

Сочинения по археологии и истории искусства. Том 1 профессор Фёдор Иванович Буслаев

[Том 1](#) * [Том 2](#) * [Том 3](#)

[Предисловие](#)

Предисловие

Издание сочинений покойного академика Ф.И. Буслаева, предпринятое Отделением русского языка и словесности, открывается трудами незабвенного ученого по русской археологии и истории искусства, хотя эти труды в его научной деятельности стояли несомненно на втором плане. Но в то время, как ученые труды покойного по русскому языку и словесности стали уже с давних пор общим достоянием и явились в нескольких изданиях, перепечатках, учебниках и руководствах, археологические сочинения Буслаева незаслуженно остаются в полной неизвестности, по крайней мере, для большой публики. Сочинения эти, изданные в специальных журналах и сборниках, а также и в общих журналах, не перепечатанные впоследствии, доселе продолжают быть известными только специалистам, высоко ценящим их достоинства. Между тем, сочинения эти в значительном большинстве могут служить научным и эстетическим руководством для начинающего интересоваться этой областью знания и если утратили частью свое специально-научное значение, вследствие появления ряда новых исследований и работ, то всегда будут представлять великолепную пропедевтику художественно-исторического характера, которою могла бы гордиться всякая западная литература. Именно на этих работах лег светлый отпечаток тех радужных впечатлений «нечаянных радостей, никогда прежде неиспытанных наслаждений и захватывающих дух поразительных интересов», которые, по его собственным словам («Мои Воспоминания») «нескончаемой вереницей» открылись пред ним, еще юношей, во время его двухлетнего заграничного путешествия в 1839 и 1840 годах. Художественно-исторические взгляды Буслаева воспитались на

классических древностях, на руководящих сочинениях Винкельмана, в области христианского искусства, на работах и изданиях Дидрона, Шнаазе, Рио, Комона, Румора, Ф. Пипера, Куглера и Лабарта. Его заграничное путешествие в 1864, 1870 и 1880 годах, с продолжительными и внимательными осмотрами музеев и церквей, дало живое основание его знакомству с различными стилями. Буслаев рано пристрастился к собиранию гравюр и лицевых рукописей и, хотя исходил в своих интересах к исторической древности и старине, от литературы, поэзии и исторического изучения языка, однако же, знал область вещественной археологии по самым памятникам и постоянно имел перед глазами некоторые их оригиналы, в области, наиболее его интересовавшей. С обычной остротою взгляда он сумел изучить древнехристианское искусство, в его исторической реальности в Риме, романскую эпоху в Нюрнберге, Регенсбурге и Бамберге, готику в Шартре и ренессанс во Флоренции. И если свои художественные характеристики он еще строил на личном эстетическом впечатлении, то умел представить это эстетическое воззрение в среде общего исторического интереса и создаваемые им идеалы определять при помощи исторических типов. Не имея возможности стать историком искусства, Буслаев оставался в области археологии, сосредоточиваясь исключительно на содержании художественных произведений и останавливаясь там, где исследование вопросов формы, ее образования, развития, местных стилей, потребовали бы от него сложной исторической критики и специальных работ. Искусство древнехристианское представляется потому в сочинениях Буслаева столь же цельным и нерасчлененным историческим отделом, как и искусство византийское становится для него цельным организмом, вполне самодовлеющим. С этой точки зрения памятник древнехристианского и византийского искусства становится для него определенным образцом, при помощи которого он исследует произведения искусства древнерусского, и в этом образце он видит условно все свойства целого, к которому он принадлежит.

С этой точки зрения пользование, для анализа русских памятников, византийским образцом, как некоторым канонем,

явилось для Буслаева таким незаменимым удобством, что заставляло его заранее отказываться от всякого исторического разбора этого самого образца и всякого исследования его собственных источников и его исторической формации, а отсюда относительного значения самого его содержания и представляемых им форм. Отсюда, затем, и самые его взгляды на искусство романское и средневековое вообще не шли далее установки художественного типа, с помощью которого оценивалось произведение русской старины.

Таким образом, не вдаваясь в задачи специалиста по истории искусства, Буслаев сумел свое живое, так сказать, наглядное понимание памятников средневекового искусства вообще приложить к русской исторической археологии, а эта область и познание русской древности и русской народной старины была с самого начала и осталась до конца его главной задачей. Буслаев был в среде русских ученых не только европейским ученым по преимуществу, но, в своем роде, наиболее счастливо сложившимся мыслителем и писателем. Во всех его сочинениях, как и при жизни своей, во всей своей деятельности – Буслаев был человеком воспитанного вкуса, верной и постоянной меры. Припоминая наши беседы с ним и то, как современники его мало были подготовлены к созреванию основного характера его научной деятельности, понимаешь, что его постоянная забота определить, точнее ограничить, выяснить, хотя бы с ущербом для исторического горизонта, свою задачу – могла казаться привычкою узкого специалиста и была в явном, по-видимому, противоречии с его переходами от русских духовных стихов к Божественной Комедии Данте. В настоящее время, обзревая оставленные им археологические работы, нельзя достаточно надивиться необыкновенной ясности и точности его ума, а, главное тому чувству меры, с каким он работал в отделах, ему специально незнакомых, и с каким искусством он умел ими пользоваться для построения фундаментов русской археологической науки. Предлагая ныне почитателям Буслаева возобновить в памяти своей им излюбленные темы и рассмотреть характеры византийского, романского и готического периодов, можно быть заранее

уверенным в том, что именно эта указанная сторона в ученой работе и литературном изложении Буслаева явится наиболее выгодной и светлой.

Посвятив несколько благодарных строк памяти знаменитого русского ученого и своего незабвенного учителя, мы должны сделать в заключение несколько редакторских объяснений и замечаний, до известной степени вытекающих из всего вышесказанного, но также вызванных некоторыми случайными обстоятельствами. Главная задача редакции заключалась в возможно строгой и близкой перепечатке сочинений Буслаева, не касаясь не только текста, но даже, по возможности, и его орфографии. Лишь в двух, трех случаях, где текст Буслаева сообщал неверную, впоследствии исправленную или заведомо неточную дату, позволяли мы себе изменить ее, коль скоро этим не нарушалась связь с дальнейшим текстом. Так изменена была датировка мозаик в храме Софии Солунской, св. Феодора в Риме и базилики св. Амвросия в Милане. Согласно с тем, сохранены и все цитаты, и ссылки, за исключением некоторых ссылок на «Исторические очерки», коль скоро эти ссылки касались описанных там памятников, так как «Исторические очерки» предположено перепечатать целиком, и сохранять цитаты в данном случае было бы излишним ригоризмом. По возможности, сохранены также и самые снимки памятников в рисунках, сообщенных самим Буслаевым. Понятно, что иные наброски гораздо более отвечают мыслям сочинения, чем большие и точные снимки. Но, если, например, (к стр. 52) опущен совершенно рисунок мозаического изображения Б. М. в капелле св. Венанция в Латеранском баптистерии, то это сделано потому, что рисунок этот неверен, а фотографического снимка с фигуры Б. М., ныне полузакрытой алтарным киворием, не существует. Что касается, наконец, порядка следования отдельных археологических трактатов и статей Ф. И. Буслаева, то, согласно желанию всех членов Отделения, было решено в принципе соблюдать, по возможности, группировку систематическую, коль скоро она была дана самим автором. Так решено было соблюсти, по возможности, группировку «Исторических очерков» и перепечатать их в двух отдельных

томах. Сообразуясь с подобными же обстоятельствами, редакция сохранила группировку статей в «Сборник Общества древнерусского искусства», поместив их при этом, как общеруководящие трактаты, в начале ныне представляемого тома; следующие затем статьи расположены в обычном хронологическом порядке.

Н. Кондаков

Общие понятия о русской иконописи

Статья, предлагаемая читателю под этим заглавием, имеет двоякую цель: во-первых, объяснить главнейшие особенности русской иконописи, которые одинаково стали непонятны в наше время и для тех, кто привык смотреть на этот предмет с точки зрения позднего западного искусства, и для тех, кто, ограничивая смысл иконы ее церковным назначением, находит неуместным подвергать ее историческому и эстетическому разбору; и во-вторых – обратить внимание интересующихся русской живописью на те данные в обширном кругу христианского искусства вообще, которые состоят с ней в связи, и знакомство с которыми необходимо для составления о ней ясного и отчетливого понятия. Для того принять путь сравнительного исследования, в котором наша иконопись должна занять свое место между соответствующими явлениями в истории христианского искусства, как восточного, так и западного, и определить свое отношение к последнему. К памятникам древнехристианским она отнесется, как к своим источникам, а к искусству западному, позднему, как явление столько же, как и оно, самостоятельное, и заслуживающее такого же уважения по отношению к выражаемым ею потребностям исторической жизни. Отдавая справедливость достоинствам и западного, и русского искусства, и находя недостатки в том и другом, беспристрастная критика должна будет прийти к тому результату, что обе эти половины в художественном развитии христианских народов восполняют одна другую, составляя гармоническое целое только в общей картине истории искусства. Если такой взгляд будет достаточно выяснен в этой статье, то он в одинаковой мере может принести пользу, и в теоретическом, и в практическом отношении, которое еще не утратило в нашем отечестве своей силы, потому что иконопись принадлежит не к прошедшим только, но и к современным интересам русской народности. В отношении теоретическом изучение русского искусства, по преимуществу сосредоточившегося в иконописи, будет введено в общую систему истории христианского искусства, в которой оно получит себе ясное определение; в

отношении практическом производство иконописи расширит свои средства пособиями, предлагаемыми сравнительно историческим изучением этого предмета.

1. Сравнительный взгляд на историю искусства в России и на Западе

Главнейшее свойство русской иконописи состоит в ее религиозном характере, включающем собою все другие интересы, или над ними вполне господствующем и все их в себе поглощающем. И у других народов церковное искусство стало на этой же ступени религиозного чествования, но только в самую раннюю, первобытную эпоху; тогда как у русских это первобытное отношение к предметам церковного искусства, как к святыне, проходит через все века нашей истории, господствует еще в XVI и в XVII столетиях одинаково во всех сословиях, и даже в позднейшее время составляет заветную национальную принадлежность огромного большинства русского населения.

Причину такого многозначительного явления русской жизни были местные и исторические условия, задерживавшие христианское просвещение Руси при ранних его начатках. Во-первых, малочисленность народонаселения, разместившегося на обширных пространствах и разделенного лесами, болотами и другими преградами на группы, которые, за отсутствием путей сообщения, с трудом могли между собой сноситься. Отсюда, во-вторых, медленное распространение начатков политической и религиозной цивилизации. Следовательно, в-третьих, крайняя бедность в средствах для развития художеств, для которых необходимым условием бывает значительная степень в успехах общественности, науки и вообще удобств жизни. Немногие города со своими каменными церквами, украшенными иконописью и скульптурными прилепами, каковы Киев, Ростов, Смоленск, Новгород, Псков, Владимир, Москва были в продолжение столетий счастливыми оазисами, разбросанными на необозримом пространстве между непроходимой глушью. Но и в этих местностях, за трудностью сообщения с Византией и с Западом, и при крайней неразвитости умственных интересов, искусство должно было оставаться на низшей степени своей техники. Для наших предков было немыслимо интересоваться искусством ради искусства, точно также, как и наукой и

литературой ради умственного досуга, когда сама жизнь требовала более тяжких и важнейших трудов. Надобно было в одно и тоже время созидать государственную жизнь из разрозненных масс населения и проводить в них первые начала христианских понятий, обращать их в христианскую веру. Так было не только в XI или XII столетиях, но даже в XV, XVI и в XVII-м, о чем достоверные сведения сообщают нам жития позднейших русских святых, которые пролагали первые пути по непроходимым дебрям и в основанных ими монастырях учреждали первые средоточия начатков просвещения в необитаемых дотоле пустынях.

При недостатке местных условий к развитию, начатки христианского просвещения, в продолжение веков, могли только географически распространяться, оставаясь в своей первобытности. Церковное искусство от XI до XV века включительно оставалось на Руси почти на одинаковой степени совершенства, только оно все больше и больше распространялось по России, украшая храмами новые города, которые со временем становились значительными в политическом отношении. Московское церковное искусство XIV и XV столетий в архитектуре, иконописи, в резьбе, чеканном деле и прилепах, не стало лучше искусства Владимиро-Суздальского XII и XIII столетий, а это последнее не было шагом вперед против церковного искусства памятников Новгородских и Киевских XI столетия. В течение этих четырех столетий (от XI до XV включительно) искусство на Руси имело характер преимущественно Византийский. Сначала церковными зодчими, иконописцами и мусийных дел мастерами были только выходцы из Греции, греки и родственные нам славяне, потом немногие ученики их из русских. Церковная утварь, оклады на образа и Евангелия привозились из Греции или делались на Руси греческими мастерами и их учениками из русских. При отсутствии всяких иных влияний для умственного и художественного развития, русские мастера должны были довольствоваться только византийскими образцами, которые, впрочем, не могли быть ни многочисленны, ни высокого в художественном отношении достоинства, потому что и само

искусство византийское с XI века уже стало клониться к упадку, да и наши предки в простоте своих нравов могли удовлетворяться немногим, полученным ими из Византии. Русские подражатели чужим мастерам и самоучки, ограничиваясь немногими византийскими образцами, за недостатком образовательных средств и технического умения, только искажали и безобразили наследованный ими из Византии стиль.

Искажение древнехристианского и византийского стилей средневековыми варварами, известное под названием стиля Романского, было общим явлением во всей Европе: на Западе оно продолжается до XII века включительно; в России, младшей по цивилизации и лишенной античных, классических преданий – включительно до XV. Когда на Западе в XIII веке возникают великолепнейшие памятники церковного искусства в готических храмах, украшенных сотнями скульптурных фигур, в которых благочестивые мастера умели соединить глубокое религиозное чувство с любовью к природе, когда архитектура, будто во вдохновенном порыве к небу, устремляя к облакам свои остроконечные арки и длинные шпицы, служит видимым символом христианской молитвы, обращающей умственные взоры горе, и своим повсеместным развитием подготавливает благочестивую эпоху великих скульпторов и живописцев XIV и XV столетий, – в то время на Руси церковное искусство, остановленное в своем развитии татарскими погромами в Киеве, ищет себе, через Владимир и Ростов, нового приюта в начинающей господствовать Москве. По разорении Киева, Новгород стал представителем на Руси византийского стиля; потому древнейшей из русских школ почитают Новгородскую, характеризуя ее византийским влиянием. Сношения с немцами оживляют общественную жизнь в Пскове и Новгороде и дают толчок в развитии умственном, ремесленном и художественном. Влияние Запада на искусство в Новгороде исторически можно проследить даже от XII века¹, но оно не могло заглушить начатки византийского стиля, как потому что не было оно систематическое и постоянное, так и потому, что ни западные изделия, привозимые в Новгород, ни заезжие немецкие

художники не могли дать особенно изящных образцов, подражание которым дало бы новое направление русскому искусству, по той причине, что самые местности на Западе, с которыми сносился Новгород, не отличались значительными успехами в искусстве². Все же за Новгородом и Псковом остается неоспоримая честь сохранения и некоторого самостоятельного возделывания русского церковного искусства в эпоху, когда в Киеве прекратилось всякое историческое движение, а Москва, занятая интересами политического преобладания, не имела ни времени, ни средств для умственного, литературного и художественного развития. Крайний недостаток технического умения в Москве явствует из того, что лучшие постройки XV и XVI века были сооружаемы в ней иностранными зодчими, особенно итальянцами, а расписывались Псковскими и Новгородскими иконописцами.

Самые судьбы русской истории до половины XVI столетия сложились так, чтобы способствовать больше коснению, нежели усовершенствованию искусства. Киев, Ростов, Суздаль, Владимир так недолго пользовались своим историческим значением, что успели выработать в своих стенах только самые первые начатки христианской цивилизации. Псков и Новгород лишились своей самостоятельности в половине XV столетия, именно в ту пору, когда на основах византийских преданий под благотворными влияниями, своеземными и иностранными, могли бы развить свое самостоятельное искусство. Москва в XVI столетии должна была художественную деятельность на Руси начинать снова, то есть, воротиться к той первоначальной степени, на которой искусство стояло в Киеве и Новгороде еще в XI и XII столетиях. Это возвращение к старине давало особенную цену художественно-религиозным преданиям, достоинство которых определялось действительным или мнимым происхождением, византийским или Корсунским. В произведениях мастеров XVI века ценилось не то, до чего дошли они сами и в чем выразили свои личные способности, свое артистическое умение и свои идеи, а то, в чем они ближе подошли к старине, жертвуя своей личностью верности предания. Икона предназначалась для молитвы, и так же, как

молитва, не должна была она подвергаться изменению по личному произволу; от иконы требовали не новых совершенств, а воспроизведения древности, как того идеала, на котором основывается авторитет церкви.

Впрочем, история не прошла бесплодно для наших предков XVI века. Грамотные люди того времени знали почти то же, что и их отдаленные предшественники XII или XIV века, и с удовольствием перечитывали сборники и другие писания этих ранних эпох; но не подлежит сомнению, что число грамотников все более и более возрастало. Точно также и в деле искусства. В Москве XVI века оно не стало лучше того, как за несколько столетий перед тем заявило оно себя в украшении церквей мозаиками и стенной живописью в Киеве, Владимире и Новгороде; но по требованию времени, число мастеров значительно возросло; искусство от греков и их непосредственных учеников, преимущественно монахов и церковнослужителей, перешло в руки людей светских, поселян и горожан, между которыми к половине XVI века так сильно распространилось оно, что сделалось предметом ремесленного производства значительного класса рабочих, которым, как бы самостоятельному цеху, потребовалось дать особую организацию, а церковное искусство предохранить от порчи, неминуемо последовавшей за распространением его производства между массами простого народа.

Об этом знаменательном факте в истории русского просвещения свидетельствует Стоглав в 43 главе, важное значение которой для иконописи так высоко ценилось нашими предками, что выписки из нее постоянно помещались в виде предисловия к иконописным подлинникам XVII и XVIII столетий. Это было заветное предание, оставленное XVI веком для всех позднейших мастеров, закон, предписанием которого они должны были следовать не только в искусстве и в его отношении к церкви, но и в самой жизни своей.

«В царствующем граде Москве и по всем другим городам – сказано в этой 43 главе Стоглава – митрополиту и архиепископам пещись о церковных чинах, особенно же об иконах и живописцах, по священным правилам; каким подобает

быть живописцам, и иметь им тщание о начертании плотского изображения Иисуса Христа и Богоматери, и небесных Сил и все святых. Подобаает быть живописцу смиренну, кротку, благоговейну, не празнословцу, не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьянице, не грабителю, не убийце; особенно же хранить чистоту душевную и телесную со всяким опасением. А кто не может воздержаться, пусть женится по закону. И подобаает живописцам часто приходить к отцам духовным и во всем с ними совещаться, и по их наставлению и учению жить, в посте, молитве и воздержании, со смиренномудрием, без всякого зазора и бесчинства. И с превеликим тщанием писать образ Господа нашего Иисуса Христа и Пречистой Богоматери, и святых пророков, и апостолов, и священномучеников, и святых мучениц, и преподобных жен, и святителей, и преподобных отцов, по образу и по подобию, и по существу, по лучшим образцам древних живописцев. И если нынешние мастера живописцы по сказанному будут вести жизнь, храня эти заповеди, и тщание о деле Божьем будут иметь; то царю таких живописцев жаловать, а святителям их беречь и почитать больше простых людей. И тем живописцам принимать к себе также и учеников, наблюдать за ними и учить их во всяком благочестии и чистоте, и приводить их к отцам духовным, которые будут их наставлять по преданному им от святителей уставу. И если которому из учеников откроет Бог живописное рукоделие, и приводит того мастер к святителю; и если святитель увидит, что написанное от ученика будет по образу и по подобию, и что в чистоте и во всяком благочестии живет он, без всякого бесчинства, то благословив его, поучает и впредь благочестиво жить и того святого дела держаться со всяким усердием, и ученик принимает от него такую же честь, как и учитель его, больше простых людей. Потом поучает святитель и мастера, чтоб не был он пристрастен ни к брату, ни к сыну, ни к ближним. А если кому из учеников не даст Бог живописного рукоделия, и будет писать худо или не по правильному завещанию жить, а мастер даст ему одобрение, представив на рассмотрение вместо его писаний чужие: тогда святитель, исследовавши, полагает такого мастера под запрещением, в

страх другим, а ученику тому не велит касаться иконного дела. Если же которому ученику откроет Бог учение иконного письма, и будет он жить по правильному завету, а мастер станет его похвалить по зависти, чтоб не принял тот ученик равную с ним честь: святитель, исследовавши, тоже полагает мастера под запрещением, ученика же возводит в большую честь. А который из живописцев будет скрывать свое учение от учеников, тот осужден будет в вечную муку, вместе со скрывшим талант. Если кто из мастеров или учеников будет жить не по правильному завету, в пьянстве и нечистоте и во всяком бесчинстве, и святитель таких в запрещении полагает и отлучает от иконного дела, по реченному: *проклят творяй Божие дело с небрежением*. А которые по сие время писали иконы не учася, самовольством, а не по образу, и те иконы променивали дешево простым людям, поселянам невеждам, то таким иконникам запретить. Пусть учатся они у добрых мастеров, и которому Бог даст писать по образу и по подобию, и тот бы писал, а которому Бог не даст, и такие бы иконного дела не касались, да не похвалится ради такого письма имя Божие. А которые не перестанут, будут наказаны царскою грозою. Если будут они говорить, мы-де тем живем и питаемся, и тем словам их не внимать, потому что по незнанию так говорят, греха себе в том не ставя. Не всем людям иконописцами быть; много есть и других ремесел, которыми люди кормятся, кроме иконного писания. Божия образа в укор и поношение не давать. Также, архиепископам и епископам в своих пределах, по всем городам и селам, и по монастырям, мастеров иконных испытывать и их письма самим рассматривать, и каждому из святителей, избравши в своем пределе лучших живописцев мастеров, приказывать, чтобы они наблюдали за всеми иконописцами, и чтобы худых и бесчинных в них не было; а над самими мастерами смотрят архиепископы и епископы, и берегут их и почитают больше прочих людей. Также и вельможам, и простым людям тех живописцев во всем почитать за то честное иконное изображение. Да и о том святителям великое попечение иметь, каждому в своей области, чтобы хорошие иконники и их ученики писали с древних образцов, а от самомышления бы и своими

догадками Божества не описывали; ибо Христос Бог наш описан плотию, а божеством не описан».

Из этого замечательного свидетельства о состоянии русской иконописи в половине XVI столетия явствует, что –

1) Хотя иконопись сделалась к половине XVI века ремеслом для людей светских, горожан и сельских жителей, но эти мастера состояли или должны были состоять под непосредственным ведением церковных властей. Архиепископы и епископы полагаются руководителями и цензорами иконописного дела, которое сами они должны были хорошо разуметь, что видно из того, что некоторые из московских митрополитов сами писали иконы, каковы Симон, Варлаам, Афанасий и особенно Макарий, по мыслям которого могло быть составлено самое правило об иконописцах в Стоглаве. Эти святители сделались естественными посредниками между размножившимися иконописцами из людей светских и древнейшими иконописцами монахами, каковы были Алимпий Печерский, Авраамий Смоленский, митрополит Петр, Андрей Рублев и другие. Иконы последнего рекомендуются в Стоглаве для подражания в числе лучших образцов. На Западе уже в XII веке монастыри перестают быть центрами художественной деятельности, и в XIII-м составляются многочисленные корпорации рабочих из горожан, корпорации каменщиков и резчиков, из массы которых выходят великие архитекторы и скульпторы, трудившиеся в созидании и украшении великих произведений готического стиля. У нас же и в половине XVI века иконописные мастера, хотя и светские, пользовались меньшей самостоятельностью, подчиняясь руководству и цензуре монашествующих властей. В этой церковной цензуре наша иконопись XVI века осталась верна преданиям византийского искусства, существо которого, как увидим, определяется преимущественно ее богословским происхождением и воспитанием под влиянием церковных догматов.

2) Так как на востоке, не только в России, но и в самой Византии и на Афонской Горе, искусство не шло вперед, то воображение естественно обращалось к древнейшему преданию, ища в нем для себя идеала. Потому Стоглав

рекомендует иконописцам, вместо самостоятельных работ, копирование с лучших, древнейших, греческих образцов. Сохраняя чистоту предания, это правило удаляло художника от природы, изучение которой особенно было бы необходимо в такой стране, как наше отечество, которое не получило в наследие от античного мира художественных памятников и было разобщено от остальной Европы и пространством, и историческими судьбами.

3) Потому наши иконописцы должны были оставаться ремесленниками и вести свое дело по истертой колее копирования и подражания, в то время, как на западе искусство, только что вступив в свои независимые права, соединило в своих задачах интересы духовные и светские, икону и портрет, религию и мифологию в великих произведениях Рафаэля, Альбрехта, Дюрера, Гольбейна, Леонардо-да-Винчи, Микель-Анджело и друг. В самодеятельности художника Стоглав усматривает только самовольство и произвол, нарушающие чистоту священного дела иконописного. Ремесленное положение этого искусства имело своим плодом, или дюжинные произведения посредственности, или безвкусию и безобразие, против которого Стоглав не миновал поднять свой голос.

4) Не смотря на все свои недостатки, в которых естественно обнаружилось невежество и отсталость наших предков XVI в., наша древняя иконопись имеет свои неоспоримые преимущества перед искусством западным уже потому, что судьба сберегла ее в этот критический период от художественного переворота, известного под именем Возрождения, и таким образом противопоставила первобытную чистоту иконописных принципов той испорченности нравов, тому тупому материализму и той бессмысленной идеализации, которые господствуют в западном искусстве с половины XVI века до начала текущего столетия. Благодаря своей ремесленности, наша иконопись осталась самостоятельной и независимой от художественных авторитетов запада. Недостаток красоты она искупила оригинальностью древнейшего стиля христианского искусства. В этом состоит ее неоспоримое право на внимание даже и тех наций, где процветали Рафаэль, Рубенс,

Пуссен. Оригинальность и свежесть в воспроизведении религиозных идей всего дороже в произведениях христианского искусства, и ежедневное наблюдение более и более убеждает в этом русскую публику, при сравнении пошлых и вялых подражаний западному искусству, которыми загромождены иконостасы в наших церквях, с энергическими очерками произведений русской иконописи, возбуждающих удивление заезжих иностранцев.

Мастера с их учениками в разных областях древней Руси, упоминаемые в Стоглаве, положили первые основы сосредоточиям иконописной деятельности, которые в некотором отношении соответствовали художественным школам запада. До тех пор, пока была только одна школа, греческая или корсунская, надолго оставившая по себе память в греческих подписях на иконах: агиос, агиа, вместо святой, святая. Уже с XV века эта школа начинает видоизменяться, особенно в Новгороде и Пскове под влиянием запада, в отличие от более консервативной школы Сергия Радонежского, из которой вышел знаменитый иконописец Андрей Рублев. Миниатюры в русских рукописях XV века или мало отличаются от позднейших греческих, или отзываются порчей, свидетельствующей о некотором знакомстве мастеров с романским стилем западной Европы. Книгопечатание должно было оказать свое неотразимое действие на русское искусство уже в XVI веке. Ранние из печатных книг западных, с полнотипажными и гравюрами, стали доходить на Русь, через Новгород и Литву, и от заезжих иностранцев, между которыми были и художники по ремеслу. Западные идеи уже в XVI веке начинают проглядывать в русской иконописи и вызывать против себя противодействие со стороны приверженцев восточных преданий. В XVII веке, как увидим, все сильнее и сильнее обнаруживалось в русском искусстве влияние западное, и западные рисунки, эти куншты (Kunst), размножились до того, что и теперь нередко можно встретить какой-нибудь Немецкий Травник или Голландскую Библию, XVI или XVII столетий с русскими подписями времен царя Алексея Михайловича.

Чем больше входила иконопись в общую потребность русского народа и чем больше распространялась, тем больше в своем развитии стремилась она к сокращению размеров иконописных изображений до мелкого письма, сближенной с миниатюрой. В народе стали распространяться иконы малого размера, *пядницы*, названные так по своей мере. Иконы многоличные, как например, *Страшный Суд*, *Почи Бог от дел своих*, *Единородный Сын*, и т. п., будучи писаны на досках умеренной величины, естественно должны были состоять из десятков и сотен маленьких фигур. Миниатюрность изображений скрадывала недостаток природы, а яркий, даже пестрый колорит мелкого письма с избытком выкупал в глазах наших предков наследованную с давних времен неверность рисунка и недостаток в группировке, в движении и выражении фигур. Древняя величавость и строгость византийских мозаик и стенной живописи – в натуральных и даже в колоссальных размерах, сменилась игривостью и затейливостью миниатюры.

Колоссальные размеры живописных фигур требуют для себя обширных вместилищ, высоких стен и громадных сводов. Это возможно только в зданиях каменных, стены и своды которых могут быть украшены мозаикой и стенной живописью. Только в этом случае живопись получает свой монументальный характер, составляя одно целое с архитектурным зданием, которого стены и купола оно как бы раздвигает своей перспективой и светлотенью, и пустую поверхность оживляет фигурами. Так были украшены храмы в Византии, Равенне, Риме. Тот же величавый характер имеют древнейшие храмы на Руси, украшенные в строгом Византийском стиле – мозаикой и фресками в колоссальных размерах, соответствующих общей архитектурной идее целого здания.

Сокращение размеров иконы было необходимым явлением местных условий вследствие распространения христианского просвещения по глухим окраинам древней Руси, где могли строиться только маленькие деревянные церкви и часовни, для украшения которых возможны были иконы небольшие. Тому же способствовал, распространявшийся вместе с христианством, обычай в каждой горнице, как бы ни была она мала, помещать

икону. Усиливающийся между людьми зажиточными обычай устраивать в своем доме молельни, в Москве и других городах, естественно вызывал потребность сокращать размеры икон, и мало по малу глаз приучался к миниатюрному письму, быстро распространившемуся во всех школах русской иконописи XVI–XVII века, как в городских и сельских, так и в монастырских. Таким образом, от монументального украшения общественного собора живопись перешла к предмету домашнего, семейного чествования, и самый храм, в своих малых размерах, в своей домашней простоте, сблизился с кельей и избой. Впоследствии этот уютный характер усвоили себе раскольничьи часовни и молельни.

Самые оригиналы, с которых копировали древние иконописцы, не могли быть больших размеров, потому что переносились из далеких стран, сначала из Греции, потом из центров древнерусской жизни, из городов и монастырей – по дальним захолустьям. Иконы, таким образом, должны были быть переносные, чтобы соответствовать потребности разнесения начатков христианского просвещения по необозримым пространствам нашего отечества. В этом отношении особенно важны были металлические кресты и складни, заменявшие в малом виде целые иконостасы и святцы. Это были святыни, самые удобные для перенесения, прочные и дешевые; потому они и доселе в большом употреблении в простом народе, особенно у раскольников. Эти сектанты, во времена гонений на них, продолжали, в своих вольных и невольных переселениях, распространять древний обычай переносных икон, складней и целых иконостасов, писанных на ткани.

И так, вместе с распространением христианского просвещения, по мере того, как иконопись приобретала на Руси свой национальный характер, она сокращалась в своих размерах до миниатюры в рукописях. Эта охота к миниатюрности впоследствии дошла до того, что не только на небольшой стене в молельнях частных людей собирался из мелких икон целый церковный иконостас, но даже писался он и на одной доске величиной в аршин, пол аршина и меньше. Такие иконы слывут в народе под именем *Церкви*.

Сродство иконы мелкого письма с миниатюрой в рукописи не только не противоречило духу иконописи, но даже соответствовало ее прямому назначению поучать в догматах и идеях христианской религии. Как в древнейшие уже времена истории церкви, живопись служила грамотой для безграмотных; так у нас в XVI и XVII столетиях распространившиеся много личные иконы, в лицах объясняющие *Верую³, Достойно, Величит душа моя, Отче наш*, для безграмотных заменяли письмо и соответствовали молитве поклоняющихся, как в рукописи миниатюра – тексту; или же поучали, как книга, как например икона, изображающая в лицах церковное значение каждого дня в неделе. Таким образом, по сродству с лицевой рукописью, икона могла распадаться на отдельные эпизоды, служившие миниатюрами в книге, или наоборот отдельные миниатюры из книги собирались на одну доску, и все вместе составляли одну икону, разделенную на эпизоды. Так, например, *Акафист Богородице*, известный нам по греческим миниатюрам от XII века⁴, пишется и как икона на доске.

На северной алтарной двери церкви Преп. Сергия Радонежского в Кирилло-Белозерском монастыре написана в 1607 г. тамошним монахом икона в семи отделениях, очевидно, заимствованная из миниатюр лицевых рукописей Ветхого Завета, Патериков, Синодиков и т. п.⁵. А именно: в первом отделе Богородица на престоле среди ангелов в Раю; во 2-м, сидят в раю же праотцы: Авраам, Исаак и Иаков, и возле них стоят благоразумный разбойник с крестом в руках – значит, из Страшного суда. В 3-м, ангел изгоняет Адама и Еву из рая и наставляет их на ручное дело, с надписями: «Повел Господь Адама и Еву из рая вон изгнати, и повел Господь стрещи врата едемская херувиму пламенну» – и «Ангел Господень Адама и Еву на дело ручное наставляет. Плакася Адам со Евою пред раем сидя». В 4-м, состояние человека в вечности между раем и мукой – известный эпизод из Страшного суда: человек, привязанный к столбу, с надписью: «Милостыню творил, а блуда не отстал, милостыни ради муки избавлен бысть, блуда же ради рая лишен еси, человече» и проч. В 5-м, смерть праведного человека, и в 6-м, смерть грешника, с надписями, подробно

повествующими о том и другом событии, по сюжету во всем согласные с миниатюрами лицевой Библии графа Уварова, заимствованными, вероятно, из Синодиков. В 7-м, изображение заимствовано из лицевого Иоанна Лествичника, а именно: Иоанн Лествичник говорит во храме поучение братии; лествица, по которой восходят иноки к небу, одни ведомые ангелами, другие низвергаемые вниз дьяволами, и обитель в Раифе, называемая «темницей», и в ней подвиги кающихся монахов, помещенных по два и по одному в одной келье, с соответствующей предмету надписью.

В сближении иконы с книжной миниатюрой иконопись доводила до большого развития некоторые из своих принципов. При изображениях на иконе или в свитках, данных в руки святым, предписывается полагать надписи. Лицевое изображение *Верую* или *Достойно* разлагает тексты этих молитв на несколько надписей, соответствующих эпизодам. Иконопись стремится к выражению религиозных идей и богословских учений – и нигде она не достигает этой цели полнее, как в многочисленных изображениях, которые, истолковывая текст, являются как бы богословскими, дидактическими поэмами.

Такие иконописные поэмы ведут свое начало в русской иконописи с давних времен. Еще в 1554 г. псковские иконописцы Останя и Якушка написали для Благовещенского собора в Москве на одной доске четыре многочисленные иконы, которых сложное содержание объясняется желанием выразить целый ряд богословских идей, и которые по тому самому тогда же дали повод к любопытному богословско-иконописному прению, в котором дьяк Висковатый заподозрил эти иконы в западных новизнах: так что это прение заставляет предполагать, что иконы многочисленные, изображающие в лицах молитву или ряд богословских мыслей, были еще в половине XVI века новостью, по крайней мере в Москве, и необычностью некоторых подробностей возбуждали недоумение. Сказанные иконы имеют своими сюжетами: 1. Почи Бог в день седьмой, 2. Единородный Сын, 3. Приидите, людие, Триипостасному Божеству поклонимся и 4. Во гробе плотски.

Чтобы дать понятие о многоличных переводах, выражающих как бы целый богословский трактат или дидактическую поэму, здесь прилагаются два снимка (рис.1 и 2) с иконописных рисунков XVII в., из собрания г. Филимонова, соответствующие двум первым из этих четырех сюжетов, так как самый оригинал в Благовещенском соборе сделанся вовсе недоступен не только для снятия с него копии, но и для подробного рассмотрения, по причине массивной ризы, которой скрыты все подробности иконы.

1) *Почи Бог в день седьмой*. Икона делится на две части, на верхнюю и нижнюю, по соответствию Нового завета Ветхому, искупления – грехопадению, и небесного и вечного – земному и преходящему.



1. Почи Бог в день седьмой (рисунок XIII века)

Эпизоды отделены архитектурными линиями, в кругах, в ореолах в форме миндалины; один помещен под аркой. Внизу история первых человеков и сыновей их Каина и Авеля. Земля, с ее бедствиями и грехами, очерчена продолговатым неправильным овалом, внутри которого, без соблюдения единства времени и места, изображено: Адам и Ева по изгнании из рая, наставляемые ангелом на ручное дело, Каин убивает Авеля и потом мучится своим злодеянием, Адам и Ева оплакивают Авеля, и наконец, звери. По четырем концам этого отделения по ангелу, дующему в трубу: это север, восток, юг и запад. Вне отделения – сотворение Евы, и Господь, в виде ангела, благословляет первых человеков. В верхней части, посреди, в кругу Господь Бог опочил от дел своих на одре. По обоим сторонам, в ореолах миндальной формы, изображен обнаженный Иисус Христос, покрытый херувимскими крыльями. Направо, он стоит, в юношеском виде, и к нему обращается Бог Отец, как бы призывая на подвиг искупления. Налево, он распят на кресте, но распятие изображено так, что вместе с Богом Отцом и Духом Святым составляет одно целое, изображающее св. Троицу. Этот же сюжет, писанный отличным мелким письмом Строгановской школы, можно видеть в молельне московского купца Тихомирова.

2) *Единородный Сын*. Кроме предложенного здесь в снимке (рис. 2), мы будем иметь в виду еще два перевода этого сюжета: один из издания Даженкура, вероятно, XVI в. (том VI, табл. 120), и другой в рисунке из собрания г. Филимонова, на обороте с надписями начала XVII века.



2. Единородный Сын – Слово Божие (рисунок XVII века)

Этот сюжет имеет своей идеей тоже искупление, по собственно с развитием мысли о победе над смертью

Искупителя. Эпизоды приведены в архитектурную связь посредством зданий по обоим сторонам круга, в котором восседает Спаситель, и посредством симметрического помещения нижних эпизодов под серединным изображением *Не рыдай мене мати*. Христос изображен трижды. Во-первых, в юношеском типе, как Еммануил, в сказанном круге, несомом херувимами, с тетраморфом в деснице, то есть, с группой четырех символов Евангелистов в сокращении⁶. Над Ним тоже в кругах Дух Святой и Бог Отец, все вместе составляют св. Троицу; по сторонам по ангелу держат солнце и луну. Во-вторых, под кругом, Христос стоит во гробе, обнимаемый Богородицей: это *Не рыдай мене Мати*, перевод господствующий в итальянских школах XV века, особенно в Ломбардской и Умбрийской. В-третьих, внизу налево Христос в воинском доспехе и с мечом сидит на кресте, водруженном на груди низверженного Ада. Справа от этого изображения Смерть идет на льве по телам мертвецов, которые поедают звери и хищные птицы. В храминах по сторонам Троицы по стоящему ангелу. В переводе у Даженкура, один из них держит чашу, другой диск; на иконе, в собрании член. Общества Древн. Русск. Искусства А. Е. Сорокина, оба ангела в приподнятых руках держат по диску, а один из них в другой руке имеет кадило; по иным переводам оба держат по ковчезцу. В приложенном здесь рисунке оба ангела с пустыми руками – перевод, ясно указывающий на различие редакций в этом отношении. Любопытную особенность предлагает перевод по Филимоновскому рисунку начала XVII века. Вместо двух ангелов – в одной храмине сидит Богородица, а в другой – идет ангел с кадилом. Тройное присутствие Иисуса Христа означает тройную идею: о Господе Боге в Троице, его милосердии и о победе Креста над смертью. Полное объяснение этого сюжета можно получить из надписей над отдельными его частями. В Клинцовском подлиннике читается: «А что Спас сидит на херувимах, в кругу его писано: *сидя на херувимах, видя бездны, промышляя всяческая, устрашая враги, и вознося смиренныя духом*. На правой стороне ангелу, что чашу держит: *чаша гнева Божия вина не растворенна, исполнь растворения*. Милосердию (т. е. изображению Христа, стоящего во гробе)

подпись: *душу свою за други своя положи. А что Спас сидит на кресте вооружен, а тому подпись: смертию на смерть наступи, един сый святых Троицы, прославляем Отцу и Святому Духу, спаси нас. За тем же Спасом на поле: попирая сопротивных, обнажая оружие на враги. Над Херувимом подпись: Херувим трясый землю, подвизая преисподняя. Смерти подпись: последний враг, смерть всепачубная. За смертью на поле подпись: вся мимо идут, а слова Божия не имеют преити. Над птицами и над зверьми подпись: птицы небесныя и зверие, приидите снести тела мертвых. Духу Святому подпись: Дух сый воистину, Дух животворящ всяку тварь. Подписи в переводе у Даженкура несколько отличаются от этих. Над всей иконой подпись: Единородный сын Слово Божие, бессмертен и безначален и присносущ сый Сын Отцу – соответствует изображению Троицы. Подпись: *взыде Господь от Сиона и глагола от Иерусалима и разсуди люди в юдоли* – присовокупляет к этому сюжету идею о Страшном суде. Таким образом, эти две иконы: *почи Бог и Единородный Сын* соответствуют между собой как начало и конец миру, сближение которых в одном представлении было любимой темой в средневековом искусстве. Подписи на рисунке начала XVII века: *вверху над Христом в Троице: глас от Сиона и Бог явился яко человек, воплотился от святых Богородицы. Над Богородицей в храме: Богородица бже на престоле сяде, видяще сына своего и Бога, и славу, и вся мимо идет, слово Божие не имеют преити. Над ангелом с кадилом (вм. сосуда в переводе у Даженкура): чаша гнева Божия и проч.*⁷*

Там, где представлялась возможность, одновременно с иконописью миниатюрной, производилась и иконопись в больших размерах, с фигурами в натуральную величину и даже больше натуральных размеров, в расписывании иконостасов и стен каменных церквей как внутри, так и снаружи, особенно в Москве и в некоторых монастырях; но письмо миниатюрное господствовало, столько же вызываемое общей потребностью, сколько и удобное для ограниченных средств русского искусства.

Потому эта миниатюрная иконопись процветала в самой популярной и самой национальной из школ древнерусской

иконописи, именно в школе Строгановской, связанной с Новгородской, самым происхождением своим в XVIв. из Устюга. Чтоб оценить достоинство икон мелкого письма этой школы, надобно их рассматривать вблизи, как миниатюру в книге, даже в увеличительное стекло. В этой, так сказать, ювелирной работе, испещренной яркими красками, будто эмаль, художественное достоинство Строгановского письма не подлежит сомнению.

По общему ходу исторического развития, Москва не раньше XVII столетия могла образовать свои собственные иконописные школы. Как средоточие, куда царственные собиратели земли русской отовсюду из старых городов пересаживали зачатки прежней исторической жизни, Москва и в школе так называемых *царских* иконописцев осталась верна своему назначению, набирая этих мастеров из разных городов и монастырей и возводя их в почетное звание *жалованных* и *кормовых* иконописцев.

Теперь следует сказать несколько слов о том, в каком смысле надобно понимать так называемые школы русской иконописи. Художественные школы, как они развились на западе, собственно стали там возможны только тогда, когда с XIV в. начали обнаруживаться в искусстве известные направления, проложенные художественной личностью, которая, увлекая за собой толпу учеников, образует около себя школу. Итальянский живописец Ченнини, XIV в., из школы Джоттовой, в своем трактате об искусстве (о чем подробнее будет речь впереди) уже советует мастерам не подражать без разбора, а избирать себе одного мастера по собственному влечению и вкусу, и ему следовать.⁸ Так образовались в Италии в XVв. школы Флорентийская, Ломбардо-Венецианская, Умбрийская, потом в XVIв. школы Леонардо-да-Винчи, Рафаэля, Тициана и проч. Напротив того, так называемые школы русской иконописи определились не личным характером мастеров – основателей этих школ, не особенностями художественного направления, а внешними случайными обстоятельствами. Строгановская школа получила свое название от фамилии именитых людей Строгановых; Царская школа имела вид более учреждения официального, нежели собственно художественного; школы

монастырские, сельские назывались так потому, что были заводимы в монастырях, селах. Отсутствие того разветвления художественных направлений, которое сделало возможным и необходимым школы на западе, определялось самой сущностью русской иконописи.

Религиозный принцип в наиболее верном воспроизведении предания, обычаям и верованиями в ней вкоренившийся, и потом как бы узаконенный предписаниями Стоглава, останавливал развитие художественных личностей, и тем самым полагал преграду в развитии ее по школам; потому что с понятием о художественной школе непременно соединяется мысль о самостоятельном, личном выражении известного направления, или в выборе более любимых сюжетов, или в новом способе их представления, в большей или меньшей идеализации или натурализме и т. п. Напротив того, наши иконники, какого бы названия они не были, Новгородские, Строгановские или Московские, были обязаны писать так, как, по преданию, писали лучшие из древних мастеров, а своих догадок и своемыслия в иконное писание не вносить. Они могли отличаться только худшим или лучшим воспроизведением предания, писать иконы крупные или мельче, более или менее тщательно их отделявать, более или менее соблюдать естественную пропорцию фигур, более или менее употреблять ту или другую краску, желтую или зеленую, светлую или темную; то есть – отличие между ними состояло не столько в положительных качествах, которые определили бы в равной степени достоинство различных направлений иконописи, сколько в качествах отрицательных, состоявших в больших или меньших недостатках каждой из так называемых школ нашей иконописи. В доказательство, прочтите, например, следующие характеристики в лучшем из всех сочинений о русской иконописи, в исследовании г. Ровинского, помещенном в VIII томе записок Петерб. Археол. Общества: «Отличительные признаки Новгородского письма составляют: рисунок резкий, длинный, прямыми чертами; фигуры по большей части короткие, в 7 и в 7½ голов; лицо длинное, нос спущен на губы; ризы писаны в две краски или разделены толстыми чертами, белилами и чернилами

– одним словом целый ряд недостатков, выказывающих отсутствие артистического умения, вкуса и природы, выдается за характеристику такой знаменитой школы, как Новгородская. Или: в мелких иконах Новгородского письма «заметна большая пестрота, происходящая от чрезмерного употребления празелени и киновари...» «К этому разряду Новгородских писем надо отнести иконы, писанные почти без теней. Лица в них покрыты темной празеленью, без затеики и оживки, иногда даже без движек; ризы без пробелов, разделены черными чертами...» «В иконах Новгородского письма третьего разряда преобладает вохра: лица желтые» и проч. Хотя автор отдает должную справедливость Строгановским иконникам, которые действительно внесли в нашу иконопись некоторую художественность, но и они сначала писали «лица темно зеленого цвета, почти без оживки. Ризы по большей части без пробелов, разделены чертами, белилами и чернилами». Даже в лучших Строгановских письмах, в так называемых вторых, не смотря на живость и яркость колорита, г. Ровинский отличительной характеристикой ставит длинные фигуры. Но особенно видны недостатки Строгановских писем из следующего сравнения их с Московскими старыми: «Строгановские иконы выше Московских по отделке, но в Московских более живописи, складки в одеждах иногда довольно удачны, а в раскраске палат видна попытка представить их в перспективе»; между тем как палаты на Строгановских иконах, хотя и очень красивы, но с большими затеями. Впрочем, и Московские письма первой половины XVII века «совершенно желтые, вохра в лицах, вохра в ризах, вохра в палатах, свет – вохра». Хотя гораздо снисходительнее г. Ровинского смотрит на нашу иконопись архимандрит Макарий, но и он, выставляя на вид ее неоспоримые достоинства, завещанные древним преданием, и свято сохраненные, все же характеризует Новгородские письма такими особенностями, которые принадлежат крайне неразвитому состоянию искусства, бедного техникой и чуждого первым условиям изящного вкуса, воспитанного изучением природы и художественных образцов. «К отличительным признакам Новгородского иконописания – говорит он⁹ –

относится преимущественно то, что в его изображениях и особенно в ликах святых заметно более строгости, чем умиления, но так что в них являются жители именно горного мира, а не земного. Этим самым оно подходит ближе к греческой иконописи, чем к Московской, отличающейся светлым колоритом и умилением в лицах, и чем к Строгановской, отличающейся точностью обрисовки, разнообразием в лицах и яркостью красок...» «Отступление от подлинников (т. е. от греческих образцов) заключается в том, что Новгородский пошиб не имеет той тщательной отделки, плавки письма, чистой и ровной, какими отличаются произведения греческие. Здесь нет и той смелой творческой кисти и той тщательности в разделе линий, в отделке волос на голове и бороде, какие усматриваем на византийских иконах. Наконец, самые краски не имеют той яркости, какую имеют они на иконах древнего греческого письма». То есть, по самому снисходительному мнению автора, Новгородские письма предлагают слабую копию с писем греческих, погрешительную в рисунке и колорите; а в письмах Строгановских и Московских замечается незначительный шаг вперед в разнообразии очерков и в живости красок. Что же касается до греческого искусства, то его цветущая пора на Руси была только в XI и XII столетиях. С тех пор и само оно постепенно падало ниже и ниже, и влияние его на русских мастеров становилось слабее, по мере того, как реже делались сношения Руси с Грецией. Хотя еще в XIV и даже в XV в. упоминаются на Руси греческие мастера, писавшие иконы и имевшие у себя учеников русских, хотя и в последствии, в XVI и XVII столетиях доходили к нам греческие иконы, писанные в восточных монастырях, на Афоне, но все немногое, что осталось нам греческого от этих столетий, так незначительно в художественном отношении, что имеет цену только потому, насколько эти греческие произведения, писанные по старой рутине, могут напомнить собой те лучшие образцы, от которых они ведут свое происхождение через десятки руки. Не было уже ни творчества, ни жизненности в этих произведениях монастырского, аскетического воображения; если же они оказывались лучше изделий русских, то единственно по внешней технике, которая, в греческих монастырях, по преданию издавна

велась от поколения к поколению. Именно в этом только отношении и могли иметь цену те заезжие греки, которые в XIV и XV столетиях учили русских мастеров. Лучшим доказательством бесплодности позднейшего греческого искусства, закосневшего в монастырском стиле Афонской Горы, служит тот факт, что ни от этих столетий, ни от позднейших, ничего не осталось на Руси из произведений греческой иконописи, что заслуживало бы особенного внимания в художественном отношении.

И так, наша иконопись в XVI и XVII столетиях оставалась на низшей степени своего художественного развития. Стремясь к высокой цели выражения религиозных идей, в представлении Божества и святых *по образу и по подобию*, как выражается Стоглав, она не имела необходимых средств к достижению этой цели, ни правильного рисунка, ни перспективы, ни колорита, осмысленного светло-тенью. Поставляя себе правилом изображение Божества в его человеческом *воплощении*, она не знала человека и не догадывалась о необходимости изучать его внешние формы с натуры. Имея своим назначением воспроизводить лики святых, апостолов, пророков и мучеников, *по их существу*, согласно действительности, т. е. каковы они были при жизни, это искусство вместе с тем как бы боялось действительности, не находя необходимым брать у нее уроки в правильном начертании рук и ног, в естественной постановке фигур и в их движениях, соответствующих законам природы и душевному расположению.

По своим принципам, как увидим ниже, наша иконопись не должна была чуждаться портрета, и она действительно его не чуждалась, как это, например, можно видеть на одной иконе Новгородского письма конца XV в., с портретными изображениями целой фамилии молящихся лиц, означенных поименно¹⁰. Иконописцам даже вменялось в обязанность писать портреты новых угодников русских XV, XVI, XVII в., современников самим мастерам. Но это обыкновенно делалось по смерти самих угодников, по воспоминанию, иногда даже по рассказу очевидцев, с которыми должен был согласоваться портретист. Такой портрет, составленный по соображениям с общими очертаниями и характером угодника, ставился на его гробнице.

То есть, действительность должна была перейти в вечность, вместе с жизненностью должна была утратить все индивидуальные подробности портрета, она должна была скрыться от глаз иконописца под завесой смерти, чтобы стать предметом его, так сказать портретного изображения.

Это неразрешимое противоречие между задачей иконописи воспроизводить портреты священных личностей *по существу, по образу и подобию*, и между полным забвением иконописцами действительности, заслуживает особенного внимания в рассуждении этого искусства.

Другой, не меньше того характеристический принцип, наследованный нашей иконописью от позднейшего византийского искусства, измельчавшего в монастырях, состоит *во избежании наготы* человеческих фигур. Согласно со скромностью и важностью церковного стиля, этот принцип был вместе с тем вреден для иконописи в отношении художественном; потому что только на обнаженных фигурах мастер может выучиться правильности рисунка и верности в постановке и движении фигур. Правильность и естественность драпированной фигуры проверяется соответствующей ей в положении и в движениях обнаженной. Потому лучшие художники на западе в XVIв. сочиняли свои картины сначала в обнаженных фигурах и потом их драпировали одеждой. Отвращение от действительности подкреплялось в душе русского иконописца ложным стыдом пред наготой; потому он должен был бороться с непобедимыми для него затруднениями, когда, по принятым правилам, ему приходилось писать нагие и полуобнаженные фигуры Адама и Евы или Спасителя в крещении и распятии. По таким фигурам можно всего лучше судить о беспомощности иконописца, предоставленного в своих технических средствах себе самому, без помощи натуры.

Не по одной благочестивой мечтательности, переселявшей воображение в горний мир, иконопись чуждалась действительности, но и потому, что должна была существовать без пособий скульптуры, свободное развитие которой воспрещалось самими догматами церкви. В старину этот недостаток вовсе не был чувствителен на Руси, которая не

наследовала от античного мира греческих и римских развалин, украшенных классическими статуями и рельефами.

Статуя по своим осязаемым, чувственным формам ставит художника лицом к лицу с природой, ошибка против которой реже бросается в глаза человеку, даже вовсе неразвитому, в фигуре округленной, с осязаемыми членами, с выдающимся вперед носом и углубленными впадинами глаз, нежели в фигуре, начертанной на плоскости. Статуя не только служила проверкой правильности рисунка в живописи, но и давала ей своими впадинами и выдающимися частями, и вообще своей округленностью тот рельеф и ту светотень, в которых сближаются впечатления от живописи и от скульптуры. На западе успехи живописи состояли в тесной связи с влиянием на нее скульптуры. Цветущий век готического стиля, именно XIII-й, кроме возвышенности религиозных идей в архитектурных линиях, особенно знаменит бесчисленными произведениями скульптуры, в статуях и колоссальных рельефах, украшающих внешние стены и порталы готических храмов. Великий успех в истории искусства того времени состоял в гениальной смелости претворить чувственность античной пластики в соответствующие христианству благочестивые формы. Как византийская мозаика, своим золотым полем и яркими изображениями до бесконечности раздвигала для фантазии внутреннее святилище храма позади алтаря; так сотни окаменелых священных ликів снаружи готических храмов, отовсюду выступая из стен, поднимаясь выше и выше, и восходя под самые стрелки здания, стремящиеся к облакам, оживляют и одухотворяют весь храм и преобразуют его для благочестивой толпы в колоссальное изображение молитвы, в которой помышления о священных событиях и лицах на веки приняли монументальную форму пластического спокойствия.

Мастера, соорудившие соборы, были вместе и скульпторами, и рисовальщиками. Черчение планов воспитывало их в перспективе, а рисунки для статуй и рельефов были школой для живописи. По счастью до нас дошел целый портфель рисунков с объяснениями одного французского архитектора XIII в. по имени Вилляра Оннекура (Villard de

Ноннескот), теперь весь изданный в точных снимках¹¹. Между планами и очерками собственного сочинения, Вилляр оставил по себе несколько снимков с разных церковных зданий из Реймса, Камбре, Лаона, а также с произведений скульптуры, не только средневековой, но и античной, классической, которую он в своем наивном неведении называет сарацинской. Так как архитектура раньше других искусств достигла совершенства, то Вилляр является почти безукоризненным в своих архитектурных чертежах. Хотя прочие его рисунки значительно слабее архитектурных, но для истории искусства не меньше этих последних важны потому, что из них видно стремление художника XIII в. к изучению природы, в копировании с натуры человеческих фигур и зверей. Так между прочим, нарисовал он льва с натуры, свидетельствуя о том собственноручной подписью на самом рисунке. Лев на цепи, прикрепленной к колу, вытянул морду вперед, положив ее на передние лапы. Рисунок писан в длину животного. На другом рисунке лев изображен en face, с явным намерением художника изучить предмет с разных сторон. Также en face, с головы в ракурсе, написал он лошадь. В его человеческих фигурах много вкуса и пластического изящества, напоминающего современному художнику статуи на готических порталах. В отношении истории искусства особенно заслуживают внимания его попытки писать обнаженные человеческие фигуры, с очевидной целью научиться правильности рисунка, чтобы потом эти фигуры драпировать, так как в искусстве его времени человеческая нагота вообще воспрещалась. В Италии первые проявления самостоятельного изящества в живописи к концу XIII и в начале XIV в., т. е. во время Джотто и его учеников, соответствуют блистательным успехам, сделанными в то же самое время в скульптуре Николаем Пизанским и его школой. До Джотто в Италии XIII в., как у нас в XVI и XVII столетиях, живопись отличалась благочестием, величавостью, умилением, глубиной мысли и чувства, но не доставало ей природы и свободы художественного творчества. То и другое дано было ей этим великим современником Данта.

Впрочем, если скульптура не оказала своего благотворного влияния на успехи нашей иконописи, если наши иконописцы, лишенные пособия этого искусства, не могли сблизиться с натурой, для того, чтобы почерпать из нее новые и свежие элементы для своего творчества; все же надобно помнить, что начатки скульптурных форм даны были нашему древнему искусству, и они не иссякали до позднейшего времени, но, остановленные в своем развитии, не могли принести тех блистательных плодов, какие мы видим в скульптуре готической и Пизанской. Во-первых, рельефные работы на металле и дереве были у нас очень распространены, и металлические складни, как было замечено, пользовались и доселе пользуются на Руси большой популярностью. Но эти изделия, мелкие и в рельефах самых плоских, не могли пробудить в мастерах чувства природы, как оно естественно пробуждается, когда художник лепит целую статую в натуральную величину. Во-вторых, всякий, знакомый с историей искусства, не может не усмотреть в основе нашей иконописи очевидное влияние скульптурных форм, и именно в отсутствии ландшафта и того, что в картине называется воздухом, в изображении гор, деревьев, трав, зданий, на манер старинных рельефов, в постановке фигуры на золотом или одноцветном поле, будто статуи, наконец в первобытном способе громоздить разные события на одной и той же доске, без соблюдения перспективы и единства времени и места, как это было принято на рельефах древних саркофагов и диптихов, о чем будет сказано впоследствии, и как это употребляется на русских складнях. Но эти пластические элементы вошли в наше искусство только по преданию от греческого, где они имели некогда свою живучесть и художественное значение; у нас же, остановившись в своем развитии, способствовали только укоренению безвкусия в ошибках против перспективы, ландшафта и вообще против композиции рисунка.

До крайней степени безвкусия дошло наше церковное искусство последних ста лет в неуклюжем соединении формы пластической с живописью, в распространившемся повсюду обычае покрывать иконы так называемыми *ризами*, в которых

сквозь металлическую доску, изрытую плохим рельефом, кое-где будто из прорех в глубоких ямках проглядывают лица, руки и ноги изображенных на доске фигур. В этом отношении наша старина зарекомендовала себя лучшим вкусом в понимании художественных форм, относясь с большим уважением к иконописи, в употреблении только металлического оплечья, покрывающего поля иконы.

В цветущую эпоху христианского искусства, как мы видим на западе, все его отрасли и живопись, и скульптура, и архитектура, не только одинаково стремятся к одной цели в служении религии, но и совокупно идут рука об руку, соединяясь в деятельности одного и того же лица, вместе и живописца, и скульптора, и архитектора; и притом, так как сначала совершенствуется архитектура, то под ее господством начинают развиваться прочие искусства. Мы уже видели отличного архитектора французского, в XIII в., который был вместе скульптор и искусный рисовальщик. Сверх того, в своем альбоме он предлагает несколько рисунков и правил для механических сооружений помощью винтов и блоков, и, как человек своего времени, углубляется в решение философского вопроса о вечном движении. В Италии XIV в. Джотто не только писал превосходные иконы и верные портреты, но и построил при Флорентийском соборе колокольню и украсил ее рельефами. Между его учениками были художники, которые соединяли в своей деятельности все эти три искусства, как Андрей Чione, прозванный Орканья. И чем древнее христианское искусство, тем неразрывнее эта связь отдельных его отраслей под господством архитектуры, как такой многообъемлющей формы, которая, в сооружении храма, служит видимым символом церкви, как собрания верующих, а в алтаре, воздвигнутом на раке святого мученика, предлагает средоточие их молитвам. Мозаика и стенная иконопись составляют как бы нераздельное целое с самым зданием. Скульптурные украшения на капителях колонн и на порталах, как живые члены одного целого, будто вырастая на камне, служат продолжением архитектурных частей и их завершают своими легкими формами. Так было и у нас в старину, когда под влиянием греческих мастеров строились в XI

и XII столетиях древнейшие каменные соборы в старых городах удельной Руси. Но по мере распространения христианского просвещения по глухим местам, когда за недостатком кирпича и камня, стали размножаться деревянные церкви, та первобытная связь в отраслях искусства сама собой должна была рушиться. Скульптура и мозаика пришли в забвение. Оставалась одна иконопись, которая без поддержки архитектурных требований, как мы видели, утратила, наконец, свой монументальный характер и сократилась до миниатюры. Религиозный пуризм, сосредоточивающий благоговейное внимание иконописца на иконе, вместе с тем удалял его от форм прочих художеств. Так, Романский стиль архитектуры способствовал размножению прилепов с изображением животных и разных диковищ. В наставлении иконописцу, помещенном в одном подлиннике г. Большакова с лицевыми святцами XVII в. между прочим запрещаются такие изображения не только на церквах, но и на воротах домов: «над вратами же домов у православных христиан воображаемых зверей и змиев и ни никаких неверных храбрых мужей поставляти не подобает. Ставили бы над вратами у своих домов православные христиане святые иконы или честные кресты». Стиль Готический развил употребление в храмах расписных окон, в которых живопись становится в нераздельной связи с архитектурой, озаряя внутренность здания сквозь радужные переливы священных изображений. Напротив того, в том же наставлении русскому иконописцу сказано: «на стекле святых икон не писати и не вообразати, понеже сия сокрушительна есть вещь» – то есть, материал хрупкий. Как велико было разобщение между архитектурой и иконописью в Москве XV и XVI столетий, явствует, наконец, из того, что Русские цари и святители, при всем своем усердии к православию, находили возможным поручать сооружение Московских храмов католическим архитекторам.

Единственной связью отраслей искусства оставался иконостас, особенно в обширных храмах, с его высокими тяблами, или ярусами, с рамами для икон, со столами и вратами под сенью. Но этот, в высшей степени важный предмет в русском искусстве, доселе не довольно оцененный в

национальном и художественном отношении, требует особого исследования.

Итак, если позволительно сравнивать периоды в историческом развитии разных народов, то наша иконопись в ее цветущую эпоху, от которой дошли до нас ее лучшие образцы, т. е. XVI и XVII столетий, соответствует состоянию искусства на западе в XIII веке, и не столько во Франции, где в это время готическая культура дала новый толчок успехам искусства, сколько в Италии, которая до половины сказанного столетия представляет такое же, как у нас XVI и XVII столетиях смутное брожение элементов, объясняемое историками со времен Вазари, хотя и не вполне справедливо, Византийским влиянием.

При таком первобытном состоянии искусства на Руси не могли, как замечено было выше, образоваться самостоятельные школы иконописи. Оказались только некоторые различия во внешних, так сказать, ремесленных приемах, которые у иконописцев слывут под именем *пошибов*.

Более или менее удачные технические средства этих пошибов, в симметрическом наложении складок одежды, в движениях обнаженных частей фигур, в условном расположении *оживок* на лице, в тщательной отделке волос на голове и бороде, в условных, принятых обычаем завитках и в симметрически расположенных прядях волос, все эти средства имели одну общую им цель – держаться одного и того же стиля, полу-византийского, полу-русского или точнее – позднейшего Византийского испорченного неискusной и грубой рукой на Руси, как мастера Романского стиля портили античные формы древнехристианского искусства. Уступая в красоте и натуральности стилю древнехристианскому и древне-византийскому, этот Византийско-Русский стиль оказался значительно выше Романского, потому что, связанный преданием с Византией, ближе этого западного варварского стиля стоял к лучшим источникам древнехристианского искусства.

Однообразие и неразвитость религиозного, полу-византийского стиля разных пошибов русской иконописи вполне соответствует такому же коснению древней Руси до XVII столетия

и в литературном и вообще в умственном отношении; потому что в истории просвещения образовательные искусства развивались и усовершенствовались всегда в тесной связи с литературой и поэзией. Первые проблески духовного освобождения от средневекового невежества, заметные и в лирике трубадуров и миннезингеров, и в важных и шутливых рассказах труверов, и в народных сценических представлениях, разыгрываемых на городских площадях, и в богословских прениях, и в ересь, и в схоластике университетского преподавания нашли себе в XIII в. высшее проявление в великих созданиях готического стиля, и городской собор, как символ освобождающейся от феодальной тирании общины, был столько же результатом тогдашней науки и искусства, сколько и центром городской жизни с ее тревожностями и забавами. Знаменитая эпоха Пизанской скульптуры и Джотто-школы живописи в начале XIV в. есть вместе с тем и эпоха великого творца Божественной Комедии. Как сам Дант умел рисовать, так и современный ему живописец и его друг Джотто упражнялся в сочинении стихов, и как он сам, так и впоследствии ученики его заимствовали сюжеты для своей живописи из поэмы великого флорентийца, как бы соревнуясь богословам, которые объяснили ее с церковных кафедр. И в следующих столетиях искусство и наука с поэзией идут рука об руку, так что ради великих открытий, которыми средние века отделяются от новых, реформация о господство стиля Возрождения – только разные стороны одного и того же результата, к которому совокупными силами стремилась и наука, и практическая жизнь, и искусство. Художники не переставали быть и поэтами, и учеными. Леонардо-да Винчи любил механику и оставил по себе отличный трактат о живописи. Микель-Анджело был не только скульптор, живописец и архитектор, но и такой поэт, который своими сонетами занял бы далеко не последнее место между сочинителями этого популярного в Италии рода стихотворений. Рафаэль тоже писал сонеты и усердно занимался классической археологией.

Напротив того, на Руси в XVI столетии и в первой половине XVII в., т. е. в лучшую эпоху древнерусской иконописи, литература стояла на той же низкой степени, как и в XII

столетии, те же наивные летописи, тот же перифраз древних богословских писаний, та же витиеватость житий святых, и то же отсутствие художественной поэзии. Первобытность народной жизни однообразно отражается в безыскусственных былинах и песнях; первобытность христианского просвещения – в посильном наблюдении церковных догматов и преданий. Как простонародье ведет свои полуязыческие обряды по своему полуязыческому календарю народных годовщин, так люди грамотные отмечают себе каждый день соответствующим ему чтением памятней и поучений в Прологе, в этой настольной книге наших грамотных предков, расположенной по месяцам и числам.

Русский иконописец времен царя Ивана Васильевича Грозного или Михаила Феодоровича был также мало развит в умственном отношении, как витиеватый проповедник XII в., Кирилл Туровский, усвоивший себе все приемы византийского богословия, или как набожный странник игумен Даниил, в том же столетии ходивший в Иерусалим поклониться святым местам. Как тогда, так и четыреста лет спустя, те же умственные интересы, погруженные в безотчетное верование, то же отсутствие средств к развитию, та же безыскусственность в жизни, та же письменность, не установившаяся в художественные формы. В истории древнерусской литературы указывают на XII век, как на цветущую эпоху, и в Слове о Полку Игореве видят ее высшее проявление; точно также можно бы и в истории русского искусства высшие его образцы видеть в произведениях той же ранней эпохи, в мозаиках и фресках древнейших русских церквей XI и XII в. Если это так, то все, что сделано было русским искусством в следующие столетия до XVII в. будет иметь такое же отношение к этим ранним образцам, как жития святых, писанные в XVI или XVII столетиях, к житию Феодосия, образцовому в этом роде произведению, составленному Нестором, или как вялое сказание о Мамаевом побоище к превосходному Слову о Полку Игореве.

Недавно полагали, что до времен Петра Великого у нас вовсе не было литературы. Относительно русского искусства и теперь большинство образованной публики того же мнения. Однообразие и неразвитость древней Руси вследствие

многовекового застоя, сравнительно с быстрым развитием запада, дали повод к составлению таких взглядов на русскую литературу и искусство.

Но история неопровержимо доказывает, как излишнее развитие западного искусства повредило его религиозному направлению, как уже непосредственные ученики Рафаэля бросились в грубый материализм и язычество, как сам Микель-Анджело, завлекшись анатомией, исказил в своем страшном суде тип Иисуса Христа, как реформация заменила глубину религиозного вдохновения пошлой сентиментальностью, и как, наконец, бессмысленны и жалки стали все эти карикатуры на святыню, которые даже такими великими мастерами, как Рубенс и Рембрандт, были выдаваемы за иконы и предназначались для церковных алтарей.

Все что было сделано западным искусством с половины XVI в. может иметь неоспоримые достоинства во всех других отношениях, кроме религиозного. Наша иконопись в своем многовековом коснении всеми своими недостатками искупила себе чистоту строгого церковного стиля. Этого могла она достигнуть по пути только своей собственной истории, которая предохранила не от той заманчивой последовательности в развитии художественных сил, которую так блистательно открыло себе западное искусство в готическом стиле и в великих школах итальянской скульптуры и живописи XIV и XV столетий. В истории всякое позднейшее явление связано законами необходимой последовательности с предыдущими: и мы не должны сожалеть, что у нас не было Джотто или Беато Анжелико Фьезолийского, потому что рано или поздно они привели бы за собой чувственную школу Венецианскую и приторно-сентиментальную, и изысканную Болонскую.

И так неразвитость нашей иконописи в художественном отношении составляет не только ее отличительный характер, но и ее превосходство перед искусством западным в отношении религиозном.

В наше просвещенное время стали, наконец, отдавать должную справедливость ранним произведениям грубого средневекового искусства; и если немцы и французы с

уважением и любовью обращаются к своим очень невзрачным, часто уродливым миниатюрам и скульптурным украшениям так называемого Романского стиля, искупающим в глазах знатоков свое безобразие религиозной идеей и искренностью чувства; то в глазах наших соотечественников еще большего уважения заслуживают произведения древней русской иконописи, в которых жизненное брожение форм изящных с безобразными и наивная смесь величия и красоты с безвкусицей служат явным признаком молодого, свежего и неиспорченного роскошью искусства, когда оно, еще слабое и неопытное в технических средствах, отважно стремится к достижению высоких целей и в неразвитости своих элементов является прямым выражением неистощимого богатства идей, в такой же неразвитости сомкнутого в таинственной области верования.

Чтобы эта общая характеристика русской иконописи не оставалась голословной фразой, необходимо войти в анализ некоторых подробностей.

Как бы высоко не ценилось художественное достоинство какой-нибудь из старинных русских икон, никогда она не удовлетворит эстетически воспитанного вкуса, не только по своим ошибкам в рисунке и в колорите, но и особенно по той дисгармонии, какую всегда оказывает на душу художественное произведение, в котором внешняя красота принесена в жертву религиозной идее, подчиненной богословскому учению: так что, сравнивая с живописью западных произведений русской иконописи, мы можем говорить вообще о принципах этой последней, не ставя отдельных ее экземпляров наряду с образцами знаменитых мастеров западного искусства. Итак, первый признак русской иконописи – отсутствие сознательного стремления к изяществу. Она не знает и не хочет знать красоты самой по себе, и если спасается от безобразия, то потому только, что, будучи проникнута благоговением к святости и божественности изображаемых личностей, она сообщает им какое-то величие, соответствующее в иконе благоговению молящегося. Вследствие этого, красоту заменяет она благородством. Взгляните на лучшие из лицевых святцев XVI или XVII века: при всей неуклюжести многих фигур в

постановке и движениях, при очевидных ошибках против природы, при невзрачности большей части лиц, все же ни одному из тысячи изображений не откажете в том благородстве характера, которое мог сообщить им художник только под тем условием, когда сам он был глубоко проникнут сознанием святости изображаемых им лиц. Это художественные идеалы, высоко поставленные над всем житейским; идеалы, в которых русский народ выразил свои понятия о человеческом достоинстве, и к которым, вместе с молитвой, обращался он, как к образцам и руководителям в своей жизни. И тем дороже для XVII столетия, за отсутствием искусственной поэзии, не знала других поэтических идеалов, кроме полумифических личностей древнего богатырского эпоса, так что только в произведениях иконописи наши предки вполне могли выразить свою творческую фантазию, вдохновенную христианством.

Чтобы определить господствующий характер этих иконописных идеалов, надобно обратить внимание на выбор самых сюжетов и на точку зрения, с которой они изображались. Взгляните опять на лицевые святцы или на любой из старинных иконостасов, и тотчас же увидите, какие личности более господствуют в нашей иконописи, юные и свежие или старческие и изможденные, красивые и женственные или мужественные и строгие? Во-первых, вы заметите, что иконопись предпочитает мужские идеалы женским, придавая большее разнообразие первым, и не умея и не желая изображать женскую красоту и грацию, так что женские фигуры в нашей иконописи вообще незначительны, мало развиты и однообразны. Во-вторых, из мужских фигур лучше удаются старческие или по крайней мере зрелые, характеры вполне сложившиеся, лица с бородой, которую так любит разнообразить наша иконопись, и с резкими очертаниями, придающими иконописному типу индивидуальность портрета, как это можно видеть, например, из приложенного здесь снимка (рис.3) с фотографической копии иконы Николая Чудотворца, известной под названием келейной иконы Преп. Сергия Радонежского. Описание этого, особенно популярного на Руси, иконописного типа помещено ниже, где говорится о подлиннике. Менее удаются юноши, потому что их

очертания, по неопределенности нежных, переливающихся линий, сближаются с девическими. Впрочем, изображения ангелов нередко являются в нашей иконописи замечательным в этом отношении исключением, удивляя необыкновенным благородством своей неземной натуры. Еще меньше мужских юношеских фигур удаются фигуры детские, для изображения которых требуется еще больше нежности и мягкости, нежели в фигурах женственных. Эту сторону нашей иконописи лучше всего можно оценить в изображении Христа-младенца, который обыкновенно больше походит на маленького взрослого человека, с резкими чертами вполне сложившегося характера, как бы для выражения той богословской идеи, что Предвечный младенец, не разделяя со смертными слабостей детского возраста, и в младенческом своем образе являет строгий характер искупителя и небесного Судьи.

Потому, в изображении Богородицы с Христом младенцем, иконопись избегает намеков на природные, наивные отношения, в которых с такой грацией высказываются нежные инстинкты между обыкновенными матерями и их детьми. Древний тип Богородицы *Млекопитательницы*, общий западу и востоку, на западе получил самое разнообразное развитие; на востоке же, хотя и сохранился, как остаток предания, но менее занимал воображение художников, нежели тип строгий, отрешенный от всяких намеков на земные отношения между матерью и ее младенцем. С этой целью, Богородица изображается в нашей иконописи более задумчивой и углубленной в себя, нежели внимательной к носимому ею, и только наклоном головы иногда сопровождает она выражение на лице какого-то скорбного предчувствия, обыкновенно называемое *умилением*. Вообще, в ней слишком много мужественного и строгого, чтобы могла она низойти до слабости материнского сердца, равно как в самом Младенце столько возмужалого и зрелого, что с его величием была бы уже несовместна резвая игривость неразумного младенца. Для этого и изображается он обыкновенным ребенком не самого раннего возраста, а уже несколько развившимся, чтобы зрелость господствующей в его лице мысли менее противоречила детской фигуре.

Отрешенность от житейских условий, принятая за принцип в нашей иконописи, выразилась



3. Икона Св. Николая Чудотворца, по преданию – келейная Преподобного Сергия Радонежского

в этой священной группе заменой семейных уз неземным союзом, в котором Богоматерь представляется мистическим престолом, на котором восседает ее Божественный сын, благословляющий своей десницей. Эта мысль нашла себе самое полное выражение в воиме так называемом *Знамение*, в одном из древнейших на Руси, местное чествование которого с ранних времен Новгород разделял с Афонской горой.

Если нашу иконопись в группе Богоматери с Христом-младенцем упрекают в недостатках жизненных отношений семейной любви; то еще больших упреков заслуживает живопись западная в тех крайностях, до которых она доходит в изображении этих житейских отношений, заставляя Богородицу забавлять своего Предвечного младенца птичкой или цветком¹², кормить его ягодами и плодами¹³, держать его у своих ног, в то время как он, хотя и грациозно, но неразумно резвится или обнимается и играет со своим товарищем, маленьким Иоанном Предтечею. Самые ангелы, которых католическое искусство часто вводит в эту группу, играют роль слишком наивную. Они забавляют Младенца не только музыкой, но и плодами, к которым он простирает свои ручки¹⁴. Уже и совмещение в одной картине Христа-младенца и дитяти Иоанна Предтечи с их святыми матерями, столь обыкновенное в живописи католической, нарушает посторонней примесью идею о Предвечном Младенце, носимом Богоматерью. Эта идея совсем исчезает в странном изображении, особенно распространенном в древней живописи Голландской и Кельнской, и известного под именем *Святого Родства* (die heiligen Sippen). Богородица с Христом-младенцем сидит, окруженная детьми – будущими Апостолами с их матерями; позади стоят их мужья. Дети играют в игрушки, делят между собой лакомства, учатся у своих матерей читать¹⁵. Правда, что свобода наивной фантазии иногда внушала художникам самые грандиозные идеи, как например, в знаменитом Кельнском образ *Мадонны в Саду Роз*; но вообще идея религиозная, возвышенная и строгая, погрязала в мелочах действительности, принимая характер сентиментальный и

женоподобный, именно вследствие развития женственного чувства в Богоматери, в его применимости к вседневной обстановке действительности, но вместе с тем предлагает для фантазии слишком заманчивый путь заглушить божественную идею житейскими мелочами.

В противоположность излишней строгости и мужественности, до которых часто доводится тип Богоматери в русской иконописи, живопись западная склонна к излишней сентиментальности и женственности, которою эта живопись иногда будто намеренно играет. В этом отношении заслуживает внимания один странный мистический сюжет, встречающийся и в итальянском, и в немецком, даже в чешском искусстве, и, кажется, особенно распространенный в древне-голландском. Это, если можно так выразиться, *Женская Троица*, состоящая в изображении группы из трех фигур: Христос-Младенец сидит на руках Богородицы, а сама Богородица, иногда как ребенок, иногда как взрослая девица, сидит на руках своей Матери Анны. Особенно поражает своей крайней наивностью этот сюжет в изображениях искусства неразвитого, представляющего Христа-Младенца в виде куклы, которой будто забавляется девочка, сидящая на руках своей Матери¹⁶.

Чтобы изъять священные изображения из мелочной обстановки ежедневной жизни, наша иконопись возводит их в область молитвенного чествования. Величавые фигуры Апостолов, Пророков и Праотцев, с обеих сторон ярусов иконостаса, с благоговением молитвы притекают ко Господу Богу, восседающему на престоле. Святые в лицевых святцах или молятся сами, или благословляют обращающихся к ним с молитвой; иные держат в руках Св. Писание в виде книги или свитка с начертанными на нем священным текстом. *Деяния*, то есть, события из их жизни остаются на заднем плане и потому изображаются мелким письмом кругом самого святого, написанного в значительно больших размерах. Само собой разумеется, что молитвенное настроение налагает заметную печать однообразия на все эти священные лица, зато предохраняет иконописца от падения в тривиальность и в оскорбительную для религиозного чувства наивность, которые

неминуемо обнаружилась бы, если бы его слабое и неразвитое искусство отказалось от служения молитве.

Однообразие молитвенной постановки усиливается однообразием разрядов, на которые делятся изображаемые фигуры, в их определенных преданием костюмах: это праотцы, апостолы, мученики, святители, отшельники, монахи, цари и царицы и т. д. Присовокупление собственно русских святых к циклу общехристианскому, заимствованному из Византии, мало внесло разнообразия в эту систему, как потому что русские святые писались на образец типов, заимствованных из Византии, так и потому, что круг русских святых ограничивается, за немногими исключениями, князьями и монахами. Так как по средневековому обычаю, светские люди под конец своей жизни для спасения души принимали монашеский чин, то и некоторые князья, и княгини чествуются и изображаются святыми только в их монашеском виде, как например, Александр Невский¹⁷, Петр и Феврония Муромские.

Монастырское и аскетическое направление, вообще господствующее в лицевых русских святцах, очевидно, указывает на их развитие под влиянием церковных властей и монахов. Сношения с монастырями Афонской Горы, хотя и не частые, могли способствовать этому направлению. Отчуждение иконописи от природы и от всего нежного, цветущего и молодого соответствовало аскетическим идеям о покорении плоти духу и о ее измождении и умерщвлении. Потому русская иконопись, дав значительное дополнение восточным святцам типами аскетическими и монашескими, почти вовсе не развила русских типов женских, которых в наших лицевых святцах не насчитывается и до десятка. Этому излишнему презрению к женщине на востоке опять противопоставляется направление католическое, которое, примирив с догматами церкви вежливость к дамам Трубадуров и Миннезенгеров, внушило Данту свою возлюбленную вознести в мистический образ Богословия, и которое, создало Кьяру Ассизскую, Екатерину Сиенскую и столько других грациозных, восторженных и сентиментальных женских идеалов, размножив их наконец до одиннадцати тысяч святых девиц, будто бы погибших вместе со

св. Урсулой, их предводительницей – сюжет знаменитых икон, которыми Мемлинг украсил раку святой¹⁸. Напротив того, скромную и не богатую фантазию русского иконописца воспитывали строгие типы Варлаама Хутынского, Сергия Радонежского, Кирилла Белозерского, Зосимы и Савватия Соловецких, Антония и Феодосия Печерских, и других монашествующих подвижников Русской земли, которых однообразные характеры, результат одинакового призвания и одинаковых условий жизни, усиливали однообразный строй русской иконописи.

Было бы вопиющей несправедливостью против условий изящного вкус не согласиться с теми, которые видят один из существенных недостатков нашей иконописи именно в этой суровости аскетизма.; но вместе с тем, на основании тех же условий изящного, следует упомянуть, что и католическая изнеженность, не смотря на привлекательные формы, в которых она выражалась, настолько же оказалась далека от своей цели в искусстве церковном, даже может быть еще дальше, нежели восточная суровость; потому что эта изнеженность так сильно способствовала *профанации* церковного стиля, что уже в XV в. стало входить в обычай у западных живописцев писать Богородицу по портретам своих жен, знакомых дам и даже любовниц. Крайность развития художественности в ущерб религии довела наконец художников до того, что они находили для себя очень естественным скандальный прием изображать Мадонну в своих этюдах сначала обнаженную с ног до головы и потом уже драпировать ее одеянием¹⁹.

Переходя от отдельных фигур к изображению целых событий и сцен, мы находим в нашей иконописи то же однообразие и ту же бедность в противоположность неистощимому разнообразию сюжетов в церковном искусстве католическом. И в том и в другом искусстве выразились условия исторической жизни и цивилизации. Только Прологом и Святцами ограничивалось все воспитании фантазии древнерусского иконописца, не знавшего ни повестей, ни романов, ни духовных драм, всего этого поэтического обаяния, в среде которого созревало искусство на западе. С благоговейной боязнью относились наши предки к

религиозным сюжетам, не смея видоизменять их изображения, завещанные от старины, считая всякое удаление от общепринятого в иконописи такой же ересью, как изменение текста Св. Писания. От этого принципа русское искусство, без сомнения, много потеряло в отношении к своему развитию; оно намеренно наложило на себя узы коснения и застоя, и, вместо этого, чтобы питать воображение, держало его целые столетия в заповедном кругу однообразно повторяющихся иконописных сюжетов из Библии и Житий Святых, и если не впало оно в совершенную апатию, то потому только, что находило для себя жизненный источник в религиозном благочестии.

Если бы изобретательность католической фантазии умела удержаться в границах той счастливой середины, в которой разнообразие действительности, не нарушая торжественности священного события, сообщает ему живость свежего впечатления; то искусство католическое безусловно можно бы предпочесть нашему. Но оно так рано стало переступать эти границы, что уже в самых благочестивых произведениях готического стиля XIV в. встречается странная примесь игры фантазии, необузданной должным уважением к святыне; например, в церковных рельефах, рядом с ангелами и святыми, в назидание публики, помещалась скандальная сцена, как любовница Александра Македонского едет верхом на Аристотеле, взнуздав его будто коня, или как поэта Вергилия спускают из окна в корзине, и тому подобные забавные сюжеты, заимствованные из шутивных рассказов труверов. Напротив того, наша иконопись ограждая себя от чуждой примеси, вменяет иконописцу в обязанность ничего другого не писать кроме священных предметов, как можно это видеть в следующем правиле из вышеупомянутого наставления иконописцам в подлиннике г. Большакова с лицевыми святцами: «аще убо кто таковое святое дело, еже есть иконное изображение, всяко сподобится искусен быти, тогда не подобает ему кроме святых воображений ничтоже начертывати, рекше воображати, еже есть на глумление человеком, ни зверска образа, ни змиева, ниже ино что плещущих (т. е. пресмыкающихся) или рода гмышевска, кроме где-либо в прилучшихся деяниях, якоже есть удобно и

подобно». Западное же искусство, чем больше совершенствовалось, тем больше входила в религиозные сюжеты примесь светская, тем дальше отклонялось искусство от строгости религиозного стиля, развиваясь на той исторической почве, которая уже во время Данта давала повод Христа называть Юпитером, а Христианский рай Олимпом. Если в искусстве итальянском религиозный стиль с XVI века окончательно был заглушен античной мифологией и чувственностью, то искусство древне-фламандское, следуя по тому же пути профанации религиозного чувства, стремилось его уберечь в большей чистоте искренностью в воспроизведении действительности, озаренной сиянием религии. Поэтому оно предложило себе для решения великую задачу – совместить религию с материализмом и события, и идеи Евангельские с домашним обиходом. С этой целью оно великие тайны Св. Писания объясняет случаями ежедневной жизни, и вместе с тем как бы освящает ежедневность домашнего быта, возводя ее пошлые формы до сюжетов Евангельских. Для примера можно указать на одну из бесподобных Мадонн Ван-Эйка²⁰. Она сидит на престоле, в ногах разостлан пышный ковер – подробность, отлично удающаяся этой школе. Христос-Младенец сосет ее грудь, а в левой руке держит яблоко. Чувственности этого выражения, приличного самому занятию, соответствует чувственное наслаждение, с которым на него смотрит мать. Это возведение в идеал момента, вполне чувственного. Налево от престола на окне лежит два яблока, направо на окне же – таз с водой, а повыше, в нише – подсвечник без свечи и графин с водой: одним словом, точно будто бы царственный престол перенесен в голландскую кухню, освященную неземным присутствием самой Мадонны. Много искреннего благочестия в портретах, которыми фламандский художник наполняет Евангельские сцены; и отсутствие идеальности, соответствующей сюжету, восполняется правдой и искренностью. Его вдохновляет только жизнь, только действительность, в которой он стремится прозреть Евангельские идеалы, но вместо их пишет портреты граждан Гента и Антверпена. Потому религиозный идеал и портрет

соединяются для него в одно нераздельное целое, а самая прилежная, дагерротипная отделка подробностей является в нем знаком столько же любви к природе, сколько и религиозного благоговения к изображаемому священному предмету во всех его мельчайших подробностях.

Посторонние примеси к религиозным сюжетам, умножаясь более и более вместе с развитием западного искусства, мало по малу отодвигают назад интерес религиозный, и таким образом, икона переходит в картину и живопись церковная в историческую, портретную, ландшафтную и жанровую. Этот переход во всей ясности выражается во множестве произведений, в которых религиозный сюжет берется только поводом для изображения чего-нибудь другого, что больше интересует художника. Так, например, Брейгель берет из Евангелия Голгофское событие для того только, чтоб загромоздить свою картину разнообразными сценами из быта народного. С толпами зевак, продавцов всякой всячины, и вообще со всеми шумными развлечениями базарной толкотни, в которой Евангельское событие сокращается до пошлых размеров торговой казни²¹. Павел Веронез²² любил писать Брак в Кане Галилейской, потому что этот сюжет давал его исторической кисти самый полный простор для изображения роскошных пиров Венецианских и современного ему общества дам, кавалеров в их современных костюмах, с собаками, пажами, Арапами и служителями, которые суетятся около пышного стола. Рубенс под предлогом Святого Семейства писал семейные портреты, в которых его жена заменяла Богородицу, он сам Иосифа, а двое белокурых толстых ребят, играющих в соломенной люльке – Христа-Младенца и маленького Предтечу²³.

Итак, основываясь на исторических данных, следует вывести, из сравнения искусства на западе и у нас, тот результат, что церковное искусство на западе было только явлением временным, переходным, для того, чтобы уступить место искусству светскому, живописи исторической, жанру, ландшафту; напротив того, искусство русское, самыми недостатками к развитию удержанное в пределах религиозного стиля, до позднейшего времени во всей чистоте, без всяких

посторонних примесей, осталось искусством церковным. Со всей осязательностью внешней формы в нем отразилась твердая самостоятельность и своеобразность русской народности, во всем ее несокрушимом могуществе, воспитанном многими веками коснения и застоя, в ее непоколебимой верности однажды принятым принципам, в ее первобытной простоте и суровости нравов. Строгие личности иконописных типов, мужественные подвижники и самоотверженные старики-аскеты, отсутствие всякой нежности и соблазнов женской красоты, невозмутимое однообразие иконописных сюжетов, соответствующее однообразию молитвы – все это вполне соответствовало суровому, сельскому народу, медленно слагавшемуся в великое политическое целое, народу трудолюбивому, прозаическому и незатейливому на изобретения ума и воображения, который при малосложности своих умственных интересов, был так мало способен к развитию, что многие века довольствовался однообразными преданиями старины, бережно их сохраняя в первобытной чистоте.

2. Русский иконописный подлинник

Не смотря на свою крайнюю отсталость сравнительно с западным, наше искусство, следуя своим историческим судьбам, выработало в своей среде такой великий, монументальный факт, который должен быть наряду со всем, чем только может гордиться искусство на западе. Этот великий памятник, это громадное произведение русской иконописи – не отдельная какая-нибудь икона или мозаика, не образцовое создание гениального мастера, а целая иконописная система, как выражение деятельности мастеров многих поколений, дело столетий, система, старательно обдуманная, твердая в своих принципах и последовательная в проведении общих начал по отдельным подробностям, система, в которой соединилось в одно целое наука и религия, теория и практика, искусство и ремесло. Этот великий памятник русской народности известен под именем *Иконописного Подлинника*, то есть, руководства для иконописцев, содержащего в себе все необходимые сведения для написания иконы, технические и богословские, то есть, не только практические наставления, как заготавливать для иконы доску, как ее загрунтовывать левкасом или белой мастикой, как накладывать золото и растирать краски, но и сведения исторические и церковные о том, как изображать священные лица и события, соответственно Св. Писанию и преданиям церкви. Плод просвещения древней Руси, ограниченного тесным объемом церковных книг, Подлинник – возник и развивался на основе Прологов, Миней, Житий Святых и Святцев, будучи таким образом полным выражением всех сведений древнерусского иконописца, литературных и художественных. Как на западе великие художники стояли в уровень с современным им просвещением и заявили свою деятельность столько же в искусстве, сколько и в литературе и науке; так и наши древние иконописцы стояли во главе просвещенных людей древней Руси, что они засвидетельствовали созданною ими художественно-литературной системой Иконописного Подлинника, в которой ясно видно, что относительно своего времени они были

несравненно образованнее, нежели новейшие русские художники относительно современного им состояния просвещения.

Подлинник никогда не был напечатан, а распространялся во множестве списков, составляя необходимую принадлежность каждой иконописной мастерской. Так было в древней Руси, так осталось и доселе между сельскими иконописцами. Списки Подлинника, исходя от одного общего источника и будучи согласны между собой в общих основных положениях, различаются только по большему или меньшему развитию и распространению правил и сведений, потому что, с течением времени, согласно практическим требованиям, малосложное и краткое руководство все более и более усложнялось, будучи время от времени дополняемо и изменяемо самими мастерами, которые им пользовались: так что в течение каких-нибудь полутора столетий от конца XVI в. или от начала XVII в. и до начала XVIII в., изменяющийся и развивающийся состав Подлинника служит прямым указателем исторического хода самой иконописи.

Так как в истории искусства теория является тогда, когда, после долгого времени, сама художественная практика уже выработается в надлежащей полноте и созреет; то и наши Иконописные Подлинники не могли составить раньше XVI века, когда сосредоточение русской жизни в Москве, дало возможность установиться брожению древних элементов до того разрозненной Руси, и отнестись к прожитой старине сознательно, как к предмету умственного наблюдения. Централизации государственных сил соответствует в истории просвещения Руси собирание в одно целое разрозненных преданий русской старины. Только к концу XV в. собраны были вместе все книги Ветхого и Нового Завета, и то еще не в Москве, а в Новгороде, который тогда стоял во главе русского просвещения. Только к половине XVI в., и тоже в Новгороде, приведен был в исполнение громадный национальный план – собрать в одно целое все жития византийских и русских святых, и этот колоссальный памятник, известный под именем Макарьевских Четьи-Миней, завещал усиливающейся Москве, как свое лучшее наследство, сходявший с исторической сцены Новгород, вместе со своими древними иконами, церковными вратами и

драгоценной церковной утварью, которые, как воинскую добычу, перевозили из покоренного города к себе в Москву и в окрестные местечки Московские завоеватели. Но и в половине XVI века Иконописный Подлинник еще не был составлен; что явствует из приведенной выше статьи из Стоглава, в которой по поводу церковной цензуры и источников для иконописцев непременно было бы упомянуто и об этом столь важном руководстве. Напротив того, Стоглав послужил причиной и поводом к составлению Подлинника, почему и помещается в виде предисловия к этому последнему выше приведенная глава из Стоглава.

По существу русской иконописи – неукоснительно следовать преданию, надобно полагать, что и до известного нам Подлинника, должны были существовать для иконописцев какие-нибудь пособия и источники; потому что нельзя же было мастеру всякий раз, как понадобится писать икону, делать экскурсии по разным городам и монастырям, чтобы копировать древние образцы или с ними соотнобразиться. Сведения о святых и о праздниках он мог почерпнуть из Житий Святых и из разных церковных книг, и особенно из Прологов, расположенных для удобства в справках по месяцам и числам. Но кроме того, необходимо было иметь под руками рисованные образцы, снятые на бумагу с икон на дереве и на стенах, как с русских, так и с греческих, которые, без сомнения, всякий раз привозили с собой греческие мастера, когда были вызываемы на Русь. Эти снимки были не иное что, как *лицевые Святцы*, то есть изображения всего церковного круга, расположенные по месяцам и по дням. Для практического удобства при каждом изображении должны были помещаться объяснительные надписи, содержащие в себе краткие сведения о праздниках и о святых. Так как снимки эти писались сначала на пергаменте, а потом на бумаге, по большей части, без красок, одними контурами или черными линиями, то в подписях кратко означались колера не только одежды, но и цвета лица и волос. Неизвестно, были ли такие лицевые подлинники на бумаге в полном своем составе в XVI веке, но от начала XVII в. они сохранились, как например, в рукописи, принадлежащей графу Строганову, а в отдельных

листах, в собраниях г. г. Забелина, Маковского, Филимонова, и, без сомнения, у многих из современных иконописцев.

Собственно, так называемый Иконописный Подлинник, распространенный во множестве списков, состоит не из рисунков, а только из объяснительного текста, и потому может быть назван *Толковым*, в отличие от Подлинника *лицевого* или от рисунков.

Этот то Толковый Подлинник и составлен вследствие настоятельной потребности, впервые заявленной, как следует, в Стоглаве. В основу подлинника были взяты святцы, то есть, как самый текст или месяцеслов, так и соответствующие тексту изображения. Эта основа неизменно проходит по всем спискам Подлинника, и по кратким, и по распространенным, и именно этой то календарной системой Русский Подлинник существенно отличается от Подлинника Греческого, известного по редакции, изданной Дидроном²⁴. Русский Подлинник, следуя Святцам, даже в самом заглавии своем означает пределы годичного церковного цикла: «Последование церковнаго пения по уставу иже в Иерусалиме Святыя Лавры Преподобнаго Отца нашего Саввы: от месяца Сентемвриа до месяца Августа» – или: «Синаксарь праздником Господским и Богородичным, и избранным святым великим, ино средним и рядовым» – или: «Книга, глаголемая Подлинник, сиречь, описание Господским праздником и всем святым, достоверное сказание, како воображаются и каковым образом и подобием о всем свидетельствует и извещает ясно и подобно, от месяца Сентемвриа до месяца Августа, по уставу иже в Иерусалим святыя Лавры преподобнаго и богоноснаго отца нашего Саввы освященнаго» – и за тем: «Месяц Сентемврий, имея дней 30. Начало индикта, сиречь новаго лета, за еже в таковый день внити Господу в соборище Иудейское и вдатися ему князе Исайи Пророка» – и потом в последовательном порядке, день за день каждого месяца, описываются соответственно каждому числу месяца иконописные сюжеты, то есть, святые и праздники.

Напротив того, Подлинник Греческий сочинен по условной системе некоторым монахом Дионисием из Фурны Аграфской, около того же времени, когда составилсЯ и Русский Подлинник,

то есть к началу XVII в. Как ученый компилятор, Дионисий располагает иконописный материал в таком порядке, какой кажется ему удобнее для обозрения. Начав литературным посвящением своего сочинения имени Богородицы и приличным обращением к читателю со скромным заявлением о своем посильном труде, автор излагает его содержание в трех частях, существенно отличающихся одна от другой. В 1-й части содержатся сведения технические, имеющие предметом перевод копий с оригиналов, заготовление досок для икон, золочение и составление красок. 2-я часть, самая важная для истории искусства, содержит в себе описание всех иконописных сюжетов, но не в календарном, а в систематическом порядке: сначала описываются Ветхозаветные сюжеты, начиная с изображения Девяти Ангельских чинов, Низвержения Люцифера и Творения Мира. Затем идут сюжеты Евангельские, начиная Благовещением и оканчивая Страстями Господними, и Евангельскими притчами. Потом: Праздники Богородичные, 12 Апостолов, 4 Евангелиста, св. епископы, диаконы, Мученики, Пустынники, Мироносицы, 7 Вселенских соборов и проч. Далее чудеса главнейших святых, а именно: Архангела Михаила, Иоанна Предтечи, Апостолов Петра и Павла, Николая Угодника, Георгия Победоносца, Екатерины Мученицы и св. Антония. Затем любопытный эпизод, противоречащий общей системе автора. До сих пор он неукоснительно следовал своей богословской системе, но она оказалась слишком общей и неудобной для распределения по искусственным рубрикам множества мучеников; потому, хотя в общей системе Дионисий и поместил описание некоторых из них, но, на справившись с обширным материалом, должен был присовокупить целую главу о Мучениках же в календарном порядке с сентября по август. 2-я книга оканчивается изображениями аллегорическими и поучительными, каковы: Житие истинного инока, Лестница душевного спасения и Путь к Небу, Смерть Праведника и Грешника и т. п. Книга 3-я имеет предметом общую систему иконописных сюжетов в применении к украшению храма, то есть, какими сюжетами расписываются церковные стены и своды. Сочинение Дионисия оканчивается отрывочными статьями о

происхождении иконного писания, в образе и подобии Иисуса Христа и Богородицы, и, наконец, о надписях на иконах.

Основываясь на статье Греческого Подлинника о Мучениках, расположенной в порядке месяцеслова, надобно полагать, что до сочинения Дионисия могли ходить по рукам греческих мастеров иконописные руководства двоякого состава: они содержали в себе сведения технические и описания иконописных сюжетов вне месяцесловного порядка; другие же были расположены по месяцеслову. Но так как нельзя было под эту систему святцев подвести все разнообразие иконописных сюжетов, то Дионисий предпочел другую, искусственную систему.

Что в Греческом Подлиннике приведено в строгий порядок, то в подлинниках Русских помещается отрывочно и случайно, как дополнение к месяцесловной системе, а именно: технические наставления о размере фигур, о золочении и раскрашивании, а также иконописные сюжеты, которые не были введены в круг месяцеслова, каковы: Воскресение Христово, Сошествие Св. Духа и т. д., а также Страшный Суд, Св. София, Сивиллы и древние поэты и философы, лицевые изображения молитв, иконы на иконостасе и т. п.

Судя по Греческому Подлиннику, а также по дошедшим до нас западным художественным руководствам ранней эпохи, каковы сочинения: католического монаха Теофила XIII в.²⁵ и итальянца Ченнино Ченнини конца XIV в.²⁶ (по редакции 1437 г.), – оказывается, что в раннюю эпоху на западе, как и позднее на востоке, искусство не отделялось строгими границами от ремесла. Как Дионисий начинает свое руководство статьями чисто ремесленного содержания; так и сочинения Теофила и Ченнини имеют предметом только ремесленную сторону производства. Сочинение Теофила состоит из трех частей. 1-я часть, имеющая предметом живопись, вся посвящена техническим статьям о красках, о письме на дереве и на стенах, о золочении, о производстве миниатюр в книгах. 2-я часть содержит наставления о стеклянном производстве, то есть, как изготовлять печи для этого предмета, как делать окна и как их расписывать – наставления, относящиеся к той цветущей эпохе

готического стиля, когда расписанные стекла составляли существенную принадлежность храма. В этой же части, между прочим, помещены сведения о финифти и о *Греческом стекле*, употребляемом в мозаиках (гл. XV). Наконец, 3-я часть посвящена производству металлическому, из железа, меди, бронзы, золота и серебра, о басемных и обронных работах, и ниелло, о закреплении и впайке в металлы драгоценных камней, о том, как делать церковные потиры, подсвечники, кадила и паникадила, и другую металлическую утварь.

Ченнини, образованный уже в школе Джиоттовской, будучи учеником Аньело-да-Таддео, сына Таддео-Гадди, известного ученика Джиоттова, хотя имеет уже ясные понятия о необходимости для художника изучать природу, знает светлотень и перспективу, и свидетельствует о значительном развитии своего вкуса; но и его руководство преимущественно и собственно имеет предметом одно техническое производство: о составлении красок и их употреблении, о расписывании не только церковных стен, но и материй, знамен, гербов, об украшении шлемов и щитов, лошадиной сбруи, даже о белилах и румянах, и притираниях для дам. Посвящая свое сочинение собственно живописи, автор касается в нескольких статьях и скульптуры, предлагая правила лепить рельефы и снимать скульптурные портреты, как грудные, так и в полный рост.

Основываясь на сравнении с этими художественными руководствами, надобно полагать, что и в наших Подлинниках технические наставления о левкасе и олифе, о золочении, о красках и т. п. входили уже в его древнейшие редакции, впрочем, не иначе, как случайные приложения; так что по мере распространения Подлинника в списках, эта техническая часть иконописи, или сокращалась или и вовсе выбрасывалась, как дело коротко известное в каждой мастерской на практике²⁷. Таким образом, наш Подлинник при древнейших основах церковного предания по своему месяцесловному характеру, образовавшемуся в связи с историей церкви, представляет в развитии художественной теории явление позднейшее, нежели руководства Теофила и Ченнини, исключительно посвященные технике. Западные мастера заботятся только о производстве

изящной формы; русские иконописцы стараются о приведении в известность всех иконописных сюжетов целого годичного цикла; первые являются мастерами в своих хорошо устроенных мастерских, снабженных всеми пособиями для многосложных работ и из стекла, и из камня, и глины, и из металлов; последние, как богословы и археологи, соотносятся с преданиями церкви и определяют *существо иконописного образа и подобия* изображаемых сюжетов. Как на западе рано воспитанное внимание к художественной технике было залогом будущих успехов в последовательном совершенствовании искусства; так у нас богословские интересы, предварив художественную технику, отодвигали ее на второй план и тем способствовали коснению русского искусства.

Вторая отличительная черта русских Подлинников от западных – руководство, раннее обособление иконописи, отлучение ее от прочих искусств, которое ведет свое начало от древнейших церковных преданий эпохи иконоборства, отделившей живопись от скульптуры, и которое в последствии на Руси усилилось за отсутствием потребностей и средств к монументальным сооружениям из камня, украшенным всей роскошью форм архитектурных и скульптурных. На западе, напротив того, мы уже видели в XIII в. французского архитектора, который был вместе и скульптором, и живописцем. Соответственно идее о совокупности художественных форм живописи и скульптуры, составляющих нераздельные, живые члены одного архитектурного целого, так вводит своего ученика в святилище искусства монах Теофил во вступлении к 3-й части своего руководства: «Великий пророк Давид, которого, за простоту и духовное смирение, искони веков сам Господь, по предопределению в своем предведении, избрал в своем сердце и возвел в царя своему любимому племени, утвердив его своим Духом Святым на благочестное и премудрое управление, оный Давид, со всем устремлением ума своего предаваясь любви к своему создателю, между прочим, изрек: *Господи, возлюбих благолепие дому Твоего*. Муж, облеченный таким могуществом и глубиной разума, домом именует обиталище небесного царства, в котором сам Господь в неизреченной славе своей председатель

ликовствующим чинам Ангельским, и к которому взывает Псалмопевец из глубины утробы своей: *едино просих от господа, то взыщу: еже жити в доме Господни вся дни живота моего*; или, возгорая желанием того прибежища преданной души и чистого сердца, где сам Господь воистину пребывает, так он молитвословит: *Дух правый обнови во утробе моей*: несомненно, возревновал он об украшении дома Господня внешнего, то есть, места для молитвы. Однако, сколько ни горел он усердием быть строителем храма, но не сподобился того по причине частого пролития крови, хотя и вражеской, и все строительные запасы, золото, серебро, медь и железо завещал сыну своему Соломону. Он читал в книге Исхода, как Господь повелел Моисею соорудить скинию и поименно сам избрал мастеров, исполнив их духа премудрости и разума, и познания для изобретения и воспроизведения того дела в золоте и серебре, и меди, в драгоценных камнях и дереве, и во всяком роде художества: и уразумел он в благочестивом размышлении, что господу Богу угодно такое благолепие, которого создание промыслил и силой Духа Святого сам Он благоизволил предначертать и отсюда уверовал, что без Его наития ничто не может быть воспроизведено в таком деле. Потому, возлюбленный сын мой, не обинуясь уповай совершенной верой, что Дух Господень исполнил твое сердце, когда ты изукрасил Его святой дом таковым благолепием и разновидностью художества; и дабы не входил ты в сомнение, я изложу тебе во всей ясности, как проистекает для тебя от семи даров Духа Святого все, чему бы ты в художестве не учился, что бы ты ни помышлял и ни изобретал. От Духа Премудрости ты познаешь, что все сотворенное происходит от Бога и без Него ничто же бысть. От Духа Разума ты принял способность изобретения, в каком порядке, в какой разновидности и в каких измерениях производить разные предметы художества. По Духу Совета ты не скроешь таланта, тебе от Бога врученного, но, открыто перед всеми со смирением работая и поучая, ты неложно предъявишь его всем ищущим познать его. По Духу Силы ты стряхнешь с себя коснение лени, и все, что не предпримешь, с бодростью приведешь к исполнению в полной силе. По Духу Познания тебе

дано от избытка сердца господствовать разумом (гением), и с полной уверенностью преподавать всему миру, чем ты изобилуешь в совершенстве. По Духу Милосердия ты благочестиво соразмеришь мзду за труд, что бы ты когда-либо и сколько бы кому ни работал, да не обуяет тебя грех сребролюбия и алчности. По Духу Страха Божия ты усмотришь, что ничего не можешь ты совершать сам по себе, без соизволения Божия, но, веруя и исповедуя, и вознося молитвы, ты возложишь на милосердие Божие все, что бы ты ни делал, и чтобы ни замышлял. Будучи одушевлен залогом этих добродетелей, о возлюбленный сын мой, уверенно вступишь ты в дом Божий и украсишь его благолепием. Испестривши своды и стены разным художеством, различными красками, ты представишь взору как бы видение рая, веснующего всякими цветами, зрачного травой и листвою, и сподобляющего венцами по разным чинам души праведников, да возвеличат Творца в Его творении вззирающие на твое дело и превознесут Его чудеса в создании рук Его. И не знает око человеческое, на чем остановить взор свой. Взглянет ли на своды, они испещрены будто ковры; остановится ли на стенах – стены являют подобие рая; погрузится ли в обилие света, изливаемого окнами – удивляется несказанной красоте стекла и разновидности драгоценной работы. Да созерцает благочестивая душа изображение Страстей Господних и придет в сокрушение; да узрит, сколько мучений своим телом претерпели Святые и какую мзду восприяли на небе, и поревнует о исправлении своей жизни; да усмотрит она, каковы радости в небе и каковы мучения в огне адском, и воспрянет надеждой ради своих добрых дел, и ужаснется за свои грехи. Итак, воспрянь, добрый муж, счастливый перед Богом и людьми в этой жизни, счастливее того в будущей, о, ты, трудами и искусством которого бывает приносимо столько жертв Господу Богу, воспламенись отныне вящей ревностью, и с напряжением ума своего восполни своим художеством, чего еще не достает между утварью дома Господня, без которой не могут быть совершаемы божественные таинства и церковное служение, а именно: потиры, свещники, кадила, алавастры, ковши, раки святых, кресты, оклады и другие предметы, необходимые для церковного

употребления. Если пожелаешь все это работать, начинай следующим порядком».

Если мастер цветущего времени готических сооружений, введши своего ученика внутрь храма, посвящает его в таинства глубокой идеи дома Господня, и из общего впечатления целого здания извлекает художественные подробности, получающие свое значение только в целом архитектурном вместилище церковного служения; то иконописец русский, заботясь об определении иконописного цикла в своем подлиннике, самый храм рассматривает с точки зрения месяцеслова, разлагая общее впечатление архитектурного целого на иконописные подробности, расположенные по месяцам и дням, и для того в самом Храме Святой Софии в Цареграде думает он видеть весь иконописный месяцеслов, будто бы изображенный в нем в триста шестидесяти пределах, во имя святого на каждый день месяца. Переходом от этого Византийского предания VI в. к позднейшим временам служит ему Менологий или Мартирологий Императора Василия Македонянина, то есть, предание о каких-то лицевых святцах, без сомнения, имеющее связь со знаменитой Ватиканской рукописью с миниатюрами (989–1025) и с рукописью XI в. Синодальной, рисунки которой изданы Московским Публичным Музеем, предание, соответствующее столько же месяцесловной системе подлинника, сколько и характеру нашей иконописи, стремившейся в своем развитии к миниатюрным размерам.

Третья отличительная черта русских подлинников состоит в определенности религиозного направления, имеющего целью ненарушимое сохранение предания, поддерживаемое в древней Руси всеобщим уважением к священной старине. Напротив того, руководства западные, исключительно занятые усовершенствованием художественной техники и ее широким развитием в приложении к разным отраслям искусства, или уже забывают древнехристианские предания и не приписывают им особенной важности, или же с намерением вытесняют их, неизящную старину, называя ее Византийским стилем. Монах Теофил подробно излагая наставления о производстве разрисованных стекол в окнах готических храмов²⁸, вовсе не

касается церковных сюжетов, на стеклах писанных, между тем, как этот предмет имеет особенную важность в истории развития христианских идей в живописи. Кое-где, правда, приводит он драгоценные данные для Христианской Археологии, но мимоходом, не придавая им особенной важности, между техническими подробностями самого производства работ; как, например, об изображении на кадилах четырех райских рек в виде человеческих фигур с урнами, о символике двенадцати окон, украшающих эту утварь, и о соответствии двенадцати драгоценных камней двенадцати апостолам²⁹. Ченнини, гордясь тем, что образовался в школе Джиотто, в самом начале своего сочинения ставит на вид что этот великий художник претворил живопись из греческой в латинскую и обновил ее³⁰, то есть дал ей такое направление, по которому она беспрепятственно могла развиваться и идти вперед. Соответственно этому новому направлению, итальянское руководство, сверх изучения образцов лучших мастеров, рекомендует живописцам уже копирование с натуры: «возьми во внимание, что самое совершеннейшее руководство, какое только возможно, и лучшее кормило – это триумфальные врата копирования с натуры (по вычурному выражению итальянского живописца XIV в.). Оно выше всех других образцов и смело вверяйся ему, и особенно, когда почувствуешь в себе охоту делать рисунки. Не пропускай дня без того, чтобы чего-нибудь не срисовать, хотя бы какую малость и это принесет тебе великую пользу»³¹.

Напротив того, Русский Подлинник, не рассчитывая на успехи в будущем, и не догадываясь о пособиях натуры для искусства, свои образцы видит в отдаленном прошедшем. Он гордится своей связью со временами Юстиниана, соорудившего в VI в. Святую Софию Константинопольскую, и с уважением относится к позднейшей иконописи Афонской. Как Ченнини вменяет в заслугу главе своей школы национальное стремление к созданию живописи *латинской*, то есть, не только католической, но и итальянской; так и наши Подлинники с тем же национальным сознанием стоят за Византию, возводя к ней свое родное, русское. Для итальянца – латинское или итальянское однозначно с обновлением и развитием вперед; для

Русского подлинника – Византийское есть совокупность тех первобытных преданий, которые во всей чистоте стремится сохранить это руководство в назидание русским мастерам.

Эти предания состоят в следующем: во-первых, писать подобия священных личностей в том отличительном характере, как это завещано в писаниях и на древнейших иконах, то есть, относительно возраста и стана целой фигуры, оклада лица, глаз, волос на голове, бороды взрослых и старух мужских фигур, а также относительно одежды и других отличительных подробностей, завещанных преданием. Во-вторых, писать праздники и другие священные события так, как принято искони; так что в этом отношении Русские Подлинники предлагают подробности, по большей части согласные с древнейшими памятниками искусств не только Византийского, но и вообще древнехристианского. Например:

Благовещение. С древнейших времен изображалось это событие в трех моментах: Благовещение на колодце, Благовещение с веретеном и Благовещение во храмине, иногда за чтением Св. Писания. В новейшее время первые два сюжета принято называть *Предблаговещением* в отличие от последнего, которому собственно дают название Благовещения. В этом последнем сюжете Богородица или сидит – по самым древнейшим переводам, как, например, на мозаике Либериевой Vв., или стоит – по менее древним³². Благовещение на колодце изображено между другими сюжетами на диптихе VIв., сохранившемся на окладе Евангелия Миланского собора, в ризнице³³. Богородица с веретеном или с пряжей – в Византийских миниатюрах и мозаиках от IXв. и позднее, а также на мозаике в Киево-Софийском соборе³⁴. На левой створке складней иконы Богородицы Петровской не позднее 1520 г. в Сергиево-Троицкой ризнице (№ 116) изображены два момента Благовещения: во-первых, на колодце, то есть Богородица стоит у настоящего колодца в античной форме урны и, черпая воду, обращается назад к Архангелу; и во-вторых, Благовещение в храме, где Богородица представлена сидящей. Также сидит она перед Архангелом в изображении Благовещения на металлических воротах Суздальского Собора Рождества

Богородицы. По Большаковскому списку Подлинника XVII в., с приложением лицевых изображений, значится так: «Архангел Гавриил пришед, стоит пред полатами; потом в самых полатах. На нем риза багряная, светлая, испод лазорь. Богородица стоит или сидит; а вверху Саваоф; от него исходит Дух Святый на Богородицу. А иногда пишется: Богородица стоит на колодце в горах, а позади полаты; а в тепоры Ангел, слетая сверху, благовестит Богородице, а она оглянулася. *А то есть сущее Благовещение.* На Гаврииле риза бакан, дичь, испод лазорь; полата вохра; у Богородицы в правой руке шолк, а в левой веретено. Между палатами город Киев. Архангел со скипетром». На Миланском диптихе вместо колодца представлен источник, свергающийся с горы. Богородица стала на колени, чтобы удобнее почерпнуть воду, и, согласно нашему Подлиннику, оглядывается на благовествующего Архангела. Любопытен в Подлинниках анахронизм в помещении Киева позади Богородицы, может быть, указывающий на Киевский перевод этого изображения, и во всяком случае характеризующий национальное чувство наивного благочестия наших предков.

Рождество Иисуса Христа. По тому же подлиннику: «Три ангела зрят на звезду, у переднего риза багряная, а у двух других бакановая. Ангел благовестит пастырю: риза киноварь, испод лазорь; на пастухе риза бакан. Пречистая лежит у вертепа: риза багор. Младенец Спаситель лежит в яслях, повитый: ясли вохра, вертеп черный, а в него глядит конь, до половины, с другой стороны корова, тоже до половины. Над вертепом три ангела. Гора вохра с белилом. С правой стороны волхвы поклонились, Их трое: один стар, борода Власиева, в шапке, риза празелень, испод киноварь; другой средних лет, борода Косьмина, в шапке же, риза киноварь, испод дичь; третий молод, как Георгий, тоже в шапке, риза багор, испод дичь, лазорь; а все по сосуду держат в руках. Под ними гора – вохра, а в горе вертеп, а в вертепе сидит Иосиф-обручник на камне: седой, борода Апостола Петра, риза празелень, испод бакан; одной рукой закрылся, а другой подперся. А перед ним стоят пастырь, седой, борода Иоанна Богослова, плешив, риза – козлятина мохната, лазорь с чернилом, в одной руке три

костыля, а другую протянул к Иосифу. За ним пастырь молодой, риза киноварь, а гонит коз и козлов, черных и белых, и полосатых. Гора вохра; у подолия горы сидит баба Соломея: риза спущена до пояса, испод белило, руки голы; одной рукой держит обнаженного Христа, а другую в купель омочила; девица наливает в купель воду сосудом; риза киноварь, испод лазарь». Если мы будем сличать это подробное описание сюжета, довольно осложненного эпизодами с памятниками древнейшими, то должны будем довольствоваться сходством по отдельным частям, и тем более потому, что к Рождеству наших подлинников присовокуплен отдельный сюжет – Поклонение волхвам, который еще в X в. не входил в икону Рождества, что явствует из Менология Императора Василия (989–1025 г.), в котором под 25 числом Декабря помещены на отдельных миниатюрах, на одной Рождество, на другой – Поклонение волхвам. Впрочем, уже самое приурочение этого последнего сюжета ко дню Рождества Христова послужило впоследствии поводом к совокуплению обоих сюжетов на одной иконе, что и встречается уже на мозаиках XII в., как сейчас увидим. Восходя к древнейшей эпохе, встречаем изображение Рождества в самом малосложном виде, как, например, в том же Миланском диптихе VI в.: Христос в яслях, позади осел и бык, по сторонам сидят Богородица и Иосиф. Касательно Богородицы надобно заметить, что она издревле изображалась двояко; или сидящей, или лежащей. К VI в. относится одна полукруглая камея, на которой, согласно нашему подлиннику, Богородица изображена лежащей, с одной стороны сидит Иосиф, с другой идут волхвы³⁵. По исправленной позднейшей редакции, и наш Подлинник, как увидим ниже, представляет Богородицу сидящей, находя неприличным изображать ее с намеком на болезненное состояние родильницы. Касательно вертепа существовало тоже два мнения. По одному, вертеп – это пещера, вырытая или образовавшаяся в горе, по-другому – это ветхий навес, служивший хлевом для домашнего скота. Уже в VI в. искусство разделилось по этим двум мнениям: на Миланском диптихе Христос в яслях под навесом хлева; на камее навеса не видать. Наши Подлинники держатся того же мнения, что Христу

приличнее было родиться в вертепе, как бы нерукотворно образовавшемся в горе. Так же изображается эта подробность на миниатюре в Менологии Императора Василия, только Богородица сидит; но вообще вся эта миниатюра представляет замечательное сходство с описанием в нашем подлиннике. Те же три ангела, тот же старик пастух в мохнатой козлятине, та же поза сидящего Иосифа, подпершего голову рукой, та же Соломея, только нет ее подруги девицы, которую, впрочем, ожидает стоящий возле купели сосуд³⁶. Из древних памятников Византийского искусства особенно близка к нашему подлиннику приложенная здесь под № 1 в снимке с фотографической копии, средняя часть диптиха из слоновой кости IX или X века, хранящаяся в Ватиканском музее (рис. 4). Незначительная разность состоит только в том, что старик в мохнатой козлятине не стоит перед Иосифом, как в Подлиннике, а, опираясь на костыль идет, ведомый юношеской фигурой. Чтобы показать наглядно, как однажды установившийся сюжет удерживается в церковном искусстве в течение столетий, здесь же (рис. 5) приложен снимок с одного из изображений на металлических воротах базилики Св. Павла в Риме, сделанных в XI в. в Царьграде, а под № 6 из рисунков, украшающих металлические же ворота Суздальского собора Рождества Богородицы XIII в³⁷. С переводом русских подлинников согласуются византийские мозаики XII в. в Сицилии, так что что с Рождеством соединено и Поклонение волхвов, именно в Дворцовой капелле, где волхвы изображены едущими, но Богородица сидит у яслей, а в Соборе Монреалья – Богородица лежит, но волхвов нет.



4. Диптих IX–X в. в музее Ватикана

В такой же мере можно бы доказать сличением с древнейшими памятниками первобытность и всех других редакций праздников, описанных в наших подлинниках, но тогда эта статья превратилась бы в иконописный подлинник. Достаточно будет присовокупить, что Греческий Подлинник Дионисия, изданный Дидроном, предлагает не только

значительные отклонения от наших, но и очевидные подновления. Так в Благовещении принята в нем только одна редакция, именно Богородица с веретеном; а в Рождестве, хотя упомянуты пастухи и волхвы, но нет ни старика в мохнатой коже, ни Соломеи с купелью. Богородица и Иосиф стоят на коленях перед Иисусом, лежащим в яслях. Иосиф скрестил руки на груди. Впрочем, согласно русским преданиям, событие совершается в пещере, а не в хлеву³⁸.

5. Рождество Христово на воротах базилики Павла в Риме XI в.



6. Рождество Христово на воротах Суздальского собора.



Если и этот значительно позднейший и во многом недостаточный Подлинник Греческий западные археологи так высоко ставят в рассуждении первобытности иконописных преданий, то какой богатый материал они могли бы извлечь из подлинников русских для определения сюжетов христианского искусства самых древних времен! Именно в этом то и состоит высокое достоинство нашей иконописи, что она даже в XVII в. не только не забыла основных своих преданий, но, собирая и обрабатывая их в Подлиннике, сохранила во всей чистоте. Будучи недостаточна и погрешительна собственно в художественном отношении, она сознавала свою силу в

отношении мысли и предания, и свои небогатые внешние формы очертаний и красок перевела на слова в толковых текстах Подлинника: так что в этом смысле Иконописный Подлинник можно назвать высшим проявлением исторического развития нашей иконописи, шедшей всегда более по пути предания и мысли, нежели совершенствования художественной формы.

Так как в истории самой иконописи русской не могли образоваться художественные личности (хотя и дошло до нас много имен иконописцев); то иподлинник, кроме предания, не знает и не хочет знать личного авторитета в деле иконописания. Нессылаясь ни на какую художественную знаменитость, он беспрекословно повелевает мастеру писать икону так-то и так-то; иногда прибавляет: а *инде писано* так-то; или: *можно писать* и так-то.

Как сама иконопись русская шла своим ровным путем, не подчиняясь личному влиянию отдельных художников; так и Подлинник обязан своим происхождением и развитием совокупной деятельности иконописцев. Только время от времени какой-нибудь писец собирал в одно целое или приводил в порядок накопившиеся по разным рукописям материалы. Некоторые из рукописей указывают на 1658 год, другие на 1687 г³⁹., как на время составления одной из таких редакций. В течении всего XVII в. расходясь во множестве рукописей по мастерским, иконописные Подлинники потерпели значительные изменения в подробностях, хотя и оставались верны основным началам и в них между собой сходились. Главнейшие видоизменения из истории Русского Подлинника оказались в следующем:

1) Так как Толковые Подлинники произошли от лицевых, то древнейшие тексты, имевшие своим назначением сопровождать рисунки, отличаются краткостью: так что те описания в Толковых Подлинниках, которые касаются только колорита одеяний, обязаны своим происхождением, очевидно, надписям на Подлинниках лицевых, состоявших в рисунках нераскрашенных. Таково, например, описание Преображения (6 августа) в кратком Филимоновском Подлиннике: «На Илье риза празелень, на Моисее багор; под Спасом гора празелень; под Ильей и Моисеем

гора вохра с белилами и киноварь; на Иоанне риза багор, на Иакове риза празелень, на Петре вохра». И только. Иные сюжеты вовсе не описываются, или потому что признаются общеизвестными, или потому что состав их очевиден из рисунка в Подлиннике Лицевом. Например, под 6 декабря, о Николае Угоднике, по краткому Филимоновскому Подлиннику: «Николае образом и брадою всем знаем есть, риза багор, пробел лазорь, испод лазорь с белилами». По моему краткому: «Образом сед, браду имея притугу круглу» – и только. Но по подробному с Лицевыми святыми изображен уже полный иконописный тип, согласный с вышеприложенным снимком с древней иконы: «сед, борода невеличка, курчевата, взлыз, плешат, на плечи мало кудерцев; риза багор, пробелен лазорем, испод набело лазорь; в одной руке Евангелие, другою благословляет». Не находя нужным входить в описание иконописных типов, древнейшей редакции Толковый Подлинник ограничивается или кратким месяцесловным указанием или историческими данными, не входя в описание самой иконы. Для примера беру выше приведенное описание Рождества I. X., заимствованное из Подлинника более развитого, по редакции позднейшей. В древнейших редакциях это событие или только означает месяцесловно, как например, по рукописи г. Филимонова: «Рождество еже во плоти Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Родися плотию на земли Господь наш Иисус Христос в лето 5505» (вм. 5508) – и только; или как в моей рукописи предлагаются одни исторические данные без иконописных подробностей: «Еже по плоти Рождество Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Бысть в лето 5500 (sic), егда исполнившимся 9 месяцем от безсеменного зачатия его, изыде повеление от Кесаря Августа написать всю вселенную, и послан бысть Кирией во Иерусалим и в Вифлиемские пределы сотворите написание. Взыде Иосиф Хранитель Богородицы и с нею, еже написатися в Вифлееме. И хотяши родити Девица, и не обретае храмины множества ради людей, и вниде во убогий вертеп и тамо роди нетленно Господа нашего Иисуса Христа, и пови его яко младенца всяческих содетеля, и положи его в безсловесных яслях, иже хотящаго нас избавити от

безсловесия». В Погодинском Подлиннике XVII в. (в С.-Петербур. Публ. Библ. № 1930) Рождество описано довольно подробно, с волхвами, с бабой (Соломеей) и девицей, занятыми умовением Младенца-Христа, с пастухом, с трубой, но без характеристической одежды – мохнатой козлятины. Что же касается до многих других праздников, то они означены самыми краткими месяцесловными оглавлениями; например, под 25 марта: «Благовещение Пресвятой Владычицы нашей Богородицы Приснодевы Марии. Гавриил риза багор дичь» – и только. Под 15 августа «Успение Пресвятой Владычицы нашей Богородицы и Приснодевы Марии» – и только. Таким образом, согласно своей месяцесловной системе, Подлинник в древнейших редакциях ограничивается иногда одними только месяцесловными известиями.

2) Краткие иконописные сведения ранних Подлинников стали распространяться подробностями в позднейших. Например, под 24 ноября, о Великомученице Екатерине, по моему краткому подлиннику: «Святыя Великомученицы Екатерины. Постради в лето 5804: риза лазорь, испод бакан, в деснице крест». По краткому, г-на Филимонова: «На Екатерине риза лазорь, испод бакан, в правой крест, левая молебна, персты вверх». По позднейшим редакциям: «на голове венец царской, власы просты, аки у девицы, риза лазорь, испод киноварь. Бармы царския до подола, и на плечах, и на руках, рукава широки. В правой руке крест, а в левой свиток, а в нем пишет: Господи Боже, услыши мене, даждь поминающим имя Екатерину отпущение грехов и в час исхода его, проводи его с миром, и даждь ему место покойно».

3) В описании одной и той же иконы, одного и того перевода ее или одной и той же редакции, Подлинники могли различествовать по различному способу описания и по различию точек зрения описывавшего. Мы уже видели различие Подлинников в описании Рождества Христова. Кроме приведенного выше подробного описания, сличенного с древнейшими памятниками, встречается в подлинниках не поздней редакции и другое столь же подробное описание, вообще сходное по предмету описания, но различное по точке

зрения описывавшего. А именно, в одном из моих подлинников: «Три Ангела Господня зрят на звезду: переднему риза лазорь, второму бакан, третьему празелень; а четвертый ангел Господень пастырю благовестит: риза на нем киноварь, испод лазорь; на пастухе риза бакан. Волсви принесоша ему дары: на старом волсве риза вохра с белилы, на втором риза лазорь, испод бакан, на третьем киноварь, испод празелень. *Колпаки наних аки на триех отроках* (то есть фригийские шапочки, подробность, согласная с древнехристианскими и древними Византийскими изображениями). На другой стороне вельми наклонен ангел Господень, рукою благословляет пастыря: риза киноварь, испод лазорь; а под ним стоит пастырь с *трубою* (как в Погодинском Подлиннике): риза на нем бакан пробелена лазорью. А Богородица и с своим Предвечным Младенцем. А под Богородицею стоит девица наклонна, льет воду кувшинцем в сосуд, а руки у нея по локти голы, а на ней риза празелень. Пред нею сидит баба Соломея, а у нея на коленях (пропущено: вероятно, Христос Младенец); а сидит на стуле баба, на ней риза бакан, лазорью пробелена, испод – срачица до поясу, на голове куколь с празеленью. А против бабы сидит Иосиф на камени, а против него стоит пастырь, стар, в овчей власенице с посошком, а посошок суковат. Плешив». Еще пример: выше было указано, как описание Преображения сначала вошло в Толковый Подлинник с надписи подлинника лицевого. Это краткое описание, конечно, не могло удовлетворить иконописцев, и потому они стали означать подробнее все это событие, и тогда, как по взгляду на сюжет, так и по способу описания, Подлинники, естественно, должны были между собой разойтись, хотя в сущности предмета и сходились. Так в одних списках, как в моем кратком, значится: «Спас стоит на горе, гора празелень бела, ризы на Спасе белы и около Спаса бело. С правой стороны Спаса стоит Илья Пророк, сед, волосы с ушей, косматые, борода густая косматая, риза празелень, молебен ко Спасу. По другую сторону Спаса стоит Моисей, рус, плешив, борода как у Космы Безсребренника, риза бакан, испод лазорь, молебен ко Спасу, в руках скрижали; а под Ильею и Моисеем гора санкир светел. Из-за той горы Апостолы ниц лежат, на горе пали, скорчились. Под

Спасом Апостол и Евангелист Иоанн Богослов, млад, кудреват, риза бакан, испод лазорь. По правую сторону Иоанна под Ильею Петр Апостол, риза вохра, испод лазорь, пал на горе, а смотрит на Спаса; а по другую сторону Иоанна брат его Иаков, рус, борода как у Космы Безсребренника, риза празелень, испод лазорь». В других списках, как в подробном Филимоновском, обращено внимание на положение Апостолов, павших на горе, именно: «Спас в облаке, одеяние белое, рукою благословляет, в другой свиток. С левой стороны Спаса стоит Илия Пророк, смотрит на Спаса, с другой стороны Моисей, в руках у него скрижали каменные, как книжка. Петр под горою лежит, Иоанн на камне пал, а смотрит вверх, Иаков головою о зем, а ноги вверх, закрыл рукою лицо свое. На Илии риза празелень, на Моисее багор, на Иакове празелень, на Петре вохра, на Иоанне киноварь».

4) Различия переводов или редакций икон внесли новые разности в списки Подлинников. Так, под 16 авг., Перенесение от Едеса в Царьград Нерукотворенного Образа Иисуса Христа в кратких Подлинниках, как в Погодинском XVII в. (№ 1930) и в моем, описано только по одному переводу, а именно: «Ангел Господень держит на убрусе Нерукотворенный Образ обеими руками против груди; на ангеле риза бакан, испод лазорь». В других списках, как в подлиннике Большакова с лицевыми изображениями и в подробном Филимоновском, на первом плане редакция с царем Авгарем, и притом в двух видах, и потом уже редакция с Ангелом. А именно: «Апостол млад, держит убрус с изображением Спаса. Перед ним стоит царь в венце, сед, как Давид Пророк, рукою крестится. За ним одр и постеля, а за одром стоят князья и бояре, два старые, а третий молодой. За ними царица, как Елена. За Апостолом стоит Святитель с книгою, как Власий; за ним три попа, русые, средний молодой, а за ними город, в городе церковь и большая палата о трех каморах. Некоторые же пишут у царя Авгаря в правой руке свиток, а в нем писано: Божие видение, божественное чудо; а в левой руке другой, а в нем писано: Христе Боже, иже на тя надеяться не отщетится никогда же. А инде пишут: Ангел Господень держит на убрусе Спасов образ нерукотворенный, а

на Ангеле риза бакан, испод лазорь». Следующий пример в описании Иоанна Постника (2-го сент.) дает ясное понятие о постепенном осложнении подлинника, и вследствие того о внесении в него разноречий. По краткому Подлиннику Филимоновскому и Погодинскому (№ 1930): «Иоанн образом и ризою, как Василий Кесарийский, бородою покороче». В моем кратком: «сед, борода менее Афанасьевой, волосы с ушей; а вид пишется: образом и ризою, как Василий Великий, борода покороче». В подробном Большаковском с лицевыми святыми: «сед, борода Сергия Радонежского; а вид пишется: рус, борода с Васильеву Кесарийского, покороче; риза белая крещатая, а инде пишется преподобническая». Сравнение одного и того же подобра с разными иконописными типами, то с Василием Кесарийским, то с Афанасием Александрийским, то с Сергием Радонежским, ясно указывает, как развивались наши Подлинники по различию воззрений составителей. Эти различия естественно должны были привести к противоречиям, которые замечены были старинными иконописцами в Подлиннике уже в конце XVII в.

5) Кроме этого, так сказать, внутреннего развития наших Подлинников, состоявшего в более или менее подробном описании одного и того же сюжета, по одной или разным редакциям, эти руководства осложнялись извне, то есть, умножением самых статей иконописного месяцеслова, посредством внесения в него новых сюжетов или новых личностей, которых сначала в Подлиннике не было; потому что наша иконопись шла об руку с историей Русской церкви, и по мере распространения чествования русских святых и приведения их в общую известность, распространялись и подлинники внесением в них новых Русских Святых. В этом отношении особенно важен подлинник гр. Строганова, с присовокуплением к нему статьи о прибавочных новых чудотворцах, которая прямо указывает на то, чего не доставало древним редакциям, и что потом вошло в редакции позднейшие, не только в подробные, но и в краткие. Потому в самом заглавии краткого Филимоновского списка уже присовокуплено: (синаксарь праздникам и святым) «еже в сей нашей Рустей стране

просиявшим святым, паче рещи иже в нынешнем роде толико попремногу Богови угодивших, яко светило сияти, по многим местом различны же чудодействы благодатию Святаго Духа во всем мире иже именуем *новые чудотворцы*», то есть, позднейшие из Русских Святых, не только XVI и XVII столетия, но некоторые и более древние.

6) Еще более внешнее осложнение Подлинника, но в той же мере согласное с потребностями церкви, состояло в присовокуплении к нему описания сюжетов, которые могут быть введены в месяцесловную систему, но которые в иконописном цикле занимают такое же важное место, каковы: Воскресение Христово, Страсти Господни и другие сюжеты, упомянутые выше. Так как весь обширный цикл разных наименований икон Богородичных определился очень поздно, к концу XVII в., то и эта статья помещается в Подлиннике отдельно, не введенная в общую систему месяцеслова. Наконец, к этому же разряду прибавочных статей принадлежат различные наставления иконописцам, частью технические, о красках, золоте, левкасе и проч., частью богословские и нравственные, и частью художественные, о размере человеческой фигуры, о типах Христа и Богородицы и т. п.

Окончательная обработка Подлинника, относящаяся уже к началу XVIII в., определилась историей иконописи в связи с историей церкви, так же как его первые начатки и постепенное развитие.

Сколько ни была удовлетворительна русская иконописная система в отношении религиозном, она, по самым принципам своим, не допускавшим художественного совершенствования, носила в себе такие элементы, которые тотчас же должны были обнаружить ее недостатки и слабые стороны, в отношении художественном, как скоро древнерусская жизнь, оказавшись несостоятельной в своем одностороннем, исключительно национальном развитии, стала пользоваться плодами чужой, западной цивилизации. Это совершилось во второй половине XVII в., и в истории искусства совпало с религиозным переворотом отпадения от господствующей церкви секты староверов или старообрядцев. Царь Алексей Михайлович,

любивший иноземные потехи, не удовольствовался русскими иконописцами и вызвал для украшения своих палат иностранных мастеров, которые расписывали их ландшафтами и перспективами, и снимали портреты⁴⁰. Иконопись не могла удержаться в тесных пределах своей бедной техники, и, вместе с ее усовершенствованием, стала терять оригинальность и в композиции, подновляя древние переводы заимствованиями из западных печатных листов, из иностранных лицевых изданий и с гравюр. Колорит стал цветистее и сочнее, кисть размашистее, свободнее. Этот новый стиль в нашей иконописи известен под именем Фряжского, в который перешли позднейшие школы Строгановская и Царская. Во главе этого нового направления школы Царской явился замечательный по своему времени художник, Симон Ушаков, который писал не только иконы, но уже и мифологические сюжеты, как например, изображения богини Мира и бога Войны для заглавного листа Московского издания Истории о Варлааме и Иоасафе царице 1681 г. Как тогдашняя Русская литература наводнялась западными легендами и повестями, в сочинениях Иоанникия Галятовского, Антония Радивиловского, Семена Полоцкого, даже самого Димитрия Ростовского; так и русские мастера с жадностью новизны бросились на иностранные гравюры, переделывая их на свой лад, и видимо усовершенствуясь в технике и образуя свой вкус; как, например, это можно видеть в гравированных листах Страстей Господних, икон Богородичных и проч. Из школы Ушакова вышли искусные граверы, которые в многочисленных экземплярах распространяли между русскими новый, более изящный стиль. Наконец, в этой же школе образовался живописец Иосиф, который в своем послании к Симону Ушакову излагает художественную теорию Русской иконописи, согласную с преданиями православной церкви и с существом иконописи, и основанную на национальных преданиях Стоглава, но направленную уже против недостатков иконописи в отношении художественном, которые этот благочестивый иконописец и вместе последователь нового западного направления полагает устранить изяществом и естественностью в очертаниях и колорите, то есть, образованием вкуса и изучением природы. Так

как наша иконопись в своей истории шла нераздельно с судьбами церкви, то автор этой теории, становясь на сторону Патриарха Никона, ведет полемику с партией староверов, в которой преследует неподвижность замкнутой в себе самой национальности, вследствие чего иконопись доведена была до безобразия ремесленного, дюжинного производства; и, отдавая полную справедливость западному искусству, он не видит препятствия в помещении иностранных художественных произведений в православных церквях, будь они согласны с духом нашей иконописи.

Такой переворот в истории русского искусства необходимо должен был оказать свое действие на судьбу Иконописных Подлинников, на которые школа Ушаковская бросила тень, как это явствует из слов того же иконописца Иосифа: «Что сказать о подлинниках тех? У кого они есть истинные? А у кого из иконописцев и найдешь их, то все различны и не исправлены, и не свидетельствованы».

Вследствие раскола в самой иконописи, должны были и Подлинники разделиться на две главные редакции. Одна, не отступая от старины и твердо держась своеземного, получила характер *старообрядческий*, в так называемом Подлиннике Клинцовском; другая, исправленная и проверенная по церковным источникам, и сближенная с Русской литературой последних годов XVII столетия, имеет целью ту идеальную красоту, о которой так красноречиво говорит в своей теории ученик Ушакова.

Редакция старообрядческая, в противодействие западному влиянию, не преминула охранить себя следующим правилом, внесенным в упомянутое уже выше наставление иконописцам, в Подлиннике Большакова с лицевыми Святцами: «От неверных и иностранных Римлян и Арменов иконного воображения Православным Христианам приимати не подобает; аще ли же по некому прилучаю от древних лет, где обрящется в наших странах, верных, рекше в греческих или в русских, а вообразуемо будет после расколу церковного, еже Греком с Римляны, и тогда, аще и зело иконное воображение есть по

подобию и хитро, поклонения же им не творити, понеже от рук неверных воображени суть, но совесть их нечистоте подлежит».

Редакция Клиновская есть не что иное, как Подлинник *Сборный*, в котором за основу принята подробнейшая из прежних редакций, состоящая из описания разных переводов икон, хотя бы друг другу и противоречащих, и для удобства на практике систематически снабженная месяцесловными сведениями о святых и о праздниках при каждом числе месяца, с присовокуплением разных прибавочных статей технического, богословского и художественного содержания⁴¹.

Подлинник, возникший на принципах школы Ушаковской, хотя и вносит в свой состав много новизны, но тем не менее в своих основах остается верен существу иконописных преданий. Желание одушевить изображаемые лица красотой и выражением придает его описаниям некоторую поэтичность. Для примера приводятся сюжеты, описание которых по древнейшим редакциям уже известно читателю.

Благовещение. «Архангел Гавриил пришед стоит пред храминою, помышляя о чудеси, како повеленная ми от Бога совершати начну. Риза на нем киноварная, багряная светлая, испод лазорь. Главою поник долу умиленно. И вшедши в палату, стоит пред Пречистою с светлым и веселым лицом, и благопрятною беседою рек к Ней: Радуйся, Обрадованная, Господь с Тобою. В руках держит скипетр. Пречистая сидит, а перед нею лежит книга разогнутая, а в ней написано: се Дева во чреве зачнет и родит сына, и наречеши имя Ему Еммануил. Верхняя одежда багор тмяной, испод лазорь. Одна палата вохра, а где Богородица сидит, полата празелень. Вверху на облаках Саваоф: от Него исходит Дух Святой на Богородицу. Другой перевод писать Благовещение: Пречистая Богородица стоит над колодцем; оглянулась кверху на Архангела, в руке держит сосуд. Архангел, летя сверху, благовестит Богородице».

Рождество Иисуса Христа. После описания сюжета и за выпиской из Четий-Миней Дмитрия Ростовского и из Кирилловой Книги и Волхвах, присовокуплен следующий критический взгляд на предание Подлинника: «Во многих Подлинниках пишется, что Пречистая лежит в вертепе при яслях

наподобие мирских жен по рождении. Еще же и баба Соломея оmyвает Христа, а девица подает воду и льет на купель. Подражая этому древние иконописцы, которые мало знали Священное Писание, так писали и иконы, и нынешние некоторые грубые невежды тому же подражают. Но Пречистая Дева Богородица безболезненно родила, непостижимо и несказанно, прежде рождества дева, и в рождестве дева, и по рождестве опять дева, и не требовала бабиного служения, но сама родительница и рождению служительница; сама родила, сама и воспеленала; благоговейно осязает, обнимает, лобзает и подает сосец: все дело радости исполнено, нет никакой болезни, ни помощи в рождении». Итак, по этому Подлиннику, Богородица не лежит, а сидит при яслях.

Преображение. Для полноты картины описание начинается выпиской из Евангелия: «Поят Иисус Петра, Иакова и Иоанна брата его, и возведе их на гору высокоу едины, и преобразился пред ними, и просветися лице его яко солнце, ризы же его быша белы яко снег; и се явистася им Моисей и Илия с ним глаголюще: и облак светел осени их. И се глас из облака глаголя: Сей есть Сын Мой возлюбленный, о Нем же благоволих, Того послушайте» и т. д. За тем: «Преображение Господне было месяца Августа в 6-й день, перед возсиянием утренней зари, а не так как написал Кирилл Транквиллион, что Преображение было перед вольным страданием во вторник, перед великим пятком. А пишется Преображение так: Фаворская гора изображена высока; на ней Христос на светлом облаке, лицо его как солнце, ризы его белы как свет, на все стороны от него блистание, то есть, свет, простирающий солнечные лучи и на апостолов. По сторонам Спасителя Моисей и Илия пророк. Илия от живых, Моисей от мертвых; на Илии риза празелень, на Моисее багряная. Апостолы на горе пали ниц. Петр зрит на Христа, лицо рукою закрыл, риза на нем вохряная, испод лазорь. Иоанн на колени пал, лицом на землю, риза на нем киноварная, испод зеленый. Иаков пал головою о зем, ноги вверх; лицо свое закрыл, риза лазоревая».

Таково последнее слово наших Подлинников. Связь этой новейшей редакции со школой Ушаковской на подлежаит

сомнению, как это можно заключить из сравнения предложенных описаний со следующими словами иконописца Иосифа: «В изображении Благовещения Архангел Гавриил предстоит, Дева же *сидит*. Как обыкновенно представляется Ангел во Святая Святых, так и Архангелово лицо пишется световодно и прекрасно, юношеское, а не зловидно и тмообразно. У Девы же, как повествует Златоуст в слове на Благовещение, лицо девичье, уста девичьи и прочее устроение девичье. В изображении Рождества Христова видим *Мать сидящу*, Отроча же в яслях младо лежаще; а если отроча младо, так как же можно лицо его мрачно и темнообразно писать? Напротив того, всячески подобает ему быть белу и румяну, паче же лепу, а не безлепичну, по Пророку глаголющему: «Господь воцарися и в лепоту облечется» и т. д. Впрочем, и этот новый Подлинник, вызванный исторической потребностью – придать иконописи красоту и выражение, и прежние Подлинники очистить от разноречий и неурядицы, не только не достигал своей цели, но и впадал в ошибки, даже в своей критике, направленной к очищению старой иконописи от недостатков. Относясь к старине враждебно, он не умел оценить ее преданий, и часто их игнорирует, как например, в описании Благовещения он упустил такой общераспространенный и освященный давностью перевод этого сюжета, как перевод Благовещения с веретеном. Полемизируя с невежественной стариной, он становится иногда в явное противоречие с преданиями древнехристианского и Византийского искусства; как, например, безусловно порицает в иконе Рождества Христова *лежащее* положение Богородицы, между тем как с древнейших времен, как мы видели, Богородица изображалась в этом сюжете и *сидящей*, и *лежащей*.

Церковный раскол, отразившийся в исторических судьбах иконописи и в литературе Подлинников, и доселе лежит тяжелым бременем на русском искусстве. Староверы стоят за древнюю иконопись и отдают безусловное предпочтение ее произведениям, предшествующим Патриарху Никону, высоко ценя старые школы Новгородскую, Московскую и особенно Строгановскую, и бросая тень на школу Царских иконописцев и на школу Фряжскую. Православные, в противодействие

староверам, относились равнодушно к старой иконописи и, приученные к нововведениям школой Фряжской, легко примирялись с живописью Академической, сгладившей в иконописании, под влиянием чуждых образцов, все основные предания Византийско-русской иконописи. Это западное влияние особенно было вредно и в своих крайностях доходило до бессмыслия потому, что оно оказалось у нас в XVII в., то есть, в ту неудачную для западного искусства эпоху, когда господствовали в нем манерность и ложный классицизм, и когда религиозную искренность заменила напущенная сентиментальность. Вот причина, почему с того времени наши храмы стали наполняться живописными произведениями, лишенные религиозного воодушевления, холодными и бедными по мысли в композиции; хотя правильными относительно натуры, но манерными и театральными, так же мало удовлетворяющими религиозному чувству и мысли, как и эстетическому вкусу. Русским живописцам нашего времени предстоит решение трудной задачи – выйти из этого бессмыслия и безвкусия, завещанного XVIII веком, и строго отделить живопись церковную или иконопись от живописи исторической и портретной. В последней они могут, не затрудняя себя, следовать по пути современного развития цивилизации и искусства на западе; но в первой их ожидает завидная участь быть вполне оригинальными творцами, в приложении к национальным потребностям всех пособий не только развитой художественности, но и науки, для того, чтоб церковное искусство и в наше время, как давно прежде, не только вдохновляло к молитве, но и поучало своими мыслями.

3. Метод изучения русской иконописи. – Источники иконописного предания

Из предыдущего обзора явствует, что важное значение нашей иконописи в истории христианского искусства состоит не в художественном исполнении, а в иконописных сюжетах, данным церковным преданием и в большей или меньшей чистоте сбереженных историей Русской иконописи, и объясненных и определенных Иконописными Подлинниками. С точки зрения устарелых эстетических теорий, ограничивающих историю искусства развитием внешней формы, нашей иконописи отказали бы в историческом значении, и нашли бы немыслимым самое понятие об истории Русской иконописи. Но с той точки зрения жизненного отношения искусства к истории развития идей, с которой современные ученые западные открыли неисчерпаемое богатство материалов в искусстве древнехристианском и даже в его варварской форме Романского стиля, и наша иконопись не только получит право на должное к себе внимание, но и займет видное место между этими фактами в истории христианских идей, состоя с ними в тесной связи, и присовокупляя к общему развитию церковного искусства характеристические черты русской национальности.

Самым существом Русской иконописи – держаться церковного предания – определяется исходный пункт в методе ее изучения, то есть, приведение в ясность этого художественно-религиозного предания. Наши предки, как мы видели, очень сбивчиво говорят об этом предании: то указывают на каких-то древних мастеров, то на греков, то на приделы Цареградского храма Св. Софии, то на какие-то греческие миниатюры и другие завозные образцы. Для древних иконописцев было достаточно этих неопределенных указаний; потому что на самой практике, по заведенной рутине, предание ими наблюдалось. Но в наше время, когда приведены в известность, изданы и оценены по достоинству важнейшие памятники древнехристианского искусства вообще, и некоторые Византийского стиля, естественно представляется сам собою вопрос: многое ли и что

именно в предании Русской иконописи заимствовано из общего достояния древнехристианского искусства вообще и из Византийского в особенности? А для этого должно привести в известность самые источники искусства и объяснить их содержание и стиль. Но, чтобы удержаться в пределах авторитета, принятого нашей иконописью, надобно это предание определить известным периодом времени. Подлинники нам указывают на последнюю эпоху этого периода, именно на разделение церкви на Восточную и Западную в IX в.; следовательно, по смыслу этого указания, все произведения церковного искусства, предшествующие разделению церкви, где бы они ни возникли, на Востоке или на Западе, в Византии или в Риме, Милане, Равенне, Арле, Ахене, равно могут дать содержание нашему иконописному преданию. Если это так, то история нашей иконописи, по сродству источников, должна составлять одно нераздельное целое с историей христианского искусства до IX в. включительно. Но мы уже не можем с такой наивной исключительностью, как наши предки, смотреть на самое производство церковных вещей, и отвергать их потому только, что они были сделаны не православными. Мы знаем, что западное искусство при многих отклонениях многое и удерживало из общих церковных преданий даже до XII и XIV столетий. Следовательно, и эти позднейшие данные в рассуждении Русского иконописного предания опущены быть не могут. Сверх того, мы знаем также, что на западе в течение трех столетий после разделения церкви много художественных произведений сделано было мастерами греческими: например, мозаики в Сицилии и в Венецианском соборе Св. Марка XI и XII столетий. В Италии до XIII в. было так сильно влияние греческое, что по старинному преданию, всю живопись итальянскую до Чимабуэ привыкли называть Византийской. Следовательно, все что в западном искусстве соединено с названием Греческого или Византийского имеет неоспоримое право быть также введено в область русского иконописного предания.

Такую же неопределенность представляет нам период времени русского иконописного предания и в отношении своего раннего предела, от которого он должен вести свое начало.

Нашим древним иконописцам не могло прийти в голову затруднять себя этим вопросом: для них готовое Византийское предание было тем данным, которое они полагали себе в основу; и, довольствуясь фактом, действительным на Руси в древности от XI до XIII в., или более воображаемым и возведенным в идеал, в позднейшие столетия в школе Новгородской, Строгановской и Московской, они не имели нужды, ни научных средств определить себе составные элементы этого факта в их историческом развитии. Напротив того, теперь, когда мы знаем, сколько потерпело видоизменений церковное искусство от первых веков Христианства и до разделения церкви в IX в., вопрос о русском иконописном предании значительно усложняется. Основываясь на том, что наши Подлинники ссылаются на иконные украшения Софии Цареградской и называют самого строителя этого храма Юстиниана, мы имеем полное право расширить период иконописного предания на три столетия слишком, то есть, от VI до IX в. Но можем ли не присовокупить к этому периоду и V столетия, когда в противодействие учению Нестория, с особенным блеском выразилось чествование Богоматери, торжественно укрепленное постановлениями Ефесского собора (440 г.) и когда были во имя Богородицы сооружены и украшены мозаиками в Цареграде храм Богородицы Влахернской и в Риме Базилика Либериева (Maria Maggiore)? Восходя в древность далее, мы не исключим из этого периода и знаменитый в истории христианского просвещения IV век, век великих Отцов Церкви и равноапостольного основателя Византии, послужившего для русского искусства живой связью с первыми веками Христианского предания. Наконец, дошедши таким образом до первоначальных источников христианского искусства времен Мучеников, имеем ли право мы – русские возвести свое церковное искусство, столько древнее в своих основах, к этому общехристианскому преданию в иконописных и пластических украшениях великих кладбищ Св. Мучеников и первых христиан, или должны отказаться от этих сокровищ искусства и религии, предоставив их западу, потому только, что сквозь обаяние Византийского авторитета наши предки ничего не могли

усмотреть дальше в глубине Христианской древности, и, по своему отчуждению от западной церкви и от всего западного, не знали и на догадывались о художественных источниках первобытной, гонимой церкви, сохранившихся в катакомбах и в других памятниках на западе, на смотря на свой принцип развития новых элементов, все же возводит свои ранние основы к этим первобытным источникам; то тем естественнее предъявить на них свои права искусству восточному, которое по своему принципу держится предания, и его сохранить, строго очищая его от всякой новизны.

Таким образом, источники иконописного предания в историческом их развитии делятся на три главные периода: период древнехристианский, в памятниках искусства первых веков церкви гонимой, в ее представителях, Св. Мучениках, до Константина Великого; потом период полного расцвета Христианского искусства в Церкви, заявляющей свое всемирное господство и торжество от IV в.и до VII, давшего новое направление церковному искусству, проверенному богословской критикой и очищенному вследствие распрей и прений иконоборческих; и, наконец, последний период начинается со времени Седьмого Вселенского Собора Никейского, на котором в 787 г., в опровержение иконоборцев, окончательно утверждено чествование икон живописных и отвергнуто употребление икон скульптурных в виде статуй. Впрочем, иконоборческое движение не прекращалось около ста лет и потом, и не могло не оказывать своего действия на судьбу христианского искусства, вызывая иконопочитателей на богословские о нем рассуждения, имевшие задачей очистить его и подчинить церковному авторитету: так что эти два столетия, VIII и IX, ознаменованные борьбой за церковное искусство, составляют ту эпоху брожения, из которой выработался в иконописи стиль собственно Византийский, и тем своеобразнее он определился, что иконоборство, имевшее своим поприщем Восток, мало оказало влияния на судьбу церковного искусства на Западе. Цветущее время для третьего периода продолжается до XII в., с которого начинается постепенное падение стиля Византийского под стеснительным и односторонним влиянием монастырским.

Все эти три периода, составляя одно нераздельное целое в художественно-религиозном предании, отличаются большим или меньшим преобладанием того или другого из двух составных элементов христианского искусства, то есть, элемента художественного, наследованного от античного искусства, и элемента религиозного, в своем развитии более и более подчинившегося богословскому учению. Чем древнее христианское искусство, тем больше господствует в нем элемент художественный, и чем больше оно принимает характер стиля Византийского, тем больше подчиняется богословию. Чем искусство древнее, тем больше в нем свободы творчества и поэтического воодушевления, и чем позднее, тем больше сковано оно догматами учения. Поэтому период срединный, от Константина Великого до Иконоборства (от IV до VIII в.), надобно признать цветущим временем христианского искусства, когда оно, с одной стороны, еще не успело утратить изящество своей античной формы, а с другой, воодушевляемое творчеством в свободе верования торжествующей Церкви, оно еще не было стесняемо условными правилами, наложенными на него потом, вследствие богословских прений, имевших целью оградить церковное искусство от еретических в него вторжений. Потому то наши иконописные Подлинники и возводят иконописное предание к этому периоду, и именно к VI в., т. е. ко времени сооружения Св. Софии Юстинианом. Период третий, не смотря на перенос богословского элемента, все же настолько был связан в Греции исторической последовательностью явлений с предыдущим, что имел возможность по преданию сохранить первобытное изящество древнехристианского искусства в стиле Византийском, в ту варварскую эпоху, от IX до половины XII в., когда церковное искусство на западе дошло до крайнего безобразия. Ясно, следовательно, что Русь, будучи связана своей историей с Византией, была счастливее других современных ей средневековых народов, когда в X и XI в. могла она почерпнуть церковное искусство из самого лучшего в то время источника, в Византии. Потому не меньшего внимания заслуживает в наших Подлинниках расширение иконописного

предания источниками этого периода, представителем которых назван Менологий императора Василия (989–1025).

