

Д. Буслак

СОЧИНЕНИЯ

Е. И. БУСЛАЕВА.

НЕ КОПИРОВА

ТОМЪ ПЕРВЫЙ.

СОЧИНЕНИЯ ПО АРХЕОЛОГИИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВА.

Издание Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наукъ.



СЪ 40 РИСУНКАМИ ВЪ ТЕКСТЬ.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

ТИПОГРАФИЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ НАУКЪ.

Вас. Остр., 9 лин., № 12.

1908

Цена 3 рубля; 6 Mrk.; 7 Fr. 50 с.

Напечатано по распоряжению Императорской Академии Наукъ.

Февраль 1908 года.

Непремѣнnyй секретарь, Академикъ С. Ольденбургъ.



2004127030



ПРЕДИСЛОВІЕ.

Издание сочинений покойного академика Ф. И. Буслаева, предпринятое Отделением русского языка и словесности, открывается трудами незаведенного ученого по русской археологии и истории искусства, хотя эти труды, въ его научной деятельности стояли несомнѣнно на второмъ планѣ. Но въ то время, какъ ученые труды покойного по русскому языку и словесности стали уже съ давнихъ поръ общимъ достояніемъ и явились въ нѣсколькихъ изданіяхъ, перепечаткахъ, учебникахъ и руководствахъ, археологическія сочиненія Буслаева незаслуженно остаются въ полной неизвѣстности, по крайней мѣрѣ, для большой публики. Сочиненія эти, изданныя въ специальныхъ журналахъ и сборникахъ, а также и въ общихъ журналахъ, не перепечатанныя впослѣдствіи, доселѣ продолжаютъ быть извѣстными только специалистамъ, высоко цѣняющимъ ихъ достоинства. Между тѣмъ, сочиненія эти въ значительномъ большинствѣ могутъ служить научнымъ и эстетическимъ руководствомъ для начинающаго интересоваться этой областью знанія и если утратили частью свое специально-научное значеніе, вслѣдствіе появленія ряда новыхъ изслѣдований и работъ, то всегда будутъ представлять великолѣпную пропедевтику художественно-исторического характера, которую могла бы гордиться всякая западная литература. Именно па этихъ работахъ легъ свѣтлый отпечатокъ тѣхъ радужныхъ впечатлѣній, «печатанныхъ радостей, никогда прежде неиспытанныхъ наслажденій и захватывающихъ духъ поразительныхъ интересовъ», которыхъ, по его собственнымъ словамъ («Мои Воспоминанія») «нескончаемой вереницей» открылись передъ нимъ, еще юношей, во время его двухлѣтняго заграничного путешествія въ 1839 и 1840 годахъ. Художественно-исторические взгляды Буслаева воспитались на классическихъ древностяхъ, на руководящихъ сочиненіяхъ

Впінельмана, въ области христіанского искусства, на работахъ и издаñіяхъ Дідрона, Шнаазе, Ріо, Комона, Румора, Ф. Піппера, Куглера и Лабарта. Его заграничное путешествіе въ 1864, 1870 и 1880 годахъ, съ продолжительными и внимательными осмотрами музеевъ и церквей, дало живое основание его знакомству съ различными стилями. Буслаевъ рано пристрастился къ собиранию гравюръ и ліцевыхъ рукописей и хотя исходилъ въ своихъ интересахъ къ исторической древности и старинѣ, отъ литературы, поэзіи и исторического изученія языка, однако же, зналъ область вещественной археологии по самымъ памятникамъ и постоянно имѣлъ передъ глазами пѣкоторые ихъ оригиналы, въ области, наиболѣе его интересовавшей. Съ обычной остротою взгляда онъ съумѣлъ изучить древне-христіанское искусство, въ его исторической реальности въ Римѣ, романскую эпоху въ Нюренбергѣ, Регенсбургѣ и Бамбергѣ, готику въ Шартрѣ и ренессансъ во Флоренції. И если свои художественные характеристики онъ еще строилъ на личномъ эстетическомъ впечатлѣніи, то умѣлъ представить это эстетическое возврѣніе въ средѣ общаго исторического интереса и создаваемые имъ идеалы опредѣлить при помощи историческихъ типовъ. Не имѣя возможности стать историкомъ искусства, Буслаевъ оставался въ области археологии, сосредоточиваясь исключительно на содержаніи художественныхъ произведений и останавливаясь тамъ, где изслѣдованіе вопросовъ формы, ея образованія, развитія, мѣстныхъ стилей, потребовали бы отъ него сложной исторической критики и специальныхъ работъ.

Искусство древне-христіанское представляется поэтому въ сочиненіяхъ Буслаева столь же цѣльнымъ и нерасчлененнымъ историческимъ отдѣломъ, какъ и искусство византійское, являющееся для него цѣльнымъ организмомъ, вполнѣ самодовлеющімъ. Съ этой точки зрѣнія памятникъ древне-христіанского и византійского искусства становится для него опредѣленнымъ образцомъ, при помощи котораго онъ изслѣдуетъ произведенія искусства древне-русскаго, и въ этомъ образцѣ онъ видитъ условно всѣ свойства цѣлаго, къ которому онъ принадлежитъ.

Съ этой точки зрѣнія пользованіе, для анализа русскихъ памятниковъ, византійскимъ образцомъ, какъ пѣкоторымъ канономъ, являлось для Буслаева такимъ незамѣнимымъ удобствомъ, что заставляло его заранѣе отказываться отъ всякаго исторического разбора этого самаго образца и всякаго изслѣдованія его собственныхъ источниковъ и его исторической формациіи, а отсюда относительного значенія самаго его содержанія и представляемыхъ имъ формъ. Отсюда, затѣмъ, и самые его взгляды на искусство романское и средневѣковое вообще не шли далѣе установки художественного типа, съ помощью котораго оцѣнивалось произведеніе русской старины.

ПРЕДПСЛОВІЕ.

