (Gazette,* 1897, I, стр. 281, упор. *Burlington Magazine,* 1903, II, стр. 276); од истог писца, *Peinture en Perse (Revue archéol.* 1905, II, стр. 121; Cl. Anet, *Persian miniatures (Burlington Magazine,* окт., нов., 1912); A. van de Put, *Hispano-moresque ware of the XV-th century,* L., 1904 (упор. *Gazette,* 1905, II, стр. 351); Jul. Lessing, *Orientalische Tepiche,* B., 1891; A. Riegl, *Altorientalische Teppiche,* 1891 (упор. *Gazete,* 1895,

I, стр. 168; 1896, I, стр. 271; W. Bode, *Westasiatische Knüpfteppiche (Jahrbücher der Museen zu Berlin,* Bd. XIII, 1892, стр. 26); S. Humphries, *Oriental carpets,* L., 1909; Le Bon, *Les Civilisations de l'Inde,* P., 1887; *Les Monuments de l'Inde,* P., 1903; M. Maindron, *L'Art indien,* P., без године; *Arts décoratifs de l'Inde (Gazette,* 1898, II, стр. 511); J.-F. Fergusson, *History of Indian architecture,* L., 1876; E.-B. Havel, *Indian sculpture and painting,* L., 1908 (види напред, стр. 34).

Најбоље опште дело о уметности нехришћанских земаља на Истоку и о арапској уметности (Индија, Египат, Шпанија) јесте дело K. Woerman, *Geschichte der Kunst,* Bd. I, Lp., ново издање, 6 свезака, 1922.

ДВАНАЕСТО ПРЕДАВАЊЕ.

РОМАНСКА И ГОТСКА АРХИТЕКТУРА.

Тек у 1825 години, Арсис де Комон, који је умро у 1873 години, назвао је именом *романска уметност* ону уметност, која владаше на Западу Европе после Карла Великог. Овај израз је врло добро изабран. Он подсећа, с једне стране, на сродност између ове и римске уметности, а, с друге стране, њен посреднички положај између једног по пореклу страног стила и стила националног. Романски језик и романска уметност су паралелне и истовремене појаве, иако је романски елеменат, појачан хришћанством, далеко осетнији у језику, него у уметности.

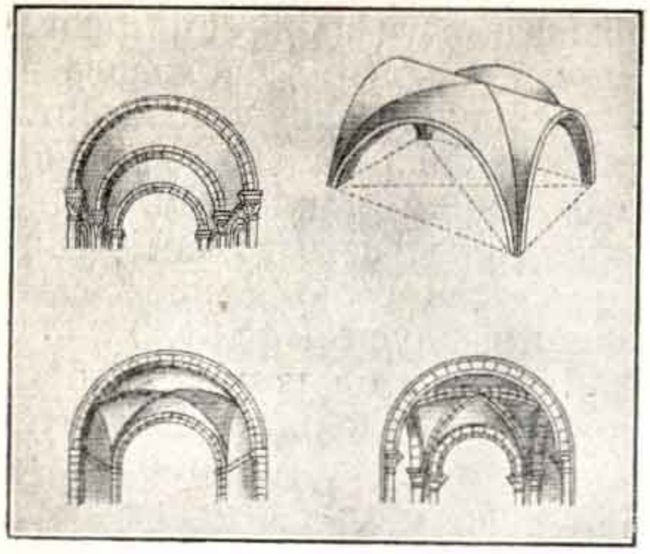
Напротив, назив *готска* уметност је нетачан, јер уметност, која следује за романском уметношћу, нису ни створили ни распростирали Готи. Каже се да је тај израз употребио најпре Рафаило у једном извештају који је упутио Лаву X о радовима, пројектованим за Рим; *готски* беше тада синоним с изразом *варварски* у супротности према *римском*. Још и данас, у француском, суров и нецивилизован човек назива се Остроготом. Употребу надимка *готски* распростро је талијански историчар уметности Васари (1574), а она се одржала све до данас. Предложено је да се готској уметности да назив *Француска уметност*; али би овај назив био нејасан, ако се не би додало још и: *последње трећине Средњег Века,* што тај назив чини дугим и незгодним. Боље је остати при ономе што је обичај освештао.

Кад се посматра нека романска и нека готска црква, онда се, без тешкоћа, распознају битне разлике између оба стила. Романска црква је још помало тешка и сувише блиска земљи у пркос звоницима који је уздижу и надмашују; готска црква даје нарочито утисак лакоће и висине. На романској цркви пуни зидови преовлађују над отворима; сасвим је обрнут случај на готској цркви која је сва од прозора, од звоника, у чипки од камена. Декорација на романској

цркви је конвенционална, фантастична и геометриска; а декорација на готској цркви је позајмљена непосредно из природе. На романској цркви владају хоризонтала и полукруг; а готска црква пада одмах у очи својим вертикалним линијама и својим копљастим луцима. Најзад, изглед романске цркве изазива идеју мирне величанствености која је свесна своје јачине; готска црква је као какво узношење душе к небу.

Келти нису зидали зграде од камена, као што то нису чинили ни Германи, ни Скандинавци; али су они имали декоративну уметност, потпуно различиту од грчко-римског стила, која се нарочито истиче на предметима за накит. Ова уметност није била угушена ни римском владавином, ни римским утицајем; она се поново и живо пробудила у IV веку, када варварски свет поново отпоче напад против Рима. О томе се елементу мора водити много рачуна, када се проучава уметност раног Средњег Века; она се може назвати *северном* уметношћу, али не заборављајући, при томе, да су варварски народи, преко степа данашње Русије, били у саобраћају са средњом Азијом и с Персијом, што нам објашњава и појаву ориенталних елемената у северном стилу. Други елеменат, чији је значај, изгледа, још недовољно одређен, јесте грчко-сириски елеменат. Марсељ беше грчки град; старе везе, које се никад не прекидаху, везиваху Југ Галије с азиском обалом. Од V века, западни део Азије, где се, видели смо, стварао византиски стил, такође је имао утицај на Галију, у коју су доспевали сириски трговци и радници.

Па и сама Италија, почевши с IV веком, све већма је примала византиски утицај, јер је Цариград, тек основан, играо улогу која негда беше припала Александрији. Заштићен од најезда које су пустошиле Рим и Италију, Цариград постаде центар цивилизације и уметности; Равена, царска и краљевска престоница у V и VI веку, беше такође византиски град. На тај начин утицаји које је Италија имала на Галију, за време првих векова Средњег Века, били су пре византиски него италиски.

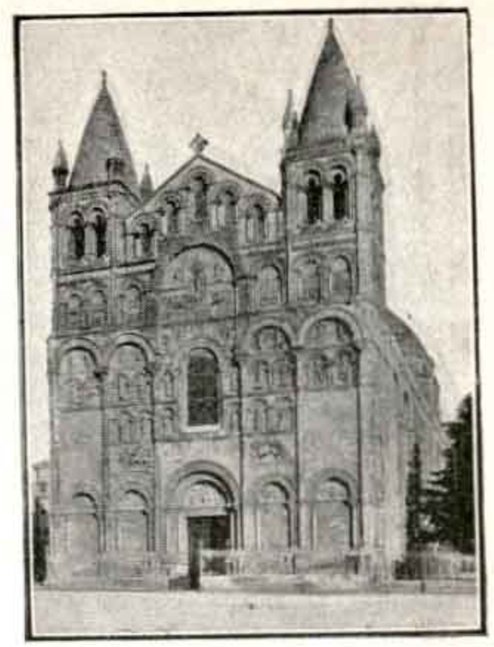


Сл. 156. — **Типови свода.**
1 (на левој страни) полуобличасти свод; 2 (на десној страни) спољашњи изглед крстатог свода; 3 (на левој страни, доле) унутрашњи изглед римског крстатог свода; 4 унутрашњи изглед крстатог свода с ребрима (nervure).

Ова мешавина северних, азиских, сиријских и византиских елемената осећа се, иако није лако размрсити је у развићу, из којега постаде романска, а затим готска уметност. Треба приметити да се, до XI века, удео северног елемента непрестано повећавао сталним придолажењем нових најезда Саксонаца и Нормана; од XI века сиријски и византиски елементи због крсташких ратова који не доводе западњачке народе само у везу с Византијом, него их стављају у сталан додир с Византинцима, са Сирјанима и с Арапима. Грчко-римска традиција све већма ишчезава, те постаје, у готској архитектури, скоро неосетна. Може се рећи да се архитектонски принцип Средњега Века састоји мање у развијању, а више у постепеном избацивању, грчко-римских елемената под двојаким утицајем, с једне стране под утицајем азиске и византиске уметности, а с друге стране под утицајем варварског карактера. Романска архитектура обележава први, а готска архитектура други корак у овом правцу. Све се то вршило поступно, прелазима који су се могли утврдити; с тога је, не одричући стране утицаје, могуће оцртати развитак архитектуре као да се она развила из себе саме. Тежње, наметнуте случајним и спољашњим елементима, нису у противности с развићем, но само објашњавају његов ток. Изнесимо, у кратко, главне фазе ових промена.

Романска црква, као и готска црква, проистиче, на крају крајева, из римске базилике IV века. Али

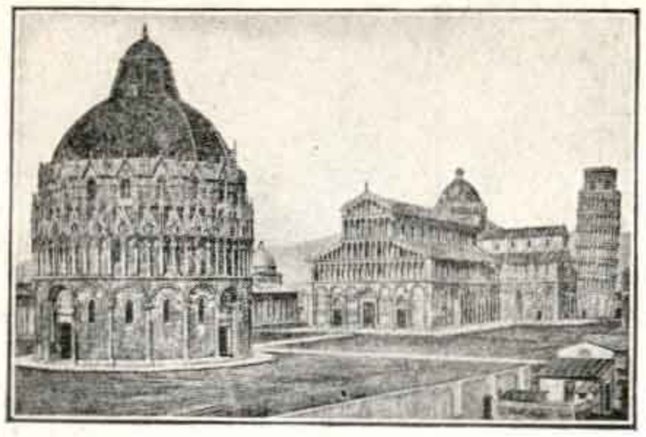
ову базилику, ову зборницу верних, требало је покрити и, једног дана, људи не хтедоше више употребити дрвени кров, који је био и сувише изложен опасности од пожара, нити пак хтедоше израђивати хоризонталне таваниче од великих камених комада, који су били тешки за пренос и руковање. Људи се онда послужише сводом који је допуштао употребу ситних комада камена. Профил свода може бити полукружан; он може исто тако имати и облик оштрог лука, т.ј. имати један угао који сачињавају два лука који се пресецају. Исто тако и хоризонтални надвратник или надпрозорник може бити замењен једним полукружним или оштрим луком. Из полукружног се лука изводи романска архитектура; а из оштрог лука готска архитектура. Али није само значајан облик свода; исто тако је важан и начин његове конструкције (сл. 156). Има два типа свода: *полуобличасти свод* у облику шупље полуоблице с луцима за појачавање (doubleaux) или без њих, *крстати свод,* чија спољашња површина има четири угнућа и који постаје пресеком двају полуобличастих сводова који се секу под правим углом. Нарочита врста крстатог свода, какву су познавали Римљани, јесте *крстати свод с ребрима* чија испупчења на унутрашњој страни сачиња-



Сл. 157. — **Романска црква у Ангулему.**



Сл. 158. — **Дом у Бамбергу, у Баварској.**



Сл. 159. — **Баптистеријум, дом и нагнута кула у Пизи.**

вају изидани полукружни луци. Докле је римски крстати свод једноставна калота чија се јачина оснива на јачини његових ослонаца, дотле крстати свод с ребрима добија своју јачину од костура лукова који као да га одржавају у равнотежи.

Крстати свод с испупченим ребрима употребили су најпре у Италији, после VIII века, ломбардски архитекти, чија је уметност постала под утицајем Византије, али она није била само проста копија византиске уметности.

Римска базилика, зборница затворена и покривена, постаде хришћанском црквом. Исти образац је употребљаван на Западу, за пуна четири века. После смрти Карла Великога, грађански ратови, унутрашњи неред и норманске најезде уназадише цивилизацију; изгледаше као да се дубока тама спустила над европским Западом. Чим се мало разгалило настао је жив покрет у раду који је хроничар Раул Глабер, умро 1050 године, забележио чувеним речима: „Човек би рекао као да је свет, стресавши са себе старе рите пожелео на свима странама оденути се у белу ризу цркве.“ Раул Глабер вели још и то, да нешто после 1000 године, „све религиозне грађевине, катедрале, манастире светаца, сеоске капеле, верни преобратише у нешто боље.“ Ово *„нешто боље“* значи, без сумње, конструкцију



Сл. 160. — **Потпорни луци и контрфор са Св. Гидиле, у Брислу.**

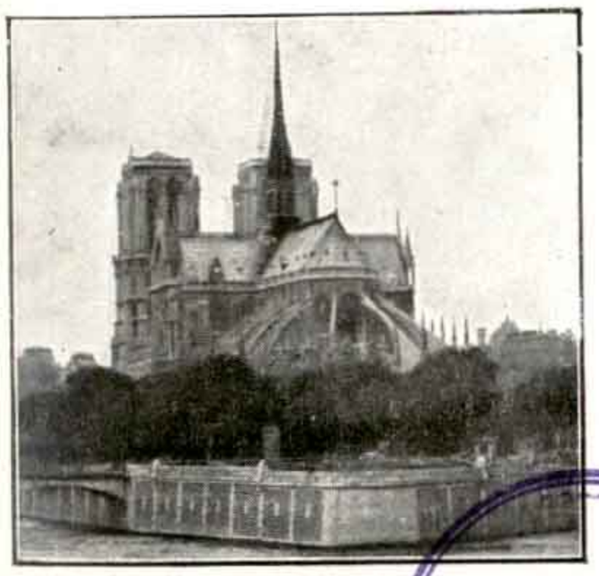
каменог свода, а то је романска архитектура.

Један од најученијих историчара Архитектуре, Шоази, приписује увођење свода у црквене грађевине на Западу византиским и сириским утицајима; разграњавање млетачке трговине с једне стране с Византијом, а с друге стране с европским Западом, затим чести хаџилуци западњака у Палестину, најзад, везе између Азије и пристаништа на Рони и на Лоари; — све се то може навести у прилог ове хипотезе. Али је могуће да је посматрање још очуваних римских аркада такође допринело, ако није било чак и довољно, да западњачке архитекте доведе на мисао да на религиозним грађевинама замене хоризонталу полукругом.



Сл. 161. — **Фасада Нотр-Дама у Паризу.**

Романска црква разликује се од базилике многим одликама. Она је сазидана у облику латинског крста, т.ј. дуги брод је под правим углом пресечен, на другој трећини своје дужине, попречним бродом (трансептом); њена је таваница засведена; њени се прозори завршују, уопште, полукружним луком; најпосле, она има један или више звоника који су њени сопствени делови. Те и многе друге измене у првобитном плану нису извршене на један мах; њихов се развитак може пратити до средине XII века, па и доцније. Али основна замисао



Сл. 162. — **Источна страна Нотр-Дама у Паризу.**

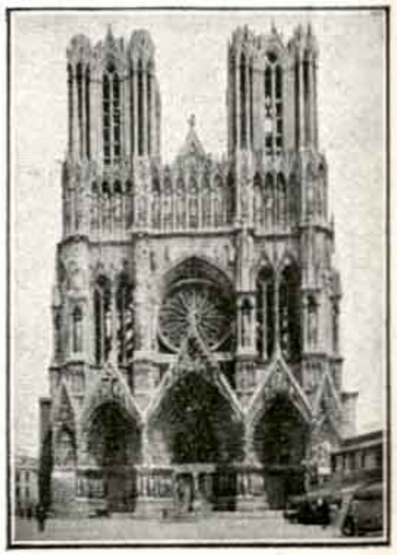
СЛОБОДАН П. ЖИВОЈИНОВИЋ



Сл. 163. — **Катедрала у Шартру.**

остаде иста: средњи брод завршен апсидом, осветљен са стране, и бочни бродови, у већини случајева по два. Да би подупрли свод, романски архитекти су морали појачати зидове и ступце. Дебели и јаки зидови допуштају само мало отвора; с тога је и осветљење романских цркава скоро увек недовољно. Исти захтеви јачине проузроковали су и повећање ширине, а смањивање висине грађевине; отуда потиче њихова тежина, која се не може избећи на овој врсти конструкција.

У Француској се најстарије и најлепше романске цркве налазе јужно од Лоаре (сл. 157). Овај архитектонски стил нарочито су распростирали калуђери из Клини (Cliny), чијој огромној опатиској цркви, порушеној за време првог царства, беше скоро свуда подражавано, па чак и у Светој Земљи. Тада су постале многобројне локалне школе, у Бургоњи, у Оверњи, у Перигору ит.д. Школа у долини Рајне, стојећи под утицајем ломбардске архитектуре, можда је најмлађа; али се велике цркве, које је она назидала у Шпајеру, Мајнцу, у Вормсу и у Бамбергу (сл. 158), убрајају међу ремек дела религиозне архитектуре. У Паризу се као пример може, у пркос многобројних рестаурација које су на њој извршене, навести црква Св. Жермен де Пре. У Енглеској, романски стил, назван *норманским* за разлику од *саксонског*



Сл. 164. — **Катедрала у Ремсу.**

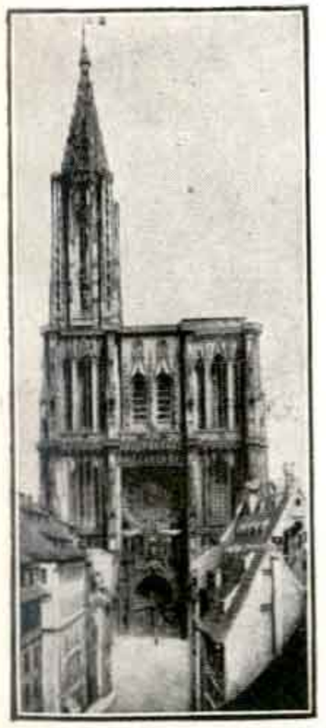
стила, тежи је и масивнији, него ли у свом завичају, у Нормандији. У Италији је главни споменик романске уметности дом у Пизи, сазидан од 1063 до 1118 године (сл. 159).

Довде још нисмо говорили о *огивама (ребрима)*. Погрешком, учињеном у XIX веку, то је име дато оштрим луцима; у самој ствари, огива *(augiva)* је ребро које искаче и које носи свод, да би повећало *(augere)* његову јачину. С тога се може говорити о своду огивалном и архитектуру готску звати такође огивалном, али се при томе не сме заборавити да та одлика није довољна; готска архитектура има, поред свода с ребрима, још и друге одлике као што су употреба потпорног лука и декорација позајмљена из природе, са локалног биља и плодова.



Сл. 165. — **Катедрала у Амјену.**

Потпорни лук је последица оштрог лука (сл. 160). И одиста, кад цркве постадоше више, зидови, који су, у осталом, пробијени широким прозорима, не могаху бити довољно јаки да издрже бочни потисак сводова; требало их је, споља, подупрети. У том циљу, назидаше се, споља, камени луци, наслоњени, у висини своје стопе, на дебеле зидане ступце, назване *потпорни ступци*. Ти луци, названи *потпорни*, преносе на спољашњост грађевине бочне потиске високих унутрашњих сводова. Ни у којем другом систему конструкције нема ничег сличног.



Сл. 166. — **Катедрала (Münster) у Штрасбургу.**

Докле класични храм и романска црква садрже у себи самим елементе своје јачине, дотле готска црква добива јачину од спољашњих



Сл. 167. — **Катедрала у Келну.**

подупирача; она личи на некакву животињу чији би се костур, бар једним делом, налазио на спољашњости њена тела. Ови подупирачи и потпорни луци, иако су распоређени и украшени с много уметности, изазивају помисао на штаке. Грађевина као и људско створење не представља идеал здравља кад се ослања на овакве подупираче. Према томе готска уметност, иако је створила ремек-дела, носи у самој себи клицу трошности; у осталом, међу стотинама готских грађевина које познајемо, једва их има које су биле довршене, а многе беху делимице већ склоне паду још док су их довршавали.

Скоро је извесно да су први готски споменици подигнути у Ил-де-Франсу и у Пикардији. На Југу, где има далеко више дневне светлости, где романска традиција беше жива, тамо је већма усвојена романска базилика; Север је, од раног доба, тражио тип цркве који допушташе шире и многобројне отворе. Сећање на старе дрвене конструкције допринело је, можда, као што је то тврдио Куражо, оваквом развитку архитектуре.

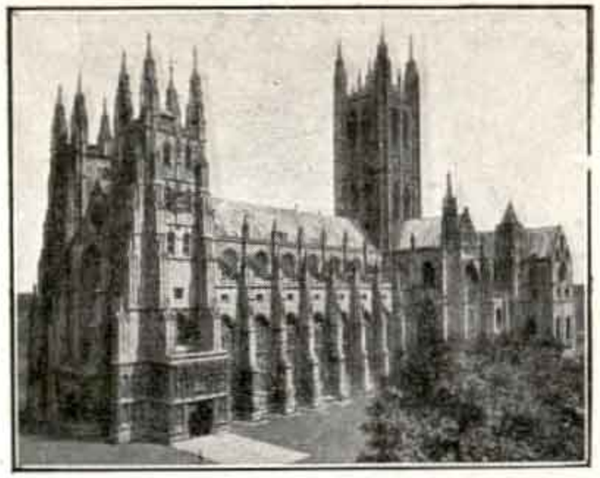
Али се на основи факта, да је готска уметност цветала најпре између Сене и Соме, не даје закључити да је свод с ребрима пронађен у овом пределу.

У Немачкој се готска уметност не појављује пре 1209 године (Магдебург); апсолутно је доказано да је француска гот-

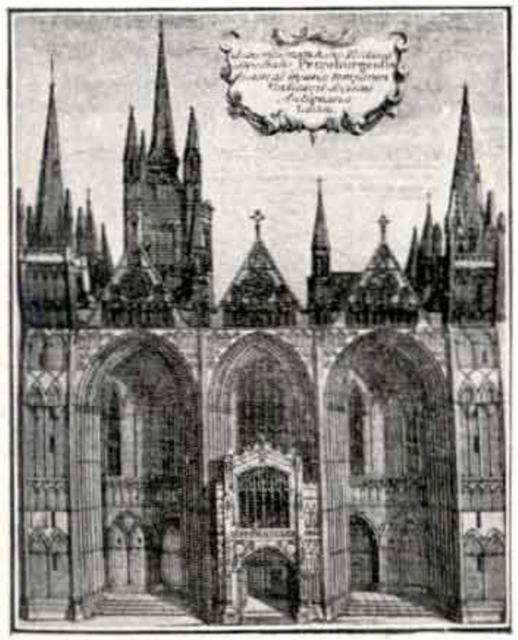


Сл. 168. — **Св. Шапел у Паризу**

ска уметност претходила немачкој готској уметности за скоро цео један век. У Ил-де-Франсу, у Мориан-валу, нађен је један пример из 1115 године. Овај последњи факат, утврђен тек у 1890 години, важио је пуних десет година. Али су, доцније, сводови с ребрима, бар исто тако стари, нађени у Пикардији и, што се није очекивало, у Енглеској, где би сводови с ребрима, на катедрали у Дураму, припадали почетку XII века. С тога, дакле, има разлога питању данас, не да ли је готски стил најпре цветао у Ил-де-Франсу, што је, извесно, него да ли је проналазак који карактерише тај стил, постигнут најпре у Ил-де-Франсу, у Пикардији или у Енглеској, где би требало у њему гледати идеју коју су Нормани донели.



Сл. 169. — **Катедрала у Кентрбериу.**



Сл. 170. — **Катедрала у Питерберу; западна фасада.**

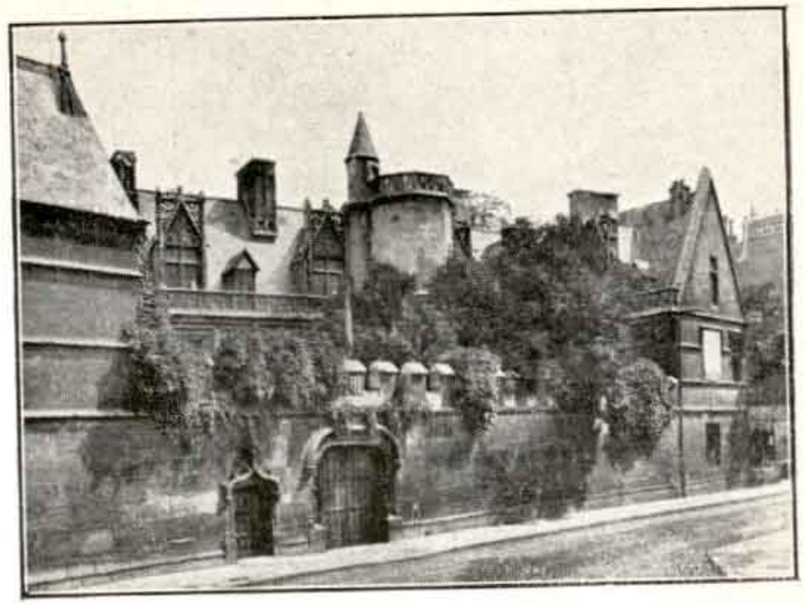
Поред мишљења по коме је порекло свода с ребрима у Западној Европи, постоји друго мишљење које овај проналазак приписује Сирјанима; цветање готске архитектуре пада управо у исто време када су извршени и оружани хаџилуци, крсташки ратови, који веома тесно свезаше Сирију са северозападном Европом. Ма како било решење овога питања, ваља истаћи факат да се овај стил веома брзо развио. Готски хор у опа-



Сл. 171. — **Општинска кућа у Арасу.**

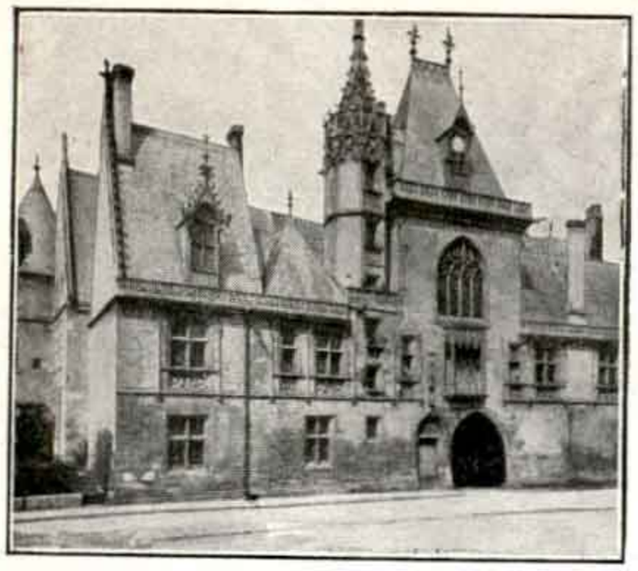
тиској цркви Св. Дени освећен је у 1144 години. Црква у Ноајону би почета у 1140 години. Нотр-Дам у Паризу у 1163 години, у Буржу у 1172 години, у Шартру у 1194 години, у Ренсу у 1211 години, у Амјену у 1215 години. Св. Шапел у Паризу освећена је у 1248 години (сл. 161—168). Готски тип — који су нарочито распрострли цистерцити — пређе, из Северне Француске, у Алзас (Штрасбург, 1277 године), у Немачку (Келн, 1248 године), у Италију (Милано), у Шпанију, у Португалију, у Шведску, у Чешку, у Угарску; француски крсташи пренели су га на острво Кипар и у Сирију. У Енглеској овај стил је добио нарочити изглед, који се одликује релативном незграпношћу и, доцније, ружним изобиљем вертикала, а нарочито прозорима (сл. 169, 170). Још 1174 године беше поверена једном архитекту из Сана (Sens) реконструкција спаљене катедрале у Кентрбериу; катедрала у Солсбериу сазидана је у времену од 1220 до 1258 године; од 1245 до 1269 године назидан је хор опатиске Вестминстерске цркве у Лондону. Свуда иначе побеђује француски тип: Шартр и Бурж били су узори за Шпанију; Ноајон и Лан (Laon) су копирани у Лозани, у Бамбергу (звоници); Келн је комбинација Амјена и Бовеа. Земља у којој се најмање одомаћи готски стил (катедрала у Милану) била је Италија. У осталом романске цркве нису ишчезнуле; има известан континуитет између романских цркава и грађевина из доба Обнове, док се готска уметност појављује као сјајна епизода, чији је врхунац већ близу опадања.

Разликују се три периода у готском стилу према облику и декорацији прозора: готски стил *копљасти, зракасти* и *пламени* (flamboyant). Али су ови називи недовољно одређени. Довољно је знати да је готску архитектуру њен систем нагонио на непрестано повећавање висине сводова, на увеличавање отвора и прозора, на умножавање малих звоника и врхова грађевине. Готске цркве XV века су и извештачене и сувише витке у исто време. Готска уметност није била угушена уметношћу Обнове: она је била жртва система трошности коју је сама у себи носила.



Сл. 172. — **Хотел (данас музеј) Клини у Паризу.**

Ова уметност није стварала само цркве, иако је катедрала њен најсавршенији израз. Међу споменике њена последњег периода убрајају се дивне општинске куће у Фландрији које су се, са својим звоницима у којима се налажаху општинска звона, дизале према црквама, као наговештење нове силе која растијаше, силе грађанског сталежа (bourgeoisie) (сл. 171). Има тако исто и прекрасних опатија на Мон-сен-Мишелу, има врло лепих приватних кућа, као што су Отел де Клини у Паризу (сл. 172), кућа Жака Кера, у Буржу (сл. 173) и т. д. Утврђени замци или донжони (donjon од латинског *dominium)* израђени су у великом броју, почевши од X века, у романском стилу; потреба за одбраном није допуштала да се на овим грађевинама остави много места отворима; али је готска уметност владала у њиховом унутрашњем распореду, у декорацији њихових капија, прозора и



Сл. 173. — **Кућа Жака Кера, у Буржу.**

кровова; довољно је навести замкове Лаферте-Милон и Пјерфонд, који припадају крају XIV века, а на којима је Куражо с правом хвалио „импозантне масе, отмене силуете, равнотежу потпуно дорске поноситости и стаменитости."

Ако архитектура, посматрана као уметност, треба да циља што је већма могуће ослобођењу од материала који употребљава, то се може рећи да је архитектура готских цркава остварила овај идеал боље, него икоја друга. Али има још нешто више. Овај систем конструкције, лак, ваздушаст, с финим и видним костуром, био је као први покушај стила који се почео стварати у XIX веку, стила металне архитектуре. С употребом метала и армираног бетона смели потхвати готских архитекта могли би лако бити достигнути од модерних без штете, као што је то било у готској архитектури, по солидност грађевине. У борби која се води између оба елемента конструкције, између пуног зида и отвора, све околности говоре за то да ће отвор победити, да ће будуће палате и куће, бар у француском поднебљу, бити препуњене ваздухом и светлошћу, и да ће, тако, формула, заведена готском архитектуром, бити упућена новом успеху, и да ћемо, после Обнове грчко-римског стила који је преовлађивао почевши са XVI веком па до данас, видети, у другом материалу, још дуготрајнију обнову готског стила.

БИБЛИОГРАФИЈА. — E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'Architecture française,* 10 vol., P., 1854-1869; *Dictionnaire du Mobilier français,* 4 vol., P., 1855-1873; *Architecture militaire,* P., 1854; *Entretiens sur l'Architecture,* 2 vol., P., 1858-1872; *Histoire d'une Forteresse* P., 1874; *Histoire de l'Habitation,* P., 1875; J. Quicherat, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire,* t. II, P., 1886; J. Brutalis, *Pour comprendre les monuments de la France,* P., 1917; *Précis d'archéologie du Moyen Age,* II изд., P., 1924.

A. Michel (и други), *Histoire de l'Art,* t. I, P., 1905; R. de Lasteyrie, *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane,* P., 1912; *à l'époque gothique,* P., 1926; Mortet, *Textes rélatifs à l'Architecture, XI-e-XIII-e siècles,* P., 1912; W.-R. Lethaby, *Mediaeval art,* L., 1912; Aug. Choisy, *Histoire de l'Architecture,* t. II, P., 1899; W. Lübke, *Geschichte der Architektur,* VI Aufl., Bd. II, Lp., 1886; G. Dehio и G. von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes,* Bd. I-II, Stuttgart, 1884-1901; L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre,* t. I, P., 1899 *(Origines de l'Art roman et gothique);* C. Enlart, *Manuel d'Archéologie française,* t. I, II, P., 1902-3;[1]) L. Bonnard, *Notions d'Archéologie monumentale,* P., 1902; R. Rosières, *L'Evolution de l'Architecture en France,* P., 1894; A. von Cohausen, *Befestigungswesen der Vorzeit und des Mittelalters,* Wiesbaden, 1898; O. Piper, *Burgenkunde,* M., 1885.

A. Venturi, *Storia dell' arte italiana,* t. III, Milano, 1903 (романски и готски период); E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale,* t. I, P., 1903 (V-e—XII-e siècles); O. Mothes, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien,* 2 Bde. Jena, 1884; Dartein, *L'Architecture lombarde,* P., 1882; Rivoira, *Le origini della architettura lombarda,* t. I, R., 1901; R. Cattaneo, *L'Architecture en Italie du VI-e au XI-e siècle,* превод Le Monnier, Venise, 1901; Rohault de Fleury, *Les Monuments de Pise au Moyen Age,* P., 1886; R. Adamy, *Die merovingische Ornamentik als Grundlage der romanischen (Deutsche Bauzeitung,* 1896, стр. 80); L. Labande, *Etudes d'Histoire et d'Archéologie romanes (Provence et Languedoc),* P., 1902; A. de Rochemonteix, *Les Eglises romanes de la Haute-Auvergne,* P., 1902 *(Gazette,* 1902, II, стр. 436); Abbé Pottier, *L'Abbaye de St.-Pierre à Moissac (Album des Monuments du Midi de la France,* Toulouse, 1897, t. I, стр. 48: романски капители); M. Gomez Moreno, *Iglesias Mozarabes,* Madrid, 1920; J. Puig и други, *L'arquit. romanica en Catalonya,* Barcelone, 1918.

L. Gonse, *L'Art gothique,* P., без године; G. Dehio, *Die Anfänge des gotischen Baustiles (Repertorium,* 1896, стр. 169); Anthyme St.-Paul, *La Désignation de l'Architecture gothique (Bulletin monumental,* 1893, стр. 1); L. Leclère, *L'Origine de la voûte d'ogives (Revue de l'Université de Bruxelles,* 1901—1902. стр. 785); R. de Lasteyrie, *Les Origines de l'Architecture gothique,* Caen, 1901; A. Pugin, *Gotische Ornamente* (Француска и Енглеска), B., 1896; L. de Fourcaud, *L'Art gothique (Gazette,* 1891, II, стр. 89); Clara Perkins, *French Cathedrals and Chateaux,* 2 vol., Boston, 1903; E. Gall, *Die gotische Baukunst,* Lp., 1925.

Eug. Lefèvre-Pontalis, *L'Architecture religieuse dans l'ancienne diocèse de Soissons,* P., 1897.; *L'Architecture gothique dans la Champagne méridionale,* P., 1904; C. Enlart, *Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie,* P., 1895 (упор. *Revue archéol.* 1893, II, стр. 284); *Origines de l'Architecture gothique en Espagne et en Portugal (Bulletin du Comité,* 1894, стр. 168); E. Bertaux, *Castel del Monte et les Architectes français de Frédéric II (Comptes rendus de l'Academie des Inscriptions,* 1897, стр. 432); Francis Bond, *Gothic Architecture in England,* L., 1905 (упор. Lasteyrie, *Journal des Savants,* 1908, стр. 57); *The Cathedrals of England,* 4-e édit., L., 1912; *Westminster Abbey,* L., 1909; P. Biver, *Westminster,* P., 1913; M. Aubert, *L'Art relig. en Rhénanie,* P., 1924; C. Enlart, *L'Art gothique et la Renaissance en Chypre,* 2 vol., P., 1899; J. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa,* V., 1919.

C. Durand, *Monographie de la cathédrale d'Amiens.* 2 vol., Amiens, 1901, 1903; J. Dènais, *Monographie de la cathédrale d'Angers,* P., 1899; Abbé Bulteau, *Monographie de la cathédrale de Chartres,* 2-e éd., Chartres, 1902 (упор. *Bull. monumental,* 1903, стр. 581); R. Merlet, *La Cathédrale de Chartres,* P., 1908; E. Houvet, *о истој цркви,* 1920 и даље; P. Vitry и G. Bière, *Saint-Dénis,* P., 1908; M. Aubert, *Notre-Dame de Paris,* P., 1920; Eug. Lefèvre-Pontalis, *Histoire de la Cathédrale de Noyon,* P., 1900; *Le Château de Coucy,* P., 1909; L. Bréhier, *La Cathédrale de Reims,* P., 1916; E. Male, *L'Art allemand et l'Art français du Moyen-Age,* P., 1916; E. Lambin, *L'Église de Saint-Leu d'Esserent (Gazette,* 1901, I, стр. 305); Bégule и Guigue, *La Cathédrale de Lyon.* Lyon, 1880; H. Stein, *Pierre de Montereau, architecte de Saint-Denis (Mém. de la Soc. des antiq.,* 1900, t. LXI, стр. 79); *Le Palais de Justice et la Sainte-Chapelle,* P., 1912; G. Delahache, *La Cathédrale de Strassbourg,* P., 1910; P. Goût, *Le Mont Saint-Michel,* P., 1910; A. de Geymüller, *La Cathédrale de Milan, (Gazette,* 1890, I, стр. 152); C. Romussi, *Le Dôme de Milan,* Milano, 1911.

О такозваним „терорима у 1000 години" упореди одлични чланак Дом Пленеа у *Revue de Questions Historiques,* 1873, стр. 145.

[1]) У овом делу дата је веома обилна библиографија, која је сређена по главама.

ТРИНАЕСТО ПРЕДАВАЊЕ.

РОМАНСКА И ГОТСКА СКУЛПТУРА.

У Средњем Веку Црква није само богата и моћна, него она влада и управља свеколиким људским радом. У том добу нема уметности у правом смислу ван уметности коју Црква помаже, која је потребна за зидање и украшавање њених грађевина, за резање предмета од слонове кости и за њене реликвиаре, за сликање њених прозора или њених молитвеника. У првом реду међу овим уметностима стоји архитектура, која није никад и ни у једном друштву имала тако широко место. Још и данас је довољно ући у какву романску или готску цркву, па да се добије појам о огромној сили која се у њима манифестује и која је, за пуних десет векова, утицала и одређивала судбину Европе.



Сл. 174. — **Преплетени орнаменти у ирском рукопису званом „књига Durrow" (VII век).**
(Trinity-Colledge, у Дублину).

Сликарство на зидовима, које је било у највећем ступњу уметност хришћанства у његовим почецима, би релативно занемарено како у романској, тако и у готској епоси. То је зависило поглавито од саме архитектуре цркава: романске цркве биле су и сувише мрачне; готске цркве пружале су и сувише мало равних површина за декорацију. У накнаду за то, готске цркве су имале високе прозоре које је требало застаклити и украсити сликама на стаклу. Уметност сликања на стаклу је нераздвојна од готске уметности; за време најјачег цветања готске уметности, у XIII веку, сликари на стаклу су дали највише својих ремек-дела: у Сен-Дениу, у Шартру, у Поатиеу, у Сану.

Врло светле и мало дречеће боје, које су биле потребне за сликарство на стаклу неоспорно су утицале, у XV веку, на сликарство уопште; требало је времена док су се очи навикле на мекше и тише тонове боје.

Поред сликарства на стаклу, за све време је постојало и украшавање рукописа миниатурама. Али тек од средине XIII века ово сликарство даде дела стварне вредности. Дотле постоје само цртежи превучени бојом чије су узоре предавали једни другима миниатуристи и калиграфи; оригиналност се појављује нарочито на иницијалима (почетним словима) и на оквирима око текста, који су, понекад, украшени са невероватном маштом (сл. 174, 175).



Сл. 175. — **Почетно слово и преплети у ирском рукопису званом „књига Kells".**
(Trinity-Colleage, у Дублину).

Декорацију романских цркава често су радили калуђери који су их зидали; декорација готских цркава је, у основи, дело световних вајара или каменорезаца, удружених у поједина удружења. У обема епохама најчешће се, у декорацији, употребљава рељеф. Романски вајари украшаваху тимпаноне изнад црквених врата великим религиозним композицијама; они су, исто тако, вајали и предмете из приповетке, људске и



Сл. 176. — **Страшни Суд на порталу катедрале у Отену.**



Сл. 177. — **Исус, јеванђелисти и 24 старца из Апокалипсе.**
Портал опатиске цркве у Моасаку.

животињске фигуре на капителима стубова и на фризовима. Готски вајари, у Француској већма него на другом којем месту, унеше рељеф и целу фигуру у све делове великих цркава, у тремове, на галерије, на хорска седишта. Израчунато је да на катедрали у Шартру нема мање од 10.000 фигура, статуа, рељефа, људских и животињских фигура на прозорским стаклима.

Иако предлаз од романске ка готској скулптури не беше изненадан, иако има споменика на којима се појављују истовремено одлике обе скулптуре, ипак се може рећи да, посматране у целини или на њиховим највишим ступњима, романске скулптуре у XII веку, а готске скулптуре у XIII веку, да показују врло јаке разлике. Романска скулптура је производ врло различних утицаја који су разноврсно јаки према земљи у којој се појављују; и док у њој трају утицаји римске уметности — нарочито у Италији и на југу Француске —, затим византиски и сириски утицаји, који су доспели трговином и преко миниатура у рукописима; најпосле утицаји северних земаља (Скандинавија и Ирска), где владаше укус за сложене облике и за преплетене орнаменте, назване *ūрелети* (сл. 174 и 175). Један једини утицај не налазимо, скоро никако, у тој сложеној уметности: утицај непосредног студирања природе. Романски вајари су имали очи за то да не виде природу. Њихова је уметност понекада величанствена, снажна, декоративна; али је она увек апстрактна, изван стварности и конвенционална.



Сл. 178. — **„Капител с бербом“, у катедрали у Ремсу.**



Сл. 179. — **Сусрет Аврама и Мелхиседека.**
У катедрали у Ремсу.

Најкарактеристичнији пример ове скулптуре је тимпанон катедрале у Отену, на коме је представљен Страшни Суд (сл. 176). Ова пространа композиција, која датује из времена око 1300 године, није без извесне своје величине, она шта више сведочи о уметникову дару и тежњи да својим фигурама дâ живе покрете; али како је све то слабо „цртано“! како су тела дуга невероватно! како су драперије круте и скучене! Скоро исто тако варварски утисак чине и скулптуре над главним вратима у цркви у Моасаку (округ Тарн-и-Гарона, на југу Француске), млађе од прилике за двaестину година (сл. 177). Али, и на њему, поред веома непотпуног цртежа, мора се констатовати живот и разноликост, у којима се истиче моћ домаћих тежња које византиски хиератизам није угушио.



Сл. 180. — **Група посете.**
У катедрали у Ремсу.

Према овој романској уметности, потчињеној још конвенционалности, која не познаје или презире природу, стоји расцветана готска уметност XIII века као сјајна обнова реализма. Ве-



Сл. 181. — **Пророк у катедрали у Ремсу.**

лики вајари који су својим делима украсили катедрале у Паризу, у Амјену, у Ремсу, у Шартру, беху реалисти у највишем смислу речи. Они су у природи тражили не само познавање форама људског тела и одела које га покриваше, него и познавање декоративних принципа. Сем на *гаргулама* олука на катедралама и у неким споредним скулптурама, ми не налазимо више, у XIII веку, нити оне фигуре фантастичних животиња, нити оне орнаменте заплетене, као мора, којима су били претрпани капители стубова у романским црквама; једино, или скоро једино домаћа флора, с љубављу студирана, пружаше декораторима потребне елементе. Ту, на тој дивној обилности цвећа и лишћа, најслободније се развија геније готске уметности. Једно од његових дела, најдостојнијих дивљења, јесте чувени *капител с бербом,* израђен, око 1250 године, у катедрали Нотр-Дам, у Ремсу (сл. 178). Од I века римског царства (упореди стр. 107) па све довде, уметност није умела тако подражавати природи; а од тога доба јој није никада подражавала с више љубави и безазлености.

Готска катедрала је права енциклопедија људског знања. На њој се налазе представе узете из Светог Писма и побожних легенада; мотиви из животињског и биљног царства; представе годишњих времена, пољских радова, уметности и науке, заната; најпосле моралне алегорије као што су, на пример, уметничке персонификације врлина и порока. У XIII веку, Св. Луј заповеди једном ученом доминиканцу, Венсану де Бовеу, да састави једно велико дело, извод из свих знања његова доба. Ова компилација, названа *Свето-*

ско Огледало, подељена је на четири дела: *Природно Огледало, Научно Огледало, Морално Огледало, Историско Огледало!* Е, један савремени археолог, Е. Мал, успео је, да покаже да уметничка дела наших катедрала нису ништа друго но неки превод у камен *Огледала* Венсана де Бовеа, кад се изузму епизоде из историје Грка и Римљана, за које нема никаква разлога да ту буду представљене. Тај факат не проистиче отуда што су вајари читали Венсана де Бовеа, него што су, као и он, хтели сложити у једну целину све што је требало да познају људи њихова доба. Њиховој уметности беше главни циљ не да се допадне, него да својим представама поучи; то је нека врста енциклопедије за оне који не умеју читати, енциклопедије коју су скулптура или сликарство на стаклу превели на јасан и прецизан језик под високим руковођењем Цркве која није ништа остављала случају. Црква је ту била, свагда и свуда, са својим саветом, надгледајући уметника и не остављајући га његовој инспирацији, сем у случају кад он моделује фантастичне животиње за *гаргуле* или кад позајмљује из биљног царства декоративне мотиве.



Сл. 182. — **Анђео у катедрали у Ремсу.**

У погледу на ову дивну иако непотпуну уметност постоје разне предрасуде које се тешко дају разбити. Често се, на пример, каже да су све готске фигуре круте и мршаве. Посматрајте — и уверићете се о противном — ону невероватну сцену, извајану на катедрали у Ремсу, сусрет краља Мелхиседека и Аврама (сл. 179); погледајте, у истој катедрали, и представу посете Богородице Јелисавети,[1]) пророка

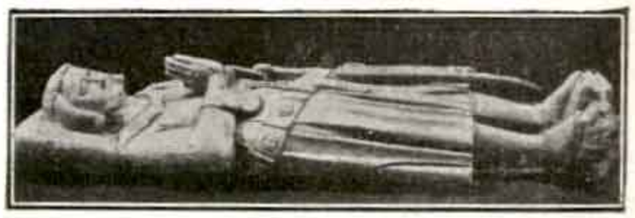
[1]) Аутор ове ванредне групе *извесно* је познавао и студирао античне статуе. Али које? али где?



Сл. 183. — **Св. Магдалена у катедрали у Бордоу.**

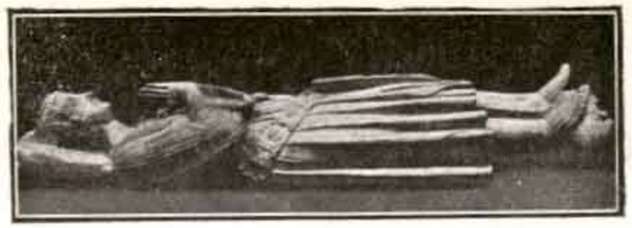
који седи, анђела који стоји, затим изврсну Магдалену на катедрали у Бордоу (сл. 180—183). Шта је ту скучено, круто и болешљиво? Уметност која највећма подсећа на лепу готску уметност, није ни романска нити византиска уметност, него грчка уметност из времена од 500 до 450 године, од које неким чудним стицајем има и онај мало стереотипан осмејак.

Тако се даље вели да је готска уметност прожета силном религиозном оданошћу, разнеженим мистицизмом, и да с боном побожношћу изражава патње Христа, Богородице и мученика. Они који тако мисле нису никад проучавали готску уметност. Не само да је то тврђење нетачно, него готска уметност, у свом добу цветања, у XIII веку, није представљала друге патње сем патња грешника са Страшнога Суда. Њене се Богородице смеше, оне никад нису тужне. Нема ни једне готске представе Богородице која плаче под Христом. Речи и музика песме *Stabat Mater* које понекад изгледају као најсавршенији израз религије Средњег Века, датују, најраније, тек из краја XIII века, а постале су популарне тек у XV веку. Ни сâм Христос није представљен као лице које пати, него с ведрим и величанственим изразом; довољно је, у овом погледу, навести само чувену статуу, познату под именом *Лепи Бог из Амјена*.



Сл. 184. — **Надгробна статуа де Хејмона, грофа од Корбеј.**
У цркви Сен-Сиир, у Корбеј (Seine-et-Oise). Око 1320.

Истакнимо, овом приликом, да је готска уметност обрађивала само мали број прича позајмљених из Светог Писма, прича за које се мишљаше, у XIII веку, да се у њима може наћи грађа за величање вере. Таква је представа приче о сусрету између Аврама и Мелхиседека, јер Мелхиседек, нудећи Авраму хлеб и вино, изгледаше као префигурација потоње свете тајне причешћа. Обратно, као што је с правом рекао Е. Мал, све што је човечанско, што је нежно или просто живописно, а што се налази у оба Завета није, изгледа, занимало уметнике Средњег Века. Ови уметници не беху теолози; али су њима управљали теолози. А теологија овога доба, коју представља *Сума* Св. Томе Аквинског, не беше ни у колико сентиментална; то беше наука пуна охолости и врло позитивна, која је страсно волела логику, и која је била решена да спасава људске душе намећући се њиховом разуму, а и не помишљаше да утиче на њихово срце. Чудновато је да су учињене исте погрешке при оцени Дантеа, највећег песника XIII века. С тога, што у његову делу има једна Франческа из Римини, једна Беатрича, Дантеу су приписиване модерне идеје, сентиментална меланхолија, иако он беше нарочито теолог, логичар и политичар. Сладуњави и уплакани Средњи Век је проналазак наше романтичарске школе XIX века.



Сл. 185. — **Надгробна статуа Роберта д' Артоа, од Пепина де Хиј.**
У цркви Св. Деница (Seine). Око 1320.



Сл. 186. — **Богородица с дететом.**
(Статуета од слонове кости у Лувру).

Ништа мање није погрешно ни мишљење које је распростирао Виктор Хиго, по којем су вајари били ван утицаја Цркве, да су они били независни и опозиционарски духови, да је слобода архитектуре,

у Средњем Веку, била то исто што је данас наша слобода штампе. У ствари, у Средњем Веку је било свагда опасно бити независан или опозиционар, а нарочито кад се тицало ауторитета Цркве; ко је тако радио излагао се опасности од ломаче и вечите тамнице. Од 1234 до 1239 године, под Св. Лујем, у времену када се зидала Св. Шапел, инквизитор Француске, Робер, спалио је жива, у Фландрији, Пикардији и Шампањи, 222 лица, која су била подозрива да имају своја „мишљења.“ Вајари, понављам, беху слободни једино у избору незначајних украса; за све остале предмете, религиозне или световне, које они представљаху, свештенство, т.ј. Црква, је водило њихову руку. Као разлог за онакво мишљење наводе се извесне карикатуре калуђера које се налазе међу рељефима на нашим катедралама; али се ове карикатуре не појављују пре краја XIV века, и, уосталом, оне су далеко невиније, него што се вели. Проналазак средњевековног *антиклерикалног вајара* можда је занимљив; али је то басна.

Готска скулптура није украшавала само катедрале; она је, нарочито од XIV века, израђивала надгробне скулптуре које, поступно, постадоше портрети. Баш је портре — чије појединачне примерке налазимо већ од XIII века — одвео готску уметност тражењу индивидуалног израза; њега је у томе помогло ливење гипсаних копија по природи. Из овог доба датује тип *положених статуа,* т.ј. фигуре умрлих лица у положају лежања; тај тип је замењен тек у XVI веку типом покојника који клече при молитви, посталом по угледу на *ктиторе* на сликама, типом који је био уобичајен скоро све до наших дана. У Корбеју и Св. Дениу чувају се лепе положене фигуре де Хајмона, грофа од Корбеја, и Роберта д'Артоа (сл. 184, 185); у Лувру и у Св. Дениу могу се видети фигуре Филипа VI и Шарла V, дела једног вајара и миниатуриста из Хеноа (Hainaut), који је радио у Француској, Андреа Бонвеа.

Најважнија ремек-дела готске скулптуре, изузевши декорацију цркава, представљају статуете и

рељефи од дрвета и слонове кости, често обојени и позлаћени, од којих се најлепши познати примерци налазе у Француској (сл. 186, 187). Слонова кост, веома тражена нарочито у XIV веку, веома је погодна за скулптуру; али кривина слонових зуба нагонила је уметнике да своје фигуре кад стоје представе с *једним избаченим куком,* са забаченом главом и с испупченом средином њихових тела.



Сл. 187. — **Богородица с дететом.** *Француска статуета од слонове кости. (Збирка Мартен ле Рој, у Паризу).*

Ја сам, више пута, говорио о *ведрини* готске уметности; ту реч нисам имао прилике употребити после мога предавања о грчкој уметности. И одиста, у колико се више о томе размишља у толико се већма запажа да су грчка и готска уметност сестре, које су, будући дуго време непријатељице, данас измирене. Али је надмоћност грчке уметности неоспорна. Та надмоћност потиче нарочито из основног факта, што је готска уметност у основи уметност обучене фигуре. Предрасуде времена и сама природа религиозних споменика, које украшаваше готска скулптура, забрањиваху јој, скоро апсолутно, представљање нагог тела. Чак и када себи допушташе представљање нагог тела, она је у томе осредња и плашљива; готска уметност није створила ниједну представу која задовољава, ни детета Исуса, нити Адама и Еве. Сем тога, грчка уметност се развијала пет стотина година, а готска уметност, већ од почетка XIV века, показује знаке замрености, постаје извештачена и неприродна. Око средине XIV века појављује се обнова најпре у над-

гробној скулптури. Неки дах с оне стране Алпа доноси, тада, поуке талијанског *Трећенша;* живе слике *Мисшерија* дају превагу стварности над симболизмом и уносе нове мотиве. Ови се елементи комбиноваше и развише у Паризу, на двору Шарла V, па су се онда расцветали у фламанској школи у Бургоњи за време последње четврти XIV века. Па ипак, у историји скулптуре не постоји прекид; гениje скулптора XIII века, поставши једино разноврснији и изразитији, наставио се у великој франко-фламанској школи и вршио је плодан утицај на сликарство тога доба.

БИБЛИОГРАФИЈА. — Дела наведена на странама 136—137. — Kingsley Porter, *Romanesque sculpture,* 10 књига, 1527 pl., Boston, 1923 (врло скупо); L. Gonse, *La Sculpture francaise depuis le XIV-e siècle,* P., 1895; M. Aubert, *La sculpture française du moyen âge,* P.. 1926; P. Daschamps, *La sculpture en France à l'époque romane,* P., 1925; L. Courajod и F. Marcou, *Le Musée de Sculpture comparée du Trocadero,* P., 1892; R. Allen, *Celtic Art,* L., 1904; E. Mâle, *L'Art religieux du XII-e au XIV-e siècle en France,* 3 vol., P., 1902—1923 (упор. E. Bertaux, *Revue des Deux Mondes,* 1-er mai 1899); E. Lambin, *La Flore sculpturale du Moyen Age (Gazette,* 1899. I, стр. 291).

A. Voege, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter,* Strassburg, 1894 (тобожњи приоритет провансалске школе над школом у Ил-де-Франсу); *Der provenzalische Einfluss in Italien (Repertorium,* 1902, стр. 409); R. de Lasteyrie, *Études sur la sculpture française au Moyen Age (Monuments Piot,* t. VIII, 1902: портал у Шартру и претресање Фегеова мишљења); P. Deschamps, *La sculpture romane en Languedoc et dans le N. de l'Espagne (Bull. monum.,* 1923; L. Pillion, *La Sculpture française du XIII-e siècle,* P., 1912; G. Fleury, *Portails imagés du XII-e siècle,* Mamers, 1904.

R. Koechlin, *La Sculpture belge et les influences françaises aux XIII-e et XIV-e siècles (Gazette,* 1902, II. стр. 519); K. Frank: *Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Strassburger Münster,* Düsseldorf, 1903 (утицај Шартра на Страсбург); Ad. Goldschidt, *Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur,* B., 1902; A. Weese, *Die Bamberger Domskulpturen,* Strassburg, 1898; M. Voege, *о истом предмету, (Repertorium,* 1901, стр. 255); H. Ehl, *Deutsche Steinbilder der Frühzeit,* B., 1925; W. Pinder, *Die A. Plastik des XV Jahrh.,* M., 1924; E. Lüthgen, *Roman. Plastik in D.,* Bonn, 1923; Wolter und Bürger, *Mittelalterl. Holzplastik,* M., 1923; A. Venturi, *Storia dell arte italiana,* t. I-III, Milano, 1901-1903; H. von der Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig,* Lp., 1903; Prior and Gardner, *Mediaeval sculpture in England,* Cambridge, 1912.

E. Moliniér, *Les Ivoires,* P., без године; *La Descente de la Croix, groupe en ivoire du XIII-e siècle au Louvre (Monuments Piot,* t. III, стр. 121); R. Koechlin, *Les ivoires gothiques français,* 3 vol., P., 1924; Berliner Museen, *Die Elfenbeinbilder,* B. 1903; O. Merson, *Les Vitraux,* P., 1895; H. Oldtmann. *Geschichte der Glasmalerei,* Köln, 1898; H. Martin, *La Miniature française,* P., 1923; A. Haseloff, *Les Psautiers de saint Louis (Mém. de la Soc. des antiguaires,* 1900, t. LVIII, стр. 18); Marquet de Vasselot, *Les Emaux limousins,* P., 1921.

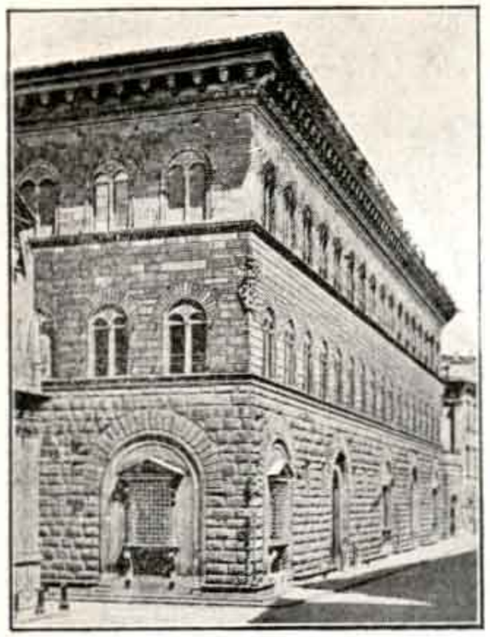
ЧЕТРНАЕСТО ПРЕДАВАЊЕ.

АРХИТЕКТУРА ОБНОВЕ И МОДЕРНА АРХИТЕКТУРА.

Готска архитектура, која је у основи северњачка и франко-германска, не ухвати дубок корен у Италији. Чудноватије изгледа, на први поглед, што је грчко-римска архитектура тако доцкан изазвала подражаваоце у Италији. Статуе и слике класичног Рима беху ишчезле или затрпане под рушевинама, али велике грађевине још постојаху не само у Риму, него и на многим другим местима на полуострву, те с изненађењем констатујемо да, за време од скоро хиљаду година, ниједан италијански архитект не помисли да пође њиховим примером.[1]) На против; римске грађевине су често рушене баш с тога, да би се из њих добило лепо тесано камење. Али дође дан када хуманизам, т.j. љубав према књижевности и историји старих народа, побуди пажњу уметника према одликама споменика далеке прошлости. Тада се заснова архитектура Обнове, коју треба сматрати као последицу хуманистичног покрета и која се, с њим, распростре по Западу Европе.

Израз „Ренесанс“ је доста рђаво изабран, јер он садржи две заблуде: прво, да уметност беше мртва, а друго, да се поново појави у свом негдашњем изгледу. У самој ствари, уметност не беше умрла, јер оно што је мртво не може се развијати; а с друге стране, антична уметност је најпре нашла ученике, а не кописте. И сама Обнова могаше бити у заблуди и веровати да она понавља науку Рима, док, у самој ствари, она уношаше новине, користећи се тим поукама. Нова уметност, која је позајмила од античне уметности своје форме и своју декорацију, беше задахнута сасвим друкчијим духом, који су створили десет векова хришћанства. Као што се река не враћа

[1]) „Ко је сметао овим дошљацима да зидају правилне грађевине по римским узорима?“ (Voltaire, *Essai sur les Moeurs,* t. I, стр. 409 (éd. de Kehl).



Сл. 188. — **Палата Рикарди (Медичи) у Флоренцији.**

своме извору, тако ни човечанство никад не понавља прошлост; оно што човечанство сматра као ускрснућа, само су синтезе.

Први период архитектуре Обнове у Италији, који обухвата скоро цео XV век, управо је покушај стапања форама Средњег Века с формама Старог Века. Средњевековна традиција била је и сувише моћна, те није могла ишчезнути на један мах; она је слабила поступно. Новина се мање истиче у замисли зграда, него у њиховој декорацији, где се појављују грчко-римски мотиви. То су орнаменти, намењени да улепшају или да представе разноврснијим површине, које се не дотичу скелета споменика. Друкчије потребе, — потребе цивилизације овог доба у Италији, — почеле су убрзо тежити, да јако измене карактер споменика. Први пут, после пропасти Царства, грађанска архитектура се истиче испред религиозне архитектуре; то је последица напретка световног духа. Тип нове уметности је флорентинска палата, масивна конструкција око четвртастог дворишта, окруженог ходницима са стубовима. Спољашњост још задржава карактер утврђених замкова Средњег Века, на којима пуни зидови надмашују отворе, јер палата треба да буде подесна за одбрану против улице. У унутрашњости зграда, нарочито на аркадама, на низовима стубова, на украсу пиластара и сводова осећа се подражавање античној уметности (сл. 188, 189).

Један део ове декорације која није више натуралистична, него слободно измишљена, налазио је своје угледе у римским гробницама које се називаху *гроте*, откуда потиче и име *гротеск* под којим је ова

декорација позната, назив који, у почетку, не садржаваше у себи никакву покуду (сл. 190, 191).

Талијанска црква из доба Обнове разликује се од готске цркве нарочито по томе, што она обично има куполу на квадратној основи; снопови стубића замењени су ступцима и стубовима; оштар свод је замењен полуобличастим сводом или хоризонталном таваницом, украшеном касетама. На њеној спољашњости налазе се стубови, тимпанони, нише и, најпосле, разни елементи романске уметности.



Сл. 189. — **Двориште палате Канчелариа, у Риму.**

Флорентинац Брунелеско (1377—1466 године) беше иницијатор прве Обнове. Од 1420 до 1434 године назида, до висине од скоро сто метара, куполу, на катедрали у Флоренцији (сл. 192), романској грађевини, коју је започео, у 1294 години, Арнолфо ди Камбио, а наставио, од 1350 године, по измењеном плану, Франческо Таленти. Таленти је такође довршио, у 1358 години, красни готски *звоник (Campanile)*, чији је план дао Ђото и који је руководио, у прво време, његовим зидањем (1334—1336 године). Око 1445 године започе Брунелеско, у Флоренцији, палату Пити,



Сл. 190. — **Перуђинова декорација „гротеск" на згради берзе *(Cambio)*, у Перуђи.**



Сл. 191. — **Фрагменат скулптованог фриза.**
Војводска палата у Урбину.

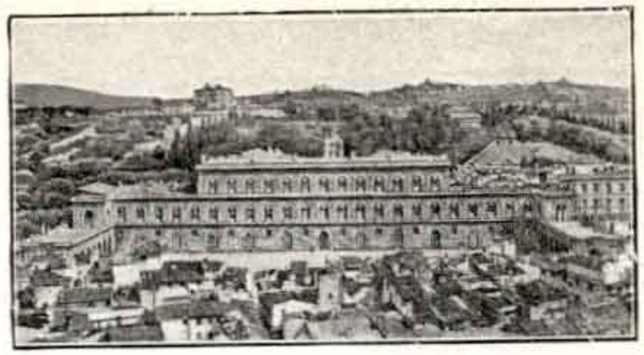
грађевину строге лепоте која се састоји поглавито у јасности артикулације и у правилности пропорција (сл. 193[1]). Још је очевидније угледање на антику на палати Рикарди, на делу Микелоца, око 1440 године (сл. 188), а нарочито на палати Строци, коју су зидали, око 1489, Бенедето да Мајано и Кронака. Ову палату завршава оправдано чувена атика, израђена по угледу на најбоље узоре римске уметности. И на њој као и на палати Пити, камење је, на својој спољној страни, неотесано; овако неправилна површина, названа *рустика,* коју налазимо на многим флорентинским грађевинама, још јаче наглашава испупчење камена, а сем тога ствара, на фасадама, игру сенке и светлости. Доцније је архитектура Обнове продрла и у Млетке, где је добила много мање строг изглед него у Флоренцији. Повећан број прозора и луксузна спољна декорација на овој архитектури сведоче нам о настављању готског стила и о утицају Ориента. Млетачке палате имају гостопримнији и веселији изглед којим се оне разликују од свих талијанских грађевина (сл. 194).



Сл. 192. — **Катедрала у Флоренцији.**

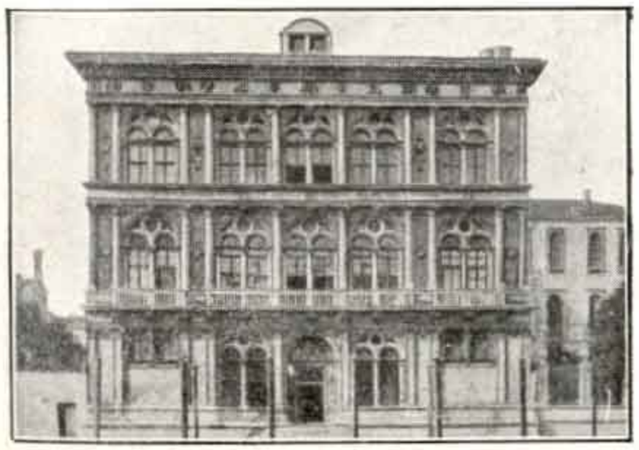
На две године после палате Строци, у 1491 години, зидана је она изванредна фасада Чертозе у Павији (сл. 195). На њој је преобилна декорација, бескрајно богата и разнолика; и ако она позајмљује своје елементе из античне уметности, она их расипа са сувишном, потпуно готском обилатошћу. Чак се губе архитектонске линије под овом обилношћу статуа и рељефа. У овом је погледу ова грађевина прелазни тип између готских цркава и цркава на којима владају грчко-римски елементи.

[1]) Највећи део палате Пити назидао је, око 1568 године, Аманати.

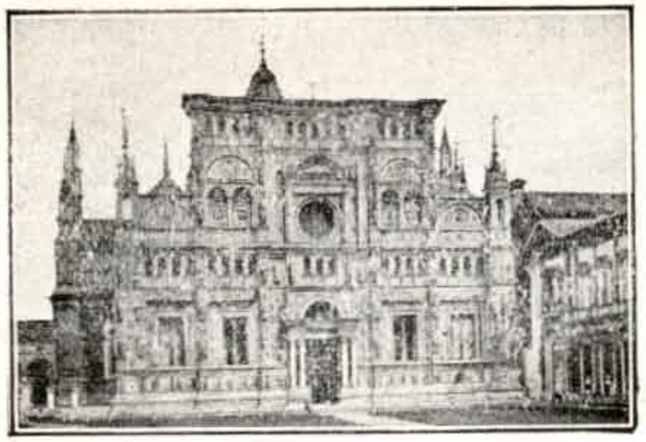


Сл. 193. — **Изглед палате Пити у Флоренцији.**

Права архитектура Обнове, која се одликује не декоративном, него конструктивном употребом стуба и ступца, имала је свој центар у Риму, а не у Флоренцији, у Риму где су антични споменици пружали узоре. Она почиње с Брамантеом из Урбина (1444 до 1514 године), који је руководио првим радовима на цркви Св. Петра (сл. 196). Његов се утицај састојао нарочито у сузбијању излишне декорације ради истицања артикулације грађевина, захтев који важи као закон у модерној архитектури. Најдаровитији, можда, међу његовим последницима, беше Андреа Паладио који је радио у Виченци и у Млецима (1518 до 1580 године); једно од најкарактеристичнијих његових дела јесте црква *Спаситеља* (Redentore) у Млецима. Као пример палате из друге фазе Обнове може се навести дивна библиотека Св. Марка у Млецима, дело Јакопа Тати, прозваног



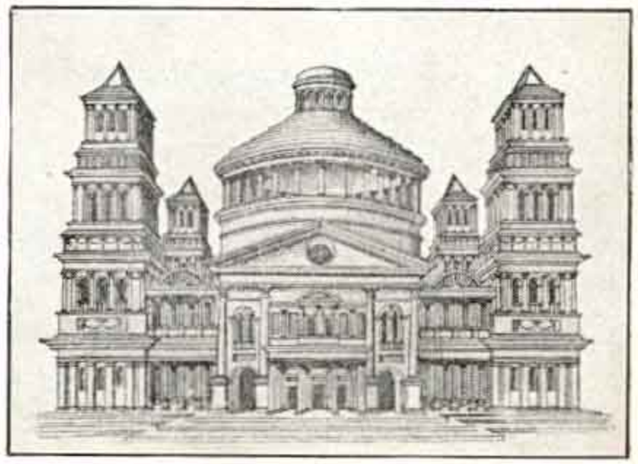
Сл. 194. — **Палата Вендрамин у Млецима.**
Сазидао архитект П. Ломбардо у 1481 години.



Сл. 195. — **Фасада Чертозе у Павији.**

Сансовино (1486—1570 године), с њеним приземљем с дорским стубовима, с њеним првим спратом с јонским стубовима, с њеним красним фризом и с њеном балустрадом, украшеном статуама (сл. 197).

Трећи период архитектуре за време Обнове сав је под влашћу Микеланџеловом (1475—1564 године), а нарочито од око 1550 године. Овај моћни геније учини да у архитектури преовладају живописни елеменат и индивидуалне ћуди. Он је наставио, али није довршио огромну цркву Св. Петра, чије су планове већ били изменили многи архитекти, а међу њима и Рафаило. По смрти Микеланџела завршена је, по његовим нацртима, снажна купола која се подиже на висини од 131 метра; али је фасаду покварио у XVII веку Мадерна, а нарочито Бернини, пројектант и творац двају бочних звоника рђава ефекта. Бернини је, међутим, стекао заслугу зидањем двојне колонаде која претвара цео трг испред цркве у црквени трем (сл. 198). Унутрашњост цркве, довршена у XVII веку, засењује својим богатством и својом величанственошћу у пркос сувишне, понекад наметљиве обилатости декорације (сл. 199); спољашњост грађевине може се ценити тек из даљине и, посматрана с трга, разочарава посетиоца. То је најпростра-



Сл. 196. — **Брамантеов пројект за цркву Св. Петра у Риму.**

нија црква која је икад сазидана; она покрива простор од 21000 m², докле дом у Милану и црква Св. Павла у Лондону не заузимају више од по 11000 m², Св. Софија 10000 m², а дом у Келну 8000 m². Али права величина, то је већ више пута речено, не проистиче из димензија, него из пропорција, а Св. Петар, дело и сувише многих архитекта и времена од два века, није добро пропорционирана грађевина.

Микеланџелов пример пробуди љубав за колосално и тежњу за ефектом на штету простоте и јасности. Његови ученици су оставили за собом оригинална и снажна дела, али је на њима ћуди и машти дато и сувише маха. Из тога постаде, при крају XVI века, стил назван *барок,* по називу који Португалци дадоше комаћу бисера неправилног облика *(baroccо).* То је једна врста дегенерације уметности Обнове, која се, својим недостацима, приближује готској пламеној уметности XV века, а чија се главна одлика састоји у претпостављању криве линије правој линији. У исто време је владао, у унутрашњости цркава, *језуитски* стил, који се одликује тежњом да засени гледаоца богатством и разноврсношћу мотива без икаква обзира на праву улогу орнамента, која се



Сл. 197. — **Библиотека Св. Марка у Млецима.**



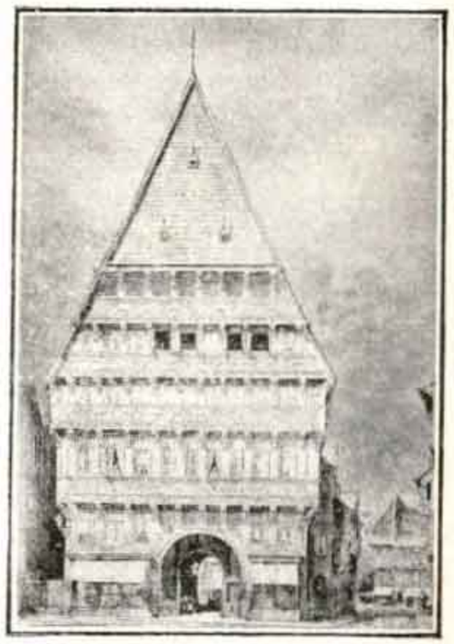
Сл. 198. — **Изглед цркве Св. Петра у Риму с Бернинијевом колонадом.**



Сл. 199. — **Унутрашњи изглед цркве Св. Петра у Риму.**

састоји у наглашавању форме. То је епоха тражене декорације ради ње саме, декорације која се појављује свуда, па и бесмислено, и која ужива-ваше у скоро грозничавој појави јако извијених линија и неочекиваних рељефа. Геније Обнове на послетку потону у овој декоративној оргији, иако је, ипак, до краја XVIII века, стварао грађевине, које су значајне својом смелошћу и елеганцијом. Од ових последњих споменика може се навести као пример палата Пезаро или Бевилаква у Млецима, где се, у пркос обилности непотребних орнамената, око наслађава отменошћу пропорција и занимљивим фантастичним украсима (око 1650 године).

Као што је готска архитектура с муком пресађена у Италију, тако се ни архитектура Обнове не наметну лако земљама Севера. У Француској, као и у Немачкој, она је била пренета краљевским двором и племством; ми је ту налазимо примењену на замкове далеко раније, него што је она била усвојена за цркве. У осталом, у овим земљама северно од Алпа ова талијанска уметност добила је одмах нарочити карактер, обележје домаће груде; француски и немачки архитекти били су такмаци, а не кописти талијанских архитекта.



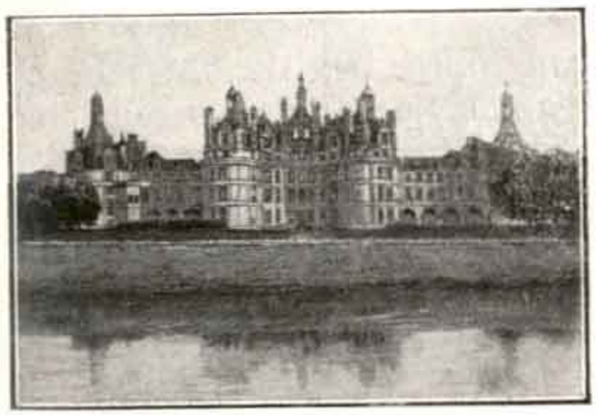
Сл. 200. — **Кућа у Хилдесхајму (Хановер).**

Многе од француских грађевина из прве половине XVI века, иако оне показују талијански утицај, сазидали су француски архитекти, чија имена знамо из очуваних докумената.



Сл. 201. — **Замак Шенонсо.**

Међу овим архитектима беше и Пиер де Шамбиж, аутор једног дела палате у Фонтенеблоу, замкова у Ст. Жермен-ан-Ле и у Шантиљи; он је такође учествовао и у зидању Општинске Куће у Паризу, коју је почео, у 1533 години, Доминико из Кортоне, звани *Boccador.*

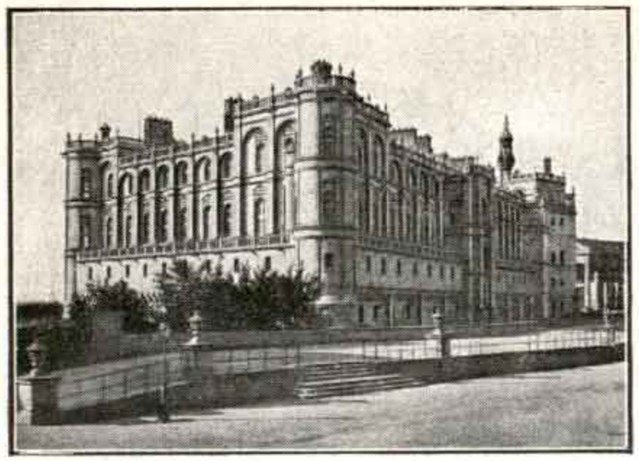


Сл. 202. — **Замак Шамбор.**

Најстарији споменици француске Обнове су замци, назидани у XVI веку, у долини Лоаре. Они су задржали из Средњег Века високе косе кровове, куле, мале звонике и спиралне степенице; само се у декорацији, а нарочито у декорацији стубаца, појављује утицај Италије. У Немачкој је отпор националне уметности још жилавији. Градови као Нирнберг, Аугсбург, Хилдесхајм и т. д. сачували су, све до XIX века, своје куће с високим, ши-



Сл. 203. — **Степенице у замку Блоа.**



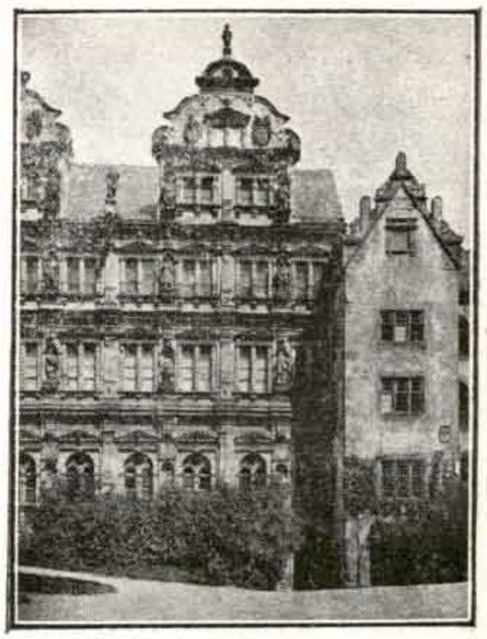
Сл. 204. — **Замак Сен-Жермен-ан-Ле (рестаурисан).**

љатим забатом, у којима се одржава традиција Средњег Века, поред цркава и палата, већ поиталијањених (сл. 200).