Так как русской церковное искусство составляет отрасль собственно Византийского, от Хили, точнее, от XI в., то, само собой разумеется, что оно состоит в ближайшей связи с источниками этого времени и позднейшего, нежели с источниками двух первых периодов, и сверх того ближе ко второму периоду, нежели к первому.

Историческое развитие христианского искусства всех трех периодов имеет своей целью точнейшее определение христианских типов и сюжетов. Чем далее в древность, тем меньше индивидуальности в святых личностях и меньше развития в изображении священных событий. В искусстве первых четырех веков, сохранившемся в живописи *катакомб* и в скульптуре *саркофагов*, еще не определились, ни типы Христа и Богоматери, ни подробности Евангельских событий: и при том из этих событий берутся только те, которые представляют идею искупления со стороны светлой, торжественной, в чудесах Христа, в поклонении Ему и в Его спасительном учении, а не те, где искупление является в страданиях, неповинной смерти и в распятии. Все эти последние сцены развились уже впоследствии. Искусство времен христианских *Мучеников* не знает мученичества и страданий, и не умеет их изображать. Все в этом искусстве ясно и торжественно, все направлено к любви и утешению, и в живописи подземных кладбищ, и в начертаниях надгробных плит на могилах мучеников. Нет ни изображений, ни костров, на которых сжигались мученики, ни орудий мучений, ни намеков на преследования. Только Иона, извергаемый из пасти кита, или Даниил, чудесно сохраняемый между львами – символически дают разуметь о торжестве мученичества, и, удаляя мысль от ненависти к преследователям, подают мученикам новую силу страдать и молиться. Потому самые мученики являются только в виде величавых фигур, торжественно простирающих руки для молитвы. В древнейших памятниках Христос изображается *юным и безбородым*, редко с бородой; иногда в виде *Доброго Пастыря*, несет на плечах агнца, или в пастушеской сцене, стоит между двумя овечками;

иногда с жезлом в руке совершает чудеса: претворяет воду в вино, воскрешает Лазаря; обыкновенно один, без исторической обстановки целого события. Это только намеки на лица и события, а не точное и подробное изображение их. Это не художественные типы, а *символы*. Древнехристианский художник, хорошо владея техникой античного искусства, но не умея обнять по всей обширности и глубине идеи новой религии, разными символическими намеками хочет только навести мысль молящегося на предметы, недоступные изображению. То изобразит он Христа под античной формой Орфея, укрощающего зверей звуками своей музыки, то под символом агнца, который с жезлом в своей лапе совершает чудесное умножение хлебов или воскрешает Лазаря, то под символом рыбы и т. п. Сопоставление событий Ветхого и Нового Завета составляет для художника самое удобное средство для выражения сомкнутого в себе самом круга его понятий, не развитого анализом подробностей. Грехопадением первых людей намекает он на искупление, Ноем в ковчеге – на крещение и на Церковь христианскую; Даниилом во рве между зверями, тремя отроками в печи, или Иовом на гноище – на страсти Господни; Ионой во чреве кита – на воскресение Иисуса Христа; Ильей, возносящимся в небо в колеснице – на вознесение Спасителя и т. п. Не затрудняя себя ландшафтом, для краткости, изображает он предметы внешней природы *олицетворенными*, то есть горы, реки, море, города, солнце, луну – в виде человеческих фигур, в которых нельзя не усмотреть ясных следов античных типов божеств; точно также как идеи и тайны христианского учения представляет в условно принятых формах, каковы: агнец (искупительная жертва), голубь (символ Духа Святого), рыба (Иисус Христос⁴² и душа окрещенная крещением), павлин (воскресение), феникс (воскресение и бессмертие) и много др. Таким образом, главнейшая задача, выполненная искусством первых веков христианства, состоит в создании *Христианской Символики*, которая вошла в основание нового искусства всех времен, а в нашей иконописи сохранилась и доселе⁴³.

Во втором периоде воображение художника, не стесняемое боязнью преследования, освободившись от мрака и

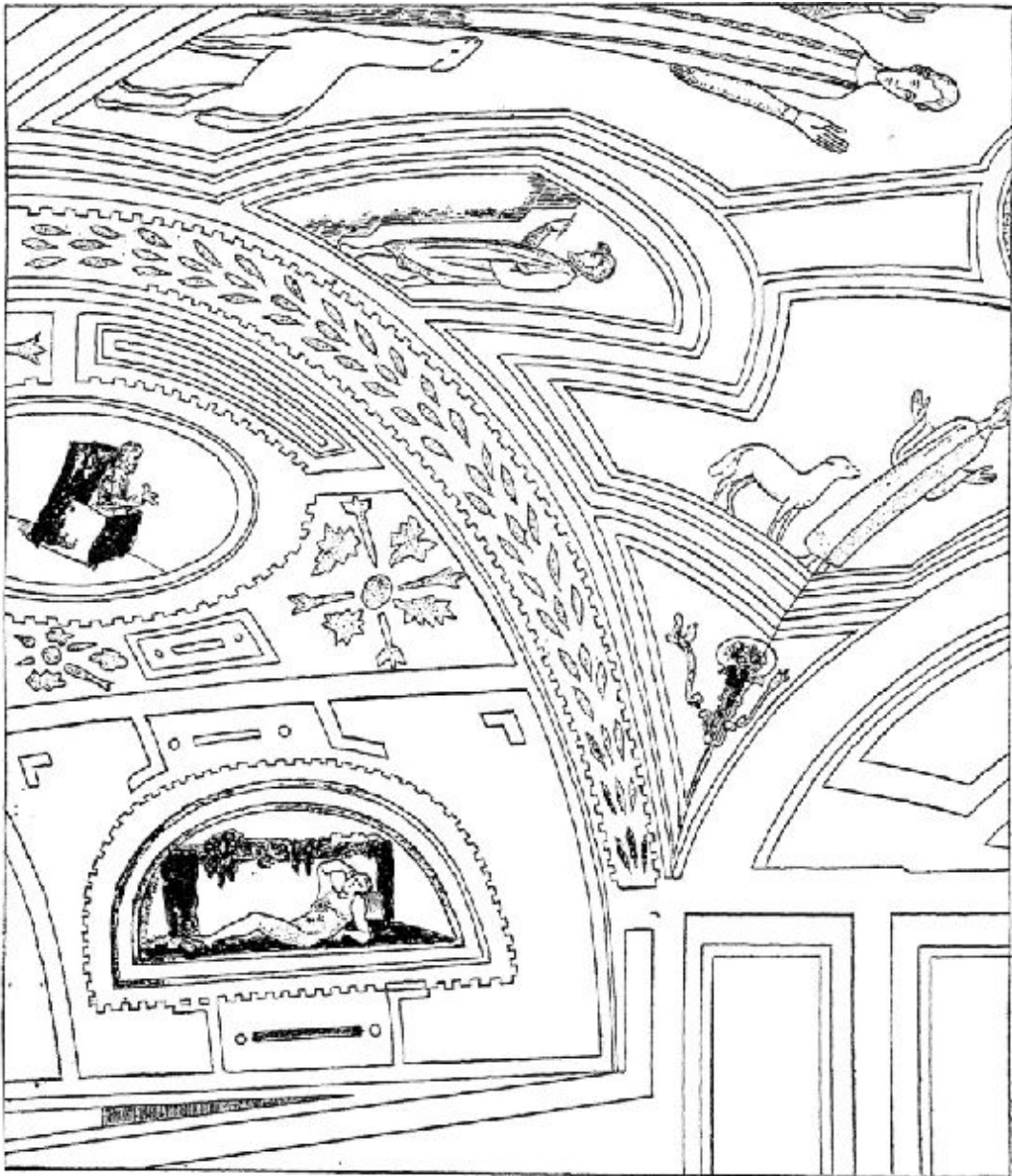
таинственных катакомб, являет себя во всем блеске *мозаических* изображений, выступающих иногда на золотом поле в великолепных храмах торжествующей церкви. Оно уже не гадательно только намекает на священные лица и события, но в ярких образах напечатлевает их на стенах и сводах на удивление и поклонение верующих. Типы Христа, Богородицы, Пророков, Апостолов, Мучеников, некоторых Отцов Церкви определяются в их индивидуальных, характеристических чертах; события Ветхого и Нового Завета развиваются в подробных изображениях и разнообразятся по свободе творческого вдохновения, еще не сдержанного ни прениями еретиков, ни богословской цензурой. Наконец, в третьем периоде, иконописные сюжеты, очищенные богословской критикой, получают свою окончательную форму, несколько видоизменяемую, впрочем, как в разных, так называемых, переводах или редакциях. С этих пор точное сохранение в иконописи установленных типов – обязывает художника уже не творить вновь, не изобретать, и неуклонно следовать преданию в копировании прежних образцов, согласно со следующими предписаниями одного из актов, читанных на втором Никейском Соборе (787 г.), в защиту иконописи против иконоборцев: «не изобретение живописцев производит иконы, а ненарушимый закон и предание Православной Церкви (*θεσμοθεσία καὶ παράδοσις*) – не живописец, а святые отцы изобретают и предписывают, очевидно им принадлежит сочинение (*διάταξις*), живописцу же только исполнение (*τέχνη*)⁴⁴». Именно это самое правило положено в основу и русской иконописи и наших иконописных подлинников. Типы святых личностей и иконописные сюжеты даются преданием, и только внешнее исполнение принадлежит иконописцам, то есть, часть «техническая» (*τέχνη*), понимаемая в обширном значении слова, то есть, рисунок, колорит и т. п.

Возведение нашей иконописи к ее источникам в ясности обнаружится в кратком перечне их по разрядам, который, за отсутствием в нашей литературе художественно-археологических руководств, мы почли необходимым здесь приложить.

1. *Стенная живопись в Римских катакомбах.* Она простирается до XIV в. и даже позднее, но имеет свое собственное значение только до Константина Великого, то есть, в первые века церкви, и особенно во II и VIII столетиях по Р. Х., когда гонимые христиане спасались в этих подземных жилищах, в которых они собирались для молитвы и общения, и которые служили им и местом погребения около святочитимых останков Св. Мучеников. Так как в стенах катакомб устраивались места для покойников (*loculi*), или вдоль коридоров, или в нишах под аркой (*arcosolium*), в особых покоях, назначенных для погребения (*cubiculum*), и так как этот погребальный характер господствует во всех помещениях этих подземных переходов, то для живописи преимущественно назначались своды, архитектурному очертанию которых подчинялось распределение живописных изображений. Несколько разных сюжетов, сближенных между собой по символическому значению, обыкновенно составляют одно целое, размещенное в кругах, полукружиях и в других геометрических фигурах, на которые разбита поверхность свода с его спусками и верхние части стены, описываемые арками. В середине – круг или четверугольник, в спусках, кругом его, полукружия. Например, в катакомбах Св. Маркеллина и Петра: в середине, в четверугольнике Добрый Пастырь, юношеская фигура в короткой тунике, с агнцем на плечах; у ног по стоящей овечке. На спусках в полукружиях: Ной в ковчеге с голубицей, которая принесла ему масличную ветку, Христос у Силуамской купели, в которой стоит расслабленный. Даниил стоит между двумя львами. Авраам собирается принести в жертву Исаака. Или в катакомбах Св. Каликта: в середине в кругу Орфей игрой на арфе сзывает к себе зверей и птиц. На спусках плафона: Даниил между львами, Моисей источает из скалы воду, Давид с пращею и Христос воскрешает Лазаря. Иногда на спусках вместо полукружий четверугольники. Например, в катакомбах Понтиана: посреди в кругу Добрый Пастырь; в четырех четверугольниках на спусках – четыре времени года. Весна под видом дитяти с лилией в одной руке и с зайцем в другой. Лето под видом жнущего жатву. Осень под видом виноградаря,

приставляющего к дереву лестницу. Зима под видом человека, греющегося у огня, с зажженным факелом в руке. Если живопись расположена в нише или в полукружии, описанном аркой, то это полукружие разделено линиями на отделы. Например, в катакомбах Св. Агнесы в двух концентрических полукружиях: в нижнем посреди молящаяся фигура (orans), направо от зрителя пять мудрых дев со светильниками, налево трапеза. В верхнем полукружии: посреди, над молящейся фигурой – Добрый Пастырь; на спусках: направо – Даниил между львами, налево – Адам и Ева по сторонам Древа Познания добра и зла. Или в катакомбах Св. Маркеллина и Петра: в нижнем полукружии молящаяся женская фигура между деревьями и двумя мужчинами, к ней обращающимися. В верхнем полукружии: над молящейся – в маленьком круге: Ной в ковчеге с летящей голубицей; на спусках полукружия: направо Адам с Еввой по сторонам Древа Познания, налево – Моисей, источающий жезлом из скалы воду. Между линиями, отделяющими эти сюжеты, пустые пространства наполняются изображениями птиц, зверей, гениев, ваз, сосудов, гирлянд и других украшений в античном стиле. События, как замечено выше, изображаются кратко, одними намеками; например, ковчег Ноя, как в живописи катакомб, так и в древнейших рельефах, представляется в виде ящика, такого узкого, что может вместить только одного Ноя, который поднимается из него по пояс. Иногда этот ящик стоит на лодке. Иона изображается обнаженным, даже в сцене, когда лежит или сидит под смоковницей. Тоже и Даниил во рву обнаженный, а не в фригийском костюме, как принято было впоследствии, и как потом в нашей иконописи. Одежда с полосами или источниками, или по обеим сторонам от плеч, или посреди, от груди и до самого низа. Эти полосы приняты в древне-Византийском искусстве и оттуда пришли к нам. Особенно характерны часто встречающиеся изображения молящихся, в длинных одеждах, с распростертыми руками: это или Св. Мученики и Мученицы, или изображения похороненных христиан над их могилами, иногда, может быть, олицетворение молитвы и гонимой Церкви времен мученичества. Молитвенная поза этих фигур с распростертыми руками, иногда

горизонтально, иногда приподнятыми, как молятся наши священнослужители, встречается в Византийском искусстве, как в раннем, например, на фресках в храме Св. Георгия IV в., в Солуне, так и в позднейшем, например, в мозаическом изображении Богородицы в Киево-Софийском соборе на Нерушимой стене XIV., или в храме Чефалу в Сицилии XII в. Также древняя молитвенная поза удержана в изображении *Знамения* Богородицы. Нет сомнения, что наши иконописцы для изображения Св. Мучеников могли бы многим воспользоваться в этих молящихся фигурах катакомб, так как эти поэтические, величавые фигуры, относясь ко времени самых Мучеников, передают нам современный им костюм и самое настроение духа.



7. Живопись свода в катакомбах Св. Агнесы

Относительно техники, живопись катакомб служит ближайшей связью искусства христианского с античным, от которого оно наследовало изящный вкус и натуральность. Очерк бойкий, колорит живой и яркий, как в живописи Геркуланума и Помпеи. Для наглядного знакомства прилагается здесь в снимке (рис. 7) часть стены со сводами из катакомб Св. Агнесы, из капеллы, так называемой Агапы, левая сторона. Внизу часть стены под полукружием с изображением Ионы под смоковницей и Ноя в ковчеге с голубицей; выше часть свода с изображениями

на его спуске – Моисея, источающего из скалы воду и молящейся фигуры, которая стоит между двумя овцами. Здесь же приложены снимки Доброго Пастыря из катакомб Маркеллина и Петра

9. Орфей из катакомб Калликста



(рис. 8), и Орфея из катакомб Св. Калликста (рис. 9)⁴⁵.

8. Добрый Пастырь из катакомб Св. Маркеллина и Петра

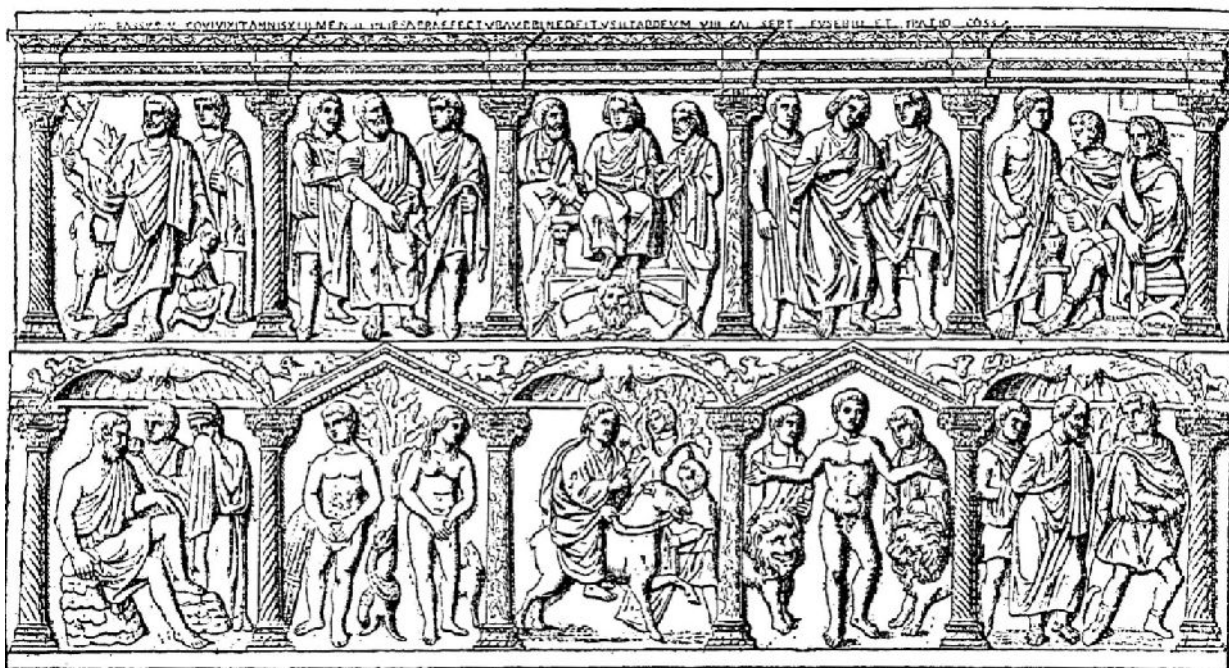


II. Рельефы на саркофагах. Это четверугольные ящики из камня, преимущественно из мрамора, для похоронения покойников, шире и выше нынешних гробов, и с отвесно спускающимися стенками, а не откосными. Хотя употребление их восходит до времени язычества, но от первых веков христианства сохранилось больше надгробных плит, нежели саркофагов: это плиты с надписями, любопытными по содержанию, и с немногими очерками символического характера, изображающими то павлина, голубя, петуха, пальмовую ветку, то олицетворение райской реки в виде человеческой фигуры, то молящуюся фигуру с распростертыми руками, как в живописи катакомб. Что касается до большей части лучших саркофагов, то они, относясь к IV в., предлагают уже дальнейшее развитие иконографии, сравнительно с древнейшей живописью катакомб. Саркофаги украшены рельефами, высокими или плоскими, иногда со всех четырех сторон, иногда с трех, но обыкновенно с

одной передней. Рельефы на саркофаге, все вместе взятые, редко изображают одно общее им всем событие, но представляют целый ряд кратких эпизодов исходной, двух или трех фигур. Эти эпизоды не состоят между собой в видимой связи и часто помещаются рядом – один из Ветхого, другой из Нового Завета; но все они вместе стремятся к выражению одной общей идеи. Располагаются они в один или в два ряда. Иногда каждый эпизод отделяется колонкой, так что весь саркофаг представляется колоннадой, увенчанной архитравом; иногда эпизоды размещаются в полукруглых нишах, под арками или под тупыми углами, и тогда все вместе взятые имеют вид храма с несколькими абсидами или конхами, которые на саркофагах и изображаются в виде раковин, с чем вполне согласуется употребляемый доселе архитектурный термин – конха (concha, κουχη). Когда рельефы, расположенные между колоннами в нишах или под фронтонами, идут в два ряда, один под другим, тогда саркофаг имеет вид как бы двухъярусного иконостаса. Кроме рельефов из Священного Писания, иногда в самой середине саркофага помещаются в большем размере изображения в нем погребенных или других каких лиц, обыкновенно двух фигур, по пояс, в кругу в виде щита или раковины – в форме, заимствованной от портретов античного искусства (*imagines clypeatae*), и впоследствии, как увидим, принятой для изображений Христа по грудь. Иногда вверху по углам саркофага помещаются маски в античном стиле. В саркофагах господствует тот же параллелизм между Ветхим и Новым Заветом, как и в живописи катакомб; но объем сюжетов из Евангелия шире, особенно в сценах, предшествующих страстям Господним, к которым искусство уже приближается, но все еще не смеет и не умеет их изображать. Так очень часто встречаются изображения Христа, задерживаемого воинами в Гефсиманском саду, отрекающегося Петра с петухом, Пилата, умывающего руки. Господствующий тип Христа – юношеская, идеальная фигура, без бороды, с длинными волосами, изящно закинутыми назад, в тунике и тоге, перекинутой через одно плечо и подхваченной под другую руку.

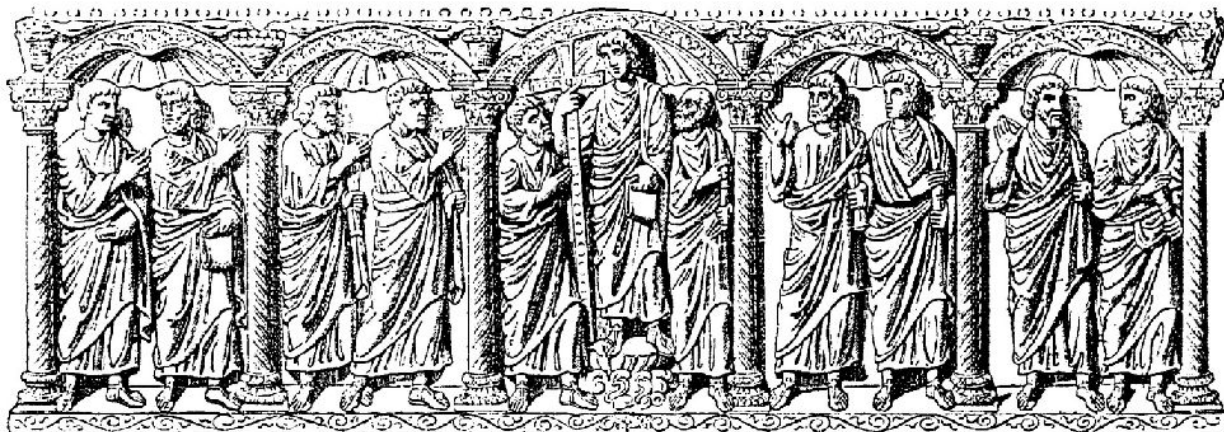
Для ближайшего знакомства с этими важными памятниками для истории христианского искусства предлагается здесь описание некоторых из самых замечательных из них.

1) Саркофаг префекта *Юния Басса* (Junius Bassus) 359 г. Рельефы только с передней стороны; расположены в два ряда; верхние разделены колоннами, под горизонтальным архитравом: нижние тоже между колоннами, но частью под арками в виде раковины, частью под тупыми углами фронтона, вперемешку. По пяти отделов в каждом ряду. В верхнем ряду: в среднем рельефе Христос восседает на престоле со свитком в руке; в ногах у него обнаженная мужская фигура с бородой по грудь, в руках держит покрывало, спускающееся с головы: это олицетворение небесной тверди, на которую Христос полагает свои ноги. По сторонам его стоят Апостолы Петр и Павел. Направо (от зрителя) в двух рельефах Христос перед Пилатом, умывающим руки. Налево в одном рельефе отречение Петра, и, наконец, в крайнем жертвоприношение Исаака. В нижнем ряду: в среднем рельефе, под Христом, восседающим на престоле: Христос, на ослиати въезжающий в Иерусалим. Направо в двух рельефах: Даниил между львами и Апостол Петр, ведомый в темницу; налево – тоже в двух: Адам и Ева по сторонам Древа Познания, с атрибутами труда, предопределенного им по изгнании из Рая для снискания пищи и одеяния: около Адама сноп жита, около Евы – ягненок, для означения прядения шерсти. Наконец, в последнем – Иов на гноище, юношеская фигура без бороды; около еще две фигуры. Для христианской символики особенно важен этот саркофаг по украшениям, наполняющим пустые углы, образуемые арками нижнего ряда, над барельефами. В этих углах под видом агнцев изображены Христос и другие священные лица в некоторых сценах, обычных для искусства того времени; а именно: агнец жезлом извлекает из скалы воду (Моисей), и получает скрижали от десницы Господней (он же); агнец в печи (намек на трех отроков в Вавилонской печи); агнец возлагает свою лапку на другого агнца, на которого сходит с неба Дух Божий (Иоанн крестит Иисуса Христа); агнец с жезлом умножает хлебы, воскрешает Лазаря (Иисус Христос). Снимок саркофага на рис. 10.



10. Саркофаг Юния Басса 359 г.

2) Саркофаг консула Аниция Проба или саркофаг Проба и Пробы, 395 г. Рельефы со всех четырех сторон, в один ряд, разделенные колоннами, в нишах под сводами из раковин. На передней стороне, в среднем из пяти отделов, изображен Христос, стоящий на горе, из которой изливаются четыре Райские реки: Тигр, Евфрат, Фисон и Нил, в ознаменование источника жизни и спасения, исходящего от Христа.



11. Саркофаг Аниция Проба 395 г.

В левой руке держит Он свиток, а в правой крест, украшенный драгоценными камнями, четвероконечный, в виде посоха, достигающего до земли, с коротким перекрестием в самом

верху: изображение, в высокой степени важное для истории христианских древностей (снимок см на рис. 11). Во всех прочих отделах всех трех сторон саркофага, изображены стоящие Апостолы и ученики Христовы, попарно. На задней стороне три рельефа: в среднем – две стоящие фигуры, мужская и женская, вероятно, Проб и Проба; по сторонам пустые четвероугольники, наполненные извивающимися желобками в виде латинского S (strigiles), а по оконечностям, тоже между колоннами под арками, по одной стоящей фигуре. Оба эти саркофага из Ватиканских катакомб.

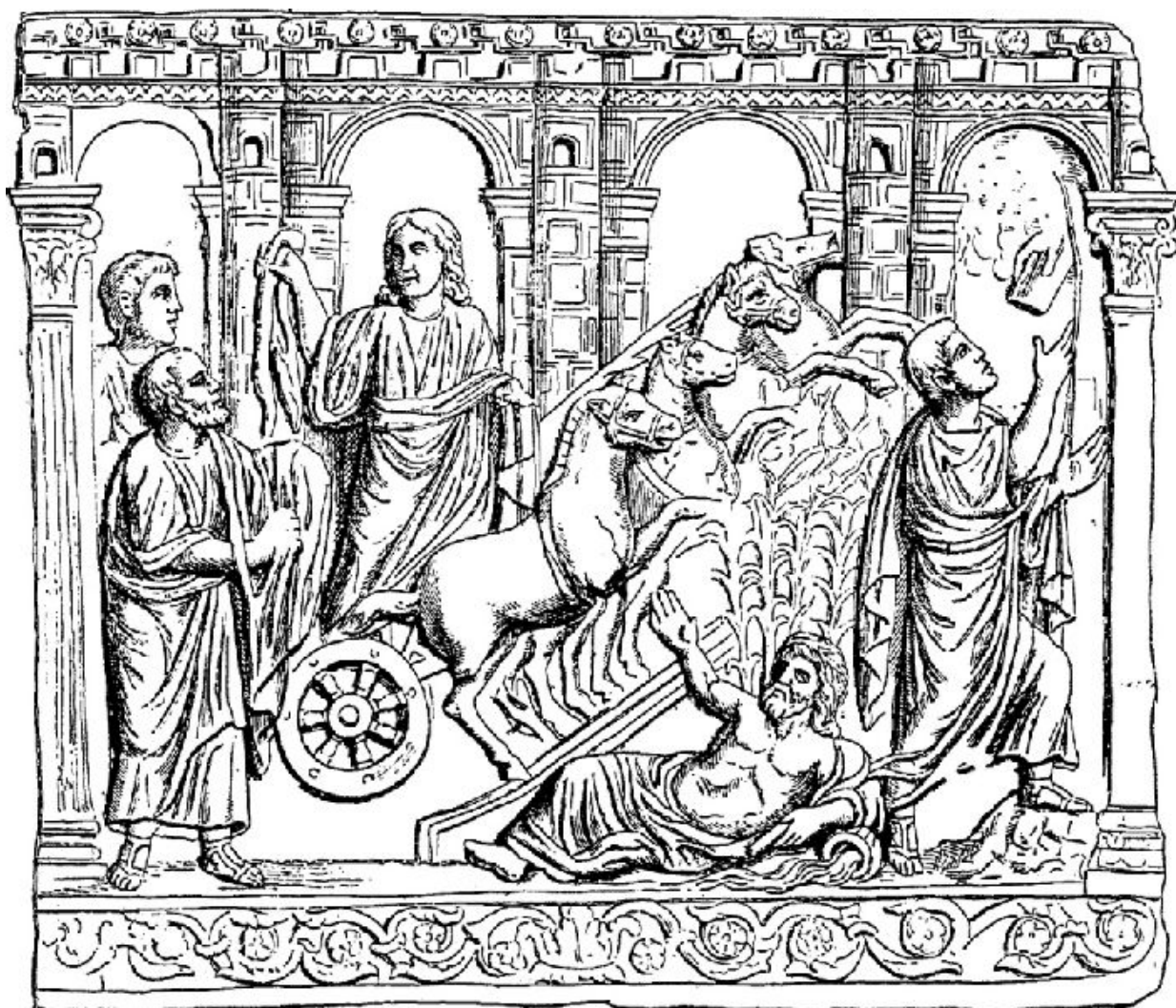
3) Саркофаг под кафедрой Миланской базилики Св. Амвросия, по своему происхождению позднее обоих предыдущих. Барельефы со всех четырех сторон. На передней, разделенной на два ряда, в нижнем, который составляет главную и большую часть этой стороны, в середине, в полукруглой нише восседает на престоле Христос с Писанием в руке; под Его ногами две молитвенно склоняющиеся фигуры по сторонам агнца. По обеим сторонам Христа его ученики, одни сидят, другие стоят; фон разделен на арки, поддерживающие здание. В верхнем ряду: над Христом щит с грудным изображением мужчины и женщины, поддерживаемый обнаженными крылатыми гениями с хламидами на плечах. Налево три Еврейские отрока, отказывающиеся поклониться идолу – это первая половина события, которого и заключение также встречается на саркофагах, то есть, три отрока в печи. Направо – три волхва несут дары Христу младенцу, находящемуся на коленях сидящей Богородицы.



12. Саркофаг Миланской ц. Св. Амвросия

Оба эти рельефа соответствуют друг другу и по мысли, и по внешности: там три Еврейских отрока отрекаются поклониться идолу, а здесь три волхва, представители язычества, идут с усердными приношениями к Богу истинному. И те, и другие в одинаковых восточных костюмах и во фригийских шапках (хотя в этом саркофаге головы волхвов посбиты, но их фригийские шапки известны из других памятников того же времени). По обеим узким сторонам оконечностей саркофага, тоже на фоне здания с арками, изображено: на одной жертвоприношение Исаака и стоящие Апостолы, а наверху во фронте: в середине

в венке известная монограмма Христа, состоящая из греческой буквы Х, отвесно перечеркнутой буквой Р. По сторонам венка по голубю и по букве альфа и омега. Это монограмма Христа в венке иногда полагается на верхней оконечности креста, изображаемого между рельефами в самой середине передней стороны саркофага. На другой узкой стороне Миланского памятника, на малом пространстве сгущено четыре Ветхозаветных сюжета: Илия пророк возносится на небо на колеснице, запряженной четырьмя конями, покидая Елисею свою мантию. Рядом Ной в ковчеге, в виде ящика или купели, с голубицей, а около него Моисей, принимающий из Господней десницы скрижали. Под конями Илии: Адам и Ева по сторонам Древа Познания. Илия, Елисей, Ной и Моисей – все безбородые, юношеские фигуры; но Авраам, в вышеупомянутом рельефе, с бородой. Над этими четырьмя ветхозаветными событиями, во фронтоне изображено Рождество Христово; в середине в яслях лежит спеленутый Христос младенец, а по сторонам вол и осел, и только. Богородица и Иосиф отсутствуют, или потому, что скульптор хотел наметить событие кратким намеком, или потому, что он был последователем ереси, отказывавшей Деве Марии в чествовании ее Богоматерью – снимок со всей этой стороны см. на рис. 12, а на рис. 13 соответствующий барельеф с саркофага Луврского⁴⁶, о котором будет сказано ниже. На задней стороне Миланского памятника, в середине изображен стоящий на горе Спаситель. По сторонам стоящие Апостолы, по шести; в ногах Спасителя у горы две преклоняющиеся фигуры, мужчина и женщина. На нижней полосе, служащей пьедесталом, еще раз изображены Христос и Апостолы под видом агнцев: в середине стоит агнец больше других, а по сторонам по шести агнцев поменьше, справа и слева идут к среднему, направляясь от зданий, изображенных по обоим углам: это Вифлеем и Иерусалим.



13. Вознесение Илии, барельеф Луврского саркофага

4) Саркофаг из-под алтаря базилики Апостола Павла в Латеранском музее. Рельефы на передней стороне, в два ряда, сплошные, то есть, не разделенные колонками. В верхнем ряду, в середине в щите поясные изображения двух фигур. Налево от зрителя сцены из Ветхого Завета: сотворение первых человеков и грехопадение; в сотворении Господь с бородой, сидит на престоле; в грехопадении – юношеская фигура, как обыкновенно изображается на саркофагах Христос, Адаму дает колосья, а Еве барашка или козленка; около Древо Познания со змием. Направо Новый Завет: Спаситель претворяет воду в вино – намек на чудо в Кане Галилейской; умножает хлебы и воскрешает Лазаря. В нижнем ряду, в середине, под щитом с портретами, Даниил между львами, Аввакум приносит ему пищу.

Налево Поклонение волхвов, и Христос исцеляет слепого; направо Отречение Петра с петухом, и Моисей жезлом извлекает из скалы воду.



5) В заключение, предлагается здесь рисунок (рис. 14) с саркофага Либериевой Базилики (Maria Maggiore), в Риме, взятого туда из катакомб Лукины (Lucinae). В середине, в медальоне из раковины, две мужские фигуры, отлично исполненные, настоящие портреты по натуральности и по

14. Саркофаг ц. S. Maria Maggiore в Риме

выражению характера; полагают, что это Апостолы Петр и Павел. По сторонам медальона, в верхнем ряду, налево от зрителя, Моисей принимает скрижали от десницы Господней, направо Авраам приносит в жертву Исаака. Далее – Христос перед Пилатом, умывающим руки. За Моисеем налево – Отречение Петра, с петухом, и Христос воскрешает Лазаря (замечательная форма гроба в виде античного здания). В нижнем ряду, начиная с левой оконечности: Моисей источает из скалы воду; Иудеи ведут Христа; Даниил между львами; Моисей сидит со скрижалями, объясняя народу закон; Закхей на смоковнице; Спаситель дает зрение слепому и чудесно умножает рыбы и хлебы.

Так как по самому существу своему, скульптура более способна представлять события в малосложной группе, нежели в широком развитии, которое представляется более удобным к тому средствам живописи, и так как древнехристианские рельефы на малом пространстве стремятся выразить многое, вполне отражая обилие идей, которые в их неразвитых зародышах сомкнуты в верующем воображении художника; то рельефы саркофагов важны в истории христианского искусства тем, что приучили глаз схватывать целое событие по короткому намеку, выработав с этой целью типические формы для изображения разных сюжетов Ветхого и Нового Завета. Потому те же сюжеты повторяются на саркофагах почти в одном и том же виде, с малыми видоизменениями. Таковы, например, чудеса Иисуса Христа, Адам и Ева, Моисей, источающий из скалы воду. Иногда, очевидно, один рельеф служил образцом для другого. Так узкая сторона Миланского саркофага, с четырьмя ветхозаветными сюжетами, повторена на саркофаге Луврском (из Рима): Илия на колеснице с Елисеем и Моисей в тех же самых позах, на тех же местах и на том же фоне здания с арками, только все трое с бородами; и за отсутствием Адама и Евы, их место занимает Иордан в виде лежащего в тростнике старца, облокотившегося на урну, из которой выливается вода (рис. 13)⁴⁷.

III. Мозаики. Ничем столько не характеризует искусство восторжествовавшую над гонениями и получившую подобающее ей господство Церковь, как блистательное убранство разноцветной и позлащенной мозаикой храмов, которые с небывалой дотоле роскошью и торжественностью стали воздвигаться и на востоке, и на западе. В этом блеске и яркости колорита, под глянцевитым стеклом Византийской мозаики, в этих торжественно выступающих на золотом фоне ликах Святых, вознесенных под светлый купол или в далекое углубление храма, за алтарем, в этом образе Иисуса Христа, в торжестве славы своей восседающего на престоле, между Апостолами и Святыми, будто и само искусство вместе с Церковью верующих торжествует свое освобождение от катакомб, где оно должно было скрываться от дневного света, озаряемое неровным

мерцанием ламп. Торжествующая Церковь возносит до торжественной славы и Святые лики, окружая их нимбом или сиянием венца, чего еще не наблюдало систематически искусство времен мученичества, не выделявшее святых сиянием из толпы обыкновенных людей, и особенно в изображениях скульптурных⁴⁸. Те, которые старались придать всевозможный блеск храму мозаическими работами, хорошо понимали их ослепительный для молящихся эффект и выражали о том свою мысль в надписях, помещаемых при мозаиках. Так, под мозаикой абсиды в храме Космы и Дамиана в Риме, VI в., изображающей Христа между Апостолами Петром и Павлом, Космою и Дамианом и Св. Феодором и Папой Феликсом, с моделью храма в руках, в качестве его строителя (521–530), помещена из мозаики латинская надпись следующего содержания: «Прекрасный дом Божий сияет блистательными металлами и еще драгоценнее сияет в нем свет веры. Неложное упование в спасении народа исходит от Мучеников Врачей и святыней возрастает слава места сего. Сей подобающий дар принес Господу Феликс, да сподобится небесного царствия». Или под мозаикой абсиды в храме Св. Агнесы в Риме, VII в., изображающей Св. Агнессу между двумя Папами, строителями этого храма, между Симмахом (498–514) и Гонорием I (626–638), читается мозаическая латинская надпись: «Золотая живопись исходит от раздробленного на части металла и содержит в себе дневной свет, будто утренняя заря, собирая облака с туманных источников, освещает поля или радуга блистает между звездами» и т. п. В надписи на мозаике капеллы Св. Венанция, в баптистерии Иоанна Латеранского в Риме, VII в., металлический блеск мозаики сравнивается с прозрачностью Святого источника.

Мозаические изображения, будучи обеспечены от разрушительного времени прочным производством из цветного стекла, и, составляя как бы нераздельное целое со стенами храма, которые ими украшены, предлагают нам полную картину истории древнехристианской живописи от IV до XII в., и не только до разделения церкви составляют общее достояние художественного предания Востока и Запада, но и по разделении, так как мозаика XI–XII в., в Италии, и именно в

Венеции и Сицилии носит на себе Византийский характер. Киево-Софийские мозаики XI в. идут по прямой линии от древнейших греческих, в Царьграде и Солуне, а царьградский собор Св. Софии VI в., и по времени, и по стилю соотносятся с Равеннским в храме Св. Виталия, равномерно как Солунские VI в. современным им или ближайшим по времени итальянским. Чем мозаики древнее, тем ближе к технике античного искусства, а потому изящнее в рисунке и колорите, и свободнее в творчестве: так что самые ранние из них от IV до VI в. во многом сходятся с живописью катакомб⁴⁹. Чем позднее, тем больше в них ремесленной рутины, сквозь которую, только по преданию школы, кое-где проглядывают остатки древнего изящества. Как исторический результат предшествовавшего развития, мозаики удерживают древнехристианский символизм, например, в изображении Христа и Апостолов в виде Агнцев, Иордана в виде человеческой фигуры, идеи воскресения в образе Феникса; но соответствуя развитию и уяснению предметов веры, он стремится к точнейшему, как бы *историческому* воспроизведению священных личностей и событий. Потому в лучший период мозаических работ, до VI в. выработались и определились иконописные типы Христа, Богородицы, Пророков и Апостолов, Мучеников, некоторых Отцов Церкви и других Святых, с их отличительными чертами лица и с индивидуальным характером и в определенном костюме, то есть, те самые иконописные типы, к сохранению которых стремилась впоследствии Русская иконопись; так что, для точнейшего определения верности предания наших иконописных Подлинников, надобно сличить их со священными типами мозаик.

В связи с установлением типов определялось и литературное о них предание. В эпоху символического искусства первых веков христианства, когда господствовал тип Христа символический, в идеальном образе юноши, Доброго Пастыря, агнца, и литературные мнения о внешнем виде Христа не были выяснены. Древнейшие отцы церкви, Иустин Мученик (89–167), Климент Александрийский († 218), Тертулиан († 220), основываясь на следующем тексте Пророчества Исайи: «несть

вида ему, ниже славы: и видехом его, и не имяше вида, ни доброты: но вид его безчестен, умален паче всех сынов человеческих» (53, 2.3) – полагали, что Спаситель по видимому подобию был мал возрастом и невзрачен. Напротив того, Иоанн Златоуст († 407), уже знакомый с мозаическим типом Христа, основываясь на псалме 44, ст. 3: «красен добротою паче сынов человеческих, излился благодать во устах твоих» – полагал, что Спаситель был прекрасен по внешнему подобию, и что сказанное свидетельство Пророка Исайи должно быть отнесено к страданиям и унижению, претерпенным от Икупителя. Также утверждает и преподобный Иероним († 420), что в очах и во всем подобию Христа проявилось небесное и божественное величие. По мнению Оригена († 253) Христос не имел определенного образа, но каждому казался по его личному расположению духа. Что в эпоху Константина Великого тип Спасителя еще не определился в искусстве, можно заключить из того, что сестра его Констанция, тщетно искала себе точной иконы Христа, за что укоряет ее Евсевий Кесарийский († 340), на том основании, что безжизненными очертками и красками невозможно изобразить истинное и бессмертное подобие Спасителя. Но от IV до половины VIII в., уже в такой ясности определился мозаический тип Христа, что Иоанн Дамаскин († около 760) описывает его с иконописными подробностями, очевидно, почерпнутыми из наглядного знакомства с художественными произведениями, и именно, что Христос был высок и строен, с прекрасными глазами, с большим или, вероятнее, с прямым носом (*ἐπίρρινος*), с вьющимися волосами, с черной бородою и с головою, наклоненною вперед; цветом тела желтоват, как пшеница (*σιτόχρους*), подобно своей Матери. К этому описанию Дамаскин присовокупляет одну подробность, очевидно, заимствованную из какого-нибудь местного видоизменения в художественном типе, именно, что у Христа были сросшиеся брови⁵⁰.

Литературный результат художественного развития внешнего подобию Спасителя дошел до нас в двух редакциях, в восточной и западной.

Восточная редакция сохранилась в Византийском хронографе Пресвитера Никифора, первой половины XIV в., и в переложении Максима Грека, вместе с подобием Богородицы, вошла в наши Иконописные Подлинники. Так, по упомянутой уже не раз редакции Большаковской рукописи с Лицевыми святцами, под 6 августа, после описания Преображения следует: *Описание плоти божественныя Христовы и совершеннаго его возраста Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа сице бо бысть; сие написа Преподобный Максим Грек, Святыя Горы инок, обители Ватопедския архимандрит*: «Бяше же лицом красен зело; возрастом же бяше и высотой тело шести стоп; совершен русыми власы, на вельми густы, паче добре предивно⁵¹; брови имуще черны, не вельми наклонны⁵²; очи же его русы и веселы, якоже образ сказуется праотца Давида⁵³, глаголют чермен. Долги имея власы: николи же бо стрижение възде, ни рука человеческа на святую главу его, токмо рука матери его в младенчестве. Мало наклонней выи его: не вельми прост распростерт имея возраст телесный⁵⁴. Не вельми рус⁵⁵. Округло лице, яко же и матери его, мало сходящее⁵⁶, добрыми очима. Ноздрат⁵⁷. Брадою рус, на два конец космочки, раздвоилася⁵⁸, елико являет, и ято разумное нравом и кротостию, и по всему безгневен, и помалу того (?), приобщашеся подобию образа Святыя Богородицы. Возраста бяше средняго, средне руса, желты власы, очима черными, благозрачна. Черны брови. Долги руце. Кругловатым лицом⁵⁹. Долги персты ручные. Имея нос поклъп, устне же пренепорочныя червленною красотою побагренны». Эта же статья с именем Максима Грека помещена и в Подлиннике Ундольского (№130), только еще не в системе месяцеслова, а между статьями прибавочными, под заглавием: «Описание божественной плоти Христовы» и т. д.

Западная редакция излагается в апокрифическом письме Лентула к Римскому сенату, и хотя дошла до нас в источнике древнее Византийского хронографа, именно у Ансельма Кентерберийского († 1107), но на Руси была введена, по влиянию Польскому, уже в позднейшие Подлинники. По рукоп. гр. Уварова конца XVII в. или начала XVIII в. (№ 291) это письмо читается так: «В нынешния времена явился и еще есть человек

великия силы, ему же имя Иисус Христос, иже наречен есть от людей Пророк Правды; ученики же его нарицают Сыном Божиим. Умерших воскрешает, немощных уздравляет. Человек есть возраста высокаго, краснаго и учтиваго, образ имеет должной чести: яко иже на него зрят, имеют его любити и бояться. Власы имеет цвета ореха леснаго созрелаго⁶⁰, гладки, едва даже не до ушес, а от ушес на дол кудрявы, мало нечто желтейши и яснейши, в плечах разсыпаются, предел имеюще посреди главы, по обычаю Назореов. Чело гладкое, и светлое⁶¹. Лицо такожде не сморщенное⁶². Нос и уста весьма ни единого имеют укорения. Браду имать густу, изрядну, недолгу, цветом власам подобну, посреди же раздвоенну. Зрение имеет простое и постоянное, очи имеет честныя, желтыя (т. е. кария), различно же светлы бывающия. В наказании грозный, в увещании ласковый, любовный, приемный и веселый: сохраняющ поважность, его же никто же когда видя смеющася; плачущаго же часто. Возрастом тела высокий, прямая руце и рамена имеет; к видению веселый, во глаголании учливый... между же сынами (человеческими) зело прекраснейший».

Сверх этих двух редакций, в наших Подлинниках, между статьями предисловия, помещается еще следующее описание типов Спасителя и Богородицы, приводимое здесь по моему краткому Подлиннику: «Якоже во многосложном свитце описует святейшими вселенскими патриархи, и в том подписавше пятьдесят и к тысящи четьреста и пять. Яко той Бог есть обема естествома знаем, единым же составом и лицом видим, и неописан и описан, безплотен и плотен, безвеществен и веществен, неосязаем и осязаем, страстен и безстрастен, не создан и создан, непревратен и неизменен нам явися, якоже древнии писатели сказуют его боготелесный образ. Образ вознесен бровма, добрыма очима и маститама, долгим носом, рус власы, на горб (наклонив выю?) смирения ради, черн брадою, смугл плотию; долги персты. Доброгласне, сладок словесы, зело кроток, молчалив, терпелив». Подобие Богородицы выдается в нашем Подлиннике за согласное с иконой Евангелиста Луки, который по средневековому преданию будто бы писал портрет с Богородицы: «Возраст средния меры

имущи; благодатное же и святое лице ея мало окружено, и чело светолепно, продолгующ нос, направ (т. е. прямой), доброгладостне лежащ; очи же зело доброчерни и благокрасни, зеницы такожде и брови; устне же всенепорочныя червленою побагрены, и персты богоприятных рук тонкостию источени в умеренной долгости, и благосиятельныя главы власы русы, кротостны украшены».

По греческому Подлиннику Дионисия, у Христа брови срослись, лицо цвета пшеницы, волосы на голове золотистые, выются; борода черная; Богородица тоже цвета пшеницы, большие брови, нос средний; любила носить одеяния натурального цвета того вещества, из которого были сделаны⁶³.

В искусстве времен мученичества, как мы видели, ни личность Богородицы сама по себе, ни события из жизни Богородицы, не входили в цикл священных изображений, сосредоточенных на главной идее о Божественном Исккупителе. Только с V в. во всей торжественности является в Христианском искусстве лик Богородицы, окруженный изображениями ее деяний, вследствие борьбы с ересью Нестория, ниспровергнутой на Ефеском соборе (440 г.) Иконописный тип Богородицы развился в связи с типом ее Божественного Сына и был с ним сближен по родственному сходству. Литературные свидетельства об этом не могли иметь других оснований, кроме художественных изображений, на что указывают самые свидетельства эти, ссылаясь на икону нерукотворенного Спаса в Едесе, будто бы исцелившую некогда царя Авгаря, на убрус Вероники, или на иконы Богородицы, приписываемые Евангелисту Луке. Некоторые различия в типах Христа и Богородицы, внесенные в литературные предания, объясняются видоизменениями в изображениях, на которых эти предания основывались.

Стремление к индивидуальности в отделке религиозных типов давало изображениям характер портретов, поддерживаемый верой в портретное происхождение некоторых из икон. Потому идеальность фигур раннего искусства катакомб и саркофагов заменяется в мозаике склонностью к портрету и натурализму. Юные и безбородые фигуры Христа и Апостолов

искусства времен мученичества, переходя в следующий период будто стареют вместе с возмужалостью христианского искусства. Все больше и больше является фигур бородатых. Юность Олимпийских типов сменяется зрелой возмужалостью и старостью исторических деятелей Ветхого и Нового Завета. В мозаике предчувствуется уже резкая определительность типов Русских иконописных Подлинников. Из Апостолов раньше других определились типы Петра и Павла: первый с короткой седой бородой, второй с длинной черной.

С другой стороны, искусство мозаического периода создает целый мир юношеских существ, дотоле неведомых художнику, в чинах ангельских, изображения которых распространяются в мозаиках с V века, в связи с учением Дионисия Ареопагита о девяти ангельских чинах, составленном в конце этого столетия. Только тогда могло возникнуть изображение Троицы в виде трех Ангелов, явившихся Аврааму, которые, впрочем, сначала изображались без крыльев, и тогда же, хотя и на основе ранней символики, вошли в художественный цикл символов Евангелистов в виде крылатых животных, между которыми помещается и Ангел. Искусство времен мученичества знало только античных гениев, которых изображало в виде крылатых Амуров или Побед, и все прекрасное и возвышенное в таинствах веры представляло в вечно юных идеалах, предшественниках мозаическим ангелам. Период мозаический распределил это хаотическое брожение на отделы, извлекая из него нестареющую юность и сгруппировав ее в образах Ангельских чинов, а лицам историческим предоставив их действительное, историческое подобие.

Для ясности обозрения мозаических произведений предлагается краткий перечень важнейших из них в хронологическом порядке:

1) В храме *Св. Констанции, в Риме*, IX в. в двух нишах по изображению Христа с Апостолами: Христос, восседающий на земном шаре подает ключ Апостолу Петру, и Христос стоит между Апостолами Фомой и Филиппом; книзу четыре агнца. В сиянии только Христос, в голубом, с оттенками. Благословляет

рукой распростертой, не слагая перстов. Апостолы без сияний, в белых одеждах.

2) В храме *Св. Георгия, в Солуне*, IV в., мозаики, украшающие купол, в восьми отделениях. Каждое представляет великолепные полаты в фантастическом стиле помпейской живописи. Портики под колоннами, беседки с занавесами, аркады с фризами, украшенными разными орнаментами. На архитектурных выступах сидят голуби, павлины и другие птицы, как на заставках древних Византийских рукописей. Под арками спускаются лампы. В середине обыкновенно возвышается на колоннах осьмиугольное здание, под куполом, завешенное завесой или загражденное низенькой оградой. Это будет алтарь в храме. На этом архитектурном рисунке, расширяющим для воображения действительные пределы купола, выступают разные святые, в тогах и хламидах, молитвенно поднимающие свои руки на образец молящихся фигур в живописи катакомб.

3) В *Баптистерии* или крестильнице, в *Равенне* (*Giovanni in fonte*), V в., двенадцать Апостолов вокруг изображения Крещения Господня, представленного в кругу. Этот сюжет, соответствующий назначению самого здания, заслуживает внимания, как по своей древности, так и по способу представления. Обнаженный Христос стоит до половины в воде, сквозь которую виднеется его тело. Налево от зрителя на каменном берегу стоит Иоанн Креститель, поливая на голову Спасителя воду; Дух Святой спускается в виде голубя, головой вниз. Между Христом и Предтечей колоссальный четвероугольный крест, во всем сходный с изображенным на саркофаге Проба. Направо из волн показывается фигура Иордана в виде обнаженного старца, в руке держит полотно для отрения тела Спасителя. Ангелов еще нет. См. рис. 15. Наша иконопись до позднейшего времени удерживает в этом сюжете олицетворение Иордана.

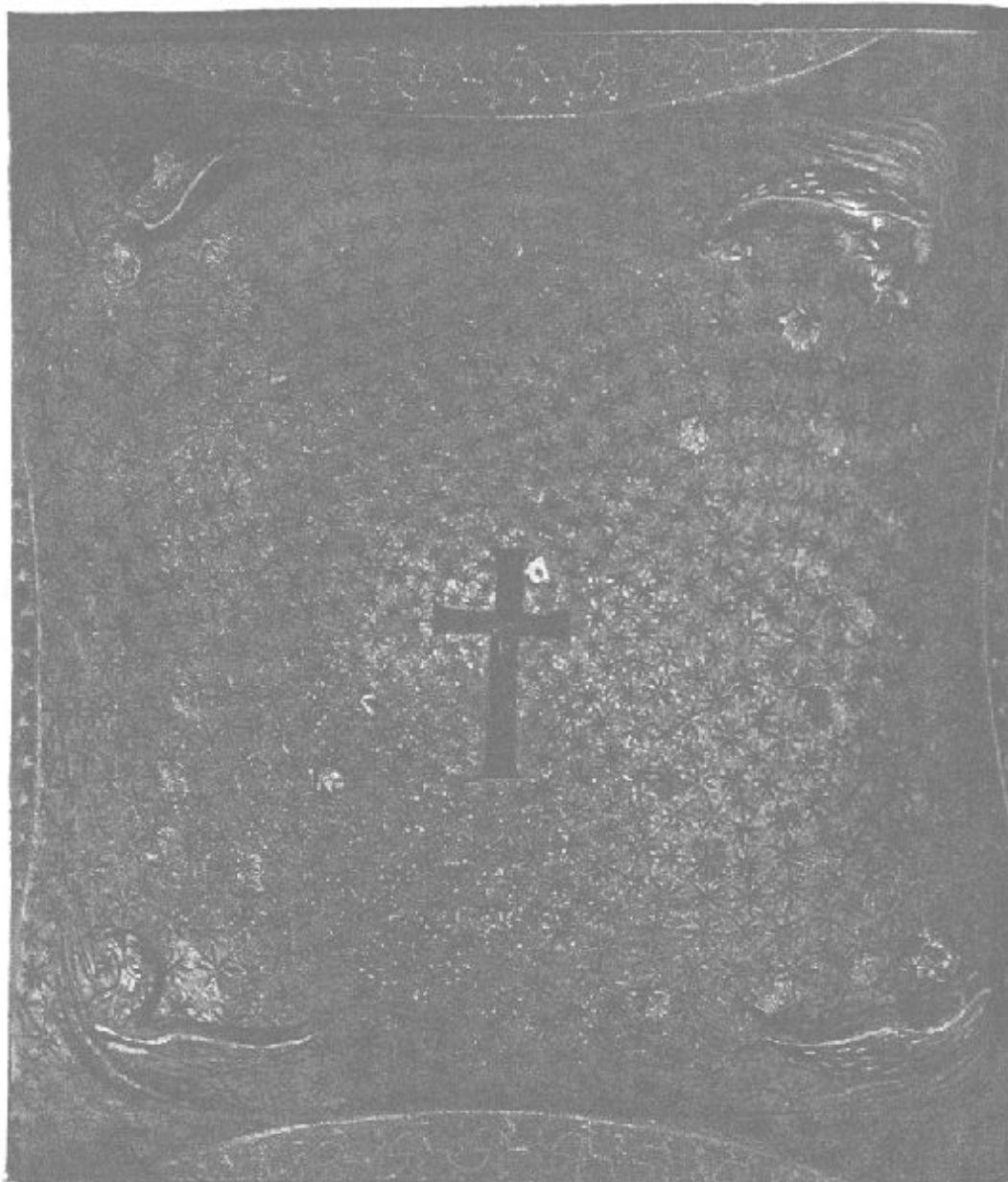


15. Мозаика в Равеннской крещальне

4) В *Либериевой базилике*, в *Риме* (Maria Maggiore), мозаики 432–440 г., особенно важные в истории христианского искусства по подробному развитию сюжетов из Ветхого и Нового Завета, и, особенно, по изображениям *деяний* Богоматери, в прославление которой эта базилика была основана, в противодействие ереси Несториевой. Здесь же встречаются изображения ангелов, древнейшие из известных в истории мозаики.

5) В *Усыпальнице Галлы Плакидии*, в *Равенне* (обыкновенно называется храмом San Nasaro e Celso), ранее 450 г., мозаики

замечательны по воспоминаниям символических сюжетов предшествовавшего периода, из которых особенно обращает на себя внимание изображение Доброго Пастыря на полукруглом ландшафте. Сидит юношеская фигура, лик в сиянии, – левой рукой опершись на четвероконечный крест (подобный изображенному на саркофаге Проба), а правую протянувши к стоящему вблизи агнцу; кругом тоже овечки. Между орнаментами замечаются голуби, пьющие из чаш (сюжет первых веков христианства), олени, спешащие к источнику водному – символ, основанный на известном стихе из Псалтыри: «ниже образом желает елень на источники водныя: сие желает душа моя к тебе, Боже» (41:2). Наконец, здесь же встречается одно из древнейших изображений Евангелистов (рис. 16) в символических образах крылатых животных, кругом четвероконечного креста, на фоне небесной поверхности, усеянной звездами.



16. Мозаическая роспись плафона в усыпальнице Галлы Плакидии в Равенне

6) В базилике *Св. Павла* за городскими стенами (S. Paolo fuori le mura), в *Риме*, 440–461, на триумфальной арке, называемой «великой», мозаика, возобновленная после пожара 1823 г. В середине, в медальоне колоссальное изображение Христа по грудь. Вверху, по обеим сторонам по два Евангелиста в символических образах крылатых животных, между которыми замечателен символ Евангелиста Матфея в виде старца с бородой, с крыльями, по пояс. Это древнейший (впрочем,

реставрированный) образец бородатой фигуры с крыльями, от которого может вести свою историю, усвоенный в нашей иконописи, тип крылатого Предтечи. Внизу, под Спасителем в медальоне, по сторонам по Ангелу: они преклоняются, держа в руках по жезлу. Волосы повязаны лентами, развивающимися по сторонам: это «тороки» нашей иконописи. Внизу же по обоим сторонам стоят склоняющиеся головы 24 апокалипсических старца.

7) В капелле при баптистерии или крестильнице *Св. Иоанна Латеранского*, 461–467 г., на своде по золотому полю, Христос в виде агнца, с головой в сиянии.

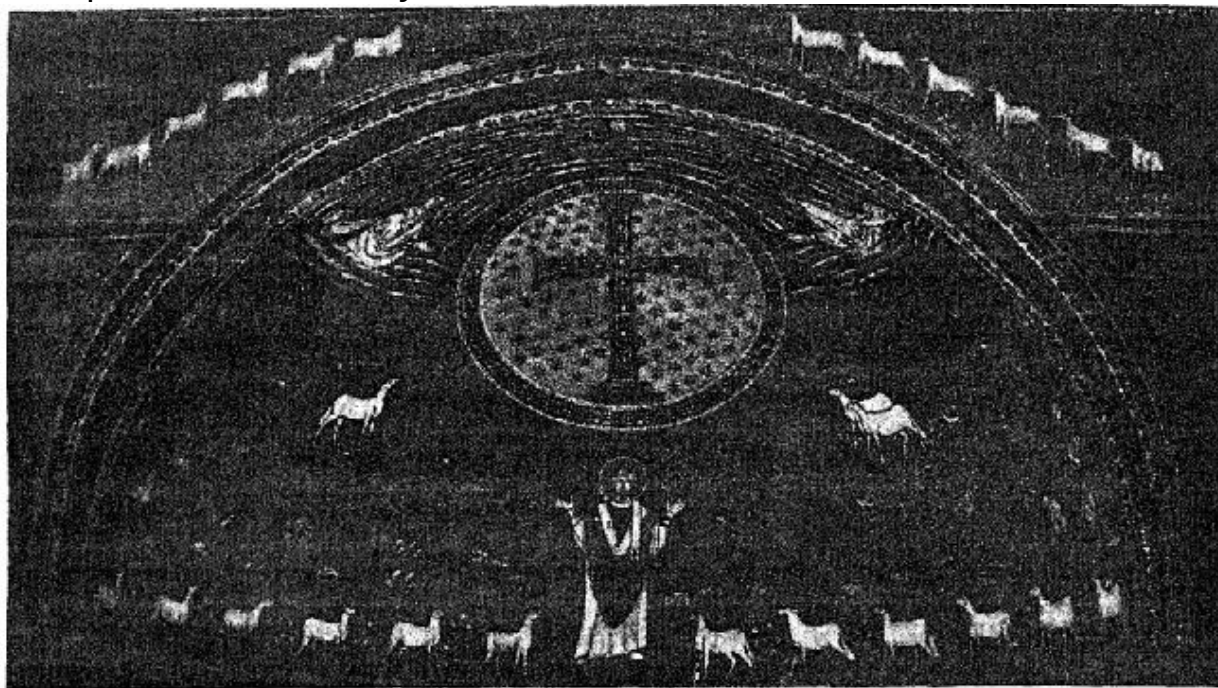
8) В капелле *Св. Аквилы*, в храме *Св. Лаврентия*, в Милане, V века, две мозаики в полукуполах абсид: одна изображает Благовестие пастырям (?) или пастушескую сцену; на другой – Христос между Апостолами сидит на холме (?): прекрасная фигура, без бороды – в стиле катакомб. Но Петр и Павел уже в своих установившихся типах: Петр – седой, с короткой бородой; Павел – с длинной черной.

9) В капелле *Св. Сатиры*, при базилике *Св. Амвросия*, в Милане, V в.(?), мозаические изображения ликов и символов Евангелистов, Св. Виктора в медальоне, с четвероконечным крестом, и шести в полный рост стоящих Святых, в белых одеяниях. Между ними изображение Св. Амвросия, самое древнее в мозаической иконописи.

10) В храме *Св. Аполлинария* во Флоте в Равенне (около 567 г.), мозаика, изображающая Преображение, в его древнейшем, еще символическом переводе. Внизу полукруга стоит Св. Аполлинарий, молитвенно распростерши руки, по сторонам по шести Апостолов в виде агнцев. Преображение представлено в верхней части полукруга. Вместо Христа изображен только четвероконечный крест в медальоне, на фоне, усеянном звездами, а по сторонам креста – Моисей и Илия Пророк. Снимок см. на рис. 17.

11) В храме *Св. Космы и Дамиана*, в Риме, 526–530 г., упомянутая выше мозаика, изображающая, между шестью святыми, Спасителя, тип которого в этом изображении признается одним из лучших в мозаическом периоде искусства, почему и прилагается здесь на рисунке (рис. 18). Сияние вокруг

головы еще без трех полос, соответствующих перекрестью, о чем подробнее будет сказано после. Для истории христианской сиволики любопытно изображение сидящего на пальме феникса, с лучами сияния кругом головы. На арке замечательно для истории христианского искусства изображение престола, на котором возлегает агнец, с возвышающимся над ним четвероконечным крестом; по сторонам семь апокалипсических свещников и по ангелу.



17. Алтарная мозаика в ц. Св. Аполлинария во Флоте в Равенне



18. Мозаический образ Спасителя в алтарной нише ц. Св. Космы и Дамиана в Риме VI в.

12) В храме Св. *Михаила* (San Michele-in-Affricisco), в *Равенне*, до 545 г., мозаическое изображение Христа в торжественном окружении чинов ангельских.

19. Мозаическое изображение Юстиниана в ц. Аполлинария «Нового в Равенне



13) В храме *Св. Виталия, в Равенне, 534–547 г.*, мозаические изображения, замечательные столько же по историческому, сколько по символическому содержанию. Исторический сюжет представлен в изображении двух процессий: в одной царь Юстиниан между придворными и духовенством, во главе которого помещен Архиепископ

Максимиан, с небольшим четвероконечным крестом в руках, величиной с нынешний благословляющий. Снимок см. на рис. 19. В другой процессии является Царица Феодора с придворными дамами. Фигуры, замечательные по портретности и современным костюмам. Головы Юстиниана и Феодоры окружены сиянием. По символическому содержанию замечательны в полукружиях два ветхозаветные изображения, прообразующие страсти Господни и Таинство Евхаристии. В одном полукружии Авраам угощает трух странников, сидящих за столом, с сиянием кругом головы, но еще без крыльев; в дверях здания стоит Сарра, налево от зрителя; а направо еще изображен Авраам, приносящий в жертву Исаака. В другом полукружии, между зданиями посреди стоит жертвенник с потиром. Перед ним совершает таинство Мельхисидек, на основании текста: «Мельхисидек Царь Салимский изнесе хлеба и вино; беше же священник Бога вышняго» (Быт. 14:18). Из здания с левой стороны выходит к жертвеннику Авель.

Оба они, Мельхисидек и Авель, протянув вперед руки, молитвенно слагают ладони: древнейший образец моления, принятого католиками. Архитектурное убранство мозаики Св. Виталия напоминает древнейшие мозаики Солунского храма Св. Георгия. Между прочим, встречаются и павлины, столь обыкновенные в орнаментах Византийских и древнерусских.

14) В храме *Св. Софии в Царьграде*, 536–563 г. этот предмет особенной важности для истории русского иконописного предания требует подробного исследования. Здесь же достаточно упомянуть, что мозаические в этом храме изображения Пророков, Мучеников и Отцов церкви должны быть приняты в основу иконописных типов Русских Подлинников.

Сошествие Св. Духа, изображенное в одном из куполов, представляет превосходный образец распределения иконописи по требованию архитектурных очертаний. Образец Спасителя, восседающего на престоле, предлагается в полукруглой мозаике: в левой руке Он держит раскрытое Евангелие, оперев его на колено, правой благословляет именовословно, т. е., соединив безымянный перст с большим; под ногами подножие. По обеим сторонам в медальонах грудные

изображения Богородицы, в ее обычном типе греко-русской иконописи, и Михаила Архангела с крыльями и с жезлом; волосы повязаны тороками. Налево в царском одеянии повергается перед Спасителем Царь (мозаика VIII–X века), с сиянием вокруг головы. Любопытное свидетельство для истории восточной иконописи тому, что искусство в иконах не избегало и портретных изображений современных личностей.

15) В храме *Св. Софии В Солуне*, построенном в VII в. (мозаика IX в.), после Цареградской Софии, в куполе Вознесение Христово, расположенное также соответственно требованиям архитектурным. Вверху возносящийся Спаситель (теперь видны только ноги), на спусках 12 Апостолов и Богородица между двумя Ангелами, как принято в нашей иконописи.

16) В базилике *Св. Лаврентия* за городскими стенами в *Риме*, 577–590 г., замечательно изображение восседающего на земном шаре Спасителя, который благословляет – соединивши большой перст с мизинцем и безымянным, и распростерши указательный и средний – один из древнейших образцов сложения перстов, принятого Русскими старообрядцами. Так же сложены персты благословляющей десницы Спасителя на мозаике в храме *Св. Феодора* в *Риме*, VII в.

17) В вышеупомянутой капелле *Св. Венанция* при баптистерии *Иоанна Латеранского*, 639–642 г., для истории русских иконописных преданий заслуживает особенного внимания изображения стоящей Богородицы с молитвенно поднятыми руками. С этим изображением представляет замечательное сходство по своей позе мозаическое изображение Богородицы в нашем Киево-Софийском соборе на Нерушимой стене, XI в. Древнейший перевод такого же изображения встречается на греческом барельефе VI в. в храме Богоматери в Равенне (*Sta Maria-in-Porto*).

18) В храме *Св. Стефана* (*S. Stefano Rotondo*) в *Риме*, 642–649 г., мозаика, замечательная для истории креста, на своде алтаря, посвященного *Св. Приму* и *Фелициану*. В середине между этими святыми изображен водруженный в землю четвероконечный крест, украшенный драгоценными камнями, а

на верхней конечности его в медальоне изображение Спасителя по грудь. См.

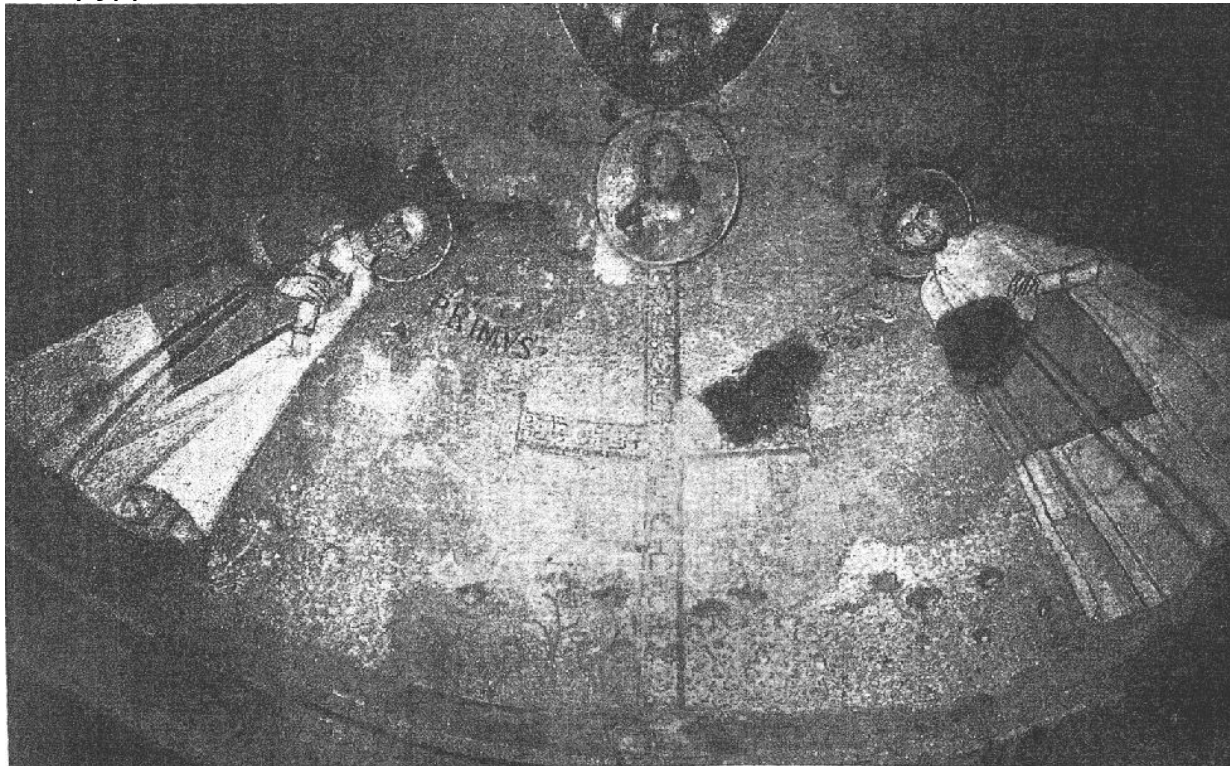


рис. 20.

20. Алтарная мозаика в ц. Св. Стефана «Круглого» в Риме

19) В храме *Св. Нероя и Ахилла в Риме*, 795–816 г., мозаика представляет дальнейшее развитие в представлении Преображения против Равеннской начала VI в., в храме Св. Аполлинария, но все еще не достигшее установленной нормы, принятой нашей иконописью. Это изображение распределено по арке, отлогая округлость которой соответствует Фаворской горе. Посреди в ореоле Христос в полный рост, по сторонам Моисей и Илия, а трое Апостолов расположены позади Моисея и Илии, с одной стороны один, а с другой двое; они падают на колени, прикрывая лицо одеянием.

20) В храме *Св. Марии Ладьи (S-ta Maria-della-Navicella, иначе S-ta Maria-in-Domnica)* в Риме, 817–824 г., одно из древнейших мозаических изображений торжественно восседающей на престоле Богородицы с Христом Младенцем, который сидит на коленях своей Матери, будто на престоле и благословляет десницей. По сторонам стоят чины ангельские.

Папа Пасхалий, возобновивший этот храм, преклонив колена, берет обеими руками правую ступню Богородицы.

21) В базилике *Св. Амвросия в Милане*, относящаяся к XII веку, мозаика в абсиде изображает Спасителя, восседающего во славе своей на престоле, в левой руке держит открытое Евангелие, а правой благословляет. На воздухе по сторонам по ангелу, в белых ризах; по сторонам престола стоит Гervasий и Протасий. За ними направо и налево по зданию, в византийском стиле, с изображением двух сцен из одного эпизода в житии Св. Амвросия, как он однажды во время совершения литургии воздремал, и в сне присутствовал в Туре при погребении Турского епископа Св. Мартина. Над зданием направо от зрителя надписано *Mediolanum*, и внутри изображен в храме воздремавший Св. Амвросий между духовенством: налево под зданием надписано *Turonica* (Тур), и внутри изображено погребение Св. Мартина. Эта мозаика, замечательная по своему изяществу между современными ей, для нас особенно важна потому, что вместе с латинскими надписями предлагает и греческую, указывающую на непрерывавшуюся еще в Милане связь искусства с Византией, тогда как в Риме с древнейших времен надписи на мозаиках по большей части латинские.

Веком Карла Великого и разделением Церкви на Восточную и Западную прерывается эта до тех пор непрерывная нить истории мозаических работ. Периоду темного брожения варварских элементов средневековой жизни, выразившемуся в чудовищной орнаментике стиля Романского, соответствует в Риме отсутствие мозаических произведений, от 868 г., к которому относится последняя из древнейших мозаик, в храме Св. Франчески Романы (прежде *Sta Maria-Nova*), и до 1130–1143 г., то есть, почти до половины XII в., когда фасад храма Св. Марии за Тибром (*Sta Maria-in-Transtevere*) был украшен мозаическим изображением Евангельской притчи о Десяти Девах со светильниками. В течение целых двух столетий источник древне-христианского художественного предания на Западе пришел в полное забвение, и кроме Византийской империи негде было найти следов древнего великолепия и изящества. Потому, когда в 1066 г. Дезидерий, аббат монастыря Монте-Кассинского,

задумал украсить мозаиками базилику этого монастыря, то выписал мастеров из Греции, потому что, как замечает при этом летописец Монте-Кассинского монастыря, епископ Остийский Лев – «более пятисот лет гений этого искусства погас во всей Италии». Летописец превозносит мозаики греческих мастеров за живопись изображенных фигур, и свидетельствует, что эти мастера научили своему искусству итальянских монахов. Почти около того же времени, в 1071 г., по усердию Дожа Доменико Сельво украшена была мозаиками базилика *Св. Марка в Венеции*. Наконец, в XII в. Норманские властители Сицилии, покровительствуя торговле и промышленности, и, окружая свой двор великолепиями и роскошью, на преминули озаботиться и о церковном изяществе, поручив греческим мастерам украсить мозаиками храм *Св. Марии Адмиральской* (Delli Ammiraglio), *Придворную капеллу* (после 1140 г.), базилику в *Чефалу* и базилику в *Монреале* (после 1174 г.). Последующую историю мозаики, до XIII в. совмещает в себе Венецианская базилика Св. Марка.

Мозаики Сицилийские и Венецианские предлагают образцы во всем сходные по стилю с мозаиками русского Киево-Софийского собора, и по содержанию пользуются теми же переводами, которые впоследствии были усвоены русской иконописью и русскими иконописными Подлинниками. Например, в изображении Ангелов и Святых, в типах Спасителя и Богородицы, в изображении Рождества Господня по переводу, принятому нашей иконописью, в представлении Воскресения в виде сошествия во ад, в обычном постановлении Богородицы между Ангелами в Вознесении Господнем, в восседании Апостолов полукругом в Сошествии Св. Духа и проч. Эти мозаики, изображающие весь библейский цикл ветхозаветных и евангельских событий, столь важны для истории русского иконописного предания, что требуют особого рассуждения.

Обозрение мозаических произведений следует заключить указанием на превосходные мозаики греческой работы на Руси, которые, без сомнения, со временем сделаются неперменным достоянием истории европейского искусства, когда западные

ученые познакомятся с сокровищами русского церковного искусства.

В *Киево-Софийском соборе*, до 1037 г.: изображение Богородицы с воздетыми руками, согласное по позе с находящимися на фресках капеллы Св. Венанция в Риме, как указано выше, и в базилике Чефалу в Сицилии. Тайная Вечеря в символическом виде Таинства Евхаристии, совершаемого самим Иисусом Христом, который, будучи дважды изображен стоящим у престола, преподает шести Апостолам хлеб и другим шести вино из чаши: перевод, господствующий в русской иконописи в XVI и XVII в., как, например, это можно судить по иконе миниатюрного письма над царскими вратами в соборе Саввина монастыря близ Звенигорода, согласно с предписанием Подлинника (по рукописи Ундольского № 128): «А над царскими дверми на сени пишется *Вечеря Тайна*. На одном месте в лице подает Христос Петру хлеб... а на другой стране подает Христос Павлу (вино) из чаши, а не из кубышки». Кроме изображений Апостолов, Евангелистов, Мучеников, киевская мозаика предлагает образец Благовещения с веретенном.

В храме *Златоверхо-Михайловского монастыря в Киеве*, 1108 г., подобное же символическое изображение Тайной Вечери в виде таинства, совершаемого Христом, дважды представленным.

В заключении о мозаиках должно сказать, что хотя они составляют главное и существенное украшение храмов в период полного расцвета христианского искусства, но, по своему техническому исполнению, более или менее носят на себе характер ремесленного производства, будучи лишены, через кропотливую работу мозаистов, того художественного обаяния, которое может производить только оригинальное произведение, непосредственно вышедшее из рук творца. Потому влияние мозаики на русскую иконопись не следует считать во всех отношениях счастливым. Мозаика дала нашим предкам величавые типы, в ярком колорите, на золотом поле, усвоенном Византией, фигуры, стоящие отдельно, будто статуи, без наблюдения перспективы к задним планам; и вместе с тем дала она резкие очерки и ту равнодушную ремесленность работы,

которую она отличается. В художественном отношении выше мозаического производства живопись фресковая, которая открывает полную свободу к непосредственному выражению творчества. Восходя ко временам катакомб, она не прекращалась и в течение мозаического периода, но занимала второстепенное место, и только тогда стала господствовать, когда пришло в забвение мозаическое производство. Но по самой технике своей, подверженная большим случайностям уничтожения и порчи, стенная живопись мало сохранилась от древнейших времен, в целости, без возобновлений. Еще менее сохранилось от древности икон на дереве, из которых самые ранние, хотя и относятся по преданию даже к первым векам христианства, но едва ли восходят ранее XII века, и вообще иконы на дереве, если бы оказались и более древние, составляют самый малочисленный отдел в истории раннего иконописного предания, при том не приведенный в известность и недостаточно оцененный археологической критикой. Предания Афонской Горы называют лучшим из греческих иконописцев некоего Панселина (XI в.), имени которого приписывают все лучшее в древней Византийской живописи. Впрочем, и стенная живопись, и иконы на дереве требуют особого исследования⁶⁴.

IV. *Миниатюры в рукописях.* Они имеют особенную важность в истории иконописного предания по следующим причинам: 1) Служа наглядным объяснением тексту Св. Писания и церковных книг, миниатюры представляют самый полный цикл священных изображений, согласный с текстами писания и с понятиями богословов и вообще людей образованных, для которых писались сами рукописи. 2) Предлагают историю христианского искусства в хронологическом порядке, который в точности определяется происхождением самих рукописей. 3) Как непосредственные произведения самих мастеров, в художественном отношении стоят выше мозаики и по рисунку, и по колориту. 4) Не будучи слиты в одно нераздельное целое с неподвижными стенами здания, как мозаики и фрески, и по малому своему размеру удобные для перенесения в рукописях, миниатюры оказали громадное влияние на повсеместное распространение иконописных сюжетов, и особенно в таких

отдаленных странах, как наше отечество. 5) Миниатюры послужили непосредственными образцами для развития господствующего характера русской иконописи, состоящего в сокращении размеров изображения и в тщательной, миниатюрной отделке.

Начиная с IV или V в. миниатюры идут через все следующие столетия, представляя постепенное расширение объема иконописного цикла, в связи с историей искусства и религиозных идей. Миниатюры древнейшие приближаются к живописи катакомб, и потом чем позднее, тем более изящество техническое уступает в них место типичности лиц и установленной норме в изображениях церковных сюжетов. Впрочем, иные миниатюры не только IX или X в., даже позднейшие, отличаются высоким художественным достоинством, если были удачно скопированы с древнейших образцов; между тем как рядом с ними, даже в той же рукописи встречаются рисунки, явно указывающие на упадок искусства, потому что впервые сочинены во время происхождения самой рукописи. Потому этот род живописи предлагает самое разнообразное содержание, смесь древнего изящества с неуклюжестью времен упадка искусств, смесь древних сюжетов с новыми, древнехристианской символики с Византийской типичностью, так что в миниатюрах в наибольшей полноте выражается весь цикл иконописного предания, и при том, значительно шире, нежели в древних мозаиках или в наших позднейших иконостасах и в лицевых святцах; потому что живопись церковная ограничена в выборе сюжетов по своему назначению, тогда как миниатюра желает воспроизвести в лицах все разнообразие писаний.

Предлагается перечень важнейших из греческих рукописей с миниатюрами.

1) *Библия*, в Императорской Библиотеке в Вене V в. На пурпурном пергаменте 48 миниатюр на 24 листках. Из книги Бытия, начиная с истории Первых Человеков. Миниатюры не равного достоинства: иные отличаются античной красотой, другие напоминают уже испорченный стиль нашей иконописи ошибками в рисунке и недостатком выражения; в одних

миниатюрах пропорция фигур правильны и изящны; в других – фигуры не пропорциональные, с большими головами и короткими туловищами. Для истории иконографии следует упомянуть об изображении десницы Господней, заменяющей в раннем периоде христианского искусства целую фигуру Бога Отца; об изображении Ангела с крыльями, например, в сцене изгнания из Рая (№ 2). Для олицетворений в античных образах классической мифологии любопытно изображение нимфы вод у источника в истории о Ревекке (№ 13 и № 14): на каменной окраине источника лежит полуобнаженная нимфа, облокотившись рукой на урну, из которой льется вода. Все сцены этой рукописи не на золоте, а на фоне натурального ландшафта или на фиолетовом поле пурпурного пергамента. Относительно костюма заслуживают упоминания полосы на хитонах, идущие по плечам и спускающиеся по обеим сторонам до подола. Иногда у мужчин будто косой ворот, как на русских рубашках, с цветной оторочкой почти до пояса. Женщины (например, дочери Лота) одеты так, как обыкновенно одевается в нашей иконописи Богородица. Внизу хитон одного цвета, а сверху гиматион, или широкий покров другого цвета. Он покрывает голову с волосами и спускается сзади, а спереди, драпируясь на руках, приподнимается посреди, будто священническая риза. Отлично писаны Ангелы; в голубовато-белом платье и с такими же крыльями, что придает им необыкновенную воздушность, когда они между людьми, и гармонически сливает их фигуры с небесной лазурью, когда они парят по небу. По голубоватому одеянию идут полосы обыкновенно желтые, то есть золотые. Волосы на голове убраны широкими прядями, будто у античного Аполлона, и завязаны тороками. На ногах сандалии.

2) *Илиада*, в Амброзианской Библиотеке, в Милане, того же времени. Эта и следующая за ней рукопись с миниатюрами не церковного и даже не христианского содержания, помещаются в перечне по сродству древнехристианского искусства с языческим не только по технике, но и по некоторым сюжетам, и особенно по аксессуарам, или околичностям⁶⁵. Так на миниатюрах *Илиады*, как на древнехристианских мозаиках, и как потом в нашей иконописи – над фигурами помещаются подписи, означающие не

только имя лица, но и что оно делает. Греческие боги иногда изображаются в сиянии, – в зеленом, синем, розовом. Зевс является иногда в облаках в медальоне по грудь (№ 47), как изображается Спаситель в мозаике и в Византийских миниатюрах. Для олицетворений: *ночь* в виде женщины, по пояс (так же, как, например, в Парижской Псалтыри IX–X в), широко драпированной в темно-зеленый покров, закутывающий ей голову, и с серыми крыльями (№ 34 и № 35). Река Скамандр, как Иордан в древнехристианском искусстве, в виде старика, который или стоя льет из урны воду, струящуюся между кустарником (№ 52), или сидит на горе и тоже льет из урны воду (№ 53).

3) *Диоскорида*, сочинение о врачебном искусстве, написанное в I-м в. по Р. Х., в Императорской библиотеке в Вене VI в. Сверх множества рисунков растений и животных, предлагает портреты некоторых лиц, современных написанию рукописи, а также любопытную сцену, как автор и живописец изготавливает эту рукопись, о чем подробнее будет сказано в следующей главе. Для олицетворений в мифологических формах заслуживает внимание изображение Амфитриты, на море около морского произведения *quercus marina*. Она сидит, по пояс нагая, в браслетах около кистей рук и в серьгах; волосы и глаза голубые, на левом плече держит весло, как обычное олицетворение моря в церковных миниатюрах, не только Византийских, но и Русских. Эта рукопись Византийского происхождения служит неопровержимым доказательством свежести античных преданий и классического изящества в искусстве Византийском VI в. Впоследствии она находилась в руках арабов и евреев, что видно из позднейших арабских и еврейских подписей около рисунков растений.

4) *Пророки*, в публичной библиотеке в Турине, на двух листах по шести фигур, по грудь в медальонах, VI в. С портретностью античного искусства эти лица соединяют в себе строгость и идеальность Византийских типов лучшей эпохи, почему и могут быть рекомендованы в образец нашим иконописцам. Иные из Пророков юные, без бороды, каковы: Аввакум, Аггей, Захария, другие с бородами, например, Иона с

седой бородой, лысый; Иоиль с черной бородой, благословляет именовсловно, а Михей благословляет сложением перстов, принятым у наших старообрядцев. Иные из Пророков с длинными волосами, а другие – с короткими.

5) *Иисус Навин* в Ватиканской библиотеке хотя в VII или даже VIII в., но миниатюры этой рукописи, смелые и натуральные в рисунке и колорите, очевидно, скопированы со значительно древнейшего оригинала; впрочем, важны для истории христианского искусства и потому, что во всей свежести удерживают художественное предание даже в VI или VIII в. Война – господствующий сюжет. Кони и всадники писаны в натуральных движениях. Города, горы, реки изображаются в олицетворенном виде античных божеств, иногда писанных с сиянием вокруг головы.

6) Между греческими рукописями следует здесь поместить одну писанную на сирийском языке, как потому, что она в истории иконописного предания определяет эпоху происхождения некоторых Евангельских изображений, так и потому, что ее миниатюры особенно отличаются восточным характером византийского стиля. Это *Сирийское Евангелие* в Лаврентианской библиотеке во Флоренции, конца VI в. В миниатюрах изображен целый цикл Евангельских событий от Рождества Иисуса Христа и до Его Страстей и Распятия, и потом Воскресение Господне и Сошествие Св. Духа. Связь Нового Завета с Ветхим выражена тем, что Евангельские события писаны под изображениями Пророков. Например, налево от зрителя сидит Царь Соломон, с маленькой бородой, на троне; направо Давид, юная безбородая фигура, с лирой. Под Давидом Рождество Господне, под Соломоном – Крещение, в котором от десницы Бога Отца на Христа, стоящего по пояс в воде, спускается Дух Святый в виде голубя, головою вниз. Под Крещением, Ирод, сидя на троне, повелевает избить младенцев, а под Рождеством – самое избиение их. Или, направо Иона спит под смоковницей, но уже одетый, а не голый, как в катакомбах и на саркофагах. Налево Пророк Михей. Под Ионой Христос исцеляет кровоточивую жену; под Михеем – стоит Самаряныня у колодца, по другую сторону которого сидит Христос. Эта

рукопись, относясь ко времени богословских состязаний о том, мог ли Иисус Христос, как Бог, пострадать плотью и умереть, как человек, – выражает идеи, сделавшиеся после Константинопольского Собора 553 г. господствующими в православных догматах. Потому то особенно и важны в ней миниатюры, изображающие Страсти и Распятие Иисуса Христа и следующие затем события. На миниатюре – между зверями по обе стороны изображено по петуху. Направо Иуда – юношеская фигура – целует Иисуса Христа в руку, которого сзади уже схватывают двое воинов. Налево – Иуда, в сером хитоне – висит на суку: фигура, отлично нарисованная. Под Иудой сосуд в виде рога, с его внутренностями, которые клюет ворон. Под сценой целования Иудина изображен цветок. Христос, распятый на кресте между двумя разбойниками, одет в хитон, без рукавов (solobium) – костюм, принятый в древнейших Византийских миниатюрах. Христос еще с открытыми глазами, без короны и без тернового венца на голове, изображен в тот момент, когда один воин пронзает Ему бок, а другой подносит Ему губку с оцтом; внизу трое воинов мечут жребий об одежде Господней. Все три креста, и Спасителей, и обоих разбойников – четвероконечные. По сторонам плачущие жены и ученики. В изображении Вознесения по сторонам Богородицы по Ангелу, как принято в русской иконописи. В Сошествии Св. Духа Апостолы изображены стоящими, среди них Богородица. Христос и Апостолы писаны с короткими волосами. Христос с бородой, а многие из Апостолов безбородые; каковы Иоанн, Филипп, Матфей, Симон. Замечателен тип Андрея, с маленькой бородой и с растрепанными волосами, с чем вполне согласуется наш подлинник, в котором под 30 Ноября Апостол Андрей, между прочим, характеризуется следующей подробностью: «власы растрепались».

7) Григорий Богослов, в Амброзианской библиотеке в Милане, VIII–IX в., в двух переплетах (№ 49 № 50). Миниатюры писаны по полям, сбоку, вверху и внизу страниц; но, к несчастью, до половиных вырезано; впрочем, и то, что осталось, надобно признать драгоценностью для истории образования и установления Византийских типов, в изображении которых

миниатюрист наблюдал единство принятой им теории, так что одно и то же лицо, встречающееся в миниатюрах много раз, он писал одинаково. А именно: *Адам* – седой, с длинными по плечам волосами и с длинной бородой. *Моисей* – седой, с короткими курчавыми волосами и с короткой округлой бородой. *Аарон* – седой, с длинными волосами, борода длиннее Моисеевой, клином, в первосвященническом одеянии. *Соломон и Давид* – подобием сходны, оба в царском одеянии и в коронах, оба черноволосые, с волосами, спускающимися до ушей и с короткой бородой. *Иоанн Предтеча* – с длинными черными волосами по плечам, сверху взъерошены, и с длинной черной бородой. У Иисуса Христа – каштанового цвета длинные по плечам волосы и короткая борода. *Ап. Петр* – седой, с короткими курчавыми волосами и с короткой бородой, плешив. *Ап. Павел* – с короткими черными волосами и с длинной черной бородой. *Иоанн Евангелист* – безбородый юноша с короткими волосами. *Ев. Лука* – с короткой черной бородой и с короткими черными волосами. *Ев. Марк* – подобием как Лука, только будто его моложе. *Фома и Иуда* – безбородые. *Ап. Андрей* – седой, волосы на голове средней величины, висят клоками в разные стороны и взъерошены (как в Сирийском Евангелии), и с седой длинной бородой. *Отцы Церкви* несколько напоминают типы мозаик Софии Цареградской. *Василий Великий* – с черными волосами и черной бородой; *Григорий Богослов и Иоанн Златоуст* – седые: все трое с длинными бородами и короткими волосами. Хотя эта рукопись была написана, когда уже значительно установились иконописные подобиya, однако в ней сохранились еще и свежие следы античного предания, что можно видеть в миниатюре, изображающей языческих поэтов Орфея и Гомера: Орфей во фригийской шапке, играет на кифаре, без бороды; около него Гомер, тоже без бороды, протянул к Орфею руку; у обоих длинные черные волосы. В технике виден уже упадок, сравнительно с разными миниатюрами; очерки фигур наведены уже чернилами, а не писаны широко, местными красками, как в древнейшей христианской живописи. Все священные фигуры писаны в золотых одеждах, что должно означать велелепие святости,

потому что прочие, не священные лица, писаны в одеждах цветных, как, например, трое избивающих архидиакона Стефана. Но Орфей и Гомер – в золотых ризах.

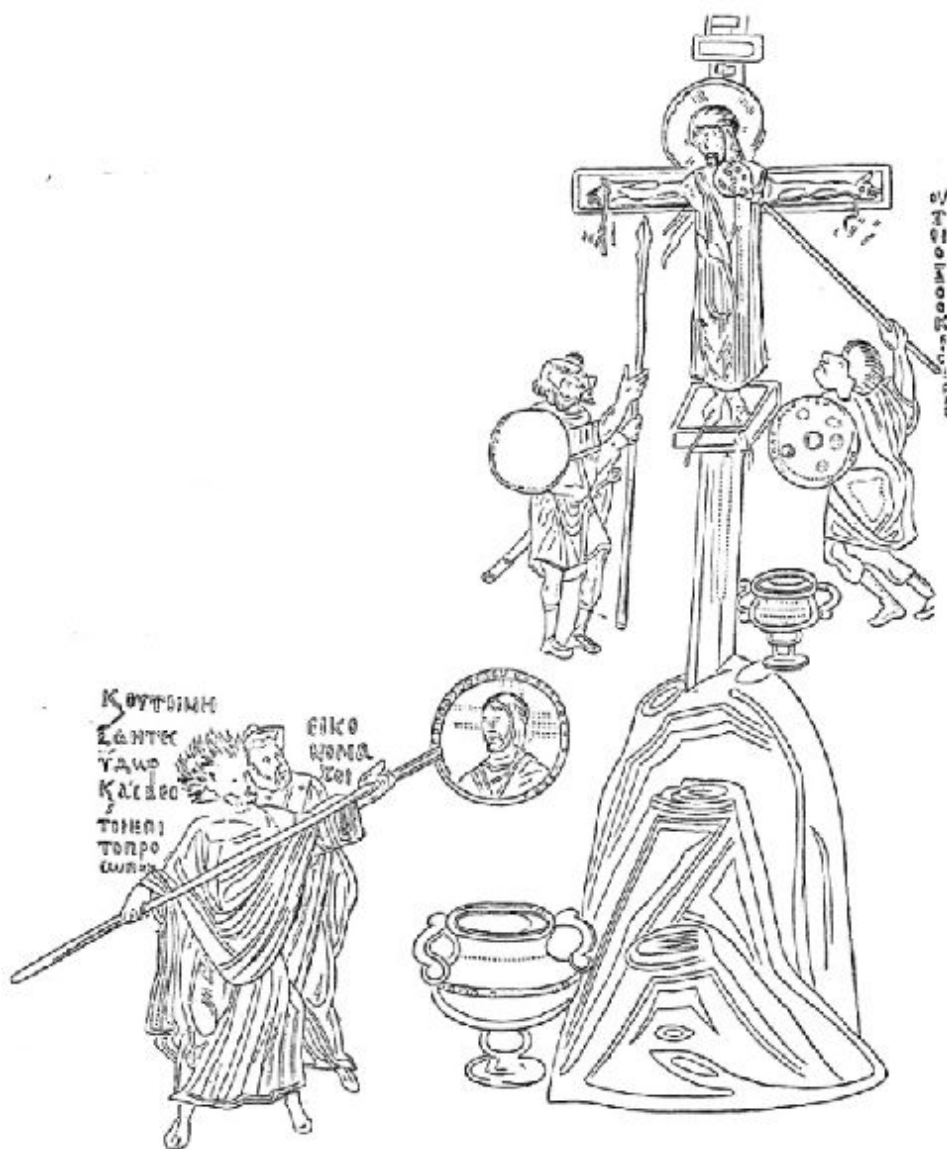
8) *Евангелие* в Публичной библиотеке в *Петербурге*, не позднее IX в. Рисунки представляют неровность в смешении остатков изящного стиля с позднейшими признаками упадка. Для иконописного предания важны: Брак в Кане Галилейской; Умовение ног; Тайная Вечера с *возлежащими* Апостолами, а не сидящими, как стали изображать их впоследствии. Иосиф и Никодим несут Христа погребать во гробе, *спеленутого*, согласно с изображением этого события в Лобковской Псалтыри. Воскресение – в виде сошествия во Ад: Христос стоит на Аде, олицетворенном по обычаю древнего искусства. Сошествие Св. Духа писано согласно с изображением в следующей за сим рукописи Григория Богослова (только без Евангелия и престола сверху).

9) *Григорий Богослов*, в Императорской библиотеке в *Париже*, IXв. Миниатюры писаны широкой кистью, очерки деланы красками, колорит цветущий. Некоторые рисунки замечательны по изяществу лучшего стиля ранней эпохи, другие свидетельствуют о падении изящного вкуса; даже часто в одной и той же миниатюре иные фигуры красоты античной, в стиле самом изящном, другие фигуры – неуклюжи и неверны в рисунке, как в русской иконописи. Многочисленные миниатюры этой знаменитой рукописи предлагают во многом отличные образцы для русской иконописи, в изображениях как Ветхого, так и Нового Завета, в типах лиц Ветхозаветных, Апостолов, Отцов Церкви, царя Константина на коне и с видением четвероконечного креста и проч. Иона, бросаемый в море и извергаемый китом, уже в одеянии, а не нагой, как в древнехристианском искусстве. Сампсон – безбородый юноша, три отрока в печи и Пророк Даниил в одинаковых персидских костюмах; воскресающий Лазарь спеленут, стоит в дверях гроба, как в древних саркофагах. Для сравнения с русской иконописью беру в пример Сошествие Св. Духа, которое в миниатюре изображено так: Апостолы восседают полукругом, в центре которого выемка в виде арки, служащая для них подножием. Над

Апостолами выведена тоже арка с полусводом; в верхней части свода на престоле лежит Евангелие, от которого идут огненные языки, потом продолжаемые голубоватыми лучами; и уже не языки, а эти то лучи сходят на Апостолов. По сторонам нижней арки изображены толпы народа. Этот перевод, в общем архитектурном очерке, согласный с принятым русской иконописью, отличается от последнего тем, что у нас, вместо толпы народу, в самой арке, что внизу – писан *Мир* в виде царственного старца. Из мифологических преданий в этой рукописи для примера можно указать, при переходе Израильтян через Чермное море, на изображение моря в виде обнаженной женщины, по чресло погруженной в воду, с веслом на плече.

10) *Псалтирь*, в библиотеке г. Лобкова, в Москве, IX в. Эта рукопись по важному значению украшающих ее миниатюр, как в художественном, так и в археологическом и церковном отношении, едва ли не самая замечательная из всех, находящихся в нашем отечестве. Подробное описание ее⁶⁶ помещено в этом же Сборнике; здесь же предлагается только несколько замечаний, определяющих ее значение в истории иконописного предания. Относясь ко времени Византийского искусства, очищенного прениями с иконоборцами, Лобковская рукопись содержит в себе даже изображения самых иконоборцев, посягающих на иконы, и лжепатриарха Иоанна, низложенного в 842 г., попираемого Св. Никифором Патриархом Константинопольским (л. 51 обор.), который как защитник иконопочитания, держите в руке икону Спасителя в медальоне, а иконоборцы бесчинствуют в присутствии сидящего на престоле царя Льва Армянина: один пронзает копьем икону Спасителя, в медальоне же, другой помазывает ее варом из купели, стоящей подле (л. 23 об.). Сближение жидовствующих иконоборцев с евреями, распявшими Христа, и самого иконоборства со страстями Господними изображено при Пс.68:22: «и даша в снедь мою желчь, и в жажду мою напоиша мя оцта», вверху, на поле страницы – Христос распят на кресте, без разбойников (рис. 21). Один вовне уже пронзил его в бок копьем, другой подносит ему оцет; а внизу той же страницы сцена из иконоборства: распятому Спасителю соответствует Его икона в

медальоне, прободаемая копьем; под иконой чаша с варом соответствует оцту верхнего изображения (л. 67). Христос постоянно изображается в типе, установившемся в период мозаический. Икона изображается в древнейшей форме медальона или щита времен древних саркофагов, и, как исключение, в виде четверугольной доски. Как остаток древнейшего периода, надобно почтить юный, безбородый тип Христа в медальоне на обороте 1-го л. рукописи (прилагаемый здесь рис. 22), и потом в меньшем размере тоже в медальоне над Пророком Аввакумом (л. 154 об.). Сияние Христа отличается тремя поперечниками креста, исходящими от головы. Это отличие еще не постоянно наблюдается в VI в.: так на Римской мозаике в храме Космы и Дамиана сияние Христа без перекладин, а в Софии Константинопольской – с перекладинами, также, как в позднейших фресках катакомб, именно в изображении Христа в катакомбах Св. Понтиана, VII в. В этих перекладинах очевидно сближение с крестом, которое объясняется самой историей этого последнего. Мы уже знаем, что первоначально распятие не изображали, а вместо того ставился простой крест; потом на самом верху крестного столба ставилась икона Спасителя в медальоне, как, например, на римской мозаике в храме Св. Стефана (Rotondo) VII в.;



21. Миниатюра Лобковской (Хлудовской) Псалтири л. 67 к
Пс.68:22

22. Из Хлудовской Псалтири



потом, а может быть, и одновременно с этим, ставили медальон с иконой Спасителя в центр самого перекрестия креста, которое, таким образом, соответствует сказанным перекладам сияния. В Лобковской рукописи именно всегда и изображается крест, с медальоном на перекрестии, как предмет поклонения (л. 4, л. 86), в отличие от настоящего распятия, как события исторического, в котором Христос является распят один, иногда между двумя разбойниками, обыкновенно в длинном синем хитоне, без рукавов (как в Сирийском евангелии), например, на л. 45 обор., и как исключение, обнажен до пояса, а от пояса до колен препоясан пурпурной тканью (л. 72). Между установившимися Византийскими типами встречаются и ранние, как остаток древнего стиля. Например, *Моисей* вместе с Аароном: оба старческие типы (л. 98 об.), и Моисей, извлекающий жезлом из скалы воду, или переходящий через Чермное море – юная безбородая фигура катакомбного стиля (л. 76, л. 148 об.). Двойкий тип Пророка *Давида*, как царя, с бородой, в царской пурпурной мантии сверх белой туники и в низенькой короне (л. 12) или в пурпурной далматике, подпоясанной золотом (л. 55 об.) и как юного, безбородого пастуха и псалмопевца (л. 24, л. 147 об.), объясняется двойким характером этого лица; но, во всяком случае, последний тип есть очевидное воспроизведение древнейшего образца в античном стиле. В символических фигурах и олицетворениях

очевидно влияние ранних источников христианского искусства. Например, в восхождении Пророка Илии на небо – внизу, как в упомянутом выше барельефе Луврского саркофага, изображен Иордан в виде полуобнаженного старца, в синей шапке с ушами; из уст льется река (л. 41 об.). Как в Равеннской мозаике в Баптистерии, V в., в Крещении олицетворена река тоже в виде старца; так и на миниатюре Лобковской Псалтири (л. 117) пр Пс. 113:5: «что ты есть море, яко побегло еси, и тебе Иордане, яко возвратился еси вспять» – изображен Спаситель почти по шею в воде, ниже на стороне отвернулась обнаженная фигура старца – это Иордан, а в самом низу стоят два бронзовые идола зеленоватого цвета. Как в Венской рукописи Диоскорида VI в. море изображено в мифологическом образе Амфитриты; так и в Лобковской Псалтири при Пс.88:10: «ты владычествуеши державою морскою, возмущение же волн его ты укрощаеши» – изображен Христос в ладье с учениками во



время бури, а внизу женщина с распростертыми руками – это *море*, на стороне же стоит в воде по щиколотки безбородый юноша, в правой руке держит трубу на плече, а левой закрывает рот – это ветер. Обе фигуры в розовом одеянии и в таких же шапочках (л. 88). Кроме того, еще несколько раз встречается в этой рукописи олицетворение ветров и вод; из отвлеченных

понятий – олицетворение милостыни, в царском одеянии (л. 35). Но особенно важно для истории искусства олицетворение Ада в античных формах, только уже не бога Аида или Гадеса, а толстого и мясистого Силена, обнаженного, лысого старика с коротенькой бородой, как (рис. 23) он, например, сидя, с каким-то зверским сластолюбием хватает руками одну из грешных душ, изображенных в виде

23. Из Хлудовской Псалтири

обнаженных детских фигурок, при Пс.9:18: «да возвратятся грешницы во ад, вси языцы забывающие Бога» (л. 8 об.). Ад в виде того же античного типа упитанного Силена, изображен в Сошествии во Ад, которым означается в восточной иконописи Воскресение Господне (л. 63). Этот Силен представлен поверженным стремглав, ногами вверх; на его препоясанном чреве, в золотом ореоле, Иисус Христос правой рукой берет Адама, седого старика, в белом одеянии; позади Евва, молодая румяная женщина, в красном одеянии. Средневековый символ, в виде баснословного зверя *единорога*, которого, по учению Физиологов или Бестиариев, будто бы укрощает только непорочная дева – символ Богородицы, – изображен при Пс.91:11: «вознесется яко единорога рог мой»: сидит девица в синем одеянии, с распущенными волосами; к ней подбежал единорог и стал ей одной лапой на колени (л. 93 об.) Указавши на следы древних источников Лобковской рукописи, теперь следует упомянуть, что миниатюры ее, за немногими изменениями, одной редакции с миниатюрами греческой же Псалтири, в Барберинской библиотеке в Риме, IX–X в⁶⁷. В обеих рукописях также изображения Патриарха Никифора и иконоборцев: что указывает на общее их происхождение вследствие победы православия над иконоборством; те же изображения погребения Христа, которого спеленутым несут в дверь гроба Иосиф и Никодим (л. 87); тот же Ад в виде Силена, тот же Ап. Петр с петухом, приводящим его в ужас своим пением (л. 38 об.); те же дьяволы, уловляющие грешников тенетами (л. 140); те же лукавые люди с песьими головами (л. 19 об.), окружившие Христа, при Пс.21,17: «обыдоша мя, яко пси мнози»; те же Антиподы (л. 103), и многие другие подробности,

свидетельствующие об общем происхождении обеих рукописей. Наконец, для скрепления русского иконописного предания указанием на древнейший источник, заслуживает внимание замечательное сходство миниатюр в Русских Псалтырях от XV до XVII в., с обоими этими греческими памятниками; как это можно видеть из сличения миниатюр в Углицкой Псалтири 1485 г. (в Петербургской публичной библиотеке, № 210) и в Годуновской 1600 г. (в Академической библиотеке в Троицкой Лавре) со следующими миниатюрами Лобковской рукописи: упомянутое изображение Христа между лукавыми с песьими головами (л. 19); грешники с рогами (л. 74); при Пс.72:9: «язык их преиде по земли» – грешники с длинными, почти до земли, языками и в масках; олицетворение рек в виде двух человеческих фигур, от которых идут потоки (л. 75 об.); солнце в виде античного божества на колеснице (48 об.); икона Знамения Богородицы в медальоне на горе, при Пс.67:16: «гора Божия, гора тучная» (л. 64). Это сличение с позднейшими русскими миниатюрами, свидетельствующее об историческом преемстве русского иконописного предания, можно бы расплодить множеством примеров; но в заключении приведу еще один, касающийся очень важного в истории нашей иконописи перевода: это символическое изображение Тайной Вечери под видом Таинства Евхаристии, совершаемого самим Христом. Так изображается этот сюжет в древних Киевских мозаиках XI и XII в.; так же в Углицкой Псалтири 1485 г., как и в позднейшей русской иконописи. Лобковская Псалтирь одной из своих миниатюр (л. 115) свидетельствует нам, что этот перевод ведет свое начало от IX в., а может быть и ранее, от древнейшего источника, из которого этот перевод был заимствован в греческую Псалтирь IX в.

24. Царь Давид, Императорская библиотека в Париже



11) *Псалтирь*, в Императорской библиотеке в Париже, IX–X в. с изображениями ветхозаветными, и преимущественно из деяний Царя Давида. Миниатюры особенно замечательны по изяществу раннего стиля и по символике, и олицетворениям. *Ночь* представляется в виде Дианы; *Мелодия*, облокотившаяся на плечо юного Давида, играющего на гуслях – прекрасная девица в виде античной музыки; Чермное море в виде обнаженной Амфитриты с веслом на плече. Олицетворения эти так сильно распространены, что иногда занимают в миниатюре больше места, нежели лица исторические, означая то принадлежности ландшафта, в олицетворении горы, пустыни и т. п., то расположение духа, например, в олицетворении молитвы, раскаяния, то вообще отвлеченные понятия и идеи, например, в олицетворении силы, премудрости, пророчества. Для примера

укажу на следующие миниатюры: Давид, прекрасная юношеская фигура с благородным, идеально настроенным выражением лица, играет на арфе. Он сидит. Одет в белое короткое одеяние (*penula*) и в пурпурной хламиде. На ногах сапоги. Рядом с ним, грациозно опершись на его плечо, сидит красивая женщина с обнаженными руками и грудью. Это, как гласит греческая надпись – *Мелодия*. Другая, столь же красивая женская фигура, выглядывает из-за памятника, но без надписи, вероятно, *Поэзия*. Кругом стадо овец и коз. В ногах у Давида сидит черная собака на задних лапах. Внизу прислонившись сидит в довольно наивном положении мужская фигура, едва прикрытая зеленым одеянием, с ветвью в руке. По надписи – это *Гора Вифлеем*. Еще миниатюра: юный Давид, в таком же костюме, с палицей в руках стремительно поражает диких зверей. Ему помогает античная женская фигура, по надписи – это *Сила*. Другая фигура, высываваясь из расщелины скалы, движением руки выражает изумление, вероятно, божество *Горы*. В Лобковской миниатюре, снимок с которой приложен в следующей главе, – сюжеты обеих парижских миниатюр, соединены в одной картине, и олицетворения опущены. Еще пример: миниатюра в два ряда: в верхнем посреди – Моисей, изящно драпированная юношеская фигура – выводит Израильян из земли Египетской, означенной зданиями на заднем плане. Над зданиями парит в воздухе, только по пояс намеченная синей краской, Диана с развивающимся вокруг головы покрывалом. Это по надписи – *Ночь*, потому что бегство совершается ночью. Под этой богиней на земле сидит женская фигура, обращающаяся к небу: по надписи – *Пустыня*, потому что Израильяне бегут в пустыню. В нижнем ряду Фараон с войском тонут в море. Энергическая фигура, воспоминание древнего Тритона, стремительно хватает Фараона за волосы: это по надписи – *Бездна*. Внизу олицетворение Чермного моря в виде обнаженной Амфитриты с веслом на плече. Еще: Пророк Исая молится, стоя между двух фигур: одна женская в виде Дианы – это *Ночь*, другая – маленький мальчик с факелом – это звезда *Денница*. Давид, с бородой, в царском одеянии стоит тоже между двух фигур: обе – красивые женщины: это *Премудрость* и *Пророчество*. Обе эти

миниатюры см. в приложенных здесь снимках. Некоторые олицетворения в сиянии, каковы: Молитва, Премудрость, Пророчество, Ночь; другие без сияния, например, Море, Пустыня, Бездна. Для истории этой рукописи необходимо заметить, что миниатюры ее повторяются в других современных рукописях, как, например, Исайя с Ночью и Зарей в Ватиканском кодексе Пророка Исайи IX–X в. (рис. 25). Олицетворения Моря и Пустыни встречаются в позднейших русских рукописях Апокалипсиса, что же касается до Премудрости, стоящей по одну сторону царя Давида, то этот сюжет в нашей иконописи получил особенное развитие в самостоятельной иконе, известной под именем *Софии-Премудрости*.

12) *Косма Индикоплов*, по рукописям Ватиканской Хв. и Лаврентианской, во *Флоренции*, столетием позднее. Миниатюры идут от одного древнейшего источника, что явствует столько же из античной красоты многих фигур, например, Адама и Евы, Авеля, сколько и из остатков ранней символики. Так в Ватиканской рукописи, восхождение Илии Пророка на небо, с олицетворением Иордана, изображено согласно с вышеупомянутым рельефом Луврского саркофага. В рукописи Лаврентианской замечательно олицетворение *Смерти*, в миниатюре следующего содержания: стоит Енох, молодая фигура, с короткими черными волосами и короткой черной бородой. Около, на синей каменной скамье сидит зеленоватая фигура, вся в один цвет светло-тенью писанная, будто бронзовая статуя; она обнажена, только препоясана темно-зеленой драпировкой. Это *Смерть*, как значится в греческой подписи; она отвратила свое лицо от Еноха и протягивает правую руку в противоположную от него сторону. Для русского иконописного предания Лаврентианская рукопись

Пророк Исаия. Миниатюра из Парижской Псалтири IX–X века



имеет особенное значение, потому что, содержа в себе явные следы древнехристианского искусства, предлагает несколько переводов, усвоенных русскими миниатюрами рукописного Индикоплова 1542 г., в Макарьевской Чети-Минеи, и в Синодальной библиотеке. Так, например, в Лаврентианской рукописи в том же самом виде писаны, только несравненно изящнее: *Аарон с кадилом* – изображен дважды, в профиль и с лица, в иерейском облачении, с логионом на груди, украшенным драгоценными камнями (л. 130). *Солнце* – в красном кругу, красная же фигура по грудь, на голове корона; вниз от круга идут красные же лучи (л. 189). Изображение трех миров: *Небесного, Земного, Подземного* (л. 228 об.) – превосходнейший оригинал русской копии в нашей рукописи 1542 г.

13) Миниатюры рукописей из монастырей *Афонской Горы*, в фотографических снимках г. Севастьянова, в Московском публичном Музее, и в Петербурге в Христианском Музее при

Академии художеств. Замечательнейшие из них по древности и изяществу: Псалтирь IX – XV в. из монастыря Пандократора (№ 20), Евангелие из Иверского монастыря X–XI в. (№ 57), Жития Святых и Слова Иоанна Дамаскина о Рождестве Христове, XI в., из монастыря Есфигмена (№ 77), Библия из монастыря Ватопеда (№ 1), хотя уже и XII в., но рисунки сняты, очевидно, с древнейших оригиналов, и многие другие. Об этих рукописях будут особые исследования в изданиях Общества Древнерусского Искусства. Здесь же следует заметить только, что все они отличаются тем же свойством, как и рассмотренные выше рукописи, и столько же важны, как в отношении античного изящества и символики, так и по типам и сюжетам, представляющим образцы для русской иконописи. Для примера укажу на две из этих рукописей, на Псалтирь X–XI в. и на Жития Святых и Слова Иоанна Дамаскина XI в. Псалтирь Пандократора, отличаясь своей редакцией от Лобковской и Берберинской, представляет, впрочем, некоторые миниатюры очевидно одного, общего с ними происхождения, и сверх того, в более изящном виде, ближайшем к раннему оригиналу, от которого пошли рисунки рукописных Псалтирей. Так в Псалтири Пандократора на полях, при Пс. 37 и 38, где говорится о раскаянии и смиренной преданности, изображен Апостол Петр, в ужасе спасающийся от красного петуха, который, будто обличая его, надменно кричит ему вслед. Сцена в высшей степени драматическая и наивная, и тем более, что обе эти фигуры, за недостатком перспективы и правильных размеров, кажутся одинаковой величины; и потому тем сильнее поражает ужасом гордая птица глубоко потрясенного раскаянием, которого мелкая фигура вызывает столько же сострадание, сколько и невольную улыбку. Псалтири Лобкова и Барберини предлагают слабые копии этого же самого сюжета. В рукописи XI века монастыря Есфигмена некоторые миниатюры, по общему впечатлению, приближаются к изящному стилю античной живописи Геркуланума и Помпеи, особенно в тех рисунках, где изображены языческие храмы в два и три яруса с рядами идолов, которые, будто бронзовые или золотые, выступают рельефно в темном или черном фоне. Яркость и свежесть колорита придает изящным фигурам необыкновенную

жизненность, например, в изображениях Рождества Христова и Бегства в Египет. Тип Богоматери замечательно прекрасен: в нем столько же природы, сколько и идеальности.

14) *Менологий* царя Василия Македонянина, 989–1025 г., в Ватиканской библиотеке (с сентября по февраль), и продолжение его (февраль и март), по рукописи Синодальной библиотеки в Москве XI в. Памятник этот, упоминаемый в предисловии к русским подлинникам, заслуживает особенного обстоятельного исследования, как один из ближайших источников русского иконописного предания. Здесь же ограничимся немногими замечаниями. В отношении художественном, эти рукописи представляют неровность смешанного стиля, в котором неуклюжесть фигур, сочиненных в XI в., берет уже перевес над слабеющими воспоминаниями об изяществе ранних времен. Праздники, вообще сюжеты, обработанные искусством древнейшим, писаны по преданию, с древних оригиналов, лучше, нежели истязания мучеников, вошедшие в живопись и распространившиеся как раз во время составления этих рукописей, в которых они и занимают большую часть миниатюр. Относительно иконописных сюжетов, вообще сходных с русскими иконописным преданием, я обращаю здесь внимание только на отклонение этого последнего от древнего Менология. Так, под 14 сентября, в этом древнем памятнике, изображено на миниатюре *Воздвижение Креста* не внутри храма, а снаружи на возвышенном крыльце, сделанном на манер древнейших церковных кафедр или амвонов, какие можно видеть в ранних базиликах Италии, как, например, в базилике Св. Лаврентия в Риме. Этот амвон примыкает к округленной стене храма. Наверху амвона стоит Святитель с крестом, который уже не имеет вида древа распятия: это вроде креста запрестольного, сделанного из тонкой полосы с двумя поперечниками, так что этот крест шестиконечный. По сторонам Святителя наверху амвона по служителю, ниже на ступенях, с обеих сторон, еще по фигуре. В русском подлиннике этот праздник описывается так: «Церковь стоит о едином версе осмь комар. Святитель Сильвестр, аки Власий, среди церкви крест поднял на главу. Диакон млад, другой средний, брадою аки

Косма, под руки держит Святителя, а стоят на амвоне. По правую руку за амвоном на престоле Царь Константин и Царица Елена, а по другую сторону епископы и попы, и диаконы, а под амвоном князи и бояре, стары и русы, и средние, и младые, в шубах. Палата по сторонам – празелень, другая – бакан насветло. Столп; на столпе человек, киноварен весь сам, в руке держит кубец, а в другой саблю». Противоречие между нашим преданием и древним его источником сглаживается следующим замечанием в Подлиннике позднейшем, исправленном в школе Ушаковской: «Мнится быти: Воздвижение Честнаго Креста прежде было не в церкви, как, то повествует в Минеи-Четьи Макарий: Патриарх тесноты ради народа ста на высоком месте и показа крест Господень всему народу, его же желяху видети». Под 22 октября Семь Отроков, спавших в Ефесе, в Менологии X–XI в. изображены спящими в пещере: все они, прижавшись друг к другу туловищами, и склонившись головами в разные стороны, составляют вместе одну изящную группу. Напротив того, в русском подлиннике они изображаются уже проснувшимися: «Царь Феодосий, пришед в пещеру к ним, и пад поклонися пред ними на колену и зрит на них; отроцы же пред ним стоят» и проч. Под 8 ноября Собор Архистратига Михаила, по русскому подлиннику: «и прочих бесплотных сил: Архангел млад, кудреваты власы, за уши курчеваты»; между ними Архангел Гавриил, а также и херувимы. В Менологии же, на основании Апокалипсиса (гл. 12, ст. 7–11) взят момент низвержения сатаны и слуг его Архангелом Михаилом, который потому стоит с лабаром в руке над бездной, где низвержены уже два дьявола, другие два низвергаются с гор по обе стороны. Под 25 декабря в Менологии помещены, как замечено выше, две отдельные миниатюры: на одной *Рождество* Иисуса Христа, на другой *Поклонение волхвов*, тогда как у нас оба эти события соединяются на одной иконе; на третьей миниатюре, тоже под 25 декабря, в Менологии изображен спящий Иосиф, которому является Ангел; затем, под 26 декабря, *Бегство в Египет*; тогда как по нашим подлинникам, под этим числом, описывается многоличная икона *Собор Богородицы*, с волхвами, с Иоанном Дамаскиным, Евфимием Великим и пр. Кроме священных типов

для живописи, Менологий предлагает много данных для истории древнехристианского искусства вообще. Например, храмы иногда изображаются сходно с Цареградским Софийским и с другими древнейшими, что важно для истории архитектуры. Иоанн Предтеча, под 7 января, пишется с большим четвероконечным крестом; тоже четвероконечный крест, с привесками в роде бахромы, крест запрестольный, пишется в крестном ходу (под 26 января). Царица Феодосия держит в руках медальон с грудным изображением юного Христа, без бороды (под 11 февраля), которое сходствует с встречающимся в Лобковской Псалтири и в других древнейших памятниках.

Этими краткими указаниями мы заключим обозрение рукописей, не потому, чтобы исчерпали богатое содержание этого обширного предмета, но потому, что в предложенном перечне достаточно уясняется важность миниатюры в истории иконописного предания и последовательное развитие иконописных сюжетов. Многие из рукописей, от XI в., служащих звеном в истории перехода Византийского искусства на Русь, именно в Остромировом Евангелии 1056–1057 г. и в Изборнике Святославовом 1073 г., в котором современные портреты Великого князя и его семейства свидетельствуют нам, что вместе с иконописью в эту раннюю эпоху перешел к нам и обычай, господствовавший тогда в Византийском искусстве, писать портреты царей и других знаменитостей, как, например, изображение Никифора Вотониата в рукописи Иоанна Златоуста 1080 г., в Императорской библиотеке в Париже⁶⁸.

V. *Диптихи, переплеты или оклады и складни*. Этот обширный предмет, обнимающий историю иконописного предания всех трех периодов, от древнейшей эпохи языческой и до позднейших времен, требует особенного обстоятельного исследования. Здесь же только будет показано его значение и важность. Диптихи (*δίπτυχα*) были переведены по-русски *складнями*. В древности они были деланы из слоновой кости, металла, дерева, из пергамента. Это складные дощечки, соответствовавшие нынешним карманным записным книжкам или бумажникам. Внутренние стороны дощечек назначались для писания, а наружные были украшаемы рельефами и рисунками.

Они привешивались на руку или к поясу, и, будучи изящной работы, служили немаловажным украшением в костюме. Составляли обычный предмет поздравительных подарков; консулы и другие власти дарили их народу в цирках, в ознаменование своего вступления в должность. Это были диптихи *консульские*. При переходе рукописи от древнейшей формы свитка к позднему виду книги, диптихи составляют посредствующее звено, послужив образцом для книги, и давши своими двумя сторонами первые дощечки для переплета; потому большая часть древних диптихов сохранились, как доски позднейших переплетов. Наши книжные оклады с рельефами и особенно оклады Евангелий суть не что иное, как бессознательное, основанное на древнем предании, воспроизведение рельефов диптиха, который уже в очень ранние времена сделался предметом церковной утвари; потому что диптихи употреблялись в церковной службе для поминания лиц, имена которых в них записывались: это диптихи *церковные*, предание о которых доселе сохранилось у нас в синодиках и поминальных книжках, или *поминаниях*. Наконец русские металлические, деревянные и каменные складни по самой форме своей родственны диптихам, только с рельефами не на внешней, а на внутренней стороне дощечек.

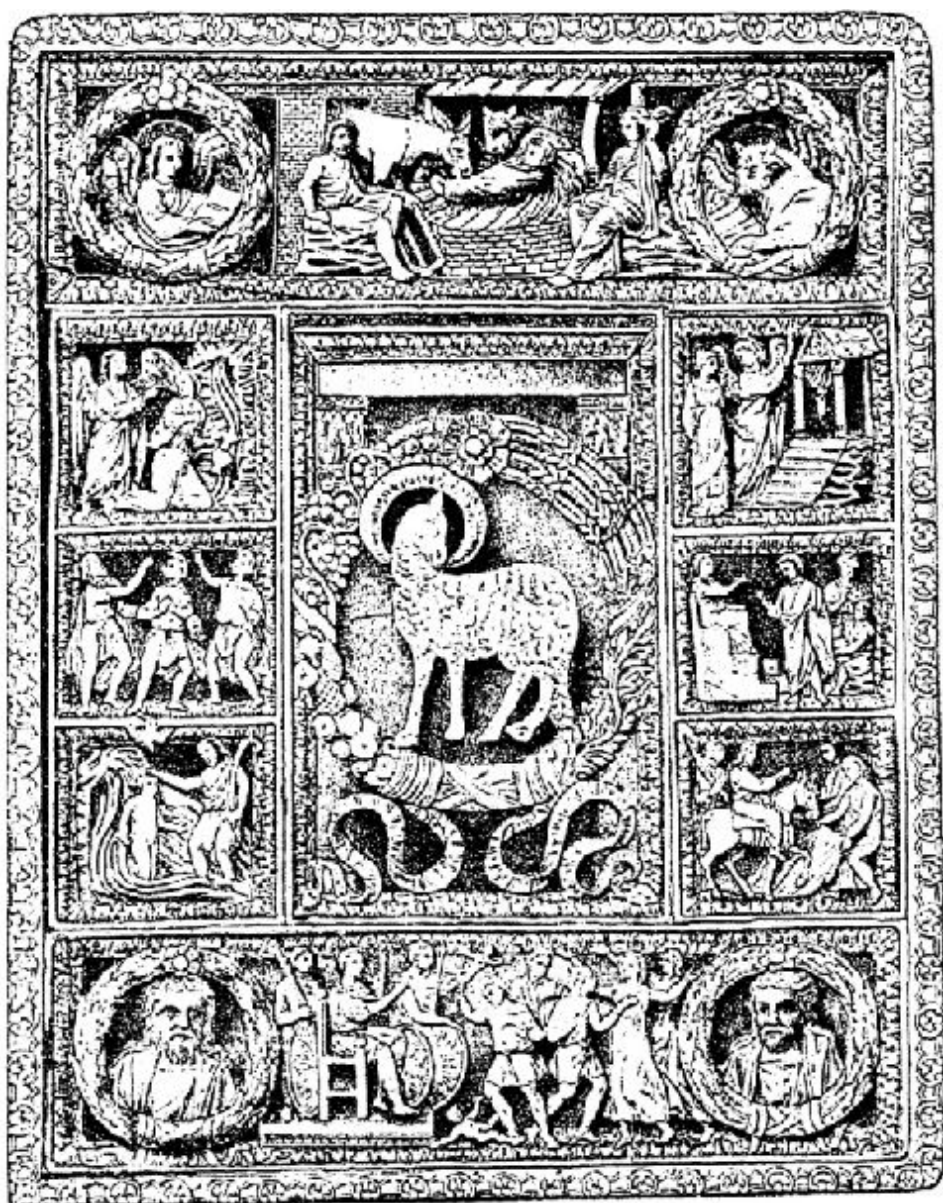
Рельефы диптихов, в стиле древнехристианских саркофагов, без соблюдения единства времени, места и действия, состоящие из сюжетов, без перспективы, нагроможденных друг на друга, служили образцом для распределения рисунка в многочисленных миниатюрах средних веков, а равно и в нашей иконописи до позднейшего времени, что можно видеть из выше приведенного снимка Рождества Господня с Ватиканского диптиха IX–X в.

Диптихи и книжные оклады предлагают важные дополнения для истории иконописного предания в отношении символики, образования типов и вообще развития сюжетов, как это можно видеть из следующего краткого перечня изображений на этих памятниках.

1) Консул сидит на престоле, по сторонам которого стоят Рим и Константинополь, олицетворенные в виде двух женщин в шлемах. (В Импер. Библ. В Париже).

2) Стоящий Ангел, с жезлом в одной руке и с державой в другой; вверху дощечки греческая надпись, свидетельствующая о византийском происхождении одного из самых ранних изображений этого предмета, V в., а может быть даже IV в., в эпоху перехода античных гениев в типе Ангела. (В Британском музее).

3) Оклад Евангелия из слоновой кости в ризнице Миланского собора, VI в. На одной стороне, приложенной здесь в снимке (рис. 26); в середине Агнец, с головой в сиянии. Вверху Рождество Господне. Налево от зрителя: Благовещение на источнике. Три волхва, идущие по указанию звезды. Крещение, без олицетворения Иордана и еще без Ангелов; голубь летит головой вниз. Направо: Ангел ведет мироносицу ко гробу Господню, изображенному в древнейшей форме, принятой в саркофагах для изображения гроба Лазарева. Христос перед Пилатом (по другим – Христос поучает в синагоге). Въезд в Иерусалим. Внизу избиение младенцев. По углам символы и лики Евангелистов Матфея и Луки. На другой сторон: в середине четвероконечный крест. Вверху – волхвы приносят дары младенцу Христу, находящемуся на коленях Богородицы, которая сидит на престоле; Иосифа нет. Налево: Христос исцеляет слепого и хромого. Исцеляет расслабленного, который несет уже свой одр. Воскрешает Лазаря: рисунок, во всем согласный с барельефами саркофагов. Направо: Спаситель между Апостолами Петром и Павлом. Тайная Вечеря с «возлежащими» по древнему обычаю. Прелюбодейная жена перед Спасителем. Внизу: Христос претворяет воду в вино на браке в Кане Галилейской, согласно с барельефами саркофага. Тип Христа юный, первых веков христианства. По углам символы и лики Евангелистов Марка и Иоанна. Надобно заметить, что все четыре Евангелиста еще не определены своими отличительными типами. Все с длинными волосами и короткими бородами.



4) Богородица сидит на престоле с Христом Младенцем, которого она держит между коленями так, что обе головы, и Ее, и Его, находятся на одной отвесной линии. Богородица красивая, полная женщина. Христос в левой руке держит свернутый свиток, а правой благословляет. Позади трона по бокам стоят по Ангелу: красивые. Полные фигуры; волосы перевязаны тороками. Вверху Солнце и Луна в античных образах Аполлона и Дианы. Вероятно, VI в. (в Берлинском музее).

26. Диптих с оклада Евангелия VI в., ризница Миланского собора

5) Металлический позолоченный рельеф, вероятно, с оклада книги, IX в., в Луврском музее, с греческими надписями. Превосходное изображение посещения гроба Господня Мироносицами. Две женские фигуры, в античной драпировке, но без сосудов с миром, подходят ко гробу, который в виде узкой двери примыкает к пещере. У этого отверстия, означающего гроб, сидит Ангел и показывает им внутрь гроба, где остался только повитый лентием саван, будто пеленки со свивальником, но так что пелены не тронуты и свиты лентием, однако заметно, что они пусты: самого Христа уже там нет. Дальнейшее развитие этого сюжета увидим на металлических церковных вратах XI в.

6) Диптих Тутила, в Сан-Гальском монастыре, конца IX в. В середине Спаситель, юная безбородая фигура, восседает в глории, внизу и вверху которой по два символа Евангелистов; по сторонам по шестикрылому серафиму. Вверху солнце и луна в виде античных божеств с факелами; внизу море и земля: море в виде полуобнаженного старца с урной, из которой льется вода; земля – в виде полуобнаженной женщины, грудь которой сосет ребенок; в руке у нее рог изобилия. Обе фигуры сидят. По углам дощечки Евангелисты. Работа отличается изяществом еще лучшего стиля ранних времен.

7) Диптих Сполетской герцогини Агильтруды, принесенный ею в дар монастырю Рамбонскому в 880 г., ныне в Ватиканском Музее. Отличается от Тутилова диптиха варварской грубостью работы, но замечателен по сюжету, предлагая одно из самых ранних, дошедших до нас изображений распятия в рельефе. Христос распят на четвероконечном кресте, с бородой и с длинными волосами; глаза открыты; обнажен, только препоясан до колен; руки вытянуты, голова держится прямо. По сторонам Богородица и безбородый Иоанн Богослов. Вверху солнце и луна, олицетворенные в человеческих фигурах, с факелами. Самая интересная подробность в этом диптихе та, что под крестом изображена Римская волчица, которую сосут Ромул и Рем.

8) Распятие, окруженное разными соответствующими предмету сюжетами, тоже на четвероконечном кресте, водруженном на извивающемся змии. Ранее X в. в Ганна 2.

9) Древнейший оклад греческой работы в России, XIIв., украшает Мстиславово Евангелие 1125–1132 г⁶⁹.

VI. *Священные сосуды и другая церковная утварь.* И в этом отделе, еще более обширном, следует ограничиться только общими замечаниями, и, для примера, указанием на некоторые из древнейших памятников. Мелкая церковная утварь, так же как диптихи и миниатюры в рукописях, по удобству перенесения, способствовала распространению иконописного предания и художественного стиля. Как рельефы диптихов и других изваянных произведений могли поддерживать в нашей иконописи рельефный стиль в расположении рисунка; так Византийская эмалевая работа, разделяющая колера золотым ободком рисунка – соответствует золотым бликам, которыми в иконописи отделяются складки платья и другие подробности; и вообще религиозное уважение, оказываемое церковной утвари, воспитывало вкус и самый глаз в стиле ее работы.

Перечень ограничивается только немногими из древнейших памятников.

1) *Лампы*, в катакомбах, с рельефными символическими изображениями Доброго Пастыря, одной или двух рыб, монограммы Иисуса Христа и т. п.

2) *Стеклянные сосуды*, в катакомбах, употреблявшиеся для сохранения крови мучеников и для вина во время трапезы; особенно последние с рисованными и позолоченными изображениями священных сюжетов. Например, на дне чаше в самой середине, в медальоне изображение юного безбородого Христа; а кругом стоящие ногами на ободке медальона 12 Апостолов. Вообще сюжеты на этих памятниках соответствуют живописи на стенах катакомб, в символическом представлении Авраама и Исаака, Моисея, Иова и других ветхозаветных сюжетов. Изображение Христа в типе Доброго Пастыря господствует. Из святых чаще других встречаются изображения Петра и Павла, но еще не установившие в определенные типы: то оба молодые, безбородые, по сторонам молящейся Агнесы или Богородицы, то с одинаковыми бородами; иногда Петр с круглой небольшой бородой, а Павел лысый и с длинной раздвоенной бородой.

3) *Цилиндрический сосуд*, из слоновой кости, первых веков христианства, в Берлинском музее, украшенный превосходными рельефными изображениями: с одной стороны юного Христа, с другой, противоположной – в соответствии Христу – жертвоприношения Исаака, с Ангелом около, в виде античного гения: изображение, важное для истории ангелов в христианском искусстве. Пространство между Христом и жертвоприношением Исаака наполнено Апостолами.

4) *Металлические кресты*. Между ними по изяществу и древности занимает одно из первых мест крест Галлы Плацидии, 425 г., который впоследствии, может быть, реставрированный, был подарен Лонгобардским королем Дезидерием его дочери Ансберге, абатиссе монастыря Св. Юлии в Брешии. И доселе в Брешии, в Публичной библиотеке Квириниан. Согласно древнему обычаю, этот крест четвероконечный, и притом все четыре конца равной величины, только книзу протянута небольшая рукоятка, чтобы брать крест в руки для процессий, или вставлять в отверстие (как крест запрестольный). По серебру позолоченный; украшен драгоценными камнями и античными камеями с мифологическими сюжетами. С передней стороны на перекрестии в медальоне довольно грубое изваяние Христа, с бородой, сидящего на престоле (вероятно, позднейшее). Но самое лучшее и, можно сказать – бесценное украшение этого креста составляет стеклянный медальон, вставленный на передней части у самой рукоятки, с изображениями в золоте и серебре трех фигур почти по пояс: это Галла Плацидия, Гонория и Валентиниан III, портреты, оживленные необыкновенной натуральностью и запечатленные индивидуальностью характеров; работа тщательная и с большим вкусом; техника не оставляет ничего лучшего желать, как в одеяниях, так и в лицах. Это замечательное произведение делал некоторый Грек Вуннерий, лепщик или гончар, как свидетельствует подпись сверху этих портретов на самом медальоне. По одинаковости изображений этот медальон состоит в сродстве с двумя половинками диптиха, в соборе в Монце, на которых также изящно изображены портреты Галлы Плацидии, Валентиниана III и Аэция или Бонифация. Для истории креста необходимо

упомянуть о кресте Ватиканском, который согласно с древними мозаиками, украшен в верхней оконечности грудным изображением Христа, а, сверх того – такое же изображение помещено и внизу, как три упомянутые портрета в кресте Брешианском. Наперсные кресты и тельники были сначала так же четвероконечные и без изображения распятия, как свидетельствует один из самых древних, найденный в могиле в римской базилике Св. Лаврентия за городскими стенами. Кроме латинских надписей, на нем помещена и греческая «Еммануил».

5) Ковчежец для реликвий, в виде маленького саркофага, четверти в две длиной и в четверть вышиной, из слоновой кости, кругом украшенный отличными рельефами, V века. В Брешии, в Публичной библиотеке Квириниан. Эти рельефы в истории древнехристианского художественного предания важны потому, что отличаются замечательной верностью стилю ранней живописи катакомб. Тот же юный, безбородый тип Спасителя; тот же обнаженный Иона, покоящийся под смоковницей, бросаемый в пасть кита и извергаемый китом; тот же обнаженный Даниил между двумя львами; те же молящиеся фигуры с распростертыми руками и в тех же широких одеяниях. Добрый Пастырь представлен стоящим в дверях овчарни. Впрочем, Страсти Господни получили в этом памятнике уже большее развитие, но все же в стиле древнем, без намеков на страдания, в сценах предания Спасителя Иудой, в отречении Апостола Петра и в приведении Христа к Пилату на суд. По изяществу особенно замечателен рельеф с изображением Евангельского чуда о воскресающей девице. Христос, стоя возле великолепного ее одра, поднимает ее, взявши ее за правую руку. Позади одра стоят группой женщины, выражая своим движением изумление. Одеяние с полосами или источниками. Над мелкими рельефами помещено несколько более крупных изображений отдельных фигур, по грудь, в медальонах, на манер саркофагов.

6) Для истории иконописного предания особенную цену имеют стеклянные и металлические пузыри⁷⁰, для освященного елея, и другая священная утварь, принесенная в дар папой Григорием I Великим Лонгобардской королеве Теуделинде, конца VI в., и поныне сохраняющаяся в ризнице собора в Монце.

Греческие надписи на этой утвари свидетельствуют о ее греческом происхождении. Для истории развития иконописных сюжетов особенно важно обратить внимание на изображения распятия, составлявшие существенный вопрос для церковного искусства этого времени. На одном из этих пузырей изображено распятие еще без распятого Христа, а именно: между двумя разбойниками, распятыми на четвероконечных крестах, стоит никем не занятый тоже четвероконечный крест, а над ним, в небе между олицетворенными солнцем и луной, изображен Христос, только по грудь, в сиянии. Перед порожним крестом по обе стороны по коленопреклоненной фигуре. Под крестом гроб Спасителя, в виде храма; по одну сторону сидит Ангел, по другую – подходят две Мироносицы. На другом пузыре, вместо креста, между распятыми разбойниками, изображен стоящий Спаситель, с распростертыми руками, как молящаяся в катакомбах фигура, образуя таким образом крест посредством членов собственного тела. Так еще робко делало свои попытки церковное искусство на этом, еще новом для него поприще. Впрочем, основываясь на Сирийском Евангелии, мы знаем, что изображения настоящего распятия в иконописи уже существовали: поэтому неудивительно, что рядом с вышеприведенными намеками на распятие, в той же священной утвари Теуделинды, мы встречаем и настоящее распятие, именно на панагии с мощами и на наперсном кресте.

Не имея намерения излагать историю церковной утвари, и касаясь этого важного предмета постольку, насколько это нужно, чтобы определить его значение в истории иконописного предания, мы должны заметить, что из древних драгоценных изделий этого рода, серебряных и золотых с камнями, очень мало дошло до наших времен, по причине грабежей и других невзгод, и случайностей, которым так легко они подвергались в разные времена. Для нас русских особенно важно обстоятельное обозрение утвари в монастырях Афонской горы, которого наука еще ожидает. Точно также доселе еще не разработаны исторически богатые материалы и по русской церковной утвари, предмет тем более трудный для исследования, что в нем оказываются самые разнообразные влияния. Уже с древнейших

времен история указывает как на восточное, греческое, так и на западное, норманское или немецкое и латинское происхождение изделий этого рода. О греческом происхождении свидетельствуется в летописном известии, что князь Владимир по крещении, отправившись из Корсуня в Киев, взял с собой «сосуды церковныя, иконы на благословенье себе» и «два капища». Предание о раннем влиянии Норманском сохранилось Киево-Печерском Патерике в повествовании Варяга Шимона или Симона Преподобному Антонию о том, как отец этого Варяга в своей Варяжской земле «содела крест велик зело яко десяти лактий, и на нем изобрази богомужное подобие Христово, и сему честь творя, возложи пояс о чреслах его, имущ пятьдесят гривен злата, и венец злат на главу его. Егда же изгна мя Якун стрий мой (дядя) от области моея, аз взях пояс с Иисуса и венец с главы его, и слышах глас от образа, иже обратився ко мне и рече: никакоже, человеце, венца сего возложи на главу свою, но неси на уготованное ему место, идеже созиждется церковь Матери моея» и проч. Известно, что по измерению этим поясом была определена величина храма Успения Киево-Печерского монастыря, а венец был повешен над жертвенником этой церкви. Еще важнее свидетельство о западном, римском влиянии на церковную утварь на Руси, в XII в., в Житии Антония Римлянина, который, будучи родом из Рима, оттуда же чудесным образом доставил в Новгород в бочке разную церковную утварь, о чем он сам выражается в Житии следующими словами: «сия бочка нашей худости, вдана морстей воде в Риме сущим, от наших бо грешных рук, вложенное же в бочку: *сосуди церковнии, златии и серебрянии и хрустальнии, потири и блюда, и ина многая от священных вещей церковных...* подписи же на сосудех римским языком написани».

Согласно древним свидетельствам, встречается между церковной утварью на Руси, как Византийская, так и Западная. Превосходный образец первой предлагает Византийский серебряный ковчежец, сделанный в XIV в. по образцу кивория в храме Св. Мученика Димитрия в Солуне, с изображениями Св. Нестора и Лупа, и царя Константина Дуки и супруги его Царицы Евдокии (в ризнице Московского Успенского собора)⁷¹. Изделий

западных с латинскими и даже с немецкими подписями особенно много было в храме Новгородской области, где некоторые из них сохранились и доселе. Например, в Никитской церкви в Новгороде: серебряный потир с латинской надписью: *Ihesus*, а внизу: *pro ecclesia S. N. in Luconì*. В Антониевом монастыре: серебряная позолоченная лжица с обозначением на внешней стороне года арабскими цифрами – 1234, и с католическим изображением Богородицы с двумя младенцами – Христом и Иоанном Предтечей, и распятия с тремя гвоздями. В Клопском монастыре: панagia, между прочим, с изображением основателя католического ордена монахов, Доминика, и с латинской над ним надписью: *S. Domin*. В Ильинской церкви в Новгороде: тоже панagia с изображением Апостола Петра и с латинской надписью: *S. Petrus*, и многое другое⁷². Так как предки наши не приписывали особенного значения месту происхождения церковной утвари и оказывали в этом отношении терпимость, то в определении русского иконописного предания надобно весьма осторожно пользоваться изделиями этого рода церковных древностей, отличая Византийское и Русское от западного, а в русском заимствованное из Греции от подражаний западным изделиям⁷³.

VII. *Изображения на металлических церковных вратах, входных, Византийской работы особенного производства, состоявшего в инкрустации (grave en creux) серебряных или медных полос в бронзовую поверхность врат, особенно господствовавшего в Византии в XI в., и перешедшего и к нам в Россию. Врата с выпуклыми рельефами уже позднее.*

1) Врата на правой стороне от главного входа в соборе *Св. Марка в Венеции*, взятые венецианцами 1204 г. из Софийского храма в Константинополе, с изображениями Святых и с греческими надписями. Хотя эти врата и позднее эпохи Юстиниановой, но все же по древности своей занимают первое место и заслуживают особенного специального исследования по своей важности для русского иконописного предания.

2) Во второй половине XI в. для храмов южной Италии было сделано несколько врат в Цареграде, по заказу консула

Панталеона. Таковы врата в соборах *Амальфи* (до 1066 г.) и *Атрани* (1087 г.), отличающиеся простотой украшений из четвероконечных крестов, стоящих на полукружиях из ветвей, и с немногими фигурами святых, а также Спасителя и Богородицы. Такие же украшения на Цареградских вратах собора в Салерно. На иждивение той же фамилии Панталеонов были деланы церковные врата для Св. Павла в Риме, для Горы Св. Ангела, для Монте Кассино.

3) Врата базилики *Св. Павла в Риме* (вне города), деланные тоже в Царьграде литейщиком Ставракием в 1070 г., но во время пожара 1823 г. уничтожившиеся, так что мы можем судить об изображениях на них только по снимкам в Даженкуре (у Чиаппини они изданы очень небрежно и ошибочно). Изображения эти, с греческими надписями, имеющие предметом Евангельские события и Апостолов, и Пророков, согласны с русскими подлинниками. Например, Благовещение на колодце: Богородица стоит задом к водоему, обернувшись к благовествующему Ангелу. Рождество уже сближено с русскими преданиями на стр. 32, где приложен и снимок с этого изображения. В крещении с одной стороны Спасителя стоит Иоанн Предтеча, с другой два Ангела; внизу, в воде, какая-то маленькая человеческая фигура, вероятно, воспоминание об олицетворении Иордана, как и в наших лицевых подлинниках. Преображение: фигуры расположены, как принято у нас, и также Спаситель в ореоле, с широкими полосами сияния, образующими будто четвероконечный крест, еще с двумя перекладинами, соединяющимися в центре перекрестия наискось, так что все эти широкие полосы света составляют как бы звезду из восьми радиусов в круге ореола. Распятие с четырьмя гвоздями, но уже на кресте, осложненном вверху дощечкой с известной подписью и внизу подножием, но еще не перекошенным: это восьмиконечный крест в своем зародыше, форма, обязанная своим происхождением в искусстве, очевидно, уже тому позднему времени, когда усилилась потребность в изображении распятия. Распятый Спаситель, не в короне и не в терновом еще венце, а с открытой головой, окруженной сиянием. В снятии с креста Богородица держит

Спасителя за руку, так как ниже Иосиф Аримафейский извлекает гвоздь из ноги Спасителя. Воскресение (с подписью ἡ ἀνάστασις) в виде сошествия во Ад: под ногами Спасителя веревки Ада с ключами, замком и скобками; по одну сторону Адам с Еввой, по другую Давид, Соломон и Предтеча. В Вознесении Спасителя Богородица стоит между двумя Ангелами. В Сошествии Св. Духа 12 Апостолов, без Богородицы, сидят кругом, под полукуполом, как в древних миниатюрах, внизу в арке, вместо царственной фигуры Мира, как у нас – помещены три фигуры, означающие народ, с подписью φυλulόσe.

4) Врата храма *Архангела Михаила* на так называемой *Горе Св. Ангела* (Monte S. Angelo), в Южной Италии, в Капитанате, сделанные в Цареграде в 1076 г., с латинскими надписями. Все изображения из Ветхого и Нового Завета – первые на левой половине, а вторые на правой, – имеют предметом чудеса Ангелов, во главе которых чествуются Архангел Гавриил и в особенности Михаил, которому посвящен храм. Потому изображения начинаются сверху, на левой половине врат, Архангелом Михаилом, который низвергнув Сатану в бездну, стоит над ней на горе в ореоле; по сторонам низвергающиеся демоны: изображение, согласное с миниатюрой в Менологии Императора Василия X–XI в., под 8 ноября, и столько же, как это, отличное от описания Собора Архистратига Михаила в наших подлинниках, как показано выше. Последнее изображение на этой половине внизу: Ангел изгоняет Адама и Еву из Рая. Прочие ветхозаветные сюжеты: Ангел Господень побивает 185 Ассириян (2Цар.19:35) Авраам поклоняется Троице в образе трех юношей, которые все изображены еще без крыльев, но в сиянии: передний, означающий Христа, отличен сиянием с крестообразным разделением. Даниил в пещере между львами, в своем персидском костюме, принят в византийских миниатюрах; Ангел приводит к нему Пророка Аввакума с пищей. Иаков видит во сне лестницу с восходящими Ангелами. Царя Давида обличает Пророк Нафан, позади которого стоит Ангел с мечом. Ангел повелевает Иисусу Навину изуть сапоги с ног своих. Единоборство Иакова с ангелом. Три отрока в печи и над ними ангел – изящная группа: обычно повторяется и в древней

византийской, и в русской иконописи. Ангел отвращает Авраама от принесения Иссака в жертву. Наконец, как связь Ветхого Завета с Новым – Ангел предвозвещает Захарии и рождении Иоанна Предтечи. На правой половине врат события Новозаветные: Ангел возвещает пастырям о Рождестве христовом. Ангел повелевает Иосифу в сновидении взять Богородицу и Христа Младенца и бежать с ними в Египет. Ангел, сидя на гробе Спасителя, извещает пришедших жен Мироносиц о Его воскресении: прекрасный рисунок, от ранней эпохи сохраняемый и дошедший и до русской иконописи. Ангел освобождает Апостола Петра из темницы. Ангел приводит в движение воду в Овчей купели для исцеления болящих. Остальные изображения, взятые из легенд и житий святых, не имеют прямого отношения к нашей иконописи.

5) Врата собора в *Беневенте* в Южной Италии, 1150–1151 г., хотя с воспоминаниями Византийскими, но и со значительными уже отклонениями. Например, Воскресение представлено по-византийски сошествием во ад и даже с олицетворением ада в виде человеческой фигуры, прикованной на цепи (что напоминает олицетворение Ада в древних греческих рукописях); но в Вознесении Спасителя, уже по позднейшей редакции, отклоняющейся от византийского предания, не достает двух ангелов по сторонам Богородицы.

6) Трое врат в соборах *Трани*, *Равелло*, в Южной Италии и Монреале близ Палермо, последней четверти XII столетия (1174–1179), деланные Баризаном из Трани, под сильным влиянием Византийским; так что хотя вообще над изображениями помещены подписи латинские, но иногда встречаются и греческие. Так, например, на вратах Трани Воскресение Спасителя тоже в виде сошествия во ад, в самом чистом византийском вкусе, напоминающем русскую иконопись, и сверх того с греческой подписью: *ἡ ἀνάστασις* (воскресение). Снятие с креста, причем голова Христа свисла направо от зрителя на грудь Богородицы, которая берет Его за руку, а Иосиф Аримафейский по другую сторону выдергивает из ноги Его гвоздь: на перекладине креста греческая надпись: *ἡ ἀποκαθήλωση* (снятие).

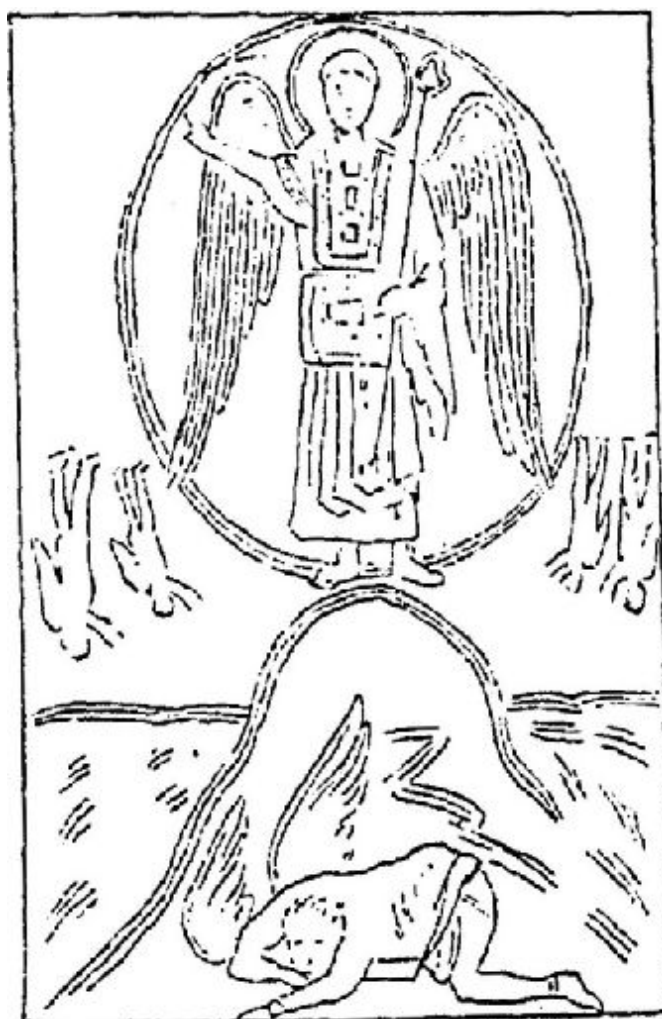
7) Из памятников этого рода в России особенную важность имеют для истории иконописного предания двое врат храма *Рождества Богородицы в Суздале*, XIII–XIV(?) в. На одних изображения из Ветхого Завета, на других – из Нового. Подписи по-славянски, но, вместо *святый* и *святая*, по-гречески. Переводы рисунков, без сомнения, греческие, во многом удержавшие изящество лучшего древнейшего стиля. Изображения из Ветхого Завета представляют замечательное сходство с вратами храма Архангела Михаила на Горе Св. Ангела, и из Нового Завета – с вратами Св. Павла вне Римских стен, так что эти русские памятники в возможной чистоте сохраняют предания XI в. Замечательно между суздальскими и итальянскими вратами на Горе Св. Ангела то сходство, что на обоих в событиях Ветхого Завета является главным деятелем ангел, а именно Архистратиг Михаил. Но вот перечень самих сюжетов суздальских врат: Архангел Михаил, вспомоществуемый ангелами, низвергает с неба сатану и слуг его: превосходный рисунок, изящнее и полнее, чем на Горе Св. Ангела. Господь Бог, с крестообразным сиянием Иисуса Христа, творит Адама. Ангел изгоняет Адама и Еву из Рая. Архистратиг Михаил научает Адама, *рыльцем* (т. е. заступом) копая землю, потом и трудом питаться: около Адама, копающего землю, сидит Ева с ребенком на руках. Адам и Ева одеты. Адам в одеянии, сидя на престоле и поставив ноги на подножие, нарицает имена зверям, благословляя их правой рукой. Позади Адама стоит Ева, одетая в широком одеянии, с покрытой головой. Ангел приносит дар Богу, держа в руках агнца. Каин убивает Авеля. Бог явился в троице Аврааму под дубом Мамврийским. Три путника с крыльями; Авраам пал ниц; позади стоит Сарра. Те же три ангела сидят за столом: у среднего сияние крестообразное, для означения в его лице Иисуса Христа; Авраам подносит на блюде яству; Сарры нет. Иаков в сновидении видит лестницу с восходящими по ней Ангелами. «Архангел Господень» (как значится в надписи) борется с Иаковом. «Архангел» с двумя Ангелами является Лоту, который пал перед ним ниц. Ангелы пришли поведать Лоту, чтобы бежал из Содома. Ангел потопляет Содом и Гомору. «Архистратиг

Михаил», явившись Иисусу Навину в Иерихоне, укрепляет его на брань. «Архангел Господень Михаил» запрещает Валааму волхву, да не проклинает сынов Израилевых. Явился Ангел Господень Гедену, повелевая ему победить Агарян. Сшедши с небеси, «Архангел Господень Михаил» побивает 185 человек Ассириян. (слич. на вратах на Горе Св. Ангела). Царь Давид поклоняется Троице. Пророк Нафан обличает царя Давида. Три отрока в печи; над ними по обычаю Ангел: рисунок отличается от находящегося во вратах храма на Горе Св. Ангела, только тем, что внизу у печи три фигуры: две по сторонам на коленях, а третья впереди печи пала ниц. Архангел восхитил Аввакума с пищею из Иерусалима в Вавилон, да препитает Даниила, находящегося во рву, со львами: рисунок одного перевода с Итальянскими вратами, только на Данииле нет фригийской шапки. «Архангел Господень Михаил» возмущает купель для исцеления болящих (слич. На Горе Св. Ангела). Наконец, чудо Архистратига Михаила в Хонех. Около стоит Архип. Из Нового Завета: Зачатие, по восточному догмату: Иоаким и Анна обнимаются. Введение Богородицы в храм. Благовещение: Богородица сидит на престоле, поставив ноги на подножие; без веретена и без книги. Крещение Иисуса Христа. Преображение. Воскрешения Лазаря. Он спеленут, стоит около гроба, сделанного в виде античного храма, как изображается этот сюжет на саркофагах. Въезд в Иерусалим. Распятие. Мироносицы пришли ко гробу Господню, у которого сидит Ангел: гроб изображен в виде внутренности часовни, со входом под аркой, освещенной лампадой, которая спускается с арки над саркофагом: перевод очень замечательный и по изяществу, и особенно по подробностям. Сошествие во ад, которое в надписи названо, как следует «Воскресением Господним». У Христа в руке длинный жезл в виде шестиконечного креста. Сошествие Св. Духа: сидят, по обычаю, полукругом 12 Апостолов, без Богородицы; внизу обычная арка, замещаемая то толпой народа, то царственной фигурой Мира, представляет вид затворенной двери, без всяких человеческих фигур. Успение Богородицы, согласно с русскими подлинниками. Св. тело Богородицы несут ко гробу. Положение Св. Ризы. Положение пояса Богородицы.