Такимъ образомъ, не вдаваясь въ задачи специалиста по исторії искусства, Буслаевъ сумѣлъ свое живое, такъ сказать, наглядное пониманіе памятниковъ средневѣкового искусства вообще приложить къ русской исторической археології, а эта область и познаніе русской древности и русской народной старины была съ самаго начала и осталась до конца его главной задачей. Буслаевъ былъ въ средѣ русскихъ ученыхъ не только европейскимъ ученымъ по преимуществу, но, въ своемъ родѣ, наиболѣе счастливо сложившимся мыслителемъ и писателемъ. Во всѣхъ его сочиненіяхъ, какъ и при жизни своей, во всей своей дѣятельности—Буслаевъ былъ человѣкомъ воспитанного вкуса, вѣрной и постоянной мѣры. Припоминая наши бесѣды съ нимъ и то, какъ современники его мало были подготовлены къ созрѣванію основного характера его научной дѣятельности, понимаешь, что его постоянная забота опредѣлить, точнѣе ограничить, выяснить, хотя бы съ ущербомъ для исторического горизонта, свою задачу—могла казаться привычкою узкаго специалиста и была въ явномъ, повидимому, противорѣчіи съ его переходами отъ русскихъ духовныхъ стиховъ къ Божественной Комедіи Данта. Въ настоящес время, обозрѣвая оставленныя имъ археологическія работы, нельзя достаточно надивиться необыкновенной ясности и точности его ума, а, главное, тому чувству мѣры, съ какимъ онъ работалъ въ отдѣлахъ, ему специально не знакомыхъ, и съ какимъ искусствомъ онъ умѣлъ ими пользоваться для построенія фундаментовъ русской археологической науки. Предлагая нынѣ почитателямъ Буслаева возобновить въ памяти своей имъ излюбленныя темы и разсмотрѣть характеры византійскаго, романскаго и готическаго periodовъ, можно быть заранѣе увѣреннымъ въ томъ, что именно эта указанная сторона въ учепой работе и литературномъ изложеніи Буслаева явится наиболѣе выгодной и свѣтлой.

Посвятивъ нѣсколько благодарныхъ строкъ памяти знаменитаго русскаго ученаго и своего незабвенаго учителя, мы должны сдѣлать въ заключеніе нѣсколько редакторскихъ объясненій и замѣчаній, до известной степени вытекающихъ изъ всего вышесказаннаго, но также вызванныхъ нѣкоторыми случайнymi обстоятельствами. Главная задача редакціи заключалась въ возможно строгой и близкой перепечаткѣ сочиненій Буслаева, не касаясь не только текста, но даже, по возможности, и его орографіи. Лишь въ двухъ, трехъ случаяхъ, гдѣ текстъ Буслаева сообщалъ невѣрную, впослѣдствіи исправленную или завѣдомо неточную дату, позволяли мы себѣ измѣнить ее, колѣ скоро этимъ не нарушилась связь съ дальнѣйшимъ текстомъ. Такъ измѣнена была датировка мозаикъ въ храмѣ Софіи Солунской, св. Феодора въ Римѣ и базилики св. Амвросія въ Миланѣ. Согласно съ тѣмъ, сохранены и все цитаты и ссылки, за исключеніемъ нѣкоторыхъ

ссылокъ на «Исторические очерки», коль скоро эти ссылки касались описанныхъ тамъ памятниковъ, такъ какъ «Исторические Очерки» предположено перепечатать цѣликомъ, и сохранять цитаты въ данномъ случаѣ было бы излишнимъ ригоризмомъ. По возможности, сохранены также и самые снимки памятниковъ въ рисункахъ, сообщенныхъ самимъ Буслаевымъ. Понятно, что иные наброски гораздо болѣе отвѣчаютъ мыслямъ сочиненія, чѣмъ большие и точные снимки. Но, если, напримѣръ (къ стр. 52), опущенъ совершенно рисунокъ мозаическаго изображенія Б. М. въ капеллѣ св. Венанція въ Латеранскомъ баптистеріи, то это сдѣлано потому, что рисунокъ этотъ искаженъ, а фотографическаго спимка съ фигуры Б. М., нынѣ полуузакрытой алтарнымъ киворіемъ, не существуетъ. Что касается, наконецъ, порядка слѣдованія отдѣльныхъ археологическихъ трактатовъ и статей Ф. И. Буслаева, то, согласно желанію всѣхъ членовъ Отдѣленія, было решено въ принципѣ соблюдать, по возможности, группировку систематическую, коль скоро она была дана самимъ авторомъ. Такъ решено было соблюсти, по возможности, группировку «Историческихъ очерковъ» и перепечатать ихъ въ двухъ отдѣльныхъ томахъ. Сообразуясь съ подобными же обстоятельствами, редакція сохранила группировку статей въ «Сборникѣ Общества древне-русскаго искусства» помѣстивъ ихъ при этомъ, какъ общеруководящіе трактаты, въ началѣ нынѣ представляемаго тома; слѣдующія затѣмъ статьи расположены въ обычномъ хронологическомъ порядке.

H. Кондаковъ.

ОБІЦІЯ ПОНЯТІЯ

о

РУССКОЙ ИКОНОПИСІ.

Статья, предлагаемая читателю подъ этимъ заглавиемъ, имѣть двоякую цѣль: во-первыхъ, объяснить главнѣйшія особенности русской иконописи, которыя одинаково стали непонятны въ наше время и для тѣхъ, кто привыкъ смотрѣть на этотъ предметъ съ точки зрѣнія поздняго западнаго искусства, и для тѣхъ, кто, ограничивая смыслъ иконы ея церковнымъ назначеніемъ, находитъ неумѣстнымъ подвергать ее историческому и эстетическому разбору; и во-вторыхъ—обратить вниманіе интересующихся русскою иконописью на тѣ данныя въ обширномъ кругу христіянского искусства вообще, которыя состоятъ съ нею въ связи, и знакомство съ которыми необходимо для составленія о ней яснаго и отчетливаго понятія. Для того принять путь сравнительного изслѣдованія, въ которомъ наша иконопись должна занять свое мѣсто между соответствующими ей явленіями въ истории христіянского искусства, какъ восточнаго, такъ и западнаго, и опредѣлить свое отношеніе къ послѣднему. Къ памятникамъ древне-христіянскимъ она отнесется, какъ къ своимъ источникамъ, а къ искусству западному, позднѣйшему, какъ явленіе столько же, какъ и оно, самостоятельное, и заслуживающее такого же уваженія по отношенію къ выражаемымъ єю по-

