

Мы уже говорили о томъ, что D'Alès въ своемъ трудѣ руководится интересами не чисто историческими, но историко-догматическими. Въ такомъ случаѣ, намъ кажется, эдиктъ Каллиста и возбужденные имъ споры лучше бы разсматривать какъ одну изъ стадій общей борьбы между Церковью и монтанизмомъ. Не будь монтанизма, не было бы и de pudicitia, а тогда мы не знали бы ничего объ эдиктѣ Каллиста. Вопросъ возникаетъ уже еще болѣе общаго характера: былъ-ли монтанизмъ церковью перваго и втораго вѣка въ началѣ третьяго? Кто порвалъ со Христомъ и апостолами—Церковь-ли, которая всегда именovala себя апостольской, или монтанизмъ, который открыто выступалъ подъ знаменемъ „новаго откровенія“ въ замѣнъ откровенія чрезъ Христа и апостоловъ? Безъ общаго представленія церковно-историческихъ и историко-догматическихъ концепцій опасно разбираться въ отдѣльныхъ частныхъ вопросахъ, тѣмъ болѣе что въ научной литературѣ даются тенденціозныя рѣшенія этихъ вопросовъ. Важно знать эти тенденціи, чтобы понимать, почему тотъ или другой ученый пишетъ такъ, а не иначе.

Архимандритъ Иларіонъ.

II.

Къ иконографіи св. Николая.

F. Brunswick. Heilige und ihre Symbole in der darstellenden Kunst, Mit einem Anhang: Geistliche Orden und Ordenstrachten. Kleines Nachschlagebuch für Kirchen und Galeriebesucher. Rom. 1914.

Подъ такимъ заглавіемъ появилась истекшимъ лѣтомъ въ книжныхъ магазинахъ Рима небольшая, очень изящно изданная, книжка, обратившая на себя вниманіе, главнымъ образомъ, тѣхъ, кто не удовлетворялся Бедкеромъ и хотѣлъ имѣть въ рукахъ нетяжелое пособие при посѣщеніи церквей. Самъ авторъ, какъ это видно изъ заглавія, имѣлъ въ виду своей книжкой помочь разбираться въ иконографическихъ сюжетахъ, неясныхъ для диллетанта.

Конечно, цѣль—весьма симпатичная, и нужно-бы привѣтствовать эту первую попытку дать въ руки туристу элементарное пособие, столь необходимое при посѣщеніи, особенно, римскихъ церквей, гдѣ такъ трудно бываетъ разбираться въ живописи даже и знакомому съ иконографіей.

Матеріаль расположенъ по простому плану.

Авторъ въ алфавитномъ порядкѣ излагаетъ краткое жизнеописаніе каждаго святого и, затѣмъ, характеризуетъ его внѣшній обликъ, тѣ предметы, съ которыми онъ изображается въ церковной живописи. Въ концѣ книжки есть алфавитный перечень этихъ символовъ съ указаніемъ, къ какому святому относится тотъ или другой знакъ, такъ-что легко опредѣлить не только типъ, но и имя встрѣченнаго въ церковной живописи неизвѣстнаго небожителя. При этомъ, нужно замѣтить, самыя жизнеописанія составлены такъ, что на первый планъ выдвинуто объясненіе того, почему, напр., св. Кикилія (22 ноябр.) изображается въ западномъ искусствѣ съ розами въ волосахъ, музыкальнымъ инструментомъ и въ сопровожденіи ангеловъ (стр. 24 сл.). Закончивается книжка Брунсвика краткой характеристикой одеждъ различныхъ монашескихъ орденовъ и указаніемъ, какая церковь въ Римѣ является каедральной для того или другого ордена.

Отсюда ясно, что анализируемая книжка имѣетъ специальный интересъ для того, кто занимается изученіемъ или-же болѣе внимательно относится къ посѣщаемымъ памятникамъ съ религіозной живописью въ Италіи вообще. Съ этой именно точки зрѣнія мы и попытаемся дать оцѣнку ей.