Покров Богородицы. Сверх этих изображений помещены на вратах в медальонах поясные иконы Пророков, Отцов Церкви и других святых, важные для восстановления предания об иконописных типах; между ними же, в медальоне, и икона Спасителя, который левой рукой придерживает Евангелие, а правой благословляет *именословно*. Наконец, все эти изображения убраны замечательными по чистоте византийского стиля орнаментами. Здесь предлагаются в снимках по итальянским вратам Горы Св. Ангела, сделанным в Цареграде в 1076 г. и по суздальским: Низвержение сатаны (рис. 27 и 28), Лестница Иакова (рис. 29 и 30), Даниил во рву (рис. 31 и 32) и Мироносицы у гроба Господня (рис. 33 и 34)⁷⁴.

8) Решительную противоположность с этими вратами представляют так называемые *Корсунские Софийского собора в Новгороде*, сделанные в Магдебурге во второй половине XII в., и потому отличающиеся столько же католическими отклонениями от иконописного предания, сколько и стилем, уже Романским, воспитанным средневековой культурой. Спаситель благословляет сложением перстов католическим. Ангел, благовествующий Богородице, и волхвы, идущие поклониться Христу, полагают ноги на каких-то зверей и чудовищ, на образец романских статуй, поставляемых на звериных фигурах. Ад, в сошествии Спасителя, изображен тоже согласно с романской скульптурой, в виде какой-то бочки (пасть Ада), из которой выглядывают три головки; но уже нет при этом ни Адама с Еввой, ни Давида с Соломоном. В изображении Рождества Христова, совершающего в каком-то здании с зубцами, Богородица лежит на кровати, которая сделана с ножками, а около нее сидит на стуле Иосиф. Замечательнее прочих изображение распятия (четырьмя гвоздями): крест убран, будто в ознаменование Древа жизни. Христос (без сияния и без венца) хотя и уже распят, но с открытыми глазами, и, свободно стоя на подножии, подает свою правую руку Богородице⁷⁵.





28. Рис. на Суздальских воротах

27. Рис. на воротах Горы Св. Ангела

Полагая достаточным приведенного перечня для составления ясного понятия о преемственности русского иконописного предания в его постепенном развитии от древнейших времен до установления его в обиходе русских подлинников, мы пока ограничимся только этим, не касаясь других отделов археологии, более или менее относящихся к нашему предмету, каковы монеты с печатями и камнями, расписные ткани и шитье, изображения на алтарных жертвенниках и купелях, и, наконец вся романская скульптура. Все эти предметы только подтвердят нам результаты, извлекаемые из предложенного перечня.

Впрочем, прежде нежели выведем эти результаты, надобно сделать обозрение самых сюжетов в рассмотренных источниках

и привести их в общую систему. Все разнообразие иконописных сюжетов разлагается на два главных отдела: на *символический* и *исторический*.

30. Рис. на Суздальских вратах





29.Рис. на вратах Горы Св. Ангела

Символическое содержание господствует в искусстве до Константина Великого, и потом более и более уступает свое место историческому, однако, как существенный элемент, навсегда остается в церковном искусстве и на западе, и особенно у нас.

К формам символическим принадлежат:

1) *Мифологические лица* античного искусства⁷⁶. Например, в христианском искусстве первых веков: *Орфей*, созывающий около себя своей музыкой зверей и птиц (живопись в катакомбах Калиста), для означения Спасителя; *Одиссей*, на ладье привязанный к мачте, а около на волнах сирены (на саркофаге

из катакомб Каллиста), для означения господства креста и страданий над соблазнами мира; похищение *Прозерпины* на колеснице, предшествуемой *Меркурием* (живопись а катакомбах Претекстата), для означения перехода из здешнего мира в вечность. Аполлон, Диана, Аид, Амфитрита, божества Ветров, Рек и проч., для означения солнца, луны, ада, моря, ветра, реки на мозаиках, миниатюрах, диптихах второго и третьего периода иконописного предания.

В Русской иконописи: в миниатюрах Псалтырей и Апокалипсисов до XIII в. и на иконах Богоявления, Иордан в виде человеческой фигуры. Сюда же, как остаток мифических представлений античного искусства принадлежат две девицы между историческими личностями на Соборе Богородицы; «Ясли девица держит – значит в подлинниках: пол ея нага (т. е. полунагая), другая девица, пол ея нага, обвилася травой, цветки посторонь».





32. Рис. На Суздальских вратах

31. Рис. на вратах Горы Св. Ангела

2) *Олицетворение* идей и отвлеченных понятий, а также и предметов видимого мира, по примеру античного же искусства, но впоследствии и самостоятельно развитые в христианских памятниках. В искусстве первых веков *Добрый Пастырь*. На диптихах и особенно на миниатюрах, олицетворение *Молитвы*, *Раскаяния*, *Премудрости*,

Пророчества (в Греческой Псалтири в Парижской библии IX–X в.), *Пустыни* (там же), *Городов* (в Греч. Иисус Навин VII–VIII в.) и проч. Сюда принадлежит символический тип *Св. Софии*, усвоенный в нашей иконописи под видом *огненного ангела*.

3) Из сочетания *линий* и *букв*. Сюда относятся: сияние или *венец святости* вокруг головы, в отличие от *ореола* или сияния вокруг всей фигуры. *Крест*. *Монограмма Христа* из сочетания букв *Х. Р.* и *т. п.*

4) *Растения*; например, *пальмовая ветвь* – символ мученичества; *пальмовые деревья* между фигурами – *рай*.

5) *Животные*. В древнехристианском искусстве, например: Сусанна с двумя стариками под видом лисицы между двумя волками (в катакомбах Св. Сикста, живопись); рыба – символ Христа (см. стр. 42); петел – покаяния, бдения; олень – Крещения; павлин – бессмертия (на Солунской мозаике IV в., в русской рукописи Изборника Святославова 1073 г.).





34. Рис. на Суздальских вратах

33. Рис. на вратах Горы Св. Ангела

Другие символы от древнейших времен сохранились в церковном искусстве и доселе, например, агнец – символ непорочной жертвы искупления, голубь – Духа Святого, орел – Евангелиста Иоанна, змий – дьявола.

6) *Небывалые* животные и вообще изображения фантастические. Например, единорог при девице – символ непорочности (в Греч. Псалтири г. Лобкова IX в.); феникс – воскресения (на мозаике Космы и Дамиана VI в.). Сюда же относятся символы Евангелистов: именно, или двух из них, Луки и Марка – в виде крылатых Тельца и Льва (на мозаике в усыпальнице Галлы Плацидии V в.), или всех четверых – в так называемом *Тетраморфе*, в изображении, состоящем из одной фигуры с головами ангела, орла, тельца и льва (в Греч. Псалтири

г. Лобкова IX в., на русской иконе Единородный Сын, см. рис. 2, стр. 17).

Одни из таких символов основаны на Св. Писании, как, например, символы Евангелистов на видении Иезекиеля, символ оленя на псалме 42, ст. I: символ петла на Евангелии об отречении Петра, Матф. 26, 74, 75, и проч.; другие на средневековых понятиях о природе, частью же развитых впоследствии, согласнос символическими понятиями средних веков, в особенных руководствах, известных в восточной литературе под именем Физиологов, а в западной под именем *Бестиариев*, с присовокуплением *Лапидариев* и *Травников*. Так, например, в Физиологии по русской рукописи «Дамаскина Архиеерея Студита» и проч. об единороге или инороге: «*Инорог* за жестоту и крепость от ловителей неудобь ятися может; аще же одина исходит к нему дева чистая, ту он за чистоту возлюбив, удобь прикосновен ею бывает и осязаем». В противоположность символическим сюжетам мы называем *историческими* не только такие, которые заимствованы из Св. Писания и достоверной истории церкви, но и такие, которые, хотя обязаны своим происхождением источникам апокрифическим и поэзии, но имеют вид исторического события. Те и другие сюжеты заимствованы из следующих источников:

1) Из *Ветхого Завета*, сначала в искусстве первых веков христианства, как символы идей Нового Завета, о чем было сказано выше, но потом – самостоятельно, как исторические сюжеты, помещаемые наряду с сюжетами новозаветными в назидание верующим. Например, на мозаике Либериевой базилики в Риме V в., соборов в Венеции и Монреале, XI и XII в. Освобождению сюжетов Ветхого Завета от исключительного значения символов, и их самостоятельному развитию особенно способствовали лицевые рукописи Ветхого Завета, каковы: Венская Книга Бытия V в., Ватиканский Иисус Навин VII–VIII в., Лобковская, Барберинская и Парижская Псалтири IX–X в. и проч.

2) Из *Нового Завета*, в искусстве первых веков одни только намеки на события, как это объяснено выше; но потом, более и более развиваясь, сюжеты получают свое самостоятельное значение, однако долго не устанавливаются в определенной

типической норме, как это можно видеть, например, в изображении Крещения и Преображения на мозаиках от V до IX в. Разнообразие в развитии новозаветных сюжетов так же, как и ветхозаветных, много способствовали миниатюры.

3) Как скоро внимание сосредоточилось на подробностях в изображениях событий Ветхого и Нового Завета, независимо от символического соотношения между тем и другим, оказалась потребность эти события поэтизировать. Для этой цели особенно послужили искусству *книги апокрифические* Ветхого и Нового Завета. Уже в барельефах древнейших саркофагов встречаем отклонение от текста Моисеева в изображении Адама и Евы, которым Господь Бог дает сноп жита и ягненка; влияние новозаветных апокрифов видим, например, в VI в. в изображении Благовещения на колодце на Миланском диптихе; в IX в. в миниатюрах – сошествие во ад, причем Спаситель извлекает оттуда Адама и Еву, Давида и Соломона, и Иоанна Предтечу. К XII в., кажется, определился весь цикл сюжетов, принятых из апокрифов в иконопись. Лицевые апокрифы, т. е. рукописи с миниатюрами, способствовали распространению и укоренению в нашей иконописи этих сюжетов. Например, Палея, апокриф Ветхого Завета, с миниатюрами, писан в Новгороде, в 1477 г. (в Синодальной библиотеке № 210); Лицевая Библия, с апокрифическими сюжетами XVII в. (в библиотеке гр. Уварова, № 34); в конце XVII и в XVIII в. особенно распространены были у нас лицевые Страсти Господни, апокриф с миниатюрами, а потом с гравюрами, замечательными по своему изяществу, и очевидно составленными по образу западных.

Для общего обозрения апокрифических изображений здесь краткий перечень важнейших из новозаветных, вошедших в иконопись из так называемого «Евангелия о Рождестве Богородицы», из «Протоевангелия Иакова Младшего», из «Сказания о Рождестве Богородицы и о детстве Иисуса Христа», из «Евангелия Никодима» и т. п.⁷⁷

– Из жития Иоакима и Анны, родителей Богородицы. Анна перед птичьим гнездом, скорбящая о своем неплодстве, получает благовестие от Ангела о рождении от нее Богородицы (на фреске в Киево-Софийском соборе).

– Иоаким и Анна, встретившись у златых врат Иерусалима, обнимаются. В русском подлиннике, согласно с древнейшими изображениями на западе.

– Ангел приносит из Рая пищу и питье Деве Марии в Иерусалимском храме (на пангии XII в. на Афонской Горе, со славянскими подписями).

– Благовещение на колодце (на диптихе VI в., на вратах Св. Павла вне Римских стен XI в.; на фреске Киевско-Софийского собора). В русском подлиннике.

– При Рождестве Христове две женщины, омывающие предвечного Младенца в купели (на Ватиканском диптихе IX в., на вратах Св. Павла вне Римских стен XI в., на вратах Суздальских). В русском подлиннике.

– Спаситель, сошедши во ад, извлекает оттуда Адама с Еввой и праведников Ветхозаветных (на миниатюрах IX и X в., на вратах Св. Павла XI в., на алтарном украшении в храме Св. Марка в Венеции, Pala d'oro XI–XII в., на вратах Равелло XII в. и проч.). Постоянно на русских иконах.

– Апостолы прилетают на облаках, чтобы присутствовать, при Успении Богородицы. Перевод в русской иконописи, известный под именем «Успения на Облаках».

– Успение Богородицы. Между собравшимися Апостолами, позади одра Богородицы, стоит Спаситель держа в руках ее душу. Впереди Архангел Михаил отсекает руки у неверующего Иудейского жреца (на Миниатюрах IX–X в.). В русском подлиннике.

Любопытное собрание апокрифических изображений помещено на клеймах вокруг иконы Успения Богородицы в главном иконостасе Софийского собора в Новгороде⁷⁸.

4) Из *Житий Святых*, и притом сначала только отдельно самые личности священные: мучеников в живописи катакомб; мучеников, отцов церкви и других святых на мозаиках; потом самые деяния Святых и мучения Мучеников; например, деяния царя Константина в миниатюрах греческой рукописи Григория Богослова IX в., равно как и деяния этого Отца Церкви (в Парижской библ.); деяния Климента Папы Римского и Кирилла Первоучителя Славянского на фресках подземной церкви под

базиликой Св. Климента в Риме X–XI в.⁷⁹; мучения Св. Мучеников, начиная с X в., в Менологии Императора Василия и в рукописи Синодальной Библиотеки в Москве, X–XI в.

5) Из *Хронографов, разных сказаний и назидательных сочинений*. Например:

– Из *Хронографов*: семь Вселенских Соборов, описания которых помещаются в Подлинниках под 16 июля и 11 октября. Под царствованием Льва Исавра, описание события, вошедшего эпизодически в изображение Страшного Суда; «В то же время в Цареграде человек богат милостыню многу творя, а от прелюбодеяния до старости не преста. И внезапно умре. И распри бывши о сем. Они глаголаху: спасена того быти, они же – ни. И открыся единому затворнику, виде на единой стране рай красен, а на другой стране родство огненное (т. е. ад), и мужа того стояща промежу рая и муки, и на рай взирающа и стенюща».

– Из «Лествицы Божественного восхода» Иоанна Лествичника, в наших подлинниках, под 30 марта, так описывается изображение этой мистической Лествицы: «Лествица стоит на небо, а по ней лезут два старца, а ангелы их держат; один стар аки Власий, а другой млад, Христос им подает венцы, а правой рукой благословляет. А кой старец с лествицы спал, и беси влекут крюками во ад» и т. д. Затем следуют имена 30 ступеням лествицы: о отвержении мира, о беспристрастии, о странничестве, о послушании и т. п.

– Из сказаний об Андрее Юродивом: его и Епифаново видение Покрова Пресвятой Богородицы в Влахернском храме (гл. 58). Потому в описании этого праздника под 1 числом октября, в наших подлинниках встречаем: «по левой руке амвона стоит Андрей Юродивый, власы его аки Авраамовы; *вы́плечаяся*, правою рукой указывает Епифану Святую Богородицу. Епифан млад аки Георгий» и проч.

Дальнейшее осложнение иконописного содержания в Русских Подлинниках произошло из источников своеземных, то есть, из Русских летописей, житийников и церковных сказаний.

Теперь все многосложные исследования на обширном поприще русского иконописного предания надобно привести к общему итогу.

Из систематически проведенного сличения русского иконописного содержания с памятниками христианского искусства от времен Св. Мучеников и до XI и XII столетий, явствует, что оно, хотя и восходит своими преданиями до древнейших источников, но непосредственно ведет свое начало от этой эпохи, когда, вследствие иконоборства, окончательно установились типы и сюжеты иконописного цикла. Впрочем, удержало оно в своем составе некоторые из древнехристианских символов, каковы, например, олицетворения моря, рек, земли и т. п., а также и отвлеченных понятий, и притом больше в миниатюрах, нежели в собственных иконах. Так в одной русской рукописи XVI в., в Троице-Сергиевой Лавре (№ 177) между изображениями месяцев удержался древнехристианский тип Доброго Пастыря, с барашком на плечах (месяц апрель)⁸⁰. К символическим сюжетам на иконах принадлежат: Св. София, *Крылатый Предтеча*, Св. Христофор с *песьей головой*; на иконе Собор Пресвятой Богородицы, олицетворения Земли и Пустыни в виде девиц; на иконе Крещения Господня – древнехристианское представление Иордана в виде старца и некоторые другие. Несмотря на эти остатки древнехристианской символики, Византийско-Русское искусство, рано усвоив себе направление историческое, старалось воздерживаться от дальнейшего развития символизма, предпочитая изображение божества по человеческому подобию – символическим знакам, в силу 82 правила VI Вселенского Собора: «На некоторых честных иконах изображается, перстом Предтечевым показуемый агнец, который принят во образ благодати, чрез закон показуя нам истинного агнца, Христа Бога нашего. Почитая древние образцы и сени, преданная Церкви, как знамения и предначертания истины, мы предпочитаем благодать и истину, приемля оную, яко исполнение закона. Сего ради дабы и искусством живописания очам всех представляемо было совершенное, повелеваем отныне образ агнца, вземлющего грехи мира, Христа Бога нашего, на иконах представляти по *человеческому естеству*, вместо ветхаго агнца, да чрез то созерцая смирение Бога слова, приводимся к *вопоминанию Жития Его во плоти*, Его

страдания, спасительная смерти, и сим образом совершившегося искупления мира».

Таким образом, отвергнув символические на Божество намеки, наша иконопись должна была усвоить себе принцип об определенном типе Спасителя, принцип, распространенный потом и на прочие святые личности, а вместе с тем дать обширное развитие изображениям Евангельских событий, имеющих свое историческое значение, независимое от символических толкований.

Мы видели, что в течение столетий искусство пробовало свои силы, чтобы в наибольшей точности выразить иконописные сюжеты и долгое время их представляло не одинаково, с разными вариантами, как например Преображение. Русская иконопись берет точкой отправления для своего предания тот момент, когда все эти разноречия приведены были в ясность и сгладились под общей нормой однажды навсегда установившихся иконописных сюжетов. Так, например, три неземные путника, преобразовавшие Аврааму Троицу, многие века писались без крыльев, но в нашу иконопись введены уже тогда, когда получили свой окончательный тип крылатых ангелов. Отвергнув предшествовавшие представления Преображения, как не согласные ни с историческим принципом, ни со свидетельством Евангелия, она остановилась на таком представлении, которое удовлетворяло и тому, и другому.

Впрочем, и после периода иконоборства, замечаются в Восточном искусстве разности в изображении одного и того же сюжета, как это мы видели из сличения наших подлинников с Менологием Императора Василия X–XI в.; так что установившуюся норму в одинаковом изображении иконописных сюжетов надобно признать не столько в действительности, сколько в идеальном стремлении Восточного искусства к этой норме. Следовательно, свидетельство наших подлинников о том, что русская иконопись основывается на иконах Софии Константинопольской VI в. и на миниатюрах Менология Императора Василия, надобно ограничить значительными исключениями.

Потому следы разноречий, которые предшествовавшие века не успели сгладить, остались и в русских подлинниках. Например, троякое изображение Благовещения; Крещение Спасителя с Иорданом в виде человеческой фигуры и без нее, с четырьмя рыбами и без них. Точно так же, не оскорбляя иконописного предания, в наш подлинник можно бы внести разноречия из греческого Менология и из других лучших византийских источников.

Равным образом и относительно костюма, при общем сходстве, замечаются в нашем иконописном цикле бесчисленные отклонения от источников. В этом деле исправление наших подлинников может быть совершенно без всякого ущерба церковным преданиям, и тем более потому что оно только восстановит забытое или поправит испорченное, не внося никакой новизны⁸¹.

В рассуждении этого предмета не должно выпускать из виду того факта, что иконописные сюжеты развивались постепенно в течение многих веков; потому иконописные источники не передают в точности костюма, современного изображаемым событиям. Иконописный костюм есть более условный, составившийся из обычаев эпохи значительно позднейшей (около VI в.), с примесью ранних преданий.

Относительно изучения общего цикла сюжетов христианского искусства, наша иконопись имеет высокое значение в двояком смысле. Во первых, по своим подлинникам она предлагает ту норму, которой было заключено христианское искусство в своем первоначальном развитии, вполне соответствовавшем идее Церкви до разделения ее на Восточную и Западную. Во вторых, наша иконопись обогащает цикл христианского искусства многими сюжетами, которые должны быть введены в общие обозрения и учебники этого предмета, во множестве издаваемые в настоящее время на Западе. Чуждые произвольных нововведений и вымыслов фантазии, эти сюжеты состоят из общепринятых и давно установившихся элементов, но дают им новый вид, так сказать, в архитектурном их сочетании, как это можно видеть из приложенных к 11 стр. снимков с икон: «Единородный Сын» и «Почи Бог». Это иконописные сюжеты –

не иное что, как перевод церковных молитв и стихов на язык живописи: это лицевые молитвы, лицевая церковная служба. Например, *Верую во единого Бога; Достойно есть яко во истину; О Тебе радуется Обрадованная; Хвалите Господа с небес; Величит душа моя Господа* и т. п.

Некоторые из характеристических сюжетов нашей иконописи уже обратили на себя внимание западных ученых, например: *Единородный Сын* в известном сочинении Даженкура, *Св. София Премудрость Божия* в издании Мартена и Кайе⁸². В пример оригинального сюжета Восточной, греко-русской иконописи прилагается здесь снимок с иконописного рисунка XVII в., изображающего Иоанна Предтечу *Крылатого* (рис. 35). Дидрон в своей «Христианской Иконографии», хотя и поместил подобный же рисунок, с фрески греческого монастыря Кайсариани, но он отличается от помещенного здесь важной подробностью⁸³. На греческой фреске Предтеча держит свою голову, на нашем рисунке – агнца в образе Предвечного младенца, в чаше. В русской иконописи распространены одинаково оба эти перевода, как в древней живописи Новгородской⁸⁴ и Московской, так и в позднейшей, сельской⁸⁵.

Св. Иоанн Предтеча



35. Св. Иоанн Предтеча (рис. XVII века)

В основание крылатому типу Предтечи наша иконопись принимает Евангельский текст: «Яко же писано в пророках: се аз посылаю Ангела моего пред лицом твоим, иже уготовит путь твой пред тобою» Марк. 1, 2. Так как в деяниях Предтечи, то есть, в Крещении и в других событиях его жизни, этот тип не употребляется, и пишется Предтеча обыкновенно без крыльев; и так как Крылатый Предтеча изображается, или в символической

иконе Софии Премудрости, или по одну сторону Спасителя, восседающего на престоле в небесной славе, и имеющего по другую сторону предстоящую Богородицу, в иконе «Предста Царица одесную», или, наконец, является он крылатым, когда изображается отдельно в иконостасе или на металлических складнях; то этот крылатый тип должен означать Иоанна Предтечу, уже не как лицо историческое, а как священный идеал, вознесенный из здешнего жития в горний мир, существо небесное, ангельское. Потому, не подчиняясь законам природы, он имеет две головы: одна на нем, другую держит он в сосуде или на блюде в руке; или же, как лицо символическое, имеет в чаше агнца, в виде Предвечного Младенца.

Христианское искусство давало крылья и другим библейским личностям. Так изображен Евангелист Матфей на мозаике Св. Павла вне Римских стен; также писан в Чешской Лицевой Библии (в библ. Князя Лобковица, в Праге) XIII в. Енох в виде дряхлого старца с крыльями, в тот момент, когда Господь Бог берет его живым на небо. И доселе наши иконописцы пишут с крыльями Илию Пророка и некоторых святых Девственников, в ознаменование их девственности⁸⁶. Также встречается в искусстве изображение Мучеников и с двумя головами, то есть, с одной на плечах, в естественном положении, и с другой в руках; например, итальянский живописец Спинелло Аретино, XIV в., так представил Св. Мученицу Луциллу⁸⁷.

В заключение о сравнительно-историческом методе изучения нашей иконописи надобно упомянуть, что этот метод удобнее всяких богословских состязаний может служить к соглашению между направлением старообрядческим и православным.

Мы видели, как просто и наглядно решаются вопросы о четвероконечном кресте и благословляющем сложении перстов.

Не подлежит ни малейшему сомнению, что четвероконечный крест многими столетиями предшествует в церковном искусстве кресту восьмиконечному. Четвероконечный встречается еще в памятниках, предшествующих времени Царя Константина (то есть, до IV в.), и затем господствует при Константине и в следующих столетиях. Что же касается до креста

восьмиконечного, то он обязан своим происхождением в искусстве изображениям крестной смерти Спасителя, которые стали слагаться значительно позднее многих других Евангельских изображений. Но и Распятие сначала представлялось на четвероконечном кресте (даже до IX в.). Сверх того, нижняя поперечина креста, означающая подножие Распятого, сначала не была такой длины, как стали ее делать впоследствии, и протом теперь в восьмиконечном кресте.

Итак, кто хочет предпочитать восьмиконечный крест четвероконечному, может иметь какие бы то ни было соображения, только не свидетельства христианской древности. Кто же признает одинаковый авторитет за обеими формами креста, тот будет согласоваться с историей иконописного предания.

Благословляющая десница в сложении перстов, как мы видели, представляет большее разнообразие. Распростертая длань, как кажется, предшествует сложению перстов. Затем является, в незначительном промежутке времени, сложение именословное, католическое и старообрядческое. Но не подлежит сомнению, что в VI в., во времена Юстиниана, в Греции уже господствует сложение именословное, что явствует из мозаики в Св. Софии Константинопольской; между тем как на Римской мозаике храма Космы и Дамиана, того же века, Христос благословляет распростертой дланью, не слагая перстов; а на греческих миниатюрах Пророков того же времени (в Турине) Иоиль благословляет именословно, Михей же слагая персты по обычаю, впоследствии принятому на Руси старообрядцами.

4. Изыщество иконописного предания. – Природа и идеальность. – Иконописные типы

Смешивая новейшую русскую иконопись ремесленного сельского производства с иконописью древнерусской, а эту последнюю с византийской, и вместе с тем не отличая в живописи византийской древнейшего изящного стиля от позднейшего испорченного, сверх того, основываясь в своих суждениях о живописи византийско-русской на старых иконах, обветшалых и утративших свой колорит от времени, от сырости и других случайностей, русская публика вообще имеет самое смутное понятие об этом предмете. Здесь разумеются не только те, которые безусловно порицают в искусстве все древнерусское и византийское, но и те, которые убеждены в высоких достоинствах этого стиля в отношении религиозной идеальности и строгого благочестия. Те и другие, не смотря на противоположность своих взглядов, исходят от одного и того же смешанного понятия об иконописном стиле, и, может быть, ценители византийско-русского, держась ложного основания, приносят больше вреда в распространении превратных понятий об этом искусстве, нежели хулители; потому что, своей неосновательностью давая против себя оружие своим противникам, они только вводят в подозрение и роняют то дело, на восстановление которого они, казалось бы, более других призваны. Можно отдать им полную справедливость во всем, что говорят они о святости сохранения древнехристианских преданий в искусстве православном, о верности иконописных типов Христа, Богородицы, Пророков, Апостолов и других святых личностей, об идеальном представлении сюжетов, не заслоняемых и не нарушаемых внесением ненужных, праздных мелочей из действительности, о строгости молитвенного выражения в лицах. Но, как ни достойны уважения все эти качества, они могут быть выражены в искусстве только тогда, когда в нем соблюдено главнейшее, основное условие, без которого невозможны ни верность типов, ни ясность

традиционного сюжета, ни благочестивое выражение. Это главное условие есть *природа*.

Под природой в искусстве разумеется верность действительности в очертании фигур, в их постановке и движении, и особенно в выражении душевных движений, наконец, в колорите. Это требование должно быть признаваемо законным и разумным на том основании, что только при естественности всех внешних форм изображения, при верности душевного выражения, как во всей фигуре, так и преимущественно в лице, художник может внушить зрителю те идеи, которые его самого воодушевляют. Верность природе и естественность надобно строго отличать от так называемого *натурализма*, забирающего себе господство между новейшими живописцами, особенно в нашем отечестве. Рафаэль всегда был верен природе, но никто не заподозривал его в натурализме. Голландская школа Ван-Эйков уже в XV веке умела достигнуть самой тщательной, фотографической передачи натуры, но постоянно оставалась на высоте искреннего религиозного направления, и очень редко падала в натурализм, и то по недостатку эстетического вкуса, разумеется, сравнительно с итальянскими мастерами того же времени и ранее. Натурализм, в своей последней крайности, его особенный вид подражания природе: или тупое, бессмысленное воспроизведение действительности, или намеренное представление только материальной стороны жизни, в соответствии тем современным учениям, которые посягают на религию и низводят все человеческое до животных инстинктов; как, например, если бы какой живописец, чтобы приучить публику к ужасам крови и резни, вздумал изобразить дымящийся кровью труп Робеспьера, в виде отвратительного анатомического препарата, или, чтобы наглядно убедить в тщетности утешений религии в роковые минуты, изобразил бы прекрасную женщину в зверском отчаянии и оцепенении, ожидающую смерти в темнице, заливаемой из окон водой во время наводнения.

Природа одинаково нужна в искусстве и идеалисту, и материалисту; тот и другой, с одинаковыми правами могут пользоваться ее формами, но только с различием в своих целях:

идеалист – для облагораживания и возвышения идей и чувствований, материалист – для низведения человеческого достоинства до степени зверя.

Условившись в понятии о природе, и строго отличив естественность от портретности и натурализма, мы должны придти к убеждению, что только то иконописное произведение может удовлетворить всех и каждого, которое с религиозным одушевлением соединяет верность природе, как во всех очертаниях фигуры, так и в ее движении и выражении; например, когда тело распятого Спасителя написано со знанием анатомии, а плач и тоска предстоящих – с наблюдением над природными выражениями этих душевных и телесных движений. Дело художника относительно природы тем и ограничивается. Затем он является уже или идеалистом, материалистом. Он удержится в пределах идеального представления своего сюжета, если благоволение внушит в лице Распятого выразить красоту неземного спокойствия, которую иногда накидывает на черты покров смерти: как это удалось, например, Дюреру в его знаменитом образе в Венском Бельведере: *Поклонение Троице*. Художник увлечется материализмом, если даст волю своей охоте копировать мертвое тело во всем его безобразии, как сделал такую попытку Андрей Мантенья, в изображении усопшего Спасителя, в смелом ракурсе, или сокращении фигуры, от ног, прямо обращенных к зрителю, на картине В Миланской гелерее Брера.

Древнехристианское искусство, а также и византийское до XII в., при идеальности религиозного одушевления, представляет в лучших своих произведениях естественность очертаний и колорита, и очевидное стремление к подражанию природе, как к необходимому условию искусства.

В доказательство к этому мы приведем несколько данных из известных уже нам источников иконописного предания.

Древне-христианские художники⁸⁸, воспитанные на античных преданиях классического искусства, усвоили себе тот стиль, образцы которого сохранились в Геркулануме и Помпеи. Стенная живопись мифологического содержания, открытая в этих городах, и живопись христианская II и III столетий в катакомбах,

при всем различии в содержании и идеях – очевидно, произведения одной и той же школы, так что можно бы предполагать, что тот же мастер, когда был язычником, украшал сценами из Овидиевых Метаморфоз дворец Римского Кесаря, а, принявши крещенную веру, той же самой кистью и теми же красками изображал мучеников и библейскую историю в катакомбах. Природу и изящество он наследовал от античного искусства, но возвысил и одухотворил и то и другое христианским восторгом времен мученичества. Потому произведения древнехристианского стиля отличаются гармонией в сочетании свежести природы с благородной идеализацией – этим существенным качеством искусства античного. Постановка и движение фигур, поворот головы и очертание лица, наконец, драпировка – все дышит античным изяществом. Статуя послужила образцом для живописной фигуры, которая на древнехристианской мозаике или на миниатюре, также как и на Помпеянской стене, будто изваяние, отделяется на ровном цветном фоне, который потом стали позолачивать. Иногда по ровному полю, позади фигур, проводятся архитектурные линии, здания, стены арок, как, например, на мозаиках Св. Георгия в Солуне IV в., или впоследствии, на миниатюрах Менология X–XI в. Ландшафта еще нет. Деревья стоят без перспективы; воздух не оживляет их тяжелой листвы, будто они скопированы с каменного рельефа на саркофагах. Но животные – птицы и звери, изображены натурально и изящно. Древнехристианская миниатюра – это прекрасный античный рельеф, перенесенный на плоскость и оживленный самым свежим колоритом. Пример античной фигуры города Гаваона на миниатюре рукописи Иисуса Навина VII–VIII в. см. на рис.36 и следующем 37 рисунке из Диоскорида. Пример целого рельефа на миниатюре см. дальше из Лобковской Псалтири IX в.

Такое же сходство в стиле замечается между миниатюрами христианского содержания и содержащими языческого в рукописях церковных и классических, писанных одновременно, IV–V столетиях.

Таковы греческие миниатюры *Илиады* в знаменитой рукописи Миланской Амброзианы⁸⁹. Характер этих миниатюр общий с

живописью катакомб, а также Геркуланума, Помпеи и других остатков древнехристианского искусства. Рисунок бойкий, краски наложены мастерски и смело. По отвалившейся кое-где краске надобно полагать, что мастер сначала обводил чернилами общие контуры или абрисы, а потом раскрашивал, впрочем не все, а только положение фигур и общие группы складок, лица же оставлял без черного очерка, предоставляя вырисовку их местным краскам, теням и бликам, как у нас делали русские миниатюристы даже до последнего времени, отрисовав все фигуры, и оставив лица пустыми пробелами (что часто встречается в рукописях). Потом греческий миниатюрист все частности фигур наводил местными колерами, а по ним уже расписывал и растушевывал подробности, для рельефа фигуры, светлыми и темными красками. Так все пространство, назначенное для лица, он наводил тельным цветом, обыкновенно жаркого, медноватого оттенка. Потом – глаза, брови, губы он писал темным колером; в глаза пускал белилы для изображения белка и для освещения взора светом; по носу и другим выдающимся чертам проводил слегка беловатые блики, а на губы сверх черного налагал красное; также наводил румянец. Довольно натурально пишет он животных и деревья, и, хотя не знает полного ландшафта, но в изображении отдельных предметов природы очевидно стремится к подражанию природе.



36. Город Гаваон (из греческой рукописи IX века

Очень близки к этим миниатюрам и по времени происхождения и по стилю миниатюры греческой *Библии* в Публичной Библиотеке в Вене. Сколько художник стремился к естественности и искал себе опоры в подражании природе и в античных преданиях, можно судить из краткого описания следующих миниатюр этой рукописи⁹⁰.

– Мин. 1. История первых человеков. Адам и Ева – великолепные фигуры, и по красоте, и естественности, особенно в сцене грехопадения. Позы обеих классически изящны. Как по всей фигуре, так и по своей позе Ева напоминает античный тип Венеры. Тело ее бело, Адама – смуглое, меднокрасное. В обеих фигурах много выражения. Весь фон в листьях и ветвях, с цветами и плодами.

– Мин. 3. Потоп. В рисунке утопающих очевидно старание художника следовать природе. Колорит яркий: по синему морю мелькают красные одежды и смуглые лица, и тела. На головах утопающих пряди волос ветром откидываются назад, что придает голове изящный очерк, особенность, напоминающая многие фигуры Рафаэля. Иные из утопающих в смелых ракурсах, на которые художник не рискнул бы без короткого знакомства с природой. Таковы две фигуры, помещенные рядом будто для того, чтобы показать мастерство рисунка: обе в своем сокращении, в горизонтальном положении, обращены головой к зрителю, но одна писана от лица навзничь, а другая – от затылка ничком.

– Мин. 6. Ной спит, полуобнаженный. В изображении нагого тела художник хотел быть анатомически верен природе. Особенно натурально писана виноградная ветвь, однако с той заметной особенностью, что листья изображены тщательнее и вернее гроздей.

– Мин. 9. Лот бежит со своим семейством из Содома. Город горит. Жена Лота только что превратилась в соленый столб. Она была в светлом голубоватом одеянии, и широко драпирована: так она и осталась вся светло-голубоватая, и лицо стало того же цвета, будто мраморная статуя, широко драпированная, но драпировка, от превращения в тяжелую массу, виснет тяжелыми

складками, отчего вся фигура потонела, будто уже готова из статуи, с ловким поворотом головы, сузиться в колонну с капителью. Спокойствию этой каменной фигуры, отвесно вкопанной, как столб, отлично противопоставляется, вся скосившаяся от быстроты, бегущая группа Лота с остальным его семейством. Все они, и в жестах, и в чертах лица, выражают внезапный ужас, особенно сам Лот, в трепете закрывающий одеянием свое лицо, однако не настолько, чтобы нельзя было читать резкого выражения, отражающего его чувства, в ковульсивно сжатых бровях.

– Мин. 15. Исав возвращается с охоты. Он ведет лошака. За ним идет охотник – и по колориту и по грациозному рисунку – фигура Помпеянской живописи, в розовой короткой рубаше и сандалиях. На левом плече держит палку, на которой висит убитый заяц. Передние лапы, за которые заяц привязан к палке, подняты вверх, и потому голова насильственно выпрямилась и так окоченела, а уши печально опустились. В этом убитом зверьке, с грациозным выражением соединена замечательная натуральность в рисунке и колорите, будто у Голландцев XVII в., только не так микроскопически, как отделявали эти позднейшие мастера, а широкой кистью отделаны мускулы зверя и шерсть. Фигуре охотника дана необыкновенная живость и грация движения, в мгновенном повороте головы; потому что, идя, он оборачивается назад к собаке, которую ведет на двух ремнях, привязанных к ее ошейнику; между тем как другая собака забежала вперед и с выражением какой-то любезности в своих свободных движениях ласкается к хозяину: подпрыгнувши, она подняла к нему свою морду и ласково касается лапой его коленки.

– Мин. 29. Иосиф спит на кровати, на светло голубоватой постели и такого же цвета подушках, драпированный того же цвета покрывалом, оставившим обнаженными только голову и руки по самые плечи. Он в отличном ракурсе, и в смелом, но натуральном повороте. Правую руку подложил под голову, а левой держит одевающее его полотно. В небесах, в синем полукруге, усеянном звездами, ему поклоняются луна и солнце: луна в виде Дианы, с рожками молодого месяца на голове,

писана только белыми очертаниями по голубому; солнце в виде Аполлона, все розовое, в короне; от него идут красные лучи. Этот мотив, с некоторыми вариациями, повторился в одной из Чешских миниатюр Лобковицкой Библии XIII в. На миниатюре рядом, тот же Иосиф рассказывает свой сон отцу и матери. Удивление слушающих выражено в резких, но натуральных движениях. Внизу братья Иосифа, изящно расположенные группами, пасут стада. Рисунок, горячий колорит тела, положение и движение фигур – словом, все в этой миниатюре веет красотой и естественностью античной живописи.

– Мин. 33. Темница в виде круглой ямы. По сторонам Виночерпий и Хлебодар: в их позах, движениях и в чертах лица отлично выражены уныние и отчаяние. Между ними, в резком с ними контрасте – блистающая юностью, красотой и благородным спокойствием прекрасная фигура Иосифа, напоминающая лучшие античные типы Помпеянской живописи.

– Мин. 36. Прекрасный юноша Иосиф, весь проникнутый неземным вдохновением, объясняет Фараону сны. Фараон сидит на престоле, красивая фигура, без бороды, в низенькой золотой короне или диадеме, украшенной белым и красным, в великолепном, но не в широком одеянии, ловко обхватывающем его развязную фигуру⁹¹.

Верность природе, в очертаниях, выражении и колорите, руководимая чувством античной красоты, и воодушевленная искренностью благочестия первых веков христианства – вот первые залогов Византийского художественного предания, открываемые в греческих миниатюрах IV–V столетия. Следующее за тем столетие, оставившее нам высший образец этого стиля в Св. Софии Константинопольской, поддерживает тоже предание и служит посредствующим звеном между древнехристианским и собственно византийским стилем.

Из рукописей, относящихся ко времени сооружения и украшения Св. Софии Константинопольской, остановимся на двух: на Венском Диоскوريدе и на Туринских Пророках.

Миниатюры *Диоскорида* имеют высокую важность для истории искусства потому, что предлагают в своем содержании и в технической отделке живую связь VI века, особенно в

портретных изображениях – с преданиями античными, которые постепенно вошли в миниатюры этой рукописи, переходя из века в век от ранних рукописей этого сочинения. Сначала идут миниатюры исторического и символического содержания, потом писаны растения, далее змеи, насекомые и, наконец, птицы. Рисунок вообще правильный, колорит яркий, и в человеческих фигурах цветистый и жаркий, будто Венецианской школы. Очерка не видать из под местного колорита, по которому, будто гвашью, наведены тени и блики, и румянец на лице. В растениях вся зелень писана натурально, листья в перегибах и ракурсах, будто живые, но цветы значительно грешат против натуры. Особенно изящно писаны птицы с разноцветными перьями, сюжет, рано перенесенный из Византии в русское искусство, например, в Изборнике Святославовом 1073 года. Судя по миниатюрам Диоскорида, можно смело заключить, что живопись Византийская VI века получила по преданию от античных школ все художественные средства для выражения своих идей, само собой разумеется, за исключением перспективы, ландшафта и светлотени, введенных в искусство значительно позднее.

Укажу на миниатюры, равно любопытные и по верности природе, и по античной красоте.

– Перед сидящим Диоскоридом (рис. 37) стоит красивая женщина, держа в руках мандрагору, т. е. корень растения, оканчивающийся человеческой фигурой. Внизу умирающая собака. Над женской фигурой надписано: *εὕρεσις* (изобретение). И так, это олицетворение. Посреди стоит в нише под красивым полусводом та же женская фигура (изобретение), с мандрагорой в руке. Налево от зрителя, сидит живописец, задом к этой женской фигуре, и, оглядываясь не совсем в ловком повороте, списывает мандрагору на пергамене, прибитым гвоздиком к пюпитре (вроде классной доски на ножках); а направо сидит сам Диоскорид и пишет, держа книгу на правом колене: обычай писцов того времени, наблюдаемый иногда и в нашей древней иконописи в изображении пишущих Евангелистов. Но для нас особенно важен живописец, списывающий растение с натуры: прямое указание на то, что древне-христианская живопись не разрывала своей связи с непосредственным изучением природы.

37. Диоскоридживописец (из греч рукоп. VI века)



– Миниатюра в великолепной раме, написанной в виде золотой цепи на синем фоне. В переплетах цепи писаны на помпеянский манер амур, занимающиеся разными изделиями, между прочим, один рисует на пюпитре. В самой миниатюре: на троне в царском венце, в фиолетовом исподнем одеянии, и в золотом верхнем, сидит красивая женщина. Это Юлиана Аникия, скончавшаяся в начале царствования Юстиниана. По сторонам стоят две женские фигуры; это олицетворения, как значится в

греческих подписях: одна *Благоразумие*, с книгой; другая – *Великодушие*, с золотыми деньгами. Около последней обнаженная детская фигурка с крыльями, держит раскрытую книгу: это античный Амур, но получивший новое, символическое значение *Любви к премудрости Господней*, как значится в греческой подписи: *πάθος τῆς σοφίας χρίστου amor sapientiae* – по переводу Несселя). Перед Юлианой пала в ноги в молитвенном, наивном положении, усвоенном в искусстве Византийском, женская фигура: это *Благодарность*, как значится в греческой подписи (*εὐχαριστία*).

Все лица этих и других миниатюр разбираемой рукописи прекрасны; фигуры пропорциональны, портреты характерны; олицетворения носят отпечаток античных типов классической мифологии. Амур служит очевидно посредником между древней мифологией и христианской символикой.

Дошедши до VI века, в подтверждение мысли о том, что искусство Византийское на чуждалось природы, надобно припомнить в искусстве монументальном знаменитые мозаики в Равеннском храме *Св. Виталия*, изображающие в портретах императора Юстиниана со свитой царедворцов и со стражей, архиепископа Максимиана с духовенством и императрицу Феодору с придворными дамами и евнухами. Особенно удачно передан характер Феодоры, ее ум, жестокость и чувственность, в выразительном, бледном и длинном лице, в маленьком рту и больших, глубоких глазах. Сверх того, вся эта торжественная процессия, с великолепными костюмами, составляя драгоценный памятник для истории быта того времени, тем самым говорит в пользу мастеров этой мозаики, относительно их желания быть верными действительности⁹².

Говоря о портретах греческого искусства VI в., следует припомнить, что этот художественный элемент по прямому преданию восходит к первым векам христианства. Превосходные портреты Галлы Плацидии, Гонория и Валентиниана III, работа греческого мастера Вуннерия, V в., на знаменитом *кресте в Брешии*, служит посредствующим звеном между портретами на позднейших мозаиках и на древнейших

саркофагах, в щитах или медальонах, отличный образец которых смотрите на снимках саркофагов.

Так как в основе типа Спасителя предполагалось его человеческое подобие, то есть, воссоздание его действительного образа, как он явился исторически, и так как этот тип разрабатывался в искусстве в связи со сказаниями о настоящем образе Христа, отпечатленном нерукотворно на убрусе: то очевидно, что христианское искусство, развивая священные типы, вместе с тем должно было возделывать и портрет.

На низшей степени понимания и при неразвитости вкуса тип смешивается с портретом. Так древнерусские иконописцы, изыскивая древнейшие иконы святых, оставались в уверенности, что они стремятся к воспроизведению их портретных подобий. Тип, понимаемый в смысле художественном, есть нечто иное, как идеальное воссоздание общего, неизменного характера какой-нибудь личности, запечатленной известной идеей. В этом смысле тип соединяет в себе портретность с идеальностью, и именно в том виде, как он проявляется в античных идеалах.

Как вся древнехристианская живопись последовательно развивалась из античной, так и потребность в типическом обособлении священных личностей восходит к эстетическим законам античной скульптуры, которая так отчетливо определила все типы классического Олимпа. Уже с давних времен артистический взгляд привык с первого раза отличать Зевса от Аполлона, Юнону от Дианы. Когда христианское искусство, более и более высвобождаясь от античной примеси, должно было определить свой собственный цикл священных личностей и исторических сцен; тогда искусство, воспитанное древностью, естественно пришло к тому результату, что эти личности и сцены тогда только всеми будут понимаемы в их настоящем смысле, когда в точности они будут определены однажды навсегда, то есть, чтобы лицо и одежда того или другого типа имели свой известный, как бы портретный характер, так же как Благовещение или Рождество писались бы с известными подробностями и в одинаковом порядке. Этот закон *типичности*, созревший в Византийском стиле, точно также не может служить ему упреком в стремлении к неподвижности и

безжизненности, как и античной скульптуре, которая при типичности умела держаться на почве действительности и не сковывала художественной свободы; потому что тип есть совокупность начала портретного с идеальным. Следовательно, *портретность*, которой искали в священных иконах, должна быть понимаема не иначе, как в смысле определенного идеального типа. Именно этим объясняются разноречия во мнениях древних богословов о типе Спасителя. Между тем как одни, с точки зрения внешней объективной, хотели определить черты лица Спасителя во всей их подробности, другие, с точки зрения идеальной и субъективной, утверждали вместе с Оригеном⁹³, что лицо Спасителя не имело определенного выражения, и в разные времена бывало различно, или казалось каждому иначе, смотря по его личному расположению. В отношении искусства, это последнее мнение удобно применяется к объяснению художественного типа Спасителя, который, в своих общих очертаниях (изложенных в третьей главе этой статьи), является более или менее одинаковым на всех произведениях мозаического периода, и вместе с тем имеет различное выражение в каждом из них. Это будто одна и

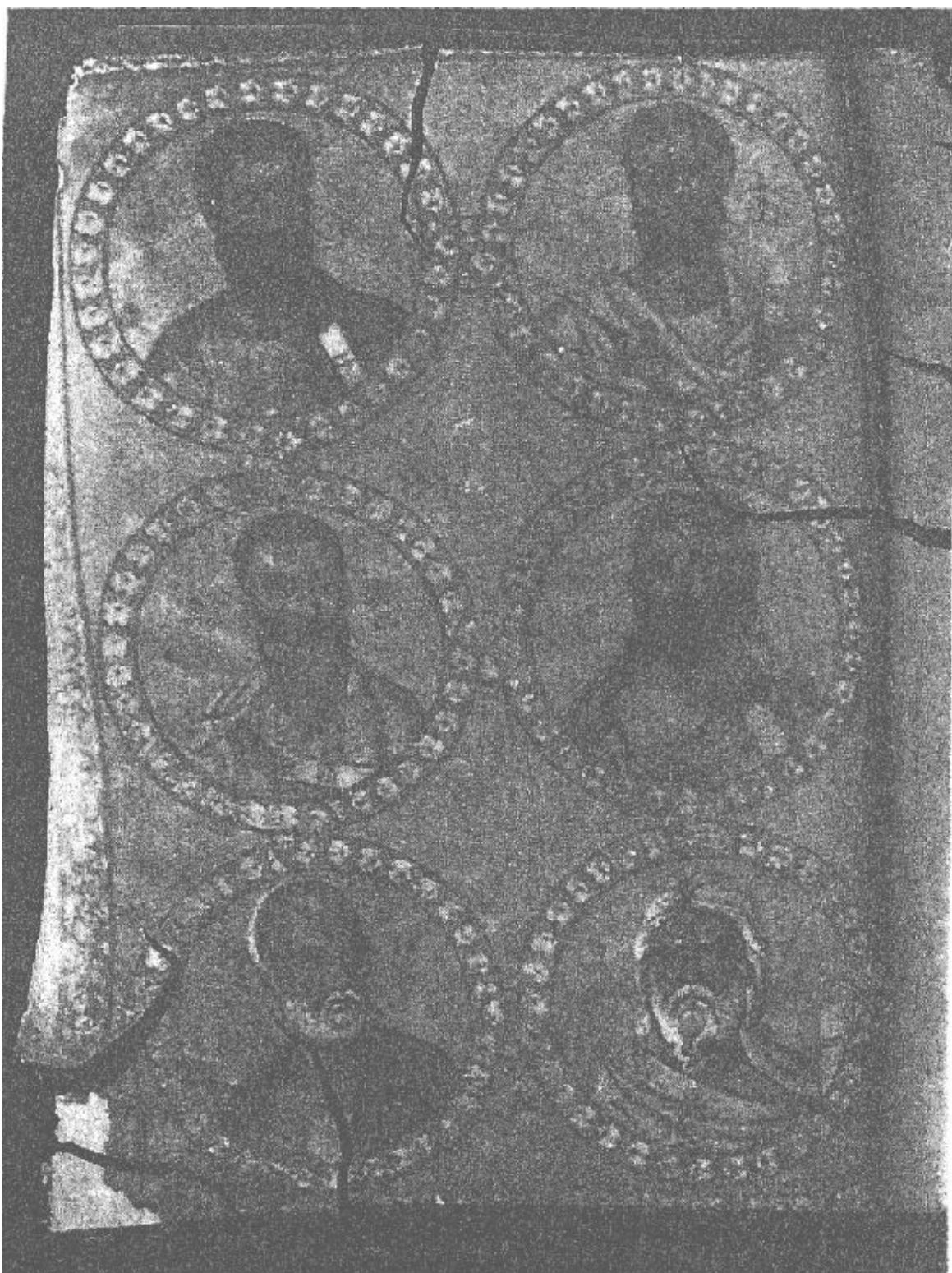


та же личность, но различно понятая художниками и представленная с различным выражением на каждой из множества икон. Для наглядности, указывая здесь снимок с римской мозаики Космы и Дамиана, мы должны присовокупить, что, на основании сказанного, только все вместе взятые древнейшие иконы Спасителя могут дать удовлетворительное понятие об этом божественном типе.

Тоже самое надобно разумеать о прочих христианских типах. Каждое из священных лиц на разных иконах имеет черты общие и вместе различается по особенностям в личном взгляде художника.

38. Изображение Пророков в Туринской библиотеке

Что не требовалось предварительного портрета с натуры для того, чтобы художественный тип с идеальностью характера соединял в себе кажущуюся портретность, достаточно вспомнить о превосходнейших типах ветхозаветных лиц, пророков и праотцев, в памятниках древнего христианского искусства. Именно здесь надобно обратить внимание на другую из двух вышеупомянутых рукописей VI в. Это Пророки (Малые) в Туринской библиотеке. Для любителей и художников предлагается здесь копия с обоих листов, на которых изображаются юношеские типы Пророков Аввакума, Исаяи и Захарии, четыре – средних лет: Софония, Иоиль и др. и четыре – типов старческих: Ионы, Михея и пр. Сравнивая эти изображения с описаниями в русских подлинниках, не можем не отдать справедливости этим отличным руководствам в том, что, не смотря на очень естественные отклонения их от древнехристианского предания, зависевшие от разных обстоятельств, все же они представляют замечательное с ним согласие, как это можно видеть из описания изображенных здесь Пророков, взятых из рукописи VI в. А именно: Аввакум – млад аки Георгий, Захарий Серповидец – млад аки Димитрий, Софоний – сед аки Богослов, Иоиль – сед аки Илия. Илия же характеризуется так: сед, космат, Иона – сед, плешив, брада аки у Николы, Михей – аки Андрей Апостол, по плечам косы. Андрей же характеризуется так: власы растрепались, брада аки Иоанна Богослова.



Итак, согласно с замеченным выше развитием византийских типов, в русском подлиннике типы средних лет постарели; но молодые и старческие удержали свой первобытный характер.

39. Изображение Пророков в Туринской библиотеке

Было уже не раз замечено, что многовековое коснение искусства на той же степени, как оно выработалось и определилось, составляет существенный характер Византийского стиля. Развивались и размножались иконописные сюжеты, но сторона изящная оставалась при прежних, уже давно выработанных формах. Во всех произведениях Византийского искусства, особенно начиная с IX в., как мы заметили, господствует поразительная неровность в смешении изящных форм, наследованных от старины по лучшим оригиналам, с формами искаженными, иногда даже до безобразия. Все это явствует с первого взгляда, даже при беглом обозрении лучших греческих миниатюр от IX в.; и сверх того, чем миниатюры позднее, тем больше преобладает в этой смеси неизящное перед изящным, по мере того как предание об этом последнем все более и более заглушалось. Что изящная техника еще господствовала в греческих школах IX в., доказательством служат миниатюры Парижской рукописи *Григория Богослова*. Хотя и здесь не все миниатюры равного достоинства и иные даже с самыми грубыми ошибками против всех правил искусства, как, например, миниатюра, изображающая утопающих во всемирном потопе: они лежат на воде всей своей фигурой, будто на постели, не погружая ни рук, ни ног; однако вообще техника миниатюр изящна, и многие изображения безукоризненно хороши. Стил живописи широкий и размашистый, а не мелкий и робкий, как в миниатюрной работе наших сельских иконописцев. Колорит сочный и яркий, иногда напоминающий Тициана и Рубенса. Фигуры писаны не по черному абрису, а местными красками. Волосы на голове писаны широкой кистью, как густые пряди, оттеняемые широкой светлотенью, а не волосок к волоску, с микроскопической их отделкой, как в русской иконописи XVI и XVII столетий. Тело и лицо, по тельному цвету, тоже широко раскрашены, где надо, то коричневой краской, то красной, или тронуты белыми бликами и так называемыми оживками. Колорит вообще жаркий. Женщины и юные фигуры белы, нежно-румяны и большей частью прекрасны. Иногда белы и нежны и бородатые мужчины, даже

седые старики (как в Чешской и Кельнской школах живописи XIV–XV в.); но вообще мужчины медного колорита, по которому наведен румянец и брошена коричневая тень с оттенком белых бликов. Ангелы – белы, нежны и румяны; их головки грациозны.

При той же неровности в стиле, отличается теми же художественными достоинствами и Парижская Псалтирь IX–X в., из которой между прочим можно ясно видеть, как хорошо умели пользоваться колоритом и светлотенью греческие художники того времени, чтобы произвести изящный эффект. Таким эффектом отличается олицетворение Ночи, под видом Дианы, в миниатюре (л. 435), снимок с которой помещен выше. Над головой ее развевается синее легкое покрывало; она в синем сиянии, и все тело ее, руки, шея и лицо – по тельному колориту наведены синими тенями, даже каштановые ее волосы тронуты синими бликами. И вся эта синева в гармоническом переливе светлотени, так что вся фигура кажется каким-то неземным видением в голубом тумане.

Из рукописи XI в. *Житий Святых* и Слова Иоанна Дамаскина о *Рождестве Христове*, на Афонской горе, в монастыре Есфигмена, в образец вполне художественной грации можно указать на красивую женскую фигуру, сидящую на зеленом лугу. Руками держит она свои роскошные косы, по обе стороны спускающиеся по плечам. Одевание изящно охватывает полные груди. Красивые руки обнажены по локоть. Такую фигуру скорее можно бы встретить на стенах Помпеи, нежели на листах церковной книги. Как в Помпеянской живописи заметна склонность к натуральной школе, допускающей ежедневное и тривиальное, так и на византийских миниатюрах лучшего стиля, чему служит образцом в той же рукописи миниатюра, изображающая троих пастухов на поле. Двое усердно играют на инструментах; третий, оживленная фигура, к ним обращается тривиальными жестами, соответствующими его простонародным привычкам⁹⁴.

Как пало русское искусство XVI в. в отношении художественном, лучше всего можно видеть из сличения миниатюр *Индиоплова* в Макарьевских Четых-Минях с соответствующими им во Флорентийской рукописи, не позднее

XII в., но, без сомнения, по древнейшим образцам. В этой последней рукописи Адам и Ева (лл. 83 об. и 113 об.) писаны также изящно, как в Венской библии V в. Замечательна также по изяществу миниатюра (л. 116), на которой изображен Авель, как пастух, между козами и овцами. Есть и собака. Животные писаны натурально. Но особенно обращает на себя внимание высоко художественная фигура Авеля. Он обнажен, и только с левого плеча спускается звериная шкура до колен. Он оперся на посох, и левую ногу, как античный фавн, закинул вперед на правую, на которой стоит твердо, а голову склонил немножко на правую руку, так что извивающаяся линия всей фигуры отличается античным изяществом. Лицо прекрасно. Голова в сиянии. Как искусно умел художник изображать зверей, можно убедиться из миниатюры, изображающей льва и коня (л. 272). Это великолепная группа, достойная резца античного скульптора. Лев со всеми четырьмя ногами взобрался на хребет коня и кусает его в крестец, около гривы, а конь пал на передние ноги, и свою голову в изящном изгибе прячет вниз, себе под ноги.

Об изяществе источников иконописного предания мы заключим указанием на *Лобковскую Псалтирь* IX в.; потому что этот драгоценный памятник, находясь в Москве⁹⁵, доступнее для всякого из русских любителей или художников, кто бы хотел убедиться в достоинстве художественных элементов, завещанных нашей иконописи искусством Византийским. Конечно, и в этой рукописи господствует тоже неравенство стиля, что и во всех других памятниках, часто даже на одной и той же миниатюре.



40. Миниатюра Лобковской (Хлудовской) Псалтири, л. 147

Так, например, в изображении перехода Иудеев через Черное море (л. 148 об.) переходящие сгруппированы неизящно, нет ни перспективы, ни ландшафта; но впереди толпы пляшущая Мариам прекрасна. Она грациозно подняла руки над головой и бьет ими в бубны; волосы густыми прядями спускаются с ее плеч, и розовое платье ее широко развевается, волнуемое движениями пляски. В заключение предлагается здесь в снимке (рис. 40) из этой же рукописи миниатюра (л. 147), изображающая юного Давида, как пастуха и псалмопевца. Он повторяется трижды. В середине он сидит, играя на псалтири, на которой покоится Дух Святой в виде голубя; по бокам он же защищает

свое стадо от диких зверей. Эти два момента в Парижской Псалтири IX–X в. разделены на две миниатюры.

Кто желает познакомиться с колоритом древних греческих миниатюр, может видеть раскрашенные копии в Христианском Музее при Академии Художеств в Петербурге и в Московском Публичном Музее.

От древнейших источников обращаясь к нашей иконописи, мы должны сделать следующие замечания о ней в художественном отношении:

1) Так же, как и ранние источники, наша иконопись, даже в лучших своих образцах, представляет неровность стиля в смешении изящных форм с неизящными, завещанном от Византийского искусства и поддерживаемом наивностью русских мастеров, не умевших критически относиться к своему искусству. Следовательно, успехи нашей иконописи в будущем должны происходить от развития ее лучших сторон и от устранения из нее ее недостатков: так что в ней самой заключается уже зародыш ее усовершенствования в отношении художественном. Это лучшее состоит в прямой связи с изяществом древнехристианского иконописного предания.

2) Не зная ни природы, ни античного мира, русский иконописец напрасно искал вдохновения в богословской схоластике, и только больше и больше грубел, и разучивался. Богословие нашло согласным со своими догматами дать беспомощной фантазии некоторое подспорье. Составилось и твердо упрочилось предание, что священные лица христианского мира оставили по себе для всеобщего чествования свои портреты. Художнику предоставлено было с лучших и древнейших портретов изготовлять копии. Этим преимущественно ограничивалась его деятельность, поставленная таким образом в новое, неестественное отношение к природе; потому что, изготовляя копию с портрета, он должен был неукоснительно держаться древнего оригинала, не смея самостоятельно относиться к природе. И так образовался стиль портретный, но такой, который не только не имеет никакого отношения к природе, но даже полагал новую преграду между ею и художественным творчеством. Но мы уже

знаем, с какой творческой свободой создавались типы христианского искусства; знаем, что многие из них, каковы, например, типы личностей ветхозаветных, уже никоим образом не могли претендовать на портретное происхождение; знаем, что даже тип Христа, при одинаковых очертаниях, видоизменялся по взгляду художника. Следовательно, чтобы воссоздавать во всей свежести христианские типы, наша иконопись должна следовать тому же процессу, который совершался в искусстве в эпоху их создания; то есть, с идеальностью религиозного благочестия, в котором нельзя отказать нашим иконописцам, она должна соединять изучение природы, и в ней отыскивать формы, соответствующие описаниям типов в подлинниках.

3) Лучшие источники Византийского иконописного предания отличаются правильностью рисунка как в целой фигуре, так и в ее оконечностях, выражением, изящной группировкой, отличным колоритом и даже светлотенью. Слабый отблеск этих достоинств по частям можно еще встретить на некоторых из икон в России, называемых Греческими или Корсунскими; но вообще русская иконопись далеко отклонилась от того изящества своих оригиналов, к которому должна бы стремиться по самому принципу своему – быть верной преданиям. Итак, в силу этого принципа, вполне объясняемого историей искусства, наша иконопись должна приобрести все те изящные формы, которые ей завещаны искусством Византийским. Это наследственное изящество должно примирить нашу иконопись со всеми успехами художественной техники, какие искусство на Западе приобрело в лучшую эпоху своего процветания в XV и XVI столетиях; потому что действительно многое можно найти в Византийских миниатюрах лучшего стиля, что не уступит по изяществу вкуса рисункам даже самого Рафаэля.

Наконец, 4) сама русская иконопись в лице лучшего ее представителя второй половины XVII в., царского иконописца Ушакова, обнаружила решительное стремление к усовершенствованию, на основании развития ее собственных элементов. Ушаков писал в двояком стиле: в собственно так называемом иконописном и во фряжском, и потому соединял в своих произведениях Византийское предание с

усовершенствованной на западе техникой. То, что он заимствовал из западного искусства, мог бы найти в лучших источниках Византийского, если бы они были ему известны. Но во всяком случае стремление его усовершенствовать иконопись в правильности рисунка, в перспективе и ландшафте, в жизненном колорите, не только не противоречат преданиям этого искусства, но вполне с ним согласуются. Ушаков же был восстановителем на Руси изящных типов в натуральную величину, соответствующих лучшим образцам древней мозаики и стенного письма. Таковы, например, его превосходные иконы по грудь в медальонах, в Московской церкви Троицы в Никитниках (иначе Грузинской Богоматери), изображающие Иисуса Христа в святительском облачении, Дионисия Ареопагита, Кирилла Иерусалимского, Епифания Кипрского, Григория Нисского, Иакова Брата Господня, Амвросия Медиоланского, Игнатия Богоносца Антиохийского, Григория Неокесарийского и Афанасия Александрийского, и сверх того, на четвероугольной доске икона Нерукотворенного Спаса (писанная в 1658 г.)⁹⁶.

5. Отличие искусства русского от западного по способу представления иконописных предметов

Уже в первой главе этой статьи, определяя стиль русской иконописи, мы должны были коснуться некоторых особенностей, которыми отличается восточное искусство от западного по способу представления иконописных сюжетов. В течение всего исследования мы видели, что был в истории древнехристианского искусства такой период, когда отличия этого вовсе не существовало, или, при незначительной разнице, и на востоке, и на западе господствовала одинаковая норма для представления иконописных сюжетов, именно период от Константина Великого и почти до XII в. Хотя *романский* стиль, помутивший христианские предания чудовищной символикой полуязыческого воображения северных Европейских дикарей, значительно отклонял уже искусство западное от восточного⁹⁷; хотя стиль *готический* уже прокладывал тот путь свободного творчества, по которому впоследствии развилось западное искусство до своих блистательных результатов в эпоху *Возрождения*; однако католические живописцы XIII и XIV в. в способе представления иконописных сюжетов представляют еще значительное сходство с нашей иконописью, как, например, Дуччио Бонгинсеня в изображении Страстей Господних на алтарном образе в Сиенском соборе (1311 г.), Джотто в изображении Евангельских событий на деревянных иконах в ризнице Флорентийского храма Св. Креста (ныне в Академии Художеств, во Флоренции) и в стенной живописи Падуанской церкви, известной под именем *Madonna dell'Arena*. И вообще не следует удивляться, встречая в старинном католическом искусстве иконописные сюжеты, подходящие к норме наших подлинников. Это явление самое обыкновенное на Западе, пока искусство не переставало быть прямым выражением религиозного чувства, без всякой примеси посторонних интересов. Разница оказывалась только в немногих отклонениях богословского характера, вследствие различия католических догматов от православных. Например, все древнейшие

изображения Распятия на Западе до XII века включительно деланы были с четырьмя гвоздями, согласно с первоначальными преданиями и древнейшими свидетельствами, например, Григория Турского (*de Gloria Martyrum*, гл. VI), и только с XIII в. начинает в западном искусстве входить Распятие с тремя гвоздями – католическая особенность, которая возводилась уже в силу догмата вследствие убеждения, приписываемого Св. Франциску Ассизскому († 1226), так как этот основатель Францисканского ордена в своей «молитве к Нищете», между прочим, замечает, что Нищета признала излишней роскошью даже достаточное количество гвоздей для распятия Христа (то есть, в числе четырех), и ограничилось только тремя⁹⁸.

Впрочем, многие из католических догматов не наблюдались даже до позднейшего времени. Так новый догмат о Бессемянном Зачатии Св. Анны встречает себе противоречие в католическом искусстве даже XV и XVI столетий. Например, один живописец Северно-Итальянской школы, конца XV в., Макрино д'Альба изобразил Зачатие Богородицы согласно с нашими подлинниками, то есть, представив Иоакима и Анну при встрече обнимающимися⁹⁹. И вообще западное искусство, не твердое в своих богословских принципах, представляет постоянные отклонения от католических догматов, частью по свободе, которой оно пользовалось, частью же вследствие того, что оно иногда следовало древнейшим преданиям церкви, от которых католичество уже уклонилось. Так, например, Крещение в виде погружения, а не поливания, господствует в католических обрядах еще в XIII в., как свидетельствует Фома Аквипский признавая погружение более правильным и согласным с преданиями, нежели поливание (*Summa*, III, 66, статья 8)¹⁰⁰; соответственно этому и в католическом искусстве встречаем в изображении Крещения обряд погружения, и не только в раннее время, но даже в XV в., как это можно видеть на знаменитом триптихе Фламандского живописца Рожье Ван-дер-Вейдена, Старшего († 1464), изображающем семь таинств, между которыми Крещение представлено согласно восточному обряду, то есть, священник погружает младенца в купель¹⁰¹.

Параллель между русским и западным искусством, по различию в способе представления религиозных предметов, должна иметь важное значение, столько же в теоретическом отношении, сколько и в практическом. В теоретическом, она объясняет первоначальный вид иконописных сюжетов, сохранившийся в наших подлинниках, и отклонения от него на Западе вследствие свободного развития искусства; и таким образом наша иконопись будет введена в историю христианского иконописного цикла, как посредствующее звено между древнехристианским периодом и позднейшим западным. В отношении практическом, эта параллель, даст возможность русским художникам избегать тех ошибок, в которые они так часто впадают, внося в русские иконы несвойственное им западное направление. Это будет в некотором смысле *иконописная эстетика*, основанная на истории христианского искусства и проверенная критически по памятникам разных времен и разных направлений. Отдавая полную справедливость гениальным произведениям западных художников, такая эстетика, с точки зрения иконописных преданий, может находить в них несообразности, неточности, ошибки и даже недостатки во вкусе, поскольку эти произведения уклоняются от чистоты религиозного стиля, хотя бы они и были безукоризненны во всех других отношениях.

Этот важный предмет требует особенного, обширного исследования, которое, обнимая весь русский подлинник, могло бы послужить руководством как для историков искусства, так и для художников, в их практической деятельности. Мы ограничиваемся здесь только немногими замечаниями.

Так как искусство на западе особенно стало отклоняться от иконописного предания в эпоху его полного развития, начиная с XVв., то иконописная критика будет приложена к произведениям преимущественно этого цветущего периода, обнимающего деятельность самых знаменитых западных художников. Из новейших произведений будет обращено внимание на лицевую Библию Шнорра (*Bibelin Bildern*) и на рисунки Овербека к Евангелию, как потому, что оба эти собрания в гравюрах служат источниками для современных русских художников в сочинении

образов, так и потому, что рисунки Шнорра в Германии пользуются таким авторитетом, что издатель Евангелического календаря, профессор Пипер, ввел их в общий цикл христианского искусства, как необходимый предмет их христианских музеев, назначаемых для художественного и богословского образования¹⁰².

Уже в первой главе этой статьи было указано, что *профанация* священных предметов составляет отличительную черту западного искусства в его дальнейшем развитии по пути свободного художественного творчества, и что строгий стиль религиозный на Западе не имел самостоятельного значения, и служил только явлением переходным к искусству светскому, чуждому интересам церкви. Реформация, навсегда поколебавшая основы католицизма, нанесла окончательный удар церковному искусству на Западе, и именно в ту эпоху, когда процветали Рафаэль, Микель-Анджело, Бернардино-Луини, Альбрехт Дюрер и другие знаменитые мастера. Все, что было сделано в церковном искусстве после этого великого раскола в западной церкви, отличается уже болезненным разложением старого организма, когда-то крепкого и цветущего.

Профанация священных предметов в западном искусстве главным своим источником имеет свободу творчества, которая, стремясь к художественным целям, слегка относилась к церковным идеям, и, сближая церковное предание с современной действительностью, переносила в икону позднейшие костюмы и обычаи. Потому божественное унижалось неприличными ему, слишком чувственными формами, и смешивалось с ежедневной действительностью.

Прежде нежели предложим параллель между русским и западным искусством в изображении праздников и других библейских событий, надобно рассмотреть некоторые мотивы, общие многим изображениям, и разные подробности, характеризующие способ представления иконописных сюжетов в западном искусстве. А именно:

1) Как ни погрешительна русская иконопись в изображении *обнаженных* фигур, но и западное искусство свое превосходное умение в этом деле слишком неуместно применяло к

иконописным сюжетам. Так в цветущую эпоху западной живописи принято было за обычай изображать Предвечного Младенца обнаженным, когда он сидит на руках Богородицы или находится около нее, с обнаженным же младенцем Предтечей¹⁰³. Микель-Анджело изобразил обнаженным же Спасителя, как Судью, на Страшном Суде, в виде античного божества, без бороды. Обнаженными же изображал он на Суде и Мучеников и Мучениц, с орудиями их муки, что произвело скандал даже и в католичестве, привыкшем к художественным вольностям: так что впоследствии эту непристойную наготу велено было прикрыть драпировкой. На Страшном Суде, приписываемом Мемлингу, в Данциге (в St. Marien-Ober-Pfarr-kirche), преддверие Рая с обнаженными праведниками производит смешное впечатление предбанника, не смотря на натуральность фигур и высокое подражательное искусство этого мастера.

2) *Бесцеремонность*, с которой относится западное искусство к своим божественным идеалам, наглядно характеризуется обычаем полагать Предвечного Младенца на земле, как это находим на картинах Филиппо Липпи, Лоренцо Креди, Корреджио, Рафаэля. Богородица около него стоит на коленях или сидит, молится или склоняет к нему свою голову с выражением материнской любви. Столько же характеристичен в этом отношении обычай – полагать на землю мертвое тело Спасителя, снятое с креста, обычай, которому следовали почти все лучшие западные художники. Особенно тягостное впечатление производит изображение Спасителя, падшего наземь под крестом, который он, неся, уронил на себя. Рафаэль в своем знаменитом произведении, в Мадридском Музее (lo Spasimo di Sicilia), не решился довести до крайности это тягостное впечатление, изобразив Спасителя в изнеможении только склоняющимся под крестом на колени, и при том в самый начальный момент склонения, потому что складки рукава еще только спускаются по руке, которой он только что успел опереться на камень, падая на колено. Адам Крафт, в своих барельефах Семи Остановок (Sieben Stationen) Спасителя, идущего на Голгофу (в Нюремберге) между прочим изображает и падшего под крестом Спасителя, распростертого по земле: но

только благодаря своему великому таланту, проникнутому искренностью благочестия, он умел избавить при том от тягостного впечатления, придав фигуре Христа необычайно благородную позу¹⁰⁴. Но за то как жалки попытки в этом сюжете позднейших художников, например, Доменикино (в Стаффордской галерее), который будто с намерением представил Спасителя в самом жалком виде придавленного к земле крестом, чтобы выразить в Богочеловеке всю его человеческую немощь. Столько же оскорбительного для эстетического вкуса представляют изображения бичевания Спасителя, как, например, картина Л. Карраччи (в Болонской галерее), возбуждающая самое возмутительное чувство. Иногда тривиальные подробности в сцене жестокого обращения воинов со Спасителем доходят до отвратительного безвкусия; как, например, в одной картине Кельнской школы (в Кельнском Музее, № 129), Спаситель представлен в положении унижительном до смешного. Между тем как воины стаскивают с него рубашку, и, обнажая его, тянут его к себе, Богородица привлекает его в другую сторону за убрус, которым она его препоясала. Если уже потерян верный такт, подсказываемый художнику верующим сердцем, то никакая сентиментальность не спасет изображения от его ложного, болезненного впечатления. Рембрандт в своей гравюре хотел выразить что-то новое в ночной сцене молящегося перед крестной смертью Христа, но изобразил только какую-то женоподобную личность, в нервном расстройстве, падшую на колени и ищущую себе подпоры и утешения в явившемся ей ангеле. Божество уже уничтожено, и нужно было сводить с неба ангела, не для того, чтобы возвеличить его служением идею о Богочеловеке, а, чтобы при ангельском сиянии мрачнее оттенить слабость человеческую во всей ее беспомощности.

3) Уже в первой главе этой статьи было обращено внимание на легковерность, с которой западное искусство относится к священным предметам. До последней своей крайности доходит она, когда раннее искусство в своей наивности, а позднейшее в испорченности воображения – позволяет себе двусмысленное смешение священного с мирским; например, представление

Иисуса Христа в виде жениха, венчающегося или обручающегося с какой-нибудь девицей. Из XV в. можно указать на подобное представление на картине Джованни ди Паоло, изображающей бракосочетание Екатерины Сиенской с Иисусом Христом, представленным в зрелых летах, с бородой. При обряде присутствует Богородица, Пророки, Апостолы и Ангелы (в Итальянском Отделении Кельнского Музея, № 114). Корреджио неоднократно изображал обручение Великомученицы Екатерины Александрийской с Христом Младенцем, в виде детской забавы, которую и Богородица, и сама Екатерина со снисходительной любезностью принимают за шутку. Впрочем, справедливость требует заметить, что искусство древнейшее на Западе трактовало этот предмет с подобающим ему достоинством в виде действительного таинства, двусмысленность которого устранялась младенческим возрастом Небесного Жениха¹⁰⁵.

4) Не малым средством к профанации священных предметов послужило в западном искусстве введение *современных* художникам костюмов. Этого требовало уже само католичество, которому приятно было видеть Пророков и Апостолов в виде католического духовенства. Потому очень рано стали изображать библейские личности с обритой бородой. Так учитель Леонардо-да-Винчи, Андрей Вероккио, представил Иоанна Предтечу обритым, когда он крестит Иисуса Христа (в Академии Художеств во Флоренции). На одной из миниатюр Молитвенника, приписываемых придворному живописцу французского короля Людовика XI, Жану Фуке (у Брентано, во Франкфурте на Майне), Богородицу с Иосифом обручает католический епископ, бритый. Лука Лейденский, XVI в., изображает Евангелистов не только бритыми, но и с очками на носу. Известна циническая тривиальность, с которой трактует священные сюжеты Рембрандт, обставляя их голландцами в костюмах своего времени.

Прежде нежели мы приступим к подробностям в отличии русской иконографии от западной, надобно предупредить, что некоторые западные новизны были введены в нашу иконопись уже в XVII в., а, может быть, и раньше, вследствие разных

случайностей. Но эти нововведения или остались в нашей иконописи как исключения, или же не привились к ней.

К исключениям надобно отнести несколько наименований икон Богородичных с непокрытой покрывалом, головой Богородицы. По общему правилу восточной иконописи голова Богородицы покрыта покрывалом, как в знак того, что она не только Дева, но уже и родившая, так и для того, чтобы тип ее согласовался с обычаем – не являться женщинам на молитву с непокрытой головой. Впрочем, еще в живописи катакомб I и II столетий Богородица пишется двояко, и с покрытой и с непокрытой головой, как, например, в катакомбах Прискиллы. Непокрытую голову Богородицы археологи объясняют мыслью дать этому священному типу значение Приснодевы, в противоположность обычаю женщин покрывать голову. С этой мыслью вполне согласуется во имя Богородичной иконы *Мати* и *Дева*: Богородица представлена с распущенными по плечам волосами и с короной на голове. В том же виде, то есть, в короне с распущенными по плечам волосами, Богородица изображается на принятых в нашей иконописи иконах: *Силуамской*, *Всех Скорбящих Радости*, *Византийской*. Спускаются волосы по плечам, не из-под короны, а из-под покрывала и венца, на иконе *Ахтырской*, на которой Богородица стоит с распущенными по плечам волосами при Распятом Спасителе. На иконе, именуемой *Благоуханный цвет*, распущенные волосы убраны цветами. Также распущены волосы и на иконе *Виленской*, только над головой Богородицы два Ангела держат корону. Но и при непокрытой голове Богородичного типа в нашей иконописи наблюдается то правило, чтобы волосы спускались по плечам, а не были заплетены в косы.

Как исключение, но очень редко, Христос-Младенец на коленях Богородицы обнаженный, но всегда препоясанный. Например, на иконах: *Долинской*, *Воспитание*. Впрочем, так как большая часть разных наименований Богородичных икон (до 130) относятся в Русской иконописи к XVII в., то многое объясняется в них влиянием западного искусства¹⁰⁶.

К новизнам, входившим к нам с Запада в XVII в., но не признанным в Русской иконописи, надобно отнести католический обычай молитвы сложением ладоней и стояние Богородицы на коленях перед Христом-Младенцем в изображении Рождества. То и другое можно, например, видеть в старопечатном Львовском Евангелии, Михаила Слиозки, 1636 г., на полнотипном изображении Рождества Христова (л. 3, обор.).

Параллель между Русской иконографией и западной ограничивается здесь только немногими из важнейших событий Нового завета¹⁰⁷.

– *Благовещение*. По описанию в подлиннике, приведенному на стр. 31, нам уже известно, что этот предмет изображался трояко: *на колодце, с веретеном* и *просто в храме*. Так как первые два перевода основаны на апокрифах, то в новейшее время у нас стал предпочитаться перевод последний, согласный с Евангелием (от Лк.1:28–38). По древнейшим подлинникам не требуется, чтобы Богородица была занята чтением или держала в руках книгу, и только по позднейшей редакции, она читает открытую книгу, как мы видели на стр. 38. Богородица может сидеть или стоять. Западная иконография знала переводы на колодце и с веретеном только в период искусства древнехристианского, но, со времени отделения ее от искусства Византийского, она их забыла, и стала употреблять перевод преимущественно с книгой. В древнейших западных изображениях Богородица, как и у нас, или стоит, или сидит, а не преклоняет колен перед Ангелом, как это введено было на Западе потом, против исторической истины, потому что преклонять колена не было в обычаях Иудейских¹⁰⁸. Беато-Анджелико Фьезолийский (XV в.) выразил в коленопреклонении Богородицы идею о ее смирении, как *рабы Господней*, и о сокрушении сердечном, с каким она, будто исповедуясь в грехах, преклонила колена перед Архангелом, которого иногда он ставит на одно колено, иногда же изображает стоящим на ногах перед коленопреклоненной Богородицей. Не смотря на искренность благочестивого живописца, икона погрешает в религиозном смысле, низводя Царицу Небесную до сокрушающейся грешницы. Эта униженная поза противоречит первобытному

воззрению древнехристианского искусства, старавшегося придать Богородице, в момент Благовещения, вид торжественный, почему и изображалась она сидящей на престоле, как Царица; также изображали ее и древние итальянские живописцы сидящей, а Архангел преклоняет перед ней колени, например, на иконах Лоренцо Монако, Симона Мемми¹⁰⁹. Но живописцы современные нам, следуя позднему католическому искусству, любят давать Богородице в Благовещении коленопреклоненную позу, что распространяется и на Руси, благодаря авторитету Овербека и Шнорра, которых рисунки для неразборчивых из русских живописцев заменяют лицевой подлинник. У Овербека и Богородица и Архангел стоят на коленях друг против друга. Между ними ваза с лилией. Это как бы коленопреклоненное чествование друг друга, во время самого благовестия. У Шнорра взят тот момент, когда Архангел только что подходит к стоявшей уже на коленях Богородице, занимавшейся чтением. Застигнутая на молитве, она в смущении опускает правую руку с книгой между колен, а левой будто прикрывает грудь, и обертывается к подходящему Архангелу. Наивное движение рук, напоминающее Венеру Медицейскую и Книдскую, оскорбляет чувство приличия, как остаток тех профанаций, которыми сопровождало этот сюжет западное искусство, начиная уже с XVI в. Так, например, на одной фреске в Сузе благовествующий Ангел представлен в виде амура, в юношеском возрасте, с луком и стрелой в руках, а кругом Богородицы суетятся маленькие крылатые амурчики. В пандан к этому один из современных живописцев изобразил Богородицу в момент Благовещения в виде разряженной невесты, при которой явление Архангела должно соответствовать вежливому шаферу. Что в современной живописи объясняется легковерием и кощунством, то в старом западном искусстве – наивностью фантазии, не руководимой преданием и догматами. Так на одном изображении Благовещения в Грауденце, благовествующий Архангел, как вестник, является к Богородице с письмом¹¹⁰.

Между старинными отклонениями от предания заслуживают особенного внимания изображения Благовещения еретические и

символические. Еретические имеют целью выразить ту мысль, что Дева Мария не зачала Спасителя в своем теле, но получила его в младенческом виде с Неба в момент Благовещения. Это учение, довольно распространенное в северной Италии в XIII в., встречается между памятниками итальянского искусства, например, в одном рельефе XIV в., распространенном в снимках Арунделева Общества¹¹¹. Богородица без сияния на голове, сидит с книгой в руке, позади ее какая-то девица с веретеном. Благовествующий Архангел, сопровождаемый двумя Ангелами, преклоняет одно колено. К Богородице слетает голубь, а выше его обнаженный Младенец-Христос, тоже без сияния, поддерживается в небесном пространстве, окруженный Херувимами.

В противоположность этому еретическому представлению, в русской иконописи на иконах Благовещения, Богородица изображается иногда с Христом-Младенцем, начертанном на Ее чреве (например, в Московском Благовещенском Соборе), как бы в ознаменование того, что воплощение Сына Божия мгновенно воспоследовало вместе с Благовещением.

Изображения символические основаны на учении средневековых Физиологов или Бестиариев об Единороге, и Благовещение даже в XVI в. иногда представлялось на западе под видом охоты за этим мистическим зверем, под символом которого разумелся сам Иисус Христос. Четыре охотничьи собаки гонятся за ним – это символы Милосердия, Истины, Правосудия и Мира; Архангел в виде охотника, но с крыльями, трубит в рог, а Единорог спасается на коленях сидящей Богородицы¹¹². Как ни странно, это затейливое изображение, но первоначальный повод к нему в символе Единорога мы встретили уже и в искусстве Византийском, именно на одной из миниатюр Лобковской Псалтири IX в.

Западное искусство впоследствии усвоило Благовещению одну подробность, без которой обходится русская иконопись, и которая не упоминается в наших подлинниках. Это лилия – символ невинности и целомудрия. Или ее держит в руках Архангел, или она стоит в вазе между благовествующим и Богородицей. Древнейшие мастера на Западе, до XIV в.

включительно, не вменяли еще в необходимость внесение этой подробности в Благовещение, и часто писали этот сюжет без лилии.

Наконец, в заключение надобно упомянуть об одной существенной особенности в изображении этого события. Это обычай, принятый в русском искусстве, разделять этот сюжет на две отдельные иконы, помещаемые поодиночке на обеих половинках царских дверей. Это обычай очень древний. Так разделяются иногда обе фигуры на древних миниатюрах, по обе стороны текста; так разделены они на триумфальной арке в упомянутой Падуанской церкви, расписанной Джотто и его учениками (*Madonna dell' Arena*).

– *Целование Елисаветы*. По древнейшим изображениям на греческих миниатюрах этот сюжет представляется одинаково: обе святые женщины, встречаясь на крыльце или у дверей здания, друг друга обнимают. Иногда Богородица стремительно бросается в объятия Елисаветы. Так изображается это событие и в русской иконописи, с которой очень часто согласуется в этом и западная, например, в знаменитой картине Альбертинелли (конца XV в.)¹¹³. Но западное искусство уже рано стало и отклоняться от древнего предания, изображая Елисавету на коленях. Так представил ее Джотто на деревянной иконе: Елисавета, падши перед Богородицей на колени, протягивает к ней руки, чтобы обнять ее, равно как и сама Богородица стремится к ней в объятия¹¹⁴. Эту же позу Елисаветы удержали и новейшие руководители русских живописцев, Овербек и Шнорр; сверх того, последний из них – не совсем удачно, заставил Елисавету так протянуть свои руки, что она будто не приветствует приходящую, не стремится обнять ее, а отгоняет Ее от Себя.

– *Рождество Иисуса Христа*. Описание в русских подлинниках приведено уже выше на стр. 34 и 31–32, где было обращено внимание и на осложнение этого предмета, присовокуплением к нему Поклонения Волхвов. Из соединения этих двух сюжетов на одной иконе надобно заключить, что наша иконопись придерживалась того предания, что пришествие Волхвов непосредственно следовало за Рождением Спасителя.

Тоже явствует и из миниатюр Ватиканского Менология, в которых Поклонение Волхвов, хотя отделено от Рождества, но помещено под 25 декабря. По преданиям католическим, пришествие Волхвов, или Царей, совершилось значительно после, когда уже Предвечный Младенец подрос, и сверх того самое празднество Поклонения Царей отнесено к 6 января, будучи сближено с идеей о Богоявлении. С поклонением Волхвов новорожденному Христу по нашим подлинникам соединяется поклонение пастырей, которое по Евангелию предшествует прибытию Волхвов. Потому в Ватиканском Менологии, при Рождестве присутствуют одни пастыри. О вертепе было уже сказано на стр. 32. Искусство западное усвоило Рождеству не пещеру, а здание, иногда развалину великолепных античных палат. Хотя в Евангелии не сказано о присутствии вола и осла при яслях, однако эта подробность, идущая от древнейших времен и свято сохраняемая в русских подлинниках, основана на текстах Пророка Исайи: «позна вол стяжавшаго и, и осел ясли господина своего» (I, 3), и Пророка Аввакума: «посреди двою животну познан будеши» (III, 2). В западном искусстве уже с XV в. эта особенность в изображении Рождества стала опускаться. Что касается до лежащей Богородицы и до присутствия бабы Соломеи с купелью, то на западе уже и в XVI в. эти подробности не наблюдались, с чем, как мы видели, согласуются и наши позднейшие, исправленные подлинники. Было уже замечено о неприличном обычае полагать Христа-Младенца на землю; Мария стоит тогда на коленях, часто и Иосиф. Иногда оба сидят. Древнее искусство и наша иконопись изображают Младенца спеленутым; католическое искусство – не только распеленутым, но часто и обнаженным. Иногда новорожденному поклоняются Ангелы, иногда, по игривости католической фантазии, они играют на инструментах и даже пляшут.

Любопытно обратить внимание на то, как изображается в этом событии Иосиф. По русским подлинникам, он сидит в задумчивой позе, как бы не видя совершающегося. Та же мысль, но уже с неприличной наивностью выражена на одном древненемецком изображении Рождества, где Иосиф представлен спящим (1250–1350 г.)¹¹⁵. Чтобы дать ему какое-

нибудь занятие, иногда изображается он подходящим к яслям с фонарем, что не всегда бывает удачно, так как событие достаточно может быть освещено сиянием Младенца и Ангелов. Иногда, как в знаменитой «Ночи» Корреджио, он хлопочет около осла. Если с одной стороны западное искусство, или по наивности бесцеремонно обходится с Иосифом, или даже намеренно его удаляет от участия в общем ликовании и поклонении, которым окружается новорожденный Спаситель; то с другой стороны оно удостаивает его высочайшей почести, изображая его с Христом-Младенцем на руках, и таким образом возлагая на него священное призвание Богоматери – быть земным престолом Небесному Царю.

– *Крещение*. По русским подлинникам: «Христос в Иордане стоит нагой, без одеяний, голову преклонил Предтече. Гора празелень. С правой стороны преклонился к Нему Предтеча: рукой правой крестит, а левая молебна, на небо персты простерты, и сам зрит на небо. Перед ним стоят Ангелы. Один Ангел держит белую ризу; на нем риза багор, испод лазорь. Другой Ангел держит ризу багор, а на нем риза киноварь, испод празелень. Третьего Ангела мало видеть; а все преклонились ко Христу. Из облака Дух Святой как бы в Иоаннову десницу направляется. Сам Христос рукой благословляет Иордан, а другой несколько прикрыл свое тело. На Предтече риза санкир дичь, испод козлятина мохната с чернилом; сам бос. Во Иордане две рыбы: одна идет вверх, а другая к земле. От Господа Саваофа исходит Дух Святой трисиянен на Христа. У Господа Саваофа свиток, а в нем писано: «сей есть Сын Мой возлюбленный, о Нем же благоволих». Кроме рыб, на древних наших иконах Крещения в воде пишется одна, а иногда и две человеческие фигуры, как, например, в лицевом Подлиннике гр. Строганова. Одна фигура должна означать олицетворение Иордана, как мы видели уже выше на Равеннской мозаике Vв.; две фигуры означают или Море и Иордан, или две реки Иор и Дан, как они иногда олицетворяются на Византийских миниатюрах. В греческом подлиннике Дионисия сказано: «Ниже Предтечи, в Иордане, нагой человек, лег поперек, со страхом озирается назад на Христа; держит вазу, из которой льется вода.

Около Христа рыбы». Ясно, что этот обнаженный человек, удаляющийся в страхе – сам Иордан. Его присутствие вместе с олицетворением моря объясняется текстом Псалтири: «что есть море, яко побегло еси, и тебе, Иордане, яко возвратился еси вспять» (113:3); и в другом месте: «видеша ты воды, Боже, видеша ты и убояшася» (76:16). На Афонской Горе встречаются иконы Крещения со змиями в воде, около камня, на котором стоит Христос. Это соответствует тексту Псалтири: «ты стерл еси главы змиев в воде» (73:13). Что же касается до рыб, то они, по древнехристианской символике, должны означать будущих Христиан, сопричастившихся Христу в таинстве Крещения. Между стенной живописью катакомб Понтиана есть несколько изображений, относящихся не к древнехристианскому, а уже ко второму периоду иконописного предания. Из них одно имеет предметом Крещение. В реке нет ни рыб, ни олицетворений в виде человеческих фигур, но по берегу к водам Иордана подходит олень, соответственно тексту Псалма: «Имже образом желает елень на источники водная: сие желает душа моя к тебе, Боже» (40:2). Следовательно, это тоже символическое представление христианской души, жаждущей крещения. Потому на древних купелях изображались олени. Западное искусство уже с XIV в. стало устранять из Крещения символические знаки. У нас олицетворение Иордана в этом сюжете еще господствует в XVII в., но в толковые подлинники уже не вошло. Наконец, в позднейшее время русская иконопись обходится в иконах Крещения и без рыб, и без олицетворений.

Самый важный пункт в этом сюжете касается самого способа в обряде Крещения, то есть в поливании или погружении. Уже замечено выше, что восточный обряд погружения господствует и на Западе, даже до XII в. Во изображениях Крещения этот обряд выражается, во-первых, тем, что Христос стоит в воде глубоко погружен, не только по пояс, как он представлен в упомянутой стенной живописи катакомб Понтиана, но даже почти по шею, как изображается на Византийских миниатюрах, например, в Лобковской Псалтири IX в. Во-вторых, Предтеча не поливает на Христа воду, а только возлагает на Его голову свою десницу, как это определительно и сказано в Греческом подлиннике

Дионисия: «его, т. е. Предтечи десница на главе Христа», и как это представлено на упомянутом изображении катакомб Понтиана. Ясно, следовательно, что изображение Христа стоящим в Иордане только по колена или даже по щиколотки – есть изображение католическое, соответствующее обряду поливания. Только при такой постановке обнаженной фигуры оказывается необходимость препоясания, которое, приличия ради, сильно распространено на новейших иконах. Впрочем, эта лишняя подробность могла быть введена и вследствие неискренности наших старинных иконников, которые наивно писали на водах Иордана обнаженную фигуру Христа не погруженной, а будто чудесно держащейся на поверхности. Эта странность произошла от неумения воспроизвести древнейшие оригиналы, в которых погруженное в Иордан тело просвечивает сквозь прозрачную воду; и таким образом, не поняв прозрачности и игры света, иконописцы обнаружили всю фигуру, поставив ее на поверхности вод.

По русской иконописи, Крещение Спасителя, как великое таинство, окружено только символами и святостью. Событие совершается таинственно и уединенно, недоступно для посторонних свидетелей. Присутствуют только три Ангела; в изображении катакомб Понтиана – даже только один Ангел, а на мозаике Равеннского Баптистерия – ни одного. Впрочем, Византийское искусство в этом отношении следовало двум переводам: по одному, принятому русской иконописью, при крещении не допускаются посторонние свидетели, по-другому – допускаются, как это можно видеть в Менологии императора Василия (989–1125), под 6 января. Спаситель в воде по самую грудь, но так что очерк всей его фигуры видится сквозь воду. Направо от зрителя два Ангела держат ризы; налево Предтеча, наложил правую руку на голову Спасителя. Все эти четыре фигуры в венцах сияния; но позади Предтечи стоят еще две мужские фигуры. Это посторонние свидетели; потому что их головы не окружены сиянием святости. Этот перевод с посторонними лицами особенно развит в искусстве западном, которое, изыскивая средства заинтересовать новизной в изображении Евангельских событий, нашло сообразным для

своих целей окружить Крещение Спасителя свидетелями и зрителями, более или менее равнодушными участниками совершающегося события. Едва ли нужно объяснять, как неловко подслужилось искусство в этом случае; но следует упомянуть, что толпе свидетелей и зрителей Рафаэль¹¹⁶ думал дать особенную мысль, сгруппировав их около Христа, а Предтечу окружив Ангелами. Таким образом, Христос стоит на стороне грешного человечества, тогда как Его Предтече служат и поклоняются Ангелы, то есть: икона со своим таинством затушевывается исторической картиной, выражающей личные тенденции художника; точно также, как в Ночи Корреджио, Рождество Христово послужило только поводом для групп фигур, постановленных в поэтическом ландшафте, и для троякого освещения.

Руководители современных русских живописцев, Шнорр и Овербек, изображают Крещение сообразно с позднейшим католическим искусством. У Шнорра Христос стоит в воде ниже колен; ладони сложил по-католически; препоясан. Налево от зрителя три Ангела; направо Предтеча поливает на голову Христа воду из сосуда. Позади Предтечи зритель. У Овербека при Крещении тоже присутствуют посторонние свидетели.

– *Тайная Вечеря*. С древнейших времен в Византийском искусстве изображается двояко: или как историческое событие, и тогда Христос и Апостолы возлежат кругом овального стола, причем юный Иоанн покоится на лоне своего божественного учителя; например, в Греческом Евангелии не позднее IX в, в Петербургской Публичной Библиотеке; или как преобразование Таинства Евхаристии, и тогда Христос изображается дважды под сенью жертвенника: шести подходящим к нему Апостолам дает он хлеба, а другим шести – вино из сосуда; как, например, в Греческой Псалтири Лобкова. И тот и другой перевод встречаем в древнерусском искусстве, например, в миниатюрах Углицкой Псалтири 1485 г., в Петербургской Публичной Библиотеке. Символический способ представления этого сюжета, то есть, перевод с дважды изображаемым Спасителем, в древнерусском искусстве господствует, составляя существенную принадлежность алтаря, как святилища, где совершается

таинство, изображаемое на этой иконе. Сначала этот сюжет украшал восточную стену алтаря, то есть, абсиду, или конху, как это мы видели уже на мозаиках Киевских храмов XI в. Потом он занял место на сени над Царскими вратами, как предписывается это Русским подлинником, и как это было принято в храмах Новгородских и Московских. Что касается до Греческого подлинника Дионисиева, то он предписывает изображать этот сюжет только исторически, то есть, Христа с Апостолами за трапезой, и при том уже не возлежащего, а сидящего. Это очевидное подновление.

На Западе был в употреблении тоже двоякий способ представления Тайной Вечери, исторический и мистический. В Италии уже в XIV в. этот предмет изображался исторически, как это можно видеть на фреске, приписываемой Джотто, но скорее его школы, в трапезной зале бывшего Францисканского монастыря при храме Св. Креста (ныне ковровая фабрика), во Флоренции. За длинным и узким столом, а не за круглым, как принято в Русской иконописи, сидят Апостолы, по сторонам Спасителя, на лоне которого возлежит юный Иоанн; по другую сторону стола, отдельно от прочих, сидит Иуда, опуская кусок хлеба в блюдо. Христос поднял правую руку, благословляя католическим сложением перстов, и как бы извещая об имеющем совершиться; потому что Апостолы приходят в смущение: одни поражены, другие опечалены: так что в этой фреске уже предсказывается та великая драма, которую впоследствии создал Леонардо-да-Винчи в своем знаменитом произведении. Все фигуры писаны *en face*, кроме Иуды, которому дан невзрачный и пошлый профиль хитрого и низкого человека. Мистически изобразил это событие Беато-Анджелико Фьезолийский, в XV в.¹¹⁷ Восмеро Апостолов сидят за столом, постановленным глаголем, и в молитвенном благоговении ожидают Причащения; между тем как Христос, проходя по другую сторону стола с сосудом с облатками, дает одну из них вкусить юному Иоанну. По одну сторону стоят на коленях четверо Апостолов, по другую, тоже на коленях Богородица. Как монах и католик, Беато-Анджелико перевел на католические нравы древнехристианский сюжет, придав ему сентиментальный

оттенки и произвольное толкование соприсутствием Богородицы. Впоследствии представление историческое, по ходу Западного искусства, должно было взять перевес над мистическим. Доменико Гирландайо¹¹⁸, Рафаэль¹¹⁹, Леонардо-да-Винчи¹²⁰ трактовали этот предмет исторически. Только в помещении Иуды отдельно от прочих Апостолов, по другую сторону стола, они следовали наивному взгляду ранней эпохи. Для драматического эффекта, который имелся целью у Леонардо-да-Винчи, сообразнее было бы поместить изменника в толпе взволнованных учеников. Не смотря на громадные достоинства этого великого произведения, о которых здесь не место распространяться, фигура Иуды составляет его слабую сторону. Зачем было наделять его безобразием, жестокостью и подлостью, именно качествами, менее всего пригодными измене и предательству, которые действуют вкрадчивостью, ловкостью и даже любезностью? Эту простую истину со свойственным ему гениальным тактом отлично выразил Рафаэль, прикрыв пагубные замыслы Иуды внешним благоприличием, решительностью и обширным умом, который в момент предательства делает изменника героем темного события.

В новейшей русской иконописи распространен способ представления этого сюжета – исторический, в драматической обстановке взволнованных учеников, еще со времен школы Симона Ушакова, из которой вышли гравюры Страстей Господних, обыкновенно украшающие рукописи Апокрифического Евангелия, начала XVII в. Впоследствии у нас особенно полюбилось знаменитое произведение Леонардо-да-Винчи, мелкие копии и неудачные подражания которого рассеяны по всем концам нашего отечества.

Шнорр в своей лицевой Библии хотел возратить этот сюжет к его древнему мистическому виду. У него Спаситель, стоя на ногах, правой рукой дает хлеб падшему на колени Иоанну, и в левой держит сосуд с вином. Позади около стола сидят и стоят прочие Апостолы.

– *Воскресение Иисуса Христа.* Древнейший способ представления этого события в искусстве Византийском, удержанный и в русской иконописи до позднейшего времени –

это *Сошествие Христа во Ад*. До IX в., как свидетельствует Лобковская Псалтирь, Ад представлялся в виде античного божества: на ниспровергнутой навзничь фигуре его стоит Спаситель, извлекая из-под его власти Адама, Евву, Царей Давида и Соломона, и Иоанна Предтечу. Впоследствии, в миниатюрах, начиная с Хв., Христос стоит не на олицетворении Ада, а на верях, положенных накрест. В руке держит крест, сначала четвероконечный, а потом шестиконечный (например, в Ватопедской Псалтири, с подписью 1213 г.) – замену древнейшего знамения победы с монограммой Христа временем царя Константина (labarum).

Представление воскрешающего Христа вылетающим из отверзтого саркофага или ящика – позднейшее изобретение западного искусства, не согласное с обычаями первых веков христианства, ни со свидетельствами древнейших памятников. По миниатюрам греческих Псалтирей – Лобковской и Барберинской, Христа спеленутого несут погребать в пещеру с низенькой дверью. В этой пещере стоял саркофаг так, чтобы погребенная фигура оставалась в стоячем виде, как это изображено на греческом рельефе IX в. в Лувре (см. стр. 67); или же, как на одном из изображений так называемых Корсунских врат в Суздале (см. выше), саркофаг Спасителя стоял в низенькой пещере, со свода которой спускалась лампа. Остаток того же предания сохранился на греческой Плащанице митрополита Фотия († 1431 г.), в Дворцовой Вознесенской церкви села Коломенского. Действие происходит в пещере. Позади лежащего тела Спасителя сделана дверь под овальной аркой, под которой привешена лампада. На древних диптихах гроб Спасителя изображается в виде небольшого храма, у дверей которого сидит Ангел. Таким образом, христианская древность не дает повода к изображению саркофага с возлетающим над ним Спасителем, на открытом пространстве, и с воинами вокруг саркофага. Пещера была слишком тесна для этого события, и стража находилась не у саркофага, а при дверях пещеры, заваленных камнем. Воскресение, изображаемое в виде возлетающего Спасителя, сюжет, не согласный с преданиями¹²¹, столько же погрешителен и в художественном отношении,

потому что идея его решительно не исполнима, и особенно противоречит развитым средствам искусства, уже воспитанного изучением природы. Таинство воскресения – предмет вообще недоступный ни кисти, ни резцу. Еще возможно было изображать воскресающих людей на Страшном суде, то в борьбе жизни с обуявшей ее смертью, как изобразил Микель-Анджело в Сикстинской Капелле, то в радостном пробуждении сил от векового усыпления, как это отлично представил Лука Синьорелли, XVв, в соборе Орвиэтском. Но какое выражение придать взлетающему из гроба Спасителю – строгое и суровое или радостное? Какое дать воскресающему тело – воздушное и просветленное или исполненное энергической жизненности, с крепкими мышцами, цветущее здоровьем? Вдаться ли художнику в мечтательный мистицизм или писать с натуры обнаженную фигуру, высоко поднявшуюся над четверугольным ящиком? Древнехристианское искусство не дало решения этим вопросам, окружив великое событие таинственностью. На упомянутом уже греческом рельефе IX в. (в Лувре) Мироносицы видят только следы воскресшего, в оставленных в гробу свитых пеленах, на которые им указывает Ангел. По другому переводу, на диптихе из слоновой кости, V или VI в., в Мюнхенском музее, Ангел сидит у закрытых дверей гроба, сделанного в виде храма, и благословляет подошедших к нему Мироносиц; между тем как сам Спаситель, юная безбородая фигура, с горы подымается на небо за правую руку десницей Бога Отца¹²². Как этим рельефом, соединяющим Воскресение с *Вознесением*, так и Византийским переводом *Сошествия во Ад*, заменяющим Воскресение, выражается та мысль, что спасительная победа жизни над смертью, это великое воскресение духа, совершилось не через три дня, а тотчас же, как Спаситель испустил дух свой. На Мюнхенском рельефе Он возносится к Отцу на небо, в Византийско-русских переводах Он нисходит во ад, чтобы совершить свое призвание Победителя над смертью.

В Италии в XIV в. Воскресение изображалось еще в виде Сошествия во ад, как, например, на знаменитой иконе Страстей Господних Дуччио Буонинсенья (1310 г.), в Сиенском соборе. Спаситель, стоя на Аде, олицетворенном в виде чудовища,

обращается к Адаму, позади которого стоит Ева и праотцы. Сокрушенные веревы низвергаются. Подобным же образом представлял Сошествие во ад и Беато-Анджелико, в XV в.

У нас стало входить в употребление Воскресение с возлетающим Христом с конца XVII в., и в настоящее время сильно распространено. Между старинными гравюрами Страстей Господних, украшающими русские рукописи того же названия, принят уже этот позднейший, западный перевод. Впрочем, выходящий из саркофага Христос допускался в нашей иконописи и раньше, но как эпизод Сошествия во ад. Например, на иконе в ризнице Троицкой Сергиевской Лавры, вклад 1645 г. (№ 180), Спаситель изображен дважды: сначала он выходит из саркофага; потом стоит на веревках адских врат, одной рукой извлекая из ада Адама, а в другой держа длинный шестиконечный крест.

Из новейших руководителей русских живописцев, Шнорр следует позднему переводу: у него Спаситель вылезает из саркофага, становясь одной ногой на его окраину; а Овербек, хотя и не хочет заменять Воскресения Сошествием во ад, но старается держаться древних обычаев: у него Спаситель не вылетает и не вылезает из саркофага, а выходит из дверей гроба. Против сидит ангел. По одну сторону низвергнутые воины, а по другую – издали приближаются Мироносицы.

– *Сошествие Св. Духа*¹²³. Мы уже встречали этот сюжет и на мозаике Св. Софии Константинопольской VI в., и в древних греческих миниатюрах, например, в Евангелии не позднее IX в, в Петербургской Публичной Библиотеке, в Григории Богослове IX в., в Парижской Публичной Библиотеке. Этот сюжет в Софийском храме подчинен архитектурным условиям свода и фонаря, где он изображен. Апостолы помещены кругом на спусках. В древних миниатюрах, как в нашей иконописи, Апостолы размещаются полукругом, как бы в здании с куполом, или под полукуполом абсиды. Кроме Апостолов, по древним переводам, непременно присутствует при этом событии и народ, согласно с текстом Деяний Апостольских: «снидеся народ и смятесе... дивляхуся вси и чудяхуся, глаголюще друг ко другу» и проч. (II, 6–7). Народ стоял как бы вне того здания, где пребывали Апостолы, отделяясь от них архитектурными линиями, или по сторонам,

или внизу, под ногами Апостолов, под аркой, соответствующей двери, открытой наружу. В русской иконописи и по нашим подлинникам, как уже замечено выше, вместо толпы народа, помещается символическая фигура в царственном одеянии. Также и по греческому подлиннику Дионисия: «Здание. Двенадцать Апостолов сидят кругом. Под ними небольшой свод, на котором находится старый человек, в руках держит убрус с двенадцатью свитками; на голове его царский венец. Над ним написано: *Мир*. Вверху Дух Святой в виде голубином. Кругом великий свет. Двенадцать огненных языков от Голубя нисходят на Апостолов». Символ *Мира* так толкуется в наших подлинниках: «Что есть: седяй человек, старостию одержим, в месте темне, риза на нем червлена, венец царский на главе его, в руках своих имея убрус бел, а в нем двенадцать свитков? *Толк сему*: Человек глаголется *Весь Мир*¹²⁴, а еже старостию одержим – Адамовым грехопадением, а еже в месте темне – мир весь в неверии бяше прежде; риза же червлена – приношение кровных жертв бесовских; венец же царский на главе его, понеже убо царствовалаше тогда в мире грех; а еже в руках имея убрус бел, в нем же дванадцать свитков, сиречь – Апостоли учением своим весь мир просветиша».

Западная иконография существенно отличается в этом предмете от Восточной в помещении между Апостолами Богородицы, и притом на первом месте, в самой середине. Таково, например, изображение на одной из миниатюр упомянутого уже выше Молитвенника Жана Фуке (у Брентаино во Франкфурте на Майне). Католики этот западный перевод основывают на тексте Деяний Апостольских: «сии вси бяху терпяще единомыслно в молитве и молении, с женами и Мариею Материю Иисусовою, и с братиею его» (I, 14). Дальнейшее развитие этого текста повело художников к размножению лиц обоего пола, помещаемых безо всякого порядка в толпе Апостолов: так что Шнорру дало это повод превратить священное собрание в какое-то сонмище квакоров или сектантов, которые собрались в здании под колоннами: кто сидит, кто стоит, иной идет; кто с книгой, кто без книги. Между мужчинами виднеются и женщины.

– *Успение Пресвятой Богородицы*. Изображение этого события и других с ним соприкосновенных основано на апокрифическом сказании, которое в русских памятниках¹²⁵ встречается в таком виде: «И преставися (Богородица) Августа в 15-й день, в неделю (т. е. в воскресенье) в час 3-й дня. На святое же и честное преставление ея сниде к Ней Бог наш, Сын Ея, Иисус Христос, и рече: «Мати моя Мария, взыди на небо и вниди в радость неизреченная Моея славы божественная, и царствуй со мною во веки». И принят своима рукама пречистую Душу Ея. Снидоша же ся на преставление Ея вси Апостоли на облацех. И понесоша Ее в Гефсиманию. Жидовина же некто, именем Афвоний дерзостию прискочив к одру, хотя одр низринуту с телом Пречистыя на землю. И абие Ангел отсече руце его и отпасти сотвори. И паки веровав и нарече Богородицу, и Петром исцелена бысть. И тако положиша Ее во гроб в Гефсимании. Фома же един, по Божию смотрению, оста и не бе ту с ними. И по трех днех прииде имый пояс Пресвятыя Богородицы. И роптаху на него Апостоли, яко не успе приити на преставление Святыя Богородицы и на погребение, яко же и по воскресении Христове. Он же рече им: «Егда и аз восхищен бысть на облацех, и виде Святую Богородицу грядущу во врата небесныя со множеством Ангелов, и даде ми пояс и благословение свое».

Это сказание послужило основой следующим изображениям: собственно, Успения Богородицы, душу которой, в виде младенца, принимает сам Иисус Христос; прибытия Апостолов на преставление Богородицы на облаках; чуда с Жидовином; вручения Богородицей своего пояса Апостолу Фоме; вознесения Богородицы на небо вместе с телом и, наконец коронования Богородицы. Из этих моментов, Успение принято иконографией Восточной, а Вознесение – Западной. Впрочем, первоначально на Западе тоже был только один перевод этого события, то есть Успение, потом его стали дополнять Вознесением; потому, например, между миниатюрами в упомянутом Молитвеннике Жана Фуке помещены оба перевода: и Успение, и Вознесение. Наконец, последнее взяло верх над первым и осталось одно. Обыкновенно представляется возносящаяся Богородица над

саркофагом, наполненным цветами. Коронование Богородицы – сюжет тоже католический. Иногда она стоит на коленях, Спаситель надевает на нее венец. Воспитанное Папскими церемониями, католическое искусство любило придавать этому событию особенную торжественность, окружая небесный церемониал коронации сонмами Ангелов и Святых. Ликование выражалось не только цветами и венками¹²⁶, и музыкой, но даже пляской Ангелов¹²⁷.

В греческий подлинник Дионисия сверх Успения введено и Вознесение Богородицы, сюжет позднейший, и может быть, уже под влиянием западного искусства, но сближенный с текстом сказания через эпизод о поясе Богородицы. Вот оба эти перевода по Дионисию: «*Успение Богородицы*. Здание. Посреди Святая Дева усопшая, лежит на одре, руки сложены крестом на груди. По сторонам одра подсвечники с зажженными свечами. Перед одром Жидовин, его отрубленные руки держатся за одр, около него Ангел с обнаженным мечом. В ногах Богородицы Св. Петр кадит кадилом, в головах Св. Павел и Иоанн Богослов к Ней наклоняются; кругом прочие Апостолы и Святители Дионисий Ареопагит, Иерофей и Тимофей с Евангелиями. Жены плачут. Вверху Христос держит в руках Душу Богородицы, одетую в белом. Она окружена светом и сонмом ангелов. В воздухе видно еще двенадцать Апостолов, приближающихся на облаках». Сверх того, вверху по сторонам здания изображаются Иоанн Дамаскин и Косма Песнопевец со свитками. Другой перевод: «*Вознесение Богородицы*. Открытый гроб, пустой. Апостолы в изумлении. Между ними Фома держит пояс и им показывает. Над ними в воздухе Святая Дева на облаках возносится на небо. Фома еще раз изображен на облаках около Богородицы, которая ему вручает свой пояс».

В русской иконописи, как сказано, удержан только первый момент события, то есть, самое Успение. По особенной популярности этого праздника в древней Руси, вследствие распространения по городам соборов во имя Успения Богородицы, из Киево-Печерского Монастыря, через Ростов и Владимир, до Москвы, этот иконописный сюжет был коротко знаком нашим предкам. Потому в моем кратком подлиннике, под

15 августа, сказано только: «Успение Пречистой Богородицы и Приснодевы Марии: все православные Христиане подобие знают».

В истории наших церковных преданий знаменита икона Успения Богородицы, перенесенная во второй половине XI в. в Киево-Печерский храм Успения греческими мастерами из Цареграда. Она изображает событие в малосложном виде. Между двумя зданиями, как бы на открытом воздухе, на одре лежит усопшая Богородица. Позади одра стоит Спаситель со спеленутой Ее Душой. По сторонам Спасителя парят в воздухе по Ангелу, с пеленами в руках, как бы для того, чтобы принять Душу Богородицы. В головах одра стоят пять фигур, а перед ними Апостол Петр с кадилом; в ногах тоже пятеро, из которых впереди Апостол Павел. Позади одра еще фигура, преклоняющаяся к Богородице. Жидовина с подробностями известного чуда – еще нет; потому что это чудо относится собственно к другому эпизоду события, и только впоследствии было присовокуплено к этому иконописному сюжету.

Насколько греческий подлинник удаляется от этого древнейшего изображения, настолько к нему близок подлинник русский по древнейшей краткой редакции, по которой также отсутствует Жидовин, Петр стоит в головах одра, а Павел в ногах, а не наоборот, как в греческом; и, наконец, событие совершается не внутри здания, а снаружи, между двумя храминами. Вот описание этого сюжета по приводимой уже не раз рукописи Большаковской: «Над Спасом Херувим огнен. Спас держит Душу Пречистой Богородицы, белу. Пречистая лежит на одре, руки к сердцу. С правой стороны стоит святитель сед, аки Власий; в руке книга, а с левой святитель сед, борода долгая, в руке тоже книга; а за ним две вдовы жены плачутся. У главы Пречистой Апостол Петр с кадилом, а за ним пять Апостолов. В подножии стоит Павел, наклонился мало; а за ним пять Апостолов, по сторону палата, вохра с белилом; по другую сторону палата, празелень. Ограды мало видети, вохра с белилом». Итак, древнейший перевод Успения в наших подлинниках, за немногими отклонениями, ведет свое начало от древней греческой иконы Киево-Печерского монастыря.

Существенное различие между переводом подлинника и этой иконой состоит в том, что на иконе по сторонам Христа по Ангелу с пеленами в руках, а по переводу подлинника один только Херувим над главою Христа. По первой редакции предполагается, что Душу Богородицы примут на пелены Ангелы и вознесут на Небо, как действительно и встречается иногда такое изображение в ранних памятниках Византийского и западного искусства. По второй редакции возносит Душу Богородицы сам Спаситель.

Самый подробный и наиболее развитой перевод этого сюжета описывается следующим образом, по одному из моих подлинников: «Богородица на одре лежит на подушке: подушка киноварь, а одр по концам круглый, под головою шире; постлано бело; около одра обвеска, санкир красен. За одром стоит Спас, а зрит на лицо Богородицы; обеими руками в ризе держит Богородичну Душу; а Душа в белых ризах, аки младенец, обвита. Около Спаса облак, киноварь; Херувим с простертыми крыльями, по обеим сторонам огненный. У Богородицы против одра в ногах стоит Апостол Павел, преклонен, рус, плешив, борода, как у Предтечи. Руки держит в ризе, а с рук риза пошла тороком. Риза багор, испод лазорь. Стоит весьма трепетно и зрит на Богородицу. Перед Павлом стоит Евангелист Марк, из-за одра по плеча видит мало. Надсед, борода и волосы, как у Иоакима Богоотца. Рук не видит из-за одра. Наклонился к одру и зрит на Апостола Павла. Риза празелень, испод киноварь с белилом. Перед ним стоит Иоанн Богослов. Сед, плешив; борода и волосы, как пишут. Наклонился к одру, мало брадою не достал до одра; зрит на Богородицу. Правая рука у лица его. Риза празелень темна. А меж Марком и Павлом Апостолом, повыше их, стоит Симеон Апостол. Надсед, плешив. Един вершок главы видит. Риза киноварь с белилом, испод лазорь. За Павлом Апостолом стоит Филипп Апостол, млад; наклонился к одру, зрит. Рукою правою лицо свое держит, а левая у шеи. Риза лазорь. Повыше Филиппа, над Павлом, Андрей Апостол: сед, власы с ушей космочками; борода, как у Иоанна Богослова. Едина глава видит. За Апостолами два святителя стоят, выше их по плеча видит. С края Ерофей Афинский, сед брада и власы,

аки у Власия, на концы остра, во амофоре, ризы крещаты, черны в кругах. Подле его книга. Ко Спасу стоит Тимофей Ефесский, рус, брада и власы аки у Иоанна Златоуста; ризы крещаты, черлен, в амофоре; в руках книга; а возле его стоит Ангел в облаце с лампадой, а в лампаде свеща горит. Ангел стоит над головою Иоанна Богослова, выше святителевых глав. А за святителями стоят жены, пред полатою; выше Апостол главы их. С края: риза лазорь, рукою правою держит за лице свое, а левая в ризе; от святителей из за нея, лицом к ней обратилась, риза киноварь. Полата вохра с белилом, застенек вохра, с празеленью темна дичь. Из полаты двери к женам. В головах у Богородицы стоит Петр Апостол, сед; левая рука у лица его, а в правой кадило; ризы – верх вохра, испод лазорь. За Петром с края Фома Апостол, млад. Петр к Богородице наклонился, и Фома наклонился же, левою рукою с ризою за лице держит, а правая молебна, персты вверх. На нем риза киноварь, испод лазорь. А меж ними видит Иаков Алфеов, рус, брада доле, как у Космы, рукою левою за лице держит, а права молебна к Богородице; верх ризы празелень темна, испод багор. А меж Фомою и Иаковом повыше их Варфоломей, надсед, брада аки у Иоакима Богоотца. А за ним Матфей Апостол, сед; а за Матфеем Лука, един верх главы видит. А повыше Апостолов два святителя. С края от полаты Иаков брат Божий, сед, плешив, брада подоле Василия Кесарийскаго, а к концу поуже и повзвилась. Дионисий Ареопагит, сед, кудреват, брада аки у Иоанна Богослова, погуще, а к концу плотна; риза – кресты. Полата вохра с белилом, застенек празелень темна. Повыше святителевых глав в облаце Ангел с лампадом. А пониже одра Ангел Господень у Жидовина руку отсек. На Ангеле риза киноварь, подпоясан по средней ризе, а средняя празелень, испод вохра; ногавицы багор красен. Жидовин образом аки Логин сотник, и брада, и власы; на голове плат бел; риза киноварь, испод лазорь. А все Апостолы и святители в венцах».

Наконец, этот многоличный перевод осложнился изображением Апостолов, стекающихся к Успению Богородицы на облаках.

* * *

Из рассмотрения этой параллели между иконографией восточной и западной извлекаются, на основании исторических данных, следующие выводы:

1) Все, чем существенно отличается иконография восточная от западной, определяется различием между Церковью Восточной и Католической.

2) Католическое церковное искусство, пошедшее от разнообразия неустановившихся в определенную норму иконографических сюжетов первых веков Христианства (до IV в.), и во всем последующем своем развитии предлагает большую свободу в видоизменении этих сюжетов, потворствуя античным преданиям и произволу художественного творчества. Напротив того, искусство восточноев эпоху иконоборства, очистив себя от примеси языческой, и выработав церковную норму в типических сюжетах, стремится к однообразному их представлению, охраняя икону от личного произвола художественной фантазии.

3) Смешение светского начала с церковным в догматах и в историческом развитии католичества отразилось таким же смешением обоих этих начал и в церковном искусстве западном, которое постоянно допускало постороннюю светскую примесь в сюжеты иконографические. Напротив того, Церковь Восточная, строго отделяя церковное от светского, стремилась предохранить и иконопись от вторжения в нее лишних элементов светских.

4) Чем древнее искусство католическое, тем согласнее его сюжеты с восточными, вследствие установления определявшей нормы иконописного цикла, в период мозаический (от IV до XII в.). Но потом, с XII в. искусство католическое более и более отделяется от восточного, развивая свойственные католичеству элементы светские и античные.

5) Искусство церковное протестанское не имеет смысла. Не будучи поддерживаемо догматами церкви и верованием, оно превращается в праздную игру фантазии.

6) Католичество же, своим потворством художественности, низвело икону до картины, имеющей интерес не столько религиозный, сколько артистический, то в затейливой

композиции, как в Страшном суде Микель-Анджело, то в ландшафте и светотени, как в Рождестве Корреджио (в так называемой *Ночи*), то в драматической сцене, как в тайной Вечери Леонардо-да-Винчи, и т. п. Напротив того, восточное искусство, коснея при своих начатках, отсталое в отношении художественном, сохранило доселе во всей неприкосновенности религиозное значение иконы.

Итак, в настоящее время между церковным искусством Русским и Западным нет и не может быть ничего общего. Чтобы согласить успехи цивилизации с национальной самостоятельностью, искусство в нашем отечестве светское может идти по следам западного; что же касается до искусства церковного, и преимущественно до иконописи, то напрасно будет русский художник искать себе вдохновения и руководства там, где давно уже вдохновение иссякло, а руководство и всегда прежде было шаткое и обманчивое. Живопись светская – одна для всего образованного мира; живопись церковная согласуется с преданиями, верованиями и убеждениями народных масс: она по преимуществу живопись национальная. Отказываться от мысли о необходимости поддерживать и усовершенствовать нашу иконопись – значило бы посягать на самые существенные элементы русской народности; не способствовать в нашем отечестве успехам живописи светской – значило бы отказать искусству в возможности идти в уровень с идеями цивилизации. Не по самому существу своему та и другая область искусства не должны быть между собой смешиваемы. Русский художник может с успехом подражать Деларошу или Каульбаху в живописи исторической; но с этими же руководителями – в живописи церковной рискует он впасть в расслабленность и бессмыслие, как результат охлаждения религиозного вдохновения на Западе, и стать в смешное противоречие с преданиями и религиозными убеждениями своего отечества. Единственное средство спасти русскую церковную живопись от всего пошлого, бессмысленного, расслабленного и смешного – это основательное изучение русской иконописи в ее лучших источниках.

Отзывы иностранцев о русском национальном искусстве

Немецкие авторы: Шнаазе, Куглер, Ферстер, Лемкс

Уважение, которым пользуются в нашей литературе иностранные авторитеты, нет сомнения, найдет для себя любопытный предмет в мнениях о Русском национальном искусстве, принадлежащих лучшим из западных ученых, и изложенных ими, не в газетных статьях или в путешествиях и других изданиях для легкого чтения, но в строгой форме учебников и в классических настольных книгах по истории искусства. В сущности, мнения эти не что иное, как приложение к русскому искусству давно уже составившихся на Западе понятий о русском народе и о русском государстве; и касаться их, после всего того, что говорено было о русских в иностранной печати последних двух лет – было бы повторять старые и всем наскучившие общие места. Только в применении к Русскому национальному искусству понятия эти мало обращали на себя внимание русской публики, хотя предмет этот имеет особенную важность по его прямым отношениям к Русской церкви; и, следовательно, мнение о нем иностранцев состоит в тесной связи с их политическими взглядами, поскольку православие составляет основу русской народности и русского государства.

Русское национальное искусство мало известно; вообще не блистательно в своем развитии; резко отличается оно от искусства западного, и потому необыкновенно оригинально. Таковы главные данные, из которых составляются иностранные характеристики русского искусства, как выражения русской национальности. Национальность эта очень интересует Запад по богатству ее материальных и нравственных средств: но она еще менее известна, и, как все загадочное, представляется страной чего-то чудесного, небывалого, и потому возбуждает опасение и боязнь. Таков общий тон этих характеристик, обыкновенно разбавленных лиризмом, который получает для иностранцев что-то обаятельное от неясности представлений о Русском искусстве самих историков искусства и о Русской жизни, которую

оно выражает. Кроме общего интереса – знать, что думают о нас иностранцы, их отзывы о Русском церковном искусстве имеют особую цену, как источник, откуда многие из русских непосредственно или посредственно заимствуют свои понятия о собственной своей национальности. Чтобы вполне уразуметь неясные, иногда несмелые и всегда более или менее осторожные, хотя очевидно враждебные русскому национальному чувству намеки, встречаемые время от времени в нашей литературе, надобно возвести эти намеки к их иностранным источникам.

Начнем с немцев, мнения которых особенно влиятельны в нашей ученой литературе. И действительно, немцы отличаются примерной добросовестностью в ученом отношении. С изумительной аккуратностью пользуются они туземными источниками в изучении нравов даже американских дикарей, терпеливо знакомясь с их наречиями. Надобно думать, тем с большим вниманием они отнесутся к загадочной национальности своих соседей, не совсем им чужих как по родственным Славянам, населяющим попеременно с немцами почти половину Германии, так и по немцам и оседлым в России, и во множестве заезжим для разных предприятий, находящим себе в этой стране привет и выгоду.

Перед нами многотомная *История образовательных искусств* доктора Карла Шнаазе, отличного знатока этого предмета и человека с замечательно тонким эстетическим вкусом. Сочинение это, начатое изданием с 1843 г. и до сих пор продолжаемое, признается классическим. Каждый отдел в истории искусства, того или другого народа того или другого периода, автор начинает общим обзором быта и нравов, всегда отличающимся богатой начитанностью, проницательностью и остроумием. Также качества человека, глубоко ученого и от природы одаренного эстетическим чувством, встречаете вы в его мастерских характеристиках памятников искусства.

Не касаясь причин, почему страницы о России и о русском искусстве принадлежат в этом сочинении к слабейшим, я сообщу

из них несколько выдержек, во всяком случае интересных для русского читателя¹²⁸.

Нет основания думать, чтобы автор имел цель внушить своим читателям презрение, ненависть, враждебное недоверие и даже боязнь к России, но его общая характеристика русской земли и народа с избытком возбуждает эти ощущения. И первобытная дикость нравов, и неспособность к восприятию христианских понятий, и необозримые степи, и болота, и трескучий мороз, и полярные ночи без просвета, и полярные дни без ночей, и титаническая борьба с суровой природой и с дикими зверями, одним словом, все дикое, зверское и безотрадное сгруппировано вместе, чтобы дать следующую невзрачную характеристику русских нравов: «Отсюда эта смесь, казалось бы, друг другу противоречащих качеств; тупая лень при сносливости в труде, склонность к покойному досугу и к возбудительным, чувственным удовольствиям, способность к механической работе при недостатке собственных идей и возвышенных порывов, почти сентиментальная мягкость чувства при грубой бесчувственности, колебание между благодушием и суровостью, между раболепием и патриархальным чувством равенства».

Таковы, по автору, задатки русской натуры. Монголы дали ей окончательную отделку; они сообщили русским свой зверский характер и оставили их по себе на необозримых степях между Европой и Азией наследниками степного варварства, чтобы грозить европейской цивилизации: «Помещенная на границах Азии, Россия всегда была в сродстве с востоком; это сродство усилилось вследствие монгольского ига. Ее степи и воинские походы по необозримым равнинам, отдаленные расстояния между обитаемыми местами и длинные переезды купцов уже и прежде развили в русских любовь к кочеванию, свойственномуномадам; оно окрепло в их характере вследствие сношений с конным разбойническим народом монгольским. Даже и теперь в русском характере замечается много кочевого: конь – самое любимое для русского человека животное, его верный товарищ; русский оживляется и воодушевляется, когда садится в свою кибитку, и колокольчик тройки действует на него также могущественно, как звук альпийского рога и пастушьей песни на

швейцарца. Врожденный характер принял от монголов не совсем новые элементы, однако получил от них развитие, и вместе с тем возросли в нем и стали господствующими все неблагоприятные и неопределенные составные его части».

Всевозможную татарщину очень легко западному писателю прилагать к русским нравам и обычаям, вовсе на Западе неизвестным; но требовалась доля осторожности, чтобы провести оригинальную мысль о влиянии монголов даже на русскую церковную архитектуру и иконопись. Правда, говорит автор, кочевые монголы, довольствуясь своими палатками, не сооружали храмов; но они принесли с собой в Россию плоды азиатской культуры из Китая, Индии и Персии. Таким образом – «при варварском дворе монгольских ханов должны была образоваться пестрая смесь разных форм, в которой, однако, господствовал общий дух востока, и особенно северной Азии (т. е. Китая) с ее пестрой, затейливой и пышной роскошью. Не могло без того быть, чтобы русские князья и вельможи, вынуждаемые иногда по целым годам находиться при дворе великого хана, не позаимствовались таким вкусом, и чтобы не распространяли его в своем отечестве». Таким образом, татарский вкус с примесью китайского, индийского и персидского в России водворен. Характеристика художественного стиля русского готова, и автору нечего опасаться возражений от своих читателей, которые и без того были уже убеждены в татарщине и китайщине русского характера.

И после монгольского ига, мрак не проясняется, не смотря на итальянских художников, которых в XV и XVI в. выписывали в Москву, и которые являются у автора, как светлые полосы, для того только, чтобы усилить впечатление общего мрака. Перед нами страшный образ Ивана Грозного, как представителя русского характера, и построенный им храм Василия Блаженного – предмет вечных насмешек, изумления и порицаний немецких эстетиков. Вся последующая история не сгладила с России ее магометанского характера, который всякому бросается в глаза при первом взгляде на русские города, эту безобразную смесь куполов и башен. Впрочем, чтобы не сделать Русскому искусству много чести, уравнивши его с магометанским, автор находит

необходимым оговорку: «но – присовокупляет он: это сходство только внешнее, в магометанской архитектуре это противоположение тонких и высоких зданий низким и округленным имеет строгий характер; в русской же эта пестрота форм и красок только забавна и игрива, или же роскошна и пышна».

Характеристику русской архитектуры в том же томе дополняет автор немногими заметками о скульптуре и живописи. Впрочем, так как он и не догадывается о существовании прилепов и других скульптурных украшений наших церквей, о церковных вратах и разных металлических изделиях с барельефами, то смело утверждает, что древней скульптуры в России вовсе нет. О живописи говорит он только в общих местах, еще поверхностнее, чем об архитектуре. Он знает, что и до сих пор пишут у нас иконы и в монастырях, и в селах; следуя тем, которые не имеют ни малейшего понятия о живости колорита Строгановской и Царской иконописных школ, он полагает, что лики наших икон обыкновенно темные и зачаделые; не зная, что в старину фигуры на иконах были только в окладах, оставаясь все на виду, он ставит общим правилом – покрытие фигур металлическими ризами. Впрочем, мало ли чего не знает автор! Ему, как немцу, тем извинительнее это незнание, что многие из русских образованных людей еще меньше его знают нашу церковную старину, а думают о ней почти также. Потому вам интересны не сведения знаменитого автора, а убеждения и мнения. Вот, например, его общий вывод о русской иконописи: «Уже первые русские, которые писали по византийским образцам, очевидно рабски им следовали. Они не чувствовали уже и того остатка жизни, который еще не иссяк в их образцах, еще меньше сознавали они то, чего в этих образцах недоставало; однако это бездушное производство соединялось с чувством благочестия. Но самая религия приняла характер отчуждающий; искусства, предназначенного ей в услужение, не могла она сблизить с жизнью, и тем более достигала она своей цели, чем более получало искусство выражение окоченелого и безжизненного. Она не пробуждала высшего, художественного чувства религиозного, которое в живом познает Бога. К этому

присовокупился деспотизм, который успел подавить в самых началах зародыши такого чувства. Уже в XVI веке (1551 г.), приняло силу закона повеление великого князя, чтобы иконы писались так, как писал их один монах конца XIV века, по имени Андрей Рублев, и религиозное искусство русских терпеливо подчинилось этому повелению и уже не делало ни малейших опытов, чтобы как-нибудь это повеление обойти или его ослушаться».

Знаменитый историк искусства намекает здесь на Стоглав, впрочем, вовсе ему неизвестный: иначе бы он коснулся прогрессивных вопросов этого памятника об улучшении иконописи и о воспитании иконописцев. Еще меньше того известны ему успехи Царской школы XVII в., делавшей новые и благотворные попытки, особенно в мастерской Симона Ушакова и его учеников. Впрочем, еще раз повторяю, самое детское незнание России – вещь очень обыкновенная в немецких книгах, напоминающих воззрения и тон средневековых путешествий в Россию. Но для нас, русских, столько уважающих немецкую ученость, особенно любопытен самый способ ученого исследования в классической книге такого знаменитого эстетика и историка, как Шнаазе; для нас любопытна самая система выводов общей характеристики русского искусства именно из тех самых данных, которые я сейчас привел точными словами автора. Этим ограничивается все, что он знает о русской иконописи, и тотчас же вслед за выше приведенными словами, он делает общее обозрение, в котором, совершенно неизвестно почему, спокойное изложение историка должно было уступить место лиризму сатирика. Благодаря тому, что в последние два года русское ухо по привычке к разным на наш счет вежливостям западной печати, я думаю, не нужно запасаться равнодушием, чтобы больше с интересом, нежели с каким другим чувством, прочесть этот общий вывод, которым Шнаазе заключает свое исследование о русском искусстве.

«Если сличим мы это направление (то есть, выше приведенное об иконописи) с архитектурой, то с первого раза покажется нам, что оба эти искусства идут по противоположным путям: архитектурные здания отличаются пышностью, пестротой,

произволом и влиянием чуждых форм и воззрений; образа – ужасают своей мрачностью: они боязливо придерживаются первобытного предания. В сущности, и то, и другое состоит в тесной связи, вытекает из общего источника; мы поймем то и другое, если примем в соображение религиозное настроение русского народа. Его благочестие состоит преимущественно в строгом наблюдении предписанных внешних обрядностей. Глубокое настроение духа, проникающее всю жизнь и запечатлевающее чувством Божества все духовные проявления, здесь не нашло для себя соответствующей формы. Потому остался в пренебрежении пластический элемент, как выражение жизненной полноты и силы, как в архитектуре, так и в других образовательных искусствах; и то, и другое распадается во внешних и противоречивых проявлениях. Зодчество посвящает свои произведения Божеству, но такому чувственному Божеству, которому оно должно льстить ослепительными красками и нагроможденными формами. Напротив того, в иконе Божество является человеку тоже чувственному: оно должно было явиться ему только в *ужасающем* виде. В Новгороде на одном колоссальном изображении Иисусовой главы читалась такая надпись: «смотри, как ужасен Господь твой» – этим вполне выражается чувство этого народа. Его благоговение основывается на страхе; ужасающее в его глазах подобает Божеству и заменяет красоту».

Как ни занимательно продолжить эту выдержку, в которой живое воображение автора собрало все отвращающее, невзрачное и ужасное, чтобы возбудить к русской народности не только омерзение, но и страх, однако, чтобы пополнить недостаток этой характеристики, несколько односторонней, всякий знакомый с искусством в России, не может удержаться от следующих вопросов: как бы и в какую бы сторону разыгралось воображение остроумного автора, если бы он догадался при этом случае, что большая часть церквей строилась у нас в старину из дерева, в самое короткое время, как свидетельствуют летописи, и потому обыкновенно простой формы, скорее бедные, лишенные всяких украшений, нежели пестрые и причудливые? Если бы автор знал, что в таких церквях, как в домашних

молельнях, иконостасы наполнялись иконами малого размера, имевшими какой бы то, ни был характер, только не ужасающий, чему препятствовал самый размер их? Что Строгановская и особенно Царская школа иконописи особенно славилась своими миниатюрными работами, правда пестрыми по колориту, но необыкновенно приветливого, ясного, часто гармонического тона? Что, наконец, в фантазии Ушакова Божество являлось в самых стройных формах, и что он, и ученики его также энергически восставали против невзрачности в иконописи ремесленников, как теперь немецкий автор восстает против русского церковного искусства вообще?

Но еще раз повторяю, для нас поучительно не отсутствие сведений в знаменитом авторе, а смелость и решительность выводов. После приведенного выше, я пропускаю несколько строк с вариациями на любимую тему о татарщине в русской национальности, и выписываю самый конец характеристики, в котором надобно было заявить, что русские не только народ кочевой, но и в своем искусстве далеко уступают другим более счастливым кочевым народам. «Этот недостаток чувства изящной формы славяне разделяют с прочими кочевыми народами, как и вообще в их образе жизни удержалось нечто полукочевое. Впрочем, у южных кочевников этот недостаток восполняется по крайней мере живостью и силой фантазии, наполняющей их языки образами, и воспитывающей в них поэтические наклонности. У славян и это качество не сильно и не значительно».

Положим, что в 1844 году, когда сделан был такой приговор над славянской поэзией, еще не вполне оценено было высокое значение русских и сербских народных песен: но, с точки зрения логической, спрашивается, позволительно ли делать вывод и изрекать суд о предмете вовсе неизвестном? Тот же вопрос следует предложить и вообще обо всей этой характеристике Русского церковного искусства.

Нет причины и даже смешно было бы подозревать такого почтенного ученого, как Шнаазе, в пристрастии к русским; но все же очевидно, что у него что-то в душе накипело и просилось высказаться. Потому он не удовольствовался сказанным, и к

главе о русском искусстве присовокупил под особенным заглавием: *Schlussbetrachtung*, еще несколько пикантных страниц, в которых ведет он параллель между русскими и армянами, для того, чтобы дать последним преимущество перед нами, и потом распространяется вообще о свободе и рабстве, прилагая эти идеи к религиозности русского искусства, причем проводит ту, впрочем, вполне справедливую мысль, что свобода способствует развитию искусства. Отсюда, через противоположение, извлекает он тот вывод, что русские даже вовсе не способны к искусству. Доказательства текут рекой, свободно, ловко, и тем смелее, что не задерживаются ни одним фактом; только автор уже слишком понадеялся на свою, действительно, счастливую способность обобщать факты, и в самом патетическом месте характеристики, где он хочет нанести решительный удар русской церкви, так неловко оступился, что уже и сами соотечественники его, заинтересованные в последнее время русскими ересями и расколами, должны прийти в тупик, перед смелостью автора, решившегося утверждать,, что в России «не возникло никогда ни одной ереси, и потому в самой русской церкви не оказалось ни малейшего следа свободного движения мысли».

Переходя к другим не менее знаменитым немецким историкам искусства, предварительно я должен заметить тоже, что сказано мной о Шнаазе. Мнения их о русском искусстве составляют такое же странное исключение, противоречащее высоким достоинствам их сочинений.

Куглер, сочинения которого сделались настольными книгами всякого, кто занимается изящными искусствами, в своем *Учебнике истории искусства* уделяет России только три странички, с политипажем, изображающим храм *Василия Блаженного*, как образчик затейливого каприза, воспитанного татарским влиянием. «Процветание этого стиля – сказано в Руководстве – развивавшегося до фантастически-варварской пышности, относится к половине XVI столетия. Особенно оказывается оно в храме Василия Блаженного» и т. д. Сведения об иконописи ограничиваются двумя-тремя заметками о том, что русские поклоняются не Божеству, а иконам, и потому одевают

их в дорогие ризы, и что иконописцы соблюдают в своих иконах навсегда установившиеся типы¹²⁹. Чтобы этой характеристике дать надлежащий колорит, Куглер, согласно ее содержанию, оттеняет ее тем местом, какое дает ей в общей системе своего учебника. Русское искусство в этой настольной книге отделено от византийского и, вообще, от христианского, целым рядом глав, имеющих предметом искусство индийское и магометанское, так что, относительно религии и искусства в учебнике Куглера русские примыкают не к византийским и другим христианам, а к магометанам, и политапж с Василием Блаженным непосредственно следует за изображениями турецких и персидских мечетей.

Не больше пощады русскому искусству найдем мы в третьем столь же знаменитом авторитете. Это *Эрнст Ферстер*. С обширной ученостью Куглера и эстетическим вкусом Шнаазе, Ферстер соединяет в себе художника и туриста. Он отлично знает Италию, проведши целые года во многих из городов ее, и лучший из путеводителей по Италии принадлежит ему. К своим сочинениям по истории искусства сам он делал рисунки и гравировал. Его *Памятники немецкого искусства* по отличным рисункам принадлежат к лучшим европейским изданиям. Тем же достоинством отличается его монография о Джотто и его школе. Между специальными трудами по истории немецкого и итальянского искусства, Ферстеру не приходилось интересоваться Россией. Но, в последнее время, будучи вызван Лейпцигским издателем Вейгелем участвовать вместе с другими учеными в составлении художественной энциклопедии, Ферстер составил мастерский очерк всех образовательных искусств, как введение в историю этих искусств, имеющее задачей элементарное ознакомление с основаниями предмета и развитие и воспитание вкуса, и изданное в 1862 г. под названием: *Vorschule der Kunsstgeschichte*. В этом-то популярном сочинении Ферстер посвящает не больше четырех строк и русскому искусству, собственно русской архитектуре, о которой иностранцы, следуя еще старинным путешественникам, знают больше, нежели об иконописи и ваянии. Эти немногие строки имеют особенную силу в книге, назначаемой в элементарное

руководство к образованию вкуса публики. При политипаже, изображающем один из Московских соборов с пятью главами, значится следующее: «Отклонение от стиля византийского, или вернее искажение его представляет стиль Русский, в котором скопление неправильных форм, нагроможденных одна на другую, и произвол в сочетании частей соединяются с безобразным родом куполов, в виде луковицы, помещаемых на церквах и башнях».

Как ни жесток этот отзыв, все он не так враждебен для русских, как отзывы Шнаазе и Куглера, и основывается не на догадках о сродстве русских с Индией и Персией, а на субъективном чувстве вкуса; потому вполне соответствует тем неблагоприятным взглядам, которые четверть столетия тому назад еще многие из западных эстетиков имели на готическое искусство, в котором, кроме безобразия и путаницы форм ничего другого не умели видеть. Глаз, приученный к изяществу форм итальянской живописи XV века, найдет много средневековой неуклюжести в немецких школах того же времени. Что же странного, если современные нам западные эстетики с таким же чувством личного превосходства относятся к вовсе неизвестному им, еще и нам вполне неоцененному нашему церковному искусству?

На первый раз довольно уже и того, что иностранцы интересуются нашей национальностью. Будем и за то им благодарны. А что они заботятся о нас и при всяком удобном случае о нас вспоминают, даже в эстетическом отношении, почитаю уместным заключить эту статью самым новейшим тому доказательством. Доцент Гейдельбергского Университета *Карл Лемке* в своей популярной эстетике, вышедшей в 1865 г., в главе об эстетических способностях разных народов, касается и славян, ставя на первом плане русских и поляков, как и надобно ожидать, свысока трактует тех и других, и, принадлежа к партии, враждебной средневековому искусству, не щадит и вообще религиозного направления в русском искусстве.

«Из славян вкратце коснусь я только поляков и русских – говорит он: о прочих же замечу, что в них преобладает музыкальное и поэтическое дарование: так музыка у чехов,

поэзия у сербов. В эстетическом отношении поляк имеет значение, как личность. Русский, разумея простонародье – действует только в массе. Поляк – жив, фантастичен, левоверен, танцор и рыцарь. Русский – неподатлив, себе на уме, расчетист, ездит на повозке. Поляк отличается наглостью, русский – крутым характером. Относительно художественного развития та и другая нация имеют некоторое значение только в поэзии, но и в этом искусстве русские не отличаются оригинальностью; впрочем, они одарены необыкновенным талантом подражания, и при помощи этого таланта с малыми средствами достигают значительных результатов. Аристократический поляк позаимствовался из Франции разными внешностями, и со славянской, варварской грубостью и французской ветреностью привык расточать свои силы. Русский, исполненный коммунистических начал, но под деспотическим правлением (?), по религии и преданиям связан с Византией и наследовал ее ограниченность во всем, где только еще не оказалось западное влияние. Это особенно видно в образовательных искусствах, потому что они состоят еще в услужении религии. Схематизм, безжизненность и безвкусие – отличительные их качества; тупая, восточная пышность заменяет в них красоту».

В этой характеристике, сложенной из вечно повторяющихся на одну тему избитых вариаций и общих мест, есть, однако, два пункта, которые не могут не вызвать невольную улыбку всякого, кто ближе знаком с делом. Во-первых – Гейдельбергский доцент простодушно уверяет свою публику, что поэзия русских мало создала оригинального, а сербы отличаются своей поэзией, тогда как русские народные былины вместе с малорусскими думами и песнями ничем не уступают болгаро-сербскому эпосу, составляя в совокупности с этим последним самое оригинальное явление в истории народной поэзии всей Европы. Во-вторых – по мнению немцев, чехи заявили себя кое-чем только в музыке; между тем как множество художественных памятников, сохранившихся от XI до XV века, убеждают всякого беспристрастного ценителя, что *чешская школа живописи* далеко опередила немецкую, следовательно, развилась независимо от

немецкой, а в XIV веке может быть сравниваема только с современной ей итальянской. Это, впрочем, знают и сами немцы, но, по разным причинам, до которых нам нет дела – желая отодвигать наших соплеменников на задний план, уверяют, что в XIV веке при Карле IV чешская школа живописи процвела оттого, что этот император, живший долгое время в Париже, вероятно, взял оттуда с собой французского миниатюриста, которому и обязана Чехия своей прекрасной живописью, или же имел при себе в Париже какого-нибудь чеха, который там приобрел изящный стиль и потом распространил его между своими земляками. Это мнение и почти этими словами читается в *Учебнике немецкой нидерландской живописи*, изданном в 1862 г. Ваагеном, который, впрочем, лучше других своих соотечественников знает Россию и ценит ее художественные собрания¹³⁰.

Впрочем, в заключение еще раз повторяю, что, излагая мнения иностранцев о русском искусстве, я вовсе не имел бесполезного намерения доказывать общеизвестную истину, что иностранцы мало нас знают; но полагал, что принять к соображению эти мнения будет не бесполезно для того, чтобы по достоинству оценить их отголоски в нашем отечестве, и вместе с тем, возвратить их, кому следует по принадлежности.

P. S. После того, как эта статья была написана и прочтена в одном из заседаний Общества, вышла в свет одна немецкая книга известного археолога Оскара Мотеса (Oskar Mothes), автора очень хорошего сочинения об Архитектуре и Скульптуре в Венеции. Новая книга его, под заглавием: «Форма базилик у христиан первых столетий» (Die Basilikenform Leipzig, 1865), содержит в себе много полезных сведений об истории храмов самой ранней Христианской эпохи; но для нас, русских, на странице 28-ой, предлагает она бесценные полторы строчки, которые по своему простодушному невежеству, должны обезоружить всякое негодование к несправедливым о нас отзывам иностранцев; потому что ничто столько не примеряет с хулителями, как то, когда они впадают в смешное и пошлое. Вот эти удивительные полторы строчки: «В России приходская церковь называется *вассилии*, другие большого размера *кодопр*»

(In Rusland heist die Pfarrkirche *wassilji*, andere, wenn auch grosse Kirchen *codopr*). Представляю досугу читателей объяснить эту загадку; я же со своей стороны предложу некоторые соображения для облегчения их труда. Удивляясь в разных немецких учебниках полнотипажам с храма Василия Блаженного, ученый археолог пришел к счастливой мысли, что и все в России церкви называются *Васильями* (как извозчики – Ваньками). Что же касается до *кодопра*, то, по моему крайнему разумению, это не что иное, как русское слово *соборъ*, удачно переведенное на латинскую транскрипцию *codopr*, в которой русские буквы «б» и «ъ», за отсутствием их в латинском алфавите, были переименованы в «d» и «r». Можете после этого судить, как основательны будут мнения таких остроумных учителей о религиозном эстетическом характере разных русских *васильев* и *кодопров*!

Мнение Г. В. Шульца о позднейшей византийской иконописи

Denkmäler der kunst des mittelalters in Unter-Italien von Heinrich Wilhem Schulz. Dresden 1860 (*Памятники средневекового искусства в нижней Италии Г. В. Шульца, по смерти автора изданные Ф. Фон-Квастом, 4 тома с атласом отличных рисунков, в лист*)

Не имея намерения говорить подробно об этом превосходном сочинении, результат многолетних исследований, сделанных автором на самых местах, почитаю не лишним заметить, что в ранние средние века южная Италия, по близким и частым сношениям с Византией, имеет для нас, русских, особенный интерес, может быть, в такой же мере, как в северной Италии Равенна. Здесь *Нола* с живыми воспоминаниями о *Павлине Ноланском*, сочинения которого бросают такой яркий свет на христианское искусство первых времен; здесь *Бари* с собором и мощами Николая Угодника; здесь *Беневент*, *Атрани*, *Амальфи* и несколько других городов с церковными вратами византийской работы XI в.; здесь же и превосходные врата *Горы Св. Ангела* (Monte S. Angelo), столь сходные с нашими так называемыми Корсунскими вратами, как это показано на стр. 73 этого Сборника; наконец, здесь же знаменитый монастырь *Горы Кассинской* (Monte Cassino), это рассадник средневекового итальянского искусства, учрежденный во второй половине XI столетия Монте-Кассинским Аббатом Дезидерием при посредстве вызванных им из Византии мастеров. Известно, какое громадное влияние на успехи итальянского искусства в конце XIII и в начале XIV столетия имела *Пизанская* школа скульптуры. На основании многих данных, открытых и объясненных Шульцом в его «Памятниках средневекового искусства в нижней Италии», ученые¹³¹ приходят к той мысли, что Пизанская школа пошла от древнейших школ Италии и состояла с ними в ближайшем сродстве, так же, как и торговый флот Пизы был в постоянных сношениях с Амальфи, Палермо и другими приморскими городами южной Италии и Сицилии.

Гейнрих Вильгельм Шульц принадлежал к тем самостоятельным умам, которые не увлекаются на ветер пущенным мнением, и не боятся высказать правду наперекор общепринятым предрассудкам. Когда повсюду в учебниках и журналах, Византию клеймили позорными прозвищами и издевались над ее искусством, он один из первых решился сказать об этом искусстве доброе слово. Именно в этом отношении имеет для нас особенную цену одно место в первой части его обширного сочинения (стр. 141 – 143), где он говорит о впечатлении, произведенном на него позднейшей византийской иконописью в одной греческой церкви, в маленьком южно-итальянском городке *Барлетте*.

Привожу в переводе собственные слова автора об иконостасе этой церкви.

«Вверху по середине, как главный образ христианской веры, находится Христос, распятый на кресте, с Марией и Иоанном по сторонам. Направо и налево по меньшей иконе, на одной Несение креста, на другой Снятие с креста, как историческое дополнение к главному образу. Затем следуют двенадцать апостолов, каждый, на отдельной доске, сидит на изукрашенном престоле с подушкой, как изображаются в лонгобардских рукописях епископы. Потом опять Христос, восседает на крылах двух Херувимов, по сторонам Дева Мария и *Крылатый* Иоанн Креститель».

«Под апостолами идет ряд небольших образов, на которых писаны главные события из земной жизни Спасителя: Благовещение, Поклонение пастырей, Обрезание, Крещение, Принесение во храм, Преображение, Христос и Самаряныня, Вход в Иерусалим, Воскресение, Вознесение и Сошествие Св. Духа. Все эти образки исполнены жизни и отличаются величием и пристойностью. Недостаток в сочетании красок, бросающийся в глаза на иконах большого размера, здесь не так заметен. Особенно величественно сочинено Воскресение, также замечательно по необыкновенному изяществу Сошествие Св. Духа. Вознесение представлено в древне-византийском виде: Христос восседает на радуге, с двумя Ангелами по сторонам».

«Под этими иконами, расположенными в виде пирамиды, идут другие, по обе стороны царских врат. Направо от зрителя, колоссальное изображение Христа, по грудь, окруженное четырьмя маленькими иконами Евангелистов, в величественно благородном, строгом стиле, а на другой стороне, в соответствии этому, колоссальный же образ Девы Марии с Младенцем. Этот образ, равно как и Св. Спиридона (о котором будет сказано ниже) особенно неудачны в колорите, тяжелы и безжизненны; все же лик Богородицы отличается торжественным достоинством».

«Затем идут по обе стороны по фигуре, в натуральную величину, Св. Василий и Св. Спиридон, как значится в греческой надписи. Сверх того, несколько мелких икон; между ними икона Иоанна Крестителя, с голубоватыми с белым крыльями, по древне-типическому представлению. Он одет в звериной шкуре; исхудалые руки поднимает к голове. Над ним небольшая икона Св. Георгия, фигура, исполненная необыкновенной жизненности, гениально задумана, в том моменте, когда этот святой стремительно поражает змия. Св. Димитрий, тоже на коне, столько же величавая фигура; но лучшая из всех икон – это Троица, поистине художественно написана. Внизу в середине сидит Дева Мария с Христом на коленях, в миловидным Младенцем, одетым в белое с золотом. На одной стороне стоит Св. Христофор, опершись на посох, с Христом-Младенцем на плечах; налево в епископском облачении тот же Св. Спиридон, как гласит надпись, которую греки никогда не забывают начертывать на своих иконах. Вверху восседает на престоле Бог Отец, с долгой белой бородой, держа в руке земной шар, в величественном достоинстве; около него Бог Сын, в прекрасном виде учителя смертных; между головами обоих парит Дух Святой. Этот образок принадлежит к лучшим, какие только мне случилось видеть между религиозными изображениями. Хотя греческое искусство строгим соблюдением типа дает мало свободы и произвола художественному дарованию, однако оно не препятствует некоторому усовершенствованию; и именно тогда-то оно не уступает религиозному искусству итальянскому,

которое, не зная никаких границ, вводит в святилище церкви всякую земную страсть».

Очень может быть, что византийский стиль некоторых из виденных Шульцом в Барлетте икон был усовершенствован под влиянием итальянским, на что указывает уже и западный тип Св. Христофора с Младенцем-Христом; все же опытный глаз такого основательного знатока не мог ошибиться в различии между византийским и итальянским искусством, и особенно в самой Италии, где на каждом шагу он имел случай проверить свои художественные впечатления. В сущности, автор говорит о позднейшем византийском искусстве то же самое, что скажет о русской иконописи всякий беспристрастный русский человек. Та же смесь технических недостатков с глубиной мысли, сухости и невзрачности с величием и строгостью, а в существе самого стиля, при верности преданию, та же способность к усовершенствованию, основанная на том же предании; потому что своими началами оно восходит к лучшей эпохе христианского церковного искусства.

Жития русских угодников, как один из главных источников для истории русского церковного искусства

По поводу двух житий Иосифа Волоколамского, изданных г. Невоструевым в Чтениях в Московском обществе любителей духовного просвещения. Москва. 1865.

Есть такие периоды в истории народов, когда искусство и религия составляют одно нераздельное целое. Древнейшие эпические сказания о богах и происхождении мира – столько же памятники поэтического творчества, сколько религиозного сознания. Древние греки приходили к убеждению, что Гомер и Гезиод были создателями их мифологии. Лирическая поэзия сначала посвящала себя прославлению богов и сопровождала священные обряды, и самая драма вышла из святилища храмов. Были народы, для которых поэзия, история, философия и религиозное предание, и церковный догмат были одно и то же. Древнейшая еврейская литература есть вместе и Св. Писание. Архитектура впервые создала свое художественное значение в храме, посвященном божеству. Первые статуи изображали богов и чествовались, как видимое их воплощение.