требностямъ исторической жизни. Отдавая справедливость достоинствамъ и западнаго и русскаго искусства, и находя недостатки въ томъ и другомъ, беспристрастная критика должна будетъ прийти къ тому результату, что обѣ эти половины въ художественномъ развитіи христіянскихъ народовъ восполняютъ одна другую, составляя гармоническое цѣлое только въ общей картинѣ исторіи искусства. Если такой взглядъ будетъ достаточно выясненъ въ этой статьѣ, то онъ въ одинаковой мѣрѣ можетъ принести пользу, и въ теоретическомъ, и въ практическомъ отношеніи, которое еще не утратило въ нашемъ отечествѣ своей силы, потому что иконопись принадлежитъ не къ прошедшемъ только, но и къ современнымъ интересамъ русской народности. Въ отношеніи теоретическомъ изученіе русскаго искусства, по преимуществу сосредоточившагося въ иконописи, будетъ введено въ общую систему исторіи христіянского искусства, въ которой оно получитъ себѣ ясное определеніе; въ отношеніи практическомъ производство иконописи разширить свои средства пособіями, предлагаемыми сравнительно-историческимъ изученіемъ этого предмета.

I. Сравнительный взглядъ на исторію искусства въ Россіи и на Западѣ.

Главнѣйшее свойство русской иконоописи состоить въ ея религіозномъ характерѣ, исключающемъ собою всѣ другіе интересы, или падъ ими вполнѣ господствующемъ и всѣ ихъ въ себѣ поглощающемъ. И у другихъ народовъ церковное искусство стояло на этой же ступени религіознаго чествованія, но только въ самую раннюю, первобытную эпоху; тогда какъ у русскихъ это первобытное отношеніе къ предметамъ церковнаго искусства, какъ къ святынѣ, проходить черезъ всѣ вѣка нашей исторіи, господствуетъ еще въ XVI и въ XVII столѣтіяхъ однаково во всѣхъ сословіяхъ, и даже въ позднѣйшее время составляетъ завѣтную національную принадлежность огромнаго большинства русскаго населенія.

Причиною такого многозначительного явленія русской жизни были мѣстныя и историческія условія, задерживавшія христіянское просвѣщеніе Руси при раннихъ его начаткахъ. Во-первыхъ, малочисленность народонаселенія, размѣстившагося на обширныхъ пространствахъ и раздѣленнаго лѣсами, болотами и другими преградами на группы, которыя, за отсутствіемъ путей сообщенія, съ трудомъ могли между собою сноситься. Отсюда, во-вторыхъ, медленное распространеніе начатковъ политической и религіозной цивилизациі. Слѣдовательно, въ третьихъ, крайняя бѣдность въ средствахъ для развитія художествъ, для которыхъ необходимымъ условиемъ бываетъ значительная степень въ успѣхахъ общественности, науки и вообще удобствъ жизни. Немногіе города, съ своими каменными церквами, украшенными иконоописью и скульптурными прилѣпами, каковы Киевъ, Ростовъ, Смоленскъ, Новгородъ, Псковъ, Владимиръ, Москва, были въ продолженіе столѣтій счастливыми оазисами, разбросанными на необозримомъ пространствѣ между непроходимою глушью. Но и въ этихъ мѣстностяхъ, за трудностью сообщенія съ Византіею и съ Западомъ, и при крайней неразвитости умственныхъ интересовъ, искусство должно было оставаться на низшей степени своей техники. Для нашихъ предковъ было немыслимо интересоваться искусствомъ ради искусства, точно такъ же какъ и наукою и литературою ради умственного досуга, когда самая жизнь требовала болѣе тяжкихъ и важнѣйшихъ трудовъ. Надобно было въ одно и то же время со здѣть государственную жизнь изъ разрозненныхъ массъ населенія и проводить въ нихъ первыя начала христіянскихъ понятій, обращать ихъ въ христіянскую вѣру. Такъ было не только въ XI или XII столѣтіяхъ, но даже

въ XV, XVI и въ XVII-мъ, о чём достовѣрныя свѣдѣнія сообщаютъ намъ житія позднѣйшихъ русскихъ святыхъ, которые пролагали первые пути по непроходимымъ дебрямъ и въ основанныхъ ими монастыряхъ учреждали первыя средоточія начатковъ просвѣщенія въ необитаемыхъ дотолѣ пустыняхъ.

При недостаткѣ мѣстныхъ условій къ развитію, начатки христіянскаго просвѣщенія, въ продолженіе вѣковъ, могли только географически распространяться, оставаясь въ своей первобытности. Церковное искусство отъ XI до XV вѣка включительно оставалось на Руси почти на одинаковой степени совершенства, только оно все больше и больше распространялось по Россіи, украшая храмами новые города, которые современемъ становились значительными въ политическомъ отношеніи. Московское церковное искусство XIV и XV столѣтій въ архитектурѣ, иконописи, въ рѣзьбѣ, чеканномъ дѣлѣ и прилѣпахъ, не стало лучше искусства Владиміро-Суздальскаго XII и XIII столѣтій, а это послѣднее не было шагомъ впередъ противъ церковнаго искусства памятниковъ Новгородскихъ и Кіевскихъ XI столѣтія. Въ теченіи этихъ четырехъ столѣтій (отъ XI до XV включительно) искусство на Руси имѣло характеръ преимущественно Византійскій. Сначала церковными зодчими, иконописцами и музейныхъ дѣлъ мастерами были только выходцы изъ Греціи, Греки и родственные нами Славяне, потомъ немногие ученики ихъ изъ Русскихъ. Церковная утварь, оклады на образа и евангелія привозились изъ Греціи или дѣлались на Руси греческими мастерами и ихъ учениками изъ Русскихъ. При отсутствіи всякихъ иныхъ вліяній для умственнаго и художественнаго развитія, русские мастера должны были довольствоваться только византійскими образцами, которые впрочемъ не могли быть ни многочисленны, ни высокаго въ художественномъ отношеніи достоинства, потому что и само искусство византійское съ XI вѣка уже стало клониться къ упадку, да и наши предки въ простотѣ своихъ нравовъ могли удовлетворяться немногимъ, полученнымъ ими изъ Византіи. Русскіе подражатели чужимъ мастерамъ и самоучки, ограничиваясь немногими византійскими образцами, за недостаткомъ образовательныхъ средствъ и техническаго умѣнья, только искажали и безобразили наследованный ими изъ Византіи стиль.