Главнымъ недостаткомъ книжки Брунсвика является ея неполнота. Мы не находимъ въ ней многихъ именъ, которыя столь характерны для римскаго церковнаго искусства. Такъ, напр., нѣтъ ни слова о епископѣ Пасхалисѣ, сыгравшемъ такую роль въ исторіи римскаго, собственно, искусства IX вѣка. Въ нѣкоторыхъ римскихъ церквахъ до сихъ поръ сохраняются, почти въ первоначальной свѣжести, апсидальныя мозаики отъ IX—X вв. Въ нихъ, нѣсколько въ сторонѣ отъ главныхъ персонажей, видимъ, почти вездѣ, мужа въ фелони древняго образца съ длиннымъ омофоромъ, длинной туникѣ съ двумя продольными полосами (clavi), безбородаго, съ прядями короткихъ волосъ на вискахъ, держащаго на рукахъ, обернутыхъ фелонью, модель храма (церковь s. Praxede, s. Cecilia in Trastevere). Тотъ-же епископъ изображенъ въ апсидѣ ц. Maria in Domnica колѣнопреклоненнымъ въ такомъ-же облаченіи, безбородымъ, съ тѣми-же короткими прядями волосъ на вискахъ. Въ обоихъ случаяхъ его голова въ квадратномъ нимбѣ, что указываетъ на современность

мозаики этому епископу. Въ кружкѣ надъ головами персонажей (центръ свода апсиды) читаемъ слово PASHALIS (можно читать также PASCHALIS). Такимъ образомъ, предъ нами изображеніе епископа Пасхалиса I, который занималъ кафедру въ 817—824 гг. и извѣстенъ, какъ реставраторъ римскихъ церквей. Его примѣру послѣдовалъ епископъ Григорій IV (827—844), также помѣстившій свое изображение въ томъ-же видѣ, какъ и Пасхалисъ на перечисленныхъ мозаикахъ, въ апсидѣ ц. св. ев. Марка въ Римѣ-же съ соотвѣтствующей надписью. Обо всемъ этомъ у Брунсвика нѣтъ ни слова, хотя онъ долженъ былъ знать, съ какимъ интересомъ изучаются, даже диллетантами, мозаики римскихъ церквей отъ IX—XII вв. Въ его перечнѣ (стр. 115—146) нѣтъ никакихъ указаній, что епископъ въ фелони и съ моделью храма, что видимъ въ апсидальныхъ мозаикахъ Вѣчнаго Города, это—или Пасхалисъ I, или Григорій IV, или-же Феликсъ IV (526—530), изображеніе котораго въ томъ-же типѣ, но безъ нимба, мы видимъ въ апсидальной мозаикѣ ц. свв. Косьмы и Даміана въ Римѣ-же.

Ту-же неполноту, но нѣсколько иного рода, мы находимъ и въ перечнѣ символовъ (стр. 115—146).

Такъ, напр., Брунсвикъ не приводитъ здѣсь сумки, которая служить характерной принадлежностью свв. Косьмы и Даміана (27 сент.), арабскихъ врачей. Какъ извѣстно, въ 1851 г. въ катакомбахъ Претекстата на via Arpia, въ одной криптѣ, была открыта мраморная доска, закрывавшая локулу, на которой, вмѣсто епитафіи была вырѣзана *сумка* съ различными инструментами, вѣроятно, хирургическими (De Rossi въ *Bullet. d'arch. crist. 1864, p. 37*). Такую-же сумку на длинной перевязи мы находимъ на фрескѣ въ передней криптѣ катакомбъ Коммодиллы въ Римѣ на via delle sette Chiese (vigna Serafini). Предъ нами св. ев. Лука, держащій въ рукѣ книгу, съ боку виситъ сумка съ его врачебными инструментами (фреска относится къ VIII вѣку).

Съ подобными *сумками* изображены на апсидальной мозаикѣ въ ц. свв. Косьмы и Даміана въ Римѣ (около форума) эти свв. безсребренники. И интересно, что Брунсвикъ, излагающій житіе ихъ (стр. 29), не сдѣлалъ ни одного замѣчанія относительно этой подробности иконологической.