То же единение элементов народной жизни, сосредоточенных в религии, представляет нам и ранняя эпоха Христианской Империи, несмотря на их осложнение, сравнительно с элементами жизни народов дохристианских. Если люди, более просвещенные умели и тогда отделять дух религии от ее внешности, то для толпы художественная форма и ее религиозный смысл представляли нераздельное единство. Храм был символом невидимой Церкви, как собрания верующих; от скульптурного или живописного изображения чаяли спасительного чуда, как бы самой идеи, в них воплощенной. Начертание иконы считалось делом благочестивым, к которому приступали с постом и молитвой. Особенно чтились иконы, писанные святыми угодниками. Чтобы придать большую цену местной святыне, связывали ее происхождение с именем какого-нибудь святого. Наконец, до полного обоготворения было

возведено искусство в народном убеждении, что многие из свято чтимых изображений – не дело рук человеческих, а таинственная благодать, ниспосланная свыше.

Искусство из древней Руси стояло именно на этой степени своего нераздельного существования с религией. Св. Угодник соединял в своей личности все интересы своих современников. Почти все основатели монастырей были причислены к лику святых. Жития их – к биографии святого присовокупляет и историю построения и украшения монастыря. Если Святой был епископ, его житие дает еще более обширные данные для истории украшения города, как, например, жития Новгородских архиепископов. *Киево-Печерский Патерик* предлагает любопытные факты для истории нашего искусства о построении Храма Успения, под двояким влиянием – Варяжским и Византийским, о перенесении иконы Успения из Цареграда, о художественной деятельности одного из древнейших Русских иконописцев, Св. Алипия. Житие *Антония Римлянина* предлагает важные данные о влиянии запада в истории нашей церковной утвари. Имя знаменитого иконописца Андрея Рублева связано с житием *Сергия Радонежского*, и между миниатюрами этого жития, по рукописи XVI в., в Сергиевской-Троицкой Лавре, встречается любопытное для истории нашего искусства изображение, как монах Андрей, сидя на подмостках, пишет икону Нерукотворенного Спаса на стене храма в Андрониевском монастыре в Москве (л. 227). Особенно важны жития святых по подробностям о их внешнем подобию, память о котором стараются передать потомству и писатели житий, и иконописцы¹³². Так, например, писатель жития *Трифона Вятского*, в самом конце своего повествования, не преминул присовокупить следующую подробность, важную для нашего иконописного подлинника: «Отец наш Трифон, Архимандрит Вятского Успенского монастыря, телесным возрастом баше низок, плоск лицом, тощ, браду име круглу, густу, средню, невелику, русу с пробелью».

Из двух житий, изданных г. Невоструевым, одно писано Саввою, епископом Крутицким, в 1546 г., другое – неизвестным; для нашей цели важно первое. В нем встречаются следующие

три места, которые составляют принадлежность истории Русского искусства.

Первое место имеет предметом расписание церкви в Волоколамском монастыре несколькими живописцами, в числе которых были родственники Св. Иосифа. Хотя этот факт помещен у г. Ровинского, в «Истории Русских школ Иконописания», на стр. 171, но текст, изданный г. Невоструевым исправнее, почему и привожу его: «И в лето 6992 (1484) основа преподобный церковь камену, в лето 6994 (1486) сверши ея, и подписа хитрыми живописцы в Русской земли: Дионисием и его детьми Владимиром и Феодосием, и старцем Паисиею, и с ним два братанича Иосифова: старец Досифей и старец Васиан, послежде бысть епископ Коломенский». Стр. 23. Отсюда явствует: 1) что в XV в. иконописи посвящали себя целые семейства, как Дионисий со своими сыновьями; 2) что школы иконописные находили себе приют в монастырях между старцами, и 3) что из этих старцев-живописцев выходили епископы, которые, следовательно, могли успешно руководствовать церковным искусством в своих епархиях.

Второе место интересно для изучения образа мыслей и воззрений наших древних иконописцев – предмета, еще мало разработанного в истории Русской старины. В житии это место составляет эпизод повествования о борьбе Иосифа Волоколамского с еретиками жидовствующими. Многие из них притворялись перешедшими к православию. Между живописцами, не сочувствовавшими еретикам, ходили по этому поводу разные слухи. Вот один, переданный самому Иосифу известным уже нам живописцем Феодосием, сыном живописца Дионисия, которому придается здесь прозвище *Мудрого*. И вот все это место: «И в те же времена игумену Иосифу сказа некий живописец, именем Феодосие, сын живописца Дионисия *Мудрого*, чудо преславно, яко некий от тех же еретиков покаяся, и повериша его покаянию, таже и в попы его поставиша. И в некий день служив литургию, прииде в дом свой потир имея в руку свою, печи тогда горящи, и воля из потира в печь, отъиде: а подружие (жена) варящи ястие, и узре в печи в огни отроча мало, и глас от него изыде глаголя: ты мя zde огню

предаде, а аз тя предам вечному огню. И абие отверзися покров избы, и прилетеша две птицы великия и взяша отроча, и полетеша на небо: таже покров ста, яко же и прежде. И жена сие видя, бысть в велице страсе, и ужас нападе нань, и поведаша сия вскрай живущим соседям». Стр. 37–38. Составные части этого сказания легко разобрать; но в отношении истории искусства следует упомянуть здесь об обычае изображать на потирах Христа-Младенца, лежащего в чаше и осеняемого от Ангелов рипидами, как это изображено, например, на деревянном сосуде Сергия Радонежского.

Третье место касается собственно истории икон. Иосиф Волоколамский, желая примириться с Тверским князем Феодором Борисовичем, «начать князя мздою утешати, и после к нему иконы Рублева письма и Дионисиева». Стр. 40.

Краткое обозрение истории византийского искусства

Лабарта «История промышленных искусств» (*Histoire des arts industriels au moyen age et à l'époque de la renaissance par Jules Labarte. Paris. 1864*), 4 тома с великолепными альбомами раскрашенных и наведенных серебром и золотом рисунков.

Гасса о монастырях Афонской горы. (*Zur geschichte der Athos-Klöster von Gass, professor d. Theologie in Giessen. Giessen. 1865*)

Искусство и ремесло всегда находились во взаимной между собой зависимости, и чем прямее отношение какого ремесла к искусству, тем необходимее и сильнее оказывалась эта взаимность. Так было при первых начатках цивилизации, так и в цветущие периоды искусства. Если назвать *промышленным* всякое художественное произведение, назначаемое для практического употребления, то к этому разряду нужно будет отнести не только изящную мебель, церковную утварь, изделия золотых дел мастерства, но и все назначаемые для поклонения в храмах, изображения лиц или идей, признаваемых за святыни, будут ли то языческие идола или христианские иконы. То есть, искусство, посвящая себя служению религии, тем самым определяет себе практическую цель и некоторым образом сближается с ремеслом. Наши иконописцы, и древние и новейшие сельские, не составляют исключения из общего правила; и если их называют ремесленниками, то в этом названии нет ничего обидного; только желательно, чтобы они были ремесленники искусные и с изящным тактом. Есть целая отрасль художества, в которой ремесло с искусством составляют нераздельное единство. Это архитектура. Средневековые каменщики, которые созидали все эти великолепные готические соборы, были столько же простые работники, сколько и вдохновенные художники, украсившие порталы своих храмов величайшими произведениями христианской скульптуры.

В цветущую эпоху искусства на западе, в XV и XVI столетиях, художник шел об руку с ремесленником. Многие

скульпторы и живописцы вышли из золотых дел мастеров, и художник не боялся унижить свое артистическое достоинство, когда украшал лошадиный чепрак, работал узду, седло и щит. Изящество, если оно живо и сильно ощущается в публике, не сосредоточивается все сполна в статуе или картине, но, как нравственная сила, господствует повсюду, озаряя своим радужным светом всякое ремесленное изделие, с которым только может войти оно хотя бы в дальнее отношение.

В наше прозаическое время изящные ремесленные изделия действуют на общее развитие вкуса больше, нежели собственные произведения искусства. Это особенно надобно сказать о нашем отечестве, воспитанном в течение многих веков на ремесленном отношении к искусству, именно церковному. Распространяющаяся в нашей современной литературе мода – презрительно смотреть на искусство – естественно объясняется крайним недостатком у нас в образцовых произведениях искусства, и потому неразвитостью эстетического вкуса. Единственным подспорьем для эстетического воспитания в искусствах образовательных остаются красивые изделия ремесленные, ценимые по своей практической годности.

Вообще надобно сказать, что той резкой границы между искусством и ремеслом, какую хотят видеть эстетики, в действительности не было и нет. Переход от одного к другому составляют сотни разных родов изделий, назначаемых для ежедневного практического употребления, и вместе с тем принадлежащих и к области изящных искусств. Это – переплет книги с рельефом, эмалевая чаша, тарелка или бокал с рисунком, красивая сабля, наконец, все эти затейливые игрушки, начиная от тех, которыми играют дети, и до тех, которые украшают кабинет делового человека и гостиную светской дамы.

Сочинение Лабарта имеет содержанием все это разнообразие изделий, соединяющих в себе ремесло с искусством. Лабарт не хочет говорить о статуэтках и рельефах на древних складнях и позднейших металлических чашах. Он не касается живописи в ее высшем проявлении, когда она во фресках, на дереве или полотне свободно раскрывает все свои художественные средства; но он вводит в свое исследование

мозаику, живопись на стекле, фаянсе, даже миниатюру. Может быть, строгие систематики иначе бы взглянули на отношение ремесла к искусству: может быть, миниатюру сблизили бы они скорее с фресками, нежели с расписными тарелками; глиняные рельефы Луки-делля-Роббия предоставили бы они истории скульптуры, вместе с произведениями Донателло и других мастеров первой руки, и вообще, может быть, расширили бы область промышленного искусства до древних саркофагов, триумфальных арок, до церковных порталов, или сократили бы ее до тех скромных границ, в которых ремесленник только пользуется чужим рисунком и механически его исполняет.

Впрочем, все такие придирки со стороны системы едва ли имеют место, когда дело идет о таком капитальном сочинении, как издание Лабарта, столько же важное по множеству специальных исследований об отдельных памятниках, сколько и по великолепно исполненным снимкам, в которых с точностью воспроизведены не только все колера подлинников, но и бронза, слоновая кость, золото и серебро. Рисунок удержан с фотографической точностью, даже по тому самому, что большая часть предметов сняты с фотографических копий: так что по этим превосходным рисункам можно составить себе ясное понятие не только о стиле произведений, но и о степени их художественного совершенства.

Это одно из тех роскошных изданий, которыми по справедливости славится наше время, умеющее ценить с историческим беспристрастием все направления искусства, и не щадящее значительных материальных средств для воспроизведения его памятников в совершеннейшем их подобии. Свидетельствуя о высоком уважении нашего времени к искусству, такие великолепные издания вместе с тем составляют самый блистательный образец новейшего приложения ремесла к искусству.

Автор известного сочинения о финифти (*Recherches sur la peinture en email*. Paris. 1856), г. Лабарт дает в новом своем сочинении особенно видное место золотых дел мастерству, сопровождавшемуся работой черневой и финифтяной. В этом мастерстве, действительно, по преимуществу перед другими,

ремесло сливается с искусством. Хотя в настоящее время знаменитому Бенвенуто Челлини отказывают в тех великих совершенствах, какие ему приписывали прежде, но все же и теперь ни одна история искусства не обходится без упоминания об этом золотых дел мастере.

Взгляд Лабарта на промышленное художество особенно важен для нас в применении к искусству Византийскому, знаменитому в средние века по ювелирным изделиям, по финифти и мозаике. Оставляя в стороне исследования автора об искусстве западном, особенно интересные, я обращаю внимание читателей на более важный для нас, русских, отдел, имеющий предметом обозрение истории Византийского искусства, и изложу этот отдел в возможной краткости, присовокупивши некоторые замечания. К сожалению, я не имею еще под руками 3-ей и 4-ой части, где подробно говорится о миниатюрах и мозаиках; потому на первый раз ограничусь общим обозрением истории Византийского искусства (I, стр.16 – 103) и частным отделом о золотых и серебряных дел мастерстве (II, стр. 1 – 118).

В 325 г. *Константин Великий* решился основать новую столицу Римской Империи. Сначала он думал восстановить из развалин древнюю Трою, но, оставив эту мысль, избрал *Византию*, которую и переименовал по своему имени, назвавши Константинополем. С необыкновенной быстротой (в 330 г.) возникла эта новая столица, расширилась и украсилась великолепными палатами, водопроводами, рынками, фонтанами, цирками, театрами. По повелению Императора, все, что только лучшего оставалось от *античного* искусства в городах Греции и Азии, было свезено в новую столицу, между прочим, лучшие *статуи*, изображающие богов и героев классической древности, каковы: Зевс Додонский, Афина Скиллиса и Дипена, Аполлон Пифийский, Музы, группа Персея и Андромеды из Фригийского города Икониума, колоссальный бронзовый Аполлон, приписываемый Фидиасу. Эта статуя, голову которой окружили сиянием, а в руки дали скипетр и державу, получила имя Императора Константина. Между шестидесятью статуями, доставленными в новую столицу из

Рима, были изображения Августа, Траяна, Адриана. Термы или бани Зевксиппа были украшены множеством бронзовых статуй, а также и платформа гипподрома.

Не довольствуясь остатками классической древности, Константин должен был, для украшения своей столицы и для возникшего между ее богатыми жителями великолепия, вызвать в большом количестве разных художников и мастеров. Быстро развившаяся роскошь особенно способствовала процветанию золотых дел мастерства. Из всех храмов, воздвигнутых Императором, особенным великолепием ювелирной работы отличался храм *Св. Апостолов*. Образец изящного стиля мозаических работ времен Константина читатели нашего сборника могут видеть на снимке с мозаик Георгия Солунского, приложенном к статье г. Филимонова о сочинении Тексье.

Так как с именем равноапостольного Императора содиняется мысль о безраздельном господстве самого высшего стиля христианского искусства, и на востоке, и на западе, то надобно упомянуть, что он заботился столько же об украшении храмов в Иерусалиме, Вифлееме, Антиохии, но особенно храмов Римских. Между этими последними преимущественно украсил он из драгоценных металлов рельефами, статуями, лампадами и другой церковной утварью базилику, наименованную по его имени *Константиновою*, которая теперь называется базиликой Св. Иоанна Латеранского.

Император, давший всемирное господство христианской вере, был ревностный поклонник знамению Креста, которое он узрел в чудесном видении. По древнейшим изображениям этого видения, например, на миниатюре Григория Богослова IX в., крест явился ему четвероконечный, с чем согласуются все древнейшие изображения этого предмета. В ознаменование торжества Креста во всем мире и в память своего видения, Император велел водрузить его изображение из золота и драгоценных камней на порфировой колонне в Филадельфии, другой такой же в северной части форума (площади). Сверх того, великолепный крест из золота же с драгоценными камнями был помещен в середине плафона в главной зале его дворца. Кроме креста, он велел мастерам изготовить из драгоценных

металлов *хоругвь* (*labarum*). Она состояла из золотого древка с таким же на вершине его венцом, на котором была помещена монограмма Христа (Х, перечеркнутый буквой Р). Из-под венца спускался четверугольный плат из пурпуровой материи, украшенный драгоценными камнями. Форма *лабара* хорошо известна по монетам времен Константина.

Преемники Константина Великого наследовали его любовь к искусству и великолепию. Феодосий Великий велел воздвигнуть на форуме собственное свое изображение в серебряной статуе, а на гипподроме – обелиск с отличными барельефами на его пьедестале. При Аркадии (395–408) роскошь достигла своих крайних пределов. Императорское облачение дошло до высшей степени великолепия. К низенькой диадеме (*διάδημα*), или к повязке из жемчуга и драгоценных камней, усвоенной Константином, были приделаны по обеим сторонам около ушей *подвески* или цепи из того же драгоценного материала, спускавшиеся на щеки. Потом эта повязка, не покрывавшая темени, была заменена *короной* (*στέμμα*), с покрывшей из парчи с жемчугом и драгоценными камнями. В такой *стемме* изображены Юстиниан на мозаике Св. Виталия в Равенне и Император, преклоняющийся перед Спасителем на мозаике Цареградской Софии. Сверх парчевого нижнего одеяния надевалась пурпуровая *хламида*, украшенная вышитыми камнями и жемчугом по золоту четверугольником (*тавлион*). Престол был из литого золота. Этим же драгоценным материалом блестели оружие и конская сбруя. Дворцы соперничествовали в великолепии с храмами. Кровати и прочая мебель были изготовляемы из золота, серебра и слоновой кости. Роскошь в одеянии дам из богатых фамилий превосходили всякое описание. Иоанн Златоуст, бывший тогда на Патриаршем престоле в Константинополе, не раз восстает в своих словах против этой крайности.

На площади Августеон, простиравшейся от Иператорского дворца до храма Св. Софии, была воздвигнута на порфировой колонне серебряная статуя, изображавшая Императрицу Евдоксию, супругу Аркадиеву. По случаю открытия этой статуи были на площади разные увеселения, в сопровождении пляски и

музыки. Этот непристойный шум с площади доносился под своды храма Св. Софии, нарушая священнослужение, что и подало повод Иоанну Златоусту к громоносным словам против распущенности придворных нравов, за что он потом так жестоко должен был поплатиться.

Кроме того, была воздвигнута в Константинополе другая серебряная статуя Евдоксии и, тоже серебряные, ее трех дочерей. Но самым художественным произведением литейного и чеканного мастерства того времени была серебряная статуя, которую Аркадий воздвиг в Августеоне Феодосию Великому.

Сын Аркадия, *Феодосий II*, Младший (408–450) особенно был любитель изящных искусств, покровительствовал художникам и сам посвящал свои досуги живописи и лепному искусству. Он перенес из Афинского храма Ареева бронзовых слонов и поместил на Златых вратах, также с острова Хиоса – знаменитых бронзовых коней, которые теперь украшают фасад Св. Марка в Венеции. В его царствование Константинополь украсился множеством произведений скульптурных, из которых особенно заслуживает быть упомянутой золотая статуя, изображавшая этого императора, которая была постановлена в сенате.

Сестра его, Пульхерия тоже покровительствовала искусству, но преимущественно в украшении церквей. Особенно знаменит был золотой алтарь великолепной работы, принесенный ею в дар храму Св. Софии.

Из этого обозрения истории Византийского искусства явствует, что предания о классическом изяществе были еще во всей свежести в IV и V столетиях в новой столице, украшенной лучшими статуями античной скульптуры. Императоры не только покровительствовали художникам, но и сами упражнялись в живописи и лепном мастерстве. Скульптура, сближавшая искусство с природой, господствовала, и особенно портретные изображения. Лабарт приводит несколько консульских диптихов, относящихся к V веку. Кроме портретов консулов, на них изображены олицетворения Рима и Константинополя в виде воинственных женщин. Но особенно высоко ставит Лабарт прекрасный диптих в соборе Монцском, изображающий Галлу

Плакидию и ее сына Валентиниана III на одной половине диптиха и полководца Аэция на другой. Неизвестно, почему автор не упоминает при этом о превосходном медальоне с изображениями той же Галлы Плакидии, Валентиниана III и Гонории, деланном греком Вуннерием, в знаменитом кресте в Брешии. Наконец, для истории миниатюры мы имеем от этой эпохи *Амброзианскую Илиаду* и *Венскую Библию*. Очень жаль, что из этой Библии Лабарт ограничился в своем альбоме только одним рисунком (Иаков и его сыновья). Указанные мною значительно изящнее и во многих отношениях интереснее этого.

В металлических работах следует упомянуть о двух главных способах производства, господствующих в Византийских изделиях. Это работа *черневая* или *ниэлло* (ἀργυρέυκαυστον) и *финифть* или *эмаль* (ἡλεκτρῖνος и χυμευτής, откуда древнерусское *химипет*, ка названы украшения на окладе Мстиславова Евангелия, 1125–1132 г., в послесловии к этому памятнику). Византийская эмаль, по своему производству и по стилю, а также и по общему впечатлению, соответствовала мозаике. Пустые пространства между очертаниями из тоненьких металлических пластинок наполнялись цветной массой. Кроме того, была в большом употреблении *инкрустация* золотых, серебряных или медных полос по темному полю какого-нибудь другого металла. Этой работой были произведены рисунки на многих цареградских вратах XI столетия.

Император *Юстиниан*, взошедши на престол (527 г.), нашел в казнохранилище значительные денежные суммы, а в мастерских – отличных художников по всем отраслям искусства, и потому беспрепятственно мог совершить те художественные планы, которым он с такой любовью предавался. «Под его счастливым влиянием – говорит Лабарт – *возрождение* искусства, подготовленное его предшественниками, достигло полного совершенства. Это возрождение было результатом изучения изящных памятников античной скульптуры, в изобилии распространенных перед глазами цареградских мастеров, которые, без сомнения, искали себе вдохновения в преданиях древности и старались, сколько могли, приблизиться к стилю великих художников античной Греции».

Таким образом, по мнению Лабарта, Византийское искусство не только не лишено было способности к развитию, но при самых благоприятных условиях, постепенно совершенствовалось.

Из произведений скульптуры Лабарт останавливается на конной статуе Юстиниана, которая была поставлена на площади Августеоне. Прокопий находил в этом изображении Юстиниана, по костюму, сходство с Ахиллесом. Этот же историк так выражается о статуях, которыми тогда же была украшена новая площадь около термов Аркадия, на берегу моря: «Площадь украшена множеством бронзовых и мраморных статуй, так хорошо сделанных, будто они вышли из рук Фидиаса, Лизиппа и Праксителя». Эта похвала, не смотря на крайнее преувеличение, дает разуместь о тех артистических тенденциях, которые господствовали между византийскими художниками той цветущей эпохи. По этому случаю Лабарт высказывает свое полное сочувствие художественному стилю времен Юстиниана, не соглашаясь с теми, которые от этой эпохи ведут так называемый *византийский стиль*, лишенный всякой правильности, свободы и изящества.: «Такой стиль получил свое начало – говорит автор – на Западе в X веке, в эпоху полного отсутствия художественности, и не имеет ничего общего с произведениями византийскими». (1, стр. 40).

Ко времени Юстиниана из диптихов автор относит диптих Британского Музея с изображением *Ангела*, означенный у меня V веком, на основании Арунделевского каталога; *оклад* в Публичной библиотеке в Париже, с изображениями Благовещения, Поклонения Волхвов и Избиения Младенцев. Особенного внимания по своему оригинальному переводу заслуживает *Благовещение*. Богородица стоит как бы в дверях портика, украшенных завесой. Позади Богородицы какая-то женщина поднимает эту завесу. По другую сторону приближается к двери Архангел. Позади его еще женская фигура. К этому же времени относит автор *Миланский диптих*, снимок с которого приложен выше. Лабарт обращает внимание на сходство в изображении Избиения Младенцев на этом *Миланском диптихе* и на упомянутом Парижском. Воины не мечами поражают

младенцев, но хватают их за ноги, как бы с тем, чтобы разбить им головы об стену или об пол. Так же изображается этот сюжет в древнейшей русской иконописи.

Из миниатюр времени Юстиниана, Лабарт обращает внимание на две рукописи: во-первых, на Венскую рукопись *Диоскорида*, и в Альбоме прилагает из нее миниатюру, изображающую Юлиану Аникию, с бордюром из цепи, в переплетениях которой изображены амуры. «Эти маленькие фигурки – говорит он – напоминают декоративную живопись Помпеи и Геркуланума». Во-вторых, к VI веку автор относит миниатюры Ватиканской рукописи Христианской Топографии Космы *Индиоплова*, по автору VIII или IX в., по Даженкуру, X-го, что принято мной. Миниатюра из этой рукописи, изданная в Альбоме, отмечена VI веком, именно на том основании, что Косма Индиоплов жил при Юстиниане, и что потому Монфоко́н полагает видеть в Византийской рукописи (VIII–X в.) копию, может быть, даже с оригинала самого автора. Хотя знаменитый Винкельман восхищался античностью плясавиц на одной из миниатюр, этой рукописи (которая и издана в Альбоме); однако ни палеографическая, ни эстетическая критика не позволяет согласиться с мнением Лабарта. На том же самом основании можно бы многие другие миниатюры IX или X столетия возвести к значительно ранней эпохе, например, миниатюры Парижских рукописей Григория Богослова и Псалтири, так как на них очевидны следы древних преданий. Потом, кроме Ватиканской рукописи Космы Индиоплова, мы имеем с такими же прекрасными миниатюрами рукопись Лаврентианскую по несколько отличающимися по своим переводам. Почему же, спрашивается, и в этой рукописи не видим копии с авторского оригинала VI века? Но тогда этот оригинал раздвоится на две различные редакции, хотя и пошедшие первоначально от общего источника. Наконец, уже из самых копий из *Диоскорида* и Космы *Индиоплова*, приложенных в Альбоме, очевидна громадная разница в отношении художественном. Из *Диоскорида* – прямо восходит к стилю времен Геркуланума и Помпеи; из *Индиоплова* – сближается уже с миниатюрами Лобковской Псалтири, запечатленными эпохой иконоборства.

Почитая неуместным в надлежащей подробности излагать историю построения храма Св. Софии, тем не менее для характеристики Юстиниановой эпохи, хотя вкратце должен я коснуться этого предмета.

Символическая идея о посвящении храма имени *Божественной Премудрости* относится еще ко временам Константина Великого, когда еще далеко не был определен цикл иконографических сюжетов, когда еще события Св. Писания изображались под несвойственной им формой античных идеалов, когда поклонялись еще не распятию, а только Кресту, и когда так свежи были предания языческой философии и искусства. Базилика, сооруженная равноапостольным Императором во имя Св. Софии, погибла от пожара во время волнений, происшедших в Константинополе по поводу ссылки Иоанна Златоустого. Построенная вновь Феодосием Младшим тоже сгорела. Тогда-то Юстиниан вознамерился восстановить храм Св. Софии, но не в виде римских базилик, который был усвоен ему Константином и Феодосием, а в стиле самостоятельном, со сводами, чтобы предохранить его от огня. Архитекторами были Анфимий Тралльский и Исидор Милетский. Драгоценный мрамор разных колеров и античные колонны были добыты для храма из развитых мест империи.

Обратив внимание читателя на рисунок Св. Софии, приложенный (в *Сборнике Общ. Др. рус. Иск.* за 1866 г.) к статье г. Кондакова о сочинении Гюбша, я не стану говорить об архитектурном плане этого здания, и прямо перейду к скульптурным и живописным его украшениям и церковной утвари.

Под главным куполом, между центром здания и его восточным полукружием (*solea*), возвышался амвон, сделанный из самых редких пород мрамора, с украшениями из золота, драгоценных камней и эмали. Амвон осенялся золотой сенью с золотым же крестом, украшенным рубинами и жемчугом. Святилище, ныне называемое алтарем, в главной абсиде, отделялось алтарной преградой, состоявшей из колонн, покрытым архитравом. Все это было сделано из серебра. Здесь же в медальонах были изображены Спаситель, Богородица,

преклоняющиеся перед ним Ангелы, Пророки и Апостолы. Эта часть храма соответствовала нашим позднейшим иконостасам. Посреди святилища или алтаря стоял престол из золота и драгоценных камней, а над ним возвышался столько же великолепный киворий (сiborium), сделанный в виде пирамиды, наверху которой был водружен крест на шаре, покоящемся в чаше. Позади престола в глубине самой абсиды возвышалось патриаршее место, с седалищами по обе его стороны для священнослужителей. Все это было из позолоченного серебра. Наконец, весь храм был украшен паникадилами в виде корон, лампадами и свещниками.

Из всего великолепного убранства Св. Софии в настоящее время сохранились только разноцветного мрамора стены да несколько мозаик. Ламбарт поместил в своем Альбоме рисунки с двух из них. Одна, с полукупола алтаря, изображает Архангела в длинной тунике и хламиде, пристегнутой на плече. «Рисунок этой фигуры – говорит автор – безукоризненный; складки одеяния расположены широко». Другой рисунок издан с мозаики, которую Ламбарт считает самой важной из всех оставшихся. Она находится в тимпане над главными воротами нартекса. Изображает Спасителя, сидящего на престоле; своей десницей благословляет Он именословно входящих в храм, а в левой руке держит Евангелие. «Голова Спасителя – говорит автор – отличается особенной типичностью: она запечатлена строгим выражением, смягчаемым кротостью. На нем длинное белое одеяние с двумя золотыми полосами, идущими от плеч до самого низу; сверху надета тоже белая мантия, спускающаяся от плеч и одевающая всю фигуру. Все эти белые одежды были предписаны первым христианам, в отличие их от язычников, одевавшихся пестро. В храме Св. Софии из этого правила исключается только Богородица, изображаемая в цветной одежде». Ламбарт не соглашается с мнением Зальценберга, что падающая ниц перед Спасителем фигура изображает Юстиниана. Юстиниан – как он представлен на мозаике Св. Виталия в Равенне – брил бороду и носил усы; а царственная фигура на Софийской мозаике с бородой. Первый из Византийских императоров стал отращивать бороду – Фока (602–

610 г.). Об изображениях Богородицы и Архангела Михаила в медальонах по сторонам Спасителя, Лабарт отзывается так: «голова Богородицы отличается вполне античной красотой и совершенной правильностью. Голова Архангела – строгая, и, кажется, заимствована с какой-нибудь античной головы Аполлона Пифийского. Эта великолепная мозаика, очевидно, самой лучшей византийской школы, усовершенствовавшей свой стиль, во времена Юстиниана изучением образцовых произведений античной скульптуры». Мозаики Равеннские автор ценит по изяществу ниже Софийских.

Последующие за Юстинианом Императоры в течение целого столетия заботились об украшении Цареграда и покровительствовали искусству; скульптура не переставала процветать. О высоком стиле живописи этого периода свидетельствует Ватиканская рукопись *Иисуса Навина*.

Решительный удар успешному развитию Византийского искусства был нанесен *иконоборством*, которое предпринял *Лев Исавр* обнародованием в 726 г. эдикта об истреблении икон Спасителя, Богородицы и Святых. Сын его Константин Копроним созвал в 754 г. собор, по которому вновь осуждались на истребление иконы, а поклоняющиеся им предавались проклятию. Хотя светское художество не прекращало своей деятельности, но так как по господствующим идеям времени, главнейшими предметами искусства были до тех пор религиозные, то художественная деятельность была стеснена, получила односторонний характер в изделиях роскоши и измельчала. Особенно был нанесен удар скульптуре, иконные изображения которой в статуях большого размера уже не были восстановлены в Византии и тогда, когда искусство освободилось от преследования иконоборцев. Непосредственная связь искусства с античными преданиями навсегда была порвана. Статуи и рельефы монументального стиля были заменены красивыми орнаментами и мелкой резьбой. Византийское искусство, лишенное религиозных сюжетов, должно было питаться пустой роскошью.

Последний из иконоборческих Императоров, Феофил (829–842 г.) особенно любил художественную роскошь, украшая ею

построенные им дворцы. Так как он велел сделать себе престол из чистого золота с драгоценными камнями, получивший название Соломонова. Около возвышался из тех же материалов колоссальный крест. На ступенях престола по обе стороны стояло по изваянному льву, которые особенным механизмом становились на задние лапы и ревели. Тоже близ престола стояло золотое дерево с изваянными птичками, певшими на разные голоса. Сверх того, в тронной зале находились два золотых органа. Для тронной же залы Феофил велел сделать особого рода мебель для хранения царского одеяния и разной утвари. Это изящное произведение ремесленного искусства был шкаф или буфет с пятью башнями, почему и назывался *Пентапюргион*. В нем помещалось не только царское одеяние и оружие, но кровать и стол, сделанные из золота.

Иконоборчество не коснулось Запада. Папы Григорий II и Григорий III отвергли эдикт Льва Исавра об уничтожении икон, и на своих соборах, провозглашая святость иконопочитания, отлучили от церкви всех, посягавших на этот священный предмет. Те из художников цареградских, которые подвергались преследованию за свои изделия по иконографии, находили себе убежище в Италии.

По смерти Феофила (842 г.), Императрица Феодора, мать Михаила III, немедленно восстановила чествование Св. икон. Оставшиеся ним от конца IX и начала X в. замечательные по изяществу художественные произведения Лабарт объясняет любовью *Василия Македонянина* (867 г.) к искусствам и покровительством, которое он оказывал художникам. Константин Багрянородный превозносит изящное великолепие, которым Император Василий украшал сооружаемые им храмы и другие здания. Как бы то ни было, но автор «Истории промышленных искусств», может быть, слишком много приписывает влиянию личности Византийских императоров на усовершенствование стиля, как теперь, в эпоху после иконоборства, так и до этой эпохи. Правда, что императоры, украсив Цареград античными статуями, много способствовали поддержанию классического изящества в художественных школах. Но эта любовь к классической древности не была исключительной

принадлежностью некоторых из императоров; она давала господствующее направление вкусу в течение нескольких столетий, от Константина Великого и до эпохи иконоборства. Императоры были только представителями интересов, разделяемых массами населения. При всех стараниях Юстиниана создать в области христианского искусства нечто необыкновенное, мозаики Софийского собора не отличались бы тем античным изяществом, которое возможно не вследствие случайного покровительства искусству, а по живучести артистических преданий в публике и в школах Цареградских. Самое иконоборство вызвано было крайностями античного вкуса, господствовавшего в Цареграде. В течение иконоборческого периода, продолжавшегося сто лет с небольшим, художественные школы в восточной империи не успели еще вымереть окончательно: так что восстановившееся при Императрице Феодоре чествование икон (842 г.) застало еще внуков тех мастеров, которые при Льве Исавре (726 г.) были остановлены в своей художественной деятельности. Следовательно, предания лучшего стиля еще не могли иссякнуть в половине IX в. Именно это надобно иметь в виду, чтобы оценить изящество миниатюр Парижских рукописей *Григория Богослова* и *Псалтири*, которые автор относит к этому веку. По изяществу первоначального происхождения относит же автор Ватиканскую рукопись Космы Индикоплова к VI в., когда, как он сам же говорит, была она копирована с древнейшего оригинала в IX в. То же самое можно сказать и о двух Парижских рукописях, особенно, о Псалтири, которая вся испещрена олицетворениями в классических формах античных фигур. Ясно, что иконоборство хотя и наложило свою руку на античные предания, но не уничтожило их в конец. Они еще живут во всей своей свежести в Парижской Псалтири.

Но рядом с этим направлением, так сказать, *античным*, в то же время является уже и другое – *иконописное*, в позднейшем смысле понимаемое. Псалтирь, по рукописям *Лобковской* и *Барберинской* – очевидно, есть результат художественного переворота, воспоследовавшего за иконоборством, чему служат несомненным доказательством миниатюры, изображающие

иконоборцев. Хотя и в этих рукописях есть олицетворения, но значительно меньше. Так Давид, поражающий диких зверей, не сопровождается уже олицетворением Силы, как в Псалтири Парижской. Сверх того, обе эти рукописи, обязанные своим происхождением эпохе иконоборства, предлагают в своих миниатюрах уже до подробности выработанные иконописные сюжеты. К искусству художника уже было присовокуплено богословское соображение.

Итак, как ни было велико усердие Императоров после иконоборства восстановить изящный стиль, они не могли сделать ничего больше того, сколько оказывалось средств в самих мастерских и в господствующем вкусе публики. Изящное должно было замениться роскошным, и монументальный стиль – перейти в мелкие украшения. Финифть взяла верх над скульптурой, ремесло над искусством. «Скульптура – говорит автор – может быть рассматриваема, как руководительница прочих образовательных искусств, и полное забвение, на которое она была обречена, неминуемо должно было повести к упадку художества. Таким образом, нельзя не заметить, что в течение IX и X столетий художники исключительно предаются производству искусств промышленных. Живописец украшает рукопись миниатюрами и дает картоны мозаистам; скульптор становится золотых дел мастером, литейщиком и чеканщиком, а если и занимается скульптурой, то в мелких размерах на слоновой кости. Вследствие всего этого, способствовавшего вкусу роскоши, промышленные искусства в эту эпоху достигли высшей степени совершенства. Но, будучи привязано к ремеслу, подчинено минутной потребности и капризу моды, будучи направлено к практическому приложению, искусство, то великое искусство, которое получает вдохновение свыше, которое живет своей собственной жизнью, не заботясь о барыше и материальных расчетах, должно было погибнуть».

Впрочем, во всяком случае заслуживает внимания любовь к искусству Императоров IX и X столетий, как выражение общего настроения публики. Самое иконоборство было вопросом столько же религиозным, сколько и художественным; потому и

восстановление иконопочитания давало новый толчок не только чувству религиозному, но и художественному.

Понятно, следовательно, почему могли явиться на Византийском престоле в X веке, такая художественная личность, как Константин Багрянородный (911–959), который не только покровительствовал искусству и с восторженностью артиста описывать, что сделали для украшения Цареграда его предшественники, но и сам был знаменитый живописец, стоявший во главе целой школы, а вместе с тем искусный лепщик и золотых, и мусийных дел мастер. Он сделал для тронной залы или Хрисотриклиниума золотые двери с изображениями Спасителя и Богородицы, и серебряный стол, изящные украшения которого, по свидетельству биографа этого Императора, доставляли гостям большое наслаждение, нежели самые изысканные яства, на нем предлагаемые. Для сеней Императорской опочивальни сделал он изящный фонтан; а из церковной утвари для разных храмов – большой крест и три золотых венца с финифтью, на которых висели кресты.

Императорский *церемониал* достиг при Константине Багрянородном крайней степени своего великолепия. На праздник Пасхи и в дни приема иноземных послов и других важных лиц, в Хрисотриклиниуме делалась выставка всей царской утвари и драгоценных изделий царской сокровищницы. Обычай одарять чужестранцев роскошными произведениями Византийского искусства и посылать их в подарок за границу был заведен издавна, и Константин Багрянородный щедро его поддерживал. Лабарт, между прочим, упоминает и о том, как этот Император одарил Русскую великую княгиню, которую Лабарт, со свойственной западным ученым небрежностью ко всему русскому – называет не *Ольгой*, а *Ельгой*: «la princesse ElgadeRussie» (II, стр. 50). По свидетельству Нестора, Император дал ей золота, серебра, наволоков, т. е. тканей, а, вероятно, и сшитых уже одежд, а также *сосуды различные*.

Из произведений ювелирного искусства, сохранившихся от времени этого Императора, особенного внимания заслуживает реликварий с частью Животворящего Креста, сохраняющийся в ризнице церкви Св. Георгия в Лимбурге, как по его драгоценным

украшениям и эмалевым изображениям Спасителя, Богородицы, Ангелов и Архангелов, так и особенно по греческим надписям, отлично характеризующим византийское искусство той эпохи, в его отношении к учению богословскому. Надписей две. В одной из них значится: «Господь, будучи распят на кресте, уже не был прекрасен: обо Бог пострадал по своему человеческому естеству. Василий Проэдр в благоговении украсил ковчежец креста, на котором распростертый Христос привлек к себе весь мир. Христос имел красоту совершенную, и умирая утратил ее, но он приукрасил мерзостный вид, данный мне от греха». В этой любопытной надписи виден художественный такт благочестивого мастера, подчиняющего свое искусство уже догматам церкви. Изящный мозаический тип Спасителя, и после иконоборства, поддерживал в византийских школах идею о несказанной красоте его человеческого подобия; но в распятии уже допускался *тип невзрачный*, согласно учению о том, что Христос пострадал по-человечески. Древнейшие Распятia с открытыми глазами Спасителя могли еще сохранить изящный тип; но Христос, умерший на кресте, по теории византийского художника-богослова, должен был уже утратить свою лепоту.

Другая принадлежность византийского стиля этой эпохи в изображении Распятia, перешедшая и в русскую иконопись, это – помещение *Царя Константина* и Матери его *Елены* по сторонам креста, очень часто встречающееся в памятниках византийского искусства XI следующих столетий. Таким образом, к изображению Распятia присоединено было предание о чествовании креста Царем Константином. Лабарт относит ко времени Никифора Фоки (963–969 г.) один реликварий, принадлежавший Францисканской церкви в *Кортоне*, на дощечке которого из слоновой кости изображен в рельефе крест, а кругом в медальонах разные святые. Между ними помещены Константин и Елена. Греческая надпись объясняет, почему изображен здесь этот Император: «Христос дал сначала этот Крест могущественному Царю Константину для спасения; ныне боголюбивый Царь Никифор, обладая им, поразил полки варваров».

К году кончины Иоанна Цимисхия (976) относится важнейший из дошедших до нас памятников византийского золотых дел мастерства. Это алтарные украшения, вошедшие в так называемую *Palod'oro*, в Венецианской базилике *Св. Марка*, с изображениями разных священных сюжетов, уже согласными с общей нормой Восточной иконографии.

Из известных рукописей с миниатюрами к царствованию *Василия II Македонянина* (976–1025 г.) относятся *Псалтирь* в библиотеке *Св. Марка* в Венеции и знаменитый Ватиканский *Менологий*. Неровность в стиле произведений этого времени Лабарт объясняет тем, что в начале царствования *Василия II* еще господствовало влияние изящного вкуса, восстановленного *Константином Багрянородным*, а потом оно ослабло, и искусство стало клониться к упадку, именно в начале XI в. Но неровность стиля мы видели и раньше, в IX в., к которому относится *Парижская* и *Лобковская* рукописи *Псалтири*. И в IX и даже XII столетиях могли быть те же причины этой неровности. Новое сочинялось дурно, а когда случалось мастерам следовать ранним образцам, их произведения носили еще следы изящества лучшей эпохи, как, например, в миниатюрах *Космы Индикоплова* по рукописи *Лаврентианской* XI, а может быть, даже XII столетия. Как бы то ни было, но уже решительный упадок Византийского искусства видит Лабарт в Ватиканском *Менологии*. «Эти миниатюры – говорит он – тем интереснее для вас, что деланы не одним художником: восемь живописцев соревновались в иллюстрировании этой рукописи и оставили свои имена при рисунках, которые они рисовали. Итак, здесь видно выражение не личного таланта одного артиста, но стиля целой эпохи. И что же? В этих миниатюрах не встречаешь уже ни малейшего следа искусства античного. Везде усвоен современный костюм. Рисунок во многих миниатюрах довольно правильный, но положения очень часто неестественны, движения усилены. Сверх того, заметна склонность к удлинению в пропорциях фигур – особенность византийской школы XI столетия».

Попытка автора «Истории промышленных искусств» определить в памятниках византийского стиля личное

направление и индивидуальный характер того или другого мастера – заслуживает внимания, и, может быть, она имеет место в разработке искусства такой развитой публики, какую представляла Византия от IV до XII столетия. Но все, что доселе известно нам в области Византийского искусства, более свидетельствует о преобладании школы над личностью, которая подчинялась общим принципам античного предания и богословских догматов. Сверх того, уже со времени борьбы иконопочитателей с иконоборцами были приняты меры к обузданию артистической личности авторитетом церковного учения, как это читатели могли видеть выше. По моему мнению, в памятниках византийского искусства гораздо важнее определение не личного характера мастера, а местности, где они произошли, в самой Византии или где в другом месте, в городских или монастырских мастерских и т. п.

Вообще о византийском стиле XI столетия автор выражается так: «В произведениях этого времени преобладают удлинённые пропорции. Есть ещё некоторый рисунок в головах, по оконечности тощие, деланы небрежно... Неуклюжесть и дурной вкус в костюмах этой эпохи в короткое время довели скульптуру (даже в таких сюжетах, где художник не был обязан воспроизводить костюм официальный) до самой щепетильной отделки одеяний, с прямыми складками, параллельными и сжатыми, из парчи с жемчугом и дробницами, которая не могла уже давать никакого движения драпировке. Впрочем, не смотря на недостатки, в которые впала византийская школа XI столетия, она не была лишена некоторых достоинств. Особенно сохранила она тонкую оконечность в исполнении, замечаемую в большом разнообразии и необычайном богатстве украшений или орнаментации».

Эта характеристика византийского искусства XI столетия для нас, русских, имеет особенную цену, потому что почти слово в слово может быть она приложена к мастерским миниатюрным изделиям русской иконописи, и именно письма Строгановского XVI и XVII столетий. Так через 500 и даже 600 лет Русское искусство оставалось верно тем художественным преданиям, которые оно заимствовало из Византии именно в XI столетии. В

самом факте этом содержатся уже основания для его критической оценки. Предания, окрепшие в жизни народа в течение всей его истории, не могут быть отвергнуты, но должны быть усовершенствованы, если в них коснели первоначальные недостатки.

Как низко ни упала византийская школа в XI столетии, все же она была в главе художественной деятельности всей тогдашней Европы. Греческие мастера вызываемы были ко двору немецких императоров, вследствие брака Оттона II (972 г.) с греческой царевной Феофанией, внучкой Константина Багрянородного. В начале второй половины XI столетия знаменитый аббат Монте-Кассинского монастыря Дезидерий, чтобы восстановить искусство в Италии, пригласил из Константинополя греческих мастеров, искусных во всех искусствах, и под их руководством основал в своем монастыре художественные школы. При этом же случае Лабарт упоминает о церковных вратах Св. Павла в Риме, деланных в XI же столетии в Византии; но этот факт в истории влияния византийского искусства на Италию был бы выставлен в более ясном свете, если бы автор упомянул, что многие храмы южной Италии в то же время были украшены вратами, которые были деланы византийскими мастерами.

XII век не был благоприятен для искусства в Византии, а в начале XIII в. последний удар был ему нанесен крестоносцами. Алексей Комнин, приглашая западные войска в Константинополь отразить мусульман, в своем послании к Роберту Фландрскому (1095 г.), описывает сокровища, какие эта столица может предложить в добычу войскам: «Вы должны противопоставить все силы Запада против турок, чтобы они не взяли Константинополя. Пусть лучше в ваши руки попадет императорская столица, нежели в руки неверных; потому что она содержит в себе наидрагоценнейшие святыни Господа Бога, столп, к которому он был привязан, бич, которым был истязаем, багряница, в которую был облачен, терновый венец, которым увенчана была глава его, жезл, который, вместо скипетра, был ему дан в руки, ризы, от которых он был обнажен на Лобном месте, большая часть креста, на котором он был распростерт и

гвозди, которыми был распят. Если за все это не хотите вы сражаться и не желаете большего, вы найдете в Константинополе больше сокровищ, нежели во всем остальном мире; потому что одни драгоценности здешних соборов могут обогатить храмы всего христианства, и все эти сокровища, взятые вместе, далеко уступают в ценности богатствам Св. Софии, которая в этом отношении может быть уподоблена только храму Соломонову. Нельзя найти достаточных выражений для описания находящихся в Константинополе сокровищ, не только собранных византийскими императорами, но и сбереженных в их дворцах от времен древних императоров Римских».

Когда крестоносцы в 1204 г., взявши Константинополь, предали его грабежу и расхищению, то, по выражению Вилльгардуэна, «от начала мира никогда ни в одном из завоеванных городов не было приобретено такой великой добычи», как в Константинополе. Новгородский летописец так повествует о расхищении крестоносцами сокровищ церковных: «Заутра же, солнцу всходящу, внидоша в Св. Софию, и одраша двери и разсекоша амвон, окован бяхе весь серебром, и столпы серебряные 12, а 4 кивотные, и тябло изсекоша, и 12 креста, иже над олтарем бяху, межи ими шишки яко древа, высша муж, и преграды олтарныя межи столпы¹³³, а то все серебряно; и трапезу чудную одраша, драгий камень и велий жемчуг, и саму невидимо камо ю деша; и 40 кубков великих, иже бяху пред олтарем, и поникадила и светильна сребряная, яко не можем числа поведати; с праздничными сосуды безценными поимаше служебное, евангелия и кресты честные, иконы безценныя все одраша. И под трапезою кров найдоша: 40 кадий чистаго злата и сребра, яко нету числа, и безценных сосуд. То же все в единой Софии сказах, а Святую Богородицу, иже в Влахерне, идеже Св. Дух схожаше на вся пятници, и ту одраша; инех же церквий не может человек сказати, яко без числа. Одигитрию же чудную, иже по граду хожаше, Святую богородицу соблюде ю Бог добрыми людьми; и ныне есть, на ню же надеемся. Иныя церкви в граде и вне града, и монастыри в граде и вне града пограбиша все, им же не можем числа ни красоты их сказати».

Кроме произведений церковного искусства, крестоносцы нашли в Цареграде множество памятников античных. Статуи металлические переплавляли они в монеты. Пользуясь сочинением Никиты Хониата об этом предмете¹³⁴, Лабарт приводит перечень важнейших из погибших тогда античных статуй. А именно, колоссальная статуя *Геры*, стоявшая на форуме Константиновом: так она была громадна, что потребовалось четыре пары быков перевезти с форума в литейную мастерскую только одну ее голову; группа – *Парис* вручает *Афродите* яблоко; *Баллерофон* на *Пегасе*; колоссальный *Геркулес* со шкурой Немейского льва, приписываемый *Лизиппу*; волчица, кормящая *Ромула* и *Рема*; очень древняя статуя *Скиллы* – женщина обольстительной красоты от головы до пояса, а от пояса – рыбий хвост; прекрасная статуя *Елены*, с золотой на голове диадемой, украшенной драгоценными камнями. «Потому то не без основания Никита называет варварами этих франкских воинов, которые в свои гроши переплавляли такие бесценные статуи» – с полным беспристрастием говорит автор «Истории промышленных искусств», отдавая таким образом предпочтение эстетическому вкусу Византийцев начала XIII в. перед варварами северо-западной Европы.

И так в начале XIII столетия произошел окончательный переворот в истории византийского искусства. «Хотя упадок в нем обнаружился уже с XI в. – говорит Лабарт – однако, до взятия Константинополя крестоносцами, византийская школа сохраняла еще некоторые предания античные и давала произведения, не лишенные достоинств. Образцовые произведения классической скульптуры, которые артисты имели всегда перед своими глазами, не допускали их слишком уклоняться от настоящего пути; но, когда (после Латинского господства) греки опять завладели Константинополем, все эти изящные памятники уже исчезли; лишенное этой помощи, искусство Византийское никогда не могло уже возникнуть».

С тех пор, как справедливо замечает Лабарт, искусство Византийское нашло себе убежище только на Афонской Горе; но к этому надобно присовокупить, что там процветало оно уже в

XI столетии, к которому предание относит знаменитого живописца *Панселина*. Как по близости, так и по церковной зависимости Афона от Митрополии Солунской, школа Афонская состояла в ближайшей связи со школой Солунской, заявившей о своей деятельности уже в VI и даже в IV столетии. Впрочем, школа Афонская не могла образоваться раньше эпохи иконоборства, потому что только после этого времени из отдельных келий пустынножителей составились общежительные монастыри, хотя легенды Афонской Горы и возводят основание многих из этих последних ко временам даже Константина Великого. На основании несомненных исторических документов, древнейший из Афонских монастырей, *Ксиропотам*, учрежден не ранее начала X столетия. Но настоящим основателем монашеского общежития и правильного экономического устройства монастырского признается *Св. Афанасий*, основавший около 960 г. *Лавру*, названную по его имени *Афанасиевой*. Император Никифор Фока оказывал Св. Афанасию свои милости и покровительствовал его Лавре. Около 980 г. был основан монастырь *Ивирон* другом Св. Афанасия, Иоанном, и около того же времени упоминается уже и монастырь *Ватопедский*. Как сильно умножилось число отшельников и монахов на Афонской Горе к половине XI столетия, можно судить по тому, что при Иоанне Цимисском было на ней только 58 келий, а при Константине Мономахе уже насчитывалось их до 180 с 700 иноками.

По мере того, как искусство в Византии падало, литература и особенно *Богословие* более и более сосредотачивали на себе общие интересы, так что в период царствования династии Комниных (1056–1204 г.) византийская *схоластика* достигла своего высшего развития. Искусство, находя себе приют в стенах Афонских монастырей, не только усвоило себе характер монастырский, аскетический, но и подчинилось большей строгости богословского учения, бывшего особенно в ходу, когда только что развивалась Афонская школа.

Начало *Иконописного Подлинника* или *Руководства для иконописцев* Лабарт возводит к XIII столетию, на основании следующих соображений: «Независимо от разложения, в которое

впала Греческая Империя в начале XIII столетия, еще другая причина увлекла искусство византийское на пагубный путь. Не смотря на победу над иконоборством, чествование икон, как мы видели, претерпело удар, от которого оно не могло оправиться. Духовенство, во избежание нареканий со стороны сектантов, озаботилось дать художникам правила для изображения священных сюжетов. На западе, напротив того, за исключением некоторых типов, освященных религиозной символикой, художники могли давать полный простор своему воображению в воспроизведении событий Ветхого и Нового Завета. Опасение, чтобы и византийские художники не подчинились в этом отношении влиянию латинских, без сомнения, заставило епископов Греческой Церкви с большей строгостью дать художникам устав, запрещающий им удаляться от правил, предписанных церковными догматами. Наконец, чтобы предотвратить их от всякого уклонения в этом отношении, положено было составить для них руководство, где бы в точности были описаны все сюжеты христианской символики и священной истории в том виде, как они должны быть изображаемы, где было бы все объяснено, даже самые характеры лиц, и где бы означены были и самые надписи, которые должны быть при них начертаны. Этот кодекс с тех пор навсегда остался неизменным законом для художников византийской школы». Объяснив таким образом происхождение известного нам Греческого подлинника Дионисиева, Лабарт точнее определяет эпоху, когда именно он должен был составиться: «Конечно, только необыкновенное событие могло подвинуть греческое духовенство освятить эти правила в написанном кодексе, от которого не позволялось уклоняться. Но следует ли видеть такое событие в нашествии Латинян на Восток и во взятии ими Константинополя в начале XIII столетия? Именно к этой эпохе относится совершенное преобразование византийского искусства, которое с тех пор остается неподвижным, без всяких видоизменений».

Этот предмет так близок интересам русской иконописи, что мы не можем пройти его молчанием, не сделав несколько необходимых, по нашему мнению, замечаний.

Во-первых, не в XII или XIII столетии, а еще в VIII, в эпоху иконоборства и именно в 787 г. греческое духовенство оградило иконописные сюжеты от свободы художественного творчества, подчинив их церковным догматам. Эта мера, следовательно, была вызвана внутренними причинами Византийской истории и самой сущностью искусства византийского, а не опасениями влияния западного, вследствие взятия крестоносцами Константинополя.

Во-вторых, само западное искусство в XII столетии еще было так мало развито, что представляло самые незначительные отклонения от византийского, и потому не могло возбуждать в греческом духовенстве таких опасений, чтобы принять какие-нибудь необыкновенные меры против его влияния.

В-третьих, из истории русских подлинников ясно видно, как постепенно составлялись эти руководства, и как они видоизменялись по разным редакциям. Им предшествовали подлинники *Лицевые*, то есть, иконы; описательные же тексты, из которых потом образовался подлинник *толковый*, первоначально были не более, как частные заметки самих мастеров. Этим объясняется и техническая часть подлинника, то есть, наставления, как изготовлять доски для икон, как левкасить, наводить золотом, как составлять краски и т. п. Неужели и эти все мелочи, составляющие, однако, существенную часть подлинника, входили в богословские интересы греческого духовенства? Итак, не подлежит ни малейшему сомнению, что иконописный подлинник обязан своим происхождением не собору духовных властей, а иконописным мастерским.

В-четвертых, самое существование подобных же художественных руководств на западе до XIV столетия (именно Теофила и Ченнино Ченнини) свидетельствует нам, что для составления их, кроме часто богословских соображений, свойственных Византии, были и другие причины, часто артистические, и притом определявшиеся духом времени и состоянием самого искусства. Потому-то и явились такие руководства не только на востоке, но и на западе.

Наконец, подлинник Дионисиев, на котором основывает Лабарт свои догадки, есть явление, очевидно, позднейшее, может быть, даже XVIилиXVII столетия; сверх того, как было мною показано, он носит на себе уже влияние западное, и вообще по всему составу своему имеет вид не церковного уложения или кодекса, а схоластического учебника, составленного каким-нибудь позднейшим компилятором.

«Жизнь Иисуса Христа» Ренана и современное церковное искусство на Западе

По поводу журнала Германа Гримма: Ueber und Kunstwerke. (О художниках и художественных произведениях). Berlin. 1865.

Ни в чем так резко не оказывается на западе разлад между цивилизацией и религией, как в религиозной живописи. Художники отлично умеют снимать ландшафты и портреты, и воссоздавать исторические сцены и случаи из текущей действительности. Но их деятельность была бы не полна, если бы они не прилагали своего искусства к сюжетам Священной Истории. Знакомство с Палестиной и Египтом давало им верный ландшафт; археология и История Костюма разработали им всю внешнюю обстановку, в которой совершались священные события. Исторический интерес был главной побудительной причиной, заставлявшей художников не забывать Св. Писания. Историческим интересом церковных сюжетов они могли удовлетворить и католиков, и протестантов, и верующих, и неверующих. Историческим же интересом они могли извинить себя перед публикой, почему пишут картины не только по Тациту и мемуарам времен первой французской революции, но и по книге Бытия, и по Деяниям Апостолов.

Образы христианской религии таким образом были изъяты из интересов современной жизни и постановлены вдали исторической перспективы, наряду с вымыслами Гомера и героями Римской Империи. В старину писали Богородицу и святых в костюмах того времени, к которому принадлежал сам живописец и его набожные заказчики, которые были так простодушны, что желали видеть и свои собственные изображения на коленях в молитве перед Мадонной; потому что тогда еще не признавали границ между естественным и сверхъестественным, и всякий чаял увидеть воочию божественное видение. Изучение истории привело новейших художников к убеждению в ошибочности наряжать Евангельские лица в итальянские и немецкие костюмы, но вместе с тем

лишило их фантазию лицезрения священных видений. Вместо идеалов Св. Писания, художнику в Мадонне или Иоанне Предтече виделись только любопытные для этнографии типы Палестины, или, по крайней мере, евреи Римского квартала Гетто. Не под родным уже дубом являлась Мадонна, как это грезились восторженной Иоанне д' Арк, а под той смоковницей, рисунок с которой привозил с собой художник из своей далекой экспедиции по Египту.

Итак, в новейшей живописи священные сюжеты много выиграли в ландшафтной и исторической обстановке, и ничего не приобрели в смысле религиозном, потому что были низведены до интереса этнографического и исторического. Природа и люди написаны прекрасно: историческая и ландшафтная рама готова, но художник уже не ждет божественного явления, и, вместо вдохновляющей к молитве иконы, дает публике прекрасный ландшафт и верную историческую характеристику.

Такое состояние церковного искусства на Западе, есть необходимое следствие всего предшествовавшего его развития. Это необходимый результат прошедшего и плод современности. Жаловаться на это было бы так же бесполезно, как на изобретение фотографии и паровоза. Но так как русское церковное искусство находится совершенно в иных отношениях и к жизни, и к цивилизации, чем церковное искусство на Западе, то, в предупреждение русским художникам, мы нашли полезным указать на слабую сторону костюма и ландшафта в приложении к церковным сюжетам. Мы не хотим сказать, чтобы художник не пользовался тем и другим в своих иконах, но требуем, чтобы в них было нечто более существенное, нежели одежда действующих лиц и природа Палестины.

С этой целью мы нашли уместным познакомить читателей с мнением *Германа Гримма* об одинаковости направления знаменитой книги *Ренана* об Иисусе Христе и новейших произведений церковного искусства на Западе. Мы не берем на себя давать предписания художественной фантазии, но находим не бесполезным объяснить тот путь, по которому может клониться к упадку и русское церковное искусство, если

неосмотрительно будет оно гоняться за европейскими новизнами.

Герман Гримм недавно явился в литературе по искусству, и занял уже в ней почетное место своим сочинением о *Жизни Микель-Анджело*, книгой, в которой автор с обширными исследованиями ученого соединяет изящный вкус эстетика и увлекательное изложение историка и романиста.

С 1865 г. Гримм издает ежемесячный журнал под заглавием: *О художниках и художественных произведениях*, в котором он помещает свои замечания о памятниках искусства древних и новых.

Мнение этого эстетика о *Ренане*, интересное для объяснения современного направления религиозного искусства, вместе с тем послужит образчиком этого нового журнала, где оно помещено в февральской книжке, под рубрикой: «*Жизнь Иисуса Христа*» *Ренана и история искусств*.

* * *

Книга *Ренана* наделала в наше время много шума. Предприятие французского автора многим кажется нападением на наши священнейшие воззрения. Пускай бы еще Штраус с братией подвергали происхождение истории об Иисусе Христе спокойному исследованию: это было дело, только ученое, результат которого, пожалуй, мог быть отчасти и отрицательным; но теперь творческая фантазия произвела нечто вполне новое, предназначенное для того, чтобы устранить прежний образ мыслей, и это показалось миру столь удивительным и беспримерным, что произведение Ренана представилось каким-то небывалым в своем роде, отчаянным делом.

Но для того, кто проследил исторический ход новой живописи, эта книга есть не что иное, как предпринятое литературой развитие тех же стремлений, на которые пластическое искусство в течение целых веков смотрело как на свою собственную область, которую у него никто не думал оспаривать, так как право свободно в ней распоряжаться было давно за ним признано.

Я не буду говорить о древнейших временах, которые были обстоятельно обработаны многими учеными. Известно, что

Христос, идеи и события, средоточие которых Он составляет, сначала были воплощены в формах языческого искусства, и что самые ранние попытки пластического воспроизведения этих идей начинаются уже в то время, когда Евангелие было написано. Далее известно, как явились споры о том, как изображать Христа, прекрасным или невзрачным, и как за это последнее мнение держалась церковь греческая, а за первое – латинская¹³⁵, и как наконец латинское воззрение взяло верх. Но со временем, когда романские народы утратили способность изображать прекрасное, они увидели себя вынужденными, для того чтобы иметь изображение Христа, усвоить себе тип византийский. Эти предварительные ступени содержат в себе историю древнейшего христианства.

Но они лежат вне области нового искусства. Ближе к нам явления XIII столетия, того времени, когда собственно оканчивается мир древний и начинается новый. Новое искусство, как бы пробудившись, с последовательной точностью определяет моменты в развитии и переработке церковных воззрений. Мы узнаем, как стали представляться человеческим взорам Троица, Дева Мария, Христос, Бог Отец, Апостолы, Воскресение и Страшный Суд, как эти представления изменялись, как образы делались частью человечнее, частью божественнее, и в особенности, как понималась личность Искупителя.

Мы видим, как соответственно идеям национальности, выступающим после раздробления Германо-римской Империи, и изображения Христа принимают национальный тип. Медленно возникают эти новые отношения из древних, и таким образом мало по малу исчезает византийский основной тип в изображениях Христа, и только там и сям слабо дает о себе чувствовать. Но мы замечаем, что изображение главных событий из жизни Христа следует еще все древнейшим образцам; эту жизнь могли понимать, как хотели, но определенный ряд воззрений продолжал твердо держаться обыкновенных, установленных образцов. Впрочем, в costume, в ландшафтной обстановке обычай мало по-малу нарушался. Мы видим, наконец, у итальянцев, равно как у немцев и в Нидерландах,

личность Христа, понятую свободно, как человеческий индивидуум, подробности (детали) более и более развитые, обстановку ясную и занимательную; и если рассмотрим то, что произвели последние сто лет перед реформацией, как в живописи, так и в скульптуре, то невольно признаем свободу живописующей фантазии, в сравнении с которой книга Ренана представляет только то отличие, что те художники работали без намерения действовать против общепринятых верований, и если изображали Христа человеком, то этим нисколько не хотели отрицать Его божественность. Человеком изображают они Его и в Германии, и в Нидерландах, во всевозможных отношениях, представляя лицо и фигуру Его вполне человеческими и так непринужденно семейственными, как если бы мы все видели в Нем всего скорее равного нам друга или близкого родственника, к которому можно обращаться без страха и без церемонии, и которого злой судьбе мы сочувствуем, как близкому нам несчастью. Так было в особенности в северных странах. Конечно, есть немецкие художественные произведения, в которых эта индивидуальность возвышается до величественной, трогательной красоты, которой также запечатлены и на итальянских картинах XIV и XV веков страдание или гнев и другие страсти, хотя и представленные еще неизящно; но вообще надо заметить, что немецкое и романское понимание резко между собой отличаются, и стремление обеих национальностей стать в своих религиозных воззрениях независимо друг от друга выражается в их искусстве.

В Италии индивидуальное развитие образа Христа особенно стало отступать на задний план; между тем как Богородица и некоторые Святые сделались до такой степени человечны, что давали повод к соблазну людей благочестивых, Христос менее и менее был затрагиваем этим направлением, и божественность крепче держалась в его изображениях. Потом вновь выступают в Италии античные формы. Не обращая совершенно внимания на те идеи, которые эти формы некогда в себе воплощали, признали их за идеал человеческой красоты, и внесли эти античные элементы в тип Христа, с целью придать ему чистоту и возвышенность. И когда во времена Реформации, с которой

совпало процветание этого влияния языческих произведений, начиная с Рима все церковные дела были вновь устрояемы, а вследствие тридентских соглашений явилась новая церковная организация, тогда для новообразовавшейся церкви понадобились соответствующие ей пластические изображения, и новый тип Христа, установленный Рафаэлем и Микель-Анджело, получил церковно-официальное значение. Первые Римские христиане принимали голову Аполлона за лучший образец для изображения своего Учителя и ввели это в обычай; теперь снова Аполлон вступил в свои древние права, в соединении с энергическим ликом Юпитера Отриколийского. Голова Христа в Страшном Суде Микель-Анджело, которую я видел вблизи и срисовал, кажется, прямо сработана с головы Аполлона Бельведерского¹³⁶, между тем как лицо Христа усопшего, покоящегося на лоне матери – произведение того же художника, но на 40 лет старше – показывает еще некоторое влияние византийских форм.

Не смотря на то единство в понимании, которое выказывает живопись XVII столетия, в образовании живописи испанской и французской оказываются те же самые различия, которые отделили испанский и французский католицизм от итальянского. Сравните картины Мурильо, Лебрена и Гвидо Рени, – и вы легко увидите в них зависимость от Рима, но вместе с тем различие в воззрениях. Ни в ком из них нет уже истины: все они удручены были одним бременем – им пришлось рисовать то, что рисовать уже было нельзя. Должно было удовлетворять не собственной вере, но требованиям могущественного духовенства. Во всем, что это время произвело по изображениям Христа, нет ни одной по истине поражающей черты, какими блестящими средствами ни старались произвести эффект.

Напротив, Рубенс, Ван-Дейк и Рембрандт превосходно характеризуют свой германский мир, где протестантский дух, вначале скованный католическим преобладанием, не дал подавить себя. Рубенс со всеми своими католическими картинами остается истинным Германцем; Ван-Дейк умеет часто очень ловко принять вид романского чувства, но сквозь него видна германская индивидуальность; Рембрандт восстает

открыто. Если первые в лице Христа сделали уступку, подчиняясь идеальному церковному типу, вследствие чего оно сделалось у них безжизненным, то они стремились вознаградить себя в прочих частях тела, придавая ему до чрезвычайности живые человеческие свойства. Рембрандт не знает никаких границ. Его изображения Христа нередко невыносимы. Сознательно или бессознательно – это все равно, – он впадает в манеру XV столетия, и если иногда пытается он представить Христа изящным (как, например, в мюнхенской картине «Пустите ко мне младенцев»), то впадает в отвлеченность и пустоту, как подражатель в этом случае Рубенсу.

Затем наступило время всеобщего в Европе усыпления художественных сил. Умы обратились к другим вопросам. Явилась терпимость или равнодушие, – и это ясно отразилось на искусстве. Живопись мало стала заниматься церковью, и если нужна была голова Христа, то ее копировали. Рафаэль Менгс составляет своими произведениями заключительный итог этой эпохи. Его значение велико, но его образы, если он пишет их не прямо с натуры, лишены жизни.

Обращаясь к искусству новейшему, мы, к удивлению своему, заметим, что в религиозных сюжетах художники стараются обходить фигуру Христа, пытаясь обстановкой вознаградить недостаток глубины в лицах. Проследите художников нового времени: все они рассчитывают на общий смысл целого сюжета, который весь сполна должен производить впечатление. Они не заботятся о том, чтобы черты Христа представляли в себе духовное средоточие картины, как пункт, от которого исходит свет; и таким образом, способность нарисовать или представить себе лицо Христа, хотя сколько-нибудь живо, до такой степени утратилась, что в Берлине составилось было общество, назначившее премию за лучшее произведение в этом роде. Из всего ряда картин, собранных по этому случаю и выставленных публично, не нашлось ни одной, в сравнении с которой самое посредственное подражание голове Христа Гвидо-Рени не могло бы назваться мастерским произведением.

Но если до такой степени не посчастливилось изображению Христа, то, напротив, более и более стали умножаться

произведения, имеющие задачей наглядное воспроизведение событий Нового завета, и число этих работ, начавшихся только в нынешнем столетии, в последние годы сделалось так значительно, что, может быть, между теперешними историческими живописцами нет ни одного, который не пробовал бы свои силы в этом роде.

Необыкновенная фантазия Рафаэля и Микель-Анджело уничтожила прежнее ограничение Священной Истории определенными, как бы необходимыми и узаконенными главными ее моментами. С тех пор раскрылась библия, и каждый мог искать в ней того, что ему больше нравилось, мог свободно направлять по ней свою фантазию. Таким образом, возникло необыкновенное разнообразие в понимании. К фигурам прибавилась ландшафтная обстановка; и как в прежние века костюмы и домашнюю утварь в изображении Евангельских сюжетов заимствовали из быта немецкого или романского, так теперь материалы для ландшафта дают Палестина и Египет. За это дело принялись дюжинные жанристы, и к рассказам из Нового Завета стали появляться бесчисленные иллюстрации. Малый ребенок имеет теперь перед глазами чуть ли не для каждой строчки из Евангельского рассказа не одну картинку, но целую дюжину иллюстраций; прибавьте к этому старинные картины в публичных галереях, а дома гравюры, и при этом спутывающем излишестве изображений – вопрос, возникший в последнее время, вопрос простой, которого, однако прежде, не делал никто, и который теперь у всех на языке: «Как относятся все эти изображения к тому, что было в действительности?»

Реализм теперь преобладает в умах; он хочет в совершенной точности знать действительную сторону прошедшего. И в XV веке было реалистическое направление; но в то же время достаточно было перенести всю обстановку Нового Завета на почву Германии и Италии, – и тогда все становилось ясно. Теперь это уже не годится. Всякий, кто хотя сколько-нибудь прислушивался и присматривался к делу, знает, какова Палестина. Он читал книги и видел ландшафты и фотографии, которые рисуют перед ним каждый камень в стенах Иерусалима точно так, как он лежит там между другими

каменьями, теперь верят только вещам достоверным. Мы требуем, чтобы религиозные изображения соответствовали нашим теперешним познаниям. И что же выходит?

Человек, одаренный необыкновенной фантазией, освоившийся с Палестиной, знакомый с учеными исследованиями об отношении отдельных Евангелий ко времени Христа, вполне обладающий практическим знанием языка и тайной легкого слога, понимая, что теперь не столько пластическое искусство, сколько хорошая проза дает средства проводить мысль легко и для более обширного круга читателей, ищет исхода из этой необозримой массы изображений, и, вместо той раскрашенной Палестины, в деревья, горы, города, дома и одежды, которой теперь никто не верит, и за которую однако же всякий держится, потому что надобно же иметь о ней какие-нибудь представления, – этот даровитый автор дает нам свод простых, кое-где местным колоритом раскрашенных, поразительно новых и привлекательных по свежести воззрений; и так как он в тоже время, обходя все эти тысячу раз обработанные сцены, без которых до сей поры нельзя было и мыслить о великой драме, выбирает совершенно иначе ряд простых моментов, среди которых проводит он историю Христа; то кажется, будто он одним ударом устраняет ложь и выводит на свет правду. С некоторого времени французские живописцы, при своем знакомстве с востоком, стали изображать евангельские события под новыми условиями; Ренан дает заключительное слово этому направлению; его книга есть живописное произведение в словах. Уже и потому это произведение оказывается совершенно в духе новейшего искусства, что автор, давая ландшафтную и историческую обстановку, представляет Христа более чрез противоположение Его другим личностям, из среды которых он Его подымает, нежели посредством очертаний определительных, величавых и простых. Публика, пришедшая в восторг от такой живописи, с радостью готовая променять на эту правдоподобную простоту прежний пестрый, нестерпимый хаос, так живо, перед самыми глазами видит все эти вещи, о которых рассказывается, что охотно поддается чарующему сочинению.

Что за причина этой тщетной попытки представить индивидуальный образ Христа, я не считаю нужным объяснять здесь, равно как и излагать дальнейшие мои мысли о книге Ренана; но я полагаю, никто не будет отрицать важности истории искусства для исследования тех фактов, на которые я указал.

Сравнение одного рельефа на портале Пармского баптистерия с миниатюрой Углицкой Псалтири XV века

Evangelischer Kalender. Jahrbuch für 1866. Herausgg, von D. Ferd. Piper. (Евангелический Календарь на 1866 г., изд. Пипером), *Birlin. 1866.*. В нем статья Пипера: *Das menschliche leben, die weltalter und die dreifache erscheinung Christi. Sculpturen am baptisterium zu Parma.* (Человеческая жизнь, века всего мира и троякое явление Христа. Изваяния на баптистерии в Парме).

Евангелический Календарь, издаваемый в течении семнадцати лет г. Пипером, профессором Богословия в Берлинском университете, кроме своего практического назначения, имеет целью распространение в публике сведений об историческом развитии христианских идей, помощью наглядного объяснения памятников древнего христианского искусства. Самая виньетка на заглавном листке Календаря, изображающая Доброго Пастыря с Агнцем на плечах – снимок с древнехристианской живописи Римских катакомб – дает уже некоторое понятие об общем характере статей, помещаемых Пипером в Евангелическом Календаре, почти всегда с приложением снимков с памятников, о которых идет речь. Сведения о христианском искусстве, распространяемые профессором Пипером в течение многих лет, кроме своего ученого значения вообще, имеют и частный интерес, свидетельствуя некоторым образом об умственных интересах немецкой публики, с таким постоянством поддерживаемых издателем в книге, предназначенной для ежедневного употребления. Мы надеемся в одном из следующих сборников познакомить читателей с более интересными для русских статьями Пипера в Календарях за все прошлые года; теперь же остановимся из двух его статей в Календаре на текущий 1866 г., на той, которой заглавие означено в начале этой рецензии. Другая статья, не менее важная для христианской археологии, имеет предметом изображения рая и обетованной земли на одном Марсельском саркофаге. Что же касается до статьи о

Пармских рельефах, то, как читатели увидят, она имеет прямое отношение к преданиям Русской иконописи, и это отношение указано самим профессором Пипером, который, таким образом, один из первых между учеными в Германии пролагает новый путь к плодотворному изучению христианских преданий западных сравнительно с восточными, и именно с Русскими. Доселе, с той точки зрения только эстетической, немецкая критика односторонне и поверхностно относилась к Русскому национальному искусству, как это показано выше в статье об *Отзывах иностранцев* об этом предмете. Пипер первый из немецких историков искусства с должным уважением взглянул на памятники Русской иконописи, и в Евангелическом Календаре за текущий год предложил любопытный образец сравнения одной из Русских миниатюр XV века с рельефами романского стиля *Пармского баптистерия* (1196–1283 г.). Историки старой эстетической школы извлекли бы из этого сравнения только тот результат, что Пармские рельефы, хотя старше Русской миниатюры почти тремя столетиями, однако несравненно изящнее ее (что, впрочем, вполне справедливо). Издатель Евангелического Календаря, пренебрегая избитыми общими местами об отсталости Русского церковного искусства, обратился к существенной его стороне, к первобытности предания, для того чтобы при его пособии объяснить родственные ему явления на Западе.

Мы живем в такую эпоху, когда к искусству относятся по большей части с точки зрения утилитарной, когда ищут в нем практической пользы, и, не увлекаясь изящной внешностью, оценивают его жизненное значение в истории народа, определяемое той идеей, которую оно выражает. При таком взгляде, внешняя форма, со своей красотой или безобразием, становится на задний план, и произведение оценивается по его прямому отношению ко всему кругу народных понятий и убеждений; потому что большая или меньшая степень изящества или безобразия – есть тоже историческое выражение вкуса народного. Судя по Пармскому рельефу XII–XIII в. и по Углицкой миниатюре XV в., видно, те же представления, хотя и в разные эпохи, занимали и итальянцев, и наших предков; но

относительно внешней формы Пармезанцы XIII в. не могли уже удовлетвориться теми миниатюрами, которыми житель Углича в XV в. усердно украшал свою рукопись Псалтири.

Как бы ни казались наивны в наше практическое время те идеи, которые нашли себе выражение в этих памятниках искусства; но мы должны уважить эти идеи, как попытки человеческой мысли в самопознании, послужившие одной из тех ступеней, из которых слагается лестница Европейского просвещения.

Но обратимся к самым памятникам.

Баптистории или крестильницы принадлежат к древнейшим храмам христианского мира. Иные из них относятся к первым векам торжествующей Церкви, другие строились значительно позднее, в XI, XII, даже XIII столетиях. Особенно богата ими Италия, в которой почти все знаменитые города имели или и доселе еще имеют свои баптистории. Большой известностью пользуются Флорентийский и Пизанский. В археологическом отношении, по своим скульптурным украшениям, не уступает им баптистерий Пармский, построение которого, как сказано выше, относится к 1196–1283 г., но вообще мало обращал на себя внимание туристов, издавна привыкших навещать Парму только для пресловутых фресок Корреджио, перед художественным великолепием которых исчезали в их глазах скромные рельефы баптистерия. Потому то профессор Пипер оказал услугу истории христианского искусства, распространив сведения об этих рельефах между многочисленными читателями своего Календаря.

«Если в средние века – так начинает Пипер свою статью – Слово Божие, написанное, менее, нежели теперь, проникало в толпы прихожан, по редкости рукописей и невразумительности их языка; то самые храмы восполняли этот недостаток, предлагая более, нежели теперь, перед взоры всех и каждого события и идеи Откровения в произведениях искусства. Христианская древность украшала преимущественно внутренность храма, стены и особенно алтарную нишу, и именно живописью; что же касается до цветущей эпохи средних времен, когда стиль романский и готический достигли своего высшего

развития, то искусство обратилось к украшению наружности храмов, и уже произведениями ваятельными. Эти изваяния, таким образом, вошли в обиход ежедневной жизни; всякий проходя мимо, был приглашаем взглянуть на них и уносил с собой воспринятое впечатление, а входящий в храм уже получал предчувствие о том, чего он должен ожидать в его святилище».

Рельефы украшают порталы трех входных врат Пармского баптистерия, южный портал, северный и западный, и в этом порядке, по мнению Пипера, состоят между собой во внутренней связи, как по догматическому смыслу, так и по историческому. Южный портал в полукружии над вратами представляет изображение скоротечности человеческой жизни и суеты мира сего, посредством одной притчи, взятой не из Св. Писания, и в дополнение к этому, ниже на архитраве – Агнца Господня, приявшего на себя грехи мира. Второй портал, северный, на одной стороне от врат, в отвесном направлении, представляет Моисея и двенадцать сынов Иаковлевых, а на другой – древо родства Девы Марии, исходящее от корня Иессеева: вверху над вратами, в полукружии – Поклонение Волхвов, а на архитраве Крещение Иисуса Христа, пир у Ирода и усекновение главы Иоанна Предтечи. Поклонение Волхвов и Крещение выражают одну и ту же идею *Богоявления* (θεοφάνεια), и, по Латинскому обряду, празднуются в один и тот же день, 6-го января. Наконец, на третьем портале, западном, в отвесном же направлении, налево от врат изображены шесть подвигов милосердия; а именно: милосердный принимает в свой дом странника, посещает больного, питает голодного, поит жаждущего, посещает в темнице узника, и, наконец, одевает нагого. Направо от врат, тоже в отвесном направлении, шесть веков, наглядно изображенные в притче о делателях в винограднике, приходящих на дело в разные часы, и награждаемых разной платой (Мф.20). На архитраве над вратами – воскресение мертвых, и, наконец, над архитравом в полукружии – Господь на престоле в виде всемирного судьи.

Рельеф, сходный по своему содержанию с миниатюрой *Углицкой Псалтири* 1485 г. (в Публ. библ. в С.-Петербур. Отд. 1, № 5), находится в полукружии южного портала. Он изображает

скоротечность человеческой жизни и суету мира сего в следующем виде. Посреди стоит дерево с плодами; корень дерева подгрызают две мыши; тут же извивается крылатый змий, извергая из пасти своей пламя. На ветвях дерева сидит безбородый юноша, протягивая левую руку к улью с медом. По обеим сторонам в кругах изображены по два раза День и Ночь в виде Аполлона и Дианы. Эти изображения, как объяснится ниже, служат дополнением к двум мышам, подгрызающим дерево.

Тот же самый сюжет находит профессор Пипер на миниатюре Углицкой Псалтири, где он разделен на два момента. Сначала по полю бежит человек, спасаясь от единорога; потом, пригорюнившись, стоит на ветвях дерева, корень которого подгрызают две мыши, белая и черная. Внизу в пропасти змий зияет своей пастью. Подпись дереву: *древо есть житие человеке*. Подпись около человека, стоящего на дереве: *се есть подобие прелестей мира сего прельщающих*. Подпись мышам: одной – *День*, другой – *Ночь*. Миниатюра эта соответствует 4-му стиху 143-го псалма. *Человек суете уподобися: дние его яко сень преходят*.

Нет сомнения, что как эта миниатюра, так и все прочие в Углицкой Псалтири, по преданию идут от раннего византийского подлинника. Некоторые из них сличены уже мной с греческими миниатюрами Лобковской Псалтири. Византийский оригинал русского рисунка *Древа жития человеческого* Пипер указывает в одной греческой Псалтири 1066 г., из Студийского монастыря, ныне в Британском Музее. Эта миниатюра в греческой рукописи тоже при 4-м стихе 143 псалма, и так же изображает притчу в двух моментах: сначала человек спасается от единорога и потом находится на дереве, подгрызаемом двумя мышами.

Главное отличие Пармского рельефа от миниатюр, русской и греческой, состоит в том, что в миниатюрах *День* и *Ночь* обозначаются белым и черным цветом мышей, а скульптура, не имея в своем распоряжении красок, должна была прибегнуть к пластическим средствам, которыми и дополнила мысль этой притчи, поместивши со стороны одной мыши олицетворение дня в фигуре Аполлона, а со стороны другой мыши олицетворение ночи в фигуре Дианы.

Эта притча во всей подробности и с ее символическим толкованием очень рано распространилась и на Востоке, и на Западе, в *Истории о Варлааме и Иоасафе*, которая принадлежала к самым популярным книгам в средние века, и была переводим на разные языки. *Притча об единороге, пропасти, дереве и двух мышах* (в гл. 12) относится к тем, которыми пустынный Варлаам украшал свои назидательные беседы с Индийским Царевичем Иоасафом.

Людей, непрестанно пребывающих в телесных сластях – говорит Варлаам – а души свои оставляющих томиться голодом, я полагаю подобными человеку, который бежал, спасаясь от страшного единорога, и вдруг с разбегу упал в глубокую пропасть. Но, падая, ухватился он за дерево, ветвями спускающееся в пропасть, и на ветвях утвердил свои ноги. Взглянув вниз, увидел он – две мыши, одна белая, другая черная, непрестанно подгрызают корень того дерева; посмотрев на дно пропасти, увидел страшного змия, дышащего огнем и готового пожрать его. Взглянув на ветви, на которых он утвердил свои ноги, увидел от стены четыре головы Аспидовы, а от ветвей тех капало немного меда: и, забыв все грозящие ему опасности, он устремился ко сладости малого меда оного. Эту притчу Варлаамобъясняет своему ученику так: *Единорог* – смерть, гонящаяся за человеком; *Пропасть* – мир сей, исполненный всяческих зол и смертоносных сетей; *Дерево*, за которое ухватившись мы держимся – временная жизнь каждого человека: *Мыши*, белая и черная день и ночь. *Четыре аспиды* – четыре стихии, из которых составлен человек. *Огнеобразный и Неистовый Змий* – утроба адская; *Медвяные же капли* – сладости мира сего, прельщаясь которою человек оставляет заботу о своем спасении.

При полном согласии рельефа и миниатюр с этим текстом *Истории о Варлааме и Иоасафе* вообще, мы должны указать только на два отклонения в частности: во-первых, и в рельефе, и в миниатюрах опущены четыре головы Аспидовы, и, во-вторых, капли меда искусный ваятель, соображаясь со средствами скульптуры, заменил более осязательным изображением улья.

Чтобы оценить по достоинству статью профессора Пипера¹³⁷ и судить о важности принятого им метода в сравнительном объяснении памятников искусства западного с восточным, надобно знать, какое сбивчивое и ошибочное толкование Пармского рельефа было доселе в ходу между учеными Германии и распространялось даже в учебниках истории искусства. Так, например, в истории Ваяния Вильгельма Любке, изданной в 1863 г., вообще в книге очень дельной, читается следующее жалкое объяснение этого рельефа: «Полукружие содержит в себе изображение дерева с плодами, на котором спасся человек; потому что внизу крылатый змий пышет пламенем, а два зверя (не волки ли? – спрашивает Любке) подгрызают корень дерева... Если не ошибаюсь, здесь видно влияние Скандинавской мифологии, с намеками на Всемирное дерево Иггдразиль и на змия Нидгеггра, как и вообще схоластический состав таких символических изображений принадлежат более Северу, нежели Югу».

Московские молельни

Пока искусство составляло существенную принадлежность ежедневной жизни, до тех пор были не нужны и не возможны ни галереи, ни музеи, ни другие художественные коллекции. В ранние средние века храм был исключительнымместилищем произведений искусства: это были еще не художественные памятники, потому что не для художественного удовольствия там они помещались, и назначались не для изучения прошедшего, а для руководства в настоящем. Это были иконы для молитвы и назидательного созерцания. Искусство не было тогда исключительным достоянием немногих людей, богатых или привилегированных, а принадлежало всем без раздела, как и самый храм, равно принадлежавший всякому, кто с верой шел в него молиться. Самый блистательный образец этого безраздельного отношения толпы к произведениям искусства представляют катакомбы, эти подземные города гонимых христиан, образовавшиеся при могилах мучеников, украшенные живописью и скульптурой. Когда вследствие освобождения городов от феодального ига образовалось в них трудолюбивое и бодрое среднее сословие, под сенью своего родного собора, средоточия торговли, промышленности и всякой другой городской деятельности; тогда и церковное искусство выступило наружу из своего святилища, и в бесчисленном множестве рельефов и статуй окружило стены, башни и порталы городского собора, как бы для того, чтобы непрерывным действием своего идеального мира господствовать над умами толпы, внося в мелкие интересы обиходной жизни освежающую и просвещающую силу неземных идей. Тогда же исходя от религии, искусство стало распространять свое чарующее влияние и на здания светские, но в той мере, поскольку все светское и житейское состояло в прямой зависимости от религии, и в том объеме, какой был предоставлен искусству, как области нераздельного пользования всего городского населения. В соседстве с готическим собором возникла такая же готическая ратуша, с такими же остроконечными башнями, украшенная тоже статуями и рельефами, изображавшими тоже священные

события и назидательные притчи¹³⁸. Тут же воздвигался великолепный фонтан, тоже улепленный рельефами, и тоже назидательного содержания¹³⁹. Личность поглощалась тогда интересами массы, и когда богатый человек замышлял художественное произведение, он не мог бы вполне насладиться им, если бы не поделился его впечатлениями со своими соседями и с целым городом, как тот Нюрнбергский гражданин, который, заказавши скульптуру Адаму Крафту изваять в рельефах семь остановок Христа, шествующего с крестом на Голгофу, украсил этими рельефами Нюрнбергские улицы от своего дома до кладбища.

Отдающие безусловное предпочтение стилю возрождения перед искусством средневековым исходят от одностороннего взгляда освобождения художественной фантазии от уз религии, в чем они видят несомненный прогресс мысли. Но если взглянуть на эту щегольскую эпоху с точки зрения порабощения масс немногим честолюбивым личностям, которые отняли у народа художественное наслаждение, заменив его ослабляющей нравы пышностью; если припомнить, что именно с этого времени общественный храм в художественном отношении уступил свое место дворцам Эстов, Сфорц, Медичисов и других народных тиранов: то едва ли кто из истинно либеральных умов будет сочувствовать тем новейшим гонителям религиозного искусства, которые забывают, что искусство именно тогда и отнято было у народных масс немногими преобладающими над ними личностями, когда оно утратило свою религиозную силу. Пока искусство было религиозным, оно принадлежало всем. Когда оно стало служить влиятельным личностям, оно вместо икон раболепно писало портреты своих милостивцев и их любовниц, и забавляло их мифологией и другими чувственными соблазнами. Искусство таким образом переселилось в пышные залы, кабинеты и опочивальни мецената, служа обстановкой тех льстивых од, которые ему напевал в уши его придворный поэт.

Из этих то пышных палат, разукрашенных произведениями искусства Возрождения и последующих стилей, образовались потом общественные галереи, или потому что богачи нашли приятным для своего самолюбия сделать публику свидетелями

их роскоши, или потому, что опустелые их дворцы со временем переходили вместе с картинами и статуями в общественное достояние. Собрание памятников с целью ученой и образовательной относится уже к позднему времени, а открытие всех частных коллекций для публики принадлежит к общим стремлениям современности.

Художественные коллекции каждой страны имеют свой местный характер. Аристократическая Англия еще ревниво оберегает портреты своих предков в недоступных замках, в художественные святилища которых могут входить только знакомые хозяину. Ученая Германия устраивает музеи в строгой исторической системе, восполняя пробелы оригиналов копиями, как, например, в образцовом поэтом музее Берлинском. В мещанском населении Бельгии и до сих пор можно найти рядом с лавочкой купца или мастерской промышленника, уютные две-три комнатки, которые он увешал картинами великой школы Ван-Эйков и загромоздил разными художественными вещами¹⁴⁰. В торговых городах на распустьях, где сталкиваются толпы богатых путешественников, составляются значительные коллекции для продажи и издаются к ним великолепные указатели с фотографическими снимками самих вещей¹⁴¹.

Чтобы на распространиться слишком, я не стану говорить о коллекциях Италии; потому что эта художественная страна на каждом шагу представляет для изучения и наслаждения свои прекрасные памятники, превративши в музеи целые площади, наполнивши картинами залы присутственных мест, переведши свои древние монастыри с фресками в фабрики и казармы, или оставивши их в запустении в виде сараев, ожидающих себе более приличного назначения.

Итак, обращаюсь к России. Коллекции вроде Петербургского Эрмитажа составляют исключение, которое оказало и доселе оказывает самое незначительное влияние на воспитание эстетического вкуса в такой обширной стране, как наше отечество. Для громадного большинства населения искусство имеет еще то первобытное значение, какое дается ему, как спутнику религии. Однако, как в средние века из святилища храма искусство распространяло свое оживляющее и

вдохновляющее действие и на повседневную жизнь; так и у нас не одни церкви – вместилище икон. С давних времен ведется на Руси благочестивый обычай иметь в своих жилищах молельни, бедные начатки которых представляет уже передний угол каждой избы, украшенный «Божием Милосердием», как называет русский люд свою домашнюю святыню. Само собою разумеется, что зажиточный человек, кроме молельни, украшает каждую комнату в своем доме несколькими иконами в киотах.

Молельня составляет домашнюю святыню, сокровенную от глаз людей, не посвященных в семейную жизнь хозяина. Она помещается далее от парадных комнат и от переднего входа; доступ в нее обыкновенно с заднего крыльца. Иногда она помещается позади спальни, рядом с кладовой, где хозяин хранит свои деньги и ценные вещи. Если молельня назначается для посещения посторонних молельщиков, то отделяется от жилых покоев сенями, иногда холодными. Тогда перед молельною бывает комната вроде залы. Самая молельня, начиная с высоты полутора аршина и до самого потолка уставлена иконами, обыкновенно с трех сторон, для того чтобы к стене, не занятой иконами, во время молитвы можно было стоять задом. Перед иконами во множестве теплятся лампы и свечи.

У нас довольно распространено мнение, будто русские иконопочитатели не умеют иначе относиться к иконам, как только с молитвенным благоговением, которое до того застилает глаза каким-то мистическим туманом, что они уже не видят внешних очертаний иконы, и что, следовательно, искусство совершенно исчезает для них перед чарующей силой религиозного обаяния. Кто имел случай посещать некоторые из лучших молелен, тот не только не будет разделять этого предрассудка, но останется с полным убеждением, что устроители этих благочестивых коллекций вместе и отличные знатоки нашей иконописной старины, и что они относятся к ней с особого рода художественным тактом. Они знают поименно лучших мастеров Строгановского или Новгородского письма, и не щадят денег на приобретение иконы какого-нибудь знаменитого мастера, и, благоговей перед нею, как перед святыней, вместе с тем умеют

объяснить себе и ее художественные достоинства, так что технические и археологические замечания их могут дать полезный материал для истории русского церковного искусства. Мне случилось бывать во многих из Московских молелен, и всегда выносил я из них самое отрадное впечатление, внушенное той свежестью художественного воодушевления, с которым их благочестивые владельцы относятся к собранным ими сокровищам. Они снимают иконы с их места на стене, чтобы лучше рассмотреть все подробности исполнения или разобрать на них древнюю надпись; излагают свои мнения о времени происхождения и характере письма, входя в интересные споры, если случится при этом знаток дела; так что молельня превращается на некоторое время в самую оригинальную коллекцию памятников искусства, а ее набожный хозяин в опытного хранителя этой художественной коллекции.

Если всякая старина запечатлевает своим национальным характером способ собирания художественных произведений и пользования ими, то для русского народа, еще не размежевавшего границ между религией и искусством, не богатого художественными преданиями, не успевшего в течение многих веков украсить памятниками искусства свои многочисленные города, разбросанные на несметном расстоянии для народа, в котором семейная жизнь преобладает над общественной, *домашняя молельня* или *киот* с иконами есть самое характеристическое выражение его религиозно-эстетических потребностей, развитых всей его прошедшей жизнью.

Само собою разумеется, что молельня не исключает в ее владельце потребности в коллекции произведений западного искусства и русских ему подражаний, потому что национальности всякого из народов христианских, в силу общего христианского сродства, доступны все элементы цивилизации. В некоторых купеческих домах в Москве можно найти не только молельню, но и маленькую галерею с картинами Брюлова, Иванова и иностранных мастеров, по преимуществу новейших, как, например, у К. Т. Солдатенкова. А. И. Лобков в одной и той же комнате поместил на одной стене редкие иконы письма

Строгановских и Царских мастеров, а на другой противоположной – итальянские картины религиозного содержания, которые он приписывает Джотто и его школе. Нет сомнения, что со временем эти элементы истории искусства, национальные и чужеземные, сложатся в одну стройную систему в собраниях, которые дадут надлежащее место искусству Византийско-Русскому между памятниками искусства христианского вообще, как восточного, так и западного. Такие коллекции в своем зародыше существуют уже и теперь, как, например, в Петербурге у графа С. Г. Строганова, который при наследственной галерее, составленной в прошлом столетии из произведений Итальянской, Испанской, Голландской и Французской живописи XVI–XVIII столетий, составил собственную коллекцию из русских икон почти всех древних школ нашей иконописи.

Впрочем, соответственно тому, как русская рациональность относится в настоящее время к общей цивилизации Европейской, икона на Руси не смешивается еще с картиной, и молельня существенно отличается от галереи. Когда собрание рукописей академика М. П. Погодина перешло в С.-Петербургскую Публичную Библиотеку, его коллекция икон не вошла в состав Эрмитажной галереи, а, как предмет религиозного чествования, была помещена в Мироварной Палате в Москве.

Для составления полного исторического обзора русской иконописи необходимы обширные приуготовительные работы, между которыми первое место занимают обстоятельные описи икон в церквях и в молельнях. Можно надеяться, что те из г. Членов Общества Древнерусского искусства, которые имеют у себя иконописные коллекции, каковы К. Т. Солдатенков, И. В. Стрелков, А. Е. Сорокин, первые озаботятся о составлении таких описей принадлежащих им икон. Мне случалось видеть у разных владельцев в Москве такие произведения древнерусской иконописи, которые должны занять самое видное место в истории этого предмета, например, у И. Ф. Гучкова икону *Св. Марии Египетской*, у И. В. Носова *Брак в Кане Галилейской*, в одной из богатейших молелен в Москве у С. И. Тихомирова

между драгоценными произведениями Строгановского письма, замечательную по жизненности, характеру и выражению икону *Василия Блаженного*, в которой оригинальный национальный тип нашел себе энергическое, портретное выражение.

В заключение этого общего обозрения, чтобы дать читателям некоторое понятие об иконописных сокровищах, хранимых в Московских молельнях, я поговорю несколько подробнее об одной из них, принадлежащей И. Н. Горюнову.

Эта молельня одна из самых богатых в Москве по многочисленности икон, предлагающих образцы всех лучших стилей русской иконописи, начиная от греческого и древнего Новгородского и Московского до позднейшего Строгановского и Царского.

Из множества икон обращаю внимание только на следующие¹⁴²:

Троица, в виде трех Ангелов, греческого или старого московского письма. Лица изящны, рисунок довольно правилен, колорит цветистый, но с зеленоватыми тенями. Между Ангелами с одной стороны помещен Авраам – старческий тип, с другой – Сарра, красивая женщина, так что все фигуры вместе составляют одну изящную группу, как на Афонском рисунке в коллекции г. Севастьянова.

Корсунская Богородица, почти в натуральную величину. Колорит желтый с коричневыми тенями. В лице есть выражение.

Еще выразительнее и в прекрасных, женственных формах лицо *Богородицы Владимирской*, Строгановского письма, но тоже с желтым колоритом и коричневыми тенями. В этом типе Богородицы очевидно стремление художника к идеальной красоте и к благородству в выражении, умиленному и задумчивому.

Христос-Младенец на обеих этих иконах значительно хуже типа Богородицы.

Христос по грудь, *Ярое Око*, икона, приписываемая Андрею Рублеву. Строгий тип; условность византийского стиля соблюдена в симметрическом расположении волос и других подробностей. Колорит темноватый, но жизненный.

Минеи, миниатюрного Строгановского письма, все 12 месяцев, писаны на обеих сторонах дощечек.

Складни, миниатюрного Строгановского письма, изображающие *Церковь* в следующем порядке. На середине доски наверху в кругах чины Ангельские, писаны одним цветом в тень, в барельефном стиле, каждый круг своим колером. Направо от зрителя тянется вниз отлинованная полоса с отпадшим ликом ангелов. Эта полоса соединяется внизу с изображением ада, над которым писано Сошествие во ад Иисуса Христа, извлекающего оттуда души праотцов. Это изображение занимает средину доски. По сторонам, равно как и на боковых досках, в несколько рядов разные святые.

Складни, Строгановского миниатюрного письма, в которых на одной доске писано *Рождество Иисуса Христа* и *Поклонение Волхвов*. Миниатюра разделена на несколько эпизодов. Вверху, направо от зрителя, спящим волхвам является ангел; налево, трое волхвов едут на конях. Ниже, посреди, Богородица сидит при яслях, в которых лежит младенец Христос. Перед ним преклоняются волхвы, с *коронами на головах*. Над ними позади два ангела, присутствие которых в этой сцене встречается на древнейших изображениях, например, на мозаике V века в Либериевой базилике. Иосифа при поклонении волхвов нет. Он, налево, в той же линии рисунков, изображен спящим: ему является во сне ангел, как на рельефах знаменитой кафедры Пизанского баптистерия. В нижнем ряду, налево, трое волхвов предстоят перед Иродом, сидящем на престоле.

Господь почи в день седьмой Строгановского миниатюрного письма.

Страшный Суд, того же письма, перевод, во всем согласный с описаниями этого сюжета в наших подлинниках.

Страсти Господни, того же письма, на доске, разделенной в несколько рядов на четверугольники, икона, во многом сходная со знаменитым алтарным образом Дуччио-Буонинсенья в Сиенском соборе (начала XIVв.). Между эпизодами замечательны: обнаженного Христа, привязанного к столбу, бичуют; Христа ведут на распятие. Он в красивом хитоне, окружен толпой: перед ним идут трое, с крестами, двое

обнажены – это разбойники, третий в белом хитоне – это Симон Киринейский, с крестом Спасителя; при распятии, налево, группа плачущих жен, направо – воины; в снятии с креста, тело Спасителя спускают вниз, между тем как одна его нога еще пригвождена.

Мироносицы при гробе Господнем, прекрасная композиция, напоминающая тот же сюжет в сказанном образе Дуччио Сиенского.

Иоанн Богослов, по грудь, небольшая икона, Новгородского письма. Отличный старческий тип. Писано широкой кистью.

Св. София Премудрость, Царского письма, миниатюра, писанная будто на золоте светлотенью. Перевод отличается от общераспространенного, присовокуплением нескольких лиц по сторонам Богородицы и Предтечи.

Из икон в жилых комнатах заслуживают быть упомянутыми:

Ангел Хранитель, с большим крестом в руках, с таким, какой пишется на распятии. Икона писана широкой, но грубой кистью.

Чистая душа, известное символическое представление, довольно распространенное в миниатюрах лицевых сборников, замечательное потому, что доселе употребляется в виде иконы.

Недреманное Око, икона, несколько отличающаяся от прекрасного рисунка, привезенного г. Севастьяновым с Афона. На одре лежит отрок Иисус Христос; налево от зрителя, к нему приближается, с выражением материнской любви, Богородица; направо, ангел, показывает ему, держа в руке, орудия страстей, то есть, крест, копие и трость с губкой. Над божественным отроком парит еще ангел, осеняя его рипидою. Идея изображения состоит в том, что Недремлющее Око Спасителя прозревает в будущем страсти Искупления. Впрочем, как кажется, орудия страстей есть позднейшее добавление к этому сюжету.

Для характеристики Древнерусского иконописца

Древнего русского иконописца обыкновенно представляют человеком благочестивым, воздержным, трезвым и во всех отношениях добропорядочным. Может быть, вообще это было и так; но чем больше будут разработаны источники для изучения быта наших древних мастеров, тем больше откроется исключений из этого правила. Если Стоглав предписывает иконописцам воздержание и добропорядочность, то это еще не значит, что они имели эти качества и в действительности, и тем больше потому, что тот же Стоглав запрещает иконописцам пьяным и развратным продолжать свое ремесло: следовательно, бывали и такие. Любопытный пример иконописца не трезвого и не совсем благочестивого, из Новгородской школы живописи XVI века, предлагает нам Житие Варлаама Хутынского, в *Чуде о казначее монастырском, старце Тарасии иконописце*.

«Бяше в обители Всемиловитоваго Спаса и Чудотворца Варлаама старец некий, Тарасий именем, *промысл имея писати святыя иконы*. Имяше же браду добру и сановит бяше. Братия же видяще его сановита суца и славима от человек, почтиша его соборне, и в совете к себе причтоша его, и видевшие его разумна и в речех пространна, даша ему казначейство монастырское. В то же время в великом Новеграде не бысть архиепископа, а в обители Всемиловитоваго Спаса и Чудотворца Варлаама не бысть игумена. Вместо же игумена даде князь великий Василий в монастырь той строителя, именем Досифея Тутолмина. И в то время бяху во обители той братия от боярска рода люди честные, иная же братия соборная из давних лет бяху и обогатели от лихоимнаго собрания, и бяху ядуще и пьюще без воздержания; питье бо у себе под келиями имуще в погребах, и трапезы особныя кийждо во своих келиях имуще. Тем же образом и преждереченный оный старец Тарасий имеяше у себе в келии особную трапезу и погреб под келию своею со всяким питием. Нача же ясти и пити безвременно и упиватися без воздержания. К тому же бысть жесток нравом человек и

не милостив ко всем. Нищим и убогим, и сиротам не даяше милостыни. И сбысться на нем пророческое слово, яко же в Псаломстей книзе Давид написа рек: *Человек в чести сый не разуме, приложися скотом несмысленным и уподобися им.* Бяше же узаконоположено в вечных книгах, в законе и в обычае монастырском, по заповеди преподобнаго отца нашего Варлаама, месяца Ноября в 6-й день, на преставление преподобнаго и богоноснаго отца Варлаама, давати милостыню нищим, по четверти денежной Новгородской, всякому нищему, колико их Господь Бог прилучит. И тако творят на всякое лето. Той же старец, уповая на власть и сан, и лицемеря творяся скопити казну во обители Всемилоствиваго Спаса, егда приспе праздник преставления отца нашего Варлаама Чудотворца, месяца Ноября на 6-й день, и не даде милостыни нищим по четверти денежной, по обычаю монастырскому, всякому нищему, колико их прилучилося быти во обители Всемилоствиваго Спаса и Чудотворца Варлаама. Сам же старец Тарасий упився пьян, не иде к Божественной литургии на праздник преставления преподобнаго Варлаама Чудотворца. И явися ему святой Варлаам сидящу за столом у себя в келии, хотящу ясти на особой трапезе. И имея преподобный жезл свой в руку свою, и, возрев нань гневным оком, рече ему: «Пиянице, несытый гортаню, лишение не можеш ли потерпети и на праздник преставления моего быти трезв? Аще же и службу монастырскую презрил еси и не порадел о спасении души твоей, и диаволом научен еси, одержим скупостию, не подаде милостыни нищим по четверти денежной Новгородской, по законоуложению монастырскому в веки вечные. Ты ли мниши скопити казну обители нашея, юже Господь Бог соблюдает и исполняет всякаго блага? Аз, отходя от жития сего ко Господу Богу, заповедах всей братии творити милостыню нищим и любовь имети между собою: то благодатию Христовою и по преставлении моем ко Господу, обитель наша не оскудеет. Ты же, старче, преслушал еси заповедь мою, не дал нищим на праздник преставления моего». И взем его святой рукама и верже на землю, и бив его святой жезлом своим, и абие не видим бысть. Видевше же старцы и гости дивляхуся зело, яко кинула старца невидимая сила с

места его, и нача бити его; и трепеташа все тело его на много час. Овии же от них мняху, яко падушая немощь прилучися ему. И лежаше надолго время аки мертв. По сем воздвигнуша его прилучившиеся ту. И яко прииде в чувства, нача поведати всей братии, како явися ему преподобный Варлаам сидящу за столом у себе к келии, и како с великим прещением сваряшеся нань: но что, рече, по монастырскому закону не даде милостыни нищим по четверти денежной Новгородской на праздник преставления моего? И завеща поведати сие запрещение и наказание в слух всей братии».

Символика христианского искусства в русских рукописных сборниках

Чтобы познакомиться с символическим взглядом русского народа на внешние формы христианского искусства, надобно привести в известность и собрать из рукописных сборников множество статей и отрывков, в которых символически толкуются события и лица Ветхого и Нового Завета, некоторые подробности текста Св. Писания, особенно загадочные разные притчи, церковная утварь во всех ее подробностях и т. п. Иные из этих объяснений восходят своим происхождением к древнейшим толкованиям Св. Писания, переведенным с греческого, и известным на Руси в рукописях уже XIV.; иные составлены или дополнены и изменены русскими грамотниками. Такие статьи символического содержания встречаются в русских рукописях даже до XIII столетия включительно, и особенно распространены в сборниках позднейших, свидетельствуя таким образом почти о современных нам символических представлениях Русского народа.

Для образчика приведу по одному рукописному сборнику прошлого столетия несколько выдержек из так называемой *Беседы трех Святителей*: Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоустого, из статьи, особенно любимой русским народом по ее разговорной форме в виде загадок с разгадками.

«Вопрос о кадиле: что есть кадило именуется? Ответ: то есть утроба Богородицына. – Что есть углие в кадиле? То есть Христос Бог наш. – Что есть верх у кадила именуется? То есть седьмое небо. – Что есть крест у кадила именуется? То есть распятие Господне прообразуется. – Что есть цепи именуются? То есть Отец и Сын и Святой Дух. – Что есть к чему цепи утвержены вверху? То есть твердость небесная¹⁴³. – Что кольцо большее, за что поп держит? То есть престол Господень огнезрачный¹⁴⁴. – Что есть на верхней кровле дирки? То есть Херувимы и Серафимы окрест престола Господня¹⁴⁵. – Что есть донце у кадила именуется? То есть вочеловечение Сына Божия.

– Что есть кадило все именуется? То есть неопалимая купина во огни. – Что есть кадило перед Богом именуется? То есть вельми свято есть вочеловеченье Сына Божия, Отец и Сын и Святой Дух».

«Что есть поле великое, а на нем же стояше юноша млад, вельми прекрасен, яки уподобился солнечному зраку огнем несгораемым, а на руках младенца держаще? – Поле есть великое мира сего житие всей вселенной, а млад юноша стояще и на руках младенца держаще, то есть Моисей виде Пречистую Богородицу со Господом стоящу в неопалимой купине».

«Что есть гора высока, а на той горе стоит млад юноша в белых ризах, а лице его аки снег? – То есть гора высока, на ней же преобразился Господь наш Иисус Христос пре учениками своими».

«Что есть град высок, а в тот град никто не вхождаше, а в него летают токмо едины орлы; в том же граде есть царь нищ и убог, и у того царя был воевода, и тот воевода изменил, и собрал многое воинство и хотел град разорити, а царя полонити, и царь послал свои посланники и велел его поимати, и поймав во внутреннюю темницу посадити. Да у того же царя две жены: едина лицом румяна, а другая черна; да у того же царя муж, а лице его в велелепоте, аки волнце сияюще. В том же граде от столпа исходяща жена, а лице ея, аки солнце сияюще, а ризы на ней преукрашенны, и позлащены и преиспещрены? – Град высок, то есть Горний Иерусалим, в нем же есть царь, то есть Господь наш Иисус Христос; у него был воевода Сотонаил, и отпал от круга небеснаго, и стал против Бога противник, и Господь Бог послал своих посланников и велел его поимати и во внутреннюю темницу заточити. А жена есть румяная, то есть правая вера Христова, крещение, Моисеов закон, а черная жена, то есть ветхая вера. А муж в велелепоте, то есть Моисей законодавец; а жена, исходяща от столпа, а ризы не ней преукрашенны и позлащены и преиспещрены, то есть Пречистая Богородица».

«Что есть в преисподних землях животно, и что есть град в преисподних, а во вратах градных лежит камень, а на камени стоит зверь прикован, а в зубах держит человека, а по зубам его

течет млеко, а под каменем лежит змий, а под змием лежит свиток? – В преисподних животно, то есть рыба, а град, то есть ад, сотворен бысть сотоны (ради) и его угодников; а во вратах лежит камень, а на камени зверь прикован, то есть сотона, прикован и связан узами железными, нерешимыми; а в зубах держит человека, то есть Адам, мучим сотоною; а по зубам его изыде млеко, то есть кровь Господня. И изыде вопль Адамов ко Господу из ада, и Господь много помышляя, како избавити Адама от ада, и таяся Господь небесных Сил, и сниде на землю яко человек, и излиаше праведную свою кровь на главу Адамову, и изведе из ада вся с ним пророки. А под каменем змий, то была в раю змия и прельстила Евву. А под змиею свиток, то есть Адамово рукописание како дал сотоне на весь род крепость»¹⁴⁶.

«Что есть горы высокия еленем? – Горы высокия еленем: калугеры¹⁴⁷, прибегающе в Святую Гору и совершают страх Божий, спасаются»¹⁴⁸.

«Что есть камень прибежище зайцем? – Камень есть Христова церковь, а зайцы – православные христиане, иже прибегают в церковь Божию от враг ненавидящих».

«Что есть скимни рыкающе восхитити и взыскати от Бога пищу себе? – Скимни суть пророки радующеся, егда хотяще Христос извести из ада и дати пищу райскую в подобно время».

«Что есть возсия солнце, и собращася? – Солнце есть Христос воскресе из мертвых, и собращася Апостоли радующеся о воскресении его, и ста Иисус посреди и рече: мир вам».

«Что есть изыде человек на дело свое и на делание свое до вечера? – Человек есть Христос, сниде на землю и крещение прият».

«Что есть сие море великое и пространное, тамо гади, их же не будет числа, животная малая с великими? – Море есть весь мир, а гади есть поганые языцы, а животная малая с великими, то правоверни и маловерни».

Из другой статьи того же сборника, составленной тоже в вопросах и ответах, под заглавием: *Выписано и истолковано деяния прежних времен Святых Отец*.

«Что есть еже рече: видех змия, лежаща при пути, хитающа коня за пята, и седе конь на заднюю ногу и ждый избавления от Бога? – Конь есть вера христианская, а путь мир сей, а змий Антихрист, а пята последний день века сего, вонь же приидет Господь и избавит люди своя от работы вражия».

«Что есть рече писание: видех жену сидящу на мори, а змия лежаща при ногу ея, и егда хотяше жена родати отроча, а змия пожираше ея? – Море весь мир, а жена есть церковь посреди мира, а змий диавол, возбраняет им и прельщает всеми козньми своими, и вревает в пути погибельные, в пьянство и в блуд, и во вся нужда мирская».

Современный вопрос о значении христианского музея в народном просвещении

Издатель Евангелического календаря, г. Пипер, профессор Богословия в Берлинском университете, основал при этом заведении Христианский Музей, назначенный для практического, наглядного знакомства слушателей с главнейшими фактами в истории христианского искусства и древностей, от первых веков христианства до позднейших времен. Этот музей должен был вместить в себе все важное и существенно-необходимое по этому предмету: и фрески катакомб, и рельефы саркофагов, и надгробные надписи первых веков христианства, и мозаики Византийские, и диптихи, и т. п.; а так как самые оригиналы рассеяны по разным местам Европы, то надобно было ограничиться копиями, то есть, слепками, снимками и гравюрами, разместив их в историческом и систематическом порядке для удобства при преподавании Богословия, и именно того отдела этой науки, который профессор Пипер называет *Богословием Монументальным*.

Но так как более или менее элементарное изучение основ христианской религии, исторических и догматических, составляет необходимую принадлежность вообще всех учебных заведений, и так как для элементарного знакомства с истинами религии, может быть, еще полезнее, нежели для университетского преподавания, наглядное изучение по памятникам христианского искусства, согласно с той мыслью Отцов Церкви, что изображения должны заменять грамоту для безграмотных: то профессор Пипер давно уже имел мысль о распространении христианских музеев для народного обучения в школах, о чем он говорит подробно в Евангелическом Календаре на 1857 г., предлагая план и указывая на средства к заведению при школах таких музеев.

В прошедшем году почтенному профессору и богослову удалось дать своей любимой мысли более широкое развитие, на педагогическом съезде филологов, в Гейдельберге, в

заседаниях 29 и 30 сентября, на которых г. Пипер прочел свое предложение о *введении монументального, и вособенности христианского монументального обучения в гимназическое преподавание*¹⁴⁹. Имея в виду классические основы немецких гимназий, Пипер к христианскому музею при гимназиях присовокупляет выбор снимков с важнейших памятников искусства античного: что оказывалось необходимым уже и потому, что искусство древнехристианское, и Римское, и Византийское, первоначально усвоило себе многие формы античные.

Главнейшие тезисы, предложенные профессором Пипером в собрании филологов, были следующие:

1. Введение этого предмета в гимназический курс требуется в виде приготовления к университетскому изучению Истории искусства, и по преимуществу классической и христианской Археологии.

2. Оно необходимо и для цели самого обучения в гимназиях: во-первых, в отношении формальном, чтобы в соответствие образованию ума, развивать воображение и воспитывать вкус.

3. Потом, в отношении содержания, посредством образцов классического и христианского искусства действовать на образование характера, в нравственном и религиозном смысле.

4. В-третьих, чтобы согласовать деятельность школы с потребностями общего образования.

5. В той мере, в какой требуется это монументальное обучение в школах, оно не встретит себе препятствия со стороны способностей учащихся; потому что произведения искусства имеют именно то качество, что способны служить средством к развитию на каждой ступени обучения.

6. Изучение искусства в гимназиях не потребует себе особых часов для преподавания, но будет прилагаться к родственным предметам обучения. Оно должно не отягощать школу новым материалом, а восполнять и облегчать метод преподавания.

7. Надлежащее место для этого, во-первых, чтение писателей, преимущественно древних поэтов (Гомера, Виргилия, Трагиков): здесь монументальное обучение служит столько же для уразумения писателей, по взаимному отношению

литературы и искусства, сколько и для изучения древностей вообще, для которых в одинаковой мере важны оба эти источника.

8. Во-вторых, при изучении истории.

9. В-третьих, религии, и прежде всего в ее исторических отделах, как в Библейской, так и Церковной истории. Памятники христианского искусства способствуют также и при объяснении догматического отдела.

Предложение Пипера обсуждали на съезде Гасслер из Ульма, профессор Штарк из Гейдельберга, Штой из Иены, директор Пидерит из Ганау, директор Моммсен из Франкфурта-на-Майне, профессор Фон-Лангсдорф из Гейдельберга и другие, и согласно пришли к убеждению в пользу введения монументального обучения в гимназиях, и признали его желательным; для окончательного же решения вопроса возложили на Пипера, чтобы он в следующем году на съезде филологов сообщил о результатах, какие усмотрят преподаватели на практике, при введении в гимназиях сказанного монументального обучения.

Эта педагогическая мера, принятая на съезде немецких филологов, заслуживает внимания во многих отношениях.

Во-первых, она свидетельствует, что наша современность, не смотря на ее практические тенденции и на господство наук материальных, не только не чуждается *искусства*, но дает ему по возможности самое широкое влияние, распространяя его даже в средних учебных заведениях, в видах нравственного и религиозного образования.

Во-вторых, даже в самой Германии, где так глубоко пустило свои корни классическое образование, и при том в школах Евангелического исповедания, *искусство христианское* для общего образования признается столь же элементарным и необходимым предметом, как и искусство античное, польза которого, по его прямому отношению к классическому обучению, для немецких педагогов давно уже не подлежала сомнению.

В-третьих, предложение ввести в средние учебные заведения монументальное обучение принадлежит человеку, особенно заинтересованному этим предметом с точки зрения

религиозной, г. Пиперу, профессору Богословия и учредителю при Берлинском Университете Христианского Музея. Как лютеранин и немец, он делает необходимую для немецких школ уступку в пользу античных преданий, но главная его мысль состоит в распространении в гимназиях преимущественно христианского искусства, как гласит уже и самое заглавие предложенного им на съезде чтения, выше приведенное.

Во Франции давно уже введено в средние учебные заведения преподавание христианской археологии по памятникам искусства. На заглавной странице знаменитого учебника Комона (*Abécédaire ou rudiment d'Archeologie*, изд. 3-е, 1854 г.) читается, что эта книга «одобрена институтом для обучения этой науке в коллегиях, семинариях и в школах мужских и женских». То же самое обучение, по предложению профессора Пипера, вводится и в немецких гимназиях, с присовокуплением обозрения античного искусства, столько же необходимого для изучения классических писателей, как и для ясного уразумения элементов искусства древнехристианского.

Сообщая о новой педагогической мере в Германии и указывая на введенный уже обычай во Франции, я вовсе не имею намерения касаться вопроса о русских гимназиях, которым и без новых проектов предстоит еще многое выработать и порешить для обеспечения своего благоденствия. Но я обращаю внимание читателей на мысль профессора Пипера и на его Христианский Музей при Берлинском Университете с тем, чтобы публика вполне оценила важность и современность подобных систематических собраний памятников христианского искусства в копиях. Счастливые начатки таких собраний в России представляют нам два *Христианских Музея*, один в Петербурге, при Академии Художеств, другой в Москве при Публичном Музее, при котором состоит и Общество Древнерусского искусства. Первое собрание имеет более практическое назначение, для обучения художников; второе имеет назначение более теоретическое, образовательное, предлагая публике наглядное знакомство с развитием христианских идей, выражаемым в последовательной истории памятников искусства.

Если уже и на Западе, столь богатом художественными оригиналами, пришли к убеждению в необходимости систематических собраний в копиях с важнейших памятников, рассеянных повсюду, то тем необходимее такие собрания в России, христианские памятники которой не восходят далее XIV в., и притом уже в позднейшем византийском стиле. Все, что сохранилось в наших церквях, ризницах, молельнях, не что иное, как случайные отрывки и позднейшие отголоски раннего христианского предания, к которому, однако, по общему убеждению, тяготеет вся наша православная старина. Чтобы элементы этого предания, рассеянные в памятниках искусства и в Византии, и Риме, и Равенне, и на Афонской Горе, и в других местах на Востоке и Западе, собрать в одно систематическое целое, нет и не может быть иного средства, как по возможности удовлетворительные копии, которые в наше время производятся отлично, благодаря фотографии и другим изобретениям.

Итак, не только для общехристианского образования, но и для уразумения своих собственных православных преданий, систематический Музей в копиях есть учреждение, для Русских равно необходимое, в котором должны нераздельно сливаться их интересы национальные с основами Европейской цивилизации.

Что такое собрание не может быть заменено никакой ризницей или Оружейной Палатой, я покажу на двух-трех примерах.

Известно, что таинство Крещения через погружение принадлежит к обрядам первоначальным, и что поливание, принятое католиками, есть уже позднейшее отклонение. Ни одна из русских церквей или ризниц не решит этого вопроса, потому что для этого нужно иметь перед глазами снимки с древнейших изображений Крещения Иисуса Христа, начиная со времен почти царя Константина и до XII века включительно, изображений, как восточных, так и западных, рассеянных по всей Европе в мозаиках, рельефах, миниатюрах и других драгоценных памятниках, общее обозрение которых возможно только в копиях.

Чтобы убедиться, что наша иконопись, за немногими исключениями не восходящая далее XVI или XV в., сохранила в себе древние предания, надобно почерпать эти предания в памятниках, оставшихся от времени до X в., конечно не в России, которая только в том столетии приняла крещеную веру.

В прениях со староверами особенная важность приписывается форме креста и перстосложению. Чтобы решить эти вопросы наглядно, по памятникам христианского искусства, которые восходят к IV в. и ранее, надобно обратиться за справками в Рим и другие древние местности.

Все эти неудобства, по возможности, устраняются учреждением систематического музея христианского искусства в копиях. Зародыш такого собрания, как сказано, уже существует при Московском Публичном Музее, и постоянно разрастается, благодаря всеобщему интересу, возбуждаемому в публике таким важным к понятию, всем доступным предметом. Что же касается до будущности этого собрания, то она обеспечена заботами учрежденного при Музее Общества Древнерусского искусства, а еще более важностью самого предмета для народа, в котором христианское просвещение составляет основу цивилизации и национального сознания.

Новые иконы академика и профессора Е. С. Сорокина

Церковь *Софии Премудрости Божией*, что на Софийке, получила в последнее время интерес для любителей церковного искусства по живописным работам, которыми академик и профессор Е. С. Сорокин украсил оба придела этой церкви. Некоторые из икон писаны им самим, но большая часть – его ученики, вероятно, по рисункам своего наставника.

По общему впечатлению на глаза, но привыкшие различать художественные стили, иконостасы обоих приделов имеют вид, подходящий к условиям нашей национальной иконописи. Все иконы, и одноличные и многоличные, как группы, так и целые события, или *деяния*, писаны на золотом поле, на котором ярко и пестро выделяются фигуры, будто обложенные золотыми окладами, или вставленные в древнюю златовидную мозаику. Если же, понимая различия в стилях, взглянуть пристальнее в каждую из отдельных икон, то немедленно приходишь к убеждению, что, за немногими исключениями, только этими золотыми полями художник сделал уступку в пользу национального вкуса, во всем же остальном, то есть, в самых изображениях, составляющих существо дела, он остался верным последователем вкуса современной живописи, исторической и жанровой. И ни коим образом нельзя допустить мысль, чтобы это произошло от неумения постановить себя на национальную основу иконописных преданий; потому что неумение могло бы только тогда оказаться, когда бы ясно было обнаружено желание стать на эту иконописную основу. Напротив того, мелкие иконы второго яруса, с изображениями праздников, представляют решительные противоречия не только иконописным образцам, но даже самому духу и смыслу нашего церковного искусства; так, например, в иконостасе правого придела, Рождество Иисуса Христа изображено в какой-то Фламандской обстановке семейной сцены, происходящей в горнице, вместо вертепа; в сошествии Св. Духа, этот торжественный собор Апостолов, обыкновенно восседающих полукругом, нарушен совершенно

неуместным драматизмом фигур, для чего-то вставших со своих мест; сцена сошествия Иисуса Христа во ад тоже совершается в какой-то зале или в портике, вместо преисподней, из которой по обычаю, извлекаются праотцы. Впрочем, эти и другие странности надобно объяснять не намерением отклониться от национальных воззрений, потому что нет основания предполагать о желании быть с ними знакомым; еще менее можно объяснить сказанные странности увлечением художественного творчества, потому что все эти церковные сцены писаны как-то нехотя, вяло, будто из снисхождения к сюжетам, выше которых, или, по крайней мере, вне которых давно уже привык художник понимать свое артистическое призвание. Этот разлад между творчеством и предметами творчества, тяжелый для художника, болезненно действует и на зрителей, не пробуждая в них никакой новой мысли, не трогая ни воображения, ни чувства.

Впрочем, было бы крайне несправедливо указанные недостатки приписывать лично самому художнику. Он несет на своих плечах общее бремя целого направления, воспитанного для живописи, во всем противоположной церковному стилю. Запросы на национальную иконопись застали это направление врасплох. Обратиться к образцам искаженной, ремесленной иконописи современных сельских школ было уже немыслимо и также нелепо, как учиться немецкому золотых дел мастеру у деревенского кузнеца. И где же было художнику искать национального, иконописного воодушевления? Не многие из старинных икон в церквях, или от времени изветшали и почернели, или так закрыты металлическими ризами, что трудно составить о них какое-нибудь понятие. Национальных галерей еще нет, а домашние молельни с отличными образцами старой иконописи вообще мало доступны не только для копирования, но и для беглого обозрения. Сверх того, где руководства для этого предмета, или по крайней мере такие руководящие статьи, которые сколько-нибудь объясняли бы дело с критической стороны, чтобы художники сознательно могли взвесить достоинство национальных иконописных преданий и блистательные результаты искусства европейского, и примирить свое артистическое умение с национальными требованиями?

Где, наконец, и такие заказчики, которые умели бы художнику толково объяснить свой запрос на произведение в иконописном стиле?

Постановив на вид все эти неблагоприятные обстоятельства, можно ли винить художника, что он, украшая иконостас, не знает и не имеет особенного влечения знать свои национальные, иконописные предания? Можно ли ему ставить в укор, что от всех запросов на возрождение этих преданий он шутя отделяется золотым полем, на котором пишет свои фламандские и итальянские фигуры, нисколько не подозревая, что золотое поле вовсе не составляет сущности нашей иконописи, которая, напротив того допускала ландшафт и перспективу, хотя и не умела с ним сладить?

Впрочем, если бы речь шла только о неудачах в применении так называемой академической живописи к украшению наших храмов в национальном стиле, то не стоило бы повторять одних и тех же жалоб на этот предмет, ставших общими местами. Притом, может быть, было бы и несправедливо ставить под личную ответственность самого академика Сорокина большую часть упомянутых икон, потому что неизвестно, в какой мере принимал он участие в работе своих учеников. Зато, тем интереснее должны быть для любителей церковного искусства те из произведений собственной кисти, в которых художник, вооруженный всеми средствами современной живописной техники, решился попробовать свои силы на церковном стиле. Впрочем, это уже не первый его опыт. В том же стиле он расписывал Русскую церковь в Париже. По лучшим его иконам в Софийской церкви московская публика может составить себе довольно полное понятие и о тех попытках, которые этот художник делал в Париже.

Из икон, писанных для Софийской церкви самим академиком Сорокиным, особенного внимания заслуживают две. Обе находятся в иконостасе правого придела. На одной изображена *Св. София Премудрость Божия*, на другой *Царь Константин* с матерью своею *Царицей Еленой* и с мученицей *Глафирой*.

Св. София писана согласно иконописным преданиям так называемого Новгородского перевода. Кроме известного толкования этого символического сюжета в подлинниках, художник, кажется, пользовался изображением, помещенным на восточной наружной стороне Московского Успенского Собора. В середине восседает на престоле крылатый Ангел с огненным лицом, по сторонам его Богородица и Предтеча; над Ангелом Иисус Христос; над Иисусом Христом престол со Св. Писанием; по сторонам на облаках коленопреклоненные Ангелы. Держась иконописного предания в самом сюжете и в расположении его частей, художник остался вместе с тем верен и своим художественным принципам в правильности и изяществе рисунка, выработанного изучением натуры, и в сильном, собственно живописном колорите. И то и другое придает этому иконописному сюжету значительную свежесть, напоминающую лучшие времена цветущего стиля древнехристианского искусства, так что эта икона больше подходит к изящному стилю древнейших лучших миниатюр из Греческих рукописей, нежели к произведениям нашей старинной иконописи, забывшей природу и стесненной чуждыми искусству правилами условного стиля. Самая отделка иконы в лицах, оконечностях, в драпировке, отделка масляными красками, свободная и широкая, дающая возможность рассматривать произведение издали, с разных точек зрения, говорит в пользу того же сближения с артистическим стилем древнехристианского искусства, в противоположность миниатюрной отделке произведений столь знаменитой в нашей иконописи Строгановской школы, которые, не смотря на многие достоинства, большей частью лишены главного преимущества образовательных художеств – способности оказывать на зрителя действие на известном расстоянии; потому что мелкая, микроскопическая отделка, для того, чтобы ее оценить, требует рассмотрения не только вблизи, как рассматривают мелкие миниатюры в книге, но даже в увеличительное стекло, и часто с искусственным освещением лампадой или свечой, если икона потемнела и стоит в невыгодном освещении от дневного света. Широкая отделка масляными красками, в сущности своей, не только не

противоречит главным принципам православного искусства, но даже возводит его к лучшим образцам стиля Византийского, как в иконах с изображением фигур в натуральную величину, так и в мозаиках, и стенной иконописи, с фигурами даже колоссальными. Такую отделку еще помнит Новгородская школа иконописи XV и XVI веков; и в конце XVII в. школа Симона Ушакова, стремясь к водворению живописного вкуса в нашей иконописи, делала попытки расписывать большого размера широкой кистью, чтобы придать им округленность и эффект светлоты на известном расстоянии.

В том же широком, живописном стиле писана и другая икона, с изображениями *Царя Константина, матери его Елены и мученицы Глафиры*. Я обращаю внимание только на две первые фигуры, потому что последняя, присоединенная к ним случайно, по желанию заказчика, К. А. Попова, менее замечательна.

Если в Св. Софии академик Сорокин сделал попытку восстановить древнее иконописное предание в изящном вкусе современной живописи, то в изображениях царя Константина и матери его Елены он решил задачу, хотя и менее трудную для его художественной практики, но более наставительную в рассуждении вопроса о древнехристианских иконописных типах и об иконописном костюме.

В иконописи есть одна такая сторона, на которой, не делая уступок своим художественным принципам, академик может примириться с иконописцем. Это историческая верность, в которой в равной степени, хотя и неодинаковым путем, стремятся и исторический живописец, и иконописец. Для иконописца источник исторического правдоподобия – лицевой подлинник и вообще древнейшие, чтимые в народе, иконы; для исторического живописца – все исторические документы и памятники той эпохи, из которой он берет свой сюжет. В применении к иконописи исторический живописец не ограничивается национальными иконописными пособиями, которые у нас относятся ко времени значительно позднему, и расширяет круг своих источников историческими данными вообще, а также древнейшими пособиями, предлагаемыми вообще историей искусства во фресках, мозаиках, миниатюрах,

хотя бы эти памятники и не составляли исключительной принадлежности собственно русской иконописи, и хотя бы они находились вне России, не только на Афонской Горе, в Цареграде, Солуне, но и в Италии, Франции и в других странах исповедания не православного.

Это важное отличие живописца образованного от иконописца в отношении к источникам церковного искусства, с точки зрения науки и искусства, дает неоспоримое превосходство первому над последним настолько же, насколько древнехристианские и ранние византийские фрески и мозаики (например, в Риме, Венеции, Равенне, Палермо), а также миниатюры в греческих рукописях от VI до X в., удержали первоначальные христианские вообще и в частности, византийские предания изящного стиля в большей чистоте, нежели русские значительно позднейшие мозаики, фрески и иконы, и еще тем более поздние иконописные подлинники (XVII и даже XVIII столетий).

На этих основаниях академик Сорокин для изображения царя Константина и матери его Елены пользовался, относительно костюма, ближайшими ко времени этих святых личностей художественными преданиями, в знаменитых мозаиках Св. Виталия в Равенне, изображающих в торжественной процессии царя Юстиниана и царицу Феодору, и относящихся к VI столетию. А именно: царь изображен в коротком по колени нижнем одеянии (*stola*) с узкими в обтяжку рукавами из серебротканной материи (вроде газета), и в длинной мантии (на мозаике в пурпуровой, у Сорокина – в красной), застегнутой пряжкой на правом плече; на мантии четверугольное вышитое украшение (*clavus*), ведущее свое начало от древнейшего наряда Римских Сенаторов¹⁵⁰; на голове низенькая корона или диадема; на ногах башмаки, вышитые золотом и украшенные камнями. История искусства свидетельствует нам, что с малыми изменениями тот же костюм был в употреблении за столетие и более до Юстиниана, в эпоху ближайшую к царю Константину; а именно почти так одеты на серебряном щите Баядосском (конца IV или начала V в.) император Феодосий с Гонорием и Аркадием¹⁵¹. Тот же костюм по преданию удерживается в одеянии царей в памятниках искусства

собственно Византийского, как, например, в греческих миниатюрах рукописи Григория Богослова, IX в., в Парижской публичной Библиотеке, в Лобковской Псалтири того же века. В обеих рукописях встречается изображения Царя Константина, по костюму мало отличающееся от Юстиниана, равеннской мозаики, и от иконы академика Сорокина.

С той же верностью этот живописец перенес костюм Феодоры с равеннской мозаики на царицу Елену. Сверх нижнего одеяния (stola) надел он на нее пурпуровую мантию, шею и грудь украсил оплеченьем или бахромой из золота и драгоценных камней и голову короной, повыше диадемы царя Константина.

Сказанным костюмом, как кажется, ограничивается вся работа нашего художника по источникам. Все остальное обязано своим происхождением его личным соображениям. Царь Константин изображен средних лет, смуглым, с черной, небольшой, круглой бородой; в руке держит осьмиконечный крест. Царица Елена – смуглая в преклонных летах, руки сложила ладонями вместе, которые прижимает пальцами, друг между другом вложенными.

Если попытка академика Сорокина восстановить настоящий костюм в одеяниях этих равноапостольных святых заслуживает всякого уважения в глазах не только археолога и иконописца, но и вообще всякого читателя церковных преданий, то другие подробности, определяющие эти иконописные типы, изобретенные самим художником столько же не согласны с русскими иконописными подлинниками, сколько и вообще с духом древнехристианского вообще и православного церковного искусства. Во-первых, я не знаю ни одного из русских иконописных типов, у которых были бы так сложены ладони и пальцы, как у царицы Елены, потому что этот образ молитвы и благочестивого умиления приличен только католическому и притом не раннему искусству, и к нам стал входить только с конца XVII века. Во-вторых, по всем иконописным преданиям, освященным на Руси давностью, царь Константин изображается *не с черной, а с русойбородой*. Что же касается до *осьмиконечного* креста, данного художником в руку царю Константину, то может быть, он перенес эту подробность на

равноапостольного царя от архиепископа Максимиана, который на той же равеннской мозаике изображен с крестом, но с *четвероколенным*; крест осьмиконечный многими столетиями позднее четвероколенного; и если уже г. Сорокин хотел держаться исторических оснований, то непременно должен бы дать своему Константину крест именно *четвероколенный*; потому что иной формы креста в эпоху этого императора не знали. А если бы художник не присоединил к этим двум церковным лицам мученицы Глафиры, то все согласнее было бы, на основании русских иконописных подлинников, между ними поместить водруженный крест Господнего распятия, обретенный царицей Еленой. Это был бы перевод, хотя и позднейший, но согласный с преданиями не только русскими, но и Византийскими X в.

В заключение предлагаю тексты из русских иконописных подлинников (под 21 мая) по разным редакциям, в сличении с некоторыми изображениями в русской иконописи от XVI–XVIII столетий.

1. «Царь и царица» оба держат честный крест Спасов правыми руками. Царь всем подобием аки Лука Евангелист, риза празелень с лазорью, испод багор и бакан, в левой руке ширинка. На Царице риза лазорь, испод киноварь; оба в царских венцах». (По моей рукописи, краткой).

2. «Держат крест. На Царе риза празелень, испод багор красен, в руке ширинка, у матери его риза лазорь, испод киноварь». (По Филимоновской, краткой).

3. «Царь средний, брада Козмина, кудревата; шапка на главе, риза киноварь, испод празелень. На Елене венец царский; плат бел со главы на шию; риза багор, испод бакан; в руке у Елены крест, а у Константина Царя руке молебны ко кресту». (По Филимоновской, подробной).

4. «Константин подобием рус, брада Козмина, власы кудреват, на главе царская корона, порфира на нем царская, багряная, предобре устроенная, испод риза зеленая. Мать его Елена, лицом чиста, мало морщиновата; на главе покрывало, концы распущены, и венец царский; риза темнобагряная порфира, испод светло-багряная. Константин и Елена держат

крест Христов». (По подлиннику, исправленному в начале XVIII в.)

Итак, главные особенности в изображении этих святых, по нашим подлинникам следующие:

1) Между ними помещается водруженный крест.

2) Иконописный тип Царя Константина сближен принятыми за общеизвестные образцы подобиями Евангелиста Луки и Безсребренника Космы. А по подлинникам (под 8 октября) «Лука рус кудреват, брада аки Флорова» и (под 1 ноября) «Косма образом и бородою средний, рус»; вариант: «Обое (Косма и Дамиан) подобием, образом и власы, аки Флор». Что же касается до общеизвестного типа мученика Флора, то (под 18 августа) он описывается так: «Флор подобием рус, власы с ушей кратки, брада невелика, аки Никиты Мученика». Итак, по нашим подлинникам царь Константин единогласно изображается русым (в чем, как замечено, представляет необъяснимое противоречие национальным преданиям изображение академика Сорокина).

3) В типе царицы Елены старческие морщины означены только в подлиннике позднейшем, исправленном. Древность допускала со постановление молодой фигуры царицы Елены рядом с равноапостольным ее сыном.

4) Отличительной подробностью в костюме Елены, как по всем подлинникам, так и по изображениям на иконах и в миниатюрах – означает белый плат, спускающийся с головы на шею, или покрывало с распущенными концами¹⁵².

Что же касается до костюма вообще обоих этих святых, то как в подлинниках, так и в памятниках русской иконописи, он изображается с различными видоизменениями, свидетельствующими о подновлении древнего предания, и поведшими к некоторым неточностям и даже противоречиям, которые, как видно из приведенных текстов, вкрались и в подлинники. То оба эти святые изображаются по подлинникам в царских венцах; То царь Константин в шапке, то царица Елена в царском венце, то, наконец, почему-то допущено подобозначащее разноречие между царской короной Константина и царским венцом Елены. В ранних подлинниках оба святые – вообще в ризах (конечно, царских), а в позднейшем

– в порфирах. Еще большее противоречие встречаем в колорите одеяний. Так по одному подлиннику на царериза *празелень, испод багор красен*, по-другому – наоборот *риза киноварь, испод празелень*, наконец, по исправленному – *порфира багряная, испод зеленый*.

Из приведенного мною сличения новых произведений академика Сорокина с русскими иконописными преданиями извлекаются следующие выводы:

1) Этот художник для изображения царя Константина, очевидно, не справлялся с иконописными подлинниками; в противном случае он изобразил бы его *русым*.

2) Желая держаться исторических основ в костюме, он был не последователен, дав в руки царю Константину *осьмиконечный* крест, которого во времена царя еще не знали.

3) Хотя он оказал услугу Русской иконописи возведением костюма равноапостольного Царя и Матери к древнейшим источникам, по равенским мозаикам, но это сделано было им независимо от критики русских источников, которые он игнорировал; в противном случае он, вероятно, заимствовал бы из них отличительную черту костюма царицы Елены – покрывало, спускающееся из-под венца на шею, подробность, встречающуюся и в памятниках древнехристианского искусства.

4) Если наши подлинники должны быть проверены по древнейшим источникам и по ним исправлены для практического употребления, то еще более для той же цели невозможно новому художнику ограничиваться только древнейшими общехристианскими или ранними Византийскими источниками, без пособия русских подлинников и памятников Русской иконописи.

5) Академик Сорокин удовлетворил некоторым условиям иконописи, потому только, что с точки зрения исторического живописца, хотел быть исторически верен и в иконах, и именно в костюмах, изображенных ими святыми. Он менее погрешителен, нежели его предшественники академики, потому только, что пользовался лучшими источниками, нежели эти последние, без разбора копировавшие для русских икон фигуры с картин позднейших школ живописи Итальянской, Французской и даже

Голландской. Но, как и его предшественники, он остался равнодушен к собственно русским церковным преданиям, как в типе царя Константина, так и в излишне сентиментальном и тревожном выражении царицы Елены, дополнив это выражение вовсе ненужной новизной в сложении ее рук и пальцев. Вследствие того, его иконы, отличающиеся от общепринятых костюмов, хотя и верным исторически, останутся не понятны и чужды всем, привыкшим к обычным, национальным типам этих обоих святых. Одним словом, историческая живопись сама по себе, без пособий иконописных, для русского церковного искусства не годится.

Наконец, 6) не смотря на неоспоримые достоинства в воспроизведении костюмов царских личностей, новый живописец явился непогрешительнее в изображении Св. Софии, потому что держался обычных, национальных преданий, и если бы он избежал вовсе ненужной пестроты, бросающейся в глаза, особенно в одеянии ангелов, то эту икону можно бы было постановить наряду с лучшими произведениями того же содержания, дошедшими до нас от школ древнерусской иконописи.

Сказание о создании церкви Св. Софии

Предисловие

Развитие поэтического элемента в легендах состояло в тесной связи с элементом художественным вообще. Даже самая проза в книгах чисто церковного содержания, у народов христианских, с точки зрения развития литературных идей, должна быть изучаема в связи с историей христианского искусства и преимущественно хромового зодчества, и иконописи. Так по мере сооружения древнейших христианских храмов по священному обычаю на мощах мучеников, полагаемых в основу храма под алтарем, приводились в известность самые жития тех мучеников и составлялись о них книги под именем *мартирологиев*. Сооружение и украшение каждого древнейшего храма окружено таинственным обаянием чудесного и сверхъестественного. Сооружение древних храмов во имя Св. Софии, Премудрости Божией, в Киеве и Новгороде говорит о том художественно-религиозном влиянии, как Византия своим знаменитым Софийским храмом оказала на новообращенную Русь в XI веке. Даже к X в. легенда относит это влияние на чувство и воображение Владимировых послов, которые, исследуя на месте различные вероисповедания, так рассказывали, возвратившись домой, о цареградском Софийском храме: «придохом же в Греки, и ведоша ны, идеже служат Богу своему и не свемы, на небе ли есмы были, ли на земли: несть бо на земли такого вида, ли красоты такая, и недоумеем бо сказати; токмо то вемы, яко оведе Бог с человеки пребывает, и есть служба их паче всех стран. Мы убо не можем забыти красоты тоя; всяк бо человек, аще укусит сладка, последи горести не принимает, тако и мы не имамы сде быти»¹⁵³.

В этой легенде во всей наивности высказывается непритворный восторг, возбужденный в верующих сердцах великолепием цареградского храма. Чувство эстетическое так тесно связано тут с религиозным умилением, как это может быть в самую раннюю эпоху христианского просвещения. Не одно подражание, но и внутренняя художественно-религиозная потребность была причиною сооружения на Руси храмов во имя

Софии Премудрости. Если отвлеченная высокая идея о *Божественной Премудрости*, которой посвящен византийский храм не вполне ясна была простодушной Руси XI века, по крайней мере безотчетное эстетическое и религиозное чувство удовлетворялось подобием или подражанием тому высшему храмовому идеалу, который по легенде впервые возбудил, в некрещенной еще Руси, высокую мысль о пребывании самого Бога с людьми во время молитвы.

Как бы то ни было, но надобно полагать, что сказания и сооружения цареградской Софии уже в раннее время были внесены в нашу литературу в переводах с греческого, и в подробном, и в кратких извлечениях в хронографах.

Самое интересное для наших благочестивых предков в этом сказании¹⁵⁴ было повествование о чудесах, при которых храм был созидаем. Особенное внимание заслуживали три чуда, внесенные и в хронограф: 1) о золоте, 2) о трех оконцах, 3) о именовании церкви от ангела Божия. Из них второе интересно для истории архитектуры алтарных окон, а третье свидетельствует нам о том, что в Византии был обычай употреблять в клятвах священное имя Софии, Премудрости Божией.

Для истории художественных преданий древней Руси особенно важно в сказании о цареградской Софии свидетельство, что в этом храме было 365 приделов, т. е. по приделу на каждый день в году и каждый придел во имя того святого, которого память празднуется в тот день. Таким образом, приделы Св. Софии все вместе взятые, составляли как бы архитектурный и живописный месяцеслов и вполне соответствовали любимому чтению, которое древнерусские христиане находили в прологах, расположенных по месяцам и по дням, и содержащих в себе жития святых, поучения и назидательные повести.

Таким образом, Св. София, как Слово Божие, т. е. как священное и церковное писание, обнимала в своих стенах всю церковную святыню и все христианские предания, приведенные в систему месяцеслова. Впоследствии, когда у нас в конце XVI и в начале XVII века, стали появляться иконописные руководства

под именем подлинников, свидетельство о 365 приделах цареградской Софии было положено в основу подлинника, расположенного тоже по месяцеслову.

От сказания о Св. Софии перейдем к самому храму.

* * *

Церковь Св. Софии в Константинополе, в течении тысячелетия составлявшая гордость восточных христиан, есть величайшее из произведений византийского искусства. Первое основание ее приписывают императору Константину Великому: говорят, что в двадцатом году своего правления в 326 г. до Р. Х.) он в новоизбранной столице своей Империи основал базилику и посвятил ее Божественной Премудрости – τῇ ἀγία σοφίᾳ. Вследствие неизвестных причин (по одним – землетрясения, по другим, вследствие малой величины церкви, не соответствовавшей более возраставшему народонаселению Византии), сын Константина Великого, император Констанций, увеличил и частью снова выстроил ее и в 360 году с большой торжественностью освятил свою великолепную постройку. Но и в этом новом виде церковь Св. Софии вскоре подверглась новым бедствиям: в 404 году, в восстании, происшедшем по случаю ссылки патриарха Св. Иоанна Златоуста при императоре Аркадии, восточная часть церкви сильно потерпела от пожара, произведенного арианами. Во времена малолетства император Феодосия Младшего, она, по-видимому, снова горела, потому что в 415 году Феодосий реставрировал ее. В этом виде существовала она до губительного пожара, происшедшего в январе 532 года, во время борьбы партий цирка, в которой погибли тридцать пять тысяч человек, сгорело полгорода и вместе с ним и Константином основанный храм Св. Софии.

Это древнейшее здание, судя по известиям писателей, была базилика, имевшая продолговатый план, крытая деревянной крышей, что и объясняет частые пожары, постигавшие это здание. Поэтому, когда тотчас после последнего бедствия, император Юстиниан вознамерился в наискорейший срок на месте древней базилики создать новый *«великолепнейший из всех памятников, построенных со времен сотворения мира»*, он предложил архитекторам, чтобы новое здание,

наивозможнейшим образом было обезопасено от огня. Консеквентно проведенная им система куполов предоохранила их произведение до нынешнего дня от пожаров, столь еще частых и гибельных и ныне в Константинополе.

Юстиниан был человек, умевший не только задумать великое предприятие, но и найти средства для его осуществления. Еще до построения новой церкви Св. Софии, он призвал к себе на службу величайшего из современных архитекторов Антемия, уроженца города Траллес (в малой Азии); ему то поручил он сочинить план новой церкви и спустя 40 дней после пожара, 23 февраля, был заложен первый камень этого здания.

Что Антемий был не только гениальный, но и сведущий в математических науках, человек, это доказывает необыкновенная смелость его постройки. Ему приписывали различные изобретения, и византийские историки рассказывают разные анекдоты, доказывающие его глубокие, по тогдашнему времени, познания в механике и физике. Не менее славен был его сотрудник Исидор из Милета. Замечательно, что оба строителя Св. Софии были уроженцы Малой Азии, страны, издревле славившейся своими колоссальными постройками. Сам император принимал наидеятельнейшее участие в сооружении храма. Начальники провинций византийской империи получили повеление везде тщательно отыскивать драгоценные мраморы, колонны и различного рода скульптуру, которая могла бы быть пригодна для нового здания. Тогда были обобраны древние языческие храмы Малой Азии и Греции, и со всех сторон стекались материалы, украшавшие некогда античные портики и термы. Одна римская знатная дама, Марция, послала на плотях Юстиниану восемь колонн, украшавших храм Солнца в Баальбеке, построенный Аврелианом. Константин, претор города Эфеса, в Малой Азии, послал к нему восемь других колонн из зеленого мрамора, с черными пятнами, которые, вероятно, были взяты от знаменитого храма Дианы Эфесской. Доходы обширного государства, какими Юстиниан мог произвольно располагать, были обращены на построение Св. Софии: сверх того, наложены были новые подати для покрытия

огромных издержек на построение. Юстиниан, для этой постройки, приказал расплавить даже свинцовые трубы городских фонтанов и заменить их глиняными. Со всех сторон стекались рабочие; впрочем, число их позднейшие византийские писатели сильно преувеличивают: они говорят, что под начальством каждого архитектора находилось сто мастеров каменщиков, и каждый из последних начальствовал над сотней рабочих. Таким образом, работали на правой стороне церкви пять тысяч человек и столько же на левой.

Но и лично принимал Юстиниан самое деятельное участие в построении Св. Софии. Чтобы придать рабочим энергию и похвалой или порицаниями споспешествовать успешному ходу работ, он почти ежедневно посещал постройку: так как церковь Св. Софии находилась недалеко от императорского дворца, то Юстиниан приказал соединить его со строящейся церковью посредством галереи, позволявшей ему во всякое, хотя бы ненастное время, появляться невидимо от народа на постройке и наблюдать за производством работ. Взирая на построение церкви Св. Софии, как на дело, предпринятое бременным человеком для прославления Всемогущего, он, исполненный смирения, являлся на постройках в худой и простой льняной тунике с покрытой головой и с посохом в руках. Лично награждал он самых ревностных. Позднейшие легенды приписывают ему даже часть славы в сооружении этой церкви: рассказывали, будто ангел, низлетавший с неба, открыл ему многие из архитектурных форм, употребленных при построении храма, будто во время сна нисходило на него решение проблемы, тщетно искомых строителями.

Юстиниан лично, с большой торжественностью, положил первый камень, и патриарх Константинопольский воссылал к небу молитвы, дабы Господь излил свое благословение на этот огромный труд. Здание заложено было необыкновенно прочно. Стены его были возведены из кирпича, а массивные столбы, на которых должен был покоиться гигантский купол, из огромных известковых блоков. Когда следовало приступить к построению купола, Юстиниан послал на Родос троих из преданных ему лиц

– Троила, Василия и Колоквинта для наблюдения над изготовлением кирпичей, назначенных для купола.

Внутреннее изукрашение церкви Св. Софии отличалось необыкновенным великолепием: стены ее были покрыты драгоценными мраморами, живописью и мозаикой на золотом поле; капители и карнизы вызолочены; купол горел в золоте. Священные сосуды, канделябры, числом более шести тысяч, и кресты были большей частью все из массивного золота; двадцать четыре большие Евангелия блистали драгоценными украшениями; не меньшим же богатством материала отличались трапеза, амвон, весьма обширный и седалища для духовенства. Благодаря неутомимой энергии Юстиниана, по истечении 5 лет, 11 месяцев и 10 дней со времени большого пожара великолепное здание, со всем внутренним своим убранством, было приведено к окончанию. Торжественное освящение Св. Софии последовало 26 декабря 537 года: император на колеснице, запряженной четырьмя конями, отправился сперва на ипподром, где были убиты 1000 быков, 10000 овец, 600 оленей, 1000 свиней, 10000 кур 10000 цыплят; и все это вместе с 30000 мер хлеба было роздано народу. Потом, в сопровождении патриарха, Юстиниан направил стопы свои к храму Св. Софии. Когда двери отверзлись, он вошел на амвон и, исполненный удивления к собственному произведению, воскликнул: Слава Всемогущему, который счел меня достойным совершить это великое дело! Я победил тебя, Соломон!¹⁵⁵ (νενίκηκα σε, Ζαλομῶν). Церковь была освящена и после церемонии освящения один из военачальников рассыпал на полу три центнера золота, которые подобраны были народом. Молитвы, общественные торжества и раздача денег продолжились две недели.

Но Юстиниан, желавший предупредить возможность разрушения церкви Св. Софии посредством огня, введением новой архитектурной формы в новых размерах, не предчувствовал, что другое бедствие, столь частое в южной Европе, еще при его жизни будет весьма губительным для великолепного его создания. Двадцать два года после освящения церкви, вследствие сильного и продолжительного

землетрясения, восточная часть купола рушилась и в падении своем раздробила трапезу с балдахинном и амвон. Юстиниан тотчас приступил к реставрации церкви: некоторые части здания были укреплены, купол поднят на 25 ф. выше, возобновлено внутреннее великолепие храма и пять лет спустя после этого несчастного события, Св. София была снова освящена 24 декабря 563 года.

С тех пор, несмотря на частые землетрясения и другие бедствия, постигавшие Константинополь, церковь Св. Софии мало изменяла свой вид, данный ей в последний раз императором Юстинианом, хотя она и подвергалась разным реставрациям в IX, X и XIV столетиях. Большой части своего внутреннего великолепного убранства лишилась она в 1204 году, вследствие грабежа при взятии Константинополя латинскими крестоносцами. Но величайшее бедствие постигло церковь Св. Софии в 1453 году: 29 мая турки окончательно овладели столицей византийской империи. Магомет II (так рассказывает историк Оттоманской империи Гаммер) в полдень получив известие, что весь город находится во власти победителей, в сопровождении визирей и гвардии въехал в Константинополь и направился прямо к церкви Св. Софии. Он сошел с лошади и пешком вступил в церковь. С удивлением взирал он на ее великолепные колонны и чем выше к куполу подымались его взоры, тем более росло его удивление. Потом он повелел одному из муеззинов призвать правоверных к молитве и сам совершил ее близ святой трапезы. Этим поступком церковь Св. Софии была осквернена для христиан и освящена для последователей Магомета и с той поры раздается в ней монотонный призыв муеззина: Аллах инш Аллах!

Это трагическое событие было историками впоследствии украшено разными прибавлениями. Они рассказывали, что Магомет в церковь Св. Софии въехал верхом на коне и даже с лошадию вскочил на трапезу. Гораздо трогательнее следующая легенда: когда Магомет въехал в Св. Софию, то искавшие здесь убежище христиане молились и священник, окруженный дьяконами и другими священнослужителями, служил обедню. Толпа, пораженная ужасом, с шумом разбежалась во все

стороны: священник покинул алтарь и бежал из церкви в дверь, находившуюся в одной из галерей. Но едва вышел служитель Божий, как дверь вдруг скрылась под каменной стеной. Когда христиане снова овладеют Константинополем, говорит легенда, то эта дверь сама собой отворится, и священник выйдет из нее и окончит литургию.

Впрочем, турки сделали мало изменений в церкви Св. Софии и эти изменения касаются преимущественно ее внешности, которые пристройкой минаретов, уничтожением или переделкой разных побочных зданий и прибавлением неуклюжих и безобразно-массивных контрфорсов, получила совершенно иной вид, который не находится ни в каком отношении с красотой внутренности этого здания. Во внутренности были совершенно удалены бема, солея и амвон со всеми их богатыми украшениями; мозаики забелены и на месте их написаны изречения из Корана. Магометанский культ потребовал только устройства ниши, именуемой мираб, в которой сохраняется Коран, минбара (кафедры), макриля (невысокой террасы) и особой логи для султана. В обширных пространствах Св. Софии не трудно было найти место для этих потребностей мусульманской мечети. Само собой разумеется, что церковь Св. Софии лишилась всех своих сокровищ и украшений: огромные ковры покрывают ее прекрасный мраморный пол и даже кусочки отпадающих мозаик продаются мусульманами любопытным европейским путешественникам.

Неудивительно, если этот храм, столь важный для византийской истории (потому что в нем происходили главнейшие акты государственной жизни византийской империи, как например, коронование, бракосочетание и другие торжества императоров), со времени основания своего обратил на себя внимание различных писателей, из которых многие передали нам весьма любопытные подробности об истории его построения, а другие описали его в малейших подробностях. Между византийскими писателями преимущественно трое, как современники построения Св. Софии при Юстиниане, заслуживают доверия: это – Прокопий, Павел Силентиарий и Агатиас (Agathias). Прокопий, посвятивший постройкам

Юстиниана целое сочинение, в котором по обычной лести того времени он приписывает этому императору множество зданий, построенных только в его время, а не им самим, в описании Св. Софии краток и кроме того тяжел и напыщен. Вероятно, это древнейшее ее описание, изданное до 558 года, было уже известно второму описателю этого храма, Павлу Силентиарию, одному из важнейших сановников при дворе, знаменитому и родом, и богатством своим, который в то же время был один из ученейших и образованнейших людей, занимался древней греческой литературой и сам в стихах подражал древним писателям. Он оставил нам стихотворное описание Св. Софии и амвона, в ней находившегося, читанное им в присутствии самого Юстиниана и его двора в императорском дворце. Цель этого стихотворения есть прославление как самого здания, так и его строителя и вместе реставратора. В этой поэме есть много интересных подробностей, преимущественно о внутреннем изукрашении церкви, теперь уже не существующем.