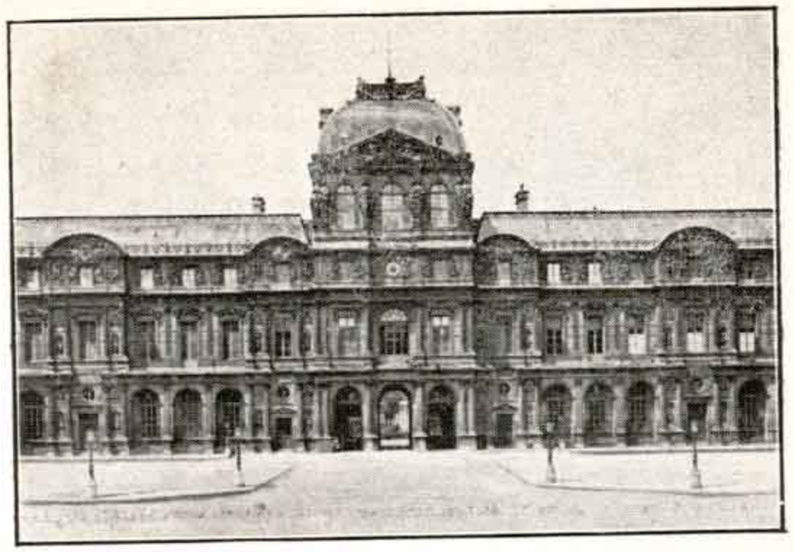
У самом Паризу може се проучити красни портал замка Гајона (1502—1510 године), који је сазидао кардинал д'Амбоаз, а који је пренет и подигнут и у дворишту Школе за Лепе Вештине. Више смелости показује Шенонсо на Шеру (1512—1523 године), добро очуван замак, на коме се готски облици свуда осећају под декоративним плаштом Обнове (сл. 201). Ремек-дело ове архитектуре је Шамбор, дело Пиера Тренкоа (око 1523 године), с читавом шумом димњака и забата, вилинска појава усред песковите и пусте равнице (сл. 202). Али, кад га посматрамо из ближе, нас изненађује нескладност грађевине; кров је готски, главни део зграде је у стилу Обнове, а јаке куле су романске. Стари делови замка Блоа, нарочито на северној страни, изобилују лепим детаљима у стилу Обнове, још удруженим с готским традицијама (сл. 203). Замак Фонтенебло је рађен у строжем, па чак и сухопарном стилу; најпростији је, у овом погледу, од свих замака Франсоа I, замак Сен-Жермен, чија строга фасада и раван кров подсећају на флорентинске палате из доба прве Обнове (сл. 204).



Сл. 205. — **Замак у Хајделбергу.** *Део назидан од војводе Отона Хајнриха. (1556—1559).*

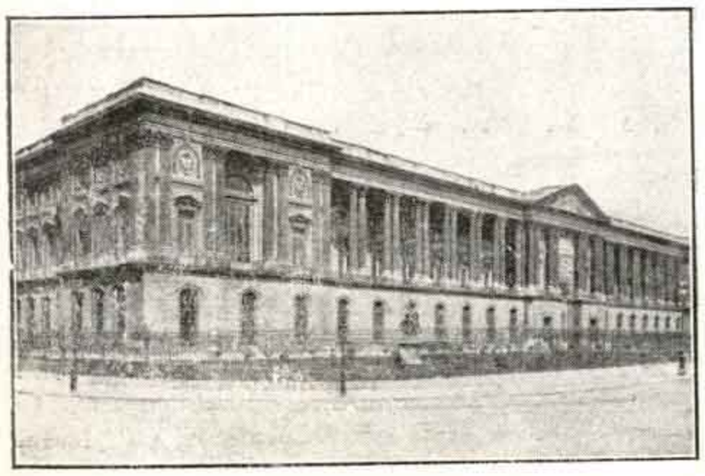


Сл. 206. — **Замак у Хајделбергу.** *Део назидан од војводе Фридриха IV. (1601—1607).*



Сл. 207. — **Двориште Лувра; изглед западне стране.**

Неприродна мешавина готике и Обнове опажа се и на више цркава овога доба, као што су Сен-Етјен-ди-Мон (1517—1541—1610 године) и Сен-Есташ (1532), у Паризу. Око 1540 године стил се пречишћава. Пиер Леско, који је радио на Лувру од 1546 године, Жан Билан, (1515—1578 године), који је назидао Екуан и почео Тиљерије, које је довршио



Сл. 208. — **Колонада Лувра.**



Сл. 209. — **Дом Инвалида у Паризу.**

Филибер Делорм, прожети су духом талианске Обнове, али, у исто време, развијају и декоративни и живописни елеменат, који наговешћује француски XVII век.

Чак и у овако летимичном прегледу морам навести замак у Хајделбергу (1545—1607 године), ремек дело немачке Обнове, који је, по својој декорацији, сасвим талијански, али је, по осећају, дубоко готски (сл. 205, 206). — Интересантна је појава у историји архитектуре период простоте кроз који она пролази,



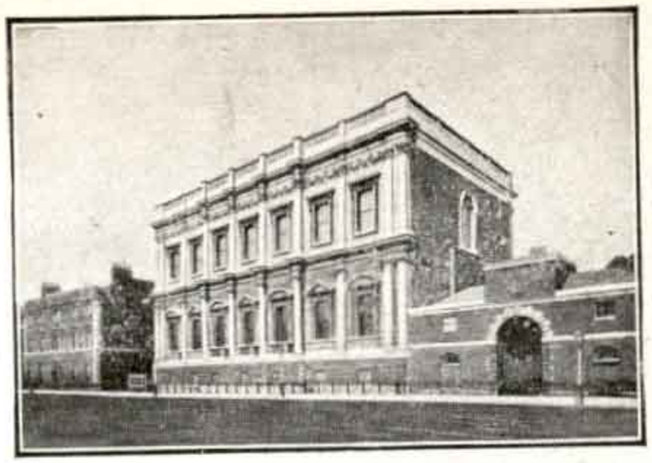
Сл. 210. — **Фасада Пантеона у Паризу.**



Сл. 211. — **Капела Хенрна VIII у опатији Вестминстер, у Лондону.**

у Француској, од прилике у времену од 1580—1650 године. Употреба камена и опеке на лепој грађевини даје фасади известан весео изглед, а изостављање профилација и сувишних орнамената, смањује трошкове на радну снагу. Овај стил, примењен на кућама трга Вож и на најстаријој згради замка у Версају под Лујем XIII, раширио се из разлога

штедње, јер је тада Француска још патила од беде, коју су проузроковали религиозни ратови; али је тај стил, својом јасношћу и величином без емфазе, одговарао такође и класичном идеалу Малерба (Malherbe), књижевног реформатора тога доба.



Сл. 212. — **Гозбени павиљон у Хвајтхолу, назидан од Ајнига Џонса, у Лондону.**

Ремек-дело француске архитектуре Обнове, а можда и свеколике модерне архитектуре, јесте палата Лувр. Многи су је видели, али је мало њих познају, јер разни њени делови датују из веома разних времена, те је потребна велика пажња да се запазе различите одлике.

Лувр је, на северној страни, ограничен улицом Риволи, на источној страни улицом Лувр, на јужној кејом, а на западној страни улицом Тиљерија. Почнимо са северозападним делом. Од павиљона Марсан, који је сазидан под Лујем XIV, па до угла дворишта Лувра, све су то назидали Наполеон I, Луј XVIII и Наполеон III, чији су архитекти били Персие, Фонтен, Висконти и Лефиел. Зграде које окружују двориште Лувра датују из времена Луја XIV (1660—1670 године), изузимајући југоза-



Сл. 213. — **Катедрала Св. Павла у Лондону.**



Сл. 214. — **Комад декорисане површине у палати у Версаљу.**

падни угао, који је започет под Ханрием II, чији је архитект Пиер Леско (1546—1578 године), и једног дела западне стране, заједно са павиљоном Сили или павиљоном Часовника (Horloge), који је из времена Луја XIII. Делови грађевине на кеју, до портала Карузела, датују из времена Катарине Медичи (1566—1578 године); остали део Лувра, на обали Сене, сазидао је Дисерсо под Ханрием IV, али је тај део богатије прерадио Лефиел под Наполеоном III (1863—1868 године). Део дворишта Лувра, који је сазидао Леско (југозападни део) дао је тон његовим настављачима и, може се рећи, да се из овог дворишта види најлепша палата на свету (сл. 207). На спољашњости, на страни према улици Лувр, Луј XIV је дао назидати од Клода Пероа дугу и монотону фасаду с двојним стубовима, фасаду која нам пружа прилику да оценимо разлику између уметности француске Обнове и уметности из доба Луја XIV (сл. 208).



Сл. 215. — **Тријумфални лук на Етоалу, у Паризу.**

Чак она фина елеганција једног Лескоа изгледала је недовољно озбиљна; тада се није угледало више на Италију XV века, него на царски Рим. То се називаше *ака-*

демски стил, јер је он нарочито распростиран Академијама скулптуре, сликарства и архитектуре, Академијама које су основали Мазарен (1648) и Колбер (1671 године). Пероова колонада и фасада палате у Версаљу, које је довршио Жил-Ардуен Мансар (1646—1708 године), знаменити су примери овога неveселог, достојанственог и свечаног стила, у којем је симетрија највиши закон, и из којега је уклоњено све што је неочекивано и све живописно. Најлепше Мансарово дело је дôм Инвалида (1675—1706 године) који достиже висину од 105 м. (сл. 209), а чија је силуета, у исто време елегантна и величанствена, далеко лепша од силуете Суфловог (1757--1784 године) Пантеона (сл. 210). Импозантна фасада цркве Сен-Сил-



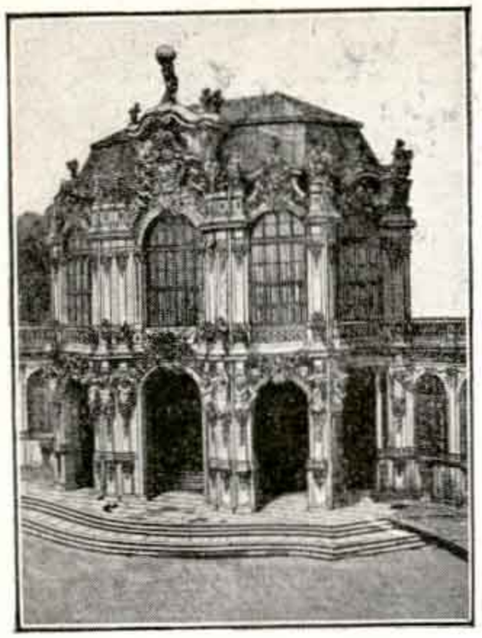
Сл. 216. — **Двориште École des Beaux-Arts у Паризу.**



Сл. 217. — **Фасада Велике Опере у Паризу.**



Сл. 218. — **Мала Палата у Паризу.**



Сл. 219. — **Павиљон Цвингера (бастиона) у Дрезди.**

пис (1733 године) дело је талианског архитекта Сервандониа, оба „стоваришта намештаја“ на тргу Конкорд, слична али далеко боља од Пероове колонаде, дело су најбољег архитекта из времена Луја XV, архитекта Габриела. Па ипак ове лепе грађевине немају рационалан распоред, раван талијански кров не одговара климату у Паризу; јер, како су се зграде морале грејати, кровови ових зграда морали су бити посејани читавом шумом цеви које чине рђав утисак.

У Енглеској готска архитектура трајаше дуже, него на другим местима, а наставила се и даље под именом *стил Тјудора* (1485—1558 год.), (сл. 211). Стил Обнове преовлада тек под Стјуартима, где га, нарочито, представљаху Ајниго Џонс (1572—1652 године), архитект павиљона за гозбе у Хвајтхолу у Лондону (сл. 212) и Христофер Рен (Chr. Wren, 1632—1723 године), архитект огромне цркве Св. Павла која је назидана по угледу на цркву Св. Петра у Риму, али није њена копија (сл. 213).



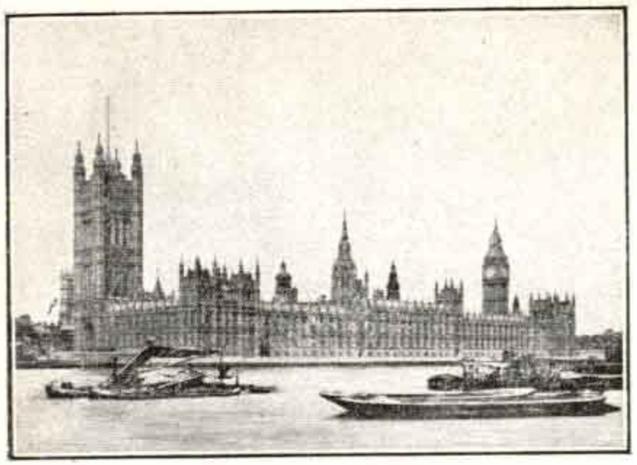
Сл. 220. — **Нови царски музеј у Бечу.**

Љубазна уметност XVIII века утицала је само на мале грађевине за забаве и на унутрашњост грађевина. Порекло стила, названог *рококо (rococo* или *rocaille),* ваља,

вероватно, тражити у радовима у дрвету, стил који пређе с намештаја на украшавање стана. Нема више стубаца, нема колонада, ни хоризонтала, ни фризова него има само венаца, фестона, шкољака, изобиља вијугавих линија које обухватају и које се укрштају; сваки украс жели да буде изненађење. Поред тога постоји изванредан осећај за пропорције и невероватна вештина у извођењу (сл. 214).

Још на почетку владе Луја XVI појави се реакција која се припремала још од око 1760 године: то је био повратак још у јачој мери академског стила, нетачно названог *стил амūир* зато што је достигао свој врхунац под Наполеоном. Ни овом приликом није као образац послужила Италија из доба Обнове; ти су људи мислили и тврдили да се непосредно угледају на античну уметност, и усудили су се да, у Паризу, назидају копије римских споменика: Мадлена (почета 1764 године), триумфални луци на Карузелу и на Етоалу (сл. 215), стуб на тргу Вандом. Шта више, један ђенерал предложи, око 1798 године, да се из Рима пренесе у Париз Трајанов стуб. То су заблуде укуса, у које Обнова није никада пала. Одлике ампирстила потичу искључиво из извођења; ништавни су инвенција и осећај. За време Ресторације и Јулске Монархије изгубише се и оне добре особине, а оригиналност се више не појави. Срећом и ова опака манија за подражавањем античне уметности била је ублажена у неких уметника — нарочито у Дибана, архитекта Школе Лепих Вештина, која је довршена око 1860 године — деликатним осећајем за детаље, који потиче из непосредне студије грчких споменика, и повратком ка строгој елеганцији великих Флорентинаца, као што су Брунелеско и Браманте (сл. 216).

У исто доба један научник првог реда, који је уједно био и одличан архитект, Виоле-ле-Дик, смело обележи, у својим писаним делима, програм нове архитектуре, ослобођене од искључивог култа према стиловима из прошлости, и која треба да тражи свој пут у разумном задовољењу потреба свога времена. Он је, тада, наговестио чак и појаву гвоздене кон-



Сл. 221. — **Палата Парламента, у Лондону.**

струкције која је доцније прешла из области индустрије у област уметности. Лабруст, на Библиотеци Сент-Женевиев и у великој сали за читање у Народној Библиотеци (1859 године), а Дик у *сали des Pas-Perdus* у палати де Жистис, које су све три грађевине, рекао би човек, удешене према свом практичном циљу, инспирисали су се, идејама које су тек доцније донеле своје богате плодове.

При крају другог царства обнови се, у Француској, талијанска архитектура, а нарочито млетачка архитектура XVI и XVII века; из те обнове су поникли црква *Св. Тројице* од архитекта Балиа и *Велика Опера* од архитекта Гарниеа (сл. 217). Овај правац влада и данас, али у нешто строжем укусу. Последњи велики споменици који су назидани у Паризу јесу Велика и Мала Палата; оне су грађевине у стилу Обнове, њихови су декоративни елементи позајмљени из античне уметности, али оне не копирају ни једну, ни грчку ни римску, грађевину (сл. 218). Напротив, дела металне архитектуре, која постају све многобројнија од 1878 године, показују мање или више свесну реакцију против традиционалне уметности ове школе. Инжењерске грађевине, као што су Ајфелова Кула и Палата Машина, с њиховим вертикалним стремљењем на више, с јасном превлашћу отвора над пуно рађеним деловима, с лакоћом њихова видног костура, приближује се далеко већма схватањима готске архитектуре, чија обнова, у профаном духу и у друкчијем материалу, постаје могућна у будућности.



Сл. 222. — **Палата Правде, у Брислу.**

Ја сам, скоро искључиво, говорио о француској архитектури; то не значи да у другим земљама нису, у овом времену, зидане знатне грађевине, као што је пространа палата Ескориал (сл. 223), први споменик архитектуре Обнове у Шпанији; али ја могу, на овом месту, једино показати постајање и развијање стилова. У Немачкој, за Обновом, чији је развитак прекинут Тридесетогодишњим Ратом, брзо је следовало подражавање француским и талијанским стиловима, академизму, бароку и рококоу; најлепши пример барок-стила, с оне стране Рајне, јесте павиљон Цвингер (бастион), у Дрезди, дело Попелмана (1715 године; сл. 219). Архитект краљевске палате у Берлину, Андреас Шлитер († 1714 године), аутор лепе бронзане статуе Великог Курфирста у Берлину, показао је високе особине у мало погодној средини за њихову појаву. Затим, у XIX веку, са Шинкелом и Кленцеом преовлада, у Берлину и Минхену, новогрчки стил, хладан као свака имитација, досадан као и сваки анахронизам. Ипак, у Дрезди и Бечу, око 1850 године, настао је нов развитак у правцу талианске Обнове; томе покрету дугује Беч своје најлепше модерне споменике, а нарочито оба царска музеја, дела Семпера и Хазенауера (сл. 220).

У Енглеској, новогрчки стил следовао је непосредно за Обновом; барок и рококо нису тамо скоро ни познати. Затим, као какав повратак к националном стилу, који је, у осталом, такође позајмљен, понова је процветала вертикална готика, чији је најколосалнији споменик Палата Парламента, коју је сазидао Бари, на обалама Темзе (1840—1860 године; сл. 221). Најпосле, Белгија је сазидала, у XIX веку, највећу гомилу тесаног камена која постоји у Европи, Палату Правде, у Брислу, у стилу који је надахнут, у исто



Сл. 223. — **Изглед палате Ескориал, код Мадрида, назидане од 1563 до 1584 године.**

време, стилом из Асирије и Обнове, али је њен утисак далеко иза тога да одговара огромном трошку и напору (сл. 222).

Међутим баш у Енглеској и у Белгији појавио се, од пре неколико година, нов стил који, већма него стил металних конструкција, прекида, у нашем добу, подражавање античне уметности и Обнове. Прво у Енглеској, под утицајем естетичара Рускина, В. Морис и други уметници, потпомогнути сликарима Берн-Џонсом и В. Креном, преобразили су унутрашњу декорацију куће, заменивши конвенционалне и изабане моделе, намештај, боје и аплицирану декорацију, изразитим облицима, или облицима који бар теже да буду изразити. Затим, два белгиска архитекта, Анкар и Орта, одважили су се, око 1893 године, да примене не мање смеле принципе на спољашњу декорацију, борећи се енергично против подражавања и прекидајући с традицијом. Аустријанац Ото Вагнер дознао је за овај белгиски покрет и постао је, у Бечу, иницијатор нове архитектонске школе, назване *сецесионистичка,* назив који је довољан да обележи њен независан, па чак и револуционаран карактер. Из Беча, „јерес" је прешла у Берлин, Дармштат и Париз. Међутим, до сада, нови стил још није имао прилике да се појави на каквој јавној грађевини. Скоро је немогуће дефинисати овај нови, англо-аустро-белгиски стил, јер он нема своје „вјерују" и тражи свој пут у разним правцима; али је извесно, да он постоји, да се примењује у декорацији и у уређењу приватних грађевина и да је његов захтев да буде стил свога времена, да одбацује сваки анахронизам, — све то, на супрот индивидуалним заблудама, доводи га у везу с великим програмом доброга укуса и здравога разума који је прописао, око 1860 године, Виоле-ле-Дик.

БИБЛИОГРАФИЈА. — W. Lübke, *Geschichte der Architektur,* VI Aufl., 2 Bände, Lp., 1886; E. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance,* 3 vol., P., 1889-1891; E. Haenel, *Spätgothik und Renaissance,* Stuttgart, 1899; J. Durm, *Die Baukunst der Renaissance in Italien,* Stuttgart, 1903; A. Haupt, *Baukunst der Renaissance,* B., 1923; L. Palustre, *La Renaissance en France (Le Nord,* 2 vol.; *Bretagne,* 1 vol.), P., 1879-1888; *L'Architecture de la Renaissance,* P., без године; W. H. Ward, *Archit. of the Renaissance in France,* L., 1911; H. von Geymüller, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich,* Stuttgart, 1901; M. Vachon, *L'Hôtel de Ville de Paris (Bulletin monumental,* 1903, стр. 438); G. von Bezold, *Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark,* Stuttgart, 1899; M. Reymond, *Les Débuts de l'Architecture de la Renaissance (Gazette,* 1900, I, стр. 89); H. Moore, *Renaissance Architecture,* L., 1905; A. Doren, *Zum Bau der Florentinischen Domkuppel (Repertorium,* 1898, стр. 249); J. Wood Brown, *The builders of Florence,* L., 1908; C. von Fabriczy, *Fil. Brunelleschi,* Stuttgart, 1892; M. Reymond, *Brunelleschi,* P., 1912; Luca Beltrami, *Storia docum. della Certosa di Pavia,* Milano, 1896; A. G. Meyer, *Die Certosâ bei Pavia,* B., 1900; Aug. Schmarsov, *Barock und Rokoko,* Lp., 1896; Gust. Eve, *Die Schmuckformen der Monumentalbauten, VI, Spätrenaissance und Barockperiode,* B., 1896; L. Weaver, *Cristopher Wren,* L., 1923; C. Gurlitt и M. Junghändel, *Die Baukunst der Spanier,* Dresden, 1899; A. F. Calvert, *Moorish Remains in Spain,* L., 1906; A. Haupt, *Die Baukunst der Renaissance in Portugal,* 2 Bände, Frankfurt, 1894; C. Justi, *Philipp II als Kunstfreund (Zeitschrift für bildende Kunst,* 1881, стр. 342, о Ескоријалу); M. Rosenberg, *Quellen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses,* Heidelberg, 1882; A. Haupt, *Peter Flettner, Der erste Meister des Otto Heinrichsbaus zu Heidelberg,* Lp., 1904 (упор. *Repertorium,* 1905, стр. 63).

H. Clouzot, *Philibert de Lorme,* P., 1910; H. Guerlin, *Chambord,* P., 1912; Comte de Clarac, *Le Louvre et les Tuileries* (t. I du texte du *Musée de Sculpture),* P., 1841; A. Babeau, *Le Louvre,* P., 1895; L. Vitet, *Le Nouveau Louvre (Revue des Deux Mondes,* 1-er juillet, 1866); E. Bonnefon, *Claude Perrault, (Gazette,* 1901, II, стр. 209); P. de Nolhac, *Histoire du château de Versailles,* P., 1899; *La Création de Versailles (Revue de l'Art,* 1898, I, стр. 399); *Le Versailles de Mansard (Gasette,* 1902, I, стр. 209); L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre,* t. III, P., 1903 *(Origines de l'Art moderne, rococo, baroque, style jésuite, académisme);* Lady E. Dilke, *French architects and sculptors of the XVIII-th Century,* L., 1900; F. de Tels, *Gabriel,* P., 1912; F. Mazerolle, *J. D. Antoine, architecte de la Monnaie (Réunion des Sociétés savantes des Beaux Arts,* 1897, стр. 1038); R. Milès, *Les Maisons de plaisance du XVIII-e siècle,* P., 1900; C. Sédille, *Charles Garnier (Gazette,* 1898, II, стр. 341); O. Reichelt, *Das Zwingergebäude in Dresden (Deutsche Bauzeitung,* 1898, стр. 410); H. Ziller, *Schinkel,* Bielefeld, 1896; L. Gonse, *Les Nouveaux Palais des Musées de Vienne (Gazette,* 1891, II, стр. 353); C. Sédille, *L'Architecture moderne en Angleterre (Gazette,* 1886, I, стр. 89); H. Fiérens-Gevaert, *Nouveaux Essais sur l'Art contemporain,* P. 1903 (о новој аустро-белгиској школи и сличним тенденцијама); D. Joseph, *Geschichte der Baukunst des XIX Jahrh.,* 2 Bände, Lp., 1910; A. de Baudot, *L'Architecture et le ciment armé,* P., 1905; Hautecourt, *L'architecture d'aujourd'hui (Revue de Paris,* 15 avril, 1927).

ПЕТНАЕСТО ПРЕДАВАЊЕ.

СИЕНСКА И ФЛОРЕНТИНСКА ОБНОВА.

Пластичну и сликарску уметност Обнове не треба објашњавати подражавањем античним споменицима. И у Италији, као и на Северу и Истоку Француске, постојала је, у XIV веку, ранија обнова, која се није угледала, или се врло мало угледала, на античну уметност. То беше логичан развитак вишега готског стила који поступно прелаже натурализму, од уметности вајара из доба Св. Луја ка уметности „портретиста“ из доба Шарла V. Готски натурализам протералијански реализам, успаван још од III века по Хр. (упор. стр. 109). Али докле се у Француској и у Фландрији натурализам није развијао необуздано и свршио је у тривиалној прози, дотле, у Италији, захваљујући хуманизму који се рађаше и узорима које пружаху споменици античне уметности, натурализам се умерио, опаметио и научио је да тражи већма лепоту, него израз. На тај начин, улога античне уметности била је улога васпитачице, а не



Сл. 224. — **Никола Пизано. Распеће.**
Предикаоница у баптистерију у Риму.



Сл. 225. — **Никола Пизано. Христово рођење.**
Предикаоница у баптистерију у Пизи.

улога мајке; она није створила Обнову, него је уредила.



Сл. 226. — **Дучо. Исус пред Пилатом.**
(Дом у Сиени).

Једна уметност не може простим додиром утицати на другу уметност; потребно је да ова друга уметност доспе, у свом природном развитку, до ступња на коме ће она осетити утицаје оне прве уметности. Од V до XV века, видели смо, Талијани нису помишљали на то да подражавају римским споменицима, него да их експлоатишу као камене мајдане; варварски се Рим подиже поред царског Рима. Око 1240 године, под инспирацијом цара Фридриха II, образовала се, у Апулији, школа вајара и резача калупа за ковање новца, који су узели за узоре статуе, попрсја и римске новце из доба царства. Ова школа постојала је само 40 година. Један уметник који је радио за Фридриха II, Никола из Апулије, познат под именом Никола Пизано, дође у Пизу, где изваја, у 1260 години, предикаоницу у једном баптистерију готског стила, по архитектури, али који је био украшен рељефима који имитују тако да их је тешко разликовати од рељефа римских саркофага (сл. 224, 225). Он се показао исто тако вешт подражавалац античним рељефима при изради украса на једној предикао-

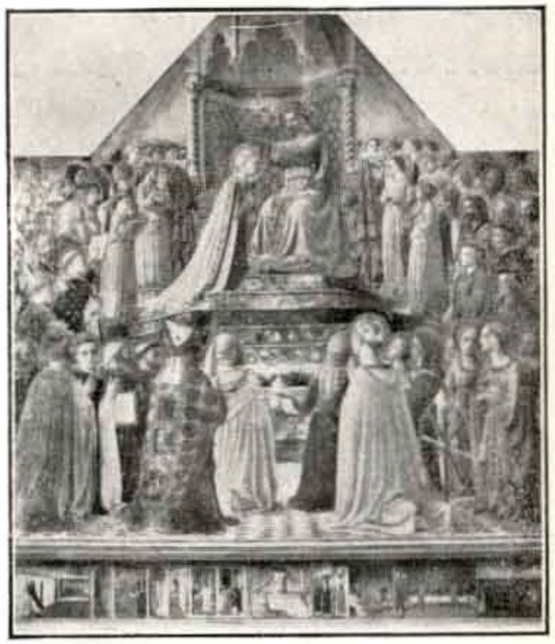


Сл. 227. — **Ђото. Иродова гозба.**
У цркви Санта-Кроче у Флоренцији.



Сл. 228. — **Фра Анџелико. Благовештење.**
(У цркви у Кортони).

ници у дому, у Сиени (1268 године). Али ово прерано ускрснуће античног идеала остало је усамљено и бесплодно; већ син Николин, Ђовани Пизано, чист је реалист готске школе, надахнут без сумње, француским и рајнским узорима. Да би се Италија могла оспособити да прими наук своје римске прошлости, било је потребно да она прође кроз један готски период, чији врхунац, а не свршетак, обележава рана Обнова коју представљају Ђото и Дучо. Уосталом, готски дух, с утицајима из Фландрије и из долине Рајне, престао је осећати се у Италији тек у XVI веку; тек је тада грчкоримска естетика дефинитивно победила и отпочела своју офанзивну пропаганду која јој је обезбедила владу све до наших дана.[1])



Сл. 229. — **Фра Анџелико. Крунисање Богородице.**
(У музеју у Лувру).

У Флоренцији се, око средине XVI века, причало да су византиски сликари, позвани у овај град, пробудили, око 1260 године, таленат

[1]) Ове идеје које збијам у неколико реди, исказао је Леон де Лаборд још 1849 године, а развио их је, у 1890 години, Куражо.

Чимабуа, који је био први талијански сликар, као што је Адам био први човек; уз то се причало да је Чимабуе, даље, открио генија у пастира Ђота, гледајући га како црта силуету овце једним оштрим каменом. Ништа од свега тога није утврђено; није, шта више, поуздано да имамо аутентичне слике од руке мозаичара Чимабуа. Сиена, такмац Флоренције, даде првог сликарског генија, Дуча, који је, зацело, видео и проучавао византиске слике и емаље (1255—1319 године). Дучо је поред инстинкта за узвишене композиције имао и широко, иако још не деликатно осећање линије (сл. 226). Он је први претворио у праве слике, т.ј. у уметничке фигуралне групе, сликане хронике Средњег Века, које су побожне душе читале кроз векове као неку врсту Библије за неписмене.



Сл. 230. — **Беноџо Гоџоли. Мудраци с Истока.**
(У палати Рикарди, у Флоренцији).

Дучо је био отац, у Сиени, великог реда сликара: Симоне Мартини, назван Меми, оба Лоренцетија, Тадеа ди Бартоло који су, не достижући моћ Флорентинаца, показали можда више страсти, поезије и благости. Једна мала сиенска слика, када је изврсна, права је наслада за наше очи, али су лепа дела ретка у овој



Сл. 231. — **Беноџо Гоџоли. Медичи гледају зидање Вавилонске Куле.**
(Фреска у Кампо-Санто у Пизи).



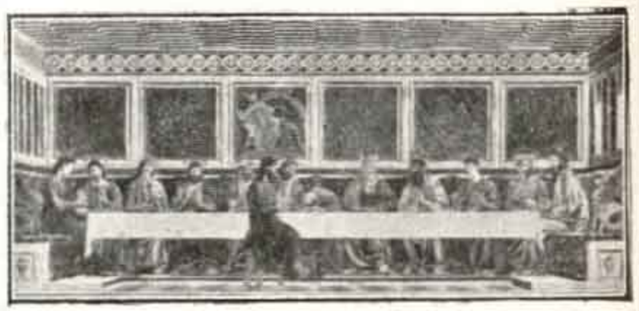
Сл. 232. — **Мазачо. Св. Петар и Св. Јован деле милостињу.**
(У цркви дел Кармине, у Флоренцији).

школи која је радила сувише и сувише брзо. Погрешка сиенске школе беше у томе што је она више циљала на израз и узбуђење, него на савршенство форме, што тапкаше у месту, што не умеде, чувајући своје љупке особине, ићи за напретком Флорентинаца строгом и озбиљном стазом натурализма. Од XV века исцрпљено је надахнуће сиенске школе; Флоренција јој шаље сликаре пошто се, претходно, користила њеним поукама.

Први од великих флорентинских сликара био је Ђото, који је умро у 1336 години. Његов прави учитељ био је, изгледа, римски мозаичар Пиетро Кавалини, чије су дивне фреске поново откривене у цркви Св. Цецилије Транстевере. Да бисмо добро познали Ђота, по-



Сл. 233. — **Андреа дел Кастањо. Портре Пипа Спана.**
(У Флоренцији, у цркви Св. Аполоније).



Сл. 234. — **Андреа дел Кастањо. Тајна вечера.**
(У Флоренцији, у цркви Св. Аполоније).

требно је проучити његове фреске: чак и његова добра слика у Лувру која представља *Стигматизовање Св. Фрање,* даје слаб појам о његову таленту.

Ђото не црта свагда добро, он облачи своје фигуре у тешка одела, а његове су главе простачке; али како се јасно и песнички изражава на ономе што хоће да каже! Ђотове фреске у Асизи, које причају живот Св. Фрање, фреске у Падови и у цркви Санта Кроче у Флоренцији (сл. 227) спадају међу најпривлачнија сликарска дела, иако ни једна од фигура, узета за сê, не може да издржи строгу критику.



Сл. 235. — **Верокио и Лоренцо ди Креди. Богородица и два свеца.**
(У дому у Пистоји).

Ђото се надахнуо радовима готичара, поглавито радовима Ђована Пизана († 1329 године), а нарочито природом; његови последници беху скоро једино *Ђо-*



Сл. 236. — **Филипо Липи. Фрагмент слике Крунисање Богородице.**
(У Флоренцији).



Сл. 237. — **Верокио. Богородица и дете с два анђела.**
(У Националној Галерији у Лондону).



Сл. 238. — **А. Полајуоло. Тобиа и анђео.**
(У музеју у Турину).

товци и изгубише спасоносни додир са стварношћу. Њихова школа, веома плодна, раширила се по целој Италији. Њој припадају духовити и плодни илустратори, као што су непознати аутори великих фресака у Кампо Санто у Пизи; али, како им је било стало поглавито до тога да причају предмете својих слика, они се нису много трудили да боље очисте и ухвате форму. *Ђотизам* је дао једног јединог великог уметника, калуђера фра Анџелика из Фиезоле (1387—1455 године); па и он је претрпео утицај Мазачових фресака, Мазача који је био натуралист. Фра Анџелико је, по превасходству, сликар хришћанства по Св. Фрањи. Нико није боље од њега изразио радост веровања, сласт патње за веру, блаженство изабраних. Он је био, у исто време, иако се то понекад заборавља, сликар пун знања који је познавао форме људског тела много боље од Ђота; али је његова мистична лира имала само мали број жица. Има нечег једнолико сладуњавог у његову лепом таленту, што је израз његове скоро детињске душе, чијем су хоризонту међе биле манастирски зидови. Његове



Сл. 239. — **Ботичели. Алегорија пролећа.**
(У Академији, у Флоренцији).

Богородице и његови анђели нас најпре очарају, а затим замарају својом сталном љупкошћу; понекад човек пожели неког вука у овом побожном тору (сл. 228, 229). Један помоћник фра Анџелика, Беноцо Гоцоли (1420—1498) показао се, у својим фрескама у палати Рикарди, у Флоренцији, у Сан Цимињану, у Монтефалку, у Пизи као дражесно наиван приповедач, најпривлачнији међу уметницима Обнове; његова визија света су златни снови једног детета (сл. 230, 231). Али свет није насељен децом, и не може се хранити само златним сновима. Ђотизам би спустио флорентинску уметност до ситних и мазних обичних побожних слика, да натурализам, који је Донателло тако сјајно заступао, није, и у сликарству, нашао великог тумача, Мазача (1401—1428 године). Капела Бранкачи у флорентинској цркви Дел Кармине, украшена Мазачовим фрескама, била је извор здравог и крепког надахнућа за целу флорентинску уметност XV века (сл. 232).



Сл. 240. — **Ботичели. Богородица с Христом и с анђелима.**
(У музеју Амброзиане, у Милану).



Сл. 241. — **Д. Гирландајо. Посета Богородице Јелисавети.**
(У музеју, у Лувру).

Његови савременици — стојећи као и он под Донателовим утицајем — Паоло Учело, први сликар битака и перспективе, Андреа дел Кастањо, пун скоро бруталне снаге, успели су да потпуно одбију Флорентинце од сла-



Сл. 242. — **Д. Гирландајо. Поклоњење мудраца.**
У цркви Иноченти, у Флоренцији.

дуњаве љупкости (сл. 233, 234). Фра Филипо Липи, други калуђер, али калуђер који се није одрекао света и живота (1406--1469 године), пружа, у својим делима, скоро синтезу праваца фра Анџелика и Мазача; на његовим ремек-делима, од којих се једно налази у Лувру, снага, често мало опора, ублажена је нежнијим осећањем (сл. 236). Верокио, познат нарочито као вајар (1435—1488 године), триумфује, у својим малобројним сликама, потпуним владањем линије (сл. 235, 237); он је, сем тога, један од првих Флорентинаца који је разумео сликарство предела и улогу коју у њему имају не само фигуре, него и ваздух и светлост. Напоменимо, међутим, да је, на десет година пре његова рођења,



Сл. 243. — **Д. Гирландајо.**
Рођење Св. Јована.
У цркви Св. Марија Новела, у Флоренцији.

Ван Ајк сликао већ, у Фландрији, дивне пределе: талијанска уметност, као што је рекао Куражо, била је повлашћена, али не најстарија ћерка Обнове. Нешто је млађи од Верокиа Ботичели (1444—1510 године), који је био ученик фра Филипа Липи, али под утицајем, као и Верокио, једнога мајстора реализма, Антонија Полајуола, који је, такође, био ученик Донателов и Учелов (сл. 238). Ботичели је један од најоригиналнијих генија у сликарству, геније творачки, али узнемирен и претеран, кога је страст за изразитом линијом често одводила до настраности. Задовољство, веома помешано, које налазимо у његовим делима, то је нека врста нервозног треперења, хиперестезије. Створена је реч *надчовек*, коју је измислио болесни мозак Ничеов; Ботичели је *надсликар*. Иако није колорист, иако он то сам чак неће ни да буде, он уме својом бојом да истакне непрекидно и заразно *tremolo* својих линија. Кад је најбољи, као у



Сл. 244. — **Филипино Липи.**
Поклоњење мудраца.
(У музеју Уфици, у Флоренцији).



Сл. 245. — **Филипино Липи.**
Богородица се појављује пред Св. Бернардом.
У цркви Бадиа, у Флоренцији.



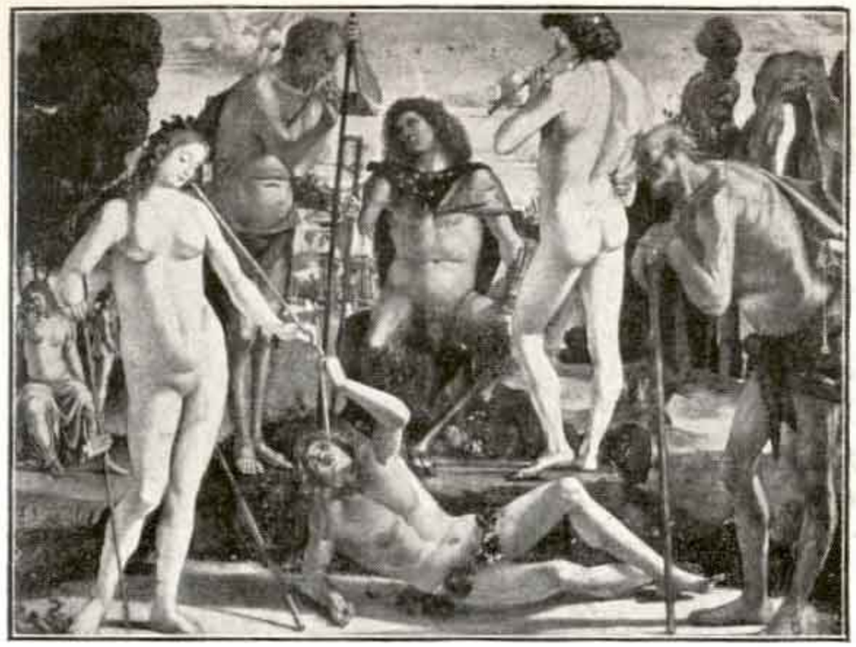
Сл. 246. — **Школа Филипина Липи. Богородица обожава Христа.**
У палати Пити, у Флоренцији.

Пролећу, у Флоренцији, он нам даје најсавршенији израз хуманизма и квинтесенцију флорентинске отмености. Ботичели је нашао своје најодушевљеније обожаваоце међу неврастеницима из краја XIX века. Ови су се заносили, пренемажући се од усхићења, (јер тако се диве неврастеници), не само његовим махнама, него и махнама његових најгрубљих подражавалаца. Да би човек могао осетити оно што у њему има од праве снаге и од животворне танчине, потребно је бити, у овом погледу, стручан познавалац (сл. 239, 240).

Два сликара необичне лакости, духовити, елегантни, лако разумљиви, изразили су најлепше љубазне особине талијанске Високе Обнове. Старији од њих, Доменико Гирландајо (1449—1494 године), је нека врста мање опорог Верокиа, чије велике религиозне композиције улепшава отворена и прозрачна боја. У Лувру се налази једно од његових најбољих дела, *Посета Богородице Јелисавети* (сл. 241—243). Од другога, од Филипина Липи, Лувр нема ништа. Син фра Филипа и ученик Ботичелиа, он је према своме учитељу оно што је Гирландајо према Верокиу. Овоме даровитом и плодном уметнику, иако с мало инвенције, сликарство дугује читав низ дивних дела, од којих је, можда, најлепше *Појава Богородице пред Св. Бернардом,* у Бадији, у Флоренцији (сл. 244—246). Истој групи уметника припадају Пиеро ди Козимо, творац дивних идила, фини портретиста, затим Лионардов школски друг, али слабији од њега, Лоренцо ди Креди, чија је велика слика, која је израђена уз сарадњу његова учитеља Верокиа, украс катедрале у Пистоји (сл. 235).



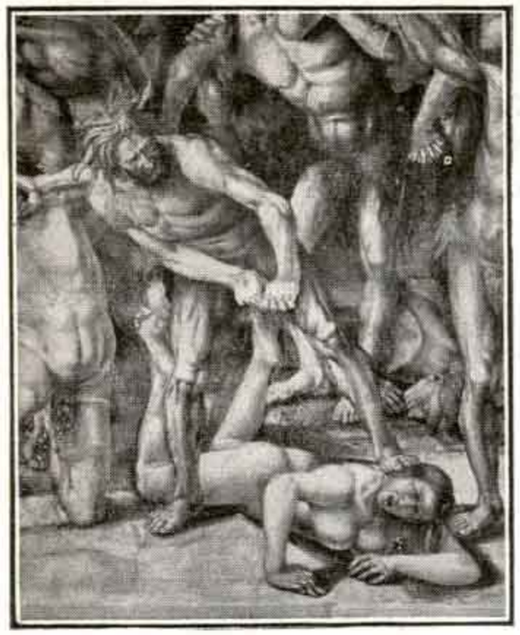
Сл. 247. — **Пиеро деи Франчески. Сан Константина.**
У цркви Св. Фрање, у Арецу.



Сл. 248. — **Л. Синьорели. Васпитање Пана.**
(У музеју, у Берлину).



Сл. 249. — **Гиберти. Прича о Исаку и Јакову.**
Друга врата на баптистерију, у Флоренцији.



Сл. 250. — **Синьорели. Грешници.**
Фрагменат велике фреске у катедрали, у Орвиету.



Сл. 250а. — **Синьорели.**
Марија Салома.
Фрагменат једне слике Распећа у Борго Сансеполкро.

Остављам за доцније да говорим о она два дива флорентинске Обнове, о Лионарду да Винчи и о Микеланџелу. Али два су мајстора, из јужне Тоскане и из Романье, о којима треба, овде, рећи неколико речи: Пиеро деи Франчески и његов ученик Лука Синьорели. Пиеро (1416—1462 год.), учитељ примамљивог Мелоца да Форли, заузима засебно место у талијанској



Сл. 251. — **Донатело. Давид.**
У Флоренцији.



Сл. 252. — **Донатело.**
Св. Јован.
У дому, у Флоренцији.

уметности; безличан и хладан, са својим правим и бледим фигурама, он има нечег узнемирујућег и аветињски прозрачног, удруженог с нечим невеселим и охолим (сл. 247). Синьорели (1441—1532 године) је Данте у сликарству XV века; такође невесео, пун дивље енергије и у оним дивним својим Богородицама са снажним доњим делом лица (сл. 250а). Под образином снаге има емоције, али се она скрива. Његов *Смак Света,* у катедрали у Орвиету, наговешћује појаву Микеланџелова *Страшног Суда* у Сикстинској Капели (сл. 250). Његово *Васпитање Пана,* у Берлинском Музеју, је



Сл. 253. — **Донатело.**
Анђео с тамбурином.
(У музеју, у Берлину).



Сл. 254. — **Донатело(?).**
Биста Николе да Уцано(?).
(У музеју, у Флоренцији).



Сл. 255. — **Споменик Колеонеа, од Верокиа.**
(У Млецима).



Сл. 256. — **Дезидерио да Сетињано. Богородица.**
У Флоренцији.

узорито дело строгог и скулптуралног цртежа (сл. 248).

Тако се флорентинско сликарство креће између две крајности: између мистичне љупкости и растужене снаге. Оно је, одиста, одблесак једног немирног друштва, страсног у својим грађанским раздорима, у којима се додирују хришћански фанатизам једног Савонароле и скоро незнабожачки хуманизам на двору Медичи. Антична уметност научила ју је цртати, дала јој је обрасце за правилно тумачење форама, али јој није ништа дала од свога духа. Флорентинска душа има све своје корене у Средњем Веку; она није ни грчка ни римска, јер је још дубоко религиозна, наизменце озарена и помрачена, зрачним или страшним визијама живота после гроба.

Флорентинска скулптура почиње с Лоренцом Гиберти (1378—1465 године). Између 1405 и 1452 године он је извајао оне чудесне серије рељефа с библиским представама који украшавају двоја велика



Сл. 257. — **Мино да Фиезоле. Богородица са Христом и са свецима.**
У катедрали, у Фиезоли.



Сл. 258. — **А. Роселино. Христово Рођење.**
У цркви Монтоливето, у Напољу.



Сл. 259. — **Бенедето да Мајано. Благовештење.**
У цркви Монтоливето, у Напољу

бронзана врата на баптистерију у Флоренцији. Микеланцело је говорио о источним вратима, да су она достојна да буду врата Раја (сл. 249). Ови су рељефи обрађени као слике, с позађима у перспективи и с фигурама у толико мање рељефним, у колико су даље од очију. Ови рељефи су, као и Мазачове фреске, били извор надахнућа за целу флорентинску школу.



Сл. 260. — **Ј. дела Кверча. Адам и Ева.**
У цркви Св. Петронио, у Риму.

У истој епоси, велики Донателло (1386—1466 године) дао је примере најоштријег натурализма у својим статуама светаца, у својим портретима и у својим рељефима и, у исто време, обрасце најумиљатије лепоте у свом вајању деце (сл. 251—254). Донателов натурализам са-



Сл. 261. — **Лука дела Робиа.**
Богородица с два анђела.
Виа дел' Аћоло, у Флоренцији.

стоји се у томе да оживотвори, у бронзи и у мермеру, узоре који одговарају флорентинском идеалу, витке, јако мускулозне, енергичне и изразите од главе до пете.

Овај идеал је скоро потпуна супротност класичној уметности, али је он, несумњиво, идеал модерне уметности, ослобођене од академског ига: Роден и Константин Мение су Донателови наследници који се, опет, од своје стране, већма нáслања на готску традицију, него на традиције грчких и римских вајара.

Један од Донателових ученика, Верокио (1435—1488 године), био је у исто време и сликар и вајар. Учитељ Лионарда да Винчи, Лоренца ди Креди и многих других, Верокио је створио најлепшу коњаничку статуу у доба Обнове — не изузимајући, при том, ни статуу Гатамелате, у Падови, коју је радио Донателo — снажну статуу кондотиера Колеонеја у Млецима (1479 г.; сл. 255.)

Други Донателов ученик, Дезидерио да Сетињано, који је умро врло млад 1464 године (сл. 256), био је глава једне школе врло нежних вајара у мермеру, с много љупкијим и идеалнијим тежњама него Донателo. Од њега имамо



Сл. 261-а. — **Лука дела Робиа.**
Богородица са свецима.
У катедрали, у Прашу.



Сл. 262. — **Андреа дела Робиа.**
Посета Богородице.
У цркви Св. Ђовани, у Пистоји.



Сл. 263. — **Јакопо Сенсовино.**
Бахус.
(У Националном Музеју, у Флоренцији).

главе Богородице, женске и дечије портрете на којима се огледа благост, мало осенчена тугом и неким осећањем које антична уметност није познавала. Овој школи припадају Мино да Фиезоле († 1484 године). Антонио Роселино († 1478 године) и Бенедето да Мајано († 1497 године). Они употребише свој таленат поглавито за израду портрета, заветних рељефа, жртвеника и гробница у црквама (сл. 257 - 259).



Сл. 264. — **Андреа Сансовино.**
Гроб кардинала Асканиа Сфорце.
(У цркви Св. Марије дел Пополо, у Риму).

У Донателову добу радио је, у Сиени, Јакопо дела Кверча, оригиналан и моћан вајар, који је, извесно, стајао под утицајем фламанског и бургоњског реализма, и на којега се Микеланцело угле-

дао (сл. 260). У самој Флоренцији радио је онај љубазни уметник Лука дела Робиа, чији су емаљирани и полихромни рељефи били један од извора Рафаилову генију; други чланови исте породице, Ђовани и Андреа, продужили су ову уметничку индустрију све до око 1530 године (сл. 261, 261а).

Јакопо Тати, прозван Сансовино (1486—1570 године), ученик Андреје Сансовина (сл. 264), дао је на отмен начин израза вајарском генију Обнове, јер је умео, као и Рафаило у својим сликама, помирити један с другим, класични и хришћански дух (сл. 263).

Докле су дела сликара добрим делом отишла у иностранство, у музеје остале Европе, дотле су скоро сва велика дела флорентинских вајара остала у Италији. Ова околност нам објашњава зашто ова последња мање познајемо; али она исто тако заслужују да буду добро позната. Баш и да је сликарство XV века ишчезло као што је ишчезло грчко сликарство, гениje Обнове би, у свој својој потпуности, надживео ту пропаст, захваљујући делима својих великих вајара.

Али колика је разлика између Флоренције, те Атине XV века, и Атине Периклове! Ретка су, у Флоренцији, дела на којима се огледа она срећна уравнотеженост између особине духа и осећаја; час немиран, измучен, претеран, скоро болан реализам, час малаксала нека љупкост, меланхолична и у самом изразу радости. То је с тога што се између Атине и Флоренције налази Хришћанство, чисто унутрашња религија, која је бол сматрала као нешто божанско, а бацала анатему на тело. После свога догматичног, сухог и без осећања периода, завршеног у XIII веку, Хришћанство је тежило да постане, захваљујући нарочито утицају Св. Фрање Асиског (умро у 1226 години), вера мистичне љубави и заносне аскезе. Никада се неће претерати у оцени велике улоге коју је, у уметности Високе Обнове, имао морални преврат, који су извршили ученици Св. Фрање.

Претежна одлика флорентинске скулптуре, која се налази, али мање истакнута, и у сликарству, јесте финоћа и чврстоћа линије, оно што би се могло на-

звати њеном *вредношћу*. Зашто копија неког ремек-дела није и сама узорито дело? То је с тога што се личност неког великог уметника не изражава само у инвенцији, у распореду фигура, него и у бескрајно ситним разликама форме, које копист не опажа. С пуно права, повлачена је разлика између *живих* линија и површина и *мртвих* линија и површина. Само прве имају оно, што један сувремени критичар, Б. Беренсон, назива *тактилним вредностима*, т. ј. оно скоро неосетно струјање живота чије је дејство на око слично дејству живог тела на врхове прстију. Генијални уметници имају ту тајну да улију живот у сваку кривину контуре, у сваки квадратни сантиметар површине; довољно је на уметничком делу опазити те *мртве* линије или површине, т. ј. линије и површине незначајне, пљоснате или заобљене, без мисли и израза, па да се, потом, позна да је дело било копија, било рад слабог уметника. Ништа није, у овом погледу, поучније, него поредити, у самом Лувру, једног од Микеланџелових *Робова*, мермерне статуе на којој све трепти, с једном од статуа Канове или Прадиеа, на којој лепота целине, т. ј. силуете, не може надокнадити хладно моделовање, површну, млитаву обраду без једрине. Још су стари аутори и познаваоци уметности знали да је ово благо струјање живота главна одлика ремек-дела: *spirantia mollius aera*, говори Виргилије.

БИБЛИОГРАФИЈА. — *Дела* X. Kraus-a, A. Venturi-a и Michel-a, наведена на стр. 121. — L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. II. P., 1901 (почеци Ренесанса, упор. *Gazette*, 1888, I, стр. 21); E. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance en Italie*, 3 vol., P., 1889-1895; J. Burckhardt, *Der Cicerone*, 8 Aufl. од Bode-a, 3 Bd., Lp., 1901 (превео га Gérard на француски по V немачком издању); *Die Kultur der Renaissance in Italien*, VIII Aufl. (Geiger), 2 Bd., Lp., 1901; L. Pastor, *Geschichte der Päpste*, IV Aufl., I-III Bd., Fribourg, 1900 (епоха Ренесанса); E. Müntz, *Les Précurseurs de la Renaissance*, P., 1882 (веома умножено талианско издање, Флоренција, 1902); H. Wölflin, *Die klassiche Kunst, Einführung in die italienische Renaissance* M., 1901 (еволуционистично гледиште; преведено на француски).

J. Crowe и G. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, превео Jordan, Bd. I-VI, Lp., 1869-1876 (ново талијанско издање у 5 књига, 1889-1892; два нова енглеска издања L., 1903-1912); R. van Marle, *Italian Schools of painting;* Woermann, *Geschichte der Malerei*, Bd. I-III. Lp., 1879-1888; J. Lermolieff (псевдоним талијанског сенатора Morelli), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, Bd. I-III, Lp., 1890-1893 (превод талијански и енглески); B. Berenson, *The study and criticisme of Italian art*, t. II, L., 1902 (с изводом о *Морелиевој*[1])

[1]) Ова се метода састоји у контролисању приписивања уметничких дела студијом ситних детаља техничке обраде (упор. *Revue Critique*, 1895, I, стр. 271).

методи): G. Lafenstre, *La Peinture italienne jusqu'à la fin du XVI-e siècle*, P., 1900; H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst in Italien*, B., 1903; L. Gillet, *Histoire artistique des ordres mendiants* P., 1912.

W. Lübke, *Geschichte der Plastik*, III Aufl., 2 Bd., Lp., 1880; Ch. Perkins, *Les Sculpteurs italiens*, превод Haussoullier-a, P., 1869 (ново издање, P., 1891); W. Bode, *Die italienische Plastik*, III Aufl., B., 1902; P. Schubring, *Italienische Plastik des Quatrocento*, B., 1919; W. S. Waters, *Ital. sculptors*, L., 1912; Venturi, *наведено дело* (на стр. 121), t. V, Milano, 1905.

A. Brach, *Nicola und Giovani Pisano*, Strassbourg, 1903. Апуљско порекло Николе Пизана: Polaczek, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1903, стр. 361 (противног мишљења); E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, P., 1903, t. I. стр. 787 (истог мишљења као и Brach); упор. Mâle, *Gazette*, 1905, I. стр. 117.

L. Douglas, *A history of Siena*, L., 1902; W. Rothes, *Die Blütezeit der Sienesischen Malerei*, Strassbourg, 1904; H. Heywood and Lucy Olcott, *A guide to Siena, history and art*, Siena, 1903; F. Wickoff, *Über die Zeit des Guido von Siena (Mittheilungen des Institutes für oesterreichische Geschichtsforschung*, 1889, Bd. X, 2 (легенда о Чимабуеу); A. Aubert, *Die Cimabuefrage*, L. 1907 (упор. чланак *Cimabue* у *Künstlerlexikon*-у од Thieme-a); A. Busnioceanu, *P. Cavallini*, R., 1926; A. Pératé, *Duccio (Gazette*, 1893, I, стр. 89); E. H. Weigelt, *Duccio*, Lp., 1911; B. Berenson, *A sienese painter of the Franciscan legend, Sassetta (Burlington Magazine*, 1903, III, стр. 3; упор. L. Douglas, *ibid* 1903, II, стр. 265); E. Bertaux, *Sancta Maria di Donna Regina e l'arte sienese a Napoli del secolo XIV*, Napoli, 1899 (упор. *Repertorium*, 1899, стр. 401); A. Gosche, *Simone Martini*, Lp., 1899; B. Supino, *Arte Pisana*, Firenza, 1903.

R. Davidson, *Geschichte von Florenz*, Bd. I, Berlin, 1896 (упор. *Repertorium*, 1897, стр. 215); E. Müntz, *Florence et la Toscane*, P., 1896; G. Soulier, *Influences orientales dans la sculpture toscane*, P., 1925.

B. Berenson, *The drawings of the Florentine painters*, L., 1903 (две огромне књиге in folio, одвеh скупе); *The Florentine painters of the Renaissance*, 3 éd., L., 1909; G. Lafenestre и E. Richtenberger, *Florence*, P., 1895 (сликарство); M. Zimmermann, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, Bd. 1-2, Lp., 1899-1900; H. Thode, *Giotto*, Bielefeld, 1900; J. Ruskin, *Giotto and his works in Padua*, L., 1900; E. H. Weigelt, *Giotto*, Stuttgart, 1925 (цео његов рад); J. B. Supino, *Giotto*, Florence, 1921; B. Supino, *Il Camposanto di Pisa*, Firenza, 1896 (упор. *Repertorium*, 1897, стр. 67); O. Siren, *D. Lorenzo Monaco*, Strassbourg, 1905, *Giottino*, Lp., 1908; L. Douglas, *Fra Angelico*, 2-e éd. L., 1902; L. Pichon, *Fra Angelico*, P., 1911; U. Mengin, *Benozzo Gozzoli*, P., 1909; A. Schmarsow, *Masaccio-Studien*, Cassel, 1895-1900 (о капели Бранкачи и о приписивању њених фресака, упор. *Gazette*, 1902, I, стр. 89); E. Somare, *Masaccio*, Milan, 1924; W. Weisbach, *Francesco Pesellino*, B., 1901 (cf. *Gazette*, 1907, I, стр. 341; C. Loeser, *Uccello (Repert.*, 1898, стр. 83); Wolfram Waldschmidt, *A. del Castagno*, B., 1900; M. Cruttwel, *A. Pollajuolo*, L., 1907; H. Ulmann, *Bilder und Zeichnungen der Pollajuoli (Jahrb. der Museen zu Berlin*, 1894, стр. 230); M. Crutwell, *Verrochio*, L., 1904; M. Reymond, *Verrochio*, P. без године; E. Steinmann, *Botticelli*, Bielefeld, 1897 (енглески превод, L., 1901); H. Horne, *Botticelli*, L., 1908; Ch. Diehl, *Botticelli*, P., 1906; Bode, *Botticelli*, B., 1923; E. Jacobsen, *Allegoria della Primavera di Botticelli (Archivio dell' arte*, 1897, стр. 321); H. Mackowsky, *Jacopo dell Sellaio (Jahrbuch der Berliner Museen*, 1899); E. Steinmann, *Ghirlandajo*, Bielefeld, 1897; G. Davies, *D. Ghirlandajo*, L., 1908; E. Strutt, *Fra Filipo Lippi*, L., 1902; J. B. Supino, *Les deux Lippi* (франц. превод. Florenca, 1904; W.-G. Waters, *Piero della Francesca*, L., 1901; B. Berenson, *Alessio Baldovinetti* и *P. della Frzncesca (Gazette*, 1898, II, p. 39); F. Wilting, *P. dei Franceschi*, Strassbourg, 1898; M. Cruttwell, *Signorelli*, L., 1902; Mancini, *Signorelli*, Firenza, 1903; F. Knapp, *Piero di Cosimo*, Halle, 1899; H. Haberfeld, *Piero di Cosimo*, Breslau, 1901; E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, t. I, M., 1901 (епоха Сикста IV); W. Kallab, *Die toskanische Landschaftsmalerei* (Jahrbuch der Wiener Museen, 1900); J. Guthmann, *Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst*, Lp., 1902; F. Rosen, *Die Natur in der Kunst*, Lp., 1903; J. Alazard, *Le portrait florentin*, P., 1924.

M. Reymond, *La Sculpture florentine*, Florence, 1898; W. Bode, *Florentinische Bildhauer der Renaissance*, B., 1902; M. Reymond, *Lorenzo Ghiberti (Gazette*, 1896, II, стр. 125); Bertaux, *Donatello*, P., 1911; A. G. Meyer, *Donatello*, Bielefeld, 1902, Frida Schottmüller, *Donatello*, M., 1905 (упор. *Repertorium*, 1905, стр. 384); E. Müntz, *Andrea Verrochio et le Tombeau de Francesca Tornabuoni (Gazette*, 1891, II, стр. 27); F. Wolf, *Michelozzo di Bartolomeo*, Strassbourg, 1900; M. Cruttwell, *Luca and Andrea della Robbia*, L., 1902 (упор. Mary Logan, *Gazette*, 1905, I, стр. 256); A. Marquand, *Andrea della Robbia*, Princeton, 1922; *Luca della Robbia*, Princeton, 1914,

S. Weber, *Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance*, Heidelberg, 1898.

F. Lippman, *Der Kupferstich*, III Aufl., B., 1905; A. M. Hind, *History of engraving*, L., 1908; Kristeller, *Kupferstich und Holzschnitt*, II Aufl., B., 1911; L. Rosenthal, *La gravure*, P., 1910; Armand, *Les Médailleurs italiens des XV-e et XVI-e siècles*, 2-e éd., 3 vol., P., 1883-1887; C. von Fabrisczy, *Medaillen der italienischen Renaissance*, Lp., 1903 (упор. Bode, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903, II, стр. 36); G. Hill, *Portrait medals of Italian artists.*, L., 1912; J. Babelon, *La médaille*, P., 1926; E. Molinier, *Les Plaquettes*, P., 1886; J. Maindron, *Les Collections d' armes du Louvre et du Musée d'Artillerie (Gazette*, 1891, II, стр. 466; 1893, II, стр. 265); *Les Armes*, без године.

A. de Champeaux, *Le Meuble*, t. I, P., 1888; E. Molinier, *Les Meubles du Moyen Age et de la Renaissance*, P., 1896; *Les Ivoires*, P., 1896; *L'Emaillerie*, P., 1901; A. Maskell, *Ivories*, L., 1905; J. W. Bradley, *A. Dictionary of Miniaturists, Illuminators*, etc., L., 1888; P. J. Ancona, *La miniature italienne*, P., 1925; F. H. Jackson, *Intarsia and marquetry*, L., 1908; Drury Fortnum, *Maiolica*, L., 1896; O. von Falke, *Majolika*, B., 1896; W. Bode, *Altflorentinische Majoliken (Jahrbücher der Berliner Museen*, 1898, стр. 206); H. Wallis, *Early italian majolica*, L., 1901 (упор. *Gazette*, 1902, I, стр. 352); A. Darcel, *La Céramique italienne (ibid*. 1892, I, стр. 136); E. Molinier, *La Céramique italienne au XV-e siècle*, P., 1888; R. Davillier, *Les Origine de la Porcelaine en Europe*, P., 1882; G. Vogt, *La Porcelaine*, P., без године; R. L. Hobson, *Porcelain*, L., 1906; Th. Deck, *La Faïence*, P., без године; H. Cunynghame, *European enamels*, New-York, 1907; E. Müntz, *La Tapisserie*, 3-e éd., P., 1888; W. G. Thomson, *A History of tapestry*, L., 1907; G. Migeon, *Les Tissus*, P., 1909; G. Leland Hunter, *Decorative Textiles*, Philadelpnia, 1918; Isabelle Errera, *Catalogue d'étoffes*, 2-e éd., Bruxelles, 1907 (600 гравира); H. Moore, *The lace book* (чипке), New-York, 1904.

ШЕСНАЕСТО ПРЕДАВАЊЕ.

МЛЕТАЧКО СЛИКАРСТВО.

Премда су Млеци, у XV и XVI веку, дали извр-сне вајаре као што су Ломбарди, ипак се увек најпре помишља на њихове сликаре, кад је реч о млетачкој школи; с тога ћемо се, на овом месту, забавити само њи-ховим сликар-ством.



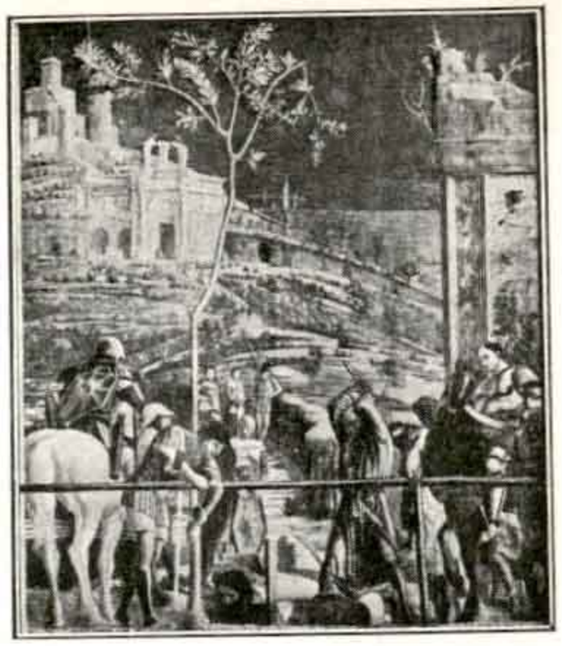
Сл. 265. — **Алвизо Виварини.**
Богородица с Христом и анђелима који свирају.
У цркви дел Реденторе, у Млецима.

Млетачка школа, онаква каква цвета у другој половини XV века, изишла је из две раније школе. Цен-тар старије школе било је острвце Му-рано, где је, за дуго време, продужен рад у византиском стилу, с извесним утицајима из Па-дове. Око средине XV века припадаху најактивнији умет-ници ове школе по-родици Виварини; најчувенији међу Виваринима, Ал-визо, рођен у 1450 години, изгледа да је био учитељ Лоренца Лото (сл. 265).

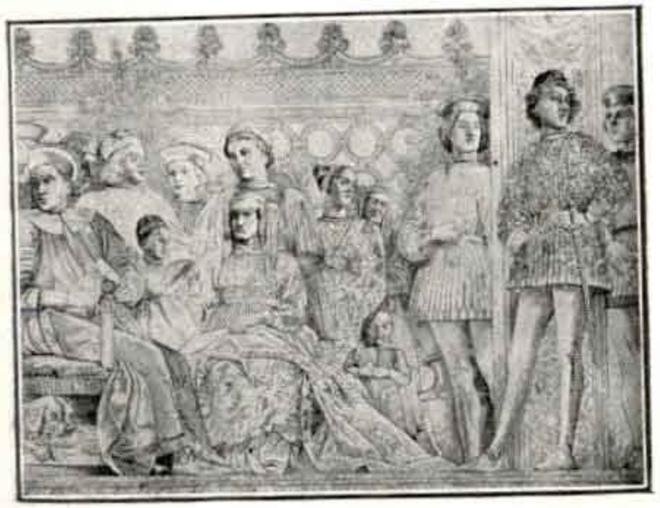
Друга од двеју првобитних млетачких школа је школа коју основа Јакопо Белини, отац два велика сликара, Џентила и Ђована. Јакопо је био у школи умбриског сликара Џентила да Фабриано; али је он био већма под утицајем падовске школе, која је, оди-ста, мајка праве млетачке школе.

Падова која је, политички, била зависна од Мле-така, имала је од 1222 године одличан универзитет, који је одржавао везе с долином Рајне и с Францу-

ском; овај универзитет постао је, ускоро, инте-лектуални центар целе Северне Италије. Још врло рано су дошли у Падову флорентински уметници, а нарочито Ђото и Донателo који је провео, у Падови, де-сет година (1443—1453 године). Падовска шко-ла пружа као неку врсту синтезе флорентинске елеганције и одлика грч-ко-римских рељефа. Ни на ком другом месту није, на старој подлози готске строгости, осет-нији утицај античне скулптуре. Мантења, ученик Сквар-чона (1431—1506 године), био је моћан гениј којега можемо врло добро познати у Лувру, иако су његова најглавнија дела фреске у Падови и у Мантови. Његов скулптурални стил, апстрактан, подједнако прожет успоменама на готику и на класичну уметност, пра-вилан, скоро охол у својој хладноћи, тај стил не треба само проучавати на његовим фре-скама, него и на његовим дивним гравурама и цртe-жима (сл. 266—268). У томе стилу има здраве и му-шке сировости, подједнако удаље-не и од *ђотизма* и од сладуњавог кла-сицизма академи-чара. Мантења је необично јако ути-



Сл. 266. — **А. Мантења.**
Мучење Св. Јакова.
Фреска у цркви Еремишани, у Падови.



Сл. 267. — **А Мантења. Барбара од Бранденбурга. Маркиза од Гонзага, и њен двор.**
Фреска у војводској палати у Мантови.



Сл. 268. — **А. Мантења. Цезаров тријумф.**
Фрагмент једног картона у Хемптонкерту, Енглеска.

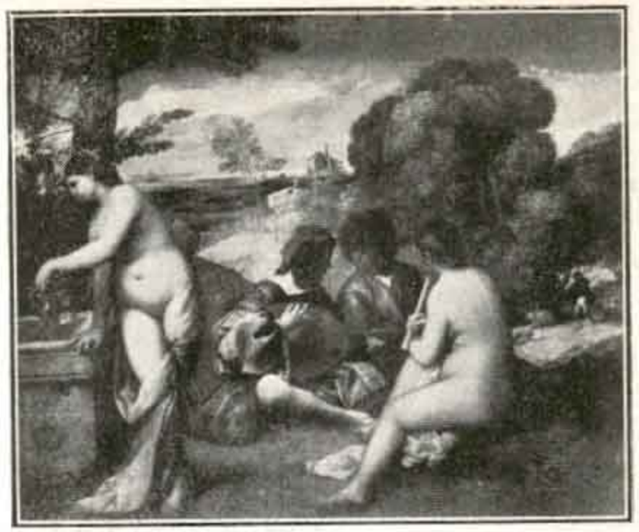
цао на млетачку школу Белиниа као и на саму школу у Мурану; може се рећи да најбоље особине велике уметности XVI века, у Млецима, потичу од Мантење.

Трећи елеменат, о коме такође треба водити много рачуна, то је улога коју је играо, у млетачком сликарству, један сликар, пореклом са Сицилије, али који је живео у Млецима, Антонело да Месина. Рођен у 1444 години, он оде, веле, да научи сликарство, у Фландрију, где научи у једнога од Ван Ајкових последника, можда од Петруса Кристуса, технику сликања масним бојама. Вероватно је, међутим, да су Млечани, будући у сталним везама са северном Европом, морали познавати ову технику и пре њега. Антонело је аутор једнога од најлепших портрета у Лувру, портрета који представља човека којега обично називају *Кондотиере;* он је радио и друге портрете скоро исте вредности, као што је портре у збирци Тривулцио, у Милану (сл. 269), а од њега имамо и неколико малих слика са невероватно сигурном об-



Сл. 269. — **Антонело да Месина. Портре (1476 године).**
(У збирци Тривулцио, у Милану).

радом, као што су, нпр. *Калвариум* у Анверсу и *Св. Јероним* у Националној Галерији, у Лондону. Потребно је напоменути да су масне боје, у овом добу, употребљене само ради тога да се њима лакују веома марљиво рађене слике у техници *темпере,* т.ј. слике сликане помоћу лепка или беланцета од јајета, што служаше као нека врста основе за слику. Први сликар, који је сликао непосредно искључиво масним бојама, био је Шпанац Веласкес.



Сл. 270. — **Ђорђоне. Концерт у пољу.**
(У музеју Лувр).

Млеци су имали бољу управу, него остали градови Италије. Њихова трговина с Истоком обогатила их је и унапредила; они не познаваху грађанске ратове. Религија је, у Млецима, респектована, али на мање тирански начин, него у другим градовима; још од XIII века Млеци су давали отпор против Инквизиције и захтевали да њихове власти, без учешћа калуђера, послатих из Рима, кажњавају јеретике. Друштвени живот био је веома развијен у Млецима; волеле су се забаве, лепе женске опреме, величанствени скупови, велике свечаности на којима учествоваху и државни поглавари.



Сл. 271. — **Ђовани Белини. Пиета.**
(У музеју, у Милану).



Сл. 272. — **Ђовани Белини**
Богородица с Христом.
(У Академији, у Млецима).

Ове се навике огледају и на млетачком сликарству, које је волело живот, које је радо представљало величанствене литије — као што је нпр. чувена слика Ђентила Белиниа у Млецима, — или скупове, било религиозне, било профане. Религиозни скупови су *sante conversazioni*, специјална врста млетачког сликарства, на којима су свеци, светитељке и личности из Светог Писма, груписани без јасног мотива, него једино из задовољства да буду заједно. Профани скупови су типски представљени на оној красној Ђорђоновој слици *Концерт у пољу*, у Лувру (сл. 270), скуп нагих жена и музиканата на отвореном пољу, у веселом пределу. Тако што очевидно се не догађаше у Млецима; али се сликари ових *conversazioni* не осврташе на вероватност; они су хтели представити лепа тела, сјајна одела, представити лак и весео живот, на светлој основи лепог предела, и у томе су успевали.

Од краја XV века мадоне и свеци млетачких сликара нису више аскетске и намргођене личности, него су то лепе младе жене, лепи млади људи с руменим



Сл. 273. — **Ђовани Белини.**
Богородица с Христом.
(Национална Галерија у Лондону).

лицем, са златном косом, који воле да се китe сјајним тканинама и који налазе да је вредно живети.

Овај оптимизам пун осмејка битна је одлика млетачког сликарства, и показује се нарочито у сјајној раскоши његове боје. Та



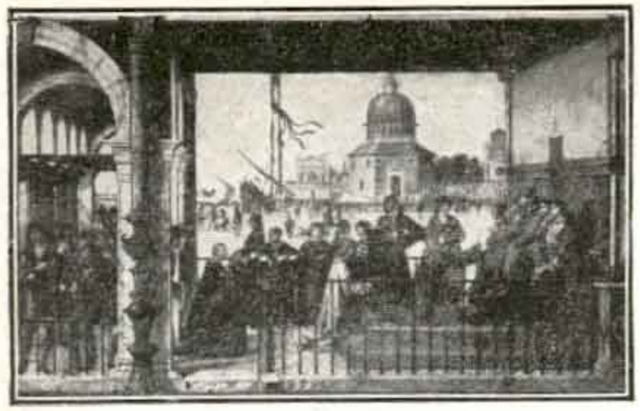
Сл. 274. — **Ђовани Белини и Бизанти.**
Богородица и Христос са свецима.
(У збирци Бенсон, у Лондону).



Сл. 275. — **Кривели.**
Богородица с Христом.
(У збирци Бенсон, у Лондону).



Сл. 276. — **Чима да Конељиано.**
Богородица с Христом и два свеца.
(У музеју, у Бечу).



Сл. 277. — **Карпачо. Легенда о Св. Урсули.**
(У Академији, у Млецима).

се појава не даје објаснити климатским приликама; јер, у поднебљу Напоља има још више сјаја, међутим напољски сликари су сликали сиво и црно. То је ствар душевног и физичког здравља, у Млецима исто тако као и у Рубенсовој Фландрији. У Флоренцији, чак и у деликатних и вештих колориста, боја је као неки додатак, надометак цртежу; у Млецима, од времена Ђорђона, постоји право сликање које, изгледа, понекад мање пази на предмете које представља, него на атмосферу у којој су они потопљени, него на светлост која продире у њих и обавија их.



Сл. 278. — **Тициан. Полагање у гроб.**
(У Лувру).



Сл. 279. — **Тициан. Нукање на љубав.**
(Слика названа: „Света и профана љубав").
(У галерији Боргезе, у Риму).

Млечани нису били само *колористи,* него *луминисти.*

Ђовани Белини, који је живео 86 година (1430 до 1516 године), прошао је кроз тако разноврсне мене да би се, за њега, могло рећи да је он пре једна сликарска школа,



Сл. 280 — **Тициан. Портре Франсса I.**

него један сликар. Његова прва дела су још фина и суха, блиска Мантењи, с извесном тврдоћом и ћудљивошћу у цртежу, а композиције из његова зрелог доба су ремек-дела на којима скоро све имамо, па чак и нешто одблеска Ђорђонове боје, његова ученика, који је умро на шест година пре њега. Овај велики уметник, учитељ многобројних ученика, прешао је, за време свога вредног живота, цео пут који води од Мантење до Тициана. Једна једина ствар му је недостајала: дар или воља да представи покрет (сл. 271—274).



Сл. 281. — **Ђорђоне. Богородица с Христом, са Св. Либералом и Св. Франьом.**
(У цркви, у Кастелфранко).

Обратно, Кривели, васпитан у Мурану, али под утицајем падовске школе, остао је целог живота примитивац (1430-1494 године). На његовим великим дугим Девицама, с нешто неправилним цртама лица, са танким и финим прстима, и на којима све контуре трепере и одело сја раскошним богаством — изгледа да се меки сјај јапанског лака удружио с најпре-



Сл. 282. — **Палма Старији. Три сестре.**
(У музеју, у Дрезди).



Сл. 283. — **Лоренцо Лото.**
Благовештење.
У цркви Св. Марије, у Реканати.



Сл. 284. — **Лоренцо Лото.**
Портре Лауре ди Пола.
(У музеју, у Милану)).

фињенијом елеганцијом, коју је дала готска уметност (сл. 275).



Сл. 285. — **Себастиано дел Пиомбо.**
Васкрснуће Лазара.
(У Националној Галерији, у Лондону).



Сл. 286. — **Себастиано дел Пиомбо.**
Портре једне Римљанке с атрибутима Св. Доротеје.
(У музеју, у Берлину).

Карпачо (1460—1522 године) и Чима да Конељиано (1460—1517 године) су најпримамљивији уметници у овој групи гениалних људи. Карпачо је, у својој *Легенди о св. Урсули,* у Академији, у Млецима, приповедач који се забавља и који друге забавља, с мање осмеха него Беноцо Гоцоли, али мисленији и сугестивнији (сл. 277). Чима је мио сликар Богородица још озбиљних, али свесних своје лепоте, чије благо заобљене форме стоје у супротности с



Сл. 287. — **Тициан**
Успење Богородице.
(У Академији, у Млецима).



Сл. 288. — **Тициан.**
Богородица породице Песаро.
(У цркви де Фрари, у Млецима).

аскетском коштуњавошћу Флорентинкиња (сл. 276).