Искаженіе древне-христіянскаго и византійскаго стилей средневѣковыми варварами, известное подъ названіемъ стиля Романскаго, было общимъ явлениемъ во всей Европѣ: на Западѣ оно продолжается до XII вѣка включительно; въ Россіи, младшей по цивилизациѣ и лишенной античныхъ, классическихъ преданій — включительно до XV-го. Когда на западѣ въ XIII вѣкѣ возникаютъ великолѣпнѣйшіе памятники церковнаго искусства въ готическихъ храмахъ, украшенныхъ сотнями скульптурныхъ фигуръ, въ

которыхъ благочестивые мастера умѣли соединить глубокое религіозное чувство съ любовью къ природѣ, когда архитектура, будто въ вдохновенномъ порывѣ къ небу, устремляя къ облакамъ свои остроконечные арки и длинные шпицы, служить видимымъ символомъ христіянской молитвы, обращающей умственные взоры горѣ, и своимъ повсемѣстнымъ развитиемъ подготавливаетъ благочестивую эпоху великихъ скульпторовъ и живописцевъ XIV и XV столѣтій, — въ то время на Руси церковное искусство, остановленное въ своемъ развитіи татарскими погромами въ Киевѣ, ищетъ себѣ, черезъ Владимиръ и Ростовъ, новаго пріюта въ начинающей господствовать Москвѣ. По разореніи Киева, Новгородъ сталъ представителемъ на Руси византійского стиля; потому древнѣйшею изъ русскихъ школъ почитаютъ Новгородскую, характеризуя ее византійскимъ вліяніемъ. Сношенія съ нѣмцами оживляютъ общественную жизнь въ Псковѣ и Новгородѣ и даютъ толчекъ въ развитіи умственномъ, ремесленномъ и художественномъ. Вліяніе запада на искусство въ Новгородѣ исторически можно прослѣдить даже отъ XIII-го вѣка¹⁾, но оно не могло заглушить начатки византійского стиля, какъ потому что не было оно систематическое и постоянное, такъ и потому, что ни западныя издѣлія, привозимыя въ Новгородъ, ни заѣзжіе нѣмецкіе художники не могли дать особенно изящныхъ образцовъ, подражаніе которымъ дало бы новое направление русскому искусству, по той причинѣ, что самыя мѣстности на Западѣ, съ которыми сносился Новгородъ, не отличались запоминающими успѣхами въ искусствѣ²⁾. Все же за Новгородомъ и Псковомъ остается неоспоримая честь сохраненія и нѣкотораго самостоятельнаго воздѣлыванія русскаго церковнаго искусства въ эпоху, когда въ Киевѣ прекратилось всякое историческое движение, а Москва, занятая интересами политическаго преобладанья, не имѣла ни времени, ни средствъ для умственнаго, литературнаго и художественнаго развитія. Крайній недостатокъ техническаго умѣнья въ Москвѣ явствуетъ изъ того, что лучшія постройки XV и XVI вѣка были сооружаемы въ ней иностранными зодчими, особенно Итальянцами, а расписывались Псковскими и Новгородскими иконописцами.

Самыя судьбы русской исторіи до половины XVI столѣтія сложились такъ, чтобы способствовать больше косненію, нежели усовершенствованію искусства. Киевъ, Ростовъ, Сузdalъ, Владимиръ такъ недолго пользовались своимъ историческимъ значеніемъ, что успѣли выработать въ своихъ стѣ-

1) Основываясь на преданіи о сосудахъ Антонія Римлянина, будто бы прибывшихъ изъ Рима, въ роятнѣе, нѣмецкой работы.

2) Чему доказательствомъ служать такъ называемыя Корсунскія врата Новгородскаго Софійскаго собора, дѣланныя въ Магдебургѣ, при епископѣ Вихманнѣ († 1192 г.), или не позднѣе начала XIII в. Adelung, Die Korssunsch. Thüren. стр. 101.

нахъ только самые первые начатки христіянской цивилизації. Псковъ и Новгородъ лишились своей самостоятельности въ половинѣ XVI столѣтія, именно въ ту пору, когда, на основахъ византійскихъ преданій, подъ благотворными вліяніями, своеzemными и иностранными, могли бы развить свое самостоятельное искусство. Москва въ XVI столѣтіи должна была художественную дѣятельность на Руси начинать снова, то есть, воротиться къ той первоначальной степени, на которой искусство стояло въ Киевѣ и Новгородѣ еще въ XI и XII столѣтіяхъ. Это возвращеніе къ старинѣ давало особенную цѣну художественно-религіознымъ преданьямъ, достоинство которыхъ опредѣлялось дѣйствительнымъ или мнимымъ происхожденіемъ византійскимъ или корсунскимъ. Въ произведеніяхъ мастеровъ XVI вѣка цѣнилось не то, до чего дошли они сами и въ чёмъ выразили свои личные способности, свое артистическое умѣніе и свои идеи, а то, въ чёмъ они ближе подошли къ старинѣ, жертвуя своей личностью вѣрности преданія. Икона предназначалась для молитвы, и такъ же, какъ молитва, не должна была она подвергаться измѣненію по личному произволу; отъ иконы требовали не новыхъ совершенствъ, а воспроизведенія древности, какъ того идеала, на которомъ основывается авторитетъ церкви.