Историк Агатиас сообщает только некоторые сведения о реставрации купола, произведенной Юстинианом и об удивительных познаниях архитектора Антемия. Позднейшие византийские писатели, и именно аноним, изданный Бандури, сообщает о событиях, происшедших до их времени, столько важных сведений, что фантастическим рассказам их в тех случаях, где они разнствуют с рассказами вышеназванных писателей, никак не следует доверять.

Весьма любопытное описание св. Софии в последние времена Византийской империи находится в дневнике путешествия исландца Рюи Гонзалеса де Клавихо, посланного Генрихом III, королем Кастилии и Леона с посольством к Тамерлану. Клавихо был в Константинополе в 1403 году. О состоянии церкви Св. Софии во времена турецкого владычества говорят два путешественника – Гиллиус и Грело, видевшие ее в XVII веке. Одно из важнейших вспомогательных пособий для изучения истории этой церкви есть отдел, посвященный ей в описании Константинополя, изданном в 1680 г. необыкновенно ученым и трудолюбивым французским писателем Дюканжем. Этот ученый, обладавший огромной начитанностью в

византийской литературе, которую в настоящее время едва ли где бы то ни было встретишь в ученом мире, собрал в третьей книге Описания Константинополя из византийских писателей все места, относящиеся к этому храму и подверг их критической оценке.

В новейшее время церковь Св. Софии много пострадала от небрежного надзора лиц, которым был поручен этот храм. Софты до того мало заботились о сохранности драгоценнейшего памятника византийского искусства, что даже неопытные предвидели быстрое его разрушение, если не будут предприняты сильные меры для энергической реставрации. Вследствие повеления султана Абдул-Медшида эта реставрация поручена была в 1847 году итальянскому архитектору Фосатти, который исполнил возложенное на него поручение с большим знанием дела. Вместе с тем реставрация церкви Св. Софии представляла весьма удобный случай для всестороннего изучения этого памятника и этим то случаем решился воспользоваться нынешний прусский король, просвещенный любитель древнехристианского искусства. По его повелению это исследование было поручено архитектору В. Зальценбергу: помосты, наполнявшие и окружавшие все здание, позволяли ему исследовать его во всех частях наиточнейшим образом и так как в это же самое время перестраивались в Константинополе две другие византийские церкви, превращенные в мечети, то Зальценберг воспользовался этим счастливым обстоятельством для изучения и других ныне уже существующих остатков древнехристианской архитектуры в бывшей столице Восточной империи. Результат его исследования появился в свете в великолепном издании, вышедшем под заглавием: *Altchristische Baudenkmale von Constantinopel vom V bis XII Jahrhundert. Von W. Salzenherg. Berlin. 1854 in. fol.* Впервые в тексте этого издания, кроме исторических сведений, мы встречаем сделанное отличным и ученым специалистом подробное описание Св. Софии и художественную характеристику этого здания. Весьма любопытное приложение к тексту составляет перевод на немецкий язык стихотворного произведения Павла Силентиария, которое дает нам полное понятие о богатом внутреннем

изукрашении этого храма. В великолепном атласе этого издания, состоящем из 39 рисунков, превосходно или гравированных, или литохромированных, рисунки 6–32 посвящены церкви Св. Софии: все архитектурные чертежи сделаны по точным измерениям и изображают это здание как в плане, так во всех разрезах и деталях. Впервые получаем мы в них самое полное и достоверное представление об архитектурной композиции этого здания и отчасти и о системе его изукрашения. В особенности драгоценны весьма точные снимки с мозаичных картин, ныне, после реставрации их, вследствие мусульманских законов, снова скрытых от любопытных взоров христиан. Впрочем, должно заметить, что многие из важнейших картин, во время прибытия Зальценберга в Константинополь, были реставраторами уже снова забелены, так что ему не удалось их издать в своем сочинении. Тем не менее нам положительно известно, что все мозаики Св. Софии во времена реставрации, произведенной г. Фосатти, были фотографированы и срисованы другими художниками и ныне гравированы в Дармштадте, так что можно надеяться на скорое издание этих важнейших материалов для истории византийской живописи.

Сам реставратор церкви Св. Софии архитектор Фосатти издал в 1852 г. прекрасный альбом под заглавием: *Aya Sophia Constantinople, as recently restored by order of H. M. The Sultan Abdul Medjid. From the original drawings by Chevalier Gaspard Fossati, lithographed by Lovis Haghe. London.* Это есть собрание живописных видов внешности и внутренности Св. Софии, дающее весьма живую идею о живописном впечатлении, производимом этим храмом и в этом отношении оно составляет приятное дополнение к серьезному труду Зальценберга. Самобытного же научного достоинства оно не имеет.

**Сказание о создании великой Божией церкви святой
Софии, еже в Константине граде. Юже создал
благочестивый царь Иустиан в лето 6060 ста на
царство и быс всего царства его лет 34**

* * *

Есть создание в Константине граде, святой Божия великой церкви, зовимая св. София, правее воздвиже ю великий царь Константин похлоупом подобно¹ святого Агафоника², и скончав постави и иные многие церкви, до лета Феодосия велика. Был второй собор в Константине граде, в лето 5883, возуистивше бо ариане попалиша покров св. Софии Нектария патриарх сидяще во св. Иринеи втусей³, юже сзда Константин царь минуустаж два лета стояще непокровенна; Царь же Феодосий повеле роумиану магистру да покроет мрамором; по 32 метех Феодосия царя, и по Константине цари за 200 лет, и по избиении на подрумии. 1608⁴. Муж. И вдохну в ум благочестивому царю Иустиану создати церковь святую, таковая же не бы соделана от Адама; Царь же Иустиан написал стратигом своим, начальником и судьям, на всех странах, дань собирати по уроком от всякой страны, восточные, и западные, и полудневные, и полуночные. Сбравши дани послаша к церкви от всех острок, и, вы дани богатство велие яко бы злата, 600 кентарии, серебра, 2000 кентарей. А едина⁵ имать 120 литр. Повеле царь испытати всюду, да како отвращоут церковные стопы, и подстолпия настолпияже⁶. и преграды дверные, и аспиды и мраморы и прочая⁷ достоит церкви и вся повеленая от царя обретоша, от ветхих идольских церквей, и от ветхих бань и домов, и се некая жена имене мирские⁸. да дары и столп в зеленых досточудных, от рима созданных от аверкиана царя и писца Иустиана и лутажа, и ноутаря, привезоша столпы у церкви иных же столпов чудных привезе зеленых от ефеса, Константин стратиг и сделаны вся равны⁹ и в меру прочая столпы овы от кизика овы от троады, и иных от остров окружных цари и князи прислаша тако и проча оугодия же подобна церкви, и прочие вещи вся си с браша в 7 лет. В 12 лет Иустинова царства предначертанную церковь от

великого царя Константина зданную от основы разори и вещи¹⁰ ее присно положи, и и¹¹ potrzeby имеяше, а зане многу и вешисленому вещь устроить ему, изряднее начать же искоуповати дома близ тоу соущая; *Купление первое*. Первое убо вдовица некая именем Анна, дом ее исценен был на 280 литр злата, и посылаше к ней царь вельможи своя, моля о дому ее, и ничто же успеваху, но и сам царь шед моли ю о цене дому ее, она же глаголя ко царю не хошоу цены прияти на домо своем, но и же хощеши здати церковь Божию до погребена буду близ дому моего, да имам и аз мзду в день судный и обещал царь ей погresti ю тоу и по совершении церкви поминати ю, есть же место дому ее сосудохранительница вся.

Купление второе. Некто астерии каженик, и тут же беаше дом его, и скорбяшоу астерию зело, не хотяше продати дому своего, царь беаше превдне не хотяше пробидети никого, и скорбяше царь печалю о дому, что створити, стратигже магистр царева имениа хранитель. Обещаясь церкви устроить се некоею кознью. Астерии же любим сын подрумию конному уристанию от сердца, магистр же затвори и, астерия в темнице. Бысть же день уристания конного. Нач астерии каженник звати в темницы гля, извете мя да кижоу уристание конное, и сотворю волю церковную и ищведоша астерия из темницы на место седалищу, идеже покланяхуся церкви и ту сотвори продание дому своему, на 80 литр злата, есть же место дому его алтарь весь и место амвонное до среды церкви, и в алтаре кладястый еже есть ерда. И написавшу ту, к естеру¹², и всем соунклитом прежде искоушения конь, устав же в ветхий внегда исхожаще царь на седалище, абие течахоу сноузний коний, имиже тогда празноваху на проповедедание кажника и до сих дний, тихо исходят сноузнии колесницы конь.

Купление третье. Десная же страна женская до столпа святого Василия бых же некто Зенеднет, хитр человек, и хотят продать дом свой, просил у царя¹³ токмо цены на дому своем, но да¹⁴ бывающем коннем уристанием почтен будет т покланяем будет от четырех сноусных ездох¹⁵. Церкви же повелевшу на смех быти сему, и в день настоящего уристания конного сидети ему среде прегралы и поклонится задоу его на смех прежде

восхождения им¹⁶ на колесницы, се бых до царя благочестивого багрянородного се бо в то место поклоняться ту створи, честные иконы Владыки Христа Бога нашего, и рождшую его Честную Богоматере, и святого пророка и Предтечу Ивана, облачашеся доле, тако покоем бывал ко образ кажника, в ризу велоу истканну очерблену, иже князь преисподних нарицаше и написаша дом его.

Купление четвертое. Левая же страна отбыше до столпа святого Василия беаше дом Харитона кажника, техноименита, гусей продающе, и же продаше дом свой с благодарением на 30 литр злата, и написаша дом его.

Купление пятое. Долняя же часть церкви четыре притвора и баян, окрест их, ту бияша дом Дамианов¹⁷ патрикия селевкийского и продан был дом на девяносто литр злата, и приим цну его с мною радостью да церкви алтаря же и дольняя страны¹⁸ основу ту, около основания¹⁹ великого ветха от комар же и до гнес него притвора, и написаша дом его. Прежде основания церковного иноу церковь малоу сотвори прекрасну кроуглоу златом покровенноу воимя святого Иоанна Крестителя, нарицаше²⁰ крещение юже постави близ внешнеаго²¹ часовника нарицаемое крещение яко пребывати ему²² с бояры своими многожды и оведати ту церкви. И обложении св. Софии. Царь же Иустиан размерив место и обрете во основе вечный камень, от алтаря да же и до дольные страны. О создании; Начеиже царь здание церковное²³ основы творити, и призва Евтихия патриарха с севером своим, и вси быша в ризах, и сотвори патриарх молитву на основание церкви, по осокнчании же молитвы царь Иустиан, прия дела своими руками и конец²⁴ скуделью, и известъ возре на на (sic) ибо благодаря Бога глаголя, призри Господи на храм сей, и сотвори в нем обителище себе и услыши в нем молитву раб своих, и вложи во основание правее всех, а народ²⁵ стояху окрест и по церкви начаша вси делатели делах тошда и восход сезда от полаты до св. Софии, яко преходити ему часто и невидиму быти ни о кого же бяше же хитрых мастеров. 100 имеющих наемитов, 100 яко бысть всех. 1000 бяще же первый зижитех Михайло²⁶. Второй Игнатий, и бых носящих камень. 1000 начашаж делати восточную сторону. 5000 мою же за немногим

тщанием дело творяху. Ангел же Господен во сне показа церкви какова будет церковь, в котлах же варяху ячмень с водою и метяху полуношную страну. 5000 моу же известь и скуден в воды мето, не известь та клеевата, и от древа глема вербие, усекаху вметающе в котлы и варяху с ячменем и творяхут корыта, на четыре угла имуща по 8 локоть в ширину, а в долготу, 8 локоть. Бых основание стены²⁸ 8 локоть в толстоу, а в долготу стены 100 сажень, опроче алтаря и притворов²⁹, а с четырьмя притворы, 101 премирение, а широта також и бых видети тогда аки железо држаща и воздеша³⁰ стены на основании 2 локти, издано³¹ бых злата 355 нектарей. Сеж ведаше здание и писаше магистр церкви имена хранитель сревреникыж приношаху от полаты., и полагаху в кошници³². И же кто вознесяше³³ камень на стену, и от единого камени приимаху по сребренику. Царь же не веляше ни единого их приобидети, и се також бываше един же от носящих походу царя, и воздохнув и негодовав, и абие пад на земли и сокрушися и умре, стенам же превовышающимся и великим столпом римским ставшим зеленым, и мраморным и всем столпом во церкви: уже под верх и под комары³⁴, столп 8 кроме зада, а дверей бых по всей церкви 365 имениты церквей. Царь же подвизався от сердца к Богу, в полдень бо не спаше но много тщание и прилежание имеяше о святой церкви. Яко приходит ему многожды и видети секущая камень и древодные и вся делающие строителем. И бых их 300 и сих зря царь многотщанием³⁵. вся имети повелеваше, тем убо и опрочь мзды дааше³⁶ им: в коюждо воплю единой, или дважд по златнику, или убрус темен имеяше на главе своей, и в руке своей имеяше жезл, воздвиже комары восточные и западные и северные и южные, и сия покры яко повальные³⁷ комарами, возвожу стену³⁸, 15 лет суца стрещи зижительные сосуды, идеже зижадще на десней стране.

Чудо первое о явлении Господня Ангела. Седящу же отроку на стене, явись ему отрок кажник во светлой одежде одеян, красен взором, яко от церкви полаты поущен. И глаголет кажник. Исаи сну Игнатъевц, что рад не скончают дела Божия зиждущей, но оставляше дело отидоша обедать ко царю и глас ему отрок яко Господие мой скоро приидут, и глас кажник, ни но шед рци

им, тшу бр ко исполнению дела отроку же глаголющу против яко не имам оставити сосуд, да не погибнет что от них, и рече ему кажник, иди скоро и рци им, да приидут скорее, и аз тако кленутися тако мы св. София, еже есть слово Божие, ине зижемыя церкви и не отиду отсюжу, дондеже возвратиши се, зде бо повелено ми есь пребывати и хранити от славы Божия. Сияже слышав отрок, иде ко отцу своему, и к прочим делателем³⁹, оставив тоу ангела Господня храняща здания, и поведи отцу своему, и всем прочим, и всташа отец и веде и ко царю Иустиану. И слышав се царь от отрока и созва вся книжницы⁴⁰, и отроки свои, и показа ему вся по единому гласу, егда есть ли се или нет. И рече отрок, ни единже есть от сих кажников подобен есть оному кажнику, яко бы в белых ризах, и от обличения его яко огню исходити, и разоуме царь яко ангел Божий бе, и прослави Бога, и радоваше радостью неизреченною яко благоизволи Бог на дело его, и паче яко уведи церковное наречение, еже есть св. Софии слово Божие понеже бо не имел правее наречения церкви, и труду ему и печаль о церковным наречении. Царь же⁴¹ Иустиан в себе помысли⁴², яко к тому не возвратити отрока на здание, яко да хранити церковь ангел Господен и до скончания всего мира по клятве его еже сотвори.

Чудо второе о недоставшем злате. Бысть же на десней стране, идех ине честная икона Великого Бога и Спасас нашего Иисуса Христа, утвердись постигшим зиждущим, на горней части стены и поставлешим им верхней столпы, и начнем здати комары и покрывшим около, и был царь прискорбен за оскудением злата. Зане⁴³ имети с врешения зданию, бысть в субботний день, стояшу царю горе на зданной стене⁴⁴, и хотящим воздвигнути верх в 4 часа дня явись царю моему кажник в белых ризах, и глаголет ему что скорбиши владыко, и глаголет ему царь, яко неимения свершения зданию⁴⁵. и рече кажник завтра скоро повели прийти ко мне вельможам своим, и дати злата елико хоцещи, завтра пришед кажник рече царю.ю до кому⁴⁶ повелиши восприяти злато. Царь послал к ним магистра, и Василий да строителя⁴⁷, и Феодосия патрикия, тезоименитна тыковника, и с ними прочих слуг и с 20, моски и Исаия⁴⁸ поим кажник. Отиде от златых врат и пришедшим им на место

Триулие, явишася полаты новы зданные, и внидлша с кажником в полаты, кажник же отверзе им полату едину. и бысть полна злата и едва отверзоша двери и насыпаша киждо по овлогом⁴⁹, и приимше злато к привезоша ко царю кажник же остася в полатах, приим же царь здато испытати, и бы злата 111⁵⁰. И удивися и рече им на коем месте быть они же возвестиша ему бывшее и шед царь с привезшими злато, на лесто Триулие и не обретоша ни единого полатыни храмины, и разуме царь яко ангел Божий бе, и се дар его и прослави Бога.

Чудо третье о трех оконцах. Егда же хотяше сврешити св. алтарь, и помышляше царь, о просвещении оконца, овогда убо во едину комароу просвещению быти веляши. яко же и в прочих частях церкви, и да невозможна сотворить, овогда же двема повелеваше быти в един же от дней бысть в день субботний, в 5 час дний. Ангел Господень явися первое зиждетилу, в образи царя и глаголя ему, сотвори оконца три пресветлая, в имя Отца и Сына и Святого Духа, купно со словом, и сии главе отиде к полате, правый зиждитель не мог беседовать к нему зане скоро отиде от него. Шед же в полату ко царю и рес, ты царю слова не имаши, овогда рече велиши оконца сотворити, овогда два иже три велиши, во имя Отца и Сына и Святого Духа. и рече царь и исходил есмь сего днии из полаты, мастер же поведа царю являющееся ему видение яко виде Ангела во образи царя, и рече царь во истину, се Ангел Божий⁵¹ яко же ти заповеда, тако и сотвори делание же церковное сделано бысть. внутриудоу и внеудоу, и столпы и стены хелезными ключами стяжеми соут друг ко другу и соут недвижимы по всем странам⁵² мешают же известь с ячменем и скоуделью и з деревяным маслом делаху. Послаже царь во остроу цветный, Василида строителя своего и Феодора епарха и сделаша ту керемиды равный в меру и равный к долготу великий назнаменны и, святого Бога посреде ее⁵³ и неподвижется поможет ей б утро за утра, и чтоуших количеству посылаху же ко церкви ко увклисиа в долготу и в ширину, 3 локоть, и мерило же есть 12 керемидоу и сажень, и създаша теми керемидами и тою известью, 4 комары великия, егда же начаша здати верх по 20 керемид здати⁵⁴ творяху; Стали же о создании церковном в нем⁵⁵ молитву творяху, и паки

полагаху зижоушей другая, 12 ряду и паки бываше молитва и полагаху чистетили на все 12 рядах мощи святых тако же творяху и до скончания церкви, сотвориша юношеский предстояще, посем сотвориша предобрые, и дивные и простые мраморы, позлати же ссотавы мрамором и главы столпом и преклады марные⁵⁶ двокровные и трикровные толща же позлащена в яко единого полупреста, покрыва же вся второй и третий с первыми и сторонные и окрест 4 притворы⁵⁷ вся позлати покровы мосты же покровные украси, различными многообразными мраморы, окружные украси белыми и великими многоценными мраморы. Святой же алтарь весь и столпы вся и преграды и дворы⁵⁸ вся от серебра чиста соушиа в алтарь. 4 трапезы и 7 степеней чистительских купно стельскими и с многоценными престолами с 4-мя столпы термеческими, и теремцы иже на престолом и иные многие вещи сотвори от серебра чиста позлащена в толщу многу теремец и различным зижением украси верхоуже его постави облако все злато, имущу меру ис ксентарий и крих злат имущу меру 6 кентарий и верху его крест злат имущу меру 70 литр и украси и камением драгим.

О святой трапезе. Стою же трапезу пречистну сотвори и честнейшую от всего злата и серебра, и камени многоценного, помысли же таково помышление сотвори, совокупи всяку вещь земную, от злата же и серебра, и камения драгоценна, и бисера, медиже и проуда олова и железа, и от всех вещей земных и вложи в горнило разженно их смяте а⁵⁹ и егда смесишась подобно обое, излиа трапезу во образ, егда же истыде⁶⁰ ссече ю и постави ю недомысленноу и неподобну коего же зрак совершают⁶¹, немогут же бо ум человекь разумети или рассмотрити доброты ее, занеже обогда злата являшеся видящим ю, обогда ж сребряна или каменна, обогда же медная или железна⁶², ноги же на них же стоит святая трапеза, и степени их же есть около и сотвори же от злата честна и серебра яже дивится доброты ее, всем видящим ю, и сотвори же двери, троа прежняя от серебра и от злата честна, и ины двери, овы убо медяные елктерь⁶³, овы же сионовы⁶⁴ позлащены же яко быти всему числу церковных дверей, 365 всеразличных. Помысли же царь все церковный испод⁶⁵ сотворити сребрен, и утолен быс от

Афинии, и от звездочтец, и от Срофея всесоветного⁶⁶, известно тако бо ему⁶⁷, яко в последние дни, приидет царства темные и возмут град сей. Царь же отступи от такового помышления всяж⁶⁸ на всяк день сребреники, и обретахут я, се износяще, и вся тщаху к возношению его. Церковь же создана быть 200000 мою же рекше тмою, яко же прежде реченно бысть бо 16 лет, и в месяцы О амвлне. Амвон же от камени сотвори ему же имя, сардоникый в надстолпий мест⁶⁹. столпницы⁷⁰ же вси златы и с аспиным каменем и с хрустали, и с сапфиром. тако же и верх амвонный сотвори злат с бисером и с светлыми имаргады, верху же его сотвори крест злат, имоущь 100 литр имеоуще⁷¹ бисеры великия, в надстолпиа место постави златы⁷². Устье же кладезя святого принесено бысть из самаоия ьлшл ради именутся так⁷³. зане же Господь наш Иисус Христос с самаряныни беседова, и четыре трубы от Ерихона принесены быша, яже есть бо обрах труб, яже держаху тогда ангели, егда падоша стены Ерихону. Честный же крест, иже стоит ине в сосудохранительницы, е же есть мера возраста Господо нашего Иисуса Христа, яко же известно измерен быс от верных человек иже во Иерусалиме, и сего ради обложи серебром чистым и златом, и каменiem многоценным, то бо крест и до днешнего дня недоуги различных исцеляя м ьесу от человек прогоняет. Царь же Иустиниан во всяком столпе доле и горе честные мощи святых вложи, сотворих и сосусды. 2 празднику златый⁷⁴, священными многоразличными образы, и паки от Евангелия священными руками, и горлицы⁷⁵ комкалницы, блюдр вся злата, с каменiem драгими и с жемчугом числом, 1000 индитиа⁷⁶ злата с каменiem драгим, 300000 венец, 100 да будет в кииждо праздник различий, сотвориже платы комканые. 1000 вся златым жемчугом, и с каменiem многоценным. Евангелии 300 по двумя кентарима злата, и кадилницы 7 вся златы с каменiem, по единой кентарии и светильник 300 имуще, вся по 40 литр грезно, и паникадил амвоных и алтарных (sic) с двумя женскима, 6000 и с пртиворы же. Оустави же притяжение 365 от Египта же и от киндиа⁷⁷, и от востока⁷⁸, и запада и сиа себра потребу церкви таковыж праздник устави взимати масла деревяного, 1000 корчаг вина, 300 корчаг хлебов, 1000 постави клирик. 1000 едину от

чистителей и до последний певец, 100, разделяющих на две недели, даст же клиросу окольные келия по чину их, и певцем храмины постоянные⁷⁹. Сотвори же и кресты великие златы от всякого камня имущего цену. 20 кентарей и светили две велицы от стекла чистого, имуще златые ноги вся, кентарий единого и верху постави на них свечи две велице позлащенный с камением драгим, в цену единого кентарий, сотвори же и иных светил 50 превеликих, от серебра чиста, и иных же светил сотворил 200 в высоту мужеви единому достоин⁸⁰ во алтарии. Амвон же токтоду⁸¹ всего злата, дондеже⁸² взимаши от Египта 365 кентарий взимаше. Великий убо Константин от Савория царя перского, и от приходящих ту, но от всякие вещи церкви 2000 и 200 кентарии злата. Иустиан же царь един нача, един и сверши святую Софию. Чудо же обдержаше видящих таковую церковь, како же обещашеся⁸⁴ светом, бысть во вся светла от злата же и серебра и жемчуга, от всякого прочего украшена подобно же не мало удивление бяше видящим мрамором различие аки море видома бяше; аки реку приснотекущу 4 бо церковные, четыре рки нарече, исходящие из рая, и положи закон да кого же до⁸⁵ по грехом своим, отлучаяся станет на них, сотвори же и во крестилище, около кладезя и притвор, львы каменные износящие воду от уст своих на умовение⁸⁶ простых людей. На десней же стране сотвори море пяди единой возвышено яко восходити воде, лестницу же едину постави на восхождение чистетелем, прямо лицу приемлещему воду и сдела. 12 льва серн; орел и заяц, телец⁸⁷, и вран 12 сотвори и вода им исходяще из уст их, на омовение чистителем место же нарече львоу, идеже воздвиже храмину позлащену да хотяще⁸⁸ ему в церкви спати в ней, красоту же я преже рекохом, и превеличество доброты таковыя церкви кто испове. Великий же царь Иустиан сотвори святую Софию, с всеми священыми сосуда ея месяца сем 26 день, исшед же ис полаты и прииде в двери августа и сед на четвероноусный колесницы, и закла волов. 1000 овец, 6000 оленей, 600, 10000⁸⁹ пшеницы, (в) и 300 сподов, и да сия убогим в той день до третьего часа пришедшу же ему ко красным дверем с патриархом Евтихием и оторгнувся от патриархову руку и тече до амвона. И воздвижу руце на небо

и рече слава сподобльшемуся мя таковое дело свершити. Одолах ти Соломоне яко не уготовал еси таковыя красоты в дому Господни в Святаа Святыя, яко же аз устроих во входе же дасть людем злата. 3 кентарии стратигу магистру сия просыпавшу на землю. Заутра же сотвори отвержением больша правых, заклав жертвы до святых Богоявлений, до 15 дней пир творяше и роужаше их благодаря ба и таже скончав желание дела своего, и радовашем в себе до скончания своего живота. Благоверных великий царь Иустиниан, поживе по создании святой Софии. 16 лет до преставления своего царь же великий благородный Иустиан, преда тропарь церкви, да поется ему же есть начаор, единочадный сын. Слово Божие при том Антиохии Божий град, нарицати начат поаити, рекше устроение прият начал праздновати, еже есть причтен ко Господьским праздником, и Божественный Златоуст глаголет в шестой день сотвори Бог дела свои вся, яко же есть писано, в седьмой же день почии. Тем же в последние дни Божие слово изволи, взыскати и спасти погибшая, в воплоще тем образом по числу дней, всего миротворения праздник предаст нам своего смотрения первый же есть день корень праздником, Христово воплощение по зачатии от Святой Девы Марии, второе рождение просвещение. Третий о страсти освященны день четвертый, преславное воскресение, вне же во исподних быв Спас наш Воскресит с собою праведный и веровавших. Пятый еже на небо вознесение яко в четверток недельного дни бых. Шестой⁹⁰ чаемое всем мертвым воскресени, велии преимны день⁹¹. Тогда празднество истинно, с многою радостью и веселием, хотящим наследити их же ухо не слыша и око не виде, ни на сердце человеку не взыде, юже уготова в любящим его о сих тако беседует честный Златоуст. По сих же при царствии, того Иустиана, изшед море о предел своих, за три поприща, в страны Фракийские, и веси многы и села погубив и человеки многы потопих, и паки возвратись и воста народ глемых зеленосиних немного⁹² неподобных восхищение и убийство и зажжение во граде сотворишим, начнет царя Ипатия на пороумии многим же стекшим людем, напольншюся подрумею людей, повеле Иустиан людем своим и воем обаже свыше инии

же, ниже снизу седальницы, стреляюще⁹³ избиша 1000 в них же Ипатия мою убию яко церковный венец на сч возложи.

Стих святой Софии премудрости Божия. Церковь Божия София, пречистая Дева Богородица. (т) Сиречь божественная душа, неизглаголанного девства чистота, смиренные мудрости истинна; сти. Имеет над главою Христа. (т). Слава бо⁹⁴ мудрость⁹⁵ Сын и слово Божие. Стих. Простерта же небеса превыспрь Господа (т). Преклони бо небеса, и сниде в Девою чистоу. Елико бо их любят девство подобается Богородици. сия бо роди Сын и Слово Божие, Господа Иисуса Христа любящей бо девство, ражат словеса детелная, рекше неразумные научают. Стих. Сию же возлюби Предтеча и Креститель Господа. (т). Оустав девства показав жестокое о Бозе житие. Стих. Имат же действо лице девиче огнено. (т) Огонь бо есть Божество, покаяя страсти тленные просвещая же душу чисту; стих. Имати же над ушима торицы⁹⁶, еже и ангелы имут (т). Житие бо чисто ангелы равно есть торицы же суть покище святого Духа. Стих. На главе же ее венец царский. (т) Смирена бо мудрость⁹⁷ царствует стражем. Стих. Сан же препоясан о чреслах)т). Образ старейшины ства и стльства⁹⁸. Стих. В руце же держаще скиптр. (т). Царский сан. Стих. Имат криле огнене орли. (т). Высокопаринное царство⁹⁹. И разум скор являет. Зило бо зрочно сия птица, любящи бо мудрость. Егда бо видит ловца выше возлетает тако бо любящи девство. Неудобь уловлении бывают от ловца диавола. Стих. В шоуицах имать свиток написан. (т). В нем же соуть написаны неведомые сокровенные твйны, рекше преданная писания видети, непостижна бо суть Божественная действа, ни ангелом, ни человеком. Стих. Одевание же света престол, на нем же сидит (т). Оного¹⁰⁰ будущего света покойще являет. Стих. Утверждена же седмию столп. (т). Седмию Духа дарований, что во Исаине пророчестве писано. Стих. Нозех имать на камени. (т) На сем бо рече камени созижду церковь мою, и паки рече на кмени мя веры утверди.

София премудрость Божия. толкование святой соборней и апостольской церкви. Девство образ Божий, от Девы бо родися Господь, девство почте, елико бо безплотен, и безтелесен

Господь, толико чистоте и безтлению плоти нашей радуется, девство наполняет горнюю тварь и место, и же истощиша отпадших ангелы. Елико бо ангелы выше человек смертных, толико дественичество, женившихся честнее, яко по образу Божию лепо ны есть жити Христосови, почести девство плоти тления и кала убегающе¹⁰¹, и дивно же нетленну быти человеку¹⁰² без-тля чистотою Христовым воплощением нетленно от девы. Приведутся рече царю девы по ней. Сиречь девственных душа, тем же скорбите¹⁰³ сам бо ны обеша гля иде же аз буду ту и слуга мои будет.

София премудрость Божия. толкование святой Софии¹⁰⁴ и апостольской церкви. Церковь есть небо земное, и храм Божий славоже бо Б ней ба яже¹⁰⁵ на небеси. Верх есть церковный¹⁰⁶ глава Господня. А алтарь есть престол Божий¹⁰⁷. А трапеза перси Господня, Андити¹⁰⁸ есть недры девы; Антиминс есть написанный тител на кресте, или плат им же закрывша очи ему биюще, пророцы Христос, кто естъударивый тя, А ветсем же, на темени, Иеревы¹⁰⁹ лежаще плат злат, на нем же написан привет Божий являя имя Божие, аз есмь сый. Литон есть плащаница, ею же обби Иосиф, ли паки литон есть. Егда посла пилат мечника по Иса зват на суд ще сем ушев свой с главы простре по землю¹¹⁰. Господне сюду ступай и прииде на сосще, егда прииде к Пилату Иисус. Оба полы его бяху¹¹¹ сбипетри, и поклонишася скипетр исви, недвижимы никим же того ради вход с рипидами творят. Дискос есть и потир очи Господни. И паки потир есть язва копейная, им же да вкусят вси Божества. Сень есть ребра Господня. Асоударя¹¹² в убруса место иже бу на главе его. И аер есть облак небесный иже на сению правого закона. А лжица есть святая Богородица, примшии небесный хлеб Христа в чреве. А дора Христос. А калиница есть человечество. А огонь Божество. А Фимим дух святыи. А светильник Предтеча или стрегущее копие у породы. Алтаря же малая оба полы, разлучения рад преподобных и грешных. А толпцых¹¹³ алтарный суть колена Господня. Двери небесный чин, ангельский. Амвон есть гора равная по пророку, рече бо на горе равне вознести знамение. Знамение святое Евангелие. Светил оба полы суть ангела сидевша у главы, и у ногу бо гробе Господни. Или паки, амвон

есть, овальный камень от гроба, диакон же на амвоне ангел е сидевы на гробе и воскресение проповеда. Паникадила суть вини и стрегуще гроба. Прибежник е, по первому закону стояху бо вси вне до сажения иереева¹¹⁴, излазахоу. Главу же церковную держит Христос, а шею, апостоли а пазоуси¹¹⁵, Евангелисты, а поас празницы, а двери алтарю образ Спасов.

* * *

Приложения

1. Выписка из Хронографа по рукописи первой половины XVI века, в лист; принадл. профессору Ф. И. Буслаеву. (л. 290–291).

Глава 137. Сей созда церковь храм Бога моего, небо нижнее ему же мню и Серафими дивящиеся чудятся. Аще бо изволит Бог жити в рукотворенных в сем всячески пребывает т где бо инде и егда помыслы таковая творити царь. Ангелом показа ему Бог во сне здание церковное и положено бы основание церковные стены толста 20 локоть, а вдоль сто сажень опричь притворов, а с четырьмя притворы, 170 сажень, а приделов рекше церквей у нее. 365 колико дней в году на всяк день церкви, в коегожде святого имя. Собравше же на таковое дело дань во всем присутствии на 50 островах 600 кентинарей злата а сребра 2000 кентинарей, и един кентинарь имать сто и 50 литр, а литра, полторы гривейки а золотников, 72 в литре. И толиую убо царь тщание им на таковое божественное дело, не точию надо основанием, но егда создаваху дванадесять рядов. Тогда патриарх с епископы и с священники молитву творяху, и мощи святых (мученик) погаху по стенам, сице сотвори и до верху, о злате еже дасть ему злато ангел. Гедоставшу же злату но все уже царское имение истоци и скорбяше царь, явился ему ангел Божий в образе каженика, и глаголя ему послѣ и аз тебе дам злата елико требуеши царь же посла на двадесятое возех и приидоша на место кажеником глемое триугольное и обретошася полаты новозданы, отверзеж каженик едину и бе полна злата и насыпавше возы своя приидоша к царю, царь же превеси и бы 180 кентинарей потом же посла царь видети полаты на то же место и не обретоша ничтож и разумеша яко ангел бе Божий и прославиша Бога о трех оконцах. И помышляше царь сотворити в алтари два оконца обогда три и явился ангел во образе царя началоветрецю; и повеле три оконца сотворити в образ рече Отца и Сына и Святого Духа. О именовании церкви отангела. И паки в мнозе размышлений царь в ко имя нареши церковь и егде отоидоша хитрецы на обед к царю. Поставиша отроча стреши орудие и явился ангел Господен в образе каженики и посла отроча рек иди и рцы делателем, да не косня тамо отро же не

хотяще оставити орудия и поити каженник же рече аз кленутися во имя София Премудрости Божия слова бо его же им церковь сия зиждется яко аз страж приставлен есмь церкви сеа. Отроча же шед сказа царю. Он же пришед никого обрете и разум яко ангел Божий бе и прослави Бога и воздравася зea яко яви ему Бог како хоше нареди церковь. Толико же пощание положи царь, яко преже всех сам нача здание брение и каменем и потом боляре его вси хитрецы. Престол же церковны сице сотвори, собрав едино золото и серебро и бисерие и камене многоценно и медь и олово и железо и от всех вещей и вложи в горгиле и егда смесишася солиа трапе(sov) вместо ее и быс красота трапезы сиречь престола неизреченна и недомыслена уму человеку зане же убо овогда золота являшеся овогда среврена овогда же яко камень драгий и овогда инако амвон же золотом и серебром и каменем драгим украси тако же и двери его же не может ум человек постигнути и покров церковны тако же золотом украси восхотеже и мост церковны весь серебрян сотворити и возбранен быс от звездочет яко в последний дни куде глуху царство темное и возьму град. Егда же соверши здание и украси всяческими добротами со мною радостью моляшеся царь в церкви глa упремудровах тя соломоне и прочая сотвори пир всем гражаном и пришельцем на многи дни, иже превосходити всякого числа.

* * *

II. Варианты по рукописи Синодальной Библиотеки XVII века, № 818.

- 1) Подобну
- 2) и святого Акакия
- 3) ирине ветсей
- 4) на друме 1600 мужа
- 5) после этого слова прибавлено: кентарь.
- 6) и подстольныя надстолпияже
- 7) и прочая яже достоинт церкви
- 8) макия
- 9) равны в широту и раны в долготу равны в меру
- 10) вещью
- 11) ни
- 12) естером

- 13) не
- 14) находятся пропущенные за этим слова: и на
- 15) яздов
- 16) этого слова нет
- 17) доменианов
- 18) комары
- 19) основания
- 20) нарицая
- 21) вечного
- 22) Прибавлено за этим тут
- 23) Этого слова нет.
- 24) и ковц
- 25) народ
- 26) миханик
- 27) мешаху
- 28) Этого слова нет
- 29) притвора
- 30) возделаша
- 31) издаянна
- 32) в часнице
- 33) вознесоша
- 34) и великим столпом римским ставшим зеленым и мрамором и всем поставленным во церкви уже под верех и по комары
- 35) много тщание имея
- 36) благодаряше
- 37) првальными
- 38) возвед ша же стену
- 39) зижд ителем
- 40) кажники
- 41) же
- 42) совет в сове помысли
- 43) После этого слова стоит пропущенное в напечатанном списке: не
- 44) горе зданию здании
- 45) гла царь здания рад яко не имам совершения зданию
- 46) да повелиши

- 47) стратига мгистра и Васида строителя
48) и сия
49) по облагом
50) 180
51) Находится пропущенное за этим в напечатанном списке
слово: ве
52) и суть недвижиму всем стенам
53) велий назнамена ны тако Бог посреде ее
54) здания
55) о создании церковнем молитву творяху
56) комары
57) с первыми и сторонными окрест 4 притворы вся покровы
позлати
58) двери
59) и смятеся
60) егда же отустуде
61) коегождо во их обоих зрак совершают
62) обогда же оловянна или прудяна или железна
63) и електор
64) слоновы
65) строи
66) Всесветного
67) известиста во ему
68) месяже
69) в настолпи место
70) столпциже
71) и преимуще
72) постави Златоуст
73) После этого слова стоит пропущенное в напечатанном
списке: занеже на нем
74) златосвященными и многоразличными
75) игольце
76) инде златы
77) притяжение от индея
78) После этого слова прибавлено и асия
79) осовныя
80) до стоят

- 81) токмоуде
- 82) данже
- 83) Это испорченное место читается: Великих убо Константин от сарвам царя перского и от иных многих устави приимати сеже от единого египта имам увидение таковая церкви кроме священных сосудов
- 84) како клещашеся
- 85) кождо
- 86) омовение
- 87) Это слово пропущено
- 88) да ходяще ему в церкви и спати в нем
- 89) После этого вепрев 1000, котков и кокоше 10000
- 90) После этого пропущено: Святого духа пришествие 7 члемое всем мертвым воскресение
- 91) вельми непрепненным день
- 92) многих подобных
- 93) овы же свыше инииже снизу седалниц стреляюще
- 94) глава
- 95) мудрости
- 96) тороцы
- 97) смирения во мудрость
- 98) Этого слова нет
- 99) высокопаривое пророчество
- 100) иного
- 101) убеляюще
- 102) яко
- 103) не скорбити
- 104) Эта очевидная описка не повторяется в списке № 878: соборно
- 105) яко
- 106) вр же церковных есть
- 107) После этого прибавлено: или паки алтарь есть гроб Господень
- 108) индетея
- 109) еврееве
- 110) После этого слова прибавлено: и рече
- 111) бияху

- 112) и сударя
- 113) столпци
- 114) посажения и евреева
- 115) пазуху

О русских народных книгах и лубочных изданиях

Лубочные картинки русского народа в московском мире. Соч. Снегирева. Москва. 1861.

Histoire des livres populaires, par Charles Nizard. Paris. 1854.

Две части

I

Лубочные издания с картинками не в одной России составляют главный отдел *народной литературы*. Было время, когда они входили в общее достояние всякого грамотного человека, без различия состояний и звания и, сверх того, удовлетворяли любознательности безграмотных теми картинками, которые постоянно сопровождают текст. Начало этих изданий относится к эпохе, предшествующей собственному печатанию, производимому подвижными буквами. Рисунки с объяснительным текстом вырезывались на дереве и, смотря по объему предмета, выпускались или отдельными листами, или тетрадами. Отдельные листы употреблялись не только для чтения, но и для украшения на стенах, а со священными изображениями заменяли даже икону. Этот обычай доселе сохранился между русскими мужиками, которые рядом с иконами украшают передний угол избы лубочными картинками.

Что в XV столетии было на Западе общим достоянием всех и каждого, то в настоящее время, вследствие успехов образованности, разъединившей сословия, осталось только в низших слоях населения. В Германии, Франции, Италии простой народ и доселе пробавляется лубочными изданиями, вроде наших картинок, изображающих Страшный Суд, лестницу грехов и добродетелей и т. п. Этот факт служит неопровержимым доказательством той мысли, что образованность каждого из современных нам европейских народов не подчиняется одному общему уровню, а представляет целый ряд ступеней, обозначаемых историческим развитием сословий и вообще жителей разных местностей, входящих в состав государства. Потому народность каждой страны представляет нам в

настоящее время не только последние результаты европейской цивилизации, но и древнейшие слои исторического развития, так сказать, застывшие и окаменевшие в нравах и обычаях простонародья, и чтобы основательно судить о народности какого-либо народа, недостаточно ограничиться высшими и наиболее развитыми ее представителями, а следует с равным вниманием обращаться к интересам и убеждениям масс, прочно уложившимся в нравственной физиономии народа в разные времена. История народа, будучи рассматриваема с этой точки зрения, оказывается не прошедшим уже процессом, через который достигал народ до современных результатов, не отжившей жизнью, к которой нет возврата, не подмостками и лесами, которые сламываются, как скоро построено здание, а навсегда пребывающим в жизни элементом, подобно тому, как воспоминания молодости и прошлые опыты и наблюдения составляют существенное, неотъемлемое богатство зрелого возраста. Но в жизни народа эти исторические воспоминания имеют характер монументальный. Будучи облечены в форму обычая, предания, народного слова, они переходят из века в век, как неизменное достояние всех поколений, и через тысячелетия воспитывают отдаленных потомков в идеях и в воззрениях глубокой старины. Это воспитание народа преданиями прошлой жизни идет наравне с новыми успехами цивилизации и для массы имеет высокую обязательную силу, в то время, когда образованные классы многими столетиями опередили в своих интересах эти элементарные начатки народности.

Таким образом, относительно элементов исторического развития, составляющих постоянную физиономию народа, каждая народность должна быть рассматриваема, как совокупность *разновременных*, иногда друг другу противоречащих и противоборствующих результатов исторической жизни, как бы слоями накопившихся в течение веков. Бесконечное разнообразие этих слоев исторической жизни может быть подведено к трем главным отделам, которые соответствуют трем ступеням народного образования. Во-первых, древнейший отдел, объемлющий *в устной народной*

словесности первобытные предания и поверья, частью мифологической, доисторической формации, частью в пестрой смеси с историческими фактами и с некоторыми начатками христианской цивилизации. Этот отдел соответствует теперь грубой, безграмотной массе простонародья, как остаток эпохи, предшествовавшей введению и распространению грамотности. Во-вторых, отдел *народных книг*. Начинаясь древнейшими рукописями, этот отдел на Западе стал значительно расширять свой объем с XV века помощью печатных изданий, и постоянно восполнялся и подновлялся в течение трех последних столетий. Многие из народных книг, доселе составляющих простонародное чтение во Франции, не что иное, как перепечатки изданий XV и XVI веков. Этот отдел во всей полноте и разнообразии сохраняет результаты средневековой цивилизации, застигнутой эпохой изобретения печати. Образую ум и сердце некоторыми историческими, астрологическими и другими сведениями и назидательными поучениями, народные книги наполняют воображение читателей фантастическими выдумками и несбыточными идеями. Сюда относятся не только *лубочные издания*, но книги и рукописи, доселе обращающиеся в руках *раскольников* и разных сектантов. Итак, этот отдел соответствует эпохе рукописей и первопечатных изданий, содержащих в себе результаты средневекового развития. Наконец, третий отдел объемлет убеждения и интересы того меньшинства, которое называется *образованной публикой*. В настоящее время этот отдел во всей ясности дает о себе разуместь в политических газетах и в литературных, и ученых журналах. Что для образованного человека – журнал или газета, то для грамотного простолюдина – народный альманах или письмовник, а для безграмотного – сказка или изустная легенда.

Само собой разумеется, что эти три отдела, равно как и самые классы народа, ими пользующиеся, находились и доселе находятся в постоянной связи и во взаимном влиянии. Изустная легенда переходит в лубочное издание, и народная книга дает содержание вновь сотавляемым сказкам и поверьям. Многие газетные известия и современные анекдоты входили в состав народных книг и лубочных изданий. Иные газеты своей

пошлостью и тривиальностью нисходят до уровня лубочных изданий и площадных фарсов.

Люди третьего отдела, то есть образованная публика, относятся к двум первым, как новое, более развитое поколение к старому и отсталому, потому что было время, когда устная словесность и народные книги принадлежали не одному простонародью, но и высшим классам населения; в настоящее же время только простонародье, по своей отсталости, сберегает для образованных людей предания их предков. Так как в истории цивилизации постоянно одно поколение входит в столкновение с другим, и новое, и молодое опережает старину, то весьма естественно, что образованный отдел очень часто становится во враждебное отношение к двум первым, забывая и вовсе не желая думать, что в их скромных интересах и детских воззрениях попирает он родную старину своих отцов. Невежественные классы, остановившиеся на устной словесности и народных книгах, со своей стороны оказывают недоверчивость к образованию, которое в их глазах кажется гибельным для национальных основ, и тем резче и враждебнее высказываются эти недоразумения между невежеством и образованностью, чем менее точек соприкосновения между родной стариной и позднейшей цивилизацией, и особенно в том случае, когда эта последняя заимствована извне, как у нас со времен Петра Великого.

Просвещение уже само себя оправдывает исторически, как успешный шаг вперед по пути развития, и потому стремится к господству над невежеством. Эта борьба в пользу прогресса, в сущности законная, часто принимает ложное направление, когда насилие, вооружаясь средствами, выработанными образованностью, только в видах личного эгоизма распространяет свое влияние на невежество, замаскировывая собственные выгоды одними внешними приемами цивилизации. Так в эпоху распространения христианства между европейскими дикарями, христианские военачальники запечатлевали свою власть над языческими племенами, прибегая только к обряду крещения, но вовсе не приготовив их к тому, и нисколько не понимая необходимости водворить христианские идеи в их умах.

Таким образом, уже в самом зародыше своем христианская цивилизация европейских народов являет следы недоразумения и борьбы, которым дальнейший ход исторического развития давал только больший простор и новых деятелей. Сверх того, внесение в европейские страны церковных книг, переведенных с иностранного языка, или же и на иностранных языках – на латинском на Западе, на болгарском у нас – только способствовало недоразумениям, особенно, когда просветители не хотели да и не могли объяснить христианство бесчисленным толпам новообращенных. Знание, то есть умение читать и понимать книги, должно было присоединить свои могущественные средства к физической силе и политическому преобладанию и в течение многих столетий совокупными трудами обрабатывало ту невозделанную почву двоеверного, полухристианского невежества, в котором едва ли не до настоящего времени пребывают низшие слои простонародья во всех европейских странах.

Итак, невежество старых времен составляет общее наследство всех образованных народов. Это дорогое, хотя и устарелое, национальное достояние, так прочно вкоренилось в жизни, что не боится своего низложения перед какими бы то ни было блестящими успехами цивилизации. Упроченное веками, оно самодовольно и не желает постороннего вмешательства просвещенных тенденций, однако, склонно к принятию всего полезного, что цивилизация изобретет для практического употребления. Оно раздражается от преследований цивилизационного насилия, и только больше коснеет в язычестве и расколах; оно охотно идет само по медленному пути книжного просвещения, и твердо усваивает себе только то, что ему по силам. Напуганное многовековыми попытками, оно не доверяет просветителям из высших классов, и более способно к системе взаимного обучения. Устная словесность, то есть песни, сказки, легенды и народные книги с лубочными изданиями составляют наиболее определенное литературное выражение этого заматорелого осадка старобытной европейской цивилизации. Следовательно, изучение этих произведений народного творчества имеет интерес не специально

литературный и касается не одной отжившей старины, но столько же необходимо для познания всех сторон нравственной жизни современных нам европейских государств.

Едва ли нужно входить в подробные объяснения того, что невежество в разных европейских странах неодинаково относится к успехам цивилизации, состоя в различных пропорциях к сумме просвещенных идей и деятелей, выработанных той или другой страной, и, следовательно, в различной степени замедляет оно исторический прогресс своим тяжелым тормозом. Чем самостоятельнее и выше развились цивилизованные представители массы, тем они народнее, то есть ближе к интересам толпы, и тем более очищен народ от старого невежества. Напротив того, чем случайнее в стране просвещение, занесенное извне, чем менее оно связывается исторически с древними основами народности, тем оно слабее и ничтожнее, и тем менее имеет влияния на образование невежественных масс. Первый случай в более или менее удовлетворительном виде встречается на Западе; Россия же представляет классический пример второго случая. Вследствие этого неравномерного отношения образованности к невежеству, самая народность в ее древних основах и в позднейшем развитии имеет в разных странах совершенно различный характер и различное значение. Где образованность развивалась на национальных основах, там она представляется высшим проявлением народности, хотя бы и не все классы населения в одинаковой мере умели пользоваться этими наиболее зрелыми плодами родной почвы. Вот почему итальянец находит национальное выражение своих религиозных идей или сатирических обличений не в одних народных песнях о Страшном Суде или в площадных фарсах, но и особенно в поэме Данта или новеллах Боккаччио; выражение народной мудрости и здравого смысла француз найдет не в одних своих пословицах, но и в мыслях Паскаля, в шутках Вольтера, в песнях Беранже; не в цеховых мистериях английская национальность достигла высшего образца драматического искусства, а в произведениях Шекспира, которых высочайшее совершенство умела оценить Европа почти что в наше время. Понятно,

следовательно, что счастливые нации, где исторически стали возможны такие представители народности, как Ганс Закс, Лютер, Шекспир, иначе должны относиться к невозделанным основам народной жизни, сохранившимся в устной словесности и в так называемых народных книгах. Гордиться исключительно народными песнями, пословицами, сказками, позволительно только там, где поздняя и случайная цивилизация не успела еще ничего выработать лучшего. Потому так трогательна наивная любовь просвещенных славян к безыскусственной словесности своих необразованных соплеменников. Выше этого они ничего не знают. Следовательно, в умеренном славянофильстве, чуждом смешных практических тенденций, надобно видеть не безусловное чествование устарелых основ народности, а больше или меньше сознательное недовольство теми успехами, которые были сделаны новейшей цивилизацией в образовании славянских племен, особенно восточных, не исключая и нашего отечества. С этой точки зрения совершенно понятны будут убеждения тех, которые самой умной русской книгой назовут собрание народных пословиц, и самое высшее проявление русского творчества признают не за стихами Пушкина или за прозой Гоголя, а за народными былинами и другими скромными изделиями нашей доморощенной музыки.

Может быть, того же мнения были бы и ученые Западной Европы, если бы имели случай, как следует, познакомиться с нашей литературой. В народной словесности русской они нашли бы для себя много нового, интересного и даже полезного для сравнения с явлениями своей национальности; в писателях же Петровской Руси они снисходительно встретили бы только своих прилежных, но еще малоопытных учеников, в сочинениях которых нет для них ничего нового и занимательного.

Следовательно, более или менее почтительное отношение к застаревшей народности зависит от успехов позднейшей цивилизации. Смешно было бы образованному французу учиться мудрости в мужицких пословицах, игнорируя своих философов и моралистов; и с другой стороны, едва ли не столько же смешно было бы утверждать, что литературные представители преобразованной Руси в течение последних полутора столетий

выдумали что-нибудь более глубокое, остроумное и меткое, более свободное от всяких случайных стеснительных обстоятельств, как русская пословица, в ее лучших образчиках. Между тем, многие из образованных русских людей, по странной привычке судить о России по Франции и Англии, взяли на себя печальную обязанность презирать русскую пословицу и песню, не потому, что какой-нибудь Сумароков или Херасков были действительно гуманнее и даровитее простого мужичка, а потому что во Франции был уже Вольтер, а в Англии Байрон. И не странно ли? Большинство так свыклось с подобной логикой, что готово в народности видеть не больше, как чернорабочих поденщиков, которые в поте лица, но без всякого сознания, проводят столбовую дорогу российской цивилизации под командой иностранных инженеров. Но для какой же цели предпринимаемы были эти египетские работы, когда в течение столетий миллионам чернорабочих предоставлялось по-прежнему тащиться грязными окольными дорогами на своих самодельных телегах, на которых въехали они на святую Русь чуть ли не во время переселения народов?

Впрочем, цивилизация всегда и везде находила законное оправдание всякой египетской работе. Учение – свет, неученье – тьма, говорила она – и в мутной воде невежества ловила себе рыбу при свете учения, которое брала себе на откуп. Невежеству, и без того обросшему мхом, этот умный расчет еще сильнее упрочивал на многие века его окаменелое существование, делая невежество подспорьем образованию, выгодным источником для покрытия издержек, идущих на цивилизацию. Одним словом, цивилизация рассматривалась, как нечто отдельное от народа, отвлеченное от жизни, не приносящее массам никакой пользы, но для них обязательное, как нравственное иго, под которым, склоня шею, они должны воспитывать в себе христианское смирение и бескорыстие. Понятно, следовательно, что в этом, так сказать, нравственном, воспитательном отношении, цивилизация, особенно же привитая случайно извне, и неимеющая связи с жизнью народа, кажется невежеству только татарщиной, как бы она ни украшала себя павлиньими перьями парижских обычаев и мод.

Отсюда понятно, что невежество может находить себе со стороны так называемой цивилизации поддержку двоякого рода: сознательную и бессознательную; сознательную, когда пользуется цивилизованный класс невежеством и его поддерживает для своих корыстных выгод, и бессознательную, потому что всякая цивилизация, поддерживающая невежество, тем уже самым обличает в себе грубое варварство и всякого рода отсталость, несовместную с успехами просвещения.

Открыв в цивилизации, игнорирующей интересы народные, ее слабую сторону, ее невежественную, грязную подкладку, исследователь национальной старины, сохранившейся в народных книгах и лубочных изданиях, имеет право расширить горизонт своих выводов, и в этих произведениях может видеть достояние не одной невежественной черни. В России эта литература уже и потому заслуживает особенного внимания, что ее влияние не только прежде, но и в настоящее время несравненно обширнее распространено на массы населения, нежели все то, что выходило из печати в течение последних ста лет. Если значение литературы и искусства определяется не безотносительным достоинством автора, а его влиянием на большинство, то, без сомнения, лубочные картинки, иногда с пошлыми стихами, играли и доселе играют более видную роль в жизни народа, нежели изящные стихотворения Пушкина и ученые композиции наших позднейших живописцев-академиков. Думающие таким образом могут отдавать полную справедливость умственному превосходству и изяществу цивилизованной литературы и искусства; но для познания жизни народной предпочитают своеземные, родные оригиналы довольно искусным копиям с чужих образцов, а также и вообще соображаются с общепринятой оценкой, по которой всякая копия обходится несравненно дешевле оригинала. Образованная русская знать, свыкшаяся с европейскими интересами, может сочувствовать и русским переделкам западных образцов, но только или по воспоминанию о самых образцах, или же скорее на основании задней мысли, что покровительствуемое ею просвещение обновленной Руси может видоизменяться сообразно с ее целями и тенденциями, между тем, как народное

слово не связано никакими внешними стеснениями. Так же самостоятельна была до позднейших времен и народная лубочная литература. Ясно, следовательно, что если когда-нибудь искренно и без утайки выражал себя русский человек, то, конечно, только в своей безыскусственной словесности и в народных книгах. Положим, что его правда груба, выражается она в неуклюжих формах; но для человека честного она несравненно дороже изящной лжи и жалких недомолвок провинившегося школьника, в которых, не стыдясь, находила иногда свое убежище наша искусственная литература. Было бы вопиющей несправедливостью отрицать в некоторых из новейших наших писателей благородные побуждения и высокие идеи; но едва ли кто может доказать очевидными фактами, а не общими соображениями, что наша новейшая цивилизация уже успела опередить основательностью, глубиной и смелостью мысли простую русскую пословицу, в которой русский человек так ясно и метко умел определить все оттенки своей нравственной и общественной жизни.

Постановив таким образом древние основы народности лицом к лицу с так называемой цивилизацией, внесенной извне, и указав в такой цивилизации явные следы поползновения к невежеству, мы должны несколько изменить свои понятия о варварстве национальных русских преданий, сохранившихся в устной словесности и в лубочных изданиях, и признать в них кое-что такое, что при наличных пособиях еще плохо привившейся цивилизации, никаким образом не может быть безусловно названо невежеством. Во-первых, уже потому, что множество суеверий и нелепостей, составляющих содержание лубочных изданий, одинаково разделяются и простонародьем, и большинством немецкокафтанников; во-вторых, в самой борьбе этих последних с изделиями народного творчества, очень часто здравый смысл и гуманность остаются не на стороне мнимого просвещения. Немецкий кафтан охотно потворствует всякой лубочной нелепости, если она нужна ему, как благовидное подспорье, для прикрытия его ханжества, за то беспощадно громит он проклятиями всякую шутиливую вольность и резкое замечание, которыми, без всякого дурного умысла, иногда

забавляет себя простонародье в своей сказке, пословице или в лубочном листе. Известно, с каким остервенением образованная наша публика встречала новейшие издания разных новелл и легенд, которые в течение многих столетий безмятежно живут в устах народа. Даже издание русских пословиц было заподозреваемо в безнравственных и неблагонамеренных тенденциях, как, например, видно из следующего мнения о сборнике пословиц г. Даля, приводимого этим почтенным собирателем народности в предисловии к издаваемому им теперь собранию пословиц в «Чтениях Общества Истории и Древностей Российских»¹⁵⁶.

«Очень жаль (так защищали немецкие кафтаны русскую нравственность), что все это совокуплено в одну книгу; через это он (то есть Даль) смешал назидание с развращением, веру с лжеверием и безверием, мудрость с глупостью, и таким образом свой сборник много уронил... Очевидно, что и честь издателя, и польза читателей, и самое благоразумие требовали бы два толстые фолианта (с русскими пословицами и поговорками) разбить на несколько книг, и в них отдельно напечатать пословицы, поговорки, прибаутки, загадки, приметы и прочее». Немецкий пурист свои осуждения Далева сборника подвел к общему результату, выразив его самодельной пословицей, *уголовной* (как ее называет г. Даль). «Это куль муки и щепоть мышьяку». Об этой извращенной морали г. Даль отзывается так: «Доводы эти меня не убедили, всего же менее понимаю, каким образом опасность отравы уменьшилась бы таким раздроблением целого на части; разве приучением к яду исподволь? В этом сборнике, который не есть катихизис нравственности, ни же наказ обычаям и общежитию, именно должны сойтись народная мудрость с народной глупостью, ум с пошлостью, добро со злом, истина с ложью; человек должен явиться здесь таким, каков он вообще, на всем земном шаре, и каков он в частности, в нашем народе; что худо того бегай; что добро, тому следуй; не прячь, не скрывай ни добра, ни худа, а покажи, что есть».

Благородные убеждения и здравые понятия, высказанные здесь г. Далем, должны внушать сочувствие всякому честному

человеку. Только последняя фраза может возбудить недоумение. Разве можно спрятать или скрыть то, что повсюду живет в народе и ему присуще, как дыхание, которым он поддерживает свою жизнь, как свет солнечный, посредством которого он опознается в окружающей его среде? Разве можно остановить или уничтожить явления и силы природы, неподлежащие человеческой воле? Можно закрыть глаза, зажать уши, чтобы не видеть света и не слышать, как шумят морские волны; но кому же придет в голову спрятать солнце или уложить ветер в мешок? Так и с пословицами и другими явлениями народного ума. Их можно не знать или не хотеть знать, можно их презирать и даже порицать; но как их спрячешь, как уничтожишь, если только не уничтожишь самого народа? Положим, образованная, читающая публика может быть разобщена с интересами простого народа: но кому оттого легче, когда эти интересы тем не менее охватывают в тысячи раз большую публику безграмотных?

Судьба народных книг, как всего вещественного и ломкого, несравненно больше подчинена произволу и случаю. В продолжение текущего столетия видимо иссякают источники лубочного печатания, и все реже и реже становятся хорошие, неиспорченные оттиски народных изданий. Любители прогресса могут этому радоваться, но сомневающимся в истинных успехах русской цивилизации может придти в голову следующий вопрос: потому ли измельчали и исказились лубочные издания, что русское простонародье стало действительно грамотнее и образованнее?

II

Из сказанного достаточно уже явствует, что отношение к лубочным изданиям и другим произведениям народного творчества может быть троякое:

1) *Бессознательное.* В этом отношении состоит простонародье, для которого песня, пословица и лубочная картинка составляют горизонт умственного и нравственного развития.

2) *Практическое.* В этом отношении состоит большинство преобразованной Петром русской публики. Сюда же могут быть отнесены и все иностранцы, поселившиеся в нашем отечестве, а

также и все те из русских, которые, сменив мужицкий зипун на немецкий кафтан, уже позабыли мужицкие песни и разучились церковной грамоте, а по граждански и до сих пор читают только по складам. Наблюдавшие над нравами наших соотечественников хорошо знают, как обширен на Руси этот последний класс, созданный Петровской реформой. Обыкновенный и наиболее распространенный способ практического отношения к русской народности состоит в порицании ее. Онемечившиеся грамотники и безграмотные видят в ней по преимуществу невежество и причину всякой неурядицы. Писатели, выходящие из этой среды, к порицанию и насмешке присовокупляют покровительственный тон и относятся к нравам и обычаям народа, как к детским игрушкам; конечно они же окажут отечественную заботливость постращать дитя розгами, чтобы не распалось. Впрочем, в покровительственном тоне виден уже шаг к примирению с народностью. Русский мужик со своими поговорками и узким взглядом на вещи кажется балаганным паяцем, который отпускает острые шутки, но за это, для потехи публики, получает побои от воинственного Дон-Жуана. Роман Сервантеса принадлежит к тем немногим гениальным созданиям, которые никогда не стареют и всегда находят себе приложение к нравам и состоянию общественной жизни. И может не было бы пустой риторической прикрасой, если бы кто-нибудь практическое отношение нашей новейшей цивилизации к народности вздумал объяснить отношениями между Дон Кихотом и Санчо Пансою. По крайней мере, это сравнение вполне применяется к нашей новой литературе, которая в народности умела подмечать только одно тривиальное и смешное, за исключением весьма немногих малодраматических выходов, которые, впрочем, имели целью не столько политическую правду, сколько практические тенденции – разжалобить читателя горькой судьбой несчастных. Вообще стремление наших образованных писателей сойтись с народностью не приводило к удовлетворительным результатам, так что иные, основываясь на опытах прошедшего, имели полное право заподозрить законность и необходимость этого стремления. И действительно, все простонародные выходки в напыщенных

одах Державина кажутся грязными лохмотьями, вшитыми в бархат и парчу, и особенно отзываются намеренным цинизмом в эпоху, когда все народное называлось *подлостью*. Гораздо искреннее поступили другие писатели, вовсе забывавшие о существовании русской народности, когда она, казалось бы, должна быть на первом плане в их литературных предприятиях. Гнедич переводил «Илиаду» слогом церковно-славянской Библии, чуть-чуть не с *абие* и *аще*, будто бы на том основании, что не следует Гомера обувать в мужицкие лапти, между тем, как на Руси, по свидетельству Нестора, сапоги были известны еще во времена ласкового князя Владимира. Еще наивнее понимал свою задачу Жуковский, перелагавший в стихи русские сказки с немецких народных рассказов, что может проверить всякий по известному сборнику братьев Гриммов. Как далек был слог Карамзина от народного склада, всего нагляднее можно видеть в его «Истории», которую он украшает древними и народными выражениями, будто какой-нибудь ископаемой редкостью, и постоянно печатает их курсивом, отчего они кажутся действительно заплатами в его щеголеватом, монотонном слоге. Но Пушкина вообще хвалят, как примирителя цивилизованной литературы с народными элементами. Действительно, ни ему, ни даже Карамзину, нельзя отказать в стремлении *примириться с народностью*. Но примирение без вражды непонятно, а где мирятся, там стараются загладить прежнюю вражду. И сколько внутренней борьбы, сколько усилий нужно было сделать гениальнейшему из русских поэтов, чтобы от аристократического писателя, испещренного, для выражения большей искренности и точности, французскими фразами, возвыситься до драмы «Русалка» или до купца Остолопа? Но принесли ли эти усилия желанный плод? Свыклась ли с народностью та индифферентная публика, улыбкой которой так дорожил Пушкин? Или он хотел только развлекать ее равнодушие своей способностью принимать на себя какой угодно вид, хотя бы дунайского славянина или русского мужичка, распевającego свои духовные стихи и исторические былины? Отозвался ли, наконец, простой грамотный люд сочувствием на эти национальные стремления,

или же ему стихи Пушкина остались также чужды, как трагедии Сумарокова и оды Петрова?

Имея в виду скорее покончить с практическим отношением к произведениям русской народности, мы не будем входить в решение этих затруднительных вопросов, а только в видах беспристрастия просовокупим, что не со времен Петровской реформы, а многими столетиями раньше русский человек объявил себя во враждебном отношении к своей народности. Уже византийский принцип и стиль византийской литературы и искусства, стремившиеся к условной, идеальной чистоте, ставили непреодолимую преграду между христианским просвещением и грубой народностью, между тем, как на Западе литература и искусство употребили всевозможные средства, чтобы христианским идеям дать национальную обстановку. Итальянские и немецкие мастера писали Мадонну с чертами лица и в костюме своей народности и даже своей эпохи. Фантазии своей позволяли они самые игривые предположения, ободряемые католичеством, которое перенесло в Кельн или в какой другой западный город сцены и личности, имевшие место в отдаленной Палестине даже еще во времена пришествия Мессии. Поэтические элементы католичества были столько же созданием искусства, сколько и плодотворными для него семенами. Напротив того, фантазия древнерусских писателей и мастеров до того была бедна, что и для русских личностей и событий плохо умела пользоваться национальной действительностью, и представляла их в чужеземной, условной, византийской форме. И всякий раз, как русская национальность делала робкий шаг в предложении своих услуг для выражения христианского просвещения, она, в глазах строгих пуристов, впадала в раскол и ересь; потому народное в древней Руси часто смешивалось с раскольничьим и еретическим. Народное, как порчу и язву, надобно было отделять от всего дозволенного, благонамеренного. Народные вымыслы помещались в список апокрифов, то есть, запрещенных книг. Против народности гремел Стоглав, как потом, при Петре Великом, ее же преследовал «Духовный Регламент». С другой стороны, и раскол действительно отстаивал народность: сначала он заподозрил

законность позднейшего, олатинившегося и отуречившегося византийства, потом не признавал католического образования русских людей XVII века, напоследок совсем разошелся с немецкой реформой Петра Великого. Еще губительнее для русской народности были политические события. Уже в XIII и XIV веке власти, покровительствуемые татарами, вместе с ними должны были относиться к русской народности только как к средству для личных выгод. Потому даже в XV веке новгородцам в грозном ополчении Москвы мерещились татарские силы.

Вековая борьба с грубой народностью постоянно вызывала другую крайность, которой начало надобно искать в язычестве и расколах. Эта крайность известна под неточным именем *славянофильства*. Как система, основанная на некоторых ученых началах и логически проведенная, славянофильство стало возможно только вследствие просвещения, внесенного на Русь в XVIII век, а до того времени славянофильство могло явиться только в форме раскола, как крайнее западничество – в форме ереси.

Если вражда, объявляемая народности, может в некоторых случаях внушить к себе омерзение, то славянофильская любовь к народности почти всегда переходила в комическое. Это было постоянное донкихотство, состоявшее в тысяче детских попыток, так сказать, изгнать из себя злого беса европейской цивилизации, и, как заблудшей овце, воротиться в отчий дом благочестивых времен татарщины и вечевого колокола. Само собою разумеется, что эти попытки не приводили ни к чему дельному, ни в теоретическом отношении, ни даже в практическом, к которому они собственно направлялись. Надобно полагать, что непритворно, с искренним убеждением проповедывалось о христианской чистоте древнерусских нравов, будто бы чуждых языческой основы, о колоссальном величии какой-то земщины, нашедшей себе поэтическое выражение в священном типе Ильи Муромца, и вообще о глубоком значении русской народности, сохранившей в себе все лучшие задатки истинного европейского просвещения. И эти убеждения оставались не бесплодными, отвлеченными идеями: они проводились в жизни, которую окружали национальной,

древнерусской обстановкой. Хотелось не только мечтать о благочестивой старине с ее «Домостроем» и «Стоглавом», и с Ильей Муромцем, но и в действительности рекомендовалось испробовать на самих себе назидательный процесс воспитания древней Руси, подобно тому, как морельщики и самосожигатели героическими опытами хотят доказывать всему миру истину своих фанатичных догматов. Мало казалось изучать песни об Илье Муромце и его баснословных товарищах: изучить, понять и теоретически насладиться русской народной поэзией могут и немцы и онемечившиеся отщепенцы от родных нравов. Надобно было, под чарующие звуки родной песни, таинственно переродиться, слить свое нравственное существо в одно целое со святой Русью, завещанной нам в родном слове, и в себе самих как бы воскресить богатырей ласкового князя Владимира, для водворения на Руси золотого века общего довольства и благосостояния, под покровительством каких-то высших сил, заведывающих исключительно судьбой нашего православного отечества. Как те строгие пуристы немецкого покроя, которые осуждали г. Даля за народные пословицы и обвиняли г. Афанасьева, будто бы, за *сочинение* народных легенд, так и эти чаятели золотого века относятся к народности, так сказать, *эклектически*, следуя теории философов-эклектиков, recommending художникам брать в природе одно хорошее, в том убеждении, что в ней есть и дурное, но будто бы это последнее не составляет в ней сущности, будучи случайным порождением злого принципа. Очевидно, следовательно, что, вооружившись этой теорией, без малейшего затруднения можно относиться ко всему, что в народности будет противоречить заранее взятой напрокат какой бы то ни было идее, хотя бы самой крайней славянофильской. Лубочные изделия рядом с благочестивыми мотивами предлагают образцы вопиющего кощунства, суеверия и цинизма. «Но все это, скажут, не составляет сущности в нравственной жизни наших предков, все это даже не русское, а взято извне, в эпоху, когда Русь помутилась чужими обычаями. Изучать такую дрянь не стоит, даже не следует на нее обращать внимание, потому что она не

годится для практической цели мистического возрождения и перевоспитания».

Таковы в общих чертах свойства практического отношения к народности. Нам остается рассмотреть 3) *ученое*, и именно *историческое* отношение. Собственно оно и должно составлять содержание науки о народности. Это, по возможности, беспристрастное изучение всего, что в течение столетий выработала русская жизнь, и что она переварила и органически усвоила себе из занесенного извне. Каковы бы ни были явления народности – хорошие или дурные с точки зрения практической, они не должны раздражать в исследователе его личного вкуса, не должны питать в нем никакого пристрастия, потому что, как исторический факт, они составляют уже готовое данное, выработанное в прошедшем. Нечего восхвалять светлые стороны народности, потому что сами они говорят за себя, и всякая похвала только заподозревает их достоинство; еще менее позволительно порицать темные стороны нравов, обычаев и убеждений, потому, во-первых, что и дурное также уже само себя рекомендует таким, а, во-вторых, потому что заслуживает порицания собственно то, что обязано своим происхождением личной воле, как дурной поступок, как злое, преступное дело, несогласное с законами человеколюбия; что же касается до невежества, то оно само по себе так же невинно, как младенчество. Историк не должен младенчество выдавать за установившуюся зрелость, но имеет полное право, с почтительным даже вниманием, остановиться на подробном изучении невежества, как на факте, составлявшем и частью доселе составляющем общее достояние человечества. Такое свободное от всяких пристрастий отношение к старине и народности могло быть выработано только в Германии – в этой классической стране учености, как самостоятельного принципа, вознесенного выше всяких случайных условий политики и других временных интересов. Сколько-нибудь знакомым с современными успехами наук, вероятно, известно, что в течение последних 50-ти лет представителями этого направления были братья Гриммы во главе своих многочисленных деятельных последователей.

Было бы слишком притязательно требовать от несозревшей еще русской учености той же строгости и выдержанности, какими отличаются беспристрастные исследования гриммовской школы. В обществе, где наука не составляет еще видного элемента жизни, пристрастие, может быть, даже необходимо, как стимул для возбуждения общего интереса к ученому вопросу. Потому, как бы ни были возмутительны преследования народности западниками, и в каких бы смешных выходках ни заявляла себя к ней славянофильская любовь, все же можно, покамест, довольствоваться и тем, что обе эти крайности сколько-нибудь поддерживают в равнодушной публике внимание к народности. Может быть, даже иные из современных наших публицистов потому только и вспомнили о русском народе, что вопросы национальные играют теперь первую роль и на Западе, и у нас.

Следовательно, снисходительно смотря на постепенное развитие национальных интересов в нашей читающей публике, можно примириться со всякими практическими взглядами на народность, если они служат только поводом к изданию устных и рукописных памятников. Известно, как нелепы и узки были понятия издателей средневековой старины в XVII веке; но их трудолюбие и тщательность, и теперь по достоинству оценивается специалистами. Для чего же будем мы враждебнее относиться к какому-нибудь из современных сборников народных песен, сказок или лубочных картинок на том только основании, что издатель его свысока смотрит на русские суеверия или же набожно поклоняется Илье Муромцу?

Но едва ли позволительно допускать эти пошлые дразги в ученом исследовании; и тем больше надобно этого остерегаться, что и на Западе, откуда мы берем себе образцы, далеко не все образованные люди смотрят правильным взглядом на этот предмет, потому что он слишком близок к интересам текущей жизни, слишком живо может быть принимаем к сердцу и способен легко возбуждать к себе симпатию или антипатию.

Неоднократно наши ученые и журналисты упоминали о книге Шарля Низара, изданной в 1854 году, под громким заглавием *Истории народных книг* (*Histoire des livres populaires*). Ее цитирует вскользь и почтенный издатель монографии о русских

лубочных картинках. Но, вероятно, многие из цитировавших эту книгу знают ее только по наслуху, или справлялись в ней только с картинками и выписками из народных книг, а вовсе незнакомы с сомнительными тенденциями автора; в противном случае едва ли бы стали они с уважением отзываться о его книге.

Так как мы привыкли во всем следовать иностранцам, то, может быть, не бесполезно будет познакомить русскую публику со взглядами современной Франции на свою народность.

30 ноября 1852 года, по распоряжению г. Монá, составлена была комиссия для рассмотрения народных книг, обращающихся в руках французского простонародья. С упразднением министерства полиции в 1853 году, комиссия эта была присоединена к министерству внутренних дел. Тотчас же, как открылась комиссия, собраны были в нее огромные кучи народных книг; однако букинисты успели распустить по рукам большую часть изданий 1852 и 1853 годов. Отобранные у народа книги поручено было рассмотреть Шарлю Низару, назначенному секретарем этой комиссии, и его «История народных книг» есть не что иное, как результат этого рассмотрения. Она состоит из двух частей, с множеством лубочных картинок и гравюр на меди, оттиснутых старыми, оригинальными досками. Выписки из книг, от XV века до наших времен, делают это издание необходимым для всякого занимающегося народностью и стариной. И русский ученый найдет в нем много для себя полезного, потому что русские народные книги и лубочные издания частью пользуются общими источниками с западными, частью же не что иное, как переделки западных оригиналов.

Верный своей цели, г. Низар скромно отказывается от всяких притязаний на ученость, и постоянно идет по пути благонамеренной практики. «Подобная картина, раскрываемая мною перед глазами читателя (говорит он на первой же странице своего предисловия) и критический разбор такого множества книжек, опасных или по малой мере бесполезных, наводняющих Францию в течение последних трех столетий, как мне кажется, даст почувствовать публике, какое вредное влияние на нравы и умы народа должен был производить сбыт этих книг, предоставленный самому себе, и, напротив того, сколько добра

может сделать такая промышленность, руководимая бодрствующей администрацией, будучи ограничена только книгами полезными и нравственными». В конце предисловия еще яснее развивает он свои практические виды. «Пусть весь свет узнает» говорит он «каковы были умственные развлечения и правила нравственности, которые эта литература давала народу в течение двух или трех столетий; пускай, через посредство точного перепечатания самых памятников, сделается теперь для всех очевидным все то, что доселе только подозревалось в этой литературе, то есть, вся низость, дурной тон, тривиальность, иногда даже беспутство; все же доброе, нравственное, приятное и поистине забавное пусть будет отделено от всего прочего тщательно и сохранено, как образец для тех, которые предпримут заботы о возрождении промышленности народными книгами».

В ученых вопросах руководителями г. Низара были преимущественно Поль Лакруа, в своих многочисленных монографиях, и Жанне «*Journal de l'Amateur de livres*». Впрочем, ученость по поводу народных книг, г. Низар считает вообще делом второстепенным и часто подсмеивается над теми, кто занимался этим предметом слишком серьезно и обстоятельно. Так он находит, что уж слишком много было писано о народных суевериях чернокнижия, белой магии и т. п. (I, стр. 151); в следующих иронических выражениях отзывается он об исследователях, посвящавших свои труды подробным розысканиям источников: Гаргантюа, Рабле и Тиля Ейленшпигеля (Совездрала)¹⁵⁷: «Я сделал только беглый очерк всем тем познаниям, которые были израсходованы по поводу Гаргантюа. Благодаря правилу, мною принятому, я не мог иначе и поступить. Впрочем, несмотря на то, что эта ученость произвела на свет значительную массу сочинений и высказалась в таких комментариях, которые, может быть, угрожают загромоздить и заглушить самый текст Рабле, однако, все это покажется безделицей в сравнении с морем чернил, пролитых по поводу сочинения, в котором не видно ни дарования, ни ума и никакой цели, сочинения решительно нелепого, но, как кажется, и доселе популярного, которое в народной продаже книг известно под

заглавием: *Histoire plaisante et recreative de Tiel Ulespiegle, contcnant ses faits et subtilites*, in – 12, 48 pages, Epinal, 1835. Правда, в этом деле замешались немцы, по той простой причине, что книга о Совеэдрале обязана своим происхождением Германии, и что ученые этой страны давали себе простор на родной почве. С другой стороны, и англичане обнаружили такой живой интерес ко всему касающемуся знаменитого Совеэдрала, что посвятили ему немалое число книг, и даже французы, в свою очередь, готовы принять участие в распложении этой огромной, но бессмысленной литературы». Отделав таким образом ученые исследования об одном из самых видных явлений европейской старины и народности, г. Низар ограничивается в своей книге выпиской о Совеэдрале из *Bulletin du Bibliophile* (I, стр. 544 и след.).

Находя так мало проку для науки в обширном содержании своих двух томов, и постоянно оскорбляя свой изысканный, изящный вкус и свою благонамеренность пошлостью и безнравственностью народного чтения, усердный секретарь этой странной комиссии не однажды дает знать читателям, а может быть, и кому следует, сколько времени потерял он на эту, по своему содержанию, неблагодарную работу, и сколько нравственной пытки вытерпел, поневоле сталкиваясь с грубыми интересами и вредными забавами простонародья. Но вот что автор говорит с чувством бескорыстного самоотвержения, переходя к разбору последних романов из цикла Карла Великого: «Ни с чем лучше не могу я сравнить ощущение, мною испытываемое к концу этого обзора, как с состоянием несчастного, преданного пытке, когда, для получения полного признания, постепенно увеличивают его мучения, переходя от простейших допросов к более сложным» (II, стр. 533–4). Впрочем, несчастный секретарь обличает в себе меньшую твердость характера, нежели те мученики, с которыми он себя сравнивает, и при всяком удобном случае уже слишком откровенно проговаривается о ненависти ко всему народному и об опасении, чтобы литература, без педагогического руководства, предоставленная себе самой, не испортила в конце французскую нацию, как она ее портила в течение многих

столетий до вожделенной эпохи такой комиссии, которая могла бы в глазах всего света дать предпочтение благонамеренной практике перед учеными интересами стольких специалистов по родной старине и народности. В одном из частых приступов своей нравственной пытки, по поводу какой-то действительно грязной книжонки, усердствующий автор не удержался, чтобы не воскликнуть: «Таково-то нравственное воспитание, которое давали народу до самой революции 1848 года, которое давали даже до 2-го декабря, и которое и доселе пользовалось бы одобрением, если бы не состоялось учреждение самое спасительное и вполне благотворное, какое только когда-либо было предпринято администрацией, именно учреждение комитета о рассмотрении народных книг, для очищения всех этих нечистот в тех самых клоаках, откуда они истекают» (II, 377). Как благочестивый писец средних веков, обыкновенно сравнивающий себя с мореплавателем, возвратившимся под родную кровлю, несказанно радуется окончанию многолетнего переписывания какой-нибудь назидательной рукописи, так и г. Низар на последней странице своего сочинения наивно восклицает: «Да позволено будет мне радоваться, что окончил это обозрение, над которым я пролил столько пота, и которое иногда внушало мне чувство такого омерзения!» (II, стр. 582).

Конечно, вовсе излишне было бы рекомендовать нашим любителям народности методу г. Низара, ради одного только чувства нравственного достоинства и самоотвержения. Нравственное чувство есть такое общее для всех наций достояние, что, без всякого сомнения, русские исследователи народности могут обойтись, в этом отношении, без чужеземного руководства. Но с вопросом о нравственности и благонамеренности тесно связывается следующее соображение. Всякий ли имеет право предъявлять права своей благонамеренной нравственности и полагать ее на весы при оценке народных заблуждений и предрассудков? Как бы само по себе ни было похвально безукоризненное благонравие, достаточно ли на одних только словах делать его знаменем своих убеждений, и не следует ли основательно, разумно и столько же безукоризненно прилагать его к делу? И чем чище и

святее признается какой-нибудь принцип, тем осторожнее надобно с ним обращаться, чтобы излишним усердием не пересолить, чтобы какой-нибудь неловкостью не опозилить его в глазах толпы. Подобные неловкости усердных энтузиастов часто принимаются в публике за ханжество; а, известно, ничто так не вредит успеху идеи, как подозрительные ей услуги ханжей.

И особенно подозрительна бывает всякая благонамеренность, когда она находит себе точку опоры в какой-нибудь политической катастрофе. Конечно, в этом отношении, благонамеренность остается в своих правах, как уступка времени и обстоятельствам; но тогда смеет ли она безукоризненно надевать на себя личину нравственного достоинства? Скромный секретарь комиссии рассмотрения народных книг слишком круто поворачивает вопросы о народности, принимая за рычаг своей машины 1848 год и какое-то 2-е декабря. Конечно, нам вовсе нет дела до французского календаря того года, и для рассмотрения исторического развития народности в ее последних результатах вообще число какого бы то ни было месяца не имеет ровно никакого значения, потому что народность создается не днями, а столетиями. Следственно, на беспристрастный взгляд, это мистическое сосредоточение многовековой судьбы французской национальности к какому-то кабалистическому 2-му числу декабря, по малой мере, должно обличить слишком узкий объем интересов, которыми ограничил себя автор «Истории народных книг».

Поставленный в своей работе лицом к лицу и со всем прошедшим великой французской нации в течение трех последних столетий, и со всеми современными интересами народной литературы, постоянно возобновлявшейся под влиянием стольких избранных умов, автор имел перед собой богатейший материал в нравах и убеждениях, выработанных веками. И к каким же результатам привело его это великое национальное дело? — К полному разобщению с жизнью народной, к ненависти и отвращению, как уже это мы видели из приведенных цитат. Потому-то и не оставалось иного средства, как выбрать самый узкий путь для своих соображений,

отправляясь от какой бы то ни было современной эпохи, и принимая ее за исходный пункт возрождения народности. После 1848 года секретарь комиссии нашел удобнейшим для своих нравственных убеждений этот исходный пункт в упомянутом втором числе декабря; но какую эпоху назначил бы он в прошлом столетии, или до 1848 года, если бы тогда состоялась его комиссия, – предоставляется всякому широкое поле для догадок, потому что, как скоро нет твердой основы для суждения о фактах, всякая случайность может играть ее роль.

Итак, современные интересы послужили руководящей нитью г. Низару в его критике народных книг. Этим интересам, как папской индульгенции, приписывает он непогрешимость. В них главнейшим образом полагает он оправдание своим специальным принципам благонравия. На них же, кажется, он желал бы основать и новую эпоху возрождения народных книг.

Говорит ли он и биографиях Наполеона III, помещаемых в последнее время в народных альманахах вместе с выдержками из его сочинений и речей – он делает ловкий комплимент верности и точности его мыслей, сравнивая их с *изречениями лакедемонскими* у Плутарха, и находя их *достойными тех великих людей, о которых повествовал херонейский историк* (I, стр. 68). Приводит ли он следующие топорные вирши, помещаемые в альманахах при портрете того же Наполеона:

L'anarchie, triste suite des revolutions,
Divisait notre France, l'entraînait à sa ruine,
Louis vint, et son génie, sa modération
Nous rendirent la paix, et nos sages doctriens –
он простодушно присовокупляет:

«La poésie n'en est pas très-conforme aux lois de la prosodie; mais cette négligence doit « être attribuée sans doute à la vivacité du sentiment, qui est excellent d'ailleurs et le mien» (I, стр. 81).

Как бы ни были велики современные обстоятельства, оправдывающие секретаря комиссии, но в отношении строго ученых вопросов о народности это личное заявление комплиментов ни на шаг не подвигает их решения вперед; в отношении же народного благонравия только запутывает дело,

ставя в ложном свете и судью, и подсудимую литературу, собранную в застенках комиссии.

Подобно классическому певцу олимпийских игр, не забывавшему в своих похвальных одах и предков воспеваемого им победителя, автор «Истории народных книг» своим вежливостям дает историческую подкладку, от всей души одобряя французских промышленников за то, что они в последнее время так много распустили в народе жизнеописаний Наполеона I-го. По этому поводу автор дает простор своему воображению и предсказывает этим книжкам великую будущность в судьбах французской нации. «Уже совершается с Наполеоном то же самое, что совершилось с Карлом Великим, – говорит он – история о нем незаметно переходит в легенду. Без сомнения, придет время, когда воскресят для него и двенадцать перов, которые будут представлены под видом двенадцати маршалов, если даже не двенадцати моравов, и тем более кстати и тем правдоподобнее будут тогда все эти войны против неверных, потому что египетская экспедиция внесет в них один из достовернейших и изумительнейших эпизодов. Что касается до меня, то я с восторгом смотрю на это направление, которое принимают умы французской нации» (I, стр.579).

Самая наука представляется г. Низару только под узким углом современных, даже личных интересов. Из всего огромного запаса учености по народной литературе, автор предпочитает *Опыт о поэмах и изображениях Пляски Мертвых*, составленный *Ипполитом Фортулем*; по крайней мере, ни об одном авторе не отзываться он в таких лестных похвалах и с таким самоунижением, как о г. Фортуле. В его «Опыте» он находит обилие материалов, легкость выводов, ясность и очевидность свидетельств, наконец, *какую-то особенную прелесть слога*; и все это заставляет его вменить себе в обязанность, шаг за шагом, следовать г. Фортулю, в главе о Пляске Мертвых, и для точности пользоваться даже собственными его выражениями (II, стр. 290). Такая безусловная уступка учености и невоздержность в похвалах будут приводить читателя в решительное недоумение до тех пор, пока он не узнает из предисловия к «Истории народных книг», что в то

время г. Фортуль был министром народного просвещения, что г. Низар нижайше испросил у «его превосходительства» позволение украсить свою историю выписками из его «Опыта»: «И я воспользовался этим позволением – присовокупляет ловкий чиновник – поступивши в этом случае так, как подобает человеку обязанному, признательному и скромному, который с чувством живейшего удовольствия обращает *благоденствие* в славу *благодетеля*» (стр. IX).

С этой же точки зрения надобно оценивать преклонение перед авторитетом иезуитов во всех случаях, где приходится автору «Истории народных книг» оправдать какую-нибудь легенду, доселе поддерживаемую в верованиях народа преданиями католицизма. Так, по поводу народных преданий о покрове и пелене Господней, будто бы сохраняемых в Безансоне и в деревне Аржантейле, автор благочестиво заявляет: «История о сохранении этих священных реликвий, их судьбы и сила, в них содержащаяся, без сомнения, должны обратить на себя внимание читателя. Потому вменяю себе в обязанность сообщить ему все сведения, какие я собрал по этому предмету и которыми я одолжен отцу Круазе, иезуиту, автору сочинения «*Année chrétienne*» (II, стр. 62). Затем идет длинная выписка об этой местной легенде.

Руководствуясь принципами учеников Лойолы, автор ловко выходит из множества затруднений, которые предлагала ему народная литература легенд и других клерикальных преданий, в безобразном соединении дозволенного с недозволенным, общепризнанного с апокрифическим, истины с ложью, верования с нивными выходками, оскорбляющими условия приличия. «Многократно было замечено – говорит он – что в Библии есть такие эпизоды, которые должны трактовать с великой осмотрительностью, когда желаешь их приспособить к понятиям поселян и особенно детей. К сожалению, с этим правилом вовсе не соображались авторы народных стихов и умильных повестей, которые имеют своим предметом поддержание этих эпизодов в памяти народа. Иосиф, толкующий Фараону сны и оставляющий свою мантию в руках пентефриевои супруги; Юдифь, употребляющая язык и хитрости куртизанки для того, чтобы

ловчее соблазнить и погубить Олоферна; Сусанна, застигнутая двумя развратными стариками; блудный сын в сообществе с прелестницами – все это, переложенное в вирши, с размером и рифмами, из рук вон плохими, едва ли способно внушить идеи серьезные и, в особенности, назидательные. То же надобно сказать и о некоторых эпизодах из житий. Об этой-то литературе, в которой все искусство состоит очень часто в шутовстве и почти всегда в нелепостях, хочу я дать здесь понятие. И все это я сделаю таким образом, что не только не упрекнуть меня в кощунстве над религией, но даже и не заподозрить в какой бы то ни было задней мысли, к тому клонящейся. Без сомнения, очень легко доказать, что многие из этих книжонок распространяют заблуждения, преданные осуждению церковью; но не мое дело открывать их. Это дело *индекса* и инквизиционного судилища». (II, 3).

Отдавая полную справедливость осторожности автора, нельзя, однако, в этом устранении себя от инквизиции не усмотреть противоречия не только всему содержанию обоих томов, имеющих целью *раскрытие всевозможных заблуждений* французской нации, но и собственным признаниям автора, например, вроде следующего: «Обязанный излагать свое суждение о сочинениях, которые до настоящего времени пользовались силой портить или исправлять народную нравственность, я должен, для указания опасности или пользы, сначала по крайней мере поименовать эти сочинения; потом, назвав их по имени, я не мог бы ни одобрить их, ни запретить, не мотивируя своих доказательств, и, следовательно, я должен представить самые пьесы перед глаза публики» (I, стр. 437). То есть другими словами, автор предоставляет кому следует сожжение народных книг на городской площади, но с удовольствием собирает из них костер и с математической точностью определяет степень пламени, предназначенного для сожжения той или другой книжки. Данные для инквизиционного *индекса* уже собраны в этих двух томах: стоит только признать мастера для расправы.

Но любопытно взглянуть, как автор примиряет свою католическую совесть с грубыми формами народных книг.

Надобно знать, что во Франции, так же, как и у нас, есть целый отдел лубочной литературы, в сущности дозволенный по основным идеям, не заподозренный церковью, и, может быть, до известной степени полезный для обуздания грубых нравов, но выраженный в таких чудовищных формах средневекового романского, звериного стиля, что только исторически можно оправдать такие сочинения, но уже никоим образом нельзя им приписать безусловного значения. Между тем, г. Низар, в излишнем усердии, изъявляет к таким сочинениям свою личную симпатию и полагает их безусловно годными для современности. Такова народная книжка, составленная по самым ранним источникам лубочной литературы и до сих пор перепечатываемая во Франции под следующим длинным заглавием: *Зерцало грешника, составленное преподобными отцами капуцинами, миссионерами; очень полезное для людей всякого звания; все изображено в лицах. Вы здесь увидите бедственное состояние души, имевшей несчастье впасть в смертный грех. Увидите также блаженное состояние души, сподобившейся счастья быть в милости Божией, с малым изображением несчастного состояния осужденной души. Вы увидите здесь, если угодно, как ужасны адские муки; наконец, вы размыслите о воздаянии, которое Господь подает во благо живущим в сем мире. Если, внимательно прочитавши эту книгу, вы не вознамеритесь отказаться от грехов, то трепещите за бедственную судьбу вашей души.* В 12-ю долю листа, 24 страницы. Эпиналь, Пеллерень. 1828 года.

Бедственное и блаженное состояние души представлено в виде огромного сердца с человеческой головой, будто какая чудовищная инфузория, рассматриваемая в увеличительное стекло. Внутри сердца изображены то бесы с самим сатаной, играющим на гуслях, павлины, свиньи и разные чудовища, то ангелы с различными священными предметами. Смерть грешника и его адские муки представлены в таких безобразных формах, что лубочные картинки русских синодиков рядом с ними могут показаться образцом совершенного изящества. Французский текст своей навностью и грубостью вполне соответствует чудовищным изображениям.

Если уже кто-нибудь взялся не за свое дело, и вообще за дело едва ли исполнимое – исправить народную литературу и возродить ее к новой жизни, то что можно сказать о подобных изображениях, на триста лет отставших от современности? Отдавая им справедливость в согласии с некоторыми тонкостями средневековой католической теологии, можно ли эти страшилища рекомендовать в настоящее время французской нации, как источник благочестия, если только не имеешь задней мысли давать острастку воображению народа, в видах той средневековой политики, которая поддерживала спокойствие и благонравие одним только страхом? Кажется, только одним этим можно объяснить изумительный по своей наивности отзыв г. Низара об упомянутых чудовищных сердцах с человеческими головами. «Эта книжка, говорит он, имеет свое достоинство. Она согласна с католическим учением о блаженстве избранных и о мучениях грешников; она ничего не преувеличивает, ничего не изображает (?), и придерживается катехизиса» (II, стр. 40).

Впрочем, зная лучше других, в какой степени искренна эта наивность, автор ловко предупреждает всякое воображение, бросая на него тень свободомыслия и неверия. «Я уже вижу – говорит он за страницу перед этим – как улыбается, при взгляде на эти картинки, человек, не имеющей иной религии, кроме своих собственных идей, и признающий за предрассудки и суеверия все то, чего не может оправдать своим разумом. Что касается до меня, то я не настолько высокомерен, и я был бы в отчаянии, если бы не почувствовал, как смиряется и та малая доля гордости, какая только во мне есть, при взгляде на эту живопись, столь же наивную, сколько и пронзительную, и как моя душа, в тревоге от ожидающей ее судьбы, стремится смягчить ее жестокость, принимая на себя решимость тотчас же приступить к полному преобразованию себя самой» (II, стр. 38).

В этом смысле автор оправдывает католический культ Мадонны, которой святой лик средневековая и народная фантазия на Западе постоянно смешивала с типом Афродиты и других богинь, и, предупреждая кощунство, делает выходку против скептицизма, смешивая таким образом праздную игру досужего остроумия с положительными результатами

литературной и художественной критики (II, стр. 49). Но особенно сочувствует он аскетическим книжкам, в иезуитских переделках, каковы, например, известные под именем *Экзамена* или *Испытания совести* (II, стр. 104). Он приходит в восторг, что эти книжки внушают простодушным читателям тревожное убеждение о непрестанной греховности, исчисляя столько грехов и в такой микроскопической подробности, что не только ни на один час, даже ни на одну минуту нельзя от них спастись слабому человечеству. Конечно, здесь вопрос не в безотносительной истине этого положения, а в необходимости или в годности приложения его к народной литературе. Можно, например, отдавать полную справедливость принципу о целомудренном безбрачии в аскетическом отношении; но какую забавную цель мог бы иметь в виду тот, кто стал бы внушать этот принцип целой нации в руководство для всеобщего практического применения?

Но, кажется, довольно уже образчиков, свидетельствующих о свойствах благонравия, принятого в основу «Истории народных книг». Я только укажу еще на стр. 576 и следующие, во 2-м томе, для тех из читателей, которые сходятся с г. Низаром во мнении о чудовищной безнравственности и злобредности сочинений Виктора Гюго, Александра Дюма, мадам Дюдеван, Евгения Сю и других современных писателей.

В устрашение всяких недоразумений, надобно выразиться ясно и положительно один раз навсегда. Нет сомнения, что в русской читающей публике немало найдется людей, готовых сочувствовать г. Низару и применить его методу к русской народности. Эти люди могут даже оправдать, или, по крайней мере, прикрыть свои тенденции правилами нравственности и религии; но они должны воспитать в себе самое прочное убеждение, что только тот имеет право по совести взять на себя великую перед целым народом ответственность в исправлении его нравственности, кто сам глубоко проникнут нравственными принципами и, вполне сознавая чистоту своих стремлений, честно, правдиво, с благоговением принимается за это святое дело. Тому, следовательно, уже не нужно будет, при всяком удобном случае, как автору «Истории народных книг», снимать с себя тень подозрения в ханжестве и бескорыстии своих

убеждений, и, вместо основных законов человеколюбия и религии, при оценке исторических явлений народной жизни, руководствоваться только личным заявлением своей симпатии или антипатии, выставляя всем на вид свою личную благонамеренность. Люди недалекие очень часто смешивают нападки на лицо, фальшиво проповедующее о нравственности, с нападками на самую нравственность, и тем бросают тень на критику. Между тем, никто столько не заслуживает порицания, как тот, кто делает себя недостойным и фальшивым органом нравоучения и всякой благонамеренности, прикрывая обман казенными фразами. Потому то так часто бывают из рук вон плохи нравоучители, хотя нравственность сама по себе безукоризненна.

Впрочем, если бы нравственность автора «Истории народных книг» стояла выше уровня условных форм благонамеренности, если бы его нравственные принципы были безукоризненны и чисты, то и тогда его односторонняя критика привела бы к односторонним и, следовательно, ложным выводам, потому что народная литература, как результат по малой мере трехсотлетнего развития народной жизни, есть явление *историческое*, есть *прошедшее*, внесенное в современность, как один из ее элементов. Этому прошедшему никто из простонародья не приписывает безусловной цены, и из многого, что оно дает, каждый выбирает себе только то, что кажется ему еще удовлетворяющим его современные потребности.

Это не подряд настольные книги, а целая библиотека, накопившаяся у народа в течение многих столетий, только помещаемая не на полках, а в мешках ходебщиков. Часто, рядом с суеверием, питаемым в какой-нибудь местности книжонками иезуитского изделия, стоит в ближайшей связи народный альманах или лечебник, наполненный таким же суеверием, воспитывающий в народе то же легкоеверие, как и те иезуитские писания. Человек недалековидный, но решительно честный, с точки зрения народной религии, положим, одобрить суеверную легенду, поддерживающую в какой-нибудь местности национальное чувство; но может ли он в то же время одобрить

нелепые причитания, выдаваемые в народных книгах не только за медицинские пособия, но даже за молитвы? Может ли он примирить свой здравый смысл с рецептами чернокнижия о том, как показать человека с собачьей головой, или как сделать *мертвую руку*, посредством которой воры погружают сторожей в непробудный сон? Разрушающий веру простонародья во все эти пустяки тем самым посягает уже и вообще на верования народные, потому что невежество не имеет средств отличать предметы верования и довольствуется только субъективным чувством веры, без различия на что бы она ни обращалась.

Покровительствуя распространению местных легенд и других средневековых произведений верующей фантазии, г. Низар беспощадно преследует все нелепости чернокнижия, магии и т. п., и таким образом, постоянно возвращается в противоречиях и, вместо желаемой пользы, только вредит верованию народному, поражая его с одной стороны и, следовательно, ослабляя его сомнением и для другой, в которую он желал бы его направить.

Мы уже видели, как приспособлял свои аргументы автор «Истории народных книг» к учению католической теологии; посмотрим, как он относится к народным предрассудкам, не состоящих под непосредственным покровительством отцов-капуцинов и прочей братии.

Не руководимый ни индексами инквизиции, ни достаточной эрудицией, секретарь комиссии был предоставлен собственным средствам в этой встрече с заматорелым невежеством простонародья. Ничего дурного не оставалось, как прибегнуть к пособию здравого смысла, которым издавна прославилась французская нация. Что же? В добрый час! Может быть, здравый смысл французской нации внушит автору, что все эти нелепости и пошлости чернокнижия и всякого простонародного ведовства и знахарства уже сами себя вполне обличают, что они составляют средневековый элемент в современной жизни, служа более досужей забавой, нежели серьезным средством для практики, что все существо их состоит только в помрачении умов суеверием, но что вовсе не в них главный источник суеверия, а что они только естественное следствие общего расположения

умов, сохраняющего доселе фантастический отпечаток средневековой поэзии; следовательно, серьезно сражаться с этими нелепостями значит разыгрывать главную роль Дон-Кихота, выходящего в бой с ветряной мельницей, а искоренять их, в надежде на умственное и религиозное исправление нации, – то же, что залечивать накожные прыщи, между тем, как внутренний организм будет по-прежнему страдать проказой. Казалось бы, вот что должен был внушить здравый смысл, но г. Низар неопытной рукой взялся за это орудие и неловко направил его на предмет своего анализа. Разные глупости, находимые им в народных книгах, он подвергает суду здравого смысла и с легковерием фланера, от всей души, издевается над ними, и с такой свежестью впечатления, будто все эти нелепости случилось ему узнать в первый раз только тогда, как он принялся за составление своей «Истории».

Так, например, выписывая какой-то нелепый рецепт из Альберта Великого, как живьем ловить дичь, г. Низар находит не лишним присовокупить следующее: «Действительнее этого я знаю только один секрет, как поймать воробья, секрет самый верный: взять щепотку соли и посыпать ему на хвост» (I, стр. 199).

По случаю воровского талисмана мертвой руки, секретарь комиссии приводит в опровержение следующее, лестное для всякого чиновника, предположению: «Если бы я имел честь быть директором французского банка или начальником монетного двора, я бы терзался в вечной тревоге в бессонице, зная, каким ничтожным средством можно опорожнить всю мою кассу, при полной невозможности с моей стороны тому воспрепятствовать. Самая стража, бодрствующая при моих дверях, из скольких бы батальонов ни состояла, не в силах меня обеспечить, потому что этот талисман, отнимающий у нее бдительность, может заставить присутствовать с оружием в руках при самом похищении моих сокровищ» (I, стр. 204).

Приводит ли он глупейшие выписки из народных лечебников, он услужливо рассчитывает доставить забаву медицинской академии, в наивном убеждении, что ей неизвестно младенческое состояние средневековой медицины, доселе

процветающей в народных книжках (I, стр. 194). Цитирует ли он тарабарские изречения, будто бы сказанные самим Адамом, в бытность его в аду, и будто бы имеющие особенную целебную и чарующую силу, он не может удержаться, чтобы не воскликнуть: *Hopni soit qui mal y pense!* (I, стр. 188). Но в нравственном и религиозном отношении все эти верования в тарабарскую грамоту чем же хуже мистического поклонения какому-то кабалистическому числу 2-го декабря, с которого, по убеждению автора, должна наступить новая эпоха народной нравственности?

Особенно забавен автор «Истории народных книг», когда встречается с книжонками безнравственного содержания. К таким книгам он относит почти всю сатирическую литературу народа, потому что необузданная веселость простодушных умов во Франции, как и везде, обыкновенно переходит границы приличий и условных правил. Это именно та литература, которая вдохновляла авторов Селестины, Декамерона, Гептамерона, которая питала в народе кощунство и цинизм, но, как и все на земле, имела и хорошую сторону, развивая в умах сознание, пытливость и дух философского сомнения, и беспощадно преследуя ханжество, суетность, тиранию и всякую подлость. Не надобно также забывать, что эта литература стояла в уровень с высшими классами людей образованных не только в XIV веке, но даже в XVI и XVII в. Скандальный Гептамерон, в подражание новеллам Боккаччио, был составлен при участии царственной особы, и притом дамы. Цинизм был существенным дополнением чернокнижию и прочим суевериям и предрассудкам, точно так же, как преследование и сожжение ведьм было великим подспорьем в обуздании народа в границах католической веры. В настоящее время весь этот средневековый осадок спустился в народную литературу, в это разновременное и пестрое собрание достоинств и недостатков, правды и лжи, высокого и пошлого. Но г. Низар не умеет относиться к историческому факту с беспристрастием историка, и готов трактовать Боккаччио или Брантома, как своих современников, и, сверх того, во всей шутильной литературе, для известных ему целей, хочет видеть одно только развратное, оставляя в стороне правдивую

насмешку и грозную сатиру. В этом случае он любит обращаться к стыдливости и заявлять свою вежливость, чтобы не оскорбить непристойностью свою беседу с ним. Так, по поводу одной грозной книжонки, он выражается: «Объявляю совершенную мою неспособность дать отчет об этой книге, и, полагаясь на стыдливость читателя, я надеюсь, он извинит меня в том, что я ее даже не читал» (I, 272–3). С точки зрения риторического приличия, такие заявления вполне одобрительны; только нельзя не удивляться в высшей степени оригинальному отношению автора к предмету его сочинения: он до того проникнут чувством своего достоинства, что даже не хочет просмотреть то, о чем должен публике дать отчет! Правда, что народная литература больше чем наполовину грязна и слишком наивна, как наивно все, стоящее выше временных условий приличия; но едва ли добросовестно браться за нее тому, кто меньше заботится о беспристрастии и правде, нежели о том, чтобы не замарать своих белых перчаток. Вот в этом-то ложном, насильственном отношении автора к предмету изучения и состоит неистощимый источник забавного, особенно в тех случаях, где автор грубую шутку принимает за серьезное наставление народной книги и беспощадно бранит ее сочинителя негодяем, мерзавцем и другими энергическими эпитетами. Так, например, по поводу одного эротического сочинения, составленного в шутиливом тоне, автор раздражается такой филиппикой: «Что за наставления, и какой стиль! И какое полное отсутствие морали и деликатности в этих правилах, имеющих предметом серьезно руководствоваться практикой в любви и способствовать ее долгоденствию! В каком своде законов и у каких народов этот *гну́сный* сочинитель нашел, чтобы мальчики четырнадцать лет были способны к любви? Где видал он таких девиц, которые желали бы брака, как законного средства утолять огонь желания и рождать?» и т. д. (I, стр 365). Можно себе представить, в какие хлопоты попал бы г. Низар со своей критикой приличий, если бы ему попали под руку некоторые повести *Лимонаря* или *Лу́га Духовного* – книги, пользовавшейся и доселе пользующейся в нашем грамотном простонародье большой популярностью и по частям вошедшей даже в *Прологи*? Впрочем, он нашел бы многое и в *Золотой*

Легенде Якова де Воригане, что поставило бы его решительно в тупик. Но именно в том-то и состоит главная хитрость услужливого секретаря комиссии, что в своих выходках против грубости и цинизма народных фарсов, он будто бы совершенно забывает об изделиях подобного же содержания, покровительствуемых отцами-капуцинами. Так, например, кто не знает, сколько средневековых легенд основано на одном из самых обычных мотивов что женщина пожилых лет, после многолетнего бесплодия, наконец, вследствие какого-нибудь сверхъестественного обстоятельства, дарит своего мужа плодом любви? Сам г. Низар, судя по его преданности к учению иезуитов, готов был бы, с разрешения папы, покровительствовать распространению в народе многих легенд такого содержания; но, как говорится, и на мудреца бывает простота, он решительно компрометировал себя сомнением в этом общепринятом мотиве, потому только, что встретил его не в легенде, а в предании о *Роберте-Дьяволе*, которого родила мать после сорокалетнего бесплодия своей замужней жизни. По этому случаю, будто какой скептик-лютеранин, г. Низар насмешливо присовокупляет: «Полагая, что она (мать Роберта-Дьявола) вышла замуж пятнадцати лет, надобно будет допустить, что ей было пятьдесят пять лет, когда она разрешилась от бремени. *Любопытный пример плодородия!*» (II, стр. 489). Для простодушных читателей народных книг тут вовсе нет ничего особенно любопытного или необычайного; и если бы г. Низар умел понять все явления народной литературы в общей связи, определяемой средневековыми идеями и убеждениями, то, конечно, ради своих целей не стал бы проводить в своем обозрении скептической критики, которая, потрясая доверие к сказке, вообще воспитывает дух сомнения в области верования. Лучше всякого другого, как историк народной литературы, он должен бы знать, что все эти наивные странности и цинические выходки не были и не могли быть ни странностями, ни цинизмом в ту эпоху, когда в самых почтенных книгах XVII века предлагались, например, следующие назидательные историйки наряду с действительными историческими фактами: «Маргарита, голландская графиня, обыкновенно насмехалась над теми

женщинами, которые рождали двойни, и с презрением говорила, что это может быть не иначе, как от двоих отцов, а не от одного. Вскоре сама она стала беременна и родила за один раз 363 живых ребенка; величиной были они по ореху, однако всех их окрестили». Но замечательнее всего то, что этот скандальный рассказ помещен в книге под заглавием: «Der Teutschen recreation oder Lusthauss», Эгидия Альбертини, посвященной Мельхиору, аббату и прелату монастыря Св. Георгия в Шварцвальде (1619 г., стр. 1043).

Точно так же поверхностна критика г. Низара и в литературном, эстетическом отношении, как в религиозном и моральном. Народное творчество он изучает с точки зрения теории трех единств и других лжеучений французского пуризма XVIII в. Так он осуждает в народных романах недостаток в единстве действия, запутанность главного действия эпизодами, ошибки в географии, нелепые анахронизмы – словом, все то, что можно найти в Гомере, Данте, Ариосто, Шекспире и в других гениальных авторах, стоявших выше условий какой-нибудь стеснительной и случайной литературной теории и не считавших нужным справляться с учебниками истории и географии (том II, 449, 458:520). В самых выражениях, в которых г. Низар насмешливо относится о топорном слоге народных книг, видно крайнее неведение того, чего должно от этой литературы ожидать и требовать. Кому, например, придет в голову отпустить такую фразу по поводу каких-то ломанных виршей: *Ce n'est pas du Pindare?* (II, стр. 206).

Но довольно о г. Низаре. Вовсе не стоило бы делать даже и намеков на его взгляды и убеждения, если бы, к несчастью, не встречалось точно таких же взглядов и убеждений и в нашей образованной публике по поводу русской народности. В книге г. Низара, как в фокусе, собрано все, что об этом предмете можно сказать неосновательного, одностороннего, ложного, возмутительного и смешного. Тут сходятся все возможные направления в их исключительных, одна другой противоречащих, крайностях. Тут и славянофильство, игнорирующее народную мифологию и мечтающее о христианской чистоте нравов времен «Стоглава»; тут и западничанье со своими дешевыми

насмешками над суевериями и предрассудками; тут и русское доморощенное невежество, не видящее в науке никакого проку, кроме непосредственного ее применения к практике; тут и дикий аскетизм, прикрывающий свои доносы личиной ханжества; тут и мошенническая благонамеренность, продающая все сокровища своей народности за какое-нибудь выгодное местечко; тут, наконец, и барская спесь, затыкающая себе нос при встрече с русским мужичком, который своими трудами ее поит и кормит, обувает и одевает. Но так как Запад во всем превосходнее Востока, вообще развитее, то есть, в умном умнее, в нравственном нравственнее, а в безнравственном и пошлом безнравственнее и пошлее (такова уже привилегия развития), то, конечно, на Руси можно встретить только по мелочам, что у г. Низара брошено в его книге щедрой рукой, в крупных массах и размашисто. Сверх того, как человек умный и ловкий, он не боится крайностей в своих критических взглядах, потому что умел их подвести под один общий знаменатель, именно, под известную точку зрения *современной политики*. В этом смысле все его ошибки, неточности, даже противоречия получают вид правды, то есть, все сказанное им полезно для того политического направления, которому он усердно служит.

В этом же смысле, конечно, можно бы рекомендовать книгу г. Низара и русским практикам, как образец для подражания, если бы, несмотря на всю ее мнимую правдивость и законность, не содержала она в себе самой одного существенного, основного противоречия, делающего ее негодной для практических видов. Как плод мирной эпохи современного процветания французской нации, она должна бы вносить в оборот идей не раздор со всем прошедшим развитием народной жизни в его современных остатках, а мир и согласие, потому что если французская нация достигла в настоящее время нравственного совершенства и благоденствия, то, конечно, немалой долей в том и другом она обязана тем идеям, которые отразились и в народных книгах. Одним словом, если прекрасна современность, то не могут быть дурны ее семена в прошедшем, которых зародыши так явственны во всем составе народной литературы.

Объяснив различные точки зрения в изучении народных книг, обращаюсь к русским лубочным изданиям. Прежде нежели коснусь исторического развития этих последних в техническом отношении, считаю необходимым вставить обозрение их в общую раму истории народных преданий и верований, потому что только этим путем можно дать верное понятие о содержании и значении лубочных изданий.

III

Лубочные издания обнимают малую часть народной литературы, состоящей из сочинений, наиболее доступных для большинства людей грамотных. Хотя и рукопись может быть так же понятна и занимательна, но только посредством печатания получает она право господства над массами. Чем больше в какой стране распространена была грамотность и чем раньше введено и усилено книгопечатание, тем шире и глубже пустила там свои корни народная литература. Само собой разумеется, что с расширением круга читателей стал брать перевес светский элемент перед церковным, составляющим достояние партии клерикальной; а если что входило из области духовной литературы в общий оборот народных книг, теряло строгий отпечаток теологического пуризма и получало поэтический тон народной фантазии. Это были преимущественно *легенды, видения, повествования о сверхъестественном и необычайном*, или же более занимательные эпизоды из священной и церковной истории, с примесью апокрифов и разных выдумок. Догматическая часть не могла занимать в народной литературе значительное пространство, потому что поучение, не подкрепляемое примерами, скоро наскучивает, требуя слишком напряженного к себе внимания. Летопись могла занимать только как собрание назидательных примеров и любопытных, часто сверхъестественных, случаев, потому и распространялась в народе, или отрывками, или в форме поэтического сказания, иногда даже в стихах; сверх того, история гражданская входила, как часть, в историю церкви, и история новых народов присовокуплялась к древней, как продолжение литературного труда, начатого прежде. Жития святых и *чудесные знамения* на небесах и на земле, с присовокуплением сказаний о *разных*

дивовищах и уродах, составляли самую интересную часть истории для народного чтения. Как история должна была питать верование во все сверхъестественное, так и наука о природе, состоявшая в средние века в собрании самых нелепых предрассудков о чудесных свойствах животных, растений и камней и в описании каких-то необычайных в природе творений. В связи с этим составились руководства для практического употребления, как тайными силами природы производить разные чудеса и алхимические штуки, а также исцелять болезни. Средневековая *космография* и *лечебник* были последовательным развитием летописи, магии, чернокнижия и всякого баснословия.

Предрассудки и суеверия, ведущие свое начало от самой ранней эпохи средних веков, все более и более распространялись в народе в XVI и XVII в. посредством печати. Знаменитая *Космография* Себастиана Мюнстера, со множеством рисунков, планов и карт на дереве, к географическим и историческим сведениям присовокупляет множество баснословных сказаний о дивовищах, чудесных животных и о других несбыточных явлениях. Так, здесь, между прочим, встречается, вместе с изображением, описание людей об одной ноге, об одном глазе, с двумя головами или вовсе без головы, но с лицом на груди, а также с собачьей мордой вместо головы. Как далеко эти убеждения проникли в область верований, можно заключить из того, что даже русские иконописцы писали полчища Гога и Магога с песьими головами и, сверх того, тот же чудовищный вид давали Св. Христофору. Как наши летописцы с полной уверенностью рассказывают иногда о рождении каких-то мифических чудовищ, вместо обыкновенных младенцев, так и в космографии Мюнстера с исторической достоверностью и ученой важностью повествуется о том, как в Нидерландах в 1543 году одна женщина родила ребенка, у которого глаза были круглы и красны, как огонь, нос наподобие коровьего рога, на груди две звериные морды, выше пупка два кошачьих глаза, на сгибах локтей и коленок по собачьей морде, руки и ноги, как у лебедя, длинный хвост с крючком на конце и на спине собачья шерсть. Для большей

убедительности, при описании приложено изображение, вполне соответствующее звериному стилю древнерусских прилепов и западных барельефов эпохи, предшествующей стилю готическому. Художественному стилю, созданному смутным состоянием верования, соответствовала и средневековая философия, серьезно рассуждавшая об одноглазых, безголовых и песьеголовых дивовищах¹⁵⁸, и входившая в рассуждение о том, что такие дивовища не могут быть названы людьми в собственном значении слова. «Подобает ведать – с важностью говорили философы – что не всякое существо, имеющее плотский образ человека, есть человек. Сирены – рыбы морские, а от головы до чрева имеют вид человека, но они не истинные люди. Сказывают, что и райские птицы бывают с человеческими лицами, но и они не люди; то же и гарпии, знаменитые у поэтов женщины, тоже не люди; сатиры или косматые лесняки подобны людям, но не люди: потому что истинный человек познается не по плотскому образу, сходному с человеческим, но по разуму и проведению». Так поучались наши предки еще в XVII и XVIII в. у *Раймунда Люллия*, философа XIV., из его книги, которая в русском переводе известна была под громким заглавием *Великой и предивной науки Богомпреосвященного учителя Раймунда Люллия*¹⁵⁹.

Как религиозные преследования ведъм, которых в XVII век жгли без всякого милосердия, только вкореняли в народе суеверное убеждение о силе чернокнижия, так и философия в связи со схоластической теологией, указывая на истинное отличие человека от дивовищ, тем самым подкрепляла веру в существование этих последних.

Недостаток, или, лучше сказать, полное отсутствие сколько-нибудь ясных понятий о природе, давал широкий простор всевозможным суевериям и нелепостям. Например, наши предки в XVII и XVIII в. с совершенным доверием читали в *Звезде пресветлой*, как у одного господина где-то на Западе, в 1565 г., выросло в поле дерево, на котором вместо листьев, уродились четки, точь в точь такие, какие употребляются на молитве, только так крепки, что их никак не разорвешь¹⁶⁰. До какого извращения здравого смысла и до какого безобразия в

смешении язычества с христианством могло доводить доверчивые умы это невежество, предшествовавшее элементарным сведениям в физике, анатомии и в других отраслях естественных наук, можно судить по следующей *Повести о Сивильском царстве*, часто встречающейся в наших сборниках XVII и XVIII веков¹⁶¹:

«Меж юга и запада, за Нилою (так!) рекою, за Политарскою Землею, есть гора, имя ей Скала, чрез нюже никому преити немощно, никакову человеку, высоты ради тоя. Скрозь юже есть пещера, а ити ею 8 дней со свечами. И прошед аещеру, и увидят свет неизреченный. Земля же та равна; несть на ней ни гор, не раздолей, только много на ней различного винограду; злата же тамо вельми много и камения драгаго без числа много, серебро же у них ни во что есть. А живут в горе той в пещерах все *девицы несквернии и бессмертнии* Божиим повелением и их умолением (?!). Одежду же на себе носят златом соткану, токмо до пояса, а от пояса все тело их наго; а по телу их врезывано камень драгое, самоцветное. А царствует у них в той земле девица *Сивилла царица, нескверна же и бессмертна*. А приходят к ней послы Политарские и Кореньские, и Италиньские, и Шпанские, и Винецкие, и Цысарские, и из иных многих земель. А приводят к ним послы, в дары место, все девицы до десяти лет или до 12-ти, а больше того годами не приводят. Да и те у них приводныя девицы бессмертны же бывают Божиим повелением. Есть бо у них источник живая воды, и как тех приведенных девиц тою водою измоют, и те девицы так же бессмертны бывают, яко же и они. А измыв водою тою, да по телу режут бритвами и вставляют в те раны камень многоцветное. И болезни те девицы никакие на себе никогда же не имеют: в той час рана и заживет. А послов тех учат премудрости разумети небесному двизанию и земному коловрату. А ходят с теми послы по 12-ти человек, а 10 их выдут, а дву человек они у себя оставливают».

Ясно, что одну из множества сказок об амазонках наши предки приурочивали к преданию о сивиллах, которых изображения были внесены в круг церковной живописи не только на Западе, но и у нас. Эти бессмертные девицы со вставными,

самоцветными камнями вполне соответствуют изваянным из золота или серебра фигурам, украшенным алмазами, жемчугом и другими драгоценностями.

Еще безобразнее являлось это невежество в отношении к церковным обрядам. Как философу предоставлялось решить, к какой породе относятся дивовища – к человеческой или звериной, так и теолог задавал себе вопрос, подвергать ли новорожденное дивовище обряду крещения. Чтобы читатель мог видеть, как подобные странности были у нас в старину нередки, привожу следующее из того же сборника, откуда взята и повесть о «Сивильском царстве». Между выписками из «Пролога», из «Отцев церкви», из «Требника», вдруг читается: *Ведати подобает о крещении дивовили чюдъ родящихся*. Яко аще бы ся родило от жены пол-зверя, а пол-человека, то имать крещено быть под прилогом сицевым: «аще есть сей человек, крещается раб Божий» и прочее. «Аще-ли рожденное ни коего образа человека, не имать быти крещено». Имея в виду эти теологические тонкости, можно вполне оценить, в вышеприведенном из немецкой книги анекдот, ту наивную подробность, что хотя рожденные от одной матери вдруг 363 ребенка и были величиной по ореху, однако можно было совершить над ним обряд, как над обыкновенными младенцами.

В русском народе до позднейших времен распространялись суеверные понятия и дивовищах и чудесных животных, частью в рукописях с картинками, частью в лубочных изданиях. Мне случилось видеть в одной частной библиотеке сборник XVIII века в лицах, в котором помещена целая глава о *дивовищах*, между которыми встречаются не только безголовые люди, одноглазые, песьеголовые, но и с длинными по пятки бородами. *Райские птицы и сирены* (сирины) распространялись на Руси в лубочных картинках. Г. Снегирев указывает следующие народные изображения:

«Страшное и наказательное предложение на некоего богоотступника и клянущагося человека, как он праведным судом Божиим обращен во пса. В Чешском Королевстве близ Праги, 1673 года».

«Изображение чудища морского или водяного мужика, пойманного в Испании, в 1739 году».

«О сатире, уродливой фигуре, найденной в Барселоне 1760 года, имеющей подобие человека, тигра и козы, покрытой разноцветною шерстью» (стр. 72–73).

Медицинская практика средних веков, основанная на наблюдениях врачей и ученых классической древности, арабов и народов западных, даже в XVI и XVII столетиях поддерживали в умах множество заблуждений и суеверий, обязанных своим происхождением стремлению видеть в природе необычайное и сверхъестественное. В описаниях природы, врачи следовали басням средневековых *бестиариев* или *зверинцев*, и так названных *физиологий*. Для примера, привожу несколько выдержек из лечебника франкфуртского доктора Адама Лоницера, в лицах или с рисунками, под неточным заглавием *Kreuterbuch*, то есть *травник*, изд. во Франкфурте-на-Майне, 1582 года, в лист. Вторая часть «Травника» содержит описание животных, птиц, рыб, насекомых и камней.

Об *Орле* (лист 338) рассказывается то же, что в физиологиях и лечебниках, ходивших по Руси, а именно, что он своих детенышей для пробы обращает к солнцу, и которые не могут прямо и во все глаза смотреть на него, тех низвергает вниз и убивает; что, когда состареется, взлетает выше облаков, к самому солнцу и тем исцеляет свою слепоту; что в гнезде его есть чудесный камень *азтитес*, хорошо известный и нашим предкам XVIII века.

«*Коршунья* предвещают особенными знаками человеку смерть, поднимают плачевный крик и следуют за ним целой стаею» и т. п. (лист 339).

«*Гриф* есть пернатое, четвероногое животное, не что иное, как лев, только с крыльями и головою орла. Солинус рассказывает: грифы обитают в Азиатской Скифии, владеют золотом и серебром, жестокия и яростныя птицы; потому очень редко посещается та страна людьми. Когда эти птицы завидят людей, тотчас растерзывают их, как будто они предназначены на то, чтоб наказывать корыстолюбие. Аримаспы с ними сражались из-за драгоценных камней, которые они хранят. Грифы в свои

гнезда кладут камень агат. Они враги людям и коням и выходят против них в бой. Убивши быка, коня или вооруженного человека, гриф хватает свою жертву и вместе с нею поднимается на воздух. Когти его подобны воловьему рогу. Из них делают кубки для питья, а из перьев самая крепкая стрела» (л. 339, оборот).

«*Павлин* – прекрасная птица. Имеет длинную шею, сапфирового цвета и такого же цвета грудь. На голове у него поднимаются перышки в виде короны. Он поднимает и распускает свой длинный хвост. Когда увидит свою безобразную ногу, тотчас ее прячет. Он приобретает свои цвета на третьем году и тогда начинает плодиться. Когда он проснется ночью и не видит себя в темноте, тогда страшно кричит, полагая, что потерял свою красоту. Своим криком устрашает он змей и прогоняет всех ядовитых животных» (лист 340).

«*Райская птица* не имеет ног и всегда летает по воздуху» (л. 340 обор.).

«Феникс птица родится в Аравии. Живет до пятисот лет и более. Когда состареется, собирает кучу из ароматных зелий и, взлетев к солнцу, спускается на костер, зажигает его своими крыльями и сгорает и потом вновь возрождается из своего пепла» (л. 342)¹⁶².

В главе о драгоценных камнях «Немецкий Травник» предлагает такие же суеверные сведения о их сверхъестественной силе, какие встречаются на Руси уже в XI веке, в «Изборнике» Святославовом 1073 года, а впоследствии, почти до начала текущего столетия, были распространяемы в народе через «азбуковники», «лечебники» и другие энциклопедические сборники. Для примера, вот несколько выдержек из немецкого сочинения (л. 366 и след.).

Алмаз, будучи носим на левой руке, имеет силу против бешенства, против диких зверей, против бедствий на войне, против отравы, чудовищных страхов и злых духов.

Кто носит при себе *агат*, тот бывает красноречив, умен, любезен и приятен. Будучи положен в головы спящему, этот камень имеет силу производить различные сновидения.

Гранат веселит сердце и прогоняет печаль.

Сердолик имеет силу против разврата и волокитства, а также против ногтееда.

Сапфир имеет силу радовать, ободрять, внушать доброту и благочестие, и укреплять душу в добрых делах.

Королки носить на шее помогает против злых привидений и падучей болезни. Королки, будучи повешены в доме или на дереве, или положены на поле, предохраняют от града и грома тот дом и дерево, и поле.

Кто найдет зеленую *яшму* с крестом и держит при себе, тому она помогает на воде.

Аметист имеет силу против хмеля и запойства, делает человека бодрым, прогоняет злые мысли и укрепляет рассудок.

Если *агат* положить в воду, и той воды дать выпить беременной женщине, то она получит тотчас благополучное разрешение от бремени.

Берилл охраняет от врагов, веселит и бодрит, изощряет разум и дает совет и любовь супругам.

Азтитес, или *орлов камень*, способствует женам в разрешении от бремени.

Эти и многие другие басни о чарующих силах природы, будучи прилагаемы к практике, являлись в форме колдовства и знахарства, скреплявшего свои обряды вещим словом, то есть, заговорами или причитаниями, которые старинное невежество смешивало с молитвами, вставляя христианские имена в языческие и еретические речи. «Немецкий Травник» стоит уже выше верований в заговор и их избегает; но постоянно смешивает языческие источники с христианскими, с равным доверием пользуясь идеями и тех, и других. Не странно ли, например, рядом с приведенными баснями, встретить следующую наивную характеристику *овцы*:

«Овца есть самое кроткое, смиренное и доброе из всех животных, без всякой хитрости, злобы и обмана. Даже в священном Писании свидетельствуется о ее терпении и невинности, потому что Сын Божий назван агнцем и, подобно овечке, был приведен на мучение. Овца никому не вредит и никого не обижает, ни зубами, ни копытами; а между тем, все, что имеет, дает на службу человеку: шерсть и кожу на одеяние,

мясо в пищу, даже самый навоз от нее служит драгоценнейшим удобрением земли для произрастания плодов и винограда. Наконец, кишки ее, преимущественно перед прочими, употребляются на струны для услаждения человеческого духа» (л. 316).

Если уже природа внешняя так обаятельно действовала на суеверные умы, что никому не приходило на мысль собственными глазами проверять на практике ее мнимые чудеса и чарующие силы; если уже в настоящем и в действительности непрестанно мерещились необычайные и сверхъестественные явления, то, само собой разумеется, что прошедшее, то есть, история была неистощимым источником для поддержания и вкоренения всевозможных суеверий и предрассудков. Она была непрестанным соединением вымысла и истины, поэзии и действительности, потому скорее может быть названа эпосом, распавшимся на множество эпизодов, нежели историей в смысле науки. Только немногие избранные умы могли относиться к истории с более серьезными вопросами политического или церковного свойства; для массы же летопись или хронограф был не что иное, как собрание назидательных рассказов, тем более интересных, чем больше содержат они в себе необычайности и чудесного. Истиной не могли и не умели довольствоваться и не хотели отличать ее от вымысла; и, с другой стороны, всякому вымыслу приписывали историческую достоверность. Даже божества классической мифологии и доморощенного язычества пошли впрок. Им верили, как действительно существующим личностями, и называли их демонами и бесами. Как философ и теолог серьезно рассуждали об отличии человека от сатира или лешего, так и летописец в полном убеждении относился к Юпитеру, Венере, Перуну, видя в них злых духов, а не произведения языческой фантазии.

В средневековой летописи, перешедшей по частям и в народные книги, сказка составляет главную основу, в которую случайно вплетаются мелкие подробности текущих событий, состоящих в войнах, сооружении церквей и монастырей, в ссорах и междоусобиях, и в других стереотипных явлениях ежедневного средневекового быта.

Историю начинали с самого начала, то есть с сотворения мира, хотя бы собственно и имелось потом в виду изложение событий какого-нибудь отдельного народа. Для первых веков пользовались Ветхим Заветом, но с примесью вымыслов, распространенных апокрифами и вошедших в так называемую *Палею*. Как на Западе с самой ранней эпохи изобретения книгопечатания, издавались Библии в лицах, то есть с картинками, так и у нас с XV века и потом чаще и чаще, даже до начала текущего столетия, изготовлялись лицевые сборники, которые состояли из изображений событий Ветхого и Нового Завета; иногда только начинались этими изображениями и потом содержали в себе какие-нибудь другие сюжеты. Народная Библия в лицах, изданная у нас в начале XVIII века (в восьмушку), еще придерживается тех же вымыслов, которые летописец Нестор вносил в свою летопись из Палеи¹⁶³.

Сначала идет согласно с Библией. На каждой картинке, изображающей по порядку один из дней творения, Творец, в старческом виде с бородой, представляется в сиянии, окруженном полосой; на ней помещается начало текста, продолжение которого подписано под картинкой. Например, в 1-й день творения, на полосе, окружающей Творца, начертано: *Вначале сотвори Бог небо и землю земля же была не видима и не устроена и тма и тма* (так дважды) *верху бездны*; а потом продолжение следует под изображением: *и рече Бог да будет свет и бысть свет* и т. д. В изображении четвертого дня, вверху над ореолом Творца, по сторонам представлены солнце и месяц, а внизу, направо от зрителя, бесы с рогами и крыльями, налево – адский огонь. Рай, по изгнании из него Адама и Евы, представлен в виде крепости, со стенами и башнями. Над главным входом, имеющим вид церковного портала, парит херувим. Адам и Ева стоят вне, в сокрушенной позе. Внизу подпись: *и учини херувимы и пламенное оружие обращающее хранити путь древа жизни. Седе Адам прямо рая и плакася горко глаголаше увы жизни моея отпадения увы мне что пострадах коликих благ лишихся*. Следующая затем картинка с подписью: *Адам же позна Еву жену свою и зачавши родити Каина и рече стяжах человека богом и приложи родити*

брата его Авеля и бысть Абель пастырь овец Каин же бе делаяй землю; внизу изображает сидящих Адама и Евву, которая грудью кормит новорожденного Авеля, а между ними маленький Каин играет с козлом, садясь на него верхом. Вверху, направо, Абель пасет овец, а Каин пашет землю. В сцене братоубийства, сатана с рогами и хвостом, стоя сзади Каина, лапой своей касается его плеча и наущает его на убийство. Затем идет любопытный эпизод из Палеи; подпись гласит: И плакася Адамаи Евва о сыне своем и не разуме где скрыти его и яви Бог чудо уби птица птицу и нача копати впесок Адам же и Евва сотвори такожде погребу сына своего со всяким плачем. Внизу Адам и Евва оплакивают мертвого Авеля. Несколько выше птичка закапывает яму, в которой похоронила другую птичку. Еще выше Адам лопатой закапывает Авеля, над которым плачет Евва, высоко рапростерши свои руки. На картинке с подписью: и позна Каин жену свою и зачеше родити Еноха и проч. любопытен костюм Каина, сидящего на кровати под пологом возле жены своей, которая грудью кормит ребенка. На Каине короткий по колена кафтан с голландским гофренным воротником, вырезанным городами. Штаны спущены в сапоги с длинными голенищами.

В экземпляре, принадлежащем мне, всего 20-ть листов; что же касается указания в книге г. Снегирева, то, вероятно, об этих картинках сказано у него только следующее: «Сотворение мира, шесть дней творения и грехопадение первого человека» (стр. 33); но сколько картинок, какие именно – не упомянуто.

Иосиф Прекрасный, как на Западе, так и у нас, был одним из любимейших героев народных книг и духовных стихов. В одном сборнике начала XVIII века, принадлежащем мне, в четверку, помещена о нем история в *лицах*. Лубочное издание упомянуто г. Снегиревым на странице 34-й. Столько же была распространена в народных книгах апокрифическая повесть о Соломоне, о его мудрых судах, о состязании его в мудрости с царицей Савской или Южской и об отношениях к Китоврасу – в наших редакциях, или к Морольфу – в западных¹⁶⁴.

Суды Соломона расходились на руси в печатных рисунках. Кроме известного суда о разделении младенца, присваиваемого

себе двумя женщинами, г. Снегирев (на стр. 58-й) приводит еще одну очень редкую картинку апокрифического содержания, под названием *Суд премудрого Соломона*, гравированную в Москве в 1656 году, в-четвертку. К изображению присоединена следующая подпись: «Некий вельможа во сне даде нищему сто рублев денег в займы и возстав от сна, бьет царю челом на того нищаго в тех деньгах. По повелению же цареву, нищий собра Бога ради деньги, принес ко царю. Царь же повеле те деньги над кладезем повесити и стень тех денег, что в воде, вельможе взяти. Он же разуме свою неправду, прощения испроси. Царь же повеле нищему взяти деньги». Эта картинка вклеена в рукописной Библии XVI века, принадлежащей князю Оболенскому.

Известно, что большая часть апокрифических рассказов о Соломоне обязана своим происхождением восточным источникам, равно как и этот суд. Платить тенью или нюханьем денег в возмездие за мнимое пользование чем-нибудь – один из мотивов в восточных сказках, которые иногда доводят его до крайности в своих наивных шутках. Так, например, одна прелестница, будто бы увидев во сне, что ее опозорил некоторый юноша, пришла в суд на него жаловаться. Тяжбу решил умный попугай, велел ответчику положить требуемую сумму денег перед зеркалом для того, чтобы та девица, посмотрев на них в зеркале, тем получила удовлетворение за свою обиду. Другой молодой человек поцеловал в зеркале отраженное лицо некоторой девицы и, будучи призван на суд, был наказан тем, что его тень высекли плетьюми¹⁶⁵.

Вымышленные рассказы о царе Давиде входили эпизодически в народную историю о Соломоне и изображались в лицах, но, как кажется не распространялись в лубочных изданиях. Но так как Псалтирь был любимым чтением наших предков, то естественно было бы ожидать, что древнерусская промышленность воспользуется этим обстоятельством, чтобы распространить любимую народом книгу отдельными псалмами на отдельных листах в лицевых изображениях с текстом. Хотя отвлеченное содержание псалмов не всегда могло давать сюжеты для живописи, однако древнейшие рукописи Псалтири

сполна исписывались миниатюрами, символически выражавшими отношение Нового Завета к Ветхому и судеб христианства к преобразовавшему их тексту Псалтири¹⁶⁶. К сожалению, позднейшие мастера лубочных изданий, сколько мне известно, не воспользовались этим мотивом древнехристианского искусства довольно сильно вкоренявшимся на Руси в XV и XVI столетиях. Г. Снегирев приводит только три лубочные картины, изображающие в лицах псалмы 103-й и 108-й (стр. 33). Судя по находящемуся у меня лубочному изданию псалма 103-го, *о мирстем бытии*, эти изделия первой половины XVIII в. уже ничего не имеют общего с древнерусскими миниатюрами символического характера. Это не что иное, как грубые переделки западных оригиналов. Царь Давид, под горностаевой порфирой, одет в короткий кафтан и рыцарские латы, из-под которых спускаются узкие панталоны. Города и храмы западной архитектуры; люди в коротких кафтанах, в узких штанах до колен, в чулках, подвязанных под коленкой, на голове круглая шляпа с полями.

Об этой картинке у г. Снегирева сказано следующее: «о мирстем бытіи (из псалма 103), где между прочим помещена птоломеева система міра, с семью планетами, кои названы небесами». На 2 лист.

Намек на птоломееву систему требует некоторых объяснений. Разделивши лист на несколько местечек или отделов, с подписью текста из псалма под каждым, мастер, кажется имел в виду, на основании этого псалма, изобразить весь мир, согласно заглавию листа *о мирстем бытии*. Кроме птоломеевой системы, с текстом «словом Господним небеса утвердиша» (так) и т. д., представлены: твердь с ветрами в виде голов, при тексте «*простирая небо яко кожу*»; земной шар с водами, при тексте «*основаяй землю на тверди ея*» и проч.; чертеж ежедневного обращения земного шара с солнцем и луной, при тексте «*сотворил есть луну во времена*» и проч.; чертеж солнечного затмения и перемен луны, при тексте «*яко возвеличишися дела твоя, Господи*», и проч.; а также при соответствующих текстах: горы и воды, поля, птицы, звери, деревья и травы; люди в различных занятиях: то косят траву и

жнут, то собирают виноград, то едут в кораблях; наконец, землетрясение, извержение вулкана, побиение народа громом и молнией, восстание из мертвых и ад с грешниками, которых рогатый и крылатый сатана железными вилами пихает в вечный огонь. Заглавие псалма в виршах помещено по сторонам двумя гениями, во вкусе возрождения. Вот оно:

- : *Псалом Давида повествует нам о мирстем (так) бытии.*
- : *Сей псалом Давидом во Псалтири изложенный*
- : *Сто третий по ряду во оной положенный*
- : *О бытии мира вкратце дела изъясляет*
- : *Бога творца всех превыше светов прославляет*
- : *Премудростью всяко здание сотворшего*
- : *И словом своим вся небеса утвердившего*
- : *Духом же уст своих силу им подающего*
- : *И на земли человеком пищу дарующего.*

Несмотря на желание мастера придерживаться назидательного текста в наставительном изображении бытия всего мира, народная фантазия, воспитанная звериными образами романского стиля, находила и здесь себе поживу. При тексте: *змей сей, его же создал еси ругатися ему*, изображен семиглавый змей с хвостом, в виде баснословного василиска, стоящий, в виде петуха, на двух лапах. Змия поражает палицей обнаженный человек, нечто вроде Геркулеса, только препоясанный, и с волосами на голове, наподстриженными под гребенку, как принято в классическом типе.

Следуя порядку средневековых хроник, чтобы не растеряться во множестве эпизодов, вошедших в народные книги, мы должны остановиться на переходном пункте от собственно ветхозаветной истории к истории *четырёх монахий*. Этот пункт и для западных, и для восточных летописцев символически обозначался в *сновидении Навуходоносора*¹⁶⁷. Представившийся Навуходоносору во сне исполин с золотой головой, с серебряными руками и грудью, с медными чреслами и с ногами наполовину железными и наполовину скудельными, должен был означать четыре монархии или четыре царства: по одним – халдейское (или вавилонское), персидское, греческое и римское; по другим, и именно у нас, по влиянию Византии –

вавилонское, индийское, персидское и римское, еже *есть Антихристо*. Четырем царствам соответствуют четыре зверя: орел, медведь, леопард и какой-то безымянный лютый зверь. В русских изображениях страшного суда, в миниатюрах, символически представляется присутствие этих царств на последнем суде, в звериных лбразах, как сказконо в одном старинном описании: «Первое, как медведь; второе, что лютый зверь пардос, голова челоуечья в венце, и два крыла; третье, как львица; чевертый весьма страшен, голов и рогов десять»¹⁶⁸.

В лицевых апокалипсисах раскольнического изделия над изображением символической блудницы подписывается: *Римское царство*.

Из событий древней истории особенно распространялись в народе *тroyанская история* или взятие Трои, и *Александрия*, то есть повествование о подвигах Александра Македонского. Для западных летописцев особенно дорога была тroyанская история в национальном отношении, потому что они вели начало некоторых европейских государств непосредственно от героев тroyанских. Об этих выходцах составлялись местные предания и народные сказки, входившие в летопись. Наши предки знакомились с содержанием «Илиады» по византийским переделкам, сначала в хронографах и в отдельных списках, а с 1709 года в печатном издании, составленном по ранней рукописи, писанной на церковнославянском языке. Кажется, тroyанская история не украшалась в древней Руси ни миниатюрами, ни лубочными картинками, между тем, как на Западе в XV и XVI в. неоднократно издавалась она в лицах с текстом на разных языках.

Еще популярнее была «Александрия и на Западе, и у нас. Македонский завоеватель стал любимым героем европейских поэтов в XII веке, когда крестовые походы дали рыцарству новое направление в стремлении к неведомым, чудесным странам отдаленного Востока. Походы Александра Великого в Индию, его встречи с разными чудовищными народами и зверьми, с нравами и обычаями дотоле неизвестных стран – все это рисовало заманчивую цель доверчивому воображению, наклонному ко всему необычайному и сверхъестественному. Если наши предки

не сумели переложить «Александрии» в стихи и придать ее содержанию национальный характер, то все же настолько интересовались этой книгой, что украшали ее многочисленными миниатюрами, может быть, под влиянием западных народных книг с политапажами, судя по позднему стилю рисунков¹⁶⁹. Впоследствии миниатюры перешли в лубочные картинки, из которых г. Снегирев указывает только две. Одна: *Славное побоище царя Александра Македонского с царем Индийским Пиром*. На полях картинки следующая летопись: «И сяде Александр на своего коня Доукала и взем в руку копие и щит и збрую и возложи на главу свою шлем и выехал на поединок и воззва велиим гласом: «о Пире царю, иди противу мене, или покарайся, и аз тебе помилую!» И порази в груди и сшиб его с коня и войско его взял под свою власть». Но особенно интересна для простонародья, доселе верующего во всякую чепуху, другая картинка: «Люди дивии (то есть дивовища или уродливые народы), найденные царем Александром Македонским в горах Кутухтовых».

В изучении народности особенно важно обращать внимание на такие пункты, на которых сходятся литературные явления и поэтические предания различных, часто друг другу противоречащих, областей, каковы история и вымысел, религиозное верование и праздная забава фантазии. Соприкосновение и часто даже слияние этих областей в одно нераздельное целое свидетельствует об органической силе грубой народности, которая, несмотря на преследования пуристов, остается в течение столетий верна себе самой, и только тогда станет отказываться от вымысла и недозволенного, когда в ней пробудится сознательное сомнение, еще больше опасное для догматического пуризма, нежели бессознательное двоеверие.

Мы уже видели, как раскольничьи апокалипсисы применили к протесту против Запада средневековое учение о четырех монархиях. «Александрия» также нашла себе место в средневековых верованиях. Было общее убеждение, что македонский завоеватель во время своих походов встретил какой-то страшный народ, судьбами Божиими заключенный в

непроходимых горах. Слух об этих народах дошел и на Русь, еще в XI в., и новгородцы будто бы своими ушами слышали гам и шум этого заключенного народа где-то на северо-востоке. Александр Македонский велел заделать единственный выход, через который этот народ мог бы внести в мир опустошение. Там будет он до Страшного суда. Это ужасные полчища Гога и Магога. В разных странах этот народ получал разные применения, соответственно историческим условиям. В эпоху падения Западной Империи северные варвары представлялись испуганной фантазии полчищами Гога и Магога. Испанская «Александрия» видит в этом народе иудеев¹⁷⁰, наши летописи – татар. Русская лицевая «Александрия» изображает заключенный в горах народ с песьими головами, в том же самом виде, в каком лицевые раскольничьи апокалипсисы представляют полчища Гога и Магога, терзающие людей праведных.

Само собой разумеется, что особенный интерес для простонародного чтения в христианских странах должен был сосредоточиться на христианстве. Потому, хронографы, перешедши христианскую эру, преимущественно изобилуют эпизодами, вошедшими в народные книги, или же заимствованными из них; и это особенно касается славянского востока, где менее было точек соприкосновения с классической древностью, нежели на Западе. Фантазия народная, воспитанная дохристианским язычеством, не довольствуясь исторической правдой, украшала рассказы о первых временах христианства множеством вымыслов. Эти вымыслы особенно нравились не только простонародью, но и людям книжным, из духовного звания, и расходились в народе сначала в рукописях и даже в церковной живописи, а потом в лубочных и других народных изданиях, вкореняя в доверчивых умах новую *двоеверную мифологию*. Тщетны были против нее все филиппики и проклятия не только католической теологии, более снисходительной к заблуждениям воображения, но и византийского ригоризма, окрепшего в постоянных прениях о разных схоластических тонкостях. Усердным ревнителям истины предоставлялось решить на практике самую трудную задачу: не оскорбив и не поколебав сомнением субъективного верования,

строго отделить самые предметы, во что должно верить. Но для успешного решения этой задачи необходимы были два условия: во-первых, самим ревнителям следовало строго держаться только истины, не потворствуя уже никакой лжи, и, во-вторых, дать читающей массе самое обширное теологическое образование. Но возможно ли было то и другое, не только в смутные времена средневекового невежества, но даже в эпоху ближайшую к нам? Теология, распространяясь в массах, порождала разные толки, вела к расколу и ересям, и только вредила благонамеренным целям ревнителей. Как бы то ни было, только результатом многовековой борьбы за чистоту в предметах верования было всеобщее распространение в народных книгах всевозможных басен, которыми народная фантазия искажала христианские истины. Эти басни, ведущие свое начало от апокрифических евангелий и других древнейших вымыслов, только увеличивали свой круг, внося в него позднейшие выдумки и неуместные толкования.

Уже художественный символизм древнехристианского стиля, воспитывавший фантазию от времен катакомб и древнейших саркофагов до романских сооружений, много способствовал свободе воображения в символическом и мистическом сближении разнородных предметов и разновременных явлений. Известен общепринятый в древнейшем христианском искусстве прием – изображать события Нового Завета под символическим видом событий ветхозаветных. Так, например, художники изображали грехопадение первых человеков, давая тем самым разуметь об искуплении рода человеческого. Восторженная фантазия пошла еще дальше и открыла материальные узы, связывающие эти события, будто бы в самом сооружении креста Господня из райского дерева, и таким образом составила сказку о *крестном дереве*¹⁷¹. Сначала эта сказка читалась без всякого применения к какому-нибудь особенному толку. Потом ею воспользовались раскольники, только заменив беса, принесшего из рая *срасленное*, то есть сросшееся древо, Соломону на сооружение храма – каким то пирским князем. Эпизод о бесе, очевидно ослабляющий раскольничьи толки о кресте, протопоп Аввакум называет выдумкой, которой нечего

верить, потому что писана в *еретических кобях*, а вслед за тем приводит всю сказку о крестном древе¹⁷². Недовольствуясь этим, раскол делает шаг вперед, и к сказке о крестном древе присовокупляет полемику против четвероконечного креста. В раскольнических сборниках встречается следующая выписка: *«Книга о седми тайнах, лист 780. Егда сотвори Бог небо и землю, и рай во Едеме, сотвори Бог на земли первого человека Адама и посади его в рай. И заповеда ему от всех древ ясти, от единого же не ясти. И якоже прельщен бысть Адам вкуш от древа, его же заповеда Господь. И изгнан бысть Адам, и виде Господь погибающ род человеческий преступлением Адамовым, и хотя его на первую породу ввести, посла Сына своего едиnorodного на спасение человеком: да яко Адам испаде древом из рая, Сын Божий на древе крестнем распятся, и спасе древом весь род человеческий. И оного Адама введе на первую породу: да яко же Адам древом паде, древом же крестным и оживе. В кончину же века, крестнаго же древа вкушением падение будет, занеже поруган будет тричастный крест, и отнято будет царское предписание, еже есть царь славы»*¹⁷³.

Эта «Книга о седми тайнах» в прошлом и даже в текущем столетии расписывалась миниатюрами. После истории первых людей следовало изображение Христа, в юношеском виде и с крыльями, затем распятие на осьмиконечном кресте; потом четвероконечный крест, перед которым молящиеся преклоняются по западному обычаю.

Известно, что средневековая схоластика и мистика приписывали особенную силу отдельным буквам, составляющим какое-нибудь слово, важное по своей идее. Еще древнехристианские художники, между прочим, изображали Христа под символическим знаком рыбы, на том основании, что греческое слово *ἰχθυσ* «рыба» состоит из букв, которыми по-гречески начинаются слова в выражении: «Иисус Христос Божий Сын Спаситель». На Западе даже в XVII веке были в большом ходу разные мистические соображения, основанные на игре букв. Так, в той же книге Эгидия Альбертина, откуда приведен выше анекдот о Маргарите Голландской, серьезно излагаются разные наивные комбинации «священнейшего и

вселюбезнейшего имени *Мария*», в котором будто бы каждая буква содержит один из элементов сокровенного смысла, этим именем выражаемого. А именно, от драгоценных камней: М от *маргарита*, А от *адаманта*, Р от *рубина*, И от *иасписа* (от яшмы) и А от *агата*. Само собою разумеется, что при этом случае не забыто суеверное учение о сверхъестественной силе камней: «Как маргарит, или перл, имеет силу уничтожать и очищать, так и Мария очищает и изглаживает наши прегрешения. Как адамант, или алмаз, имеет силу примирять, так и Мария примиряет нас, человеков, с ангелами. Как рубин имеет силу радовать, так и Мария радует весь мир. Как яшма укрепляет человека, так и Мария подкрепляет всех труждающихся и обремененных. И как агат имеет силу поднимать и к себе притягивать, и Мария возносит и привлекает к себе кротких сердцем». Это не просто уподобление, проникнутое искренним благоговением, но вместе и глубокое убеждение, основанное на веровании в чарующую силу камней. Отнимите это верование – останется риторическая фраза¹⁷⁴.

Согласно с этими идеями и убеждениями, чернокнижие распространяло в народных книгах особенные причитания и заговоры, составленные будто бы из каких-то имен Христа и Божией Матери. Кто носит эти имена при себе, спасен будет от всякой беды и напрасной смерти, на воде и на суше. Г. Низар приводит из французских книг следующие имена Христа: *Trinité. Agios. Sother. Messie. Aigle. Grand homme* и проч. Божией Матери: *Vie. Vierge. Fleur. Nuee. Reine. Theotokos* и проч.¹⁷⁵.

Из всех вымышленных сказаний о новозаветных событиях особенно было на Руси распространено известное под именем *Страстей Христовых*. Это сказание, напечатанное в Супрасле, в 1788 г., еще прежде того многократно переписывалось в XVII и XVIII в. и украшалось в рукописях миниатюрами и вклеенными гравюрами. Раскольники и в настоящее время эту книгу читают во время страстной недели, вместо Евангелия. Не входя в содержание этой книги, обращу внимание на гравюры, которыми она украшается. В моем собрании три рукописи «Страстей» с рисунками. Все три XVIII века. Одна в листе, с миниатюрами; две другие в четверку, с гравюрами.

Гравюры одной рукописи отличаются необыкновенной грубостью; однако штрихи тоньше полнотипажных, на фоне идут параллельными линиями, иногда перекрещены друг с другом квадратиками, будто в гравюрах на меди. Под каждой гравюрой подпись силлабическими виршами. Величина гравюр различна: иные в два вершка ширины и в полтора вышины; иные в полтора ширины и такой же вышины или несколько больше. Судя по безобразию очерков и по младенчеству в приемах гравирования, какого-то слитного, неясного, темноватого в общем характере, без разделения теней, из которых кое-где чуть видно, смутно выступают фигуры, эти гравюры надобно отнести к ранним годам XVII столетия. Всех гравюр этого изделия только семь. Ни на одной нет никакой монограммы или пометы мастера и года. Впрочем, прежде нежели скажу в подробности о гравюрах, почитаю не лишним познакомить читателя с самой рукописью.

Она озаглавлена так: *Сказание о тайной вечери и о страсти Господа нашего Иисуса Христа, како волею своею нашего ради спасения страсть восприял, и како Иуда на смерть предаде Христа; и како жидове поругашеся ему и на кресте распяша, и како Иосиф испроси у Пилата тело Иисусово; и о снятии со креста, и во гроб положении святого тела Христа Бога нашего, и о плачи Пресвятыя Богородицы и жен Мироносиц. Слово зело душеполезно, списано из Киевскаго Соборника святыя Печерския Обители.* Итак, это апокрифическое, раскольничье сочинение, по рукописным преданиям, связывается с Киевом, через «Киевопечерский Соборник», откуда было списано.

Обыкновенно «Страсти» разделены на главы, с кратким заглавием перед каждой. Но в этой рукописи, вместо заглавий, помещены вирши. Я их приведу все, какие есть в этой рукописи, потому что они очень важны для истории древнерусского искусства и народных книг, как увидим ниже.

Перед главой об омовении ног:

Всяко смирен лентием ся препоясает

И ноги учеником умывает.

Сице смиренно нас поучает,

Но един устав на земле пребывает.

Перед главой о молении о чаше и о предании Христа:
Потом кровавым по теле Христос окропленный,
Весь неповинен просит у отца претруженный;
Мимо неси горести, Отче вышний, чашу,
Приими в попечение твое болезнь нашу.
Перед главой о приведении к Каиафе:
Пред Каиафу Иисус приведен бывает,
Суров слуга в лице ударяет,
Ложно оклеветанный бием и заклинаем,
Осуждаем, ругаем, молчит оплеваем.
Перед главой о несении креста:
Се на раменах тяжкое древо носит
По воли повинен и умерщвлен бывает,
Мати же сетует и сретает,
Рукою в перси слезно ударяет.
Перед главой о распятии:
Оле болезни зде волий Боже труп приносит
Егда снятую главу крест честный возносит;
С последствующими нов сын стоит и мати,
Тако гнев хищный нашед восхоте отъяти.
Перед главой о воскресении из мертвых:
Третий багряным светом день уже востаяше,
Победник себе светлый уже созидаше;
Тако востаяй, древний кал грехи оmyвает
И на небеса ина возвышает.

В эту позднюю рукопись, на страницах между текстом, вклеены древнейшие картинки, для которых писец нарочно оставлял место. Вот они с подписями:

1) Умовение ног. Ученики сидят у стены и потом кругом. На противоположном конце Христос умывает ноги Петру. Подпись:

Ученикам Христос ноги умывает.

Сим смирения образ предавает.

Научая всех ближним себе творити.

Дя навикнем друг другу служити.

2) Моление о чаше. В облаках ангел держит чашу перед молящимся на земле Христом. Внизу под ангелом трое спящих учеников. Подпись:

Христос молитву Отцу творит.
Да преидет чаша смерти юже зрит.
Отче мой аще мощно се вопию.
Пот же якоже кровь на землю лию.

3) Иуда, лобызая, предает Христа воинам, стоящим около. Налево от зрителя Петр обнаженным мечом взмахивается на низверженного воина, который держит в руке фонарь. Около на земле лежат ножны. Подпись:

Иуда лстивно Господа лобзает.
И безценнаго злый злым предавает.
Ти иже¹⁷⁶ емше узы налагают.
И многия зла ему сотворяют.