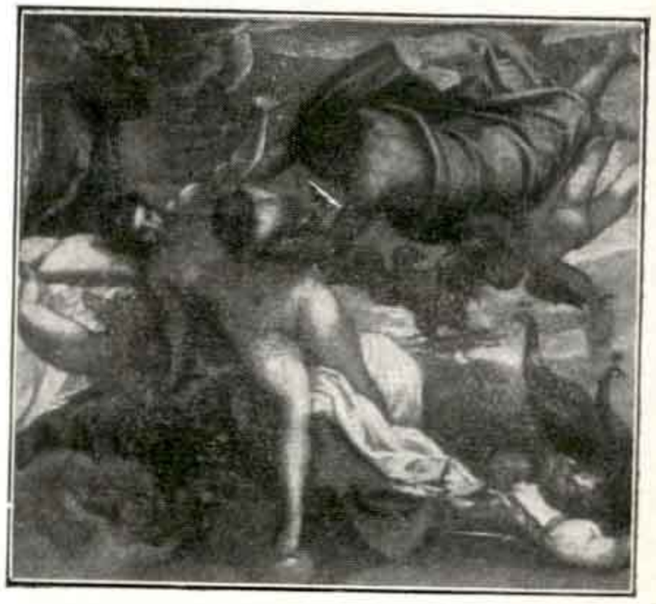
Ђорђоне, за време свога краткога живота (1478—1510 године), удружио је веселост Карпача с поезијом и деликатношћу свога учитеља Белиниа; али он надмаши све своје савременике чаробном магијом своје кичице (сл. 270, 281.) Његове *conversazioni,* његове митолошке или алегориске слике, његови портрети постигоше огроман успех, о којем сведоче многобројне копије и још многобројније имитације његових дела; млетачка Об-



Сл. 289. — **Тинторето.**
Увођење Богородице у храм.
(У цркви Св. Марије дел Орто, у Млецима).

нова је познала свој најсавршенији израз у овом сликару светлости и меса.

Тициан није, као што се веровало, живео 99, него близу 88 година, што је такође лепа старост. Рођен је око 1488 године, и, још млад, радећи у друштву с Ђорђоном, он је довршио једно од најлепших дела свога учитеља, *Венера у спавању,* која се налази у Дрезди, и постао његов наследник у силини боје, а надмашио га је плодношћу инвенције. Тициан је стално напредовао све до своје дубоке старости. Његове прве слике, иако нису сухопарне, ипак још одају мало плашљив потез кичице; као старац, он је сликао са жаром и смелошћу којима тада не беше равних, отварајући, на тај начин, пут Веласкесу и француским сликарима наших дана. Он је обрађивао све врсте сликарства, рачунајући ту и велике митолошке сцене, на којима је, већма него на другим сликама, показао своју страсну љубав за животом, покретом и лепом природом. Чак и његове светитељске слике



Сл. 290. — **Тинторето. Постанак Млечног пута.**
(У Националној Галерији, у Лондону.)

имају у себи сјајну веселост Бакханалиа. Његови портрети као *Човек с рукавицом* и *Франсоа I,* у Лувру, као *Карло V у наслоњачи,* у Минхену, два су листа пуна дубоке психологије и, у исто време, својом бојом права наслада за очи (сл. 278—280, 287, 288).

Нешто је старији од Тициана, а умро је много пре њега (1480—1528 године), Палма Старији, који је био, као и Тициан, Ђорђонов последник, али с далеко мирнијим темпераментом и мање оригиналан (сл. 282). Његово *Поклоњење Пастира* у Лувру представља једну од најлепших идила које је дало млетачко сликарство; ако на тој слици нема Тицианова генија, у њој човек налази све преласти Тицианове кичице.

Сасвим је друкчији био Лоренцо Лото (1480—1556 године), најиндивидуалнији од свих великих млетачких сликара који се, више него његови савременици, оте од Ђорђонова утицаја. У њему има једна жица меланхолије и благости које лако прелазе на гледаоца, а које дају његовим сликама сасвим модеран акценат и које се огледају чак и на његовим портретима (сл. 283, 284). Ова блага туга Лотова може бити само израз његова личног темперамента; кад би се она имала објаснити савременим политичким догађајима за време његова зрелог доба — опадање Млетака и почетак борбе Контрареформације — то би требало наћи пре у других, него у њега, траг истих осећаја. Остаје необјашњен још један факат, сличност између извесних Лотових дела и дела Корејових, уметника с којим он није имао никаквих веза и који је радио у Парми, куда Лото, вероватно, никад није ишао.

Најмлађи од великих сликара ове генерације, Себастиано дел Пиомбо (1485—1547 године), био је изванредно обдарен и почео је с веома успешним подражавањем Ђорђону; али је он прешао у Рим, где је, најпре, пао под Рафаилов утицај, а затим под утицај Микеланцела у толикој мери да се одрекао своје индивидуалности. Остао је ипак Млечанин лепом јачином свога колорита. У својим главним делима, као што је *Васкрснуће Лазара,* у Лондону, Себастиано



Сл. 291. — **Паоло Веронезе. Одвођење Европе.**
(У Дуждевој Палаји, у Млецима).

нас подсећа, у исто време, и на Микеланџела и на Тициана; у својим портретима веома је близак Рафаилу, са којим је често био побркан (сл. 285, 286).

Али прави млетачки Микеланџело беше Тинторето (1518—1594 године) који, поред Паола Веронеза (1528—1588 године), влада својом грозничавом и нешто тривиалном активношћу у другом периоду цветања Обнове у Млецима. Микеланџелове фреске у Сикстинској Капели надахнуле су стотине уметника; али како је мало њих који су имали темперамент свога узора! Тинторето је један од тих; он није подражавалац великог Флорентинца, но као млађи брат, рођен под мекшим поднебљем. Безгранично плодан, занесен за савлађивањем тешкоћа, бујан, неједнак, Тинторето је тражио и нашао у јаким контрастима између сенке и светлости, величанствене ефекте које нису познавали његови претходници. Као цртач он је често бруталан и нетачан, али никад баналан; као сликар он оживљује традицију остарелог Тициана који је, пошто су му се били досадили црвени и златни тонови млетачке Обнове, био себи створио нову палету, на којој је сребрнасто-сиво и бледо-плаво пре-



Сл. 292. — **Паоло Веронезе. Индустрија.**
(У Дуждевој Палаји, у Млецима).



Сл. 293. — **Тиеполо.**
Св. Јосиф и Христос.
(У Академији, у Млецима).



Сл. 294. — **Морето.**
Св. Јустина.
(У музеју, у Бечу).

овлађивало над јаким бојама. Велике Тинторетове слике данас су, скоро све, поцрнеле; али човек ипак може себи представити његову вредност као колориста у самом Лувру, на основи његових малих скица и његових портрета (сл. 289, 290).

Паоло Калиари, прозван Веронезе, потомак је једне сликарске породице из Вероне; ну, то га ниуколико није спречавало да не може боље бити и без и најмањег провинцијалног акцента изрази лепоту раскошног живота млетачког, у другој половини XVI века. Са сасвим млетачком љубављу за лепу светлост и лепу женску опрему меша се, у свима његовим великим композицијама, нешто од оне великолепности и



Сл. 294а. — **Тиеполо.**
Поклоњење мудраца (фрагменат).
(У музеју, у Минхену).

свечаности, карактеристичних за Шпанију, чија владавина притискиваше тада Италију. И он је дао, на својој палети, претежну важност сребрнастим тоновима; може се, одиста, рећи да је, у млетачком сликарству, за златним добом дошло сребрно доба (сл. 291, 292).

Сам факат да су у Млецима постојале две Обнове, насупрот политичком и трговачком опадању града, после закључене лиге у Камбреу (1512 године), доказује како су погодно земљиште нашле, у Млецима, тежње Обнове; Млеци су, уосталом, били срећни да избегну академски еклектизам који је, после цветања римске школе за време Рафаила, учинио крај великим сликарским школама талијанским.

Још и у сред XVIII века Млеци су имали једног великог уметника Обнове, Тиепола (1696—1770 године). Још и тада беху Млеци најлепши и највеселији град на свету, место састанка свеколике елеганције и место свих уживања. У њима су се могле, као и у прошлости, видети величанствене поворке, импозантне свечаности. Живот беше лак и релативно слободан, у дивном пределу, обавијеном прозрачном атмосфером коју су, најпре Каналето, а затим Гварди, сликари лагуна, представљали с толико чари и истинитости. Тиеполо је дао последњи израз овом сјају. Његов геније произлази из Тинторетова генија, али с више мере, с више елеганције, он је сликар једне префињене аристократије која се осећа изнад гомиле и чија религија, стојећи под утицајем Шпаније, Контрареформације и Језуита, показује као неку суптилну мешавину профаности и побожности (сл. 293, 294 а). Тиеполо је, с правом се рекло, у исто време последњи од старих, и први од модерних сликара; скоро сви велики декоративни сликари XIX века надахњивали су се његовим делима.

Дуготрајан је био утицај млетачке школе. У самој Италији поникле су из ње локалне школе, као што су школа у Верони, у Виченци, у Бреши, од којих је ова последња чувена по великом Морету (1498—1555 године), који је претходио Тинторету и Веронезу

у употреби сребрнастих тонова (сл. 294). Тинторето и Јакопо Басано (1510—1592 године), који је био један од твораца модерног предела, били су први узори Веласкесу. Тициан је надахнуо Рубенса и Ренолдса; Тиеполу је подражавао Шпанац Гоја, од којега, добрим делом, произилази француско сликарство друге половине XIX века. Преко ових ученика које је створила може се рећи да млетачка школа још траје, тако различна у томе погледу од школе флорентинске, која је, за неко кратко време, и вештачки оживела у уметничкој групи енглеских прерафаелита. Видели смо, говорећи о архитектури, да су и млетачке палате такође и даље служиле као узори, докле је строга уметност Браманта изазвала само појединачне имитације. Тако је Обнова триумфовала у Млецима којима такође дугује своје распрострањење. Једна једина ствар је недостајала Млецима, која је слава Флоренције: озбиљност живота и дубина мисли.

БИБЛИОГРАФИЈА. — B. Berenson, *The Venetian painters*, 3-e éd., L., 1897; Lafenestre и Richtenberger, *Venise*, P., 1897 (сликарство); P. Paoletti, *L'Architecture et la Sculpture de la Renaissance à Venise*, Venise, 1899; P. Paoletti и G. Ludwig, *Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei (Repertorium*, 1899, стр. 427; 1900, стр. 274); L. Venturi, *Pittura Veneziana*, Venezia, 1907; E. M. Philips, *The Venetian School*, L., 1912; Gilles de la Tourette, *L'Orient et les peintres de Venise*, P., 1924; T. Berenius, *Painters of Vicenza*, L., 1909; Romain Rolland, *La Décadence de la Peinture italienne (Revue de Paris*, 1896, I, стр. 168; изврсне стране о Мантењи, Тициану, Паолу Веронезе и т. д.).

P. Schubring, *Altichiero und seine Schule*, Lp., 1898; J. Foulkes, *Vincenzo Foppa (Burlington Magazine*, 1903, I, стр. 103).

P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, B., 1902 (енглеско издање 1901); Maud Cruttwell, *Mantegna*, L., 1902; F. Knapp, *Mantegna*, Stuttgart, 1910 (цело дело у фотографским снимцима).

P. Molmenti и G. Ludwig, *Vittore Carpaccio*, Milano, 1905 (француски превод; упор. Mary Logan, *Burlington Magazine*, 1903, II, стр. 317); L. Venturi, чланак *Antonello da Messina* у *Künstlerlexikon* од Thieme-a, 1907).

G. Gronau, *Die Bellini*, Bielefeld, 1909; Cammaerts, *Les Bellini*, P., 1912; R. Burckhardt, *Cima da Conegliano*, Lp., 1905; J. Rushforth, *C. Crivelli*, L., 1900; H. Cook, *Giorgione*, L., 1900; L. Venturi, *Giorgione*, Milan, 1913; T. Borenius, *The picture gallery of A. Vendramin*, L., 1922 (цртежи из XVII по изгубљеним радовима Ђорђона); Crowe и Cavalcasselle, *Titian*, Bd. I-II, L., 1877; G. Gronau, *Titian*, L., 1904; L. Hourticq, *La jeunesse de Ticien*, P., 1920; G. Lafenestre, *La Vie et l'Oeuvre de Titien*, P., 1886; M. Hamel, *Titien*, P., 1903; O. Fischel, *Tizian*, Stuttgart, 1904 (цело дело у фотографским снимцима); G. Gronau, *Tizian's himmlische und irdische Liebe (Repertorium*, 1903, стр. 177, објашњење слике назване Света и профана љубав; упор. *Revue archéologique*, 1912, II, стр. 432). — О години Тицианова рођења, упор. H. Cook, *Repertorium*, 1902, стр. 98.

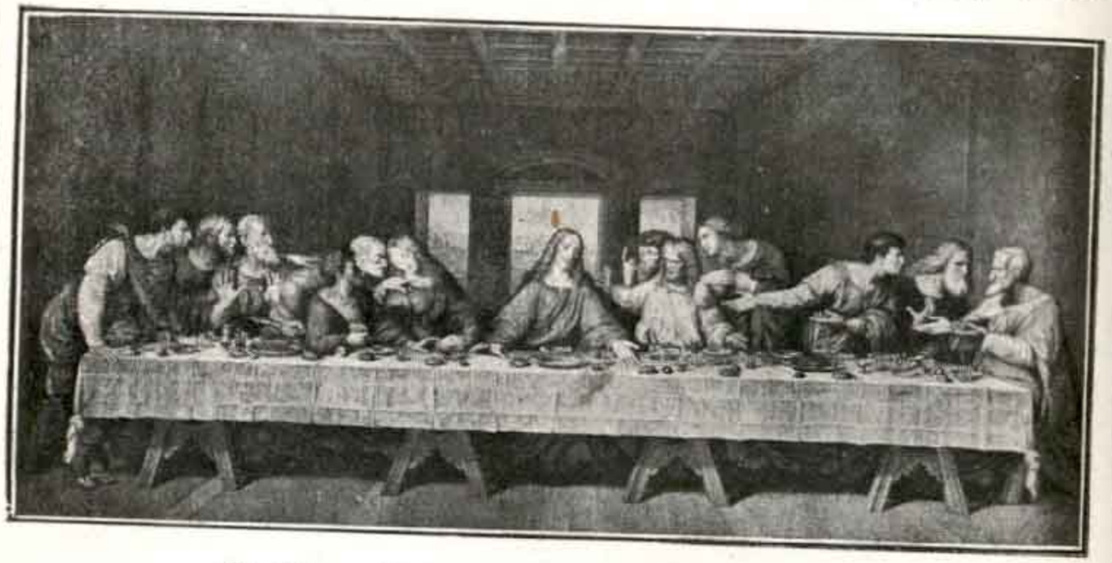
B. Berenson, *L. Lotto*, 3-e éd., L., 1905; P. d'Archiardi, *Seb. del Piombo*, R. 1908; H. Thode, *Tintoretto*, Bielefeld, 1901; Soulier, *Le Tintoret*, P., 1911; Bercken и Mayer, *Tintoretto*, M., 1923; G. Caliari, *P. Veronese*, R., 1908: F. H. Meissner, *Paolo Veronese*, Bielefeld, 1896: L. Zottmann, *Die Bassani*, Strassburg, 1908; Simonson, *Guardi*, L., 1904: P. Molmenti, *Tiepolo*, Milano, 1909 (француски превод); F. H. Meissner, *Tiepolo*. Bielefeld, 1896; H. Modern, *G. B. Tiepolo*, V., 1902.

СЕДАМНАЕСТО ПРЕДАВАЊЕ.

ЛИОНАРДО ДА ВИНЧИ И РАФАИЛО.

МИЛАНСКА, УМБРИСКА И РИМСКА ШКОЛА.

Свеколика интелектуална радозналост Обнове, њени снови о слави и о безграничном напретку, њено одушевљење за лепоту и науку — све је то било уједињено, с другим генијалним особинама, у Лионарду. Рођен у Винчи, између Пизе и Флоренције, у 1452 години, а умро близу Амбоаза, у 1519 години, он је провео своју младост у Флоренцији, своје зрело доба у Милану, а три последње године свога живота у Француској, где, изгледа, није више имао снаге за рад. Мало је људи било вреднијих од њега; али су мало људи и мање, него он, произвели; у науци као и у уметности он је био мучен страшћу за проналасцима, за отварањем нових путева, те подсећа, у извесном погледу, на алхемичаре Средњег Века који су утрошили сјајне способности у јурењу за уображеним идеалом.



Сл. 295. — **Лионардо да Винчи. Тајна вечера.**
(По гравури Рафаела Моргена).
(У цркви Св. Марије деле Грације, у Милану).

Кад је Лионардо, у 1483 години, понудио своје услуге Лудовику Мору, дуки од Милана, у једном

писму, које нам је остало, он се препоручио као проналазач ратних справа, као конструктор кола и покретних мостова, као инжењер вичан у вештини опседања градова; а при крају свога писма, додаје: „Исто тако израдићу у скулптури и у сликарству који било посао равно којем било другом човеку“. Он је, дакле, сâм себе највећма ценио као инжењера и проналазача.

Његови рукописи који се чувају, у највећем броју, у библиотеци Француског Института, сведоче о његовој страсној љубави према природним наукама, а специјално према Механици; он вероваше да је чак остварио конструкцију справе за летење, теже од ваздуха. Најпре се прецењивала, а затим потцењивала вредност Лионардових научних радова; иако његови рукописи садрже многе белешке и изводе који само понављају или пружају у изводу туђе идеје, извесно је, да је он предвиђао многа важна открића и да је он, нарочито на пољу Геологије, имао мишљења далеко напреднија, него што су била мишљења његова доба.[1])



Сл. 296. — **Лионардо да Винчи. Богородица међу стенама.**
(У Лувру).



Сл. 297. — **Лионардо да Винчи. Богородица са Св. Аном.**
(У Лувру).

[1]) Упореди *Revue des Idées*, février, 1908, стр. 193 (Rémy de Gourmond).



Сл. 298. — **Лионардо да Винчи. Мона Лиза Ђоконда.** *(У Лувру).*



Сл. 299. — **Г. Белтрафио. Богородица с Христом.** *(У музеју Полди-Пецоли, у Милану).*

Као скулптор Лионардо је радио 17 година на једној коњаничкој статуи Франческа Сфорце, оца Лудовика Мора. Гипсани модел коња, без јахача, био је изложен у 1493 години, а у 1501 години уништили су га стрелци Луја XII. Неизвесно је чак и то да ли од овог модела имамо копије. Од осталих његових, иначе малобројних, скулптура није ништа остало; лепи Сципионов профил са шлемом, који је Лувру завештао Ратие, могао би бити, међутим, од Лионарда.



Сл. 300. — **Г. Белтрафио. Богородица с Христом.** *(У Националној Галерији, у Лондону).*



Сл. 301. — **А. Соларио. Богородица с Христом.** *(Богородица са зеленим јастуком). (У Лувру).*



Сл. 302. — **Лионардо да Винчи. Картон за неку слику Свете Породице.** *(У Академији, у Лондону).*

Међу сликама које су остале од Лионарда, имају четири првокласна ремек-дела, од којих су три у Лувру: *Тајна Вечера,* сликана масном бојом на зиду трпезарије цркве Св. Марије деле Грације, у Милану (1497 године), скоро је потпуно упропашћена, али од ње имамо двaестак добрих копија; *Богородица међу Стенама,* сликана око 1483 године; *Богородица са Св. Аном,* сликана око 1502 године и, најпосле, чувени портре Мона Лизе *Ђоконде,* израђен од 1502 до 1506 године (сл. 295—298).



Сл. 303. — **Лионардо да Винчи. Поклоњење мудраца.** *Фрагменат једног цртежа који се чува у Лувру.*

Лионардове слике у Флоренцији и у Ватикану, *Поклоњење Мудраца*

и *Св. Јероним,* нису довршене; друга дела, у Паризу и на другим местима, која се приписују Лионарду, већином су радови његових ученика. Међу овим спорним сликама има, међутим, у самом Лувру, дела велике вредности: портре жене, зване Лукреција Кривели, и *Св. Јован Крститељ,* чија драж није без извештачености.



Сл. 304. — **Б. Луини. Венчање Богородице.**
(Фреска у цркви у Сароно).

Па и сама она три дела која сам побројао, после *Тајне Вечере,* нису у добром стању. То није погрешка модерних рестауратора. Лионардо ништа није радио просто; његово сликање масном бојом беше веома компликована кухиња, оно је било унапред



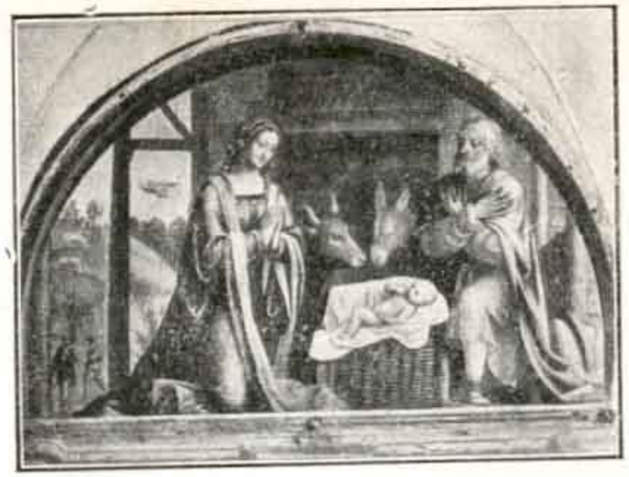
Сл. 305. — **Чезаре да Сесто.(? Богородица с теразијама.**
(У Лувру).



Сл. 306. — **Содома, Св. Виктор.**
(У палати Публико, у Сиени).

осуђено да се изљуска и да поцрни. Ипак, *Богородица међу стенама* и *Ђоконда* довољне су да покажу меру његова генија.

Лионардо, за разлику од свога учитеља Верокиа, свога савременика Ботичелиа и, уопште, свих великих Флорентинаца XV века, тежио је да да мекоту оквира и прекинуо је са сухопарним и угластим маниром примитивних сликара. Али то не значи да се он задовољавао само *приближним,* нити да је изгубио једрину. Код Лионарда строга правилност цртежа и непогрешна лепота линије допуњене су вештином која уме да их умекша сливеним моделовањем и светлотамним (под оним што Талијани називају *lo sfu-*



Сл. 307. — **Б. Луини. Христово рођење.**
(У цркви у Сароно).



Сл. 308. — **Содома. Занос Св. Катарине.**
(У цркви Св. Доминика, у Сиени).



Сл. 309. — **Содома. Богородица с Христом и са светим лицима.**
(У музеју, у Турину).



Сл. 310. — **П. Перуџино.**
Богородица с Христом, с два анђела и два свеца.
(У Лувру).

mato); одређеност контура само је прва етапа у постизању још суптилније прецизности и коју је теже постићи, т. ј. прецизност појединих одстојања. Већ око средине XVI века *Ђоконда* се, у Италији, сматрала као недостижно ремек-дело у области портрета, као највећи успех сликара који се такмичи с природом. Вели се да је Лионардо радио на овом портрету четири године; и, да би жени коју је сликао дао благ и насмешен израз, он ју је, за време сликања, окруживао разним забавама и музиком. Тек у нашем времену људи су пронашли у



Сл. 310а. — **А. Боргоњоне.**
Богородица с Христом.
(У Националној Галерији, у Лондону).



Сл. 311. — **П. Перуџино. Полагање у гроб.**
(У палати Пити, у Флоренцији).

Ђоконди тајанствен и романтичан карактер, поглед Сфинге, презриву иронију и хиљаду других ствари на које Лионардо није ни помишљао.

Тип Лионардових Богородица — из којега проистиче и тип који је дао Ђоконди, јер су портрети сваког генијалног уметника потчињени утицају његова идеала — у свези је с омиљеним типом његова учитеља Верокиа. Лионардо га је улепшао, дао му је душевнији израз, ослободио га је од сваке опорости и сухопарности, и, најпосле, украсио га је оним осмехом који је, у *Св. Ани* у Лувру већ скоро извештачен, још претерала и, нарочито начинила бљутким, већина његових подражавалаца. *Тајна Вечера* у Милану показује нам како се Лионардо старао да смишљено распореди фигуре. Овај је предмет често обрађиван пре њега; он му је дао скоро дефинитиван облик. Христос је баш говорио речи: „Један од вас издаће ме," и оборио је главу као под дахом узбуђења које је пробудио. То није само једно велико сликарско дело, него је то и једна страна дубоке психологије, студија карактера и осећаја који су, у исто време, изражени физиономијама, покретима и ставовима фигура.

Поред ових лепих, упола упропашћених, слика постоји, срећом, велики број Лионардових цртежа, који се убрајају у неоспорна ремек-дела Обнове и који би били довољни да обезбеде славу њихова творца. Два од ових цртежа треба да се наведу као најбољи од свију: картон *Богородице и св. Ане,* који је у Академији у Лондону (сл. 302), и скица, рађена пером, за *Поклоњење Мудраца,* која је у Лувру (сл. 303).

У Милану је постојала и једна домаћа школа, која је водила своје порекло од школе Падовске, нарочито од Мантење, а коју је био основао, око 1450 године, Винченцо Фопа. У време кад је Лионардо дошао у Милано (1483 године), та школа бројала је међу својим радницима једног красног и љубазног уметника, ђака школе Мантењине и Умбриске у исти мах, Амброђа Боргоњона (сл. 310а). Сам Лионардо спремио је неколико ученика и задахнуо својим духом неколико даровитих уметника, Белтрафиа, Соларија,

Чезара да Сесто, Гауденциа Ферариа, али још већи број слабих и недотупавних подражавалаца (сл. 299 до 301, 305). Најомиљенији је био и остаје Луини, *вулгаризатор* Лионардова идеала († 1532 године). Вулгаризатор, уосталом, мало вулгаран, јер је његова елеганција површна, његов цртеж недовољно одређен, а дар измишљања слаб. Оно што је лично његово, то је извесна површна сладуњавост која се допада широј публици; али се Луини уздигао врло високо у својим фрескама цркве у Сарону, у којима нам се јавља као Филипино Липи школе Миланске (сл. 304, 307). Лионардо је још утицао и на једног уметника из Верчелија, који је радио у Сиени, Содому († 1549 године), уметника неједнаког и извештаченог, али чија најбоља дела подсећају на Лионарда и Рафаила (сл. 306, 308, 309). Најзад, Лионардо је од свих талијанских уметника онај коме су највише подражавали северни сликари; добар део тобожњих Лионардових слика по нашим музејима, само су фламанске слике рађене по угледу на Лионарда.

Живот Рафаила Санти (или Санцио) права је супротност Лионардову животу. Лионардо је живео дуго, а произвео мало; Рафаило, који је умро у 37 година, оставио је огроман број дела која су, скоро у целини, очувана.

Да би се разумео овај уметник, коме се свет тако много диви, потребно је, најпре, обавестити се о постанку његова талента; јер нико не беше приступачнији страним утицајима, ни чак тако готов да подражава другима као он. Истину о развијању Рафаилова генија открио је, тек око 1880 године, Морели; а на њој треба задржати се у толико пре, што још није продрла у школе и уџбенике.

Прегледајмо, на брзу руку, најпре, мало давнашње Рафаилове претече. Умбриска школа, ћерка Сиенске школе, показала се, при крају XIV века, *Поклоњењем Мудраца* од Ђентила да Фабриано (1360—1428 године), у свем сјају своје младости, занете за лепим визијама, за веселим бојама и за забавним причама. Ђентиле је, у Млецима, радио заједно са својим при-

јатељем, Веронцем Пизанелом, резачем дивних медаља, генијалним цртачем и, уз то, првим Талијаном који је посматрао животиње, и тачно дао њихове ставове и њихове покрете. Када је Рожие ван дер Вајден посетио, око 1450 године, Италију, он је хвалио Пизанелова и Ђентилова дела; велики уметник са Севера пронађе у њима дарове, сродне своме дару. Доиста, скоро је извесно, да су Пизанело и Ђентиле, а нарочито први од њих, познавали ремек-дела фламанске школе и да су се на њих угледали; Верона је одржавала сталне везе с двором у Бургоњи, а Филип Смели је, још од 1400 године, куповао талијанске медаље. Претече Ван Ајка, а без сумње и сам Хуберт Ван Ајк, примили су исто тако поуке из Италије, иако се још не може рећи на којој су страни Алпа позајмице биле знатније и многобројније.

У другој половини XV века, у градовима Умбрије, нарочито у Перуђи, створила се сликарска школа врло различна од Флорентинске. Одмењујући тако рећи, и настављајући школу Сиенску, она Умбриска школа иставља према опорој елеганцији Флорентинаца своју мекоту и благост често сладуњаву. Њени уметници су пуни дражи, свежине и поезије, али имају нечег детињастог и ограниченог у себи. Ако су Флорентинци сувише интелектуални, умбриски уметници су то опет сувише мало.

Два главна велика умбриска сликара беху Ванучи, прозван Перуђино, рођен у 1446 години, и Бети, прозван Пинтурикио, рођен у 1454 години. Перуђино је имао инстинкт за велике композиције, пуне ваздуха, за златан и прозрачан колорит, фини осећај за сањарију и екстазу (сл. 310—312). О његовим врлинама може се судити по сликама у Лувру, нарочито по округлој слици *(tondo)*, која је једно од његових ремек-дела (сл. 310). Али он не бејаше способан да представи покрет; његове фигуре, кад се крећу, играју а не ходе. Пинтурикио који је био старешина Перуђинове радионице, имађаше извесне особине, које су недостајале његову мајстору (сл. 314, 334 а); али је он цртао још слабије, био мислилац још мање,



Сл 312. — **П. Перуђино.**
Богородица на небу.
(У музеју, у Болоњи).



Сл. 313. — **Тимотео Вити.**
Св. Магдалена.
(У музеју, у Болоњи).

а његове велике композиције, као што су оне у *Либрерији* у Сиени и у *Стану Борџије* у Ватикану, већма су примамљиве, него што су снажно замишљене. Међутим он интересује историју уметности што је створио или бар усавршио тип умбриске Богородице, чији је идеал предао Рафаилу.

Једна од честих заблуда неискусних љубитеља уметности састоји се у томе што претпостављају Перуђина и Пинтурикиа Рафаилу, па чак и свима талијанским сликарима. Лек против ове заблуде је врло прост: треба отићи у Перуђу. Отуда се човек враћа разочаран и излечен.



Сл. 314. — **Пинтурикио.**
Богородица с ктитором.
(У Сан Северину).



Сл. 315. — **Фр. Франча.**
Обожавање Младенца.
(У музеју, у Болоњи).



Сл. 316. — **Фр. Франча.**
Полагање у гроб.
(У музеју, у Турину).

Раније смо видели да је Млетачка школа слала своје „ројеве“ по Северној Италији. Једна од њених колонија, у Болоњи, имала је част да дâ на свет једног сликара-златара, Франчу, рођеног у 1450 години, коме је врло мало недостајало да заслужи име генија (сл. 315, 316). Својим стилом, он стоји на средини између Ђована Белиниа и Рафаила. Његов ученик, и старешина његове радионице, око 1490 године, звао се Тимотео Вити (сл. 313).

Рођен у Урбину, 1483 године, Рафаило је имао једанаест година кад је



Сл. 317. — **Рафаило. Витезов сан.**
(У Националној Галерији, у Лондону).



Сл. 318. — **Рафаило.**
Венчање Богородице (Спозалицио).
(У музеју Брера, у Милану).



Сл. 319. — **Рафаило.**
Богородица, названа „великог војводе“.

изгубио оца, Ђована Санти, осредњег сликара коме ништа не дугује, па ни прва знања из своје уметности. Нешто доцније, у 1495 години, Тимотео Вити је напустио радионицу Франчину, и настанио се у Урбину. Он је био први Рафаилов учитељ и упознао га с маниром Франче. Од њега је Рафаило примио и даље задржао извесну наклоност ка округлим и богатијим формама, што је чиста негација аскетског идеала. Око 1499 године, у својој шеснаестој години, Рафаило наслика дивну сличицу која је, сада, у Лондону, *Витезов Сан* (сл. 317); на овој слици ништа не подсећа на Перуђина, иако се дуго мислило да је Рафаило



Сл. 320. — **Рафаило.**
Богородица де ла Каза Темпи.
(У музеју, у Минхену).

његов ученик и настављач његова рада.

Годину дана доцније (1500), Рафаило је ступио не као ученик, него као помоћник, у Перуђинову радионицу, у Перуђи. Перуђино, веома заузет наруџбинама, био је тада у Флоренцији; старешина његове радионице био је Пинтурикио. Рафаило, чија је природа била јако пријемљива, угледао се, у исто доба, за време од четири године, и на Пинтурикиа и на Перуђина; познате су његове слике, рађене у то доба, чије су картоне или студије радили један или други од ова два умбриска



Сл. 321. — **Рафаило. „Лепа вртарица“.**
(У Лувру).



Сл. 322. — **Рафаило.**
Богородица у ливади.
(У музеју, у Бечу).



Сл. 323. — **Рафаило.**
Богородица, звана „да Фолињо“.
(У музеју, у Ватикану).



Сл. 324. — **Рафаило. Богородица с Христом, између папе Сикста II и Св. Варваре.**
(У музеју, у Дрезди).



Сл. 325. — **Рафаило. Богородица с рибом.**
(У музеју, у Мадриду).

уметника. На тај начин извршила се у њему прва синтеза стила Франче и Перуџина. Он је, ипак, ближи првом, него другом, у свом ремек-делу из младости, *Спозалицио* или *Венчање Богородице*, које се налази у Милану (из 1504 године; сл. 318). Дуго се веровало да је ова слика скоро копија једне велике композиције, која се приписивала Перуџину, а која се налази у Музеју, у Кану (Саеп); али је Берензон утврдио да *Спозалицио* у Кану не само што није Перуџинов рад, него је само слаба умбриска имитација, можда од Спање, Рафаилова *Спозалиција*.



Сл. 326. — **Рафаило. Препирка, или триумф Цркве.**
(Фреска у Ватикану).

Од 1504—1508 год. Рафаило живи

у Флоренцији, већ чувен, идући од једног успеха другом. То је епоха дивних Девица, о које се цивилизовани свет, већ четири века, отима: Богородица у Минхену, затим она у палати Пити, прозвана *Богородица великог војводе; Лепа Вртарица* у Лувру, *Богородица у Ливади*, у Бечу (сл. 319 - 322). У Флоренцији поче Рафаило да подражава Лионарду да Винчи, Микеланџелу и Фра Бартоломеу, уметнику чији је цртеж без живости, али који је знао компоновати и сликати. Један од узрока изузетној популарности Рафаиловој састојао се у овом лаком прилагођавању и разумном имитовању, које је од његове уметности створило као некакву врсту синтезе или квинтесенцију онога што је талијански гениј имао најпримамљивијега у себи.

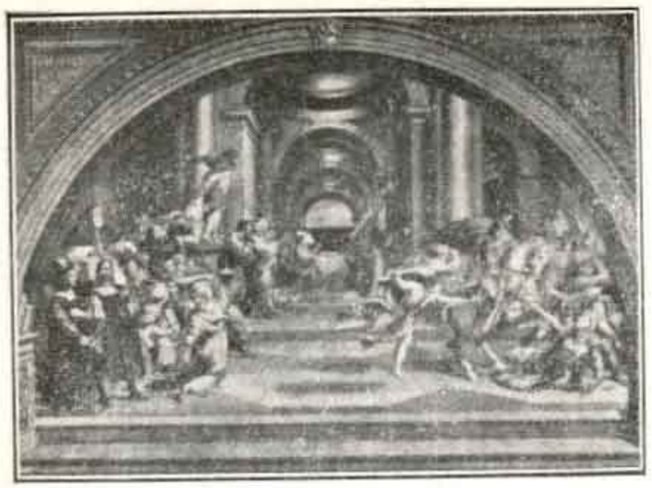


Сл. 327. — **Рафаило. Атинска школа.**
(Фреска у Ватикану).

Позван у Рим, у 1508 години, Рафаило је ту постао омиљени сликар прво папе Јулија II († 1513 године), па Лава X. Њега обасуше почастима, њега претрпаше наруџбинама; он је имао не само многобројну школу, него прави двор око себе. Од тога тренутка он је скоро свагда поверавао израду слика другоме, а сам је давао картоне, и само израђене слике поправљао, пре него



Сл. 328. — **Рафаило. Папа Лав I заустављa Атилу.**
(Фреска у Ватикану).



Сл. 329. — **Рафаило.**
Изгнање Хелиодора из храма.
(Фреска у Ватикану).

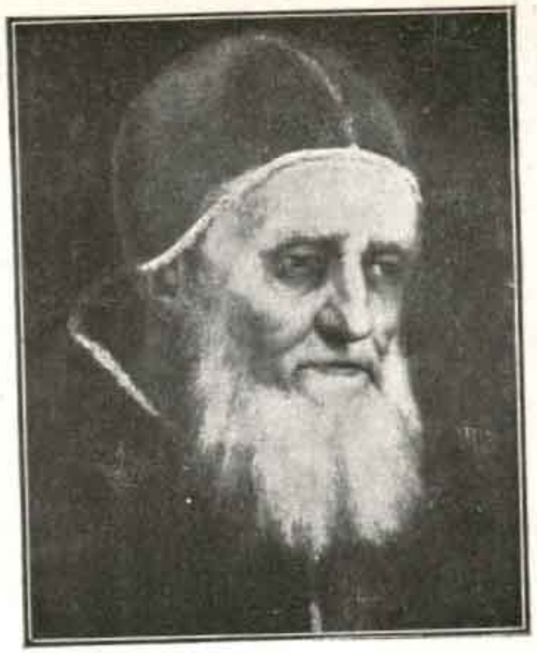
што их је предавао поручиоцима (сл. 323—325). Најактивнији и највећма обдарен од његових ученика, Ђулио Романо, сликао је месо у тону црвеном као опека, тон који је, на Рафаиловим сликама из римског периода, као нека врста потписа његова помоћника. Тај тон су веома ценили па чак и подражавали побожни *рафаелисти* XIX века; али се он, данас, уопште сматра као веома непријатан.

Велики задатак, поверен Рафаилу, састојао се у декорацији сала у Ватикану *(Stanze)* и једне дуге, покривене галерије над двориштем Св. Дамазија *(Loggie)*. У *Станцама* су простране историске, алегориске и религиозне композиције, као што су *Препирка о Св. Причешћу* (тачније: *Триумф Цркве*), *Атинска Школа, Парнас; Атила, заустављен од папе Лава; Изгнање Хелиодора из Храма, Пожар Борга* (сл. 326—329). Лође су украшене низом фресака које представљају призоре из црквене историје, а које сачињавају т.зв. *Рафаилову Библију*. Лође су још украшене многим духовитим орнаментима који подражавају старим римским сликама (сл. 330). И поред ових радова



Сл. 330. — **Перспективни изглед Лођа у Ватикану, декорисаних под Рафаиловим руковођењем.**

који би били довољни да испуне цео један живот, Рафаило је још налазио времена да сâм слика дивне портрете (сл. 331—332) и да изради, уз припомоћ својих ученика, велике слике као што су *Мадона Св. Сикста*, у Дрезди, *Мадона да Фолињо*, у Ватикану, *Света Породица Франсоа I*, у Лувру; он започе, али не доврши, једно од највеличанственијих својих дела, *Преображење*, које је, после његове смрти, довршио Ђулио Романо (сл. 333). Рафаило је, осем тога, био, после Брамантове смрти, архитект цркве Св. Петра и инспектор старина и споменика у Риму. Ако се свему томе још дода да је он живео животом пуним уживања и да је једна неименована дама од које нам је оставио леп портре, познат под именом *Donna Velata*, у палати Пити, била предмет његова поштовања, с правом се смемо питати како је могао издржати, за време дванаестогодишњег тако великог рада, толике физичке и нервне напоре. Он је био, у осталом, како се то види и на његовим портретима, деликатна и слаба, скоро женска природа. Један



Сл. 331. — **Рафаило.**
Портре папе Јулија II (фрагменат).
(У палати Пити, у Флоренцији).



Сл. 332. — **Рафаило.**
Портре Балтазара Кастиљионе.
(У Лувру).



Сл. 333. — **Рафаило и Ђулио Романо. Преображење.**
(У музеју, у Ватикану).

антрополог, студирајући отисак Рафаилове лубање, мислио је да у руци држи женску лубању. Па и сама његова уметност, више наклоњена благости него јачини, уз то под већитим туђим утицајима, има у себи нечег правог женског и рецептивног.

Омиљено чедо папа и Цркве, предмет скоро неподељеног обожавања, све до средине XIX века, Рафаило почиње тешко испаштати своју славу и погрешке што је, у својим радовима, употребио у толикој мери туђу помоћ. Као и увек, у сличним случајевима, реакција је отишла сувише далеко. Рафаило је, у својим *Станцама* и *Лођама,* највећи „илустратор" који је игда постојао; незнабожачка прошлост и хришћанска прошлост дале су му ванредне предмете којима је он остварио идеал Обнове и који су остали, за пуна четири века, урезани у људској памети. Његов тип Богородице, пола хришћанске, пола незнабожачке, ни сувише етеричне, ни сувише чулне, освојио је срца и још влада над њима. Изгледа да се тренутно спајање она два супротна и непријатељска света, незнабоштва и хришћанства, извршило у Рафаилову генију; ако су други уметници били цветови Ренесанса, то је Рафаило његов зрео плод.

Критика не обара вредност генија кад укаже на његове слабости. Овај чудотворан сликар који је измислио толике занимљиве слике био је слаб колорист (изузимајући у неким појединостима, као у портрету *Балтазара Кастиљионе,* који је у Лувру) и, нешто што Енгр не би никад допустио да се каже, био је као цртач често „млак" и „без живца". Нема ниједне његове слике у којој беспристрасно испитивање не би открило контуре лабаво нацртане, неправилне и неиз-

разите. Слика, којом се хтео такмичити с Микеланџелом, *Полагање у гроб,* у Галерији Боргезе, у Риму (сл. 334), хладна је као неки академиски рад XVII века; није без разлога што се претпоставља да декаденција талијанске уметности почиње у доба, када се Рафаилов геније налазио на своме врхунцу.



Сл. 334. — **Рафаило. Полагање у гроб.**

Обожавање Рафаила, „божанственог" Рафаила, данас је прошло. Његова дела треба анализовати и ценити једно по једно, не као дела бога који је постао сликар, него као дела генијалног сликара, који је изложен погрешкама као и сви људи, као сликара којега је непромишљено одушевљење направило богом. Оно што је у њега заиста велико, само ће добити, ако га будемо проучавали критички не у духу омаловажавања, али исто тако и без слепог обожавања.



Сл. 334 а. — **Пинтурикио. Пенелопа и просиоци.**
(У Националној Галерији, у Лондону).

БИБЛИОГРАФИЈА. — Наведена дела и чланци на стр. 189 и даље, стр. 207 од Michel-a, Burckhardt-a, Morelli-a, Romain-Roland-a, Venturi-a, Woelfflin-a и Woermann-a.

J. P. Richter, *Literary Works of Leonardo da Vinci,* 2 vol., L., 1888; Léonard, *Traité de la Peinture,* trad. Péladan, P., 1910; E. Müntz, *Léonard de Vinci,* P., 1899; B. Berenson, *The North Italian painters,*

L., 1907 (Лионардова школа); G. Gronau, *Leonardo de Vinci,* L., 1903; Seidlitz, *Leonardo,* 2 Bde, B., 1909; H. Cook, *Le Carton de Léonard à la Royal Academy (Gazette,* 1897, II, стр. 371); G. Carotti, *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello,* Milano, 1905 (упор. P. Gauthiez, *Ouvrages récents sur Léonard,* у *Gazette,* 1907, I, стр. 505); S. Reinach, *Art Journal,* 1912, стр. 6-25 (Богородица испред стене, Ђоконда, и т. д.); F. Malaguzzi-Valeri, *Pittori lombardi del quatrocento,* Milano, 1902; P. Toesca, *Pittura e miniatura lombarda,* Milano, 1911; S. Weber, *Piemontesische Malerschule,* Strassburg, 1912; Eth. Halsey, *Gaudenzio Ferrari,* L., 1903; M. Reymond, *Cesare da Sesto (Gazette,* 1892, I, стр. 314); G. Williamson, *B. Luini,* L., 1899; Beltrami, *Luini,* Milano, 1911; F. Malaguzzi-Valeri, *La Corte di Lodovico il Moro,* Milano, 1913-1917; R. H. Cust, *Sodoma,* L., 1906; H. Hauvette, *Sodoma,* P., 1912.

B. Berenson, *The central Italian painters,* L., 1898 (Рафаило); A. Venturi, *Gentile da Fabriano e Pisanello,* Firenza, 1896; L. Courajod, *Leçons,* t. II, P., 1900 (Пизанело и школе у Северној Европи); E. Müntz, *Pisanello (Revue de l'Art,* 1897, I, стр. 67); A. Gruyer, *Vittore Pisano (Gazette,* 1893, II, стр. 353); G. Hill, *Pisanello,* L., 1903 (упор. *Burl. Mag.,* септ. 1910, стр. 361); J. Williamson, *Francia,* L., 1901; R. Schneider, *L'Ombrie,* P., 1905; Mrs Graham, *Florenzo di Lorenzo,* R., 1904; S. Weber, *Florenzo di Lorenzo,* Strassburg, 1904; O. Okkanen, *Melozzo,* Helsingf., 1911; Abbé Broussolle, *La Jeunesse de Pérugin,* P., 1901; E. Steinmann, *Pinturicchio,* Bielefeld, 1898; C. Ricci, *Pintorricchio,* франц. превод, P., 1903; A. Schmarsow, *Raphael und Pinturricchio in Siena,* B., 1903; F. Ehrle и E. Stevenson, *Gli affreschi del Pinturricchio nell' appartamento Borgia,* R., 1897 (упор. *Repertorium,* 1897, стр. 318); A. Schmarsow, *Giovanni Santi,* B., 1887.

A. Rossenberg и Gronau, *Raffael,* Strassburg, IV Aufl., 1909 (снимци свих слика); A. Springer, *Raffael und Michelangelo,* II Aufl., Lp., 1895; E. Müntz; *Raphael,* ново издање, P., 1900; Julia Cartwrigth, *Raphael,* L., 1895;[1]) H. Knackfuss, *Raphael,* IV Aufl., Bielefeld, 1896; Crowe и Cavalcaselle, *Rafaello,* ново издање, Firenza, 1901; Alex. Amersdorfer, *Kritische Studien über das venezianische Skrizzenbuch* (неоправдано приписано Рафаилу), B., 1902 (упор. *Repertorium;* 1902, стр. 130); B. Berenson, *Le Sposalizio du Musée de Caen (Gazette,* 1896, II, стр. 273); *The Study and criticism of Italian art,* t. II, 1902; G. Gronau, *Aus Raphaels florentiner Tagen,* B., 1903; H. Dollmayr, *Raffaels Werkstätte (Jahrbuch* der Museen in Wien, 1895: упор. *Repertorium,* 1896, стр. 368; *Giulio Romano und das klassische Altertum,* V., 1902: Lafenestre и Richtenberger, *Rome,* t. I, P., 1903 (детаљна студија Рафаилових фресака у Ватикану); J. Klaczko, *Rome and the Renaissance, the pontificate of Julius II,* L., 1903 (илустрован енгл. превод: Мелоцо да Форли, Микеланџело).

О женским одликама Рафаилове лубање (напред, стр. 226). *Bonner Jahrbücher,* Bd, LXXIII, стр. 182.

[1]) Ово је, по мом мишљењу, од толиких илустрованих дела о Рафаилу најбоље за читање.

ОСАМНАЕСТО ПРЕДАВАЊЕ.

МИКЕЛАНЏЕЛО И КОРЕЂО.

Лионардов геније довршује и крунише други период флорентинске Обнове, период који почиње фрескама Мазача у цркви дел Кармине. Али сви Лионардови ученици и подражаваоци живели су у Милану. Што се Флоренције тиче развој њене школе наставља се независно; у тој школи, у XVI веку, имају још три велика имена: фра Бартоломео, Андреа дел Сарто и Микеланџело.



Сл. 335. — **Фра Бартоломео. Богородица са свецима.** *(У дому, у Луки).*

После Ботичелиа, Гирландаја и Филипина Липи, сликарство је имало да се усаврши на свом сопственом пољу, на пољу колорита. За мало дречећим бојама *илуминатора* имали су да дођу сјајни и топли тонови, уједначени *светло-тамним,* и оне деликатне боје златасте или сребрнасте, којима су се одликовали Млеци и Бреша. Лионардо је пружио пример употребе *светло-тамнога* тражећи, при том, већма сливање него сјај боја (стр. 213). Први Флорентинац који се, у овом погледу, такмичио с Млечанима, али не достижући их, беше Бачио дела Порта, пријатељ Савонаролин, који се закалуђерио у реду доминиканаца, и добио, тада, име фра Бартоломео, пошто је Савонарола, 1498 године, платио за своје реформаторске тежње на ломачи.

Фра Бартоломео (1475—1517 године) је, осим тога, имао још једну добру особину, осећање ритмичке композиције, вешто уравнотежене, уздигнуте у облику пи-



Сл. 336. — **Фра Бартоломео.**
Појава Богородице пред Св. Бернардом.
(У Академији, у Флоренцији).

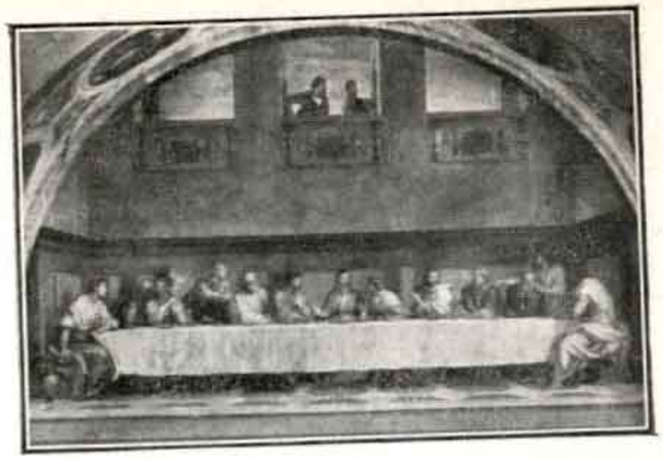
рамиде (сл. 335, 336). Овом својом особином као и својим колористичним способностима он је, од 1504 године, веома срећно утицао на младог Рафаила. Он би био убројан међу првокласне уметнике, да је умео створити нове типове; на жалост, физиономије његових личности су без израза, а недостаје им, у исто доба, оригиналност и драж.

Андреа дел Сарто, његов ученик, био је још већи колорист; он је један од Флорентинаца, који се највећма приближио Ђорђону (1486—1531 године). И на њега је утицао Лионардо од којега је позајмио његов *sfumato*; а доцније је на њега утицао Микеланџело, често нездраво, јер је од њега примио навику да прави тешке драперије. Андреа је, иако слаб као мислилац, један од најпримамљивијих међу великим сликарима. Као и фра Бартоломео, он је умео вешто да компонује, а боље од њега умео је да



Сл. 337. — **Андреа дел Сарто.**
Рођење Богородице.
(Св. Анунциата, у Флоренцији).

покреће своје фигуре, да их потопи у меку и светлу атмосферу, да им да нежан израз без мазне извештачености; он је још имао онај врло ретки дар да уме да *прича*. И велики призори које је насликао на зиду у Флоренцији, као, на пример, *Рођење Богородичино*, у манастиру Анунциате, имају уз своје изврсне особине и ту, да су прекрасне илустрације свете легенде. Његовој фрески Тајне Вечере, у Св. Салви, близу Флоренције, дивимо се чак и после Лионардове Тајне Вечере (сл. 337—340). Ова Андреина дела, која треба видети у самој Тоскани, веома су значајна за историју уметности, јер, упоређена са сличним композицијама



Сл. 338. — **Андреа дел Сарто.**
Тајна вечера.
(У манастиру Св. Салви, близу Флоренције).



Сл. 339. — **Андреа дел Сарто.**
Милосрђе.
(У Лувру).



Сл. 340. — **Андреа дел Сарто.**
Богородица деле Арпие.
(У музеју Уфици, у Флоренцији).



Сл. 341. — **Бронзино. Портре војвоткиње Елеоноре од Толеда и њена сина Фердинанда.**
(У музеју Уфици, у Флоренцији).



Сл. 342. — **Микеланџело. Пиета.**
(У цркви Св. Петра, у Риму).

из XV века, — нпр. са Тајном Вечером Андрее дел Кастања, — она нам пружају могућност да измеримо пут који је прешла уметност, идући својем потпуном ослобођењу. Не само да је ишчезла свака архаична укоченост, него се изменио и осећај; строгост је уступила место благости, аскетизам је замењен веселијим и љубазним расположењем. Најпосле, Андреа је један од оних ретких уметника који су створили нов и трајан тип Богородице с великим црним очима и „влажним“ погледом, фина мешавина поноситости и чедности. Један од најлепших при-



Сл. 343. — **Микеланџело. Колосална глава Давида.**
(У Академији, у Флоренцији).

мерака овога типа је Мадона *delle Arpie,* у Флоренцији (1517 године), која стоји на постаменту, украшеном фигурама Харпија (сл. 340).

Флорентиска школа дала је још неколико добрих сликара као што је Понтормо (1494—1557 године), и Бронзино (1502—1572 године), од којега имамо одличних портрета (сл. 341) и пријатних, иако манирираних, композиција. Може се, међутим, рећи да је ова школа престала пре краја XVI века. Овај, скоро изненадни, престанак ове школе није последица политичких револуција, него неодољиве Микеланџелове надмоћности. Флорентинац по рођењу он је радио у Риму од којега створи центар талијанске уметности и основа, за време свога живота, школу у којој је његова плаховита личност владала као нов идеал. Једино су Млеци, где је Тициан надживео Микеланџела, сачували локалну традицију; свуда иначе, све до доласка натурализма, Микеланџело је господарио. Флорентинска уметност, ишчупана из корена



Сл. 344. — **Микеланџело. Део таванице Сикстинске Капеле, у Ватикану.**



Сл. 345. — **Микеланџело. Мојсије.**
(У цркви Св. Пејра ин Винколи, у Риму).



Сл. 346. — **Микеланџело. Јеремија.**
У Сикстинској Капели, у Ватикану.

и претворена у уметност града Рима, угину као што гину извесне сочне биљке, које брзо цветају и сувише високо расту.

Микеланџело се родио близу Флоренције 1475 године, исте године које и фра Бартоломео; он је умро 1564 године, на четрдесет и четири године после Рафаила, осамнаест година после најактивнијег настављача Рафаилова правца, Ђулиа Романа.

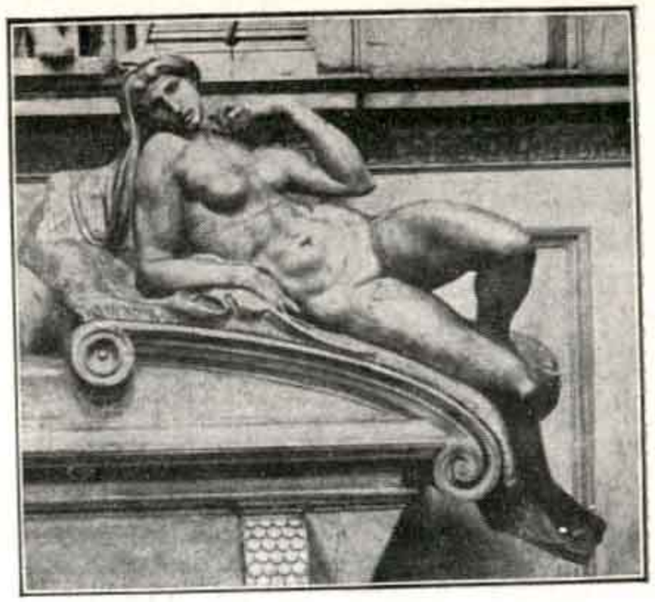
Песник, архитект, скулптор и сликар, Микеланџело Буонароти се осећаше и називаше искључиво скулптором. У Риму, после 1508 године, у времену кад је сликао таваницу Сикстинске Капеле, он је намерно потписивао своја писма: „Микеланџело вајар.“ И одиста, он је и у сликарство унео потпуно вајарски и пластичан дух. *Светло-тамно*, природа и локална боја су му равнодушни. Једна једина ствар га занима, човек; али не онај „нестални, гипки и разнолики“ човек каквога сретамо у животу, но човек каквога је он замислио; његов је човек натмурени џин, с речитим покретима, у ставовима наглим, немирним, извијеним, с мишићима тако силно напрегнутим да достижу, кад не престижу, границе могућнога. Микеланџело рукује људским телом као инструментом, на којем, под његовом руком, и без прекида, јече најсилнији, најоштрији и најдубљи тонови. На висинама до којих су се други испели случајно, он се одржава самом својом природом и без напора; изузетно је његов обичан став. Они који су му подражавали, немајући његов дар, падали су у манир, т. ј. у извештачене осећаје које они нису осећали; то је био разлог због којега је узнемирено исполинство Микеланџелово било још кобније по уметност, но почеци Рафаилова академизма.



Сл. 347. — **Микеланџело. Окован роб.**
(У Лувру).



Сл. 348. — **Микеланџело. Лоренџо Медичи.**
(Il Pensieroso).
(У капели Медичи, у Флоренцији).



Сл. 349. — **Микеланџело. Зора.**
(У капели Медичи, у Флоренцији).

Микеланџело је живео 88 година и није започео своју уметничку кариеру у ставу беснога Титана. Ученик Гирландаја и једног вајара из Донателове школе, затим под утицајем снажних дела Јакопа дела Кверче (сл. 260), Микеланџело се такође угледао, у својем првом



Сл. 350. — **Микеланџело. Горњи део Страшног Суда.**
Фреска у Сикстинској Капели у Ватикану.
Анђели односе стуб страсти.

флорентинском периоду на античне мермерне статуе у збирци Медичи. Позната је прича о Купидоновој статуи, коју је он закопао у земљу, па после показао као римски рад и којој су се у толико већма дивили, што су мислили да је рађена пре пуних петнаест векова. Али гениje Микеланџела имао је с античном уметношћу заједничку једино наклоност за опште типове. Ведрина је њему била непозната, а сваку традицију је осећао као окове. Он се познаје већ по првим својим ремек-делима (сл. 342, 344): *Пиета* (Плач Мајке Божије), у цркви св. Петра у Риму (1498 године), *Богородица с Христом,* у Бригу (1510 године), *Давид,* у Флоренцији (1504 године). Ако Давид, анатомско ремек-дело, изгледа многим критичарима као погрешка с гледишта укуса, обе су Богородице дивне и откривају нам великога, већ зрелога генија. Микеланџело је смело ставио наго Христово тело на колена обучене Богородице и умео је постићи овим контрастом ефекат који потреса. Богородица трпи ћутећи; она је сувише узвишена и сувише охола да плаче. Група у Бригу није надахнута с мање смелости. Дете не лежи у крилу своје мајке. Тај положај је био традиционалан: Микеланџело се, наравно, морао удаљити од њега. Дете стоји поред ње, између колена, снажно и замишљено. И она је снажна и замишљена, повучена у себе, без нежности, устрептала као заустављеним покретом. Прсти десне руке, која држи књигу, изгледа као да трепте. Цео Микеланџело је у овим двама делима за онога који их уме посматрати и примити утисак који чине.

Папа Јулије II, најенергичнији од свих последника св. Петра, био је достојан да разуме и да штити таквог човека. Он му је поверио, у 1508 години, декорисање таванице Сикстинске Капеле, у Ватикану. Џиновском раду, који је на овом месту извршио Микеланџело у току четири године, нема ничег равног, па ни сличног у сликарству. Ти призори из Старог Завета, ти пророци, те Сибиле, ти младићи који седе, све то не личи ни на што, што је свет био дотада видео (сл. 344, 346). Те фигуре — скулптуралне, го-

ростасне, силне напоном својих мишића и својом напрегнутом снагом, у позама чија смелост и новина изненађују и скоро збуњују гледаоца — те фигуре су представници једне расе, у исто време, човечанске и надчовечанске, у којој је Микеланџело овапутио у спољашњем свету своје снове дивље енергије и величине.

Позван да изради надгробни споменик Јулија II и породице Медичиа у Флоренцији, Микеланџело је пренео у скулптуру, — њему најомиљенију област — своје необуздане визије из Сикстинске Капеле. Једна од фигура са недовршеног споменика Јулија II је *Мојсије* у цркви св. Петра *in Vincoli,* у Риму, дело чудно силином свог „заустављеног покрета,“ [1]) као устрептало страшћу и гневом, узвишено на начин узвишених природних појава (сл. 345). Два роба, од робова који су имали да украсе споменик, иду међу најдрагоценије ствари у Лувру; то су статуе људи који стоје, али извијене, „ишчашене“ у куковима, искривљене — последњи степен реакције против примитивне уметности, у којој влада закон фронталности (сл. 347). Капела Медичиа у Флоренцији остала је такође недовршена; Микеланџело је стигао да изваја свега две нише, у којима статуе Ђулиа и Лоренца Медичи седе, уздигнуте изнад две групе фигура које леже положене на саркофазима, *Вече* и *Зора, Дан* и *Ноћ.* Статуе принчева нису портрети, но само оличења растужене снаге; човек би рекао, да су то два пророка сишла са сводова Сикстинске Капеле, исто тако крепка, замишљена и туробна као и пророци у Сикстини (сл. 348). Још више снаге има — снаге која се испољава у некој врсти грчевите нетрпљивости — у она четири кипа положена на саркофаге: њихови смело измишљени ставови, њихове силно испупчене мускулатуре, буде у гледаоцу осећање дивљења, помешана са запрепашћењем (сл. 349).

По повратку у Рим, Микеланџело, на молбу папе Павла III, почео је сликати, у 1535 години, *Страшни Суд* на зачељном зиду Сикстинске Капеле (сл. 350).

[1]) Израз H. Wölfflin-a.



Сл. 351. — **Микеланџело. Св. Породица.**
(У музеју Уфичи, у Флоренцији).

Та колосална фреска, на којој је радио седам година, као целина је промашена, али она је и најпотпунији израз његова генија. Микеланџело је на њој исцрпао све могућности покрета и линије, створио нов, мрачан свет неких љутитих џинова, победилаца, побеђених, голих и мускулозних као атлети; хришћански осећај је одсутан; све изгледа као мора, као мучан сан неког Титана у грозници. Чега има хришћанскога у том Христу осветнику с херкуловским телом, у тој престрављеној Богородици која се труди, сва извијена, да се примакне своме сину? Узвишено осећање Страшнога Суда иде до граница махнитости; ни Есхил, ни Данте, ни Виктор Хиго нису у својој смелости ишли тако далеко, да изабраном мотиву наметну у том степену своје лично осећање.

Од Микеланџела је врло мало слика остало (сл. 351); а најчувенији од његових картона, израђен у 1505 години за Флоренцију, пропао је. Срећом



Сл. 352. — **Микеланџело.**
Група војника који се ђузају („les Grimpeurs"), по бакрорезу Марка Антонија Раимондиа, који представља фрагменат картона **Рат с Пизом.**

бакрорезац Марко Антонио Раимонди, Рафаилов пријатељ, резао је једну епизоду која представља флорентинске војнике при купању, изненађене нападом Пизанаца (сл. 352). Антична уметност није произвела ништа савршеније од ових голих тела, атлетске снаге и чија елеганција снагу још јаче истиче; кад не бисмо ништа друго имали сем овог бакрореза, познали бисмо у њему дива Микеланџела, „као лава по његовим канџама."

Млечанин Себастиано дел Пиомбо дугује сарадњи Микеланџела за епску величину свога *Васкрснућа Лазара* (у Националној Галерији, у Лондону) (сл. 285).



Сл. 353. — **Даниел да Волтера. Скидање с крста.**
У цркви Св. Тројице де Монти, у Риму.



Сл. 354. — **Бенвенуто Челини. Персеј.**
(У Лоџи деи Ланци, у Флоренцији).

Један од Микеланџелових ученика, Даниел да Волтера, достигао је, једнога дана, подражавајући Микеланџелу, до узвишенога, у великом *Распећу* у цркви Св. Тројице у Риму (сл. 353). Други вајар из исте школе, златар и цизелатор, Бенвенуто Челини (1500 до 1572 године), уосталом пробисвет и шарлатан, веома се уздигао у својој статуи *Персеја Победника* у Флоренцији, која се ослања, у исто време, на Донатела и Микеланџела (сл. 354). Жан Булоњ (Boulogne, а не *da Bologna),* скулптор из Дуеа који се настанио у Италији (1524—1608 године), аутор је красног *Меркура у лету,* на којем се



Сл. 355. — **Жан Булоњ.**
Меркур у лету.
(У Флоренцији, Баргело).

подражавање Микеланџелу удружује с подражавањем античној уметности (сл. 355). Али, с неколиким изузецима, гомила осталих Микеланџелових ученика само је подражавала његовим гестима, извијала и увијала без разлога џиновске фигуре, и, хладно помамна, прелазила онај уски размак који раставља узвишено од смешнога.

За двадесет година млађи од Микеланџела, а тридесет година пре њега умро је (1494—1534 године) један сликар из Парме, Алегри, прозван Корећо, који је утицао на талијанску уметност XVI века скоро исто толико колико и на уметност следећег века. Он је, изгледа, изашао из школе у Ферари, а имао је, као учитеља, сликара Бианки, од којега Лувр има једну врло лепу слику. Корећо је блага и чулна природа, коју су подједнако привлачиле и љубавна митологија старог доба и побожне легенде хришћанства. Он је сликао и прву и последње у истом духу, с истом љубављу према светлости која обавија и милује ствари, према меким и сенком умотаним облицима, према



Сл. 356. — **Корећо.**
Богородица с Христом и са Св. Јеронимом.
(Горњи део слике). (У музеју у Парми).

ублаженој мекоти *светлотамног*. Прво Лионардо, па затим Микеланџело послужише му као углед. Од овог последњег је наследио вољу за фигуре које лебде слободно у ваздуху, наднесене над нашим главама, јашући на облацима, изненађујући наше очи скраћењима невероватним, па ипак истинитим. Ове смелости цртежа биле су, у религиозном сликарству, чудна новина, али талијански укус је ту новину лако примио. Овоме сентименталном Микеланџелу, — који је иначе био сликар до срчи од костију, без и једне од строгих особина вајарске уметности — ми дугујемо један од великих подвига сликарске вештине, декорацију кубета катедрале у Парми, у којој се Богородица пење на небо окружена свецима који узлећу у вис као и она, гужва ногу и узвитланих драперија изнад којих се виде екстатичне главе у скраћењу.



Сл. 357. — **Корећо.**
Богородица са Св. Ђорђем.
(У музеју, у Дрезди).

Од слика којима је он прославио своје кратко доба рада најкарактеристичније су слике у Парми и Дрезди (сл. 356, 357), на којима има по нешто од Лионарда и од Микеланџела, али понајвише од самог Корећа, т.ј. има душе занете благом лепотом, осмехом и светлошћу до границе, где настаје извештаченост. Две његове слике у Лувру, једна врло профана, *Антиопа*, а друга веома разнежена, па ипак веома религиозна, *Мистично венчање Св. Катарине* (сл. 358), дају нам скоро потпун појам о његову таленту. Он је створио један тип Богородице, пун привлачне драži, али лак, чији је утицај био у толико већи у колико он одговараше, после Реформације, новој оријентацији католичанства.

Католичка Обнова, изазвана, око 1540 године,



Сл. 358. — **Корећо.**
Мистично венчање Св. Катарине.
(У Лувру).

Лутеровим отцепљењем од католичке цркве, била је, доиста, врло различна од победне и догматичне вере Средњег Века. Црква сад није имала више да управља духовима, но да сачува или поново задобије срца. Енергичне и мудре папе који спасоше Католичанство од пропасти, који помогоше да се поново освоји земљиште изгубљено у првим годинама Реформације, имали су као своје помоћнике језуите, који веру учинише лакшом, и уметнике, који је учинише пријатном. Нашавши се пред озбиљним и строгим Протестантизмом, који је био непријатељ уметности, коме су мистични заноси изгледали сумњиви, и који је желео да још сузи пут ка спасењу, Контра-Реформација је окитила стари римски храст свима чарима лепоте, простом свету приступачне, свим преластима побожности и усхићења. Уметност коју је Контра-Реформација помагала и која је порасла под њеним утицајем, нарочито у Италији и у Шпанији, одликује се у црквеној архитектури језуитским стилом, а у сликарству нешто чулним мистицизмом чије је прве узоре пружио Корећо. Та уметност више не личи на велику хришћанску уметност Средњег Века, па ни на уметност у XV веку, која је, истина, позајмљивала своје облике од паганизма, али је била остала хришћанска и дубоко озбиљна својим духом. И данас још, религиозне слике, које хромолитографија распростире у безбројним примерцима, воде своје порекло, у последњој анализи, од мајстора који је насликао *Антиопу,* од декоратора кубета катедрале у Парми.

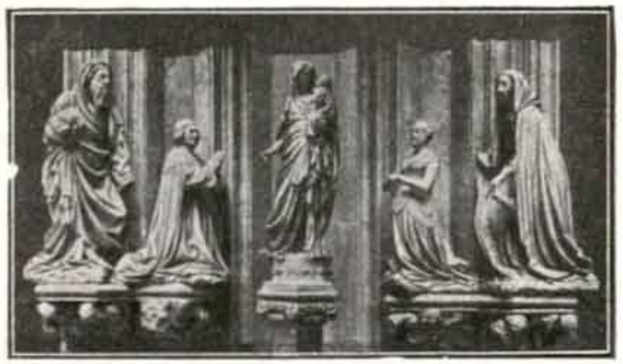
БИБЛИОГРАФИЈА. — Наведена дела на стр. 189 и даље Berenson-a (нарочито *The drawings of Florentine painters),* Burckhardt-a, Müntz-a и Woermann-a — C. Cornelius, *Jacopo della Quercia,* Halle, 1896 (упор. *Gazette,* 1897 II, стр. 172); A. Michel, *Madone de J. della Quercia au Louvre (Monuments Piot,* t. III, стр. 261); H. Grimm, *Leben Michel-Angelo's,* X Aufl., 2 Bd,, Stuttgart, 1901 (о новијим радовима упор. *Repertorium,* 1910, стр. 166); J. A. Symonds, *The Life of Michel-Angelo,* 3 издање, 2 књиге, L., 1899; H. Wölfflin, *Die Jugendwerke des Michel-Angelo,* Lp., 1861; *Die klassische Kunst,* M., 1899 (стр. 42); F. Knapp, *Michelangelo,* Stuttgart, 1906 (само фотографски снимци); C. Ricci, *Michel-Ange,* превод Crozals, Florence, 1902; Ch. Holroyd, *Michel-Angelo,* L., 1903; Romain Rolland, *Michel-Ange,* P., 1905; H. Thode, *Michel-Angelo und das Ende der Renaissance,* t. I-II, B., 1903-1904; K. Lange, *Der schlafende Amor des Michelangelo,* Lp., 1898; H. Focillon, *Benvenuto Cellini,* P., без године; J. B. Supino, *B. Cellini,* Florence, 1901; A. Desjardins, *Jean Bologne,* P., 1901; *Jean Bologne* P., 1906; H. Guinness, *A. del Sarto,* L., 1901; Schulze, *A. Bronzino,* Strassburg, 1911.

Burlington Club, School of Ferrara-Bologna, L., 1894 (веома важно дело у погледу на Корећа, али се не продаје); H. Cook, *Francesco-Bianchi-Ferrari (Gazette,* 1901, I, стр. 376; упореди о школи у Ферари, Venturi, *Jahrbücher der Berliner Museen,* 1887, стр. 71; 1888, стр. 3); H. Thode, *Correggio,* Bilefeld, 1898; C. Ricci, *Correggio,* попуњен енглески превод, L., 1897; B. Berenson, *Study and criticism of italian art,* L., 1901 (стр. 20 Корећо); T. S. Moore, *Correggio,* L., 1906; J. Strzygowski, *Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio,* Strassburg, 1898.

ДЕВЕТНАЕСТО ПРЕДАВАЊЕ.

ФЛАМАНСКА И ФРАНЦУСКА ОБНОВА.

Јован Добри, краљ Француске (1350—1364 године), наследио је, у 1361 години Бургоњско Херцештво, по смрти последњег дуке, Филипа од Рувра; он је предао ту лепу земљу свом четвртом сину Филипу Смелом. Овај се оженио Маргаритом, наследницом фландриских грофова, те су тако уједињене, у 1384 години, Фландрија и Бургоња.



Сл. 359. — **Клаус Слутер.**
Портал картузијанске цркве у Шампмолу, близу Дижона.
Богородица с Христом, којој се моле Филип Смели и Маргарита од Фландрије).

Ово уједињење трајаше за владалаца из куће Валоа, који су сви били ревносни заштитници Уметности и уметника, Јован без Страха (1404—1419 године), Филип Добри (1419—1467 године), Шарл Неустрашиви (1467—1477 године). Тесне везе створише се на тај начин између Бургоње, Фландрије, Француске и Италије; многи фламански уметници доселише се у Дижон и ту основаше школу бургоњску, која није ништа друго до огранак школе фламанске, која је, од своје стране, накалемљена на готско стабло француско.

Најстарији син Јована Доброг, који је владао у Француској под именом Шарла V (1364—1380 године), био је велики љубитељ књиге и уметничких дела; он је имао поред себе, као сликара, Јована Бандола (из Брига), аутора картона за тапете у катедрали у Анжеу. Други син Јована Доброг, Јован, дука од Бериа, (умро у 1416 години), окружи се, у Буржу, сјајним двором, где је основао дивну библиотеку илустрованих рукописа, радова фламанских уметника, од којих је велики број, тада, радио у Паризу.

Овај град беше, при крају XIV века, велики уметнички и интелектуални центар Европе. Фламанска уметност, без финоће у Фландрији и у Бургоњи, добила је, у Паризу, углађенији и финији карактер који се појављује у миниатурама рукописа. Лепа француска Обнова била је на путу да се роди, кад грађански рат (1410 године), пораз код Азенкура (1415 године) и уговор о миру у Троа (1420 године) бацише Француску у дубоку беду. Уметност се пресели у Бургоњску Војводину, те се тамо, а не у Паризу, разви франко-фламанска Обнова.

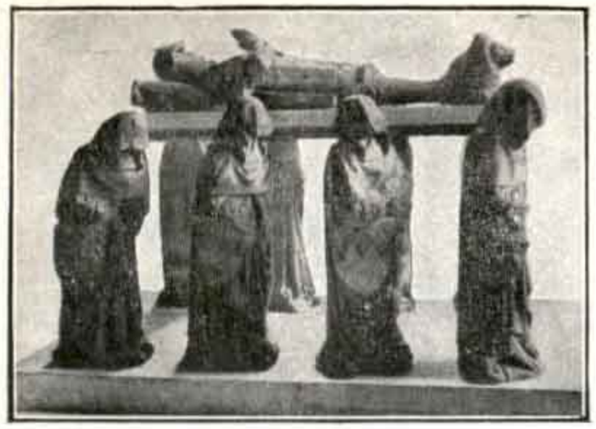


Сл. 360. — **Клаус Слутер.**
Мојсијев Источник.
(У цркви у Шамймолу, близу Дижона).

Готска уметност се развијала у Фландрији с богаћењем те земље, која је, још од самог почетка XIV века, будила дивљење и завист целе Европе. Око 1390 године, Мелхиор Брудерлам из Ипра, сликар Филипа Смелог, израдио је слике на капцима велике извајане пале *(pala)*, која се чува у Дижону. У истом добу, један генијалан вајар, Клаус Слутер, дође из Фландрије у Бургоњу. Он је ту оставио за собом ремекдела изразитог реализма, а нарочито портал картузијанске цркве у



Сл. 361. — **Павле из Лимбурга.**
Дука од Бериа за столом.
(У музеју Конде, у Шантиљи).



Сл. 362. — **Гроб Филипа По (Poї), бургоњског сенешала.**
(У Лувру).

Шампмолу, близу Дижона (сл. 359) и, на истом месту, *Мојсијев Источник,* шестострани постаменат једног Распећа, који је украшен статуама пророка (сл. 360). Група Богородице с Христом, насмешена и нешто без духа фигура дуке Филипа и фигура Маргарите од Фландрије, представљају велику традицију готских ваијара. Мојсије је моћна, у исто време библиска и реална, фигура. Све је то било довршено пре 1395 године; међутим, она лепа врата Гибертиа на баптистерију у Фиренцији, млађа су за тридесет година, а Мазачо се родио тек 1401 године. Извесно је, дакле, да је Фландрија, на почетку XV века, била далеко измакла испред Италије.



Сл. 363. — **Хуберт Ван Ајк. Анђели који свирају.**
(У музеју, у Берлину).

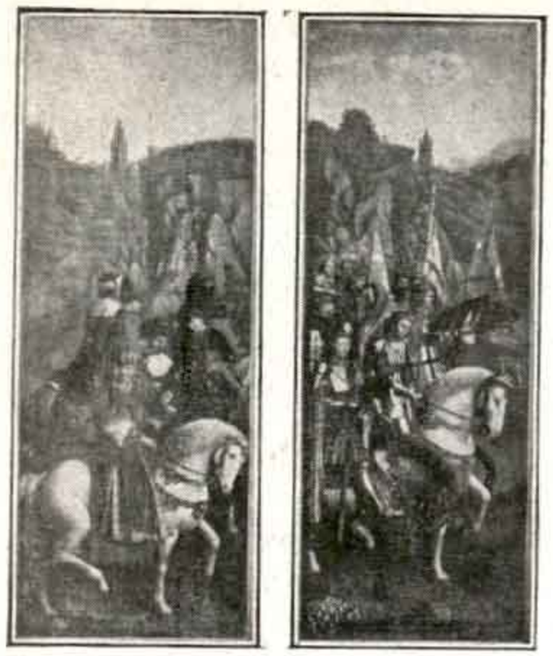
Али, то није тачно само у погледу на скулптуру. Пре 1416 године, у којој је умро Дука од Бериа, Павле из Лимбурга и његова браћа израдили су дивни „молитвеник", којим се поноси музеј Конде, у Шантиљи, (сл. 361). Међутим то ремек-дело није усамљено: тако се, нпр. у Лувру, налази једна *Св. Тројица* од сликара Малуела из Гелдерна, вероватно ујака сликара из Лимбурга, који је радио у Паризу око 1400 године, и на којој се већ појављују неке од најлепших одлика поменутога молитвеника. Према томе то дело треба сматрати као производ Париске Обнове, која је настала додиром између уметника пореклом из Фландрије и укуса и префињености којима су се одликовали дворови Валоа.