Оставляя въ сторонѣ подобныя, относительно неважныя,

но недопустимые въ руководствѣ съ отмѣченной цѣлью, недостатки, я перейду къ болѣе важнымъ дефектамъ, которые совершенно обезцѣниваютъ книжку Брунсвика. Разумѣю въ данномъ случаѣ прямыя *искаженія*, допущенныя ея авторомъ.

Остановлюсь на одномъ изъ такихъ искаженій, какъ на наиболѣе характерномъ. Брунсвикъ ведетъ рѣчь о св. Николаѣ Мирликійскомъ (N. Nicolaus von Bari, 6 Dec.). Изложивъ кратко житіе Святителя, авторъ заканчиваетъ: „изображается какъ юноша, въ епископскихъ одеждахъ, съ посохомъ и книгой. Корабль, якорь, три золотыхъ монеты или три рублика“ (стр. 83).

Совершенно необъяснимо, откуда авторъ взялъ, будто св. Николай изображается *юношей*? И особенно это необъяснимо, если принять во вниманіе, что книжка его имѣетъ въ виду, главнымъ образомъ, памятники Рима... На самомъ дѣлѣ, въ Римѣ имѣются наиболѣе типичныя изображенія Святителя въ двухъ церквахъ: въ Пантеонѣ (s. Maria ad Martyres) и въ ц. s. Nicola in Carcere. Въ Пантеонѣ, направо отъ входа, надъ алтаремъ, помѣщается большая масляная картина, изображающая дарованіе омофора Богоматерью св. Николаю. Онъ— съ посохомъ (двѣ змѣи на рукояткѣ), въ круглой митрѣ; сѣдые волосы, довольно полное лицо съ окладистой бородой. Въ дали, на заднемъ планѣ, виднѣется корабль съ надутыми парусами.

Въ ц. s. Nicola in carcere въ концѣ лѣваго нефа, надъ алтаремъ есть картинное изображеніе Святителя. Старецъ, большой открытый лобъ, короткія пряди волосъ только на вискахъ, пріятное, добродушное лицо русскаго типа съ окладистой бородой. Въ лѣвой рукѣ раскрытая книга. Въ трибунѣ подобная картина, изображающая колѣнопреклоненнаго Святителя того-же типа. Ниже, въ самой апсидѣ, онъ поражаетъ Арія на Никейскомъ соборѣ. Въ панданъ къ этому, подъ верхними окнами средняго нефа, въ квадратныхъ поляхъ, св. Николай совершаетъ чудеса. Вездѣ предъ нами тотъ-же старецъ въ епископскихъ одеждахъ. Я не говорю уже о разрушающейся фрескѣ въ лѣвомъ нефѣ знаменитой ц. Maria Antiqua, гдѣ также св. Николай представленъ восточными иконописцами, быть можетъ, IX—X вв., старцемъ съ короткой кругловатой бородой, въ святительскихъ одеждахъ. Обратимся теперь къ картиннымъ галлереемъ Рима.

Въ *Пинакотеку* (Ватиканъ) имѣются картины съ сюжетами изъ жизни св. Николая слѣдующихъ художниковъ: *Беоно Анжелико* (1387—1455), школы *Жентиле да Фабриано* (XV в.), *Лоренцо ди Николо* (XIV в.).

Анжелико принадлежатъ двѣ картины. Первая раздѣлена на три поля: а) омовеніе св. Николая тотчасъ по рожденіи, б) онъ, мальчикомъ, слушаетъ проповѣдь священника и в) св. Николай, юноша въ рубашкѣ, бросаетъ въ рѣшетчатое окно золотыя монеты. Вторая картина представляетъ св. Николая уже *старцемъ*, съ сѣдой бородой, подстриженными волосами, въ латинской двойной тюрбѣ и длинной мантии; онъ на берегу моря проситъ сициліанскаго купца отправить въ Миры корабль съ хлѣбомъ. Въ верхней части картины сбоку онъ-же, съ свѣчей въ рукахъ, какъ-бы освѣщаетъ путь, изъ облаковъ, кораблю.