4) Христос перед Каиафою, сидящим на престоле, под балдахином. Христа подводят два воина; позади третий. Подпись:

Каиафою Спас судим предстоит.
Неповинен сы ругаем же молчит.
Оклеветан в ланиту биется.
Оплеваем же всеми небрежется.
Каиафа же взем ризы терзает,
Хулит рек бити злыи повелевает.

5) Христос перед Пилатом, стоящим с первосвященником, на ступенях, в портике, с арками на столбах. По сторонам Христа по воину, позади третий, с копьем. Подпись:

Христа Пилату на суд представляют.
Иудеи сеи злодеи есть взывают.
Царя бо себе именует быти.
Тем же повели его умертвити.

6) Продолжение той же истории. Пилат в короне, сидит на престоле под балдахином; около него стоит первосвященник. Христос с двумя воинами. Вдали тоже портик под арками, которые опираются на столбы. Подпись:

Галилейски царь Христа испытует.
Народ и чудес от него взыскует.
Но Христос к нему не отвещает.
Тем же от него поруган бывает.
Багряную бо ризу нань возлагают.

И паки того к Пилату возвращают.

7) Христос взлетает из гроба, окруженный сиянием. Воины спят, впрочем, один стоит у самого гроба. Вдали видна Голгофа с тремя крестами. Подпись:

Воскресения свет святой блистает.

Христос бо ада победив встает.

Из мертвых мертвым всем жизнь подавая.

Смерть же и древнии злы грех истребляя.

Сам же на небо ко Отцу восходит.

И верующих вон к себе возводит.

Для истории этой рукописи почитаю не лишним привести следующую подпись на первой странице: *сии срасти Пскова града Екиманские церкви пономаря Ивана Васильева Коитн...* (Квинтицкого?). *Подписаны в 1775 году.* В новейшее время рукопись принадлежала какому-то кантонисту, как видно из позднейшей подписи красивого почерка.

Другая рукопись, тоже в 4-ку, с гравюрами «Страстей», принадлежит к тем, которые, в конце XVII и в начале XVIII века, нарочно изготовлялись с гравюрами. Гравюры не наклеивались на листы рукописи, но вставлялись между ними, где следует по содержанию, и потому подгонялись в формат самой рукописи. В начале для заглавия вставлялся лист с гравированной заставкой и с бордюрами. Иногда случалось так, что недописанное на листах продолжалось или оканчивалось на чистом обороте гравюры. Точно такова и эта рукопись «Страстей». В ней один гравированный лист в начале, с заставкой и бордюрами, и шестнадцать гравюр в середине; четырнадцать изображают евангельские события и две – Божию Матерь и Христа. Гравированы на меди, вероятно, одни и тем же мастером или в одной школе. Последние две русской композиции, но и Божия Матерь и Христос в медальонах, окруженных красивыми рамами западного стиля, который господствовал в Европе в XVII в. Что же касается до четырнадцати гравюр, изображающих евангельские события, то они, очевидно, не только переделки, но даже копии с иностранных оригиналов в строгом, изящном стиле Альбрехта Дюрера. Мастерская группировка, изящество мотивов, которых натурализм смягчается благочестивой

идеальностью, самые костюмы и физиономия лиц, – все обличает в этих гравюрах западное происхождение, и именно отличную школу нюрнбергского мастера, что делает честь вкусу русских граверов конца XVII в., без сомнения, из школы Симона Ушакова и Афанасия Трухменского, которые так ловко умели примирять успехи западного искусства с убеждениями и преданиями Руси. В самой гравировке виден сухой и отчетливый в мелочах стиль Альбрехта Дюрера и его последователей. Тонкие штрихи, в своих деликатных комбинациях, будто для того еще употребляются, чтобы в большей точности передать тщательную отделку древнего миниатюрного стиля. Само собою разумеется, что эти русские копии обличают еще большую неопытность, особенно в отделке лиц и других деликатных подробностях, однако, даже при современном состоянии гравировального искусства в России, могут быть названы изящными. Русское влияние обнаружилось в них в некоторых подписях над ликами, в помещении двух гвоздей в ногах распятого Спасителя, на двух гравюрах, однако так, что русский мастер в обоих случаях не решился изменить рисунок западного оригинала, и оставлял, по-западному, ногу на ноге, только на нижней означил другой гвоздь. Но особенно важны для нас силлабические вирши, помещенные под каждой гравюрой. Они не только свидетельствуют нам, что эти изящные гравюры, без сомнения, русского происхождения, но и вносят в историю русских народных книг тот в высшей степени важный факт, что русское суеверие в конце XVII и в начале XVIII века настолько было доступно влиянию западного искусства, что в такую книгу, как «Страсти», вносило гравюры немецкого происхождения, сопровождая их виршами, которые были помещаемы и прежде, и после того в рукописных «Страстях», без самых гравюр. Как бы то ни было, только эти вирши под гравюрами немецкой композиции те же самые, которые приведены мною выше из первой рукописи «Страстей», и которые в ней внесены в текст, вместо заглавий, перед началом каждой главы (конечно, с незначительными изменениями, происшедшими от описок). Следовательно, эти немецкие гравюры перенесены были на Русь именно для украшения *апокрифической книги о Страстях*, а не

вообще для какой-нибудь другой книги, имеющей предметом евангельские события.

Теперь предлагаю описание самых гравюр с виршами. Предварительно замечу, что все гравюры выбиты на четвертках, в формате рукописи. Евангельские события изображены в рамках, означенных двумя линиями, шириной в $2\frac{1}{4}$ вершка, вышиной в 3. Вирши внизу вне рамки. Две гравюры, изображающие Божию Матерь и Христа, вместе с фигурными рамками, шириной в 3 вершка, вышиной в $3\frac{3}{4}$. Виршей нет на обеих. В ту же почти меру и заглавный лист.

1) Посредине заставки заглавного листа в медальоне изображено Воскресение Христова, в виде Сошествия Христа во ад. По сторонам от заставки спускаются вычурные колонны. Поле украшено цветами. Над заставкой завитки, цветы и две птицы. Это, очевидно, произведение русской фантазии, составленное под влиянием рукописных заставок XVI–XVII в., но не без участия западных образцов.

2) Въезд Христа в Иерусалим на ослиати. В толпе особенное внимание на себя обращают: направо от зрителя типическая фигура апостола Петра, а налево преклонившаяся на одно колено прекрасная женская фигура. Вирши:

Се приходит царь царей на худом ослиати Спаситель

О колик той егда возвратится будет побудитель. Мф.21:30.

3) Божия Матерь, по пояс, со сложенными на груди руками, как бы в молитвенном положении. Соответствует главе: *О умолении Господа нашего Иисуса Христа Пресвятой Богородицей, дабы не шел в Иерусалим: но аще хочет сотворити пасху ясти, дабы творил в Вифании.*

4) Христос, тоже по пояс, с раскрытым Евангелием в левой руке, правой благословляет. Соответствует словам, которыми Христос возражает Богоматери.

5) Тайная вечеря. Христос держит в руках чашу, в виде церковного сосуда. Иоанн безбородый, юношеский тип. Иуда с кошельком в левой руке стремительно повертывается; лицо его в профиль. Вирши:

Егда сетовен глагол в слухе Христос подаде.

Сын Зеведеев слезен на перси припаде.

Рек кто Христо кто Спасо имать тя предати.

Ученикам Иисусе изволи сказати. Лк.22:14.

6) Умовение ног. На потолке висит большая люстра. Поза Христа и Петра, которому он умывает ноги, та же самая, что в так называемых «Малых Страстях» Альбрехта Дюрера. Вирши:

Всяко смирен лентием ся препоясает:

Се Христос учеником ноги умывает.

Сице смирению нас людей поучает.

Но ни один на земли устав пребывает.

7) Моление о чаше. Христос преклонился перед светлым облаком, в котором только одна чаша, без ангела. Под горою, на которой Христос, спят трое учеников. Вирши:

Потом кровавым по теле Христос окропленный:

Весь неповинный просит Отца протружденный.

Мимо неси горести Отче вышний чашу:

Приими в попечение твое болезнь нашу.

8) Христос перед Каиафою, сидящим на престоле под балдахином, и напоминающим римского папу и костюмом, и бритой бородой. Перед ним склоняется на одно колено маленький паж. Вирши:

Перед Каиафу Иисус приведен бывает.

Вопрошенна суров слуга в лице ударяет.

Ложно оклеветанный бием заклинаем.

Осуждаем ругаем молчит оплеваем.

10) Воины палками набивают на голову Христа терновый венец. Один из воинов, направо от зрителя, наклонясь на одно колено, ругается Христу. Хотя Христос уже выше являлся народу в венце, но эта 10-я гравюра соответствует главе: *О возложении на Господа нашего Иисуса Христа тернового венца и о биении тростью по святой главе его.* Вирши:

Острым тернием глава ах честна утеснена:

Венчается от рода оле окамененна.

За скипетр тростью и хламидою украшают.

Царя колен гибанми невинна ругают.

11) Воины бичуют Христа, привязанного к столбу. Вирши:

В неправедна Пилата претор притягненный.

Паки по нагу ах паки лют бичми биенный.

От риз совлачен Иисус и связан бывает.

Кровию его земля почерленевает.

12) Несение креста. В изнеможении склоняется под крестом Христос, мастерски окружен разнообразной группой. Вирши:

Се на раменах древо тяжкое носити:

Изволи неповинен и умерщвлен быти.

Мати сетована сына своего сретает:

Чиста рукою в перси ударяет.

13) Христа распинают на кресте, распростертом на земле. Вирши:

Вложши zde на древо наготу являет:

Христову звериный род ризы разделяет.

Трижды ко кресту честныя уды прилагают:

Руце с ногами гвоздми ископовают.

14) Христос распят на кресте; по сторонам Божия Мать и Иоанн, юношеская фигура. Низ креста обнимает плачущая Магдалина. Заслуживает особенного внимания, что крест изображен по-западному, четвероконечный, без подножия, а не раскольничий. Вирши:

Оле болезни zde велий Боже труд приносит:

Егда святую главу крест честный возносит.

С последствующими нов сын стоит и мати:

Тако гнев пищный нашедше восхоте отъяти.

15) Снятие с креста. Вирши:

С древа Господне тело честное снимается:

В новом гробе бездушно zde сохраняется.

Дева Мати Божия жалостию преклоненна:

Плечем в погребении своего сына умерщвленна.

16) Положение во гроб. Отличная композиция. Глубокое благочестие соединено с красотой фигур. Вирши:

Верен Никодим и свят Иосиф приходят:

Уды Божия в чисту плащаницу сводят.

Миры в новом гробу украшены скланяют:

Матерне же болезни ах сердце утесняют.

17) Воскресение из мертвых. Вирши:

Третий багряным светом день уже встояше

Победник себе светлы уды созидаше.

Тако вставяй древний кал греха заглаждает.
Христос и на небеса себе возвышает.

Сличив эти вирши с некоторыми, внесенными в описанную мною перед этим рукопись, всякий увидит ясно, что эти последние списаны уже с гравюр, или же в «Киевопечерском Сборнике» были уже эти вирши, и потом перенесены мастером под гравюры. Во всяком случае, теснейшая связь этих гравюр с рукописными «Страстями» не подлежит сомнению. В заключение, для статистики образования русского, почитаю не лишним заметить, что моя рукопись с гравюрами немецкого происхождения принадлежала какой-то женщине, что видно из следующей пометы внизу страниц, к сожалению, кое-где намеренно вытертой: *Сия книга глаголемая о страдании Христове...дочери Лобановой*. Почерк пометы начала XVIII века.

Обращаясь к книге г. Снегирева, читатель напрасно будет домогаться узнать, который из двух родов гравюр, описанных мною, надобно разумеать под следующей, ничего не определяющей заметкой г. Снегирева: «*Страсти Христовы* в 15 картинках, резанных на меди, с текстом в 12 (у г. Равинского)». Стр. 34. И те и другие гравюры, описанные мною, резаны на меди. Что значит *в 12*? То есть, размер ли это самых картинок или листов, на которых они гравированы? Но в описании гравюр везде и всеми принято измерять линиями, дюймами, вершками. Потом, что значит: *с текстом*? С подписью, означающей сюжет, с виршами или с текстом из «Страстей»? Мы видели, что обе коллекции описанных мною гравюр – *с виршами*. Не вирши ли здесь разумеет г. Снегирев? Но действительно есть гравюры «Страстей» и *с текстом* из Евангелия: не эти ли последние так неточно описал г. Снегирев?

Итак, перехожу к описанию третьей коллекции гравюр, изображающих «Страсти». В моем собрании есть тетрадь в 8-ку, переплетенная поперек, а не вдоль; она состоит из печатных листиков, наклеенных на чистые листы тетради. Печатные листики в рамках, шириной в 3 вершка, вышиной в 2¼. На одних листиках гравюры, на других соответствующий им текст из Евангелия; сверх того, под каждой гравюрой подписан коротенький текст из Евангелия же. Этот текст помещается в той

же рамке, которая обхватывает и гравюру. Нумерация гравюр и листов с текстом идет соответственно содержанию; например, 20-й рисунок и 20-й лист соответствующего текста, и т. д.; это для того, чтобы можно было на одном и том же листе наклеить и картинку, и под ней полный текст из Евангелия, как это и сделано в одной позднейшей рукописи «Страстей», принадлежащей мне. Итак, хотя эти рисунки назначены были для иллюстрации Евангельского текста, но в старину служили украшением и апокрифических «Страстей». И композиция, хотя и западного происхождения, и самое исполнение гравюр из рук вон безобразно и грубо. На 23-й гравюре означено имя гравера и год, а именно: *Грыдоровал Мартин Нехорошевски 1744*, а также и на первом листе, под заглавием *Страстей*.

Об этом известном мастере половины XVIII в. находим мы следующее неточное замечание г. Снегирева. Говоря на 24-й стр. о русских гравюрах начала XVII в., автор прибавляет: «Тогда же (?) изданы в Москве с гравированными на дереве эстампами: Лицевая Библия Мартыном Нехорошевским, в 16, весьма редкий лицевой Апокалипсис, гравир. Дияконом Прокопием 1646 г., в Киеве, 1664 г. Патерик Печерский, Трубы праздничные Лазаря Барановича, в Киеве, 1674 г. и другие, исчисленные в каталогах», и проч. Ясно, следовательно, что г. Снегирев Нехорошевского ставит между мастерами половины XVII в., то есть целым столетием раньше. Не смешал ли уже г. Снегирев коллекции гравюр Нехорошевского с лицевой Библией, изданной в Киеве, около 1648 г.? Смотрите № 311 в каталоге библиотеки Кастерина, составленным Г. Ундольским.

Но возвратимся к исторической нити, к которой мы привязываем эпизоды, вошедшие в состав народных книг.

Из приведенных фактов явствует, что апокрифические «Страсти», и поныне употребляемые раскольниками, в нашей литературе не имеют исключительного характера старообрядства. В них допускались гравюры с четвероконечным крестом; писалось Иисус вместо Исус, и проч.

В связи со «Страстями» состоит *апокрифический суд евреев над Иисусом Христом*. Это известная лубочная картинка, означенная у г. Снегирева: «Кроволитное судище, имеющие

евреи над Иисусом Христом, гравир. в Спб Иваном Мякишевым 1721 г. на 2 лист. и на 1 лист.» стр. 34. Эта самая гравюра, только с подписью: *«Грыдеровал ученик Степан Матвеев, помещена в одной позднейшей рукописи «Страстей», с миниатюрами, в лист, принадлежащей мне. Посредине стоит Каиафа на верхней ступени своего седалища. Налево от него сидит Христос, обнаженный, в терновом венце. Кругом по обеим сторонам сидят судьи. Направо от Каиафы, в верхнем углу картины, на престоле сидит Понтийский Пилат. Около каждого судьи или над головой написано имя судьи и изречение его суда. Вот имена присутствующих на суде: Каиафа, Терас, Иозафат, Птоломей, Никодим, Диаравия, Равинт, Сарей, Ламех, Меза, Путифар, Росмофия, Савват, Эхиерист, Иорам, Иозеф¹⁷⁷, Пифар, Ахиар, Равам, Симон и Понтийский Пилат. Сверх того, вдали изображен народ, которого изречение также приведено. Изречение Пилата отличается от всех прочих тем, что приведено под гравюрой: *Аз Понтийски Пилат судия Иерусалимский при державнейшем Кесаре* и проч. Все эти изречения собравшихся судей в моей рукописи «Страстей» вновь переписаны с поименованием каждого из судей. Этот список оканчивается виршами об Иуде, которых на лубочной картинке нет.*

Ученик Христов сый зол является:

Июда враг лют познавается.

Учителя бо умысли предати:

Ко архиереом глаголет сребра прошати.

Что ми хотите глаголет зань дати.

Аз же вам явлю его к смерти взяти.

Тем же тридесят сребреник взимает

Оле великий грех злый содевает.

Надпись: *Кроволитное судище, имеющее Евреи* и проч. на этой гравюре Степана Матвеева сделана в четвероугольнике, помещенном под стоящим Каиафою, внутри самой гравюры. Не знаю, копия ли это с гравюры И. Мякишева, известной г. Снегиреву; только я должен заметить, что древнейший оригинал, находящийся в моем же собрании, не носящий имени мастера и года, хотя во всем сходен с листом С. Матвеева, однако называется не *Кроволитное судище* и проч., а *Собори Суда*

изречение от неверных Иудей на Ииса Назареа искупителя мира. Надпись эта помещена в таком же четвероугольнике и тоже внутри картины под Каиафою. По большей отчетливости рисунка и штрихов, а также и по начертанию букв, эта гравюра бесспорно относится к ранней эпохе XVIII столетия. Теперь спрашивается, которая из двух оригиналов для позднейших копий: моя ли, под названием *Собор и Суда изречение* и проч., или указанная г. Снегиревым под заглавием: *Кроволитное судище* и проч., и помещенная в моих рукописных «Страстях» с именем гравера С. Матвеева? Во всяком случае, недостаточность в указании г. Снегирева ведет к недоумениям и недоразумениям.

Сверх того, надобно заметить, что ныне продающаяся по базарам картинка того же содержания во всем отличается от указанных мною древних, и композицией всех фигур, и даже подписями. Так, например, по изданию 1851 г., Христос изображен стоящим и в одежде, без тернового венца. Забыт народ; следовательно, нет и его изречений. Прибавлен Иосиф Аримафейский с новым изречением, вместо какого-то загадочного лица, отмеченного мною выше.

Но самое интересное в этой новой картинке составляет заглавие: *Начертание Суда Иудейского против Иисуса Христа, которое найдено в земле в Вене вырезанными на каменной доске.* Таким образом, до настоящего времени сохранилось у нас в народе предание о том, что лубочный лист о суде над Христом – западного происхождения, о чем свидетельствуют, впрочем, и приведенные уже собственные имена судей, обличающие западный выговор: *Иозафат, Путифар, вм. Иоасаф, Пентефрий.* Но было ли указание на Вену в древнейших русских гравюрах, или оно взято впоследствии из иностранных источников? По крайней мере, в двух древнейших листах, сейчас рассмотренных мною, этого указания нет. Что же касается Вены, то не заменен ли здесь французский *Vienne* австрийской столицей? Конечно, каменная доска может быть найдена где угодно; но средневековые предания западные ставят имя и даже личность Пилата в связи с Францией и именно с этим городом. Одни рассказывали, что Пилат родился в Лионе, другие в

Майнце; будто бы мать его звали Пила, а отца (по другим, деда) – Ат, отчего и составилось его имя Пил-ат. Будто бы Тиберий, разгневанный на Пилата за то, что выдал Христа на мучение, вызвал его к себе из Иерусалима, и потом заточил в Виенце (a Tiberio in exilium Viennam Burgundiae mittitur), где он умер будто бы в то время, как мыл свои руки. Жители и доселе показывают его могилу. По другим преданиям, разгневанный Тиберий, вызвав к себе Пилата, тотчас же смягчился и ничего не мог ему сделать, потому что Пилат имел на себе ризу Иисусову, и только тогда погиб, когда ее сняли с него. Было еще предание, что тело Пилата брошено в море (иначе – в Рону), и что от зловония его колели все рыбы, а корабли тонули, подъезжая к тому месту, где оно было погружено¹⁷⁸.

Что касается до Руси, то у нас распространено предание, занесенное в апокрифические «Страсти», будто бы, по вознесении Христа, пришли к кесарю в Рим сотник Логин, сестры Лазаря, Марфа и Мария, и Мария Магдалина, и поведали о чудесах Христа; будто Логин имел на себе Иисусову ризу, и оттого, когда входил в палаты кесаря, производил в них страшное трясение и колебание; будто бы сам кесарь утерся этой ризой, исцелился от гнойных струпов на лице, уверовал во Христа и крестился; потом призвал к себе в Рим Пилата, Анну, Каиафу для того, чтобы предать их казни. Когда палач готовился отсечь голову Пилату, этот последний обратился ко Христу с теплой молитвой и раскаянием и был казнен, уже примиренный с Богом. *«Ангел Господень сниде с небесе и взя главу его и паки възиде на небо. Сие же чудо виде в Кесарь, повел погребсти тело Пилатово с великою честию».*

Не довольствуясь вымышленными подробностями, искажающими евангельские сказания, фантазия народная не могла остановиться в своих наивных догадках до тех пор, пока не были для нее с арифметической точностью перечтены все мельчайшие случаи, в которых выразились симптомы страданий Христа. Между русскими грамотниками еще с XVIIв. распространен печатный лист, под следующим заглавием: *Сказание от жития святых отец како притерпе Христос Господь вольное страдание нашего ради спасения.* Этот

любопытный рассказ, по экземпляру, принадлежащему мне, сообщаю здесь вполне:

«Старцу единому святому, иже всегда размышляя страдания Христова горце рыдаше, явися Христос и сказа ему подробну, како притерпе, и колико крове спасения ради человеческого пролия. Начен от вечери четвертковыя даже до погребения. Самых рече воздыханий сердечных испустих, сто девять. Кровных капель от тела моего истече всех одиннадцать крат сто тысящей, осмь тысящей двесте двадцать и пять. Воинов вооруженных, посланных яти мя, сто осмьнадесять. К ним же прилучися от простых безчинных людей, двесте тридесять, яко быти всех, триста чотыредесять и осмь. Три воина ведоша мя и пакости различныя деяху. За власы и браду торган бех и влачим седмьдесять седмь крат. Потковен падох на землю, начен от вертограда до архиерея Анны, седмижды. Дланми по устом и ланитам претерпех ударении, сто пять. Пястями в лице двадесять. Порыван и дручен от начала страсти до конца сто седмьдесять крат. Синих ударений имех, тысяща сто девятьдесять и девять. В ноги ударен бых сто чотыредесять., в голени тридесять два. О столп смертне ударен бех единою. При столпе ран приях, тысяща шестьсоть шестдесять шесть. Смертнаго о землю ударения три. Егда возложиша на мя тернов венец, удариша мя по главе тростию и палицею со всей силы, чотыредесять крат. От тех ударений, пять остей от тернова венца пронзоша ми кость до мозгу, от нихже три приломлены остаха в главе, с ними же и погребоша мя. От прободения венца терновнаго истече крови капель три тысящи. А ран бяше в главе терновым венцем прободенных тысяща, понеже венец возложен на главу спаде разов осмь. Егда от претора веден бых на Голгофу, нося крест, падох на землю пять крат. Тогда подъях ударений смертных девять на десять и подношен бых от земли за власы, и усы, двадесять три. На земле лежа донележе прибит на крест и поднесен, плевотин в лице подъях, седмьдесять три. Тогда и в выю ударений подъях, двадесять пять. В лице и в уста удариша мя пястями разов пять, от которых ударений крове из уст и из ноздрей много истече. Тогда и два зуба избиша ми. Между очию удариша мя пястями трижды. Терзаху за нос разов

двадесять, за уши тридесять. Ран великих бежу ми семьдесят две. Ударений великих в перси и в главу приях, пятьдесят осмь.

Обаче три наибольшии болезни тогда во страдании своем имех:

1-я. Яко не много кающихся видех, и аки бы все кровь моя проливалася.

2-я. Болезнь тяжчайшая матери моя стоящая под крестом, и горце плачущая.

3-я. Болезнь егда в руке и нозе на кресте распенше пригвоздиша мя.

Яко сбытися речению Давида пророка: исчеюша вся кости моя».

Таков наивный перечень, обнародованный в этом печатном листе, который хотя не украшен рисунком, но, вместе с другими летучими листами без рисунков, должен быть рассматриваем в тесной связи с лубочными картинками, как и доселе и то, и другое продается на базарах одними и теми же продавцами, и на одной и той же стене или в той же палатке.

Подобный этому наивный перечень очень распространен и во французском простонародье, в книжке под заглавием: *Райский ключ и путь к небу, или откровение, данное самим Иисусом Христом святой Елизавете, святой Бригитте и святой Мельхиде, которые желали осведомиться о числе ран, полученных им во время страстей его*¹⁷⁹.

Что в нашей древней литературе, согласно всему ее характеру, является как бы в догматической отвлеченности, вне всякой национальной обстановки, то на Западе приурочено к известному лицу и состоит в связи с местными сказаниями о Бригитте. Перечень ран и страданий также наивен, но, очевидно, другой редакции; только на одном и том же мотиве основан. Вот начало: «Внемлите, мои сестры! За вас пролил я 62,200 слез, и капель крови в Гефсиманском Саду 97,307. Я принял на свое святое тело 1,666 ударов; по моим нежным ланитам 110 ударов» и т. п.

К общему с нашим листом мотиву французская редакция присовокупляет легенду о св. Веронике и практическое

применение, указывающее на чудесную силу этого «Райского Ключа».

После перечня всех подробностей страдания, сказано:

«В возмездие за все это видел я только один подвиг милосердия от св. Вероники, которая убрусом отерла мое лицо. И на этом убрусе моею кровью отпечаталось его изображение».

Затем следуют уверения в отпущении грехов и в других спасительных льготах тому, кто будет читать «Райский Ключ» в течение сорока дней.

О народах на Страшном суде

По одному лицевому сборнику XVII века, Новгородской Софийской библиотеки

Эпизод о народах, собравшихся на последнее судище перед Небесным Судьей, едва ли не самый характеристический и замечательный в русских изображениях Страшного суда и в описаниях сюжета в толковых подлинниках¹⁸⁰. В дополнение к общеизвестным подробностям этого эпизода предлагаю любопытнейший вариант по одному сборнику конца XVII века, принадлежащему Новгородской Софийской библиотеке, под № 1430, в лист, на 57 листах (ныне в библиотеке С.-Петербургской духовной академии).

Этот сборник, весь в лицах с объяснительным текстом, без начала и без конца, вероятно, составлял часть Синодика с повестями¹⁸¹. Описание Страшного суда в лицах помещено в этом сборнике между повестями и другими назидательными статьями, из них иные взяты из русских источников, что придает особенную цену Софийскому сборнику сравнительно с другими того же рода.

Чтобы познакомить читателей с любопытным содержанием этой рукописи, предлагаю общее обозрение всех статей ее в том порядке, как они следуют, а в описании Страшного суда войду в большие подробности.

1) Чудо св. Варлаама о пономаре, о моровом поветрии и о пожаре в Новгороде. Слич. в моих Исторических Очерках II, стр. 271 и след.

2) В лето 6964, о взятии Царяграда.

3) Маргарит. Слово 7, лист 472. *Всяк человек суета сует.*

4) Св. отца Еулогия о том же (?).

5) Слово от Старчества. Известная повесть о том, как душа не выходила из мертвого тела одного праведного человека до тех пор, пока не была вызвана оттуда самим царем Давидом помощью звуков псалтири. Над этой сценой изображены мытарства, по обычаю, в кругах, привешенных к извивающейся линии, а не составляющих звенья адской змеи, как вообще было принято у нас в старину изображать этот предмет.

6) Страшный суд, начиная с оборота 11-го листа. Этот предмет изображен не целиком, в одной картине, но разделен на следующие эпизоды, отдельно один от другого:

– Иоанн Предтеча и другие священные лица молят Небесного Судью о христианах.

– Горний Иерусалим.

– Престол Господень с мерилем праведным.

– Ангел трубит в трубу над гробами умерших.

– Праведники и грешники проходят реку огненную.

– Вострубил Михаил Архангел, и земля и море в виде символических женщин отдают мертвецов. Слич. в моих Историч. Очерках, II, стр. 137–138.

– Народы, сошедшиеся на Страшное судище, рисованы на 14-м листе, разделенном на четверугольнике в четыре ряда, по три в ряд. Всего 12. В каждом четверугольнике особый народ, писан в виде толпы.

Первый ряд: *Русь*. – *Жи́ды*, с подписью: «Св. Моисей пророк взя Пилата и указаше ему Христа, крест и копие» Слич. в историч. Очерках, II, стр. 141–142. *Ляхи*.

Второй ряд: *Литва*. – *Крымляна*, с бритыми лбами. – *Турки*, с обритыми бородами и без усов.

Третий ряд: *Елины*, в немецких коротких кафтанах, с разрезами на полах, в голландских пышных борках, в шляпах с полями, в штанах и в башмаках с чулками по колено. – *Агаряне*. – *Колмыки*, с усами.

Четвертый ряд: *Лопляня*. – *Жмойденя*. – *Кезелбашене*.

В подлинниках приводятся на Страшный суд следующие десять народов: 1) Жи́ды, 2) Литва, 3) Арапы синие, 4) Индияне, 5) Измаильтяне, *Песьи Главы*, 6) Турки, 7) Срацины, 8) Немцы, 9) Ляхи, 10) Русь. См. истор. Очерки, II, стр. 134. Это, как кажется, древнейшая редакция. Ее подновляет Новгородский Софийский сборник присовокуплением народов, с которыми входила Русь в сношение в течение своей исторической жизни. Это народы: *Крымляна*, *Колмыки*, *Лопляня*, *Жмойденя*, *Кезелбашене*; что же касается до *Еллин*, то судя по костюмам, надобно полагать, что ими заменены *Немцы*, то есть, вообще *нехрист*, *бусурманы*;

потому что все языческое и иноверное наши предки называли то немецким и бусурманским, то еллинским.

За листом с изображением народов следует:

– Ангел ведет праведных в рай.

– Ангел напускает на грушников бурю, то есть ветер с громом и молнией. Ветер изображен, согласно преданиям древнехристианского искусства, в виде мальчика, с сиянием вокруг головы, дующего в трубу. Этого символического мальчика держит на руках ангел. Слич. в Историч. Очерках, II, стр. 205. Точно так же изображаются ветры в виде мальчиков, несомых ангелами, в лицевых апокалипсисах, XVI–XVIII века.

– Муки грешникам, в отдельных четвероугольниках. Между прочими встречается и *Милостивый блудник*, привязанный к столбу. Около него ангел. См. Историч. Очерки, II, стр. 140–141.

– Мытарства, в виде кругов, соединенных друг с другом двумя черточками, означающими тянущийся хвост змия.

– Праведников несут ангелы в рай, а грешников низвергают в вечные муки.

– Ад с огне.

За эпизодом о Страшном суде продолжается ряд повестей и назидательных статей, а именно:

7) Повесть священноинока Симеона Суждальца, как римский папа Евгений составил осьмый собор со своими единомышленниками.

8) Житие св. Антония Римлянина.

9) Св. Андрея Юродивого. О невесте. – Како Феодора мучит 15 лет епарх.

10) Книга о вере. О взятии Царяграда от Римлян. Начало: «В лето 1204-е Французове и Латиницы, а именно Валдве Фляндер со иными» и т. д.

11) Книга Андрея Цареградского Христа ради юродивого. О кончине и о Антихристе. – Опять идет ряд изображений загробной жизни Страшного суда.

Образцы иконописи в Публичном Музее. В собрании П. И. Севастьянова

Археологическое собрание г. Севастьянова, в высшей степени важное для истории Византийского искусства и письменности, года четыре тому назад было выставлено для публики в залах нашего Университета; а теперь, значительно умноженное, помещено в Публичном Музее, в бывшем доме Пашкова. Оно состоит в старинных иконах и крестах, в церковной одежде и утвари, в рукописях, Греческих и Славянских; но особенно замечательно фотографическими снимками с редких рукописей, миниатюр, образов и с целых иконостасов из монастырей на Афонской Горе и из некоторых других православных местностей на Востоке. Надобно надеяться, что это собрание, столь близкое историческим преданиям Русской народности, возбudit интерес не в одной только образованной публике. Афонскую Гору знает всякий грамотный человек. Старинные образа и иконостасы составляют существенный интерес для огромных масс грамотного простонародья, особенно староверов и вообще раскольников.

Предоставляя специалистам делать исследования о церковной архитектуре, об иконостасах, утвари и о других предметах собрания г. Севастьянова, на первый раз обращаю внимание публики на *фотографические снимки с Византийских миниатюр* из разных Греческих рукописей, от IX до XIV столетия.

Этот предмет особенно важен для истории искусства потому, что время происхождения миниатюры обозначается уже самой рукописью, где она помещена, между тем как, при недостаточной разработке истории Византийского искусства, чрезвычайно трудно определить к какому времени относится икона на доске, стенная живопись или иконостас, подвергавшиеся частым реставрациям, и вообще всякая церковная утварь.

Художник, украшая рукописи миниатюрами, менее нежели в иконах стеснялся строгими правилами Византийского пуризма, и, выражая свои идеи свободнее и смелее, не думал прослыть еретиком, внося иной раз в свои миниатюры какую-нибудь

новизну, не допускаемую преданиями на иконах, исключительно назначаемых для чествования. Иллюстрируя библейские книги или Жития Святых, миниатюрист сознательно и разумно относился к тексту, по своему объясняя его вымыслами своей фантазии, которыми он столько же дополнял идеи Писания, сколько выражал и свои личные понятия и воззрения. Кто хочет составить себе понятие о богатых и плодотворных зачатках Византийского искусства, тот должен обратиться преимущественно к миниатюрам.

Впрочем, эту художественную свободу Византийских миниатюристов надобно разуметь в значительно ограниченном смысле. Она живо чувствуется еще в XI, даже в XII веке, но потом гложет все больше и больше, заменяясь ремесленной рутиной в рабском копировании или плохой переделке прежних оригиналов. Искусство в Византии отжило уже свой век и навсегда остановилось именно в ту самую пору, когда на Западе богатство и разнообразие жизненных элементов открывало новые источники для религиозного воодушевления, так блистательно выразившегося в произведениях мастеров Итальянских, Французских и Немецких XIV и XV столетий. В живописи и скульптуре западной XII и XIII в. еще во всей очевидности сохраняются предания раннего Византийского стиля, но они уже нисколько не мешают фантазии творить новое, самостоятельное, а только дают прочную основу для строгого стиля древнехристианского искусства. Мадонны Чимабуэ (XIII в.) еще очень близки к нашим старинным иконам, только изящнее, оживленнее, ближе к действительности; но Джотто, ближайший последователь этого мастера и современник Данта, в своих произведениях уже предсказывает Перуджино и Рафаэля.

Итак, за отсутствием художественного вдохновения, в скромном сознании своего бессилия, Византийские мастера, вместо того, чтобы идти вперед, обращаются к старине, воспроизводя ее в тысяче подражаний и переделок. Искусство Византийское тяготеет к древнему преданию не только потому, что следует строгим предписаниям богословия, но и потому, что не в силах отклониться от предания, так что самое истощение художественных сил, может быть, служило главной причиной,

почему на Востоке так рабски подчинилось искусство схоластической цензуре богословской, окончательно заглушавшей в нем всякое жизненное движение.

Падение художественных форм в Византийском искусстве ведет свое начало даже раньше IX века, к которому, как будет показано, принадлежат еще изящные образцы Византийской миниатюры: так что даже и в этом столетии фантазия искала себе идеалов уже в прошедшем, но еще свежо и живо их воспроизводила. Век иконоборцев уже наложил свою тяжелую руку на свободную деятельность художника. Надобно было навсегда отказаться от пособия скульптуры, которая сближала идеал с природой, но на взгляд иконоборцев потворствовала языческому чествованию идолов. Вместе с тем, возникло сомнение в достоинстве античных форм вообще и в пригодности их для христианского искусства: а в этих формах Византийский стиль некогда находил высшее свое изящество. Отвернувшись и от природы и от мира античного, художник напрасно искал вдохновенья в богословской схоластике, и только больше и больше грубел и разучивался. Впрочем, богословие нашло согласным со своими видами дать беспомощной фантазии некоторое подспорье. Составилось и твердо упрочилось предание, что священные лица христианского мира оставили по себе для всеобщего чествования свои портреты. Художнику предоставлено было с лучших и древнейших портретов изготовлять копии. Этим преимущественно ограничилась вся его деятельность, постановленная в новое, неестественное отношение к природе; потому что, изготовляя копию с портрета, он должен был неукоснительно держаться древнего оригинала, не развлекая своего благочестивого внимания подражанием природе. И так, образовался стиль портретный, не только не имевший никакого отношения к природе, но даже полагавший новую преграду между ею и художественным творчеством.

Самое происхождение оригиналов, рекомендуемых художникам для копирования, было облечено таинственным светом. Ценность художественного изображения ставилась на задний план. Схоластика, противодействуя соблазнам изящной формы, вовсе не рассчитывала сначала на такие крутые

результаты и строго отделяла изображение от материала; но благочестивая толпа последовательно шла по указанному ей пути и дошла до того, что отнеслась к живописи самым практическим, материальным способом: лечилась красками, которые растирал благочестивый мастер и накладывал на доску; чаяла себе спасенья и от самой доски, когда уже совсем потемнело, чуть не сгладилось на ней изображение.

Большинство людей образованных, но не знакомых с историей искусства, обыкновенно только по этому крайнему упадку художественных сил судят о Византийском стиле, и особенно по ремесленным произведениям русских мастеров даже современной нам Палеховской школы. Исходя от этого ложного взгляда, русские живописцы, воспитанные не на западных образцах, приходят в негодование, когда им говорят о необходимости держаться в иконописи Византийских преданий, которые они смешивают с базарной Суздальской рутинной.

Чтобы разрешить недоумения и показать дело с настоящей точки зрения, самый надежный путь – обратиться к древним миниатюрам, в которых в большей чистоте удержался Византийский стиль.

Древнехристианские художники, воспитанные на античных преданиях классического искусства, усвоили себе тот стиль, образцы которого сохранились в Геркулануме и Помпее. Фрески мифологического содержания, открытые в этих городах, и христианская живопись III и IV века в Римских катакомбах – при всем различии в содержании и идеях – очевидно, произведения одной и той же школы, так что можно бы предполагать, что тот же мастер, будучи язычником, украшал сценами из Овидиевых Метаморфоз дворец Римского кесаря, а, приняв крещеную веру, той же самой кистью и теми же красками изображал мучеников и ветхозаветную историю в катакомбах. В Публичном Музее, в смежной с собранием г. Севастьянова зале, выставлены отличные раскрашенные копии с некоторых фресок из Геркуланума и Помпеи. Это самое настоящее преддверие к истории древнехристианского искусства. Желательно, чтобы к ним присоединены были лучшие образчики из великолепного издания катакомб Перре.

Кажется, можно положительно утверждать, что так рано возникла живопись между христианами потому только, что она была уже в языческих школах. Первый шаг в истории христианского искусства свидетельствует о родственной связи с античными, классическими преданиями.

Потому, в противоположность очертаниям Византийских фигур позднейшей эпохи, лишенным жизненного колорита, произведения древнехристианского стиля отличаются гармоническим сочетанием свежести природы с благородной идеализацией – этим существенным качеством античного искусства. Движение и постановка фигур, поворот головы и самое очертание лица, драпировка – все дышит античным изяществом. Статуя послужила первообразом для живописной фигуры, которая в древнехристианской миниатюре, также как и Помпейской фреске, будто изваяние отделяется на ровном, цветном фоне, который потом стали позолачивать. Иногда по ровному полю, позади фигур, проводятся архитектурные линии, здания, стены арок. Ландшафта еще нет. Деревя стоят без перспективы; воздух не оживляет их тяжелой листвы, будто они скопированы с каменного барельефа. Но животные, – птицы и звери, изображены натурально и изящно. Древнехристианская миниатюра – это прекрасный античный барельеф, перенесенный на плоскость и оживленный самым свежим, натуральным колоритом.

Эти общие замечания о стиле можно проверить на сотне миниатюр в собрании г. Севастьянова, относящихся хотя и не ранее как к IX веку, но, как сказано, по преданию удержавших в себе явные следы античного стиля. Для примера указываю на раскрашенные фотографии с миниатюр из *Жития Святых и Слова Иоанна Дамаскина о Рождестве Христове*, из монаст. Есфигмена, XI века (№ 77).

По общему впечатлению особенно близки к Помпейскому стилю, и очертками, и колоритом, миниатюры, где изображаются языческие храмы в два и три этажа с рядами идолов, которые своим синим цветом, будто бронзовые, рельефно выступают на ровном фоне, то темном, даже черном, то на золотом. Иные статуи, в великолепном, царском костюме, позолочены. Тут же

помещены разноцветные животные. Архитектурные линии, как на Помпеянских стенах, изящно охватывают группы фигур, производя в целом самое гармоническое впечатление.

Яркость и свежесть колорита придают изящным фигурам необыкновенную жизненность, как это можно видеть в миниатюре, изображающей Рождество Иисуса Христа и бегство в Египет. Тип Богоматери необыкновенно прекрасен: в нем столько же природы, сколько и идеальности.

В образец грации можно указать на красивую женскую фигуру, сидящую не зеленом лугу; руками держит она по обе стороны спускающиеся по плечам косы. Одевание изящно охватывает полные груди. Руки обнажены по локоть. Такую фигуру приличнее было бы встретить на стенах Геркуланума или Помпеи, нежели на листах церковной книги.

Как в Помпеянской живописи заметна склонность к натуральной школе, допускающей ежедневное и тривиальное, так и в древнехристианских миниатюрах. В этом отношении замечательна в той же Севастьяновской рукописи миниатюра, изображающая троих пастухов в поле: двое играют на инструментах, третий, оживленная фигура, к ним обращается с тривиальными жестами.

Эти миниатюры, выставленные еще четыре года назад в залах Университета, обратили на себя внимание любителей искусства, и особенно своим живым, сочным колоритом, наложенным по древнему способу, то есть так, что очерки фигуры сливаются с местным колоритом, а не так, как в позднейших миниатюрах, в которых, будто в лубочных изданиях, накладываются краски на готовые уже черные очерки, которые потому сквозят из-под колорита и неприятно бросаются в глаза.

Известно, что в глубокой древности, как свидетельствуют самые ранние фрески катакомб, христианское искусство вовсе не умело изображать Христа, Богоматерь и вообще евангельские лица и события, то есть, ни Рождества, ни Крещения, ни Воскресения и т. п. Но чтобы выразить идеи христианские, оно брало сцены из Ветхого Завета, которые должны были, как преобразование, намекать на евангельские события. Так, чтобы выразить идею об искуплении от грехов, изображали

грехопадение первых человеков; жертва Авраама таинственно говорила о жертве искупления; Иона – о трехдневной смерти Спасителя и о Воскресении; Ной в ковчеге – о спасении рода человеческого; Моисей, извлекающий жезлом воду из камня – о Крещении и т. д.

Миниатюры в собрании г. Севастьянова относятся уже к той эпохе, когда установился весь цикл евангельских изображений. О них будет сказано ниже, потому что сначала надобно взглянуть, не осталось ли в этих миниатюрах еще чего из древнего, античного стиля.

На древнехристианских саркофагах, или гробницах, некоторые барельефы представляют странную смесь христианских идей с классической мифологией. Тут вы встретите рядом с Адамом и Евою или с Авраамом, и Прометея, и Амура с Психеею, и Орфея, даже Меркурия, Аполлона, Диану. То же и в живописи катакомб. Как ветхозаветные сцены должны были намекать на идеи христианские; так и античные типы. Например, Орфей, привлекающий к себе своей игрой диких зверей. Души усопших ведет в ад Меркурий. Добрый пастырь с овечкой на плечах – снят с античного типа того же Меркурия. Вместо солнца и луны изображаются Аполлон и Диана.

Вся эта ересь со времен иконоборства должна была устраниваться из области христианского искусства. Ее надобно было заменить типическими изображениями евангельских событий и освященными давностью портретами с евангельских и других личностей. Это был важнейший шаг в истории христианского искусства. Но так как византийские мастера всегда высоко ценили предание, то, независимо от этого нового, исторического и портретного направления, бессознательно, или лучше сказать, совершенно невинно, с наивностью вносили в свои христианские миниатюры языческий элемент. Он состоял преимущественно в изображении разных античных типов, даже богов и богинь, которым благочестие давало новый смысл. Это были – то гора, то море, то солнце и луна, то понятия отвлеченные: Молитва, Премудрость, Пророчество, Мелодия.

В этом отношении особенно важны Византийские миниатюры Греческой рукописной Псалтири X века в Парижской Публичной

Библиотеке¹⁸². Отличные фотографические с них снимки можно видеть в Московском Публичном Музее. Их особенно следует рекомендовать для изучения тем, кто сомневается в художественном достоинстве Византийского стиля.

Укажу на некоторые из этих миниатюр.

Давид, прекрасная юношеская фигура с благородным, идеально настроенным выражением лица, играет на арфе. Он сидит. Одет в белое короткое одеяние, в рубашке (*penula*) и в пурпуровой хламиде. На ногах сапоги. Рядом с ним, грациозно опершись на его плечо, сидит красивая женщина, с обнаженными руками и грудью. Это, как говорит Греческая надпись – *Мелодия*. Другая, столько же красивая женская фигура, выглядывает из-за памятника, но без подписи, вероятно, *Поэзия*. Кругом стадо овец и коз. В ногах у Давида сидит черная собака на задних лапах. Внизу прислонившись сидит в довольно наивном положении мужская фигура, едва прикрытая зеленым одеянием, с ветвью в руке. Это, как гласит Греческая надпись – *гора Вифлеем*.

Юный Давид, в таком же костюме, с палицей в руках стремительно поражает диких зверей. Его возбуждает античная женская фигура: это – по надписи – *Сила*. Другая фигура, высываваясь из расщелины скалы, движением руки выражает изумление: вероятно, божество горное.

Пророк Исаия с молитвой обращается к небу, откуда видна благословляющая Десница. Рядом с пророком, превосходно драпированная античная фигура богини, с погасшим факелом в руке и с развивающимся кругом головы прозрачным покрывалом, усеянным звездами. Это по подписи – *Ночь*. По другую сторону пророка мальчик с факелом – звезда *Денница*.

Миниатюра в два ряда. В верхнем, посреди Моисей, изящно драпированная юношеская фигура – выводит Израильтян из земли Египетской. Позади его – здания, означают Египет. Над зданиями парит в воздухе, только по пояс намеченная синей краской, античная женская фигура с развивающимся вокруг головы покрывалом. Это по надписи – *Ночь*, потому что бегство совершается ночью. Под этой богиней на земле сидит женская фигура, обращающаяся к нему: по надписи – *Пустыня*, потому что Израильтяне бегут в пустыню. В нижнем ряду, Фараон с

войском тонут в море. Энергическая мужская фигура, воспоминание древнего Тритона, стремительно хватает Фараона: по надписи, это *Пропасть*. Внизу – красивая женская фигура, обнаженная по пояс, держит на плече весло. Надпись гласит, что это *Черное море*.

Нет сомнения, что все лучшее в этих миниатюрах объясняется древнейшими оригиналами, с которых они были списываемы, но для нас важно уже самое присутствие античного в Византийском искусстве X века.

Было бы недобросовестной придижкой со стороны тех, кто вздумал бы предположить, что, после ландшафтов Рюнсдаля и Клода Лоррена, хотят рекомендовать современным живописцам изображать пустыню, гору или море по наивному образцу этих миниатюр, – а и тем менее отвлеченные понятия силы, музыки и т. п. Но изучить эти классические фигуры не мешает всякому, кто хочет себе составить основательное суждение об иконописном стиле Византийском, который, как оказывается, в цветущую эпоху не мог пробавляться теми тощими и безжизненными формами, которые потом взяли в нем верх, под влиянием средневекового варварства на востоке Европы. Русскому живописцу даже не нужно делать искусственного насилия своей фантазии, чтобы оценить по достоинству эти античные воспоминания, если только он знаком с национальными преданиями иконописи, благодаря которым до XVIII века включительно у нас господствуют в ней те же олицетворения моря, пустыни и т. п., хотя, разумеется, уже в грубых, попорченных формах¹⁸³. Нужно ли теперь для будущего возрождения Русской иконописи вовсе отказаться от этих античных воспоминаний, или удержать их: это другой вопрос, разрешение которого принадлежит будущему.

Впрочем для соображения, из той же Парижской Псалтири укажу еще на миниатюру, в которой удержалось одно олицетворение, впоследствии развившееся в самостоятельный иконописный тип, под именем: *Софии Премудрости*.

На миниатюре три фигуры. Посреди царь Давид, уже с бородой (а не юноша, как в описанных выше миниатюрах), в великолепном одеянии Византийских императоров, он стоит на

скамейке, будто на амвоне, в левой руке у него открытая книга, правой благословляет. По обеим сторонам, на каменных пьедесталах стоит по женской фигуре. Обе красивы, одеты по античному, в тунику и пеплос. Направо, как говорит надпись – *София*, то есть *Премудрость*, под левой рукой держит книгу, правую руку подняла. Налево, со свитком в руке *Пророчество*. София отличается от Пророчества тороками, то есть ленточками, которые будучи повязаны на волосы, развиваются по обеим сторонам головы, от ушей. Такие же ленты составляют принадлежность иконописного типа Софии Премудрости, и в древнем описании называются *слухами*¹⁸⁴.

Без всякого сомнения, этот знаменитый иконописный тип не иное что, как остаток множества тех олицетворений, которые так употребительны были в лучшую эпоху Византийского стиля. *София* в Парижской псалтири является еще в своем древнем виде, как олицетворение только; но впоследствии ей придали ангельские крылья и окружили разными символическими аксессуарами, или околичностями.

Тем легче было впоследствии все эти олицетворения принимать, если не за ангелов, то по крайней мере за святые лица, потому что все они, по древнему обычаю, кругом головы имели сияние, или нимб.

Фотографии с миниатюр в собрании г. Севастьянова, хотя не так богаты олицетворениями, как Парижская псалтирь, вероятно, вследствие позднейшего их изобретения, однако следуя древнему преданию, иногда их удерживают.

Например:

В Псалтири монастыря Ватопеда, с позднейшей подписью 1213 г., следовательно писанной гораздо раньше (№ 3), в миниатюре, изображающей Иону, поглощаемого китом, из волн поднимается по пояс красивая фигура обнаженной женщины с роскошными формами тела; длинные косы спускаются по плечам. На плече держит весло. Это – *Море*.

В Псалтири монастыря Пандократор, IX–Xв. (№ 20), в отличнейшей рукописи, о которой будет упомянуто еще не один раз, между прочим изображены реки по античному. Сидят две человеческие фигуры, в каких-то странных шапках, будто с

рогами; из урн выливают потоки рек. Тут же еще чудовищная фигура в роде фавна; внизу звери, изящно написаны. Подобные же олицетворения рек встречаются и в русских миниатюрах¹⁸⁵. Из известных мне миниатюр в иностранных библиотеках, укажу здесь на изображение райских рек в греческой рукописи посланий монаха Иакова, XII века, в Парижской Библиотеке (№ 1:208). Это изображение помещено посреди нескольких сцен из истории первых человеков. Все четыре реки изливаются четырьмя потоками из урны, в виде рога изобилия, которую на плече держит античная обнаженная фигура. Присовокуплю к этому, что, следуя древнему преданию, до позднейшего времени в Русской иконописи¹⁸⁶ принято было при крещении Иисуса Христа изображать реку Иордан и море в виде человеческих фигур. Античный тип Иордана, как бога реки, ведет свое начало от классического искусства.

Прежде нежели установилось в Византийском стиле портретное начало, мастера следовали в изображении человеческих фигур идеальным типам классического искусства, особенно развитым скульптурой. Мужчины изображались преимущественно юными, без бороды, как, например, Давид и Моисей в описанных миниатюрах Парижской Псалтири. Подобных примеров много можно найти в собрании г. Савастьянова. Так юный, безбородый Моисей, чудесная античная фигура мастерски драпированная, встречается на миниатюре превосходной Библии XIIв., монастыря Ватопеда (№ 1). Еще в Псалтири монастыря Ватопеда, с подписью 1213 г., Моисей, со скрижалями, сидит на горе – прекрасная юношеская фигура. Внизу собрались Иудеи; замечательны по своим национальным костюмам, с разноцветными одеяниями на головах. Воины в золотых шишаках.

В противоположность строго удерживаемым подробностям в позднейших Византийских иконах, ранний стиль отличается замечательной свободой в этом отношении, свидетельствующей о том времени, когда фантазию еще не стесняли позднейшие правила условных приличий. Так, например, инструмент, на котором играет царь Давид, в упомянутой Ватопедской Псалтири, с подписью 1213 года, изображен в виде скрипки,

которую он держит в левой руке, уперши в колени, а правой рукой водит смычок, согнутый луком. Сам Давид – прекрасная античная фигура, в стиле той, какую мы встречаем в знаменитой Парижской Псалтири, сидит на стуле, в пурпуровом по колена одеянии, вроде рубашки, с золотыми бармами и золотой каймой по подолу, и с такими же поручами; в синих панталонах и красных сапогах. А на миниатюре из Четверо-Евангелия и Псалтири XII в., Иверского монастыря (№ 59), Давид в царском облачении и короне, сидит на престоле и играет на арфе, – также как в Парижской Псалтири. Для иконописцев могут быть не бесполезны костюмы той и другой фигуры.

Само собой разумеется, что еще большей свободой мог пользоваться миниатюрист в изображении предметов фантастических, для определенного типа которых не находим прямых указаний в тексте. Таково изображение дьявола в толковании на книгу Иова, Иверского монастыря (№ 73). Дьявол спит под разными деревьями: до половины изображен человеком, с крыльями, а ниже пояса – переходит в туловище змия, оканчивающееся лютой пастью. В другом месте, дьявол в виде змия окружает, как кольцом, всю фигуру Иова, вонзая ему своим жалом в голову труд и болезнь.

Объяснение священного текста миниатюрами, как сказано выше, возбуждало в художнике самодеятельность, которая, при искреннем благочестии, но за недостатком в художественных средствах, иногда выражалась в чрезвычайно наивных формах. Так в той же отличной Псалтири IX – X века монастыря Пандократора (№ 20), на полях при псалмах 37 и 38-м, где говорится о раскаянии и смиренной преданности, изображен Апостол Петр в ужасе спасающимся от красного петуха, который, будто обличая его, надменно кричит ему вслед. Сцена в высшей степени драматичная и наивная, и тем более, что обе эти фигуры, за недостатком перспективы, кажутся одного размера, и тем сильнее поражает ужасом гордая птица глубоко потрясенного раскаянием, которого жалкая фигура вызывает столько же на сострадание, сколько и на невольную улыбку.

Впрочем, вообще все Византийские миниатюры в собрании г. Севастьянова относятся уже к той поздней эпохе, когда

иконостасные типы уже окончательно установились, что по всей очевидности можно видеть во многих изображениях Евангелистов в рукописях Евангелий разных веков.

Решительное определение священных типов, будто портретов с индивидуальных личностей, как уже замечено, составляет важнейшее достоинство Византийского стиля. Как вся древнехристианская живопись последовательно развилась из античной, так и потребность в типическом обособлении священных идеалов ведет свое начало от античных законов скульптуры, которая так отчетливо определила все типы классического Олимпа. Уже изпокон века артистический взгляд привык с первого же раза отличать Зевса от Аполлона, Юнону от Дианы. Когда христианское искусство, более и более высвобождаясь от античной примеси, должно было определить свой собственный цикл священных личностей и исторических сцен; тогда естественно пришло искусство, воспитанное древностью, к тому результату, что эти личности и сцены тогда только всеми будут понимаемы в их настоящем смысле, когда в точности будут они определены однажды навсегда, то есть, чтобы лицо и одежда того или другого типа имели свой известный характер, чтобы Благовещение, Рождество, Богоявление писались с известными подробностями и в одинаковом их размещении. Этот закон *типичности* в Византийском стиле точно также нельзя упрекнуть в стремлении к неподвижности и безжизненности, как и античную скульптуру, которая при типичности умела держаться на почве действительности и не сковывала художественной свободы. Но если впоследствии Византийская типичность выродилась в ремесленную рутину, то вину должно искать в неблагоприятных для творчества обстоятельствах именно этого последующего периода.

Самая *портретность*, которой от художника требовали, должна быть в сущности понимаема не иначе как в смысле определенного идеального типа.

Собрание г. Севастьянова может предложить для Русских иконописцев множество отличных типов разных священных личностей. Не находя нужным делать им перечень, обращаю

внимание на изображение разных священных сцен по миниатюрам этого собрания, и именно с той целью, чтобы показать, что по Русским подлинникам и иконописным святцам эти сцены до позднейшего времени писались также. Например:

Три отрока в пещи. Также как в Русских подлинниках, они стоят на широком каменном пьедестале, означающем печь; из окон или жерл пьедестала пышет пламя. Над отроками Ангел, осеняет их своими крылами. В Псалтири Ватопедского монастыря, с подписью 1213 г.

Благовещение. Архангел, прекрасная фигура, приближается тихо к Деве Марии. Она сидит с красной ниткой в руке; в коленях клубок. В Четвероевангелии Иверского монастыря (№ 30). Соответствует в наших подлинниках Благовещению с веретеном, в отличии от Благовещения *наколотце*¹⁸⁷. Благовещение с книгой, как наиболее приличное, стало входить в иконопись, кажется, позднее.

Рождество Иисуса Христа. По древнейшей композиции Богоматерь, как родильница, всегда изображается *лежащей*. Внизу Христа-Младенца моют женщины. В Евангелии Иверского монастыря X–XI века (№ 57); в рукописи Житий Святых и Слова Иоанна Дамаскина о Рождестве Христове, монастыря Есфигмена, XI века (№ 77), и в других. На Руси, кажется, только с конца XVII, стали почитать неприличным изображать Богоматерь на Рождестве лежащей, на том основании, что Она при этом не знала ни труда, ни болезни¹⁸⁸.

Преображение, совершенно так как принятов Русских подлинниках. В Иверском Евангелии X–XI в. (№ 57).

Тайная вечеря. Христос не сидит, а возлежит; ученики сидят. В Иверском Евангелии (№ 58), в другом тоже Иверском Евангелии, с подписью 1384 г., но составленном гораздо древнее, и особенно замечательном по множеству миниатюр. Впрочем, по древнейшему обычаю, на Тайной Вечере, и Христос, и Апостолы все возлежат, как это можно видеть в миниатюре греческого Евангелия, писанного не позднее IX века, в Петербургской Публичной Библиотеке.

Распятие, на осьмиконечном кресте. По древнему, Христос подпоясан запоною, покрывающей его тело вниз от пояса. Руки

вытянуты в линию. В Псалтири IX–Xв., монастырь Пандократора (№20).

Воскресение Иисуса Христа, в древних миниатюрах, также как и в наших подлинниках, всегда изображается *Сошествием во ад*. В Ватопедской Псалтири, с подписью 1213 г., Христос сходит в ад с шестиконечным крестом. По сторонам, Адам и Ева, Цари и Патриархи – фигуры, замечательные по изяществу типов. Вереи адские лежат поломаны; на черном фоне, означающем ад, изображены ключи, замки и другая мелкая утварь разных форм: подробность интересная для истории древнехристианской культуры. В Иверском Евангелии (№ 30), Христос, сошедши во ад, извлекает за руку Адама из гроба, позади Ева. По другую сторону цари Давид и Соломон, и патриархи восстают тоже из гробов. Тоже в Иверском Евангелии X–XI в. – Надобно полагать, что Воскресение, изображаемое *вылетом* Христа из отверстого саркофага или каменного ящика, есть уже значительно позднейший вымысел, даже не вполне согласный с текстом писания. Вообще, сколько мне известно, этот сюжет выполнялся очень неудачно и старыми мастерами, и в эпоху Возрождения, без сомнения, потому, что самая идея сюжета решительно не исполнима, и особенно противоречит развитым средствам искусства, уже воспитанного изучением природы. *Таинство Воскресения* – предмет вообще недоступный ни кисти, ни резцу. Еще возможно было изображать воскрешающих людей на Страшном суде, то в борьбе жизни с обуявшей ее смертью, то в радостном пробуждении сил из векового усыпления. Но, какое выражение придать взлетающему из гроба Спасителю – строгое и суровое, или радостное? Какое дать воскресающему тело – воздушное и просветленное, или исполненное энергической жизненности, с крепкими мышцами, цветущее здоровьем? Вдаться ли художнику в мечтательный мистицизм или писать с натуры обнаженную фигуру, высоко поднявшуюся над четвероугольным ящиком? – Древнехристианский стиль не дал решения этим вопросам, окружив великое событие таинственностью. На одном древнем барельефе, в Лувре, мироносицы подходят к гробу, который в виде узкой двери примыкает к пещере. У этого отверстия сидит

ангел и показывает им на гроб, как бы воздвигнутый стоя, и заслоняющий весь узкий вход в пещеру. Во гробу остался только повитый лентием саван, будто пеленки со свивальником, но так что пелены не тронуты и свиты лентием от головы до ног, но самого Христа уже там нет. Не смотря на грубость резца, барельеф производит самое поэтическое впечатление. Таинство воскресения скрыто от зрителя; остались одни его следы: освобожденная жизнь спаслась из связывавших ее смертных оков, или, по символике средневековой – крылатая бабочка выпорхнула из пресмыкающегося по земле червяка.

Вознесение Иисуса Христа, в Иверском Евангелии (№ 30), изображается, как принято в Русской иконописи. Апостолы собрались на земле, в середине Богоматерь между деревьями. Над нею на небесах возносящийся Христос.

Успение Богородицы, в Иверском Евангелии X–XI в., совершенно так, как принято нашими подлинниками, вероятно по Византийскому оригиналу, принесенному некогда в Киево-Печерский храм. Позади лежащей Богородицы, окруженной Апостолами, Христос принимает ее душу, в виде младенца.

Некоторые миниатюры особенно замечательны по оригинальности и наивности древнего изящного стиля. Например:

В Ватопедской Псалтири, с надписью 1213 г. (№ 3), при псалме 156: *на реках Вавилонских*, под деревьями сидят в изящной группе несколько фигур, а свои *органы* повесили они на деревьях и на веревке: это различные инструменты, любопытные для истории древней музыки.

В Псалтири IX–X века, монастыря Пандократора (№ 20), замечателен тип *Богородичной иконы*, соответствующий изображениям Богородицы *на горе* в Русских миниатюрах Псалтири¹⁸⁹, но несравненно оригинальнее; изображены два золотые круга, один над другим, соединенные полосой. Верхний круг пустой, означает небо; из него по полосе спускается Дух Святой в виде голубя на нижний круг, стоящий на горе. В этом кругу изображена Дева Мария – прекрасная фигура, по пояс, без Христа-Младенца. По сторонам Давид и Гедеон.

В Евангелии Иверском с подписью 1384 г. (№ 27), судьба *Богатого и Бедного Лазаря*, ад и рай изображены рядом, ничем не разделенные, без соблюдения местности, но подчинены общему впечатлению на основании самой идеи. Обнаженный богач сидит в огне. Против него, на том же плане сидит Авраам и держит на коленях душу бедного, одетую фигуру, в сиянии.

В той же рукописи, *Брак в Кане Галилейской*. Посредине особенного рода постройка, как бы из трех сдвинутых рядом престолов под одним общим им всем архитектурным покровом. На двух престолах сидят жених и невеста в царских венцах, на третьем бородатая фигура, вероятно архитриклин, обращающийся к мальчику, спрашивая у него вина. По другую сторону Христос и Богоматерь – замечательно прекрасный тип. На противоположной стороне опять изображен Христос, повелевающий служителям принести воды, которую претворит Он в вино. Перед сидящими стоит стол с сосудами.

В Иверском Евангелии (№ 58), Христос и Самаряныня у колодца, сделанного из камня, в виде низенькой цилиндрической урны. Самаряныня – прекрасная фигура, в легкой подпоясанной тунике, грациозно охватывающей ее гибкий стан, и ниспадающей роскошными складками, с обнаженными выше локтя руками. В одной руке держит сосуд с ручкой. – Псалтирь IX–X века, монастырь Пандократора (№ 20), в той же сцене, предлагает любопытный образец колодца с бадьею особенного устройства, вроде той, какая изображена в той же сцене, в знаменитой Парижской рукописи Григория Богослова IX века (Mss. Grecs, № 510).

Для истории костюмов и по разнообразию исторических сцен особенного внимания исследователей и художников, в собрании г. Севастьянова заслуживает Лицевая Библия XII в. монастыря Ватопеда (№ 1). Художник найдет здесь для себя сотни любопытнейших подробностей в костюмах патриархов, жрецов, воинов, служителей и т. п. На воинах писаны то острые шишаки, то круглые, то шлемы с гребнем; на служителях – по колена короткие одежды, вроде рубашки, с узкими рукавами, со вшивками кругом ворота, кругом подола и в рукавах между плечом и локтем. На ногах узкие цветные панталоны,

запряганные в высокие голенища сапог. Иногда это верхнее одеяние, обыкновенно подпоясанное, с обеих сторон на ляжках приподнято до пояса, а спереди и сзади спускается до колен. Замечателен жреческий костюм Аарона. Ангелы вообще прекрасны. Женщины по большей части закутаны, с покрытой головой, и драпированы вроде иконописного типа Богородицы. Самая архитектура на этих миниатюрах, изящная и разнообразная, столько же интереса для истории искусства, как и для художественной практики.

При возникших в настоящее время требованиях исторической живописи, особенно можно рекомендовать художникам – соотноситься с древними миниатюрами в изображении религиозных сюжетов, особенно относительно костюмов, мебели, архитектурных и других подробностей. Миниатюры и вообще образцы древнехристианского и Византийского искусства, в этом случае, должны быть только материалом, а не образцом для подражания. Они должны не стеснять свободу творчества, а давать ему новый простор, расширяя художественную деятельность изучением источников.

Само собой разумеется, что эти источники могут быть полезны только в том случае, когда живописец решает создать что-нибудь дельное в собственно церковном, чисто религиозном стиле. Живописец исторический, вовсе не зная ни Византийских, ни древнехристианских художественных преданий, может удачно разработать по своей фантазии какой-нибудь священный сюжет, например, Крещение, Благовещение, Тайную Вечерю, и может удовлетворить публику изяществом техники, верностью природе; но он никак не должен себя обманывать мыслью, что его историческая картина годится, как икона, для Русской Церкви. Ее настоящее место в галерее или в кабинете любителя.

Надобно только удивляться, для чего живописцы современного материального направления берутся за религиозные сюжеты? Это самый грубый анахронизм, остаток древних предрассудков, ведущих свое начало от тех времен, когда под именем Мадонн писались портреты с красивых женщин, а под именем Святого Семейства – идиллические семейные картины с добродушным мужем-стариком и его

молодой женой, которые умильно любят на своего ребенка. Современный художник, отказавшись от средневековой мечтательности, найдет тысячи сюжетов для воспроизведения натуры, в которой он полагает главнейший источник для своего вдохновения.

В его распоряжении вся история и текущая действительность. Это направление выработано уже веками и вполне соответствует современным взглядам на вещи. Здесь его оправдание и его сила. Зачем же ослаблять его, низводя положительную современность до средневековой мечтательности, и насильственно соединять то и другое в сентиментальных сценах с ложным, приторным выражением лиц, которым, за недостатком искренности, только пародируется средневековое благочестие?

Ясно, следовательно, что между образцами древнехристианского и Византийского искусства и современным направлением живописи – нет и не может быть ничего общего. Этим объясняется равнодушие современных живописцев к таким источникам и пособиям, какие предлагает собрание г. Севастьянова, кроме ошибок против природы и перспективы, кроме неуклюжих линий и отсутствия свето-тени и т. п., ничего в них не увидит артистический взгляд, воспитанный совершенно в другой исторической обстановке.

А между тем, тысячи Русских церквей ежедневно украшаются иконами, которые малюются Палеховскими иконниками по старинным подлинникам, или самоучками малярами по гравюркам какого-нибудь Овербека или Шнора; а между тем тысячи икон самого ремесленного изделия ежедневно расходятся по рукам в православном люде.

Но покамест не образуется Русское простонародье и не пойдет по истоптанной колее высших сословий, пока не иссякнут на Руси расколы с их разными толками, до тех пор нельзя надеяться, чтобы искусство взяло у нас верх над иконописью, но и до тех пор древнехристианские и Византийские образцы будут существенным вопросом Русской жизни.

Четыре года тому назад, университетские залы, где было выставлено собрание г. Севастьянова, ежедневно наполнялись

толпой почтенных бородачей в поддевах; иконописцы делали снимки с лучших образцов собрания; по свидетельству самого г. Севастьянова, люди знающие, из простонародья, делали ему самые серьезные вопросы и сообщали полезные замечания. Можно надеяться, что и теперь собрание г. Севастьянова, значительно умноженное, привлечет к себе не одну равнодушную толпу гуляющих зрителей.

В жизни народа не одна современность имеет обязательную силу. Часто вековое предание упорно отталкивает от себя свежие обаяния временного направления, и, руководя насущными потребностями, приводит совершенно к иным результатам, нежели те, о которых мечтают передовые люди. К таким еще не застарелым на Руси преданиям принадлежит иконопись. Под ее священным знаменем еще идет Русская народность по пути своего умственного развития.

Впрочем, каково бы ни было значение иконописи на Руси в практическом отношении, заглохнет ли она совсем вместе с другими основами Русской народности, или будет еще некоторое время поддерживаться искусством, как наиболее выгодная статья живописцев, во всяком случае не подлежит сомнению, что на Русских ученых лежит обязанность основательно изучить все ее источники, которыми так богато наше отечество, и своими результатами со временем обогатить исследования западных ученых о древнехристианском и Византийском искусстве. Неужели и в этом деле Русские ученые, поджав руки, будут ждать помощи от иностранцев? В России на днях ждут Вагена, одного из первых знатоков истории христианского искусства. Не оценит ли по крайней мере он те сокровища, которые для истории Византийского стиля предлагают миниатюры Греческих рукописей от X до XII века, в Синодальной Библиотеке? Не обратит ли, наконец, он должного внимания просвещенной публики на замечательнейшие миниатюры Греческой Псалтири г. Лобкова, рукописи, которой гордилась бы всякая Европейская библиотека?

Надобно сказать правду, что в изучении даже Византийской иконописи, столько близкой русским национальным интересам, все же немцы далеко опередили русских. Можно надеяться, что

и собрание г. Севастьянова, будучи выставлено для публики за границей, непременно обогатит науку многими важными фактами.

Картины Русской школы живописи, находившиеся на Лондонской Всемирной выставке. (Выставлены для Московской публики в зале 1-й Гимназии, у Пречистенских ворот)

Картины русской школы живописи, находившиеся на лондонской выставке, не были встречены особенно лестным одобрением ни в иностранных, ни в русских журналах и газетах. Один из лучших художественных журналов французских, *Gazette des Beaux Arts* (№ 76), с презрением отзываясь о русской выставке, называя ее беспорядочной смесью некоторых старых картин с произведениями ремесленными, и благосклонно останавливается только на портретах Левицкого, особенно на портрете Наталии Борщовой (№ 3), и то, кажется, с тем, чтобы в этом произведении указать на влияние французское, которому Левицкий подчинялся. В русской журналистике бросали тень даже на добросовестность при самом выборе картин, намекая на пристрастие какой-то партии, чем и объясняли посылку в Лондон ученических произведений.

Правда, что чуть ли не половину посылавшихся картин лучше было бы оставить дома, что из произведений Брюллова, Егорова, Айвазовского следовало бы непременно выбрать что-нибудь другое, правда, что уж если надобно было дать европейской публике понятие о русской школе живописи, то можно ли было обойти такие прославленные произведения, как «Последний день Помпеи» Брюллова и «Проповедь Иоанна Крестителя» Иванова? Пользуясь случаем, можно было на Лондонской выставке, не рискуя неудачей, возобновить в публике то счастливое впечатление, какое четверть столетия тому назад произведено было в Европе этой картиной Брюллова.

Ссылаться на недостаток места на выставке для больших картин было бы нельзя, если бы не посылать большую часть того, что было послано.

Итак, кажется, трудно сомневаться, что выбор русских картин на выставке был неудачен; но столько же трудно, просто невозможно обвинять распорядителей выбора в намеренном пристрастии. Можно у себя дома, где-нибудь на Васильевском острове или на Пречистенке, надбавить цену на сомнительную художественную знаменитость, окружив ее ученическими спутниками; но кто же не знает, как было бы опасно пуститься на такую шутку на выставке всемирной, перед всеми, какие только есть, знатоками в образованном мире? Перед таким нелицемерным судом исчезает всякий дух партий, бледнеет всякое самолюбие, и личный мелочный расчет уступает место другим более разумным и даже более практическим соображениям.

Кто бы ни были распорядителями выбора, сами ли художники, или люди заинтересованные русской живописью, не могли они действовать к явному себе вреду, скрывая лучшее и рекомендуя себя посредственностью. Они не могли не знать, что всемирный суд будет произнесен не над отдельными личностями, а над всей русской школой, что надобно было ей заявить перед всем миром о своих правах на самостоятельное существование, хотя бы и со скромной надеждой на одобрение: и чем достойнее заявила бы себя целиком вся русская школа, тем больше было бы удовлетворено самолюбие каждого из русских художников. Сверх того, сами художники русские, как бы кто из них самолюбив ни был, не могли не знать себе приблизительную цену, если только они работали в Риме и выставляли там свои картины в мастерской или на выставке, где могли слышать о себе самую правдивую критику. И возможно ли, при выборе картин для посылки в Лондон, допустить даже самую мысль о таком слепом самообольщении, которое осмелилось бы на апелляцию всемирной выставки представить такую вещь, которая уже раз не удалась и в Риме?

Только взвесив все эти соображения, можно по достоинству оценить смелое самопожертвование своими личными интересами, с какими русская школа решилась выставить на Лондонской выставке образчики своей деятельности, добросовестно ожидая себе строгого суда. Кажется, можно

допустить ту мысль, что вовсе не надменная похвальба, а только скромное желание пользы руководило распорядителями выбора: потому не были посланы такие из русских картин, которых высокое достоинство уже признано давно по всей Европе, потому же, вместо того, явились на выставке ученические произведения последних годов, дающие понятия об успехах современной деятельности нашей школы; потому, наконец, без надлежащего внимания распорядители обошлись с Брюлловым, выбрав наскоро, что попало им под руки, два неоконченных портрета (№№ 7 и 18); потому вовсе забыли о морских видах Айвазовского, и дали только по одному образчику живописи таких отличных мастеров, как Боровиковский и Кипренский (№№ 8 и 15); за то были они столько снисходительны к будущим успехам возникающих талантов, что даже в их скромных мастерских отыскивали, никому еще неизвестные, картины, отмеченные в каталоге московской выставки стыдливой фразой: *собственность художника* (№№ 36, 37, 52, 55, 56:57).

Итак, едва ли мы ошибемся, если скажем, что распорядителями выбора руководила мысль о современности. Было выбираемо в особенности то, что интересовало распорядителей в последнюю минуту, в чем видели они залог будущих успехов школы. Можно с ними разойтись во взглядах, – и кто же спорит о вкусах? Но они действовали, очевидно, по крайнему своему разумению.

В чем же состоит это современное направление русской живописи, которому на Лондонской выставке пожертвовали и «Проповедью Иоанна Крестителя», и «Последним днем Помпеи», и столькими восхитительными портретами Брюллова, Кипренского и проч.?

Всякому, кто сколько-нибудь знаком с русской академической живописью, должно быть хорошо известно, что эта живопись в течение своего столетнего существования постоянно находилась под сильнейшим влиянием иностранных школ, преимущественно французской и разных итальянских. Взгляните на эту французскую аллегорическую обстановку портрета Екатерины II Левицкого (№ 1) – что тут русского? А это

маленькое «Святое Семейство» Егорова (№ 10), не приличнее ли ему висеть где-нибудь даже в Ватикане между итальянскими Мадоннами XVI века нежели в зале русской живописи в Петербургском Эрмитаже?

Защитники самодеятельности русской академической живописи обыкновенно указывают на отсутствие крайностей в подражании, или лучше сказать на разнообразие влияний, которым эта живопись подчинялась, не поработив себя однако ни одной иностранной школе исключительно, а отовсюду заимствуя, где бы что ни находила она хорошего. Но разве смесь иностранных влияний говорит в пользу самостоятельности, как бы эта смесь пропорциональна ни была? Разве под немножко французским, немножко голландским, немножко итальянским уже непременно должно содержаться что-нибудь самостоятельное, русское? И как было постигнуть это русское, когда многие из наших лучших академических деятелей сами иностранцы, как, например... но зачем злоупотреблять именами? Было бы нелепостью отрицать самостоятельность в «Последнем дне Помпеи» или в портретах Брюллова; но кто же не согласится, что этот художник точно в том же стиле мог процветать на берегах Сены или Темзы, как на берегах Невы?

Живопись – не литература, она пользуется не звуками родного слова, а светом и тенью, очертками и красками, то есть таким языком, который одинаково понятен всем цивилизованным народам. Потому порабощение чужому влиянию в живописи сильнее и неотразимее. Литератор, сколько бы ни набрался иноземных идей, все же будет мыслить на русский лад, если складно и свежо выражается на родном языке. Но в русской школе живописи могли быть и такие деятели, которые, кроме оклада жалованья, ничего общего с Россией не имели и иметь не хотели.

Вот причина, почему наша живопись, трудами Академии, раньше литературы высвободилась из-под стеснительных для нее оков национальности, и действительно заявила о своих правах на европейское существование, хотя бы в произведениях иностранцев, пользующихся русским покровительством, или

таких русских, которые должны были забыть свое, чтобы идти по пути общеевропейского развития живописи.

Не только в прошлом столетии, но и до сороковых годов текущего, вообще мало заботились о том, что интересует или не интересует народ, включая в него и все средние работающие классы. Живописцы в академию набирались хотя из разных сословий, иногда даже из простолюдинов, но, под обаянием чиновничества, поездки в Рим и знакомства с богатыми аристократами, которым одним могли продавать свои изделия, они естественно поддерживали в себе аристократические симпатии, и чем меньше знали народ, тем больше презирали все народное. Чтобы сбывать за выгодную цену свои картины чиновной, аристократической и всякой другой знати, надобно было соображаться с господствующим вкусом и модами, которые к нам вывозились из-за границы, и с которыми наши художники могли знакомиться во время своего пребывания в Риме, куда посылались для окончательного усовершенствования.

Нужно ли упоминать, что из наших художников, учившихся в академии и потом в Риме, далеко не все были на такой степени европейского образования, чтобы могли сознательно стоять за иноземные влияния, которым они подчинялись, а к рускому невежеству относиться, как люди вполне от него освободившиеся? Но положение так называемой русской школы живописи было таково, что для самого существования своего она должна была быть антинациональной, как чужеземная колония, нужная только для официального порядка.

Потому ни одно из явлений новой русской жизни не оказалось в более ложном положении, как эта так называемая русская школа живописи. Была она заведена на Руси в половине прошлого столетия, в то неблагоприятное для искусства время, когда живописное изображение давно уже перестало быть иконой, воздвигаемой в храме для всенародного чествования, а сделалось предметом роскоши, в виде уже картины, которую богач-покровитель держит в кабинете про себя и про своих знакомых, ревниво и надменно скрывая ее от невежественных взоров толпы. Можно ли упрекать нашу школу в том, что она

никогда не имела для своей деятельности иной более полезной цели, как удовлетворение роскоши, за поставку которой она получала щедрые средства для своего существования? Можно ли ей было вспомнить о потребностях народа, который и сам знать ее не хотел, довольствуясь своими суздальскими богомазами? Не пришлось ли бы ей умереть с голоду, если бы, отказавшись служить своим официальным милостивцам, стала она гоняться за пустыми химерами демократического свойства, направленными к несбыточным целям удовлетворять духовным интересам народа?

Чувствуя свое призвание угождать изысканному вкусу образованного меньшинства, русская школа живописи сразу завоевала себе почетное место в истории европейской живописи последних ста лет. Сколько бы ни хвалился французский критик французским влиянием на Левицкого, но все же его портреты (№ № 2, 3, 4, и 5) были бы одним из лучших украшений французской школы живописи прошлого столетия.

Вглядитесь пристальнее в эту молодую особу, с книгой в руке, сидящую в ученом кабинете. Это не больше, как только портрет с Екатериной Молчановой, как значится в каталоге под № 2. Не оставляйтесь долго на ее мастерски написанном белом платье из глянцевого атласа, который, кажется, так и ждет, чтобы согнуться новой, свежей складкой под ее рукой, которую она на минуту протянула вперед, и вот сейчас даст ей другое движение. Не особенно можете дивиться и на эту маленькую ручку, которая так и вышла из рамки, будто живая. Все это только мелкие победы над техникой, которые так легко удаются художнику, не потому чтобы он особенно дорожил только этими мелочами, но потому что имел более трудную задачу, вполне достойную своего призвания. Эта задача состояла в том, чтобы воссоздать во всей полноте нравственное существо этой остроумной и любезной особы, в ее насмешливой улыбке, в ее каком-то спокойном довольстве, чуть-чуть тронутым минутной вспышкой легкого удовольствия, в ее резвом взгляде, в котором больше быстрой сметливости, нежели проницательной глубины. Она читала книгу, и только что ее оставила, под влиянием какой-то приятной мысли – вычитанной ли из книги,

или случайно залетевшей в эту умную головку – для зрителя это все равно: он только живо чувствует, что серьезное, спокойное занятие мгновенно прервано светлым лучом самостоятельной мысли, которая однако не настолько возбуждает, чтобы потревожить.

Если высшую задачу ставляет себе художник в том, чтобы изображенное им человеческое существо вносило в душу зрителя ясное сознание о новой живой личности, с которой он только что познакомился, но в которой уже успел найти прежние нравственные нити, связывающие с ней его ум и воображение, будто по воспоминанию, и что когда-то уже ее видел, потому что в ней встретил целый ряд тех нравственных движений, которые не раз подмечал он в чертах своих друзей и знакомых; если именно в этом воображаемом расширении нравственной природы самого зрителя состоит высокое достоинство портретов Ван-Дейка или Ван-дер Гельста, то, кажется, не обманывая себя ложным патриотизмом, нельзя не признать высокого художественного достоинства в этих женских портретах Левицкого. Эти, казалось бы вовсе чужие нашему веку личности, перенося наблюдателя в полуфранцузскую сферу легковой русской знати XVIII века, не настолько однако стесняют воображение, чтобы из-за случайной, временной обстановки не выступила во всей целостности человеческая натура, которая в другие времена могла бы точно также заявить свою самостоятельную личность и под другими влияниями, в совершенно другой обстановке нравов и обычаев.

Как бы искусственно ни сложилось наше образованное общество, и как бы случайно ни возникла академическая школа живописи, но никакие соображения не могут отказать в энергии молодому на Руси искусству, которое такой смелой рукой завладело иноземными средствами техники, что вполне умело передать мельчайшие оттенки новых на Руси чувств и мыслей, навеянных западной образованностью. В произведениях Левицкого неотразимо чувствуется эта живая связь новой школы с новой жизнью.

Было бы в высшей степени несправедливо утверждать, что со времен Егорова, Брюллова, Иванова наша новая живопись не

сделала успехов. Довольно взглянуть на неоконченный портрет самого Брюллова (№ 17), чтобы судить, каким могуществом обладал этот великий художник, несколькими взмахами кисти производя впечатление самой оконченной до последних мелочей картины – если только на этот портрет смотреть издали, даже от противоположной стены. Иванов, в своей «Проповеди Иоанна Крестителя», первый на Руси дал историческому сюжету соответственную ему ландшафтную обстановку, употребив столько же своего неистощимого старания на человеческие фигуры, сколько на это жидкое, поджарое дерево, со своими сухими ветками, поднимающееся позади пустынной сцены, сколько на эти журчащие струи Иордана, подмывающие прибрежный камень.

Но все эти успехи русской школы последовательно ли вытекали из предшествовавших данных, в ней самой определившихся? Самостоятельно ли возникали они из местных условий самой русской жизни, или были плодом общих усилий всего европейского искусства в текущем столетии? Одним словом, если мы говорим о *русской школе* живописи, то в чем состояли ее *собственные успехи*, как школы русской?

Довольно отвечает на это тем, что знаменитая картина Иванова целые 25 лет была написана в Риме, где художник, отчужденный от своей родины, и развивался, и созрел, и, наконец, утратил веру в те идеалы, которые он лелеял, начав свое произведение, и которое потом с сердечной болью он разбивал, когда его оканчивал. Еще в начале сороковых годов он искал для своей «Проповеди» вдохновения в Евангелии, сидя над ним по целым часам в своей мастерской, и находил поддержку свои мечтаниям в дружбе с мистиком Овербеком; а в пятидесятых годах искал решения своим беспокойным вопросам уже в Штраусе, для уразумения которого он не был достаточно подготовлен образованием.

«Проповедь Иоанна Крестителя», без сомнения, могла внести новые элементы в академическую школу, но эти элементы были пришлые, все равно если бы взяты они были непосредственно от Тициана или Делароша. Мысль – изобразить священную сцену под деревьями – Иванов заимствовал, как и

сам он в том не скрывался, у Тициана, из его картины «Убиение Св. Петра Мученика», находящейся в Венеции, в церкви Св. Иоанна и Павла. Жидов списывал он с оригиналов в жидовском квартале в Риме, а деревья – около Понтийских Болот.

Овербек, Штраус, Тицианова картина в Венеции, Понтийские Болота – вот те влияния, под которыми в картине Иванова целую четверть столетия развивалась так называемая русская школа живописи, и притом в Риме, в совершенном разобщении с русской жизнью!

В цветущую эпоху истории искусства, Рафаэль, Альбрехт Дюрер, братья Ван-Эйки писали священные сцены и священные лица, в своей национальной обстановке, даже в костюмах итальянских, немецких, голландских. Художники не думали об исторической правде костюма, потому что все внимание их было поглощено истиной природы и искренностью воодушевлявших их ощущений и идей. Может быть, даже особенно дорого было их национальному чувству – облекать священные идеалы в местную национальную оболочку. Так было для всех понятнее изображаемое из Св. Писания событие; так ближе лежало оно всякому к сердцу, потому что оно не уносило воображения в неизвестную даль, а низводило вдохновляющие всех идеи в свою домашнюю, родную среду, облагораживая ее и освещая новым светом.

Русская школа живописи, всегда так мало имевшая общего с русской жизнью, нашла себе в самых правилах современного искусства новое подкрепление быть не национальной в исторических картинах из Св. Писания. Эти правила, сильно распространяемые между нашими художниками, касаются исторической правдивости: то есть лица из Св. Писания должны писаться с чертами их действительной национальности – Евреи Евреями, Римляне Римлянами; ответственны тому должны быть и костюмы и вся обстановка, поскольку можно извлечь для того данные из археологии и истории быта и культуры. Иванов в своей «Проповеди» думал удовлетворить этим правилам.

Нужно ли говорить, что и эти правила вошли в нашу живописную школу извне и долго будут предлагать неисполнимые задачи нашим художникам, частью по

недостаточности их археологического и исторического образования, а частью – и тем больше – по неправильной постановке самых задач? Правила исторического правдоподобия перенесены были от собственно исторических сюжетов на священные, взятые из Евангелия или из первых веков христианской церкви. В первом случае эти правила законны и более или менее исполнимы: во втором они не применимы, потому что христианские сюжеты для искусства возникли не только на исторической действительности, но и в мире чудесного и сверхъестественного, в котором действительность видоизменялась по требованию веры, принимая на себя формы символические и мистические. Возможно ли, например, согласно исторической правде написать некоторые из главных праздников, каковы Благовещение, Введение во храм, собор Богородицы, Преображение? Какой *исторический* костюм дать благовествующему архангелу? Как допустить, в противность закону исторического правдоподобия, анахронизм в помещении Иоанна Дамаскина и других позднейших святых вместе с Богородицей, в известном изображении ее собора?

Русская школа, впрочем, обходит эти трудности, игнорируя в церковных сюжетах все то, что не согласно принятым ею законам правдоподобия; если же решается провести эти законы за черту дозволенного, то не боится впасть в смешное, изображая, например, Богородицу в Благовещении в виде роскошно убранной невесты, ожидающей посланного от своего жениха.

Находя неприменимым закон исторического правдоподобия вообще ко всем священным сюжетам, надобно, однако, сделать исключение для некоторых, особенно если художник подготовил себя к этому делу начитанностью и значительным образованием, как Моллер в своей «Проповеди Иоанна Евангелиста на острове Патмос» (№ 29).

Было бы отважно постановить деятельность этого художника наряду не только с Брюлловым, даже с Ивановым; но нельзя не отдать ему справедливости в редкой между русскими художниками образованности. Надобно было много изучать фрески Геркуланума и Помпеи, античные барельефы,

знаменитую древнюю фреску «Альдобрандинская свадьба», надобно было проникнуться духом классического мира, чтобы так мастерски сгруппировать всю эту вакханалию, с ее характеристическими плясками, с этими резвящимися амурами, с этим пьяным грешником, который будто античный изваянный фавн сошел со своего мраморного пьедестала, чтобы приберечь для радостей жизни раскаивающуюся вакханку, так восторженно рвущуюся из его объятий к проповеднику, будто спасаясь от дьявольского наваждения. Ничего не скажу ни о самом проповеднике, ни об учениках его, ни даже об общем впечатлении картины, не совсем благоприятном по недостатку в рельефности и по бедности колорита, впрочем придающей целому некоторую гармонию. Может быть, иные найдут однообразие в некоторых лицах, происшедшее от желания идеализировать действительность. Но нельзя отказать этому произведению в изяществе строгого стиля, который смягчает чувственную резкость оргии, придавая грацию тому, что, при недостатке вкуса в художнике, непременно бы пало до грязного цинизма.

Многим особенно нравится пьяная вакханка, которая, покаясь в роскошной позе, с дерзкой насмешкой лениво протягивает свою руку с чашей вина, соблазняя вдохновенного проповедника принять участие в веселой забаве. Много надобно было художественного такта, чтобы в этой, все же торжественной сцене, дать место самой чувственной красоте, которая не хочет знать ничего идеального, что нарушило бы ее наслаждения, и которая, однако, настолько заявляет свой протест против благочестивого поучения, насколько было это возможно, чтобы не возбудить к себе отвращения. Как удалось художнику решить эту трудную задачу – тайна искусства. Только в виде замечания прибавлю, что, может быть, самые черты лица этой вакханки, даже с их саркастическим выражением, получили себе примиряющий тон в действительности, которая служила художнику оригиналом. Натурщицей этой роскошной грешницы была одна римская девушка, честно добывавшая себе хлеб, работая на огородах. Но она имела несчастье понравиться одному из важных чиновников папских, и за решительный ему

отказ, была оклеветана услужливыми его подчиненными и засажена в тюрьму, где, просидевши два года, умерла. Моллер стал списывать с нее, когда она еще работала в огородах на свободе; но потом, когда ее засадили, должен был прибегнуть к официальным средствам, чтобы ее приводили к нему в мастерскую под стражей двух тюремщиков. Она была очень веселого нрава, и не унывая духом, с презрением и насмешкой отзывалась о своем преследователе, и о сопровождавшей ее инвалидной команде. В мастерской Моллера можно было видеть поясной портрет этой несчастной жертвы, которая решилась смертью в тюрьме спастись от ненавистного ей преследования. Не перенес ли художник в свою вакханку некоторую долю той независимости и твердой воли, издевающейся над притеснениями, которую он встретил в этой энергической натуре? Этот протест роскошной чувственности против новых, враждебных ей идей не смягчается ли тем, что она их не понимает, и потому неразумно, слегка и жалобливо к ним относится? Потому то хотелось бы видеть в этой представительнице античной чувственности еще больше спокойствия, больше воздержности в сарказме, обращенном к непрощенному проповеднику.

Другие образчики религиозной живописи русской школы, бывшие на Лондонской выставке, еще менее говорят в пользу самостоятельности этой школы. Недостаток искренности в этом роде живописи обыкновенно заменяется или щегольской техникой в так называемых академических фигурах, или приторной сентиментальностью и ложной идеализацией. Кажется, здесь все больше оказывала влияние болонская школа, возникшая в ту эпоху, когда надобно было охладевшую религиозность подогреть искусственной экзальтацией. Уже в «Апостоле Андрее» старинного художника Лосенки (№ 6) видны задатки того, что впоследствии развивал Бруни, может быть, еще с меньшей искренностью, но при больших технических средствах. Сцена между Магдалиной и Иисусом в саду, Иванова (№ 21), несмотря на свежесть юношеского воодушевления, с которым была писана, едва ли счастливо удалась художнику, и если бы не было известно из Св. Писания, в чем тут дело, то

зритель никак не мог бы понять, зачем так бесчувственно стоит эта красивая мужская фигура, тетралью драпированная белым полотном, и чего хочет от нее эта коленопреклоненная женщина, с раскрасневшимися от слез глазами. Еще меньше, по нашему крайнему разумению, удалась знаменитая картина Бруни «Моление о Чаше» (№ 20), распространенная по всей Руси во множестве дюжинных копий. В этой истерзанной, изможденной до крайности жалкой фигуре, можно ли узнать Христа? Если художник имел намерение представить болезненную и запуганную приближающейся смертью, женоподобную фигуру, то он достиг своей цели, и то едва ли с надеждой возбудить в ком-нибудь симпатию, кто только не испорчен ложной сентиментальностью. Это не молитва Того, Кто добровольно взял на себя грехи всего мира, а какой-то нервический припадок приговоренного к смерти. Чтобы придать большую безнадежность молитве Спасителя, художник окружил его непроходимым мраком, сквозь который, будто в болезненном кошмаре, грезится темный профиль чаши. Окружающий мрак помрачает всю фигуру молящегося и самой молитве его дает мрачный, безутешный тон.

А между тем, так много можно было найти утешительного и примирительного в этом, казалось бы, безотрадном сюжете! Чтобы не спускаться далеко в старину, укажу на небольшую картинку Овербека, которую можно было видеть в 1841 г. в его мастерской, во дворце Ченчи, – вовсе не имея, впрочем, намерения входить в рассуждения ни о технике этого художника, ни даже о его направлении, о котором так много противоречащих суждений. Но говоря о религиозных картинах нашего времени, трудно не вспомнить об Овербеке, потому что едва ли кто больше его думал серьезно и обстоятельно об этом предмете.

Картина Овербека, по древнему обычаю, усвоенному и русской иконописью, состоит из двух планов, верхнего и нижнего, как в «Преображении» Рафаэля. Наверху Масличной горы Христос молится перед наступлением своих страданий. У подошвы горы спят трое учеников его, сидя и кое-как прислонившись к нагорным утесам. Они видимо ослабели от чрезвычайной напряженности своих сил, и телесных, и

душевных. Тяжелые сновидения бродят по их тревожным лицам. На горе, как сказано, Христос молится перед крестом, который держит перед ним лучезарный Ангел. Это тот самый крест, на котором Христос будет распят, и теперь, прозревая всю горечь чаши, которую Он испьет, Он склоняется перед ним в коленопреклоненной молитве, поднимая обе руки, будто уже готовясь, в этом молитвенном движении, вознести их на предстоящий крест: так что вся фигура молящегося Спасителя, крестообразно распростертая, будто уже проникается грозным актом распятия. Мало сюжетов, в которых так удачно умел бы применить художник и к мысли, и к внешнему исполнению, свой мистицизм, за увлечения которым не раз подвергался он от своих врагов. Символизм, свойственный строгому религиозному стилю, так прост и очевиден в этой картине, что служит самым прямым выражением основной мысли, состоящей в параллелизме между судьбой и покорностью ей, между крестом и молитвой. В этой молитве – основная мысль о крестной смерти, и она выражена живописно, осязательно. Эта молитва исполнена смирения: потому Христос опустил голову и преклонил колена. Розовая риза Христа освещается светом лучезарного Ангела, потому что сам Христос теперь не блистает своим ореолом, являясь человеком во всем смирении страдания, которое он пророчески уже предвкушает.

Может быть, картина в этом роде не удовлетворит той публике, которая отказывает современной живописи в возможности религиозного вдохновения; но можно ли не отдать ей предпочтения в глубокой мысли перед знаменитым «Молением» Бруна?

Религиозная живопись основана на предании. Художнику нашего времени, в особенности необходимо следовать преданию, чтобы восполнить недостаток искреннего воодушевления в религиозных сюжетах. Иные могли бы сказать, что вовсе не надобно бы художникам и писать того, к чему не лежит сердце. Но заказы по храмовой живописи на значительные суммы, но постоянно возобновляемые и вновь сооружаемые церкви во всех концах нашего отечества усердием и простого народа и городских сословий, особенно купцов и мещан, одним

словом, весь нравственный строй русской жизни дает самую богатую поживу храмовой живописи. Сам опыт показывает, что так называемые академические живописцы, как бы далеко ни ушли они от интересов чисто религиозного воодушевления, все же не отказываются от выгодных заказов в пользу суздальских иконописцев. Сами строители храмов желают лучшего и обращаются к настоящим художникам, а не к рутинным ремесленникам. Неужели же на общий призыв со всех концов России, в деле интересующем миллионы народонаселения, так называемая русская школа живописи будет отвечать кое-как, не прибегнув к энергическим мерам, чтобы, наконец, в виду новых преобразований русской жизни, бросить избитую узкую колею мелочной роскоши, которой она до сих пор служила, и выйти на широкое поле деятельности, в удовлетворении существенным потребностям народной жизни? Неужели всенародное дело, удовлетворение религиозным потребностям необозримых масс, эта школа предоставит палеховским промышленникам, а сама по-прежнему будет украшать кабинеты богатых людей, снисходя к храмовой живописи только ради казенных заказов?

Стыдно сказать, да какого жалкого положения доведены мелкие художники, принужденные расписывать русские храмы по плохим гравюркам и литографиям с каких бы то ни было иностранных оригиналов, с Овербека или Шнора, с Караччи, Рубенса или Рафаэля, без всякого внимания к различию в стилях и в эпохах этих мастеров, а только бы плохая гравюра подходила своим сюжетом к назначенной задаче. Надобно сказать печальную правду, что обыкновенно дело обходится благополучно. Невзыскательная публика остается довольна; компетентные судьи прихода, где расписывалась церковь, тоже удовлетворены, если в жалком переводе с иностранных политипажей соблазнительная нагота прикрыта, а против писания ереси не обретается. А между тем, никому в голову не приходит, что даже Палеховская иконопись несравненно больше имеет художественных достоинств, нежели чудовищная смесь чуть ли не картинок парижских мод с доморощенным пачканьем.

Впрочем, кажется, дело до того не дойдет, чтобы рано ли, поздно ли так называемая русская школа живописи вообще отказалась принять участие в религиозных потребностях русского народа, и чтобы когда-нибудь началась новая, настоящая школа, из зародышей Суздальской иконописи, едва ли имеющей какие-либо задатки для будущего, кроме предания, которому, Впрочем, она следует с бессознательной тупостью ремесленного производства.

Но довольно об этом. Для будущих успехов религиозной живописи на Руси сама Академия Художеств открывает новые виды в основании христианского музея. Это дело теперь вновь и не всеми понимается как должно, и может быть, еще долго придется ждать от него зрелых плодов.

Этим новым своим учреждением сама Академия Художеств дает разуместь, чего в русской школе живописи в настоящее время не достает. Потому надобно снисходительно относиться к двум Мадоннам, работы Бруни (№ 19) и Нефа (№ 23), бывшим на Лондонской выставке в виде образцов русской иконописи.

Многие до сих пор всю сущность иконописного стиля полагают в золотом поле, на котором выступает фигура. Чтобы придать своей Мадонне иконописный стиль, Бруни постановил ее именно на золотом фоне. Строгость рисунка он хотел усилить тем, что головы Мадонны и Младенца поместил на одной перпендикулярной линии, а чертам Мадонны думал придать идеальность какой-то болезненностью, поблекнувшим цветом лица. Очень жалко, что на выставке не было какой-нибудь грациозной женской фигуры работы Бруни, что особенно хорошо ему удастся, при его изящном, врожденном и воспитанном вкусе. Как, например, хороши женские группы в его огромной картине «Медный Змей», к сожалению, далеко уступающей этим подробностям в целом.

Что касается до Мадонны Нефа (№ 23), то она производит точно такое же впечатление, как понапрасну написанная для простого народа книжка, бессвязным, детским складом, с намеренными ошибками и наивностями, на ломаном, полу-мужицком, полу-Карамзинском языке. Видимо, живописец хотел низойти со своего художественного пьедестала до скромных

требований иконописи. Для этого ему нужно было только поменьше натуры, поменьше выражения и колорита. Во времена оны, Гогарт простодушнее отнесся к плохим малярам в своей знаменитой пародии на перспективу, заставив какого-то забавника из своего окна удить рыбу удочкой в реке, протекающей в полуверсте от его дома.

Впрочем, русская выставка, как видно по образчикам, и не рассчитывала на эффект религиозной живописи. По крайней мере, судя по самым новым произведениям, в значительном количестве посылавшимся в Лондон, надобно полагать, что русская школа живописи особенно возделывает в настоящее время окружающую действительность и немую природу, в мелких сценах и в пейзажах. Много одобрительного было сказано в нашей журналистике по этому предмету. Без всякого сомнения, лучше писать сцены из действительной жизни, нежели иконы без всякого сочувствия к сюжету, или такие исторические картины, как образчик под № 51, изображающий буйные нравы старинных наших князей в виде петушьего боя. Было также не раз уже встречено в журналах сочувствием возвращение художников от Альбанок и неаполитанских тарантелл к русским купчихам, майорам и трепаку. Конечно, в сущности и это дело не новое. Еще Теньер, Остад, Жерар Дов, Стеен уже в XVII веке отлично воспроизводили в мелких сценах окружавшую их действительность, не ходя за сюжетами ни в Рим, ни в Испанию, потому что их вдоволь было у них под руками и у себя дома. Проблуждав чуть ли не два столетия по окольным дорогам, то становясь на дыбы, чтобы подняться на классический пьедестал, то подогревая охладевшее религиозное вдохновение разными лекарственными снадобьями, наконец, в наше время, все направления разных школ европейской живописи сходятся в одном, – в необходимости водворить в искусстве господство действительности, воротиться с большей опытностью к тому, в чем так блистательно заявила себя фламандская школа еще в XVII веке.

Отличный образчик деятельности русских жанристов, разрабатывавших иностранные сюжеты, предлагает «Поцелуй» Моллера (№ 28). Особенно хороша застигнутая врасплох

красавица, будто птичка в когтях сокола. Ее душевная чистота и неопытность в жизни отлично выражены мгновенным испугом, будто вся судьба ее решается в этом поцелуе. Ей стыдно и больно, однако не настолько больно, чтобы она когда-нибудь не помирилась с обидчиком. В фигуре юноши, кажется, лучше всего удались мускулистые руки и особенно шерстяная шапка. Что же касается до самого поцелуя (потому что в живописи всякая мелочь важна), то, может быть, художник вернее бы удержался в средствах и границах своего искусства, если бы так повернул оба лица, чтобы не было неприятной трещины между губами юноши и щекой красавицы.

Отличная отделка пояса, чалмы, оружия в портрете персидского шаха Боровиковского (№ 8) показывает, что не со вчерашнего дня наша школа живописи умеет усвоить себе мелочную ювелирную технику Жерар Дова или Мьериса; а «Приобщение Крестьянки» Венецианова (№ 9) может служить образцом для новейших художников, как относиться к простонародной Руси. Сколько благородного спокойствия и твердости воли перед судьбой в этом мирном крестьянском семействе, в котором домашний обиход вдруг остановился, перед грозной мыслью о смерти, в торжественную минуту священного таинства! Старуха-мать ищет забыться от тоски в земных поклонах; старик-отец печален, но тих, потому что много всего насмотрелся на своем веку. Мужик средних лет, должно быть, муж больной, совсем оторопел, ухватился руками за кровать, будто забыл, что во время службы надо молиться. Он даже немножко разинул рот, будто поглупел; но он не смешон, потому что жалок, потому что и в этой простонародной натуре чувствуется знакомая всякому образованному человеку безутешная горесть. Но особенно хорошо главное действующее лицо этой крестьянской драмы, сам сельский священник, в своей полинялой ризе. Он стар и сед, он привык уже в своей практике к таким сценам, и с равнодушием судьбы исполняет свой долг. Еще равнодушнее дьячок; потому художник постановил его задом к зрителю, между тем, как лицо священника в крутом повороте чуть видно; и больная, должно быть, на этом лице, столько же сколько и в читаемых молитвах, нашла себе

утешение, и с надеждой готова воротиться к жизни: по крайней мере ни одна черта ее спокойного лица не обнаруживает ни страха, ни тоски, ни даже болезненности.

Для контраста перейду к «Крестьянскому семейству» Корзухина (№ 56). Трудно определить, какую цель имел художник в изображении этой отвратительной сцены, в которой допившийся до скотского безобразия мужик, весь в отрепьях и развращенный, вламывается в свою избу, где убитая горем и лишениями жена его, для возбуждения трогательного впечатления, будто нервная дама, оцепеневши, сидит на полу, окруженная своими ребятишками. Все ужасное, даже безобразное и грязное допускается в искусстве только при том условии, чтобы было освящено мыслью, и постановлено с тактом и вкусом.

Впрочем, во всяком случае не дурно, что новые художники не забывают русского мужичка, хотя бы ради его безобразия, если уж не хотят найти в себе более симпатических с ним связей. Якоби в «Продавце лимонов» (№ 53), кажется, пробовал схватить сметливость, бойкость и шельмовство простонародной натуры. Но не слишком ли много потратил он разгульного выражения на лице человека, который не балагурит с какой-нибудь смазливой торговкой, а только хочет продать лимон. Не слишком ли много веселой тревоги из-за пустяков? – Более серьезную цель поставил себе художник в «Светлом празднике нищего» (№ 52). Старик нищий, драпированный самыми причудливыми лохмотьями, сидит, и, склонивши голову, задумался, между тем, как белоголовый ребенок подносит к нему дрянного щенка. Женщина, подавшая на стол нищему разговеться, на минуту остановилась, будто выжидая, когда нищий очнется от своей думы. Простонародные черты лица и нищего, и бабы схвачены удачно; но желалось бы большей определенности в мысли этой сцены. Несравненно удачнее Чернышов в «Отъезде помещика» (№ 44) схватил холопский тип в отъезжающем с помещиком слуге, в малом лет под сорок, которому, будто ребенку, дает строгое наставление его престарелый отец. Взглянувши на этого отупевшего холопа, на всю жизнь обреченного на несовершеннолетие, вы непременно

припомните, что где-то видели его уже много раз в вековой кабале у разных господ, то дремлющим в грязной передней на конике за починкой барского сапога, то опрометью бегущим на барской посылке, то воровски пробирающимся из кабака. Вот и теперь, может быть, ему дают только разумный совет, а уже ему кажется он острасткой. Едва ли это не лучший эпизод во всей картине.

Гоголь и обличительная литература, без сомнения, должны были оказать влияние на русских художников в изучении и воссоздании действительности. В промежуток времени между комедиями Гоголя и г. Островского появилась столько же остроумная живописная комедия Федотова «Приход жениха» (№ 30). Показывая эту картину своим знакомым, веселый художник, пародируя базарный раек, сам объяснял ее шутливыми стихами собственного сочинения. В этой комедии все хорошо, все у места, начиная от этого избоченившегося майора, который, вертя свой ус, самодовольно идет на приступ, уверенный уже в победе – до этой кошки, которая загребает гостей, до этих обычных украшений на стенах, с архиерейским портретом посредине и с генералами и видом Соловецкого монастыря по сторонам. Отец невесты хоть и рад высокому посещению, но немного струхнул и спешит почтительно застегнуть свой кафтан. Пышно разукрашенная невеста совсем растерялась и руки растопырила, даже уронила на пол носовой платок. Жеманство заменяет ей грацию.

Не буду говорить о ландшафтах, потому что этот род живописи неуловим словами, как музыка. Замечу только, что для Лондонской выставки интереснее были бы русские виды, нежели Альбано, Капри и другие уже слишком избитые темы. То же можно сказать и о сценах из иностранной жизни.

В заключении надобно пожалеть, что по милости фотографии портретная живопись приходит в упадок. Порвалась еще нить, которой могла бы скрепляться связь русской школы живописи с русской жизнью на разных ступенях ее сословного развития. Было время, когда даже мещане находили приличным снимать с себя портреты, вывешивая их для парада в лучшей комнате. Живопись, благодаря распространению портретов,

могла бы далеко пустить корни в средних и низших классах, образуя в них вкус. Но кроме того, в интересе будущих успехов самой живописи, обращающейся теперь за сюжетами к действительности, надобно опасаться, чтобы упадок портретного рода не ослабил в художниках того зоркого внимания, которое так сильно изощрялось некогда на портрете.

К самому концу мы нарочно отложили несколько слов о знаменитой картине Нефа «Купающаяся» (№ 24), которая в настоящее время пользуется такой популярностью, что в Эрмитаже трудно пробраться к ней из-за толпы живописцев, снимающих с нее копии. Уже на портретах Левицкого заметили мы, какой твердой рукой русская живопись завладела тайнами европейского искусства. И неужели эта «Купающаяся» долго будет уверять нас, что с тех пор мы ни на волос не двинулись вперед, ни в эстетическом воспитании, ни даже в технике, несмотря на деятельность таких мастеров, как Брюллов и Иванов? Неужели десятки живописцев, копирующих эту обнаженную красавицу, не успели заметить, как не натурально плоска эта пожелтевшая спина ее, как складки полотна походят больше на полосы мела, как вся эта зелень больше напоминает намалеванные сады на картинках парижских мод, и как, наконец, бессмысленно кокетлива эта купающаяся, которая сидит на берегу не ради собственной потребности, а только для публики, чтобы для чего-то кивнуть ей своим пальчиком?

Еще два слова. Чтобы идти вперед, художник в своей мастерской снисходительно выслушивает всякое замечание посетителя, и дельное, и не дельное; и хула, хотя бы заслуженная, всегда для него полезнее похвалы. Искреннее желание пользы и высокое уважение к благородной деятельности художников оправдают некоторую, может быть, и излишнюю откровенность этих заметок, которые выдаются, впрочем, только за личные впечатления, всегда более или менее шаткие и обманчивые.

Иконописное братство

В небольшом кружке ученых, преимущественно из университета, оружейной палаты и московского музея, при участии некоторых любителей и иконописцев, составила мысль о необходимости основать в Москве иконописное общество или братство. Если бы иконопись принадлежала в русском быту уже к отжившим преданиям, то предполагаемое братство сходствовало бы с теми заграничными обществами, которые имеют предметом только сохранение в целости старинных памятников, ограждение их от варварского посягательства на разрушение и реставрирование, и, наконец, ученое описание их с приложением снимков. Все это будет входить в обязанности братства, но не должно ограничивать более широкого круга его деятельности, потому что иконопись для русского народа составляет такой же существенный и до сих пор современный элемент жизни, как и многие другие нравственные интересы, определяющие ее национальную физиономию. Древние школы иконописи, на время закосневшие в ремесленном производстве суздальском или арзамасском, не перестают оказывать громадное действие на распространение в народе тех же религиозных идей и представлений, какие во времена царя Алексея Михайловича господствовали в Царской школе или ранее в школе Новгородской. Старообрядцы и люди набожные из православных знают толк в старинных иконах, и даже не лишены некоторого эстетического вкуса, сколько было возможно развить его на бедных элементах старинного стиля, и сверх того без всякого руководящего влияния со стороны науки и образованных художников. Одним словом, иконопись на Руси не принадлежит только археологии, изучающей отжившее, но, как деятельный элемент, она состоит в противодействии с новым светским художеством, и ему противопоставляет себя точно так же, как церковная литература противопоставляется светской, а в народном обучении азбука церковная – гражданской.

Мы живем в такое время, когда иконоборство, религиозные гонения и всякие другие нравственные насилия немыслимы; когда всякому принципу, глубоко коренящемуся в жизни народа,

даются права гражданства, когда заявлению всякой мысли стараются дать возможный простор, чтобы она свободно себя высказала, и вследствие своей свободной деятельности, сама определила права на свое законное существование, или, как явление отжившее, уступила место другим, новым и более плодотворным. Имея в виду эту гуманную терпимость мнений и убеждений, предполагаемое братство всего меньше надеется встретить себе противодействия со стороны людей истинно образованных, хотя бы они вовсе не разделяли понятий братства об иконописи и ее значении в русской жизни. Если же оно встретило бы себе гонение от неумеренных поборников всякой новизны, то тем самым оно только сильнее убедилось бы, что дело, которому оно посвящает себя, имеет существенную важность в русском быту, потому что в противниках возбуждает подозрение, негодование, насмешки и ненависть, то есть такие чувства, которые человек высказывает только тогда, когда его тронут за живое.

Если иконописи суждено уже невозвратно пасть, то не спасут ее никакие общества и братства; если же для нее мерцает будущее, то чем скорее наука и образованность подадут свою руку иконописцу, тем скорее оправдаются ожидания и надежды, и тем вернее определится путь для будущих успехов.

Как ни противоположны в своих средствах и целях светское художество и иконопись, однако предполагаемое братство не будет исключительно держаться одностороннего направления. Оно будет противодействовать ремесленному застою указаниями на необходимость развиваться и идти вперед. Ни мастера новгородской и псковской школы, ни последователи Симона Ушакова не гнушались западными образцами, и сколько могли, вносили из них освежающие элементы в свои произведения. Современные успехи в разработке средневековой христианской археологии, с одной стороны, а с другой, успехи самой живописи, задающей себе новые задачи в воспроизведении жизни и природы, дают новые, богатые средства для образования иконописца. Предполагаемое братство, таким образом, имеет своей целью не освятить во имя науки застой и ремесло, но вывести иконопись из ремесленной

колеи, указав ей высшие задачи в свободной деятельности художественного творчества, заботиться о расширении сведений иконописца и образовании его вкуса. Средства для этой цели братство найдет не в одном только византийском и древнехристианском искусстве, не в одних иконописных преданиях восточных, но и в западных школах, как в ранних, так даже и в позднейших, поскольку это будет способствовать для достижения предназначенных целей. Отсюда само собою уже явствуется, что точкой отправления для будущих успехов иконописи, братство не признает эпоху упадка византийского стиля, закосневшую на Руси в позднейшем ремесленном производстве. Трудно определить вперед, как поведется предполагаемое дело; но едва ли можно сомневаться, что примирительной, нейтральной территорией будет искусство древнехристианское, в лучших его памятниках, какова, например, живопись римских катакомб. Этот ранний стиль христианского искусства не противоречит подражанию природе и воодушевляет к воссозданию изящных форм и цветущего колорита. Следующие затем произведения византийского искусства, особенно до X века и несколько позднее, держась преданий древнехристианского изящества, вместе с тем предлагают самые лучшие образцы церковного строгого стиля, выработанного Византией. Шаг далее по этому направлению поведет иконописца к сухости и безжизненности; возвращение назад, к преданиям древнехристианским, ставит его лицом к лицу с природой и античной красотой, которая столько же примирит его с Рафаэлем и Альбрехтом Дюрером, сколько и со всеми успехами новейшей живописи. Одним словом, как скоро иконописец сознает в себе художника, он не будет противопоставлять свою икону картине, но вместе с тем почтет бессмысленным выдавать за церковную икону те картины религиозного содержания, которыми теперь хотят заменить иконопись. Указывая пути к эстетическому и научному образованию иконописца, братство не посягнет на его самостоятельность и не сгладит отличительных свойств его деятельности под однообразный уровень академического стиля.

Расширяя круг эстетических элементов иконописи, это общество должно служить примирительной средой между иконописцем и так называемым академическим художником. Конечно, между ними ничего не могло быть общего, пока иконопись механически шла по колее ремесленной, а академическое художество, воспитывая себя на образцах позднейшей западной живописи, не могла питать никакого сочувствия к коренным преданиям русской жизни. Но когда иконописец воспитает в себе художника, тогда, без сомнения, и художник со своими развитыми средствами, не погнушается быть иконописцем. Если иконописцу предполагаемое братство даст средства к эстетическому образованию, то художника оно сблизит с национальными преданиями иконописи. Дальнейшее образование и иконописца, и художника будет зависеть от обоюдного влияния их практической деятельности, направляемой братством, членами которого будут и тот, и другой, с таким же правом голоса, как члены археологии и ученые специалисты.

Было время, когда художник соединял в себе не только живописца, архитектора и скульптора, как Микель Анджело, но и специального ученого, исследовавшего законы геометрии, перспективы, анатомии и других наук, соприкосновенных искусству, как Леонардо да Винчи, Альбрехт Дюрер и многие другие. Рафаэль был отличным знатоком археологии. Теперь при раздроблении наук и искусств на множество ветвей, специальные направления все больше и больше развиваются в ущерб универсальности знаний и практических способностей, сосредоточивавшейся некогда в одном лице. Предполагаемое братство имеет целью способствовать мене сведений и наблюдений между специалистами учеными, специалистами художниками и иконописцами. Чего нельзя достичь в настоящее время усилиями одной личности, к тому будет стремиться целое братство совокупными силами. Будущее покажет, приведет ли это к желаемой цели, но самая попытка заслуживает полного внимания со стороны людей, заинтересованных национальными вопросами.

Чтобы пояснить изложенные здесь общие начала некоторыми подробностями, можно указать, чем может быть полезно на первых порах предполагаемое братство иконописцу и художнику, принимающему на себя подряд на церковную живопись.

Иконописцы, следуя сохраняющимся между ними образцам или подлинникам, не имеют средств знать или иметь под руками ничего другого. Братство не только укажет им новые образцы в древнехристианском и византийском искусстве, но и самые подлинники иконописные объяснит с точки зрения археологической и определит их различные редакции, и, таким образом, освятит сознанием то, чем доселе иконописцы пользовались бессознательно.

Живописцы-академики часто затрудняются, как писать того или другого святого, то или другое *во имя* Богородицы, а обратиться за справкой к иконописцам брезгуют. Братство даст им подлинники, и толковые, и лицевые, и объяснит их с точки зрения археологической и эстетической.

Иные оригиналы, сохраняющиеся в официальных хранилищах или у частных лиц, недоступные иконописцам и художникам, могут быть доступными при содействии братства, если оно приобретет авторитет.

Украшение храмов иконами и другими произведениями искусства, постоянно поддерживаемое и распространяемое значительными пожертвованиями благочестивых строителей, вообще остается втуне, без всякого отзыва и интереса со стороны так называемой образованной публики, и, без сомнения, не по равнодушию к этому предмету, но по отсутствию или недостатку постоянного ученого, литературного или художественного органа, который время от времени поддерживал бы в публике интерес к новостям по церковному украшению. Это важное дело должно лежать на обязанности членов предполагаемого братства. Критические обозрения новых поделок, составляемые учеными специалистами при содействии самих художников и иконописцев, будут руководить этим делом, очищая и направляя вкус.

Так как членами братства могут быть и ученые, и художники, и иконописцы, и вообще любители, как из светских, так и из духовных лиц, то оно не может стать во враждебное отношение ни к науке, ни к иконописным школам, ни к академии художеств. На своей нейтральной почве оно имеет в виду не вредить, а помогать общему делу.

Все возбуждающее подозрение и внушающее боязнь или зависть должно быть устранено в уставе предполагаемого братства. Оно не будет посягать на выгодные заказы, чтобы раздавать их своим клиентам. Оно не будет преследовать стеснительной цензурой, потому что должно почерпать свои основания из точных данных науки и искусства. Но, если оно приобретет заслуженный авторитет, то оно не должно будет отказываться от тех прав, которые будут даны ему признанием публики, соответственно его деятельности. Эти права должны быть не даны уставом, а снисканы собственными заслугами братства. Они могут принадлежать только будущему, если осуществление предположенного братства и его полезная деятельность докажут возможность будущности для самой иконописи.

Сложенное из разнообразных элементов, братство не может налагать однообразного уровня на деятельность иконописцев и художников. Оно должно стоять за разнообразие в развитии иконописных школ, определяемое разными оттенками в преобладании того или другого направления, начиная от самого строгого и сухого стиля византийского до видимого преобладания натуры, впрочем в пределах церковного стиля. В этом отношении братство могло бы своими стремлениями восполнить то, чего не достает ни академии художеств, ни существующим ныне иконописным школам. И академия, и школы стоят за исключительность своего направления, и естественно стремятся к замкнутости и подчинению отдельных личностей общему центру, около которого они группируются. При таком порядке вещей самостоятельное развитие художественной личности парализируется авторитетом, который тем более тяготеет над свободой художника, чем более имеет официальный характер, как это оказывается в академии.

Чем меньше на первых порах будет лежать внешних обязанностей на членах Общества, тем скорее оно составится и тем энергичнее заявит свою деятельность. Как братство, едва ли оно будет нуждаться в председателе. Состоя не из одних любителей, которые могут быть богаты, но из художников и иконописцев, своими руками добывающих себе копейку, едва ли братство может обязать своих членов каким-нибудь взносом определенной суммы. Специальные познания и художественная или иконописная практика членов братства будут более дорогим вкладом, который не замедлит обеспечить его существование, если только самая мысль о необходимости поддержать иконопись совокупными силами науки и искусства найдет себе сочувствие в публике.

Очень может быть, что не все изложенные мною здесь соображения окажутся вполне применимы к уставу братства. Может быть другие обсудят это дело основательнее и точнее, если только оно пойдет в ход. Мои заметки имеют единственной целью – возбудить вопрос и постановить его на вид публике, заинтересованной русским церковным искусством.

Издания Московского Публичного Музея

Недавно открытый в Москве Публичный Музей уже успел заявить о своей полезной деятельности обширным предприятием по изданию фотографических снимков с византийских миниатюр из греческих рукописей, хранящихся в московских библиотеках. Издание предназначается как для русской, так и для иностранной публики; потому предисловия и объявления к рисункам принято печатать на двух языках: на русском, или, где кажется нужным, на церковнославянском, и на французском.

В настоящее время вышел первый выпуск этого издания, содержащий в себе фотографические снимки с миниатюр рукописного акафиста Божией Матери, хранящегося в Синодальной Библиотеке (№ 429). В ученом предисловии объясняется происхождение, состав и значение акафиста и определяется век рукописи, к сожалению, не означенный годом, когда была писана. Миниатюры, по всему вероятно, рисованы не раньше XII века; что же касается до снимков в них, то они отлично сделаны в *Русской фотографии* и наклеены на самой лучшей картонной бумаге; так что это великолепное издание, предназначенное московским музеем для мены с дорогими изданиями, как русских, так и заграничных обществ, преимущественно с художественными, с честью может засвидетельствовать столько же о фотографическом искусстве русских мастеров и художников, сколько и о пробудившейся, наконец, у нас потребности с должным уважением относиться к источникам нашей национальности и не щадить значительных пожертвований для их обнародования.

Акафист Божией Матери, как и другие впоследствии составленные, состоит из 25 песней, именно из 12-ти пространных, называемых икосами, и 13-ти кратких, или кондаков. В тех и других к похвале Богоматери присовокупляются краткие упоминания о важнейших событиях из Ее жизни, каковы Благовещение, Рождество Иисуса Христа, Поклонение волхвов, Сретение. Каждой песне соответствует миниатюра, которых и следовало бы быть 25; но за отсутствием

одной, при 12-м иконе, вероятно, вырезанной, их только 24. Сначала сюжеты миниатюр соответствуют Евангельским событиям, на акафисте упоминаемом, но потом, за отсутствием исторических намеков в последних песнях, они выражают нравственно-религиозные идеи более отвлеченного текста, однако так искусно, что не менее первых предлагают наглядное объяснение.

Так как содержание акафиста Богородице более или менее известно всякому русскому человеку, то, вероятно, внимание читателя не утомится кратким перечнем содержания миниатюр в связи с соответствующими им текстами.

1) Богородица с распростертыми молебными руками сидит на престоле; прекрасная фигура, изящно драпированная. При тексте: *Взбранной воеводе победительная*. Конд. 1.

2) Богоматерь сидит с веретеном в руке, грациозно поворачивая голову к благовествующему Архангелу Гавриилу. Икос 1.

3) Сидя же она говорит ему; при тексте: *Видящи святая себе в чистоте, глаголет Гавриилу дерзостно*. Конд. 2.

4) Продолжение той же сцены. Икос 2. В этих трех сценах миниатюрист искусно выполнил свою задачу, выразив живыми и характеристическими жестами Девы Марии, исполненными грации и достоинства, волнующие Ее ощущения, быстро сменяющие друг друга.

5) Богородица стоит одна посреди миниатюры, осеняемая с неба божественным лучом; при тексте: *Сила Вышняго осени тогда к зачатию браконейскусную*. Конд. 3.

6) Целование Елисаветы. Стремительное движение двух женских фигур, бросающихся друг другу в объятия, исполнено правды и естественности. Драпировка богатая, в античном стиле, так изящно подчинявшем складки одеяния движениям частей тела. Икос 3.

7) Иосиф и Дева Мария стоят при колоннах здания с куполом. Движения обеих фигур слишком порывисты и угловаты, как это часто встречается в византийских произведениях, особенно начиная с XI века, то есть с эпохи видимого падения этого стиля. — Текст: *Бурю внутри имея помышлений*

сумнительных, целомудренный Иосиф смятется, к тебе зря, набрачный. Конд. 4.

8) В вертепе сидит Богоматерь с младенцем Христом на руках. Изящная фигура, грациозно приклоняющая свою голову к младенцу. Около – Иосиф, сидит отдельно. Над вертепом ангелы, будто идут по горе, в которой сделан вертеп. Со стороны по горе всходит пастух. Текст: *Слышаша пастырие ангелов поющих плотское Христово пришествие, и текше яко к пастырю, видят сего.* Икос 4.

9) Волхвы скачут на конях, руководимые звездой. В рисунке и движениях человеческих фигур и коней видно стремление к подражанию природе. Только жаль, что эта миниатюра очень стерлась. – Текст: *Боготечную звезду узревше, волсви тоя последоваша зари.* Конд. 5.

10) Волхвы приближаются пешком на поклонение Христа, сидящего на коленях у Богоматери, в горнем вертепе. Икос 5.

11) Они возвращаются в Вавилон. Конд. 6. Недостаток перспективы и ландшафтного искусства резко бросаются в глаза, когда волхв, вступающий во врата Вавилона, кажется целой головой выше стен этого города. В костюме волхвов особенно любопытны пирамидальные короны на их головах, вроде китайских построек в несколько ярусов.

12) Богородица приближается к городу, окруженному стенами; со зданий летят вниз идолы. Возле стен две мужские фигуры, благоговейно склоняются. Текст: *Возсиявый во Египте просвещение истины, отгнал еси лжи тму.* Икос 6.

13) По одну сторону алтаря стоит Богородица, по другую Симеон держит на руках младенца Христа, которого он принял от Богородицы. Это изображение Сретения. Конд. 7. Особенно любопытна архитектура алтаря с сенью на столбах и с завесой.

14) На великолепном троне в отличном византийском стиле, сидит Богородица с Христом-младенцем на коленях и простирает одну руку к толпе молящихся, которых Христос благословляет. – Текст: *Новую показа тварь, явлься Зиждитель нам* и проч. Икос 7.

15) Богородица в вертепе, в полулежачем положении; около Христос-младенец в яслях, спеленутый; из-за яслей видны

голова коня и голова быка. Около, вне вертепа, толпа людей, старцев и юношей; в стремительных движениях, простирают руки вверх, соответственно тексту: *Странное рождество видевше, устранимся мира, ум на небеса преложше*. Конд. 8.

16) Христос, в зрелом возрасте, с бородой, сидит на престоле, благословляя своей десницей. Как здесь, так и в других миниатюрах этой рукописи, строгий и сосредоточенный тип Христа напоминает изображение этой же фигуры в знаменитой картине Иванова «Проповедь Иоанна Крестителя». Престол замечательно сходен с изображаемыми в русских медных образках. Сверх того он вставлен в изящную архитектурную обстановку, в виде ниши. Текст: *Весь бе в нижних и вышних никакоже отступи неописанное Слово*. Икос 8.

17) Христос, в таком же типе, стоящий в сиянии, окруженном ангелами и херувимами, соответственно тексту: *Всякое естество ангельское удивился великому твоего вочеловечения делу*. Конд. 9. Подобные сюжеты, как в древних, так и в позднейших русских миниатюрах, особенно могут быть рекомендованы для украшения внешних стен храмов прилепами или живописью. С богатой группировкой фигур они соединяют разнообразие линий, которые изящно могут наполнить поверхность стены.

18) Богородица сидит на престоле. Около стоят онемевшие ораторы, соответственно тексту: *Вития многовещанная, яко рыбы безгласная видим от тебе, Богородице, недоумевают бо глаголати*. Икос 9. В costume ораторов особенно замечательны высокие шапки вроде клобуков.

19) Миниатюра совсем стерлась, впрочем, заметен идущий Христос, соответственно тексту: *Спасти хотя мир, иже всех украститель, к сему самообетован прииде*. Конд. 10.

20) Богородица сидит между толпами девиц по обе стороны, соответственно тексту: *Стена есидевам*. Икос 10. Некоторые фигуры девиц отличаются красотой и естественностью, только в худобе и костлявости их обнаженных выше локтя рук чувствуется суровость византийского стиля.

21) Христос стоит под легким куполом, поддерживаемым четырьмя столбиками. В одной руке держит Евангелие, другой

благословляет. Направо от него монахи и святители в крещатых ризах, налево Иудеи в широких одеяниях с длинными рукавами и в остроконечных шапках. Для живописцев могут быть полезны костюмы той и другой группы. Текст: *Пение всякое побеждается... равночисленные бо песка песни аще приносим ти, Царю святой* и пр. Конд 11.

22) Богородица стоит в сиянии. Перед ней большая свеча, почти во весь ее рост, в подсвечнике. Толпа усердно молится, с известными не грациозными движениями византийского рисунка, напоминающими наивные позы русских благочестивых крестьян. Текст: *Светопреемную свещу, сущим во тме явльшуюся, зрим святую Деву*. Икос 11.

23) Сошедший во ад Христос стремительно приближается к затворенным двумя половинками вратам ада. По ту сторону ворот толпа народу. Конд. 12.

24) Посреди миниатюры на четверугольной доске образ Богородицы с младенцем, Одигитрия, как у нас пишется *воимя* Богородицы Тихвинской. От образа спускается пелена, по обычаю и доселе употребляемому на Руси. По одну сторону иконы толпа Иудеев в своих типических шапках, по другую – монахи и святители, воспевающие: *О всепетая Мати* и проч. Конд. 13. Живописцам и иконописцам особенно будет интересно изображение Богородичной иконы, одно из древнейших, с несомненным указанием эпохи. Черты Богородицы красивы, цвет лица натуральный, с румянцем на щеках.

Эти миниатюры принадлежат к лучшим образцам иконописи XIIв., как по тонкости кисти, так и по живости колорита, ярко выступающего на золотом фоне. Суровость византийского стиля еще не успела заглушить чувство изящного и природы. Византийское величие гармонически соединяется с нежностью и грацией раннего, более свободного стиля.

Заглавные буквы, составленные из звериных фигур, масок или личин, листвы и других фантастических очертаний, гармонически раскрашенные, с золотыми разводами, еще более миниатюр свидетельствуют о значительном развитии эстетического вкуса и художественности в эпоху написания рукописи. Очевидно, миниатюры и заглавные буквы рисованы не

одной и той же рукой. Сначала был написан текст с заглавными буквами, а для миниатюр оставлены были места, где следовало им быть. Это явствует из того, что миниатюрист, не строго рассчитывая пространство для своих рисунков, иногда захватывал ими заглавные буквы и даже надстрочные знаки текста.

Что касается до заглавных букв, то хотя они состоят из звериных, птичьих фигур и особенно часто из змеиных, однако существенно отличаются от чудовищных украшений варварского, романского стиля, потому что кажутся воспоминанием античных арабесок. В греческих рукописях XII и XIII веков такие буквы встречаются часто, хотя не везде в таких изящных, можно сказать, классических формах, как в этом Акафисте. Иные из букв могут служить золотых и серебряных дел мастерам отличными образцами для потиров, чаш, кубков и для других изделий, особенно в тех случаях, когда очертание самой буквы согласуется с формами какой-нибудь утвари, например, Ф, Т. V. Особенную свежесть этим узорчатым буквам придает разнообразное сочетание фигур животных с масками и листвою.

Изготавливаемый к изданию следующий выпуск будет еще важнее для истории иконописи. Он будет содержать миниатюры из менологиев и мартилогиев по синодальным рукописям XI века, то есть изображения святых и мучеников, в порядке месяцеслова, или иконописный лицевой подлинник. — Заведывающий этим изданием хранитель рукописей Румянцевского музея, г. Викторов пришел к тому убеждению, что эти синодальные миниатюры не только дополняют знаменитый менологий Василия Порфирородного, но даже одного с ним происхождения. Если это окажется действительно так, то издания Московского Публичного Музея внесут капитальное открытие в историю древнехристианского искусства.

В заключении нельзя не выразить при этом случае желания, чтобы ревнители этого великолепного издания вошли в сношение с г. Лобковым и, если можно, в ближайших же выпусках обнародовали снимки с миниатюр знаменитой греческой псалтыри, принадлежащей этому любителю. Можно вперед ручаться, что приведение в общую известность этих

миниатюр распространит в русской публике более точное и здоровое понятие о древнехристианском и византийском искусстве, и даст богатый материал как для ученых соображений, так и для художественной практики иконописцев.

Домашний быт Русских Царей в XVI и XVII столетиях

«Домашний быт Русских Царей в XVIиXVII столетиях» составляет начало обширного сочинения, предпринятого г. Забелиным о *Домашнем быте Русского народа* в тех же столетиях. Это сочинение должно обнимать главные основы и существенную, самую полную часть истории Русской культуры; потому что, за недостатком в общественном развитии, вся жизнь древней Руси преимущественно сосредоточивалась на семье, в домашнем быту. Отношение этого предмета к Истории политической автор определяет в следующих словах; «В Истории внутреннего развития домашний быт народа составляет основной узел; по крайней мере в его уставах, порядках, в его нравственных началах кроются основы всего общественного строя земли, не исключая и политической формы. В его среде воспитывается каждый деятель земли, и мало по малу создаются те силы, которые потом управляют ходом Истории». (Введение, стр. VIII). Общие обозрения быта всего народа, по периодам, без точного обозначения, что собственно принадлежит тому или другому сословию, что выработалось вновь и дошло по преданию, общие характеристики без тщательного указания подробностей, автор считает преждевременными; потому что общее тогда только может быть безошибочно, когда будет выведено из частных, и тем более в Истории народного быта, который весь слагается из мелких подробностей. Чтобы не растеряться в подробностях, автор излагает Историю Русского быта по главнейшим его представителям. Это типы государя или господаря, земца-кормителя, гостя-капиталиста и промышленника, казака, церковника, подъячего и т. д. Первый том сочинения, имеющий предметом «Домашний Быт русских Царей», должен дать полное понятие о наиболее заметном, передовом типе нашей истории, о *государе* или *господаре*, не только в тесном смысле государя политического, но и в смысле общем, как собственника и владетеля, хозяина, который в общей жизни именовался тем же

словом и только впоследствии выделил из себя политическую власть. Потому изучение этого типа обнимает и жизнь боярства или дворянства вообще, со всеми его служебными подразделениями и бытовыми видоизменениями.

В четырех главах 1-й части этого сочинения, представленной на конкурсе, излагается быт Русских Царей в следующем порядке. Сначала рассматривается самая местность и внешние подробности и обстоятельства, при которых этот быт раскрывался. Это – государев двор и дворец; история его построения в связи с историей самой Москвы. Архитектура. Внешнее и внутреннее украшение. Живопись. Мебель. Утварь. Затем следует характеристика каждой части дворца и отдельных палат в связи с политическим, домашним и вообще с бытовым их назначением; а именно значение Царских палат в отношении обрядов, приемов, собраний; значение Грановитой Палаты, золотой; значение крылец и т. п. И, наконец, – обряд государственной жизни, комнатной и выходной, то есть: исторический очерк жизни государя у себя дома и на выходах в разных церемониях, в течение всего года; с присовокуплением описания разных характеристических обрядов, каковы: действие Страшного Суда, Цветоносие и Шествие на ослати, Государево погружение в Иордан и т. п. Для Истории боярской жизни при дворе особенно любопытны дела о нарушении чести государева двора и о дворянском бесчестье. Наконец, больше трети всей книги занято материалами (стр. 349–522), на основании которых составлена эта книга. Сверх того, приложены рисунки планов и фасадов Коломенского дворца и фасад Сольвычегодских старинных хором Строгановых; что же касается до старых построек Кремлевского дворца, то автор обещает приложить с них снимки при 2-й части (Введение, стр. XIV).

Главное достоинство этого сочинения состоит в свежести материалов, впервые автором обнародованных, в добросовестном их изучении и в верности исторических характеристик этим источникам. Кроме общеизвестных источников, автор пользовался главнейшим образом рукописями, хранящимися в Архивах Оружейной Палаты и Московской Дворцовой Конторы.

Архив Оружейной Палаты заключает в себе около 1300 рукописных книг, в лист и в четверку, и около 8000 столбцов или свитков¹⁹⁰, относящихся к XVII столетию и частью к XVIII.

В Архиве Дворцовой Конторы сохраняется также несколько книг и столбцов XVII в., а большей частью в нем хранится дворцовое делопроизводство XVIII в., преимущественно с 1737 года; потому что дела до этого почти все были истреблены пожаром.

В помянутых книгах и столбцах XVII в. сохраняются неполные и разбитые остатки, а часто и только отрывки старинного делопроизводства разных Приказов или Канцелярий до Петровского дворцового ведомства. Большой частью это *приходо-расходные записки*, денежные и материальные, а также *описи* и *переписи* казенного, т. е. царского имущества за разные годы XVII столетия.

На столбцах велись собственно дела, то есть составлялись памяти, отношения, сношения, предписания и т. п., из которых потом вносилось в книги все то, что требовало ближайшей наглядной отчетности и порядка для необходимых справок, так что столбцы и книги в большинстве случаев повторяют одно и то же, особенно по предметам прихода и расхода. Но так как делопроизводство сохранилось не вполне, то весьма часто столбцы дополняют пробелы или утраты книг, и наоборот. Сверх того, по каждому Приказу сохраняется очень много дел чисто административных и частью судебных; потому что в то время Приказ был вместе с тем и судьей своих подчиненных в их тяжбах, ссорах и т. п.

Приказы, которых делопроизводство в большем или меньшем количестве сохраняется в Архивах, были следующие: 1) Казенный приказ. 2) Государева мастерская палата. 3) Царицына мастерская палата. 4) Оружейная палата с подведомыми ей палатами серебряного и золотого дела и Оружейным приказом. 5) Приказ конюшенный. 6) Приказ большого дворца. 7) Дворцовый судебный приказ. 8) Приказ Тайных дел.

I. Казенный приказ хранил царскую казну, то есть все драгоценности, всякие дорогие товары и узорочья. Потому почти

все его делопроизводство заключается в приходо-расходных книгах и частью в книгах описных и переписных.

1. Описные и переписные книги заключают в себе описи всей той казны, которая хранилась на казенном дворе. См. Домашний быт Русских Царей.

2. Книги приходные *мягкой рухляди* (мехов) и судам, т. е. посуде, также приносной святыни и т. п.

3. Книги приходные *даром*, что приносят к государю из государств послы и посланники, и гонцы в дарех.

4. Книги приходные *узорочным и локотным товарам*, которые покупались у Архангельского города и в Астрахани, и в других местах, а также в Москве у торговых людей Русских и иноземцев.

5. Приходно-расходные денежные.

6. Расходные *именному* расходу всякой казне, что дается по именному приказу боярам, окольничим, дворянам и всяким приказным и дворовым людям, и всяким *послужникам* жалованья государева (т. е. за службу вообще).

7. Расходные *деланому платью* татарским послам и гонцам, *встречному*, выдаваемому во время приема, и *отпускному*, выдаваемому на отпуск этих лиц.

8. Книги, а в них писан *верхний относ*, т. е. взнос в хоромы государю, царице и их детям разных локотных и узорчатых товаров, мехов и т. п.

9. Расход денег мастеровым людям за издельное.

10. Расход денег, выдаваемых *ружникам*, т. е. духовенству, состоявшему на руге, также духовенству за годовые и праздничные *сукна* (кафтаны), за приход со святой водою и т. п.

11. Расход ладону в ружные церкви.

12. Расход *церковному строению*, т. е. изготовление риз, (епитрахиль) и вообще церковного облачения.

II и III. Мастерские Палаты, Государева и Царицына, заведывали собственно постельным и гардеробным обиходом царского двора. Получили имя *мастерских* от существенной и главнейшей стороны их занятий: *мастера* портные, или *наплечные*, и *мастерицы*, *белые и золотые*, т. е. белошвеи и золотошвеи занимались теми мастерскими делами, которые

составляли исключительное назначение упомянутых Палат или Приказов.

Книги и дела:

1. Описи *постельной казны* и платья, также разных *локотных* товаров, т. е. материй.

2. Приходно-расходные книги *узорочных*, локотных товаров, мехов, *волоченому* золоту и серебру и т. п.

3. Книги *верхнего* отнosa или взноса товаров в верх (стр. 220).

4. Приходо-расходные *белой казне*, т. е. полотнам, скатертям, убрусам и т. п.

5. Книги кроенью платья или *кроельные*.

6. Приходо-расходные деньгам на покупки разных предметов постельного обихода и на всякий мелочный *комнатный*, именной и приказный расход.

7. Книги *чиновных окладных* жалованью разным лицам, состоявшим в ведомстве приказа.

8. Дела по управлению и расправе этих лиц.

9. Книги записные, в каком платье бывал государь, *выходные*, именно те самые, которые г. Строев издал в 1844 году, под именем «Выходов Государей, Царей и Великих Князей» и проч.

IV. Оружейная Палата заведывала всей художественной и ремесленной частью по украшению и внутреннему убранству дворца. Под ее ведением производились все иконописные и живописные работы, а также резные и токарные, деревянные и костяные, золотые, ювелирные, железные и т. п. В этом же ведомстве столярное, резное дело и затем все собственно *оружейное* дело.

Книги и дела:

1. Описи оружейной казны.

2. Приходо-расходные книги денежные по заготовлению и покупке разных материалов, как то: красок, олифы, листового золота и серебра, клея, дерева для резьбы и вообще всего, что было нужно для мастеров и ремесленников.

3. Приходо-расходные материалов.

4. Дела по иконописным и другим работам. Более любопытные из этих дел уже прежде были изданы г. Забелиным в 1850 г., в 7-й книжке Временника Общества Истор. и Древн. Под заглавием: «Материалы для истории иконописи».

V. Конюшенного приказа дел сохранилось очень мало.

1. Описи конюшенных вещей и всякой конюшенной казны.

2. Росписи лошадей стоялых и походных и т. п.

VI. Приказ большого дворца заведывал всей дворцовой хозяйственной частью в собственном смысле, как то: всеми запасами столового обихода, всеми постройками, также волостями, приписанными ко дворцу и т. д. Книг и дел этого приказа сохранилось очень мало, и те почти все относятся к последним годам XVII столетия.

1. Книги расходные *строельных* дел, материальные и денежные.

2. Книжки подрядов на постройки, уговорные.

3. Книги расходные лесных и каменных запасов.

4. Записки дневальных плотничных работ.

5. Расходные столовых припасов и т. п.

VII. Приказ Тайных дел составлял особую канцелярию Государя, так сказать, домашнее секретарство, и заведывал различными комнатными расходами, из которых большая часть шла на тайную милостынную раздачу, на столы и покормы нищим, на устройство села Измайлова – хозяйственного Царского хутора и т. п. Все тайное состояло собственно в особом личном государевом деле, независимо от других ведомств и приказов.

Приказ этот существовал, как видно, только при Алексее Михайловиче.

Несколько прихода-расходных книг и столбцов по делопроизводству хранится в Архиве Дворцовой Канторы, а более важные, государственные дела, в Государственном Архиве Министерства Иностранных дел, в С.-Петербурге.

Сверх того автор пользовался источниками и позднейшими. Так из дел XVIII столетия бывшей Дворцовой канцелярии и Гоф-Интендантской Канторы он извлек несколько позднейших свидетельств о старине и позднейшие ее описи и пояснения.

Уже один перечень этих многочисленных, самых мелких источников достаточно говорит в пользу высокого достоинства книги г. Забелина. Прежде чем приступить к исторической характеристике царского быта в XVI и XVII в., необходимо было основательно и подробно знакомиться с этими сотнями рукописных книг и столбцов, пересмотреть их все сплошь и выбрать все, что на первый раз было пригодно делу или служило разъяснением той или другой стороны быта. В этом заключалась основа труда, давшая ему редкую в нашей ученой литературе по русской Истории, солидность и прочность. Хотя несколько знакомые с источниками, которыми должен был пользоваться автор, хорошо знают, сколько надобно положить труда в самой неблагодарной работе, чтобы из какой-нибудь приходо-расходной книги в 500 или 700 листов набрать разрозненного материала каких-нибудь на две или на три четвертушки письма. Приходилось в этом необозримом хламе старых бумаг кое-где собирать, так сказать, малые крупички, с которыми иной раз неизвестно было что делать, по крайней мере до тех пор, пока не подбирались новые крупички, и пока не объяснялось таким образом самое значение и настоящий смысл таких разрозненных, мелочных подробностей. Впрочем, одной только усидчивостью и силой работы, едва ли можно бы было одолеть весь этот материал, сгруппировать мелочи в общие массы, придав общей картине древнего быта свежий исторический колорит и рельефность, перечень которых приведен мною выше. Очевидно, требовалось долгое время, которое дало бы возможность автору осмыслить добытый им материал, сродниться с ним, и усвоить известный такт для работы, послуживший потом к ее упрощению и облегчению. Еще с 1846 г., сначала в Московских Ведомостях, потом в Отечественных Записках, автор печатал первые опыты того, что теперь им издано в наибольшей полноте и точности, в разбираемой мною книге.

Автор ограничил предмет своих исследований XVI и XVII столетиями, во-первых потому, что только от этих столетий дошло до нас достаточное количество материалов для истории быта, во-вторых потому, что он сосредоточился

преимущественнона Москве, и в-третьих потому, что развитие древнерусской жизни в этом периоде, и особенно в XVII веке, дошло до последних своих результатов. Впрочем, все важнейшие явления изучаемого периода, если только они основываются на последовательном предании, автор объясняет историческим путем, отличая, однако, всякий раз древнейшее от XVI и XVII столетий; если же что находит он в этих столетиях согласным с современными нам обычаями, то постоянно указывает на это сходство. Потому характеристика Русского быта излагается в его книге с документальной точностью и в исторической перспективе последовательно развивающихся явлений.

Тип государя ведет свое начало издалека, в связи с историей дружины и веча (стр. 3). В своей жизни, в своем домашнем быту он остается вполне народным типом хозяина и вотчинника, окруженного покорными ему служителями, признававшими в нем столько же политическую власть, сколько и главу дома (стр. 4, 7, 9, 11 и след.). Все различие царского быта от простонародного обнаруживалось только в большем просторе, в большей *прохладе*, в так называемом *наряде*. Изба крестьянская, срубленная во дворце, для государева житья, убранная богатыми тканями, раззолоченая и расписанная, все таки оставалась *избою* в своем устройстве, с теми же лавками, коником, передним углом, в том же малом размере, сохраняя даже общенародное имя избы. Теремной дворец, несмотря на его узорочья, представляет несколько изб, поставленных рядом, в одной связи, только в несколько ярусов (стр. 5:57). С другой стороны, Московский Князь был вотчинник. Вотчиннический, господарский тип Московских Князей обозначился даже в самом устройстве их стольного града Москвы. В сущности это была помещичья усадьба, обширный двор вотчинника, стоявший среди деревень и слобод, которые почти все имели какое-либо служебное назначение в хозяйстве вотчинника, в потребностях его домашнего обихода. Названия разных урочищ, улиц и переулков города Москвы до нашего времени свидетельствуют об этом вотчинническом характере Московского Князя. Так в пределах *опричнины* царя Ивана Васильевича, то есть, в

западной части города, подле Москвы-реки находилась *Остожье* с лугами под Новодевичьим монастырем, где паслись табуны государевых лошадей, и на *остоженном дворе* заготавливалось в стогах сено на зиму: оттуда улица *Остоженка*. Здесь же были запасные конюшни и *слобода конюшенная*: оттуда *Староконюшенная* улица. У Дорогомилова перевоза был государев дровяной двор, память о котором сохранилась в приходе Николы на *Щепах*. Под Новинским находилась слобода кречетников, сокольников и других царских охотников: оттуда урочище Иоанна Предтечи в *Кречетниках*. Улица *Поварская* с переулками *Столовым*, *Хлебным*, *Скатертиным*, населена была приспешниками и служителями царского стола. Самый план Москвы, по меткому выражению автора, похожий на *паутину*, расположение улиц и переулков, из которых первые, как радиусы, бегут к центру этой паутины, к Кремлю, а другие постоянно огибают этот центр, до сих пор наглядно свидетельствует, куда тянула жизнь, и что управляло даже внешним расширением города (стр. 14, 17:18).

Если в основе царского быта замечается первобытный строй безыскусственной жизни всего Русского народа, то, с другой стороны, большие удобства и самый наряд этого быта, вознесенный царственным обаянием до идеала, служил образцом для боярства. Такова главная мысль, проведенная автором по всем явлениям изучаемого периода. Ею объясняются все порядки домашней и выходной жизни Московских Князей, их благочестивые упражнения и праздничные церемонии (вся 4-я глава), наконец, весь домашний обиход, даже до мытья в бане, на душистом сене, до поддавания пару квасом и до употребления веников. Только все это делалось при дворе в большем размере, с большей церемонией и при больших официальных средствах мыленок, т. е. бань. Известно, например, что в течение 1699 г. отпущено было на этот предмет с подмосковных лугов сена мягкого 16 копен мерных с полукопною; что же касается до веников на царские мыленки, то на всех крестьян подмосковных волостей положен был оброк вениками, и автор приводит счетом, сколько

каждая волость должна была доставить веников в течение года, а всего со всех волостей 3010 веников (стр. 213).

Привожу в пример эту мелочь, чтобы показать, до какой точности доводит автор постановку всякого факта. Впрочем, будучи приведены в живую связь с целями, такие мелочи, давая яркий колорит характеристике, вместе с тем знакомят вообще с отечественной историей, с народными промыслами, занятиями. Так, например, четки, употребляемые во время молитвы, особенно знамениты были *соловецкие* и *кирилловские*, также *троицкие* и некоторых других монастырей (стр. 198). Работой отличных гребней славилась издревле *Холмогорская* сторона, откуда призывали мастеров и в царский дворец (стр. 209 и 210). Кроме иностранного мыла, индейского, халянского, грецкого, славилось *костромское*, *нижегородское*. На первый неделе Великого поста, во вторник, а с 1667 г. в субботу, после обедни, во дворец приезжали стряпчие из тридцати пяти монастырей и подносили государю и каждому члену Царского семейства от каждого монастыря по хлебу, по блюду капусты и по кружке квасу. По этому поводу автор замечает, что при царе Михаиле Федоровиче славился своими квасами монастырь *Антония Сийского* (Архангельской губернии в Холмогорском уезде), так что государь посылал туда «для ученья квасного варенья» своих хлебников и пивоваров (стр. 321 и 322).

Впрочем, чтобы пересчитать все эти любопытные подробности, эти местные краски живой картины Русского быта, пришлось бы переписать всю книгу. Не могу, однако, в заключение об этом предмете не упомянуть о подробностях архитектурных. Постоянно пользуясь в описании разных явлений древнего быта старинными выражениями и терминами, автор характеризует и древнерусскую постройку точными терминами, заимствованными от строительных записок XVII (начиная с 1614 г.), чтобы дать понятие о старинном плотничном деле, а главное о том, что оно до сих пор держится на тех же способах и приемах, какие, вероятно, употреблялись еще и в самую раннюю эпоху. При этом автор делает следующее замечание, практическая польза которого не подлежит сомнению: «Все плотничные термины сохраняются до сих пор; их почти вовсе не

коснулась немецкая, вообще иноземная техника, и самое производство существует без всяких пособий со стороны ученых архитекторов, которые, в отношении языка техники, если бы захотели, многое могли бы заимствовать из этого родного и наиболее для всех понятного источника родных же слов и названий» (стр. 37).

Из книги г. Забелина ясно видно, что древнерусский быт не коснел на одной точке, с китайской неподвижностью, но заметно шел вперед, вследствие разных улучшений и видоизменений, особенно с конца XVI в. и в XVII веке. Это последовательное развитие в истории Русского быта выступает особенно заметно потому, что автор сосредоточил свои наблюдения не над простонародным бытом, а над царским, которого элементы и средства допускали известную степень усовершенствования.

Уже постепенное изменение во внешней обстановке быта свидетельствует о его историческом развитии. Потому автор начинает свое сочинение историей построения и возобновления царского двора (гл. 1-я), затем входит в подробности о его художественных украшениях, о мебели и всякой утвари, и, вообще, об убранстве и удобствах (гл. 2-я). Согласно народным основам царского быта и согласно местным условиям, архитектура дворца ведет свое начало от *деревянных* построек, как в общем расположении хором, так и в подробностях украшения, по рисунку своему напоминающих резьбу из дерева (стр. 57). И у классических народов, и на западе в средние века, архитектура возникала и развивалась по требованию житейских удобств. В этом состоит главный смысл архитектурного здания; здесь основа его красоты и характеристического стиля. Тоже замечаем и в истории построения московского дворца: «хоромы, крыльца, переходы, говорит автор, разбросаны с мыслью не о правильности плана и о его красоте, а об удобствах, какие представлялись местом постройки или отношением и зависимостью этой постройки от других отделений дворца» (стр. 40).

В XV столетии как в московском быту вообще и в княжеском в особенности, так и в литературе, и в искусстве, замечается чуждое влияние, своеземное из Новгорода и иностранное, со

времени приезда в Москву Софьи Фоминичны Палеолог. Каменные постройки новгородские, без всякого сомнения, не остались без влияния на сооружение каменного дворца в Москве. Г. Забелин на это указывает (стр. 49), но не довольно входит в подробности и вообще не останавливается с должным вниманием на этом важном предмете. Новгородцы издавна славились плотничным мастерством. Еще в XI веке Киевляне в насмешку называли новгородских воинов плотниками. Летописи новгородские переполнены известиями о постройках в Новгороде. Знаменитые, так называемые Корсунские врата, немецкой работы XII в., служат монументальным свидетельством иностранного и именно немецкого влияния на искусство новгородское. Москва, значительно уступая Новгороду в просвещении, в XV и XVI столетии, без сомнения, многим от него позаимствовалась; и если в XVI в. вносила к себе новгородскую литературу и иконопись, то еще раньше могла воспользоваться оттуда же более потребным для практической жизни, влиянием архитектурным. Можно с достоверностью предполагать, что самое слово *комната*, которым в московском дворце назывался именно кабинет, через *комнаты* новгородских архиепископов, ведет свое начало от немецкого *kemenate*, *kemenat*, *kemnath* (сред. веков латинск. *caminata*).

С именем Софии Палеолог обыкновенно соединяют мысль о двояком влиянии на русский быт, о влиянии западном, Итальянском, и о влиянии Византийском. Последним влиянием объясняют церемониал Московских царей. Этому мнению по привычке держится и г. Забелин, однако, всегда более верный исторической правде, нежели общепринятому мнению, он видимо противоречит себе, когда говорит, «что при В. К. Иване Васильевиче (супруге Софии Фоминичны) подобные церемонии и все придворные обряды *еще не облекались в те пышные формы*, какие они получили впоследствии, что вообще *пышная, великолепная обстановка царского сана входила постепенно и вводилась окончательно только при его внуке*, за которым даже официально, соборной грамотой, утврежден был и царский сан» (стр. 218). И так не подлежит сомнению, что вопрос о византийском влиянии на Московский царский двор через Софью

Фоминичну, через ее Греков и Италию, еще требует более точной критической разработки. При больших и малых дворах владетельных лиц всей западной Европы в XVI столетии заметно усиливается церемониал, устраивается настоящая придворная жизнь. Сам же г. Забелин приводит свидетельство иностранца Контарини о том, что на западе давно уже соблюдался придворный этикет, которого не понимал еще Московский Князь (стр. 217). Почему же впоследствии этот придворный церемониал должен был принять у нас характер Византийский, и притом уже в XVI веке, когда негде уже было брать для того византийских образцов? – Столько же, мне кажется, односторонне смотрит г. Забелин на русские обычаи, когда говорит: «Благочестивые Московские Цари, подобно императорам Византийским, и, без сомнения, в подражании им, совершали богомольные выходы в каждый церковный праздник» и т. д. (стр. 298). Конечно, строгий стиль этих церковных церемоний, согласных с обрядами восточной церкви, подходит к характеру византийскому; что же касается до самых церемоний, то их было несравненно больше, и они были гораздо разнообразнее в католических странах. В сущности было одно и то же, и на западе, и у нас, но отличалось только по *стилю*. Так, например, престол был необходимой принадлежностью коронованной особы, как у нас, так и на западе; но престол Московских царей XVI и XVII столетий отличался некоторыми особенностями в своем стиле, ведущими свое начало от Византийских преданий, о чем интересные подробности сообщает автор на стр. 144 и след.