Впрочемъ, исторія не прошла безплодно для нашихъ предковъ XVI вѣка. Грамотные люди того времени знали почти то же, что и ихъ отдаленные предшественники XII или XIV вѣка, и съ удовольствіемъ перечитывали сборники и другія писанія этихъ раннихъ эпохъ; но не подлежитъ сомнѣнію, что число грамотниковъ все болѣе и болѣе возрастило. Точно также и въ дѣлѣ искусства. Въ Москвѣ XVI вѣка оно не стало лучше того, какъ за нѣсколько столѣтій передъ тѣмъ заявило оно себя въ украшеніи церквей мозаиками и стѣнною живописью въ Киевѣ, Владимирѣ и Новгородѣ; но по требованію времени, число мастеровъ значительно возрасло; искусство отъ Грековъ и ихъ непосредственныхъ учениковъ, преимущественно монаховъ и церковнослужителей, перешло въ руки людей свѣтскихъ, поселянъ и горожанъ, между которыми къ половинѣ XVI вѣка такъ сильно распространилось оно, что сдѣжалось предметомъ ремесленного производства значительнаго класса рабочихъ, которымъ, какъ бы самостоятельному цеху, потребовалось дать особую организацію, а церковное искусство предохранить отъ порчи, неминуемо послѣдовавшей за распространениемъ его производства между массами простаго народа.

Объ этомъ знаменательномъ фактѣ въ исторіи русскаго просвѣщенія свидѣтельствуетъ Стоглавъ въ 43 главѣ, важное значеніе которой для иконописи такъ высоко цѣнилось нашими предками, что выписки изъ нея постоянно помѣщались въ видѣ предисловія къ иконописнымъ подлинникамъ

XVII и XVIII столѣтій. Это было завѣтное преданіе, оставленное XVI вѣкомъ для всѣхъ позднѣйшихъ мастеровъ, законъ, предписаніемъ котораго они должны были слѣдоватъ не только въ искусствѣ и въ его отношеніи къ церкви, но и въ самой жизни своей.

«Въ царствующемъ градѣ Москвѣ и по всѣмъ другимъ городамъ — сказано въ этой 43 главѣ Стоглава — митрополиту и архиепископамъ и епископамъ пещись о церковныхъ чинахъ, особенно же объ иконахъ и живописцахъ, по священнымъ правиламъ; какимъ подобаетъ быть живописцамъ, и имѣть имъ тщаніе о начертаніи плотскаго изображенія Іисуса Христа и Богоматери и небесныхъ Силъ и всѣхъ святыхъ. Подобаетъ быть живописцу смиренну, кротку, благоговѣйну, не празнословцу, не смѣхотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьяницѣ, не грабителю, пе убийцѣ; особенно же хранить чистоту душевную и тѣлесную, со всяkimъ опасеніемъ. А кто не можетъ воздержаться, пусть женится по закону. И подобаетъ живописцамъ часто приходить къ отцамъ духовнымъ и во всемъ съ ними совѣщаться, и по ихъ наставленію и ученію жить, въ постѣ, молитвѣ и воздержаніи, со смиренномудріемъ, безъ всякаго зазора и безчинства. И съ превеликимъ тщаніемъ писать образъ Господа нашего Іисуса Христа и Пречистой Богоматери, и святыхъ пророковъ и апостоловъ и священномуучениковъ и святыхъ мученицъ, и преподобныхъ женъ, и святителей, и преподобныхъ отцовъ, по образу и по подобію и по существу, по лучшимъ образцамъ древнихъ живописцевъ. И если нынѣшніе мастера живописцы по сказанному будутъ вести жизнь, храня эти заповѣди, и тщаніе о дѣлѣ Божіемъ будутъ имѣть; то царю такихъ живописцевъ жаловать, а святителямъ ихъ беречь и почитать больше простыхъ людей. И тѣмъ живописцамъ принимать къ себѣ также и учениковъ, наблюдать за ними и учить ихъ во всякомъ благочестіи и чистотѣ, и приводить ихъ къ отцамъ духовнымъ, которые будутъ ихъ наставлять по преданному имъ отъ святителей уставу. И если которому изъ учениковъ откроетъ Богъ живописное рукодѣліе, и приводить того мастеръ къ святителю; и если святитель увидитъ, что написанное отъ ученика будетъ по образу и по подобію, и что въ чистотѣ и во всякомъ благочестіи живеть онъ, безъ всякаго безчинства, то благословивъ его, поучаетъ и впредь благочестиво жить и того святаго дѣла держаться со всякимъ усердіемъ, и ученикъ принимаетъ отъ него такую же честь, какъ и учитель его, больше простыхъ людей. Потомъ поучаетъ святитель и мастера, чтобы не былъ онъ пристрастенъ ни къ брату, ни къ сыну, ни къ ближнимъ. А если кому изъ учениковъ не дастъ Богъ живописнаго рукодѣлія, и будетъ писать худо или не по правильному завѣщанію жить, а мастеръ дастъ ему одобрение, представивъ на разсмотрѣніе вмѣсто его писаній