Школѣ *Жентиле да Фабриано* принадлежатъ четыре картины:

№ 197. Омовеніе родившагося.

№ 198. Юноша бросаетъ въ окно золотыя монеты. Верхняя одежда въ видѣ плаща накинута на лѣвое плечо.

№ 199. Св. Николай, старецъ, сѣдые короткіе волосы, медлициная борода, въ лѣвой рукѣ епископскій посохъ латинскаго типа, длинная мантия, изъ подъ которой правая рука свободно дѣлаетъ жестъ обращенія къ тремъ воскресеннымъ юношамъ въ бочкахъ.

№ 200. Св. Николай уже описаннаго типа освѣщаетъ путь гибнущему кораблю.

Лоренцо ди Николо изобразилъ Святителя въ тотъ моментъ, когда онъ удержалъ руку палача, готовую опустить мечъ на головы невинно осужденныхъ. Сильное, выразительное лице съ круглой черной бородой; длинная мантия болотнаго цвѣта.

Въ *пинакотеку* Капитолійскаго музея есть большое полотно *Джіованни Бенвенути* или *Ортолао* (1467—1527), на которомъ этотъ представитель *фerrarской школы* изобразилъ св. Николая Мирликійскаго также *старцемъ*, въ мантии, съ посохомъ и книгой, на которой видимъ три золотыя монеты, въ рукахъ. Оставляя въ сторонѣ незначительные дыштики и рваные фрагменты въ нѣкоторыхъ небольшихъ музеяхъ (напр. *архивъ* замка св. Ангела, музей, извѣстный подъ

именем „христіанскаго“; въ Ватиканѣ, и др.), гдѣ также св. Николай представленъ старцемъ—епископомъ, мы можемъ сдѣлать заключеніе, что въ Римѣ, въ наиболѣе значительныхъ церквахъ и картинныхъ галлерейхъ мы видимъ св. Николая отнюдь не *юношей въ епископскихъ одеждахъ*, какъ это говоритъ Брунsvикъ въ анализируемой книгѣ.

Иначе это не могло и быть, если имѣть въ виду, что въ исходномъ началѣ всѣ картинныя произведенія художественныхъ школъ Италіи были родными дочерьми византійскаго искусства, которое, какъ это видно, хотя-бы по примитивамъ тосканскихъ художниковъ, нѣкогда въ Италіи, особенно въ южныхъ областяхъ (Апулія, Базиликата, Калабрія), господствовало и давало тонъ вплоть до XII в. Въ качествѣ подтвержденія этого, я могу сослаться на весьма интересный фактъ переживания, напр., тосканскими художниками, византійскихъ традицій. Остановлюсь на изображеніи *распятія Спасителя*.

Наиболѣе характернымъ въ этомъ родѣ памятникомъ византійскаго искусства въ самомъ Римѣ нужно считать знаменитую фреску въ нишѣ лѣваго алтаря ц. *Maria Antiqua* на форумѣ, которая относится, несомнѣнно, къ VIII вѣку или началу IX. Спаситель представленъ здѣсь съ *открытыми глазами*, въ длинной туникѣ безъ рукавовъ. Это исполнѣ отвѣчало желанію—имѣть изображеніе распятаго Спасителя безъ *подчеркиванія страданій Его*. Къ тому-же, приблизительно, времени относится и фреска (совершенно стертая) въ вестибюлѣ дома свв. мучениковъ Іоанна и Павла въ Римѣ (ц. *dei ss. Giovanni e Paolo al Celio*). Здѣсь изображенъ также Спаситель на крестѣ съ открытыми глазами и въ длинной туникѣ ¹⁾.

Этотъ типъ распятія мы встрѣчаемъ не только въ церковной росписи до IX в., но и на предметахъ, имѣвшихъ, несомнѣнно, практическое употребленіе. Такъ, въ Ватиканѣ, въ „христіанскомъ“ музее, въ IV залѣ, въ средней витринѣ хранится эллипсообразный ящичекъ, на одной сторонѣ котораго сдѣлана копія распятія изъ ц. *Maria Antiqua*; по всѣмъ даннымъ стилистическимъ, ее можно относить къ IX—X в.в.