Что византийское влияние не могло быть господствующим в царском обиходе XVI и XVII столетий, особенно явствует из постепенно усиливающегося у нас в этот период влияния западного, следы которого весьма подробно разбирает автор на стр. 56, 61, 62, 76, 110, 142, 164 и пр. Цари Московские вызывали к себе иностранных мастеров и вообще с удовольствием вводили в своем домашнем обиходе некоторые удобства и изобретения западные. По книге г. Забелина можно проследить, как мало помалу осложнялся западными элементами древнерусский стиль художественных и

ремесленных произведений. Первоначальный рисунок резных из дерева изделий, потом архитектурных украшений из прилепов или барельефов, и вообще всякого узорочья в мебели и утварях – состоял в связи с иконописью, удержавшей в себе византийский стиль. В узорочьях господствовали геометрические фигуры, состоящие из *косиц* и *прямей*. Эти фигуры, ведя свое начало на родной почве от древнерусских преданий плотничного дела, рано встретились с Византийскими орнаментами в рукописях и утвари, по преимуществу отличающимися тем же геометрическим характером. Но эти геометрические узорочья, которыми византийский стиль восполнял для себя отсутствие более жизненных элементов, для средневековых дикарей были слишком сухи, мало говорили воображению. Надобно было эти бессмысленные пространства, ограниченные линиями, наполнить изображениями живых существ. И младенческое состояние техники, и наклонность ко всему сверхъестественному и чудовищному, у всех европейских народов, рано положили начало *чудовищным* и *зверообразным* украшениям варварского стиля, из которого потом образовался так называемый *Романский*. Сначала этот варварский вкус на Руси явился вследствие таких же естественных потребностей, так же самостоятельно, как и на западе, что можно видеть, например, в так называемых *коньках* на крестьянских крышах¹⁹¹. Потом влияние западное, и особенно немецкое, через Псков и Новгород, дало новый толчок этому варварскому вкусу и его поддерживало изделиями и украшениями романского стиля. Стоит только сличить заставки в русских рукописях от XIII до XV в. с капителями романских колонн во французских или немецких постройках XII века, чтобы вполне и наглядно убедиться в этом факте. В разных местах своей книги г. Забелин приводит множество подробностей, ясно свидетельствующих, что вкус к зверообразным и чудовищным украшениям сильно господствовал в древней Руси, и оставался даже до конца XVII столетия, несмотря на разные смягчающие влияния, следы которых можно возвести у нас к концу XV столетия.

Постоянно отставая во всем от запада на несколько столетий, русские отстали и в замене романского стиля

готическим, который на западе является уже в XIII столетии, а у нас в XV; и он мало оказал своего влияния и не резко выдвинулся, потому что сделавшиеся более частыми сношения Руси с западом в XVI и XVII в. скоро ввели новые элементы стиля *Возрождения*.

Не касаясь готических углов и шпигцев, я обращаю внимание на роскошную *листву*, украшающую архитектурные члены этого стиля. Заставка знаменитой новгородской Библии архиепископа *Геннадия* 1499 г. отличается от всего предшествовавшего именно этой самой готической листвою, и, без всякого сомнения, эти то новые западные орнаменты получили у нас в старину название *фрящины* или *фряжских трав*. И действительно, заставки и узорчатые буквы в русских рукописях XVI столетия, имеют характер *фряжских трав*, которые существенно отличаются от украшений стиля *Возрождения*.

Г. Забелин, не отличив европейских стилей в их последовательном развитии и в их отношении к русским изделиям, дает, по моему мнению, неверное понятие о *травной* резьбе и о *фрящине*. Впрочем, верный исторический такт и здесь предохраняет его от ошибки. «В изображении растений, так называемых трав, плодов и т. п., рисунок был конечно свободнее... к тому же травная резьба, более или менее замысловатая, носила название *фрящины*, *фряжских трав*, что также указывает на чуждое ей происхождение, именно из Италии, и, может быть, не раньше XVI века. Древнейшие травня украшения значительно отличаются от этой *фрящины* и всегда сохраняют тип своих византийских образцов» (стр. 108). В этой характеристике все верно, за исключением влияния из Италии и ограничения XVI-м веком. Мы уже указали, что *фрящина* явилась в Новгороде в XV в., без сомнения, не из Италии. Действительно, готические травы существенно отличаются от византийских, образчик которых можно видеть, например, в заставке изборника *Святославова* 1073 г., или в буквах, миниатюрах и заставках *Остромирова* Евангелия; действительно, травная резьба была замысловатее и ее рисунок свободнее: потому что готический стиль именно и отличается от романского большею свободой и художественностью.

Особенно важны для истории развития русского быта в связи с иноземным влиянием исследования г. Забелина о *стенном и подволочном письме* в XVI и особенно в XVII столетии (стр. 121 и след.). Стенная живопись, украшавшая дворцовые палаты, была известна под именем *бытейского письма*, по господствовавшему характеру сюжетов из Св. Писания, из житий Святых, из хронографов. Но этот строгий стиль мало помалу стал смягчаться внесением новых элементов, в рисунках астрологических с поучительной целью (стр. 128:130), в ландшафтах, именовавшихся *ленчафтами* (стр. 136), в перспективах, которыми иностранец Петр Энглес в 1683 г. украсил дворцовый сад (стр. 76:77), наконец, в портретах Московских Царей, лиц царской фамилии и других особ (стр. 167:168). Как иностранец, Петр Энглес прославился своим *преоспективным* письмом (т. е. перспективным) и написал *преоспективную* картину во всю стену; так в 1679 г. ко дворцу был взят живописец «иноземец *анбурския земли*» Иван Андреев Вальтер, за написанную им *персону* стольника князя Бориса Алексеевича Голицына (стр. 164:166).

Но как *бытейское* письмо в украшениях царских палат господствует над *ленчафтами*, *преоспективами* и *персонами*, и всему убранству дает строгий стиль, так и в самой жизни, не смотря на разные нововведения, например, в садах висячих с проведенными вверх трубами для воды, еще во всей силе господствует ее основной, древний строй. Материи выписывались заграничные, но большая часть платья, постели и все предметы их убранства переходили наследственно к детям и внукам, и потому сберегались десятки лет, хотя и в подновленном виде, соответственно новым вкусам и потребностям (стр. 205). Иконостас крестовой палаты или комнаты был хранилищем домашней святыни, которая служила верным выражением благочестивой истории каждого лица, составлявшего в своей крестовой свой собственный иконостас, по своим личным потребностям, или, как тогда говорили, свое собственное *моление* (стр. 194). Что же касается до спальни того времени, то мы не встречаем в ней такого количества икон, какое очень часто можно встретить в теперешних спальнях, когда

эти комнаты отчасти уже получили и значение крестовых. В старину постельная комната украшалась только *поклонным* крестом и иконой (стр. 206). В крестовой находилась постоянно святая вода, которую привозили иногда из очень далеких мест, из монастырей и церквей, прославленных чудотворными иконами. Эта вода называлась *праздничною*, потому что освящалась в храмовые праздники, совершаемые в память тех Святых, во имя которых сооружены были храмы (стр. 290). Отечественные свидетельства о благочестии, набожности и благотворительности русских Царей г. Забелин подкрепляет свидетельствами иностранных путешественников (стр. 292, 293:337). Описываемые автором обычаи московских Царей утешать милостыней и лаской тюремных сидельцев и полоняников дают особенный характер так называемому Тайному Приказу (стр. 305:337). По свидетельству иностранцев, московские Цари отличались большой любознательностью, которая ставили их в круг самых образованных людей того времени (стр. 295). Они читали иностранные газеты, известные у нас в старину под именем *Курантов*; держали у себя при дворе не только *бахарей* или сказочников, но и бывалых у святых мест старцев, искусных повествователей о старине, известных под именем *верховых богомольцев* (стр. 296); покровительствовали художникам и разным мастеровым людям; и досужее время любили проводить в рассматривании разных работ золотых дел мастеров, алмазников, иконописцев, оружейников и вообще всяких ремесленников, изготовивших что-нибудь любопытное (стр. 297). На Святую неделю, в числе придворных, являлись к Государю лучшие художники и ремесленники Оружейной Палаты со своими работами, с разными *подносными делами*. Иконописцы подносили своего письма иконы, живописцы полковые знамена и картины; оружейные мастера – латы, пищали и т. п., токари – опахала, шахматы, гребни и т. п. (стр. 342).

В заключение своего разбора я привел несколько характеристик, не для того, чтобы познакомить с подробностями и их живым отношением к целому (для этого, повторяю, надобно бы переписать всю книгу), но для того, чтобы дать понятие о строгом, научном тоне, в каком автор ведет историческое

обозрение русского быта, и о том примерном беспристрастии, с которым относится он к прошедшему. И великое, и малое, и существенное, и случайное, и истинное, и ложное, одним словом, вся сполна древнерусская жизнь в ее переливающейся светлотени, и с лицевой стороны, и с изнанки, стройно и спокойно проходит перед глазами читателя, постоянно вызывая его на размышление. С замечательным, так сказать, эпическим тактом автор умел устранить себя от личного вмешательства, и заставляет говорить только самые факты, которые уже сами собой бросают свет и тени в общей исторической картине домашнего быта Русских Царей в XVI и XVII в.

* * *

Из всего сказанного мною извлекаются следующие выводы.

1. Сочинение г. Забелина основано на тщательном и добросовестном изучении источников, из которых большая часть открыты или приведены в известность им самим.

2. Точное изложение фактов, свободное от всяких личных и случайных взглядов и увлечений, делает это сочинение необходимой справочной книгой для всякого занимающегося Русской Историей.

3. Замеченный мною недостаток сравнительного метода выкупается полнотой в обозрении своеземных материалов и округленностью исследования, которое в противном случае нарушалось бы сравнительными отступлениями. Сверх того, в самом интересе науки надобно требовать, чтобы сначала во всей точности и полноте было рассмотрено свое, и потом уже для дальнейших разъяснений сближено с чужеземным. Последнее дело несравненно легче, благодаря отличным пособиям западной литературы по истории культуры. Г. Забелин принял на себя более трудную и существенную задачу, и решает ее вполне удовлетворительно. Потому:

4. Книга есть лучшее сочинение из всех, какие только выходили в нашей литературе по Истории Русского быта.

Представляя эти выводы на благоусмотрение Академии наук, вмещаю себе в обязанность присовокупить, что считаю сочинение г. Забелина достойным полной Демидовской премии.

Заметки из истории Чешской живописи

В бытность мою в Праге, в начале нынешнего года, однажды утром зашел за мной Зап, издатель археологического и художественного журнала Паматки (Памятники), чтобы идти в одно ученое заседание, где соберутся все литературные знаменитости Чехии. Мы отправились с ним в Старый город, с площади Св. Вацлава (Вячеслава), где он живет в гостинице эрцгерцога Стефана, против самой статуи Св. Вацлава на коне, знаменитой между прочим тем, что в повстаньи 1848 г. чехи служили перед ней обедню на церковнославянском языке.

Предварительно надобно сказать, что Прага делится на несколько частей, из которых главные: по эту сторону стоит Ратуша и Тынская церковь, со старинными домами, из которых иному лет 500, если не больше, с узенькими преузенькими улицами и с жидовским кварталом, и – Новый город, отделяющийся от Старого Коловратской улицей, особенно известной находящимся на ней знаменитым Чешским музеем и национальным Чешским клубом – *Горожанскою Беседою*, куда ежедневно по вечерам собирается весь ученый, литературный и мыслящий люд. В старину на месте Нового города было поле, отделявшее Прагу от пресловутого Вышеграда, где некогда имела свою столицу мифическая княжна Любуша и где она судила и рядила, собирая славные сеймы, по эпическим сказаниям чешской старины. На ту стороны Вълтавы, из Старого города, ведет старый мост, каменный, с колоссальными статуями католического характера, а из Нового города – новый мост, цепной, проходящий над островом, засаженным высокими деревьями. Город по ту сторону Вълтавы называется Малой Стороной; над ней круто поднимается гора Петрин, а около, через лощину, возвышается урочище Градчаны с готическим собором Св. Вита, с императорским дворцом, с палатами архиепископа и капитула. Вид с Градчан на расстилающуюся по ту сторону реки Прагу, с ее старинными домами и башнями, и на гору Петрин, поднимающуюся налево, – восхитительный.

Кто не был в Праге и судит о ней только по немецким или французским дорожникам, в которых она обыкновенно

отодвигается в разряд третьестепенных городов, или по ученым сочинениям в которых больше вспоминается о Краледворской рукописи, о Гусе, Жижке и других давнопрошедших именах, тот считает Прагу годной только на то, чтобы через нее попасть в Карлсбад или Теплиц; воображает ее стареньким городком, лишенным всякого современного значения, почтенной развалиной, на которой немногие чешские славянофилы свили себе ученое гнездо в каком-то Чешском Музее, вспоминая о прошедшей славе и могуществе своих соотечественников. Но на самом деле это совсем не то. Правда, что этот город богат развалинами и стариной; правда, что чешские ученые первые подняли знамя славянской народности – но все это и многое другое обнимает обширный, богатый город, с числом жителей наполовину Москвы, цветущий торговлей и промышленностью, с магазинами, каких нет в Москве, тянущимися бесконечно по улицам и Старого, и Нового города, как не тянутся они даже в Петербурге. Город, кишачий народом, веселый и деятельный: и все это городские жители, или из окрестностей, купцы, ремесленники и поселяне; и все это неугомонно толпится по сотням улиц и Старого, и Нового города, и по Малой стороне и на Градчанах, и все это – пешком, потому что экипажных аристократов здесь мало. Оживленность и довольство – вот первое впечатление, какое производит на приезжего Прага. Изделия большей частью своего производства и дешевы; также дешевы и иностранные товары, благодаря центральному положению страны. Чехи народ трудолюбивый и промышленный. У немца на фабрике обыкновенно работают чехи. В магазинах торгуют все чехи, а то – евреи, которых иностранцы смешивают с немцами. И по улицам, и в магазинах – везде слышатся славянские звуки, чешский язык. После Москвы, я не знаю лучше Праги ни одного славянского города.

Итак, мы с Запом отправились в заседание. С площади Св. Вацлава, пересекая широкую Коловратскую улицу, тотчас же входишь в узенькие проулки и закоулки. Дорога шла по этим извилинам, пересекаемая рынками, на которых бабы продают яблоки, лук и апельсины вместе, всякую живность. Потом вошли мы в ворота – будто во двор – но двор, весь окруженный

лавочками с хлебом, дешевым платьем, старыми книгами и лубочными изданиями католического благочестия; вышли из одних ворот, и опять, через узенький закоулок, попали в другие ворота, и опять такой же двор с продавцами, а над их лавками кругом балконы первого этажа, а там поднимается и второй, и третий, и четвертый этажи, так что эти дворики с лавками кажутся дном колодца. Так прошли мы несколько таких ворот, и, наконец, через узенькую же улицу добрались до трехугольной площадки, упирающейся в дом, самой странной наружности: посреди дома ворота, а над воротами арка, величиной больше ворот, идущая по стене и перерезывающая кровлю. На арке нарисовано Благовещение. Эта площадка называется Вифлеемской, и знаменита потому, что на ней стояла часовня самого Гуса; а этот странный дом с Благовещением принадлежит пивовару и виноделу Напрстку (по нашему Наперстку), как гласит крупная надпись, намалеванная на стене дома, над воротами. В этом-то доме и должно было происходить заседание, у самого хозяина. Г. Напрстек ведет свой род от предков, которые прозывались по-славянски Наперстками, но отец его, ради пущей важности, перевел себя на немецкий язык и величался Фингергут. Что же касается до сына, то, воспитавшись в новых идеях, он воротился к старине и восстановил свое прадедовское славянское прозвище. Этот человек лет 35-ти; в молодости своей, в 1848 г., он отличался на пражских баррикадах, а потом улизнул в Америку, где не терял времени, получил серьезное образование и занялся специально механикой и промышленностью. Он считается в Праге одним из первых специалистов по этой части, и иногда читает публичные лекции. Сверх того, он хороший знаток в искусствах, и в это утро у него собралось заседание по предмету собирания и издания художественных произведений чешской старины, и именно живописи.

Через сказанные ворота вошли мы на маленький двор, загроможденный бочками и дровами, и обдавший нас атмосферой бродящего красного вина. По узенькой грязной лестнице взобрались на длинную галерею, или переходы: на стенах висят десятками ведра из-под вина, в конце галереи,

тоже на стене – в полный рост деревянное распятие, и потом – жилище самого хозяина. Там уже собрались все, кому следовало, человек до тридцати. В первой комнате были разложены на столах, частью развешены на веревках снимки, факсимиле и фотографии с живописных произведений. Вторая комната, кабинет хозяина, до самого потолка уставлена полками с книгами. Выставленные копии были изготовлены живописцем Вышком. Пересмотрев их, все уселись. Заседание открыл Ригер, один из первых ораторов в чешском сейме и в Пражской Раднице (ратуше), если не самый лучший; человек лет сорока, смуглый, с черными бакенбардами и усами, плотный, говорит басом, одевается щегольски. В кратких словах он объяснил всю важность произведений чешской школы живописи, особенно в XIV столетии, при Карле IV, когда чехи в этом искусстве стояли выше немцы даже могли соперничать с самой Италией. Немцы, втягивая все чешское в немецкую область, давно уже предвосхитили живописную славу чехов, ставя чешскую школу живописи в одну группу с кельнской, и, помещая в истории немецкой живописи чешские произведения, например, прекрасные миниатюры знаменитого Пассионаля Кунгуты или Купигунды. Старая чешская школа блистательно заявила себя и в стенной живописи, и на досках, от XII столетия, и особенно в XIV, чему доказательством собранные здесь снимки. Но это только начало того труда, который предстоит совершить. В заключение Ригер предложил присутствующим обсудить это важное национальное дело и решить, как вести его. Затем живописец Вышек представил свои соображения и указал на общество Сватобор, заведывающее пособиями для литераторов, как на такое учреждение, которое может своим влиянием и своими средствами способствовать собиранию и изданию произведений чешской живописи. Это мнение встретило себе возражение со стороны Палацкого, знаменитого историографа Чешской земли, и также отличного оратора, человека, уважаемого во всей Чехии. Он доказывал, что это национальное дело подлежит Чешскому музею, как центру и двигателю всех интересов национальных. В археологическом отделении Музея будет составлена комиссия с художественной

целью. Члены комиссии будут заботиться о собирании и издании художественных памятников. Решено приступить к изданию их только тогда, когда будет собрано и приведено в известность все существенно важное, и оценено по достоинству. Говорили о средствах к изданию, и я позволил себе присовокупить, что экземпляров на сто можно рассчитывать и в России, где можно найти интересующихся и славянщиной вообще, и особенно искусством, и в университетах, где по новому уставу открываются кафедры истории искусства, и в академиях наук и художеств, и в археологических обществах. Известный чешский литератор и знаток в искусствах Амброс предложил свои услуги, при пособии музыканта, по фамилии Звонарь, усилить при Чешском музее собрание памятников чешской музыки, то есть певческих книг и нот, и приводить эти материалы в систематический порядок для приготовления обстоятельной истории музыки у чехов. После того говорили и другие из присутствующих, все художники и литераторы, иные довольно молодые, лет 25-ти. Всякий раз раздавался звонок, приглашавший к молчанию, и начиналась речь. Обычай вести дело сообща приучил чехов хорошо излагать свои мысли перед публикой. Уважение к личности каждого и простота в обращении много ободряют говорящих публично, а теплое чувство, с каким ведутся национальные дела, возбуждает красноречие, простое и сердечное, без пустозвонных фраз и ложного пафоса. С первобытной наивностью и свежестью славянской породы чехи соединяют немецкую ученость и самое многостороннее европейское образование, очищенное от односторонности немецкой. По своему добродушию они напоминают болгар и сербов, по образованию – самых образованных европейцев. Я говорю, конечно, только о лучших людях, с которыми мне пришлось сойтись, или о которых я слышал.

Художественное заседание у Напрстка особенно было для меня любопытно, потому что я остановился на несколько времени в Праге с главной целью – познакомиться с чешской школой живописи. Давно уже казались мне подозрительными те страницы в историях немецкой живописи, где чешские произведения выдавались за немецкие, и тем больше

произведения XIV века, такой эпохи, когда Пражский университет был первым во всей Германии рассадником просвещения, когда великий Гус за 200 лет до реформации предвозвестил освобождение мысли от католического деспотизма, и когда еще чешская народность была так свежа, что именно от этого столетия дошел до нас список самых изящных эпических лирических произведений чешских, в так называемой Краледворской рукописи; когда образованный чешский рыцарь Фома Щитный на отличном чешском языке писал свои назидательные трактаты, которые с простотой практического взгляда соединяют глубину мысли и поэтическую фантазию, напоминающую Данта. В стране свежей и сильной национальными элементами не могло остаться без самостоятельного развития и искусства, в эпоху, когда процветали науки и когда происходило такое сильное движение идей, приготавливавших реформацию. Известно, что Карл IV, в половине XIV столетия, равно как и пражские епископы того времени усердно покровительствовали наукам и искусствам среди чехов. Известно также, что немцы с уважением отзываются о чешских памятниках искусства того времени, хотя и называют их немецкими. Надобно было на месте проверить это дело, и беглый взгляд на произведения чешской живописи тотчас убедит всякого в туземности и самостоятельности ее развития. Доселе сохранились славянские, чешские имена мастеров, которые украшали своими произведениями рукописи, расписывали храмы, писали образа, особенно в знаменитом Карловом Тыне или Карлы-тейне, ныне переделанном в Карлштейн.

Не имея притязаний решить старинную тяжбу о собственности между чехами и немцами (чего ожидать было бы странно от заметок путешественника), тем не менее для любителей искусства я сообщу здесь несколько замечаний о чешских миниатюрах от древнейших времен до XVI столетия, что удалось мне изучить в Праге, благодаря беспримерной обязательности здешних библиотекарей и ученых. Буду говорить о произведениях несомненно чешского происхождения. Многие

из них, как увидите, отмечены в самых рукописях славянскими именами мастеров.

Чешские ученые, Воцел и Зап, с особенным удовольствием ищут следов византийщины в древнейших произведениях чешских, приписывая ей особенное, местное значение, как противодействие немецкому католичеству. Беспристрастно говоря, кажется, следует в чешской живописи до конца XII века допустить столько византийского, сколько было его везде, и в Германии, и во Франции, и в Италии. Эта эпоха брожения элементов древнехристианских с античными воспоминаниями, византийских с богословской строгостью и варварских с безобразием формы, но со свежестью и энергией мысли. В XIII веке уже очевидно слагается чешская школа живописи, и в XIV веке доходит до своего высшего совершенства, держится так до конца XV или начала XVI в., и потом падает под влиянием иноземного стиля возрождения. Вспомнив век процветания этой школы, легко догадаться о религиозном ее содержании и благочестивом характере. Национальные герои, Св. Вацлав (Вячеслав) и Гус, постоянно воодушевляют чешского миниатюриста и чешского живописца. Легендой о Св. Вацлаве начинается история миниатюры в Чехах; сожжение Гуса – сюжет последних миниатюр XVI века, на которые я обращаю ваше внимание. Впрочем, я начну свое обозрение не с этой древнейшей легенды, а с рукописи, хотя и позднейшего письма, но удержавшей в своих миниатюрах следы первоначального стиля древнехристианского искусства.

I

Это *Лицевая Библия*, XIII века, в лист, принадлежащая князю Лобковичу, в Праге. Каждый лист горизонтально разделен надвое, в той и другой части по рисунку; над рисунками подписи текстов. Подписи разных времен, а рисунки древние. Они не раскрашены, только в очертках. Начинаются сотворением мира и идут через весь Ветхий и Новый Завет до Апокалипсиса включительно. На конце легенда Св. Вацлава в лицах. На последней странице нарисована Св. великомученица Екатерина; она стоит с колесом, орудием ее мучений. Перед ней склоняет колена безбородый юноша, молитвенно сложив свои руки. Это

сам миниатюрист Велислав, как гласит надпись на свитке (*Sáncta Katerina exandi famulum tuum Vellislaum*). Рукопись эта ясно показывает, что искусство в Чехах ведет свое начало от ранних преданий древнехристианского стиля, соединившего с христианской символикой античные формы, что явствует, например, из следующих миниатюр:

1. На первом листе, в верхней половине изображена бездна в виде реки, изливающейся из пасти чудовища; над ней носится Дух Божий в виде голубя. Налево от зрителя тьма (*tenebrae*) – в виде двух юношей, сидящих рядом: они до пояса обнажены; а ниже до ног драпированы в отличном классическом вкусе. Оба закрыли глаза и немного понагнули свои головы, каждый в свою сторону, изящно изгибая фигуру, и каждый поднося одну руку к щеке. Оба они дремлют. По высокой красоте античного стиля (несмотря на некоторую неверность в рисунке) эту группу непременно следовало бы назвать античной, если бы она даже напоминала величавые, задумчивые статуи ночи и сумерек, которым, Микель Анджело обессмертил могилы Медичисов в церкви Св. Лаврентия во Флоренции. Направо, Господь Бог творит свет. Как искусный измеритель, художник, в одной руке держит Он весы, в другой – циркуль. В кругу сотворенный им свет, в виде юноши с факелами.

2. Нижняя миниатюра на первом же листе изображает как Бог творит день и ночь: день в виде античного типа Аполлона, а ночь – Дианы (обе фигуры в кругах).

3. Четыре райские реки в виде четырех женщин, выливающих из урн воду.

4. Особенно любопытен тип Евноха. Дряхлый старик, в коротком кафтане, подпирается костылями, а сзади у него, как у ангела, крылья. Господь Бог своей десницей из облаков касается его головы, чтобы взять его на небо. Быт. Гл. 5.

5. Иосифу во сне поклоняются солнце и луна в античных символах Аполлона и Дианы (обе фигуры в кругах).

6. Фараон изображаемый постоянно безбородым юношей.

7. Успение Богородицы, изображаемое по-византийски; то есть усопшая Богородица лежит на одре, окруженная

апостолами. Но позади, душу ее берет не Спаситель (как обыкновенно), а два ангела – каждый за руку.

II

Легенда Св. Вацлава, в 4-ку, оригинал в Вольфенбюттеле, по точной копии с него в Чешском музее. Рукопись писана для чешской герцогини Эммы, в 1006 году, как свидетельствует подпись, по древнему обычаю, бесцеремонно написанная по всему полю первой миниатюры (hunc libellum Hema venerabilis principissa pro remedio animae suae in honorem beati Venceslai martiris fieri jussit a. 1006). Св. Вацлав, с бородой, в коротком полукафтаны (или сукне), а сверху в мантии, обращается к Иисусу Христу, который, показываясь из облаков, надевает на него корону. Эмма, падши ниц, и изогнув спину и колени, как изображаются молящиеся в древнейшей византийской живописи, в усердном молении ухватила Св. Вацлава за левый сапог. Кроме этой, в рукописи еще только две миниатюры. На одной Св. Вацлав стоит с чашей перед сидящим за столом Болеславом и его фамилией, у него на крестинах. И Болеслав, и Вацлав в коротких полукафтанах. Болеслав с обритой бородой, но с усами; волосы на голове короткие. На другой, убийство Св. Вацлава у дверей храма, византийского стиля. Миниатюры писаны на золотом поле. Особенно любопытны по костюмам.

III

Так называемый *Вышеградский кодекс*, в лист, содержит Евангелие; уже в 1129 г., вместе с другими драгоценностями дан был вкладом в коллегиальный храм Вышеградский, а писан по крайней мере в X веке. Миниатюры все на золоте, в раннем стиле романском, варварски искажившем изящные формы древнехристианского искусства. Лица обрисованы чернилами. Неестественные складки наложены симметрически и условно, будто завитки букв или заставок. По сюжету любопытны миниатюры:

1. Иисус Христос и Иоанн Предтеча без бород; тоже без бороды и Бог Отец, или, лучше сказать только одна голова, с шеей по плечи, помещенная в облаках. Очевидно подражание скульптурному бюсту. Наверху, рядом с облаками, помещен

мальчик, льющий из урны воду. Это Иордан. Над Спасителем Святой Дух в виде голубя.

2. Благовещение: символический голубь своим клювом почти касается кос Девы Марии, сидящей на престоле.

3. Тайная Вечеря: и Христос, и все Апостолы без бород, по стилю античных идеальных типов, за исключением Петра и Павла, которым даны бороды такие же, какие изображаются у них и в наших иконописных подлинниках. Очевидно, что иконописные подобию этих двух Апостолов установились раньше всех прочих. Иоанн Богослов – фигура мальчика – возлежит на коленях самого Иисуса Христа. Против Христа сидит Иуда, и в одно время с ним, правой рукой обмакивает кусок хлеба в солонку, а левой рукой кусок кладет в рот; но в это само время подлетает ко рту красная птица, чтобы вырвать у него этот кусок.

4. Распятый Христос без бороды и соткрытыми глазами.

5. Вместо Воскресения Иисуса Христа, на целом листе изображено восстание мертвых из гробов, в несколько рядов. Таким образом, таинство Воскресения Христова сокрыто от глаз смертных, и событие это является только преобразующим всеобщее воскресение на Страшном суде.

6. На листе 68, в букве D (в слове Dixit), в завитках раннего романского стиля, изображен сидящий на престоле Св. Вацлав, в тунике с фибрием, без бороды, с копьем; на голове красная шапка, спускающаяся на плечи львиными лапами. Над ним благословляющая рука. Возле надпись: *Venzezlavus dux*. Эта миниатюра, последняя в рукописи, не оставляет сомнения о туземном, чешском происхождении этого великолепного кодекса. Находится в университетской библиотеке, в Праге.

IV

Знаменитая латинская энциклопедия, известная в литературе под именем *Mater verborum*, с чешскими глоссами, или подстрочным чешским переводом некоторых латинских слов; в лист, находится в Чешском Музее. Писал эту рукопись в 1202 г. Вацерад, а миниатюры делал иллюминатор Мирослав, оба чехи. По обычаю времени, они подписали свои имена так: в букве P, в кружке ее, изображена Богородица, как наше Знаменье; а под ней две молящиеся фигуры, в монашеских

рясах: одна на коленях, другая стоит, и у каждого по свитку; у первой фигуры в свитке писано: *моли за писца Вацерада* (орар. scre Vacerado), а у второй: *моли за иллюминатора Мирослава* (орар. illre Mirozlao). При последнем означен и сказанный год. В миниатюрах этой рукописи, на основе стиля романского, уже очевиден элемент чешский. Романские изгибы и сплетения змееобразных ремней еще господствуют и иногда опутывают человеческую фигуру; но вместе с тем иллюминатор изыскивает средства дать право первенства изображению человеческому, сообщить фигуре характер и выражение, хотя еще и охотно пишет разных зверей и чудовищ в романском стиле. Живя в эпоху суровую, он смотрит на окружающую его действительность более мрачным взглядом и любит изображать трагические моменты; он не знает еще грации и мягкости благочестивой чешской школы XIV века, и даже мирным, и нежным сценам придает оттенок величия, чуждый всякой женственности, в которую впоследствии впадает чешская живопись. Иллюминатора Мирослава, я назвал бы Эсхилом чешской живописи. В его строгих и величавых фигурах есть какая-то внутренняя связь с теми древнехристианскими гениями тьмы, которые так невольно приводят на память Микель-Анджеловы *Ночь* и *Сумерки*. Несмотря на преобладающее еще господство романских форм, чудовищных и звериных, со змеиными извивами и сплетениями, художник, очевидно, хочет от них освободиться. Это особенно заметно в миниатюре, писанной в букве ипселон (Y). Вместо фантастических изгибов романских, Мирослав изобразил эту букву в виде виноградного дерева с ветками. На одну из них упирается ногами легкая и довольно изящная фигура; каштановые ее волосы подобраны ремнем. Она уже не спутывается символическими узлами ременных переплетений, а лезет по веткам, из которых одна проходит между ее ногами. В левой руке держит она корзинку, а правой рвет виноград. Позади нее, тоже взгромоздившись на ветку, обезьяна запихала свою лапу себе в пасть. Как немецкие мастера романской эпохи вносили в свои неуклюжие, но полные мыслей, произведения, свою немецкую мифологию, так и Мирослав, в самом начале рукописи, на целом листе поместил

миниатюру из фантастических сплетений, внизу оканчивающуюся изображением лета в виде женщины. Над ней латинская подпись: *estas*, и чешская – *síva*, то есть, *Жива*, богиня, подательница жизни. На ней помещена довольно натурально писаная фигура, играющая на скрипке. В ней много движения и уже некоторой грации, сколько она могла быть доступна строгому стилю этого мастера. Выше, из бесчисленных извитий, выступают то обезьяны, коронующие сову, то человеческая фигура, которую дьявол тянет за волосы. Из миниатюр, характеризующих суровый стиль мастера, укажу на следующие:

1. В букве М, в средней полосе ее, висит предатель Иуда, повешенный будто на виселице. Обезображенное насильственной смертью лицо трупа, с ощерившимися зубами поразительно верно изображает природу и трагическим выражением, хотя все туловище писано еще крайне детски, без всякого анатомического умения. По обе стороны, два черных ворона, вцепившись своими когтями в плечи повешенного, клюют ему глаза.

2. Целование Девы Марии и Елисаветы, предмет, который даже византийские мастера писали грациозно, послужил Мирославу сюжетом для строгой и величавой сцены. Он изобразил обеих женщин не в профиль, стремительно бросающихся друг другу в объятия, как обыкновенно они пишутся, а величаво стоящими рядом, *en face*, и налагающими друг на друга руки – будто скульптурная группа, в строгом стиле Микель-Анджело.

3. Распятие. Христос распят не на кресте, а на дереве с двумя искривленными суками, служащими для распятия рук. Самому дереву придан мрачный, отчаянный вид: оно изуродовано и изогнуто, и оба сучка тянутся вверх. Потому и тело Распятого особенно мучительно изогнуто, а руки насильственно вытянуты по сучкам вверх. Здесь взят самый ужасный, самый безотрадный момент распятия, где все носит на себе характер болезни и мрака. Обыкновенно эта сцена смягчается слезами любви и сострадания в лице Богородицы и Иоанна Богослова, стоящих по обе стороны распятия. Мирослав

изгнал из своего изображения все успокаивающее и умиляющее. Не любящая мать и верный ученик стоят у него по обе стороны Распятого, а два воина-тирана: один прободает ему копьем бок, а другой в губке подает уксус.

К половине XIII века чешская школа живописи, видимо, чувствует свои силы. Изучение и подражание природе служат ей главным двигателем. Романский стиль нечувствительно приводит ее к мастерскому изображению животных. Она еще не умеет сладить с обнаженными формами человеческого тела, но уже натурально набрасывает складки одеяния, и драпировку изящно подчиняет движениям фигуры. Не умея писать туловище, руки и ноги, она уже отлично отделяет лицо, и стремясь к натуре, старается дать ему характер и выражение. Если размеры фигуры еще не верны, то ее движения уже натуральны и выразительны.

V

Все это с поразительной очевидностью можно заметить в *Яромирской* (по монастырю), иначе *Бржезницкой* (по замку) *Библии* 1259 г., в лист, в Чешском Музее. И писец и миниатюрист были чехи, и изобразили себя между миниатюрами этой рукописи. Имя писца – Збигнев Ратиборский, а миниатюриста – Богуш Лютомирицкий. Последний изображен с бородой, в красном светском одеянии. На пьедестале этой фигуры год написания рукописи. В миниатюрах преобладает рисунок над колоритом. Лицо и все обнаженные части фигуры только в очертках, едва раскрашенных, но в одеянии, зверях, птицах; художник искусно употребляет и краски. Впрочем, главное достоинство его в смелых, твердых и во всех отношениях мастерских очертках, которые позволяют заключать, что блистательное развитие чешской живописи в XIV веке было систематически подготовлено строгой школой рисовальщиков, образовавшей в средние века изящный и правильный рисунок в связи со скульптурным мастерством. Художник, видимо, любил природу, и много наблюдал над характером и нравами не только людей, но и животных, и с особенным удовольствием, и тщательностью делал на полях рукописи свои мелкие этюды, эти

разрозненные фигурки, которые потом, уже в XVII столетии, сложились в целые картины у фламандских мастеров.

Эти мастерские фигурки, с необыкновенной оконченностью рисунка, верные природе, оживленные движением и выражением, сверх того, необыкновенно грациозны, и постоянно говорят зрителю, что начертавший их или был человек веселого нрава, или хотел развеселить и позабавить того, кто будет их пересматривать. Точно будто он писал их забавляясь. Он отлично рисовал кроликов, обезьян, собак, но особенно был неистощим в птицах, больших и маленьких, так что по его рисункам, кажется, можно составить весьма полную монографию о местных птицах в Чехии в половине XIII столетия. Изображения его ничего уже не имеют общего со страшилами романского стиля, и если иногда рисует чудовищ, то только для забавы, и всегда старается рисовать их как можно изящнее. То к птице приделает красивую женскую головку, то голову старика насадит на туловище чудовища; иногда приделает к какому-нибудь животному голову прелата, в соответствующей его званию шапке, а то оденет обезьяну в капуцинскую рясу, да еще в руки ей даст книгу, и заставит ее внимательно читать. В миниатюрах Богуша уже ясно чувствуется освобождение художественной идеи из-под гнета безотчетного мистицизма и темных символических форм. Вместе с тем, выступает самостоятельно и личность человека, с его обычной деятельностью, с окружающим его бытом: с его обычаями и привычками. И именно в этом-то отношении особенно дороги миниатюры этой Библии для истории чешской культуры в XIII столетии. Вот, например, женщина прядет пряжу; мальчик с топором; девушка в шапочке, похожей на ночной чепец, подняв несколько подол своего синего платья, идет по воде, грациозно оглядываясь назад; двое борются, как называется – под ножку; мужчина с женщиной пляшут, оба ухватившись рукой за платок, как у нас в хороводах, мужчина высоко поднял одну ногу, а руку подпер в бок; стрелок натягивает лук; девушка пляшет, закинув одну руку на голову, и другую грациозно опустивши вниз, все движения ее верны и грациозны, и мастерски отражаются в падении складок ее одеяния; мужчина идет с граблями и с

вилами о двух рогульках. Особенно для истории музыки многое завещал будущим историкам этот неистощимоплодовый мастер в разных остроумных фигурках, которые играют то на флейте, то на трубе, то на дудке, приделанной к мехам, то на скрипке, то на гитаре, которой выгнутая дугой ручка оканчивается собачьей мордой, то молотками ударяют в висащие колокольчики.

Таким образом, мало помалу слагаются отличительные свойства чешской школы живописи, а именно выразительность, так ярко выступающая уже у Мирослава, потом – подражание природе и стремление к идеальной красоте в лицах, что очевидно в этих сотнях фигурок Богуша. Даже чудовищ рисует он грациозно, и дает им красивые человеческие головки, юные или старческие. Наклонность – изображать старость благообразной и прекрасной, заметная уже в XIII веке, становится, как кажется, принципом для мастеров цветущей эпохи XIV века. Даже в том случае, если описываемый ими портрет не удовлетворяет требованиям красоты, – они дают ему идеальный тон – красотой и мягкостью выражения. Потому-то мягкость и нежность составляют отличительную характеристику лучшей эпохи чешской живописи. И эти свойства тем сильнее действуют на зрителя, что выражаются в самом живом, цветущем, и, вместе с тем, в необыкновенно нежном колорите. Искреннее благочестие эпохи только усиливает эти свойства, придавая лицам задушевность выражения и смягчая религиозный восторг теплотой чувства. Но вместе с тем, подражание природе и наблюдение ее законов в рисунке и колорите спасают фантазию живописца от бесплодного мистицизма, удерживая ее в пределах действительности. Таким образом, цветущую эпоху чешской живописи, в XIV веке, можно сравнить с эпохой Ван-Эйков в Голландии, или Беато Анджелико Фьезолийского и Мазаччио в Италии, то есть с живописью XV века в Италии, Голландии и Германии. Чешская школа не была предварена такими блистательными дарованиями, как Джотто, Николо Пизано, Орканьи, но уже и в XIV веке достигла того, чем знатоки искусства восхищаются в Мазаччио, в Фьезоле или в Филиппо Липпи.

VI

В историях немецкой живописи особенно прославляется идущий от начала XIV века *Пассионалаббатиссы Кунгуты или Кунигунды*, в лист, но впоследствии рукопись была обрезана, даже с повреждением миниатюр; находится в библиотеке Пражского университета. По снимкам, знатокам особенно известна из этой рукописи замечательнейшая по красоте и выражению Скорбящая Богоматерь (*Mater dolorosa*). На миниатюре она стоит одна, но я всегда воображаю ее себе стоящей при кресте Распятого, по правую его сторону, чему вполне соответствует положение всей ее фигуры. Трудно где-нибудь в других школах живописи указать нашим живописцам и иконописцам лучший образец для этого сюжета. Как манерны и безжизненны кажутся перед этой Скорбящей Матерью все сентиментально-идеальные попытки, которым Гвидо Рени давал прозвание Скорбящей Богородицы! От великой скорби голова ее не держится на плечах и болезненно склонилась налево, на левую руку, которую она поднесло к плечу, а правую прижимает к сердцу. От сердечной надежды глаза ее широко раскрылись, закатываясь под лоб, а брови конвульсивно жмутся друг к другу, образуя насильственные морщины на нижней части лба; уста ее сомкнуты, будто с тем, чтобы остановить рыдания. Все лицо бледно; потому что горячечный пароксизм плача уже прошел, уже нет красноты в обсыхающих от слез глазах. Скорбь сосредоточилась внутри, побежденная волей, которая дала силу стоять на ногах. Видим, – художник обладал изящным вкусом, потому что самой постановкой фигуры хотел умерить патетическое выражение. Известно, что художники цветущих эпох в самых линиях изображаемых ими фигур хотели быть изящными. Все статуи Праксителя в их общем очертании представляют изящно изгибающуюся линию; также изящна линия болезненно извивающегося торса Лаокоонова. Рафаэль всегда заботился об изяществе линий и в постановке отдельных фигур, и в их группировке. В том же классическом смысле изящно извивающаяся линия и этой Скорбящей Богоматери в *Пассионале Кунгуты*, в чем всякий может убедиться даже по плохому снимку. Тогда как голова ее падает на левое плечо, с

противоположной стороны широко драпируются складки ее нижнего одеяния, выступая направо.

Эту рукопись обыкновенно приписывают монаху Кольде и писцу Григорию, 1312 г. Но, по тщательном изучении рукописи, библиотекарь университетской библиотеки Гануш пришел к тому заключению, что подпись, на которой основывали происхождение рукописи, позднейшая, и притом как письмо, так и миниатюры в ней не одной эпохи и разного достоинства. Одни миниатюры прекрасны, как упомянутая Скорбящая Богоматерь; другие значительно хуже. Сверх того, встречается дважды один и тот же сюжет: оригинал и несомненная копия с него или позднейшая переделка. Это именно лист с изображениями орудий страстей Господних, писанными кругом Распятого, то есть терновый венец, копье, гвозди и т. п. В древнейшей оригинальной миниатюре, между прочим, изображен убрус круглой формы с ликом Спасителя, и в подписи назван *Вероника*. Так еще и у Данта в божественной комедии убрус называется *Вероникой* (т. е. *veraicon*), *истинным изображением*, а потом уже в католических легендах составилось предание о женщине Веронике.

Сказания о страстях Господних и соответствующие им миниатюры в этой рукописи присовокуплены к притче, или параболе, с которой она и начинается. Один жених обручился с невестой, которую вскоре потом соблазнил предатель, называемый в миниатюрах разбойником (*latro*). Соблазнивши, он посадил ее в темницу. Но жених поразил разбойника, освободил невесту из темницы и короновал ее. Вся эта параболa изображена в миниатюрах. Сначала жених и невеста обручаются, оба в венцах. Потом разбойник, безобразная фигура, со взъерошенными волосами, становясь на одно колено, подает яблоко невесте, сидящей и имеющей еще на своей голове венец. Далее, он гонит ее в темницу, завязав ей глаза, и на голове ее уже нет венца; затем, жених на коне, со щитом, прокалывает в шею бегущего разбойника; освобождает невесту, и, наконец, налагает на нее вновь корону, которой она было лишилась. Невеста эта не только христианство, но и вообще человеческий род; жених – Христос, разбойник – дьявол.

Эта тема дает повод от сотворения первых людей пройти через евангельские сказания. В миниатюре, изображающей сотворение Евы, Адам спит; Господь Бог правой рукой благословляет его, а в левой руке держит голову Евы, с красивым лицом и открытыми глазами. Эта голова будто выросла на ребре, которое исходит из бока Адамова. Таким образом, по понятиям миниатюриста, сотворение Евы началось ее прекрасной головкой, которая, будто цветок, выросла на ребре Адама. Заточению невесты в темнице соответствует изгнание Адама и Евы из рая и заточение их во аде: у них также глаза завязаны, когда их гонит туда дьявол. Затем идет Благовещение и другие новозаветные сюжеты. Изведение Адама и Евы из ада соответствует освобождению невесты из темницы, а коронование Богородицы – возложение на невесту венца, которого она на время лишилась.

VII

Блистательный образец цветущей школы чешской живописи в XIV веке представляет в своих миниатюрах рукопись, называемая *Liber viaticus*, епископа Лютомышльского Иоанна, содержащая в себе псалмы и чтения из книг Ветхого и Нового Завета, с присовокуплением святцев и похвалы разным святым, в лист; находится в Чешском Музее. Все, кому только случилось видеть эти миниатюры, приходят от них в восторг; А чехи убеждены, что он, по времени, самое изящнейшее явление в истории искусства всей Европы. Хотя миниатюры эти малого размера, писаны в буквах или в завитках арабесок по полям, но они производят такое полное впечатление и так сильно заинтересовывают своей невыразимой красотой, что, перелистывая эту рукопись, будто гуляешь по галерее или осматриваешь католический храм, украшенный образами благочестивой школы Фьезоле с присовокуплением более материального элемента братьев Ван-Эйков. Самая миниатюрность рисунков внушает еще больше удивления своей микроскопической оконченностью, давшей средства художнику действовать на зрителя миниатюрами, будто стеной живописью или алтарными образами большого размера.

Хотя миниатюрист пишет только религиозные, и преимущественно евангельские сцены, но никогда не забывает природы, любит ее и старается, сколько можно, точнее передать ее черты; обращает внимание на перспективу, утварь, одеяния, особенно на животных, которых рисует не только анатомически верно, но и умеет дать им характер и выражение. И еще более того и другого в его человеческих фигурах, из которых каждую он умеет осмыслить и отлично сгруппировать с другими. Религиозное воодушевление возводит его до представления идеальной красоты; потому у него все лица прекрасны, и юные, и старческие; особенно удается ему красота женская. Красоту он всегда соединяет с мыслью о довольстве и здоровье. Потому все святые у него не только прекрасны, но и свежи, и румяны лицом. Он не любит идеалов туманных и не понимает красоты условной, с увядающими силами и с поблекшим цветом лица. Для него нет красоты выражения без красоты форм и без живости, и свежести колорита. Идеал святости он видит в красоте и юношеской свежести, как античный грек лучшей эпохи процветания художеств. Мадонна всегда у него прекрасна; юная ли, в Благовещении, или в зрелых летах, в событии Сошествия Св. Духа, даже в Успении – она еще свежа и прекрасна, будто легко заснула, грациозно лежит на своем смертном одре. Это религиозное стремление изображать Богородицу в идеале красоты чешский миниатюрист разделяет с Беато-Анджелико Фьезолийским. Христос-младенец у него идеал прелестного, цветущего здоровьем ребенка; Христос в полном цвете лет – идеал прекрасного молодого человека. Но костюмы Богородицы и Христа – древние, по древнехристианскому и византийскому преданию. Богородица, которую он изображает белокурой, у него постоянно в синем верхнем платье. На русые волосы ее, он изящно налагает золотую с синим корону. Миниатюрист, очевидно, вышел из школы, в которой живопись развивалась сообща с ваянием. Миниатюристы этой рукописи, как сказочно, писаны внутри заглавных букв. Самая буква, всегда с довольно толстыми обводами, представляется как бы архитектурным целым: это будто здание, которого колонны и своды наполнены скульптурными фигурами, между тем как внутренность

святилища предоставлена изображениям живописным. Поместив живописное изображение, например, Благовещения, Рождества или Успения, внутри буквы, миниатюрист покрывает обводы и столбики самых букв какой-нибудь одной краской, – розовой, синеватой, зеленоватой, всегда жидкой и светлой, и на ней, будто скульптуру, наводит фигуры, соответствующие барельефам и статуям на готических порталах. Эти одноцветные, скульптурные изображения всегда находятся в связи с живописной миниатюрой, которую окружают. Это – или ангелы, в молитвенном благоговении присутствующие при таинстве Обрезания Господня, или ветхозаветный пророк с одной стороны, и евангелист с другой, торжественно созерцающие Благовещение, о котором первый пророчествовал, а другой повествовал. Сверх того, вся буква, с миниатюрой и со скульптурными фигурами в ее обводах, полагается на разукрашенном фоне, будто на ковре, и потом линиями, ветвями и другими арабесками соединяется она с рисунками на полях рукописи, по сторонам и внизу. По сторонам – это ярко разрисованные разными красками, по пояс, пророки и апостолы, царь Давид, Соломон, помещенные, будто цветки, на цветочных чашечках, на ветках и между листьями. На поле, обыкновенно внизу, иногда помещается, по пояс, с молитвенным выражением, и сам епископ Иоанн, для которого была писана эта рукопись. Внизу же находится иногда дополнение евангельской сцены, главный момент которой помещен внутри буквы. Таким образом, изображено, например, в букве Рождество Спасителя; в обводах самой буквы, на синем фоне, будто в небе, одноцветные, синие же ангелы, будто барельеф; потом буква красивыми арабесками соединяется с нижним полем рукописи, где миниатюрист дополняет свою мысль сценой, как ангел из облаков является пастухам. В этой нижней миниатюре особенно много чувства природы в изображении животных. Тут стадо и две собаки; под пригорком козел с бараном бодаются рогами, на пригорке коза щиплет кустарник. Подобным образом поклонение волхвов, писанное в букве, дополняется внизу листа сценой, как они собираются ехать на поклонение. Один из них с собачкой, другой – энергичская фигура, в смелой постановке, с напряжением

держит за узду заартачившегося коня, поднимая его на ноги (чешский миниатюрист как будто изучал квиринальские колоссы), другой конь скромно щиплет траву; третий, между ними в середине, послушно стоит, уже готовый принять на себя всадника.

Описывать каждую миниатюру в отдельности невозможно, по невыразимой их красоте. Есть надежда, что фотографические снимки как с этих, так и с других чешских миниатюр будут выставлены в Москве для публики, так как библиотекари – Вртятко и Гануш имеют намерение по экземпляру этих фотографий прислать в Москву и Петербург. Во всяком случае позволяю себе коснуться некоторых миниатюр этой рукописи, не с тем, чтобы исчерпать их эстетическое достоинство, но чтобы частью объяснить характер чешской живописи, частью указать образцы нашим иконописцам.

1) Перед сидящим Царем Давидом стоят несколько певчих, отлично сгруппированные, и поют, разинув рты, и каждый, для своего тона, как будто различно открывает рот. Миниатюра вполне напоминает знаменитый образ Ван-Эйков в Берлинском Музее.

2) В Благовещении, Господь Бог, показываясь из облаков, держит в руках младенца Христа, или его душу, от которой исходит сияние на деву Марию.

3) Для наших иконописцев особенно могут быть полезны миниатюры, изображающие Благовещение, Рождество, Обрезание, Сошествие Св. Духа, но особенно Успение Богородицы. Композиция их вполне согласуется с нашими иконописными преданиями, за самыми незначительными исключениями. Но сколько природы, выражения и красоты! Как разнообразны характеры собравшихся около усопшей Богородицы апостолов, как выразительны каждого из них печаль, скорбь, сетование! Все оплакивают усопшую, даже скульптурное изображение пророка на обводе буквы печально скрестило свои руки и склонило голову; сетуют и пророк, и апостол, по пояс изображенные на поле рукописи в завитках арабески.

4) Для характеристики нежной и выразительной чешской школы замечательна миниатюра с мирноносицами, пришедшими к

опустелому уже гробу Господню. На краю гроба сидит ангел и объясняет им чудесное событие Воскресения; и каждая из них по своему выражает свои ощущения. Одна удивлена и поражена, будто слышит невероятное; другая с вдохновением внимает; третья умиленно склоняет голову; все три составляют мастерскую группу, и все три замечательно прекрасны.

5) Еще характеристичнее для чешской школы миниатюра, соответствующая тексту *Песни Песней* о любовном целовании. Известно, что в средние века мистическое богословие и светская поэзия проповедывали обоготворение любви, богословие – небесной, при посредстве любви земной или человеколюбия, поэзия – любви земной, но очищенной от похоти, при посредстве стремления к любви идеальной, небесной. Чешский миниатюрист для этой, господствующей в его время идеи о любви, не умел найти более точного выражения, как в *любви материнской*, которую изобразил в следующей группе, необыкновенно грациозной и наивной. Сидит величавая и прекрасная Анна, мать Богородицы; на руках у нее сидит сама Богородица – девочка лет семи: прелестное, цветущее создание! А у нее на коленях стоит младенец Христос, одной рукой обнимая ее, и другой лаская ее личико.

Има мастера этих превосходных миниатюр в рукописи не означено. Но историки чешского искусства, Воцел и Зап называют его *Збыжек из Тротина*, на следующем основании. В Пражском Музее есть рукопись в четвертку, под названием *Missale ecclesiae Progensis*, то есть молитвенник, тоже XIV века. В ней только две миниатюры, но большего размера, во всю страницу рукописи. На одной изображено Благовещение, и в свитке у архангела означено имя живописца (hoc Sbisco de Trotina p., то есть pinxit), а другая – Обрезание или Принесение Христа младенца в храм, во всем сходная с миниатюрой того же сюжета в знаменитой рукописи, *Liber Viaticus*, только что мною разобранный. Потому-то и эту последнюю приписывали Збыжку. Но при внимательном рассмотрении, миниатюры ее несравненно выше работы Збыжка, которого я позволяю себе назвать только учеником того великого мастера, который рисовал для Лютомышльского епископа Иоанна. Гораздо правдоподобнее

мнение Запа, который сближает *Liber Viaticus* великолепным *Миссалем* архиепископа Очко (+ 1380), находящемся в ризнице Пражского Капитула, хотя и напрасно ту и другую рукописи приписывает Збыжку. В *Миссале* архиепископа Очко та же благочестивая красота, соединенная с верным натурализмом. Как, например, много выражения в головах этого быка и этого лошака, которые, стоя над яслями, дружелюбно ласкают новорожденного Христа, лежащего в яслях. Бык осторожно прикасается своим рылом к плечу новорожденного, а лошак усердно лижет его ножку. Иосиф с благочестивым вниманием смотрит на эту необычайную сцену. Еще очевиднее сродство этих обоих рукописей между собой в изображении упомянутой мной группы из Анны, Богородицы-девочки и Христа-младенца, которой с самыми незначительными изменениями украшен и *Миссал* архиепископа Очко.

VIII

К XIV столетию относится рукопись Фомы Щитного, содержащая в себе его нравственно-религиозные трактаты, в четвертку, в университетской библиотеке. Миниатюры ее носят на себе тот же характер цветущего периода чешской школы, то есть натурализм, красоту, грацию и искреннее благочестие. Упомяну еще о *Понтификале*, писанном для архиепископа Штернберга, в 1376 г. Имя миниатюриста – Годик. Рукопись находится в библиотеке Строгановского монастыря в Праге. Между миниатюрами замечательна изображающая обнаженного Христа, со следами ран на теле, явившегося стоящим на коленях архиепископу Штернбергу и самому Карлу IV. На миниатюре современные портреты.

IX

В Чешском Музее есть пергаменный лист, вероятно, из какой-нибудь рукописи. На нем изображено сожжение Гуса, миниатюра конца XV или начала XVI века. Гус, в длинной белой рубашке, с обнаженной грудью, железными цепями прикован к столбу. Палачи, с обеих сторон, вилами подгребают под костер головы, усиливая пламя, из которого выступает мученическая, величавая фигура Гуса. На лице его физическая боль умеряется душевным страданием и терпеливым упованием мученика.

Позади его и кругом многочисленное собрание свидетелей казни и зрителей. Монахи разных орденов рядами стоят, будто солдаты воинствующей католической церкви, напрасно приведенные на битву теперь уже с безвредным еретиком. Эти солдаты, упитанные и жирные, как то тупо и бессмысленно смотрят на бесчеловечную казнь. Но их начальники гораздо смысленнее: суетятся и хлопочут, вступают между собой в одушевленный разговор, все впоыхах, даже и те, которым от тучности телесной приличнее было бы сидеть за сытным обедом. Но есть и натуры симпатические, только все они из граждан, в разнообразной толпе которых миниатюрист отлично умел перепробовать все струны человеческой симпатии и сострадания, начиная от равнодушия и пустого любопытства до слабонервного плача и глубокой печали, и тоски. Далее, позади этой многочисленной группы, окружающей казнь, едут на конях и воины, и кардиналы. Там же виднеется на коне и император Сигизмунд, сопровождаемый венгерскими гусарами. Еще далее – пригорки с рощами и город, и, наконец, на последнем плане, горы. Этот сюжет неоднократно повторяется в миниатюрах, украшающих жития святых и нотные книги или канционалы XVI века: но нигде он не трактуется с такой глубиной мысли и с таким поразительным натурализмом, как в этой миниатюре Чешского Музея, которую нашим иконописцам можно взять за совершеннейший образец для представления страданий мучеников. Миниатюрист, очевидно, глубоко уважал Гуса, и с религиозным благоговением писал его мучение. Но он не ограничился идеей невинно пострадавшего. Чтобы изображение мучения было осязательно, он вызвал всю страшную действительность, окружающую сожжение, и в той же действительности искал себе утешения в сострадательных личностях, помещенных среди жестокой и равнодушной толпы.

Археологическая драгоценность

В одном из последних заседаний Общества Древнерусского Искусства, что при Московском Публичном Музее, была представлена для рассмотрения серебряная вещь самого раннего периода христианского искусства, которая, по древности и высоким достоинствам первоначального церковного стиля, ничего не имеет себе равного в коллекциях Эрмитажа, Оружейной Палаты, Троицко-Сергиевой, Синодальной и других ризниц. Она замечательна и потому, что, будучи сделана вне России, и, без сомнения, до принятия русскими христианской веры, найдена в Сибири, на Березовых Островах, где она была вырыта из земли. В прошлом 1867 году на Ирбитской ярмарке она была продана на лом московскому купцу Корнилову вместе с другой серебряной утварью.

Это – сассанидской формы блюдо, около четверти в диаметре, весом до полутора фунта. Вероятно, церковный дискос, без надписей, но с литыми и отчеканенными рельефными изображениями на внутренней стороне; внешняя – гладкая, с гладким же поддонышком.

Рельеф имеет следующее содержание. По сторонам четырехугольного креста, водруженного на земном шаре, стоит по архангелу. В левых руках оба они держат по жезлу, а правые руки поднимают с открытыми ладонями, как бы в молитвенном благоговении ко кресту. Священное событие совершается в раю, на что указывают четыре райские реки, орошающие усыпанный цветами луг, на котором стоят архангелы по сторонам креста.

Главные соображения о высоком достоинстве и древности этого произведения, предложенные в заседании Общества, следующие:

Во-первых, крест. По самому древнему начертанию, он четвероконечный, а не позднейший, восьмиконечный. Сверх того, он без распятого Спасителя, и украшенный геммами и драгоценными камнями (разумеется, в подражание, воспроизведенными из серебра). Изображение подобного креста встречается в IV веке на знаменитом саркофаге, известном под именем саркофага Проба и Пробы. В натуре такой же

четвероколенный крест с камнями и драгоценными камнями, принадлежавший Галле Плацидии, V века, доселе сохраняется в Брешинском музее. Впрочем, по некоторым подробностям, и именно по украшениям перлами, крест нашего дискаса сближается с крестом IX века, на миниатюре греческой рукописи Григория Богослова в Парижской публичной библиотеке.

Во-вторых, земной шар, на котором водружен крест. Такой шар с крестом держит в правой руке ангел на барельефе Британского музея, IV или V века, изданном в снимке Арунделевым Обществом. На сказанной миниатюре Григория Богослова крест тоже на шаре.

В-третьих, архангелы. Они изображены в их первоначальном типе и в древнейшем костюме, а не в византийском, как они являются в памятниках X века, например, на кресте Константина Багрянородного и Романа, ныне находящемся в Лимбургском соборе. Византийские ангелы X века в узких, не изящных одеждах, хотя и украшенных безвкусным великолепием. Что же касается до архангелов нашего дискаса, то они одеты в широком античном одеянии, которое драпируется широкими складками, и вообще во всем сходны с костюмом ангела на упомянутом рельефе IV или V века в Британском музее: такие же кудрявые волосы, украшенные диадемой, но еще без тороков или ленточек, которые, по правилам византийско-русской, уже позднейшей иконописи, должны развеиваться около ушей ангельской головки. На ногах такие же сандалии; в руках держат по такому же точно жезлу, еще без креста, а только с шариками по обоим концам. Сверх того, туники архангелов на дискосе украшены широкими полосами или токами, которые по обе стороны от плеч идут до самого подола: подробность, обыкновенно встречающаяся в костюме катакомб и ранних мозаик, и по преданию удерживаемая в византийской и русской иконописи до XII века, но вообще очень редкая в произведениях скульптурных. Наконец, особенного внимания заслуживают раскрытые ладони правых рук обоих архангелов. Точно также именно молятся или благословляют разные священные личности на многих памятниках церковного искусства от ранних времен и до VII века. Это, без сомнения, остаток первобытной

христианской молитвы с распростертыми обеими руками, как это обыкновенно встречается в живописи и скульптуре катакомб. Архангелы на дискосе простирают только правые руки, потому что левые заняты жезлом.

В-четвертых, райские реки. Хотя встречаются они и в памятниках позднейших, но принадлежат к древнехристианским сюжетам. Так, например, на упомянутом саркофаге Проба и Проба IV века, из горы, на которой стоит Спаситель с крестом в руке, изливаются четыре райские реки.

Что касается до общего состава всего рельефа на дискосе, то он вполне соответствует мозаичным изображениям V и VI столетий, что можно видеть из следующего сличения с мозаиками в древнейших храмах Равенны (по изданию Чампини *Vetera monumenta*).

В храме Михаила Архангела, 545 года, точно также изображены архангелы по сторонам Спасителя с крестом. II, 63.

В храме Св. Виталия, 547 года, вместо того, между двумя архангелами Спаситель восседает на земном шаре. II, 67.

Точно также, в храме Св. Агаты, 400 года, Он восседает между двумя архангелами, только на престоле. I, 184.

Замечательно, что архангелы на равеннских мозаиках тоже с жезлами в левых руках и с раскрытыми ладонями рук правых. Сверх того, на этих мозаиках надписями обозначено, что это именно архангелы – Гавриил и Михаил.

Чтобы в точности понять соответствие между нашим дискосом и этими мозаиками, или, лучше сказать, тождество между ними, надобно себе припомнить, что по древнехристианской символике крест служил символом Иисуса Христа и заменял собой Его изображение. Разительный пример этого можно видеть на мозаике равеннского же храма Св. Аполлинария, 567 года, изображающей Преображение Господне, на которой между Моисеем и Ильей преобразившийся Спаситель представлен в виде креста. II, 81.

В заключение этих сближений, в заседании Общества была представлена фотографическая копия с одной камеи VI века, хранящейся в собрании христианских древностей в Парижской публичной библиотеке. На этой камее, по особенно счастливой

случайности, находится именно точно такое же изображение, как и на дискосе, то есть, архангелы по сторонам креста, водруженного на земном шаре, и внизу изливаются четыре райские реки.

Судя по всем вышеприведенным данным, члены Общества Древнерусского Искусства пришли к тому заключению, что хотя некоторые из примет высокой христианской древности могли бы по преданию повториться и в памятнике значительно позднейшем, но совокупность их всех вместе неоспоримо говорит в пользу очень раннего происхождения представленного в Обществу на рассмотрение дискаса. Сближение с памятниками древнехристианского искусства свидетельствует о первобытности изображенного на нем сюжета, а сходство с равенскими мозаиками указывает на его ранний византийский стиль, еще не искаженный эпохой иконоборства: так что приблизительно можно определить время происхождения этого замечательного памятника, по малой мере, не позднее IX столетия. Где было сделано это произведение – вопрос, оставшийся в заседании Общества не решенным; но во всяком случае, где бы оно ни было сделано, в Византии, Равенне или где в другом месте, на Востоке или на Западе, высокие достоинства и ранняя эпоха его происхождения не подлежат сомнению.

Жедательно было бы, чтобы знатоки дела подвергнули этот памятник еще более подробному рассмотрению.

У г. Корнилова эта драгоценность приобретена покупкой за 125 рублей московским купцом Николаем Алексеевичем Сиротининым, у которого находится она и до сих пор в его небольшой коллекции древностей.

Догадки и мечтания о первобытном человечестве

Первобытная история человечества с точки зрения естественного развития самой ранней его духовной жизни. Отто Каспери, доцента Гейдельбергского университета. В 2-х томах, 372 и 469 стр. Лейпциг. 1873 года.

Намерение знакомить читателей *Русского Вестника* с текущей литературой по сравнительному изучению народного быта и поэзии, ставит меня в необходимость время от времени прерывать нить изложения в ряду статей, помещаемых мною в этом журнале¹⁹², и возвращаться к школам и направлениям науки, мною уже рассмотренным, когда на то вызывает какая-нибудь новая книга, о которой хотелось бы поговорить. Чтобы не нарушать принятой мною системы, я нашел удобным выделять подобные эпизоды, к каким должна относиться и предлагаемая статья, имеющая своим предметом любопытное сочинение гейдельбергского профессора.

Вообще надобно заметить, что сравнительное изучение народностей, несмотря на массу лингвистических и археологических подробностей в него входящих, имеет для исследователя и его читателей одинаковую выгоду с теми знаниями, которые начинаются от самого простого и общедоступного и последовательно восходят к более сложному и труднейшему. Точкой отправления для сравнительного исследования может быть любая подробность, хорошо знакомая всем в окружающем нас народном быту, например, свадебная песня, детская игра или святочное гадание, и затем наше собственное и родное, с малых лет нам памятное. Наука сближает с целыми рядами других сходных с ней явлений у разных народов и в разные времена, и из этих сближений извлекает результаты для познания не только разных народностей и их взаимных отношений, но и вообще духа человеческого, как он оказывал себя на ранних ступенях своего развития. Достаточно сколько-нибудь интересоваться народным бытом, хотя бы только своей родной земли, чтобы без

особенного напряжения своему вниманию войти в область сравнительных исследований. Для читателя-неспециалиста знакомая ему подробность из народных верований и преданий, в среде которых слагался и его собственный национальный тип, всегда будет центром, от которого будут исходить радиусы сравнительных выводов, имеющих своей задачей расширить интерес к бытовой подробности, более или менее знакомой, до необозримого круга сродства чуть ли не всего человеческого рода. Ученые пытались группировать такие подробности в искусственную систему, но безуспешно, потому что наука стоит еще на той ступени своего молодого возраста, когда на разработку подробностей, каждой по одиночке, расходуются все лучшие силы исследователей, так что сквозь массу работ по этому предмету не видать еще того светлого простора, который необходим для правильного распределения частных с их взаимном отношении, чтобы потом можно было отсюда сделать общий вывод и положить его в основу целой системы.

Финны и латыши любят уподоблять свою песню клубку ниток¹⁹³. Действительно, народное предание – это клубок, туго намотанный, но с нитями уже порванными. За который конец нитки ни возьмись, она тянется и разворачивает клубок, но вдруг порывается. Надобно искать конец другой нитки, и опять та же неудача дотянуть ее, чтобы размотался клубок до самой сердцевины своей, куда не касалась еще ничья рука, не заглядывал ничей глаз. Точно так и исследование о народности может быть начато с любой подробности, будь то причитание невесты, идущей под венец или былина об Илье Муромце: каждая подробность, как одна из порванных ниток клубка, ведет внутрь народной жизни, основной зародыш которой ускользает от исследователя каждый раз, как только он доходит до известной глубины, стремясь к заветной сердцевине этого мудреного клубка.

Впрочем, уже в самых свойствах человеческого ума неугомонная пыливость, которая не дает остановиться на полудороге и торопит исследователя вперед, заманивая предположениями там, где опыт и наблюдения отказываются служить проводниками. И чем менее догадливое остроумие

стесняет себя мелочами специальной работы, чем более облегчает себя от груза ученых материалов, чем менее замечает их недочет в своих выводах и обобщениях, тем смелее бросается в предположения и тем скорее решается строить систематическую теорию, заботясь не о прочности здания, а об архитектурной его гармонии и убранстве, состоящем в новизне блистательных взглядов. Частности, разработанные кропотливым труженичеством, доселе одна от другой оторванные, будучи вместе сдвинуты смелой рукой, являются в новом освещении, недосказанные откровения народных преданий, временем и забвением остановленные на полуслове, развертывают свои таинственные свитки и прочитываются сполна, и, наконец, все это разнообразие бытовых мелочей в народностях целого земного шара, размещенное по клеткам систематической канвы, с одного уже взгляда является стройным целым, в котором тысячи подробностей складно группируются в соответственные друг другу массы, подобно тому как воздухоплаватель обзревает на сотни верст кругом горы, леса, реки, озера, города и деревни, будто на географической карте. Сказать, что такие более или менее верхоглядные теории могут вредить науке, значило бы не иметь веры в прочные основы самой науки и в ее здоровую живучесть: напротив того, поверхностное обобщение сравнительного изучения народностей, еще так недавно ставшего наукой, будучи критически проверено, может принести ей немалую пользу, выставив на вид все существенное, что успела она уже выработать в недолгий срок своего молодого возраста. Да и вообще предположения в ученом деле, как бы они несбыточны ни казались, всегда вносят в работу новую силу, возбуждающую и осежающую, и хотя бы они и пали пред судом фактов, все же самым падением своим проложат они дорогу к новым взглядам и к более основательным соображениям.

I

В последнее время, в литературе сравнительной науки, стали являться попытки к систематическому обзору первобытной истории человечества, первобытного сродства, первобытной культуры, в связи с обзором народного быта,

как древнего и вообще исторического, так и современного нам, поскольку в этом последнем остались следы его ранней формации. Открытия так называемой доисторической археологии, добываемые в курганах, пещерах или в свайных постройках, рассказы путешественников о дикарях Старого и Нового Света, мифологические и бытовые памятники цивилизации древнего мира, восточного и западного, наконец, бесчисленные сборники народных преданий и сказаний современных нам народностей всего земного шара – таков разнообразный и разнородный материал, которым приходится пользоваться для этих общих обзоров. За разнохарактерностью массы сведений требующих специального знакомства с каждым из их отделов, авторам ничего иного не остается, как компилировать чужие работы, обобщая их с точки зрения философской, по теории так называемой *народной психологии*, возделываемой преимущественно школой этнографов. Не чувствуя призвания ни к сравнительной лингвистике, ни к древней филологии, они больше склонны к наукам естественным, по связи этнографии с зоологией, и с точки зрения позитивной философии хотят проложить новые пути для познания как духа человеческого вообще, так и исторического развития его проявлений в религии, поэзии, искусстве, нравах и обычаях. С одной из таких попыток, недавно вышедшей в свет, я и хочу познакомить читателя, как потому что она шире и смелее других подобных ей обнимает вопрос и предпринимает многие научные задачи, так и потому что, будучи сделана преподавателем в одном из германских университетов, уже по самому положению автора не может не обратить на себя внимания. Это сочинение доцента Гейдельбергского университета г. Каспари, под заглавием: *Первобытная история человечества с точки зрения естественного развития самой ранней его духовной жизни*, в двух объемистых томах, с рисунками мифологического, бытового и зоологического содержания, с портретами разных знаменитостей, между прочим, Дарвина, и с картой предполагаемого вида земного материка в один из его допотопных периодов.

По одному уже заглавию и внешнему виду издания можно судить о том необъятном пространстве, на котором автор сооружает колоссальное здание своей сравнительной системы. Это все человечество, и не только в том виде как оно открывается при самом первом рассвете его исторической жизни, но и в тех таинственных его судьбах, которыми оно сливается искони веков с историей допотопных формаций всего земного шара и с первичными зарождениями на нем животной жизни. Во времена романтических увлечений национальной стариной, Яков Гримм вызывал свои мифологические и эпические идеалы из родных лесов Арминия и Тацитовы Германии, и, поклоняясь богам скандинавского Асгарда, вместе с тем воздавал почести своим завоевательным предкам. Великий германист хорошо знал цену сравнительного метода, но всегда возвращал своих читателей с далеких путей его на родную почву своей Германии, в том убеждении, которое не раз он высказывал, что природа повсюду в равной мере рассеяла свои творческие сокровища, и что только тот искренно любит ее, кто не гоняется за величественными картинами Альпийских гор или итальянских берегов Средиземного моря, а умеет постигнуть ее неистощимые красоты, любясь с порога своего дома на родные поля и рощи, в которых с детских лет знаком каждый холмик и каждая тропинка. Школа этнографическая, которая в настоящее время все больше и больше забирает силу в сравнительной науке, раширяет ландшафт до необозримых размеров, приглашая читателя странствовать из одной части света в другую, с берегов Тигра и Евфрата в Южную и среднюю Африку или к краснокожим американцам, и вместе с этнографом Бастианом¹⁹⁴ нанизывает бесконечные нити этнологических фактов на потребу будущим исследователям, или в лице англичанина Тейлора¹⁹⁵ рассудительно наблюдает нравы и обычаи народов, как курьезные окаменелости собранные в музее, или, наконец, как автор разбираемой мною книги, в потемках первобытного брожения творческих сил, вместе с Дарвином, выводит человека из звериных стад, и на смутном, туманном ландшафте хаоса, который представляется мне вроде того, какой изобразил Айвазовский для папы Григория XVI,

гигантскими письменами начертывает идущие в необозримую даль сравнительные параллели.

Автор начинает теорию Дарвина о развитии видов животного царства в борьбе за существование. Из собственной выгоды, ради защиты от врагов и для добывания пищи, животные собираются в целые общины, как мурвыи или пчелы, в стада и стаи, как звери и птицы, и совокупными силами противостоят гибели в борьбе за бытие. Человеческая природа, в которой соединяется общительность обезьяны с жестокостью хищного зверя, следует тому же закону. В такой же борьбе за существование образовалось людское племя, которое страшным физическим средствам своих врагов должно было противопоставить ловкость, хитрость и умение, послужившие зерном для дальнейшего развития этой породы. Зародыши общественной и как бы государственной жизни, к которой инстинктивно стремятся животные в своих стадах и стаях, открываются в замечательном развитии подробностей еще на низшей ступени животной жизни, в так называемом пловучем государстве *гидромедузы*, рисунок которой автор приложил к книге, чтобы нагляднее познакомить своих читателей с рабочим, воинским, владетельным или заведывающим и другими классами, и сословиями, которые гармонически слагаются в одно целое в этом неразвитом зачатке государственной жизни, принявшем причудливую форму красивой гирлянды из цветов, бутонов и листьев. При этом зоологические наблюдения приводят автора к соображениям, что формы централизованные стоят выше союзов федеративных, и как в царстве животных породы с развитой головой совершеннее безголовых, так и конституционная монархия имеет преимущество перед республикой, но идеальное и истинное государство должно быть не слишком централизовано, не слишком федеративно, и чтобы избежать той или другой крайности, должно оно быть построено на конституции и правильном разделении труда (I, стр. 86–87). В борьбе за существование против свирепства диких зверей, люди очень рано должны были образовать между собой самый тесный семейный союз, послуживший зерном для первоначальной государственной формы, в которую немедленно должен был

сложиться этот союз ради общей пользы, как для своего прокормления и вообще благосостояния, так и для охранения себя от врагов и напастей. С одной стороны беззащитность человеческого детства, значительно более продолжительного нежели детство прочих животных, должна была развить в человеке чувство зависимости и влечения к ближнему, а с другой борьба за существование естественно послужила к развитию мужества, отваги и стойкости, к качествам, которыми должны были некоторые избранные выступить из среды своей братии. Так образовалась в некотором смысле аристократия мускульной силы и кулачного права, что в свою очередь должно было повести к соперничеству между силачами, и междоусобие должно было совершиться победой одной богатырской личности над всеми другими. Вожаки – уже в самой природе животных инстинктов, и как мирные стада овец послушно идут за передовым бараном, так и толпа людей скрепляет свой союз новыми узами в безусловной покорности вождю, соединившей в себе рабское подданство с чувством выше всякой меры, доходившим до обожания.

Теория о полноте и совершенстве грамматических форм древнейшего языка по психологическому учению автора не выдерживает критики, потому что эта теория основана на изучении языков развитых уже исторической цивилизацией, тогда как первобытный человек, окруженный дикими зверями и при своих узких животных потребностях, должен был подчиняться другим законам. Животный инстинкт самосохранения – вот точка отправления его деятельности. Только с этой одной стороны природа могла производить толчки на его нервы. Ему не было дела ни до неба со светилами, ни до грозы с бурей, ни до дневного света и ночной темноты, поскольку все это не касалось его животной жизни. Потому о воззрениях на природу не может быть и речи в первобытном языке, равно как и о словах звукоподражательных, соответствующих грому, ветру и другим явлениям природы. Первобытный человек выражался или жестами и междометиями, или, будучи окружен зверями и в их сожительстве, подражая им, кричал по-звериному. Начальные звуки человеческой речи были не слова, означающие тот или

другой предмет, то или другое действие, а вскрикивания, которыми он сопровождал свои ощущения и движения, подобно тому, как рабочие все вдруг вскрикивают, когда поднимают тяжесть. Однако, по особенностям своего организма, человек рано должен был превзойти прочих животных в зверообразных начатках своего языка. Недостаток в прирожденных орудиях для борьбы с дикими зверями должен был вывести человека очень рано из четвероногого сосостояния и развить в нем цепкость, ловкость и силу рук для подъема тяжестей в борьбе за существование. Выпрямившись таким образом, он облегчил себе более свободное и тонкое дыхание и получил способность к членораздельным звукам человеческой речи, дополняемым жестикულიацией рук, освободившихся, наконец, от своего первоначального назначения передних ног. Все же сначала люди пробавлялись только междометиями да звериным криком, пока под главенством своего вождя не стали послушно усваивать себе именно его собственные вскрикивания, и примечая к чему он их относит, и сами стали выражать ими то же самое. Таким образом, известные звука были прочно соединены с теми предметами и действиями, которые по привычке стали означать ими. Безусловный авторитет вождя и главы первоначального людского племени наложил авторитетную силу и на единство людского говора в общем признании и принятии его всеми и каждым. В отношении государственном язык послужил новой связью для теснейшего союза первобытной общины, с точки же зрения духовного развития он воспитал и укрепил память, приучив называть теми же звуками те же предметы, и проложил путь к общим понятиям. Впрочем, так как животная жизнь первобытного человека ограничивалась самым тесным кругом потребностей семейного и общинного быта, то не мог быть многочислен и запас первоначальных слов, между которыми для примера автор указывает на названия *отца, матери, брата, сестры, дитяти, вождя, дяди, родоначальника*: «и действительно, продолжает он, такие предметы, как муж, старик, жена, девица, мальчик и т. п. тем легче могли напечатлеться в памяти звуков и стать общепонятным для всех

звукоподражанием, что сами эти существ по своему природному голосу уже резко друг от друга отличаются» (I, 169–170).

Первоначальное племя людей жило не в одной общей родине, откуда по размножении, вследствие борьбы за существование, слабейшие породы, будучи прогоняемы, должны были выселяться в новые страны, преимущественно на восток, причем в главном становище первобытного развития особенно упорна была борьба племен кавказских с африканскими; древнейшим же поприщем доисторических событий и центральным пунктом в истории психологического развития народов должны быть признаны южная Азия и восточная Африка. С отвагой физической силы человек рано соединил способность к рукоделию, которое столько же ему помогло в борьбе с врагами, усовершенствуя орудия для битвы и защиты, сколько, вместе с даром слова, служило к дальнейшему развитию, ранние следы которого открываются уже в раскопках так называемого *каменного века*, когда люди селились в пещерах и в свайных постройках. Могилы, относящиеся к эпохе мамонта свидетельствуют нам, что люди этого века уже чтили своих покойников погребением, вероятно, в сидячем положении, как значится на рисунке кельтской могилы (I т., стр. 345), кладя в могилу пищу для покойника, а также его оружие и украшения; сверх того они знали уже употребление огня.

Таковы начала и основания, на которых в следующих затем главах автор строит свою теорию о первобытной религии и мифологии в связи с бытом и историческим развитием народностей. Если бы он к этим началам с особенным ударением не возвращался и потом при всяком случае, даже не всегда кстати, то все эти мечтания о первобытном человеке, которого никто не знает и знать не может, следовало бы объяснить не более как обычной некоторым философствующим умам замашкой педантского систематизма о всяком предмете начинать речь с самого начала, хотя бы это было вовсе не нужно и невозможно. Этнограф и психолог очевидно увлекся счастливой мыслью построить науку о народности на некоторых результатах, добытых для этого предмета естественными науками, и метод этих наук думал приложить к такому учению о

психологии, которое должно быть положено в основу теории о религии, мифе, поэзии и вообще всей духовной деятельности человека. Но как бы хороша ни была мысль сама в себе, годность ее оценивается в исполнении. Читатель видит сам, до какой степени вся эта пустопорожняя, детская игра в первобытного человека далека от точного метода положительных наук, давно уже приложенного в сравнительной науке к лингвистике и теперь с новыми успехами прилагаемого к работам этнологическим, как это можно видеть из последнего сочинения Тейлора. В старину немецкие метафизики любили строить свои эстетики и философии природы и человека на отвлеченных формулах внешнего и внутреннего или положительного и отрицательного, и в эти пустые рамки вмещали все что не придет им в голову. Психолог нашего времени, думая создать нечто новое, идет по той же избитой колее, и сверх того еще обманывает и себя и читателей, выдавая за конкретную осязаемую личность первобытного человека такую же неизвестную величину, как и разные трансцендентальности старинной метафизики, такую же пустопорожнюю форму, в которую можно вложить что угодно, так что, читая сотни страниц этой любопытной книги с беспрестанными ссылками на авторитет первобытного человека, если только не принять на веру, что автор лично знаком с этой интересной особой, просто становится, наконец, совестно произносить самое имя *первобытный человек* (Urmensch), когда из него делают самое жалкое огородное пугало, какой-то шутовской манекен, на котором, за неимением ничего дельного, без разбору навешено всякого ненужного хлама и отрепья. Капитальный недостаток книги г. Каспари состоит не в том, что он сблизил зоологию с наукой о языке и мифологии: почему было бы и не сблизить, если бы представились к тому резонные доводы? – а в том, что обещая держаться положительного метода естественных наук и многократно уверяя в том читателей, вместо того громоздит он предположения на предположения и пускается в такие мечтания, которым и конца не видать в темной глубине первобытных веков миротворения. Это такая зыбкая почва, на которой нельзя утвердить никакого

практического положения для ученой поверки. Тут нет места для ученого спора, наконец, нет места и для самой науки. Автор рассуждает об языке, но не о том который знает сравнительная лингвистика, а о том, который когда-то мог быть, и которого теперь уже нет, автор подробно характеризует племена людей, не не те, которые знает история и этнография, а те которые могли бы образоваться, если бы человек ходил на четвереньках. Может быть во всем этом много изобретательности и фантазии, но какая же тут положительность метода, какая тут наука? Фантазерство философствующее о небывальщине обуздать положительностью исторических и этнографических фактов нельзя, потому что есть предел, дальше которого история и этнография идти не могут. Лингвистика знает этот предел в языке, как сумме всего предшествующего доисторического развития народов, и из этого древнейшего памятника извлекает данные для истории предшествовавшей ему эпохи; но первобытный человек г. Каспари стоит далеко по ту сторону этого предела, и как призрак манит воображение на необозримое поле всевозможных гаданий; потому что психолог не верит указаниям существующих языков всего человечества и хочет создать свой первобытный язык, полужвериный. Сочинение гейдельбергского доцента принадлежит к тем неудачным попыткам школы этнологической, которые идут по верному пути тогда только, когда собирают и группируют факты, но как скоро приступают к решению вопросов по истории быта и мифологии, то им почти всегда не достает точного анализа подробностей, и чтобы избежать праздного пусточловия, которое они выдают за психологию нового пошиба, они поневоле должны заимствоваться результатами лингвистики, что случилось, как увидим, и с г. Каспари. Скучная пожива, которую добыл себе этот психологиз естественных наук, принесла ему такие же тощие результаты. Стоило ли философствовать над рисунком гидромедузы для того только, чтобы извлечь такую новость, что на свете бывают разные формы правления, одни лучше, другие хуже? Летописец Нестор, не ссылаясь на авторитет первобытного человека, совершенно в тоне г. Каспари повествует о Древлянах и других дикарях, населявших древнюю

Русь, как они, «живяху зверинским обычаем, живуще скотски, якоже всякий зверь, ядуще все нечисто»; что же касается до бесконечных параллелей, глубокомысленно проводимых нашим философом между толпой людей и муравейником или роем пчел, то нет возможности, читая эти избитые уподобления, не припомнить себе назидательные сентенции старинных грамотников: «Человече, поучайся премудрости у пчелы и мравия».

Гораздо серьезнее представляется у автора вопрос об аристократизме вожаков в первобытной человеческой общине. По крайней мере на этой аристократической теории, как мы видели, он строит новое учение о происхождении языка, на ней же, как увидим, он основывает и учение, и религии, и мифы. Может быть тут есть своя доля правды, насколько это подтверждается древними свидетельствами и остатками ранних преданий, застрявшими в языке и быте; но если бы психолог тверже держался метода положительных наук, то строя свою теорию о главенстве вождя, он никоим образом не должен был миновать вопрос о семье, о составляющих ее членах и отношении ее к расположению рода-племени, причем определилось бы отношение детей к матери в отличие от отношения их к отцу, а также союз рода-племени по восходящей и нисходящей линиям – женской и мужской. Всего этого напрасно мы ищем в народной психологии г. Каспари, так что множество существенных фактов в быту, языке и мифологии остается необъяснимым. Об этом капитальном пробеле свидетельствует сам автор, когда в первобытном, получеловеческом языке, как мы видели, предполагает названия не только для *отца* и *матери*, но и для *брата* и *сестры*. Вследствие какого же это животного процесса в полузвериной ватаге первобытного племени развились такие тонкие отличия в понимании членов семьи, которые свидетельствуют уже о высоком умственном и нравственном развитии, доступном языкам уже таким цивилизованным, каковы индо-европейские, и такой семье, которая сложилась вследствие долгого исторического совершенствования? Кровосмешение лежит в основе первобытной дикости и в течение тысячелетий бросает

свою тень на мифологические предания народов¹⁹⁶, и если бы по этому предмету психолог прислушался к свидетельствам мифологии, языка и летописцев всего земного шара, начиная от Геродота до нашего Нестора, то нашел бы тут более подходящие для своей теории черты первобытного племени, и не очутился бы в таком нелогическом противоречии с самим собой.

Впрочем, это только слабое начало тех противоречий, какими на каждом шагу прошибается наш автор в следующих главах о первобытных начатках религиозной жизни.

II

Как государственный строй наш автор вывел из звериного стада с вожаком, так для единства системы и религию надлежало извлечь из того же источника. Это в порядке вещей; потому что философское учение должно систематически развиваться из однажды принятого принципа. Читатель этого ждал, потому что уже достаточно был подготовлен к этому предшествующими доводами; потому вовсе неуместно опасение автора, будто кому-нибудь может показаться странным, что он говорит о *следах и зародышах религиозного чувства у зверей* (I, 267). Зародыши эти открываются в глубоких чувствах привязанности, заботливости, сочувствия, попечения, а также боязливости и любви некоторых из зверей к своим детенышам, в нежной семейной привязанности этих последних друг к другу и в страхе к родителям, так что уже в недрах звериной семьи зачинается, говоря словами автора, примитивный акт воспитания основанного на любви и страхе и раскрывающего в зверях чувства привязанности и сочувственной благодарности (I, 268). Что это есть несомненные зародыши религиозного чувства у зверей, явствует будто бы из того что самая религия, по определению автора, есть не иное что как *страх в любви* (Furcht in der Liebe), и это ощущение состоит в теснейшем сродстве с основными элементами нравственного воспитания (I, 293).

Итак, великий вопрос истории и философии, о котором столько веков думали, мечтали, рассуждали и спорили, приходит, наконец, к своему желанному решению. Надобно было

только постановить его на твердую почву метода естественных наук – и решение готово. Самая основа теории о происхождении религии, таким образом, определена ясно, точка опоры дана, и учение направлено по указанному пути. Дарвиновская теория сделала свое дело; она положила первичные слои для этой основы в доисторической глубине совокупного сожительства звериной и человеческой породы, но исполнив свою специальную задачу по части зоологической, покончив с человеком, как со зверем, она в недоумении остановилась перед разумными, психическими явлениями человеческой жизни, и когда решилась было переступить в эту чуждую ее научным средствам область, то на первом же шагу споткнулась и запуталась в неразрешимой сети противоречий¹⁹⁷. И это понятно. Каждая специальность имеет свои пределы, дальше которых идти не может, и только по взаимному пособию друг другу разные специальности могут привести к желанному решению таких вопросов о человеческой природе, для исследования которых необходимы научные пособия как по естествознанию, так еще и более того по истории, лингвистике, археологии и т. п. Что не удалось Дарвиновской теории, должно быть решено такими специальностями, к которым принадлежит разбираемое мной сочинение профессора Каспари. Посмотрим же как этот ученый выводит человеческую религию из звериной.

Сначала надобно знать, что по теории нашего автора первобытный человек, ничем не интересуясь, кроме своих животных потребностей, не мог обратить никакого внимания ни на солнце или месяц, ни на грозу и другие явления природы; как зверь, относился он безучастно к окружающей его природе, не имел на нее никаких воззрений, которых потому и не следует искать ни в первобытном языке, ни в первобытной религии. Поклоняться природе и ее явлениям, величественным или грозным, он не умел, потому что этой способности у зверей мы не находим, а человек и зверь в этом отношении стояли на одинаковой ступени (I, 279). Самый ужас пред всеокрушающей силой грома и молнии не мог пробудить первобытного человека из его звериной спячки и внушить ему какое-либо человеческое ощущение, которое могло бы воплотиться в представлении,

подходящем хотя бы сколько-нибудь к религиозному чувству, имеющем хотя бы некоторую связь с воззрениями мифологическими, и это потому что сами обезьяны, больше человека подвергающиеся смертной опасности от грозы на высоких деревьях, остаются к ней безучастны (I, 278). Итак, круг предметов, пробудивших самые ранние изъавления религиозного чувства должен был быть самый тесный (I, 284). Эта та же семейная жизнь, та же община, та же звериная среда, в которой автор открывает свои звериные зародыши религии. «Здесь, в кругу тесной семейной жизни – говорит он – под влиянием попечения и любви к детям образуется та религиозная привязанность и та любовь к ближнему между отдельными личностями, которая зарождается из тысячи нравственных чувствований и угодливых отношений; здесь залагаются первые основы того глубокого религиозного благочестия, и уже при первых начатках детского разума пробуждается тот возвышенный страх в любви и боязненное религиозное благоговение и чувство зависимости, которые так естественно ощущаем мы к разумному старцу, к отцу и к общему верховному покровителю того замкнутого круга, который нас объемлет своим общинным порядком. Чувства эти, которые в самом тесном кругу, так сказать, всасываем мы вместе с молоком матери, пробуждают вместе с тем мысль о чествовании, с которым мы уже как люди относимся к праотцу, родоначальнику, герою, а также к князю или начальнику. Словом, узкая семейная жизнь с ее глубоко нравственными семейными отношениями и воспитательной взаимностью есть первичный зародыш и неистощимый источник глубочайших ощущений, на основе которых могла возникнуть религия. Отнимите у ребенка понятие о любви к родителям, уничтожьте в нем врожденную любовь к ближнему, убейте в нем все те чувства, которыми он привязан к более или менее узкому кругу человеческого общежития, и тотчас же пропадет не только настоящее благочестие, но и самая основа тех глубоких ощущений, коими питается всякая религия. Здесь, только в недрах самого искреннего общения с ближними, зарождается та истинная любовь к ближнему и тот страх в любви пред авторитетом и величием родителей, которые

потом переносятся на любовь к родине и к родителям. «Что за жизнь без любви, и что за любовь без близких (сердцу)?» – сентиментально восклицает автор и затем продолжает: «а возможно ли естественное общение ближних друг с другом без того, чтобы не было обращено внимание на отличие старости, которая по богатству опытности налагает на юношество свой авторитет и являет перед ним естественную ступень высокого, именно нравственной высоты, которая внушает нам чувство справедливой зависимости, страха, уважения и благоговения. Таким образом, в общежитии между ближними и в семье даны нам все зародыши, из которых возрастает религиозный страх в любви и вместе с тем чувство высокого. Так как в самой склонности к искренней семейной жизни и к миролюбивому общению в стадах уже и звери являют нам со всех сторон следы и начатки глубоких ощущений и душевных движений, то мы видим как на этой звериной, конечно еще очень неразвитой основе, возрастает и углубляется духовная натура человека» (I, 285–287).

Нет, этого-то именно мы и не видим, потому что автор показал нам не основу звериную (Basis, говорит он, I, 287), а только звериную обстановку, при которой когда-то могла зародиться в человеке религия. Но обстановка не есть источник, не есть центр, из которого извлекались бы *чувство высокого, благочестие*, уважение к авторитету и другие тому подобные идеи и чувства, которые сам же автор приписывает уже первобытной религии человека. Обстановка – это только окружность, околица, и ее не должно смешивать с тем, что она окружает: это было бы также не логично, как смешать плетень с огородными овощами или стены училища с успехами преподавания, как это смешивали ревизоры времен Гоголевской комедии. Вот причина, почему от этих звериных зачатков, от обезьяньей любви, которой особенно автор умиляется (I, 268), от пресловутой в детских приписях материнской любви насадки к своим цыплятам и от страха в любви, который держит собака к своему хозяину и его палке, от всего этого оказалось решительно не возможно сделать логический и психологический переход, прямой и последовательный, к благочестию,

благоговению, к нравственным отношениям между юношеством и старчеством и к другим явлениям чисто разумеой природы, коими, как мы видели, автор характеризует религию человека. Пропась, отделяющая мир звериный от человеческого, остается по-прежнему непроходима, и этнограф-психолог не только не умел перекинуть через нее прочный мост, но еще только глубже показал ее зияющую бездну, когда изи этой узкой основы звериного рода-племени напрасно пытался извлечь разные поэтические *измышления детской фантазии* (I, 295 и 296), которыми Бог вестъ по каким зоологическим законам Дарвиновской теории, будто бы первобытный человек, более и более развиваясь, стал украшать свою полузвериную религию. Если психолог начинает нам говорить о *поэтическом измышлении и фантазии*, которых прежде в его зверином стаде не было, то, кажется, нет ничего естественнее спросить себя: откуда же в человеке взялись эти измышления фантазии? И, однако, психолог отстранил от себя решение этого вопроса и ограничился только риторическими уподоблениями и притчами из царства животных вроде пословицы об обезьяньей любви и т. п.

Все эти противоречия, непоследовательность и скачки, стремглав от одного положения к другому, объясняются очень просто.

Во-первых, во всем том, что автор говорил о семье первобытных людей и о развитии искренних нравственных отношений между ее членами, смешивает он – как было уже мною замечено – первоначальную грубость и дикость, о которой хочет говорить, с семьей уже развитой исторически, именно с такой, какая в течение тысячелетий в связи с успехами нравственного, юридического и религиозного быта могла выработаться в привилегированной породе кавказской и как она запечатлена неизгладимыми чертами в самых языках индо-европейской семьи: предмет очень важный, к которому еще не раз придется нам воротиться. Если ученый нашего времени, вооруженный пособиями лингвистики и этнографии, говорит нам о первобытной семье, то мы требуем, чтобы он сделал нам *точный перечень*, из кого такая семья слагалась и в каких

отношениях дети состояли и к отцу, и к матери отдельно, а также и между собой, то есть братья к сестрам и т. д. Если же автор этого нам не говорит, то мы вовсе и не видим его первобытной семьи: это в его теории пустой звук, призрак, мираж. Пришло же в голову на таком переливании из пустого в порожнее строить новое учение, и еще о таком серьезном предмете, как религия? Понятно, что за отсутствием данных, автору ничего больше не оставалось как нарисовать семейную картину во фламандском вкусе, с почтительными детьми, окружающими своих родителей, которые нежно любят друг друга, потому что «что за жизнь без любви», говорят они словами нашего автора, «и что за любовь без милых сердцу»? А на переднем плане сидит дедушка, образец героя, лестница к поднятию чувства высокого; впрочем, на фламандских картинах он уже сменил свой геройский меч на мещанскую трубку с табаком.

Во-вторых, анахронизмы первобытной семьи умножаются внесением в нее *измышлений детской фантазии*, то есть всех тех поэтических воззрений на природу, которыми Шварц, Макс Мюллер и другие лингвисты объясняют себе происхождение мифологии, но которые наш автор по принципу отвергает в первобытном человеке на том только основании, что звери таких воззрений не имеют. Лингвистика не знает первобытного человека, как его изображает нам г. Каспари, но она знает древнейшие слои в образовании некоторых языков и особенно языков индо-европейских. В этих языках испокон веку *день* по названию своему отличается от *ночи*, и означает нечто *светлое, светящее, освещающее*, так что *день* и *свет* испокон веку представлялись нашим праотцам тождественными¹⁹⁸. Чтобы сблизить между собой эти два представления требовалась известная доля творческой фантазии; потому что если бы даже только в недрах полуживотной семьи человек создал и развил свою религию, все же в отце, деде или вожаке толпы он должен был бы усмотреть нечто большее, нежели каковы они на самом деле, для того чтобы отличить их от самого себя величиной, дабы воздать им религиозное чествование, так как уже и по мнению нашего автора: «в исследовании о существе религии мы имеем дело преимущественно с понятием о *высоком*» (I, 290). Я не

стою за то, чтобы всю массу мифических представлений можно было извлечь из поэтических воззрений на природу; но все же теория лингвистов с математической точностью доказывает миф, что из представления о дне и свете языки индо-европейские развили идею о божестве, назвав его тоже *светом*, *днем* или *светлым небом*. Нет сомнения, что семейное начало глубоко вкоренено в самые основы человеческой религии, и теория Каспари, если ее постановить на твердых научных основах, могла бы оправдаться библейскими заповедями, в которых в связи с богопочитанием предписывается: чти отца твоего и мать твою, да благо тебе будет; но это уже есть высокая ступень нравственного развития семейного начала. Точно также арийское племя уже в самую раннюю эпоху ведь могло перенести на *свет* и *небо* понятие об *отце* и обоготворить небо, наименовав его *небо-отец*. В этом термине нераздельно слиты два элемента, на которых развивается религиозное чувство, именно семейное начало и осмысленное воззрение на природу, воплощенные творческой фантазией в один цельный образ. Единомышленники г. Каспари могут возразить мне, что лингвистика в этом случае не достигает до самой глубины первобытной человеческой породы и дает нам знать только о том, как на пороге исторической жизни понимали религию племена кавказские, достигшие уже и тогда значительно высокой степени исторической цивилизации. Положим так, но если на нашей стороне Библия и священные Веды Индусов, то на стороне разбираемого мною автора уже совсем современная нам благоустроенная семья, даже с оттенком новейшей сентиментальности и с деспотическими привычками немецкого гражданина. А главное дело в том, что теория лингвистическая с логической и математической точностью объясняет нам религиозное состояние человечества, хотя бы уже не ранее как только при рассвете исторической жизни, тогда как теория г. Каспари, по своим противоречиям, по нелогичности и отсутствию фактов, ровно ничего не объясняет.

III

Из неуместного усердия систематизировать донельзя, автор в своей теории о зверином происхождении религии, очевидно,

хватил через край. Теперь, когда религия у него найдена, хотя и с грехом пополам, и полузверь стал, наконец, человеком, мы можем распрощаться с неудавшейся автору фигурой первобытного человека. Пред нами открыт путь собственно человеческой жизни, проторенной историей, которая на всяком шагу оставляла на нем свои следы, не изгладившиеся частью и поныне. Хотя кое-где еще и встретится нам тощая фигура этого призрака, но так как мы уже хорошо знаем с кем имеем дело, то она всякий раз сама собою будет исчезать, как только вместо гадательной звериной обстановки мы увидим вокруг себя действительные факты исторического быта. За отсутствием самостоятельных исследований по лингвистике, археологии, истории и этнографии, автору двух томов на 800 страниц естественно было дать полную волю своему остроумию, которое не увлекая его в крайности, когда под руками были специальные руководства по мифологии и быту, на просторе психологического умствования приводило его нередко к довольно правдоподобным новым выводам и счастливым соображениям и догадкам, которые не могли прийти на ум самим специалистам за недосугом при кропотливом разборе массы удручавшего их ученого материала. И во всяком случае все то полезное или годное для сравнительной науки, что только можно извлечь из книги г. Каспари, имеет свою цену не в перекошенных рамках его нелогичной системы, потому что все это, дополняя или объясняя тот или другой специальный вопрос по мифологии и быту, не только не оправдывает его теории, но большей частью ее подрывает.

Следуя за автором, мне бы хотелось поскорее найти у него что-нибудь серьезное и полезное для науки, но так как я имею дело с целой системой, то для точности в передаче самого содержания этого сочинения не позволительно делать скачки, и поневоле приходится посмотреть как трудно было автору выбираться из его звериных трущоб на Божий свет исторической жизни. Пред нами опять та же благоустроенная немецкая семья; домочадцы преклоняются перед своим отцом или родоначальником: из недр семьи возникают, таким образом, оба великие принципа исторической жизни – начало религиозное и

начало государственное, церковь и государство (I, 317). Рабское отношение к главе семейства, к вождю или начальнику, пробуждает чрезмерное чествование, из которого со временем развивается обоготворение вождя или князя. Не могу сказать, до какой степени рисовалась при этом в воображении автора картина немецких победоносных ополчений, с мифическим Одином во главе или с прусскими героями, недалекого более прозаического времени: но что именно таковы были солидные основы его теории в данном случае, явствует из следующих слов, которых научное значение пусть оценит читатель сам: «В психологическом отношении характерично что и поныне к составлению себе высокого понятия о божестве, дети переходят от реального представления о короле или владетельном князе. Когда в моем присутствии спросили одну пятилетнюю девочку русского происхождения: «Что такое Господь Бог и где Он находится?» Она отвечала с уверенностью: «А это король Прусский». Девочка эта воспитывалась в Германии – находит не бесполезным заметить при этом автор, – но так что ее родители не считали нужным дать ей религиозное образование и воспитание. «По этому смешному случаю рассказывали мне, – продолжает он – что в России крестьянские дети не ясно сознают различие между Богом и царем» (I, 326). Вот вам образчик этнографических материалов, из которых, между прочим, создается новая психологическая теория о происхождении религии. Особенно любопытно здесь, то что русская девочка, получающая свое воспитание в Германии, является на взгляд немецкого психолога представительницей убеждений того же первобытного человека.

Впрочем, если не обращать внимания на смешные наивности нашего автора, то нельзя не отдать ему справедливости во всем том, что он говорит о патриархальном быте, который история и этнография рисуют нам на самой первой ступени человеческого развития. Отец семейства, а потом родоначальник, держат в своих руках всякую власть, и духовную, и светскую: это и жрец, и князь. Он же пользуется и религиозным чествованием. Дикари почитают своих начальников за богов. Маттаки (на Ла-Плате) обоготворяют человека,

выбирая себе в бога древнейшего из старцев племени, который после того живет в уединении и только время от времени появляется с особенными торжественными церемониями между народом. Узамбараны говорили одному путешественнику, что все они рабы своего царя, который почитается у них богом. (I, 356–357). И доселе у Каффров начальник признается за отца своего народа, в собственном смысле этого слова: он источник всякого блага, он печется о жизни и здоровье каждого в своем роде-племени, по местному выражению, он – грудь, которой кормится и утоляет свою жажду вся страна (I, 333). Из этого первобытного периода, прибавим мы от себя, извлекается с одной стороны геометрическое представление о царе, как *пастухе народов* (ποιμήν λαῶν), а с другой – тот грубый обычай дикарей, в котором Бахофен видит отличительную черту варварских тиранов, иметь право на каждую жену в своем племени¹⁹⁹, право которым до позднейших времен пользовались князья в первую ночь каждой новобрачной из своих подданных (*jus primae noctis*). Первоначально право это не только никого не могло оскорблять в роде-племени, но считалось благодатью свыше по тому чествованию, которое подобало начальнику, как общему всех отцу, осененному божеским ореолом. Этот тиранский обычай видимым образом скреплял целое племя семейными узами, делал родоначальника настоящим его отцом.

Но когда наш автор рядом с обычаями дикарей припоминает искусственный принцип обоготворения Домициана и других позднейших римских императоров, то опять смотрит на дело глазами пятилетней русской девочки. Самое уложение римского права об отеческой власти, об отце семейства (*pater familias*), усвоенное цивилизованным миром, на необозримые расстояния исторического развития отстоит от того патриархального быта, о котором идет речь. Гораздо естественнее было автору припомнить ветхозаветных патриархов, окруженных местным чествованием, но он оставляет их в стороне, потому ли что в этом предмете этнологическая школа могла бы представить доказательство первобытности незапамятных преданий Библии, или же и потому что допотопные патриархи Еврейского народа по своему человекообразию для этой теории не годились,

сколько же как и заповеди Моисея для истории чествования родительского авторитета. Что же касается до обоготворения первого человека, от которого разные народы ведут свое происхождение, или почитают его за творца всего мира, то автор справедливо ведет это верование в связи с патриархальным бытом и чествованием отца семейства или родоначальника (I, 357); только он забывает при этом, что в некоторых диких племенах первым человеком признается не мужчина, а женщина, а чтобы быть верну этнологической школе, надобно было бы объяснить это очень заметное отклонение.

Чтобы прийти к обоготворению отца, родоначальника или князя, человек должен был пройти целый ряд последовательных моментов в развитии своего смысла, которые по теории нашего автора должны были привести к идее о духовности и бессмертии. Как дошел человек до мысли отделить свое духовное существо от его телесной оболочки, душу от ее физических проявлений – вот вопрос, которого не могли обойти исследователи мифологии, как скоро признали они за возможное научным образом трактовать об этом предмете. Некоторые психологи вместе с Тейлором²⁰⁰ указывают на сновидения, в которых предметы являются нам отрешенными от фактической почвы действительности. Г. Каспари с этим не согласен; по его мнению, сновидение представляет только то, что человек видит в действительности, и если он своим опытом не дошел до понятия об отделении от бесплотного духа, то и во сне не может грезить об этом последнем: так что если ему приснится покойник, то в его образе видит он не душу его, но его самого, как он был в живых. Ставя своего первобытного человека на одну ступень с прочими животными, наш автор полагает, что он не только не мог иметь никакого понятия о существе бестелесном, но даже не умел отличить живого от неживого. Как зверь, не понимал он смерти и смешивал ее с обыкновенным сном. Обезьянья самка носится со своим околевшим детенышем, как с живым, в течение многих дней ласкается к нему и с ним заигрывает, и приходит в отчаяние и бешенство, когда у нее отнимают его. Едва ли эта притча из обезьяньего быта внесет что-нибудь новое в ту ходячую мораль,

почерпаемую чуть не из азбуки, что все живущее любит жить и не терпит смерти, и не понимает ее, и что еще классические народы изображали смерть в виде сна. Мысль о том, как первый человек догадался о смерти, занимала еще нашего летописца Нестора, и благочестивый монах, пользуясь византийским апокрифом, очень близко сошелся с психологом новейшей школы даже в самом пути к решению этого мудреного вопроса, хотя смотрел на мир совсем иными глазами. «И плакались по Авеле Адам и Евва тридцать лет, говорит у него один греческий философ: и не сгнило тело его, и не умели его погребсти; и по повелению Божию прилетели две птички; одна умерла, а другая выкопала ямку и вложила туда умершую и похоронила ее. Видя то Адам и Евва выкопали яму, положили в нее Авеля и погребли с плачем». Мораль одна и та же: человек поучается о смерти от бессловесного животного, с той только разницей, что по понятиям средневекового монаха, незнакомого с естественными науками, зверь представляется умнее, нежели каков он в книге г. Каспари. Как ни странно покажется с первого взгляда такое неожиданное совпадение новейшей этнологической психологии со школьной начитанностью средних веков, но в совпадении этом нельзя признать одну только случайность, когда, как мы сейчас увидим, приводит оно к одной и той же теории о происхождении самой мифологии.

Итак, человека умершего сначала считали за спящего или уснувшего, то есть усопшего (церковнославянская форма, которой отлично мог бы воспользоваться для своей теории наш автор), и некоторое время охраняли его труп, пока он не подвергался полному разложению. По обычаям дикарей, мертвеца хоронят или в той же хижине, где он жил, в убеждении, что он будет продолжать в ней жить в сонном состоянии, или же, чтобы предохранить труп от хищных животных, помещают его на высоких деревьях или на подмостках, нарочно для того сделанных (см. рисунок на самом начале I тома). А так как семейная *pietas* связывала домочадцев с их покойником узами любви, а также и чествования, если покойник был отец, родоначальник или вождь, то и на усопшего были перенесены эти чувства; но как его самого уже не было налицо между

оставшимися, то воспоминание о нем и стало мало-помалу осеяться ореолом бесплотной божественности. Что именно так составилось в человеке понятие о Божестве, явствует между прочим и из множества преданий о том, что то там, то сям будто бы были погребены действительные боги (I, 359).

Итак, по теории г. Каспари, мифология зачалась от чествования воздаваемого родоначальникам, вождям и другим людям, чем-либо выступавшим из общей среды. Чествование это испокон века соединялось с обоготворением душ усопших, о чем многочисленные свидетельства находим у разных летописцев и путешественников, а так как человечество развивалось в недрах семьи и рода-племени, то первоначальная идея о бессмертии в связи с божеством проявилось в чествовании усопших отцов или дедов, куда, следовательно, должно отнести *родительский рай* или царство бога *Ямы* у индусов, *Германскую Вальгаллу* с *Одином* во главе усопших героев, наши предания о *дзядях* или *дедах*, и, наконец, самое слово *родители*, коим на Руси доселе означают всякого покойника, хотя бы и одного, но во множественном числе *родители*, будь это хоть девочка.

Я нарочно привожу здесь несколько данных, неизвестных автору, для того, чтобы показать как плодотворен для исследования принятый им принцип чествования усопших родителей. Но принцип этот всей своей тяжестью падает на его же собственную хрупкую теорию и ее разрушает, потому именно, как мы уже знаем, что чествование родителей предполагает благоустроенную семью, в смысле языков индо-европейских, унаследованную в современной нам цивилизации, а автор, как было замечено, не мог нам доказать, что такая же точно добронравная семья была и у его первобытного человека. Наши арийские предки еще в доисторическую эпоху дошли уже до точного отличия в понятиях между *отцом* и *свекром*, между *матерью* и *свекровью*, между *женой* и *сестрой* или *дочерью*, и между *мужем*, *братом* и *сыном*, и это резкое отличие неизгладимыми чертами запечатлелось несомненным сродством этих слов у всех народов индо-европейских. Вникая в самый смысл терминов, определивших в языке семейные отношения,

лингвисты пришли к тому заключению, что арийская семья, еще до выделения языков индо-европейских из их общего источника, стояла уже на высокой степени развития²⁰¹. Отец разделял свой авторитет в семье с матерью, и притом так, что он *защищал* и *оберегал* своих домочадцев, и она – *распоряжалась* и *заведывала*. Равноправность мужа и жены во всей точности обозначилась тем, что не только жена называла своего мужа *господином*, но и муж жену – *госпожею*. Новые члены, привходявшие в семью через брак, присоединялись к семейному союзу растяжением тех же родственных уз, так что невеста, приводимая сыном, получила название *снохи*, то есть, *сыновой*, сама же она отца и мать мужниных назвала своим *господином* и своей *госпожей*. Такая-то именно отеческая власть, смягченная в семье взаимным уважением и приязнью, послужила уже в языке Вед признаком божеской почести: потому надобно было возвести самое небо в отеческий сан, чтобы под именем *неба-отца* поклониться ему как богу. Понятно почему у такого народа будущая, загробная жизнь названа была *местом отцов* (*pitrilokam*), в котором царствует первый человек, то есть самый ранний из отцов, бог Яма, и в котором даже градация в помещении определяются по восходящей мужской линии: отцы пребывают на земле, деды в воздушных пространствах, а прадеды на небесах. Сверх того, чествование воздаваемое усопшим родителям жертвоприношениями и другими обрядами подобает тоже мужскому началу, а именно *сыновьям*. Потому великое благо отцу семейства, когда у него родится сын, который есть радетьель о семейном союзе не только в здешней жизни, но и в будущей²⁰². Вот основы ранней индо-европейской цивилизации, на которых потом возник институт римского права о главенстве отца и мужа: теория г. Каспари о происхождении религии от чествования усопших родителей или героев, неуместно отнесенная к первобытной дикости, имеет свой настоящий смысл в приложении только к народностям довольно развитой исторической культуры.

Но самое интересное в этой теории то, что она говорит в пользу так называемого *эвгемеризма*, которым с ранних средних веков и до позднейшего времени богословы доказывали

маститую первобытность преданий ветхозаветных перед мифологиями самых древних народов. Следуя учению древнего мифолога Эвгемера, по которой греческие боги не что иное, как обоготворенные исторические личности, богословы в мифологиях всего мира усматривали искажение библейской истории, происшедшее от того, что история эта, более и более приходя у этих народов в забвение, оставила по себе одно смутное воспоминание. Из новейших ученых, усвоивших себе этот же теологический взгляд, я познакомил читателей *Русского Вестника* с Люкеном, который точно также как и г. Каспари главнейшим источником язычества признает почитание усопших предков, возведенных в сан героев, и как Каспари же, отказывая превобытным народам в обоготворении вещества, видит в языческих богах не более как затемненное предание об истории человека.

Мы уже не раз имели случай заметить, как разбираемая нами новая психологическая теория больше прилагается к преданиям ветхозаветным, чем к той призрачной первобытности, которую гадательно создало себе воображение нашего автора. Наконец. В этой же теории открываем мы полнейший эвгемеризм старинной теологической школы. Мне нет дела до того, думал ли автор в этом случае оказать услугу теологии, но, во всяком случае, он поставил себя в неловкое противоречие, потому что Библия, между прочим, потому так глубоко и вошла в цивилизацию всего мира, что изображает нам человеческий быт далеко не таким каким хотелось бы его видеть гейдельбергскому профессору.

Впрочем, оставляя в стороне противоречия нашего автора, надобно отдать ему справедливость в том, что он ввел в свою систему эвгемеризм, который заслуживает большего внимания, нежели какое уделяла ему в последнее время сравнительная мифология, основанная на поэтических воззрениях на природу. Ориенталисты²⁰³ в изучении преданий ветхозаветных сравнительно с древнейшими преданиями вообще народов семитических приходят к тому заключению, что в сказаниях евреев и других родственных им семитов господствует эвгемеризм, то есть действуют не божества, а исторические

личности, тогда как герои азиатских арийцев или греков носят на себе характер более мифического происхождения. То же следует сказать и о царственных династиях древнейшей истории Египта, которые возведены были по эвгемеризму в сан божеств, и сам Озирис чествовался не только как бог, но и как историческая личность благодетельного царя. Итак, эвгемеризм и обоготворение явлений природы, история и творческий идеал, действительность и поэтический вымысел – вот два принципа, которые очень рано поделили между собой исторические народы; одни взяли первый принцип, другие второй. Наука идет к тому, чтобы положить существенное отличие между тем и другим, распределяя по тому и другому разные народности; и если наш автор задумал поднять вопрос об эвгемеризме, то ни в коем случае не должен бы был обойти нового в науке вопроса. Тогда все то, что он говорит об египетских пирамидах в связи с богопочитанием, воздаваемым усопшим, получило бы настоящий свой смысл, только разумеется не для мечтательной первобытности человеческой природы, а для действительной истории ранней культуры.

Но вот слова самого автора: «В те времена возник обычай оберегать усопших, стала развиваться мало по малу способность к постройкам, и потому нет ничего удивительного, если мы замечаем, что уже в самой седой доисторической древности, когда круг представлений человека ограничивался самым тесным горизонтом и взор человека не умел смотреть осмысленно на светила небесные, а ум его не признавал в природе ничего божественного или обоготворенного, и тогда уже из религиозной любви к ближнему, человек изготавливал для своих покойников пещеры и каменные гробы, в которых хоронил он (слово совершенно в духе теории) их от враждебных диких зверей, для того чтобы так схороненные и обереженные могли они от своего долгого усыпления пробудиться к жизни. Пищу и питье, которые из нравственного побуждения уделялись слабым и нуждающимся, а высшим приносились в жертву, стал он полагать в могилы высоко просветленных в его воспоминании покойников, чтобы они могли подкрепиться, только что раскроют свои глаза. Даже оружие и некоторые другие предметы почитал

необходимым первобытный человек дать своему покойнику, и сажал его в каменной пещере сидья, в предположении, что усопший хочет только отдохнуть, не отказываясь вполне от жизни. Только в гораздо позднее время, когда стало развиваться воспоминание и наблюдение, было обращено внимание на уничтожение трупа, подвергающегося разрушительному гниению. Зато тем необходимее казалось наивному первобытному человеку, когда он заметил такое разрушение, сохранять труп во всей его целости, для того, чтобы удержать содержащиеся в теле силы. Так произошел впоследствии странный обычай сохранять трупы с помощью бальзамирования и оберегать их от воздуха и непогоды в плотно замкнутых каменных гробах. Разрушение тела не должно было разрушать и самую жизнь, и для египтянина первобытных времен человек, как мумия, был существо, которое будто растение следовало холить и сохранять, потому что и растение, столько же сколько и мумия, на взгляд того времени не казались предметами вполне безжизненными. И только египтянин позднейших времен, унаследовав обычай бальзамирования от глубокой древности, настроил свои представления совершенно на другой лад, и именно тогда, когда дошел до понятия о душе, которое привело его к отличию тела от оставивших его бестелесных сил. Далее, те же глубоко религиозные египтяне, как мы знаем, стали сооружать для своих покойников, и особенно для усопших властелинов, громадные, самые прочные, неразрушимые гробницы, и обычай пирамидных сооружений распространился в незапамятные времена гораздо далее, нежели как обыкновенно думают. Пищу и питье также и египтяне по обычаю тех времен клали своим покойникам, и как впоследствии будет показано, жреческий культ жертвоприношения примыкал к тому же похоронному культу. Что повсюду были сохраняемы смертные останки преимущественно начальников и правителей, это совершенно понятно по отношению к самым ранним предметам, с которыми соединялось представление о высоком. И действительно, высоко поднимаясь к небу, громадные египетские усыпальницы ясно показывают, как уже в ранние времена человек стремился

дать выражение высокому, с указанием и на самую основу его, которая еще ничего не имела тогда общего с силами внешнего мира и природы. Никакая великая сила природы не воплощается в этих колоссальных пирамидах, никакое божество природы не воздвигало здесь себе алтаря; напротив того, эти высоко воздымающиеся пред нами памятники могучим перстом указывают только на человека, который уже в самом раннем периоде своего развития умел дать себе почетное и нравственно-высокое положение, которое по детски-наивному чувству тех времен следовало охранять в сооружаемых для того памятниках» (I, 343–346).

Читатель видит здесь ясно, как в воображении нашего автора ступшевывается и разлетается призрак первобытного человека, сливаясь нечувствительно с благочестивым египтянином, который умеет уже изготавливать бальзамированные мумии и строить колоссальные пирамиды и даже знает, что такое душа. Психолог не ведет свое любимое детище из его звериной первобытности на помочах логической и психологической последовательности к постепенному возрастанию, а вдруг ошеломляет темный его смысл внезапным светом такой развитой культуры, до которой человечество могло достигнуть только в течение долгой исторической жизни, основанной уже на религиозном чествовании смертных останков и даже с предчувствием о воскресении их к новой жизни, и в обстановке нравов и понятий, воспитанных в благоустроенном государственном союзе, который скрепляется не только правильным подчинением подданных их властелину при его жизни, но и религиозным чествованием самого его праха, так что возвеличение царственного сана нашло себе соответствующее выражение в великости сооружаемого в память его мавзолея.

IV

В теснейшей связи с культом покойников автор ведет чествование, воздававшееся зверям. Уже самая заботливость в охранении трупа любимого человека от хищных животных наводила на мысль о сближении одного с другим, а сожительство дикарей-звероловов и охотников со зверьми и постоянная с ними борьба на жизнь и смерть действительно не

могли не приучить к мысли о сближении смертной опасности с нападениями хищных животных: так что в отношении к культу зверей теория г. Каспари заслуживает внимания, как потому что она оправдывается бытом и верованием дикарей, так и потому что лингвисты и сторонники теории поэтических воззрений на природу, как Шварц или у нас Афанасьев, прибегают к самым неудобопонятным и неестественным натяжкам, когда хотят объяснить, например, превращения классических божеств в животных, или столь обыкновенные во всех мифологиях сопоставления и связь небесных светил тоже с животными, то есть, когда волк или какой другой зверь поедает солнце и месяц, или когда какое созвездие или зодиак получают имя *медведицы*, *рыб*, *овна* и т. д. Чествование животных и мифологические представления с ним связанные составляют один из самых низших слоев в истории народных верований, обычаев и преданий, и вопрос об этом важном предмете, доселе составляющий задачу сравнительной науки, едва ли не правдоподобнее решается путем школы этнографической, нежели как доселе решался он лингвистами по теории поэтических воззрений. Итальянский лингвист де Губернатис в своем новом сочинении о *Зоологической Мифологии*²⁰⁴ держится этой последней теории, предпосылая чествованию животных религиозные воззрения на светила и явления небесные, так что в животных видит он уже ослабление мифологических представлений, которые сначала обращены были к феноменам небесным. Издатель этнографического журнала Бастиан делает на это следующее, кажется, справедливое замечание: «Для исследователя этнографического истина будет здесь наоборот, так как настоящие звери на земле гораздо ближе стоят к первоначальному религиозному воззрению, нежели поэтически-отвлеченные образы, помещенные фантазией на небо»²⁰⁵.

Грозные представления о хищных животных, спутниках кровопролития, от незапамятных времен темного варварства вместе со звуками ранних песен и с остатками диких нравов доносятся к нам, не только в той недавней старине, когда певец *Слова о Полку Игореве* прислушивался своим чутким ухом как

вслед за воинским походом, орлы своим клектом созывали зверей на кости, вороны «гряжали», деля между собой трупы, придевая их своими крыльями, а звери лизали кровь, – но и в современных нам народных песнях, рисующих пред нами суровые картины кровопролитий и всякого увечья жестоких времен Илиады и скандинавской Эдды²⁰⁶. В одной украинской думе описывается, как выбившийся из сил казак ложится отдохнуть на кургане: «в тот час сизые орлы налетали, зорко в очи казаку заглядывали. Казак то увидел, словами проговорил: «орлы сизоперые, гости милые! Прошу вас тогда налетать, изо лба очи мне выдирать, когда не буду уже я света Божьего видеть!» Проговорив так, за час казак милосердному Богу душу отдал. Тогда орлы налетали, изо лба очи выдирали. Тогда и мелкая птица налетала, около желтой кости тело обирала. Серые волки набегали, тело казацкое рвали, по терну да по оврагам желтую кость глодали, жалобно выли-завывали: так они казацкие похороны справляли! Откуда ни возмись сизая кукушечка, в головах села, жалобно куковала, как сестра над братом, либо мать над сыном плакала». Бегущие за воинами кровожадные звери предзнаменуют им победу, говорит Бастиан²⁰⁷, и «борзый волк в лесу да черный как туча ворон, – священные животные бога Одина, предводители неистовых полчищ, чему находим соответствие у индийцев северо-западной Америки, которые производят свой род от ворона и волка, как германские Вёльфинги, к которым принадлежал знаменитый герой Гильдебранд, иначе Вельфы (или Гвельфы) тоже будто бы произошли от волка. Чтобы подготовить читателя к оригинальной теории нашего автора, я укажу на одно сказание о герое Сосрыко у осетинцев, замечательное по крайней грубости кровожадного зверства²⁰⁸. Жестоко искалеченный герой собирается умирать. Он лежит на кургане. Подбегает волк. «Накорми себя вот этим мясом, которое я беру с собою в могилу», – говорит ему Сосрыко. – «Нет, не стану я есть мясо, Сосрыко» – отвечает волк. – «Так когда будешь бросаться на стадо, да будет с тобою моя храбрость» – сказал ему герой. Потом пролетела сова. «Клюй мое мясо, оно уже провоняло», – кричит ей Сосрыко. – «Нет, не стану клевать» – отвечает сова. –

«Так пусть же будет у тебя мой зоркий глаз», – сказал он ей. Затем пролетел ворон, и его герой просил о том же. – «Нет, не стану клевать, отвечал ворон: я не забуду твоих милостей: сколько клевал я остатков от дичи, которую ты побивал!» – «Пусть же тебе никогда не стареть, а смерть все-таки имей!» Теперь и говорят – присовокупляет сказание, что ворон не стареет, а смерти подвержен.

Исходя от такой звериной обстановки жестоких нравов первобытного варварства, г. Каспари делает со свойственной ему смелостью очень оригинальное предположение. Так как первобытный дикарь смерти не понимал и покойника считал за спящего, то когда он видел, как хищные животные терзают и поедают человека, то по своему детски наивному смыслу иначе не мог себе представить, что животные вместе с частями трупа вносят в себя и силы, и всю жизненную деятельность того человека: так что несмотря на ужас, возбуждаемый хищным зверем, он уже казался не столько отвратительным врагом, сколько каким-то существом сложным, полузверем, получеловеком. Кроме вообще религиозного отношения к зверям, автор объясняет этим предположением как верование в превращения людей в животных, так и особенно такие чудовищные в мифологиях фигуры, как сфинкс, гигант, центавр, гарпия, сирена и многие другие, которые сложены из членов тела, наполовину человеческого и наполовину звериного, змеиного, птичьего или рыбьего. Чествование животных, так глубоко вкорененное в нравах и мифологии египтян, Тейлор возводит к грубейшим временам, лежащим далеко за пределами отдаленной древности пирамид²⁰⁹, и г. Каспари в этом факте видит новое подтверждение своей теории, так как вместе с животным культом египтяне же до высшей степени развили чествование покойников. При этом ссылается он также на свидетельство знаменитой *Книги Мертвецов*, при отпускной, которую египтяне полагали на грудь бальзамированной мумии. В этой отпускной покойник, между прочим, молится о том, чтобы его труп не пожрали животные, и затем следует наставление, что надобно делать, чтобы избежать этой напасти, а если она

постигнет, то как благополучно спастись из внутренностей пожравшего его зверя (гл. 27–42).

По теории г. Каспари, является в новом свете повсеместно распространенное верование о происхождении того или другого племени или семьи от какого-нибудь животного. Между дикарями Старого и Нового Света ведется обычай называть именами зверей не только отдельные личности, но и целые семьи и племена. Гуроны делятся на три племени, на медведей, волков и черепах; Бегуаны в южной Африке на племя крокодилово, рыбье, обезьянье, буйволово и т. д. От этих первобытных представлений ведут свое начало знаки или знамения, то есть гербы, которыми отличаются между собой племена и фамилии. Так у израильского народа лев принадлежал колену Иудину, змея Даниилову, волк Вениаминову и т. д.²¹⁰.

Что не от воззрений на небо и его светила, и явления человек перешел к чествованию животных, а наоборот, самых животных возвел на небо и усмотрел их фигуры, действия или силы в явлениях небесных, явствует из мифологии дикарей. Так называемый *производитель* или *делатель лета*, то есть, то чем обыкновенно в мифологиях бывает весеннее солнце, по верованию краснокожих Северной Америки, был сначала зверь, но потом вознесся на небо, и оттуда в утеху людям ниспосылал птиц и теплые времена года. Его подстрелили небожители, и до сих пор можно его видеть на небе со стрелой в хвосте. У этих же дикарей даже мышь получила место на небе, за то будто бы, что вскарабкавшись по радуге, она освободила одного заключенного пленника. Перувианцы веруют, что каждая порода животных имеет одного из своих представителей на небе, который принял вид звезды и которого называют матерью той или другой породы, то есть одна звезда мать тигров, другая мать медведей и т. д.²¹¹.

К числу удачных гипотез надобно отнести все то, что г. Каспари говорит о связи людоедства с чествованием животных и с обоюдным превращением их и людей друг в друга (I, 351–352, 370–371). По первобытным представлениям, как животное, пожирая человеческий труп, будто бы вносит в себя и самую жизнь, и силы того человека, так и сам дикарь оставался в убеждении,

что он увеличит свои собственные силы и удвоит свою жизнь, если подражая животному поест убитого товарища или врага. Вкусив мясо своего соплеменника, он только еще ближе общается с родной кровью своего рода-племени; пожирая убитого врага, которого он полагает только спящим, он не только спасает себя от его опасного для себя пробуждения, но и отнимает у него возможность продолжать мстительную борьбу, возобновленную каким-нибудь животным, которое вместе с трупом того врага, съеденного им, внесло бы в свое существо и его ожесточенные силы. Варварское зверство оставило по себе следы в нравах культурных народов. Наши богатыри и скандинавские герои с незапамятных времен отвыкли уже от людоедства, но по старой памяти следуют дикарям, когда распластав грудь падшего врага вырезают оттуда сердце с печенью. Ахилл, беснуясь в своем отчаянии, грозитя пожрать Гектора живым, что и доселе делают дикари Полинезии со своими врагами. Обычай пить из черепа убитого врага стоит еще на повороте от зверского варварства к темным преданиям ранних средних веков, и по неостывшим еще следам предания о каком-нибудь Альбоине Лонгобардском, заставляющим свою жену Розамунду выпить вина из черепа убитого им отца ее, средневековые новеллы для общего назидания и забавы повествуют о том, как ревнивый муж, убив любовника своей жены и вырезав из него сердце, велит его изжарить и кормить им преступницу, и как она вкусив такой дорогой яствы не хочет касаться устами ни к какой пище и лишает себя жизни²¹². Так и дикари пожирают не одних только врагов, но и своих родственников и даже детей. Если матери из племени Манданов выражают любовь к своим умершим детям, любясь на их черепа и разговаривая с ними, как с живыми, то в племени Ботокудов особенная материнская нежность состоит в том, чтобы свое мертвое детище съесть.

Предположение г. Каспари об убеждении дикарей, что вместе с пожираемым трупом человека пожирающий вносит в себя и его жизнь, и силы, становится правдоподобнее, если взять в расчет, что убеждение это обыкновенно сопутствуется понятием о душе, хотя бы и очень смутным, как не может с этим

не согласиться и сам автор, хотя и видит здесь уже позднейшее развитие быта. Замечательно, что в обычае людоедов съесть не весь труп человека, а только ту часть, в которой они полагают его душу. Так в Новой Зеландии думают, что душа сидит в левом глазу, и потому его съедают, а на Таити поносят в жертву своему королю. Пещерные дикари Южной Африки поедают только сердце с печенью и мозг, в которых полагают седалище души. Еще один шаг вперед – и из темного зверства открывается просвет в загробную жизнь. Испокон века вкоренено в человечестве убеждение в священной необходимости хоронить покойников. По верованию классических народов, тени непогребенных мертвецов с жалобными стонами блуждают по берегу Ахерона; того же мнения держатся многие из дикарей нашего времени, полагая, что душа умершего бродит по земле и терпит большие муки, пока тело остается непогребенным, так что, по словам Тейлора, какой-нибудь австралиец или карен понял бы всю силу страшного обвинения против афинских полководцев, которые покинули тела своих убитых в морском сражении при Аргинуссах, не предав их погребению²¹³. Феликс Либрехт, в своей рецензии на *Первобытную Культуру* этого автора²¹⁴, сближает со сказанным верование дикарей на архипелаге Самоа, будто бы только те удостоиваются блаженств в раю, которые были похоронены; что касается до непогребенных, то они блуждают по ночам и жалобно причитают: «Ох, как холодно, как холодно!» И чтобы не причинили они зла оставшимся в живых, принимаются на то разные меры. Если кто пал в сражении или утонул, так что нельзя было найти, то родные и друзья погибшего садятся на землю около разостланного полотна и посылают к богам молитву, чтобы они ниспослали им его душу. При этом они ждут, не заползет ли на полотно какой-нибудь зверек, и если заползет муравей, ящерица или что другое, то это и есть душа того покойника, и тогда хоронят зверька того с обычными почестями. Дополняя теорию г. Каспари об отношении животных к покойникам, этот ряд наблюдений вместе с тем значительно и противоречит ей, перенося вопрос из области предположений о том, что могло бы быть, на почву исторической и этнографической

действительности, которая как нельзя проще объясняется Тейлоровой теорией *анимизма*, то есть такой способности, по которой человек оживляет и одушевляет всю природу, отождествляя ее явления со своими собственными силами и действиями. Это крайний предел, до которого в изучении раннего человечества доходит история, этнография и лингвистика; что же стоит за этой чертой, то теряется в тумане предположений, который если бы когда и рассеялся, то не иначе как при содействии более точных знаний, нежели какими располагает этнологическая психология г. Каспари.

В заключение о только что рассмотренном мною отделе сделаю еще несколько сближений, которые сами собою напрашиваются при чтении и могут быть отнесены в разряд переживших свой век остатков незапамятной давности и надолго застрявших в народностях исторических (по Тейлору, *survivals*).

Обычай помещать покойника в могиле в сидячем положении, когда-то бывший в употреблении у кельтов (см. у Каспари рисунок к 345 стр. I т.), и объясняемый убеждением, что похороненный заснул на время, оставил по себе след в средневековых преданиях о том, как герой или великий император, будучи похоронен в горной пещере, во всем вооружении, сидит на седалище и когда-нибудь воротится опять на землю. Карл Великий был погребен тоже в сидячем положении на каменном кресле, которое и доселе показывают в Ахенском соборе. Вообще народная сказка не переставала поддерживать убеждение, что можно спать непробудным сном целые года и даже столетия, и потом вследствие какого-нибудь случая – проснуться.

Основываясь на общем положении, которым Тейлор начинает свое учение о душах покойников, именно что местопребывание отшедшей души ограничивается преимущественно местом, где протекла ее земная жизнь, Либрехт думает²¹⁵, что обычай хоронить мертвецов на деревьях и следы его в преданиях и сказках ведут свое начало от племен, которые действительно селились на деревьях, как и доселе обычай этот ведется у дикарей Африки, Южной Америки, Новой Голландии, в южном Китае у племени Миао-це и др.

Воспоминание этого же обычая немецкий ученый видит в нашем Соловье-разбойнике, гнездящемся на девяти дубах. Потому-то будто и хоронили покойников на деревьях же, как это делали в древности жители Колхиды, и как и доселе делают некоторые из племен татарских; обычай этот был очень распространен в Сибири и поныне кое-где удержался, встречается также в Абхазии и других местах, и, наконец, оставил по себе следы в народных сказках о том, как умершую или непробудным сном заснувшую красавицу полагают в гроб на высоком дереве. Мне кажется гораздо естественнее обычай этот объяснить намерением охранить труп от хищных зверей, как с той же целью и доселе некоторые дикари кладут его на подмостках, высоко поднятых на столбах (рисунок см у Каспари в начале I т.). Предположение это тем вероятнее, что опасение же хищных животных было одной из причин, почему люди селились на деревьях или в свайных постройках на воде.

Если непогребенные покойники, трупы которых обыкновенно пожирались животными, по народному верованию, подвергались мучениям в аду, то здесь находим еще новую причину, почему самый ад изображался в виде змия, кита или чудовища, из пасти которого вылезают люди, когда наступить час воскресения. Такое представление ада и воскресения очень распространено в иконографии и на Западе, и у нас.

V

Сочинение г. Каспари выигрывает в основательности по мере того, как от празднословных гаданий, которые выдаются у него за точный метод естествоведения, переходит он на почву положительности, возделанную для познания человека действительно точным методом лингвистики, филологии, этнологии и истории. Этот поворот к лучшему открывается с первых же глав II тома, имеющих предметом *изобретение огня и влияние этого изобретения на развитие мифологии*. Человек будто бы оставался полузверем до самых тех пор, пока не дошел до способа, как добывать огонь, и как скоро сделал он это открытие, его умственные очи отверзлись, и он не только разумно взглянул на небо и его светила (II, 91), но и в самом себе прозрел душу и связанные с ней жизненные силы, и только

тогда стала возможна настоящая мифология, которая до тех пор прозябала в смутном зародыше религиозного чествования мертвецов и животных: так что человек мог впервые взглянуть на себя не как на зверя, а как на человека, не иначе как при благотворном освещении земного огня, который он сам своими руками сумел извлечь из окружающей его материи. Извлеченную таким образом искру он отличил от вещества, признав ее за его душу и свою жизнь, и такой же искрой представил и свою собственную душу, и свою жизнь, объяснив себе этим представлением теплоту своего тела и дыхания. Читателю, вероятно, пришло уже на мысль, что задолго, прежде чем вытереть огонь из дерева или высечь из камня, человек мог иметь тысячу случаев познакомиться с этим элементом в окружающей его природе, производимым то молнией, то трением деревьев в лесу от бурного ветра, то огнедышащими извержениями, то разными другими причинами, воспламеняющими горючие вещества. Но автор всю эту обстановку из воззрений первобытного человека устраняет, потому что она не имеет цены для животного, и настоящий источник психологического развития видит только в том огне, который сам человек своими руками зажег себе посредством трения или высекания. В таком извороте мышления любопытны мне не натяжки систематического хитросплетения, а невольное указание самого автора на авторитет лингвистики, которому он не мог не подчиниться тотчас же, как только от зверя перешел к человеку, чтобы направить учение о быте и мифологии на настоящую почву исторической действительности.

Дело в том, что весь этот отдел в разбираемой мной книге есть не что иное, как разбавленная разными соображениями и не многими фактами обильноречивая эксплуатация знаменитого сочинения лингвиста Адальберта Куна о *Низведении огня и напитка богов*, 1859. Эта монография по сравнительной мифологии²¹⁶ основана на изучении священных Вед, в которых одно из главных мест занимают обряды вытирания огня из двух деревьев и сопровождающие обряд песнопения, в связи с относящимися к этому предмету верованиями и мифическими представлениями. Деревя, которыми вытирают огонь (в Ведах –

арани) иногда именуются производительными органами, или одно богиней *Урваши*, а другое богом *Пуруравасом* (то есть зарей и солнцем), добываемый же ими огонь – супружеским плодом. Палка, которой вытирают или сверлят огонь у индусов собственно называлась *мантара* или, с предлогом *пра*, *праманта*. Греки в своей мифологии это название орудия перенесли на самого низводителя огня с неба, на его похитителя, дав ему сродственное этому слову имя *Прометей*, и в этом мифическом образе соединили культурный факт изобретения огня с мыслью о рождении человека, потому что Прометей не только похищает с неба огонь, но и творит человека: соответственно чему и в нашем языке *кресить* значит не только высекать огонь из кремня (откуда *кресиво* – огниво), но и давать жизнь, *воскрешать*. Во взаимной связи земли и неба по огню надобно различать пути, по которым шли самые представления народного верования. Если огонь низшел с неба, и благодетельный титан похитил его оттуда на пользу людям, то сами люди, объясняя себе явления небесного огня, переносили на небо тот же процесс, которым добывали они огонь на земле. Потому на их взгляд и молния загорается в тучах от действия такого же сверлила, какое для воспаления деревьев употребляют они в свое быту, и колесо солнечное горит и светит оттого, что втулка его сама собой загоралась, быстро вертясь вокруг небесной оси, как загорается обыкновенное колесо от оси тележной.

Сближая представления о небесном пламени с практическим фактом добывания огня земного, лингвист Кун хотя и приписывает этому моменту в развитии народного быта и мифологии большое значение, но далеко не думает исчерпать им весь состав древнейших мифологических и бытовых воззрений. Что же касается до г. Каспари, то он до того подчинился авторитету этого ведиста, что его монографию ставит краеугольным камнем, на котором строит и алтарь для жертвоприношений, и преддверие во храм язычества и в его божественный олимп. По мнению автора, великое открытие, как добывать огонь было сделано в незапамятную эпоху, гораздо прежде чем когда-то племена с Востока перешли в Америку,

потому что у всех дикарей, как в Африке, так и в Америке, мы встречаем тот же способ вытирать огонь, как в древности у наших арийских предков, а потом и вообще у народов индоевропейских. Это говорит также в пользу единства происхождений человеческого рода и общих начал, и преданий культуры. Если же китайские сказания повествуют о времени, когда не знали огня, как свидетельствуют и древние писатели, что не научились еще употреблять его эфиопы, то такие предания, очевидно, ведут свое начало от темной эпохи, предшествовавшей великому открытию (II, 39). Последовало оно, вероятно, в конце каменного периода. Этим предположением, мне кажется, хорошо объясняется связь молнии с каменным молотом Индры, Зевса, Тора ил нашего Перуна. Уже обрабатывая камень на оружие и утварь, ударяя, рубя и шлифуя, рабочие высекали искры, но правильное добывание огня установилось тогда, когда дошли до того посредством трения одного дерева о другое, и, притом, первоначально посредством сверления одного в другом. Так как и в первобытной общине сильные эксплуатировали слабых и увечных, то взяв на свою долю войну и отважные набеги за добычей, ко всему прочему, в домашнем быту они относились лениво и предоставляли рукоделие и всякие поделки слабым и калекам, между которыми, по мнению автора, особенно должны были отличаться хромые, потому что, будучи неспособны к войне и охоте, как сидни, тем досужее были они в ручной работе и во всяком художестве. Они же первые в своем рукодельном досужестве дошли до открытия, как добывать огонь. Этим бытовым фактом объясняет автор повсеместное распространение в народах мифического представления бога огня хромым. Не говоря уже о мифологии классической, представление это господствует и в племенах Южной Америки, и у дикарей африканских, которые чествуют своих хромых богов, подобных египетскому Птаху (Phtah, ptah). Греческому Гефесту у германцев соответствует тоже хромой бог огня и кузнец Волунд или Виланд. Наконец, в христианскую эпоху то же воззрение было перенесено на хромого беса. Как ни оригинально по своему простому, слишком практическому приему объяснение это, оно,

сколько мне известно, едва ли было бы не удовлетворительнее всех других, основанных на символическом толковании мифических воззрений на природу²¹⁷, если бы тут на дороге не стояло несбыточное предположение о рабочем классе в толпе первобытных людей, образовавшемся по тем же зоологическим законам, по которым неравномерно разделен труд между муравьями в их муравейнике (II, 24:26). Язык действительно свидетельствует нам о связи труда с общинным и семейным устройством; так у нас *работа* (от слова раб) первоначально означает и труд, и рабство, при глаголе *робить* – делать, *робята* – дети, или как у римлян при слове *familia* – семья, *famulus* – раб. Но вопрос о семье и отношении ее к роду-племени, долженствующий быть точкой отправления исследований по народному быту, как мы уже знаем, не только не принят нашим автором в соображение, но и вовсе оставлен им без внимания, может быть потому, что противореча его теории о первобытном полуживоте, вопрос этот постановил бы лицом к лицу с той разумной человеческой средой, которую дают для начал мифологии и быта лингвистика, история и сама этнография. Что нищенство действительно окружено некоторым религиозным обаянием, свидетельствуют даже позднейшие вероисповедания, особенно буддийское. Нищие калеки испокон века певцы, они передают предания старины и поучают мудрости. Можно усмотреть, хотя и с натяжкой, даже какую-то связь нищего с преданием о добывании огня, если только сблизить этот бытовой факт с низведением на землю молнии. Так, по русскому поверью, гром легко может убить того, к кому во время грозы подойдет нищий²¹⁸. Но чтобы от нищих-калек, будто бы открывших секрет добывания огня, прямо перейти к сословию магов, шаманов и вообще жрецов, как то делает автор (II, 42–79), то такой скачок в истории быта решительно противоречит всему, что до сих пор наука знала о древнейшем состоянии семьи, рода-племени и религии.

Если с одной стороны автор оставляет в стороне вопрос об отношении рабов и побежденных к враждебному столкновению между племенами и к древнейшей истории каст, то с другой он

забывает *старцев* или *старейшин*, заслонив их маститый, незапамятный авторитет досужеством хромоногих калек.

Как из семейного зародыша разрослось племя, так в недрах же семьи и начатки религиозного чествования, представителем которого выступает отец, родоначальник, старейшина. Это вместе и повелитель, и судья, и жрец. Наши арийские предки, в древнейшую эпоху, когда населили Пенджаб, не знали еще ни брагманских учреждений, ни жреческого сословия, ни каст. Само слово *Арии* (как бы *Арьичи*, с отечественным окончанием *ич*) есть не что иное что, как *отцовские дети* (как бы *отч-ичи*), потому что *Ари* или *Арья* значит отец или глава семейства. По Ригведе *Ари* посвящает свою песнь на прославление Индры, он же совершает пред богами жертвоприношения²¹⁹. Каждый отец семейства был у себя на дому жрец, и сначала только в больших общих жертвоприношениях стали появляться общие всему племени жрецы. Что же касается права на славословие и жертвоприношение божеству, то оно до того было доступно всем и каждому, что сами женщины, при значительной свободе их семейного и общественного положения, принимали участие в священных обрядах и песнопениях, так что сохранились даже имена некоторых сочинительниц ведийских гимнов. Из общей массы семьи и племени выступили отдельные личности певцов уже значительно в позднейшую пору, когда образовались и сословия жрецов, что последовало не ранее того времени, когда вместе с походами и завоеванием в Индостане возникли у арийцев касты.

Итак, если в память о великом изобретении ранней культуры, обряд добывания огня трением или сверлением стал достоянием жрецов, как у арийцев, для которых по этому предмету даны были особые наставления еще в Ведах, так и у других народов (см. у г. Каспари изображение мексиканского жреца, высверливающего огонь, II, стр. 55); если этот обряд состоит в связи со священной обязанностью жрецов поддерживать на алтаре неугасимый огонь, а также и со всесожжением древнейших жертвоприношений, то все же первоначально эти священнодействия и обряды были совершаемы отцами семейств и родоначальниками или

старейшинами, древние права которых унаследовали потом жрецы.

Таким образом, все что говорит наш автор о древнейшем сословии жрецов и его заслугах в развитии религии и мифического мирозерцания должно быть отнесено к представителям семьи и рода-племени, а так как представители эти действовали и мыслили сообща со своими домочадцами и родичами, сосавляя вместе с ними одно нераздельное целое, связанное кровными узами родства, то аристократический принцип бесконтрольного авторитета вождей и жрецов, поставленный нашим автором во главе первобытного развития языка и религии, противореча историческим и этнологическим фактам, должен быть пердвинут к эпохе более развитой, и уступить свое место принципу коллективной деятельности семейной и племенной.

Впрочем, проследим самое учение г. Каспари. «Мы ошибаемся, говорит он, когда необинуясь предполагаем психологически, будто бы первобытный человек в своем зверином состоянии мог прозревать в явлениях бури и непогоды или в блеске солнечном и в мерцании луны какие-то существа, которые могли приносить пользу или вредить именно ему, любить его или ненавидеть. Мы ошибаемся также, когда думаем, что первобытный человек явился на свет пастухом и земледельцем, чтобы с интересом относиться к ветру и погоде, дождю и солнцу. Борьба за существование окружала первобытного человека более настоящими для его ближайших нужд заботами, земледелие же и скотоводство уже плоды значительно позднейшей культуры. Ранний человек для собственного самосохранения должен был отдаться звероловству, и в этом смысле он подоился хищному животному, разделяя с ним его ремесло. И как преследуемой дичи или как рыси, гонящейся за добычей, ни до дождя, ни до солнца с месяцем, когда его гложет голод, так и у первобытного человека были свои заботы» (II, 82). Если слова эти направлены против ведистов, открывающих первобытность воззрений на природу в раннем быту наших арийских предков, основанном уже на скотоводстве с некоторыми начатками земледелия, то так

бы и сказать; если же автор относится вообще к заблуждениям науки, которые его учение должно рассеять, то он не стал бы воевать против небывалых врагов, когда бы привел себе на память, что говорят летописцы, начиная от Геродота и до нашего Нестора о звероловстве, как существенной принадлежности самого раннего быта всех дикарей. Действительно, быт звероловов заслуживает большего внимания, нежели сколько ведисты, и, вообще, лингвисты могли его уделять этому быту, стоящему по ту сторону черты, от которой они ведут свои исследования, начиная с Вед, возникших на более развитой культуре. Но вместо того, чтобы гадательно урвнивать зверолова со зверем, автор принес бы науке больше пользы, если бы, строже держась этнологической школы, ввел читателя в самую обстановку звероловного быта, анализ которой мог бы обогатить новыми фактами его психологическую теорию. Если зверолову мало дела до неба и его светил, и явлений, то тем больше умел он изодрать свою тонкую наблюдательность над обычаями и природой животных. Для примера приведу отрывок из одной лапландской сказки, свидетельствующей нам о том внимании, с каким зверолов ледовитых стран изучил анатомию своего оленя²²⁰. Лиса обманом добыла себе это животное, но заколоть его не сумела. Для того созвала она разных зверей и гадов. Пришли к ней медведь, волк, росомаха, рысь, мышь, белая лисица, змея, ящерица и жаба, и принялись убивать оленя каждый по-своему. Медведь норовил хватить в челюсть. Оттого до сих пор остался на оленьей челюсти шрам, называемый *медвежья стрела*. Волк норовил в ляжку, и оттого на ней рубец, который называется *волчья стрела*. Росомаха норовила в шею, оттого на шее рубец – *росомахина стрела*, рысь норовила в горло, оттого рубец – *рысья стрела*. Мышь норовила в копыто, оттого трещина в раздвоенном копыте – это *мышьяная стрела*. Белая лисица норовила в ухо, оттого в верхней части уха есть у оленя маленькая косточка, называемая *стрелой белой лисицы*. Змея норовила в кишечное сало, оттого между кишками и салом есть у оленя отметина, называемая *зминой стрелой*. Ящерица норовила в кишку под хвостом, оттого на конце кишки рубец – *ящерицына стрела*. Жаба норовила в сало под сердцем, оттого

между сердцем и салом есть у оленя хрящик, называемый *жабьей стрелой*.

Впрочем, я остановился на вышеприведенной выдержке из разбираемой мной книги не с тем, чтобы обличить автора в неуместном доктринерстве, а чтобы объяснить его теорию. Так как первобытный человек будто бы был безучастен к явлениям природы, поскольку они стояли вне его забот в борьбе за существование, то ни от кого больше не мог он научиться смотреть на природу разумным человеческим взглядом, как только от жрецов, которые, постигнув премудрость через добывание огня, прежде всех могли составить мифические воззрения на дневной свет и темноту ночи, на грозу и дождь, и на другие явления природы (II, 123), так что по психологии, исповедуемой гейдельбергским профессором все поэтическое и мифологическое, чем и до сих пор язык живописует природу, что так мастерски умеет объяснить по текстам Вед знаменитый Макс Миллер, и что, наконец, хорошо известно и в русской литературе из капитального труда Афанасьева, итак, все эти живейшие воззрения на Божий мир, в течение тысячелетий воспитывающие человечество через посредство родного языка, не более как напускное обаяние жрецов, которые углубившись в таинства природы выдумали разных стихийных богов и отуманили здравый практический смысл первобытного человека. Может быть, они обманывали других и неумышленно, потому что обманывались сами, но во всяком случае, по теории нашего автора, мифология основана преднамеренно и путем искусственным, и восходит своими началами не ранее, как ко времени возникновения жреческого или шаманского сословия, составившегося из благодетельных изобретателей, знахарей-врачей и мудрых советников, которых должно было вызвать на свет великое открытие, как добывать земной огонь. «Важнейшее явление, встречаемое нами в этой замечательной эпохе, говорит автор, это ореол нравственно и эстетически высокого, в сиянии которого выступают самые ранние изобретатели, как предсказатели и чародеи. К нравственно высокому и могущественному эти чародеи умели присовокупить и высокое в природе. Если прежде, как мы видели, перед глазами инстинкта

явления небесные не имели в себе ничего особенного и по привычке казались делом самым обыкновенным, теперь когда они очутились в руках и под ведением людей, стали они не только в чувственном отношении эстетически интересны, но и нравственно влиятельны, потому что уже человеческие руки могли направить явления эти, как и всякое действие, на пользу и на вред ближнему. Младенчествуящее созерцание начинает теперь догадываться, по сцеплению идей, что в некоторых известных предметах содержатся далеко простирающиеся сокровенные силы природы, с которыми человек может вступить в таинственный союз, дабы испытать на деле их благотворное действие. Таким образом, могла пробудиться младенчествуящая фантазия и вызвать к жизни новые воззрения на мир, посредством которых, на основании чародейства и фетишизма, мог распространиться эстетически возвышенный чудесный свет и на такие отдаленные предметы, к которым дотоле относились равнодушно. Чародейство, шаманство и фетишизм, вместе происшедшие из одного психологического источника, более и более выступают теперь на первый план, чтобы раскрасить и осветить те образы, которые некогда человек составил себе о явлениях природы. Мы уже назвали главнейшие предметы, которые обозначились в магически высоком, чудодейственном освещении. Это были тайны искрометного камня, воспаляющие поленья для высверления огня, о по ассоциации идей и всякого рода деревья, которые годились для этого священного, магического действия, как, например, у греков дуб, терновник, лавр, липа, плющ. Сюда, естественно, было присовокуплено так рано замеченное уже сродство в таинственных действиях *огня* и *воды*, также как и поднимающийся от магического пламени *дым*, который *вихрь* возносил к небу, для того чтобы возвести человеческий взор к водоточивым *облакам*. *Молния*, *буря*, *дождь*, со звериным равнодушием незамеченные на низшей ступени человеческого бытия, теперь при освещении нового мировоззрения становятся магически возвышенными действиями, которые возбуждают человека направить свой взор и в темные, и светлые области чудес внешнего мира» (II, 89–91).

При всем желании убедить читателя в свою пользу, автор выбивается из сил, не достигая цели; потому что идет от предположения о первобытном полуживоте, в котором путем логической последовательности он не умел раскрыть психологического развития той окрыленной фантазии, о которой, как мы видели, он завел речь уже давно, и не кстати, и которая опять будто с облаков, как *deus ex machina*, падает перед нами на той же 91 стр., откуда только что приведены слова нашего автора. Какой-то зверь из передних лап выработал себе руки, стал точить себе камни и случайно открыл секрет, как добывать огонь трением и сверлением, после того стал мастером и мудрецом, и из хромоного калеки очутился шаманом и жрецом. Вот нить, по которой психолог ведет свое учение: но все это только внешние обстоятельства, при которых возможно было психологическое развитие человека, а мы только и видим, что эти пустые рамки бытовой обстановки полуживота и калеки, в которые автор раскладывает психологический материал возвышенных воззрений на природу, чудодейственной таинственности и окрыленной фантазии, добытый им напрокат из чужих рук, от лингвистов и филологов. Так как не только не доказано, даже не объяснено сколько-нибудь толково психическое состояние первобытного полуживота в его недоступном для науки скотстве, то все только что приведенное учение автора рушится само собой, будучи построено на небывалом призраке. С другой стороны, новое предположение о чудесном явлении на земле жреческой премудрости естественно наводит на вопрос: у кого же этой премудрости научился первый-то жрец? «Перво-ет портной у кого учился?» А так как он мог шить и хуже Петрушки, то читатели до тех пор не возьмут в толк, что понимает автор под великими заслугами жречества и шаманства, пока он не удовлетворит естественному требованию логической последовательности в развитии духовных сил человека в связи с зарождением и постепенным возрастанiem этих религиозных учреждений, соответствующих известным моментам в истории человеческого духа.

Итак, если в приведенном учении отнять начало и конец, предположение о полуживоте и о психологии жрецов, то оно

может иметь свою цену, как более подробное разъяснение того открытия в сравнительной мифологии, которое лингвист Кун сделал в своем сочинении *О Низведении Огня*. Действительно, этот культурный факт, отмеченный еще Санхуниатом в числе великих исторических переворотов, должен был оказать громадное влияние на умственное, религиозное и поэтическое развитие, но отсюда еще не следует, чтобы этому факту не предшествовал целый ряд соответствующих ему по действию подготовительных моментов, и чтобы добывание огня так скоро перешло в руки сословия жрецов или шаманов, что не успело пустить корней в тесных недрах семьи, а также и в разумении народной массы, еще не скованной искусственным обаянием жреческого обряда. Таким образом, мы еще раз приходим к тому же выводу, что и лучшее что только можно извлечь из сочинения г. Каспари становится тем пригоднее для науки, чем больше противоречит его системе и не вяжется с его теорией.