чужія: тогда святитель, изслѣдовавши, полагаетъ таکого мастера подъ запрещенiemъ, въ страхѣ другимъ, а ученику тому не велитъ касаться иконнаго дѣла. Если же которому ученику откроеть Богъ ученіе иконнаго письма, и будеть онъ жить по правильному завѣщанію, а мастеръ станетъ его похулять по зависти, чтобы не принялъ тотъ ученикъ равную съ нимъ честь: святитель, изслѣдовавши, тоже полагаетъ мастера подъ запрещенiemъ, ученика же возводить въ большую честь. А который изъ живописцевъ будетъ скрывать свое ученіе отъ учениковъ, тотъ осужденъ будетъ въ вѣчную муку, вмѣстѣ съ скрывшимъ талантъ. Если кто изъ мастеровъ или учениковъ будетъ жить не по правильному завѣщанію, въ пьянствѣ и нечистотѣ и во всякому безчинствѣ, и святитель такихъ въ запрещеніе полагаетъ и отлучаетъ отъ иконнаго дѣла, по реченному: Проклять творяй дѣло Божіе съ небреженiemъ. А которые по сіе время писали иконы не учася, самовольствомъ, а не по образу, и тѣ иконы промѣнивали дешево простымъ людямъ, поселянамъ невѣждамъ, то такимъ иконникамъ запретить. Пусть учатся они у добрыхъ мастеровъ, и которому Богъ дасть писать по образу и по подобію, и тотъ бы писаль, а которому Богъ не дасть, и такие бы иконнаго дѣла не касались, да не похуляется ради такого письма имя Божіе. А которые не перестанутъ, будуть наказаны царскою грозою. Если будутъ они говорить, мы-де тѣмъ живемъ и питаемся, и тѣмъ словамъ ихъ не внимать, потому что по незнанію такъ говорять, грѣха себѣ въ томъ не ставя. Не всѣмъ людямъ иконописцами быть; много есть и другихъ ремесль, которыми люди кормятся, кроме иконнаго писанія. Божія образа въ укорѣ и поношеніе не давать. Также архіепископамъ и епископамъ, въ своихъ предѣлахъ, по всѣмъ городамъ и селамъ, и по монастырямъ, мастеровъ иконныхъ испытывать и ихъ письма самимъ разсмотривать, и каждому изъ святителей, избравши въ своеимъ предѣлѣ лучшихъ живописцевъ мастеровъ, приказывать, чтобы они наблюдали за всѣми иконописцами, и чтобы худыхъ и безчинныхъ въ нихъ не было; а надѣ самими мастерами смотрять архіепископы и епископы, и берегутъ ихъ и почитаютъ больше прочихъ людей. Также и вельможамъ и простымъ людямъ тѣхъ живописцевъ во всемъ почитать, за то честное иконное изображеніе. Да и о томъ святителямъ великое попеченіе имѣть, каждому въ своей области, чтобы хорошие иконники и ихъ ученики писали съ древнихъ образцовъ, а отъ самомышленія бы и своими догадками Божества не описывали; ибо Христосъ Богъ напѣ описанъ плотю, а божествомъ не описанъ».

Изъ этого замѣчательного свидѣтельства о состояніи русской иконописи въ половинѣ XVII столѣтія явствуетъ, что —

1) Хотя иконопись сдѣлалась къ половинѣ XVI в. ремесломъ для лю-

дѣй свѣтскихъ, горожанъ и сельскихъ жителей, по эти мастера состояли или должны были состоять подъ непосредственнымъ вѣдѣніемъ церковныхъ властей. Архіепископы и епископы полагаются руководителями и цензорами иконописного дѣла, которое сами они должны были хорошо разумѣть, что видно изъ того, что нѣкоторые изъ московскихъ митрополитовъ сами писали иконы, каковы Симонъ, Варлаамъ, Аѳанасій и особенно Макарій, по мыслия котораго могло быть составлено самое правило объ иконописцахъ въ Стоглавѣ. Эти святители сдѣлались естественными посредниками между размножившимися иконописцами изъ людей свѣтскихъ и древнѣйшими иконописцами монахами, каковы были Алимпій Печерскій, Аврамій Смоленскій, митрополитъ Петръ, Андрей Рублевъ и друг. Иконы послѣдняго рекомендуются въ Стоглавѣ для подражанія въ числѣ лучшихъ образцовъ. На западѣ уже въ XII вѣкѣ монастыри перестаютъ быть центрами художественной дѣятельности, и въ XIII-мъ составляются многочисленныя корпораціи рабочихъ изъ горожанъ, корпораціи каменьщиковъ и рѣщиковъ, изъ массы которыхъ выходятъ великие архитекторы и скульпторы, трудившіеся въ созданіи и украшеніи великихъ произведеній готического стиля.^У нась же, и въ половинѣ XVI в. иконописные мастера, хотя и свѣтскіе, пользовались меньшою самостоятельностью, подчиняясь руководству и цензурѣ монашествующихъ властей. Въ этой церковной цензурѣ наша иконопись XVI в. осталась вѣрна преданіямъ византійского искусства, существо котораго, какъ увидимъ, опредѣляется преимущественно ея богословскимъ происхожденiemъ и воспитанiemъ подъ вліяніемъ церковныхъ догматовъ.

2) Такъ какъ на востокѣ, не только въ Россіи, но и въ самой Византии и на Аѳонской Горѣ, искусство не шло впередъ, то воображеніе естественно обращалось къ древнѣйшему преданію, ища въ немъ для себя идеала. Потому Стоглавъ рекомендуетъ иконописцамъ, вместо самостоятельныхъ работъ, копированіе съ лучшихъ, древнѣйшихъ, греческихъ образцовъ. Сохраняя чистоту преданія, это правило удаляло художника отъ природы, изученіе которой особенно было бы необходимо въ такой странѣ, какъ наше отечество, которое не получило въ наслѣдіе отъ античнаго міра художественныхъ памятниковъ и было разобщено отъ остальной Европы и пространствомъ, и историческими судьбами.

3) Потому наши иконописцы должны были оставаться ремесленниками и вести свое дѣло по истертої колѣ копированія и подражанія, въ то время, когда на западѣ искусство, только что вступивъ въ свои независимыя права, соединило въ своихъ задачахъ интересы духовные и свѣтскіе, икону и портретъ, религію и міѳологію, въ великихъ произведеніяхъ Рафаэля, Альбрехта Дюрера, Гольбейна, Леонардо-да-Винчи, Микелѣ-Анджело и друг. Въ само-

дѣятельности художника Стоглавъ усматриваетъ только самовольство и произволъ, нарушающіе чистоту священнаго дѣла иконописнаго. Ремесленное положеніе этого искусства имѣло своимъ плодомъ, или дюжинныя произведенія посредственности, или безвкусіе и безобразіе, противъ котораго Стоглавъ не миновалъ поднять свой голосъ.