¹⁾ См. *Ricordo della casa dei SS. martiri Giovanni e Paolo*. Roma. 1909. P. 15.

Но уже съ XI вѣка начинается блѣднѣть эта идея, и художники колеблются въ выборѣ того, чѣмъ подчеркнуть человѣческій моментъ въ страданіяхъ Христа. Съ одной стороны, мы имѣемъ въ Римѣ въ соборѣ св. Павла канделябрь съ грубо скульптированными сценами изъ жизни Спасителя; между ними есть *распятіе*: Христосъ на крестѣ, въ *длинной туникѣ*, но съ *закрытыми глазами*. Какъ звучитъ надпись, это—работа *Николо ди Анджеоло и Пиетро Вассалетто* (1180 г.). Съ другой, въ томъ же соборѣ, въ капеллѣ *Мартиролоджіо* между настѣнными фресками есть изображеніе распятаго Спасителя на крестѣ, съ *открытыми глазами*, но уже не въ *туникѣ длинной*, а съ *широкимъ препоясаніемъ чреслъ*. Эти фрески принято относить къ XII вѣку, хотя, конечно, онѣ реставрированы. Если мы обратимся къ примитивамъ тосканскимъ, то увидимъ, что тамъ еще жива та византійская традиція, которая одушевляла писавшаго распятіе въ ц. *Maria Antiqua* въ Римѣ. Въ коммунальной *пинокотекѣ* Лукка есть распятіе, съ подписью *Берлингiero Берлингieri* (конецъ XII и начало XIII в.в.). Здѣсь Спаситель съ открытыми глазами, раздѣльно прибитыми ногами, какъ во всѣхъ, указанныхъ примѣрахъ, съ широкимъ препоясаніемъ чреслъ ¹⁾. Еще характернѣе изображеніе въ церкви мѣстечка *s. Vinceneo al Volturno*: тамъ, въ криптѣ, находимъ Распятаго, безъ бороды и усовъ, съ открытыми глазами, раздѣльно прибитыми ногами ²⁾. Лишь съ XIII вѣка тѣ же тосканцы, какъ напр., *Енрико ди Тедиче* и *Джунта Пизано*, закрываютъ глаза Спасителю на крестѣ, но еще оставляютъ раздѣльно прибитыя ноги ³⁾.

Подобное переживаніе византійскихъ традицій, разумѣется, было и въ отношеніи изображенія св. Николая Мирликійскаго.

Памятникомъ поздневизантійскаго искусства, еще полнымъ традиціей ранняго византизма, является знаменитый кодексъ *Эскультетъ*, хранящійся въ соборѣ г. Бари. Его ми-

¹⁾ В. *Хвоцинскій*. Тосканскіе художники. Т. I. Примитивы. СПб. 1912, стр. 28.

²⁾ *Ad. Avena*. Monumenti d'Italia meridionale. Relaz. d. uffic. regionale per la conservaz. d. mon. d. prov. merid. Vol. I. Roma, MCMII. P. 172.

³⁾ В. *Хвоцинскій*, op. cit., стр. 24, 36.

платюры относятся къ концу X или началу XI в. ¹⁾ На одномъ листѣ его есть въ медальонѣ бюстъ св. Николая Старецъ. Умное, выразительное лицо, короткіе подстриженные волосы, небольшая борода, характерныя острия уши, епископское облаченіе съ омофоромъ.

Въ нашу задачу не входитъ опредѣленіе степени соответствія этого изображенія раннѣйшимъ византійскаго письма: это ясно само собою. Гораздо интереснѣе и полезнѣе указать тѣ *переходныя ступени*, по которымъ оно проникало въ позднѣйшія школы итальянскаго письма.

Я разумѣю въ данномъ случаѣ тѣ василіанскіе гроты-храмы съ византійскими, хотя уже *нечистыми*, фресками, которые разбросаны въ южной Италиі и которые представляютъ большой научный интересъ и важность для иконографическаго генезиса вообще.