Сл. 364. — **Хуберт Ван Ајк. Богородица с књигом.**
Део полиптика, Обожавање Агнеца.
(У цркви Св. Бавон, у Гану).

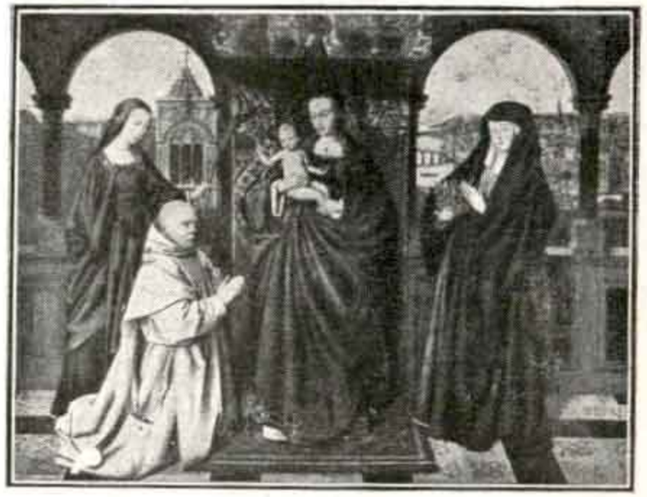
У то доба (1400—1410 године) франко-фламанска уметност била је већ освојила целу Француску и ширила се по долини Рајне. Трговинске и пријатељске везе пренеле су ту уметност, ускоро, с оне стране Алпа; поменимо да је дука од Орлеана, убијен 1407 године, био ожењен једном ћерком из куће Висконти, Валентином од Милана. Око 1400 године, Филип Смели купује талијанске медаље, талијанске скулптуре од слонове кости; сетимо се, даље, да је један Талијан, Пиетро из Вероне, управник библиотеке Филипа Смелог. С друге опет стране фламански уметници су продирали у Италију, а тај се покрет исељавања продужио кроз цео XV век. Између браће из Лимбурга, Ван Ајка, Џентила да Фабриано и Пизанела могу се утврдити очигледне сличности; е, врло је вероватно да Фландрија, која је била тако богата и тако напредна, није била безусловни дужник новој цивилизацији талијанској. Шта више могућно је да реалистични утицај фламанске уметности није био без удела у Мазачовој реакцији против *Ђотизма;* сва су та питања на дневном реду од пре више година, на њихова се решења неће, без сумње, дуго чекати.

Иако је скулптура фламанске Обнове оставила за собом знатна дела, на којима се развија традиција Клауса Слутера — довољно је навести гробове бургоњских дука у Дижону и у Бригу, затим гроб Филипа Поа у Лувру (сл. 362) — ја ћу се, на овом месту, забавити само сликарством те Обнове, у којем је нај-



Сл. 365. — **Хуберт и Јован Ван Ајк.**
Добре судије и Христови коњаници, на кајцима пале Обожавање Агнеца.

дивније блистао њен гениje. Талијани из времена око 1450 године знали су врло добро да су фламански сликари били високо изнад осталих сликара, и страсно су прикупљали њихова дела и слали им талијанске ученике.[1]) Опште је мишљење да су браћа Ван Ајк пронашли сликање масном бојом, технику која је позната, међутим, још од XII века, иако су ови Фламанци само усавршили сикативе и успели дати својим бојама сасвим нове ефекте интензивности. Узалуд су Талијани били бољи од Фламанаца у декоративном стилу; али су морали признавати своју инфериорност у истинитом представљању живота. Доцније су људи били мање праведни и скоро су били заборавили вредност тих уметника. Тек у XIX веку поново су се почеле у пуној мери признавати заслуге ових ванредних уметника, чија су имена Ван Ајк, Рожие Ван дер Вајден, Алберт Ван Ауватер, Дирик Баутс, Хуго Ван дер Хус, Мемлинг, Герхард Давид и Кентен Матсис.



Сл. 366. — **Хуберт или Јован Ван Ајк.**
Богородица.
(У збирци Ротшилдовој, у Паризу).

[1]) У 1460 години, војвоткиња Бианка Марија Сфорца (из Милана) шаље младога сликара Занета Бугата у Брисел да се тамо изучи у радионици Рожиеа Ван дер Вајдена. У 1463 години, Зането се вратио и војвоткиња пише Рожиеу да му се захвали (Malaguzzi Valeri, *Pittori lombardi*, Milano, 1902, стр. 127).



Сл. 367. — **Јован Ван Ајк.**
Арнолфини и његова жена.
(У Националној Галерији, у Лондону).



Сл. 368. — **А. Ван Ауватер.**
Васкрснуће Лазара.
(У музеју, у Берлину).

Оно што су Мазачове фреске биле за талијанску школу, то је, па чак и више, била за фламанску школу велика пала (pala) с представом *Обожавања Агнеца* у Гану. Ово је дело, данас, растурено по Гану, Брислу и Берлину, започео, око 1420 године, Хуберт Ван Ајк, а довршио га је, у 1432 години, његов брат Јован. Тешко је одредити шта је на овој слици рад једног, а шта је рад другог брата; али се мени чини вероватно да се Јо-



Сл. 369. — **Хуберт или Јован Ван Ајк.**
Стигматизовање Св. Фрање.
(У музеју, у Турину).

ванов удео своди само на оба дивна портрета ктитора. Анђели који свирају, војничка пратња Христа и добре судије, фигуре Адама и Еве, велика централна слика која је остала у Гану, јесу, по Фромантену, дела на којима је уметност одједном достигла до савршенства. (сл. 363—365). Али миниатуре у молитвенику у музеју у Шантиљи, за које Фромантен није знао, доказују да су браћа Ван Ајк имали своје претходнике и такмаце. Очевидно је да њихова уметност не проистиче из уметности браће из Лимбурга; то су истовремене појаве два сродна стила, од којих је један чисто фламански или још боље холандски, и то је стил браће Ван Ајка, а други је стил углађен талијанским утицајима и прочишћен у париској средини. Јован Ван Ајк, рођен око 1384 године, а умро у 1441 години, послужио је, у разним дипломатским мисијама, Филипу Добром. Он се бавио у Португалији, у Шпанији, у Хагу. Нема доказа да је био у Италији. Из времена од 1432—1440 године имамо читав низ датованих слика које је он потписао, а међу њима и јединствене портрете као што су портрети његове жене, каноника Ван дер Пала у Бригу, и Арнолфиниа и његове жене у Лондону (сл. 367). Велика слика у Бригу, на којој је Ван дер Пал представљен као ктитор, допушта нам да оценимо, у исто време, и величину Јованова генија и границе које му је природа поставила. Он нема никаквог религиозног осећаја, нити каквог побожног жара; његова је Богородица ружна, а дете Христос рахитично; Св. Ђорђе је само наоружан сељак. Али је Јован Ван Ајк највећи портретист свих времена. Никада се оштрије око није већма удубило у живи људски облик, никада вештија рука није тај облик исписала на платну.

Постоји још један мали број непотписаних слика, све ремек-дела, које се приписују час Јовану, а час Хуберту; можда су те слике њихово заједничко дело. У Паризу се налазе две најсавршеније од ових слика: једна је у Лувру и представља Ролена, канцелара Филипа Доброг, у молитви пред Богородицом с Христом, с дивним пределом у позађу; друга, код Густава од

Рочилда, представља викара картузијанске цркве Св. Ане у Бригу, пред Богородицом, Св. Аном и Св. Варваром. Трећа слика из исте радионице налази се у музеју у Турину (сл. 366, 369).

За време свога бављења у Хагу мора да су оба Ван Ајка тамо васпитали неколико ученика; један од тих је, можда, Алберт Ван Ауватер, аутор ремек-дела *Васкрснуће Лазара,* у музеју у Берлину (сл. 368), којем је срећно подражавао његов ученик Герхард из Харлема. (Geertgen), на једној слици, купљеној за Лувр у 1902 години. С овим Холанђанима је у свези један сликар из Харлема, ученик или саученик Ауватеров, Дирик Баутс (1410—1475 године) који живљаше, око 1459 године, у Лувену. То је била снажна, чак сурова природа која је, у правцу реализма, ишла чак до сировог. Његова најбоља дела као што је *Пресуда цара Отона* у Брислу, имају једну невероватну силину тона и израза, али су боље цртана и сликана, но компонована (сл. 370, 372).



Сл. 370. — **Дирик Баутс. Сусрет Аврама с Мелхиседеком.** *(У музеју, у Минхену).*



Сл. 371. — **Р. Ван дер Вајден. Скидање с крста.** *(У Ескоријалу).*

Између 1435 и 1464 године радио је, у Брислу, један сликар из Турнеа, Рожие де ла Патир, на фламан-



Сл. 372. — **Дирик Баутс. Пресуда цара Отона.** *(У музеју, у Брислу).*

ском Ван дер Вајден (Van der Weyden). Он је био ученик или помоћник Робера Кампена 1375—1444 године), коме се приписују красне слике које се чувају у Франкфурту (сл. 373), у збирци Мерод у Брислу, у Ексу, у Дижону ит.д. До 1909 године њега су звали *мајстором од Мерод* или *из Флемала* (Flémalle, име валонске опатије, одакле потичу слике у Франкфурту) и сматраше се, неоправдано, као ученик Рожиеа, или као истоветан с другим учеником Кампена, Жаком Даре. Кампен и Ван дер Вајден теже патетичности. Они имају религиозан и драматски осећај; они умеју, различно од браће Ван Ајк, изразити јака узбуђења душе. *Скидање с крста* од Ван дер Вајдена у Ескориалу (сл. 371), његове велике композиције у болници у Бони, у Минхену и у Берлину, убрајаће се свагда у ремек-дела уметности.



Сл. 373. — **Робер Кампен(?), названи мајстор из Флемала. Богородица.** *(У музеју, у Франкфурту).*

Од 1450 до 1490 године холандска или фламанска школа дала је дуг низ прекрасних ремек-дела, чије је хронолошко класификовање и одређивање њихових аутора још веома неодређено. Симеон Мармион, из Амјена, можда ученик Јована Ван Ајка, насликао је, око 1455 године,



Сл. 374. — **Симон Мармион.(?)** *Насловни лист једног рукописа у библиотеци у Петрограду. Ејиской Гијом Филатр даје књигу Филипу Добром.*



Сл. 375. — **Х. Мемлинг. Долазак Св. Урсуле у Кели.** *(Живот Св. Урсуле у болници, у Бригу).*

дивну слику *Живот Св. Бертена* (у музеју, у Берлину) и насликао је изврсне миниатуре у једном рукопису, поклоњеном Филипу Добром (сл. 374). Око 1470 године Зеланђанин Хуго Ван дер Хус израдио је за Тому Портинари, пуномоћника Медичиа у Бригу, колосалну слику *Христово Рођење* коју је Портинари поклонио болници у Флоренцији, и са које су Талијани, Лоренцо ди Креди и Гирландајо, похитали да прегледају мотиве (сл. 376). Најпосле, од 1468 до 1489 године, појављује се читав низ лепих дела Мемлинга, портрети и ве-



Сл. 376. — **Хуго Ван дер Хус. Рођење.** *(У музеју Уфичи, у Флоренцији).*



Сл. 377. — **Х. Мемлинг. Портре Мартина Ван Невенховена.** *(У болници Св. Јована, у Бригу).*

лике религиозне композиције (сл. 375, 377). Има ли нечега примамљивијег у свој области сликарства од *Дарохранилнице Св. Урсуле* у Бригу? Који су портрети, сем оних Ван Ајка, бољи од Мемлингових? Он је, одиста, био Рафаило фламанске уметности, човек у којем се комбиноваше сви љубазни дарови ове школе, с искључењем онога што је било сирово и брутално. Мање вичан изразитој линији но Ван дер Вајден, мање наклоњен пластичној и крепкој реалности но Јован Ван Ајк; последник миниатуриста, више но сликара, Мемлинг је најпривлачнији, ако није најоригиналнији у овој групи високо обдарених уметника.

Мемлинг је имао једног наследника у самом Бригу, Герхарда Давида, чије доба цветања пада између 1488 и 1509 године. Његово најбоље дело, једна Богородица међу светитељкама, налази се у Руану (сл. 378); на овој слици може се опазити, поред намерног враћања на типове Ван Ајка, траг све јачег талијанског



Сл. 378. — **Герхард Давид. Богородица међу светитељкама.** *(У музеју, у Руану).*



Сл. 379. — **К. Матсис. Мењач и његова жена.** *(У Лувру).*

утицаја. Ови утицаји се појављују и на делу сликара из Анверса, Кентену Матсису (1466—1530 године); али традиција Ван дер Вајдена још преовлађује на његову *Скидању с крста* у Анверсу, на његовој слици *Св. Ана,* у Брислу (сл. 380), на глави Богородице на молитви у Лондону. Матсис, реалист па чак, с времена на време, и сатиричар (сл. 379), био је и идеалист, али се није трудио да подражава Талијанима.



Сл. 380. — **К. Матсис. Богородица и Св. Ана.** *(У музеју, у Брислу).*

На жалост слава Лионарда да Винчи, Рафаила и Микеланџела пробудила је у Фламанаца жељу за такмичењем. Веома даровити људи, као што су Јован Госарт из Мобежа и Бернар Ван Орлај, путовали су у Италију и донели су, отуда, стил који се рђаво слагао са стилом који су они примили од својих учитеља (сл. 382). Није потребно заустављати се на овим „мешовитим," иако често примамљивим делима, на којима се налазе једно поред другог, не мешајући се, талијански идеализам, подражавање античној уметности и фламански реализам. Цела друга половина XVI века је доба ових уметника који раде по талијанским узорима и који су



Сл. 381. — **Јероним Бош. Опсенар.** *(У Општинском Музеју, у Св. Жермен-ан-Ле).*



Сл. 382. — **Јован Госарт, назван де Мабиз (Maubeuge). Богородица с Христом.** *(У музеју, у Берлину).*



Сл. 383. — **Никола Фроман из Авињона. „Неопаљива" купина.** *(У катедрали, у Ексу).*

бар имали ту заслугу да припреме појаву Рубенса. Поред њих, и као нека врста реакције, други Фламанци су ишли сасвим супротним путем, налазили су задовољство у лакрдијама и сатирама, сликали су народ и радили за њ; ови реалисти пуни живота и сока, Јероним Бош (сл. 381) и Брухел Старији, прокрчили су пут малим холандским мајсторима XVII века који су доцније подигли сликарство „свакидашњице" на висину велике уметности. Ова тежња за идеалисањем реалности већма него за остварењем каквог конвенционалног идеала, појављује се, уосталом, у целој историји фламанске



Сл. 384. — **Ж. Фуке. Поклоњење Мудраца.** *(Миниатура у музеју Конде, у Шантилји).*

уметности. Сликари су, наравно, морали сликати и свете слике, Богородице, анђеле, мученике, јер су то захтевали њихови купци. Али како се јако осећа, чак и код самог Мемлинга, како би они радије сликали друго нешто! Њих највећма интересују, они највећма студирају и представљају с највише љубави фигуре ктитора, лепе тканине и далеке перспективе предела. Они су највећи кад могу побећи од наметнутог им задатка. Једини је изузетак, у овом погледу, Ван дер Вајден; али ми знамо да је он био на хаџилуку у Риму и да је, неко време, живео у Ферари. Овај сликар, пореклом из Турнеа, беше једини мистичар међу толиким сликарима побожних предмета.



Сл. 385. — **Француски мајстор, можда Жан Перeал. Триптик, приложен од Пиера II, Бурбонског и Ане де Боже.** *(У катедрали, у Мулену).*

Француска грана фламанске уметности у XV веку пружа нам сличан призор, сем што је реалистична тенденција у њој раније ублажена потпуно француском наклоношћу за умереност и за отменост.[1]) При крају XIV века Париз је био уметнички центар првог реда. Око 1410 године, недаће монархије растурише уметнике по Бургоњи, Турени и Прованси. Папство, настањено у Авињону од 1309 године, било је створило, у овом граду, огњиште талијанске уметности око којега је постала локална школа,



Сл. 386. — **Ф. Клуе. Портре Анриа II.** *(У Лувру).*

[1]) Оним што је Куражо назвао „француско сталожавање тога стила."

чије је ремек-дело велика *Пиета* из Вилнева (1470 године; данас у Лувру). На двору краља Renea од Анжу (1417—1480 године), који је становао у Прованси по губитку Напоља и Сицилије, радио је Фроман из Авињона, аутор слике *„Неопаљива" Купина,* у катедрали у Ексу (сл. 383). У времену Шарла VII и Луја XI живео је, у Француској, један веома велики уметник, Жан Фуке (1415 до 1485 године), који се бавио у Италији, око 1445 године, а затим у Туру; Берлин и Париз имају од њега снажне портрете, а Шантиљи дивну серију од четрдесет миниатура, насликаних, око 1455 године, за молитвеник Етиена Швалиеа (сл. 384). Декоративни елементи на овим сличицама делимице су талијански, али је у њима осећај прави француски, нешто као неки ублажени Ван Ајк. Боја је чиста, али без сјаја, а понекад јој недостаје и склад. Школа у области Бурбоне, коју тек почињемо познавати, постала је под утицајем из Турене и Провансе. Велика слика у катедрали, у Мулену, која се понекад приписује Жану Переалу, сликару Шарла VIII, сведочи, поред талијанских утицаја, о француској наклоности за мало извештаченом љупкошћу, за бледим бојама деликатно сложеним (сл. 385). Исти је сликар аутор још боље слике, него што је претходна, слике која представља *Рођење,* у епископској палати у Отену, чије позаће одаје подражавање Ван дер Хусу (упор. сл. 376).

Пореклом из Холандије, Жан и Франсоа Клус израдили су, од времена Франсоа I до Анриа III, многобројне портрете масном бојом и оловком, на којима лак потез кичице, вештачка јасна црта и одбацивање непотребних детаља већ предсказују одлике оног класичног духа, који ће се развити у Француској у XVII веку (сл. 386). Ови лепи потрети, тако мало наглашени, тако упрошћени, а у исто време и с тако фином психологијом, изгледају као да су *израђени од ничега,* као и Расинове трагедије. И ако су Талијани Росо и Приматићо, позвани у Француску (1531—1532 године), унели у њу нарочито недостатке Микеланџелове школе, то су њихови подражаваоци, који су основали школу у Фонтенеблоу, остали свагда већма

Французи него Талијани. За то имамо доказа на сликама ове школе која је добро заступљена у Лувру и у Руану (сл. 387). Ова уметност говори талијански, али с јаким француским нагласком.



Сл. 387. — **Школа из Фонтенеблоа. Диана и њене Нимфе.** *(У музеју, у Руану).*

У скулптуру се талијански утицај увукао најпре кроз декорацију, а затим захвати рељефе и статуе; али и на том пољу, до краја XVI века, француски елеменат је преовладао у овој мешавини, захваљујући Мишелу Коломбу који је умро у 1512 години, Жермену Пилону и Бартелемиу Приеру, савременицима Катарине Медичи и Анриа IV (сл. 388, 389). Највећма поиталијањен и, у исто време, можда најобдаренији од ових уметника, беше Жан Гужон, чије се *Нимфе* на чесми Младенаца у Паризу (1550 године), и врата у Лувру која се и данас зову ње-



Сл. 388. — **Мишел Коломб. Основна Врлина.**[1]) *Фигура на углу гробнице Франсоа II од Бретање. (У катедрали, у Напољу).*



Сл. 389. — **Жермен Пилон. Три грације.** *(У Лувру).*

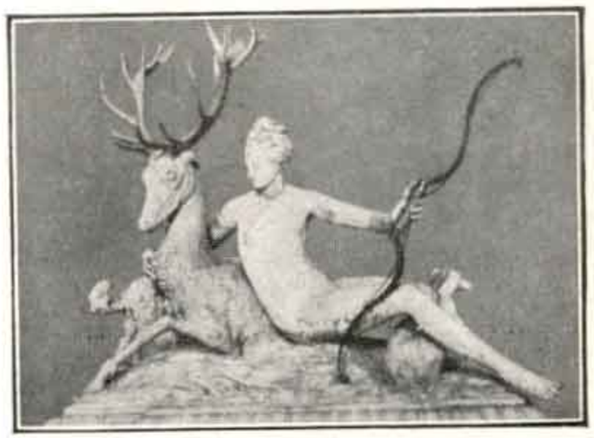
[1]) То је врлина Умерености, чији су атрибути јарам и часовник.



Сл. 390. — **Ж. Гужон.**
Рељефи на чесми младенаца у Паризу.

говим именом, убрајају међу најкраснија дела франко-талијанске Обнове (сл. 390). То су декоративне скулптуре; али портрети из тога доба, а нарочито портрети покојника који клече, продужују традицију француских скулптора Средњега Века. Француска уметност није никада била потпуно поиталијањена, па чак ни под Лујем XIV; историја националног отпора страном укусу продужује се кроз цео XVII век и припрема праву француску школу XVIII века.

На почетку XVI века, постала је, са специјалним одликама, холандска сликарска школа. Центар јој је био у Лајдену, где је радио Корнелис Енгелбрехтсен († 1533 године), учитељ Лукаса из Лајдена (1494—1533 године). Од Лукаса имамо мало слика, од којих је најважнија она која претставља *Страшни Суд*, у музеју у Лајдену; али нам је он оставио близу двеста резова који се могу поредити с Диреровим (сл. 392). Његова наклоност према сеоским и комичним сценама, смелост и лакоћа његова ножа оглашују, у Холандији, долазак уметности која црпе предмете из обичног живота. Лукас из Лајдена је умро у тридесет деветој години, он је био уметник великог замаха. Јакоб Корнелис, у Амстердаму, и Јан Ван Скорел, у Утрехту, били



Сл. 391. — **Жан Гужон. Диана.**
(У Лувру).

су исто тако вешти сликари, који су били мање приступачни, него њихови фламански суврсменици, оним утицајима с оне стране Алпа, који су често кобни за људе са Севера. Холандија, примајући покрет Реформације и прекидајући с Римом, сачува, у извесној мери, своју уметничку оригиналност пре него што је била задобила своју политичку независност. То је извршено, истина, по цену скупих жртава; али Холандија је добила награду за своју храброст у XVII веку, кад је дала свету једног хероја на пољу уметности, у исто време правог холандског и правог човечанског Рембранта.



Сл. 392. — **Лукас из Лајдена.**
Кушање Св. Антонија.
(Гравура).

БИБЛИОГРАФИЈА. — A. Michel, *наведено дело,* на стр. 137; L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre,* t. II, P., 1901 (почеци Обнове, бургоњска уметност, утицај северне уметности на Италију); L. Courajod и F. Marcou, *Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro,* P., 1892; L. Gonse, *La Sculpture française depuis le XIV-e siècle,* P., 1895; Hourticq, *Hist. de l'art en France,* P., 1911; Vitry et Brière, *Docum. de sculpture française, Renaissance,* P., 1911.

Crowe и Cavalcasselle, *Les anciens peintres flamands,* франц. превод, 2 vol., Bruxelles, 1862-1863 (немачки превод A. Springer-a, Lp., 1875); A. Michiels, *Histoire de la Peinture flamande,* 10 vol., P., 1865-1874; *L'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France,* P., 1877; A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon,* V., 1906-8; Fiérens-Gevaert, *Les primitifs flamands,* 4 vol., Brux., 1908-12; C. Dehaisnes, *L'Art chrétien en Flandre,* Douai, 1800; *Histoire de l'Art dans la Flandre avant le XV-e siècle,* 2 vol., Lille, 1886; Fr. Winckler, *Die altniederländische Malerei,* B., 1924; Martin Conway, *The Van Eycks and their followers,* L., 1921; E. Müntz, *Les Influences clasiques dans les Flandres (Gazette,* 1898, I, стр. 289, 472); M. Friedländer, *Meisterwerke der niederländischen Malerei,* M., 1903; *Von Eyck bis Breughel,* B., 1921; *Die altniederländische Malerei* (Van Eyck, Rogier, Bouts, etc.), B., 1924 и даље; *Die niederländische Romanisten,* Lp., 1922; J. Weale, *The early painters of the Netherlands (Burlington Magazine,* 1903, I, стр. 41); F. Gevaert, *La Renaissance Septentrionale,* Bruxelles, 1905; H. Hymans, *L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges,* P., 1902; R. Fry, *The exhibition of early flemish art at Bruges (The Athenaeum,* 13 и 20 септембра, 1902, упор. *Rev. archéol,* 1903, I, 76);[1]) G. Hulin, *Catalogue critique de l'Exposition de Bruges,* Bruges, 1902 (упор. *Rev. archéol.,* 1903, I, стр. 110; 1903, II, стр. 319); E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age* (утицај *Мистерија),* P., 1908.

P. Durrieu, *L'Exposition des Primitifs français (Revue d'Art,* 1904, I, стр. 82); Bouchot, *истри предмети,* P., 1905 (са 100 табала); R. Fry, *истри предмети, (Burlington Mag.,* 1904, I, стр. 279); Bouchot, Delisle etc., *Exposition des Primitifs français au Louvre,* P., 1904; R. de Lasteyrie, *Les Miniatures d'André Beauneveu*

[1]) У претходном предавању много сам позајмио из ових чланака.

et de Jaquemart de Hesdin (Mon. Piot, t., III, стр. 71); Delisle, *Les Heures de Duc de Berry (Gazette,* 1884, I, стр. 401); A. de Champeaux и P. Gauchery, *Les Arts à la cour de Duc de Berry,* P., 1894 (упор. B. Prost, *Gazette,* 1895, II, стр. 254 и, о делима из ове школе, H. Bouchot и S. Reinach, *ibid.* 1904, I, стр. 1 и 55); P. Durrieu, *Les très riches Heures du Duc de Berry,* P., 1904; *Le belles Heures d'Ailly (Gazette,* 1906, I, стр. 265); A. de Champeaux, *Le Duc de Berry et l'Art italien (Gazette,* 1888, II, стр. 409; упор. *Burl. Mag.* XVIII, стр. 144 и *Mon. Piot,* XVIII, стр. 183); *L'ancienne École de peinture de la Bourgogne (ibid.,* 1898, I, стр. 36): A. Perault-Dabot, *L'Art en Bourgogne,* P., 1894 (упор. Leprieur, *Repertorium,* 1895, стр. 383); A. Kleinclausz, *Claus Sluter (Gazette,* 1903, I, стр. 121, и P., 1905); *L'Art funéraire de la Bourgogne (ibid.,* 1901, II, стр. 441; 1905, II, стр. 26).

J. Helbig, *La Sculpture au pays de Liège,* Liège, 1890; *La Peinture au pays de Liège,* Liège, 1903; F. G. Cremer, *Studien zur Geschichte der Oelfarbentechnik,* Düsseldorf, 1895: P. Durrieu, *Les Débuts des Van Eyck (Gazette,* 1903, I, стр, 1; молитвеник из Турина); G. Hulin, *Les Heures de Milan,* Brux., 1911; L. Kaemmerer. *Hubert und Jan Van Eyck,* Bielefeld, 1898; W. H. Weale, *The Van Eycks,* L., 1912; M. Dvorak, *Das Rätsel der Kunst der Van Eyck,* V., 1904; H. Hymans, *Les Van Eyck,* P., 1907; W. Bode, *Le Retable de l'Agneau (Gazette,* 1897, I, стр. 211, упор. J. Six, *ibid.,* стр. 177).

P. Lafond, *Rogier,* Brux., 1912; L. Maeterlinck, *Rogier sculpteur (Gazette,* 1901, II, стр. 265): M. Friedländer, *Bildniss des Meisters von Flemalle (Jahrbücher* der Berliner Museen, 1902, стр. 17); H. von Tschudi, *Der Meister von Flemalle (ibid.,* 1898, стр. 8); G. Hulin, *Daret et Campin (Burl. Mag.* јули 1909, стр. 202); J. Destrée, *Hugo Van der Goes,* P., 1914 (упор. *Gazette,* 1910, II, стр. 104, слика њена у Monforte); W. Bode, *Die Anbetung der Hirten von H. Van der Goes (Jahrbücher* der Berliner Museen, 1903, стр. 99); C. Dehaisne, *Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion,* Lille, 1892; A. Goffin, *Thierry Bouts,* Bruxelles, 1908; Fiérens-Gevaert, *La peinture à Bruges,* P., 1922; L. Kaemmerer, *Memling,* Bielefeld, 1889; K. Voll, *Memling,* Stuttgart, 1909 (цело дело у фотографским снимцима); G. Servières, *Le Polyptique de Memling à Lubeck (Gazette,* 1902, I, стр. 119); E. de Bodenhausen, *G. David,* M., 1905; L. Balet, *Geertgen,* La Haye, 1912; C. Benoit, *La Résurrection de Lazare par Gérard de Harlem (Mon. Piot,* t. IX, стр. 73); J. de Busschère, *Q. Metsys,* Bruxelles, 1908; C. Benoit, *Jean Mostaert (ibid.,* 1899, I, стр. 265); S. Pierson, *Les Mostaert,* Brux., 1912; M. Gossart, *Jean Gossart,* Lille, 1903; *J. Bosch,* Lille, 1907; A. Wauters, *Bernard Van Orley,* P., 1893; H. Dollmayr, *Hieronymus Bosch (Jahrbücher* der Wiener Museen, 1898, стр. 284); L. Maeterlinck, *Une Oeure inconnue de Jérôme Bosch (Gazette,* 1900,I, стр. 68); H. Hymans, *Breughel le Vieux (ibid.,* 1890, I, стр. 361); Bastelaer et de Loo, *P. Bruegel,* Bruxelles, 1906.

G. F. Warner, *Illuminated Manuscripts in the British Museum,* L., 1899 и даље (факсимили у боји); R. Beer, *Die Miniaturenausstellung in Wien (Kunst und Kunsthandwerk,* V., 1902, стр. 285); H. Martin, *Les Miniaturistes français,* P., 1906; J. A. Herbert, *Illuminated Manuscripts,* L., 1911; S. Reinach, *Un Manuscrit de Philippe le Bon à St. Pétersbourg (Gazette,* 1903, I, стр. 265; упор. *Mon. Piot,* t. XI); P. Durrieu, *Histoire du bon roi Alexandre (Revue de l'Art,* 1903, I, стр. 49; миниатуре Ph. de Mazerolles-a); Aug. Schestag, *Die Chronik von Jerusalem (Jahrbücher* der Wiener Museen, 1899, стр. 195; рукопис Филипа Доброг): F. Destrée, *Les Heures de N.-D. dites de Hennessy,* Bruxelles, 1896; P. Durrieu, *A. Bening et les Peintres du bréviare Grimani (Gazette,* 1891, I, стр. 353); G. Pawlowski, *Le Livre d'Heures d'Alex. Borgia (ibid.,* 1891, I, стр. 511); L. Kaemmerer, *Ahnenreihen aus dem Stammbaum des portugiesischen Königshauses* (фламанске миниатуре у Британском Музеју), Stuttgart, 1903 (упор. Weale, *Burlington Magazine,* 1903, II, стр. 321); A. Lindner, *Der Breslauer Froissart,* B., 1912; J. Leidinger, *Meisterwerke der Buchmalerei,* M., 1920; A. W. Byvanck, *La Miniature holandaise,* P., 1925; E. G. Millar, *La Miniature anglaise,* P., 1926.

H. Curmer, *Les Évangiles,* P., 1864 (хромолитографије по миниатурама XV века); *Oeuvre de Jean Fouquet* P., 1865 (хромолитографије); H. Bouchot, *Fouquet* (*Gazette,* 1890, II, стр. 273); P. Leprieur, *Jean Fouquet* (*Revue de l'Art,* 1897, I, стр. 25); G. Lafenestre, *Fouquet* (*Revue des Deux Mondes,* 15 јануара, 1902); M. Friedländer, *Die Votiftafel des Étienne chevalier von Fouquet* (*Jahrbücher* der Berliner Museen, 1897, стр. 206); F. Gruyer, *Étiene Chevalier et Saint Elienne par Fouquet* (*Gazette,* 1896, I, стр. 89); H. Martin, *Les Fouquet de Chantilly,* P., 1920; E. Michel, *Les Miniatures de Fouquet à Chantilly* (*Gazette,* 1897, I, стр. 214); P. Durrieu, *Miniatures inédites de Fouquet* (*Mém. de la Société des Antiquaires,* 1900, t. LXI, стр. 105); P. Durrieu и J.-J. Marquet de Vassellot, *Les Manuscrits à miniatures des Héroïdes d'Ovide* (*L'Artiste,* мај—јуни, 1894; продужење Фукеове школе у Туру); Darez, *Les manuscrits de Holkham Hall,* P., 1908.

L. de Laborde, *La Renaissance à la Cour de France,* 2 vol., P., 1850, 1855; E. Müntz, *La Renaissance en Italie et en France à l' époque de Charles VIII,* P., 1885; H. Lemonnier, *Les guerres d'Italie* (t. V de l'*Histoire de France,* dirigée par Lavisse), P., 1902: L. Dimier, *French painting in the XVI Century,* L., 1904; *Histoire de la peinture française* (ca L. Réau), P., 1925); *Le portrait en France au XVI-e siècle,* P., 1925; P. Mantz, *La peinture française du IX-e au XVI-e siècle,* P., 1898; C. Benoit, *La Peinture française de la fin du XV-e siècle (Gazette,* 1901, II, стр. 89, 318; 1902, I, стр. 65); G. Lafenestre, *La Peinture française du XV-e siècle (ibid.,* 1900, II, 377 и 1904, I, стр. 353); P. Gélis-Didot, *La Peinture décorative en France du XI-e au XVI-e siècle,* 2 vol., P., 1891; H. Laffillée, *La Peinture murale en France avant la Renaissance,* P., 1904; M. Poëte, *Les Primitifs parisiens,* P., 1904; J. Déchelette и F. Brassart, *Les Peintures murales du Moyen Age et de la Renaissance en Forez,* Montbrison, 1900; L. de Farcy, *Tapisseries de l'Église cathédrale d'Angers,* Angers, 1896 (extr. de la *Revue de l' Anjou).*

G. Lafenestre, *Nicolas Froment (Revue de l'Art,* 1897, II, стр. 305); L. Dehaisnes, *La Vie et l'Oeuvre de Jean Bellegambe,* Lille, 1890 (упор. *Gazette,* 1890, I, стр. 514); R. Maulde de la Clavière, *Jean Perréal, dit Jean de Paris, peintre de Charles VIII,* P., 1896; E. Mâle, *Jean Bourdichon (Gazette,* 1902, I, стр. 185 и 1904, II, стр. 441); H. J. Hermann, *Ein unbekantes Gebetbuch von Jean Bourdichon (Beiträge zur Kunstgeschichte Wickhoff gewidmet,* V., 1903, стр. 46).

H. Havard, *La Peinture holandaise,* P., 1882; F. Dülberg, *Die Leydener Malerschule,* B., 1899 (упор. *Repertorium,* 1899, стр. 328); Th. Volbehr, *Lucas von Leyden,* Hamburg, 1888.

F. Dimier, *Le Primatice,* P., 1902; E. Müntz, *L'École de Fontainebleau (Gazette,* 1902, II, стр. 152), H. Bouchot, *Le Portrait en France au XVI-e siècle (Gazette,* 1887, II, стр. 108); *Les Clouet et Corneille de Lyon,* P., 1892; F. Wickoff, *Die Bilder weiblicher Halbfiguren (Jahrbücher* der Wiener Museen, 1901; упор. *Chronique des Arts,* 1902, стр. 240); Moreau-Nélaton, *Les Clouet,* P., 1908; S. Reinach, *Gazette,* август-октобар 1920 (сликари Диане из Поатиеа).

St. Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École française jusqu'à Louis XIV,* P., 1898; M. de Vasselot, *Antoine le Moiturier (Mon. Piot,* t. III, стр. 247); R. Koechlin и M. de Vasselot, *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI-e siècle,* P., 1901 (упор. *Gazette,* 1901, I, стр. 260); E. Thiollier, *Sculptures foréziennes de la Renaissance (ibid.,* I, стр. 496); A. Germain, *Les Néerlandais en Bourgogne,* P., 1909; P. Vitry, *Michel Colombe et la Sculpture française de son temps,* P., 1901 (упор. Dehio, *Repertorium,* 1903, стр. 247; Lefèvre-Pontalis, *Bull. Monumental,* 1902, стр. 111); Denis, *Ligier Richier,* P., 1912; L. Palustre, *Germain Pilon* (*Gazette,* 1894, I, стр. 1); P. Vitry, *Jean Goujon,* P., 1908; M. Roy, *La fontaine de Diane à Anet (Gazette,* 1921, II, стр. 113).

L. Bourdery и E. Lachenaud, *Léonard Limosin,* P., 1897; Edm. Bonnaffé, *Les Faïences de Saint-Porchaire (Gazette,* 1895, I, стр. 277); P. Burty, *Bernard de Palissy,* P., 1886; C. Dupuy, *Bernard de Palissy,* Poitiers, 1902; H. Havard, *Histoire de l'Orfèvrerie française,* P., 1896; E. Molinier, *L'Orfèvrerie religieuse du V-e à la fin du XV-e siècle,* P., без године; N. Dawson, *Goldsmiths and Silversmiths,* L., 1907; J. Guiffrey, *La Tapisserie, son histoire depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours,* Tours, 1886; *Les Tapisseries du XII-e—XVIII-e siècle,* P., 1912; E. Garnier, *Histoire de la Verrerie et de l'Émaillerie,* Tours, 1886.

ДВАДЕСЕТО ПРЕДАВАЊЕ.

НЕМАЧКА ОБНОВА

Талијанска уметност сневала је о лепоти и остварила свој сан. Фламанска уметност занесе се за верним изразом природе и изједначи се, скоро, с природом. Немачка уметност је само ретко допрла до ле-



Сл. 393. — **Стефан Лохнер. Поклоњење Мудраца.**
(У катедрали, у Келну).

поте и до верног израза природе; али она је умела, скоро грубом верношћу, изразити карактер немачког народа уочи Реформације и после ње.

Прва немачка сликарска школа, о којој нешто знамо, цветала је у Прагу, око 1360 године, под владом императора Карла IV који је био позвао из Италије у Чешку моденског сликара Томаза. Мало доцније, у 1380 години, налазимо у Келну мајстора Вилхелма, којега хвале савремене хронике. После Вилхелма се појавио, у Келну, Стефан Лохнер, пореклом из околине Констанце, који је довршио, око 1435 године, још за живота Јована Ван Ајка, најзначајније дело немачког сликарства Средњег Века, чувену слику дома у Келну, која претставља *Поклоњење Мудраца* (сл. 393). Лохнера називају немачким Фра Анџеликом; његово је сликарство сентиментално, врло побожно, љу-

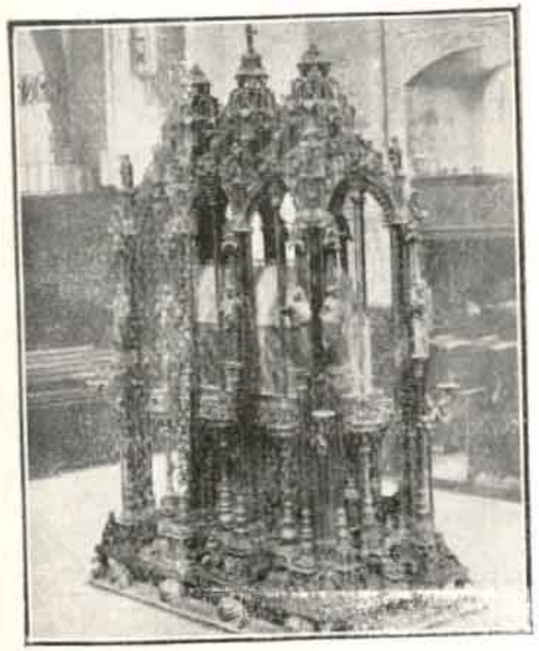


Сл. 394. — **Келнска школа. (Тзв. Мајстор олтара Св. Вартоломеја). Св. Коломба и Св Андреја.**
(У музеју, у Мајнцу).



Сл. 395. — **Фајт Стос. Благовештење.**
(У цркви Св. Лоренца, у Нирнбергу).

базно; његове су личности деца с буцмастим и руменим образима која су доброг владања и уредно иду у цркву. У 1435 г., браћа Ван Ајк већ су били чувени, али се на слици у дому не опажа никакав траг њихова утицаја; Лохнерова уметност проистиче из миниатура у рукописима вероватно оних фламанских уметника који су радили, при крају XIV века, у Фландрији, Бургоњи и Паризу.



Сл. 396. — **Петер Фишер. Гроб Св. Себалдуса.**
(У цркви Св. Себалдуса, у Нирнбергу).

Нова једна тежња, реалистична, појавила се, око 1460 године, у многобројном низу слика у Келну. Један ученик Бауца био је ту основао своју радионицу која је напредовала. Од тога доба, остајући потпуно немачка по својим недостацима, Келнска школа, која се наставља све до средине XVI века, била

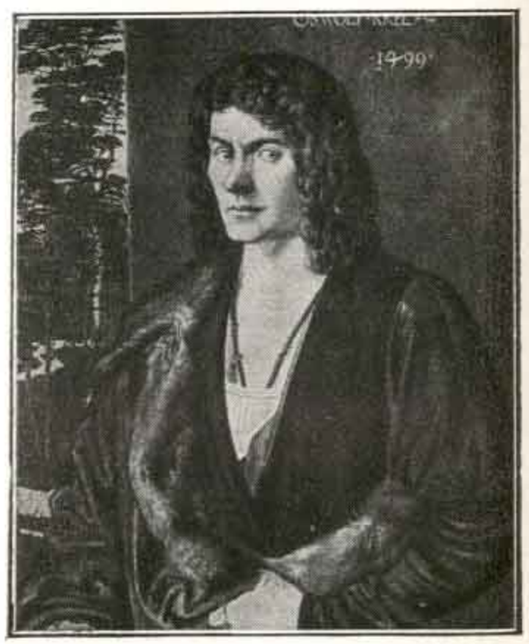


Сл. 397. — **М. Шонгауер.**
Богородица у бокору ружа.
(У катедрали, у Колмару).

је само један Рајнски огранак фламанске уметности. У овој школи највећма се подражавало радовима двају уметника, Баутса и Ван дер Вајдена. На радове Ван дер Вајдена и Шонгауера (стр. 269) угледао се један велики, по имену још непознати, уметник чији је рад дивна слика Келнске школе у Лувру, *Скидање с Крста;* овог уметника обично називају, по једном од његових дела у Минхену, *Мајстор Олтара Св. Вартоломеја* (сл. 394). У опште у овој су школи, тако богатој у сликарским радовима, ретко позната имена уметника; каже се *Мајстор Христових Страдања Ливерсберга* (име негдашњег сопственика читавог



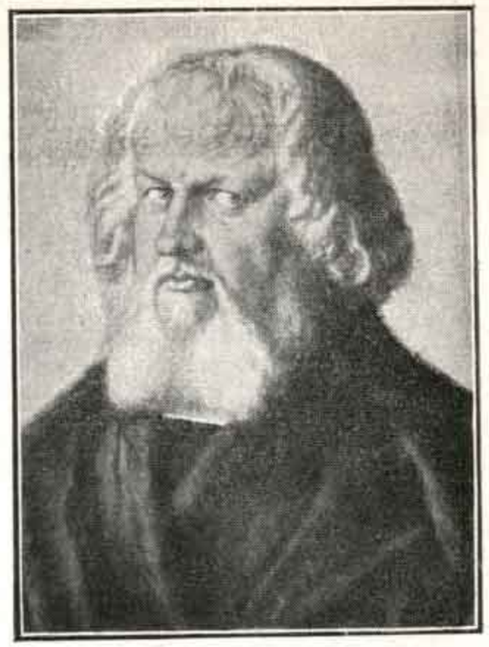
Сл. 398. — **Алберт Дирер.**
Аутопортре.
(У музеју, у Минхену).



Сл. 399. — **Алберт Дирер.**
Портре Осѣалда Крела.
(У музеју, у Минхену).

низа слика), *Мајстор Богородичиног Живота, Богодичине Смрти, Мајстор Св. Родбине (heilige Sippe)* и т. д.

Не само у Келну, него и у свима немачким земљама, сликарство је било под утицајем фламанске уметности. Али политичке и социалне прилике у Немачкој нису биле повољне за цветање неке нежније уметности. Тамо није било, као у Италији и Фландрији, богатих мецена; земља је била још назадна, а нарави још грубе. Велики број ситних световних и црквених владалаца поручивао је слике и желео је и да буде одмах послужен; сликари су, потпомогнути својим ученицима, радили сувише много и сувише брзо. Они су подражавали сјајним фламанским бојама, али нису постизали њихов фини потез кичице; сарадња ученика на немачким сликама је сирова и често тешка. На место предела они су продужили за дуго употребљавати златно позађе које је примамљивије за некултурне духове, а и лакше се израђује; с тога се ваздушна перспектива није дуго времена развила на овим сликама. Али Немцима XV па чак и XVI века нарочито је недостајао укус, дар за избор. Њихове су композиције претрпане фигурама; ове су фигуре често накарадне и



Сл. 400. — **Алберт Дирер.**
Портре Јеронима Холцшуера.
(У музеју, у Берлину).



Сл. 401. — **А. Дирер. Четири јеванђелиста.**
(У музеју, у Минхену).



Сл. 402. — **А. Дирер. Поклоњење мудраца.**
(У музеју Уфици, у Фломенцији).

с не лепим неправилним лицем; на место лепоте и снаге, на овим сликама се налази час бљутка сладуњавост, час мучна стилска натегнутост, скоро смешно усиљени положаји и покрети. То је уметност побожних сељака, уметност у исто време сентиментална и проста, која примамљује најпре својом наивношћу и живошћу, али, набрзо, замара својом простачком љупкошћу или отвореним проспаштвом. Немачке слике, упоређене с талијанским или фламанским из истог доба, изгледају као дело сељака према делу фино образованог човека. Али је сељак добар човек, који ради како најбоље уме; честитост је једна од одлика овог нижег сликарства.

Немачка уметност по превасходству била је скулптура у дрвету, коју су прославили Шваба Јерг Сирлин, у Улму и Галичанин Фајт Стос († 1491 и 1533 године; сл. 395). У Нирнбергу, где је радио Стос, цветао је вајар који је радио у камену, Адам Крафт († 1508 године). Ови су мајстори наставили, са здравом снагом, традицију вајара реалиста из XIV века. Они су више утицали на савремено сликарство, него што су били под његовим утицајем. Они су тако дуго одржали у животу, у Немачкој, навику с изломљеним драперијама с дубоким и непотребно многим борама, угласти стил и наклоност ка претрпаним композицијама. Али типови стараца које је створио Крафт, типови жена које је створио Стос, убрајају се међу најизразитије типове у скулптури; а њихове препуне композиције прожете су побожним осећањем према којем талијанске слике изгледају скоро таште и неозбиљне.

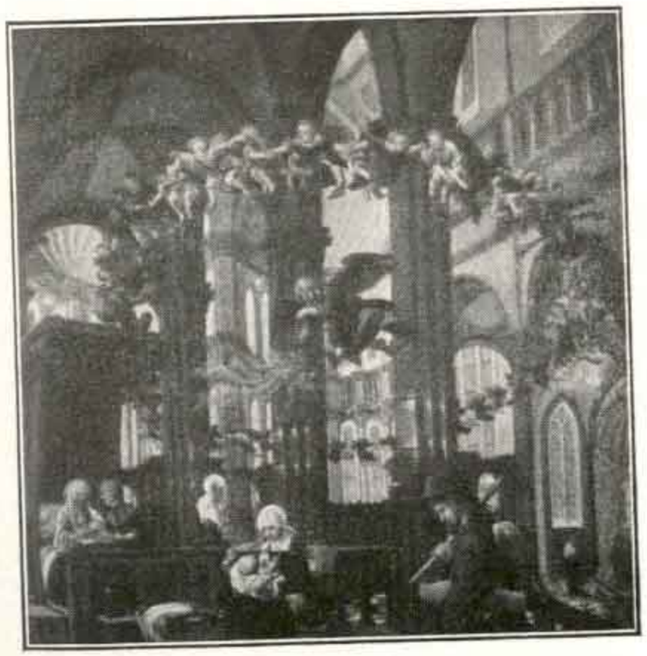


Сл. 403. — **А. Дирер. Св. Ђорђе.**
(Рез).



Сл. 404. — **Ханс из Кулмбаха. Поклоњење Мудраца.**
(У музеју, у Берлину).

Нирнбершка школа је имала и вајаре у бронзи, из породице Фишер, од којих је најбољи, Петер Фишер (умро 1529 године), изводио у металу замисли и типове вајара у дрвету (сл. 396).



Сл. 405. — **А. Алтдорфер. Рођење Богородице.**
(У музеју, у Аугсбургу).

После келнске сликарске школе, прва се развила школа у Швапској, чији је велики мајстор био Мартин Шонгауер, из Колмара (1450—1491 године). Мартин се наслања на Рожиеа Ван дер Вајдена, али има једну чисто германску примесу сентиментализма. Као и многи немачки сликари који су морали ра-



Сл. 406. — **Х. Холбајн.**
Богородица с породицом.
Председника Општине Јакова Мајера. (У замку великог војводе, у Дармштату).

дити слике за богате и сиромашне купце, он је радио и на дрворезу и на бакрорезу; његови резови, с енергичном и живом цртом, бољи су од његових слика, од којих је најбоља *Богородица у Ружама,* у Колмару (сл. 397). За Шонгауера се везује Цајтблом из Улма (умро у 1517 години), сликар дубоко религиозан и примамљив у пркос својим некорекцијама.

Школа у Аугсбургу развијала се поред школа у Колмару и у Улму. Њен најбољи сликар је Буркмаир, ученик Шонгауера, који је путовао у Млетке, у 1508 години, и настанио се, затим, у Аугсбургу, где се чувају готово сва његова дела. Други један сликар из Аугсбурга, пун живота и јачине, али често прост, јесте Холбајн Старији, отац великог Холбајна који је, на својим последњим сликама, прекинуо, изгледа, с готским стилом и припремио ослобођење уметности које је доцније довршио његов славни син.



Сл. 407. — **Ханс Холбајн.**
Портре Еразма.
(У Лувру).

Нирнберг, седиште богате буржоазије, био је, око 1500 године, Флоренција Немачке, али сировија Флоренција којој је више било стало до израза, него до лепоте. Ту је скулптура у дрвету створила ремек-дела. Најчувенији сликар беше Михаел Волгемут, рођен у 1434 години, плодан али осредњи уметник, чија се велика заслуга састоји у томе што је био Диреров учитељ.



Сл. 408. — **Л. Кранах. Милосрђе.**
(У збирци Ерера, у Бриселу).



Сл. 409. — **Л. Кранах.**
Портре старца.
(У музеју, у Бриселу).

У првој половини XVI века цветаху, у Немачкој, два гениална и један веома богато обдарен сликар, Алберт Дирер, Ханс Холбајн и Лукас Кранах.

Дирер (1471—1528 године) је био исто толико мислилац колико и уметник и заслужује, у овом погледу, да се стави, у историји уметности, поред Лионарда да Винчи и Микеланцела (сл. 398). Талијани су говорили за Дирера да би он био њихов највећи сликар, да је могао живети у Риму или у Флоренцији. Рођен у Нирнбергу, он је изучио најпре златарски занат који је радио и његов отац и ступио је, у



Сл. 410. — **Л. Кранах. Хераклес и Омфале.**
(У музеју, у Брауншвајгу).

1486 години, у радионицу Волгемута. У 1490 години он је путовао у Колмар, Базел, Млетке, где је доспео под утицај Мантење и Белиниа. У 1497 години он је основао своју радионицу у Нирнбергу и почео употребљавати свој чувени монограм, т. ј. једно D под једним A. Још од тога доба он је сликао дивне портрете, као што је портре Освалда Крела у Минхену (сл. 399). У 1505 години ишао је опет у Млетке, одакле се вратио у Нирнберг тек у 1507 години. Тада је отпочео његов велики и плодан рад, не само уметнички, него и књижевни и интелектуални, јер је Нирнберг био постао центар Хуманизма, а Дирер је био пријатељ и сликар хуманиста. У 1521 години он је посетио Холандију, где је био примљен с великим почастима; тада, после повратка с тога пута, насликао је своја ремек-дела, ван сваке сумње надахнут радовима браће Ван Ајк, као што су портре Холцшуера, у Берлину (сл. 400) и *Четири Јеванђелиста,* у Минхену (сл. 401). Ова последња слика, највеличанственија у немачкој школи, „остварење надчовечанских типова, највиши напор ка простоти и величини“,[1]) сведочи, изгледа, о уметниковим симпатијама према Реформацији, која се позивала на јеванђелисте да би повратила хришћанство на његов стари пут.

Црквена архитектура није била, у Немачкој, подесна за сликарство на зиду; Дирер није никада сликао на зиду. Од њега имамо око четрдесет слика и портрета; најлепша је од њих *Поклоњење Мудраца,* у Флоренцији (сл. 402), енергично, дубоко смишљено дело, али потпуно германско по свом презирању елеганције. Кад је Дирер, по примеру талијанских мајстора, подражавао античној уметности, он је стварао скоро смешне ствари, као што је *Лукреција* у Минхену. У опште су Немци, још већма него Фламанци, били неспособни да цртају наге фигуре; час су падали у груб реализам, час изопачавали позајмљене типове крутим и хладним извођењем. Али у једној врсти, резу, Дирер је већи од Талиана и равна се с највећим ге-

[1]) Maurice Hamel, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, I, стр. 62.

нијима свих времена. Композиције као *Св. Ђорђе* (сл. 403), *Св. Јероним у својој ћелији, Меланхолија, Витез и Смрт* показују такву дубину мисли, такав уздржан лиризам и, у исто време, знање форме такво да су га били у стању дати само Лионардо и Микеланџело. У времену безусловне владе класичнога укуса, Гете је с правом писао: „Кад човек позна суштину Дирерову, он увиди да су му у погледу истинитости, узвишености, па чак дражи, равни само сасвим први међу највећим талијанским уметницима.“

Међу Диреровим ученицима који су радили у Нирнбергу и Регенсбургу, нарочито су се двојица истакли својим великим даром: Ханс из Кулмбаха (сл. 404) и Албрехт Алтдорфер (сл. 405).

Холбајн (1497—1543 године), други од великих уметника немачке Обнове, био је син сликара Холбајна из Аугсбурга, о којем смо већ говорили. Као и Дирер, али више од њега, путовао је и Холбајн; у 1515 години налазимо га у Базелу, затим у Енглеској за владе Хенриа VIII, где је сликао краља, његову породицу, његове министре и више чланове енглеске аристократије. Холбајн ни по чему не личи на Дирера. Он је једини велики германски уметник, којега се идеализам коснуо. Његов начин рада нема више ничег готског; он не познаје побожност и аскетизам; његово особно германско образовање ублажено је извесном отменошћу и уздржљивошћу које праве од њега највећег Француза пре него највећег Талијана међу Немцима. Од његових великих слика само једна је ремек-дело: то је *Богородица* у Дармштату (сл. 406), од које постоји једна холандска копија у Дрезди, мекша, али мање изразита од оригинала. На овој слици имамо и карактера и лепоте, што је новина за Немачку. Холбајнове знатне композиције, насликане на зиду у Базелу, ми данас познајемо по скицама или делимичним копијама: Холбајнова слава лежи, по осећању модерних, у његовим портретима и у његовим резовима. У Лувру се налази, можда, најлепши од његових портрета, портре Еразма (сл. 407) који је раван Диреровим портретима сигурношћу потеза, а



Сл. 411. — **Хр. Амбергер. Портре човека.**
(У музеју, у Брауншвајгу).

бољи слободом кичице. Требало би их све побројати; задовољимо се, међутим, да поменемо овде портре Амербаха, портрете уметникове жене и деце у музеју у Базелу, трговца Георга Гисе у Берлину. Његови резови немају дубину Дирерових, али задобијају својим духом и инвенцијом. На далеко се распростре Холбајнов утицај, на Холандију и на Француску; један од његових подражавалаца у Аугсбургу, Амбергер, беше снажан и оштровидан портретист (сл. 411).

Лукас Кранах (1472—1553 године), оснивач саксонске школе, био је сасвим други човек, него ови о којима смо до сада говорили. Иако је био присни пријатељ с изборним кнезом од Саксоније, и ако је био у свези с Лутером и Меланхтоном, чије је портрете израдио, он није имао ниједну особину мислиоца, нити врло углађеног човека. Суштина његова дара је немачка простота, која је површно познавала књижевност и митологију, која је занета за отменошћу, али на начин сељака скоројевића. Његово знање које се показује на лепим портретима, изгледа иначе слабо, у толико већма



Сл. 412. — **Л. Кранах. Суд Парисов.**
(У музеју, у Карлсру-у).

што је он радио и потписивао својим монограмом (у облику аждаје) велики број слика које су израдили његови помоћници. Његов женски тип је нарочит, с огромним челом и с косим, кинеским очима. Он се од Дирера и Холбајна разликује честим претстављањем нагог тела, не само при претстави Адама и Еве које су радили сви сликари, него и при претстави митолошких божанстава (сл. 412). Ништа није смешније од ових Кранахових нагих фигура, често поклопљених као његова *Венера* у Лувру великим шеширом од црвене кадифе. Његово сликање, једнолико и хладно, има нечег дрвенастог у себи, као и његов цртеж. Он је у толико већма Немац у колико потсећа на немачку националну уметност, на скулптуру у дрвету.



Сл. 413. — **Балдунг Грин.**
Христово рођење.
(У музеју, у Франкфурту).



Сл. 414. — **Јоос фон Клеве. Смрт Богородице.**
(У музеју, у Минхену).

Понекад, а нарочито у својим претставама анђела, он много потсећа на Перуђина чије је неке слике морао познавати. Кранах је најзабавнији од свију сликара, не само стога што он тежи да забавља, него нарочито стога што његова простодушност и његов лажни укус за отменошћу често



Сл. 415. — **Б. Брајн.**
Човек с каранфилом.
(У музеју, у Франкфурту).

занимају гледаоца на рачун самог уметника (сл. 408, 410). Он је, у осталом, израдио неколико реалистичких портрета који заузимају место међу ремек-делима ове школе (сл. 409). Као гравер он је слабији од Дирера и од Холбајна, али је ближи народу и „добричина". Његов син, Лукас Млађи, продужи његову уметност, скоро би се рекло његову индустрију, и преплави Немачку сувише брзо израђиваним сликама.

Алзаска школа дала је, у XVI веку, одличног уметника, Матиаса Гринвалда, претечу, у његову *Распећу*, у Колмару, најинтенсивнијег модерног реализма, и првог Немца који је употребио боју не као илуминатор, него као сликар. Његов је ученик, можда, Ханс Балдунг Грин, који је радио у Страсбургу и стајао под Диреровим утицајем; он је био енергичан цртач и добар колорист (сл. 413). Келнска школа је постајала све зависнијом од Холандије и Италије. Веома плодан сликар, већ прожет талијанштином, којега су, до 1898 године, називали *мајстор смрти Богородице,* показало се, пре кратког времена, да се зове Јооc фон Клеве, рођен у Анверсу, а умро у 1540 години (сл. 414). Овај ваљани уметник, који је, вероватно, радио у Келну, био је учитељ последњег знатног сликара овог града, портретиста Бартоломеја Брајна (сл. 415). Али већ од друге половине XVI века, може се рећи да је немачка уметност мртва; угушена с једне стране подражавањем талијанској уметности која је давала само осредња дела без оригиналности, а с друге стране она је жртва религиозних ратова који су пустошили Немачку и бацили њену цивилизацију за читав век уназад. Кад прође бура, земља је била

осиромашена, а национална традиција прекинута. Талијанска и француска уметност владале су без такмаца; затим настадоше правци академизма, неохеленизма, рафаилизма, импресионизма. Па ни данас, иако има великих уметника, Немачка нема своје рођене уметности; и у поштовању, које се у Немачкој гаји према старим народним уметницима, има неког осећања жалости, и чак нешто гриже савести.

БИБЛИОГРАФИЈА. — *Наведена дела* на стр. 123, 137 од Woermann-a и Michel-a. — Dhome, Bode, Janitschek, Lippmann и Lessing, *Geschichte der deutschen Kunst,* 5 Bände, B., 1885-1890; H. Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei,* B., 1890; L. Réau, *Les primitifs allemands,* P., 1910; G. Ebe, *Der deutsche Cicerone,* Lp., 1901; W. Lübke и M. Semrau, *Die Kunst der Renaissance,* Stuttgart, 1903; A. Lehmann, *Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer,* Lp., 1901.

J. von Schlosser, *Tommaso von Modena (Jahrbücher* der Wiener Museen, 1898, стр. 240); A. Marguillier, *Michel Pacher (Gazette,* 1894, I, стр. 327); R. Stiassing, *M. Pacher,* V., 1919; L. Baldass, *Josse von Cleve,* V., 1925; L. Scheibler и C. Aldenhoven, *Geschichte der Kölner Malerschule,* Lübeck, 1897-1902 (с атласом са 131 таблом); E. Delpy, *Die Legende von der heiligen Ursula in der Kölner Malerschule,* Köln, 1901.

P. Clemen, *Die rheinische und die westfällische Kunst,* Lp., 1903 (скулптура); *Meisterwerke westdeutscher Malerei,* M., 1905; W. Pinder, *Deutsche Plastik,* Potsdam, 1924; F. Wanderer, *Adam Krafft,* Nürnberg, 1896 (са таблама); B. Daun, *A. Krafft,* B., 1897; *Veit Stoss,* Lp., 1906 (упор. Michaelson, *Repertorium,* 1899, стр. 395); S. Meller, *P. Vischer,* Lp., 1926; L. Réau, *P. Vischer,* P., 1909; E. Tönnies, *Tilman Riemenschneider,* Strassbourg, 1900; G. Hager, *Die Kunstentwicklung Altbayerns (Kongress kathol. Gelehrten,* M., 1901, стр. 143); E. Müntz, *Syrlin (Gazette,* 1899, II, стр. 369).

F. von Reber, *Schwäbische Tafelmalerei in XIV-ten und XV-ten Jahrhundert (Sitzungsberichte der bayerischen Akademie,* 1894, III, стр. 343); M. Bach, *Schongauerstudien (Repertorium,* 1895, стр. 253); A. Girodie, *Schongauer,* P. 1911; L. Réau, *Grunwald,* P., 1921; G. von Terey, *Hans Baldung Grien,* Strassbourg, 1898; F. von Reber, *Hans Multscher von Ulm,* M., 1898.

M. Thaising, *Dürer,* 2 Bde, Stuttgart, 1884 (француски превод); Ch. Ephrussi, *Albert Dürer et ses dessins,* P., 1882; F. Lippman, *Zeichnungen von Albert Dürer,* 4 Bde, B., 1883-1896; V. Scherer, *Dürer,* Stuttgart, 1904 (цело дело у фотографским снимцима); M. Hamel, *Dürer,* P., 1904; *Derniers Travaux sur Dürer, (Gazette,* 1903, I, стр. 59); H. Knackffuss, *Dürer,* 6 Aufl., Bielefeld, 1899; H. Wölfflin, *Die Kunst A. Dürers,* M., 1905; L. Justi, *Dürers künstlerisches Schaffen (Repertorium,* 1903, стр. 447); Friedländer, *Dürer,* Lp., 1921; A. Thode, *Die Malerschule von Nürnberg,* Frankfurt, 1891; Friedländer, *Altdorfer,* B., 1923.

A. Woltmann, *H. Holbein und seine Zeit,* 2 Aufl., Lp., 1874; P. Mantz, *H. Holbein,* P., 1879; H. Knackfuss, *Holbein der Jüngere,* 2 Aufl., Bielefeld, 1896; H. Stein, *Bibliographie de Holbein,* P., 1897; G. S. Devies, *H. Holbein,* L., 1903; Ganz, *H. Holbein,* Stuttgart, 1912 (само фотографски снимци); A. Goette, *Holbein Totentanz und seine Vorbilder,* Strassbourg, 1897; L. Dimier, *Les Danses des morts dans l'Art chrétien,* P., 1903; E. Haasler, *Cristoff Amberger,* Königsberg, 1894.

E. Flechsig, *Cranachstudien,* Lp., 1900 (с атласом од 129 табала); M. Friedländer, *Die frühesten Werke Cranachs, (Jahrbücher* der Berliner Museen, 1902, стр. 228); F. Lippmann, *Lucas Cranach, Nachbildungen seiner Holzschnitte und Stiche,* B., 1896; Seidlitz, *L'Exposition de l'oeuvre de Cranach à Dresde (Gazette,* 1899, II, стр. 191); E. S. Heyck, *Cranach,* Bielefeld, 1908; Campbell Dodgson, *Bibliographie de Cranach,* P., 1900; Sturge Moore, *Altdorfer,* L., 1900; E. Bock, *Grünewald,* M., 1909; J. K. Huysmans, *Les Grünewald de Colmar,* P., 1905; E. Firmenich-Richartz, *B. Bruyn,* Lp., 1891.

ДВАДЕСЕТ ПРВО ПРЕДАВАЊЕ.

ТАЛИЈАНСКА ДЕКАДЕНЦИЈА И ШПАНСКА ШКОЛА.

Реч опадање, *декаденција*, примењена на уметност, не треба да се узме буквално. Уметност никад не опада у смислу да се врати својој полазној тачци; тако Болоњци ни по чему не личе на *ђотисте*, али се од њих већма разликују него од Флорентинаца златног доба. У самој ствари еволуција се увек наставља, чак и онда кад уметници држе да ропски подражавају својим претходницима.



Сл. 416. — **Анибал Ка̀рачи. Нептун и Амфитрита.**
(У палати Фарнезе, у Риму).

Али се деси да уметничка дела неке земље или неке епохе заслужују пре радозналост, него дивљење. Такав је случај с оним делима која су Талијани, ван Млетака, дали у времену од после смрти Микеланџела па до наших дана. Мало има изузетака, од којих ћемо неке поменути. Ипак су људи могли, последња три века, говорити о опадању или паду талијанске уметности; али та појава није ни повратак уназад, ни застој.

Указано је на разне узроке ове жалосне појаве. Једни приписују поменуто опадање губитку слободе у Италији, која је била прво „под чизмом“ шпанском, па аустријском; други наводе као разлог Контрарефорамацију (1545 године) која је религији дала као први задатак да засени сјајем и да узбуди срца. Извесно је, да талијанска уметност XVII века циља на ефекат, да претставља усхићење и занос, изливе сентименталности, физичке муке мученика. У уметности се појављују у све већем броју нови мотиви, као што је мотив Христа и Богородице, сликаних до половине тела, с болно управљеним очима према небу, вотивне слике



Сл. 417. — **Доменикино.**
Последње причешће Св. Јеронима.
(У Ватиканском Музеју).



Сл. 418. — **Гвидо Рени.**
Христос с трновом круном.
(У музеју, у Болоњи).

занесене и болешљиве побожности, које XV век није познавао. На место Тицианове и Ђорђонове Венере, или чак Рафаилових Грација и Галатеје, уметност је стварала, до презасићења, тип Магдалене Покајнице, о којој Морели рече, да је „она била млетачка Венера преведена на језуитски стил.“ Има ту нека непријатна мешавина чулности и побожности.

Нема сумње, оно што се, нарочито у архитектури, назива језуитским стилом утицало је неповољно и на пољу сликарства и скулптуре; али зашто је овај стил који је био и стил Рубенса, дао ремекдела у Фландрији, а не у Италији? Ту се умешао други узрок декаденције уметности, узрок који се састоји у оправданом, али убиственом дивљењу делима великих умет-



Сл. 419. — **Гвидо Рени. Зора.**
(У палати Роспиљиози, у Риму).



Сл. 420. — **Гверчино.**
Св Магдалена.
(У Сполету).

ника Обнове. Веровало се да су они све већ рекли на савршени начин; уметници су студирали већма ремек-дела из прошлости, него саму природу, и овом студијом они су стекли лакоћу, мало механичну, коју злоупотребише. У свима временима, до душе, уметници су се угледали на дела својих учитеља; али су, у већини случајева, ови учитељи бар били живи; при крају XVI века и у XVII веку узимају се за учитеље, често искључиво, покојници: Рафаило, Микеланцело, Тициан, Корећо или још давнији покојници, аутори античних статуа и рељефа. У Риму, у XV веку, ова су дела сразмерно била ретка; у XVI веку, захваљујући скоро свуда вршеним ископавањима, она су се брзо умножила, и онда постадоше први музеји у Риму и у Флоренцији. Тако, дакле, читав низ тиранија притискивао је, у исто време, на талијанску уметност: тиранија странаца, Контрареформација, великих уметника Обнове, тиранија античне уметности. Па ипак је, видећемо, ова уметност имала живота и унела је новине у уметност; она је пустила, у Шпанији и Француској, плодне гране о којима се може рећи, да њихово цветање траје и данас. Једна шетња кроз Луксембуршки Музеј довољна је па да нас убеди да се, у Француској XIX века, већма



Сл. 421. — **Караваџо.**
Полагање Христа у Гроб.
(У Ватиканском Музеју).

следовало за Римљанима из доба царства и за Болоњцима XVII века, него за Фидијиним Грцима и Флорентинцима из доба Ботичелиа.

После смрти Микеланџела (1564 године) почиње први период необичног подражавања, период *манириста*, период који траје до краја XVI века. Један сликар из Анверса, Дионисије Калвар, основао је своју школу у Болоњи која је, од око 1575 године, била оно што су негда били Флоренција и Рим, најактивнији центар талијанске уметности. Ту је Лодовико Карачи, рођен у Болоњи, у 1515 години, отворио са својим синовцима Аугустином и Анибалом Академију, названу академија „упућених“ *(incamminati)*, која је била такмац Калварове школе и уметнички расадник за уметност XVII века. На место подражавања Микеланџелу и Корећу, Карачи су саветовали еклектизам; треба узети из сваке школе, од сваког сликара оно што они имају најбоље, да би се, тако, удруживањем њихових лепих особина издигло изнад самих мајстора. Пракса Карача боља је од њихове теорије. Фреске којима је Анибал украсио, у року од осам година, палату Фарнезе у Риму, имају неоспорне врлине лепоте и инвенције



Сл. 422. — **Караваџо. Смрт Богородице.**
(У Лувру).



Сл. 423. — **Бернини.**
Аполо и Дафне.
(У Галерији Боргезе, у Риму).



Сл. 424. — **Рибера.**
Поклоњење пастира.
(У Лувру).

(сл. 416). Утицај Рафаила и Микеланцела господари у овој школи у погледу на цртеж и композицију, а утицај Тициана и Корећа у погледу на колорит — узори који нису толико нескладни да им се не би могло подражавати истовремено.

Из школе Карача изашли су негда веома чувени сликари, који су, данас, мало и сувише, потцењени: Албани (1578—1660 године), којега су називали *Анакреон сликарства,* Доменикино (1581—1641 године), којега су упоређивали с Рафаилом, Гвидо Рени (1575—1642 године), који је био плодан и духовит декоратор. Ови уметници, којима треба додати и Гверчина (1591—1666 године) који је такође под утицајем Карача, главни су представници болоњске школе, чије радове имају сви градови у Италији и сви музеји у Европи (сл. 417—420).



Сл, 425. — **Моралес.**
Богородица с Христом.
(У збирци Пабло Бош, у Мадриду).

Доменикиново ремекдело, *Последње причешће Св. Јеронима,* у Ватикану, може дати општи појам о стилу Болоњаца (сл. 417). То је академско и еклектично дело, у којем је осетно подражавање Рафаилу и Микеланцелу, које не показује ни оригиналну ви-



Сл. 426. — **Л. Бернини. Св. Тереза, рањена божанском љубављу.**
(У цркви Св. Марије дела Викторија, у Риму).



Сл. 427. — **Хр. Алори.**
Јудита с Холофернесовом главом.
(У палати Пити, у Флоренцији).

зију, ни дубоку мисао, али на којем има стварног знања и осећаја за композицију, што већина Рафаи-



Сл. 428. — **Г. Сасоферато.**
Богородица с бројаницама.
(У цркви Св. Сабине, у Риму).



Сл. 429. — **Карло Долчи.**
Св. Цецилија.
(У музеју, у Дрездени).



Сл. 430. — **Зурбаран. Калуђер на молитви.** *(У Националној Галерији, у Лондону).*

лових претходника није познавала. Исто тако чувена слика Гвида Рени, *Зора,* у палати Роспиљиози у Риму (1609 године), и ако је сликана бојама светлим али дречећим и површно цртана, она је једно од великих дела декоративног сликарства (сл. 419). Гвидо Рени створио је и типове Христа, Богородице и Св. Магдалене, типове којима се може замерити извесно сентиментално проста̄ство, али чији огроман успех сведочи да су они одговарали религиозном идеалу својег доба, што није незнатна заслуга (сл. 418).

Академизам еклектичара убрзо је изазвао реакцију. Један мазало, човек без уметничког образовања, али силно обдарен, Караваџо (1569—1609 године), поче проповедати повратак природи, не насмешеној и срећној природи, него суровој и ружној. Сликајући у мрачној радионици, осветљеној озго једним прозорчетом, он је постигао ефекте боје и пластике који су изненађивали и били нови за Талијане. Док је с једне стране осветљење његових слика било вештачко, дотле су његови типови узети непосредно с улице, па чак и из тамнице; Караваџо је први Талијан који је намерно и одлучно напустио идеализам (сл. 421 и 422). У томе он беше Мане свога доба; али, будући човек свога доба, он



Сл. 431. — **Веласкес. Христос на Крсту.** *(У музеју, у Мадриду).*

је већма, него што је мислио, личио на Караче. Осећамо, међутим, извесно поштовање пред његовим ремек-делом, *Смрти Богородице,* у Лувру (сл. 422); одиста беше потребна храброст једног иницијатора да се тако изазивачки натурализам унесе у лице Рафаиловим обожаваоцима. Осим религиозних предмета Караваџо је радо претстављао драматичне епизоде из стварног живота, убиства, туче, сцене из крчама, циганске и пробисветске доживљаје. Присталице Карача су проклињали Караваџа, али су они, скоро сви, потпали, најзад, под његов утицај; Гверчино је постао његовим учеником, а Гвидо Рени му је подражавао чак дотле, да се одрекао сликања својим јасним и светлим бојама те је почео сликати своје фигуре као да се налазе у дну подрума. Још и данас су Караваџови следбеници многобројнији од Рафаилових; против ове дуготрајне традиције настала је, у другој половини XIX века, реакција тражећи да се слика у пуној светлости, који је начин назван, ружном речју, *пленеризам.*



Сл. 432. — **Веласкес. Кнез Балтазар-Карлос.** *(У музеју, у Мадриду).*



Сл. 433. — **Веласкес. Младе племићке.** *(У музеју, у Мадриду).*

Од Карача и Караваџа произилази још један

декоратор пун бујности, Пиеро да Кортона (1506—1609 године) који је имао, у Риму, као ученика једног даровитог сликара, али који је као и он радио сувише лако, Лука Ђордано, названи *Fa presto* (ради брзо), аутор многобројних дела која се чувају у Напољу и Мадриду. *Школа Кортониста* покрила је цркве и палате у Италији сликама брзо рађеним, „лармацискима", чији *brio,* да употребим талијански израз, не може увек дати накнаде за вулгарност и некорекције.

После Болоње, у Напољу и Ђенови су се појавиле школе које су добиле превласт у другој половини XVII века. У Напољу је радио највећи талијански сликар предела и битака, Салватор Роза (1615—1673 године), чији „чаћави" и немирни манир стоји у свези с Караваћовим маниром. Напољ је дао највећег талијанског вајара XVII века, Бернинија (1598—1680 године), којега привуче у Париз Луј XIV, а у Риму је он, захваљујући наклоности више папа, вршио као неку врсту уметничке диктатуре (сл. 423, 426). Његови сувременици су га сматрали за новог Микеланђела, а у самој ствари он је Рубенс скулптуре, представник по превасходству језуитског стила. Али злоупотребљавање патетичних гестова, заносних израза, лепршавих драперија, излишних орнамената — сви ови недостаци не сметају Бернинновој скулптури да буде скулптура једног дивно обдареног уметника, који темељно познаје сва средства своје уметности, све интелектуалне махне својега доба, и који се служио тим срествима да угоди овим махнама.

Римска школа је, у XVII веку, животарила без славе. Њен најбољи уметник, Сасоферато (1605—1685 године), доста је срећно подражавао Рафаиловом начину сликања из његовог флорентинског доба и сликао је сентименталне слике у сребрнастом тону који није без дражи. Његово главно ремек-дело, *Богородица с бројаницама* (сл. 428), украдено ту, пре кратког времена, из цркве Св. Сабине, у Риму, успела је талијанска полиција да пронађе и да га врати на његово старо место. Чак и једно Сасофератово ремек-дело није могло да нађе купца.

У Флоренцији оба Алори, Алесандро и Христофано, показују праве сликарске особине; Христофанова *Јудита* (око 1600 године) је лепа академска слика, коју је Мисе наводио као једно од најзнаменитијих дела у Италији (сл. 427). Али се и на овој слици већ појављује на место негдашње строге и сухе елеганције, зла тежња за неукусним сливањем и ублажавањем боја нејаким и као улепљеним бојама. Најпопуларнији претставник ове тежње био је Карло Долчи (1616—1686 године), од којега Лувр нема, срећом, ниједну слику, али које се често налазе у музејима у Енглеској и Немачкој, сликар полуфигура, бескрвно модрикасто и улизано сликаних, које обележавају прелаз између слатке љупкости Корећове и наших најотужнијих икона (сл. 429).

Један сликар из Валенције, Рибера (1588—1652 године), дође, сасвим млад, у Италију, и одушеви се за Караваћа, оде у Парму да копира Корећа и постаде глава школе у Напољу. Филип IV, шпански краљ, узео га је под своју заштиту. Преко њега је продро Караваћов стил у Шпанију, где је нашао веома погодно земљиште и где он још и данас врши свој утицај. Рибера је био прави уметник и прави Шпанац. „Избором предмета, а још већма њиховим тумачењем, он је увек интенсивно реалист у извођењу и у изражавању форме достиже, понекад, до неке врсте инстинктивне дивљине. Он налази задовољство у представљању мучења и мучеништва. Просјаци, старци с дубоким борама на лицу, његови су најомиљенији модели."[1]) Угледању на Караваћа дугује Рибера своје јаке контрасте између светлости и сенке, али су његови типови благороднији, а његов цртеж бољи. Других пута се он приближује Корећу, као у својој врло лепој слици *Поклоњење Пастира,* која је у Лувру (сл. 424). Нарочито Риберовим посредовањем продужен је живот Караваћову маниру у модерној уметности; у нашем времену, у Француској, он је имао много ученика и једног врло вештог подражаваоца, Теодула Рибоа.

[1]) Bonnat, Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, стр. 180.



Сл. 434. — **Веласкес.**
Аполо посећује Вулканову ковачницу.