4) Не смотря на всѣ свои недостатки, въ которыхъ естественно обнаружилось невѣжество и отсталость нашихъ предковъ XVI в., наша древняя иконопись имѣеть свои неоспоримыя преимущества передъ искусствомъ западнымъ уже потому, что судьба сберегла его въ этотъ критическій періодъ отъ художественного переворота, извѣстнаго подъ именемъ Возрожденія, и такимъ образомъ противопоставила первобытную чистоту иконописныхъ принциповъ той испорченности нравовъ, тому тупому материализму и той безсмыслицей идеализацией, которые господствуютъ въ западномъ искусстве съ половины XVI в. до начала текущаго столѣтія. Благодаря своей ремесленности, наша иконопись осталась самостоятельною и независимою отъ художественныхъ авторитетовъ запада. Недостатокъ красоты она искупила оригинальностью древнѣйшаго стиля христіанскаго искусства. Въ этомъ состоить ея неоспоримое право на вниманіе даже и тѣхъ націй, где процвѣтали Рафаэль, Рубенсъ, Пуссенъ. Оригинальность и свѣжестъ въ воспроизведеніи религіозныхъ идей всего дороже въ произведеніяхъ христіанскаго искусства, и ежедневное наблюденіе болѣе и болѣе убѣждаетъ въ этомъ русскую публику, при сравненіи пошлыхъ и вялыхъ подражаній западному искусству, которыми загромождены иконостасы въ нашихъ церквиахъ, съ энергическими очерками произведеній русской иконописи, возбуждающихъ удивленіе заѣзжихъ иностранцевъ.

Мастера съ ихъ учениками, въ разныхъ областяхъ древней Руси, упоминаемые въ Стоглавѣ, положили первыя основы сосредоточія иконописной дѣятельности, которая въ иѣкоторомъ отношеніи соотвѣтствовали художественнымъ школамъ запада. До тѣхъ поръ пока была только одна школа, греческая или корсунская, надолго оставившая по себѣ память въ греческихъ подписяхъ на иконахъ: ἀγιος, ἀγια, или даже русскими буквами: агіостъ, агіа, вместо святый, святая. Уже съ XV в. эта школа начинаетъ видоизмѣняться, особенно въ Новѣгородѣ и Псковѣ подъ вліяніемъ запада, въ отличіе отъ болѣе консервативной школы Сергія Радонежскаго, изъ которой вышелъ знаменитый иконописецъ Андрей Рублевъ. Миніатюры въ русскихъ рукописяхъ XV в. или мало отличаются отъ позднѣйшихъ греческихъ, или отзываются порчею, свидѣтельствующею о иѣкоторомъ знакомствѣ мастеровъ съ романскимъ стилемъ западной Европы. Книгопечатаніе должно было оказать свое неотразимое дѣйствіе на русское искусство

уже въ XVI в. Ранніе изъ печатныхъ книгъ западныхъ, съ политишажами и гравюрами, стали доходить на Русь, черезъ Новгородъ и Литву, и отъ заѣзжихъ иностранцевъ, между которыми были и художники по ремеслу. Западныя идеи уже въ XVI в. начинаютъ проглядывать въ русской иконописи и вызывать противъ себя противодѣйствіе со стороны приверженцевъ восточныхъ преданій. Въ XVII в., какъ увидимъ, все сильнѣе и сильнѣе обнаруживалось въ русскомъ искусствѣ вліяніе западное, и западные печатные рисунки, эти куншты (Kunst), размножились до того, что и теперь нерѣдко можно встрѣтить какой нибудь Нѣмецкій Травникъ или Голландскую Библію XVI или XVII столѣтій съ русскими подписями временъ царя Алексія Михайловича.

Чѣмъ больше входила иконопись въ общую потребность русского народа и чѣмъ больше распространялась, тѣмъ больше въ своемъ развитіи стремилась она къ сокращенію размѣровъ иконописныхъ изображеній до мелкаго письма, сближенаго съ миниатюрою. Въ народѣ стали распространяться иконы малаго размѣра, пядницы, названныя такъ по своей мѣрѣ. Иконы многоличныя, какъ напримѣръ, Страшный судъ, Почи Богъ отъ дѣлъ своихъ, Единородный Сынъ, и т. п., будучи писаны на доскахъ умѣренной величины, естественно должны были состоять изъ десятковъ и сотенъ маленькихъ фигуръ. Миниатюрность изображеній скрадывала недостатокъ природы, а яркій, даже пестрый колоритъ мелкаго письма съ избыткомъ выкупалъ въ глазахъ нашихъ предковъ наследованную съ давнихъ временъ невѣрность рисунка и недостатокъ въ группировкѣ, въ движеніи и выраженіи фигуръ. Древняя величавость и строгость византійскихъ мозаикъ и стѣнной живописи — въ натуральныхъ и даже въ колossalныхъ размѣрахъ, смѣнилась игривостью и затѣйливостью миниатюры.

Колосальные размѣры живописныхъ фигуръ требуютъ для себя обширныхъ вмѣстилищъ, высокихъ стѣнъ и громадныхъ сводовъ. Это возможно только въ зданіяхъ каменныхъ, стѣны и своды которыхъ могутъ быть украшены мозаикою и стѣнною живописью. Только въ этомъ случаѣ живопись получаетъ свой монументальный характеръ, составляя одно цѣлое съ архитектурнымъ зданіемъ, котораго стѣны и куполы оно какъ бы раздвигаетъ свою перспективою и свѣтлотѣнью, и пустую поверхность оживляетъ фигурами. Такъ были украшены храмы въ Византіи, Равеннѣ, Римѣ. Тотъ же величавый характеръ имѣютъ древнѣйшіе храмы на Руси, украшенные въ строгомъ Византійскомъ стилѣ — мозаикою и фресками въ колossalныхъ размѣрахъ, соответствующихъ общей архитектурной идеѣ пѣлаго зданія.

Сокращеніе размѣровъ иконы было необходимымъ явленіемъ мѣстныхъ

условій вслѣдствіе распространенія христіянскаго просвѣщенія по глухимъ украйпамъ древней Руси, гдѣ могли строиться только маленькия деревянныя церкви и часовни, для украшенія которыхъ возможны были иконы не большія. Тому же способствовалъ, распространявшійся вмѣстѣ съ христіянствомъ, обычай въ каждой горницѣ, какъ бы ни была она мала, помышлять икону. Усиливающійся между людьми зажиточными обычай устраивать въ своемъ дому молельни, въ Москвѣ и другихъ городахъ, естественно вызывалъ потребность сокращать размѣры иконъ, и мало по малу глазъ привычался къ миниатюрному письму, быстро распространившемуся и по церквамъ, и сдѣлавшемуся господствующимъ во всѣхъ школахъ русской иконописи XVI—XVII вѣка, какъ въ городскихъ и сельскихъ, такъ и въ монастырскихъ. Такимъ образомъ, отъ монументальнаго украшенія общественнаго соборища живопись перешла къ предмету домашняго, семейнаго чествованія, и самый храмъ, въ своихъ малыхъ размѣрахъ, въ своей домашней простотѣ, сблизился съ кельею и избою. Въ послѣдствіи этотъ уютный характеръ усвоили себѣ раскольническіе часовни и молельни.