Истекшимъ лѣтомъ мнѣ удалось обследовать въ Апуліи до 35 такихъ гротовъ ²⁾, и могу сказать, что во многихъ изъ нихъ сохранились изображенія Мирликійскаго Святителя.

Наиболѣе нетронутыми оказались изображенія въ слѣдующихъ гротахъ: въ гротѣ s. Biagio въ 7—9 верстахъ отъ Бриндизи, въ имѣніи Jannuzzo; въ гротѣ s. Nicola въ 4—5 верстахъ отъ станціи Palagianello; въ криптѣ подъ церковью s. Lucia въ Бриндизи.

Оставляя подробный анализъ этихъ фресокъ до спеціальнаго изданія, я позволю себѣ сказать, что эти изображенія св. Николая поразительно напоминаютъ типъ код. Эксульта, описанный выше. Во всѣхъ случаяхъ предъ нами—*епископъ, старецъ, съ короткими волосами, кругловатой бородой, характерными для грека острыми ушами, прямымъ носомъ. Въ рукахъ у него—книга, благословляетъ онъ по-гречески.* Надписи встрѣчаются греческія и латинскія, иногда тѣ и другія вмѣстѣ, какъ будто это вызывалось *присутствіемъ въ храмъ непонимавшихъ греческаго письма.*

Эти фрески можно датировать XI—XIII в.в. на основаніи стилистическихъ и иконологическихъ данныхъ.

1) См. анализъ код. у *E. Bertaux. L'art dans l'Italie meridionale. Vol. I. Paris 1904, pp. 216 sqq.*

2) См. *общ. характ. въ моихъ „Письмахъ изъ Апуліи“ въ „Богословскомъ Вѣстн.“ за исп. годъ, сентябрь.*

Итакъ, вотъ тотъ матеріаль, на которомъ, собственно, базировались и откуда брали основные мотивы школы итальянскаго письма въ эпоху когда начиналось постепенное освобожденіе отъ догматичности византійскаго искусства: это—образцы послѣдняго, попадавшіе въ Италію въ формѣ миниатюръ, скульптуры, съ одной стороны, и—фресковыя росписи въ василіанскихъ поселеніяхъ, гдѣ ясны эти слѣды борьбы живописи съ иконописью, съ другой.

Образцы того и другого рода живописи намъ извѣстны, и мы можемъ видѣть, какіе сюжеты и въ какой компановкѣ интересовали тѣхъ художниковъ. Въ частности, намъ извѣстно, въ какихъ чертахъ изображали художники-иконописцы св. Николая. Это—въ общемъ—тотъ же типъ, какой предъ нами въ настѣнной росписи и въ иконахъ римскихъ церквей, и въ произведеніяхъ живописцевъ ранняго возрожденія, которыя хранятся въ картинныхъ галлерейхъ. Генетическая зависимость тѣхъ и другихъ отъ византійскихъ образцовъ и южно-итальянскихъ трансформаций этихъ послѣднихъ ясна сама собою.

Все это даетъ возможность видѣть, насколько необоснованно заявленіе Брунсвика объ иконографическомъ типѣ св. Николая Мирликійскаго.

Послѣ такого небольшого экскурса въ область христіанской иконологіи, который ясно показываетъ, насколько осторожно нужно относиться къ книжкѣ г. Брунсвика, претендующей на значеніе путеводителя, умѣстно спросить, откуда ея авторъ заимствовалъ такія невѣрные свѣдѣнія? Быть можетъ, онъ имѣлъ у себя подъ руками какой-нибудь *фактический* матеріаль, что-бы сказать, что св. Николай изображается „юношей, въ епископскихъ одеждахъ“ (стр. 83)?