Град Толедо је био друга отаџбина једног бизарног и мистичног Крићанина, Теотокопула, названог *Ел Греко* (1550—1614 године), Тицианова ученика у Млецима, генијалног и често екстравагантног подражаваоца Тинторета. Веласкес је, у својој радионици, имао четири слике од Ел Грека и називао их је „Библијом Сликарства.“ Код Ел Грека претерана спиритуализација форме иде до презирања форме; он је најсмелији предак импресионизма и обожаван чак и у својим највећим настраностима.

Шпанска уметност је, природно, имала аскетске и монашке тежње. У јеку XVI века, један таленат који је закаснио, Моралес, назван *Божанствени,* сликао је у Шпанији још Богородице испосничка лика и фигуре Христа у духу Ван дер Вајдена (сл. 425). Али, око тога доба, пресадили су се утицаји талијанске Обнове у Севиљу, чија је школа постала центар шпанске уметности. И овде је еклектични класицизам изазвао реакцију. Око 1620 године Херера Старији претходио је примером у правцу плахог и бруталног натурализма, који је потпомогнут чудно широким потезом (тврдило се да он не слика кичицом, него трском). Најдаровитији од његових последника, Зурбаран,



Сл. 435. — **Ел. Греко.**
Христос на Крсту, с ктиторима.
(У Лувру).

рођен у 1598 години, прозван је шпански Караваџо. Он је по превасходству сликар религиозних призора, екстатичних и визионарних калуђера. *Доминиканац који клечи,* у Националној Галерији у Лондону, слика је којој се човек диви са зебњом у срцу, и коју не заборавља, пошто јој се једном дивио (сл. 430).

Зурбаранов савременик у Севиљи, Монтањес, био је мајстор шпанске скулптуралне школе. У исто време аскет и суров реалист, он је дао дела која буде страх у човеку, устрептала боним и интенсивним животом, чија се речитост обраћа већма чулима, него духу. Његов најбољи ученик, Алонзо Кано (1601—1667 године), сликар и скулптор, одупро се претераном реализму и приближио се талијанском идеализму остајући, ипак, непрестано узбудљив и пун израза.



Сл. 436. — **Мурило.**
Св. Јелисавета Угарска.
(У музеју, у Мадриду).



Сл. 437. — **Мурило. Успење Богородице.**
(У музеју, у Мадриду).

За годину дана млађи од Зурбарана и васпитан, као и он, у Севиљи, Веласкес, препун снаге и здравља, избегао је утицај Караваџа и тиранију шпанског мистицизма (1599—1660 године). Његова је каријера, као и Рафаилова, била дуг низ триумфа; он није знао ни почетничке тешкоће, нити жалости старих дана, без пријатеља. Веласкес је, у Мадриду, студирао дивну се-



Сл. 438. — **Мурило. Деца једу диње.**
(У музеју, у Минхену).

рију Тицианових слика које је Карло V био тамо прикупио; он је провео и две године у Италији. Али Млечани су му открили његовог генија, који је потпуно његов лични. У техничком погледу је он, можда, највећи сликар, којега је свет познао. Чујмо Боната, његовог одушевљеног обожаваоца, који нам говори о „овој јасној боји, чистој као акварел, сјајној као драги камен," о „овим златастим, сребрнастим тоновима," о срећној мешавини и ванредној нежности најделикатнијих прелива боје.

„Веласкесов начин је чудно прост. Он одмах ради бојом; упрошћене сенке су само натрвене, сва су светла места насликана пастозно: а све то у финим тоналностима, тако широко, тако тачно израђено, тако је истинито „вредношћу" његова тона, да илузија постаје потпуна." Поред тога он не ствара, за своје фигуре, као Рембрант, вештачку атмосферу. „Ваздух који он удише наш је ваздух, његово је небо небо под којим ми живимо. Пред његовим личностима добивамо утисак који имамо пред живим бићима." „Пред једним Веласкесовим делом," писаше Анри Рено, „имам утисак стварности, посматранекроз широм отворен прозор." Веласкесови портрети су чуда од истинитости, од



Сл. 439. — **Гоја. На балкону.**
(У музеју, у Мадриду).

снаге, од немилосрдне психолошке анализе; на својим великим сликама он спаја са својим одличним сликарским врлинама још и јасност композиције и величанствену простоту. „Он увија своје моделе у ваздух који кружи око њих, а поставља их тако тачно на место у слици које им припада, да мислимо као да можемо ићи око њих."



Сл. 440. — **Веласкес. Венера и Амор.**
(У Националној Галерији, у Лондону).

Веласкес није сликао само поједине личности, него цело једно друштво, целу једну епоху. Шпански двор и аристократија поново живе на његовим сликама, с њиховом гордошћу, њиховом тугом, са знацима њихове дегенерације; какву нам лекцију из историје даје онај болешљиви Филип IV, оне инфанткиње, превремено уозбиљене, с укоченим држањем, с нездравим изгледом! С друге опет стране, за сликање својих митолошких слика или свакодневног живота, Веласкес је узимао своје моделе из снажне Мадридске пучине која ће занимати и Мурила, кад се он буде заморио сликањем Богородица и светаца; Веласкес се, једном, чак усудио да представи нагу Венеру узимајући за модел једну лепу девојку из Андалузије (сл. 440). Веласкес, сликар једног малокрвног двора, весело се удаљава од њега и иде к народу, где налази, са физичким здрављем, радост за животом која одговара његовој радо-



Сл. 440 а. — **Гоја. Маја Вестида.**
(У музеју, у Мадриду).



Сл. 441. — **Гоја.**
Портре једне Шпанкиње.

сти. Да ли је овај велики посматрач, овај необично способан радник, осетио откуцаје срца у својим недрима, да ли је имао симпатија или антипатија, љубави или мржње, — о свему томе он нам се никада није исповедио. То је један ведар гениje, чак мало охол, чија се душа никад не открива у његову сликарству; њему је доста да живи сам и да дâ живота својим сликама. Најтоплија природа међу сликарима, имао је, бар по изгледу, хладноћу фотографског објектива (сл. 431—434, 440).

Сасвим је друкчији био благи Мурило (1618—1682 године), такође из Севиље, који је студирао Рубенса и Ван Дајка у самом Мадриду, и створио свој нарочити стил; он је често побожан и сентименталан, као у својим многобројним сликама које представљају Богородицу, понекад реалист, али с једном жицом сажаљења и нежности, као у оним красним фигурама дечурлије, мушке и женске, из нижих слојева народних. Мурило је слаб цртач и без акцента; његове Богородице којима се толико дивило у основи су доста простачке; али је он мајстор лаке ваздушасте боје час сребрнасте, час златасте, а свагда меке и благе. Ова боја није разливена само по његовим фигурама, него и око њих; то је као некакав нимбус из којега се оне помаљају и чији сјај их још већма улепшава. Мурило је најречитији тумач оне нежне и чулне побожности која се удружује, у Шпанији, земљи чудноватих супротности, с љубављу за крваве призоре и с презривом равнодушношћу *хидалга* (сл. 436—438).

Шпанска уметност није изгубила везу са својим традицијама. Гоја (1746—1828 године), бејаше као некакав други Веласкес у времену, када скоро нико

у Европи не умеђаше више сликати; француски колористи XIX века били су под његовим утицајем као и под утицајем енглеских следбеника Тициана и Рубенса. Он је врло често ишао за својом наклоношћу према реализму до граница проста штва, али је он умео, на својим сликама као и на својим резовима, удружити с реализмом драмски инстинкт с једне, и крепкост и оштрину сатиричара с друге стране (сл. 439—441). Ниједан сликар није мање штедео пороке и ружне стране својега времена.

Шпанија је веома мало трпела од утицаја академизма који је пустошио по Италији, Француској и Немачкој; љубав према правом сликарству остала је жива у Шпанији. Они од наших сувременика који су живели у Шпанији, Рено, Бона, Каролис Диран, вратили су се отуда као колористи: „Ја сам био васпитан у служби Веласкесу“, писао је Бона у 1898 години. А на последњим изложбама видели смо слике потписане шпанским именима — нпр. слике Зулоаге и Билбао-а — које ниједан Талијан, ниједан Немац, ниједан Енглез не би био у стању насликати, што је непобитна сведоџба о животној сили школе која се наслања на велико име Веласкеса и која, можда, спрема Европи XX века изненађење с неким новим генијем истога рода.

БИБЛИОГРАФИЈА. — C. Ricci, *L'art de l'Italie du Nord*, P., 1911 (стр. 329); G. Ebe, *Die Spät-Renaissance, Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des XVI-ten bis zum Ende des XVIII-ten Jahrhunderts*, Bd., 2, B., 1886; H. Voss, *Malerei der Späteren in Rom und Florenz*, B., 1920; C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles*, 3 Bde., Stuttgart, 1887-1889; A. Riegl, *Entstehung der Barockkunst*, V., 1912; Ch. Scherer, *Elfenbeinplastik der Barockzeit*, Strassbourg, 1898; J. Strzygowski, *Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio*, Strassbourg, 1898; L. Serra, *Il Dominichino*, R., 1909; L. Ozzola, *Salvator Rosa*, Strassb., 1909; M. von Boehn, *Guido Reni*, Bielefeld, 1910; W. Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels*, Lp., 1910; M. Reymond, *L'École bolonaise (Revue des Deux Mondes*, 1 јануара, 1910); F. de Navene, *Le palais Farnese*, P., 1923.

Fr. Knapp, *Italienische Plastik*, M., 1923; A. E. Brinkmann, *Barockskulptur*, B., 1921; M. Reymond, *Le Bernin*, P., 1910; *La Sainte Cécile de Maderna (Gazette*, 1892, I, стр. 37); E. Steinmann, *Sassoferrato's Madona del Rosario (Kunstchronik*, 1901-1902, стр. 27).

C. Justi, *Miscellaneen* (шпанска и португалска уметност), 2 Bde, B., 1909; P. Lefort, *La Peinture espagnole*, P., 1894; S. Sanpere y Miquel, *Los Cuatrocentistas catalanes*, 2 vol., Barcelone, 1906 (упор. *Burl. Mag.*, новембар, 1906, стр. 99); C. S. Ricketts, *The Prado*, L., 1904; C. G. Hartley, *A record of Spanish painting*, L., 1904; Roblot-Delondre, *Portraits d'infantes* (XVI-e siècle), Brux., 1913; A. L. Mayer, *Ribera*, Lp., 1908; *Sevillaner Malerschule*, Lp., 1911; N. Sentenach, *Painters of Sevila*, L., 1911; Manuel Cossio, *El Greco*, Madrid, 1908; Meier-Graefe, *Spanische Reise*, B., 1910 (Веласкес жртвован Ел Греку); Barrès и Lafond, *Le Greco*, P., 1911; A. F. Calvert, *El Greco*, L., 1909; P. Lefort, *Zurbaran (Gazette*, 1892, I,

стр. 365); A. de Beruete, *Velasquez,* P., 1898; *The school of Madrid* (Веласкесова Школа), L., 1909; L. Bonnat, *Velasquez (Gazette,* 1898, I, стр. 177); W. Gensel, *Velasquez,* Stuttgart, 1905 (цело дело у фотограф. снимцима); C. Justi, *Diego Velasquez,* Bonn, 1889 (енглески превод од Keane-a, L., 1890); R. Stevenson, *Velasquez,* 2-e éd., L., 1899; E. Faure, *Velasquez,* P., 1903; A. Bréal, *Velasquez,* L., 1905; P. Leprieur, *La Vénus au miroir,* acquise par la Gallerie de Londres en 1905 *(Gazette,* 1906, I, стр. 452); C. Justi, *Murillo,* L., 1892; A. L. Mayer, *Murillo,* Stuttgart, 1913 (цело дело у фотогр. снимцима); H. Knackfuss, *Murillo,* 2 Aufl., Bielefeld, 1896; A. L. Mayer, *Goya,* M., 1923; P. Lafond, *Goya,* Evreux, 1902 (упор. *Revue de l'Art,* 1899, I, стр. 133); V. von Loga, *Francisco de Goya,* B., 1903; A.-F. Calvert, *Goya,* L., 1909; P. Lafond, *Ignacio Zuloaga (Revue de l'Art,* 1903, II, стр. 163); G. de Frenzi, *Zuloaga,* R., 1912.

P. Lafond, *La Sculpture espagnole,* P., 1908; B. Haendcke, *Studien zur Geschichte der Spanischen Plastik (Montanez, Alonso Cano, Pedro de Mena, Zarcillo),* Strassbourg, 1900; M. Dieulafoy, *La statuaire polychrome en Espagne (Monuments Piot,* t. X, стр. 171 и P., 1908); A. L. Mayer, *Spanische Barockplastik,* M., 1923.

О Обнови у Португалији: Bertaux, у Michel, *Histoire de l'Art,* IV, стр. 869; J. de Figueiredo, *Nuno Gonçalies,* 1910.

ДВАДЕСЕТ ДРУГО ПРЕДАВАЊЕ.

УМЕТНОСТ У ХОЛАНДИЈИ И У ФЛАНДРИЈИ У XVII ВЕКУ.

У 1556 години Холандија, која је била део краљевине Карла V, прешла је под власт Шпаније. Тридесет година Реформација је већ напредовала у Холандији, у пркос гоњењима и ломачама. У 1564 години дигнут је устанак који се, после страховитих хекатомба, завршио, у 1579 години, унијом у Утрехту; холандске покрајине образовале су републику Седам Уједињених Провинција. Вестфалски мир, у 1648 години, признао је независност Холандије, тадашње савезнице Француске. У XVII веку, у пркос неправедног и свирепог рата који је против Холандије повео Луј XIV, она је била најбогатија и најцивилизованија земља у Европи, наследница славе Млетака и њихова благостања.



Сл. 442. — **Франц Халс. Сликар и његова супруга.** *(У музеју у Амстердаму).*

Почевши од краја XVI века, постоји, дакле, веома јасна граница између Белгије, која је остала католичка и под Шпанијом, и протестантске и слободне Холандије. Доњи ток Мезе делио је одиста две различите цивилизације. То Историја Уметности не сме изгубити из вида при упоредном проучавању холандске и фламанске уметности.

Холандија XVII века, богата и вредна, била је веома погодна средина за развитак уметности, а нарочито сликарства. Али се није могло радити на декорацији цркава, јер то није допуштао протестантизам; с тога нема монументалне уметности, те је, према

томе, било врло мало академизма. Приватне куће, узане, високе и мрачне, изискивале су мале слике; за општинске куће и куће појединих удружења тражене су групе портрета који представљају општинске чиновнике, стрелце, хирурге, старатеље добротворних установа, одговарајући тако жељи ове богате буржоазије која је хтела да се овековече услуге које је она учинила. Тиме се објашњава двострука љубав холандске уметности за мале слике — призоре у кући, пределе, а само по изузетку религиозне или историске — и за портрете било појединих личности, било читавих група.

Холанђани су волели природу и сликарство с неком врстом уметничке чулности. Они нису тражили од њих, као Талијани, да изразе суптилне мисли. Њихова је уметност реалистична, обично је без интелектуалности: уметност ради уметности. Отуда проистиче, најпре, ванредан развитак техничке умешности, која је научила да представи најпролазније преливе холандске светлости, коју вазда влажна атмосфера пропушта кроза се као неку кишу од бледога злата; а затим релативна равнодушност према значењу представљених предмета. „Мали“ уметници одају се ограниченом броју општих тема: као што су лекар и његови пацијенти, љубавна болест, добијање вести, концерт, крчма; сликари предела представљају шуму, водопад, море или морску обалу, кут града или кеја. То нису приповедачи који вребају привлачне или моралне анегдоте; нема код њих ничег сличног с Фрагонаровом *Љуљашком,* с Грезовим *Оцем Породице.* Свеколики дух овог сликарства састоји се у извођењу, у драži самог сликарства; за разлику од француских мајстора XVIII и XIX века, Холанђани не обрађују, у својим сликама, књижевне теме.

Тешко је објаснити како је један народ који је извојевао своју слободу херојским жртвама, који се прославио, у току XVII века, сјајним победама на суху и на мору, како је тај народ скоро сасвим одбацио историско сликарство. Кад људи упореде Месониера с Холанђанима, они заборављају да француски сликар,

који је доиста нешто мало Холанђанин својом техником, није то ни најмање био својим духом. Месониеје био, нада све, историски сликар. Али, Холанђани, можда, нису волели ону врсту сликарства, где је „приповедање“ јаче истакнуто него уметничка обрада; а можда су још мислили да је рат, и кад је праведан и успешан, узрок и сувише многих беда, те слике рата не могу бити пријатне.



Сл. 443. — **Ј. Ван Ројсдал. Баруштина.**
(У Еремитажи, у Петрограду).

При крају XVI и на почетку XVII века Холандија је била под утицајем талијанске уметности, најпре под утицајем Рафаила, а затим Караваџа; може се рећи да је у Холандији, од тог доба, талијанштина остала у латентном стању. Али је реализам нагласио своја права у Харлему, с Францом Халсом, који је умро у 1666 години, с највећим холандским портретистом после Рембранта. На последњим Халсовим радовима налазимо оштро посматрање и слободне потезе који се дају упоређивати са Веласкесовим. Али колико је разлике између њега и строгог Шпанца! Халс је сликар смеха; он је посматрао и представљао смех у свима његовим фазама; монографија смеха и смешења могла би се илустровати све



Сл. 444. — **Ј. Ван Ројсдал. Ветрењача.**
(У музеју Ван дер Хој, у Амстердаму).



Сл. 445. — **Рембрант. Предавање из анатомије.**
(У музеју, у Хагу).

самим Халсовим портретима (сл. 442).

Овај снажни уметник спреми многобројне ученике, међу осталима и два сликара сељачких призора, у којих се ванредна техника удружује са живом и духовитом машћом, често мало грубом за модерни укус, Адриана Браувера (1606 - 1638 године) и Адриана Ван Остаде (1610—1685 године). Занимљиво је упоредити ове сликаре, и у самом Лувру, с финијим сликарима следеће генерације, Тер Борхом, Матсисом, или с великим сликаром буржоаских кућа, чистих и богатих, с Питером де Хоохом. У ових последњих и предмет и радња сведени су на минимум; Браувер и Остаде имају далеко више живости и инвенције. Главно дело Остадеа је, можда, *Школски Учитељ,* из 1662 год., које се дуго налазило у четвртастом салону, у Лувру, поред Корејове *Антиопе* и које није било засењено овим сјајним суседом.



Сл. 446. — **Рембрант. Ваведење.**
(У музеју, у Хагу).

У Харлемској школи било је такође и сјајних сликара предела; најпре Евердинген (1621—1675 године) који је ишао чак до Норвешке ради студије планина и водопада; затим Соломон и Јаков Ројсдал, стриц и синовац, од којих је други († 1682 године) највећи холандски сликар предела (сл. 443, 444). При упоређењу са сликарима предела XIX века, не може се за Ројсдала рећи да је реалист, јер он *компонује,* он не узима без избора парче природе или неки светлосни ефекат; али, изузевши можда Короа, нико није у толикој мери унео своју душу у природу, као он, нико је није створио изразитијом и дирљивијом, нико није осетио ни савршеније представио прозрачност ваздуха и воде. Ројсдалово ремек-дело је *Баруштина* у Петрограду; али његове велике слике у Лувру и у Дрезди нису ни у колико мање лепе. Нешто старији од Ројсдала, Филип Воуверман (1619—1668 године) остао је чувен као сликар коња и коњаника; његов плодни дар био би данас већма цењен, да га је он умео



Сл. 447. — **Рембрант. Аутопортре.**
(Рез).



Сл. 448. — **Рембрант.**
Сликар са својом супругом Саскиом.
(У музеју, у Дрезди).



Сл. 449. — **Рембрант.**
Фрагменат од „Молитве Маноаха".
(У музеју, у Дрездн).

применити на разноврсније предмете.

Амстердам је, после Харлема, постао центар холандске уметности, кад се Рембрант, у 1631 години, коначно настани у њему (сл. 447). Рођен у Лајдену 1606 године, он је прошао кроз радионицу доста непознатог сликара, Ластмана, који се бавио у Италији, где се надахнуо Караваџом; извесне Ластманове слике показују контрасте између светлости и сенке које предсказују велика дела његова ученика. Веома вредан (од њега познајемо 600 слика и 300 резова), Рембрант је живео срећно и завидно до 1650 године. У овом времену његове навике за расипање новца и непромишљене спекулације, довеле су га до материалне пропасти и до банкротства (1656 године). Крај његова живота помрачен је



Сл. 450. — **Рембрант. „Ноћна Стража".**
(Излазак грађанске гарде).
(У музеју, у Амстердаму).



Сл. 451. — **Рембрант. Представници сукнара.**
(У музеју, у Амстердаму).



Сл. 452. — **Рембрант.**
Св. Матеја, јеванђелист.
(У Лувру).

овом бригом, у пркос свеколике оданости његове верне служавке и сина му Титуса. Али Рембрантова биографија нема за нас значаја, пошто је развитак његова генија, независно од прилика у којима се налазио, био правилан и логичан. Као и Халс, он је поступно прешао од поуздане, али мало хладне технике ка невероватно смелом начину рада; он је дотерао, најпосле, да слика слободно као Веласкес иако намерно са сасвим друкчијим осветљењем. Ова намерно изабрана метода битно је обележје Рембрантова сликања. То није, као код Караваџа, који ставља у грубу супротност модре бе-



Сл. 453. — **Рембрант. Аутопортре, назван „с унезвереним погледом".**
(Бакрорез).



Сл. 454. — **Рембрант.**
Портре уметникове мајке.
(Бакрорез).



Сл. 455. — **Б. Ван дер Хелст.**
Банкет стрељачког удружења.
(У музеју, у Амстердаму).

лине према непробојној црнини, него, тако рећи, измирење између најјаче светлости и најдубље сенке неосетним прелазима усред свагда светле атмосфере. Светла атмосфера, могли бисмо скоро рећи светла сенка, ту је триумф Рембрантов. Као што је Микеланџело створио за своју властиту употребу једну расу џинова, да њима скреће и да их извитоперава по ћуди свога генија, тако је Рембрант створио своје осветљење које је само његово, које је ако не стварно, ипак могућно; он потопи целу природу у ово растопљено злато.

И велике композиције као *Ноћна Стража* (1642 године) — која је, у ствари, шетња, усред подне, једног стрељачког удружења — као *Општински Час-*



Сл. 456. — **Питер де Хох.**
Унутрашњост куће.
(У Националној Галерији, у Лондону).

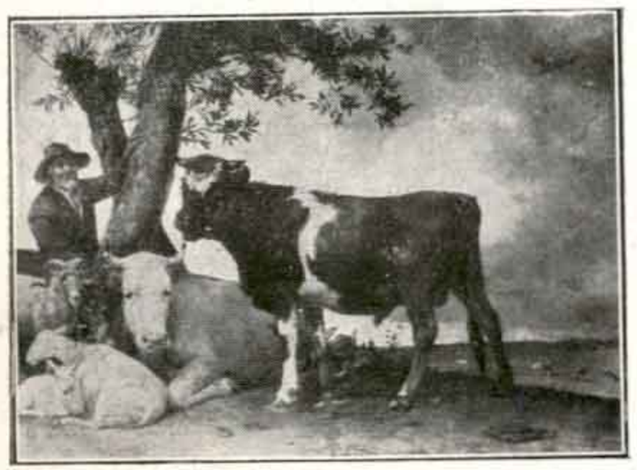


Сл. 457. — **Јан Вермер (из Делфта).**
Уметник у својој радионици.
(У збирци Чернина, у Бечу).

ници у истом музеју у Амстердаму, као *Молитва Маноаха* у Дрезди; и композиције најситније, али бесконачно велике, као *Философи* и *Путници из Емауса* у Лувру; и његови лични портрети, портрети његове жене Саские, његове служавке; и предели, мртва природа — све, у целокупном делу Рембранта, носи то исто обележје и то у толико јасније, у колико је уметникова техника постајала слободнија, у колико се он потпуније предаје свом генију. Рембрант је, у току својега плодноога живота (1606—1669 године), обрађивао скоро све предмете који су могли заинтересовати једног уметника. С његовом универзалношћу може се упоређивати само оригиналност његове визије којом је он обнављао најобичније мотиве и оне који су, пре њега, најчешће обрађивани. Нема сумње, он не види природу како су је видели Талијани из доба Обнове; он претпоставља лепоти карактер и тражи идеал пре у осветљењу, него у цртежу. Али се његова слава не боји упоређивања са славом ма којега другог уметника. Што се више човек бави његовим генијем, то га све више цени; волети много Рембранта, значи од њега много научити (сл. 445—454).



Сл. 458. — **М. Хобела. Млин.**
(У Лувру).



Сл. 459. — **П. Потер. Бик.**
(У музеју, у Хагу).



Сл. 460. — **А. Кејп. Холандски пејзаж.**
(У Националној Галерији, у Лондону).

Као и Дирер Рембрант није говорио само очима богаташа, него и очима сиромаха; он је сишао до гомиле својим јединственим резовима, чија се драж не састоји само у боји — нико није умео, као он, да белу хартију начини светлијом — него и у недостижном изразу линија, где и најмањи потез, најблаже наглашавање одговара некој уметниковој намери, неком осећају (сл. 453, 454). Опште је познат његов недовршени рад, назван *Сто форината,* који представља Христа како лечи болне; сваки га бар може познати у Паризу, где постоје два дивна примерка, који се могу видети, један у Cabinet des Estamps, а други у збирци Дити.

Као сликар портрета Рембрант је имао једног такмаца у Ван дер Хелсту из Харлема, аутору чувене слике стрељачког удружења у Амстердаму (сл. 455). Кад га човек види после Рембранта, он му изгледа мало хладан: али колико сликара могу поднети једног таквог суседа? Има их, можда, двојица који то могу прилично: један је Питер де Хох, који је радио у Амстердаму (1630—1677 године), и који је, под Рембрантовим утицајем, као



Сл. 461. — **Тер Борх. Свирачица.**
(У музеју, у Берлину).

и он умео прелити своје слике светлошћу интенсивном и разливеном у исто време (сл. 456). Он је сликар мирних светлих соба и дворишта с далеким перспективама које обавија блага и топла атмосфера. Други је онај невероватни Вермер из Делфта (1632-1675 године), такође под Рембрантовим утицајем, аутор двајестак обасјаних ремек-дела која се убрајају међу најлепша на свету, од којих је најчудесније дело у Бечу, у галерији



Сл. 462. — **П. П. Рубенс. Скидање с Крста.**
(У катедрали, у Амстердаму).



Сл. 463. — **Ј. Стеен. Лекарски преглед.**
(У музеју, у Амстердаму).



Сл. 464. — **П. П. Рубенс. Уметник, његова жена Хелена Фурман и њихова деца.**
(У збирци Алф. Ротшилда, у Паризу).



Сл. 465. — **П. П. Рубенс. Пробадање копљем.**
(У музеју, у Анверсу).

грофа *Чернина* (сл. 457).

Увек је тешко кад мора да се ограничи баш и кад се даје кратак преглед неке чувене школе; али колико нам је теже бити кратак кад морамо да оставимо на страну сликаре предела као што су Ван Гојен, Аарт Ван дер Нер и Хобема, такмац Ројсдала (сл. 458); сликаре животиња као што су Паул Потер и Којп, највећи од свих сликара ове врсте (сл. 459, 460); сликаре љубавних и породичних призора као што су Тер Борх, Метсу, Стен, који су велики уметници (сл. 461, 463), затим Герхарда Доу и Мириса, који су уметници пуни дражи. И ја још ништа нисам рекао о сликарима који сликају унутрашњост цркава, цвеће, воће, мртве природе, дворишта са живином! Никада ми моје смело решење да изложим Историју Уметности у двадесет пет предавања није изгледало тако тешко. Додаћу само да су се сви ови знатни људи појавили и ишчезнули у врло кратком времену; у XVIII веку нема више ниједнога од њих. Холандско сликарство је постало ситно и мазно, глатко као порцелан, по угледу на Герхарда Доуа и Мириса; академизам и талијанштина пробудише се; то бејаше један дуги сутон после најсјајнијег дана.

У католичкој Фландрији сликарство броји мање великих имена; али се међу њима налази једно од највећих, име Рубенсово.

Талијански стил, овај подмукли непријатељ северних уметности, освојио је Фландрију око средине XVI века. Од два Рубенсова учитеља један је, Адам Ван Норт, скоро непознат; други, Ото Вениус, био је присталица талијанске уметности, сликар од вредности, али хладан. Рођен у 1577 години, Рубенс је студирао у Анверсу, где су радови Кентена Матсиса и његових ученика утицали, изгледа, на Рубенса већма него његови учитељи;[1]) у 1600 години, у својој двадесет трећој години, Рубенс је већ имао израђен таленат. Он је, тада, отпутовао у Италију где је провео осам година, поглавито у Млецима, у Мантови, у Риму и у Ђенови. У 1609 години он је основао радионицу у Анверсу и отпочео своју кариеру испуњену непрекидним триумфима до његове смрти, која га је изненадно снашла у 1640 години. Као и Јану Ван Ајку, и Рубенсу повераване су биле дипломатске ми-



Сл. 466. — **П. П. Рубенс.**
Чудо Св. Игнација.
(У музеју, у Бечу).



Сл. 467. — **П. П. Рубенс.**
Кастор и Полукс отимају Леукипове кћери.
(У музеју, у Минхену).

[1]) Изгледа да се и сувише губи из вида сродност између првих Рубенсових слика и последњих дела која се приписују Матсису, као што је дирљива *Pietà* у Минхену.



Сл. 468. — **П. П. Рубенс. Крунисање Марије Медичи.**
(У Лувру).

сије, он је био у блиском додиру с краљевима и кнежевима. Он је био богат, високо цењен, старешина једне многобројне школе која му је помагала у његовом огромном послу; још од 1611 године писао је он једном од својих пријатеља да је морао одбити више од стотину ученика. Рубенс је имао специјалан ценовник за слике које је сам радио и за слике чије је извођење он само надгледао; али слике на којима је он представљао самог себе са својим двема женама, којима се оженио једном за другом, Изабела Брант и Хелена Фурман, или са својом лепом децом коју је имао с обема женама, јесу, као и његове скице, само његови лични радови и допуштају нам да можемо утврдити да су и велике слике, којима је стекао своју славу, биле, у великој мери, ски-



Сл. 469. — **Ј. Јорданс. Породична свечаност.**
(У музеју, у Дрезди).

циране и довршене од њега самог.

Рубенс је био невероватно плодан стваралац; портретист, сликар предела, сликар религиозних, историских, алегориских и породичних призора, сликар ловова, свечаности и турнира. Он је имао воље за грандиозним декорацијама; чак и његове мале слике које су сразмерно ретке, изгледају као копије огромних слика у мањем формату. Промене, које су настале током времена, у начину његова рада, нису од великог значаја. Његов начин сликања, у прво време, гладак и помало плитак, постајао је све смелији и хитрији; али он никада није сликао дебелим слојем боје и увек је задржао простију палету, из које је измамљивао хиљаду ефеката мађионичком умешношћу. Његов је стил био одмах с почетка, и увек је остао, стил речитог приповедача који се и сâм забавља својом лаком речју, играјући се с тешкоћама, никада узбуђен и потресен, па ни онда кад узбуђује и потреса посматраче, не трудећи се никада да постигне суптилне ефекте, пун љубави за лепим формама и сочним бојама, за јасношћу и снагом, много више но за отменошћу и дубином. Његове многобројне позајмице из античне уметности, од млетачких уметника, од Микелан-



Сл. 470. — **А. Ван Дајк.**
Два млада енглеска лорда.
(У збирци лорда Дарнлеа, у Кобхем-Холу).



Сл. 471. — **А. Ван Дајк.**
Плач над Христовим телом.
(У музеју, у Анверсу).

цела и Караваџа, остављају ипак сву његову мало простачку оригиналност нетакнуту — последицу његове битно фламанске природе, с увек будном чулношћу, чак и при обради верских предмета. Млечани су такође, једини међу Талијанима, били већма сенсуални, него интелектуални; али њихова чулност ублажена је вишим тежњама које се од индивидуе подижу ка типу, докле је Рубенс див који је загрлио природу обема рукама, који је љуби жарким уснама, а не труди се да искаже неисказано, нити да изрази скривене танчине ствари. Упоредите нагу жену на Ђорђоновој слици *Концерт у пољу* с ма којом од Рубенсових меснатих нагих жена, па ћете одмерити растојање које раздваја, и у високим областима уметности, поезију од прозе, форму коју човек *сања* од форме коју човек *види*.

Обично се наводи *Скидање с Крста* из катедрале у Анверсу као типично Рубенсово ремек-дело. То није тачно. Ова је слика израђена у 1611 години, скоро непосредно по његову повратку из Италије. То је богата слика, али у исто време једна од најмање фламанских, најмање лично Рубенсова. Утицај Италије не огледа се само на композицији која је, великим делом, позајмљена, него и на колориту који је још бојажљив (сл. 462). Напротив, *Пробадање Копљем* у музеју у Анверсу, које датира из 1620 године, припада периоду сјајне зрелости Рубенсове, непосредно пре фантастично брзо израђеног низа 24 велике слике у галерији Медичи у Лувру (1622—1625 године). *Пробадање Копљем* открива нам Рубенсова генија и границе које није могао прећи (сл. 465). Узалуд је композиција вешта, боја топла, а физиономије изразите: ова театрална уметност је веома близу земље, веома материјална; она се обраћа просечној осетљивости, а не избраницима. Рекао би човек да је та слика беседа некаквог високопарног проповедника, са стилом пуним боја и слика. Управо ову врсту декламаторских и дирљивих слика тражили су језуити; засенити, завести, говорити јасно, ударати снажно, такав је, ето, програм ових заштитника уметности. Рубенс има ту

сумњиву част да је тај програм испунио боље него ико други. Његову сликарству недостаје онај чисти тајанствени звук, одјек *Fioretti*-а асиских светаца, који се увек чује из неке флорентинске или сиенске слике златног доба.

Али ако је Рубенс, на овом пољу, нижи од Талијана, па чак и од Шпанаца, колико их он све надмаша у сликама, којима лепо доликује сјај, раскалашна бујност, па чак и чулност, као у оној дивној слици *Отмица Леукипида,* у музеју у Минхену, у двадесетини бурних слика *Лова,* у врашком *Кермесу,* у Лувру. Као портретист, нарочито као портретист своје породице, он није мање изванредан; ако је слабији од Рембранта и Тициана у погледу на дубину израза, он боље но они пренаша у нас задовољство које налази у животу и оптимизам свога здравља и своје љубави. Па његови предели, његове животиње, његово цвеће у венцима надевено анђелима! Комисија, образована у Анверсу, у 1879 години, са задатком да скупи, у репродукцији, сва Рубенсова дела, набројала је, у разним музејима и збиркама (које није исцрпно познавала) 2235 слика. У историји нема сличног примера такве плодности, удружене с толиком моћју уобразиље, с таквим изванредним творачким даром (сл. 462, 464—468).

Рубенсов школски друг, J. Јорданс, сликар јак и вулгаран (1593—1678 године), понекад карикатура Рубенса, понекад њему раван у његову веселом, бујном и рујном расположењу (сл. 469). Најбољи од Рубенсових ученика, Ван Дајк, био је сасвим други човек (1599—1641 године). Ако је Јорданс Рубенс на кермесу, Рубенс кад пије, Ван Дајк је Рубенс као дипломатски поклисар. Он је поглавито живео у Италији и у Енглеској, у свету кнезова и великих госпођа чији је био омиљени сликар, који лудоваху за његовом отменошћу и за његовим лепим понашањем. Његови аристократски портрети, у које је унео одсјај своје отмене природе, у исто су време психолошки и историски документи од велике вредности, и право уживање за наше очи. Као религиозни сликар он је,



Сл. 472. — **Д. Тенирс. Кермес.**
(У музеју, у Минхену).

отмен, иако мање снажан; али његова красна боја, финија у преливима од Рубенсове боје, надокнађује извесно отсуство крепкости у његову цртежу и његов конвенционални патос (сл. 470, 471). Човеку дође да се запита, како је један уметник, који је тако често учествовао у дворским забавама могао, за време свога живота од једва четрдесет и две године, насликати близу 1500 слика, од којих је велика већина портрета, и израдити, у исто време, толику количину резова. Нема сумње, он је имао многе помоћнике; на већини његових портрета целих фигура, само су главе потпуно његов рад; ипак он остаје чудан пример активности, коју је надмашила само активност Рубенсова.

Сликарство „свакидашњице“ слабије се развијало у католичкој Фландрији, него у Холандији; ипак Давид Тенирс из Анверса (1610—1690 године) који се угледао на Рубенсове радове, један је од највећих сликара сељака, лакрдија и невиних ђаволија. Крчма, болта, весели панађур немају никакве тајне за њега, а његов потез кичице је бар исто тако духовит као и његов посматрачки дар (сл. 472, 473).

Још двадесет других имена тискају се по мојој памети, имена сликара „свакидашњице“, предела, мртве природе; али чему би имала послужити ова имена, *verba et voces,* без неколико обавештајних речи које би одредиле вредност ових сликара? Боље је прећутати их, него их сухо побројати. У Историји Уметности, више него ма где иначе, ерудиција чисто вербална треба да нам је свима мрска; јер та историја има да нам покаже историско развиће стилова; човек

би уништио основни разлог ради којега она постоји кад би од ње начинио голу грађу за учење напамет.



Сл. 473. — **Д. Тенирс. Кушање Св. Антонија.**
(У Лувру).

БИБЛИОГРАФИЈА. — E. Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, P., 1876 (многобројна издања и преводи); W. Bode, *Dutch and Flemish painting*, L., 1909; A. J. Wauters, *La Peinture flamande*, P., 1883; H. Havard, *La Peinture hollandaise*, P., 1881; A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt (Jabrbücher* der Wiener Museen, Bd. XXIII, 1902, стр. 71); L. Rosenthal, *La Gravure*, P., 1909; A. M. Hind, *History of engraving*, L., 1908.

G. Davies, *Franz Hals*, L., 1902; E. W. Moes, *Franz Hals*, Brux., 1909; V. Valentiner, *Franz Hals*, Stuttgart, 1903 (сви радови); E. Michel, *Rembrandt*, P., 1893; C. Neumann, *Rembrandt*, Stuttgart, 1903; A. Bréal, *Rembrandt*, L., 1902; Hope Rea, *Rembrandt*, L., 1903; A. Rosenberg, *Rembrandt*, Stuttgart, III Aufl., 1909, (све слике у фотограф. снимцима); W. Bode, *Die Bildnisse der Saskia (Jahrbücher* der Berliner Museen, 1897, стр. 82); *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, Lp., 1906; H. W. Singer, *Rembrandt's Radierungen*, Stuttgart, 1906 (репродукције гравура); W. Bode und Ch. Sedelmeyer, *Rembrandt, Catalogue illustré de son oeuvre*, 6 vol., in-fol., P., 1897 и даље (2000 франака); F. Lippmann und C. Hofsteede de Groot, *Zeichnungen von Rembrandt*, B., 1901 и Harlem 1906; W. von Seidlitz, *Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts*, Lp., 1895.

A. Rosenberg, *Adrian und Isaak van Ostade*, Bielefeld, 1900; W. Bürger, *Jan Vermeer (Gazette*, 1866, I, стр. 297); G. Vanzype, *J. Vermeer*, P., 1921; E. Michel, *Gerard Ter Borch (ibid.*, 1886, II. стр. 388); W. Martin, *Jan Steen*, Amsterdam, 1909; F. Hellens, *Terborch*, Brux., 1911; Martin David, *Gerard Dow*, L., 1902; E. Michel, *Les Cuyp (Gazette*, 1892, I, стр. 1); *Les Maîtres du paysage*, P., 1906 (о Евердингену, види *Gazette*, 1902, II, стр. 262); P. Mantz, *Van Goyen (Gazette* (1875—1878); Bode, *Ad. Brouwer*, B., 1924.

M. Rooses, *Rubens*, 5 vol. (432 табле), P., 1886—1892; *Rubens, sa vie et ses oeuvres*, Anvers, 1901; E. Michel, *Rubens*, P., 1900; A. Rosenberg, *Rubens* Stuttgart, (цело дело у фотогр. снимцима); J. Guiffrey, *Antoine van Dyck*, P., 1882; L. Cust, *Antony van Dyck*, L., 1900; H. Hymans, *Van Dyck (Gazette*, 1899, II, стр. 226); E. Schaeffer, *Van Dyck*, Stuttgart, 1909 (цело дело у фотогр. снимцима); E. Knackfuss, *Van Dyck*, Bielefeld, 1896; Fierens-Gevaert, *Jordaens*, P., 1905 (упор. *Gazette*, 1905, II, стр. 247, и *Magazine of fine arts*, 1905, t. I.).

ДВАДЕСЕТ ТРЕЋЕ ПРЕДАВАЊЕ.

УМЕТНОСТ XVII ВЕКА У ФРАНЦУСКОЈ.

На почетку XVII века француска уметност, сликарство и скулптура, била је ударила путем подражавања талијанској уметности. Али Талијани, којима се највише подражавало, били су и сами еклек-



Сл. 474. — **Ж. Кузен. Епизода из „Страшнога Суда".**
(У Лувру).

тичари, а дела којима су њихови радови служили као углед остајала су обично испод вредности својих образаца. Жан Кузен, аутор *Страшног Суда* у Лувру (сл. 474), је осредњи уметник, пре илустратор књига, него сликар, и који ни у колико није заслужио свој надимак „оснивач националне школе". Осим досељених Фламанаца као што је Филип де Шампањ из Брисла, од којега Лувр има дивне портрете, у Француској је било мало одличних уметника пре доласка Луја XIV. Ипак ваља дати часно место Жану Калоу (из Нансиа), који је цртао и резао, с немилосрдним реализмом сиротињске и ратне призоре (1593 - 1635 године; сл. 475). Овим популарним правцем који је ускоро затим био угушен службеном уметношћу, ишли су и три брата Л' Нен, који су били примљени, истога дана, у 1648 години, у Академију Сликарства. Они се

приближују Холанђанима избором домаћих и интимних предмета, али је њихово сликање црно и тврдо; осећамо притисак Караваџова сликарства на њима (сл. 476).

Најуваженији и најплоднији сликар из времена Луја XIII био је Симон Вуе (1590—1649 године), подражавалац Карача, који је живео четрнаест година у Риму, пре него што је постао „први сликар" краљев. То беше савестан уметник с оном мало свечаном и хладном савесношћу која, у уметности Великог Века, често подиже вредност иначе слабим уметницима (сл. 477).



Сл. 475. — **Ж. Кало. Богаљ.**
(Гравура).

Из његове школе су изашли Л'Брен, Л'Сиер и Миљар који су имали више дара од њега, али су се надахњивали његовим примером и следовали његовим поукама.

Под владом Луја XIV има добар број славних



Сл. 476. — **Л' Нен. Обед сељака.**
(У Лувру).



Сл. 477. — **С. Вуе. Вера.**
(У Лувру).



Сл. 478. — **Ш. Л'Брен. Александров улазак у Вавилон.** *(У Лувру).*

имена у историји сликарства: Пусен, Л'Сиер, Л' Брен, Ж у в н е, Клод Лорен, Хиасент Риго, Ларжилиер, Миљар и многи други. Али, када се, у Лувру, пређе из великеталијанске галерије у француску салу XVII века, не може се човек одбранити од утиска хладноће, па чак и досаде. Али, кад човек прође ближе неким од тих слика, баш и без нарочитог бирања, и кад их човек боље проучи, он у њима открије лепо и солидно знање и савесност, са неком достојанственошћу која није нимало банална. Па ипак утисак хладноће остаје и даље у нама. То је с тога што су сви ти уметници били без страсти, без ватре; они су и сувише били интелектуални; они су сувише размишлали о својим делима, и, поврх свега, они су били недовољно слободни — једни под тиранијом античне уметности и талијанских узора, други под тиранијом француског академизма, чији је нетолерантни првосвештеник био Л'Брен.

Овај Л'Брен био је цртач великог стила, учен и досетљив декоратор, али досадан сликар и дворанин исто толико сервилан колико и тиранин. Кино му вели у својим стиховима:



Сл. 479. — **Н. Пусен. Пастири у Аркадији.** *(У Лувру).*

„Au siècle de Louis l'heureux sort te fit naître
„Il lui fallait un peintre, il te fallait un maitre."[1])

Ова похвала је најзаједљивија сатира. Иако је Л'Брен показао скоро генија у декорацији Аполонове Галерије, у Лувру[2]) и неоспоран таленат у цртежу својих *Подвига Александра Великога* (сл. 478), који имају тако ружну боју „шљивове чорбе", он је нарочито био тип званичног сликара, под владавином када је уметност имала да слави апсолутизам, да доприноси његову сјају и да му се потчини. Јер и сама је уметност била, у XVII веку, под туторством. Мазарен и Колбер су основали Академије сликарства, скулптуре и а р х и т е к т у р е. Л'Брен, професор на сликарској Академији од 1648 године, постаде њен доживотни канцелар (1663 године), а затим њен директор од 1663 године до своје смрти (1690 године). Његова је



Сл. 480. — **Клод Лорен. Прелаз на броду реке.** *(У Лувру).*



Сл. 481. — **Клод Лорен. Клеопатрино искрцавање.** *(У Лувру).*

[1]) У слободном преводу:
„У веку Луја срећна судба те роди.
„Њему требаше сликар, а теби требаше господар."

[2]) Напомињем да је централна слика на таваници од Делакроа.



Сл. 482. — **Х. Риго.**
Портре Босиеа.
(У Лувру).



Сл. 483. — **Х. Риго.**
Портре Гаспара д' Гејнада
(У музеју, у Ексу).

власт у Академији била суверена. Он није заштићавао само неспособне, него је угушио или обесхрабрио независне духове.

Највећи уметник тога доба, Никола Пусен (1594—1665 године), провео је скоро цео свој живот у Италији; позван у Париз 1641 године, да руководи сликарским пословима, њему су у брзо огадиле интриге двора те није ту могао издржати, него се под првим изговором вратио у Италију. Пусен је имао красних особина, деликатну Расиновску душу, дубоко осећање за историски предео великога стила. Али су његове слике, веома смишљене и сложене, само обојени рељефи; његове фигуре, веома правилно нацртане, немају карактера; у њиховим цртама нема ничег индивидуалног, никакав живот не струји кроз њихово тело. Пусен је сликао много баханалија без иједног осмејка, без икакве страсти. Његова боја је често без сјаја и дречи, те изгледа као нека полихромија унета накнадно и као преко воље; једино су позађа његових предела складна у њихову ненаметљивом тоналитету. Роб античне уметности, он је био и роб алегорије; једно од његових главних дела, *Пастири у Аркадији,* неразумљиво је без тумачења; па и тако још нисмо сигурни, да смо га разумели (сл. 479). Ипак Пусенови призори из Библије спадају међу најлепше илустрације Црквене Историје; у овом погледу он не уступа чак ни за Рафаилом.



Сл. 484. — **Х. Риго.**
Портре сликара Миљара.
(У музеју, у Версају).



Сл. 485. — **Никола де Ларжилиер.**
Портре уметника, његове жене и ћерке.
(У Лувру).

Л'Сиер (1616—1655 год.) је мало прецењен сликар, чији радови, скоро сви у Лувру, интересују онога који их проучава, али човека не привлаче. Нема сумње, у оне 22 слике, у којима се прича живот Св. Бруна, има изврсних композиција и много лепих фигура; али се на њима подражавање Рафаилу види исто тако као и недостатак надахнућа и топлине. Не-



Сл. 486. — **Симон Гиљен.**
Луј XIII.
(У Лувру).



Сл. 487. — **Ф. Жирардон. Модел једне статуе Луја XIV.** *(У Лувру).*

гова боја има нешто више сјаја од Пусенове, али она још више дречи и још је непријатнија. Они који су га назвали *Расином сликарства*, рђаво су прочитали Расина, или су га побркали с Кампистроном.

И Жан Жувне (1644—1717 године), штићеник Л'Брена, био је подражавалац. Његово *Скидање с Крста* има част налазити се у квадратном салону Лувра, и ни у тој средини не изгледа рђаво. Оно је боље од сличних композиција Болоњаца: али у њему има више реторике, него бесједништва, више академског знања него узбуђења.

Клод Лорен (1600—1682 године) је живео у Италији као и његов пријатељ Пусен, где је био љубимац трију папа. Он је неоспорно велики у оном лажном и конвенционалном роду сликарства, који се назива талијанским пределом, у којима достојанствена декорација природе, учено удешена, служи као позађе каквој историској композицији. Храмови, дрвеће и стене Клода Лорена су врло мало истинити; његове личности су то још мање; али оно што спасава његове слике, оно због чега су оне заслужено биле поштоване, то је песнички осећај простора, неба, воде, светлости. Ова свуда разливена



Сл. 488. — **А. Коазевокс. Војвоткиња од Бургоње, као Дијана.** *(У Лувру).*

светлост, коју никад не помрачи никакав облачак, има, одиста, нешто извештачено и театрално, кад је упоредимо са оном мирно расејаном светлошћу Којпа или Вермера; али у сунчаним пределима Клода Лорена има извесне достојанствене лепоте (сл. 480, 481). Тернер, који је завештао своје слике Националној Галерији у Лондону, захтевао је да два његова најлепша дела из младости буду намештена поред два ремек-дела Клода Лорена; она су још тамо и сведоче о утицају великог *луминиста* XVII века на његова такмаца XIX века, иначе даровитијег од њега.



Сл. 489. — **Ф. Жирардон. Одношење Просерпине.** *(У парку, у Версаљу).*

Још од почетка владе Луја XIV па до наших дана, у Француској су сликани изврсни портрети; портре је постао националном уметношћу, и људи су из далека долазили у Француску да *позирају* пред нашим великим портретистима. То је с тога што је академска конвенција мање у стању да утиче на ову врсту сликарства, него на ма коју другу; уметник се, хтео не хтео, налази, у том случају, пред природом, у додиру с њом и у таквој прилици мора отворити очи да је види такву каква је. Међутим, у веку Луја XIV, цео је живот постао толико извештачен, да су и сами портрети имали на себи нешто неприродно и усиљено; о томе нам сведоче портрети *Луја XIV* и *Босиеа* од Хиасента Ригоа, који су знатна дела, али иду у ону свечано хладну врсту дела (сл. 482—484). Најбољи портре-



Сл. 490. — **П. Пиже. Смрт Милона из Кротоне.** *(У Лувру).*

тист беше Ларжилиер (1656—1746 године), чије је ремек-дело у Лувру, а које представља сликара, његову жену и ћерку (сл. 485). Слика красна, али која изазива више осмејка, него што је, без сумње, уметник желео; достојанствено држање родитеља је тако круто, а млада девојка је тако мазно љупка. Миљар, противник Л'Брена, који је био, после овога, директор сликарске Академије, примамљив је портретист, али му је фактура бојажљива и педантна. Пусен је говорио о његовим портретима да су „хладни и налицкани." Он је, уосталом, био чувенији са својих великих композиција, а нарочито са својих фресака у куполи Val-de-Grâce, хваљених од Молиера опширно и високопарно. Ова мало песничка посланица великога песника веома је поучна; у њој се види шта је критика тражила од уметности XVII века. Она треба, по Молиеру, да буде:

„Assaisonné du sel de nos grâces antiques,
„Et non du fade goût des ornéments gothiques,
„Ces monstres odieux des siècles ignorants,
„Que de la barbarie ont produit les torrents,
„Quand leur cours, inondant presque toute la terre,
„Fit à la politesse une mortelle guerre,
„E de la grande Rome abattant les remparts,
„Vint, avec son Empire, étouffer les Beaux-Arts"[1])

Треба, дакле, подражавати античној уметности, презирати традицију француске уметности и повратити права „углађености." Већ ово досад је лепо; али послушајте ово што иде:

[1]) У слободном преводу:

„Зачињена сољу наших античних грација,
„А не отужним укусом готских орнамената,
„Ова грозна чудовишта неуких векова,
„Која су створила бујице варварства,
„Када је њихов ток, преплавивши скоро целу земљу,
„Подигао смртоносан рат против углађености,
„И рушећи бедеме великога Рима,
„Угуши, с његовим царством, Лепе Уметности."

„Il nous dicte amplement les leçons du dessin,[1])
„Dans la manière grecque et dans le goût romain,
„Le grand choix du beau vrai, de la belle nature,
„Sur les restes exquis de l'antique sculpture."

Тражити од сликарства да подражава скулптури, ето, то је баш тај кобни идеал академизма! Што се тиче боје, она има своју готову формулу:

„Et quel est ce pouvoir qu'au bout des doigts tu portes,
„Qui sait faire à nos yeux vivre des choses mortes,
„Et d'un peu de mélange et de bruns et de clairs,
„Rendre esprit la couleur, et les pierres des chairs."[2])

Молиеру је, изгледа, много стало до тог „мрког" и он се на њ враћа мало даље, хвалећи:

„Le gracieux repos que, par des soins communs,
„Les bruns donnent aux clairs, comme les clairs aux bruns."[3])

Антична уметност као узор за цртеж, „мрко" и „јасно" као начин за сликарство, то су формуле високе уметности. Што се, међутим, тиче природе, онакву какву је видимо, онакву какву је осећамо без ичијег посредовања, о томе нема ни једне речи. А највиши судија у питањима о уметности није публика, нису уметници; то је Луј XIV, чији је укус непогрешан.

„Mais ce qui plus que tout élève son mérite,
„C'est de l'auguste Roi l'éclatante visite.
„Ce monarque dont l'âme, aux grandes qualités,
„Joint un goût délicat des savantes beautés,
„Qui, séparant le bon d'avec son apparence,
„Décide sans erreur et loue avec prudence,

[1]) У слободном преводу:

„Она нам опширно прописује наук о цртежу,
„У стилу грчком и у стилу римском
„Налаже избор стварно лепог, и лепе стварности,
„Према дивним остацима античне скулптуре."

[2]) У слободном преводу:

„Па каква је то моћ коју носиш на врху прстију,
„Која уме, пред нашим очима, да оживи мртве ствари,
„И са мало смесе од „мрког" и „јасног"
„Претворити боју у дух и камење у тела?"

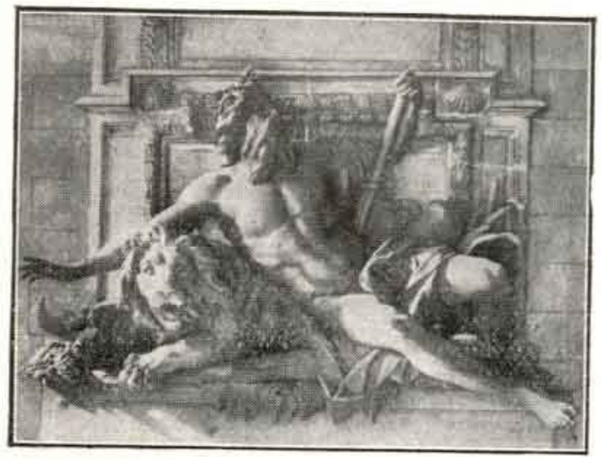
[3]) У слободном преводу:

„Лепи мир који, узајамним старањем,
„„Мрко" даје „јасном", „јасно" даје „мрком""

„Louis, le Grand Louis, dont l'esprit souverain
„Ne dit rien au hasard et voit tout d'un oeil sain,
„A versé de sa bouche, à ces grâces brillantes,
„De deux précieux mots les douceurs chatouillantes
„Et l'on sait qu'en deux mots ce Roi judicieux
„Fait des plus beaux travaux l'éloge glorieux.“[1])

Овакве речи, кад долазе из пера човека као Молиер, више су жалосне него смешне.

У скулптури као и у сликарству портрé поглавито одржава част националне уметности; Луј XIII од Симона Гиљена (сл. 486) и Луј XIV од Жирардона (сл. 487) јесу, да наведемо само два међу стотином, дела великог стила. А ван портретâ, кад се Коазевокс (1640—1720 године), његови ученици браћа Кусту, па и хладни Жирардон, ослободе, бар донекле, алегорије, онда њихово знање форме и њихово урођено осећање отмености стварају дела која уливају поштовање (сл. 488, 489, 491). Ми још и данас гледамо с таквим осећањем, на уласку у Тиљерије, богиње *„Фаме“* од Коазевокса и, на уласку Јелисејских Поља, *Коње из Марлиа* од Гијома Кусту (сл. 491а).



Сл. 491. — **Г. Кусту. Рона.**
(У Ошел де вил, у Лиону).

[1]) У слободном преводу:

„Али оно што већма, него све остало повећава његову вредност,
„То је пресјајна посета узвишеног Краља.
„Овај владалац, чија душа великим врлинама
„Придружује деликатан укус за смишљене лепоте,
„Који, разликујући добро од привидно доброг,
„Одлучује без погрешке и хвали с мудрошћу,
„Луј, Велики Луј, чији суверени ум
„Не каже ништа насумце и све види здравим оком,
„Спустио је из својих уста, на ове сјајне лепсте,
„Милујућу сласт двеју драгоцених речи;
„А зна се да овај правосудни Краљ са две речи
„Уме да дâ најлепшу хвалу најлепшем раду.“



Сл. 491 а. — **Г. Кусту. Група из Марлиа.**
(На Јелисејским Пољима, у Паризу).

Ови су уметници били љубимци двора и града; прави велики скулптор тога доба био је један независан и усамљен уметник Пиер Пиже (1622—1694 године). Као Пусен и Клод Лорен и он је живео поглавито у Италији и на Југу Француске, далеко од окоштале Л'Бренове тираније. Пижеов гениje, мало академски одсјај Микеланџелова генија, стојећи и то врло јако под утицајем Бернииа, није био цењен по својој вредности, иако му је Колбер, који му је био наклоњен, поверио да изваја кљунове краљевских галера. Он није био употребљен за свечану декорацију Версаља, где је триумфовао празни таленат Жирардона. Његова дела имају неко обележје строге величине и охолости, ове су особине одјек његова усамљеничког живота, који је сав био предан уметности, као и благородне гордости са којом је, у шеснаестој години, по свршетку свога *Милона из Кротоне* рекао: „Ја сам одгајен за велика дела, ја се топим кад на њима радим, а мермер дршће преда мном ма колики да је комад“ (сл. 490, 492).



Сл. 492. — **П. Пиже. Александар и Диоген.**
(У Лувру).

Луј XIV није се задовољио само да уста-



Сл. 493. — **Бул. Орман с фијокама.**
(У палати, у Версаљу).

нови званично сликарство и скулптуру; он је желео да се жиг његовог величанства утисне и на занатске уметности, те је с тога, у 1661 години, основао радионицу гоблена, где су се израђивали не само застори и тапети, него и намештај, златарски производи и канделабри. Оно што се на намештају назива стил Луја XIV, час је компромис између фламанске традиције и талијанштине, час нека врста строгог барока, у којем се француски укус огледа поглавито у избору материала и у изврсној изради. Токар Бул стекао је трајан глас својим собним намештајем који је инкрустиран бакром, калајем и љуштуром од корњаче, који је мало грациозан по изгледу, али беспогрешан технички (сл. 493). Радник у бронзи и цизелатор тога доба био је један досељени Талијан, старешина многобројног уметничког потомства, Филип Кафиери. Последње године владе Луја XIV биле су доба жалосне декаденције. Срећом, ако се крај живота старога краља приближавао веома споро, Француска, у пркос несрећама које је он на њу навукао, остала је жива и вредна, чак и онда када је била изгубила хиљаде вештих радника које је опозивање Нантског Едикта било изгнало у Холандију и у Пруску. У тешком ћутању на које је нагнао старачки деспотизам, она је припремала сјајни препороћај XVIII века, који је доцније одјекнуо, као ослободилачка фанфара, сутра-дан по смрти Краља-Сунца.

БИБЛИОГРАФИЈА. — L. Hourticq, *Histoire de l'art en France,* P., 1911; *De Poussin à Watteau,* P., 1921; L. Gonse, *La Sculpture française depuis le XIV-e siècle,* P., 1894; Ch. Blanc, *L'École française de peinture,* 3 vol., P., 1862; L. Gonse, *Les Chefs-d'oeuvre des Musées de France, la Peinture,* P., 1900; *La Sculpture,* P., 1904; St. Lami, *Dictionnaire des sculpteurs... sous Louis XIV,* P., 1906; E. Bourgeois, *Le Grand Siècle,* P., 1896; E. Müntz, *L'Enseignement des Beaux-Arts en France, le Siècle de Louis XIV (Gazette,* 1895, II, стр. 367); L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre,* t. III, P., 1903 (порекло модерне уметности, отпор националног стила према академизму); H. Lemonnier, *L'art au temps de Richelieu et de Mazarin,* P., 1893.

L. Bouchot, *J. Callot,* P., 1889; P. Jamot, *Louis et Mathieu Le Nain (Gazette,* 1923, I, p. 31, 157); H. Jouin, *Ch. Le Brun et les Arts sous Louis XIV,* P., 1890; O. Merson, *Charles Le Brun (Gazette,* 1899, II, стр. 353); *Ch. Le Brun à la Manufacture royale (ibid.,* 1895, I, стр. 89); P. Marcel, *Charles Le Brun,* P., 1909; J. Guiffrey, *L'Exposition des Gobelins (ibid.,* 1902, II, стр. 265); H. Bouchitté *Le Poussin,* P., 1858; Eliz. Denio, *Nicolas Poussin,* Lp., 1898 (енглески превод, L., 1899); P. Desjardins, *Poussin,* P., 1903; A. O. Grautoff, *Poussin,* Munich, 1914; Ch. Rouchiès, *Eustache Le Sueur,* P., 1923; Mark Pattison (Lady E. Dilke), *Claude Lorrain,* P., 1884; W. Friedlaender, *Claude Lorrain,* B., 1921; P. Mantz, *Largillière (Gazette,* 1893, II, стр. 89); P. Lalande, *L'Art du portrait au XVII-e siècle (Grande Revue,* 15 нов. 1904); E. Michel, *Etudes sur l'Histoire de l'Art,* P., 1896 (фламански пејзаж, Клод Лорен).

A. Lagrange, *P. Puget (Gazette,* 1865-1867); P. Auquier, *Puget,* P., 1903; G. Le Breton, *L'Hercule de Puget au Musée de Rouen (Gazette,* 1888, I, стр. 244); Lady E. Dilke, *Les Coustou (ibid.,* 1901, I, стр. 1).

A. de Champeaux, *Le Meuble,* 2 vol. P., 1885-1901; A. Molinier, *Le Mobilier au XVII-e siècle et au XVIII-e siècle,* P., без године; *Le Mobilier français au Musée du Louvre,* P., 1903; *La Collection Wallace, Meubles et Objets d'art français,* P., 1903; R. de Félice, *Le Meuble français,* P., 1922 и даље; *The Louis XIV style (Burlington Magazine,* 1903, I, стр. 25); H. Havard, *Les Boulle,* P., 1893; J. Guiffrey, *Les Caffieri, sculpteurs et fondeurs-ciseleurs,* P., 1877; Chr. Sherer, *Elfenbeinplastik seit der Renaissance,* Lp., 1903; E. Molinier, *Les Ivoires,* P., без године; P. Gautier, *Huit jours à Versailles,* P., 1920.

ДВАДЕСЕТ ЧЕТВРТО ПРЕДАВАЊЕ.

ФРАНЦУСКА УМЕТНОСТ У XVIII ВЕКУ И ЕНГЛЕСКА ШКОЛА.

По смрти Луја XIV Француска одахну. Читавих петнаест година она је тек у пола живела уздржавајући свој дах, у атмосфери зебње и бола, медиокритета и туробне, укочене пристојности. Париз се скоро преко ноћи измени. Талијански глумци, разагнати од 1697 године, вратили су се у Париз; тада су настале само свечаности, балови и весели излети. Друштво, с Регентом на челу, хтело је поново постати природно и весело. Али се оно није могло одмах ослободити својих навика и, заустављајући се на пола пута, уместо да се врати правој природи, оно се задовољило нагизданом и галантном природом. Као тумаче своје љубави за уживање, своје елеганције, свога лаког живота, друштво је нашло Ватоа и његове последнике.

Ови красни сликари који се, као какав венац, нижу од почетка па до краја XVIII века, заступају, изгледа, у очима многих, све укусе тога века. Али није тако. Век који је одушевљеним пљескањем одобравао досадне трагедије Волтера, који се страсно интересовао за *Дух Закона* и за *Емила,* био је далеко од тога да буде фриволан век, иако је он волео, међу осталим задовољствима социалнога живота, и оно што се зове фриволност. Он је још био прожет класицизмом, што је било неизбежно, јер је васпитавање почивало, искључиво, на проучавању Грка и Римљана. Али поред ове класичне струје, која се никако није прекидала, и која се „излила преко обала“ при крају владе Луја XV, постојала је и друга струја, која је дошла од реакције француског духа против тиранске власти прошлости. Ова струја је одблесак жудње за ослобођењем, за веселошћу, за љубазним епикуризмом који је један од дражи XVIII века. Истина је да смо навикнути говорити рђаво о овом веку; ми смо слушали да се у завијеним речима говори о корупцији оног доба, о његовој разузданости, која

ништа није поштовала, о његовој саблажњивој безбожности. То је с тога што су наши васпитачи и сами били васпитани у времену политичке и религиозне реакције која је испунила цео XIX век и начинила од XVIII века страшило. Не могу на овом месту побијати ову предрасуду; довољно је рећи да је XVIII век, у својој целини, означио повратак природи, истини, разумнијем схватању живота. Педанти и лицемери, Трисотен и Тартиф, ови најопаснији непријатељи француске душе, биће једини који ништа неће опростити XVIII веку.



Сл. 494. — **А. Вато. Празник у пољу.**
(У краљевском двору, у Берлину).

У веку Луја XIV публика је нарочито Краљ, као што смо већ видели из Молиерових стихова упућених Мињару (стр. 323). У следећем веку, публика није цео свет, али њу сачињава сада велики број дворана, књижевника и научника, грађана, финансиера; а нарочито велики број лепих жена. Уметност је радила за жене, да се њима допадне, да изрази њихове дражи и њихову моћ. Узалуд би се тражио, у XVIII веку, сликар као што је Месоније, чија кичица скоро није хтела знати за жену. Ни у којој епоси жена није имала тако силну власт над људским духовима; реакција XIX



Сл. 495. — **Н. Ланкре. Зима.**
(У Лувру).



Сл. 496. — **Н. Ланкре. Јесен.**
(У Лувру).

века лишила је жену ове власти, али све говори зато да ће она повратити своје право у нашем добу.

Ступање на владу новог стила у уметности није уништило ни Академије ни академизам. Последњи Л' Бренови ученици додају руке сликарима као што су били Коапел, Ван Ло, Лагрене, свој тој њиховој театралној и празној уметности која се везује за строжи академизам Виена и Давида. Нема се много чега рећи о овим сликарима, сем да су они, већма него што су они, без сумње, мислили, подлегли утицају лаке уметности која је трептала око њих. По нека библиска слика Коапела, изведена у колосалним димензијама, изгледа као слика за лепезу само претерано увеличана. Најбољи представник академизма пре Давида није био Француз, него поиталијањени Немац, Рафаел Менгс, који је поглавито живео у Италији (1728—1779 године). Што овај врло обдарени уметник није дао ниједно право узорито дело, то је било с тога што је он попустио, као и Карачи, злом искушењу еклектицизма, који познаје живу лепоту само из друге руке.



Сл. 497. — **Ф. Буше. Женске при купању.**
(У Лувру).



Сл. 498. — **Ж. Х. Фрагонар. Љубавна шифра.**
(У музеју Хертфорд Хауз, збирка Ричарда Валаса, у Лондону).



Сл. 499. — **Ж. Х. Фрагонар. Студија.**
(У Лувру).

Велики мајстор љубазне школе XVIII века је Антоан Ватo, из Валенсиане, који дође у Париз у 1702 години, где и умре у 1721 години. Он је видео, у свом родном граду, велике Рубенсове слике; у Паризу је видео идруге слике истога сликара, слике из Луксенбуршке Галерије. Он је, у Паризу, познао и духовитог декоратора Жијоа, који сликаше сцене из комедија. Ватоове пољске и љубавне *Забаве* имају по нешто од Жијоа, а много од Рубенса; али њихова поезија, њихова деликатна осетљивост потиче од самог Ватоа (сл. 494). XIX век их је дуго време одбацивао у име „високе



Сл. 500. — **Л. Давид. Заклетва Хорација.**
(У Лувру).



Сл. 501. — **С. Шарден.**
Молитва пред обедом.
(У Лувру).



Сл. 502. — **С. Шарден.**
Јутарња тоалета.
(У музеју, у Стокхолму).

уметности.“ Ну, да ли треба осуђивати ремек-дела као што је *Укрцавање за Китеру,* (1717 године), с тога што она славе сласти живота и задовољства које човек има кад у њима ужива у двоје? Зар није, напротив, задатак уметности, или један део њена задатка у томе, да грацијом оплемени оно што је чулно, да лепоту учини љубазном и примамљивом, да развесели живот и да убрза куцање његова била?

Вато је фини колорист, чија палета има дивне суптилности палете Ван Дајка; његова се махна састоји у томе, што он види свет као какву сцену у Опери, осветљену бенгалском ватром, што није ни страстан ни узбуђен, што се игра на површини



Сл. 503. — **Ж. Б. Грез. Сеоска вереница.**
(У Лувру).



Сл. 504. — **Ж. Б. Грез.**
Девојка с голубовима.
(Хертфорд Хауз, збирка Ричард Валас, у Лондону).



Сл. 505. — **Ж. М. Натие.**
Госпођица де Ламбеск и млади гроф од Брионе.
(У Лувру).

ствари. Његови подражаваоци, Ланкре и Патер, већма чулни, а мање деликатни од њега, ипак су још прави



Сл. 506. — **М. К. де ла Тур.**
Портре Г-ђе де Помпадур.
(Пастел у музеју, у Сен-Кентену).



Сл. 507. — **Госпођа Виже Л'Брен.**
Портре г-ђе де Крусол.
(У музеју, у Тулузи).



Сл. 508. — **Ж. Б. Грез. Млекарица.**
(У Лувру)

уметници (сл. 495, 496). Да ли се то исто може рећи о Бушеу, најплоднијем од сликара овога низа (1704—1770 године)? Он је био вешт декоратор, цртач заљубљен у таласасте и кривудаве линије, које су као нека графична формула *рококо*-стила. Али Буше је сликао *без модела,* без студије природе; он је сликао своје слике као салонске заклоне с монотоном обилношћу плавих и ружичастих боја; његов колорит извештачене веселости често је дречећи, без сјаја или оштар (сл. 497). Овај сликар Грација, како су га називали, био је површан простачки дух, чије и најсмелије замисли нису чак ни чулне, него као нека врста изврнутих беркинада.[1]) Фрагонар (1732—1806 године) је био од њега несравњено бољи; он је чак бољи и од Ватоа својим осећајем за стварност и духовитом разноврсношћу мотива (сл. 498, 499). Овај добри *Фраго,* тако китњаст и тако сјајан, умре заборављен и непризнат под Царством, пошто је видео триумф сликара који су га презирали и клеветали, називали га јавним развратником, а нису имали, међутим, ни његову машту, ни његово техничко знање.



Сл. 509. — **Л. Давид. Портре г-ђе Рекамие.**
(У Лувру).

Још од средине XVIII века досадна неозбиљност Бушеова и многобројних његових подражавалаца изазвала је двоструку реакцију, једну, упућену у правцу према античној уметности,

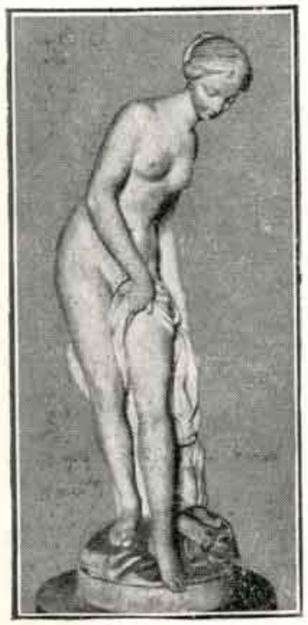
[1]) Armand Berquin, француски писац за децу, 1747—1791 године. (Преводилац)



Сл. 510. — **Е. Фалконе.**
Статуа на коњу Петра Великог.
(У Петрограду).



Сл. 511. — **Л. Давид.**
Г-ђа Серизиа.
(У Лувру).



Сл. 512. — **Е. Фалконе.**
Девојка која се купа.
(У Лувру).



Сл. 513. — **Ж. Б. Пигал.**
Маусолеј маршала од Сакса.
(У цркви Св. Томе, у Штрасбургу).



Сл. 514. — **А. Худон. Волтер.**
(У Театру Франсе, у Паризу).

а другу у правцу ка уметности моралној. Ми ћемо се најпре зауставити на оној првој.

Често се мисли да је класична реакција почела тек с Револуцијом. То је погрешно; она се оцртавала још од владе Луја XV. Прва значајнија открића у рушевинама Помпеји и Херкуланума извршена су у 1755 години и побудила су живу радозналост за античну уметност. Један немачки научник, Винкелман (1717—1768 године), запазивши декаденцију уметности у Немачкој и у Италији, саветовао је уметницима да потраже своје узоре у уметности класичнога доба. Његова *Историја Умећности Старих Народа* била је преведена на француски још у 1764 години и имала је велики успех у Паризу. С друге опет стране, енергична и елегантна писаљка једног талијанског резача, Пиранезиа, од 1756—1785 године, распростирала је у хиљаде примерака снимке римских споменика, вајаних ваза, канделабра и рељефа. Утицај овога рада није био само знатан у погледу на декоративну уметност, иако се он на њој најпре осетио.



Сл. 515. — **А. Худон. Диана.**
(У Лувру).

У време ступања на владу Луја XVI, у 1774 години, постојаше већ наклоност за антично доба, чијој се уметности и нарави то доба у толико више дивило, у колико се оно већма беше удаљило од античног идеала. Нови



Сл. 516. — **А. Канова. Амор и Психе.**
(У Лувру).



Сл. 517. — **Кл. Клодион. Бакханале.**
(У збирци Ед. Ротшилда, у Паризу).

краљ, добар муж, побожан, нешто ограничене интелигенције, завео је на двору бар привидну пристојност која је стајала у супротности с карневалском слободом из последњих година Луја XV. Из свих ових елемената створи се стил *Царства (empire),* који је далеко ранији од Наполеона и који је владао без такмаца у једно доба, у коме је учвршћивање „власти“ — другим речима деспотизма — повратило, за једну периоду од петнаестак година, навике из доба Луја XIV. Виен и његов ученик Давид нису, дакле, творци револуције којом су се користили; али је оправдано рећи, да су они учинили да револуција триумфује у сликарству, у којем је укус за плаве и ружичасте „галантерије“ упорно надживео Луја XV.



Сл. 518. — **Исак Оливер. Сер Филип Сиднеј († 1586).**
(Миниатура у замку Виндзор).

Влада Грка и Римљана почела је у 1784 години с Давидовом сликом *Заклетва*



Сл. 519. — **В. Хогарт. Брак по моди.**
(У Националној Галерији, у Лондону).

Хорација, леп рељеф који је бојом само пре мазан, а коме се свет тада дивио са заносом (сл. 500). Револуција и Царство направили су од Давида оно што је, под Лујем XIV, био Л'Брен, диктатора у уметности; у следећем предавању видећемо како се завршила ова диктатура.

У својим чувеним *Салонима* из времена од 1765 до 1767 године, Дидро није имао довољно увредљивих речи за Бушеа и његове ученике — којима већ ставља насупрот „велики строги укус и античну уметност" — нити довољно похвала за Шардена и Греза, у којима он поздравља реформаторе уметности. Није довољно, по Дидроу, да уметност буде пристојна; она треба још да проповеда и породичне врлине, доброчинство, осетљивост. Симеон Шарден био је изврстан сликар из рода холандских натуралиста, али бољега васпитања, чије је техничке одлике Дидро веома добро оценио; он је неговао анегдотично, „домаће," „пристојно" сликарство, али је ово сликарство пре свега добро *сликарство,* он је сам говорио „c'est bien bon, de la bonne peinture",[1]) враћање природи какву видимо у дневној светлости, а не под поли-



Сл. 520. — **Ц. Ренолдс. Нели О' Бриен.**
(Хертфорд Хауз, збирка Валас, у Лондону).

[1]) „Лепа је то ствар добро бојадисана слика."

јелејима у Опери (сл. 501, 502). И сам Грез је неговао „честито" и сентиментално сликарство које нам, данас, изгледа скоро неподносно: његов *Отац Породице,* бојадисана проповед, досадна је проповед. Али суштином свога талента с каквом нам се приказује у својим лепим главама девојчица, у *Разбијеном Крчагу,* у *Млекарици,* он стоји у свези с љупком и елегантном уметношћу XVIII века (сл. 503, 504, 508). Он је помогао да се уништи Буше, али је, затим, Давид уништио њега не правећи никакве разлике између уметности чулне и уметности „осетљиве", чим та уметност нема везе с Грчком и Римом. „Треба", говораше он сурово „вратити се античној уметности онако пресној." Један скулптор из доба Револуције, Давидов ласкавац, тражио је да се забране све фламанске слике „као слике које исмевају људску природу", и да од сада буде у уметности забрањен сваки предмет „који није патриотски."



Сл. 521. — **Т. Генсбро.**
Плаво дете. (The Blue Boy).
(У збирци војводе од Вестминстра, у Лондону).



Сл. 522. — **Т. Генсбро. Шетња.**
(У збирци Ротшилда, у Лондону).

Једина врста сликарства која, у XVIII веку, није престала да даје ремек-дела, то је портре. Пастелист Ла Тур забележио је на свом платну најдражесније и најдуховитије физиономије, као прахом лептирових крила



Сл. 523. — **Т. Генсбро.**
Г-ђа Грахам.
(У музеју у Единбургу).

(сл. 506). Натие, мало монотон у својој љупкости, оставио је сочне портрете лепих и нарумењених жена (сл. 505). Токе, технички јачи и дубљи, аутор је једног од најлепших портрета у Лувру, портрета Марије Лечинске, напуштене жене Луја XV. Госпођа Виже-Л' Брен, која је умрла тек у 1842 години, али која је, по својем таленту, припадала поглавито времену владе Луја XVI, сликала је с разнеженом љупкошћу „осетљиве" и мазне лепотице (сл. 507). Најпосле, класичари, а Давид пре свију, израђивали су дивне портрете; постављени пред живу природу, ови људи великога знања заборављали су Грке и Римљане, и надахњивали су се природом. Француска школа можда нема лепше титуле за своју славу од групе коју, у Лувру, чини портре г-ђе Рекамие, окружен са још два друга Давидова портрета, који претстављају Г. и Г-ђу Серизиа (сл. 509, 511).



Сл. 524. — **Ц. Ромни.**
Портре г-ђе Кере.
(У Националној Галерији, у Лондону).