Отмечу несколько из его замечаний, которые с пользой могут быть приняты в соображение.

Змеиный культ, по автору, отмеченный в общих чертах еще в ту звериную пору, когда к животным относились только как к пожирателям человеческих трупов, получает новую силу и высокое значение в эпоху открытия земного огня, который из растираемого камня или дерева чудодейственно вспыхивал в виде *пламенного змея* (II, 48). «Действительно, говорит автор, если мы спросим себя, что могло бы быть общего между змеей и огнем в психологическом смысле, то не можем не признать, что в виде пламени, с его трепещущими языками, которые под ударами ветра тем больше проявляют свою всепожирающую силу, ничего лучше не мог наивному чувству напомнить из мира животных, как извивающуюся, трепещущую на дыбах и шипящую змею, прожорливость которой надобно было утолять жертвенной пищей. Таким образом, вполне младенческой фантазии тех времен должен был казаться огонь жертвоприношения первых жрецов каким-то необычайным живым созданием, которое своей теплотой чародейственно могло исцелять болезни, а для жреца была такой драгоценностью, которую он хотя и мог своей чудотворной рукой воспроизвести из освященных веществ, но

чтобы постоянно поддерживать ее живучесть, должен был иметь наготове священную пищу, которой огонь требовал для своего продовольствия, как жертвы. Психологически разбирая, не станем мы нисколько удивляться, что предания этих времен так часто говорят о змеях, огненных ящерицах и драконах со змеиными головами (см. к 47 стр. IIт. рисунок, изображающий идола священного огня, в виде человеческой фигуры, из головы которой стремится пламя в виде змей и ящериц). По особому рода детской аналогии при взгляде на трепещущие языки пламени возникал в фантазии ужасающий образ воздымающегося, все пожирающего змея, и тем с большей живостью и силой это вредоносное, ядовитое животное входило в область религиозного чествования. Указывая на новейшие исследования этнографические, по которым оказывается связь культа древесного со змеиным, автор видит здесь явные следы того же культурного факта первобытной истории: «Мы уже видели, говорит он, как под священными руками премудрых и могущественных жрецов (flamines) змеящееся пламя будто вылетает из дерева, признанного годным для чудодейственного трения. К этому можем мы присовокупить, что впоследствии с образом змия были соединены понятия не только могущества и мудрости, но и злобной надменности и гордости (змий в раю, как искуситель в грехе и гордости)» (II, 56–57). Сверх указания на символ библейского змия, к которому мы еще раз воротимся, замечания эти бросают новый свет на многие явления древнейшей религии и мифологии. Так животное или живое качество вытираемого огня, между прочим, явствует из самого наименования этого огня *живым*, принятого в нашем народе. На связи представлений о пламени и змее или ящерице основана сказка о *Саламандре*, живущей в огне. Этой же связью змеи с жертвенным огнем может быть объяснена ее исцеляющая сила, по которой она стала атрибутом Эскулапа. Мифологическое сродство дерева с огнем отражается во многих мифах, как, например, в мифе о нимфе *Дафне*, которая в объятиях Аполлона превращается в дерево; первоначально же ее имя значит, вообще, *горящая*, и у греков было нарицательным названием лавра, как дерева, идущего на топливо²²¹: и как

змеящееся пламя живаго огня было перенесено на зигзаги молнии, так и горящий лавр очутился в объятиях солнца, колесо которого, по древнейшим представлениям, также воспламенялось от трения его втулки. Наконец, на связь мифического огненного колеса с представлением какого-то чудовища, которое калечит людей, и с темным намеком на мысль об укрощении этого чудовища деревьями, как огонь на жертвеннике, – на такую мифическую связь представлений и верований, как кажется, указывает нам выше приведенное осетинское сказание о герое Сосрыко²²². Предсмертной борьбой его была схватка с *Балгасовым колесом*, с каким-то чудовищем, которое одарено даром слова, насккивает на людей и сокрушает им руки и ноги. Оно-то и искалечило Сосрыко, который потом делился своим телом с хищными животными. Догоняя это мифическое колесо, Сосрыко бросал в него ольховыми деревьями, которые отскакивали от него, рассыпаясь золою.

Если секрет добывания живого огня открыт был еще людьми каменного века, то это открытие послужило точкой отправления для века металлического, и притом сначала медного, так как медь скорее, чем железо могла обнаружить себя, расплавляясь из примесей в каменистых породах, из которых могли брать камни на подкладку разводимого костра. Как бы то ни было, но божество огня принимается за кузнечное дело, и кузнецам Гефесту и Вулкану соответствует германский Волунд или Виланд. Сюда же относятся германские карлики-эльфы, искусные ковачи, и вообще у народов ремесло кузнеца окружается мифологической и суеверной таинственностью, как впоследствии ремесло мельника. Между кавказскими горцами пользуется особенным чествованием бог кузнечного дела, например, у абхазцев, которые совершают перед ним присяги и клятвы с символическим обрядом молота, соответствующего молниеносному оружию германского Тора (Тунар, *donner*). По осетинскому сказанию одному герою в битве проломили темя. Он отправляется на небо к мифическому кузнецу, и тот починивает герою череп, выковывая ему темя из красной меди²²³. Надобно отдать нашему автору справедливость в том,

что он путем исторического развития отделяет в мифологических фигурах Вулкана, Виланда и других два элемента – чествование огня и первобытного художника – ковача, распределяя эти элементы по двум ранним векам истории человечества (II, 77). К этому надобно присовокупить, что семитические племена и здесь строго держатся исторического начала. По книге Бытия, *Фовел* (по Вульгате *Тубалкаин*) – «млатобиец, ковач меди и железа» – родился в племени Каиновом (Быт.IV:22), и это происхождение от проклятого рода, как увидим, оставило по себе след в греческом предании о Прометее, тесная связь которого с ведийскими обрядами добывания живого огня не подлежит сомнению.

Еще Кун в своей знаменитой монографии указал на связь мифологических представлений о птицах с преданиями о низведении на землю огня и божественного напитка бессмертия. Не касаясь последнего предмета, который в данном случае нарушал его систему, г. Каспари, кажется, не без основания замечает, что птицы эти первоначально были только хищные, в чем и усматривает с одной стороны подтверждение своей мысли о религиозном страхе, какой внушали хищные животные, пожирая человеческие трупы, а с другой – связь пожирающего змеиног пламени с кровожадной птицей (II, 93). Мы еще увидим ведийского Индру в образе сокола или ястреба, а теперь замечу мимоходом, что самое наглядное представление о мифическом сродстве птицы с пламенем, глубоко вкорененное в цивилизованных народностях, предлагает сказка о *Фениксе*, который возраждается в пламени.

Тот же лингвист Кун указал в ведийских обрядах и гимнах на связь представлений о вытирании или сверлении огня и деторождении. Это дает г. Каспари повод примкнуть сюда повсеместно распространенный культ фаллуса. Мне кажется, что самый убедительный факт, особенно относящийся к делу и напрасно забытый нашим автором, это чудесное явление фаллуса в пламени очага перед Окризией, приносившей тогда на пламя жертвенное возлияние, и с того часа она зачала и через девять месяцев родила Сервия Туллия²²⁴. А если придать большее вероятие мифическому сочетанию змеи с пламенем, на

чем так нистаивает г. Каспари, то сюда же бы пришлось отнести и все сказки о том, как огненный змей посещает опочивальни красавиц, и особенно, как родоначальник их, вождь варварского племени, вменяет в себе в обязанность воспользоваться своим правом у новобрачной (*jus primae noctis*).

Само собой разумеется, что сожигание мертвецов на костре относится уже к тому позднему периоду, когда земной огонь вошел в общее употребление и в практическом быту, и в религии²²⁵. Наш автор справедливо видит в этом обряде уже прямое последствие развитого чествования душ и усопших родителей, а самое сожигание трупа относит в разряд очистительных действий, так как священное пламя не только исцеляет и дает жизнь, но и очищает от всего нечистого, куда принадлежали разные болезни и особенно чума и зараза (II, 105–110). С одной стороны сюда идут народные верования лечить от скотского падежа, прогоняя стада через священные костры, а с другой убеждение, доселе распространенное у дикарей, что человек, приносимый богам в жертве всесожжения до такой степени очищается и освящается, что сам претворяется в божество, которому его принесли в жертву. Впрочем, этот период в верованиях и обрядах уже до того развитый, что он составляет существенную основу ранней культуры славян и других европейских народов, унаследованной ими в своей азиатской прародине. Чтобы связать этот период полнейшего развития мифологического сознания с предшествовавшими ему, автору следовало бы подвергнуть подробнейшему анализу языки и быт арийских племен или же признаться в непоследовательности и нелогических скачках, отличающих, как мы не раз видели, его систему и теорию.

VI

Вся 7-я глава 4-й книги II тома, имеющая предметом религиозные воззрения самых диких из ныне живущих племен, в их отношении к первобытному времени – не столько убеждает нас в той первобытности, как ее понимает автор, сколько рисует перед нами картину смутного смешения ранней дикости с проблесками позднейшей культуры, основанной на понятии о душе и на представлении божества. Так самые грубые изи

дикарей на западных берегах Австралии имеют уже понятие о будущей жизни в раю, который будто бы находится в светлом и прекрасном месте на небе. Туда отходят души усопших. В рассуждении погребения замечательны обычаи двух периодов: детей и молодежь хоронят в земле, и только старших пожигают. Это почет и старцам, и более развитой культуре. Что же касается до душ покойников, не сподобившихся погребения или сожигания, то они становятся злыми духами, и, бродя по земле, вредят людям. Этот момент еще древнее, так как он отзывается прямым сродством мертвеца с тем хищным зверем, который его пожрал. В племенах Бразилии покойников хоронят в их собственных жилищах, иногда в сидячем положении. Хотя и веруют эти дикари, что умершие превращаются в диких зверей, но вместе с тем, некоторые из них стоят уже на такой степени культуры, что знают уже нечто вроде германской Валгаллы, злчное место на высокой горе, куда улетают души храбрых воинов и блаженствуют вместе со своими предками, между тем, как трусы и лентяи обречены на мучения от некоего злого демона.

Из подробностей, которые могут нанести на новые пути в объяснении сравнительных сближений, привожу следующие.

Чествование человеческих черепов автор объясняет убеждением, что душа помещается в голове (II, 150–151). В мексиканских храмах черепа предков помещаются по стенам и на жертвеннике, на котором приносятся человеческие жертвы. У некоторых дикарей в обычае погребать трупы рабов вместе с их господами, для того чтобы и на том свете рабы служили своим повелителям. Марко Поло повествует о тибетских племенах, что они убивают чужестранцев для того, чтобы оставлять у себя в домах их головы, в виде домашних пенатов. Сюда же надобно присовокупить вышеприведенное из быта Манданов, у которых матери ласкают черепа своих умерших детей и с ними разговаривают (I, 359); потому что, как мне кажется, автор, задавшись своей теорией звериных вожаков в стаде, намеренно стесняет культ черепов аристократическим сословием героических предков и не обращает внимания на то, что по черепам или головам в верованиях дикарей уравнивались

между собой не только все члены семьи и рода-племени, но и самые животные с людьми. Как, приводимые автором, дикари украшают свои храмы черепами предков, так по известию Ибн-Фоцлана, русский купец, выгодно продав свой товар, приносит благодарственную жертву: убивает известное число рогатого скота и овец, раздает одну часть мяса бедным, остальное приносит большому идолу и стоящим вокруг него малым, *вешает головы овец и быков на колья*, вбитые в землю позади небольших идолов. Ночью приходят собаки и пожирают мясо, тогда он говорит: «Мой владыка благосклонен ко мне, он принял (пожрал) мою жертву»²²⁶. Уже одна эта последняя подробность, столько пригодная г. Каспари для его теории о зверином культе, указывает на глубокую древность всего обряда. Соответственно этому в кавказских сказаниях²²⁷ припоминаются предания о мифических замках или острогах, окруженных железным забором со стальными тычинами, и на каждой тычинке по человеческой голове, равно как и у нас в былинах:

Как бы двор у Соловья был на семи верстах,
Как было около двора железный тын,
А на всякой тынинке по маковке,
И по той по голове богатырския²²⁸.

Череп, как хранилище жизненных сил, одинаково мог иметь значение в мифологических представлениях, будет ли то человеческий или звериный. И если бы вести далее теорию нашего автора о змеином культе в связи с жертвенным огнем, то может быть мы усмотрели бы следы древнейшей мифологии в сказаниях о том, как наш Олег, скандинавский Орвар Одд или Турский царь у сербов – умирают от любимого коня, из черепа которого выползает змея и ранит насмерть. Впрочем, змея иногда и забывается, как в сербской сказке о невесте, которая умерла от раны, нанесенной ей зубом убитого волка, которого голову она толкнула ногой²²⁹. Сверх того во всех этих преданиях, согласно маститому сказанию, человек *попирает своею пятою главу*, при которой обыкновенно не забывается и *вредоносный змий*. Если с черепом или вообще с головой человека соединяется мысль о его жизни и душе, то тем естественнее в знак своей победы и на пущее бесславие

убитому врагу оставлять при себе его голову и потом в виде кубка употреблять для питья его череп, и тем дороже должны быть эти скорбные останки для любящих того, кому они принадлежали: черты варварских нравов, глубоко вошедшие в народные сказки, образчик которых я уже указал в лонгобардской истории о Розамунде и в средневековых новеллах. Кавказ и здесь предлагает нам замечательные по своей ранней свежести экземпляры. Кавказская Розамунда, как мать из племени диких Манданов, утешается черепом убитого ее мужем любовника и бережет его, как сокровище и потом, чтобы сделать его еще драгоценнее, она сама, а не муж ее, велит обделать череп в серебро и такую-то чашу замыслила она поднести своему мужу с вином²³⁰.

Г. Каспари предлагает, что детская фантазия ранних времен помещала своих судодейственных добывателей живого огня на высоких горах, в таинственном окружении облаков с бурей и грозой, и будто бы потому *высокая гора*, по ассоциации религиозных идей, введена была в число предметов мифологического культа (II, 155). Предположение это, мне кажется, еще дальше от истины, нежели безусловное производство мифической горы от облаков, принимаемое ведистами и мифологией природы. Тем не менее не подлежит сомнению, что покойников испокон века было в обычае хоронить на горах, что высокие курганы – вместе и могилы великанов или героев и, что, наконец, наши доисторические городища суть те же *Выш-города* ранней истории: так что верование о пребывании душ усопших на райской горе находило себе наглядное оправдание в курганах и Вышгородах с могилами родных покойников. Другое замечание нашего автора о том, что высокие деревья, привлекающие на себя громовые удары, должны были естественно стать у многих народов первоначальным местом для жертвоприношений (II, 154), следует, кажется, сблизить с упомянутым выше обычаем некоторых дикарей селиться на деревьях. В таком случае *Соловей разбойник*, гнездящийся на девяти дубах, как раз будет соответствовать жрецу Соловью, упоминаемому в Якимовской летописи, и тем более потому, что Литовская хроника знает именно такого жреца, который был

найден на дереве в орлином гнезде, почему и назван был *Лыздейко* (от литовского *lizdas* – гнездо)²³¹. Что же касается до сведения нашего автора, основанного на свидетельстве Бастиана, будто в одной *русской* героической песне значится: «побитые во множестве покрывают поле, и многие души летают с дерева на дерево, и птицы их боятся, только совы одни их не боятся» (II, 152), то меня крайне удивляет та неряшливая оплошность, с которой ученый немец относится к русскому и вообще ко всему славянскому. Как же не знать, что это сказано в одной из песен Краледворской рукописи, *чешский* подлинник, который еще Ганка издал вместе с переводами на немецкий, французский, итальянский, английский и другие языки?²³² Каким же образом после этого принимать нам на веру, что повествует автор о житье-бытье первобытного человека, когда он так плохо знаком с этнографией даже своих соседей, что смешивает чехов с русскими?

В заключение о погребальных обычаях и отношении живых к покойникам, сделаю еще одно замечание, которой касается самой сущности всей теории гейдельбергского профессора, во всем ее составе. Увлечшись вожаками звериных стад, автор, как мы видели, не обратил внимания на взаимные отношения членов семьи, принеся их всех в жертву главе семейства и родоначальнику, и на этом авторитете основал свою теорию о происхождении религии, и вместе с тем и о чествовании душ в связи с погребальными обрядами. Любопытно было бы знать, почему из вопроса об отношении живых к покойникам устранил он громадное в истории быта и мифологии значение любящей женщины и именно матери, надгробные причитания которой варьируются на тысячи голосов в этих заунывных *заплачках*, составляющих преимущественное достояние женской половины человеческого рода? Перелистуйте прекрасное собрание причитаний, изданных г. Барсовым, увидите, что все они поются женщинами, и, особенно, матерью; даже над умершей женой причитает заплачку не муж, а родственница, пришедшая на похороны²³³.

Если мы проследим историю заплачек, начиная от наших времен вдаль прошедшего, до самых древних свидетельств

мифологии и исторических преданий, то из самой глубины веков выступит перед нами скорбящий лик матери и жены, которая огласила самый ранний рассвет истории человечества плачами Изиды по Озирису, Афродиты по Адонису или Деметры по Персефоне. Оставляет живущих на земле и уходит от них в неведомую страну не предводитель толпы, который связывал с собой своих подчиненных только повиновением, страхом и почтением, а существо всеми любимое и всем близкое и дорогое, соединенное с ними кровными узами родной семьи, это даже не отец с его строгой властью, а только муж, к которому влечет одна любовь, это и не брат, который только защищает, заменяя отца, а желанное детище, которое выносила мать под своим сердцем, чтобы тем любовнее лелеять его при жизни и темгорше оплакивать по смерти. Потому-то из самой далекой доисторической глуши доносятся до нас не торжественные звуки погребальной церемонии, подобающей вождю и герою, а стенания любящей супруги и матери, в скромной среде семейного союза, для которого Озирис не столько божество, сколько муж и сын, а Персефона не богиня, а дочь. Оплакивается вырванная смертью из этого союза не маститая дряхлость, потерю которой предваряет постепенное ее разрушение, а молодость, полная свежих сил и надежд. Пробегая скорбные листы, в которых человечество отметило свои дорогие потери, в самой глубине исторической перспективы взор останавливается на трогательной судьбе непорочного Авеля, непогребенный труп которого, по апокрифу, родители его оплакивали в течение целых столетий. Таков был первый на земле плач, в котором человек, впервые заглушив свои личные, телесные боли, излил вполне человеческие чувства сострадания к ближнему.

Г. Каспари, связывая вопрос о веровании в будущую жизнь с погребальными обрядами, с особенным усилием напирал на представления оцах и героев, вроде германской Валгаллы. Если бы он ближе рассмотрел бытовые и мифологические материалы, то, взглянув на дело шире, не мог бы никоим образом забыть деятельного участия женской, материнской любви в непреодолимом стремлении открыть ту загробную

страну, куда, наконец, приводят ее неусыпные поиски, направляемые по всему миру, чтобы воротить к себе отнятое у нее смертью дорогое существо. Может быть он усмотрел бы в этой, жаждущей утolenия, скорби целую гамму последовательных звуков, начиная от той матери в диком племени, которая лобызает череп своего детища, через неутешные печали Изиды, блуждающей с трупом своего Озириса, и через отчаяние Деметры, которая повсюду на земле напрасно ищет свою дочь и ожидает ее возвращения из ада, до торжественного сошествия туда самой богини Матери Земли или *Земной Жены* к *Сыну Жизни*, как говорят о том ассирийско-вавилонские сказания, дешифрованные по начертаниям знаменитых каменных скрижалей нинивийских²³⁴. Собственное имя этой богини по нинивийским источникам – *Аллат*, по Геродоту *Алилат* или *Алитта*, которую отец истории признает за небесную Афродиту азиатских народов. Эта богиня в халдейско-ассирийских сказаниях отождествляется с мифической Истар, которая в первом супружестве была за Сыном жизни, а потом вышла замуж за царя Издубара. Надобно полагать, что богиня, оплакивающая преждевременно погибшего юношу, соответствуя египетской Изиде, вместе и его мать, и супруга. Сказание начинается надгробным плачем, который соответствует плачу по Адонисе. Затем в целом ряде лирических строф, описывается как Земная Жена Аллат нисходит в темную область *Непреложной страны*, или ада, разделенного на семь кругов в соответствие семи небесным сферам, и при вратах каждого круга привратник, будто страж средневековых мытарств, снимает с богини одно за другим все ее украшения и одежды, так что она становится нагая. Сначала снимают с ее головы венец, потом серьги, ожерелье, гривну, пояс, браслеты с рук и ног, и, наконец, «покрывало стыдливости». Затем восходит она по ступеням света и опять при каждой из семи дверей возвращаются ей наряды, только в обратном порядке, начиная от покрывала до венца. Вступив в высшую среду света, узрит она, наконец, Сына жизни. Ассирийско-вавилонскую поэму Ленорман дополняет некоторыми замечательными данными из писателей позднейших времен. Оказывается, что подобно

вавилонской Земной Жене, и Изида, и Венера, когда они оплакивали своих Озириса и Адониса, были одеты семью нарядами, будто бы по числу семи эфирных одеяний, в которые облечена вся природа, так что *Сын Жизни* есть не кто иной, как тот же в цвете лет погибший юноша, которого в Библосе и на Кипре оплакивали под именем Адониса, а в Вавилоне называли Таммузом. Так как плачу о погибшем естественно предшествует самая гибель, то приведенное сказание должно было иметь соответственное начало, следы которого Ленорман открывает в следующем известии еврея Моисея Маймонида: «Рассказывают об одном из языческих пророков по имени Таммуз, что он призывал некоторого царя к поклонению семи планетам и двенадцати знакам зодиака. Но царь умертвил его жестоким образом. И передают, что в ночь его смерти идола из разных стран всего мира собрались в Вавилонский храм вокруг золотой статуи солнца, которая висит между землей и небом. И стала она причитать надгробное причитание и повествовала о том, что приключилось с Таммузом. И все идола плакали и рыдали всю ту ночь, а к утру поднялись и возвратились в свои храмы в разных странах земли. Отсюда идет обычай ежегодно плакать и рыдать над Таммузом».

VII

Замечания на сочинение г. Каспари я заключу подробным разбором его учения о *мифе взаимоотношении к истории религиозного развития первобытных времен* (II, 181–208). Это по моему мнению лучшие страницы во всем сочинении, и если автору суждено внести свою лепту в капитал сравнительного изучения народностей, то может быть это сбудется, особенно благодаря указанным страницам. Все же, что следует у него далее, или не ново, как главы о письменах, о счете и цифрах, или мало относится к нашему предмету, как общие рассуждения о космогонии, философии, поэзии и т. п.

Хотя автор и старается бросить тень сомнения на евгемеризм, осуждая его в недостатке критики (II, 205), однако, и сам ищет твердой опоры своему учению и мифе в этой же самой теории, на которой старинные теологи основывали свои доказательства о первобытности исторической правды

ветхозаветных сказаний, в сравнении с позднейшими искажениями ее в мифических преданиях язычников. Я не решаюсь сказать, чтобы и психолог нашего времени не вдался в некоторые крайности эвгемеризма, но считаю своим долгом отдать ему справедливость, во-первых, в том, что он остается в этом случае верен однажды принятому принципу, выводя свой эвгемеризм, как мы видели, чуть не из звериного логовища первобытного человека, и, во-вторых, в том, что самые крайности этой старинной теории, являющейся здесь в новейшей реставрации, должны иметь в науке свою цену, в смысле противодействия так называемой мифологии природы, с ее бессодержательными обобщениями, которые она налагала на всевозможные мифические и эпические личности, будь то божество греческого Олимпа или Добрыня Никитич, Илья Муромец и другие богатыри наших былин, и во всех этих личностях видела не более как разные явления и силы природы, свет или тьму, день или ночь, тепло или холод и т. п. Положим, что автор ошибается, когда вовсе отказывает поэтическим воззрениям на природу в деятельном участии при создании мифов, потому что как мы видели, он не признает в языке никаких следов древнейшего религиозного сознания, тогда как лингвисты именно на основании этимологического анализа открывают в самых языках неистощимые источники ранних мифологических представлений, которые человек соединял с названиями предметов и явлений окружающей его природы и своей собственной жизни. Мы уже отдали предпочтение этой теории лингвистов, потому что он нам объясняет более и лучше, нежели теория г. Каспари. Но когда лингвисты покушаются так далеко вытянуть из форм языка первичные воззрения на природу, что одной и той же чертой небесного света усиливаются обрисовать мифологический и эпический характер и Зевса с Аполлоном, и змиеубийцу Зигфрида, и кровосмесителя и огнеубийцу Эдипа, и нашего Илью Муромца, который поражает Соловья-разбойника; тогда невольно становишься на сторону г. Каспари, который не находит в поэтических воззрениях на природу ни достаточного материала для измышления разнообразных по содержанию мифов, ни такого широкого,

всеобщего интереса, какой питают к мифам народные массы и с каким хранят их в своей памяти, не как случайную выдумку личного происхождения, а как действительность, как внешнее событие, признанное всеми за правду. Такую внешнюю опору мифу дает сама жизнь народа, то что само собой остается в его среде вместе с пережитой жизнью: это именно есть *предание* (II, 188–189). Что же касается способа, посредством которого к историческому преданию присовокупляется мифическое воззрение на мир, и затем то и другое слагается в одно нераздельное целое, то в исследовании этого предмета Г. Каспари уже не может служить руководителем; потому что он опять выдвигает своих жрецов, или, как он называет, *религиозных поэтов*, которые будто бы должны были к этим объективным корням народных преданий приладить свои поэтически изукрашенные учения о богах и, так сказать, разветвить самые эти корни символическими развитиями и уподоблениями. «Таким образом, говорит автор, психологически усматриваем мы теснейший союз, в котором состоят фактические предания народа, как корни, с субъективными измышлениями мифов, как с изобразительными уподоблениями, относящимися к учению о богах; и союз этот мало по малу до того сросся и окреп, что народные предания, переработанные и распространенные творцами мифов (*vonden Mythendichtern*), стали так же широко распространяться в народе, внушать такой же интерес и ценность, и надолго сохраняться в памяти, как и те первоначальные предания» (II, 190). Несостоятельность этого мнения, со всеми его доводами, у нас уже налицо: стоит только припомнить те несбыточные гадания и противоречия автора самому себе, на которые было уже указано. Во-первых, мы видели, что автор не только не умел доказать первобытности сословия жрецов или религиозных поэтов, но и в самом предположении о деятельности этого сословия делает скачок от семьи, в среде которой не указывает источников мифологического сознания, хотя, противореча себе, и выводит идею о душе и божестве из основ семейного и родового чествования отцов и родоначальников. Во-вторых, мы также уже видели, что *измышления фантазии*, безо всякого

предварительного приготовления, как снег на голову падают в звериную ватагу первобытных людей г. Каспари. Эти-то измышления, взятые с ветру, и потому не могшие укорениться в сознании народном, и должны были послужить источником для изобразительных уподоблений и разных мифологических фиоритур, которыми какие-то религиозные певцы приодели народные предания и сделали из них мифы. Наконец, в-третьих, мы видели еще, что отказывая языку в древнейших следах самого раннего религиозного и мифологического сознания, и, приписывая начало и языка, и мифологии личному авторитету вожаков, родоначальников или жрецов и поэтов, автор, очевидно, признает в формах языка не более, как личное дело немногих изобретателей, почти как каприз случая, а в мифологии – такое же личное измышление, то есть выдумки, которыми жрецы отводили глаза у толпы.

Итак, по теории г. Каспари, все мифологическое, все верования о богах и божественных силах природы относятся к историческому преданию, как измышленная ложь к правде, и притом сначала явилась правда, то есть предание о действительном факте, и потом окрасилась она фальшивой примесью мифологического вымысла. Не то ли же самое утверждали и старинные теологи, по теории Эвгемеровой, открывая в языческих мифологиях политическую ложь, которой были искажены исторические предания Библии? Такая солидарность новейшего психолога с богословами, конечно, не столько бросает на него тень сомнения, сколько говорит в пользу упомянутой теологической гипотезы, которая, наконец, находит себе поддержку и там, где всего менее можно бы было этого ожидать. Не для того ли наш автор и повторяет известное обвинение эвгемеризма в недостатке критики, чтобы хотя на словах выгородить себя из такого щекотливого положения?

Впрочем, если мы высвободим из противоречивых сплетений разбираемой нами системы учение о мифе, как сочетании мифологического верования с историческим преданием, то можем предпочесть его господствующей в наше время теории мифологии природы и поэтических воззрений, но только под тем условием, чтобы за устранением указанных

погрешностей были переставлены наоборот оба элемента мифа, то есть религиозное верование и историческое предание, и в сложении, и развитии мифа оба они были бы ведены параллельно, в полной зависимости друг от друга.

Объяснюсь. Так как автор не входит в подробности о том, что собственно надобно разуметь под фактическим преданием и только между общими рассуждениями по этому предмету в виде примера называет потоп (II, 192), то для ясности вопроса следует знать, какие именно сюжеты входили в древнейшие народные предания, одни ли только катастрофы, вроде потопы или землетрясения, и такие события, как войны, походы и т. п., или же и такие пережитые человечеством целые эпохи, которые хотя и не обозначены на страницах истории ни годом, ни собственным именем, однако так глубоко вошли в самый быт народов и в их национальный склад, что и доселе дают о себе знать сохранившимися от них следами в нравах, обычаях и убеждениях? Если к историческим преданиям надобно отнести все существенное, что только переживали народы и о чем могли не составить себе довольно ясного понятия, когда самые перемены в быту заставляли отличать старое, пережитое от нового, переживаемого, то предания эти должны были захватить в свое содержание все крупные явления в развитии жизни семейной и племенной, как, например, постепенное установление взаимных отношений между членами семьи, отразившееся в преданиях о кровосмешении, братоубийстве, женовласти, семейном деспотизме и т. п.; затем – столкновения между племенами и народами, куда относятся предания о похищении невест, о великанах, в виде которых представляют обыкновенно врагов; далее – выселения и переходы, оставившие по себе память о реках, на которых жило племя в своей счастливой первобытности, как это сохранилось в преданиях кавказских народов о четырех райских реках или седьмиречии древних арийцев²³⁵ или же о таких реках, на которых временно останавливались народы, как Дунай у славян, или через которые переходили, направляясь в новую родину, как те три реки, о которых говорит нам чешская поэма о суде Любуши. Наконец, самые переходы из одного века в другой, из

каменного в металлический, или из раннего быта в более развитый, из звероловного в пастушеский и из пастушеского в земледельческий, оставили по себе целые ряды преданий об этих чудесных кузнецах Тубалкаинах и Волундах, о пастухах Полифемах и земледельцах Премыслах и т. п.

Отделить во всех этих преданиях верование, убеждение, то есть смысл, от голого факта – как бы хотел этого г. Каспари, – никоим образом нельзя; потому что уже в самом существе предания заключается мысль о сознательном припоминании и передаче факта на словах. Человек передает так как он понимает. Ясно, что понимание факта предшествует его передаче; а в этом-то понимании и заключены те зародыши религиозных и мифологических верований и убеждений, которыми растворяется предсказываемое предание уже при самом его зарождении. Затем совершившееся событие обыкновенно оценивается тогда, когда оно отходит в прошедшее на значительное расстояние, в котором оно является взору во всей своей полноте и округленности, отделенное перспективой от текущей жизни. При этом подробности события уже более или менее забываются, остается только главный остов с его разрозненными частями, которые в предании уже воспоминаются и соединяются по крайнему разумению, и это разумение входит в область тех же мифологических убеждений и воззрений, без которых немыслимы ни раннее понимание, ни самый язык, как сокровищница первоначальных воззрений человека на себя и на природу.

В объяснение сказанного я приведу два примера из двух недавно вышедших во французской литературе сочинений по сравнительному изучению народностей. Оба сочинения, на которые я имел уже случай сослаться, составлены лингвистами. Одно Шёбеля: *Исследование первоначальной религии расы индо-иранской*, другое Ленормана: *Потоп и Вавилонская эпопея*²³⁶. Примеры эти будут касаться мифа о Прометее в связи с преданием о грехопадении и сказаний о всемирном потопе.

Следы древнейших преданий первых глав книги Бытия Шёбель открывает в ведийских сказаниях о божественном напитке (сома, иранск. гаома) и низведении огня на землю,

составляющих, как известно, предмет знаменитой монографии Куна. Свои выводы французский лингвист основывает на следующих, как он называет, легендах из Риг-Веды²³⁷.

Первая легенда: «Два крылатые существа (*супарна*), оба близнецы-друзья, были на одном дереве. Один вкушал от сладкой *пиппалы* (*figus religiosa*), другой не ел и только смотрел. – Там, где эти крылатые непрестанно прославляют блаженство бессмертия, познав оное, владыка мира, покровитель вселенной, премудрый поместил и меня недозрелого. – Дерево, на которое спускаются крылатые существа, жаждущие *сомы*, сказывают, имеет на своей вершине сладкую *пиппалу*. Не может туда достигнуть тот, кто не познал отца вселенной». Эти темные намеки напоминают автору библейское дерево добра и зла, вкусившие от которого будут премудры, как боги.

Переходя ко второй легенде, надобно знать, что это крылатое существо (*супарна*) есть не кто иной, как сам *Ману*, то есть первый человек и вообще представитель человечества. Он отождествляется также с богом Индрою, который именно превращается в сокола (или ястреба), птицу самую быструю, чтобы щипать ветви божественного напитка бессмертия (для *сомы*); и когда он набрал себе *сомы*, на него напал и ранил его *Кришану*, то есть змий *Аги*. Вот сама легенда: «Я был *Ману* (так говорит Индра), я дал землю Арийцам. Вот теперь я сокол. Птица (это поэт говорит от себя) набрала сладкого плода, сама трепещет, и быстро улетала. Отлетев далеко с плодом *сомы*, который веселит и упоет, сокол испустил крик, он увидел стрелка *Кришану*, который тотчас же и стрелил в него с быстротою мысли. И вот перо упало изи крыла птицы».

Третья легенда касается так называемого живого огня. Бог огня *Агни* называется иногда в Ведах человеком, он и рождает человека. Прозывается *падшим* (*сиавана*). И хотя согласно ведийскому натурализму в «падшем Агни» надобно видеть небесный огонь или молнию, но Шёбель усматривает в этом представлении следы первобытных преданий нравственного содержания, поскольку с мифом ведийским возможно сближение греческого Прометея, похищающего с неба Зевсово пламя, и семитического Элогим, вдохнувшего в Адама душу живую.

Относящаяся сюда в древне-арийских преданиях личность называется *Матаришван*. При его содействии человек достигает общежития. Он же от богов добыл и агни (огонь), который исчез на земле и был скрыт в одной пещере, и вручил его некоему (*Бгригу* греч. *Флегиас*), жрецу или праотцу, в котором олицетворяется все индийское поколение. Итак, по легенде: «Матаришван принес Бгригу драгоценный дар; Матаришван сошел с неба одушевить агни; сокол быстрыми движениями вызвал сому из камня». «Мы уже знаем, говорит автор, что сокол сам Индра, и Индра отождествлялся здесь с Матаришваном».

Собирая один за другим разрозненные члены одного общего предания, Шёбель останавливается на ведийских сказаниях еще на одной мифической фигуре, которая своими чертами дополняет образ той же божественной личности. Это *Твашта*, художник или хитрец по преимуществу, искусный творить всякие формы или образы. Это он сработал Индре его молниеносное оружие, которым бог поражает змия Аги и его полчища; он же сделал чашу возлияния, то есть как бы учредил и самый обряд жертвоприношения, и сверх того научил людей полезным ремеслам и укротил некоторых животных, сделав их ручными и домашними. Наконец, этот же самый Твашта, умножающий силу самого Индры, сравниваемый с львом, постыдным образом пропадает между женщинами, как свидетельствует своим лаконическим языком Ригведа, напоминая греческий миф об Омфале, которая оженоподобила самого Геркулеса.

Сближая ведийского Твашта с Гефестом и Волундом или Виландом (франц. *Galant*), автор замечает в характере последнего соединение мудрости и художественности Аполлона или скандинавского Мимира со злобой, лживостью и коварством скандинавского же божества Локи. Что в основе мифических ковачей лежит представление об огне, явствует и из древне-арийского Твашта, который в Ведах отождествляется с Агни.

Все вышеприведенные легенды со своими более или менее ясными следами одого и того же общего у народов предания, г Шёбель сосредоточивает к греческому мифу о Прометее, в том виде, как он передан Гезиодом и Эсхилом. В этом загадочном мифе три или четыре разные мотива, которые трудно вывести

один из другого. Во-первых, это Титан, враг Зевса, ревнующий его божественному пред собой превосходству; потом, это человек, обманывающий божество и за то наказанный; далее искупитель человека своими страданиями, ради него добровольно на себя принятыми, и, наконец, просветитель рода человеческого. За отсутствием всякого другого исторического памятника, относящегося к той эпохе, когда древние арийцы исповедовали еще до известной степени чистоты верование в единобожие, автор не находит лучшего пособия для более ясного анализа древнейших мифов, как книга *Бытия*. Основываясь на этом источнике преданий, он так объясняет сложную личность Прометея, как человека, как врага соблазителя, и как друга благотворителя и искупителя.

Хитрый Титан, не страшась Зевса и отдавая себя на служение человекам, похищает божественный огонь, чтобы принести в дар людям. Они нуждаются в свете, говорит он, дабы научиться художествам, то есть, чтобы пользоваться плодами культуры. Но до того люди вели жизнь в бессмертии, в совершенном благоденствии, питая свой дух одними чистыми радостями. Однако они уступили льстивому обману и свободно приняли от Зевсова врага пагубный дар. Они знали, что, поступая так, они делают не добро, но они и хотели не добро делать. Тогда Зевс, в гневе на такую дерзость, изрек свой строгий приговор на Прометея и на весь человеческий род. Будучи прикован Гефестом к скале, Прометей обречен на страшные мучения; на землю же к людям для их бедствий и страданий была ниспослана Пандора. Впрочем, ужасные муки только более раздражают высокомерную строптивость Прометея. Он извергает на Зевса свою ненависть и проклятия. Все же не перестает питать надежду, что будет освобожден от страданий. Кто же освободит его? Это тайна, которая откроется в будущем. Между тем можно бы подумать, что этот предсказанный и ожидаемый искупитель не кто другой, как он же сам, когда он прикованный к скале восклицает: «Смотрите на позорище, глядите что терплю я, друг самого Бога!» Однако, впоследствии обнаруживается, что искупил и спас Прометея Геркулес, сын Зевса, «не без соизволения самого бога», и

именно: «в угождение своему сыну Зевс смягчил свой гнев против Прометея». Таков в сокращении весь этот миф. Объяснить его данными в нем самом содержащимися нет никакой возможности. «Разрешение загадки, говорит автор, дано в библейском сказании, находящемся в книге *Бытия*. Там является древо познания добра и зла, плод которого делает человека богом, открывая его уму знание. Но просветление это совершается путем извращенным. Плод от древа, священный огонь, нечестиво украден, и вместе с тем он извращается в своих действиях, потому что дух сомнения и начало отрицания слова Божия возбудили человека совершить это нечестие. Наказание не замедлило. Бог наказал и соблазнителя, и его вольную жертву. Одного покарал Он, предсказав ему конечную и полную гибель; наказал и жертву обмана, но вместе с тем дано было Адаму прозреть и конец своих зол, и именно от человеческого же рода произойдет искупитель, который сотрет главу змия, источник проивубожественного зла, исправив грех первого просветления правдой уже того просветления, которое исходит от самого Бога».

Таким образом, разрозненные члены одного общего предания, оставившего по себе следы в легендах ведийских, собрав в одно целое, в загадочной фигуре греческого Прометея, французский лингвист объясняет отдельные моменты этого мифа сказанием библейским, которое вместе с тем служит ключом для открытия одного и того же общего смысла и во всех тех ведийских легендах, казавшихся до того мало между собой связанными.

Теперь перейдем к преданию о потопе, который вместе со столпотворением, без сомнения, принадлежит к области самых ранних исторических воспоминаний человечества. Есть мнение, что Ноев потоп имел свое место только в той западной части древнейшего азиатского становища, в странах армяно-иранских, где была прародина семитов и арийцев, у которых потому и остались в памяти сказания о потопе. Что же касается до египтян и древнейших туранцев, именно китайцев, которые выселились будто бы ранее этой губительной катастрофы, то у них не могло быть самих преданий о всемирном потопе. Напротив

того, европейские народы, вышедшие из Азии после потопа, его помнят, и каждый по-своему его рассказывает, примешивая свои местные наводнения к доисторическому преданию о всемирной катастрофе²³⁸. Ленорман в своей монографии о вавилонском потопе, на основании ниневийских надписей, предлагая любопытнейшие варианты для библейского сказания, ставит известный индийский миф о Манусовом потопе в зависимости от преданий семитических, оказавших, по его мнению, несомненное влияние на этот миф.

Вот некоторые подробности из ассирийско-вавилонского сказания о потопе. Издубар, второй муж известной уже нам богини Истар, после долгого царствования, впадает в тяжкую болезнь и «страшится смерти, этого последнего врага человеческого». Чтобы узнать, каким образом можно спастись от смерти и стать бессмертным, он задумал отыскать Сиситруса, которого сами боги, избавив от потопа, сделали бессмертным. Отправившись на поиски, Издубар встречает мифического корабельщика, и вместе с ним, построив себе ладью, плывут по Евфрату до самого его устья, где на заводах стоит дворец Сиситруса. На вопрос Издубара, этот бессмертный отвечает, что «богиня Мамит, создательница судьбы, определила людям их роковую участь; она назначила смерть и жизнь, но день смерти неизвестен». Затем, чтобы объяснить как сам он получил бессмертие, Сиситрус повествует о потопе, ставя свое благочестие причиной, почему он спасся от этого бедствия.

Когда построен был ковчег, все что у меня было, говорил Сиситрус, я собрал, все что было у меня серебра и что было семян жизни я собрал, и поместил на ковчег; всех моих домочадцев, мужчин и женщин, и полевых животных, и воинских отроков ввел я в ковчег. *Самас* наводил потоп; так говорил он в ночи: «велю я небу пролить обильный дождь, войди в ковчег и затвори двери». И совершил я в тот день празднество, в день посвященный ему; был я в страхе. И разразилась к утру буря, поднялась на небосклоне и широко охватила все небо. Посреди гремел *Бин*, пред ним шли *Небо* и *Сару*, престолоносцы ступали по горам и ранинам. Разоритель *Нергал* был ниспровергнут. *Адар* был низложен. *Духи*²³⁹ вели разрушение, в своей славе они

сметали землю. Наводнение касалось небес; прекрасная земля превратилась в пучину; и сметало с поверхности земли, разрушало всякую жизнь на лице земли: страшная буря на людей достигла самого неба; брат не узрел своего брата. Не пощадила она народа. И на небе сами боги устрашились бури и искали убежища. Поднялись они даже до неба *Ану*. Боги как псы поджали себе хвост и попадали наземь. *Истар*²⁴⁰ сказала слово, великая богиня проговорила свое слово: «Мир обратился ко греху и тогда пред лицом богов я предрекла зло, и я так пророчествовала: я породила человека, и чтоб он²⁴¹... как рыбы породы наполняют море». И вместе с ней пролили слезы боги; сидели боги на своих престолах во плаче; запечатались их уста по причине наступившего зла. Прошло шесть дней и шесть ночей; все одолела буря и гроза; на седьмой день укротилась в своей ярости гроза и улеглась буря, которая разрушала, как землетрясение. Стала обсыхать земля, ветер и буря прекратились. И несло меня по морю. Виновник зла и весь род человеческий, обратившийся ко греху – как камыш плавали их тела. Я открыл окно, и свет вошел в мое убежище, и сидел я мирно, и в мое убежище проник мир. Был я принесен к берегу на пределах моря.

Причалив к горе Низир, Сиситрус должен был ждать до семи дней. Потом он выпустил из ковчега сначала голубя, потом ласточку, но обе птицы не найдя «места успокоения» воротились. «Выпустил я ворона – повествовал Сиситрус – и он отправился; ворон летал и видел трупы по воде и он их клевал, залетел далеко и не возвратился. И сотворил Сиситрус жертвоприношение с возлиянием; все боги собрались около жертвенника и в общем совете обрekli спасшегося от потопа на бессмертие блаженных. Когда суд был повершен, в ковчег вошел *Бел*²⁴², взял меня за руку – говорил Сиситрус – вывел меня вон, вывел вон и велел мне вывести за собой жену. Очиститл он землю, он заключил договор и привел весь народ пред Сиситруса».

Отношение этого замечательного сказания к Ноеву потопу не требует объяснений. Гораздо труднее определить ту связь, в какой сосотойт с этими преданиями индийское о потопе

Манусовом. Есть ли это у древних арийцев самостоятельное воспоминание о пережитой ими катастрофе или сказание заимствованное, или, по крайней мере, составленное под влиянием чужеземным? Ленорман, следуя Бюрнуфу, полагает последнее, ставя индийский миф в зависимость от преданий и мифических представлений племен семитических. Самое происхождение его в санскритской литературе относится к эпохе довольно поздней, ко времени Магабгараты и Пуран; в раннем же своем виде содержится в брагмане, которая хотя и входит в состав Риг-Веды, но значительно моложе гимнов этой Веды. Вот главные черты индийского сказания о потопе, как передается в этой брагмане. Однажды, когда Ману умывался из сосуда, в руки ему попала маленькая рыбка. Она просила, чтобы он спас ее, и за это она сохранит его во время, имеющего наступить, потопа. Ману сначала поместил ее в сосуд, а потом, по мере того как она вырастала, из сосуда перенес в пруд, и, наконец, из пруда в море. Когда наступил потоп, Ману вошел в ковчег, и привязав его к рогу той рыбы, выросшей до громадных размеров, плавал по воде, пока она не сбыла и, наконец, сошел на одну гору, которая и называется *пристанью Мануса*. Надобно знать, что в брагмане чудесная рыба остается безо всякого отождествления с каким-нибудь другим божеством, но Магабгарата сделала из нее уже Брамму, а Пураны, наконец, – Вишну.

Ленорман исходит от той мысли, что чествование рыбы вообще не вошло в состав мифологических представлений арийского мировоззрения, так что потоп Манусов в этом случае представляет странное и как бы ненормальное отклонение от общего принципа, между тем как у народов семитических испокон века господствовал культ рыбий, во главе которого стоит Ао, «господин вод, владыка рек, повелитель моря, правитель бездны» и т. д. Это *рыба бездны, рыба благодетельная, рыба спаситель*, как называется это божество на ниневийских надписях. Мифическая рыба арийского Мануса есть, следовательно, не иное что, как халдейско-ассирийский Ао, который носится по волнам первобытного моря с туловищем рыбьим, на котором человеческая голова, увенчанная короною. Вот теперь-то и следует указать на главного двигателя и

виновника всей катастрофы, переданной в Вавилонском сказании о потопе, которое, по Ленорману, послужило источником арийского мифа. Надобно знать, что не кто иной, как сам бог Ао уведомляет Сиситруса об угрожающем всему миру потопе; он же повелевает построить ковчег, направляет его по водам, и, наконец, в совете богов тот же Ао защищает Сиситруса от гнева Бея, и, таким образом, в воздаяние за благочестие спасенный от потопа удостоивается бессмертия блаженных.

Этими замечаниями о первобытности некоторых исторических преданий, я заключаю мою статью о сочинении г. Каспари. Благодаря эвгемизму, которого держится автор, я имел случай перейти на сторону совершенно противоположную его взглядам и понятиям, для того, чтобы наглядно показать, как иногда могут сходиться, казалось бы, несовместимые крайности. Во всяком случае, надобно отдать автору справедливость в той понятности и простоте, с которыми он ведет трудный анализ такого многосложного предмета, как мифология и народный быт. Этого можно бы пожелать многим лингвистам, несмотря на все их ученые преимущества.

Еще два слова. Разобранное мною сочинение так оригинально, что читателям не раз могла прийти мысль о его тенденциозности. Мне кажется, это было бы напраслиной. Нельзя себе представить, чтобы серьезный ученый потерял столько труда и времени на составление двух объемистых томов только ради эфемерной тенденции, которая проходит вместе с модой. Игра не стоила бы свеч. Со своей стороны ничем лучше не умел я выразить полнейшую уверенность в ученой искренности г. Каспари, как посвятив его труду это довольно подробное исследование.

Клинообразные надписи Ахеменидов в издании профессора К.А. Коссовича

Inscriptiones Palaeo-Persicae Achaemenidarum etc. archetyporum typis primum edidit et explicavit Dr. Cajetanus Kossowicz. Petropoli. MDCCCLXXII

I

Благодаря счастливым условиям, географическим и историческим, Персия сделалась землей классической для сравнительного изучения народностей Востока и Запада. Находясь в середине между племенами туранскими к северу, между семитической Месопотамией и Малой Азией к западу и Индией к востоку, она служит более или менее точкой отправления для исследований и по туранским народностям с ней соприкосновенным, и по семитическим, с которыми она состояла во взаимном влиянии культурном, и тем еще более по сравнительному изучению индо-европейских племен, так как древние персы некогда составляли одно нераздельное целое с индусами, известное в науке под именем тех *ариев* или *арийцев*, вместе с которыми когда-то имели одну общую прародину греки, германцы, славяне и другие европейские народы. До какой степени удержалась между персами память об этом первобытном сродстве видно из того, что и поныне свою страну называют они *Ираном*, а это имя, через его древнюю форму *Эран*, происходит от первоначального *арья* или *ария*, что означает *благородный, преданный, верный*²⁴³. Еще царь Давид на надгробной надписи (в Накши-Рустами) называет себя: «Сын Гистаспа, Ахеменид, Парса (то есть Персиянин), сын Парсы, *Ария*, из племени *Ариев*» (Коссов.*Inscript. Interpret.* 76).

Отделившись от своих сродичей-индусов, направившихся на юго-восток, эранцы, утвердившись на юго-западной Азии, стали мало по малу обособлять свою национальность, сближаясь с народами семитическими, между которыми ассирийско-вавилонский своей незапамятной культурой должен был оказать решительное влияние на грубый, воинственный быт этого арийского племени. Очевидное тому доказательство

представляют уже клинообразные надписи персидских царей, по начертаниям сходные с надписями Нинивии, начало которых на семитической почве возводят к тем доисторическим временам, когда на правом берегу Тигра процветал один из самых древнейших городов в мире, построенный еще халдейскими сторожилами и известный под именем *Шумир* (ныне *Самира*), что в переводе значит *город языка*²⁴⁴. Хотя мифология эранская в общих основах, как увидим, коренится на арийских преданиях Вед, однако многие особенности ее не могут быть объяснены, как сближением с преданиями семитическими. Самое изображение верховного божества эранского *Агура-Мазды* или *Оромазда*, иначе *Ормузда*, встречаемое на памятниках Ахеменидской династии (Коссов. *Inscript. Archetypa*, 49, 52, 57, 70, 72:73), обязано своим происхождением, как полагают ученые²⁴⁵, влиянию вавилонскому, да и вообще для громадных сооружений в своей империи древние персидские цари брали строителей из стран Тигра и Евфрата.

Эта могущественная империя, возникшая на развалинах сокрушенных ею древних царств Ассирии, Вавилона, Египта, предназначена была потом в истории всемирной цивилизации служить связующим звеном между преданиями раннего просвещения этих народов и классической Грецией, от которой ведет свое начало цивилизация европейская. Народности юго-западной Азии, сначала семитические, потом персидская, в течение столетий оказывали влияние на Грецию, самое многостороннее, столько же в практическом быту, в усвоении удобств жизни, в насаждении и разведении на греческой почве культурных растений и домашних животных, сколько и в отношении умственном, в мифологии и художествах, как, например, в развитии культа Афродите, Геркулесу, Аполлону, даже в атрибутах при некоторых божествах, каковы павлин при Гере или Юноне, или белые голуби при Афродите²⁴⁶, наконец самые подробности в некоторых формах греческого искусства, как, например, ложчатые стволы колонн и завитки ионической капители, находят себе оригиналы в первообразах искусства ассирийского и финикийского²⁴⁷, усвоенных и зодчими

Персидского царства (Коссов. *Inscript. Archetypa* 65, 100, 101:124).

В отплату за влияния Востока на Грецию, запечатленные, наконец, тяжелой рукой персидских погромов, завоевания Александра Македонского, дав широкую историческую основу общению Европы с Азией и Африкой, открыли новые пути для обратного течения влияний греческой цивилизации уже с запада на восток. Баснословные сказания об этом завоевателе, сложенные из разных элементов, восточных и западных, и сначала обработанные на классической почве греко-римской, были перенесены в этой уже обработке в литературу персидскую, откуда через Византию и Аравитян распространились в средние века почти по всей Европе²⁴⁸.

Новейшие исследования по средневековой литературе и древнехристианской археологии, указывая в том и другом несомненные следы восточного происхождения, придают новую цену юго-западной Азии и той же Персии, в которой долгий период владычества Сассанидов (226–642 по Р. Х.) оказал громадное содействие в передаче восточных преданий, верований и представлений европейским народам, частью посредством азиатских дикарей, нахлынувших в Европу в эпоху так называемого нашествия народов, частью через Византию, по ее постоянным сношениям с Сассанидами. Такими путями, между прочим, объясняется не только общий стиль византийского искусства, обремененный украшениями, но и множество мелких подробностей в орнаментах, как византийских, так и в романских, напоминающих чудовищные сочетания человеческих форм со звериными, встречаемые в древнейших памятниках искусства юго-западной Азии. Как далеко и в каком обилии разносились по свету изделия сассанидских мастеров, можно судить по тому, что замечательные образцы этого искусства из серебра и золота довольно часто попадаются в курганах по разным концам России.

Сверх указанного мною общего для всемирной цивилизации значения эранцев, для нас, русских, народ этот имеет еще интерес специальный. Во-первых, по отношению к скифам,

заселявшим южные страны нашего отечества, от Дона до Дуная, так как племена эти по господствующему в науке мнению признаются эранского происхождения. Если мнение это окончательно утвердится, то по столкновениям славян со скифами надобно будет предположить о доисторическом влиянии эранской народности на славянскую. Во-вторых, Кавказ с Грузией и Арменией представляют не менее существенные пункты соприкосновения для русской истории с Эраном. Армения, упоминаемая на надписях Дария между провинциями его царства, и по географическому положению и этнологическому сродству имела для Эрана особенно важное значение, начиная от доисторических преданий вавилонско-эранских о райской прародине, примыкавшей к горам Армении, и до Моисея Хоренского (в V веке по Р. Х.), летопись которого составляет один из источников иранской истории²⁴⁹. Мнение о влиянии Грузии на древнейшее церковное искусство в России находит себе историческую опору в свидетельстве Киево-Печерского Патерика о пребывании в Киеве еще в XI веке армян, которые отличались своей образованностью. Так в житии преподобного Агапита упоминается «врач некто, родом и верою Армянин, хитр зело в врачевании, яко же прежде того не быти таковому».

Из сказанного мною достаточно уже видно, почему такой русский ориенталист, как профессор Коссович, соединивший со знанием древне-арийских языков еврейский и другие семитические, избрал своей специальностью Эран. Еще в 1861 году, в VIII т. *Трудов* восточного отделения Археологического общества, напечатал он *Четыре статьи из Зендавесты*, с присовокуплением транскрипции, русского и латинского переводов, объяснений, критических примечаний, санскритского перевода и сравнительного глоссария. Сочинение это, вышедшее тогда же и отдельным изданием, обогатило русскую лингвистическую литературу, предложив ясные и точные результаты по исследованиям эранских древностей, проверенные критически. После того для публики европейской напечатал он на латинском языке тоже с примечаниями и переводом, в 1865 году, десять статей из *Зендавесты*, в 1868 году семь песней иди гимнов Заратустры (Зороастра) из так

называемых в Зендавесте *gāt*²⁵⁰, и, наконец, в 1872 году великолепное здание *Древне–персидских надписей Ахеменидов*, означенное в заглавии этой статьи издание, в котором ученый ориенталист вполне умел воздать подобающую честь исследуемым им памятникам, дав ученой публике в возможно роскошной типографической обстановке многочисленные воспроизведения их, и не только в клинообразном шрифте самых надписей, но и в рисунках, как самых камней, на которых начертаны надписи, так и других памятников персидского искусства, а рано и самых местностей, где они находятся, причем издатель воспользовался всеми лучшими иллюстрированными сочинениями по этому предмету, и прежними, и новейшими: так что книга г. Коссовича в этом отношении может до некоторой степени заменить целую библиотеку редких и дорогих сочинений, каковы издания Шардева, Де-Бруинса, Кер-Портера, Фландена, Тексье, Лаярда, Ролинсона и др. К изданию надписей клинообразным алфавитом г. Коссович присовокупил латинскую транскрипцию их и перевод на латинский язык, со множеством самых подробных объяснений, грамматических, археологических и исторических, и, наконец, сравнительный глоссарий, в котором эранские слова Ахеменидских надписей возводятся к формам Зендавесты, низводятся к позднейшим персидским и армянским, и сближаются с родственными им в прочих индо-европейских, причем особенное внимание обращено на формы славянских наречий.

Чтобы оценить то высокое значение, какое имеют для науки изданные г. Коссовичем надписи, надобно бросить взгляд вообще на источники эранской истории и древностей. Несмотря на точное свидетельство Библии о какой-то *Памятописной книге отцов* или *Памятных книгах дней* (*Ездры* 4, 15; *Есвири* 6:1), в которых персы вели свою летопись, все дошедшие до нас источники эранских древностей, за исключением сказанных надписей, носят на себе следы или позднейших переделок и подновлений, или относятся к недавнему времени, уже к эпохе магометанской. Даже пресловутая Зендавеста или Авеста, несмотря на первобытные следы ее происхождения, должна

уступить в древности надписям, уже потому только, что дошла до нас в поздних списках, так как вообще восточные рукописи не могут похвалиться своей долговечностью. Таким образом, как для религии и мифологии Эрана, так и для его истории мы имеем двоякого рода источники, древнейшие и позднейшие. В первом случае древним источником служит *Зендавеста*, а позднейшими толкования ее со множеством распространений схоластического, исторического и мифологического содержания, на позднейшем наречии пеглевийском, в разных книгах, из которых особенно известны *Минохиред* и преимущественно *Бундегеш*. Ученые, воспроизводя древне-эранскую религию пользуются в равной степени обоим рода источников, дополняя краткие и темные намеки *Зендавесты* поздними толкователями. Даже когда переводят зендские тексты, то вносят в свой перевод взгляды и соображения пеглевийских ученых, как это делает Шпигель. Другие, как Гауг, исходя от положения о первобытном сродстве эранцев с индусами, сближают *Зендавесту* с индийскими Ведами, и только ими одними ограничивают свои толкования при переводе Зороастрова текста. Вследствие такого противоположного взгляда на один и тот же предмет, самые переводы зендских гимнов (или *гат*), сделанные Шпигелем и Гаугом так между собой различны и противоречивы друг другу, что нельзя никоим образом поверить, чтобы оба переводчика имели под руками один и тот же оригинал. Довольно одного этого факта, на который недавно обратил внимание знаменитый ведист Рот со своей обычной проницательностью и остроумием²⁵¹, чтобы видеть, как еще мало оценены в науке источники эранской древности по их досоинству и взаимному отношению. Отсюда понятно, что первое между ними место по точности и документальности своих свидетельств должны занимать надписи Ахеменидов, поскольку они касаются религиозных понятий и мифологии Эрана²⁵². Еще драгоценнее эти свидетельства оказываются для истории, и особенно потому, что все другие источники по этому предмету не только противоречат друг другу, но даже вовсе о различных предметах говорят. Источники эти, или греческие писатели и особенно Геродот, или позднейшие

местные летописцы и поэты из периода Сассанидов и следующего затем времени владычества Аравитян. Представителем этих последних источников является знаменитая Царственная Книга поэта *Фирдоси* (X–XI в.). Летописи Сассавидские, в IX столетии, переведенные на арабский язык, равно как и *Фирдоси*, ведут историю Эрана от сотворения мира и от богов, и в длинном ряде мифов и исторических сказок повествуют о чудесных похождениях героев и богатырей, вроде французских *Chansons de geste*, и доводят свою мифическую историю до баснословного *Сасана*, чтобы его личностью связать будто бы от него пошедшую династию Сассанидов с древнейшими царственными героями Эрана. Что же касается до Геродота и других классических источников, то весь интерес персидской истории сосредоточивается для них в тех временах, когда персы вошли в столкновение с Грецией. Это именно эпоха Ахеменидов, к которой относятся изданные г. Коссовичем надписи. Не имея ничего общего с баснословием *Фирдоси* и других позднейших писателей, эти клинообразные памятники своими современными событиями свидетельствами не только подтверждают Геродота и служат его известиям критической проверкой, но и во многом дополняют как этого, так и других древних историков²⁵³.

Таким образом, персидские надписи, составляя для исследований документальную опору в критической разработке древних памятников эранской старины, религиозной и бытовой, вместе с тем предлагают драгоценные современные свидетельства о блистательном периоде царственной династии Эрана, когда стране этой предназначено было явить свое всемирное значение в истории человечества. Это не только летописи прошедшего, начертанные на камне, но и живые следы государственной жизни и политики, которые Дарий Гистасп, Ксеркс, Артаксеркс и другие цари от своего имени оставили по себе в воздвигнутых в честь им памятниках.

Эран составляет исключительное явление в ряду азиатских народностей, косневших вне исторического развития в своем заколдованном кругу мифа и сказки. Восприняв в себя лучшие живительные соки арийской и семитической цивилизации, он не

остановился при результатах прошедшего и с незапамятных времен воспитывая себя на *памятописных книгах отцов*, сам создал себе историю из громких дел и событий, и не только умел внушать другим народам всесвятую о себе молву, занесенную в классические летописи Греции, но и сам оценил свое прошедшее, оставив по себе им самим начертанную историю в этих монументальных надписях. Тысячелетнее влияние Персии на всемирную цивилизацию состоит не в одних только погромах и завоеваниях, а преимущественно в тех мировых идеях и плодах ранней азиатской цивилизации, которые при посредстве этих внешних событий Персия передавала человечеству. Чтобы во всей полноте понять глубокое значение клинообразных начертаний, надобно видеть в них не одно высокомерие царственных военачальников, но именно тот исторический смысл, который, устрояя и обозревая настоящее, указывает на его твердую опору в прошедшем. Потому для точной оценки этих памятников письменности, согласно самому существу их, надобно поставить их в центр всего исторического бытия Эрана, примкнув к ним и прошедшее, на котором они коренятся, и последовавшее за ними, которому они служат зерном развития.

II

Эранцы вместе с предками индусов, как уже замечено, составляли некогда одну нераздельную группу племени древне-арийского, и прежде чем выделиться из этой группы, сообщая со своими сродичами выработали себе общие начала народности, запечатленные сродством быта и верований, лежащих на основе Зендавесты и Ведийских гимнов и обрядов. История застаёт эранцев разделенными на племена, из которых одни еще вели жизнь кочевую, повинуюсь толчку, данному при выселении из древнейших становищ, другие успели уже снискать оседлость и знали земледелие, которым, благодаря местным условиям, они занимались успешнее, нежели родственные им индусы.

Деление Эрана на области (*dahyus*) и кланы (*vith*), приводимое на надписях Дария, по самой терминологии своей восходит к Авесте и древнейшим преданиям той первобытной эпохи, когда путем естественного расположения из отдельных семей слагались роды, племена и общины. Низшая степень

обозначается жильем, вмещающим в себе одну пару или тягло, затем следует клан (*виш*, в надп. *vith*), состоявший из 15 пар, далее – род (*zantu*), из 30 пар, и, наконец, община или область (*daghu, danhu, dahyus*), по малой мере из 50 пар. Каждый из этих четырех союзов, по Авесте, имеет своего главу или начальника, под названием начальника дома или домовладыки, начальника клана (*вишпаути*), начальника рода (*зантупаути*) и начальника общины или области²⁵⁴. Согласно органическому отношению семьи к роду-племени, и национальные предания и религия Эрана первоначально коренились в семье, откуда широко распространялись в те родовые и племенные союзы, которые не забывали своего корня в семье. По священным книгам этого народа, вменяется не одним жрецам, но и всему народу возносить к божеству молитвы, ибо голос всякого молящегося доходит до Агура-Мазды, так что обряд и славословие Авесты стоят еще на той первобытной ступени Ведийского периода, когда и то, и другое еще не перешло в исключительное достояние жреческой касты.

Сродство обоих древне-арийских племен, эранцев и индусов, возводится до глубокой древности в некоторых религиозных представлениях и преданиях²⁵⁵. Во-первых, ведийский Сом у эранцев чествовался в грамматически родственной форме Гаома. Древние арийцы в соке растения, называемого этими именно словами (в лат. перев. *asclepiasacida*) видели источник жизни, божество, дарящее само себя людям, дабы их возвести до себя. Это было и растение, и напиток бессмертия, амврозия (санскр. *омрита*), а также и сам бог. Выжимание из этого растения сока и вкушение выжатой влаги сопровождается, как в Ведах, так и в Авесте, особыми обрядами и славословиями. По мифу божество это состоит в связи с Кришану у индусов или Керешани у эранцев. По Ведам стрелок Кришану стережет растение Сом и ранит сокола (самого Индру), когда этот последний похищал Сому²⁵⁶. Эранские предания не знают подробностей о своем Керешани, но все же причисляют его ко врагам Гаомы. Другим врагом этого же божества называют они *Гандареву*, который впоследствии является просто демоном, живущим в воде. У индусов не один

Гандарба, но целая их толпа: это божества воды и облаков, и стражи Сомы. Между прочими божествами общими обоим племенам, надобно упомянуть о *Митре*, божестве света, которое было заимствовано классическими народами у персов и получило потом всемирную известность.

Столько же родственны племена эти и по основам героических сказаний. Индусский *Яма* – первый человек и первый на земле смертный, вместе с тем и царь в царстве отцов или умерших родителей, чествуется и у эранцев в форме *Има*, как первый царь и родоначальник баснословных династий царственных, но он не умирает, а удаляется от смертных в райское жилище²⁵⁷. Отцом индусского Ямы слывет *Вивосват*, эранского Имы – *Вивангат*. Индусский *Трита* у эранцев *Траэтаона* (позднейшая форма – *Фредун*). Тот и другой поражают треглавого змия. Если в индусском змии еще явствуют следы мифологии природы в представлении облака, то эранцы уже локализовали своего змия *Дагаку*, сделав его царем Вавилонским, согласно библейскому свидетельству о вавилонском змии (*Пророчество Даниила*, 14, 23–27), о чем будет речь впереди. У индусов Трита прозывается *Апттия*, то есть водорожденный или повелитель воды, у эранцев Траэтаона – сын *Атвии* (*Аптии*). Далее *Кавья Ушанас* ведийский – у эранцев *Кава Ушан* (*Кава Уш*, позднее *Кай Каус*), как апокрифический Соломон, в своих великолепных сооружениях пользуется пособием демонов и потом служит первообразом сказочного Александра Великого: как этот последний возлетает на небо на крылатых зверях, или грифах, так эранский герой – на орлах, возносящих его трон²⁵⁸, подробность, как увидим, состоящая в связи с иконографическим типом Агура-Мазды и других божеств. Наконец, надобно упомянуть о *Кире*, к которому относится старшая из ахеменидских надписей и о котором столько баснословного повествует Геродот. Этому имени соответствует индусское *Куру*, о борьбе которого с Пандавас рассказывает индусский эпос. Замечательно, что до настоящего времени в северном Иране сказываются сказки о некотором герое под именем *Куроглу* (то есть сын *Кура* или *Кира*). Как индусы знали на севере какой-то баснословный народ Куру,

проводящий блаженную жизнь, так это же собственное имя на севере Ирана локализовалось в названии реки *Куру*, сохранившей и доселе это наименование, точно так, как в Иране же две реки по имени царственного героя назывались *Камбизы* и две – *Камбизены*. Такая локализация историко-эпических личностей, напоминающая нам олицетворение Дуная, Дона, Волхова в виде богатырей, носящих эти имена, на почве эранской объясняется, как увидим, не небесными потоками, в дожде и ливне низвергающимися на землю, как учит мифология природы, а преданиями космографическими о реках, на которых были ранние становища народов или которые составляли границы населенной страны.

В религии Заратустры или Зороастра, обыкновенно видят не постепенное развитие общих начал религии Ведийской, а ее крутую реформу. Это доказывают самим названием божеств вообще в мифологиях Ирана и Индии. Первобытное название бога у арийцев *дива*²⁵⁹, сохранившееся у родственных европейских народов, перешло у эранцев в наименование не добрых, а напротив – злых демонов, к которым отнесен и сам *Индра*, причисляемый в Ведах к главнейшим божествам вместе с *Варуной* (*Уран*), *Агни* (огонь) и др. С другой стороны, санскритский *асура*, в смысле живоносного, животворящего, в Ведах эпитет божеств и всякой святыни, в этом смысле принят и у эранцев в форме *агура* (в надписях *аура* – господин, госпожа), слово, вошедшее в состав наименования высшего их божества: *Агура-Мазда* (в надписях *Аура-Мазда*)²⁶⁰, тогда как у индусов, в период брагманский, *Асуры* перестали быть светлыми божествами и являются врагами божественных *Дивов*. Такие резкие противоречия в религии двух родственных племен могли бы служить сильным подтверждением новейшей теории, которая в ранних религиозных переворотах дает слишком много значения борьбе жрецов²⁶¹, если бы только арийская старина могла нам дать точные свидетельства о такой борьбе. Потому Шпигель склоняется к мнению, что в этом противоречии надобно видеть случайность, исключение, при общем сродстве эранской религии с ведийской, хотя, впрочем, не в свою пользу и приводит он тот факт, что и германцы, приняв христианство, также враждебно

отнеслись к своим прежним языческим богам, назвав их демонами²⁶². Но если у народов европейских такой религиозный переворот совершился вследствие принятия христианства, то и в Эране аналогическое этому перевороту явление в низведении ведийских божеств светлых до злых демонов не надлежит ли объяснять не случайностью, а тоже каким-либо бытовым и нравственным потрясением, глубоко проникнувшим всю жизнь.

Таким событием в эранской жизни, между прочим, надобно признать ее сближение с ранней культурой семитических племен. Этим путем объясняют ученые тот процесс, которым Эран выработал себе отвлеченную идею о едином Боге – Творце всего мира. «Как еврейский Егова, говорит Шпигель²⁶³, так и Агура-Мазда есть единый Бог, который все творит, и все прочие существа, как бы они высоко ни стояли, не более как его творение. Воззрение это повсюду встречается в Авесте». Так же понимал божество и царь Дарий, следующими словами начиная свои торжественные манифесты на надписях: «Велик Бог Агура-Мазда; он сотворил сию землю и оное небо сотворил, и человека сотворил, и его превосходство (над прочими животными), и Дария поставил царем, единого царя над многими, единого над ними правителя». (Коссов., Inscript., Interpr. 59:76).

Отвлеченному понятию о едином Боге-творце соответствует в эранском учении отвлеченное же понятие о начале злом, которое в своем противоположении началу благу и составляет так называемый дуализм эранской религии. Это злое божество именуется *Ангро-Маиньу* (ново-персидское *Агармон*, *Агреман*), то есть Ариман²⁶⁴. Что отвлеченное понятие преобразовалось в определенный тип верховного существа уже впоследствии, видно из того, что в Авесте имя это обыкновенно заменяется разными выражениями, имеющими смысл вообще злого, недоброго духа, и только в позднейших памятниках стало общеупотребительным и господствующим. На древних надписях его вовсе не встречается. Как Агура-Мазда, по эранскому учению, властвует над благими богами и духами, так Ариман над злыми, которые только со времени Заратустры перестали являться на земле в человеческом образе. Хотя оба верховные

существа эранского дуализма испокон века были и есть, но между ними то существенное отличие, что Агура-Мазда также вечно и пребудет, тогда как владычеству Аримана некогда настанет конец. И в творении мира они между собою далеко не равны. Хотя Ариман есть творец всего злого, как Агура-Мазда творец всего благого, но этот последний творил независимо и самостоятельно, тогда как творчество Аримана есть так сказать оппозиционное: оно уже предполагает пред собою сотворенное благим творцом и направлено к ниспровержению и разрушению всего благого или по крайней мере к его вреду.

Нет сомнения, что этот дуализм своими началами восходит к раннему периоду религиозных воззрений обоих арийских племен в Азии, оставившему по себе предания в Ведах о борьбе света с тьмою, но только у эранцев получил он такое широкое развитие и был возведен в принцип нравственный. Дуализм буддийский, по новейшим исследованиям²⁶⁵, ставят в зависимость от эранского. Злое начало или Ариман имеет в Авесте, между прочим, эпитет *маурьо* (от *мар* – умирать), и значит не только смертельный, но и змий, а в позднейших персидских наречиях в форме *Мар* означает уже только змия, и мифический герой эранских сказаний *Дагака*, иначе *Зогака* – или треглавый змий, или существо человеческое со *змиями на плечах*, что и означается словом *мар-дош*. Этот змий *Мар* или сам Ариман и является в буддийских легендах под тем же самым именем *Мара*. С ним вступает в борьбу Сакьямуни, то есть сам Будда, как с Ангромаинью – Заратуштра, и сокрушает его силу, несмотря на все ухищрения этого злобного демона, прибегающего ко всевозможным хитростям и соблазнам. То является он Будде, как князь мира, и предлагает ему владычество над вселенной; то преследует его, когда тот постится, искушая его радостями жизни.

Отвлеченный характер мифологии эранцев, свидетельствуя о значительной зрелости религиозного и нравственного развития этого народа, вместе с тем указывает на связь этой мифологии с верованиями и преданиями семитических племен. Для примера можно указать на божество *Бесконечного Времени*²⁶⁶, с которого Шпигель в своих *Эранских Древностях* начинает характеристику

эранских божеств. Агура-Мазда творит мир в бесконечном времени, которое таким образом представляется как бы бесконечной материей; потому-то и сам бог Бесконечного Времени призывается в молитвах вместе с гением *Воздуха (Раман)* и богом *Пространства (Тваша)*. Арийские Веды, исходя от наивных воззрений на природу, еще не успели достигнуть до отвлеченной идеи о бесконечности во времени, да и вообще ранний период индо-европейской мифологии, оставивший по себе следы в языке и мифе, представляет нам в очевидной последовательности ступени развития конкретных представлений о вечерней и утренней заре, через понятия *вечер* и *утро*, до мысли о прошедшем и будущем (*вчера, завтра*), от которых потом уже через отвлечение составилось общее понятие о времени, сближенное, наконец, с идеями о вечности, необходимости и судьбе. Такой переход наглядных воззрений к отвлеченным понятиям и идеям во всей осязательной точности запечатлелся в тех мифологических образах, которые чествуются как божества и утренней, и вечерней зари, и вместе как божества необходимости, возмездия и судьбы, то есть греческие *Эриннии*, германские *Норны* и др.²⁶⁷. Что касается до эранского бога Времени, то в своем отвлечении, распространяя свое *владычество на долгие века*, он вместе с тем чествуются и как божество *Судьбы*; потому представляют его даже творцом не только *Ангро-Маинью*, но и самого *Агура-Мазды*.

Не находя непосредственных точек соприкосновения с Ведами, ученые сближают эранское божество Бесконечного Времени с вавилонским *Белем*, именно с тем, который прозывается *древним*.

Несомненное сродство эранских преданий с семитическими признает наука в сказании о сотворении мира, причем первобытность остается на стороне семитов. Выходя от мысли о потребности большого пространства времени для такого трудного и многосложного дела, как сотворение всего мира, эранцы расширили семидневный срок творения. Умалая понятие о всемогуществе Творца, они предоставили ему больший срок, распространив творения на целый год, который искусственно разделили на шесть периодов из неравного числа дней. А

именно Агура-Мазда творит небо в 45 дней, воду в 60, землю в 75, деревья в 30, животных в 80 и, наконец, человека в 75, итого 365 дней. Первые люди (*Машья* и *Машьяна*) родились сперва в виде дерева, как скандинавские Аскар и Эмбла, и уже потом разделились на две отдельные особи. Вели блаженное житие в райской стране, вкушая только воду и плоды, но, когда утратили непорочность, стали питаться молоком и мясом.

С замечательной ясностью отразилось в эранских преданиях библейское сказание о двух райских деревьях, о древе жизни и древе познания добра и зла. Еще древнен-арийская Риг-Веда вспоминает о священном дереве, из которого боги сотворили небо и землю, и сверх того повествует о древе же, на котором два крылатые существа вкушают *сому*, и с которого добыл этого бессмертного питья сам Индра, прилетевший в виде сокола²⁶⁸. Эранское сказание отличается от ведийского тем, что вместо одного чудотворного дерева называет два, согласно свидетельству книги Бытия. Одно дерево называется безболезненным; на нем растут семена всякого рода растений. К нему приставлена некоторая птица. Она собирает семена эти и, смешав с каплями дождя, сеет их по земле. Другое дерево есть белый *Гаома*. Вкусивший от него получает бессмертие; при воскресении из мертвых он будет оживлять мертвые трупы. Оба дерева растут в воде. Чтобы истребить древо бессмертного Гаомы, в источнике *Ардвишура*, из которого он поднимается, помещена ящерица, от злобных покушений которой защищают дерево десять рыб, созданных нарочно для того и опущенных в тот же источник.

Предание о месте земного рая, определяемом географическими сведениями ранних времен, сложилось у эранцев, по мнению Шпигеля²⁶⁹, под влиянием семитическим. Библейское сказание о четырех райских реках, текущих с Меру, и лежащее в основе космогонических представлений Эрана, как нельзя проще объясняется самой местностью Вавилонского царства. Тигр и Евфрат, служа границами Месопотамии, могли дать идею о двух других реках, которые также составляли предел, но уже всей вселенной. Это были – к востоку Инд и к западу Нил, далее которых едва ли доходили географические

сведения древних вавилонян. К северу поднимались горы, за которыми шли неизвестные страны, и там-то высоты Армении, покрытые снегом, казались естественной ступенью от земли к небу. Так и по понятиям Эранцев, к северу граничит вселенная с недоступными вершинами горного хребта *Гара-Березаити* или *Альбури*, иначе *Альбори*. От этой горы произошли все прочие на земле горы; она мать всем горам; она же ведет к небесам. На ней рай, куда для блаженного жития удаляется Има, на ней же местопребывание и самого Агура-Мазды с его гениями. Кругом ее обращают свое течение солнце, месяц и звезды, и с ее высоты истекает тот источник *Ардвишура*, в котором растет древо жизни, белый Гаома, охраняемый от зловредной ящерицы десятью рыбами. Оттуда же вытекают и две великие реки, служащие пределами вселенной, к востоку Инд и к западу Нил.

Касательно предания о всемирном потопе Эран представляет любопытные особенности. По новейшим исследованиям признается за несомненное, что древние арийцы заимствовали это предание от семитов, так как индусское сказание о потопе Манусовом носит на себе признаки вавилонского происхождения²⁷⁰, вероятно через посредство Эрана; известно также, что и не у всех семитов предание это существовало, а только в племенах ассирийско-арамейско-ханаанских, тогда как племена аравийско-эфиопские его не знали²⁷¹, так же как и египтяне. Что же касается до эранцев, то они хотя и знают некоторые обстоятельства вавилонско-еврейского потопы, но не усвоили для эранского Имы Ноева ковчега, как его усвоили в Индии для Мануса. Эту всемирную катастрофу Авеста относит к царствованию *Имы* (инд. *Яма*). Агура-Мазда уведомляет Иму, что вся вселенная подвергнется сокрушительной гибели от зимы и воды, которая покроет всю землю, и чтобы спастись от общего бедствия, велит ему устроить на Гара-Березаити четвероугольный сад, с дверью и окном для света, и войти в этот сад, взяв с собой семена всех творений. Профессор Коссович²⁷² в упоминании об окне видит явный след первоначального представления о ковчеге, который заменен потом садом. Этот эранский вариант о потопе особенно важен в сравнительном отношении, потому что во всей очевидности

соединяет предание о горе, к которой причаливается ковчег, с воспоминаниями о рае, тоже на горе, с которой в разные стороны, как из центра вселенной, изливаются райские реки.

III

Сказанное в предыдущих главах дает некоторое понятие о той развитой и осложненной разными элементами эранской культуры, которую завоевания Ахеменидов должны были разнести по всему известному тогда миру. Влияние семитическое, внесенное в классическую жизнь древней Греции преимущественно через посредство эранцев, было тем плодотворнее и тем незаметнее сливалось со своим, туземным, что в самом Эране элементы семитической культуры были уже пересажены на почву его арийской народности, родственной грекам и другим народам европейским. Это был один из тех счастливых опытов прививки утонченного семитизма к более грубому корню индо-европейского самородка, которые служили исторической подготовкой сложной семитическо-европейской цивилизации, внесенной в историю человечества христианством. Вот точка зрения, с которой царственные идеи Ахеменидов, начертанные на надписях, получают особенное значение столько же для всемирной истории, сколько и для сравнительного изучения народностей, предлагая монументальные свидетельства о тех результатах семитическо-арийской культуры, которые Эран внес в цивилизацию всего человечества.

Персидские надписи, изданные профессором Коссовичем, повествуют о той высшей ступени развития, до какой могло только достигнуть Эранское царство, постановленное завоеваниями Ахеменидов во главе истории всего человечества. Не только стены великолепных дворцов и монументы Персеполя, даже нерукотворные скалы и утесы с высеченными на них скульптурными фигурами и надписями, должны были повествовать о великих делах, совершенных героями этой династии. И с какой настойчивостью держались тогда этого обычая – вести монументальную летопись, видно из того, что еще так много осталось от него следов в сохранившихся до нашего времени надписях²⁷³, несмотря на все погромы и опустошения, столько способствовавшие к их истреблению.

Историческое сознание национальной славы, руководимое высокомерной политикой, запечатлело каждую черту клинообразных надписей Ахеменидов. Это не задушевные откровения вурчущего чувства и нравственного убеждения, начертанные на храме и алтаре, это не трогательная повесть любви и дружбы, оставленная в немногих словах на могильной плите: напротив того, Ахемениды повсюду кругом себя, заставляя говорить самые камни, старались запечатлеть в умах покоренных данников одну только идею о могуществе своего царственного величия и о непреложной правде своего самодержавия, ниспосланных им непосредственно от щедрот самого Агура-Мазды. Это манифесты или эдикты, которые обнародует Ахеменид от своего имени. «Аз есмь Дарий, – гласит бегистанская надпись – великий царь, над царями царь, царь областей, Гистаспа сын, Арсамы внук, Ахеменид. Объявляет Дарий царь: Мне отец Гистасп, Гистаспу отец Арсама, Арсамы отец Ариарамн, Ариарамну отец Теисп, Теиспу отец Ахемен. Объявляет Дарий царь: посему Ахеменидами мы зовемся. Искони предначначены мы на царство; искони род наш был царственный. Объявляет Дарий царь: восемь царей произошло в моем роде; аз есмь девятый: по сугубому наследованию, мы девять царей. Объявляет Дарий царь: милостию Агура-Мазды аз есмь царь: Агура-Мазда дал мне царство. Объявляет Дарий царь: сии суть области кои подлежат мне; волею Агура-Мазды аз есмь царь над ними: Персия, Сузиана, Вавилония, Ассирия, Аравия, Египет, острова на море, Спарда, Иония, Медия, Армения, Каппадокия, Парфия, Дрангиана, Ария, Хорасмия, Бактриана, Согдиана, Гандары, Саки, Саггагиды, Арахосия, Маки: всего двадцать три области²⁷⁴. Области сии принадлежат мне. Волею Агура-Мазды все они мне подвластны, дают мне дань, и что бы я ни повелел, исполняют во дни и в ночи». Исключительная, отменная милость Агура-Мазды, почившая на Ахеменидах, своим началом восходит к сотворению всего мира, и Дарий ради пущего величия ведет свое происхождение непосредственно из освященного древностью высокородного племени Ариев. Так начинается надгробная надпись Дария известным уже нам текстом о едином Боге-Творце всего мира:

«Велик бог Агура-Мазда; он сотворил сию землю, и оное небо сотворил, и человека сотворил в его превосходство (над прочими животными), и Дария поставил царем, единого царя над многими, единого над ними правителя. Аз есмь Дарий, великий царь, царь царей, царь областей всенародных, царь сей земли великой своею широтою, Гистаспа сын Ахеменид, Перс, Перса сын, Арий, арийского племени (арийское семя)». Оканчивается же эта надпись обращением ко всякому смертному, до которого снисходит Ахеменид в своем высокомерии только как предвозвестник воли самого Агура-Мазды: «Объявляет Дарий царь: все что ни сделано мною, делал я по воле Агура-Мазды; Агура-Мазда был мне помощником во всяком моем совершении. Да хранит меня Агура-Мазда от всякого зла, и мое потомство и всю землю сию; молю Агура-Мазду да подаст мне сие. Смертный! Тебе сказаны повеления Агура-Мазды. Не укуси от прямого пути, не вступи в подлое, не прилепись к мерзостному» (Накши-Руст. Косс. *Interpr.* 76, 80–81)²⁷⁵.

Кроме внушения обаятельного к себе благоговения, Ахемениды в этих монументальных манифестах повествуют о государственных событиях и своих подвигах, и деяниях. Особенно важно было для Дария обнаружить дело о ложном Смердисе или самозванце Маге-Комете, и первая надпись багистанская входит в любопытные подробности этого факта, столько щекотливого для политики Ахеменидов. Повествования о походах и завоеваниях представляют замечательные образцы реляций лапидарного стиля. Например, «Объявляет Дарий царь: после того я направился к Вавилону против Надитабела²⁷⁶, который называл себя Навуходоносором. Войско Надитабела защищало реку Тигр... Агура-Мазда был мне помощником, и волею Агура-Мазды переправился я через Тигр, и могущественно разбил там войско Надитабела... Объявляет Дарий царь: вот что было совершено мною в Вавилоне. Объявляет Дарий царь: сих девять царей взял я в оном сражении», и т. п. А чтоб и тени сомнения не могли возбудить эти реляции, тот же Дарий царь внушительно объявляет: «Свидетель мне Агура-Мазда, что все изложенное здесь совершил я не ложно» (Коссов. *Interpr.* 20, 22–23, 44, 45, 46–47).

Особенно назидательны были такие надписи, которые сопровождались скульптурными изображениями, что заменяло грамоту для неграмотных и служило к вящему вразумлению. Так например, малые *Бегистанские* надписи объяснены в лицах. Над изображением Дария значится: «Аз есмь Дарий, великий царь, над царями царь» и пр. Затем идут изображения побежденных и низвергнутых Дарием царей. Сам он одной ногой стоит над распростертым на земле пленником, который простирает к нему руки. Пред ним со связанными руками и прикованные шеями к одной общей всем цепи еще несколько побежденных царей; позади Дария – телохранители, один с луком и стрелами, другой с копьем. Вверху над всей группой парит в своем крылатом седалище сам Агура-Мазда, милостиво обращенный к Дарию. Подписи гласят: «Вот – Комет, который был Маг, говорил лживо: я Смердись, Киров сын, я царь»; другая: «Вот Надитабир, лгал, говоря: я Навуходоносор, Набунитов сын, я царь Вавилонский»; еще: «Вот Мартияс, лгал, говоря: я Иманис, царь Сузианы» и т. д. (Коссов. *Archetyra*, 46–47; *Interpr.* 55–57). Замечательно, что не один ложный Смердись, но и все побежденные цари выдаются за лжецов и самозванцев, так что правда и милость Агура-Мазды почивают только на победителе Ахемениде. Грубый обычай поносить врага ругательствами на поле битвы возведен здесь уже в политический принцип *горе побежденным*, которое пред судом Агура-Мазды оказывается возмездием за их неправду, ибо сам Агура-Мазда помощник в битвах, а кто победил, тот праведник, наделенный его милостью и щедротами.

Мало того, что надписи повествуют о событиях персидской истории; они должны были гласить из рода в род отдаленному потомству о судьбах всего мира, predeterminedенных в совете самого Агура-Мазды. Таково их прямое назначение. Это не только подвиги Ахеменидов, но и воплощение на земле всеблаготворности покровительствующего им высшего божества. Слово, начертанное на камне, должно было свято чтимо, как бы означенное им самое дело, совершенное волей и милостью Агура-Мазды. И как в средние века благочестивые писцы клали зарок на списанные ими книги, чтобы никто впредь не смел их ни

истреблять, ни отчуждать от церкви или монастыря, куда были они положены или завещаны: так еще с большим авторитетом – «объявляет Дарий царь: кто бы ты ни был, который когда-либо после будешь созерцать сии скрижали, кои велел я снабдить письменами, и сии изображения, возбраняй повреждать их, и пока живешь, имей попечение о сохранении их в целости. Объявляет Дарий царь: если ты сии скрижали и сии изображения возбранишь от повреждения, и потщишься об охранении их, пока не иссякнет твое племя, да будет над тобою милость Агура-Мазды, и да укрепится силою потомство твое, и да проживешь многая лета, и что бы ни замыслил ты сотворить, да поможет тебе Агура-Мазда по молитвам твоим. Объявляет Дарий царь: буде же, созерцая сии скрижали и сии изображения, попустишь повредить их, и покаживет твое племя, не потщишься о сохранении их, да будет тебе губителем сам Агура-Мазда, и да иссякнет племя твое, и что бы ни замыслил ты сотворить, да разорит тебе Агура-Мазда» (Коссов. *Interpr.* 51–53).

Торжественные формулы, которыми Дарий закрепляет за собой идею о самодержавии, производя ее из предвечного источника, вместе с творением всего мира, и в которых ведет он царственную книгу родства, выработались на эранской почве до такой классической точности лапидарного стиля, что усвоены были слово в слово как непреложные тексты и преемниками этого завоевателя. В том же самом виде встречаются они на надписях Ксеркса и Артаксеркса Оха (Коссов. *Interpr.* 95, 97, 99, 100, 118:119).

IV

Наука далеко еще не подвела итога тем разносторонним, широким влияниям, которые оказало на цивилизацию человечества великое Иранской государство, начиная от блистательной эпохи Ахеменидов, возникшей на развалинах ранней семитической культуры, через период Сассанидов, развившийся во взаимном влиянии с соседней Византией, и до завоеваний Аравитян, которые потом разнесли по всему миру плоды восточного просвещения, столько веков созревавшие в той благодатной стране, в которой народы разных племен и вероисповеданий не переставали искать свой земной рай.

Крепкий узел, которым тяжелая рука эранских завоевателей затянула тесный союз индо-европейской культуры с симетической, не успели еще разрешить ученые специальности в своих исследованиях Востока и классической древности, и тем более смутной эпохи средних веков, сложенной из стольких друг другу противоречивых элементов и направлений. Я со своей стороны ограничусь немногими замечаниями, на которые невольно наводит великолепное издание профессора Коссовича.

Перелистывая рисунки этой книги с изображениями архитектурных подробностей, костюма и утвари, обычаев и верований, удивляешься, как долго оставалась для науки под спудом простая истина, убеждающая здесь наглядно в той мысли, сколько средневековая культура – каковы бы достоинства ее ни были – обязана своим развитием Востоку, представителем которого был тогда Эран, а проводниками Византия и потом Аравитяне. Хитросплетения византийского орнамента и неуклюжая фигурность византийской колонны, столько же как и чудовищность романского стиля, а также и многие другие странные особенности средневекового искусства и литературы, с крайними натяжками объяснявшиеся прежде как самородные плоды европейского быта, получают настоящий свой смысл и ясное значение в тех восточных оригиналах, с которых были скопированы. Вот, например, в книге г. Коссовича эранская колонна с неуклюжей – на глаз, воспитанной классической архитектурой – капителью из двух быков, которые срослись шеями и подложили под себя передние ноги (Коссов. *Archet.* 48, 49:68), и своей широкой массой давят ствол колонны, как в византийской архитектуре до безобразия разбухшие капители давят собой тонкие стволы колонн²⁷⁷, затейливо перемкнутые фигурными балясами, что так любит та же эранская архитектура (Коссов. *Archet.* 72, 73:124). Вот эранский герой, поражающий кинжалом стоящего пред ним на задних ногах льва или чудовищного крылатого зверя (Коссов. *Archet.* 105, 112, 115:119): это азиатский оригинал той группы, которая помещена на одной из наружных стен Дмитриевского собора во Владимире (1194–97 г.)²⁷⁸, между другими лепными изображениями, в которых несомненны следы восточного

происхождения, занесенные в Европу из Эрана через Византию. Таково, например, изображение Александра Македонского, взлетающего на небо, согласно повествованию византийского летописца: «Имяше убо звери крилати, научени летати по аеру. Премудростию устроено: бе бо клетка учинена, и по обе стране звери имуще привязани, и стоя в клетце Александр держаше в обою руку мяса необварена (то есть сырое мясо)²⁷⁹. Зверие же зрением устремляхуся к мясу, возношаху его горе. Егда же хотяше снити долу, низпускаше руце с мясом долу». Мы уже знаем, что предшественником Александра в этой премудрости был эранский *Кава-уш* или *Кай-кау*, который только вместо клетки взлетал на троне, возносимом не крылатыми зверями, а птицами. Ясно, что сказание это главнейшим образом основывается на предании о таком седалище или вообще помещении, которое, будучи снабжено крыльями, возносит вверх находящуюся в нем особу. Потому оно является то в виде трона, то в виде клетки; возносят его то крылатые звери, то птицы, и во всяком случае сам возносящийся крыльев не имеет, почему и пользуется таким крылатым снарядом. Именно такой почти снаряд встречается, и довольно часто, между изображениями на эранских памятниках, например, дважды в верхней части Дариева престола (Коссов. *Archet.* 72, 73, 74; сл. также *Transcript.* 52). Это не что иное, как корзинка или плетенка, вроде той, в какую по пояс ставят малых детей, когда они только что начинают учиться ходить. К верхнему обрезу этого снаряда приделаны с обеих сторон по огромному крылу, под которыми вьются ремни или тороки. Вся эта фигура в ассирийской и эранской мифологии служит символом верховного божества и в археологии известна под именем *Фервера*²⁸⁰. Когда изображается на эранских памятниках Агура-Мазда, то он всегда стоит в фервере, паря в воздухе над головой царственного Ахеменида. Так, например, на упомянутых выше изображениях Дариева престола, над царем восседающим, идет орнамент с незанятым, пустым фервером, а над орнаментом парит в том же фервере сам Агура-Мазда (Коссов. *Archet.* 72:73). По смыслу эранских воззрений, герой возносящийся на небо должен был пользоваться тем же летучим снарядом. Эранская легенда о

Кава-уше называет его тронем, сказания об Александре Великом – клеткой, объясняя себе таким образом его загадочную форму; что же касается до крылатых зверей или птиц, привязанных к клетке или трону, то и то, и другое не только не противоречит первоначальному виду фервера, но и вполне с ним согласуется и даже дополняет о нем предание, потому что сам фервер есть не что иное, как остаток какой-то мифической птицы, удержавший в себе не только ее крылья, но и хвост.

Чудовищные животные, крылатые звери, птицы с человеческими головами и другие чудовища в орнаментах византийских и романских, по новейшим исследованиям, несомненно происхождения восточного и преимущественно из Эрана. Ведиколепные византийские ткани и по материалу, и технике, и по самым рисункам мало чем отличались от персидских. Роскошь византийского костюма наложила тяжелую руку и вообще на художественный стиль. Так, например, любопытный рисунок византийской ткани XI столетия²⁸¹, взятый с азиатского образца, представляет четыре звериные туловища, крестообразно примыкающие к одной общей им всем голове, составляющей таким образом их центр. Подобное же чудовище в нескольких экземплярах встречается на прилепах Владимирского собора, только не из четырех, а из двух туловищ, соединенных одной общей головой, и притом так, что или туловища стоят на всех четырех лапах, как и на византийской ткани, или же, поднимаясь на дыбы, обращены друг к другу тылом. Звери на обоих памятниках очевидно львы.

Но что особенно замечательно на стенах Владимирского собора, так это поразительное сходство в лепных колонках, отделяющих изображения, с колоннами эранскими. Было уже замечено, что капители этих последних состоят из двух бычьих голов со сросшимися туловищами, под которые с обеих сторон подложены передние ноги. Точно такой же рисунок удержали у мастера во Владимире на Клязьме, только помещали его под колонками, в виде консолей, и вместо бычьей головы вылепили человечью, как у сфинкса. Что же касается до водружения колонны на изображении зверя, обыкновенно льва, то этот мотив столь обыкновенный в романской архитектуре, и

согласный с особенностью владимирских колоннок, восходит еще к ассирийским оригиналам, перешедшим в Европу при посредстве того же эранского влияния.

Влияние эранское не могло бы так широко охватить художественные формы раннего периода средневековой Европы, если бы оно поверхностно коснулось только внешнего выражения и не вошло бы в самую глубь народных преданий, смесившись с разными элементами книжного происхождения, внесенными в европейские народности вместе с водворением христианства²⁸², и если бы оно не осложняло собою то полухристианское двоеверие, которое так долго господствовало в невежественных массах народа. И действительно, рядом и в соответствии с чудовищными, загадочными формами византийско-романского искусства, народная литература средних веков предлагает нам столько же фантастические сказания загадочного и чудовищного содержания, следы которого более или менее восходят к тому же эранскому преданию.

Было уже сказано об эранском Дагаке. Это и змий, и человеческое существо, один из эранских царей баснословного времени. Авеста знает его еще в виде змия, с тремя головами, с тремя пастями и шестью глазами; но Фирдоси изображает его уже как обыкновенного человека, только с *двумязмиями на плечах*, выросшими будто бы от того, что Ариман поцеловал его в плечи. Еще Авеста местом жительства Дагаки называет *Вавилон*, с чем согласуются и позднейшие сказания; но царствует он в Эране, к великому бедствию народа, после блаженных времен *Иема* или *Имы*, в котором, как мы уже знаем, эранцы соединили семитические предания об Адаме и Ное с индусскими о Яме и Манусе. Чтобы извести обеих змей Дагаки, по совету того же Аримана, их кормят человеческим мозгом, и для этого ежедневно убивают в Эране по два молодых человека, что грозит населению конечным истреблением. Герой *Фредун* или по-древнему *Тразтаона* является, как мы знаем, освободителем своего отечества от чудовищного тирана. Ему помогают кузнецы, увлеченные кузнецом же Каве, у которого перебили сыновей одного за другим, чтобы их мозгом кормить змей Дагаки, и,

наконец, грозили убить и последнего. Хоругвией для ополчения послужила кожа, которой прикрывают себя кузнецы, когда работают. Фредун настиг Дагаку в его дворце в Вавилоне, освободил оттуда двух сестер царя Иемы или Имы, и самого Дагаку захватил и увез в гористые места, где и приковал к скале. Взошед на престол, ту кожу слепил Фредун царским знаменем, украсив ее драгоценными камнями.

Сказание это, несмотря на позднейшие подновления его древнейшей основы, очевидно ведет свое начало от предания о библейском змии-искусителе, и во-вторых, указывает на Вавилон, как место жительства этого чудовища. В первом случае оно состоит в связи с историей первых человеков, во втором – с преданием о вавилонском змии. Рассмотрение того и другого в отдельности бросит новый свет на некоторые загадочные подробности повествовательной поэзии европейских народов, состоящей в связи с так называемыми апокрифами и иконографией.

Злобный Ариман снабдил ненасытными змеями плечи Дагаки, указав вместе с тем средство, как извести их. По его же ухищрениям, как мы знаем, пущена в воды Ардвишура ящерица, чтобы истреблять растущее в них древо бессмертного Гаомы, но десять рыб защищают его от зловредного покушения. Итак, во-первых, человеческое существо, притом злобное, с выросшими около его головы змеями, и во-вторых, зловредные или благотворительные животные, плавающие в воде для истребления или охранения некоего сокровища, там же находящегося: животные эти могут быть или рыбы, или пресмыкающиеся, как ящерица или змии. Обе эти характеристические черты предания с замечательной ясностью удержаны в одном из апокрифических сказаний русской литературы, именно в сказании о *Рождении Каина и рукописании Адамовом*²⁸³.

Праотец наш Каин – так повествуется – сквернав родился: голова на нем, как на прочих людях, а на персях и на челе *двенадцать голов змеиных*. Когда Евва кормила его своей грудью, змеиные головы терзали ее чрево, от того лютого мучения она *окрасавела*. Адам, видя страдания своей жены,

много скорбел о ней. И пришел к нему дьявол в образе человека и обещал исцелить Каина и освободить Евву от мучения, если только Адам даст ему на себя рукописание. Адам согласился и по повелению дьявола дал ему рукописание в следующем порядке. Дьявол принес ему большую каменную плиту, а Адам заклал козлицы, источил кровь его в сосуд, омочил обе руки в крови той, и потом наложил их на плиту белого камня, и отпечатались на ней руки Адамовы. Тогда дьявол оборвал с Каина двенадцать голов змеиных, положил их на камень, на то рукописание, и *опустил в Иордан, заповедав змеиным головам стеречь то рукописание*. И было оно так охраняемо до пришествия Иисуса Христа. Когда же Христос пришел на Иордан креститься, *тогда змеиные головы восстали в струях Иорданских* против Господа, и он сокрушил их в воде.

Так как многие подробности старинной иконографии обязаны своим происхождением не только апокрифам, но и мифологии древних народов²⁸⁴, почему и устранены они были впоследствии из церковного обихода, то вовсе не удивительно встретить и на Востоке, и на Западе в изображениях Крещения не только следы приведенного сейчас апокрифа, но и эранский его вариант. Дидрон, в своем *Иконографическом руководстве*, свидетельствует²⁸⁵, что раз двадцать случалось ему встречать в разных местах Греции, на мозаиках и фресках, в изображении этого сюжета, фигуру Христа, стоящего в Иордане на четвероугольном камне, «с четырех углов которого *поднимаются четыре змеи*, угрожая Христу своим жалом, с очевидною яростью, но бессильною». Если эти змеи, удержанные в приведенном апокрифе, соответствуют злой ящерице эранского предания, то с другой стороны и охранительные рыбы, вместе с ней в нем упоминаемые, не только не забыты в средневековом искусстве для того же иконографического сюжета, но даже они вовсе вытеснили собой змей, заняв их место кругом камня, на котором стоит в Иордане Христос: так что этот вариант был некогда принят в основу иконописного подлинника, как византийского, так и русского, и встречается в древней живописи не только у нас, но кое-где и на Западе²⁸⁶.

Теперь несколько слов о *Вавилонском змии*. Доморощенный у обоих арийских племен мифологический образ змия, может быть, как думают ведисты, первоначально облако, потом на эранской почве в лице Дагаки локализовался во враждебном Вавилоне как жестокий царь, который насмловал эранский народ, истребляя его на прокормление своих двух змей. В этой локализации ученые²⁸⁷ видят несомненный след исторического влияния в столкновениях Эрана с Вавилоном. И тем естественнее казалось арийского змия в лице Дагаки поместить в Вавилоне, что там искони чествовался великий змий, о котором ко времени персидского царя Кира относится знаменитое свидетельство пророчества Даниила (14, 23–27). А именно: «И бяше змий великий на месте том, и почитаху его Вавилоняне. И рече царь Даниилу: еда и сему речеши, яко мед есть? Сей жив есть, и яст, и пиет: не можеша рещи яко несть сей бог жив, убо поклонися ему. И рече Даниил: Господу Богу моему поклонюся, яко той есть Бог жив. Ты же, царю, даждь ми власть, и убью змия без меча и без жезла. И рече царь: даю ти. И взя Даниил смолу, и тук (то есть жир), и волну (то есть шерсть), и возвари вкупе, и сотвори гомолу (то есть кучу, массу), и вверже в уста змию, и изъяд разсидеся змий» (то есть съевши, разселся, лопнул, издох).

Сказание это послужило краеугольным камнем для измышления целого ряда народных преданий и повествований об истреблении чудовищного змия, как у славян, так и у других западных народов, особенно у германцев, и в разных странах было локализовано к разным туземным лицам и местностям. Что все это копия одного общего им всем библиеского оригинала, служит очевидным доказательством самый способ, как истреблено было лютое чудовище. Это воспалительное снадобье, приготовленное *из смолы и мягкой рухляди, шерсти, конопли*, а также *из звериных кож*. Итак, начну со славян²⁸⁸. Польское предание приурочивается к баснословному князю Краку, от которого получил свое имя город Краков. Во время княжения Крака, народ терпел великие бедствия от страшного змия, гнездившегося в пещере горы *Вавел*. Он поедая скот и жителей. Крак избавил свой народ от этого чудовища. Змей

изведен был особенной хитростью. Несколько бычачьих шкур начинили смолой и другими горючими веществами и придвинули к змеиную логовищу. Змий стал пожирать эти начиненные шкуры, тотчас же воспламенялись они в его утробе, и он издох. То же самое предание в Киеве приурочено к урочищу *Кожемяки*, названному будто бы от некоторого богатыря *Кирилы Кожемяки*, который избавил Киев тоже от чудовищного змия и спас от него данную ему в жертву киевскую княжну. Он обмотался коноплею и осмолился смолою, и поражая змия палицей, вместе с тем воспламенил его внутренность этим горючим снадобьем; потому что змий, думая пожирать тело своего врага, проглатывал осмоленную коноплю. Этот сказочный Кирило есть вариант того летописного богатыря, который во времена князя Владимира поразил великана Печенежина и дал свое имя городу Переяславлю. Оба они были кожевники, и, что особенно замечательно, и сказка, и летопись с одинаковой подробностью характеризуют силу того и другого. Если Кожемяка рассердится, когда мнет кожи, то разорвет их пополам, будь их хоть дюжина. Ремесло кожевника и бычачьи кожи польского Крака невольно приводят на память то воинское знамя из кожи, под которым собралось эранское ополчение против Змия-Дагаки. Что же касается до кузнецов, принявших в нем главное участие, то этот мотив, восходящий своим началом к мифам о небесном кузнеце, повторился и на скандинавском Зигурде, который, будучи еще учеником у кузнеца Мимира, поражает чудовищного змия, и в средневековых сказаниях о сожжении змия Аспида при посредстве кузнечных орудий и во многих других.

Как славянские герои, согласно библейскому сказанию о вавилонском змии, истребляют чудовище горючим веществом из смолы и рухляди, так поступил и германский герой *Рагнар Лодброк*, когда в Гаутланде истребил громадного змия и избавил от него прекрасную Тору. Пред тем как идти на чудовище, он выварил свое платье в смоле и обвалял в песке: хотя в этой подробности несколько затемнено предание вавилонское, но что оно лежало в ее основе, явствует из самого прозвища героя – Лодброк, то есть в *мохнатых* портах. К этому профессор Веселовский²⁸⁹ присовокупляет следующее: «Заметим, что

мотив обматывания себя кожами встречается также в северных сказаниях о Фридлейфе, Альфе и короле Фроди. Когда последний отправляется на бой со змием, один поселянин дает ему такой совет: «Если хочешь побороть его, обтяни твой щит бычачьей кожей и себя также оболочи шкурой вола; она защитит твои члены от жгучего яда, который изрыгает чудовище». «Вот почему, заключает г. Веселовский, и Рагнар Лодброк избирает себе *мохнатую* одежду». Если бы русский ученый обратил внимание на вавилонское предание, лежащее в основе указанных мною сказаний, и на его эранский вариант, то пришел бы к другим, более точным выводам.

Кавказ, оказывающийся во множестве случаев для сравнительного изучения посредником между Азией и Европой, и здесь дает нам свою руководящую нить. Он не забыл древнего предания о шерстяной рухляди, которая употреблена была для изведения вавилонского змия, и не удовольствовался тем, что аварский герой, по прозванию *Медвежье Ухо*, уже по самому прозвищу своему защищен был звериными ушами, но еще надевает на него именно *войлочные уши*, когда посылает его на убийство чудовищного змия, который залегал собой все воды около города в подземном царстве²⁹⁰.

Указанное мной вавилонское предание не надобно смешивать с другим вавилонским же, которое прочел Смит на нинивийских надписях²⁹¹, и которое можно назвать самым ранним экземпляром сказания о Персее и Андромеде, и о других героях, спасающих от змия прекрасную девицу. Эпизод, разобранный на сказанных надписях, повествует о морском чудовище по имени Бул, которое время от времени всплывает из воды, опустошает страну и пожирает прекрасных девиц, которых выставляют ему на жертву. Его истребляет мифический царь Издубар, вызвав чудовище из морских волн приманкой двух девиц. В самые ранние времена христианской эры, когда зарождались и распространялись по Европе сказания и легенды о спасении девиц от чудовищного змия, суеверные взоры были обращены на Восток, где по старой памяти о Персее и Андромеде²⁹² думали открыть исторические следы чудесного события. Блаженный Иероним не обинуясь выдает за сущую

правду, что близ Яффы сам он видел холм, где Персей умертвил чудовище, которому выдана была Андромеда. Цепи, которыми была прикована к скале эта красавица, сохранившиеся в *Яффе*, самое имя города, будто бы от его основателя *Иафета*, и другие баснословные предания со временем произвели такую путаницу в понятиях, что в XIVвеке показывали там одному английскому паломнику *Джону Мандевиллю* (1322 – 1356) кости некоторого великана по имени Андромеда, закованного в цепи сыновьями Ноя и погибшего еще до потопа.

В заключение этих заметок, возвращаясь к Эрану, не могу не выразить живейших ожиданий той пользы, какую принесет для сравнительного изучения русской народности специальность, избранная профессором Коссовичем. Жуковский своим изящным переводом поэмы *Рустем и Зораб* освежил и очистил в сознании русского народа то эранское предание, которое издавна было ему усвоено в пресловутой народной сказке об *Еруслане Лазаревиче*. Постоянные открытия на Руси памятников Сассанидского периода, при всякой новой находке, любопытной по сюжету, будут задавать новые вопросы, для решения которых эранская специальность послужит главной основой. Для примера укажу на один из таких памятников. Это сассанидское серебряное блюдо, которым недавно обогатился древнехристианский музей графа гр. С. Строганова. На внутренней стороне его, в бордюре, сделанном из перевитых сучковатых ветвей дерева, изображен всадник, под ним разные птицы и между прочим змий, угрожающий всаднику своим жалом. Всадник ухватил рукой птицу: по семени, которое она держит в своем клюве, это должна быть та райская птица, которая, как уже было сказано, собирает с райского дерева семена и, смесив их с каплями дождя, сеет по земле. В эранских эпических сказаниях известна она под именем *Симурга*. Пред скачущим с птицей всадником лежат отломанные ветки того же дерева, которое бордюром окружает все это изображение. Видное место, занимаемое этими ветками, указывает на их важное значение в содержании всего сюжета. Не те ли это самые ветки, из которых были сделаны для Рустема стрелы, с той целью, чтобы одной из них поразить насмерть Исфендиара?

Мифическая птица Симург, всегда благосклонная Рустему, сама указала ему путь к тамагиндовому дереву на берегу далекого моря и из ветвей того дерева велела сделать упомянутые стрелы²⁹³.

Примечания

¹ - Основываясь на предании о сосудах Антония Римлянина, будто бы прибывших из Рима, вероятнее, немецкой работы.

² - Чему доказательством служат так называемые Корсунские врата Новгородского Софийского собора, сделанные в Магдебурге, при епископе Вихманне († 1192 г.), или не позднее начала XIII в. Adelung, Die Korssunsch. Thüren. стр. 101.

³ - Архим. Макария «Археол. описание церк. древн. В Новгороде» II, 36, 120.

⁴ - В Синод. Библиотеке. Миниатюры изданы Московским Публичным Музеем.

⁵ - Архим. Варлаама «Описание древн. и редких вещей в Кирилло-Белоз. монастыре» в Чтениях ист. и древн 1859. III, стр. 18.

⁶ - Twining, Symbols and emblems of early and med. Christ. art. 1852. Табл. 50.

⁷ - Замечание, сделанное г. Ровинским в «Истории русск. школ иконописания» на стр. 15, о том, что в иконе Единородный Сын встречается рисунок Чимабуэ – требует фактического доказательства. В Италии ни в XIII в., ни после, такие сюжеты не писались. Сродство могло быть только в изображении Спасителя, стоящего во гробе, о чем и замечено нами.

⁸ - В главе XXVII этого трактата.

⁹ - Археолог. описание церковн. древност. В Новгороде. II, 26–28.

¹⁰ - Макария, Арх. опис. церк. др. в Новг. II, 79.

¹¹ - Album de Villard de Honnecourt, par Alfr. Darcel. Paris 1858.

¹² - Скульптурное изображение Мадонны с цветком (Madonna del Fiore) Пизанской школы, в церкви Madonna della Spina в Пизе и на вратах Флорентийского собора.

¹³ - Напр. Квентина Мессиса в Берлинском музее – Мадонна, кормящая Христа вишнями.

¹⁴ - Мемлинга в Флорентийской галерее Uffizi.

¹⁵ - В публичных галереях Кёльна (№ 68), Антверпена (№ 74), Франкфурта на Майне (№ 155).

¹⁶ - Напр. в иконе, изображающей Св. Бегу и Св. Анну, между женами, в Большом Женском монастыре (Grand Beguinage) в Генте.

¹⁷ - Которого новейшие живописцы, по незнанию иконописных преданий, обыкновенно пишут в княжеском одеянии.

¹⁸ - В Брюгге, в больнице Св. Иоанна.

¹⁹ - Напр. Фра-Бартоломео рисунок в Uffizi во Флоренции.

²⁰ - В городском музее во Франкфурте на Майне.

²¹ - В Берлинском музее.

²² - Напр. в Луврской галерее, в Париже.

²³ - Напр. в галерее Uffizi во Флоренции.

²⁴ - Mannel d'Iconographie chre1tienne. Paris. 1845.

²⁵ - Theophili presbyteri et monachi libri III sen diversarum atrium schedula. Opera et studio Caroli de L'Escalopier. Париж и Лейпциг. 1843.

²⁶ - Il libro dell'arte, o trattato della pittura di Cennino Cennini. Percuradi G.C. Milanesi Firenze. 1859.

²⁷ - Ровинский в своей истории рус. школ иконоп., на стр. 75, неизвестно на каком основании приписывает Погодинский подлинник (в С.-Петербур. публ. библи. № 1930) с техническими статьями, к началу XVII и даже к концу XVI в., тогда как в нем явны следы позднейшего польского влияния.

²⁸ - Кн. II, гл. XVII–XXI.

²⁹ - Кн. III, гл. LIX и LX.

³⁰ - Cennini, гл. I.

³¹ - Гл. XXVIII.

³² - См. графа Уварова об одном древнем диптихе, в 1-ом выпуске Древностей, издаваемых Московским Археологическим Обществом.

³³ - Снимок с этого памятника см. ниже в гл. III, под рубрикой Диптихи.

³⁴ - Сементовского. Киев. 1864 г. стр. 87.

³⁵ - Martigny, Dictionnaire des antiquités chrétiennes. 1865. Стр. 431.

³⁶ - Seronx D'Agincourt, Histoire de l'art. V, pl. 13; pk. 33. – Albani, Menolog. Graecorum. 1727 г., Под 29 декабря.

³⁷ - Рис. 5 из Даженкура, I, Scalpt. pl. 13; рис. 6 со снимка, сделанного в Строгановской школе рисования.

³⁸ - Manuel d'Iconogr. Chrét., стр. 155–157.

³⁹ - Подлинник Ундольского, № 180.

⁴⁰ - Забелина, Домашний быт Русских Царей. I, 122–143.

⁴¹ - См. ниже, о Подлиннике XIII в.

⁴² - По-гречески «рыба» – ἰχθύς – состоит, по учению того времени, из начальных букв текста: Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ υἱός σωτὴρ – т.е. Иисус Христос Бога сын Спаситель.

⁴³ - Münter, Siunbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. Altona. 1825. – Piper, Mythologie u. Symbolik d. christ. kunst. Weimar. 1847–1851. – Piper, Ueber den christlichen Bilderkreis. Berlin. 1852. – Didron, Iconographie Chrétienne. Histoire de Dieu. Paris. 1843. – Twining, Symbols and emblems of early and med. Christ. art. London. 1852. – Martigny, Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes. Paris. 1864.

⁴⁴ - Kugler Handbuch d. Geschichte d. Malerei. 1847 г. I, 64. – Conciliorum collectio regia maxima. Paris. 1714. Tom. IV. Col. 360.

⁴⁵ - Bosio, Roma sotteranea. Roma. 1632. – Aringhi, Roma subterranean. Romae. 1651–1659. – Bottari, Sculture epitture sagre estratte dai cimiteri di Roma. Roma. 1733–1754. – Perret, Les catacombs de Rome. Paris. 1851. – Marchi, I monumenti delle arti primitive nella metropoli del Cristianesimo. Roma. 1844. – Mich. De Rossi, Roma sotterranea cristiana. Roma. 1863. – Gio. Bat. Rossi, Bulletino di Archeologia christiana. Roma.

⁴⁶ - Издается здесь по снимку в атласе к сочинению Garrucci, Storia dell'arte V, tar. 324, 2, сравнительно более точному, чем гравюра, воспроизведенная по Боттари при этом сочинении Ф. И. Буслаева в «Сборнике Общ. др. рус. иск.». Сообразно с новым рисунком, опущены и одно место о «типе Спасителя с бородою», относящееся к старому, неправильному снимку. Прим. ред.

⁴⁷ - Кроме указанных изданий Бозио, Аринги, Боттари: *Allegranza, Splegazione e reflessioni sopra alcuni sacri monumenti antichi di Milano*. Milano. 1757. – Ferrario, *Monumenti sacri e profane dell'imperiale e reale basilica di Sant'Ambrogio di Milano*. Milano. 1824. – Miltin, *Voyages dans les départements du midi de la France*. Paris. 1807–1811.

⁴⁸ - Впрочем, сиянием обозначилось не одно святое, но и все важное, как то: цари и властители, олицетворения идей и отвлеченных понятий и т. п. В скульптуре же сияние отсутствует иногда и в значительно позднейших памятниках.

⁴⁹ - Как исключения, встречаются мозаики и в катакомбах. См. снимки в издании Перре.

⁵⁰ - *De imaginibus* кн. I, визд. Парижском 1712. Т.I.стр. 681 – Glückselig, *Christos-Archologie*. Prag 1862. Стр. 82 и след.

⁵¹ - В подлиннике: «на концах выющиеся».

⁵² - В подлиннике: «не без перерыва», т. е. не сросшиеся, как значится у Иоанна Дамаскина.

⁵³ - О Давиде в подлиннике нет.

⁵⁴ - Темно переложено. В подл. «шея несколько нагнута, от чего он не совсем прямо держится». Согласно с Иоанном Дамаскиным.

⁵⁵ - В подл. «цвета пшеницы» как свидетельствует и Иоанн Дамаскин.

⁵⁶ - Переложено темно и текст испорчен. В подл. напротив того: «лицо не округло, но как у его Матери, продолговато, несколько спущено вниз (мало сходящее) и нежно румянящееся».

⁵⁷ - В подл. «с подъятым носом».

⁵⁸ - О раздвоенной бороде в подл. нет.

⁵⁹ - Продолговато, как значится в предыдущем примечании.

⁶⁰ - В подл. «*capillos vero circinos et crispas aliquantum caeruliores et fulgentiores*».

⁶¹ - В рукоп. «тело светлое»; но в подл. «*frontem planam et serenissimam*».

⁶² - Дурно переведено. В подл. «*cum facie sine ruga ac macula aliqua*».

⁶³ - Didron, Manuel d'Iconogr. chrét. стр. 452 и след.
Последняя подробность об одежде Богородицы, заимствованная у пресвитера Никифора, встречается и в русских подлинниках.

⁶⁴ - Сочинения о мозаиках: Ciampini, Vetera monimenta, in quibus praecipue musiva opera, sacrarum profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus dissertationibus iconibusque illustrantur. Romae. 1690–1693. – Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel. Berlin. 1854. – Texier, L'Architecture Byzantine. Londres. 1864. – Bunsen, Die Basiliken des christlichen Roms. München. 1842. – Quast, Die altchristliche Bauwerke von Ravenna. Berlin. 1842. – Ferrario, Monumenti sacri e profane dell'imperiale e reale basilica di Sant Ambrogio. Milano. 1824. – Duca di Serradifalco, Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne. Palermo. 1838. – Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art, т. 5. – Barbet de Jouy, Les mosaïques chrétiennes. (1-й выпуск: мозаики в Риме). Paris. 1857. – Прохорова, Христианские древности. – Семеновского, Киев, 1864.

⁶⁵ - В том же отношении заслуживает внимания и латинская рукопись Вергилия с миниатюрами IV или V в. в Ватиканской библиотеке.

⁶⁶ - См. статью покойного В. М. Ундольского.

⁶⁷ - По указаниям членов Общества Древнерусского Искусства, гг. Севастьянова и Виноградского.

⁶⁸ - Кроме описания самых библиотек, о миниатюрах смотр. Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art, т. 5. – Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris. 1839. – Annibali tit S. Clementis presbyteri card. Albani, Menologium Graecorum. Urbini. 1727. – Издания снимков с рукописей Московской Синодальной библиотеки, предпринятые Московским Публичным музеем. – Журналг. Прохорова: Христианские древности. – Для позднейших русских миниатюр мои Очерки.

⁶⁹ - Специальное сочинение о диптихах: Gori, Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum. Florentiae. 1759. – Описание слепков с диптихом в Арунделевом собрании, изданное Дидроном: Société d'Arundel. Prospectus. Paris. – На русском языке: об одном древнем диптихе, статья гр. Уварова в 1-м выпуске Древностей Московского Археологического

Общества. – Филимонова об окладе Мстиславова Евангелия в Чтениях Общества Истории и Древн. Рос.

⁷⁰ - Ныне называемые по-старому ампуллы. Прим ред.

⁷¹ - Срезневского, Древний Византийский ковчежец, в журнале г. Прохорова: «Христианские Древности».

⁷² - Макария Археологич. описание церковных древностей в Новгороде и пр. 1860 II. Стр. 200, 218, 219 и проч.

⁷³ - Некоторые из пособий для этого отдела: кроме указанных сочинений о катакомбах: Filippo Buonarrotti, Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro... ne'Cimiteri di Roma. Firenze. 1716. – Garrucci, Vetri ornate di figure in oro trovati nei cimiteri dei Cristiani primitivi di Roma. Roma. 1858 и 1864. – Odorici, Antichite1CristianediBrescia. Brescia. 1845. – Martigny, Dictionnaire. 4-е издание 1863. – Дидрона, Annales archeologiques. – Древности Российского государства. – Просвященного Саввы, Патриаршая Ризница. Москва. 1864 г.

⁷⁴ - Итальянские рисунки из издания Шульца и Кваста, а русские со снимков в Строгановской школе технического рисования. На наших рисунках латинские надписи Итальянских врат, как ненужные для нашей цели означены черточками.

⁷⁵ - Ciampini, Vetera monimenta. Romae. 1690. – Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art. Том 4-й. – Ferdinand von Quast, Denkmäler der Kunst des Mittelsalers in Untertalien von H. W. Schulr. Drezden. 1860. – Serradifalco, Del Duomo di Monreale. Palermo. 1838. – Adelung, Die Korssunschen Thüren. Berlin. 1828. – Древности Российского государства.

⁷⁶ - Piper, Mythologie und Symbolik. d. Christlich. Kunst. Welmar. 1847–1851.

⁷⁷ - Fabricius, Codex apocryph. Novi Testamenti. Hamburgi. 1719. – Hofmann, Leben Iesu nach Apokryphen. Leipzig. 1851. – Kolloff. Der evangelische Sagenkreis, в Паумеровом Historiches Taschenbuch. 1860.

⁷⁸ - Архим. Макария, Археол. опис. церк. др. в Новг. II, 102.

⁷⁹ - См. ниже статью г. Виноградского об этих фресках. Прим. Ред.

⁸⁰ - Снимок у Тихонравова, Памятники отреченной русской литературы. II, стр. 415.

⁸¹ - Weiss, *Kostumkunde*. Stuttgart. 1862–1864. Русский и вообще славянский отдел обработан слабо, неполно и ошибочно.

⁸² - Martin et Cahler, *Mélanges d'archéologie*.

⁸³ - *Histoire de Dieu*. Paris. 1843, стр. 72. См. также: Paulli M. Paciaudii, *De cultu S. Iohannis Baptistae antiquitatis christianae*. Romae. 1755, стр. 192 и след.

⁸⁴ - Архим. Макария, там же. II. 113–118.

⁸⁵ - Член Сотрудник Общества Древнерусского Искусства г. Сафонов, иконописец из Палеха, уведомляет в своей корреспонденции в Общество, что палеховские иконописцы доселе на том же основании пишут Крылатого предтечу, ссылаясь при этом на какие-то греческие образцы.

⁸⁶ - Сообщено тем же Палеховским иконописцем А. Л. Сафоновым.

⁸⁷ - В Кельнском Музее, Итальянское собрание Рамбу, № 83.

⁸⁸ - См. мою статью об Образцах Иконописи в Публичном Музее. Московск. Вед. 1862 г. №№ 111–113.

⁸⁹ - Рисунки см. Angelo Maio, *Iliadis fragmenta antiquissima cum picturis*. Mediolani 1819.

⁹⁰ - Нумера приводятся здесь по пометкам на оригиналах.

⁹¹ - Как для этой, так и для следующей рукописи см. Рисунки с греческих миниатюр, впрочем, не верно снятые: D. Danielis de Nessel, *Breviarium et supplementum Commentariorum Lambecianorum*. Vindobonae et Norimbergae. 1690.

⁹² - Kugler, *Handbuch d. Malerei*. 2-е изд. 1847 г., стр. 42.

⁹³ - Glückselig, *Christus-Archäologie*. Стр. 83.

⁹⁴ - Снимки см. в Севастьяновском собрании, в Моск. Публичном Музее.

⁹⁵ - Псалтирь б. Лобкова, впоследствии Хлудовская поступила ныне в библиотеку Никольского Единоверческого монастыря в Москве. Прим. ред.

⁹⁶ - Здесь перечислены все эти иконы потому, что они не точно означены в книге г. Романского об иконописи, где на стр. 44 о них сказано так: «Образа в церкви Грузинской Богоматери: 3) Икона Нерукотворенного Спаса, и 4) Поясные изображения Пророков». Это, как явствует из подписей на иконах, не пророки.

⁹⁷ - Вопрос о признаках романского в древнерусском искусстве, напр. в прилепах Димитриевского собора во Владимире, требует для решения особенного исследования.

⁹⁸ - Osanam, Les Poètes Franciscains. Paris. 1859. Стр. 56.

⁹⁹ - В Публичном Музее во Франкфурте на Майне. № 5.

¹⁰⁰ - Io. Molanus, De Historia SS. Imaginum. Lovanii. 1771. Стр. 297, 437.

¹⁰¹ - В Антверпентск. Музее №№ 30–32.

¹⁰² - Piper, Das christliche Museum der Universitat zu Berlin. 1856.

¹⁰³ - Поссевин привез из италии в Москву изображение Мадонны с обнаженным Младенцем Христом и Предтечею, но не смел показать этой картины царю Ивану Васильевичу, опасаясь оскорбить чувство приличия наших предков.

¹⁰⁴ - См. издание Геллера и Ротбарта.

¹⁰⁵ - Против неприличных вольностей католического искусства в изображении священных предметов не однократно восставали западные богословы, начиная со Св. Бернарда и до позднейших времен. Вот, например, любопытная выписка из Эразма, приводимая в цитованном выше сочинении Молана: De Historia SS. Imaginum: «Artifices quidam, cum pingunt aliquid ex Evangelica historia, affingunt impias inertias. Veluti cum exprimunt Dominum apud Martham ac Mariam exceptum convivio, dum Dominus loquitur cum Maria, fingunt Ioannem adolescentem clam in angulo fabulantem cum Martha, Petrum exsiccantem cantharum. Rursum, in convivio, Martham a tergo assistantem Ioanni, altera manu injecta humeris: altera velut irridente Christum, qui nihil horum sentiat. Item, Petrum jam vino rubicundum, cyathum admovere labris. Et haec cum blasphema sint et impia, tamen faceta videntur». Стр. 122.

¹⁰⁶ - Эти подробности приведены по старинным гравюрам Богородичных икон.

¹⁰⁷ - Систематическое обозрение иконописных сюжетов, преимущественно западного искусства: Ioan, Molanus et Natalis Paquot, *De historia SS. Imaginum et pieturarum*. Lovanii. 1771. – Bombelli, *Raccolta delle immagini della B-ma Vergine*. Roma. 1792. – Münter, *Sinubilder u. Kunstvorstellungen d. alten Christen*. Altona. 1825. – Didron, *Histoire de Dieu*. Paris. 1843. – Wessenberg, *Die Christlichen Bilder*. St. Gallen. 1845. – Menzel, *Christliche Symbolik*. Regensburg. 1856. – Hack, *Der Christliche Bilderkreis*. Schaffhausen. 1856. – Jameson, *Legends of the Madonna*. Изд. 3-е. London. 1864. – Jameson and Eastlake, *The History of Our Lord*. London. 1864. – Для восточного искусства: Didron, *Manuel d'Iconographie Chre1tienne*. Paris. 1845.

¹⁰⁸ - Так, например, в древнем рельефе на амвоне Веронского собора Богородица, еще без сияния кругом головы, стоит перед благовествующим Ангелом: «è senza nimbo, ed in piedi second l'antica verità, non essendo stato uso Ebraico d'inginocchiarsi» – замечает Маффей, *Verona illustrate*, кн. III, гл. 3.

¹⁰⁹ - Jameson, *Legends of the Madonna*. 1864. Стр. 168–172.

¹¹⁰ - Menzel, *Christliche Symbolik*. II, стр. 517.

¹¹¹ - Didron, *Socie1co d'Arundel. Prospectus*. Paris. 1858. Стр. 18.

¹¹² - Jameson, *Legends of the Madonna*. Стр. 170–171. Подобное изображение можно видеть в Христианском Музее Академии Художеств в Петербурге.

¹¹³ - Во Флорентийской Галерее Uffizi.

¹¹⁴ - Во Флорентийской Академии Художеств, из храма Св. Креста.

¹¹⁵ - В Кельнском Музее (№ 2).

¹¹⁶ - В Ватиканских Ложах, в Риме.

¹¹⁷ - В Академии Художеств, во Флоренции.

¹¹⁸ - В трапезной Доминиканского монастыря Св. Марка, во Флоренции.

¹¹⁹ - В трапезной женского монастыря Св. Онофрия (ныне Египетский музей), во Флоренции.

- ¹²⁰ - В трапезной монастыря Мадонны DelleGrazie, В Милане.
- ¹²¹ - Объяснение этих преданий см. у Молана, DeHistoriaSS. Imaginum. Стр. 460.
- ¹²² - Рисунок см. у Прохорова в Христ. Древн. II, № 6.
- ¹²³ - Слич. у Прохорова об изображениях этого сюжета, в Христ. Древн. I, № 10.
- ¹²⁴ - Соответственно древнейшим текстам Св. Писания, в которых греч. «мир» переводится не просто мир, но весь мир.
- ¹²⁵ - По сборнику XVII в., принадлежащему мне.
- ¹²⁶ - Например, картина Филиппо Липпи в Академии Художеств во Флоренции, XV в.
- ¹²⁷ - Например, Беато Анджелико во Флорентийской Галерее Uffizi.
- ¹²⁸ - В 6-й главе 3-го тома, изданного в 1844 г.
- ¹²⁹ - Я не привожу здесь более подробных выходов против русской иконописи из Учебника истории живописи Куглера, изд. 2-е, 1847 г. I, стр. 99 и след. После Шнаазе русский читатель не встретит в этих выходах ничего особенно нового и пикантного.
- ¹³⁰ - Том I, стр. 67.
- ¹³¹ - Герман Гримм в мартовской книжке своего журнала: Ueber Künstler und Kunstwerke, за 1865 г.
- ¹³² - См. об этом предмете статью г. Некрасова.
- ¹³³ - Это место, важное для истории алтарной преграды, г. Филимонов приводит в своем сочинении: Церковь Св. Николая Чудотворца на Липне.
- ¹³⁴ - Narratio de statu Constant. quas Latini in monetam conflaverunt.
- ¹³⁵ - Автор, коротко знакомый с искусством времен Возрождения, как кажется, принял здесь на слово устарелую клевету на искусство Византийское, Прим. Ред.
- ¹³⁶ - F. Piper в своей Mythologie und Symbolik der Christlichen Kunst, настр. 141, т. 1-й, указывает на этой голове Христа черты Юпитера. Прим. Ред.
- ¹³⁷ - Впрочем, справедливость требует заметить, что и до Пипера, как сам он свидетельствует на стр. 41 своей статьи,

некоторые указывали источник этого рельефа в Истории о Варлааме и Иоасафе.

¹³⁸ - Даже в Венецианском дворце Дожей капители колонн украшены сюжетами из Св. Писания.

¹³⁹ - Например, в Перуджии фонтан с рельефами Николо Пизано.

¹⁴⁰ - С особенным удовольствием припоминаю при этом случае одного золотых дел мастера в Генте, г. Онгену, домашнюю коллекцию которого мне случилось видеть в 1864 г.

¹⁴¹ - Так, например, антикварий и продавец драгоценных вещей во Франкфурте на Майне, г. Левенштейн издал такой каталог с фотографическими снимками.

¹⁴² - Древность и характер письма этих икон означаю по указанию владельца, не принимая на себя ответственности в точности обозначения.

¹⁴³ - Вариант: твердь.

¹⁴⁴ - Вариант в статье: «чин, како подобает кадило чтити»: а кольцо большее, за что поп держит, то есть Иордан, а малое кольцо, то есть престол огнезрачный Господень.

¹⁴⁵ - Далее в той же статье: а что венец исподней у кадила, то есть церковь земная, а что у кадила дирки те, во что утверждены цепи исподняя концы – то есть вочеловечение Божие.

¹⁴⁶ - Об этом рукописании так повествуется в апокрифах по русским редакциям: «Адам же стал орати землю да хлеб пахать. И роди Адаму Евва сына Сифа вместо Авеля. И прииде ко Адаму сотона и рече: Адаме, что делаешь? Адам же рече: землю орю, хлеб пашу; хочу сыт быти. Сотона же рече: Да чей еси ты? Адам же рече: Божий есмь. Сотона рече: Коли ты Божий, поди же ты на небеса: небеса Божии, а земля моя. Адам же рече: Коли земля твоя, и аз твой. Сотона же рече: Дай же мне на себя рукописание и на весь род свой по себе. Адам же написа по себе рукописание и на весь род свой, крепость по себе. И потом рукописание нача имати на праведныя и грешныя до второго пришествия Христова».

¹⁴⁷ - Добрые старцы, монахи.

¹⁴⁸ - Это и следующие за тем – символические толкования Псалтири.

¹⁴⁹ - Ueber die einföhrung der monumentaiven, insbesondere der chritlich-monumentalen studien in den gymnasial-unterricht. Leipzig. 1865.

¹⁵⁰ - Wess, Kostumkunde (im Mitterlalter) I, стр. 21, фиг. 12.

¹⁵¹ - Ibid. стр. 87, фиг. 42.

¹⁵² - См. на иконе в Троицкой лавре, в ризнице под № 349 (XV–XVII), в миниатюрах хронографа XVII в. в Импер. Публ. Библ., в позднейших печатных святцах.

¹⁵³ - Полн. собр. рус. летописей I, 46.

¹⁵⁴ - Мы печатаем его по списку Синодальной Библиотеки, XVI в., № 792.

¹⁵⁵ - Т. е. как строителя знаменитого Иерусалимского храма.

¹⁵⁶ - На 1861 г. № 2, стр. XX и след.

¹⁵⁷ - Так как это слово есть не что иное, как сокращение из сове зрцadlo (т. е. совиное зеркало), то предпочитаю принятое здесь правописание общераспространенному совестдрал.

¹⁵⁸ - См. выписку из «Margarita Philosophica» 1504 г. в моей «Христоматии», стр. 1366.

¹⁵⁹ - См. в моей «Христоматии», стр. 1364.

¹⁶⁰ - Там же. Стр. 1343.

¹⁶¹ - Здесь приводится в подлиннике по рукописи XVII–XVIII в., принадлежащей мне, чтоб можно было судить о народном складе изложения.

¹⁶² - Слич. те же самые суеверия и предрассудки по древнерусским источникам в моей статье О духовных стихах в «Русск. Речи» за 1861 г.

¹⁶³ - См. мою заметку об этом в № 1 «Летописей русской литературы», изд. профессором Тихонравовым.

¹⁶⁴ - Как об этой повести, так и о многих других, особенно о тех, которые перешли к нам с Запада, см. в сочинении г. Пыпина «О литературной истории старинных повестей и сказок русских».

¹⁶⁵ - См. «Benfey Pantachatantra» 1859 г. I, стр. 127.

- ¹⁶⁶ - См. во 2-й части моих «Очерков» статью «О византийской и русской символике».
- ¹⁶⁷ - См. Massmann «Der Keisar und der Kunige buoch oder die sogenunnte Kaiserchronic». 1854 г., стр. 361.
- ¹⁶⁸ - См. мои «Очерки». II, стр. 183.
- ¹⁶⁹ - См. рисунки из Александрии по рукописи г. Забелина во 2-й части моих «Очерков».
- ¹⁷⁰ - F. Wolf: «Studien zur Geschichte d. spanisch. u portup. Nazionalliteratur». 1856 стр. 76.
- ¹⁷¹ - См. в 1-й части моих «Очерков», стр. 489.
- ¹⁷² - О замене беса Сирским князем взято из рукописи, принадлежащей мне. Следующее затем помещено в «Описании некоторых сочинений, написанных русскими раскольниками». II, стр. 6.
- ¹⁷³ - Из того же сборника, принадлежащего мне.
- ¹⁷⁴ - Der Teutschen recreation oder Lusthausz. 1619г. стр.479.
- ¹⁷⁵ - Histoire des livres populaires. I, стр. 187.
- ¹⁷⁶ - Может быть, тии же.
- ¹⁷⁷ - Я так читаю. В этом оттиске иозевва, в другом древнейшем: иозевва (не Аримафейский ли?).
- ¹⁷⁸ - Подробности и свидетельства смотр. у Массманна, Kaiserchronik. III, стр. 504 исслед.
- ¹⁷⁹ - La clef du Paradis et le chemin du Ciel etc. См. Низара Histoire des livres populaires. II, стр. 7 и след.
- ¹⁸⁰ - См. мои Историч. Очерки, II, стр. 133 и след.
- ¹⁸¹ - Слич. там же, I, стр. 622 и след.
- ¹⁸² - Mss. grecques № 139. У Куглера в «Истории живописи» означена IX веком, на стр. 90 перв. тома по изд. 1847 г. Но Вааген относит ее к X. Смотр. Kunstwerke und Kunstler in England und Paris. 1839 г. III, 217. В описании миниатюр следую Ваагену, пользуясь, впрочем, фотографическими снимками.
- ¹⁸³ - См. снимки с Русских миниатюр в моих «Историческ. Очерках».
- ¹⁸⁴ - См. во 2-м томе моих «Очерков».
- ¹⁸⁵ - См. снимки в моих «Историч. Очерках».

- 186 - Там же.
- 187 - Снимки см. в моих «Историч. Очерках».
- 188 - См. о подлиннике иконописца Долотова, в моих «Очерках».
- 189 - Снимок смотр. в моих «Очерках».
- 190 - Так значит по прежней описи. Но лет тридцать назад эти свитки были расклеены на составные листки, количество которых должно считать теперь десятками тысяч.
- 191 - См. статью об этом предмете г. Отасова в Извест. Археолог. Общ. 1861 г. № 4.
- 192 - Русск. Вестн. 1872 № 10, 1873 №№ 1 и 4-й.
- 193 - См. в моих Историч. Очерк. I, 416. Латышка поет: «Быв молода и пася стадо, я наматывала клубок песен. Уходя к чужим соплеменникам, я разматывала клубок». Собрание Латышских песен г. Бривземняка в Сборнике антропологических и этнографических статей, кн. 2-я, стр. 23. Москва 1873 года.
- 194 - Der Mensch in der Geschichte, в 2-х томах; Beiträge zur vergleichenden Psychologie, потом в журнале Zeitschrift für Ethnologie, который издает этот ученый вместе с Гартманном, с 1869, его же статьи: Das Thier in seiner mythologischen Bedenlung. – Die Vortellungen von Wasser und Feuer и др.
- 195 - В текущем году вышел на русском языке 2-й том, в котором оканчивается капитальное сочинение этого знаменитого ученого о Первобытной культуре.
- 196 - Подробности по этому предмету см. в моих статьях, в Русском Вестнике 1872 года № 10 и 1873 года № 1.
- 197 - Обстоятельный разбор этих противоречий, но входящий в круг моих исследований, можно прочесть в статье г. Лебедева. Учение Дарвина, о происхождении мира органического и человека, в Русск. Вестн. 1873 № 8.
- 198 - День, лат. dies и т. д. от корня di – светить, откуда и название неба: divum, sub divo, а также божества, dis, deus, Зевс и т. д.
- 199 - Das Mutterrecht, стр. 17 и след.
- 200 - «Для понимания ходячих представлений о человеческой душе или духе будет полезно обратить внимание на те слова,

которые нашли удобными для выражения их. Дух или фантазм, являющийся спящему, или духовидцу, имеет вид тени и таким образом последнее слово вошло в употребление для выражения души». Первобытная культура, II, стр.12 и след.

²⁰¹ - Fick, Die ehemalige Spracheinheit der Indogermanen Europas. 1873 года, стр. 266 и след. Именно: paterot pa – беречь, охранять; мать от mâ – мерить, заведывать, править; муж и господин – pati; жена и госпожа – patnia; свекор и свекровь – слова сложные: из сва – свой и кура или шура – господин.

²⁰² - Donner, Pindapitryojna. Abhandlung aus dem Vedischen Ritual. Berlin 1870, стр. 11–12.

²⁰³ - Francois Lenormant, Le déluge et l'épopée babylonienne. Paris, 1873, стр. 35.

²⁰⁴ - Zoological Mythology. London. 1872.

²⁰⁵ - Zeitschrift fur Ethnologie. 1873. I, 34.

²⁰⁶ - См. Мои Историч. Очерки I, 219 исслед.

²⁰⁷ - Zeitschr. f. Ethnologie. I, 58.

²⁰⁸ - Джантемира Шанаева, Нартовские сказания, стр. 11 в Сборн. Сведен. о Кавказск. Горц., том V. 1871.

²⁰⁹ - Первобытная Культура, 292.

²¹⁰ - Лебока Начало Цивилизации, стр. 126–127. Bastian, Zeitschr, f. EthnologieI, 48. – Тейлор, Первобытная Культура, II, 289–290.

²¹¹ - Müller, Geschichie d. Amerikan. Urreligion. 57. Bastian, ibid. 168.

²¹² - Братьев Гриммов Deutsche Sagen, № 397. – Боккаччио Decamerone, 4, 9. – Мои Исторические Очерки, I, 533.

²¹³ - Первобытная Культура, I, 105.

²¹⁴ - Zeitschr. f. Ethnologie. 1878, стр. 100.

²¹⁵ - Zeitschr. f. Ethnologie. 1873, стр. 97–98.

²¹⁶ - Я уже имел случай познакомить читателей Русского Вестника с этой знаменитой книгой, сделав к ней некоторые дополнения из сочинений по этнографии. См. в этом журнале 1872, № 10, стр. 665 и след., 721 и след.

²¹⁷ - Так Шварц в своем сочинении о Происхождении Мифологии хромоту божества огня вместе с мифическим увечьем Урана, лишенного мужской силы, объясняет наглядным представлением об ослаблении или стихании грозы после того, как столпившиеся тучи разразятся грозою.

²¹⁸ - Мои Историч. Очерки, I, 88.

²¹⁹ - Schöbel, Recherches sur la religion première de la race Indo-iranienne, издание 2-е, дополненное, 1872 года.

²²⁰ - № 1-й Лисица и Медведь, см. Friis, Lappisk Mythologie, Christianis. 1871.

²²¹ - Русский Вестник, 1872 года, № 10, стр. 676.

²²² - Джант. Шанаева Нартовские Сказания, стр. 10–11, в Сборнике Сведений о Кавказских Горцах, т. V, 1871 года. Слич. в моих Историч. Очерк. I, 830.

²²³ - Религиозные Верования Абхазцев стр. 12 и след., и Нартовские Сказания стр. 9, в Сборнике Сведений о Кавказских Горцах, т. V, 1871 года.

²²⁴ - Русский Вестник. 1873 года, № 1, стр. 316.

²²⁵ - Проф. Котляревского О погребальных Обычаях Языческих Славян, 1868 года, стр. 180 и след.

²²⁶ - Котляревского О погребальных Обычаях Языческих Славян, в приложении стр. 25.

²²⁷ - Например, в Аварских сказаниях в Сборнике Сведений о Кавказских Горцах II, стр. 10 и 37.

²²⁸ - У Кирши Данилова, стр. 354–355.

²²⁹ - Проф. Сухомлинова в Основе 1861, № 6.

²³⁰ - Кабардинская Старина, стр. 6 и след. в Сборнике Сведений о Кавказских Горцах, т. VI, 1872.

²³¹ - См. мой разбор книги профессора Миллера об Илье Муромце, в Журнале Министерства Народного Просвещения 1871 № 4, стр. 231–232.

²³² - Вот это в Чешском подлиннике: «тамо и веле душ тека, семо тамо по древех. Их боесе птацтво и пзахы звер; едно совы не боесе». В песне Забой, Славой и Людех.

²³³ - Барсова Причитанья Севернаго Края. 1872, стр. 80.

²³⁴ - Lenormant, Le Déluge et l'épopée babylonienne. 1872 года, стр. 25–29.

²³⁵ - Wollechlager, Handbuch der corhistorischen, historischen, und biblischen Urgeschichte. 1878 стр. 68, 101–102, 104, 129, 132, 152–156, 195–199.

²³⁶ - Schöbel, Recherches sur la religion première de la race indo-iranienne, изд. 2-е 1872 – Fr. Lenormant, Le déluge et l'épopée babylonienne 1773.

²³⁷ - Стр. 139–157.

²³⁸ - Wollachlägor, Handbuch d. corhistor., histor und biblisch. Urgeschichte. 1873, стр. 66–67, 115, 126.

²³⁹ - Самас – бог солнца; Бин – бог воздуха и бури; Небо – бог планеты Меркурия, управляющий движением звезд; Сару – спутник у Небо; Нергал – бог планеты Марса, покровитель охоты и войны; Адар – бог планеты Сатурна, халдейско-ассирийский Геркулес; Духи (Анунпаки) – гении разрушительной силы, подвластные богу Ану: это Оамнес у Греков, первое лицо высшей триады у Ассириян и Вавилонян, бог Космос, а также первобытный хаос.

²⁴⁰ - В качестве халдейско-ассирийской Венеры.

²⁴¹ - Тут не достаёт в оригинале.

²⁴² - Второе лицо высшей триады, демиург и владыка вселенной.

²⁴³ - В Ведах ари употребляется и в смысле отца, родоначальника. См. Русск. Вестн. 1873 № 10, стр. 732.

²⁴⁴ - Гаркави, О древнейшем ныне существующем городе во всем мире, с Журн. Минист. Народн. Просв. 1872 № VIII, стр. 325.

²⁴⁵ - Layard, Discoveries 606, 607; см. у Шпигеля, Eranische Alterthumskunde, том 2-й, 1878, стр. 24–25.

²⁴⁶ - См. в Русск. Вестн. 1873 № 4, стр. 580 и след. Слич. также Кондакова Памятник Горний 1873 стр. 122 и след.

²⁴⁷ - См. ассирийские и финикийские колонны у Ребера, Kunstgeschichtedes Alterthums. 1871 года, стр. 65 и 137.

²⁴⁸ - Сказано об Александре Великом у Эранцев, см. у Шпигеля в Eranische Alterthumskunde II, 582 и след. Слич. также

у Гриона, *I nobili fattidi Alessandro Magno*, 1872 года, в 3-й главе введения, о баснословном Александре на Востоке, стр. LXIV и след.

²⁴⁹ - Spiegel, *Eranische Alterthumskunde*, I том 1871 года, стр. 210 и 496.

²⁵⁰ - *Sendavestae decem excerpta*. Paris 1865. – Gata Ahunavaiti. Petropoli 1868.

²⁵¹ - Roth, *Beiträge zur Erklärung des Avesta Zeitschrift der deutsch.-morgenland. Gesellschaft* 1871 года № 1 и 2, стр. 29 и сл. На такое состояние науки г. Коссович указывал еще в 1861 году в своем предисловии к Четырём статьям из Зендавесты стр. XIV.

²⁵² - О тождестве религиозных основ в надписях и Авесте см. у Виндишмана, *Zoroastrische Studien* 1863 года, стр. 121 и след.

²⁵³ - См. у Шпигеля в *Eranische Alterthumsk.* т. 2. от стр. 300 и далее.

²⁵⁴ - Эранск. виш или вит – в Санскр. веша (дом) и виш (народ), греч. οἶκος, лат. vicus, готск. veihs; у славян не только весь деревня, селение, но и vaika – город (у Полавск. Славян, см. Шлейхера, *Laut-und Formenlehre d. Polabischen Sprache* 1871 § 56); что же касается до литовск. языка, то сродственная форма *vesz* употребляется в нем в сложных словах, и литовск. *veszpatis* – господин вообще – по звукам вполне соответствует эранскому вишпаити; санскр. вишпати имеет тоже, как и в литовском, уже позднейший смысл царя, а не родоначальника, как у эранцев. В прусско-литовск. *ivaispatti* – госпожа, хозяйка, домовладыка. – Эранск. занту в санкр. джанту, от джан – рождать; гр. γένος, лат. genus, готск. knods и kuni (откуда *kunings*=къназь). – Что же касается до эранск. *dahyus*, *dahâys* – область, провинция, то г. Коссович в Глоссарии к надписям, сближает это слово с Ведийским *dasyu* (*dâsa*) – чужеземец Арийцам, разбойник, враг. Замечу кстати один раз навсегда, что санскритскому *s* соответствует в эранском *h*.

²⁵⁵ - См. Виндишмана *Zoroastr. Studien*, Коссовича предисловие к Четырём статьям Зендавесты, Шпигеля *Eran* 1863 и *Eranische Alterth.* 1871–73. Архимандрита Хрисанфа, *Религии древнего мира*, 1873, стр. 487 и след.

- ²⁵⁶ - Русск. Вест. 1873, № 10, стр. 756.
- ²⁵⁷ - Имо кшаето (то есть Има сияющий, блистательный) изменилось впоследствии в Дземшид.
- ²⁵⁸ - В Рус. Вест. 1873, № IV, стр. 644.
- ²⁵⁹ - От корня див; ведийск. диаус – небо, лат. deus, divum, греч. Ζεύς, Διός и пр.
- ²⁶⁰ - Маздâ – эпитет при Агура (Асура), и означает – обладающий великой мудростью, премудрый. Оба эти слова на надписи Ксерксовой склоняются отдельно: Аурагга Маздагâ. (Коссов., Inscript. Interpret. 50 и 97; Transcr. 45).
- ²⁶¹ - Caspari, Die Urgeschichte der Menschheit, II, 157 и след.
- ²⁶² - Eranische Alterthumsk I, 444.
- ²⁶³ - Eranische Alterthumsk, I, 454.
- ²⁶⁴ - Маинью значит дух вообще (от ман, мнить), ангро – разрушающий, ниспровергающий; так что Ангро–Маинью противопоставляется вообще доброму духу – Шпенто Маинью, так как шпенто значит усугубляющий, животворящий.
- ²⁶⁵ - Профессора Минаева. Очерк фонетики и морфологии языка Пали. 1872 во введении, стр. IVи след.
- ²⁶⁶ - Зрван акарана. Форма зрван или звана, иначе зарван (время) имеет при себе в древне-бактрианском зара – время, зауруро – старик; санскр. джар-ати, джар-яти – стареть, дряхлеть, от корня vxр. Сюда же относит Фик и наши зрелый, зреть, созреть. Vergleichendes Wörterbuch, 1871 стр. 59.
- ²⁶⁷ - Movers, Phonicier, I, 262, Schlottmann, Beiträge zur Eriläuterung des von Spiegel bearb. Anfangs des ten Fargard des Vendsdad, в Веберовом журнале Indische Studien, I, стр. 378.
- ²⁶⁸ - См. в Русск. Вестн. 1873 № 10, стр. 756.
- ²⁶⁹ - Eranische Alterthumskunde. I, 209–210, 204, 191, 463.
- ²⁷⁰ - См. в Русском Вестнике 1873 года № 10, стр. 762.
- ²⁷¹ - Schrader в Zeitschr. Derdeutsch. morgenländ. Gesellschaft, 1873 года № 3, стр. 402.
- ²⁷² - Decem Sendavestae excerpta, стр. 151.
- ²⁷³ - А именно: одна краткая надпись Кира; надписи Дария Гистаспа – бегистинские, большие и малые, альваденские,

персеполитанские, накши-рустамские и друг.; надписи Ксеркса – персеполитанские, альваденские, ваненские и затем более или менее краткие надписи Артаксеркса I, Дария II, Артаксеркса Мемнона, Артаксеркса Оха и Арсака. К этому собранию присовокуплены немногие надписи на вазах, а также на цилиндрах или печатях. Кроме разбираемого мною издания г. Коссовича, см. также сочинение Шпигеля. *Die altersisichen Keilschriften. Im Grundtexte mit Uebersetzung. Grammatik und Glossar*, 1862 года.

²⁷⁴ - Коссов. *Interpret.* 5–8. Вот несколько собственных имен, как они значатся в подлиннике: Персия – Пâрса, Вавилон – Бâбирус, Ассирия – Атурâ, Египет – Мудрâia, Иония – Иауна, Медия – Мадâ, Армения – Армина. К этим 23 областям в надписи Дария позднейшей, Персеполитанской присоединяется еще два, из них одна – Индия (в подлин. Гиндус), и, наконец на надгробной надписи Дария число областей доведено до 30; между вновь названными отличаются греки-островитяне от греков, носящих прическу или корону (Иаунâ така-барâ), под которыми разумеют жителей континентальной Греции.

²⁷⁵ - В древнейших надписях все приписывается единому Агура-Мазде и только вскользь упоминаются вообще другие боги, именно в надписи Бегист. (Коссов. *Interpr.* 49); но в позднейших, Артаксеркса Мемнона и Артаксеркса Оха, называются Митра и Анагита (Коссов. *Interpr.* 112 и 120).

²⁷⁶ - Иначе, Надитабир.

²⁷⁷ - Г. Бутовского, *История русского орнамента с X по XVI стол.* 1870, см. византийск. колонны на лист. IV, V, и VI.

²⁷⁸ - Графа С. Гр. Строганова, Дмитриевский собор во Владимире на Клязьме 1849. Рисунки 1 см. на листах VII, XI. Сл. гр. Уварова в *Трудах первого археол. съезда в Москве 1871*, стр. 255–56.

²⁷⁹ - Во владимирск. прилепе, как и на соответствующих ему изображениях в западной Европе, вместо кусков мяса, Александр держит в руках по зайцу.

²⁸⁰ - Проф. Кондакова *Памятник Горний*, 1873, стр. 51.

²⁸¹ - Вокс. в Mettheungen der Kaiserlich. Ko1nige. Central-Commission. IV. стр. 257 исслед. Weis, Kostumkunde, II, 63, 178.

²⁸² - Веселовского, Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе, стр. 114 и след.

²⁸³ - Профессора Тихонравова, Памятник отреченной русской литературы, I, 16.

²⁸⁴ - См. в Русском Вестнике 1873 года № 4, стр. 593 с сл.

²⁸⁵ - Didron, Manuel de l'Iconographie Chrétienne 1845 года, стр. 164.

²⁸⁶ - См. в моей монографии Общие понятия о русской иконописи, в Сборнике Общества Древнерусского Искусства 1866 года, стр. 97 (см. выше стр. 179. Ред.). – Lind, Ein Antiphonarium mit bilderschmuck aus der zeit des XI und XII jahrhund. Im stifte et. Peter zu Salsburg. 1870. Рисунок на VI листе.

²⁸⁷ - Spiegel. Eranische Alterthumskunde I, 543.

²⁸⁸ - Мои Историч. Очерки. I, 373 и 285. – SanMarte, PolensVorzeit 1859 года, стр. 16. – Веселовского, Муромская легенда о Петре и Февронии, в Журн. М. Н. Пр. 1871 года, № 4.

²⁸⁹ - В Журн. Мин. Нар. Просв. 1871 № 4, Муромская легенда и пр., стр. 135.

²⁹⁰ - Айдемира Черкеевского Народн. сказания кавказск. горцев, стр. 23, в Сборнике свид. о кавказск. горцах, II.

²⁹¹ - Lenormant, Le déluge et l'épopée babylonienne, 1873, стр. 13. Притча о Вавилоне граде, встречающаяся в русских рукописях (Костомаров, Памятн. стар. русск. литер. II, 389, в Синод. библиот. рукоп. № 850, л. 55) – основана на представлении, что Вавилон – город змеиный, логовище змей.

²⁹² - G. Arconati Visconti, Cenni bibliografici sui viaggi in Terra Santa, в Nuova Antologia. 1872 № 2, стр. 442 и след.

²⁹³ - Spiegel, Eranische Alterthumskunde, I, 721.