Въ 1911 году въ Римѣ была выставка по исторіи искусствъ въ апулійскомъ павильонѣ, въ залѣ византійскаго искусства, была выставлена акварельная копія, въ натуральную величину, одной фрески изъ ц. св. Маріи въ деревушкѣ Бальсиньяно, расположенной въ 5—6 верстахъ отъ мѣстечка Модуньо (Бари). На этой копіи былъ представленъ въ нимбѣ, съ тиарой, близкой по типу къ шапкамъ византійскаго императора, въ фелони съ омофоромъ благословляющій по-гречески какъ бы *моложавый епископъ*, держащій въ лѣвой рукѣ декоративный посохъ латинскаго образца. Надпись гласила,

что это—св. Николай (Мирликійскій, потому что только онъ былъ епископъ, Николай же Толентинскій (10 сентября по латинскому календарю), изъ августинскаго ордена, и Николай изъ Флюе (обычно—братъ Клаусъ, 22 марта) не имѣли епископскаго сана) ¹⁾.

Истекшимъ лѣтомъ мнѣ удалось быть въ Бальсиньяно и видѣть указанную фреску. Несомнѣнно, она относится къ XIV—XV в.в., какъ и фреска съ св. Агаѳею, сохранившейся здѣсь же отъ всей настѣнной росписи этой церкви. Манерность и, главное, характерное подчеркиваніе *декоративности*, а отнюдь не практическаго назначенія омофора, который начинаетъ постепенно превращаться въ простыя *нашивныя ленты* на одеждѣ, это говоритъ, что предъ зрителемъ—произведенія живописца довольно поздняго періода, когда византійская традиція удержала только *греческое* благословеніе.

Но не только на почвѣ Италіи художественная рука кватроченто создала, повидимому, св. Николая въ образѣ *юноши* (употребляю это слово не въ собственномъ смыслѣ, а для означенія лица безъ бороды и усовъ, какъ въ бальсиньянской фрескѣ). Въ Нюрнбергѣ, въ музеѣ, хранится изображеніе Святителя въ двойной тиарѣ, епископской мантии латинскаго образца (съ аграфомъ на груди) и перчаткахъ; въ лѣвой рукѣ у него книга съ монетами, въ правой—посохъ латинскаго типа. Лицо безбородое, довольно пожилого человѣка. Авторомъ этого изображенія былъ Михаилъ Вольгемутъ (1434—1519), представитель старой нюрнбергской школы, учитель А. Дюрера ²⁾.

Итакъ, кватроченто и нюрнбергская школа знали, повидимому, изображеніе св. Николая въ образѣ юноши или,

¹⁾ Въ настоящее время эта копія хранится въ городскомъ музеѣ Бари. Фотографическій снимокъ съ нея можно видѣть въ гвидѣ, издаваемомъ комитетомъ апулійскаго павильона подъ заглавіемъ: *Il padiglione pugliese nell' esposizione regionale in Roma. Guida*. G. U. Nalato, editore. Roma MCMXI p. 76.

Я опускаю Николая Пиллигрима, котораго „мощи“ хранятся въ соборѣ г. Трани, потому что его изображеніе совершенно особаго типа: въ длинной рубашкѣ, съ поясомъ, голыя ноги. Его „икона“ находится тамъ же.

²⁾ См. у Н. *Detzel*. *Christliche Ikonographie*. В. II. Frbr. Brg. 1896. S. 549.

точнѣе, лица безъ бороды и усовъ, такъ какъ, если присмотрѣться тщательнѣе къ бальсиньянской фрескѣ, то нетрудно убѣдиться, что тамъ лицо совсѣмъ не молодое, только нѣсколько заретушеванное позднимъ реставраторомъ.

Однако, наличность такого изображенія нисколько не говоритъ въ пользу заявленія Брунсвика. Это ясно уже изъ того, что въ указанныхъ исключительныхъ примѣрахъ предъ нами пожилое лицо, но безъ бороды и усовъ, что и можетъ, повидимому, придавать ему моложавый видъ. Если же этотъ типъ, такъ сказать, перевести на иконографическій языкъ востока, Византии или ранняго Возрожденія итальянскаго, то предъ нами будетъ старецъ въ собственномъ смыслѣ. Для сего достаточно припомнить ту регламентацію, которая существовала на Западѣ въ монашескихъ орденахъ, въ отношеніи бороды и усовъ. А именно. Г. Леклеркъ приводитъ изъ „правилъ для пустынниковъ“, существующихъ на Западѣ, прямое предписаніе: „solitarii et praecipue illi qui sacra mysteria contractant de quadraginta in quadraginta diebus se radant et capillos tondant“ (cap. L) ¹⁾. Тамъ существовалъ особый „чинъ“ на этотъ случай, извѣстный подъ именемъ—„ordo super eum qui barbam tangere cupit“. Позволю себѣ привести нѣкоторые отрывки изъ него, для большей характеристики и освѣщенія нашего вопроса.