Оба правца, фриволни и академски, налазе се један поред другог, и чак тесно спојени, у скулптури XVIII века. Стил Луја XIV остао је и даље у животу у великим алегориским споменицима, у митолошким групама; нова уметност показује се у скулптури малих димензија и у портрету. Најстарији од добрих вајара

овога доба, Лемоан, још је прожет узорима Коазевокса и Кустуа; његов је ученик Фалконе који је, у Петрограду, израдио колосалну статуу Петра Великог, академску и декламаторску (сл. 510), али који, у Паризу, ваје своју красну *Девојку која се купа* (сл. 512) и три Грације на чувеном часовнику из збирке Камондо. У другој половини XVIII века цветала су два велика уметника, Пигал и Худон: први је аутор дивне гробнице Маршала од Сакса, у Страсбуру (сл. 513), и једног Меркура који седи, лепе



Сл. 525. — **Ц. Ребери.**
Портре неке Енглескиње.
(У збирци грофа де ла Рибоасиер, у Паризу).



Сл. 526. — **Ц. Хопнер.**
Портре неке Енглескиње.
(У збирци Флајшман, у Лондону).

имитације античне уметности; други је раван највећим тумачима природе; од њега имамо ону изванредну статуу *Волтера* у Француском Театру, обе *Диане* у Паризу и у Петрограду, и дуги низ портрета који се блистају духом и истином (сл. 514, 515). Међу вајарима будоара, који се нису много старали о достојанству, но су само били љубазни сликари женске лепоте, најљубазнији је Клодион „предводник хора бујних Бакханалија"[1]) (сл. 517); као и Фрагонар, и он је надживео доба

[1]) André Michel, *Notes sur l'art moderne*, Paris 1896. Ја позајмљујем у овом и у следећем предавању текстуално многа места из ове изврсне књижице; та места су штампана под наводницама.



Сл. 527. — **Т. Лоренс. Г-ђа Кутберт.**
(У збирци Бестеги, у Паризу).

лаких нарави, и, кад је грчко-римска реакција била изменила укус у његових муштерија, он је био натеран, ради коре хлеба, да ваје Катона.

Обнова класицизма је имала своје главно огњиште у Италији. Канова (1757—1822 године) је мислио о себи да је такмац Грка, а у самој ствари он је био само разблажени Праксител (сл. 516); Немац Данекер, Енглез Флаксман, Данац Торвалдзен постигли су неоправдано, репутацију која нас, данас, изненађује. Око 1800 године, ова је школа једина владала, а с њом заједно лажна отменост и празна лепота. Оно што карактерише ове уметнике то је да нису никад осетили дрхтај живог тела; претераним идеализмом они су из уметности избацили оно, у чему је она надмоћнија од књижевности, пластични израз и јачину.

Енглеска, одвраћена од уметности пуританизмом, познавала је за дуго време само сликаре који су придолазили са стране, као што су Холбајн, Рубенс, Ван Дајк; само неколики миниатуристи, као Исак Оливер, из далека наговешћују стварање националног укуса (сл. 518). У првој половини XVIII века појавио се један сликар моралиста, не сладуњав као Грез, него опор и сатирачан као Кало, Хогарт (1697 - 1764 године). Заустављајући се сувише на предметима његових слика, који су занимљиви и духовити (сл. 519), човек му чини неправду, јер тако заборавља да је он био и добар сликар. Али је важно забележити факат да његове слике причају поучне приче и да их причају детаљно; овај дидактични и проповеднички смер остаће као једна од одлика енглеске уметности. С

правом је већ речено да ове Хогартове анегдотичне загонетке у сликама припремаху психолошке загонетке у сликама Берна Џонса.[1])



Сл. 528. — **Ризнеров орман с фијокама.**
(У музеју Конде, у Шантиљи).

Око средине XVIII века, под утицајем Рубенса, Ван Дајка, Тициана и Мурила, чија су се ремек-дела у великом броју већ налазила у енглеским збиркама, а тако исто и под утицајем француске уметности, која никад није била популарнија но тада, подигла се једна генерација знатних портретиста: Џошуа Ренолдс (1723—1792 године), Генсбро (1727—1788 године), Ромни, Реберн, Хопнер, Опи, Лоренс (1769—1830 године). Они су се разликовали од француских портретиста тиме што су пре свега били колористи који су волели тоналитете у исто време интензивне и ваздушасте; а од великих Млечана разликовали су се тиме што их је мање занимала истина него лепота. У њиховим портретима остала нам је сачувана једна врло отмена аристократија, слична оној која је дала обрасце Ван Дајку, али здравија и боље наоружана за акцију (сл. 520—527). У истом добу, Кром, Генсбро и други продужили су са својом острвљанском оригиналношћу традицију Ројсдала и почели су модерни реалистички предео. Најбољи француски пределi XVIII века, сем неколико малих слика Жозефа Вернеа, још су били надахнути талијанском традицијом; Енглези су се први ослободили од тога и усудили да „поставе своје ногаре усред поља". Од сада Енглеска постаје важан чинилац у светском уметничком животу; она даје, у осталом, више него што прима и, у области портрета и предела, остаје енглеском, битно енглеска и онда кад на свима странама влада француска уметност.

[1]) R. de la Sizeranne, *La Peinture anglaise contemporaine*, Paris, 1895, стр. 280.

БИБЛИОГРАФИЈА. — P. Lacroix, *Le Dix-huitième siècle,* P., 1875; E. и J. de Goncourt, *L'Art du XVIII-e siècle,* 3-e éd., 2 vol., P., 1880-1883; Lady E. Dilke, *French engravers and draughtsmen of the XVIII-th century,* L., 1903; *French architects and sculptors; French painters,* L., 1900; C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen,* II Aufl., Lp., 1898; L. Hautecoeur, *Rome, les origines de l'art Empire,* P., 1912; P. Seidel, *Die Kunstsammlung Friedrichs des Grossen auf der Weltausstellung,* B., 1900 (франц. превод. P., 1901).

P. Marcel, *La peinture française au début du XVIII-e siècle,* P., 1906; J. Foster, *French Art from Watteau to Prudhon,* t. I, L., 1906; A. Valabrègue, *Claude Gillot* (*Gazette,* 1899, I, стр. 385); F. Boucher, *Gillot et Watteau* (*Gazette,* 1923, II, стр. 165); P. Mantz, *A. Watteau,* P., 1892 (упор. *Gazette,* 1889, I, стр. 5); G. Séailles, *Watteau,* P., 1901; L. de Fourcaud, *Watteau* (*Revue de l'Art,* 1901, I, стр. 87); Th. de Wyzewa, *Watteau* (*Revue des Deux Mondes,* 15 сент. 1903); H. Hildebrandt, *Watteau,* B., 1922; H. Zimmermann, *Watteau,* Stuttgart, 1912 (цело дело у фотографским снимцима); G. Wildenstein, *Lancret,* P., 1924.

P. Mantz, *Boucher, Lemoyne et Natoire,* P., 1880; A. Michel, *Boucher,* P., 1886; O. Fidiére, *Alex. Roslin* (*Gazette,* 1898, стр. 45); P. Mantz, *Nattier* (*Gazette,* 1894, II, стр. 91); P. de Nolhac, *Nattier,* P., 1909; P. Mantz, *Louis Tocqué* (*ibid.,* 1894, II, стр. 455); L. de Fourcaud, *Chardin,* P., 1900 (упор. *Revue de l'Art,* 1899, II, стр. 383); Lady E. Dilke, *Chardin* (*Gazette,* 1899, II, стр. 177); G. Schefer, *Siméon Chardin,* P., 1903; H. Fürst, *Chardin,* L., 1911; M. Tourneux, *Les Colson* (*Gazette,* 1898, II, стр. 337); C. Gabillot, *Les Drouais* (*Gazette,* 1905, II, стр. 177); R. Portalis, *Fragonard,* P., 1889; E. de Goncourt, *La Tour* (*Gazette,* 1867, I, стр. 127); M. Tourneux, *La Tour* (*ibid.,* 1899, I, стр. 485); J. Flammermont, *Les Portraits de Marie-Antoinette* (*ibid.,* 1897, II, стр. 283; 1898, I, стр. 183); L. Vaillat, *Perronneau,* P., 1923; Dumont-Wilden, *Le portrait en France,* Brux., 1910; H. Bouchot, *Boilly* (*Revue de l'Art,* 1899, I, стр. 339); H. Harrisse, *S. Boilly,* P., 1898; P. Seidel, *A. Pesne* (*Gazette,* 1891, I, стр. 318); H. Bouchot, *Mme Vigée Le Brun* (*Revue de l'Art,* 1898, I, стр. 51); Ch. Pichot, *Mme Vigée Le Brun,* 1892; Aubert, *J. M. Vien* (*Gazette,* 1867, I, стр. 180); C. Gabillot, *Hubert Robert et son temps,* P., 1895; Ch. Saunier, *Louis David,* P., 1904.

L. Gonse, *La Sculpture française,* P., 1895; A Roserot, *J. B. Bouchardon,* P., 1910; Rocheblave, *Pigalle* (*Revue de l'Art,* 1902, II, стр. 267); L. Réau, *Falconet,* P., 1922; H. Thirion, *Les Adam et les Clodion,* P., 1885; J. Guiffrey, *Clodion* (*Gazette,* 1892, II, стр. 478); H. Stein, *Pajou,* P., 1912; L. Réau, *Houdon* (*Gazette,* 1924, II, стр. 59); A. G. Meyer, *Canova,* Bielefeld, 1898; Malamani, *Canova,* Milano, 1911.

A. de Champeaux, *Le Meuble,* 2 vol., P., 1885—1901; Lady E. Dilke, *French furniture and decoation in the XVIII-th century,* L., 1902: E. Molinier, *Le Mobilier aux XVII-e et XVIIIe siècles,* P., 1899; *Le Musée du mobilier français au Louvre* (*Gazette,* 1901, I, стр. 441); P. de Nolhac, *La Décoration de Versailles au XVIIIe siècle* (*Gazette,* 1895, I, стр. 265; 1898, I, стр. 63); G. Schefer, *Le style empire sous Louis XV* (*Gazette,* 1897, II, стр. 481); P. Lafond, *L'Art décoratif et le Mobilier sous la République et l'Empire,* P., 1900; Robiquet, *Gouthière,* P., 1912; R. Nevill, *French prints,* L., 1908; E. Dacier, *La gravure en France au XVIIIe siècle,* P., 1925; H. Focillon, *Piranesi,* P., 1918; H. Cordier, *La Chine en France au XVIII-e siècle,* P., 1910.

W. Armstrong, *Histoire de l'art en Grande-Brétagne,* P., 1910; H. Bouchot, *La Femme anglaise et ses Peintres,* P., 1903; G. C. Williamson, *The history of portrait miniatures,* 2 vol., L., 1904; A. Dobson et W. Armstrong, *Will. Hogarth,* L., 1892 (франц. превод); B. Brown, *Hogarth,* L., 1905; W. Armstrong, *Sir Joshua Reynolds,* L., 1901 (франц. превод): *Gainsborough,* L., 1900 (франц. превод); *Turner,* 2 vol., L., 1902; A. Wherry, *Turner,* L., 1903; R. S. Gower, *Thomas Lawrence,* L., 1900; Th. de Wyzewa, *Thomas Lawrence* (*Gazette,* 1891, I, стр. 118); H. Maxwell, *George Romney,* L., 1903; A.-B. Chamberlain, *Romney,* L., 1910; Cl. Rhilipps, *John Opie* (*Gazette,* 1892, I, стр. 299); W. Roberts, *Beechey,* L., 1907; A.-B. Chamberlain, *Constable,* L., 1903.

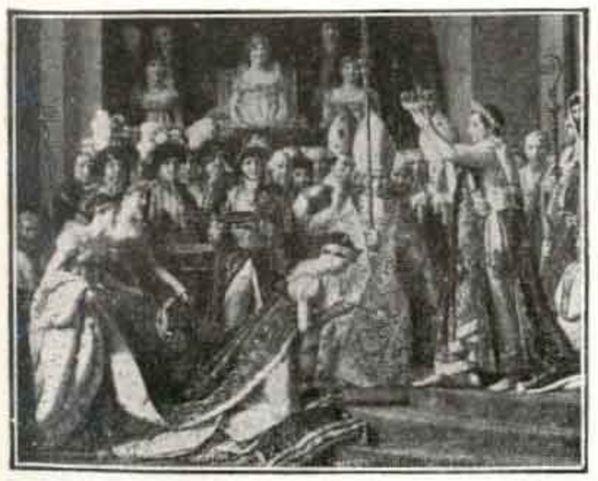
ДВАДЕСЕТ ПЕТО ПРЕДАВАЊЕ

УМЕТНОСТ У XIX ВЕКУ.

На почетку XIX века, Луј Давид (1748—1825 године) је владао као неоспорни господар у француској уметности. Јакобински нетолерантан, он је подигао на ступањ доктрине подражавање античним статуама и рељефима, презирање предмета из „свакидашњице", потцењивање чулног или само љубазног сликарства. Али је његова пракса била боља од његове теорије, што нам доказују његови дивни портрети (сл. 509,511), централна група на слици *Сабињанке* (сл. 529) и она велика композиција *Крунисање Наполеона у Нотр-Даму,* „епскиписник", најлепша историска слика коју је игда израдила једна школа" (сл. 530). У 1815 години, Давид, који је гласао за погубљење Луја XVI, био је прогнан као краљеубица; он је умро, десет година доцније, у Белгији, пошто је и тамо био израдио неколико



Сл. 529. — **Л. Давид.**
Сабињанке раздвајају Римљане и Сабињане.
(У Лувру).



Сл. 530. — **Л. Давид.**
Крунисање Наполеона у Нотр-Даму.
Средњи део. (У Лувру).



Сл. 531. — **Ф. Жерар.**
Амор и Психе.
(У Лувру).



Сл. 532. — **П. Придон.**
Одношење душе.
(У Лувру).

лепих портрета широке фактуре који, изгледа, доказују позни утицај Франца Халса. Давидови савременици, иако су више или мање стајали под његовом влађу, сачували су већу независност него Л'Бренови савременици. Најмање индивидуалан, Герен, највећма је заборављен. Слаби Жерар већма личи на Канову него на свога учитеља и, у својој слици *Амор и Психе,* указује пут ка сладуњавим сликарима другог Царства (сл. 531). Жироде се надахнуо Макферсоновим Осианом, којем се Наполеон I дивио исто онако као и Омиру; његово сликарство, класично по форми, сиромашно и млитаво у обради, по духу је већ романтично (сл. 533). Гро, аутор слика *Кугом окуженых у Јафи* и *Наполеон у Ајлау,* двају ремек-дела (сл. 534—535), наговештава романтизам својом наклоношћу према модерним предметима и својим непоштовањем грчко-римске традиције. Давид се љутио на њега и саветовао му је да „прелистава Плутарха“, али у уметности као и у књижевности време Брута, Катона и браће Граха било је већ прошло.



Сл. 533. — **Л. Жироде. Атала у гробници.**
(У Лувру).



Сл. 534. — **Ж. А. Гро.**
Бонапарта и кугом окужени у Јафи.
(У Лувру).

Најоргиналнији од сликара из доба Царства био је Придон, најпримамљивији међу великим мајсторима (1758 – 1823 године). Он је студирао Корења и Лионарда, које је називао „својим учитељем и својим херојем“, и које је он претпостављао Рафаилу. Придон се одликовао у светло-тамном, у представљању светлости која се игра по белом и „кадивеном“ телу. Складан, а често моћан колорист, као цртач мало мек, класичар по избору типова и предмета он је био као нека врста Андре Шениеа у сликарству (сл. 532, 536). Сви су сликари његова доба, па чак и Жерар, сликали поштено и солидно рађене портрете; неки од Придонових портрета, као нпр. *Г-ђа Копиа* и *Царица Жозефина*, су ремек-дела, која је мало сликара достигло.



С. 535. — **Ж. А. Гро. Наполеон у Ајлау.**
(У Лувру).

Од 1806 године, један Давидов ученик, Енгр (1780--1867 године) цртао је оловком групе



Сл. 536. — **П. Придон.**
Божанска Правда и Освета гоне Злочин.
(У Лувру).

портрета који ће се свагда убрајати у ремек-дела уметности (сл. 538). Овај човек челичног темперамента, који је живео више од 80 година, започео је био свој рад као скоро независан уметник; пребацивало му се, да је „готичар“ и да се надахњивао радовима Рафаилових претходника. Временом он је постао непомирљиви класичар, цртач суптилан, нервозан, осетљив као нико за *тактилне вредности,* али неспособан да изрази узбуђење, страст, сањарију. Не само да је био рђав *сликар,* него је он презирао *сликање,* називајући га као украс без значаја и уверавао је да је оно, што је добро нацртано, увек доста добро насликано. Сем на неким малим



Сл. 537. — **Д. Енгр.**
Портре Г-ђе де Сенси.
(У музеју, у Нанћу).



Сл. 538. — **Д. Енгр.**
Породица Стамати. (Цртеж).
(У збирци Леон Бона, у Бајони).

сликама и портретима изврсне израде, као што су портрети Г-ђе Девосе, Г-ђе од Сенон, Енгр је слике скоро само испуњавао бојом. По речима Делакроа он је мазао боју „као сируп на добро печеном колачу.“ Пред његовом *Богородицом с Причешћем.* Хорас Верне, и сам слаб колорист, узвикну, једног дана: „Кад човек помисли да нам он, већ двадесет година, меће под нос овакве плаве боје!“ Доиста боја, која је у исто време тамна и дречећа, та боја чини скоро одвратном његову *Апотеозу Омира,* у пркос првокласним лепотама које човек открије при пажљивом испитивању. Да би се схватила у свеколикој сићушности нетрпељивост Енгрова, потребно је додати да је на овој слици искључио из пратње великих људи Шекспира и Гетеа, које је ту, у скици, био ставио, јер је у њима назирао романтизам!



Сл. 539. — **Д. Енгр. Портре Бертена.**
(У Лувру).



Сл. 540. — **Т. Жерико. Дерби у Епсому.**
(У Лувру).

Ми се још и данас дивимо његовим фигурама нагих жена, *Извору, Андромеди, Одалиски,* али су оне лепше у фотографском снимку или у бакрорезу. „Зашто не пише у прози?“ го-



Сл. 541. — **Д. Енгр. Историја Стратонике.**
(У музеју Конде, у Шантиљи).

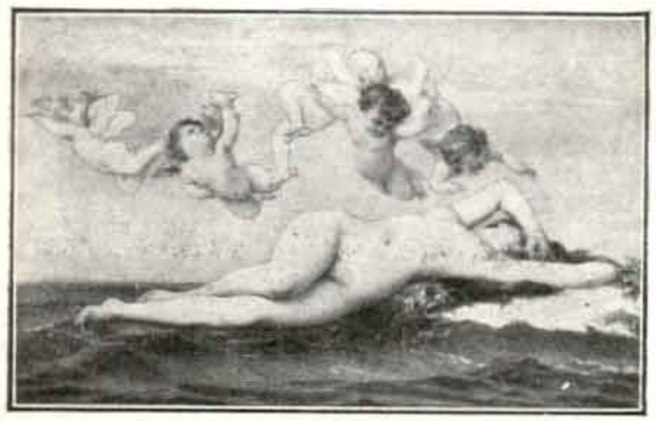
вораше Боало о Шаплену. Тако су могли питати Енгра, зашто *слика?* (сл. 537—539, 541).

Жерико, чији је живот био кратак (1791—1824 године), имао је високу улогу у историји француске уметности, јер је оживео с више снаге и више смелости Гроову традицију. Његов *Сплав Медузе* (1819 године), као и Гроови *Кугом окужени у Јафи,* далеко су ближи Микеланцелу него античној уметности. С овим ремек-делом „покрет и патетичност шумно се повратише у Уметност". Жерико је ишао у Енглеску да тамо



Сл. 542. — **Т. Жерико. Сплав Медузе.**
(У Лувру).

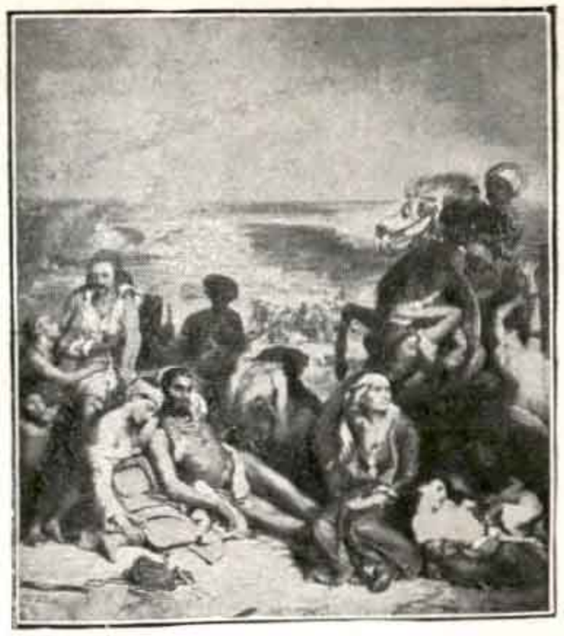
изложи свој *Сплав,* одакле је донео нове идеје о лепоти боје за разлику од простог бојења Давидових привржених; комбинација енглеског и Рубенсовог утицаја види се у његовим прекрасним студијама коња, као што је слика



Сл. 543. — **А. Кабанел. Рођење Венере.**
(У Луксембуршком Музеју, у Паризу).

Трка у Епсому, која је у Лувру, први пример *летећег галопа* у француској уметности.[1]) Његов *Оклопник* и његов *Официр Ловаца,* велике епске фигуре из доба пре његова одласка у Енглеску, још су, и по тону и по цртежу, веома конвенционалне (сл. 540, 542).

Жерикоов наследник био је Делакроа (1798—1863 године), који се сматрао као глава романтичарске школе. Реч *романтизам* није сасвим пре-



Сл. 544. — **Е. Делакроа. Покољ у Скио.**
(У Лувру).

цизна; то је био поглавито протест против тираније Грка и Римљана, истицање права на опстанак, — насупрот неправедном потцењивању —, од стране уметности Средњег Века и модерног доба. Делакроа је узимао предмете својих најславнијих слика



Сл. 545. — **П. Деларош.**
Деца краља Едуарда у Лондонској Кули.
(У Лувру).

[1]) Овај мотив који не одговара стварности и који нам не приказују снимци моментане фотографије (види стр 8, сл. 5), пронашли су микенски уметници, а њега су били усвојили уметници из Јужне Русије, из Персије Сасанида, из Кине и из Јапана, пре него што се он понова појавио у Европи. Најстарији европски пример такве представе налазимо на једном енглеском резу из 1794 године. У Француској се не налази пре Рестарације; у Немачкој не пре 1840 године. Од 1880 године снимци моментане фотографије теже да дискредитују овај мотив, који, мало помало, ишчезава из сликарства.



Сл. 546. — **Е. Делакроа. Дантеова барка.**
(У Лувру).

из Дантеа, Шекспира, Бајрона, из историје крсташких ратова, из француске револуције, из грчког устанка против Турака (сл. 544, 546). Он је сликао као ученик Жерикоа, Рубенса и Паола Веронеза, с нешто непотпуном цртачком техником, али са грозничавом бујношћу и изразом, с дубоким песничким осећајем боје. Својом широком и смелом техником он је енергично прекрпшио с плашљивом техником илуминирања и припремао је, из далека, модерни импресионизам. Називајући га „болесним Рубенсом“ и „немирним Веронезом“ ми га не умањујемо, јер његова болест и његов немир били су обележје и самога века, и особине човечније и плодније од оптимизма његових омиљених угледа



Сл. 547. — **А. Ебер. Маларија.**
(У Луксембуршком Музеју).



Сл. 548. — **А. Рафе. Они гунђаху...**
(Литографија).

У пркос Енгрових анатема, за којега је Делакроа био Сатана у сликарству, строги академизам није преживео напад романтичара. О в а

строгост није се слагала, у осталом, с националним генијем, који на крају свагда побеђује. Тада се основала једна еклектична школа, у којој су се поезија романтизма, његова мало мистична наклоност



Сл. 549. — **Ж. Месоние. 1814.**
(У збирци Шошар, у Лувру).

према Средњем Веку, једна црта Грезова сентиментализма, па чак и успомене на Бушеа, удружиле с традицијом цртања по античним узорима и са скулптуралним идеализмом Давидових присталица. Уметници ове школе сликали су „анегдоте“ у великим димензијама и трудили су се да узбуде гледаоца избором



Сл. 550. — **В. Бугеро.**
Богородица утешитељка.
(У Луксембуршком Музеју).

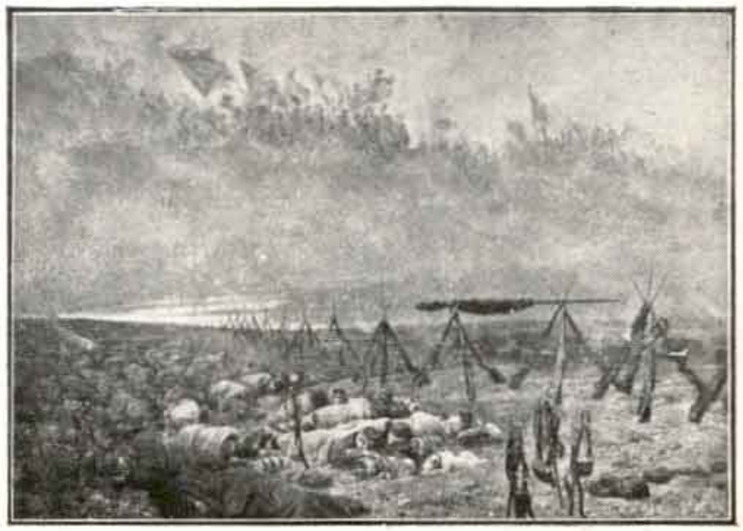


Сл. 551. — **Ж. Ф. Миле.**
Чување болесника ноћу.
(У негдашњој збирци Табурие, у Паризу).



Сл. 552. — **Ж. Месоние.**
Наполеон III у Солферину.
(У Луксембуршком Музеју.)

својих предмета, лепотом својих женских и дечијих типова далеко већма, него уже уметничком вредношћу својих слика. Овамо припадају Пол Деларош, синтеза Жиродеа и Енгра, аутор слике *Едуардова деца* (сл. 545) и *Хемицикла* у школи Лепих Вештина; Ари Шефер, Холанђанин који се доселио у Француску, љубазан сликар Маргерите и Офелије; Кутир, аутор *Римљана из доба декаденције,* театралне и тобожње слике једне оргије; Глер, Фландрен, Коњие, Кабанел, Бугеро и многи други. Не могу се, у неколико редова, оценити ови људи, нити се може дати појам о разноврсним особинама због којих ће живети њихова имена. У Глера, а нарочито у Фландрена, омиљеног Енгрова ученика, јача је мистична тенденција; у Кабанела и у Бугероа († 1905 године) преовлађује чулност, али чулност која није искрена као у Рубенса, јер је тело у Кабанела памучасто, а у Бугероа мало стакласто (сл. 543). Бугеро је стекао свој европски глас нарочито побожним сликама, глатко и сладуњаво изведеним, које, у француској школи, одговарају радовима Карла Долчи, иако су од њих много



Сл. 553. — **Е. Детај. Сан.**
(У Луксембуршком Музеју).

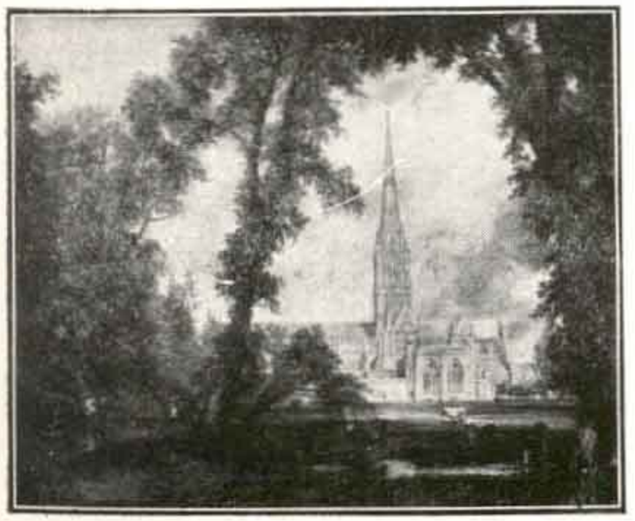


Сл. 554. — **Ж. Месоние.**
Аматери.
(У музеју у Шантилиј).



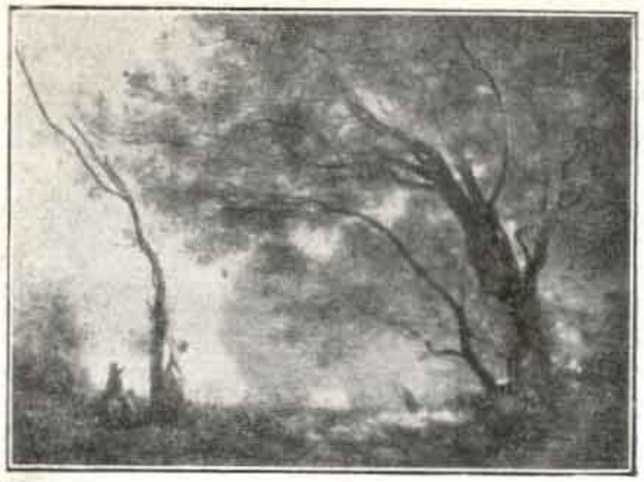
Сл. 555. — **Џ. Констебл.**
Њива засејана пшеницом.
(У Националној Галерији, у Лондону).

боље по вештини композиције и цртежа (сл. 550). Можда треба придати истој групи, због природе предмета које су волели, Делонеа, мушког и поштеног уметника; Ебера, узбуђене и деликатне дражи без отужности (сл. 547); Ж. П. Лоранса, страсног приповедача историских драма; Мерсона, Кормона, Мењана и Диеза. Колико је још других које је, као Фантен-Латура († 1904) и Агаша, лакше именовати с поштовањем, него класификовати!



Сл. 556. — **Џ. Констебл. Катедрала у Солсбери.**
(У музеју Суџ Кенсингтон, у Лондону).

У XVII и XVIII веку, сликарство битака, које представља нарочито досељени Фламанац Ван дер Мелен, произвело је, у Француској, само осредња и високопарна дела,



Сл. 557. — **К. Коро. Јутарњи предео.**
(У Лувру).

хронике сумњивих јуначких дела неких кнезова. Прост војник је био само топовска храна и не узимаше се у обзир. *Наполеон у Ајлау* од Гроа прва је војничка слика у којој дише душа једне епохе, у којој је куцало срце једног уметника и честитог човека (сл. 535). Гро је дао место хирургу Персиу испред Наполеона; он је помишљао мање на заповедника, него на беду рањеника, на жалосну сутрашњицу која ће следовати крвопролићу. Овај пример није био заборављен, иако су многи војнички сликари XIX века, а нарочито веома плодни Хорас Верне, били продужили обрађивање ратних епизода већма као патриотски илустратори, него као мислиоци. Друкчије стоје ствари са Шарлеом и Рафеом, литографима који су изучили школу у Гроовој радионици (1792—1845 године, 1804—1860 године), који су причали ратове Револуције и Царства с осећајем у исто време драматским и демо-



Сл. 558. — **Анри Рено.**
Ђенерал Прем.
(У Лувру).



Сл. 559. — **Ж. Ф. Миле. Пабирчење.**
(У Лувру).



Сл. 560. — **А. Декан.**
Улица у Смирни.
(У Лувру).



Сл. 561. — **Т. Шасерио.**
Две сестре.
(У Лувру).

кратским, чије су симпатије биле за херојског и непознатог војника и који су истакли на прво место његове патње и његово одушевљење (сл. 548). Један од најодличнијих ученика Леона Коњиеа, Месоние (1813—1891 године) и ученици или подражаваоци овога, Невиј, Детај, стоје у вези, као војни сликари, са Шарлеом и Рафеом (сл. 549, 552, 553). Његова слика Година *1814,* да наведемо само њу, је једна од оних слика које чине част француској школи XIX века; нема ничег сличног, у овој врсти, ни у холандској ни у талијанској уметности. Месоние је, иначе, обрађивао анегдотичне предмете XVIII века с изванредном вештином миниатури-



Сл. 562. — **Г. Курбе. Решетање пшенице.**
(У музеју, у Нанћу).

ста и с бољим познавањем форме које је било боље чак и од знања Холанђана (слика 554). Али и најбоља од његових сличица бледи поред једног Питера де Хоха или једног Вермера, јер Месоније и сувише пази на цртеж, он већма боји него што слика, и никада није покрио форму светлом и меком атмосфером.



Сл. 563. — **П. Бодри.**
Фортуна, богиња среће.
(У Луксембуршком Музеју).



Сл. 565. — **Г. Моро.**
Орфеј.
(У Луксембуршком Музеју).

Од времена Делакроа Ориент је ушао у моду: грчки рат за независност, освојење Алжира, све живље



Сл. 565. — **Л. Бона.**
Портре Ернеста Ренана.
(У збирци Н. Ренана).



Сл. 566. — **Л. Бона.**
Госпођа с полумесецом.
(У збирци М. Кана).



Сл. 567. — **Пивис де Шаван. Свети Гај.**
(У Хемициклу, у Сорбони, у Паризу).

везе с Цариградом, Сиријом и Египтом пружиле су сликарима који воле живописност и боју нову грађу, којом су се веома вешто користили. Најбољи од ових сликара ориенталиста били су Декан (сл. 560), Марила и Фромантен. Декан је био изванредан колорист, можда најбољи којега је Француска икада имала, о чему сведоче његове дивне слике које се налазе у



Сл. 568. — **Ж. Дањан-Бувре.**
Регрутовани.
(У Бурбонској Палати, у Паризу).



Сл. 569. — **Г. Моро.**
Медеја и Јазон.
(У Лувру).



Сл. 570. — **Л. Бона.**
Леон Коњне.
(У Луксембуршком Музеју).

Шантиљи. Фромантен, савестан, мало бојажљив, сликао је Ориент и Арапе мало извештачене отмености, али с деликатним преливима палете. Његова је велика заслуга, у осталом, у његовој књизи *Негдашњи Мајстори* (les Maîtres d'autrefois), која није само најлепше, него је једино ремек-дело уметничке критике коју је дала Француска XIX века.

Ситни сликари XVIII века већма су волели излете у поље него природу; Ж. Ж. Русо и Бернарден де Сен-Пиер, одушевљени *натуристи*, нису имали утицаја на уметност својега доба. Откриће праве природе, „с њеним правим зеленилом и провидном атмосфером", било је унето у Француску од Енглеза Бонингтона и Констебла (сл. 555, 556), који су слали своје радове у *Салоне* у време Рестаурације. Једна група француских уметника настанила се била у Барбизону, у шуми



Сл. 571. — **Каролис Диран.**
Госпођа с рукавицом.
(У Луксембуршком Музеју).

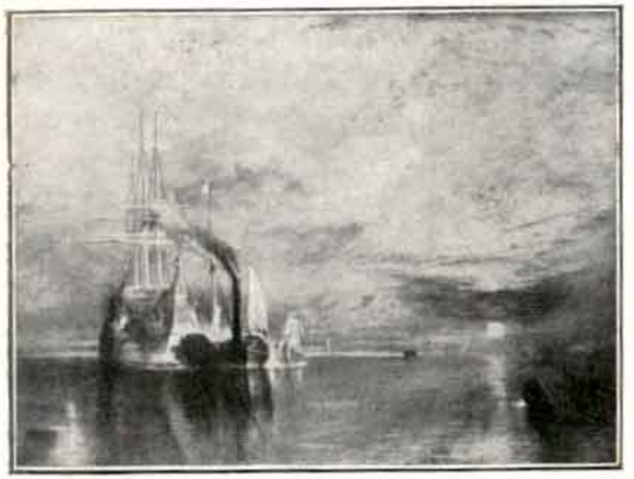


Сл. 572. — **Ж. Ж. Енер.**
Св. Себастиан.
(У Луксембуршком Музеју).



Сл. 573. — **Х. Макарт. Тициан слика.**
(У музеју, у Бечу).

у Фонтенеблоу, посматрала је из близа дрвеће, стене, баре и дала је „верне и одушевљене портрете родне груде," онакве какве француска уметност дотле није била познавала. Класичари су их оптуживали да представљају „сухе пределе и без дражи, чије су линије сиромашне, а вегетација сасушена и закржљала," јер су они тражили своје узоре у Француској, а не у Италији, јер су они одбацили „удешене пределе" с развалинама храмова у првом плану слике. Међутим, ови су јеретици триумфовали: талијански је предео мртав.



Сл. 574. — **В. Тернер. The Figthing Temeraire.**
(У Националној Галерији, у Лондону).

Т. Русо (1812—1867 год.), Добињи (1817—1878 године), Дипре и Диаз били су мајстори нове школе, којој се може придати и сликар животиња, Троајон. Други даровити сликари животиња, Роза Бонер, Браскаса, остали су ближи холанђанским мајсторима, а нарочито Паулу Потеру, узору хладном и опасном за подражавање. Засебно место треба оста-



Сл. 575. — **Е. Берн Џонс. Песма љубави.**
(У збирци Т. Х. Ајсме, у Лондону).



Сл. 576. — **Ф. Ленбах. Маршал Молтке.**
(У збирци Вајтман, у Лондону).

вити за сликара предела Короа (1796—1875 године), који је, у свом дугом животу, ишао од академизма до граница импресионизма. По своме образовању он је био класичар, и до краја живота пунио је своје пределе фигурама Нимфа и Сатира; али ова сасвим спољашња верност традицији оставила му је, међутим, сву независност једног сликара-песника, једног нежног лиричара, ватреног обожаваоца природе у њеним мирним изгледима, ненадмашног сликара јутарње свежине и сребрнасте вечерње магле (сл. 557).

Као што је француски предео имао своје велике тумаче у XIX веку, тако су снажни француски сељаци нашли свога тумача у Милеу. То је, ако би се смело рећи, идиличан реалиста који се, својом техником и избором предмета, везује за Шардена, док се у његову „узбуђеном и братском“ осећају који уноси у своје слике, огледа она љубав за потиштене и сиромахе, која је била част XIX века и његов бол (сл. 551, 559).



Сл. 577. — **А. Беклин. Нереиде.**
(У музеју, у Базелу).

Коро и Миле имали су достојне наследнике. Нема ни једне године Салона, у којем не би био предео заступљен лепим делима: Франсе и Ар-

пиньи, Казен и Поентлен, да наведемо само ова четири уметника, имају своје унапред одређено место у Лувру. Жил Бретон, сликар сељака и сеоских сцена као и Миле, али мање опор, трудио се да измири поезију с реализмом не жртвујући лепоту и драж истинитости.



Сл. 578. — **Џон Сарџент Г-ђице Хентер.**
(У збирци Хентер).

Око 1855 године, хладни „краснопис“ академичара и исцрпеност романтичне школе изазвали су реакцију у смислу реализма и натурализма. Курбе (1819 – 1877 године) и Мане (1833 —1884 године) били су њихови неумерени апостоли. Међутим, и један и други мање су се, на почетку, надахњивали природом но шпанским сликарима Веласкесом и Гојом. У великим Курбеовим пределима нема ваздуха, а његове фигуре, јаке и снажне, изгледају често као да су сликане чађу; али смелост његова извођења, која се истицала према улизаној фактури Делароша, послужила је, у средини прошлог века, као добар пример (сл. 562). Манеова *Олимпија* била је још револуционарнија, него Курбеове *Жене на купању:* та је слика била протест против оних нагих жена,



Сл. 579. — **Џ. Ватс. Нада.**
(У Тет Галерији, у Лондону).



Сл. 580 — **Џ. Хвислер.**
Портре уметникове мајке.
(У Луксембуршком Музеју).

богиња или смртних жена, са њиховим силуетама пуним елеганције која не постоји, с њиховим бескрвним и прозрачним телом, каквима је изобиловао академизам XIX века. Али ова шумна изложба направила је скандал, а није створила школу; више се подражавало Манеовој техници, но његову карикатуралном схватању форме. Из његове технике, чија је формула стављање потпуно чистих боја једне до друге — јер, говораше он, главна личност на слици је светлост — потичу две опште тенденције које су се, око 1875 године, развиле у праве системе, *импресионизам* и *пленеризам. Импресионизам*[1]) је као нека врста сликарске стенографије, која занемарује детаље које брз и синтетичан поглед не опажа. То је, у исто време, и реакција против симболизма, интелектуализма и против свега онога, што у уметничком делу не припада правом задатку уметности. *Пленеризам* је побуна против сликања у атељеу, с мрачним, црним сенкама које се, у отвореном простору, не појављују. Сликар може бити *импресионист*, а да не буде *пленерист* и обрнуто; међу уметницима који су се

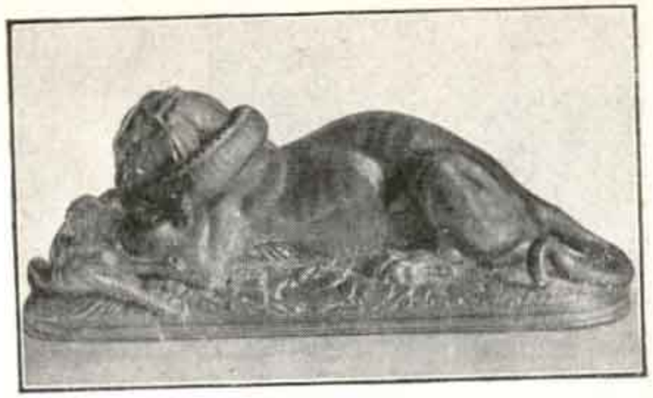


Сл. 581. — **Ф. Рид. Марсељеза.**
(Арк де Триомф де л'Етоал, у Паризу).

[1]) Име потиче од једне слике, коју је изложио сликар предела Моне, у 1863 години, у *Салону Одбачених;* она је претстављала залазак сунца с натписом „Импресија".

одметнули од Школе, има скоро толико школа, колико и личности.

Најзнатнији од сликара фигура у пленеру био је Бастиан Лепаж, који је умро млад, али чији је утицај надживео својега аутора. Пленеризам је нарочито задобио сликаре предела, Монеа, Писароа, Сизлеја, Сезана, који су, по својој техници, били, у исто време, импресионисти. Реноар и Анри Мартен, иако су били с времена на време сликари предела, познатији су као сликари фигура које, посматране из близа, изгледају као сложене из разнобојних мрља, али су на потребном одстојању, права радост за наше очи. „Импресионизам", речено је, „обнавља предео љубављу и разумевањем светлости, и, у самој тежњи за интензивношћу, налази нову технику која дели тон да би га појачала."[1]) Један од мајстора импресионизма, рафиниран уметник, цртач суптилан као Енгр, често настран или вулгаран у својим замислима, јесте Дегас. Други импресионист, Бенар, постизава интензиван утисак живота складним стављањем напоредо најживљих боја, те изгледа као да хоће



Сл. 582. — **А. Л. Бари. Борба тигра с крокодилом.**
(У Лувру).



Сл. 583. — **Хр. Раух.**
Споменик Фридриха Великог.
(У Берлину).

[1]) Séailles, *Gazette des Beaux-Arts,* 1903, I, стр. 80. Ево још неколико редака које треба запамтити: „Поентилизам је логична последица импресионистичног учења које се састојало, у главном, у дедоби светлосних зракова. Академска школа познавала је само вештачки распоред светлости, осветљење у атељеу; импресионисти су се трудили да анализују светлост, да издвоје поједине елементе да би појачали њихово треперење" (H. Cochin, *Gazette des Beaux-Arts,* 1903, I, стр. 455).



Сл. 584. — **А. Шапи. Жан д'Арк.** *(У Луксембуршком Музеју).*

да надмаши јасност сунца. Трећи, Кариер († 1906 године), као реакција против *пленеризма,* иде до крајности у својој жудњи за мекотом контура и мење своје фигуре у разливено осветлење полудана које још појачава њихову меланхолију. Уопште импресионизам и пленеризам злоупотребљавали су светлост и занемарили су солидну стварност која одиста постоји и захтева своја права.

Под утицајем Курбеа и Милеа, удруженим све живљом симпатијом за радне класе, уметност је проширила круг својих предмета; она претставља рад у граду и у пољу, сцене с улице, са села, с мора, из фабрике не само, као Холањани с љубављу за живописним, него у „узбуђеном и братском“ духу Милеа. Међу уметницима који су припомогли овом преображају, овом узвишењу „свакидашњице“, могу се именовати Улис Битен, Лермит, Рол и Стенлен. Ми смо с њима далеко од „злаћане сенке Ватоовљевих паркова“ и од „друштава која, под трептањем атласа, говораху о љубави.“[1])



Сл. 585. — **А. Мерсие. Давид.** *(У Луксембуршком Музеју).*

Курбеов и Манеов реализам изазвао је идеалистичку реакцију, али овом приликом више симболичну него академску. У овом покрету утицај енглеских

[1]) Изрази Анатола Франса.

прерафаелита није био без удела; у Француској овај префињени аристократски правац представљали су нарочито Гистав Моро и Бодри (сл. 563, 564, 569).

И *пленеризам,* и симболизам, и идеализам, али нарочито поезију и леп разум налазимо у делу Пивиса де Шавана (1824—1898 године), декоратора по преимућству XIX века, јединога који је умео насликати пространу композицију на једноме зиду, а да је не испробија досадним сенкама (сл. 567). Његова велика дела се налазе у згради Сорбоне, у Пантеону, у Музејима у Амиену, Лиону и Марсељу. Његови савременици, од којих је он, изгледа, поглавито позајмљивао, јесу Лионац Шенавар, већма мислилац него сликар, и Шасерио, оригиналан уметник који је умро сувише млад (1819—1856 године; сл. 561). Пивис се свесно приближио Ђоту, не само по простоти покрета и положаја, но и по томе што је свом цртежу намерно оставио неку недовршеност, па чак и неправилност. Овај мало сиђушни архаизам био је једна заблуда човека великог талента који је умео, као нико други, груписати своје личности у идиличним и херојским пределима, али који се мало трудио да представи радњу и покрет.

Проучавање славних уметника из прошлости који су постали тако приступачни у музејима, један је од битних чинилаца модерне уметности; многи наши најчувенији сликари дају као неку синтезу једнолике академске наставе и утицаја по неког од ранијих уметника, изабраника њихова личног темперамента. Тако напр. снажна природа Боне црпла је своју храну из Рибере и Веласкеса (сл. 565, 566, 570); Рикар се поучио у Тициана и Рембранта, Х. Рено у Гоје (сл. 558); Веласкес је надахнуо Каролиса Дирана у његовим најлепшим сликама *(Госпођа с рукавицом,* сл. 571); Коре̄ђо и Придон открили би себе у Енеру, сликару сјајних белина (сл. 572); Ројбе се куне Халсом, А. Леви Рубенсом, Бај Вермером, Бодри и Бенжамен Констан смарали су себе за Млечане; Бастиен Лепаж и Дањан-Бувре су волели Холбајна (сл. 568). Треба имати на уму да су овде у питању посмртне поуке слободно усвојене



Сл. 586. — **А. Мерсие. Gloria Victis.**
(*У Ошел де Вил, у Паризу*).

и асимиловане, а не имитације које модерни укус, бар у Француској, не подноси. Школе плагиатора као што су биле школе Лионарда и Рафаила у XVI веку, не би данас примило јавно мњење; и сам Рафаило, тако мало уздржљив кад се тицало позајмица, имао би да се спори с данашњим јавним мњењем.

Сликарска школа у Белгији и Холандији, коју представљају Гале, Лез, Вотерс, Израелс, потиче, у исто време, од Давида, од француских романтичара и од великих фламанских и холандских сликара XVII века. Она је дала читав низ ваљаних дела, веома добро смишљених и цртаних; али, што је чудновата појава под небом Рубенса и Рембранта, то је да је она имала само једног великог колористу, Бракелера. У Холандији модерни предео је нашао осећајне тумаче у браћи Марис и у сликару марина, у Мездагу.



Сл. 587. — **П. Дибоа.**
Флорентински певач.

У Немачкој романтичарски правац је оживео најпре у једном фантастичном Бечлији, Морицу фон Швинду, који је сликао, с нешто намерним архаизмом, историске сцене и легенде Средњег Века. Али најзнатнија школа била је школа Назарећана, чије је седиште било у Риму и која је била нарочито ставила себи у задатак подражавање талијанском XV

веку. Уметници ове школе, Овербек (1789—1869 године), Фирих, Шнор данас су заборављени као и Корнелиус и његов ученик Каулбах који су се надахњивали радовима Дирера; они су сликали исто тако рђаво као и Енгр, цртали далеко горе, а од њега су се разликовали љубављу за велике симболичне композиције, које су досадне и неразумљиве без објашњења. Историско и анегдотично сликарство имало је свога месониера у Менцелу († 1905 године), који је оживео, с пуно духа и са знаначком кичицом, Фридриха Великог и његов двор. Ново-млетачка школа постала је у Бечу с Хансом Макартом (1840—1884 године), сјајним колористом, површним духом (сл. 573).



Сл. 588. — **Л. Е. Бариа.**
Прво сахрањивање.
(У Малој Палати, у Паризу).



Сл. 589. — **Сен-Марсо.**
Геније чува тајну гроба.

Енглески портретисти, Ван Дајк и Тициан, образовали су дар Ленбаха (1836—1904 године), чији су одлични портрети Бизмарка, Молткеа и Вилхелма I, дела која више изненаде гледаоца карактером лица, а мање имају финих уметничких квалитета (сл. 576). Француски реализам је нашао присталице у Удеу и у Либерману, од којих је први наклоњен мистицизму, а други је непосредније надахнут радовима Милеа. Најпосле Немачка Швајцарска дала је једног претераног колориста, Беклина (1827—1900 године), реалиста и романтичара у исто време, сликара и мислиоца, али који је



Сл. 590. — **Ж. Б. Карпо. Игра.** *(На Великој Опери, у Паризу).*

сувише тежио томе да засени и да поставља загонетке (сл. 577). Од Беклина произилази Саксонац Макс Клингер (рођен 1857 године), сликар, гравер и вајар, такође чудан и настран, намерно такав, али са више знања и снажнији даром. Данас, утицај јучерашње француске уметности господари, изгледа, у целој Немачкој, која има вештих уметника, али нема националног стила.

Италија је дала једног сликара предела пленериста, проналазача високих алписких предела, чији је утицај на француску школу био осетан, Сегантиниа. Други талијански уметник, Болдини, чудан компромис Бодриа и Манеа, треба пре да буде убројан међу Парижане декадентске школе; али на његовим елегантним и неврастеничним портретима налазимо лепу вештину ретке сликарске кичице.

Од око 1850 г., француска школа даје тон целој Европи; једина Енглеска сачињава независну област, у којој су, у осталом, оригинални дарови постали ретки. У првој половини XIX века, највећи енглески у-



Сл. 591. — **Ж. Б. Карпо. Фонтена Четири Стране Света.** *(У парку Ликсамбура, у алеји Опсерваторије, у Паризу).*

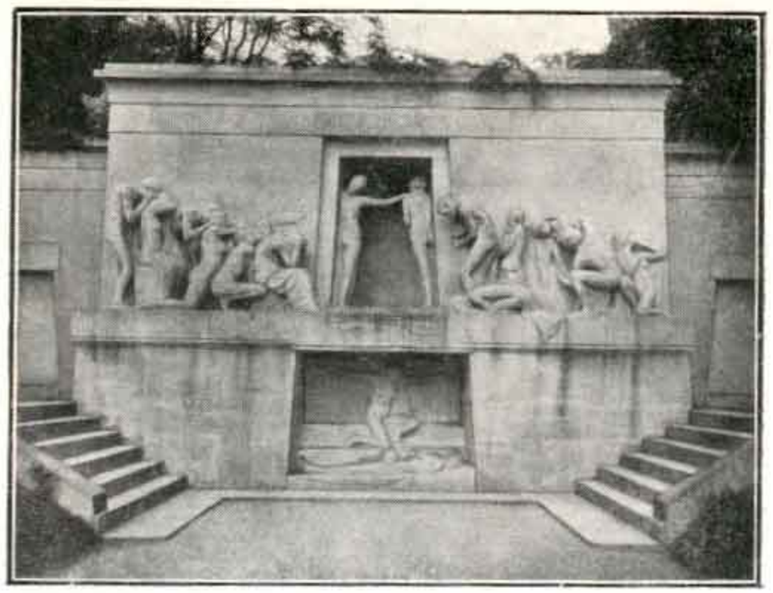
метник је Тернер (1775—1851 године), сликар који је до заноса заљубљен у светлост, романтични Клод Лорен, грозничав и, понекад, театралан (сл. 574). Али с Лоренсом, који је умро у 1830 години, школа портретиста из XVIII века била је већ упућена академизму, а енглеско сликарство је прошло кроз фазу отрцаности и изнемоглости. Из тога стања су је у 1848 години извукли тројица пријатеља Хент, Росети и Миле, који су сачињавали „браство Прерафаелита“ (Pre-raphaelite Brotherhood, P. R. B.). Доцније се Миле одвојио од ове групе и постао добар грађански сликар; али је Росети имао једног сјајног ученика, Берна Џонса (сл. 575), а Ватс, иако независан у почетку, надахнуо се сличним идејама (сл. 579). Силно нападнути од академичара, прерафаелити су били узети у одбрану од естетичара Рускина, који је огромно утицао на уметност својега доба. Прерафаелити су гледали у Рафаилу отпадника од идеала и апостола умешности; они су били узели, као своје узоре, Ботичелиа и Мантењу. Али они нису били обични подражаваоци туђих слика. Најистакнутија одлика њихове школе је интелектуализам, презирање уметности ради уметности; они желе да причају и да поучавају; да узбуде душу гомила, да иду народу и да га придобију за лепоту. Али и они не причају буржоаске анегдоте као



Сл. 592. — **Е Фремие. Жан д'Арк.** *(Први уметников пројекат, негда на тргу Пирамида, у Паризу).*



Сл. 593. — **А. Фалгиер. Млада хришћанска мученица.** *(У Луксембуршком Музеју).*



Сл. 594. — **Бартоломе. Споменик умрлих.**
(На гробљу Пиер Лашез, у Паризу).

Хогарт; класично доба и келтски Средњи Век пружају им легенде у којима они откривају и желе да и други откривају симболе. Иако је више њих, још од 1848 године, претходило француској школи у правцу *пленеризма* и *поентилизма,*[1]) они нису импресионисти; њима је аљкав и брз рад био одвратан; њихов начин рада, брижљив и педантан, ставља једне поред других, али без довољно склада, јаке и сирове боје.



Сл. 595. — **К. Менне. Индустрија.**
(У Луксембуршком Музеју).

Ова суха и вештачка уметност, иако је служила веома узвишеноме идеалу, морала је најзад нешто заморити свет. Један амерички сликар и гравер, Хвислер (сл. 580), узимајући као и Мане за узор Веласкеса, али мање борбен у изразу својих наклоности, излагао је у Лондону, *импресионистичне* портрете деликатног сиво-сребрнастог тона, пределе вешто и брзо снимљене, *à la française,* а међу њима нарочито један *nocturno,* црн и златан, који је дигао читаву узбуну. Рускин силно нападе Хвислера, оптужујући га да је „бацио лонац с бојама у лице публике". Хвислер је на то тужио Рускина (1878 године) и добио *једну пару* као судску одштету, а претрес, на којем је Берн-Џонс сведочио против нове уметности, изгледаше као да је утврдио триумф прерафаелитизма, господара над укусом публике и који је хтео то и даље остати. У самој ствари то је био почетак опадања. Хвислер је умро у 1903 години, оставивши за собом многе обожаваоце и подражаваоце; Росетиева и Берн-Џонсова школа је у пуном распадању, а француска уметност, у својем најскорашњијем облику, налази, на северу од Ла-Манша, многобројне пријатеље.

У савременој Енглеској естетика прерафаелита није искључиво господарила. Један сликар холандског порекла, Алма Тадема, постао је чувен својим сликама из античног живота, рађеним с највећом брижљивошћу у фактури, али не без ве-

[1]) Моне и Писаро су ишли, у 1870 години, у Лондон, где су подлегли утицају енглеских уметника, а нарочито утицају Тернера, који је умро на двадесет година пре тога, и чија су последња дела импресионистична.



Сл. 596. — **Е. Роден.**
Св. Јован Претеча.
(У Луксембуршком Музеју).



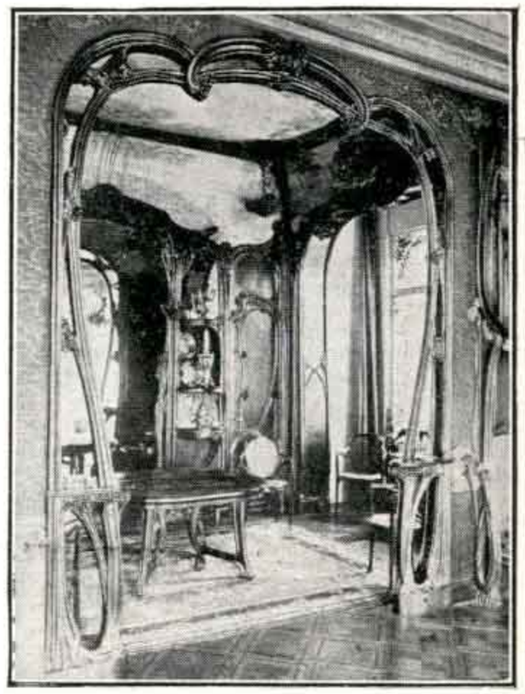
Сл. 597. — **Е. Роден. Женска биста.**
(У Луксембуршком Музеју).



Сл. 598. — **Жером. Танагра.**
(У Луксембуршком Музеју).

личине. Портрет сјајно заступају Орчардсон, Херкомер, Аулес и Лавери, а предео Х. Мур и Б. Лидер, аутор слике *У вече ће бити светлости,* која ће, без сумње, бити једног дана убројана међу ремек-дела модерног предела.

Скулптура је била само слабо дотакнута романтичарским покретом. Све до и преко средине XIX века она се нарочито надахњивала античном уметношћу, радовима Канове и Торвалдзена. Ипак је, у Француској, остала јака Пижеова и Худонова традиција; она се чак проширила у радовима Бургоњца Рида (1784—1855 године), снажног уметника који се, у својој *Марсељези* (сл. 581), подигао до узвишеног. Салон из 1833 године, открио је велики дар Бариев (1796—1875 године), ненадмашног вајара животиња, којега бисмо могли назвати Микеланџелом зверова. Кен и Гарде су ишли путем, који је он обележио (сл. 582). И Немачка је имала снажних вајара, као што су Раух и Ричел (сл. 583), у којима је било очувано, иако ублажено утицајем Кановине школе, понешто од опоре германске Обнове. Око доба између 1850



Сл. 599. — **Интериер „модерног стила“**
израђен од фирме Барбедиен-Дима, у Паризу.



Сл. 600. — **Кнез Трубецкој. Гроф Толстој.**
(У збирци Ж. Ренака, у Паризу).

и 1865 године, накалемило се на неокласицизам подражавање талијанској скулптури Обнове, из чега је поникао отмени еклектизам који су представљали, све до наших дана, уметници као Шапи (сл. 584), Мерсие (сл. 585, 586), Дибоа (сл. 587), Бартолди, Гијом, Бариас (сл. 588), Сен-Марсо (сл. 589). Али Ридова традиција, коју је појачала страсна студија с природе, продужи се у радовима Карпоа (1827—1875 године), чија је група *Игра,* вајана за фасаду Велике Опере, која је у исто време направила скандал и створила школу (сл. 590, 591). Кад је ова група била откривена, у 1869 години, неки непознати глупак просу, ноћу, на њу једну боцу мастила; то беше као Тартифова марама пружена женама од костију и меса, пуним устрепталог живота и покрета, какве се давно нису биле виделе. Више њих од наших савремених вајара, Фремие, Ридов сестрић, Далу, Фалгиер, Бартоломе, Енжалбер наслањују се, изгледа, на Карпоа (сл. 592—594). Али је ова школа већма реалистична, него натуралистична; у њој је још осетан утицај великих узора у тежњи за виткошћу и отменошћу. *Интегрални* натурализам, који, од времена Донатела, није имао пророке у скулптури, нашао је, у нашем времену, двојицу: Родена у Француској, Константена Мениеа у Белгији. Мение († 1905 године) је Миле у скулптури, један Миле који представља онакве какви су, не више сељаке, него рударе и раднике (сл. 595). Роден који је разноврснији, више песник, такође и мање уједначен и већма борбен (сл. 596, 597). Поред дивних портрета, поред појединачних фигура, које би Донателло признао као своје, поред група пуних ду-



Сл. 601. — **Сент-Годенс. Туга.**
(Споменик изведен за г-ђу Адамс, на гробљу близу Вашингтона).

боког осећања или узбуђене страсти, он је поверио свом вајарском ножу све своје снове једне махните маште, управљене често ка чудовишном и изузетном. Али, чак и кад залута, овај чудесни уметник никада не попусти; форма остаје увек жива и устрептала; глина или мермер учествују у претераној осетљивости овога вајара († 1918 године.)

Флорентински утицај оставио је белегу на префињеном мајстору, резачу плакета и медаља, на Ротиу; али он није ни Флорентинац ни Грк; својом аристократском отменошћу он већма потсећа пре на школу у Фонтенеблоу и на Жана Гужона, то јест на доба прве француске прераде талијанске уметности. Ротиев такмац, и старији од њега, Шаплен, наслонио се већма на класичну традицију и на традицију великих француских резача медаља из XVIII века, Дипреа и Варена.

Од око 1890 године изражајна средства скулптуре умножена су ускрснућем полихромије која се, сваког дана, све више намеће. Полихромија је била изгнана из великога вајарства само у доба Микеланџела, када су нађене многобројне античне статуе, које је киша опрала; антично доба и Средњи Век бојили су мермер, а примери полихромије, још чести у првој половини XVI века, још су порасли бројем у Шпанији, све до наших дана. Може се, шта више, рећи да популарна скулптура и религиозне статуе нису никад напустиле полихромију. У овом повратку, ка полихромној скулптури, која ће, можда, сутра бити једина, предводничка улога пала је у део једном француском уметнику, сликару и вајару у исто време, али који је

оригиналнији као вајар него као сликар, Жерому, аутору фигуре која седи и представља гробље у Танагри (сл. 598). Бариас у Француској, а Клингер у Немачкој, иду одлучно истим путем.



Сл. 602. — **А. Реноар. Читатељка.**
(Луксембуршки Музеј).

Утврдили смо, у француској уметности XIX века, многа надахнућа која су у њу доспела с поља и из прошлости, из Енглеске, из Шпаније, из Холандије, Немачке, Млетака, Флоренције и Рима. Остаје нам да кажемо неколико речи о утицају с крајњег Истока који се огледа, од средине XVIII века, на производима занатске уметности. На намештају и керамици из времена Луја XV, мотиви кинеске декорације имају већ учешће. Фабрикација кинеског порцелана почиње око доба Карла Великог; од XIII века трговина растура по Европи њене примерке; у XVIII веку декорација се њима надахњује, а Ватo се већ забавља сликањем *„кинеских ствари"* (*chinoiseries*). Али је кинеска уметност родила далеко даровитију кћер, јапанску уметност, која са страшћу иде за суптилностима линије, за сјајним и ћудљивим колоритом, одбацујући симетрију, замењујући је неком направилном и као „разроком", али врло уметничком композицијом, сликајући и вајући животиње с једним реализмом, који је скоро остао непознат Европи. Златно доба ове уметности био је XVIII век; Европа га је открила у другој половини XIX века. Ове поуке, које су приспеле из далека, биле су најпре примењене у декоративној уметности; оне су је поучиле изради лакованих ствари, пламенасто опаљене грнчарије, ливења емаља, али су јој, пре свега, помогле да се

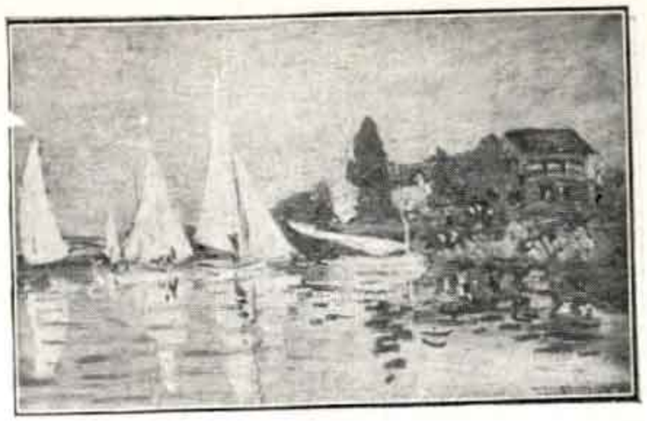


Сл. 603. — **Е. Дегас. Час играња.**
(У Лувру).

ослободи традиције. Век који је дао толико уметника није умео створити свој стил; после стила Ампир, чије се порекло води с краја владе Луја XV, познат је био само бедан еклектизам или ропско подражавање претходним стиловима. Јапан је пружио Европи прилику да пронађе оно што је она тражила; он није отац него само „кум“ *модерног стила (modern style).*

Развитак овог стила тек почиње, те је велика забуна у погледу његове тачне дефиниције. Лакше је рећи оно што он није, него оно што је. Од свих стилова који су се досада појавили, он је први који је свесно тражио новину и који се у напред решио да не иде утапканим стазама. Одатле па до чудноватог и смешног има само један корак; али не судимо о овом стилу по неким појединачним настраностима. Постао, као што то казује његово енглеско име, из Рускинова учења који проповедаше култ простоте, линије и изразитих боја, и добивши своја прва ремекдела, од Уиљема Мориса, под заштитом прерафаелитског покрета, овај стил је нашао у јапанској уметности у згодан час нове подстицаје, ослобођење од симетрије и грчких архитектонских *стилова,* изредно разумевање флоре и фауне, употребљених као декоративни елементи. Али је он тражио од Јапана пре поуке, него узоре. Он неће да подражава ничему и никоме, он жели исто тако да прекине везе с античном и готском уметношћу, да замени индивидуалним изразом, идејом која се остварује, схематизам наслеђених форама и школских формула. За њега се лепота не састоји у елеганцији; она се налази једино у

прикладности, у речитости линије, у крепком или благом утиску боје. Пре него што овај покрет похвалимо или покудимо, ваља нам сачекати да његов још зелени род сазри (сл. 598).[1])



Сл. 604. — **Клод Моне. Регата у Аржантеју.**
(Луксембуршки Музеј).

Да ли би било допуштено прорицати будућност после овог летимичног прегледа прошлости? Каква ће бити судбина уметности у XX веку, који је тек почео?

Пре свега неће више постојати питање локалних школа. Услед брзине и лакоће саобраћајних средстава неће се више видети разне и такмичарске школе на неколико миља одстојања, као што су биле школе у Атини и Аргосу, у Флоренцији и Перуђи, у Бригу и Турнеу. Још од XVIII века школе су постале народне: тада су постојале француска, енглеска и шпанска школа. У другој половини XIX века француска школа је надмашила све друге и тежи да им даје тон; али, у исто време, разбија се јединство ове школе; у њој се, као такмаци, налазе класичари, романтичари, реалисти, идеалисти, импресионисти. Према томе изгледа вероватно да се школе неће обележавати именима градова и народа: борба неће више бити између земаља, него између начела.

Колико се проширило, упрошћујући се, поље наших студија! У XIX веку, први пут у историји, модерна уметност, ћерка Обнове, имала је представнике у свима пределима Европе: вајар Торвалдзен, сликари Тауло и Еделфелт у Скандинавији; вајари

[1]) „Дошло је доба“, писаше пре кратког времена Х. Кошен, „да се очита заупокојна молитва *De Profundis* над такозваним *модерним стилом*“ *(Gazette des Beaux-Arts,* 1903, II, стр. 44). Мени изгледа и сувише прерана ова пресуда.



Сл. 605. — **А. Бенар. Девојке.**
(Збирка Г-ђе Драјфус).

Антоколски и Трубецкој (сл. 600), сликари Верешчагин, Рјепин и Серов у Русији; Мађар Мункачи, Галичанин Мањејко, Чех Брозик, Грк Рали, Турчин Хамди Бej. Северне Америчке Државе сјајно су ушле у борбу са скулптором Сент-Годенсом († 1907 године; сл. 601), са сликарима као што су Хвислер, Алегзандер и Сарџент (сл. 578). Ови и пуно других, образованих у Паризу, Риму или у Немачкој, створили су, у разним својим завичајима, школе које нису националне, али које црпе своје надахнуће и животну снагу из великих струја које сачињавају европску уметност.

Да ли ће будућа уметност бити поглавито реалистична? Не верујем. Једно од лепих открића XIX века, фотографија, познала нас је ближе са стварношћу. Који би се уметник, чак да је обдарен као Ван Ајк, хтео надметати с фотографском плочом?[1]) Оно што се нарочито тражи од уметности, то је оно што фотографија, чак и полихромна фотографија не може дати, то је сугестивна лепота облика и покрета, зрачење, јачина и тајанственост боје, једном речју еквиваленат на пољу уметности ономе што је поезија на пољу књижевности. Уметност XX века, убеђен сам, биће идеалистична и поетична у исто време кад и популарна; она ће изражавати вечиту тежњу човека, свих људи, к ономе што свакодневном животу недостаје и што га допуњује, к оном „излишном“ и оном „луксузу“ за којим жуди наше осећање и које не може заменити никакав напредак утилитарне природе.

Далеко сам, дакле, од тога да верујем да је социјални задатак уметности постигнут или да је близу

[1]) „Каква лудост хтети копирати природу! Треба остати само паралелан према њој.“ (Puvis de Chavannes).

својега краја, ја мислим да ће јој XX век дати још веће и шире место, него претходни векови. Он ће дати — ја се бар надам — све већу важност настави уметности у области васпитања. То је врста наставе, којој цивилизован човек, ма каквог занимања био, не може данас остати стран. У том сам убеђењу ја израдио ова предавања из Опште Историје, која сте ви тако лепо примили; остаје још на крају предавања да вам кажем: хвала.

Јули 1903 — Јуни 1904.

БИБЛИОГРАФИЈА. — Ch. Saunier, *Anthologie de l'art français,* 3 vol., P., 1889; J. Meier-Graefe, *Entwicklung der modernen Kunst,* 3 Bde, Stuttgart, 1904 (упор. *Gazette,* 1906, I, стр. 347); M. Schmidt, *Kunstgeschichte des XIX. Jahrh.,* Bd. I-II, Lp., 1904-1906; R. Muther, *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert,* Bd. I-III, M., 1893-1894 (енглески превод, L., 1896); H. Marcel, *La Peinture française au XIX-e siècle,* P., 1905; K. Schmidt, *Französische Malerei, 1880-1900,* Lp., 1903; *Französische Plastik und Architektur,* Lp., 1904; E. и J. de Goncourt, *Études d'Art,* P., 1893 (упор. *Gazette,* 1893, II, стр. 507); F. Benoit, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire,* P., 1897; L. Rosenthal, *La Peinture romantique 1815-1830,* Dijon, 1900; A. Michel, *Notes sur l'Art moderne (peinture),* P., 1896; R. Marx, *Études sur l'École française,* P., 1902; L. Bénédite, *La peinture au XIX-e siècle,* P., 1909; C. Mauclair, *The great French painters 1830 to the present day,* L., 1903; G. Lafenestre, *La Peinture française du XIX-e siècle* (Baudry, Cabanel, Delaunay, Hébert), P., 1898; *La Collection Tomy-Thiery* (*Gazette,* 1902, I, стр. 177); *La Tradition dans la Peinture française,* P., 1898; A. Michel, *L'Exposition centennale de la Peinture française* (*Gazette,* 1900, II, стр. 284); R. de la Sizeranne, *Le Miroir de la vie, essai sur l'évolution de l'esthétique,* P., 1903; E. Pottier, *Le Salon de 1892* (*Gazette,* 1892, I, стр. 441; модерна уметност у светлости античне уметности).

Ch. Ephrussi, *Gérard* (*Gazette,* 1890, II, стр. 449); E. de Goncourt, *Prudhon,* P., 1876; E. Bricon, *Prudhon,* P., 1907; Ch. Blanc, *Les trois Vernet,* P., 1898; A. Dayot, *Les Vernet,* P., 1898; Ch. Blanc, *Ingres* (*Gazette,* 1867, I, стр. 415); H. Lapauze, *Ingres,* P., 1911; Yves Scantrel, *Ingres* (*Grande Revue,* 25 јуна, 1911 ; J. Schnerb, *Paul Flandrin* (*ibid.*, 1902, II, стр. 114); L. Flandrin, *H. Flandrin,* P., 1903; M. Tourneux, *Delacroix,* P., 1903; A. Alexandre, *Histoire de la Peinture militaire,* P., 1890; F. Lhomme, *Raffet,* P., 1892; H. Béraldi, *Raffet* (*Gazette,* 1892, I, стр. 353); H. Béraldi, *Charlet* (*ibid.,* 1893, II, стр. 46); O. Gréard, *Meissonier,* P., 1897; M. Vachon, *Detaille,* P., 1896.

A. Thomson, *Millet and the Barbizon school,* L., 1903; E. Michel, *Les Maîtres du paysage,* P., 1906; P. Dorbec, *Th. Rousseau,* P., 1910; H. Marcel, *Millet,* P., 1903; R. Rolland, *Millet,* L., 1903; G. Riat, *Courbet,* P., 1906; Moreau-Nélaton, *Corot,* P., 1905.

B. Prost, *Tassaert* (*Gazette,* 1886, I, стр. 28); G. Larroumet, *H. Regnault,* P., 1890; L. Gonse, *E. Fromentin,* P., 1881; A. Renan, *Théodule Chassériau* (*Gazette,* 1898, I, стр. 89); H. Marcel, *Chassériau,* P., 1911; A. Renan, *La Peinture orientaliste* (*ibid.,* 1894, I, стр. 43).

G. Lafenestre, *P. Baudry* (*Gazette,* 1886, I, стр. 395); Ch. Ephrussi, *P. Baudry,* P., 1887; C. Mauclair, *G. Ricard* (*Revue de l'Art,* 1902, II, стр. 233); R. Cantinelli, *G. Ricard* (*Gazette,* 1903, I, стр. 89); P. Lefort, *Th. Ribot* (*ibid.,* 1891, II, стр. 298); G. Lafenestre, *Elie Delaunay* (*ibid.,* 1891, стр. 353); A. Renan, *Puvis de Chavannes* (*ibid.,* 1896, I, стр. 79); J. Buisson, *Puvis,* (*ibid.,* 1899, II, стр. 1); M. Vachon, *Puvis,* P., 1896; A. Renan, *G. Moreau* (*Gazette,* 1899, I, стр. 1); L. Bénédite, *G. Moreau et Burne-Jones* (*Revue de l'Art,* 1899, I, стр. 265).

M. Vachon, *J. Breton,* P., 1898 (упор. *Gazette,* 1899, I, стр. 85); P. Desjardins, *Cazin* (*ibid.,* 1901, II, стр. 177); L. Bénédite, *Cazin,* P., 1902 (*Revue de l'Art,* 1901, II, стр. 1); M. Vachon, *Bouguereau,* P., 1900; G. Séailles, *Henner* (*Revue de l'Art,* 1897, II, стр. 49); L. Bénédite, *Fantin-Latour,* P., 1903 (упор. R. Marx, *Les Arts,* октобар 1904); G. Kahn, *Agache* (*Gazette,* 1906, II, стр. 121); Montrosier, *J. P. Laurens* (*Gazette,* 1898, II, стр. 441); G. Séailles, *Eug. Carrière,* P., 1910; G.

Geoffroy, *L'Oeuvre de Carrière*, P., 1902; F. Hérold, *Roll*, P., 1924; A. Michel, *R. Ménard*, P., 1923; L. Bénédite, *Bonnat, (Gazette*, 1923, I, стр. 1).

G. Lecompte, *L'Art impressioniste*, P., 1892; C. Mauclair, *L'impressionisme*, P., 1903; *The French impressionists*, L., 1903; G. Geoffroy, *La Vie artistique*, 3e série, P., 1894; Th. Duret, *Critique d'avant-garde*, P., 1885; J. Meier-Graefe, *Der moderne Impressionismus*, B., 1903; *Cézanne*, M., 1910; A. Mellerio, *L'Exposition de 1900 et l'impressionisme*, P., 1900; P. Signac, *D'Eug. Delacroix au néo-impressionisme*, P., 1900; R. de la Sizeranne, *Whistler, Ruskin et l'impressionisme (Revue de l'Art*, 1903, II, стр. 433); *Questions esthétiques*, P., 1904; Cl. Brock, *The post-impressionists (Burl. Mag.* јануар. 1911, стр. 216).

Th. Duret, *Manet et son Oeuvre*, P., 1902 (упор. R. Marx, *Gazette*, 1902, II, стр. 427); H. von Tschudi, *Ed. Manet*, B., 1902; J. Meier-Graefe, *Manet und sein Kreis*, B., 1903; F. Laban, *Manet (Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903; стр. 25); G. Grappe, *Monet*, P., 1912; C. Mauclair, *Edgar Degas (Revue de l'Art*, 1903, II, стр. 281); M. Liebermann, *Degas*, B., 1899; P. Jamot, *Degas*, P., 1924; G. Geffroy, *Monet*, P., 1922; J. Leclercq, *A. Sisley (Gazette*, 1899, I, стр. 227); C. Mauclair, *Pissaro (Nouvelle Revue*, 15 децембра, 1903); P. Jamot, *Renoir, (Gazette*, 1923, II, стр. 257).

C. Lemonnier, *Histoire des Beaux-Arts en Belgique, 1830—1887*, Bruxelles, 1887; M. Rooses, *Les Peintres néerlandais au XIXe siècle*, 2 vol., Anvers, 1899; R. de Montesquieu, *Alfred Stevens (Gazette*, 1900, I, стр. 101); G. Vanzype, *Braekeleer*, P., 1923; G. Kahn, *Israels (Gazette*, 1925, I, стр. 87); R. Muther, *La peinture belge*, превод J. de Mot, Bruxelles, 1904; E. Michel, *Evenepoel, (Gazette*, 1922, I, стр. 51).

C. Gurlitt, *Die deutsche Kunst des XIX. Jahrh.*, II. Aufl., B., 1900; A. Koeppen, *Die moderne Malerei in Deutschland*, Bielefeld, 1903; L. Réau, *L'Exposition centennale allemande (Gazette*, 1906. I, стр. 415); F. Haack, *Moritz von Schwind*, Bielefeld, 1898; M. Rosenberg, *Lenbach*, Bielefeld, 1898; H. Knackfuss, *Menzel*, Bielefeld, 1895; G. Kahn, *Max Liebermann (Gazette*, 1901; I, стр. 285); F. H. Meissner, *Fr. von Uhde*, B., 1900; C. Beyer, *Dannekers Ariane*, Frankfurt, 1903; E. Michel, *Max Klinger (Gazette*, 1894, I, стр. 361); L. Réau, *Klinger (ibid.*, 1908, II, стр. 505); G. Treu, *Max Klinger als Bildhauer*, Lp., 1900; F. H. Meissner, *Böcklin, (Gazette*, 1893, I, стр. 307).

Sir W. Armstrong, *L'Art en Grande-Bretagne*, P., 1900; R. de la Sizeranne, *Histoire de la Peinture anglaise contemporaine*, 3e éd., P., 1903; *Ruskin et la Religion de la beauté*, 5e éd., P., 1901; W. H. Hunt, *The preraphaelite Brotherhood (Contemporary Review*, мај-јули, 1886); E. Rod, *Les Préraphaélites anglais (Gazette*, 1887, II, стр. 177); J. Leclercq, *Turner (Gazette*, 1904, I, стр. 483); H. C. Marillier, *D. G. Rossetti*, L., 1902; A. Benson, *Rossetti*, L., 1904; O. von Schleinitz, *Burne-Jones*, Bielefeld, 1902; Malcolm Bell, *Burne-Jones*, L., 1895; J. Cartwright, *Burne-Jones (Gazette*, 1900, стр. 25); P. Leprieur, *Burne-Jones (ibid.*, 1892, II, стр. 381); H. Spielmann, *J. Ev. Millais (Revue de l'Art*, 1903, I, стр. 33); *Watts (ibid.*, 1898, II, стр. 21); M. Darmesteter, *Millais (Gazette*, 1897, II, стр. 89); C. F. Bateman, *Watts*, L., 1903; J. Pennell, *Whistler as etcher and lithograph (Burlington Magazine*, 1903, II, стр. 210); T. R. Way and G. R. Dennis, *The art of James Mc Nail Whistler*, L., 1903; Th. Duret, *Whistler*, P., 1904; M. M. Meynell, *The Work of John S. Sargent*, L., 1903 (упор. *The Nation* 1903, II, стр. 426); L. Bénédite, *Whistler*, P., 1905; W. Mc Kay, *The Scottish School*, L., 1906.

R. de le Sizeranne, *Segantini (Revue de l'Art*, 1899, II, стр. 353); M. Montaudon, *Segantini*, Bielefeld, 1904; R. Manzoni, *V. Vela*, Milano, 1906.

L. Bénédite, *Les Sculpteurs français contemporains*, P., 1901; E. Guillaume, *La Sculpture au XIX-e siècle (Gazette*, 1900, II, стр. 505); L. de Fourcaud, *Rude (ibid.*, 1888, I, стр. 353); *Fr. Rude*, P., 1903; H. Jouin, *David d' Angers*, 2 vol., P., 1878; P. Mantz, *Barye (Gazette*, 1867, I, стр. 107); P., Vitry, *Carpeaux*, P., 1912; O. Fidière, *Chapu (ibid.*, 1894, II, стр. 258); Demaison, *Dalou (Revue de l'Art*, 1900, I, стр. 29); G. Geoffroy, *Dalou (Gazette*, 1900, I, стр. 217); M. Dreyfous, *Dalou*, P., 1903; G. Geoffroy, *Alex. Falguière (Gazette*, 1900, I, стр. 397); L. Bénédite, *Alex. Falguière*, P., 1902; E. Bricon, *Frémiet (Gazette*, 1898, I, стр. 494); Demaison, *Bartholomé et le Monument aux Morts (Revue de l'Art*, 1899, II, стр. 265); E. Rod, *Rodin (Gazette*, 1898, I, стр. 419); L. Maillard, *Rodin*, P., 1898; Riotor, *Rodin*, P., 1927; Brieger-Wasservogel, *Rodin*, Strassburg, 1903; A. Marguillier, *Rodin (Les Maîtres artistes*, 1903, № 8, збирка критика савремених критичара и репродукције дела); E. Claris, *De l'Impressionisme en Sculpture* (Rodin, Meunier), P., 1903; G. Treu, *C. Meunier*, Dresden, 1898; J. Leclercq. *C. Meunier (Gazette*, 1896, I, стр. 347); A. Fontaine, *Constantin Meunier*, P., 1923; L. Taft, *The history of american sculpture*, New-York, 1903.

F. Mazerolle, *Catalogue des médailleurs* (Chaplain, Roty, и т. д.) у *Gazette Numismatique française*, 1897-1904 с многобројним фотографијама.

Полихромија: G. Perrot, *Histoire de l'Art*, t. VIII, P., 1903, стр. 211 (веома детаљно излагање с библиографијом); M. Dieulafoy, *La Statuaire polychrome en Espagne (Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1898, стр. 794 и *Monuments Piot*, t. X), H. Bulle. *Klinger's Bethoven und die farbige Plastik der Griechen*, Lp., 1903.

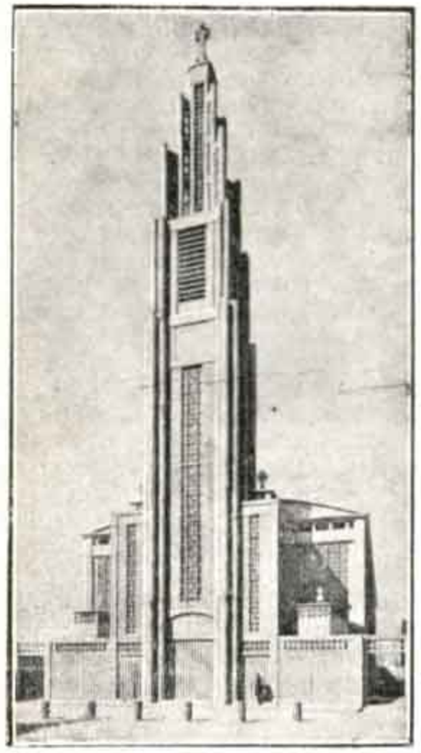
R. Graul, L. Bénédite, M. Bing etc., *Die Krisis im Kunstgewerbe. Wege und Ziele der modernen Richtung*, Lp., 1902; R. Marx, *Les Arts à l'Exposition de 1910, La Décoration et les Industries d'art (Gazette*, 1900, II, стр. 397, 563; 1901, I, стр. 53 [стр. 81, Lalique, стр. 136, Gallé]); F. Minkus, *Die internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin (Kunst und Kunsthandwerk*, V., 1902, стр. 402); L. de Fourcaud, *E. Gallé (Revue de l'Art*, 1902, I, стр. 34); K. Widmer, *Zum Wesen der modernen Kunst (Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903, II, стр. 30); R. Koechlin, *Arts décoratifs moderns (Gazette*, 1925, I, стр. 253).

S. W. Bushell, *L'Art Chinois*, франц. превод, P., 1910; R. Petrucci, *Les peintres chinois*, P., 1912; Fenolossa, *Epochs of Chinese and Japanese art*, 2 vol., L., 1912; A. Hippesley, *A sketch of the history of the ceramic art in China*, Waschington, 1902 (узајамни утицаји између Европе и Кине); M. Paléologue, *L'Art chinois*, P., без године; E. Grandidier, *La Céramique chinoise*, P., 1902; H. A. Giles, *Chinese pictorial art*, Shangaï, 1905; A. Waley, *Chinese painting*, New-York, 1823; L. Gonse, *L'Art japonais*, 2-e éd., P., 1900; Hayashi, *Histoire de l'Art du Japon*, P., 1900; E. de Goncourt, *L'Art japonais au XVIII-e siècle, Hokousai*, P., 1896 (упор. *Gazette*, 1895, II, стр. 441); O. Münsterberg, *Japanische Kunstgeschichte*, 3 Bde, Braunschweig, 1904; Th. Duret, *La Gravure japonaise (Gazette*, 1900, I, стр. 132); G. Migeon, *La Peinture japonaise au Louvre (Revue de l'Art*, 1898, I, стр. 256); *Chefs-d'oeuvre d'art japonais*, P., 1905; *Au Japon*, P., 1908; W. von Seidlitz, *Les Estampes japonaises*, P., 1911; A. Morrisson, *The painters of Japan*, L., 1911; F. Piggott, *Decorative art of Japan*, L., 1910; L. Bynion, *Painting in the Far East*, L., 1908; Hovelacque, *L'Art japonais à l'Exposition (Gazette*, 1900, II, стр. 317); S. Hartmann, *Japanese art*, L., 1904 (упор. *The Athenaeum*, 1904, II, стр. 182); Edw. Morse, *Catalogue of the Morse collection of Japanese pottery*, Cambridge (Mass.), 1901; G. Jacoby, *Japanische Schwertzieraten*, Lp., 1904; E. Pottier, *Grèce et Japon (Gazette*, 1890, II, стр. 105: случајне аналогије у јапанској и грчкој уметности).

ЕПИЛОГ.

УМЕТНОСТ У XX ВЕКУ.

Уметност је, у првој четврти овога века, наставила, у пркос пустошењима за време од педесет два месеца рата (1914 – 1918), развитак који је започет у последњој четврти XIX века. Реакција против рада по академским обрасцима и против правила наставе у Уметничкој Школи, ма она била и најздравија, одлика је која влада у уметности. Израз *пасатисти* је постао, у устима врло много света, увреда. Та жеђ за новинама заједничка је свима уметностима; али, за разлику од музике и поезије, које траже заплет, нове пластичне уметности имају у виду поглавито простоту.



Сл. 606. — **Црква у Ренси.**
Фасада од А. и Г. Пере, архитеката.

У Архитектури је брзина развића увећана економским приликама, општим осиромашењем које је проистекло из Великог Рата, нужношћу да се што пре оправе рушевине, изузетним развићем индустрије челика и цемента. Није више требало правити или наново сазидати само зграде него читаве градове; једна нова или обновљена наука старих, *урбанизам,* јасно је изразила у том циљу принципе хигијене, прилагођавања облику земљишта, угодности и штедње.

Тесан камен је скуп и тешко се њиме рукује. Он, осим тога, не допушта да се постигну велике висине, нити да се покрију велики простори са малим бројем подупирача. Увидело се да је Средњи Век оставио недовршене своје катедрале с тога, што би се оне срушиле под звоницима и кулама које су пројектовали њихови први конструктори. Али данас употреба челика и армираног бетона омогућава све смелости. Из овог материала, у исто време издржљивог и лаког, који нису познавала претходна доба, полако се ствара нов стил. Тај материал је употребљен не само за практичне конструкције, као што су покривени тргови, станице, радионице, него и за цркве (сл. 606), библиотеке и музеје, за станове (сл. 607). Захваљујући том материалу, амерички *облакодер* (сл. 608), начињен лакшим и лепшим елегантним сразмерама, можда ће наћи места, не кварећи досадашње перспективе, на слободним просторима старих европских градова.

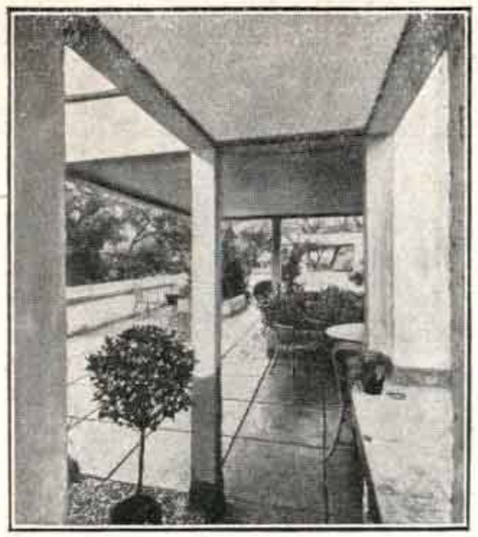


Сл. 607. — **Кућа с терасама,** *облађена керамиком, улица des Amiraux, од Луја Соважа.*



Сл. 608. — **Вулворс у Њујорку,** *висок скоро 200 метара.*

Архитектура челика и бетона није противна спољашњој полихромији, оплати од фајанса (сл. 607), али не прима лажне или излишне украсе, такозване „колачарске шаре“; лепо, по речима Стендала, хоће да буде само пројекција кориснога. Унутрашњост, пошто преградни зидови нису више подупирачи, може бити издељена по вољи становника и украшена по њихову укусу. Стални украси су избачени, нарочито дрвени, који не подносе централно грејање. Да би се повећали простори за стано-



Сл. 609. — **Хотелска тераса у Отеју,** *од Л'Корбизиера и Л. Жанрета.*

вање, умањује се њихов број; соба за рад, салон и трпезарија час су једно, час друго, јер се потребне врсте намештаја могу час ставити у њих, а час уклонити у шупљине у зидовима дотичних простора.

Изложба индустриских вештина у Паризу, у 1925 години, забележила је у архитектури одсудан корак. На свима привременим грађевинама које су тада подигнуте, стубови се могаху видети само на талијанском павиљону; свуда иначе антични стилови беху искључени. То беше, у конструкцијама, управо крај Обнове. Та револуција, коју је предвидео Виоле ле Дик, коју је проповедао Хектор Хоро (1801—1872), бејаше се показала још од изложбе у 1878, када је инжењер био раван архитекту; изложба у 1889, с Ајфеловом Кулом и Галеријом Машина, изгледаше да је потврђује, али на изложби у 1900 појави се жестока реакција и обдари Париз двема огромним грађевинама од камена, конструисаним и украшеним у стилу Обнове. Економске потребе, настале из Светског Рата, задале су последњи ударац том култу прошлости. Може се само страховати да крајње упрошћавање, одговарајући потреби брзог фабриковања и у *серији,* не искључи сваку естетику из архитектуре и не укине њен украс.



Сл. 610. — **Заклон за радиатор** *од кованог гвожђа. Од Едгара Бранта.*

У уметности покућанства, тако блиској архитектури, естетика тежи да се сведе на избор лепог материјала, одричући се у исто време таласастих облика тако званог модерног стила (сл. 599) и „дивних сувишности“ XVIII века. А онде где је орнаменат преко потребан као на израђевинама од гвожђа (сл. 610), у изради накита, у златарству, у керамици, уметник се стара да остане умерен, изразит и да никад не прибегне сувише познатим мотивима, с изузетком оних из егзотичних уметности, чија популарност све више расте.



Сл. 611. — **Пол Ландовски. Привиђења.**

Споменици жртвама и јунацима Великога Рата отворише вајарима пространо поље рада. Међу делима која су тим поводом постала и која у највећем броју остадоше осредња, могу се поменути узбудљива *Привиђења* од Ландовског (сл. 611); отмена и енергична *Парискиња,* од Бартоломеа, неоправдано потцењивана (сл. 635); *Споменик Белгиске Захвалности* од В. Русоа; архаичну и дирљиву *Мис Едит Кавел* од сер Г. Фрамптона, у Лондону.

Утицај Родена († 1918) владао је и даље, али не искључиво. Скулптура, неправедно названа академска, која тражи лепоту и у исто време израз и карактер, није престала стварати дела достојна своје прошлости, на пример *Св. Фрања и Св. Клара* од Ландовског, праксителовски *Младић* од Лежена (сл. 613 и 612). С друге стране, грчка скулптура пре Фидије, откривена ископавањима у Олимпији, у Делфима и на Акрополису у Атини, привукла је себи уметнике пуне темперамента као Бурдела и Мајола (сл. 614—616), први већма наклоњен да изрази покрет, други мир, али обојица су мало наклоњени да задрже пропорције и



Сл. 612. — **Л. Лежен. Младић.** (*У музеју у Њујорку*).

елеганцију, које се препоручују у Школи Уметности. Бурдел је такође радио дивне портрете, пуне грозничаве енергије од концентрисане снаге.

Бојазан од академизма, воља за крајње упрошћеном простотом у вези с проучавањем егзотичнога вајарства Египта, Индије, Кине, па чак и преколумбовске Америке и црначких раса, изазвала је велики број скулптура које збуњују навике нашега ока, али у којима понекад налазимо лепу оригиналност и самосвојну свежину израде (сл. 617). Презирање стварности, што је суштина експресионизма (стр. 397), утицало је такође на пољу скулптуре; али су то фантазије без значаја и без сутрашњости.

Још јуче и прекјуче су француски вајари водили коло; али на два краја Европе, у Шпанији и у Југославији, јавила су се два уметника великога стила, Бенлиуре и Мештровић, који потсећају, али са личним акцентом који је потпуно њихов, први на Рида и Далуа, други на Родена.



Сл. 613. — **Пол Ландовски. Св. Фрања Асиски и Св. Клара.**

Много је теже укратко оцртати слику сликарства због мноштва група чији се називи без престанка умножавају; али, кад се из близа погледа, те групе не одговарају прецизним формулама, а појединци напуштају своја „вјерују“, тек што су их изрекли. Не треба опет

претеривати ни индивидуалистичке тенденције које, у почетку, ометају сваки покушај синтезе; јер у тој манији толиких уметника да се покажу као новотари, као вођи других, има много самообмане услед сујете. „Будимо толико паметни да признамо, говораше Анатол Франс, да су наша дела далеко од тога да су потпуно наша.“ У самој ствари то се своди на утицаје, који пут на судare, разних темперамената који се, често несвесно, крећу у областима ближим или даљим, под зрачним утицајем једног малог броја великих уметника, који су и сами производ своје средине и прошлости.



Сл. 614. — **Е. Бурдел. Хераклес стрелац.** (*Луксембуршки Музеј*).



Сл. 615. — **А. Мајол. Женска фигура.**

Више но игда, за време ове прве четврти века, Париз је био средиште сликарског покрета. То није с тога што само француски уметници у томе учествују, него што се њихов дах распростире на далеко и што се досељени уметници, као Писаро, Сислеј, Пикасо, Ван Гог, Ван Донген без тешкоће пофранцузе: чак и један Јапанац, Фуижита, радећи у Француској, одомаћио је у нас, заодевајући га потпуно париским карактером, оштар линеаризам своје земље (сл. 619). Шпанија и Енглеска, дуго време упорне, постале су најзад приступачне ути-



Сл. 616. — **Е. Бурдел. Рељеф у позоришту у Марсељу (одломак).**

цајима француске уметности: али дела, постала у тим земљама, чувају потпуно својствен укус, као што су декорације Каталонца Серта, слике обичаја Сороље и Субиаура, у пола импресионистички портрети сер Уиљема Орпена.

Ако историско сликарство није дописало знатне странице страницама Месониера, Рола, Ж. П. Лорана, ипак су све друге врсте успешно неговане. Па и само религиозно сликарство је поново процветало у новим видовима, захваљујући Морису Дениу који је импресионистички Пивис и Ж. Девацлиеру, кога је инспирисао Гистав Моро. Под утицајем групе *Руже-и-Крста* (1892), алегориско сликарство се заволело, час блиско реализму, час импресионизму: довољно је потсетити на А. Бенара, Х. Мартена, Ж. Фландрена и Аман-Жана у Француској, на Брангуина у Енглеској, Ф. Ходлера у Швајцарској и Франца Штука у Минхену.



Сл. 617. — **Фр. Помпон. Пеликан.**

Поред искреног презирања од стране многих уметника из

„авангарде“ према *предметима* — добрим само, веле они, да задовоље буржоаску радозналост — уметност, па и она која је најмање академска, није се одрекла да значи нешто више сем игре линија и боја. Један од најбољих цртача нашега доба после Дегаса, Ж. Л. Форен, продужио је, с више горчине, у правцу Домиеа. Патриотско популарно сликарство из времена од 1914 до 1918 године, рађено за објаве на зидовима, оставило је за собом трајна дела. Тој обилној продукцији која одговараше моралним потребама заратених страна, дугује се сјајна обнова литографије и дрвореза; овај, у илустровању књига, тежи да корисно замени суморну и тамну фотографију.

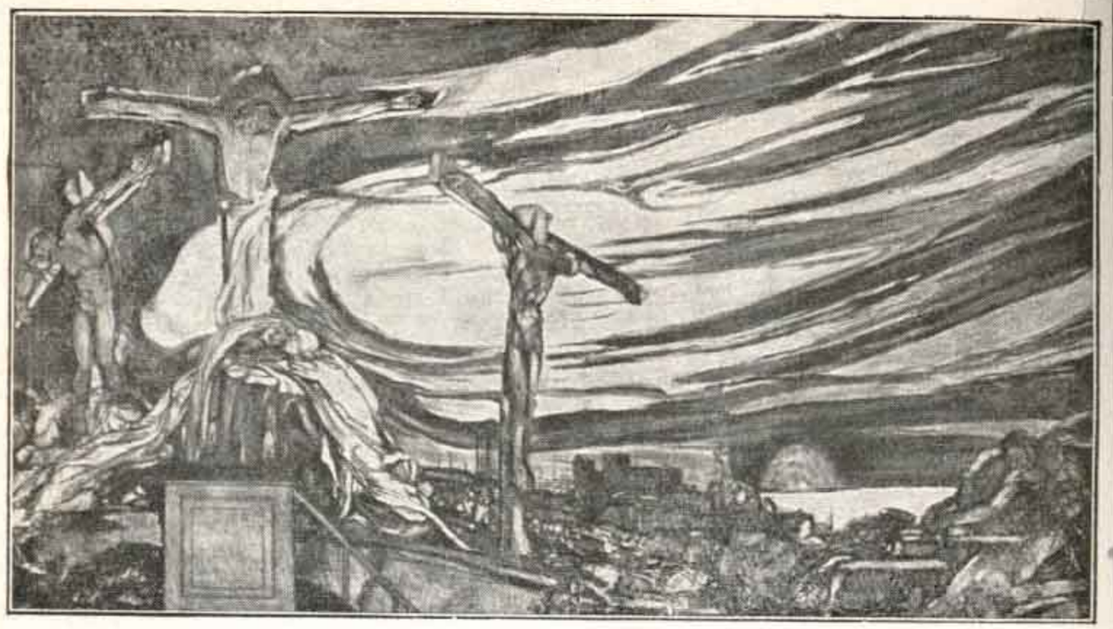


Сл. 618. — **Жан Пјер Лоран. Портре жене у жалости.** (*Луксембуршки Музеј*).

Академизам, који живи и умире у конвенционалностима, не треба да се брка с добрим и ваљаним сликарством које иако се не потчињава традицији, њу не презире. Од ове врсте сликарства Француска је непрестано пружала лепе примере, као што су бретонски призори Котеа и Симона, сродни с најбољим Курбеом, портрети Ж. Бланша, Патрикоа, Башеа, Пјера Лорана (сл. 618), узбудљиви вергилијевски предели Рене Ме-



Сл. 619. — **Фужита. Аутопортре.**



Сл. 620. — **Ж. Девалиер. Онесвешћење Богородице.** (*Декорација*).

нара (сл. 623) и многи други чије би набрајање заморило.

Али, узев све у обзир, главни догађај у овој четврти века сликарства јесте победа, затим претераност импресионизма, праћене разним реакцијама, једним које су умерене, другим које су веома жестоке па чак и болешљиве, за љубав једрије уметности. Главна битка се била око импресионизма, а не за традицију или против ње.

Исмеван од критике у 1874 години, импресионизам бејаше победио после двадесет година. Чак и његови јучерањи противници памтили су и примењивали његове поуке. „Стрељају нас, говорио је досетљиво Дегас, али краду из наших џепова.“ Академија, кад је дошао ред на њу, отворила је своја врата браниоцима импресионистичке технике, као А. Бенару, Х. Мартену и портретисти Ернесту Лорану.



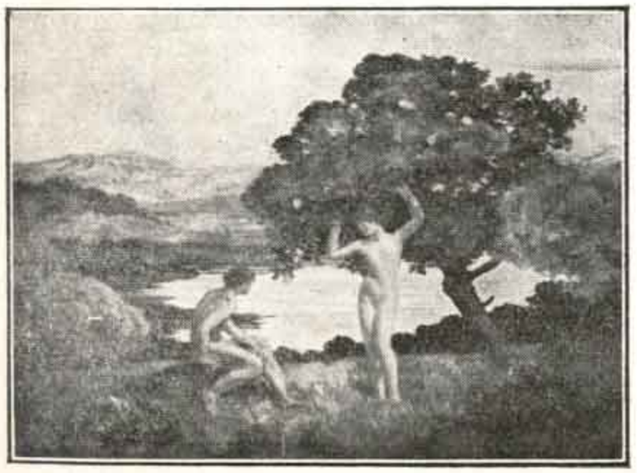
Сл. 621. — **К. Ван Донген. Портре Г-ђице Лили Дамита.**

Та техника која, осветљена открићем Шеврела о контрасту боја, толико је допринела сјају светлосних треперења атмосфере, била је још јаче развијена у школи званој *неоимпресионистичкој* чији је оснивалац био Ж. Сера, који је умро у својој тридесет другој години, у 1891 (сл. 626). Зашто би треперила само атмосфера? Непрозрачна тела могу такође изискивати исту обраду. Међу неоимпресионисте убрајају се сликари предела пуних поезије, као Синьак (сл. 625) и Л'Сиданер; међу њима постојаше и један веома суптилан и настран испитивалац, у исто време сликар и вајар у разнобојном воску, генијални Е. Х. Кро (1860—1907).



Сл. 622. — **Морис Дени. Утешитељ.**

Импресионистичка група из 1874—6 обухватала је, сем свога вођа Монеа, који је надживео († 1926) скоро све уметнике веома разних темперамената, Жонкенда, Писара, Реноара, Сислеја, Дегаса, Гиљомена, Берту Моризо. Једини су Писаро, Гиљомен и Сисле и остали у главном верни учитељу; док су се међу другима, удруженим само ради борбе, нашли понеки који су, напротив, устали против претеране флуидности и вечитог и заморног колористичног ватромета, чије су ефекте сувише бројни подражаваоци ослабили.



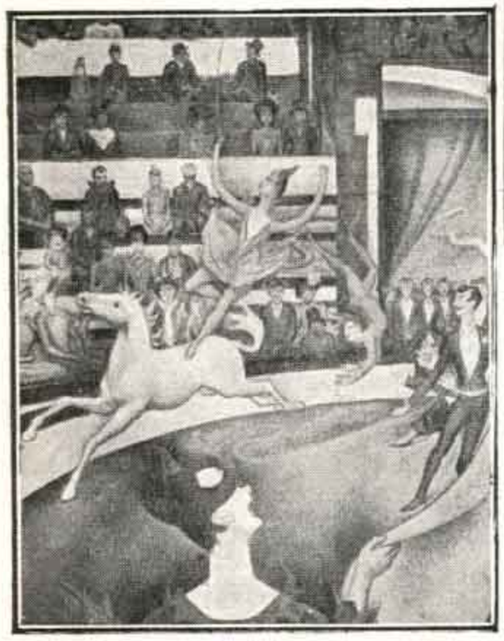
Сл. 623. — **Р. Менар. Адам и Ева.**

Три уметника нарочито допринеше да се, ако не заборави импре-



Сл. 624. — **Х. де Тулуз-Лотрек. Женскиња као клован.** (*У Лувру*).

честог посетиоца и веома оштрог посматрача места за забаву, Тулуз-Лотрека (1864—1901) (сл. 624),

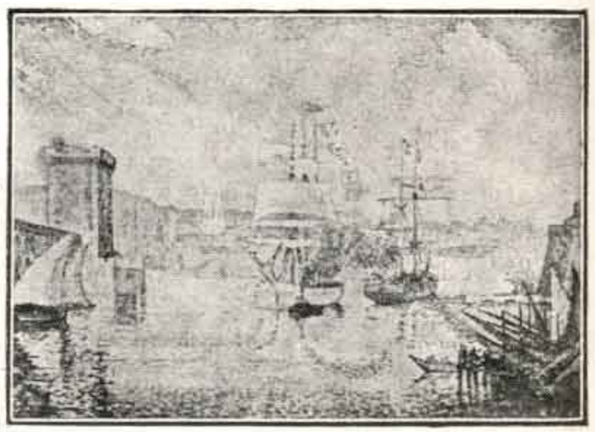


Сл. 626. — **Ж. Сера. Циркус.** (*У Лувру*).

сионизам, који је још у јеку, а оно бар да се истакну друге тежње које се у основи, ако не споља, више слажу с традицијом.

Најпре Едгар Дегас, највећи цртач свога доба (1834—1917). Уместо моментаног снимка светлости, он је тражио снимак покрета и, помоћу моментане фотографије, створи читав свет нов по ставовима које класична уметност није познавала (сл. 603).

Лионардовски линеаризам Дегаса, у служби једног доста простачког духа, занесе једног талентованог боема,



Сл. 625. — **П. Синьак. Улаз у пристаниште Марсеља.** (*Луксембуршки Музеј*).

добро расположеног иронисту Рафаелија и оштрог сатиричара Форена; сва тројица су мање колористи него цртачи. У Енглеској је утицај Дегаса нарочито распростирао У. Сикерт (рођен 1860), који је био, у земљи Тернера, такође да-

леког претка целог овог покрета, један од претеча француског импресионизма.

Реноар, у току другог века (1841—1919), који је у својој плодности био мање срећан, на крају свога живота изнео је опет на површину колоризам Млечана, Рубенса, Фрагонара, Диаза, но такмичећи се с њима, али без подражавања. Ученик Глера, понекад близак Енгру, он после извесног времена није хтео да га сматрају за импресионисту, и веровао је да је пре неокласичар. Чудновато, он није створио школу.



Сл. 627. — **П. Сезан. Играчи карата.** (*У Лувру*).

Пол Сезан (1849—1906) проведе скоро цео свој живот у повучености, у Ексу у Провансу, тражећи, говораше, да „слика Пусенове слике по природи.“ Под утицајем најпре Грека, затим Писароа, он побеже од импресионизма, да се заинтересује за масе и за отстојања већма него за игру светлости. Он се веома стараше, у пределу као и у људској фигури, да добије простоту и снагу (сл. 627, 633). Има његових мртвих природа које се такмиче, слободом кичице и тонова, са сличним сликама Шарденовим. Уосталом, без гипкости, неспособан да представи покрет, каткад детињски неспретан. Нарочито после своје смрти он је нашао многобројне обожаваоце, које је инспирисао, али не



Сл. 628. — **П. Гоген. Жене с Тахити.** (*Луксембуршки Музеј*).



Сл. 629. — **В. Ван Гог.**
Ресторан код Сирене.
(*Луксембуршки Музеј*).

у свему. Тако П. Гоген, син једне Перувианке, који дуго сликаше на острву Тахити; а пошто је био вођ школе у Понт-Авену у Бретањи (1848—1903), везује се такође за Пивиса и за Јапанце. „Украо је од мене један мали осећај, говорио је Сезан, и помогао му је да учини пут око света“ Синтетичним извођењем, скоро суровим, он уведе у уметност типове и пределе из Полинезије; овај егзотизам нове врсте освоји моду (сл. 628). У Јапану је и Холанђанин, полулудак Винсент Ван Гог (1853—1890) такође тражио надахнућа; али суштином свога опорога талента, својим захтевом да се „врати стилу“, он је поглавито Сезанијанац (сл. 629). Исто би се могло рећи о многим



Сл. 630. — **Н. Вламенк. Предео.**
(*Луксембуршки Музеј*).



Сл. 631. — **Морис Утрило. Версаљски пут.**

општте познатим уметницима, Маркету, Отону Фризу, Ж. Маршану, Утрилу (сл. 631), Сегонзаку, Дерену и Вламенку (сл. 630), чији доста разни начини, на подлози сезанизма, имају везе, и са Гогеном и Ван Гогом и чак уметницима много

смелијим, о којима ће сад бити говора.

Ови новотари заједнички имају гнушање од облика какав даје фотографија; они окрећу леђа буржоаској публици и исмевају је, средство често успешно да се она привуче. Могу се поделити у две главне групе: *експресионисти и кубисти*.



Сл. 632. — **Х. Матис. Одалискиња.**
(*Луксембуршки Музеј*).

Експресионизам, назван и *симболизам* и *„дивљизам“*[1]) тврди да облик и боја, први по вољи расточен, а друга сасвим произвољна, имају да служе само симболичном изразу мисли. Представити ствари, значи радити без уметности; треба их изазвати, саопштити њихов дах и њихово треперење. Међу симболистима имађаше талентованих људи који су се могли сматрати као врло умерени, нарочито три пријатеља П. Бонар, К. Кс. Русел и Ед. Виљар, аутори интимних слика, у којима због финоће и хармоније тонова праштамо њихову хотимичну нестварност. Под утицајем најпре Сезана, Гогена и мистичног Одилона Редона (1840—1916), ови отпадници од импресионизма обрнуше се затим талијанском XV веку, Јапану и тако исто Пивису де Шавану. Први, по вре-



Сл. 633. — **Пол Сезан.**
Кућа обешенога у Оверсу.
(*У Лувру*).

[1]) Ако се тако може превести француска реч *fauvisme*, начињена по речи fauve, која значи дивље звери (лава, тигра и т. д.)— Примедба преводиоца.



Сл. 634. — **А. Марке. Париски кеј у Руану.** (*Луксембуршки Музеј*).

мену, од *експресиониста* био је, изгледа, белгиски сликар-гравер ЏемсЕнзор (рођен 1860); али „вођ дивљих", експресионист „по сваку цену", био је Хенри Матис (рођен 1869). Овај декоратор црта често одлично, али се често прави као да не зна; он има чаробне колористичне дарове, али се њима служи већма да засени или милује очи, него да дода живота формама. Има слика лепог укуса у његову раду, који, као целина, изгледа као сувише намеран (сл. 632). Исто мишљење, али строже, пристоји и Талијану Амадеу Модиљианиу (1884—1920) и фантастичном аустриском сликару Кокошки (рођен 1886.) Једва мање парадоксална је тежња холандског портретиста Кеес Ван Донгена (рођен 1877) која, у његовим портретима отменог друштва, „обешењак и препредени", потсећа у исто време на помодне цртеже и на Тулуз-Лотрека (сл. 621). Може се још довести у везу с мање или више „дивљим" импресионизмом руски декоратор Леон Бакст († 1925), смели колорист, готов на све претераности ћуди, али који је међутим обновио позоришну декорацију декорацијама руског балета у Паризу (1909).



Сл. 635. — **А. Бартоломе. Парискиња. Трг Карузела у Паризу.**

Од експресионизма до кубизма не беше далеко. И сам Сезан бејаше томе наклоњен, говорећи: „Ја тражим облицу". Прича се да

је Хенри Матис, пред изгледима с Југа које је донео Ж. Брак, на којима куће бејаху коцкасти тесаници, узвикнуо: „Сувише коцака!" Такво би било порекло назива. Кубизам значи ону врсту експресионизма који ни у колико не обраћа пажњу на природу, тежи да је препроизведе полиедрима и живим бојама, гражи да дâ, не обзирући се на живе форме, утисак чврстоће и снаге. Тиме се кубизам приближава источњачкој декорацији, ћилимима и керамици Персије и јапанским лаковима, тиме се такође противи флуидном импресионизму, као и реализму и, уопште, здравој људској памети. То је, уосталом, била пролазна мода (1913—1920); неки кубисти узеше да славе Енгра, други да подражавају црначкој уметности, а неки најпосле да геометризују и стилизују форме, по педагошким методама по којима се у Школи Уметности предавало од памтивека. Најпознатији међу кубистима су Пикасо, рођен у Малаги, 1881; Фернан Леже, Хуан Грис и Андре Лот (сл. 636). У Италији је кубизам претстављао поглавито Џино Северини. У Немачкој, после врло много лудорија, он је тежио као и у Француској начину Енгра, названом тамо *нео-објективизмом.*



Сл. 636. — **Андре Лот. Rugby.**

Једна врста кубизма је *симултанеизам:* као и у индиској уметности, али из разлога који ни у колико нису религиозни, руке и ноге су умножене да би дале израз покрета, који је укочен на тренутно ухваћеној слици. То чудовиште „мачака с осам ногу" нарочито се допало талијанским *футуристима,* чији је програм један песник помало шарлатан, Маринети, израдио у 1909. Он је преузносио, међу осталим новинама, надмоћност машине над живом формом; уметност, тако исто, треба да велича механику и мале пароброде *(va-*

poretti) у каналима Млетака на место „љуљашке за кретене“ као што су гондоле. Неки од ових парадокса беху усвојени у Енглеској, где је школа, названа *вортицистичка (vorticiste),* подигла мало вике око себе. Треба ли рећи узгред коју реч о *надреализму,* који уображава да предметима даје „пету, подсвесну и магиску димензију“, или, најпосле, о *дадаизму,* анархистичном облику кубизма, посталом из црначке уметности? То би можда значило придавати им сувише значаја. Од 1920 године, опажа се, у овим узнемиреним друштвима, тежња, да се уметност посматра ван природе или против природе, сматра мање као циљ, а више као вежбање, из којега ће уметност сутрашњице црпсти здравље и крепкост. Надајмо се.

Не заборављајући никако своје утиске из детињства, људи одржавају извесну љубав за чисте и тешке боје *хромолитографије,* као и за јасне и ваздушасте боје *„keepsakes“* [1]) на поклопцима посластичарских кутија. Тим наклоностима, које се обично сузбијају и крију, дугује своје успехе Ханри Русо, названи *„цариник“ (le douanier)* и г-ђица Марија Лорансен, која је претрпела утицаје Русоа и Пикасоа. Она је радо заодевала у анђеоске тонове, складне уосталом, нереалне и вијугаве форме, док је Русо „моловао“, приљежањем самоука, потсећајући понекада на Брухела, призоре у којима ужива простији свет у својим празничним шетњама.

На крају овог брзог прегледа, треба изнети још две опаске.

Уживање у томе да лаковерни свет збунимо, да „пренеразимо буржуја“, — које већ налазимо с времена на време код Курбеа и Манеа, — постало је, у овим школама авангарде, навика, која је изметнута романтичарска ирониja или последица све оштрије борбе за репутацијом. Љутити се на ове мистификације значи бити и сам обманут. Уосталом, не треба сувише лако помишљати да је та мистификација увек намерна и одбијати, слегањем рамена, новине које могу

[1]) Енглеска реч која значи поклон за успомену. — Пр. пр.

бити добре и од вредности. „Критика, говораше Анатол Франс, не треба да попусти задовољству меланхоличнога жаљења за старим, него треба да се чува да не назове некорекцијом и варварством оно што је истраживање новога и нова лепота.“ Још ће се дуго памтити да је Академија Лепих Уметности, у 1894, свечано протестовала против пријема у Луксембуршком Музеју импресионистичких слика које је завештао сликар Кајбот, међу којима бејаху радови Монеа, Дегаса, Реноара, које су, данас, постале скоро класичне. Најпаметније је, дакле, послушати Спинозин савет, па се трудити да разумемо ствари пре него што их кудимо или хвалимо.

За то је потребна извесна духовна слобода, а то ме доводи мојој другој тачци. Љубитељима и купцима се данас и сувише допушта да немају укуса. Моћни трговачки синдикати, којима служи нарочита штампа, намећу тим људима час одушевљавање час ниподаштавање, према својим тренутним интересима. Дела другог реда или још гора могу на тај начин бити хваљена на рачун одличнијих. Снобизам на тај начин успева, јер, по једној дубокој дефиницији, снобизам је тромост духа који пасивно прима готове вредности. Моћ за борбу против ових изненађења јавног мњења може бити само плод васпитања укуса, чија је основица настава Историје Уметности. Она је најзад ту скоро уведена у гимназије; она ће можда научити културне људе да гледају својим очима, да сами осећају и да слушају, с модом или против ње, само своје смишљене наклоности.

БИБЛИОГРАФИЈА. — Главни извори су периодични часописи *Gazette des Beaux-Arts, Bulletin de la Vie Artistique, Art vivant, Mercure de France, Burlington Magazine.* Монографије уметника су многобројне (упореди *Gazette,* 1923, II, стр. 254). Види и P. Jamot, *L'Architecture du béton armé,* P., 1927; Le Carbusier, *Vers une architecture,* P., 1925; Ch. Saunier, *Anthologie d'art français. La peinture au XX-e siècle,* P., без године, са 128 слика; Chase et Post, *A history of sculpture,* New-York, 1924, с богатим библиографијама; добри су чланци *Architecture, Patnting, Sculpture* у 13 издању *Encyclopedia Britanica,* L., 1926 (искључиво о уметности XX века, с многобројним сликама).

ДОПУНЕ.

Да би се могла попуњавати и одржавати у току библиографија која се налази на крају сваке главе у овој књизи, довољно је прегледати *Archäologicher Anzeiger* (за класичну уметност) и *Repertorium für Kunstwissenschaft* (за хришћанску, модерну и оријенталну уметност). Ова друга збирка не даје библиографију после 1903 године; у том циљу треба употребити *Monatshefte für Kunstwissenschaft* (Лајпциг) и *Répertoire d'art et d'archéologie* (Париз, од 1910 године).

Велики број споменика наћиће се репродукован у резу или фотографским снимцима у овде наведеним делима, без којих не би требало да буде ниједна библиотека Историје Уметности:

1° Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments* (IV-e—XVI-e siècles), Paris, 6 vol., 1823, са 325 табли (постоје многа издања и преводи); 2° F. Winter и G. Dehio, *Kunstgeschichte in Bildern*, 5 Bde, до XVIII века, Leipzig, 1899, 1900; 3° Reber und Bayersdorfer, *Klassischer Bilderschatz*, 12 Bde, München, 1888—1900 (1800 слика, од XIV до XVIII века); 4° Исти писци, *Klassischer Skulpturenschatz*, 4 Bde, München, 1896—1900 (старе и модерне скулптуре); 5° P. Vitry и G. Brière, *Documents de sculpture française du Moyen Age*, Paris, 1904 (940 фотографија); 6° H. Hirt, *Kulturgeschichtliches Bilderbuch*, 6 Bde, München, 1887—1893 (3500 гравира дела од XVI—XVIII века); 7° S. Reinach, *Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance*, 6 vol., Paris, 1905—1923 (6000 гравира слика из времена од XIV—XVI века).

Свака библиотека Историје Уметности требало би да има *Лексиконе Умејника* од Thieme-a и Becker-a (Leipzig, 1907 и даље) и Bénézit-a (Paris, 1911—1920), а тако исто и *Histoire de l'Art* од A. Michel-a и других писаца (Paris, 1905 и даље), *Storia dell'arte* од Rizzo и P. Toesca (Turino, 1913 и даље) и збирку *Histoires de l'Art*, звану *Ars Una* (Paris, 1910 и даље), које су израђене по моделу *Апола*.



Кутија за звоно Св. Патрика.
XI век.
(У музеју у Дублину).

КРАЈ.

АЗБУЧНИ ИНДЕКС.

(Бројеви означавају стране).

A

Абидос (Abydos, у Горњем Египту), 18, 21.
„Авангарда", 391, 400.
Авејрон (Aveyron), 13.
Авињон (Avignon), град, 256, 257, 258.
Агамемнон, краљ, 36.
Агасиас (Agasias), вајар, 71.
Агаш, Алфред (Agache, Alfred), сликар, 355.
Агиас (Agias), статуа атлета, 71.
Агоракритос (Agorakritos), вајар, 64.
Агригент, град, 58.
Азенкур (Azincourt), село, 245.
Азија, 16, 32, централна 33, 35, 38, 41, 49, 50, 54, 109, 125, 129.
Ајк, Хуберт и Јан Ван, (Eyck, Hubert и Jan Van), 24, 179, 194, 217, Хуберт 246, 247, браћа 248, 249, 250, 251, 252, 254, 258, 265, 272, Јан 264, 307, 380.
Академизам, египћански 23, француски 163, 167, класичара 193, Рафаилов 235, 277, 284, 293, 296, 306, 316, 323, 330, 352, 362, 364, 371, 388, 391.
Академија, 163, „упућених" 281, 317, 318, сликарска 322, 330, 392.
Академичар, 363, 371.
Акант (akanthos, чкаљ), 59, 106.
Акварел, 117, 290.
Акробат, на бику, 37.
Акрополис у Атини, 1, 47, 56, 57, 58, 59, 387.
Акт, 48.
Акциум, 95, 96.
Алабастар, 29, 41, 44.
Албани, Франческо (Albani, Francesco), сликар, 281.
Алдобрандинска свадба, слика, 88, 89.
Алегзандер, Ц. У. (Alexander, John W.), сликар, 380.
Алегорија, 112, 142, 201, 224, 309, 319, 324, 340, 390.
Александар Велики, 20, 33, 70, 71, 78, 83, 85, 95, 96.
Александрија, град, 78, 79, 89, 105, 108, 125.
Александриска епоха, 106.
Александриска уметност, 95.
Алексије Комнен, цар, 117.
Алжир, 358.
Алзас (Alsace), област, 134.
Алзаска Школа, сликарска, 276.
Алкаменес (Alkamenes), вајар, 52, 64.
Алма Тадема (Alma Tadema), сликар, 373.
Алори, Алесандро (Allori, Alessandro), сликар, 287.
Алори, Кристофано (Allori, Cristofano), сликар, 283, 287.
Алпи, 3, 4, 148, 156, 217, 247, 261.
Алтдорфер, Албрехт (Altdorfer, Albrecht), сликар, 269, 273.
Алхамбра, у Гренади, 120.
Алхемичар, 208.
Амазонка, 54, 55, 73, 79.
Аманати (Ammanati, B.), архитект, 152.
Аман-Жан (Aman-Jean), сликар, 390.
Амбергер, Христоф (Amberger, Christoph), сликар, 274.
Амбоаз (Amboise), место, 208.
Америка, 35, преколумбовска 388.
Амјен (Amiens), град, 131, 134, 142, 252.

Амор, 113.
Аморгос, острво, 35.
Амру, џамија у Каиру, 120.
Амстердам (Amsterdam), град, 260, 300, 304.
Амфитеатар, 103.
Амфитрита (Amphitrite), богиња, 64.
Амфора (amphora), облик суда, 92.
Анверс (Anvers), град, 255, 276, 281, 307, 310, 311, 312.
Андалузија, област, 291.
Анекдота, 353, 357, 371.
Анже (Angers), град, 244.
Анкар, В. (Hankar Victor), архитект, 168.
Антемиос (Anthemios), архитект, 116.
Антиноус, 106, 107.
Антиохија, град, 78.
Антоан, Ж. Д. (Antoine, J.-D.), архитект, 169.
Антоколски, Марко, вајар, 380.
Анубис, египћанско божанство, 21.
Анџелико, Фра Ђовани (Angelico, Fra Giovanni), сликар, 172, 176, 177, 178, 264.
Апелес (Apelles), сликар, 69, 88.
Апоксиоменос (Apoxyomenos), статуа, 70, 71.
Аполо, бог, 48, 51, 59, 63, 68, 74, Белведерски 82, 83, 84.
Апотеоза, 96.
Апсида, 115.
Апсолутизам, 317.
Апулија, област, 171.
Арабеска, орнаменат, 120.
Ага Pacis (Жртвеник Мира) у Риму, 103, 106.
Арапи, 20, 119, 126, 360.
Арапска уметност, 120.
Арас (Arras), град, 134.
Аргос, град, 53, 70, 379.
Арена, 103.
Аретуза, нимфа, 97.
Арецо (Arezzo), град, 180.
Ариеж (Ariège), 9.
Аристократија, 343.
Аркада, 150.
Армирани бетон, 136.
Арнолфо ди Камбио (Arnolfo di Cambio), архитект, 151.
Арпињи, Х. (Harpignies, Henri), сликар, 362.
Арсиное, краљица, 96.
Артемизија, жена краља Маусолоса, 72, 73.
Артемис, богиња, 44, 45, 63, из Gabii 68, 74.
Артикулација, 152, 153.
Архаизам, 26, грчки 53, 367, 368.
Архаичност, 50, 63.
Архермос (Archermos), вајар, 46.
Архипелаг, 18, 35, 44, 95.
Архитектура, 15, 16, 17, 31, грчка 58, 60, модерна 149, Обнове 149, 150, 152, 153, 154, 156, 161, простота 160, нова 165, талијанска и млетачка 166, метална 166, француска 167, 171, 207, црквена 272, 384, 386.
Архитрав, 58.
Асизи (Assisi), град, 175.
Асирија, 19, 29, 31, 33, 36, 54, 83, 97, 105, 168.
Асирска уметност, 26, 27, 29, 30, 31, 37, 42, 44, 47.
Асирци, 31, 32, 44, 52, 103, 116.
Аскеза, 188.
Аскетизам, 273.
Аталиди, династија, 78.
Аталос, краљ, 80.
Атена, богиња, Палас Атена 50, Полиас 57, Партенос 56, 60, 61, Промахос 62, 80, 81, 92.
Атика, 152.
Атика, област, 44, 48, 61.
Атина, град, 21, 47, 49, 53, 56, 57, 59, 61, 66, 77, 78, 91, 92, 97, 99, 105, 118, 188, 379, 387.
Атицизам, 77.
Атрибут, 49, 85.
Ауватер. Алберт Ван (Ouwater, Albert Van), сликар, 249, 251.
Аугсбург (Augsburg), град, 157, 270, 273, 274.
Аугуст, 95, 96, 103, 105, 106, 107, 108.
Аулес, У. (Ouless, W.), сликар, 374.

Афаја (Aphaia), богиња, 48, 50, 58.
Африка, 108.
Афродита (Aphrodite), богиња 64, с Мелоса 64, 68, 69.
Ахејци, 36.
Ахил, 89, 99, 100.
Ахемениди (Achmenides), династија, 31.

Б

Базаити, М. (Basaiti, M.), сликар, 197.
Базел, град, 272, 273, 274.
Базилика, 114, 115, 116, римска 126, 127, 128, 129, романска 132.
Базилика, Константинова 101, 104.
Базилика Св. Дени, 118.
Базилика St. Paolo fuori le muri, у Риму, 113, 115.
Бај, Ж. (Bail, J.), сликар, 367.
Бакар, 13, 35, 326.
Бакрорез, 239, 270, 349.
Бакст, Леон, сликар, 398.
Бактриана, област, 78.
Бакханалије, 203, 319, 341.
Балбек (Baalbek), место, 102, 105.
Балдовинети, Алесио (Baldovinetti, Alessio), сликар, 190.
Балдунг Грин, Ханс (Baldung Grien, Hans), сликар, 275, 276.
Бали, Т. (Ballu, Th.), архитект, 166.
Балканско Полуострво, 41.
Балсамирање покојника, 26.
Балустрада, 154.
Бамберг (Bamberg), град, 130, 134.
Бандол, Јован (Bandol, Jean), сликар, 244.
Баптистеријум у Пизи 128, 170, 171, у Риму 170.
Баптистеријум у Флоренцији 181, 185, 246.
Барбизон (Barbizon), место, 360.
Бари, А. Л. (Barye, Antoine-Louis), вајар и сликар, 365, 374.
Бари, Сер Чарлс (Barry, Sir Charles), архитект, 167.
Бариа, Л. Е. (Barias, Lous-Ernest). вајар, 369, 375, 377.
Барок (barocco) стил, 155, 167, 326.
Бартолди, Фр. О. (Bartholdi, Frédéric-Auguste), вајар, 375.
Бартоло, Тадео ди (Bartolo, Tadeo di), сликар, 172.
Бартоломе, П. А. (Bartholomé, Paul-Albert), вајар и сликар, 372, 375, 387, 398.
Бартоломео, Фра (Bartolomeo, Fra), 223, 229, 230, 234.
Басано, Јакопо (Bassano, Jacopo), 207.
Басора (Bassorah), град, 26.
Бастиен-Лепаж, Жил (Bastien-Lepage, Jules), сликар, 365, 367.
Баутс, Дирик (Bouts, Dierik или Dirk, Thierry), сликар, 249, 251, 252, 265, 266.
Бачио дела Порта (Baccio della Porta), види: Бартоломео, Фра.
Баше, А. (Bachet, A.), сликар, 391.
Бевилаква (Bevilacqua), палата, 156.
Беклин, Арнолд (Böcklin, Arnold), сликар, 362, 369, 370.
Белведере, 83.
Белгамб, Жан (Bellegambe, Jean), сликар, 263.
Белгија, 167, 168, 295, 345, 368, 375.
Белини Ђовани (Bellini Giovanni), сликар, 69, 192, 195, 196, 197, 198, 201, 219, 272.
Белини, Јакопо (Bellini, Jacopo), 192, 194.
Белини, Џентиле (Bellini, Gentile), 192, 196.
Белтрафио, Ђ. А. (Beltrafio, G. A.), 210, 215.
Бенар, Албер (Besnard, Albert), сликар, 365, 380, 390, 392.
Беневент, град, 104.
Бенедето да Мајано (Benedetto da Majano), архитект, 152.
Бенлиуре, М. (Benlliure, M.), вајар, 388.
Беотија, област, 94.
Бери (Berry), војвотство, 244, 246.
Берлин (Berlin), град, 167, 168, 274.
Бернини, Ђан Лоренцо (Bernini, Gian Lorenzo), архитект и скулптор, 154, 155, 281, 283, 286, 325.

Берн-Џонс, Е. К. (Burne-Johnes, Edward Coley), сликар, 168, 343, 361, 371, 373.
Бертувил (Berthouville) место, 88.
Бетон, армирани 385.
Беч, град, 164, 167, 168, 369.
Бианки, Франческо (Bianchi, Francesco), сликар, 240, 243.
Библија, 32, 173, Рафаилова 224, 319.
Библиотека, Народна, у Паризу, 166; Библиотека Сент-Женевиев, у Паризу, 165.
Библиотека Св. Марка, у Млецима, 153, 155.
Бизон, 9.
Билан, Жан (Bullant, Jean), архитект, 159.
Билбао (Bilbao, G.), сликар, 293.
Бисер, 155.
Битен, Улис (Butin, Ulysse) сликар, 366.
Бланш, Ж. (Blanche, J.), сликар, 391.
Блоа (Blois), замак, 157, 159.
Боили, Л. (Boilly, L.), 344.
Бове (Beauvais), град, 134.
Бодеж, 3, 4, 14, 36.
Бодри, Пол (Baudry, Paul), сликар, 358, 367, 370.
Боја, 194, масна, 195, 198, 205, 212, 229, 234, 248, 258, 267, 276, 284, 285, 287, 290, 292, 304, 309, 312, 317, 319, 320, 323, 334, 338, 349, 350, 352, 359, 364, 365, 372, 373, 378, 379, 380, 391, 393, 397, 399, 400.
Бојење статуа, 48, 376, 377.
Бокадор, Доминик из Кортоне, звани, (Boccador, Dominique de Cortone, звани), архитект, 157.
Болдини, J. (Boldini, J.), сликар, 370.
Болоња (Bologna), град, 218, 281, 286.
Бона, Леон (Bonnat, Léon), сликар, 290, 293, 358, 360, 367.
Бонар, П. (Bonnard, P.), сликар, 397.
Бонве, Андре (Beauneveu André), вајар и миниатурист, 145.
Бонер, Роза (Bonheur, Rosa), сликар, 361.
Бонингтон, Ричард Перкес (Bonington, Richard-Parkes), сликар, 360.
Борац Боргезе, статуа, 71.
Борго Сансеполкро (Borgo Sansepolcro), 182.
Боргоњоне, Амброђо (Borgognone, Ambrogio), 214, 215.
Бордо (Bordeaux), град, 144.
Боскореале (Boscoreale), место 88.
Ботичели, Сандро Филипепи, назван (Botticelli, Sandro Filipepi), 176, 177, 179, 180, 181, 213, 229, 281, 371.
Бош, Јероним (Bosch, Jérôme), сликар, 255, 256.
Брајн, Бартоломеус (Bruyn, Bartholomäus), сликар, 276.
Брак, Ж. (Braque, G.), сликар, 399.
Бракелер, Ферд. од (Braekeleer, Ferdinand de), сликар, 368.
Браманте, Д. (Bramante, D.), архитект, 104, 153, 154, 165, 207, 225.
Брангуин, Е. (Branguyn, E.), сликар, 390.
Бранкачи, капела, 177.
Брант, Едгар (Brandt, Edgar), 386.
Бранхиде, место, 46.
Браскаса, Ж. Р, (Brascassat, Jacques Raymond), сликар, 361.
Браувер, Адриан (Brouwer, Adrian), сликар, 298.
Бретања (Bretagne), 12, 396.
Бретон, Жил (Breton, Jules), сликар, 363.
Бреша (Brescia), град, 206, 229.
Бриаксис (Bryaxis), вајар, 72.
Бриг (Brügge, Bruges), град, 236, 244, 247, 250, 253, 254, 379.
Бригос (Brygos), сликар ваза, 91.
Брисел, град, 128, 166, 167, 314.
Британија, 15.
Бродови у црквама, 115, 129, 130.
Брозик, В. (Brozik, W.), сликар, 380.

Бронза, 13, 17, 22, 30, 35, 36, 41, 53, 70, 87, 269, 326.
Бронзано доба, 13, 14, 16.
Бронзино, Анџело (Bronzino, Angelo), сликар, 232, 233.
Брудерлам, Мелхиор (Broederlam, Melchior), сликар, 245.
Бруин, Б. (Bruyn, B.), сликар, 277.
Брунелеско, Ф. (Brunellesco, F.), архитект 151, 165.
Брухел Старији (Breughel, le Vieux), сликар, 256, 400.
Бугеро, Виљем (Bouguereau, William), сликар, 353, 354.
Будоар, 341.
Бул, Андре Шарл (Boulle, André Charles), токар, 326.
Булоњ, Жан (Boulogne, Jean), вајар, 239, 240.
Бурбоне (Bourbonnais), област, 258.
Бургоња (Bourgogne), област, 130, 148, 217, херцештво 244, 245, 257, 265.
Бурдел, Е. (Bourdelle, E.), вајар, 387, 388, 389, 390.
Бурдишон, Жан (Bourdichon, Jean), сликар, 263.
Бурж (Bourges), град, 134, 135, 136, 244.
Буржоазија, 270, 296, буржоаска уметност 391, публика 397, 400.
Буркмаир, Ханс (Burgkmair, Hans), сликар, 270.
Буше, Франсоа (Boucher, François), сликар, 330, 334, 335, 338, 339, 353.

В

Вавилон, град, 27, 30, 31, 78.
Вавилонија, 3, 7, 17, 27.
Вавилонска кула, 31.
Вавилонска стопа, мера, 28.
Вагнер, Ото (Wagner, O.), архитект, 168.
Ваза, 18, у облику људског тела 36, од злата и сребра 36, микенске 42, с црним и црвеним фигурама, 49, 77, 87, 88, 90, коринтске, 91, етрурске 91, 92, с рељефима 93, типови 94, етрурске 99, 100, вајане 336.
Вајден, Рожие Ван дер (Rogier Van der Weiden), сликар, 76, 217, 248, 249, 251, 252, 254, 255, 257, 266, 269, 288.
Валенција, град, 287.
Ван Гог, Винсент, (Van Gogh, Vincent), сликар, 389, 396.
Ван Донген, Кеес (Van Dongen, Kees), сликар, 389, 392, 398.
Ван Ло, Жан Баптист и Карл (Van Loo, Jean Baptiste et Carle), сликари, 330.
Варен, Ж. (Warin, Jean), вајар и гравер, 376.
Васари (Vasari), историчар уметности, 121, 124.
Ватикан, 56, 70, 75, 82, 211, 218, 222, 223, 224, 233, 234, 235, 236, 237.
Вато, Антоан (Watteau, Antoine), сликар, 328, 329, 331, 332, 366, 377.
Ватс, Џ. Фр. (Watts, George Frederick), сликар, 363, 371.
Вафио (Vaphio), место, 37, 42.
Везув, вулкан, 88, 102.
Вела, В. (Vela, V.), сликар, 382.
Веласкес, Диего да Силва (Velasquez, Diego da Silva), сликар, 195, 202, 207, 284, 285, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 297, 301, 363, 367, 372.
Венера (Venus), богиња, Милоска 64, 65, Медичи 71, 72, 97, 291.
Вениус, Ото (Vaenius, Otto), сликар, 307.
Верешчагин, В., сликар, 380.
Вермер, Јан (Vermeer der Delft, или Jan Van der Meer), сликар, 302, 305, 321, 358, 367.
Верне, Жозеф (Vernet, Joseph), сликар, 343.
Верне, Хорас (Vernet, Horace), сликар, 349, 356.
Верокио (Andrea del Verrocchio), вајар, 108, 175, 178, 179, 180, 181, 183, 186, 213, 215.

Верона (Verona), град, 205, 206, 217.
Веронезе, Паоло Калиари, назван (Veronese Paolo; Paolo Caliari), сликар, 204, 205, 206, 352.
Версаљ (Versailles), замак 160, 162, 163, 325.
Верчели (Verceli), место, 216.
Вестминстер (Westminster), манастир, 134, 160.
Вестфалски Мир, 295.
Виварини, Алвизо (Vivarini, Alviso), сликар, 192.
Виен, Мари Жозеф (Vien, Marie Joseph), 330, 337, 344.
Виже Л'Брен, Елизабет Луиз, (Vigée Le Brun, Elisabeth Louise), сликарка, 333, 340.
Византија, 116, 117, 121, 126, 128, 129.
Византинци, 60 121, 126.
Византиска архитектура, 104, 119.
Византиска уметност, 31, декоративна 105, 108, 109, 111, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 126, 128, 144, стил 192.
Вилхелм, мајстор из Келна, сликар, 264.
Виљар, Ед. (Vuillard, Ed.), сликар, 397.
Винчи (Vinci), замак, 208.
Винчи, види: Лионардо да Винчи.
Виоле-Ле-Дик (Viollet-Le-Duc, Eugène), архитект, 165, 168.
Виргилије (Vergilius), песник, 189.
Висконти, Луј (Visconti, Louis), архитект, 161.
Вити, Тимотео (Viti, Timoteo), 218. 219, 220.
Виченца (Vicenza), град, 153, 206.
Вламенк, М. (Vlaminck, M.), сликар, 396.
Водовод, римски 102, аквадукти 105.
Волгемут, Михаел (Wohlgemuth, Michael), сликар, 270, 272.
Волута, 59.
Вормс (Worms), град, 130.
Вортицистичка (Vorticiste) школа, 400.
Вотерс, Емил (Wauters, Emile), сликар, 368.
Воуверман, Филип (Wouwerman, Philippe), сликар, 299.
Вредност, линије, тактилна, 189, 348, тона 290.
Вуе, Симон (Vouet, Simon), сликар, 315.
Вулчи (Vulci), место, 99, 100.

Г

Габии (Gabii), град, 68.
Габриел (Gabriel, Jacques-Ange), архитект, 164.
Гавринис (Gavrinis), острво, 14.
Гајон (Gaillon), замак, 158.
Гале, Е. (Gallé, E.), 383.
Гале, Л. (Gallait. L.), сликар, 368.
Галера, лађа, 75.
Галерија, 117, 140.
Гали, 15, 79, 80, 81.
Галија, 15, 16, 32, 101, 125.
Галоп 8, летећи 351.
Гаргула (gargouille), 142, 143.
Гард (Gard), река, 102.
Гарде (Gardet), вајар, 374
Гарние (Garnier, Ch.), архитект, 166.
Гарона (Garonne), река, 7.
Гварди, Фр. (Guardi, Fr.), 206.
Гверчино, Франческо Барбиери, назван (Guercino, Francesco Barbieri, назван il), 280, 282, 285.
Гвожђе, оруђе и оружје, 15, 17, намештај од гвожђа 387.
Геа (Земља), богиња, 81.
Гелдерн (Gueldres, Geldern), град и област, 247.
Гема, резан камен, 96.
Генсбро, Тома (Geinsborough, Thomas), сликар, 339, 340, 343.
Геометриска декорација 18, стил 90.
Герен, Пиер-Нарцис, барон (Guérin, Pierre-Narcisse, baron), сликар, 346.
Германи, 125.
Герхард из Харлема (Gérard de Harlem, Geertgen), сликар, 251.
Гест, 18, 240.
Гиберти, Л. (Ghiberti, L.), скулптор, 181, 184, 246.
Гигант, 80, 81, 82, 83.
Гијом, Ж. Б. К. Е. (Guillaume, Jean-Baptiste-Claude-Eugène), вајар, 375.
Гилгамеш (Gilgamès), бог, 29.
Гиљен, Симон (Guillain, Simon), сликар, 319, 324.
Гиљомен, А. (Guillaumin, A.), сликар, 392.
Гирландајо, Д. (Ghirlandajo, D.), сликар, 177, 178, 180, 181, 229, 235, 253.
Гладиатор, статуа, 80.
Глер, Шарл (Gleyre, Charles), сликар, 354, 395.
Глечери, 3.
Глумци, талијански, 328.
Гоблен (радионица гобелена) 326.
Гоген, П. (Gauguin, P.), сликар, 395, 396, 397.
Гоја, Фр. (Goya, Francisco), сликар, 207, 290, 291, 292, 363, 367.
Гојен, Јан Ван (Goyen, Jan Van), сликар, 306.
Горгона, богиња, 46, 47.
Гордиан, цар, 107.
Госарт, Јован (Gossaert, Jean) из Мобежа (Mobeuge, „Mabuse"), сликар, 255, 256.
Готи, народ, 115, 124.
Готска архитектура, 104, 107, 124, 126, 127, 131, 133, 135, 136, 149, 156, 164, 167.
Готска скулптура, 138, 140, 146.
Готска уметност, 124, 126, 132, 134, 135, 138, 141, 142, 144, 146, 147, пламена 155, 200, 245, 378.
Готска црква, 124, 125, 126, 131, 135, 136, 138, 139.
Готски стил, 134, копљасти, зракасти, пламени 135, 152, 270.
Гоцоли, Беноцо (Gozzoli, Benozzo), сликар, 173, 177, 201.
Гравира (рез), 6, 193, 260, 270, 272, 273, 293, 300, 304, 312, 351.
Гравирани каменови, 14.
Град, зидови 40.
Грађански сталеж (bourgeoisie), 135.
Грез, Ж. Б. (Greuze, Jean Baptiste), сликар, 296, 332, 333, 334, 338, 339, 342, 353.
Греко, Теотокопули, назван Ел (Greco, Theotocopuli назван El), сликар, 288, 395.
Гренада, град, 120.
Гривна, бронзана, 14, 88.
Гриневалд, Матиас (Grünewald, Mathias), сликар, 276.
Грис, Хуан (Gris, Juan), сликар, 399.
Грифон, 113.
Гро, Антоан, Жан, барон (Gros, Antoine, Jean, baron), сликар, 346, 347, 350, 356.
Гроб, 12, 18, 21, 26, куполаст 36, 87, 88, 92, 94, 99, 108. 112, 150, гробље 377.
Грота, 150.
Гротеск, 150, 151.
Грци, 31, 32, 44, 45, 52, 54, 73, 81, 93, 97, 103, 143, 340, 342, 351.
Грчка, 10, 19, 28, јонска 31, 32, 33, северна 35, 39, 40, 42, 44, 45, 49, 50, 78, 87, 90, 100, 101, 109, 339.
Грчка уметност, 21, 26, 29, 31, 32, 33, 40, 42, 44, 78, 83, 84, 85, 97, 102, 106, 144, 147.
Гудеа (Goudea), владалац, 27.
Гужон, Жан (Goujon, Jean), вајар, 259, 260, 376.

Д

Давид, Герхард (David, Gérard), сликар, 248, 254.
Давид из Анжеа (David d'Angers), вајар, 382.
Давид, Луј (David, Louis), сликар, 330, 331, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 345, 346, 347, 350, 353, 368.

Дадаизам, 400.
Дајк, Антоан Ван (Dyck, Antoine Van), сликар, 292, 309, 311, 332, 342, 343, 369.
Далмација, 112.
Далу, Еме Жил (Dalou, Aimé-Jules), вајар, 375, 388.
Данекер, Ј.-Х. фон (Dannecker, J.-H. von), вајар, 342.
Даниел да Волтера (Daniel da Volterra), сликар, 239.
Данска, 3, 12, 14, 15.
Данте, 145, 183, 238.
Дањан-Бувре, П. А. Ж. (Dagnan-Bouveret, Pascal-Adolphe-Jean), сликар, 359, 367.
Дарданели, 35.
Даре, Жак (Daret, Jacques), сликар, 252.
Дарије, владалац, 49.
Дарије Кодоман, владалац, 31.
Дармштат (Darmstadt), град, 168, 273.
Дачани, народ, 105, 106.
Девалиер, Ж. (Desvallières, George), сликар, 390, 392.
Дегас, Едгар (Degas, Edgar), сликар, 365, 378, 391, 392, 393, 394, 401.
Дегенерација, 291.
Декаденција, 79, 119, 227, 278, 326, 336.
Декан, А. Г. (Decamps, Alexandre-Gabriel), сликар, 357, 359.
Декорација, геометриска 18, 31, 33, 37, 42, 90, 105, 107, 117, 120, 124, 125, 131, 135, 138, 139, 146, 150, 152, 153, 154, 156, 157, 160, унутрашња 168, 241, 259, 295, 309, 317, 320, 325, кинеска 377, 390, позоришна 398, источњачка 399.
Делакроа, Ежен (Delacroix, Eugène), сликар, 317 прим., 349, 351, 352, 358.
Деларош, Пол (Delaroche, Paul), сликар, 351, 354, 363.
Делоне, Ели (Delaunay, Elie), сликар, 355.
Делорм, Филибер (Delorme, Philibert), архитект, 160.
Делос, острво, 44, 45, 46, 47.
Делфи, 46, 71, 80, 387.
Делфт (Delft), град, 302, 305.
Деметер, богиња, из Книдоса 74, 75, 84.
Деметрије Полиоркет, 75.
Дени, Морис (Denis, Maurice), сликар, 390, 393.
Дерен, А (Derain, A.), сликар, 396.
Деспотизам, 326, 337.
Детај, Едуард (Detaille, Édouard), сликар, 354, 357.
Диадуменос, статуа, 53.
Диаз де ла Пена, Н. В. (Diaz de la Pena, Narcisse-Virgile), сликар, 361, 395.
Диана, богиња, из Габиа 68.
Дибан (Duban, F.), архитект, 165.
Дибоа, Пол (Dubois, Paul), вајар и сликар, 368, 375.
„Дивљизам" („fauvisme"), 397, 398.
Диез, Е. А. (Duez, E. A.), сликар, 355.
Дижон (Dijon), град, 244, 245, 246, 247.
Дик (Duc, L.-Joseph), архитект, 166
Димњак, 158.
Диодор, грчки историк, 21.
Дионисос (Dionysos), бог, 67, 68, 106, 107.
Дипилон (Dipylon), двојна врата, гробље код, 90, 91.
Дипре, Жил (Dupré, Jules), сликар, 361.
Дипре, Огистен (Dupré, Augustin), гравер, 376.
Диран, Каролис (Duran, Carolus), сликар, 293, 360, 367.
Дирер, Алберт (Dürer, Albert), сликар, 260, 266, 267, 268, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 304, 369.
Дисерсо (Ducerceau, J.-B.), архитект, 162.
Дискобол, статуа, 51, 52, 53, 54.
Дискос, 52.

Добињи, Шарл Фр. (Daubigny, Charles-François), сликар, 361.
Добри пастир, 112, 114.
Долмен, 12, 13, 14, 15, 40.
Долчи, Карло (Dolci, Carlo), сликар, 283, 287, 354.
Домие, Х. (Daumier, H.), сликар, 391.
Дом Инвалида (Dôme des Invalides) у Паризу, 136, 163.
Дом у Бамбергу (Баварска), 127.
Дом у Келну, 155.
Дом у Луки (Lucca), 229.
Дом у Милану, 155.
Дом у Пизи, 128, 131.
Дом у Пистоји, 175, 181.
Дом у Сиени, 171, 172.
Доменикино, Зампиери, Доменико, назван (Domenichino, Domenico Zampieri, назван), сликар, 279, 282.
Доминик из Кортоне, назван Бакадор (Dominique de Cortone, Boccador), архитект, 157.
Донателo (Donato, di Niccolò di Betto Bardi, прозван Donatello), вајар, 108, 177, 179, 182, 183, 185, 186, 187, 193, 235, 239, 375.
Донжон (donjon), 135.
Дордоња (Dordogne), 4, 5, 6.
Дорифорос, статуа, 53, 70.
Дорски стил, 41, 58, 59.
Дорци, 39, 58.
Доу, Герхард (Dou, Gerhard), сликар, 306.
Драперија, 46, 48, 141, 230, 241, 269, 286.
Дрворез, 270, 391.
Дрезден (Dresden), град, 164, 167, 202, 273.
Друе, ле (Drouais, Les), сликари, 344.
Дублин (Dublin), 14, 138, 139.
Дуе (Douai), место, 239.
Дурам (Durham), град, 133.
Дурис (Duris), сликар ваза, 91.
Дучо (Duccio di Buoninsegna), сликар, 121, 171, 172, 173.

Ђ

Ђенова (Genova), град, 286, 307.
Ђордано, Лука (Giordano, Luca, назван *Fa presto)*, сликар, 286.
Ђорђоне, Ђорђо (Giorgione, Giorgio, назван il), 195, 196, 198, 199, 201, 202, 203, 230, 279, 310.
Ђотино (Giottino), сликар, 190.
Ђото (Giotto di Bondone), сликар, 121, 151, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 193, 367.

Е

Еанаду (Éannadou), краљ, 27.
Ебер, Ернест (Hébert, Ernest), сликар, 352, 355.
Евенетос, резач калупа за новац, 97.
Евердинген, Аларт Ван (Everdingen, Allart Van), сликар, 229.
Еврипид, писац, 77.
Европа, 7, 12, 15, 16, 18, 19, 33, Средња и Западна 37, 40, 42, 90, 124, 133, 138, 149, 167, 188, 194, 282, 293, 295, 351, 370, 377, 378, 379, 388.
Егејска уметност, 35.
Егејско Море, 35.
Егзотизам, 396.
Егзотична уметност, 387.
Егина, острво, 48, 50, 54, 58.
Египат, 3, 7, 10, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 26, 28, 29, 33, 35, 36, 37, 39, 42, 52, 54, 78, 79, 83, 89, 97, 105, 119, 359, 388.
Египћани, 20, 21, 22, 25, 26, 31, 32, 44, 52.
Египћанска уметност 17, 20, 21, 23, 24, 26, 31, 37, 42, 44, 45, 46.
Египћански орнаменти, 25.
Еделфелт, А. (Edelfelt, Albert), сликар, 379.
Едип (Oedipos), херос, 92.
Ејрене (Eirene), богиња Мира, статуа, 66, 67.
Еклектизам, 85, 206, 281, 314, 330, 353, 375, 378.

Екс (Aix), град, 258, 395.
Екс-ла-Шапел (Aix-la-Chapelle), град, 117.
Експресионизам, 388, 397, 398, 399.
Експресионист, 397, 398.
Екстаза, 217.
Екуан (Écouen), замак, 159.
Елеузина (Eleusis), место, 118.
Елизеј, 76.
Емаљ, 15, 115, 118, 121, 173, 377.
Енгелбрехтсен, Корнелис (Engelbrechtsen, Cornelis), сликар, 260.
Енглези, 20.
Енглеска, 12, 130, 133, 134, 164, 167, 168, 273, 311, 342, 343, 350, 351, 370, 373, 377, 389, 390, 394, 400.
Енгр, Жан Огист Доминик (Ingres, Jean Auguste Dominique) сликар, 226, 347, 348, 349, 350, 352, 354, 365, 369, 395, 399.
Ендр (Indre), 5, 9.
Енер, Жан Жак (Henner, Jean-Jacques) сликар, 360, 367.
Енжалбер, Ж. А. (Injalbert, Jean-Antonin), вајар, 375.
Ензор, Џемс (Ensor, James), сликар и гравер, 398.
Енкаустика, сликање воском, 90.
Енциклопедија, 142, 143.
Епигонос (Epigonos), вајар, 80.
Епикуризам, 328.
Епоха углачаног камена, 12.
Ерехтеј, херос, 57, 61.
Ерос, бог, 68, 83, 84, 109.
Есден, Жакмар де (Hesdin, Jaquemart de), сликар, 262.
Ескориал, палата, 167, 252.
Есхил (Aeschylos), песник грчки, 49, 51, 238.
Етиопљани, народ, 79.
Етрурија, 31, 87, 91, 99, 100.
Етрурска уметност, 99.
Етрурци, 31, 100, 103.
Еуменес II, краљ, 81.
Еуфрат, река, 26.
Еуфрониос (Euphronios), сликар ваза, 91.
Ефес, град, 54, 59, 71.
Ехинос (echinos), 58.

Ж

Жанр (genre)), 79.
Желе, Клод (Gellée, Claude), види: Клод Лорен.
Жерар, Франсоа-Паскал Симон, барон (Gérard, François-Pascal-Simon, baron), сликар, 346, 347.
Жерико, Жан-Луј-Андре-Теодор (Géricault, Jean-Louis-André-Théodore), сликар, 349, 350, 351, 352.
Жером, Ж. Л. (Gérome, Jean-Léon), вајар, 374, 377.
Животиња, представа, 217, 374, 377.
Жижак, 9, 10.
Жијо, Клод (Gillot, Claude), сликар, 331.
Жирардон, Франсоа (Girardon, François), вајар, 320, 321, 324, 325.
Жироде де Руси Триозон, А. Л. (Girodet de Roucy Trioson, Anne, Louis), сликар, 346, 354.
Жонкенд, Ж. Б. (Jongkind, J. B.), сликар, 393.
Жртвеник, у Пергамону 81, 95, Мира у Риму 103, 106, у цркви, часна трпеза, 115.
Жувне, Жан (Jouvenet, Jean), сликар, 316, 320.

З

Забат (види: тимпанон), 158.
Задатак уметности, 332.
Замак, 135, 136, 150, 156, 157, Шенонсо 157, Шамбор 157, Блоа 157, Гајон 158, у Хајделбергу 158, 160, Блоа 159, Фонтенебло 159, Сен Жермен 159, Екуан 159, у Версању 160.
Занатска уметност, 87, 326, 377.
Зарцило, П. (Zarcillo, P.), вајар, 294.
Застор, 326.

Звоник, 124, 129, 134, 135, 151, 154, 157, 384.
Зевксис (Zeuxis), сликар, 69, 88.
Зевс, 50, 58, 59, 61, 62, 67, 81.
Земљорадња, 13.
Златар, 26, 219, златарски производи 326, златарство 387.
Злато, 13, 17, 36, 61, 87, 121, златно позађе 267, 296, 302.
Зулоага, Игнацио (Zuloaga, Ignacio), сликар, 293.
Зурбаран, Франческо (Zurbaran, Francesco), сликар, 284, 288, 289.