„Чинъ“ начинается возгласомъ священника: „in nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti, regnantis“.

Читаютъ антифонъ, въ которомъ вспоминается елей бороды Аарона и испрашивается милость и долгая жизнь освящаемаго. Затѣмъ, слѣдуютъ oratio и benedictio: „Christe Domine, qui es caput in te credentium virorum: da unguentum verticis tui in barbam famuli tui cum tua gratia et benedictione decoris perfectionisque descendere. Amen.“ Послѣ того, священникъ „intromittit in anulo aureo barbam cum cera, et in anulo barbam et ceram capulat qui barbam tangit, dicens:

In nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti.“ Освящаемаго закрываютъ чистымъ полотномъ. Заканчивается эта „мисса“ возгласомъ діакона: „missa acta est“. Затѣмъ, „si est monachus, radet barbam“. Интересно, что практика выработала строгое

¹⁾ См. ergo art. *Barbe* въ Dictionnaire d'archeol. chretien et de liturgie publ. p. F. Cabrol. Fasc. XIII, Paris, 1907. p. 486.

порицаніе ношенія бороды. Леклеркъ, напр., приводитъ такое опредѣленіе: „anathema sit qui nutriverit barbam more alieno: quia consuetudo est haeticorum“¹⁾.

На западѣ очень рано, какъ-бы въ соотвѣтствіе этому, развивается бритье бороды, усовъ и, такъ называемая, *тонзура*—выбръиваніе кружка на темени. Какъ извѣстно, все это въ настоящее время очень строго исполняется католическимъ духовенствомъ, хотя, строго говоря, это сбръиваніе рекомендовалось и рекомендуется монашеству, быть можетъ, для символическаго знаменованія идеи *послушанія*.

Во всѣ времена и у всѣхъ народовъ аскеты занимали особое, высокое положеніе; это были избранники, отмѣченные печатью близости къ Высшему Началу, существа возвышенныя, хотя въ идеѣ, надъ міромъ обычныхъ житейскихъ отношеній. Аскеты — монашествующіе — это лучшіе, болѣе совершенные, которые, какъ таковыя, представлялись въ моральномъ отношеніи образцами, въ своемъ родѣ—нормой для земли. Отсюда, если нужно было земное представить въ образѣ болѣе чистомъ, возвышенномъ и одухотворенномъ, то черты всего этого можно было брать у этихъ избранниковъ. Шли дальше. Если нужно было изобразить *святого* человѣка, то обращались къ монашескому типу: что у монаховъ, то свято, возвышенно. Князь древней Руси надѣвалъ монашескую одежду на склонѣ лѣтъ, надѣвалъ не съ цѣлью принять на себя подвиги въ ихъ цѣломъ объемѣ, а потому, что она *помогала* быть дальше отъ грѣховнаго міра, быть ближе къ личной *святости*. Объективнаго здѣсь было мало.

Логическимъ выводомъ изъ этого было перенесеніе кистью художника на лицо изображаемаго святого чертъ современности. Согласно церковнымъ опредѣленіямъ, монашествующій не носить бороды и усовъ. Слѣдовательно, нужно и этого святого изобразить безъ бороды и усовъ. Въ этомъ случаѣ, художникъ руководился не иконописными преданіями, а вкусами современности.

Все это въ достаточной степени объясняетъ намъ, почему, приблизительно, съ XIII вѣка на Западѣ въ живописи и вообще въ изобразительномъ искусствѣ появляется типъ безбородаго и безусаго св. Николая. Здѣсь, такимъ образомъ,

¹⁾ Leclercq, cit. op. pp. 486, 490 sq.