И

Идеализам, 273, 289, 342, 367.
Идиличне сцене, 105.
Идол, 10, 13, 31, женски 35, 39, 118.
Изложба, 364, 386.
Изократ, писац, 77.
Израелс, Жозеф (Israëls, Josef), сликар, 368.
Икона, 287.
Иконоборци; Иконокласти, 117.
Иктинос (Iktinos), архитект, 56, 60.
Ил де Франс (Ile-de-France), област, 132, 133.
Илион, град, 35.
Илуминатор, 229, 276.
Илуминирање, 352.
Илустратор, 356.
Импресионизам, 277, 288, 352, 362, 364, 365, 366, 373, 390, 392, 393, 395, 397, 398, 399.
Импресионист, 108, 364, 365, 372, 379, 395.
Индија, 33, северна 78, 388.
Индиска уметност, 120, 399.
Индус, река, 78.
Иницијал (почетно слово), 139.
Инквизитор, 146.
Инквизиција, 195.
Инкрустација, 326.
Интаљи, 96.
Интарсија, златом и сребром 36.
Интелектуализам, 364, 371.
Ипр (Ypres), град, 245.
Ипсамбул (Ipsamboul, у Египту), 22.
Ирска, 14, 140.
Исидорос (Isidoros) из Милета, архитект, 116.
Ископавања, археолошка, 280, 287.
Исос, река, битка код Исоса, 89.
Исток, крајњи 377.
Италија, 3, 32, 40, 41, јужна 58, 92, 95, средња, 99, 101, 102, 103, 107, 108, 109, 116, 121, 125, 128, 131, 134, 140, 149, 150, 156, 157, 162, 165, 170, 172, 176, 188, 195, 206, 214, 217, 218, 239, 242, 244, 246, 247, 250, 255, 258, 264, 267, 276, 279, 282, 287, 290, 293, 300, 307, 310, 311, 318, 320, 325, 330, 336, 342, 361, 370, 399.

J

Јапан, држава, 351, 378, 396, 397.
Јапанска уметност, 377, 378, 396.
Јеврејски језик, 33.
Језерска насеља, 11, 12, 13.
Језуити, 206, 242, 310.
Језуитски стил, 155, 242, 279, 286.
Јелинска епоха, 78.
Јерес, 117, 168.
Јерменска, 32.
Јерусалим, 33, 104.
Јован без Страха (Jean sans Peur), владалац, 244.
Јован Добри (Jean le Bon), краљ француски, 244.
Јован, дука од Бериа (Berry), 244, 246.
Јонски стил, 41, 58, 61.
Јооc фон Клеве (Joos von Cleve, или van Cleff), сликар, 275, 276.
Јорданс, Јакоб (Jordaens, Jacob), сликар, 308, 311.
Југославија, 388.
Јулије II, папа, 223, 236, 237.
Јустиниан, цар, 116, 117, 118.

К

Кабанел, Александар (Cabanel, Alexandre), сликар, 350, 354.
Кавалини, Пиетро (Cavallini, Pietro), мозаичар, 174.
Казен, Ж. Ш. (Casin, Jean-Charles), сликар, 363, 381.
Каиро, варош, 17, 21, 120.
Калај, 13, 326.
Каламис (Kalamis), вајар, 55.
Калвар, Дени (Calvaert, Denis), сликар, 281.
Кале (Calais), град, 3.
Каликратес (Kallikrates), архитект, 56.
Кало, Жак (Callot, Jacques), сликар, 314, 315, 342.
Калуп за ковање новца, 87, за вазе 93, 171.
Кальбот (Caillebotte, G.), сликар, 401.
Камбре (Cambrai), место, 206.
Камеа, 96, 97.
Камено доба, 17, 18.
Кампен, Робер (Campin, Robert), сликар, 252.
Кампо Санто (Campo Santo), у Пизи 173, 176.
Канал, 105.
Каналето, Антонио Канале, прозван (Canaletto, Antonio Canale), 206.
Канделабар, 326, 336.
Канија, златна, 17.
Кано, Алонзо (Cano, Alonso), сликар и скулптор, 289.
Канова, Антонио (Canova, Antonio), вајар, 106, 189, 337, 342, 346, 374.
Канон, закон, 53, 70.
Капела, 21, 31, Бранкачи 177, Медичи 234, 235.
Капител стуба, 41, 58, 59, 117, 140, 142.
Караваџо, Микел Анџело Америги да (Michel Angelo Amerighi da), сликар, 280, 281, 284, 285, 286, 287, 289, 297, 300, 301, 310, 315.
Каракала, цар, 107.
Карачи, Анибал (Carracci, Annibale), сликар, 278.
Карачи, Аугустин (Carracci, Agostino), сликар, 281.
Карачи, Лодовико (Carracci, Lodovico), сликар, 281, 282, 285, 315, 330.
Кариатида, 46, 57, 61.
Карие (Karyai), град, 61.
Кариер, Е. (Carrière, Eugène), сликар, 366, 381.
Карија, држава, 72.
Карикатура, 95, калуђера 146, 311.
Карло Велики, 111, 117, 124, 128, 377.
Карло IV, император немачки, 264.
Карло V, шпански краљ, 290, 295.
Карнак (Carnac), 12.
Карнак (Karnak, у Египту) 20.
Карпачо, В. (Carpaccio, V.), 198, 201.
Карпо, Ж. Б. (Carpeaux, Jean-Baptiste), вајар, 370, 375.
Карузел, 162, 165.
Карци, народ, 73.
Касета, 151.
Кастањо, Андреја дел (Castagno, Andrea del), сликар, 174, 177, 232.
Катакомбе, 108, 111, 112.
Катедрала, 135, 143, 146, 384.
Катедрала св. Павла, у Лондону, 161.
Катедрала св. Фронта, у Перигеу, 121.
Катедрала у Амјену, 131, 134, 142.
Катедрала у Анжеу (Angers), 244.
Катедрала у Бордоу (Bordeaux), 144.
Катедрала у Дураму (Durham), 133.
Катедрала у Ексу (Aix), 258.
Катедрала у Келну (Köln, Cologne), 132.
Катедрала у Кентрбериу (Canterbury), град, 133, 134.

Катедрала у Орвиету, 182, 183.
Катедрала у Отену (Autun), 139, 141.
Катедрала у Паризу, 142.
Катедрала у Парми, 241, 242.
Катедрала у Питерберу (Peterborough), 133.
Катедрала у Прату, 186.
Катедрала у Ренсу (Reims), 130, 134, 140, 141, 142, 143.
Катедрала у Солсбериу (Salisbury), 134.
Катедрала у Флоренцији, 151, 152.
Катедрала у Шартру (Chartres), 130, 140, 142.
Катедрала у Штрасбургу, 131.
Каулбах, Вилхелм фон (Kaulbach, Wilhelm von), сликар, 369.
Кафиери, Филип (Caffieri, Philippe), цизелатор, 326.
Кахрие-Џамија, у Цариграду, 119.
Кватернарна уметност и епоха, 3 и даље, 7, 8, 11, 16.
Кверча, Јакопо дела (Quercia, Jacopo della), 185, 187, 235.
Келн (Köln, Cologne), град, 132, 134, 155, 264, 265, 267, 276.
Келнска школа, 265, 266, 269, 276.
Келти, 99, 125.
Кен, О. Н. (Cain, Auguste-Nicolas), вајар, 374.
Кентаур, фантастично биће, 51, 61, 83, 84.
Кентрбери (Canterbury), град, 133, 134.
Кер, Жак (Coeur, Jacques), 135.
Керамика, 39, 91, 93, 377, 387, 399.
Керамикос, старо гробље у Атини, 77.
Кефисодот (Kephisodotos), вајар, 66, 67.
Кијев, град, 121.
Киклопски зидови, 40.
Кимон, резач калупа за новац, 97.
Кина, држава, 33, 351, 388.
Кинеска декорација 377, порцелан 377, „ствари“ (chinoiseries) 377, уметност 377.
Кипар, острво, 32, 35, 40, 95, 134.
Кир, владалац, 31.
Киренајка, област, 95.
Класицизам, 328, 342.
Класичар, 361, 362, 379.
Клаудије, цар, 106.
Кленце (Klenze, L. von), архитект, 167.
Клерен, Г. (Clairin, G.), сликар, 355.
Клинасти натписи, 29.
Клингер, Макс (Klinger, Max), вајар, 370, 377.
Клини (Cluny), манастир, 130.
Клод Лорен (Claude Lorrain), сликар, 317, 320, 321, 325, 371.
Клодион, Клод Мишел (Clodion, Claude Michel), вајар, 337, 341.
Клуе, Жан и Франсоа (Clouet, Jean et François), сликари, 257, 258.
Книдос (Knidos), град, 68, 74, 75, 84.
Књђани, 46.
Кносос (стари град на Криту), 37, 38, 41, 42.
Коазевокс, Антоан (Coysevox, Antoine), скулптор, 320, 324, 341.
Коапел, Ноел, Антоан (Coypel, Noël et Antoine), сликари, 330.
Кобленц (Coblence, Koblenz), град, 62.
Коврче, 29, 30.
Козимо, Пиеро ди (Cosimo, Piero di), сликар, 181.
Којп, Алберт (Cuyp, Albert), сликар, 304, 306, 321.
Кокошка, О. (Kokoschka, O.), сликар, 398.
Колбер (Colbert), 163.
Колиба, 4.
Колмар (Colmar), град, 269, 270, 272, 276.
Коломб, Мишел (Colombe, Michel), вајар, 259.
Колорист, 198, 205, 226, 230, 276, 293, 332, 343, 347, 349, 359, 368, 369, 394, 398.
Колорит, 217, 229, 282, 310, 334, 377, 393.
Колосалност, 105.

Колосеум, 100, 103.
Колсон, ле (Colson, Les), сликари, 344.
Композиција, 52, 85, 89, 141, 173, 180, 199, 205, 217, 218, 224, 229, 231, 233, 252, 254, 267, 269, 273, 282, 291, 302, 303, 310, 319, 320, 322, 345, 355, 367, 369, 377.
Конвенционалност, 106, конвенционална уметност 141, академска 321, 351, 391.
Констан, Бенжамен (Constant, Benjamin), сликар, 367.
Константин Велики, цар, 101, 104, 115.
Констебл, Џон (Constable, John), сликар, 355, 360.
Контрареформација, 203, 206, 242, 278, 280.
Коњаничка статуа, 186, 210.
Коњие, Лео (Cogniet, Léon), сликар, 354, 357, 360.
Копље, 14.
Копти, народ, 119.
Коптиска уметност, 119.
Коран, 120.
Корбеј (Corbeil), град, 144, 146.
Кордова, град, 120.
Корећо, Антонио Алегри, (Antonio Allegri, назван *il Correggio)*, сликар, 69, 203, 229, 240, 241, 242, 280, 281, 282, 287, 298, 347, 367.
Коринтски стил, 59.
Корконо, (Korkonno), 12.
Кормон, Ф. (Cormon, Fernand), сликар, 355.
Корнеј де Лион (Corneille de Lyon), сликар, 263.
Корнелис, Јакоб (Cornelisz, Jacob), сликар, 260.
Корнелиус, П. (Cornelius, Peter), сликар, 369.
Корњача, љуштура од, 326.
Коро, Ж. Б. К. (Corot, Jean Baptiste Camille), сликар, 299, 356, 362.
Коте, Ш. (Cottet, Ch.), сликар, 391.
Кранах, Лукас (Cranach, Lukas), сликар, 271, 274, 275.
Кранах, Лукас, Млађи, сликар, 276.
Крас (Crassus), 102.
„Краснопис", 363.
Крафт, Адам (Krafft, Adam), вајар, 268, 269.
Креди, Лоренцо ди (Credi, Lorenzo di), сликар, 175, 181, 186, 253.
Крезилас (Kresilas), вајар, 65.
Кремен, оруђа од кремена, 11, 14.
Крен, В. (Crane, W.), сликар, 168.
Кривели, Карло (Crivelli, Carlo), 197, 199.
Крилати генији, 29.
Крим, 87, 88.
Кристус, Петрус (Cristus, Petrus), 194.
Крит, 35, 37, 38, 39, 42, 48.
Кро, Е. Х. (Cros, E. H.), сликар и вајар, 393.
Кров, 127, 136, 157, 159, раван 159, 164.
Кром, Џон (Crome, John), сликар, 343.
Кромлех, 12.
Кронака (Cronaca, S.), архитект, 152.
Крсташки ратови, 126, 133.
Ксенофон, историчар, 77.
Ксеркс (Xerxes), владалац, 49.
Ксоана, 45.
Ктитор, тип ктитора, 146.
Кубизам, 398, 399, 400.
Кубист, 397, 399.
Кузен, Жан (Cousin, Jean), сликар, 314.
Кула, нагнута у Пизи 128, кула замка 157, 159, Ајфелова у Паризу 166, 384, 386.
Кулмбах (Kulmbach), место, 269.
Култ, 26, 92, 114.
Културни слој, 5.
Купатило, 103.
Купола, 31, 103, 104, 116, 117, 151, 154, кубе 241, 242, 322.

Курбе, Гистав (Courbet, Gustave), сликар, 357, 363, 366, 391, 400.
Кусту, Гијом (Coustou, Guillaume), вајар, 324, 325. 341.
Кутир, Тома (Couture, Thomas), сликар, 354.
Кућа, приватна 135, 296, у Хилдесхајму 156, 157, 160.

Л

Лабиринт, 37.
Лабруст (Labrouste, H.), архитект, 166.
Лав X, папа, 124, 223.
Лавери, Џ. (Lavery, John), сликар, 374.
Лавовска врата у Микени, 40, 41.
Лагрене, Луј (Lagrenée, Louis), сликар, 330.
Лајден (Leyden), град, 260, 300.
Лак, јапански 199, лаковане ствари 377, 399.
Лаконија, област, 61.
Лалик, Р. (Lalique, R.), 383.
Лан (Laon), град, 134.
Ландовски, Пол (Landowski Paul), вајар, 387, 388.
Ланкре, Никола (Lancret, Nicolas), сликар, 329, 330, 333.
Лаокоон, свештеник, статуа, 74, 81, 82, 85.
Лапити, народ, 50, 61.
Ларжилиер, Никола де (Largillière, Nicolas de), сликар, 316, 319, 322.
Ластман, Питер (Lastman, Pieter), сликар, 300.
Ла Тур, Морис Кантен де (La Tour, Maurice Quentin de), сликар, 333, 339, 344.
Ла Ферте Милон (La Ferté Milon), замак, 136.
Л'Брен, Шарл (Le Brun, Charles), сликар, 315, 316, 317, 320, 322, 325, 330, 338, 346.
Леви, Х. (Lévy, Henri), сликар, 367.
Легија Минервиа (Legio Minervia), 62.
Леже, Фернан (Léger, Fernand), сликар, 399.
Лежен, Л. (Lejeune, L.), вајар, 387, 388.
Лез, Ханри (Leys, Henri), сликар, 368.
Лекит (lekythos), облик вазе, 92, 93.
Лемнос, острво, 63.
Лемоан, Ж. Б. (Lemoyne, Jean Baptiste), вајар, 341.
Ленбах, Франц фон (Lenbach, Franz von), сликар, 362, 369.
Леохарес (Leochares), вајар, 72, 83.
Лепеза, 94, 330.
Лермит, Леон (Lhermitte, Léon), сликар, 366.
Леско, Пиер (Lescot, Pierre), архитект, 159, 162.
Лефиел (Lefuel, H. M.), архитект, 161, 162.
Либерман, Макс (Liebermann, Max), сликар, 369.
Лидер, Б. (Leader, B.), сликар, 374.
Лидија, област, 99.
Лињани, 31.
Лимбург, Павле (Limbourg, Paul de), сликар, 245, 246, 247, браћа из Лимбурга 247, 250.
Лимозен, Леонард (Limosin, Léonard), 263.
Линеаризам, 389, 394.
Лион (Lyon), град, 3.
Лионардо да Винчи (Lionardo da Vinci), 181, 182, 186, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 223, 229, 230, 231, 241, 255, 271, 273, 347, 368, 394.
Липи, Филипино (Lippi, Filippino), сликар, 180, 216, 229.
Липи, Филипо (Lippi, Filippo) сликар, 175, 178, 179, 180.
Лиризам, 273.
Лисип (Lysippos), вајар, 66, 70, 71, 75, 79, 80, 85.
Литограф, 356.
Литографија 391.

Л'Нен, браћа (Le Nain), сликари, 314, 315.
Лоара (Loire), река, 129, 130, 157.
Лоџе (Loggie), у Ватикану, 224, 226.
Лозана (Lausanne), град, 134.
Ломбарди (Lombardo, Antonio, Pietro, Tullio), 192.
Ломбардо П. (Lombardo, Pietro), архитект и скулптор, 153, 192.
Лондон, 134, 155, 160, 161, 164, 166, 167.
Лончар, 91.
Лончарство, 11.
Лоран, Ернест (Laurent, Ernest), сликар, 392.
Лоран, Жан Пјер (Laurens, Jean Pierre), сликар, 391.
Лоранс, Ж. П. (Laurens, Jean Paul), сликар, 355, 390.
Лорансен, Марија (Laurencin, Marie), сликарка, 400.
Лорен (Lorrain), види: Клод Лорен.
Лоренс, Тома (Lawrence, Thomas), сликар, 342, 343, 371.
Лоренцети, А. и П. (Lorenzetti, A. и P.), сликари, 173.
Лоренцо Монако (Lorenzo Monaco), сликар, 190.
Лот, Андре (Lhote, André), сликар, 399.
Лото, Лоренцо (Lotto, Lorenzo), 192, 200, 203.
Лотус, биљка, 25.
Лохнер, Стефан (Lochner, Stephan), сликар, 264, 265.
Л'Сиданер, Х. (Le Sidaner, H.), сликар, 393.
Л'Сиер, Есташ (Le Sueur, Eustache), сликар, 315, 316, 319.
Лувен (Louvain), град, 251.
Лувр (Louvre), грађевина, 159, палата 161, 162.
Луини, Бернардино (Luini, Bernardino), 212, 216.
Луј IX, Свети, 170.
Луј XI, краљ, 258.
Луј XII, 211.
Луј XIII, 162, 315, 319, 324.
Луј XIV, краљ, 161, 162, 260, 286, 295, 314, 315, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 337, 338, 340.
Луј XV, 164, 328, 336, 337, 340, 377, 378.
Луј XVI, 165, 336, 340, 345.
Луј XVIII, 161.
Лук триумфални, Титов, 101, 103, 104, 106, 108, триумфални у цркви 115, копљасти 125, романски и готски 127, 128, потпорни 128, 129, 131, у Паризу 162.
Лука (Lucca), град, 229.
Лукас из Лајдена (Lucas de Leyde), сликар, 260, 261.
Лукул (Luculus), 102.
Луминист, 198, 321.
Лутер (Luther), реформатор, 242, 274.

M

Маварска архитектура, 120.
Магија уметности, 9, 10.
Магдебург (Magdeburg), 132.
Мадерна (Maderna, Carlo), архитект, 154.
Мадлена (Madeleine), црква у Паризу, 57, 165.
Мадрид, град, 286, 289, 291, 292.
Мазарен (Mazarin), 163.
Мазачо, Томазео (Masaccio, Tommaseo), сликар, 174, 176, 177, 178, 185, 229, 246, 247, 249.
Мазерол, Филип де (Mazerolles, Philippe de), 262.
Мајано, Бенедето (Majano, Benedetto da), 185, 187.
Мајдан, камени, 171.
Мајнц (Mainz, Mayence), град, 130.
Мајол, А. (Maillol, A.), вајар, 387, 389.
Мајолика (Majolique), 191.
Мајстор из Мулена (Maître de Moulin), 257, 258.
Мајстор олтара св. Вартоломеја (Maître de l'autel de Saint-Barthélemy), 266.

Мајстор од Мерод или из Флемала (Maître de Mérode или de Flémalle), сликар, 252.
Мајстор смрти Богородице (Maître de la mort de Marie), 276.
Макарт, Ханс (Makart, Hans), сликар, 361, 369.
Македонски, Александар и Филип, 78.
Мала Азија, 31, 40, 44, 46, 59, 78, 80, 87, 94, 97, 99, 101, 108, 116.
Малага (Malaga), град, 399.
Малуел, Јован (Malouel, Jean), сликар, 247.
Мамут, 3, 4, 5.
Манастир св. Анунциате, у Флоренцији, 230, 231.
Манастир св. Салви, близу Флоренције, 231.
Мане, Едуард (Manet, Edouard), сликар, 284, 363, 364, 370, 372, 400.
Манир, 213, 220, 235, 286, 287.
Манирист, 281.
Мансар, Жил-Ардуен (Mansard, Jules-Hardouin), архитект, 163.
Мантења, Андреа (Mantegna, Andrea), сликар, 69, 101, 193, 194, 199, 215, 272, 371.
Мантова (Mantova), град, 193, 307.
Маратон, равница, 49.
Мараш (Marasch), град, 33.
Марила, Проспер (Marilhat, Prosper), 359.
Маринети (Marinetti), 399.
Марис, Јаков (Maris, Jacob), сликар, 368.
Марке, А. (Marquet, A.), сликар, 396, 398.
Марко Антонио Рајмонди (Marco Antonio Raimondi), гравер, 238, 239.
Мармион, Симон (Marmion, Simon), сликар, 252, 253.
Марна (Marne) река, 4.
Марсељ, град, 36, 125.
Мартен, Х. (Martin, Henri), сликар, 365, 390, 392.
Мартини, Симоне, звани Меми (Martini, Simone, Memmi), сликар, 173.
Маршан, Ж. (Marchand, J.), сликар, 396.
Маска, погребна, 36.
Mater dolorosa, 75, 76.
Матис, Ханри (Matisse, Henri), сликар, 397, 398, 399.
Матсис, Кентен (Metsys, Quentin), сликар, 249, 254, 255, 307.
Маћејко, Ј. (Maćejko, J.), сликар, 380,
Маусолеј у Халикарнасу, 72, 73, 83.
Маусолос, краљ, 72, 73.
Мач, 13, 14.
„Мачка с осам ногу", 399.
„Maison Carrée", храм у Ниму, 100.
Медаља, 217, талијанска 247, 376; вајари медаља 191, 376, 382.
Медичи (Medici), двор 184, капела 234, 235, 237, 253, збирка 236.
Медичи, Галерија у Лувру, 310.
Медичи, Катарина, 182, 259.
Медуза, 113.
Меза (Meuse), река, 295.
Мелен, Ван дер, А. Ф. (Meulen, Van der, A. François), сликар, 355.
Мелос, острво, 64.
Мелоцо да Форли (Melozzo da Forli), сликар, 182.
Мемлинг, Ханс (Memling, Hans), сликар, 249, 253, 254, 257.
Мена, Педро де (Mena, Pedro de), вајар, 294.
Менандар, песник, 77.
Менар, Рене (Ménard, René), сликар, 391, 393.
Менгс, Рафаел (Mengs, Raphael), сликар, 330.
Менде (Mende), град у Тракији, 52.
Мение, Константен (Meunier, Constantin), вајар, 186, 372, 375.
Менцел, Адолф (Menzel, Adolf), сликар, 369.
Менхир, 12, 13, 15.

Мењан, А. (Maignan, Albert), сликар, 355.
Меркур, бог, 92.
Мермер, 376.
Мерсие Антонен (Mercié, Antonin), вајар и сликар, 356, 368, 375.
Мерсон, Л. О. (Merson, Luc Olivier), сликар, 355.
Месдаг, Х. В. (Mesdag, H. W.), сликар, 368.
Месина, (Messina), град, 3.
Месина, Антонело да (Messina, Antonello da), 194.
Месоние, Ж. (Meissonier, J. L. E.), сликар, 296, 297, 353, 354, 355, 357, 358, 369, 390.
Метал, 12, 13, 17, 39, 41, 118, 136, улога метала у архитектури 136, 166.
Метопа, 51, 58, 61.
Метсу, Габриел (Metsu, Gabriel), сликар, 298, 306.
Мештровић, Иван, вајар, 388.
Мидски ратови, 49.
Микала, град, 49.
Микеланцело (Michelangelo Buonarotti), 154, 155, 182, 183, 185, 187, 189, 203, 204, 223, 227, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 255, 258, 271, 273, 278, 280, 281, 282, 286, 302, 309, 325, 350, 374, 376.
Микелоцо (Michelozzo, Michelozzi di Bartolomeo), архитект и скулптор, 152.
Микена (Mykenae), 35, 36, 37, 40, 41, 42.
Микенска уметност, 35, 44, 90, 93, 95, 351.
Микенци, 40, 42.
Микон (Mikon), сликар, 90.
Милано (Milano), град, 134, 155, 208, 211, 215, 229, 247.
Миле, Жан, Франсоа (Millet, Jean François), сликар, 353, 356, 362, 363, 366, 369, 375.
Миле, Џ. Е. (Millais, John Everett), 371.
Милет, град, 46, 116.
Милоска Венера, статуа, 64, 65, 97.
Минђуша, 88.
Миниатуре у рукописима, 139, 140, 245, 250, 253, 258, 265.
Миниатурист, 342, 357.
Мино да Фиезоле (Mino da Fiesole), 184, 187.
Минос, краљ, 37, 39.
Миноска уметност, 35, 42.
Минхен (München), град, 167, 390.
Миљар, Пјер (Mignard, Pierre), сликар, 315, 316, 322, 329.
Мир (Ejpene), статуа, 66.
Мирина, место, 94, 95.
Мирис, Франс Ван (Mieris, Frans Van), сликар, 306.
Мирон (Myron), вајар, 51, 52, 53, 54, 55.
Мистерије, 148.
Мистицизам, 144, 240, 289, 353, 369.
Митологија, египћанска 22, 85, 101, 113, слике 201, 202, љубавна 240, 274, 291, 340.
Млеци, град, 120, 121, 152, 153, 155, 156, 183, 186, 192, 194, 195, 196, 198, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 216, 229, 233, 270, 272, 278, 288, 295, 307, 343, 377, 395, 400.
Мнемозине, муза, 72.
Моасак (Moissac), град, 140, 141.
Моатирие, Антоан ле (Moiturier, Antoine le), вајар, 263.
Модел, 334.
Модерна уметност, 31, 33, 186, 367, 379.
Модерни стил (modern style), 378, 387.
Модиљиани, Амадео (Modigiani, Amadeo), сликар, 398.
Мозаик, 89, 108, 113, 115, 116, 117, 118, 119.
Молиер (Molière), песник, 322, 323, 324, 329.
Молитељке (orantes), статуе, 47.
Моне, Клод (Monet, Claude), сликар, 365, 379, 393, 401.

Мон-Сен-Мишел (Mont-Saint-Michel), место, 135.
Монтањес, Хуан Мартинец (Montanes, Juan Martinez), скулптор, 289.
Монтефалко, место, 177.
Моралес, Луј де (Moralès, Luis de), сликар, 282, 288.
Морбихан (Morbihan), 12, 14.
Мореја, област, 51.
Морето, Бонвичино, прозван (Moretto, Bonvicino, 205, 206.
Морианвал (Morienval), место, 133.
Моризо, Берта (Morisot, Bertha), сликарка, 393.
Морис, У. (Morris, William), 168, 378.
Моро, Гистав (Moreau, Gustave), сликар, 358, 359, 367, 390.
Моро, Еме (Morot, Aimé), сликар, 8.
Москва, град, 121.
„Мост на Гарду" (Gard), 102.
Мотив, 148, 278, 303, 351, 377, 387.
Мостарт, Ж. (Mostaert, Jean), сликар, 262.
Музеј, Нови царски, у Бечу, 164, 167.
Музеји, уопште, 280.
Мулчер, Ханс из Улма, (Multscher, Hans, von Ulm), сликар, 277.
Мумија, 26.
Мункачи, М. (Munkacsy, M.) сликар, 380.
Мур, Х. (Moore, H.), сликар, 374.
Мурано (Murano), острво, 192, 194, 199.
Мурило. Барт. Естебан (Murillo, Bart. Esteban), сликар, 289, 291, 292, 343.

Н

Навукодоносор (Nabuchodonosor), краљ, 31.
Надгробна статуа, 144, 145, 146, 147.
Надреализам, 400.
Назарећани, 368.
Накит, златан, 87, 88, 96, 99, 118, 125, 387.
Намештај, 326, 377, 386.
Нантски Едикт, 326.
Наполеон I, 161, 165, 337, 346, 356.
Наполеон III, 162.
Напуљ, град, 185, 198, 258, 286, 287.
Насеље, 11, 12, 35.
Наслоњача, 76.
Настава из уметности, 381, 401.
Натие, Жан, Марк (Nattier, Jean, Marc), сликар, 333, 340.
Натоар, Ш. (Natoire, Ch.), сликар, 344.
Натурализам, 107, 170, 174, 177, 185, 233, 285, 288, 363, 375.
Натурист, 360.
Невиј, Алфонс де (Neuville, Alphonse de), сликар, 357.
Негада (Négadah, у Горњем Египту), 18.
Некропола, 18, 87, 93, 94, 95, 111, 377.
Немачка, 15, 132, 134, 156, 157, 167, 267, 269, 270, 271, 272, 276, 277, 293, 336, 351, 368, 370, 374, 377, 380, 399.
Неоимпресионистичка школа, 393.
Неокласицизам, 375.
Неообјективизам, 399.
Неохеленизам, 277.
Нер, Аарт Ван дер (Neer, Aart Van der), сликар, 306.
Нерва, цар, 107, 108.
Ни-Карлсберг (Ny-Carlsberg), близу Копенхагена (у Данској), 62.
Нике, богиња, са Самотраке, 46, 47, 73-5, Пеонијева 51, 52, Аптерос 58, 61.
Нил, 18, 25, 78.
Ним (Nimes), град, 100.
Нимфа, 97, 362.
Нинива, град, 27, 28, 29.
Ниоба (Niobe), херојкиња, 73, 74.
Нирнберг (Nürnberg), град, 157, 268, 270, 271, 272, 273.
Нирнбершка школа, 269.

Ниша, 151.
Ноајон (Noyon), град, 134.
Новотар, 389, 397.
Ново Царство, у Египту, 20, 23, 42.
Новци, ковани, 15, 96, 97, 171.
Нож од кремена, 11, од метала 13, 17.
Норвешка, држава, 299.
Нормандија, област, 131.
Нормани, народ, 126, 128, 133.
Нормански стил, 130.
Норт, Адам Ван (Noort, Adam Van), сликар, 307.
Нотр-Дам (Notre-Dame), црква у Паризу, 129, 134.

Њ

Њу-Гренџ (New-Grange), 14.

О

Обелиск, 12.
Облакодер, 385.
Облица, 398.
Обнова, 21, 40, 55, 59, 75, 81, 104, 109, 121, 134, 135, 136, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 177, 179, 180, 182, 186, 188, 201, 204, 206, 207, 208, 215, 226, 229, 247, 273, 280, 288, 303, 374, 375, 379, 386.
Обожавање животиња, 10.
Овербек, Фридрих (Overbeck, Friedrich), сликар, 369.
Оверња (Auvergne), област, 130.
Огива (augiva), ребро, 131.
Огледало, 87.
Огрлица, накит, 88.
Ојномаос, херој, 51.
Окер, боја, 4.
Окресивање, 4.
Оксус, река, 78.
Оливер, Исак (Olivier, Isaac), сликар, 337, 342.
Олимпија, светилиште, 50, 51, 52, 58, 61, 67, 387.
Олово, статуета 36.
Омир, 35, 36, 39, 40, 346.
Опека, 21, емаљирана 30, 31, 160, 224.
Опера, Велика, у Паризу, 163, 166, 375.
Опи Џон (Opie, John), сликар, 343.
Општинска кућа, у Арасу (Arras), 134, у Фландрији 135, у Паризу 157.
Орвието, град, 101, 182, 183.
Ориент, 358, 360.
Орлај, Бернар Ван (Orley, Bernard Van), сликар, 555.
Орлеан (Orléans), град, 247.
Орнамент, 2, урезан 11, 35, линеарни 14, 15, вегетабилни 90, 106, 108, 120, 150, 155, 156, 160, 224, 286, 387.
Орнаментика, 90.
Орпен, Сер Уиљем (Orpen, Sir William), сликар, 390.
Орта (Horta), архитект, 168.
Оруђе, 15.
Оружје, 15.
Орфеј, 111, 112.
Орчардсон, У. (Orchardson, W.), сликар, 374.
Осмех, представљен на лицу, 47, 144, 297.
Остаде, Адриан Ван (Ostade, Adrian Van), сликар, 298.
Остроготи, народ, 124.
Отел де Клини (Hôtel de Cluny) у Паризу, 135.
Отен (Autun), град, 139, 141, 258.

П

Павија (Pavia), град, 153, 154.
Павле III, папа, 237.
Падова, град, 101, 175, 186, 192, 193.
Пакао, 93.
Пала (pala), у Гану, 249.
Паладио (Palladio, Andrea), архитект, 153.

Палата, 29, 30, 31, 33, 36, 37, 38, 41, Рикарди (Медичи) 150, Канчелариа 151, Пити 151-3, 180, Рикарди 152, 173, 177, Строци 152, у Урбину 152, Млетачка 152, 153, Вендрамин 153, Пезаро 156, у Фонтенеблоу 157, 158, Флорентинска 159, Лувр 161, 162, де Жистис у Паризу 166, Парламента у Лондону 166-7, Правде у Брислу 166-7, Ескориал 167, у Берлину 167, у Мантови 193, Дуждева 204, 207, Публика у Сиени 212, Фарнезе у Риму 281, Роспиљиози 284, Мала (Le Petit Palais), 163, Мала и Велика 166, Машина 166.
Палафити, 11, 13.
Палеолози, династија, 119.
Палестина, 129.
Палиси, Бернар де (Palissy, Bernard de), 263.
Палма Старији, Јакопо (Palma Vecchio, Jacopo), 199, 203.
Палмета, 106.
Палмира, 105.
Панатенеје, празник, 61, 63.
Панселинос, сликар, 119.
Пантеон, 103, 104, 116, у Паризу 160, 163.
Папирус, биљка, 25.
Парасиос (Parrhasios), сликар, 69, 88.
Париз, 142, 148, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 165, 166, 168, 244, 245, 247, 257, 259, 265, 286, 318, 328, 331, 336, 341, 380, 386, 389.
Парис (Фрижанин), 90.
Парке (Parkai), богиње, 58, 63.
Парма (Parma), град, 203, 240, 241, 242, 287.
Парос, острво, 44.
Партенон, 21, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 73, 82, 85.
Пасатист, 384.
Пастелист, 339.
Патер, Ж. Б. (Pater, Jean Baptiste), сликар, 333.
Патрико, Ж. (Patricot, J.) сликар, 391.
Патрокло, херој, 100.
Паузанија (Pausanias), писац, 52, 67.
Пахер, Михаел (Pacher, Michael), сликар, 277.
Пезаро, палата, 156.
Пезелино, Франческо (Pesellino, Francesco), сликар, 190.
Пејритоос, херој, 51.
Пејто (Peitho), богиња, 59, 60, 89.
Пелопонез, област, 57, 70.
Пелопонески ратови, 57, 66, 92.
Пелопс, херој, 51.
Пентеликон, планина, 44.
Пеоније (Paionios), вајар, 51, 52.
Пепин де Хиј (Pépin de Huy), скулптор, 145.
Пергамент, 118.
Пергамон, град, 78, 79, 80, 81, 94, 95, 105.
Пере, А. и Г. (Perret, A. et G.), архитекти, 384.
Переал, Жан (Perréal, Jean), сликар, 257, 258.
Периге (Périgueux), место, 121.
Перигор (Périgord), 5, 7, 9, 130.
Перикле, 56, 57, 66, 188.
Перо, Клод (Perrault, Claude), архитект, 162, 163, 164.
Персеполис (Persepolis), град, 31.
Персефоне, богиња, 75.
Персие, Ш. (Percier, Ch.), архитект, 161.
Персија, 31, 78, 108, 116, 117, 125, 351, 399.
Персијанци, 20, 47, војска 49, 54, 57.
Персиска уметност, 31, 120.
Перспектива, 22, 25, 177, 185, 257, ваздушна 267, 305, 385.
Перуђа (Perugia), град, 151, 217, 218, 221, 379.
Перуђино, Ванучи П., (Vannucci, P., назван Perugino), сликар, 151, 214, 217, 218, 220, 221, 222, 275.

Песн, А. (Pesne A.), сликар, 344.
Пестум, град, 58.
Петар Велики, 341.
Петроград, 11, 88, 121, 341.
Печат, 37, 87, 95, 96, 97.
Пећина, 5, 6, 9, 10.
Пећина код Алтамире (Altamira, Шпанија), 9.
Пећина код Тик д'Одубера (Tuc d'Audoubert, Ariège), 9.
Пећина Комбарел (Combarelles), 5.
Пећина Лорте (de Lorthet), 6, 8.
Пећина Мадлен (Madeleine, Dordogne), 4.
Пећина у Ариежу (Ariège), 9.
Пећина Фон де Гом (Fond de Gaume, Dordogne), 6.
Пивис де Шаван, Пјер (Puvis de Chavannes, Pierre), сликар, 359, 367, 390, 396, 397.
Пигал, Жан Баптист (Pigalle, Jean Baptiste), вајар, 335, 341.
Пиеро да Кортона (Piero или Pietro da Cortona), сликар, 286.
Пиетро из Вероне (Pietro da Verona), библиотекар, 247.
Пиже, Пјер (Puget, Pierre), вајар, 81, 321, 325, 374.
Пиза (Pisa), град, 128, 170, 171, 173, 176, 177, 208, 238.
Пизанело, Антонио Пизано, назван (Pisanello, Antonio Pisano), 217, 247.
Пизано, Андреа, Ђовани (Pisano, Andrea Giovanni), вајар, 172, 175.
Пизано, Никола (Pisano, Niccolo), вајар, 170, 171.
Пикардија (Picardie), област, 132, 133, 146
Пикасо, П. (Picasso, P.), сликар, 389, 399, 400.
Пиластар, 105, 150.
Пилон, Жермен (Pilon, Germain), вајар, 259.
Пиндар, песник грчки, 49.
Пинтурикио, Бернардино Бети, назван (Pinturricchio, Bernardino Betti), 217, 218, 221, 227.
Пиомбо, Себастиано дел (Piombo, Sebastiano del), 200, 203, 239.
Пипо Спано (Pippo Spano), 174.
Пирамида, 3, 21, 22, 26, степенаста 31, доба 45.
Пиранези, Ђовани Батиста (Piranesi, Giovanni Battista), гравер, 336.
Пиринеји, 4, 5, 7.
Писаро, Камил (Pissaro, Camille), сликар, 365, 389, 393, 395.
Писменост, 36, 42.
Пистоја (Pistoja), град, 175, 181.
Питербер (Peterborough), град, 133.
Пјер де Монтро (Pierre de Montereau), архитект, 137.
Пјерфонд (Pierrefond), замак, 136.
Плагиатор, 368.
Плакета, 376.
Платеја, град, 49.
Платон, философ, 66, 77.
Пленеризам, 285, 364, 365, 366, 367, 372.
Пленерист, 364, 370.
Плинта (plinthe), плоча, 58.
Плутон, бог, 75.
Плутос, бог богаства, 66.
Поатие (Poitiers), град, 138.
Погреб, 13.
Поентилизам, 372.
Поентлен, Огист Емануел (Pointlin, Auguste Emmanuel), сликар, 363.
Позориште, 103.
Полајуоло, А. (Pollaiuolo, A.), сликар, 176, 179.
Полигнот (Polygnotos), сликар, 69, 88, 90.
Поликлет (Polykleitos), вајар, 53, 54, 55, 70.
Полинезија, 396.
Полиоркет, види Деметрије, 75.
Полихромија, 85, 92, 188, 319, 376, 385.
Помпеји (Pompei), град, 88, 89, 102, 108, 113, 336.
Помпон, Фр. (Pompon, Fr.), вајар, 390.

Понт-Авен (Pont-Aven), место, школа у, 396.
Понтормо, Гаручи Јаков, назван (Pontormo, Garrucci Jacopo), сликар, 233.
Попелман (Poppelmann, M. D.), архитект, 167.
Попречни брод (трансепт), 129.
Портик, трем, 61, 117.
Портре, египћански 23, 24, 73, 79, 97, 101, 105, 107, 108, готски 146, 185, 187, 194, 201, 203, 204, 205, 214, 215, 225, 226, 233, 237, 250, 253, 254, 258, 260, 272, 273, 274, 276, 290, 296, 298, 303, 304, 309, 311, 312, 314, 321, 324, 339, 340, 341, 343, 345, 346, 348, 349, 361, 370, 373, 374, 375, 388, 391, 398.
Португалија, 14, 134, 250.
Португалци, 155.
Порцелан, 306, кинески 377.
Посејдон, бог, 57, 61.
Посуђе, 11, 14, земљано, 17, 35, сликано 37.
Потер, Паул (Potter, Paul), сликар, 303, 306, 361.
Потпорни лук 131, 132.
Потпорни ступци (контрфор), 131.
Праволинејна архитектура, 103, 116.
Праг, град, 264.
Прадие, Ж. (Pradier, J.), 189.
Праксител (Praxiteles), вајар, 66, 67, 68, 70, 74, 75, 79, 94, 97, 342, 387.
Прато (Prato), место, 186.
Предео (сликарство предела), 178, 196, 207, 250, 257, 267, 296, 299, 303, 306, 309, 311, 319, талијански 320, 343, 361, 362, 363, 365, 367, 368, 370, 374, 393, 395, 396.
Предикаоница у Риму, у Пизи, 170, 171.
Предмет (sujet), 391.
Преисториска Археологија, 3.
Преплет (орнаменат) 138, 139, 140, 142.
Прерафаелити, 207, 367, 371, 373, 378.
Приам, краљ у Троји, 35.
Придон, Пјер, Пол (Prud'hon, Pierre-Paul), сликар, 346, 347, 348, 367.
Приена (Priene), град, 59.
Приер, Бартелеми (Prieur, Barthélemy), вајар, 259.
Приматићо, Франческо, (Primaticcio, Francesco, назван Primatice), сликар, 258.
Припитомљавање животиња, 13.
Прованса (Provence), област, 257, 258, 395.
Пропилеји, у Атини, 61.
Пропорција, 53, 60, 67, 165, 387.
Протестантизам, 295.
Прстен, златан 36.
Пруска (Preussen), држава, 326.
Птолемеј, владалац, 75, 78, филаделф 96, 97.
Публика, 323, 329.
Пуританизам, 342.
Пусен, Никола (Poussin, Nicolas), сликар, 89, 316, 318, 319, 320, 322, 325, 395.

Р

Равена, град, 111, 113, 114, 115, 116, 125.
Рајна (Rhin, Rhein), река, 130, 167, 172, 192, 247, 266.
Рали, Т. Ј. (Rallis, T. J.), сликар, 380.
Раух, Христиан (Rauch, Christian), вајар, 365, 374.
Рафаели, Ж. (Raffaelli, J.), сликар, 394.
Рафаило (Raphael Sanzio), сликар, 55, 56, 82, 124, 154, 188, 203, 204, 206, 208, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 230, 234, 235, 239, 254, 255, 279, 280, 282, 283, 285, 286, 289, 297, 319, 347, 348, 368, 371.
Рафаилизам, 277.

Рафе, Дени-Огист-Мари (Raffet, Denis-Auguste-Marie), сликар, 352, 356, 357.
Рационализам, 44.
Реализам, 5, 30, 39, 85, 106, 107, 108, 109, 141, 179, 187, 188, 245, 251, 255, 272, 276, 289, 293, 296, 297, 314, 363, 366, 369, 377, 390, 399.
Реалист, 268, 287, 292, 299, 362, 369, 379.
Реалон (Réallon, Hautes Alpes) 14.
Ребра свода (nervure), 126, 127, 128, 131, 132, 133.
Реберн, Хенри (Raeburn, Henry), сликар, 341, 343.
Револуција, 336, 338, 339, 356.
Регенсбург (Regensburg), град, 273.
Редови каменова, 12.
Редон, Одилон (Redon, Odilon), сликар, 397.
Резано камење (геме), 37, 87, 88, 95, 96.
Реканати (Recanati), место, 200.
Религија, 8, 10, 15, 36, 44, 144, хришћанска 188, 195, 206, 278.
Рембрант Ван Рин (Rembrandt Van Ryn [Harmenszoon]), сликар, 261, 290, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 311, 367, 368.
Ремс (Reims), град, 130, 134, 140, 141, 142, 143.
Рен, Христофер (Wren, Christopher), архитект, 164.
Рене од Анжу (René d'Anjou, краљ, 258.
„Ренесанс" (Renaissance), Обнова, 149.
Рени, Гвидо (Reni, Guido), сликар, 279, 282, 284, 285.
Рено, Ханри (Regnault, Henri), сликар, 293, 356, 367.
Реноар, Огист (Renoir, Auguste), сликар, 365, 377, 393, 395, 401.
Ренолдс, Џошуа (Reynolds Joshua), 207, 338, 343.
Реформација, 241, 242, 261, 264, 272, 295.
Рибера, Жосе де (Ribera, Jose de), сликар, 282, 287, 367.
Рибо, Теодул (Ribot, Théodule), сликар, 287
Риго, Хиасент (Rigaud, Hyacinthe), сликар, 316, 318 321.
Рид, Фр. (Rude, François), вајар, 81, 364, 374, 375, 388.
Ризнер, Ж. Х. (Riesener, J.-H.), 343.
Ризница (тесаурос), 44, храмова, 88.
Рикар, Гистав (Ricard, Gustave), сликар, 367.
Рим, 31, 40, 52, 74, 80, 89, 100, 101, 103, 105, 109, 111, 116, 124, 125, 149, 151, 153, 154, 155, 156, 162, 164, 165, 170, 171, 185, 187, 195, 203, 223, 233, 234, 237, 239, 257, 261, 271, 280, 281, 284, 286, 307, 315, 339, 368, 377, 380.
Рименшнајдер, Тилман (Riemenschneider, Tilman), вајар, 277.
Римљани, 20, 62, 78, 99, 103, 143, 340, 351.
Римска уметност, 31, 99, 101, 102, 109, 124, 140, 152.
Риноцерос, 3.
Ричел, Е. (Ritschel, E.), вајар, 374.
Рјепин, Е., сликар, 380.
Робиа, Андреа дела (Robbia, Andrea della), 187.
Робиа, Ђовани дела (Robbia, Giovanni della), 188.
Робиа, Лука дела (Robbia, Luca della), 186, 188.
Роден, Огист (Rodin, Auguste), вајар, 186, 373, 375, 387, 388.
Родос, острво, школа, 79, 82, 95, 105.
Роза, Салватор, (Rosa, Salvator), сликар, 286.
Ројбе, Ферд. (Roybet, Ferdinand), сликар, 367.
Ројсдал, Јакоб Ван (Ruisdael, Jacob Van), сликар, 297, 299, 306.
Ројсдал, Саломон (Ruisdale, Salomon), сликар, 299, 343.

Рококо, стил, 164, 167, 334.
Рол, Алфред (Roll, Alfred), сликар, 366, 390.
Роман IV, цар, 119.
Романо, Ђулио (Giulio Pippi de Jannuzzi), 224, 225, 226, 234.
Романска архитектура, 104, 124, 126, 127, 129, 151.
Романска епоха, 111.
Романска скулптура, 138, 140.
Романска уметност, 124, 126, 131, 141.
Романска црква, 124, 125, 126, 129, 130, 131, 134, 138, 142.
Романски стил, 130, 135.
Романтизам, 347, 349, 351, 353, 363.
Романтичан, 215, 346.
Романтичар, 352, 368, 369, 374, 379.
Романља (Romagna), област, 182.
Ромб, 8.
Ромни, Џорџ (Romney, George), сликар, 340, 343.
Рона (Rhône), река, 129.
Роселино, А. (Rossellino, Antonio), 185, 187.
Росети, Д. Г. (Rossetti, Dante Gabriel), сликар, 371, 373.
Рослен, Александар (Roslin, Alexandre), сликар, 344.
Роко, Ђовани Батиста деи Роси, назван (Rosso, Giovanni Battista dei Rossi,) 258.
Роти, Л. О. (Roty, Louis Oscar), скулптор, 97, 376.
Рубенс, Петар Павле (Rubens, Peter Paul), 198, 207, 256, 279, 286, 292, 293, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 331, 342, 343, 350, 352, 354, 367, 368, 395.
Ружа и Крст (Rose-Croix), уметничка група, 390.
Румелија, 35.
Русел, К. Кс. (Roussel, К. Х.), сликар, 397.
Русија, јужна 87, 109, 120, 125, 351, 380.
Русо В., (Rousseau, V.), вајар, 387.
Русо, Теодор (Rousseau, Théodore), сликар, 361.
Русо Ханри назван *цариник*, (Rousseau, Henri, назван *le Douanier)*, сликар, 400.
Рустика, 152.

С

Савонарола, 184, 229.
Саита (Saïs, у Египту), 20, саитска епоха 23, школа 28, династија 32.
Саксонски стил, 130.
Саксонци, 126.
Сала, 20, 30, 31.
Саламина, острво, 49, 75.
Саломон, 33.
Салон, 338, 360, 362, 374.
Салона, Солин, у Далмацији, 112.
Самос, острво, 45.
Самотраке, острво, 46, 73, 74, 75.
Сан (Sens), град, 134, 138.
Сансовино, Андреа (Sansovino, Andrea), види: Тати, 187, 188.
Сантандер (Santander, у Шпанији), 9.
Sante conversazioni, 196, 201.
Санти, Ђовани (Santi, Giovanni), сликар, 220.
Санторин (Тера), острво, 35.
Сан Џимињано, 177.
Сардоникс, камен, 96.
Саркофаг, Александров 83, с накрикачама 84, из Сидона 85, 99, 112, 113, 114, римски 171, Медичиа 237.
Сароно (Sarono), место, 213, 216.
Сарто, Андреа дел, (Sarto, Andrea del), 229, 230, 231, 232.
Сарџент, Џон (Sargent, John), 363, 380.
Сасаниди, династија, 108, 117, 351.
Сасета, Г. (Sassetta, G.), сликар, 190.

Сасоферато, Ђовани Батиста Салви да (Sassoferrato, Giovanni Battista Salvi da), сликар, 283, 286.
Сатир (Satyros), божанство, 68, 362.
„Свакидашњица" (genre), 79, 256, 312, 345, 366.
Света Гора, 118, 119.
„Светло-тамно", 25, 69, 213, 229, 234, 241, 347.
Светско Огледало, 142.
Свод, 31, 103, 104, 115, сталактитски 120, романски и готски 126, 127, 129, огивални 131, 132, 133, 135, 150, оштар 151.
Св. Фрања Асиски, 176, 188.
Севени (Cévennes), 12.
Северини, Цино (Severini, Gino), сликар, 399.
Северни јелен, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 16, 33, 42.
Севиља, град, 288, 289, 292.
Сегантини, Ђовани (Segantini, Giovanni), сликар, 370.
Сегонзак, А. Д. (Segonzac, A. D. de), сликар, 396.
Сезан, П. (Cézanne, Paul), сликар, 365, 395, 396, 397, 398.
Секира, 2, 4, од углачаног камена 12, 13, од метала 13, 14, 16, палата секире 37, 38.
Селајо, Јакопо дел (Sellaio Jacopo del), сликар, 190.
Селеукиди, династија, 78.
Селинунт, град, 58.
Семга, риба, 8.
Семпер, Готфрид (Semper, Gottfried), архитект, 167.
Сен-Марсо, Ш. Рене де (Saint-Marceaux, Ch. René de), вајар, 369, 375.
Сен Сернен (Saint Sernin, Aveyron), 13.
Сена (Seine), река, 132, 162.
Сен-Годенс, А. (Saint-Gaudens, Aug.), вајар, 376, 380.
Сера, Г. (Seurat, G.), сликар, 393, 394.
Сервандони (Servandoni, J.-N.), архитект, 164.
Серов, В., сликар, 380.
Серт, П. (Sert, P.), сликар, 390.
Сесто, Чезаре да (Sesto Cezare da), 212, 216.
Сетињано, Дезидерио да (Settignano, Desiderio da), 184, 186.
Сецесионистичка школа, 168.
Сибир, 33.
Сидон, град, 85.
Сиена (Siena), град, 171, 172, 173, 187, 212, 216, 218.
Сикатив, 248.
Сикерт, Уиљем (Sickert, William), сликар, 394.
Сикион (Sikyon), град, 70.
Сикстинска Капела, 183, 204, 233, 234, 235, 236, 237.
Силен (Silenos), божанство, 67, 68.
Силуета, 364.
Симбол, религиозни, 38, 372.
Симболизам, 148, 364, 367.
Симболист, 397.
Симетрија, 2, 3, 4, 8, 163, 377, 378.
Симетричност, 52.
Симон, Лисиен (Simon, Lucien), сликар, 391.
Симултанеизам, 399.
Синьак, П. (Signac, P.), сликар, 393, 394.
Синьорели, Лука (Signorelli, Luca), сликар, 101, 181, 182, 183.
Сиракуза, град, 96.
Сирија, северна 32, 40, 78, 102, 105, 108, 116, 119, 133, 134, 359.
Сирјани, 126, 133.
Сирлин, Јерг (Syrlin, Jörg), вајар, 268.
Сирпурла, (Sirpourla), држава, 27.
Сислеј, А. (Sisley, Alfred), сликар, 365, 389, 393.
Сифнијанац (становник острва Сифноса) 46.
Сицилија, 3, 58, 97, 101, 194, 258.
Скандинавија, 140, 379.
Скандинавци, 125.

Скварчоне, Ф. (Squarcione, Fr.), 193.
Скопас (Skopas), вајар, 66, 69, 70, 72, 74, 75, 79, 83, 85.
Скорел, Јан Ван (Scorel, Jan Van), сликар, 260.
Слике на стаклу, 138, сликарство 139, 143.
Слонова кост, 17, 18, 41, 61, 116, 118, 121, 138, 145, 147, 247.
Слутер, Клаус (Sluter, Claux), вајар, 244, 245, 247.
Смирна, град, 80, 94, 95.
Соваж, Луј (Sauvage, Louis), архитект, 385.
Содома, Баци, назван (Sodoma, Bazzi), 212, 216.
Сојенице, 11, 13.
Сократ, философ, 66.
Соларио, Андреа (Solario, Andrea), сликар, 210, 215.
Солсбери (Salisbury), 16, 134.
Сома (Somme) река, 4, 132.
Сороља (Sorolla), сликар, 390.
Спања, Ђовани Пиетро (Spagna, Giovanni, Pietro), 222.
Спарта, 37, 66.
Сребро, 88.
Средње Царство, у Египту, 20, 23.
Средњи Век, 33, 40, јелински 40, 109, 121, 124, 125, 138, 144, 145, 146, 150, 157, 158, 173, 184, 208, 242, 260, 351, 353, 368, 372, 376, 384.
Средоземно Море, 16, 42, 111.
Став с једном слободном ногом, 54, Микеланџелов, 235, 237, нов 394.
Стакло, 33, 87, 115, 117, 121, 138, 139, 140, 143.
Сталактитски сводови, 120.
Стан, 4, 11, 16, 21, 41, 114, 115, 165.
Станце (Stanze) у Ватикану, 224, 226.
Стари Век, 54, 150.
Старо Царство, у Египту, 20, 23.
Ст. Ашел (Saint Acheul), 4, 16.
Статуете, преисториске, 5, 9, 18, 26, од фајанса 41, грчке 93, 95, 102, 146.
Стевенс, Алфред (Stevens, Alfred), сликар, 382.
Стела, надгробна, 74, 76.
Стен, Јан (Steen, Jan), сликар, 305, 306.
Стенлен, Х. (Steinlen, H.), сликар, 366.
Степенице, спиралне 157.
Ст. Етјен-ди-Мон (Saint-Étienne-du-Mont), црква, 159.
Ст. Жермен-ан-Ле (St. Germain-en-Laye) замак, 157, 158, 159.
Стил, 17, 18, готски 21, 23, 32, 37, 38, 41, 133-4, 136, 152, 170, 171, 270, дорски 58, јонски 58, коринтски 59, 60, 61, 62, 70, 78, 79, 85, 90, геометриски 90, 91, лепи 91, 96, 97, 101, 105, 106, 108, 112, 115, 118, 124, 125, 130, барок 155, језуитски 155, 279, 287, 292, Обнове 159, 160-1, 386, академски 163, Тјудора 164, рококо 164, 334, ампир 165, 166, 167, 168, 337, 378, скулптурални 193, 219, декоративни 248, 250, 255, 269, талијански 307, 309, 310, 312, 316, 318, Луја XIV 326, 330, национални 370, 378, нов 385, антички 386, модерни 378, 387, 396.
Стјуарти (Stuarts), 164.
Стонехенџ (Stonehenge, код Salisbury), 16.
Стос, Фајт (Stoss, Veit), сликар, 265, 268, 269.
Стрелци, у фризу, 32.
Стригил, оруђе, 70.
Стронгилион (Strongylion), вајар, 77.
Стуб, 20, 26, 40, 41, 45, 57, 58, 59, 60, 61, 103, 117, 140, 142, 150, 151, 153, 154, 162, 165, 386.
Стубац, 130, потпорни 131, 151, 153, 157, 165.
Стук, 30, 108, 112.

Субиаур, Р. де (Zubiaurre, R. de), сликар, 390.
Суза, град, 27, 30, 31, 32.
Суфло (Soufflot, G.), архитект, 163.
Сфинкс, 21, 22, 23, 92, 215.
Sfumato, 69, 213, 230.

Т

Таваница хоризонтална, 151.
Такушит, госпоћа, 23.
Таленти, Франческо (Talenti Francesco), архитект, 151.
Танагра, место, 94, 95, 377.
Танатос (Thanatos), бог смрти, 92.
Тапет, 326.
Тасар, Н. (Tassaert, N.), сликар, 381.
Тати, Јакопо назван Сансовино (Jacopo Tatti, Sansovino), архитект и скулптор, 153, 187, 188.
Тауло, Фр. (Thaulow, Fr.), сликар, 379.
Тахити, острво, 395, 396.
Теба, град у Грчкој, 78.
Теба (у Египту), 20.
Тегеја, град, 70.
Тежина тела на једној нози, 24, 53.
Тезеј, херој, 51.
Тело (Tello), град, 26, 27, 29.
Темза (Thames), река, 167.
Темпера-техника, 195.
Тенирс, Давид (Teniers, David), сликар, 312, 313.
Теодора, византиска царица, 113.
Теодорих, краљ, 115.
Тера (Санторин), острво, 35.
Теракота, 41, 87, 93, 94, 95, 99, 101.
Тер Борх, Г. (Ter Borch, G. назван Terbourg), сликар, 298, 304, 306.
Тернер, Уиљем (Turner, William), сликар, 321, 361, 371, 394.
Тетовиране представе, 2, украси 18.
Техника зидања, 60, сликања 352, 364, 365.
Тиберије, император, 96.
Тигар, река, 26.
Тиеполо, Ђовани-Батиста (Tiepolo, Giovanni-Battista), 205, 206
Тик д'Одубер (Tuc d'Oudoubert, Ariège), 9.
Тиљерије (Tuileries), у Паризу, 159.
Тимотеос (Timotheos), вајар, 72.
Тимпанон, 50, 51, 52, 54, 57, 58, 60, 61, 63, 70, 82, 139, 141, 151.
Тинторето, Јакопо Робусти, (Tintaretto Jacopo Robusti, il) 202, 204, 205, 207, 288.
Тип, 215, 226, 269, 275, 279, 284, 287, 347, 354, 396.
Тиранија, 280, 289, 316, 325, 351.
Тиринс, град, 36, 37, 40.
Тит (Titus), цар, 101, 104, 106, 108.
Тициан, Тициано Вечели, (Tiziano, Titiano Vecelli, назван il), 198, 199, 201, 202, 203, 204. 207, 233, 279, 280, 282, 288, 290, 293, 311, 343, 367, 369.
Тјудори (Tudor), 164.
Токар, 326.
Токе, Луј (Tocqué, Louis), сликар, 340.
Толедо, град, 288.
Томазо Баризини из Модене (Tommaso Barisini da Modena), сликар, 264.
Tondo, округла слика, 217.
Торвалдзен, Б. (Thorwaldsen, B.), вајар, 342, 374, 379.
Torques, 80.
Тоскана, (Toscana), област, 182, 231.
Трајан, цар, 104, стуб у Риму 105, 106, 107, 108.
Тракија, 35, 52.
Тралес, град, 116.
Трансепт (попречни брод), 129.
Трем (портик), 140, 154.
Тренко, Пиер (Trinqueau, Pierre), архитект, 158.

Треченто (Trecento), 148.
Триглиф, 58.
Трилит, 16.
Триполис, 87.
Триумфални Лук на Етоалу, у Паризу, 162, 165, на Карузелу 165.
Троа (Troyes), град, 245.
Троајон, Констан (Troyon, Constant), сликар, 361.
Трозубац, оруђе, 64.
Троја, 18, 35, 36.
Тројанци, 50, 100.
Троножац, 87.
Труба, инструменат, 75. 80.
Трубецкој, Павле, вајар, 375, 380.
Тулуз-Лотрек, Х. де (Toulouse-Lautrec, H. de), сликар, 394, 398.
Тумул, 14, 88.
Туника. одело, 48.
Тур (Tours), град, 258.
Турбан, 29.
Турена (Touraine, la), област, 257, 258.
Турне (Tournai), место, 379.
Турска, 109.
Турци, 20, 111.

Ћ

Ћилим, декорација, 90, 117, 399.

У

Угарска, 134.
Уде, Фриц фон (Uhde, Fritz von), сликар, 369.
Улм (Ulm), град, 268, 270.
Умбрија, област, 217.
Уметност званична, 41.
Уметност јонска, 46.
Уметност ловаца, 6, 33, 42.
Уметност нижих слојева, 41.
Урбанизам, 384.
Урбино (Urbino), град, 152, 153, 219, 220.
Утрехт (Utrecht), град, 260, 295.
Утрило, Морис (Utrillo, Maurice), сликар, 396.
Учело, Паоло (Uccello, Paolo), сликар, 117, 179.

Ф

Фабриано, Џентиле да (Fabriano, Gentile da), 192, 216, 217, 247.
Фајанс, 41, 385.
Фалгиер, Ж. А. Ж. (Falguière, Jean-Alexandre-Joseph), вајар, 371, 375.
Фалконе, Етјен Морис (Falconet, Etienne Maurice), вајар, 335, 341.
Фантен-Латур, И. Х. Ж. Т. (Fantin-Latour, Ignace-Henri-Jean-Théodore), сликар, 355.
Фараон, 17, 20, 21, 22.
Феникија, 32.
Феничани, народ, 32.
Ферара (Ferrara), град, 240, 257.
Ферари, Гауденцио (Ferrari, Gaudenzio), 216.
Фестос, стари град, 38, 39.
Фигурина, египћанска 22, грчка 87, 93.
Фидија (Pheidias), скулптор, 44, 52, 53, 55, 56, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 79, 82, 97, 281, 387.
Фиезола (Fiesole), град, 176, 184.
Филаделф, Птоломеј 96, 97.
Филип, краљ маћедонски, 78.
Филип Добри (Philippe le Bon), владалац, 244, 250, 253.
Филип од Рувра (Philippe de Rouvre), дука бургоњски, 244.
Филип Смели, 217, 244, 245, 246, 247.
Филип IV, шпански краљ, 287, 291.
Фирих, Ј. (Fürich, J.), сликар, 369.
Фишер, Петер (Vischer, Peter), сликар, 265, породица 269.
Флаксман, Џон (Flaxman, John), скулптор, 342.
Фламански, сликари 24, школа 148, Обнова 244, уметници 247, 314, сликари 248, 265, уметност 266, 672.
Фландрен, Жан Хиполит (Flandrin, Jean Hippolyte), сликар, 354, 390.

Фландрија (Flandre), област, 135, 146, 170, 172, 179, 194, 198, грофови 244, 245, 246, 247, 265, 267, 279, 306, 307, 312.
Флоренција, 40, 71, 74, 121, 150, 151, 153, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 198, 207, 208, 211, 221, 223, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 246, 270, 271, 280, 281, 377, 379.
Флоренцо ди Лоренцо (Florenzo di Lorenzo), сликар, 228.
Фонтен (Fontaine, P. F. L.), архитект, 161.
Фотенебло (Fontainebleau), 157, 159, 258, 259, 361, 376.
Фопа, Винченцо (Foppa, Vincenzo), 215.
Форен, Ж. Л. (Forain, J. L.), сликар, 391, 394.
Форум, Трајанов, 106.
Фотографија, фотографски снимак 349, моментана 8, 351, 380, 391, 394, 397.
Фрагонар, Ж. Х. (Fragonard, Jean, Honoré), сликар, 109, 296, 331, 334, 341, 395.
Фрамптон, Сер Г. (Frampton, Sir G.), вајар, 387.
Франсе, Ж. Х. (Français, Jean Honoré), сликар, 362.
Франсоа гроб у Вулчи, 100.
Французи, 20,
Француска, 3, 5, 7, 11, 16, 42, 130, 134, 140, 141, 146, 147, 156, 160, 161, 166, 170, 192, 208, 244, 245, 247, 258, 274, 280, 293, 295, 314, 321, 325, 326, 328, 351, 354, 355, 359, 360, 361, 367, 368, 374, 375, 377, 389, 390, 391, 399.
Француска уметност, 124, 314, 322, 328, 343, 345, 350, 351, 361, 370, 373, 377, 390.
Франча, Франческо (Francia, Francesco), 219, 220, 222.
Француски, Пиеро деи, (Franceschi, Piero dei, назван и *Piero della Francesca)*, 180, 182.
Фремие, Ем. (Frémiet, Emmanuel), вајар, 371, 375.
Фреска, 49, 89, 99, 101, 108, 109, 174, 175, 176, 177, 182, 185, 193, 204, 216, 222, 223, 224, 229, 231, 238, 281, 322.
Фридрих II, цар, 171.
Фриз, 30, 31, 46, 58, 59, 61, 63, 73, 81, 83, 95, 117, 140, 152, 154, 165.
Фриз, Отон (Friez, Othon), сликар, 396.
Фроман, Никола (Froment, Nicolas) из Авињона (Avignon), сликар, 256, 258.
Фромантен, Ежен (Fromantin, Eugène), сликар, 360.
Фронталност, закон, 24, 52, 237.
Фуижита (Foujita), сликар, 389, 391.
Фуке, Жан (Fouquet, Jean), сликар, 256, 258.
Футурист, 399.

Х

Хаг, град, 250, 251.
Хадриан, цар, 103, 107.
Хазенауер (Hasenauer, K.), архитект, 167.
Хајделберг (Heidelberg), град, 158, 160.
Халдеја, 26, 29, 32, 33, 35, 37.
Халдејска уметност, 27, 28, 31.
Халикарнас, град, 72, 73.
Халс, Франц (Hals, Franz), сликар, 295, 297, 298, 301, 346, 367.
Хамди-Бej (Hamdy-Bey), сликар, 380.
Хановер (Hanover), област, 88.
Ханри II, 162.
Ханри IV, 162, 259.
Ханс из Кулмбаха (Hans von Kulmbach), 269, 273.
Харес, краљ, 45, 46.

Харлем (Harlem), град, 251, 297, 299, 300, 304.
Харон, божанство, 100.
Харпија, митолошко биће, 233.
Харпун, 3, 4.
Хатерии (Haterii), породица, 105.
Хаџилук, 129, 133.
Хвајтхол (Whitehall), гозбени павиљон, 161, 164.
Хвислер, Џемс Мак Неил (Whistler, James Mac Neill), сликар, 364, 372, 373, 380.
Хегезо, име покојнице на једној стели, 74.
Хеленизам, 78.
Хеленистичка епоха, 78, 79, 84, 85.
Хеленистичка уметност, 101, 108.
Хелст, Барт. Ван дер (Helst, Bartholomäus Van der), сликар, 302, 304.
Хенрик VIII, краљ енглески, 273.
Хент, У. Х. (Hunt, W. H.), сликар, 371.
Хера, богиња, 45, 53, 67.
Хераклес, асирски 28, 29, 51, 70, 71.
Херера, Франческо де, назван старији (Herrera, Francisco de, назван *el Viejo)*. 288.
Херкомер, Хуб, (Herkomer, Hubert), сликар, 374.
Херкуланум, град, 53, 71, 89, 102, 336.
Хермес, бог, 52, 66, 67, 69, 92, 97.
Херувим, 33.
Хетити, народ, 32.
Хетитска уметност, 32.
Хефрен (Chéphren, фараон), 21.
Хиго, Виктор (Hugo, Victor), француски песник, 238.
Хијероглифи, египћански, 42.
Хикси, 20.
Хилдесхајм (Hildesheim), место, 88, кућа 156, 157.
Химет, планина, 44.
Хиос, острво, 40, 46, 47, 48.
Хипнос (Hypnos), бог сна, 92.
Хисарлик, 35.
Хитон, врста одела, 61, 74, 75.
Хобема, Мајндерт (Hobbema, Meindert), сликар, 303, 306.
Хогарт, В. (Hogarth, William), сликар, 338, 342, 343, 372.
Ходлер, Ф. (Hodler, F.), сликар, 390.
Холандија, 258, 260, 261, 272, 274, 276, 295, 296, 312, 326, 368, 377.
Холбајн, Ханс, Млађи (Holbein, Hans, der Jüngere), сликар, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 342, 367.
Холбајн, Ханс, Старији (Holbein, Hans, der Aeltere), сликар, 270, 273.
Хопнер, Џон (Hoppner, John), сликар, 341, 343.
Хоро, Хектор (Horeau, Hector), архитект, 386.
Хорус, египћанско божанство, 21.
Хох, Питер де (Hooch, Pieter de), сликар, 298, 302, 304, 358.
Храм од дрвета, 16, египћански 21, 22, 26, 30, 31, у Јерусалиму 33, 41, 49, 50, 51, 52, 54, 57, грчки 57, 58, Зевсов у Олимпији 58, Афаје на Егини 58, 60, 61, 67, у Тегеји 70, 85, 88, 93, 99, 100, 102, 103, 105, 112, 114, 115, 131, 320, 361.
Хриселефантински, од злата и слонове кости, 61.
Хришћанска уметност, 111, 117, 242.
Хришћанско доба, 21.
Хромолитографија, 242, 400.
Хроника, сликана, 173, 356.
Худон, Жан, Антоан (Houdon, Jean Antoine), вајар, 336, 341, 374.
Хуманизам, 149, 170, 180, 184, 272.
Хус, Хуго Ван дер (Goes, Hugo Van der), сликар, 249, 253, 258.

Ц

Цајтблом, Бартоломеј (Zeitblom, Bartolomäus), сликар, 270.
Цариград, 40, 109, 111, 115, 116, 117, 119, 125, 359.
Цвингер (Zwinger), у Дрезди, 164, 167.
Цезар, 15.
Цела (cella), у храму, 57.
Цемент, 384.
Ценовник за слике, 308.
Централно грејање, 385.
Цизелатор, 26, цизеловане вазе 88, 326.
Цилиндрични печати, 27, 29, 37.
Цистерцити, монашки ред, 134.
Црква, 114, 116, 132, 135, 138, 140, 143, 145, 146, 155, 156, 158, 159, 242.
Црква Бадиа, у Флоренцији, 179, 181.
Црква, готског стила 21, 60, 151.
Црква деи Фрари, у Млецима, 201.
Црква дел Кармине, у Флоренцији, 174, 177, 229.
Црква дел Редентоpе, у Млецима, 192.
Црква Еремитани, у Падови, 193.
Црква Иноченти, у Флоренцији, 178.
Црква манастира Вестминстер (Westminster), 134.
Црква Монтоливето, у Напољу, 185.
Црква Сан Витале, у Равени, 113, 116.
Црква Санта Кроче у Флоренцији, 171, 175.
Црква Св. Аполинариса *in classe*, у Равени, 114, 115, 116; Црква Св. Аполинариса *nuovo*, у Равени, 114, 116.
Црква Св. Аполоније, у Флоренцији, 174.
Црква Св. Апостола у Цариграду, 121.
Црква Св. Дени (St. Dénis), 134, 138, 146.
Црква Св. Есташ (Saint-Eustache) у Паризу, 159.
Црква Св. Марије Новеле у Флоренцији, 178.
Црква Св. Марије дел Орто, у Млецима, 202.
Црква Св. Марије деле Грације, у Милану 211.
Црква Св. Марије дел Пополо, у Риму, 187.
Црква Св. Марије, у Реканати, 200.
Црква Сен Силпис, у Паризу, 163.
Црква Ст. Етјен-ди-Мон, 159.
Црква Св. Жермен де Пре (Saint-Germain des-Prés), у Паризу, 130.
Црква Св. Марка, у Млецима, 120, 121.
Црква Св. Павла, у Лондону, 155, 161, 164.
Црква Св. Петра у Риму, 104, 153, 154, 155, 156, 164, 225, 232, 236.
Црква Св. Петра in Vincoli, у Риму, 238, 237.
Црква Св. Петронија, у Риму, 185.
Црква Св. Софије, у Цариграду, 115, 116, 121, 155.
Црква Св. Спира у Корбеју (Corbeil), 144.
Црква Св. Тројице (Trinité), у Паризу, 166.
Црква Св. Тројице dei Monti, у Риму, 239.
Црква Св. Фрање, у Арецу, 180.
Црква Св. Цецилије Транстевере, у Риму, 174.
Црква Св. Шапел (Sainte-Chapelle) у Паризу, 132, 134, 146.
Црква Спаситеља (Redentore), у Млецима, 153.
Црква у Ангулему (Angoulème), 127.
Црква у Буржу (Bourges), 134.
Црква у Дафни, 118.
Црква у Моасаку (Moissac), 140, 141.
Црква у Ноајону (Noyon), 34

Црква у Ренси, 384.
Црква у Сарону, 213, 216.
Црква у Шампмолу (Champmol), код Дижона, 244, 245, 246.
Црначка раса, 388.
Црначка уметност, 399, 400.
Црно Море, 33.

Ч

Челик, 384, 385.
Челини, Бенвенуто (Cellini, Benvenuto), вајар, 239.
Чертоза (Certosa) у Павији, 152, 153, 154.
Чешка, 134, 264.
Чима да Конељиано (Cima da Conegliano), 197, 201.
Чимабуе (Cimabue, G.), сликар, 113.

Џ

Џамија, 116, 117, 120.
Џонс, Ајниго (Jones Inigo), архитект, 161, 164.

Ш

Шамбиж, Пиер де (Pierre de Chambiges), архитект, 157.
Шамбор (Chambord), замак 157, 158.
Шампања (Champagne), област, 146.
Шампењ, Филип де (Champaigne, Philippe de), сликар, 314.
Шантиљи (Chantilly), замак, 157, 258.
Шапи, Ханри (Chapu, Henri), вајар, 366, 375.
Шаплен, (Chaplain, J. C.), вајар и гравер, 376.
Шарден, Симеон (Chardin, Jean Baptiste Siméon), сликар, 332, 338, 362, 395.
Шарл Неустрашиви (Charles le Téméraire), владалац, 244.
Шарл V (Charles V), краљ, 148, 170, 244.
Шарл VII (Charles VII), краљ, 258.
Шарл VIII, краљ, 258.
Шарле, Никола Тусен (Charlet, Nicolas Toussaint), сликар, 356, 357.
Шартр (Chartres), место, 130, 138, 142.
Шасериo, Т. (Chassériau, Théodore), сликар, 357, 367.
Швајцарска, 369, 390.
Швапска школа (Schwaben), 269.
Шведска, 3, 12, 14, 15, 134.
Швинд, Мариц фон (Schwind, Moritz von), сликар, 368.
Шеврел (Chevreul), сликар, 393.
Шеик-ел-Белед, дрвена статуа, 22.
Шеле, место, (Chelles), 4.
Шенавар, П. М. Ж. (Chenavard, Paul-Marc-Joseph), сликар, 367.
Шенонсо (Chenonceaux), замак, 157, 158.
Шер (Cher), река, 158.
Шефер, Ари (Scheffer, Ary), сликар, 354.
Шешир, 94.
Шинкел (Schinkel, K. Fr.), архитект, 167.
Школа за Лепе Вештине (École des Beaux-Arts), у Паризу, 158, 163, 165.
Школе уметничке, 379, 380.
Шкотска, 3.
Шлитер, Андреас (Schlüter, Andreas), архитект, 167.
Шнор фон Каролсфелд, Јулиус (Schnorr von Carolsfeld, Julius), сликар, 369.
Шонгауер, Мартин (Schongauer, Martin), сликар, 266, 269, 270.
Шпајер, (Spire Speyer), град, 130.
Шпанија, 9, 14, 120, 134, 167. 206, 242, 250, 280, 287, 288, 293, 295, 376, 377, 388, 389.
Штрасбург (Strasbourg, Strasburg) град, 134.
Штук, Франц (Stuck, Franz), сликар, 390.

ИСПРАВКЕ.

Стр. 5, у тексту испод слике 2, стоји: Камбарел, а треба: *Комбарел.*
„ 9, ред 20 озго, стоји: Сентандера, а треба: *Сантандера.*
„ 148, ред 15 озго, стоји: Daschamps, а треба: *Deschamps.*
„ 197, у тексту испод слике 274 стоји: Бизаити, а треба: *Базаити.*
„ 201, „ „ „ „ 288 „ де Фрари, „ „ *деи Фрари.*
„ 252, ред 3 оздо, стоји: Симеон, а треба: *Симон.*
„ 258, „ 14 „ „ Клус, а треба: *Клуе.*
„ 258, „ 8 „ „ потрети, а треба: *портрети.*
„ 276, „ 19 озго, „ Гринвалда, а треба: *Гриневалда.*
„ 283, у тексту испод слике 428, стоји: Г. Сасоферато, а треба: *Ђ. Сасоферато.*
„ 298, ред 19 оздо, стоји: Матсисом, а треба: *Метсуом.*
„ 303, у тексту испод слике 458, стоји: М. Хобела, а треба: *М. Хобема.*
„ 314, ред 10 оздо, стоји: Шампањ, а треба: *Шампењ.*
„ 314, „ 7 „ „ Жану, а треба: *Жаку.*
„ 331, „ 17 „ „ идруге, а треба: *и друге.*
„ 341, у тексту испод слике 525, стоји: Ц. Реберн, а треба: *Х. Реберн.*
„ 352, у тексту испод слике 547, стоји: А. Ебер, а треба: *Е. Ебер.*
„ 355, ред 12 оздо, испред речи: „лакше“, додати: *Клерена.*
„ 358, испод горње, десне слике, стоји: Сл. 365, а треба: *Сл. 364.*
„ 369, ред 15, озго стоји: месониера, а треба: *Месониера.*
„ 373, у тексту испод слика 596 и 597, стоји: Е. Роден, а треба: *О. Роден.*
„ 377, ред 5 озго, стоји: Бариас, а треба: *Бариа.*
„ 377, у тексту испод слике 602, стоји: А. Реноар, а треба: *О. Реноар.*
„ 390, ред 14 оздо, стоји: Ж. Девац-, а треба: *Ж. Дева —.*
„ 395, „ 13 „ „ Диаза, а треба: *Диеза.*
„ 396, у тексту испод слике 630, стоји: Н. Вламенк, а треба: *М. Вламенк.*

РЕПУБЛИКА СРБИЈА
НАРОДНА БИБЛИОТЕКА ПОСЕБНА ЗБИРКА
Инв. бр. 31 271

886-94:
92
1925.