Самые оригиналы, съ которыхъ копировали древніе иконописцы, не могли быть большихъ размѣровъ, потому что переносились изъ далекихъ странъ, сначала изъ Греціи, потомъ изъ центровъ древне-русской жизни, изъ городовъ и монастырей — по дальнимъ заходустьямъ. Иконы, такимъ образомъ, должны были быть переносныя, чтобы соответствовать потребности разнесенія начатковъ христіянскаго просвѣщенія по необозримымъ пространствамъ нашего отечества. Въ этомъ отношеніи особенно важны были металлические кресты и складни, замѣнявшіе въ маломъ видѣ цѣльные иконостасы и святыни. Это были святыни, самыя удобныя для перенесенія, прочныя и дешевыя; потому онѣ и доселе въ большомъ употребленіи въ простомъ народѣ, особенно у раскольниковъ. Эти сектанты, во времена гоненій на нихъ, продолжали, въ своихъ вольныхъ и невольныхъ переселеняхъ, распространять древній обычай переносныхъ иконъ, складней и цѣльныхъ иконостасовъ, писанныхъ на ткани.

И такъ, вмѣстѣ съ распространеніемъ христіянскаго просвѣщенія, по мѣрѣ того, какъ иконопись приобрѣтала на Руси свой национальный характеръ, она сокращалась въ своихъ размѣрахъ до миниатюры въ рукописяхъ. Эта охота къ миниатюрности въ послѣдствіи дошла до того, что не только на небольшой стѣнѣ въ молельняхъ частныхъ людей собирался изъ мелкихъ иконъ цѣлый церковный иконостасъ, но даже писался онъ и на одной доскѣ величиною въ аршинъ, поларшина и меныше. Такія иконы слывутъ въ народѣ подъ именемъ Церкви.

Средство иконы мелкаго письма съ миниатюрою въ рукописи не только

не противорѣчило духу иконописи, но даже соотвѣтствовало ея прямому назначенію поучать въ догматахъ и идеяхъ христіянской религії. Какъ въ древнѣйшія уже времена исторіи церкви живопись служила грамотою для безграмотныхъ; такъ у насъ въ XVI и XVII столѣтіяхъ распространившіяся многоличныя иконы, въ лицахъ объясняющія Вѣрную¹⁾, Достойно, Величитъ душа моя, Отче нашъ, для безграмотныхъ замѣняли письмо и соотвѣтствовали молитвѣ поклоняющихся, какъ въ рукописи миніатюра — тексту; или же поучали, какъ книга, какъ напримѣръ икона, изображающая въ лицахъ церковное значеніе каждого дня въ недѣлѣ. Такимъ образомъ по сродству съ лицевою рукописью, икона могла распадаться на отдѣльные эпизоды, служившіе миніатюрами въ книгѣ, или на оборотъ отдѣльныя миніатюры изъ книги собирались на одну доску и всѣ вмѣстѣ составляли одну икону, раздѣленную на эпизоды. Такъ напримѣръ, Акаѳистъ Бого родицѣ, извѣстный намъ по греческимъ миніатюрамъ отъ XII в.²⁾, пишется и какъ икона на доскѣ.

На сѣверной алтарной двери церкви Преп. Сергія Радонежскаго въ Кирилло-Бѣлозерскомъ монастырѣ написана въ 1607 г. тамошнимъ монахомъ икона въ семи отдѣленіяхъ, очевидно, заимствованная изъ миніатюре лицевыхъ рукописей Ветхаго Завѣта, Патериковъ, Синодиковъ и т. п.³⁾. А именно: въ первомъ отдѣлѣ Бого родица на престолѣ среди ангеловъ въ Раю; во 2-мъ сидять въ раю же праотцы, Авраамъ, Исаакъ и Іаковъ, и возлѣ нихъ стоитъ благоразумный разбойникъ съ крестомъ въ рукахъ — значитъ, изъ Страшнаго суда. Въ 3-мъ, ангель изгоняетъ Адама и Евву изъ рая и наставляетъ ихъ на ручное дѣло, съ надписями: «Повелѣ Господь Адама и Евгу зъ рая вонъ изгнati, и повелѣ Господь стрѣщи врата едемская херувиму пламенну» — и «Ангель Господень Адама и Евгу на дѣло ручное наставляетъ. Плакася Адамъ со Евгою предъ раемъ сидя». Въ 4-мъ, состояніе человѣка въ вѣчности между раемъ и мукою — извѣстный эпизодъ изъ Страшнаго суда: человѣкъ, привязанный къ столбу, съ надписью: «Милостыню творилъ, а блуда не отсталъ, милостыни ради муки избавленъ бысть, блуда же ради рая лишенъ еси, человѣче» и проч. Въ 5-мъ, смерть праведнаго человѣка, и въ 6-мъ, смерть грѣшника, съ надписями, подробно повѣствующими о томъ и другомъ событии, по сюжету во всемъ согласные съ миніатюрами лицевой Библіи графа Уварова, заимствованными, вѣроятно, изъ Синодиковъ. Въ 7-мъ изображеніе заимствовано изъ лицеваго Іоанна

1) Архим. Макарія «Археол. описаніе церк. древн. въ Новгородѣ» II, 36, 120.

2) Въ Синод. Библиотекѣ. Миніатюры изданы Московскимъ Публичнымъ Музеемъ.

3) Архим. Варлаама «Описаніе древн. и рѣдкихъ вещей въ Кирилло-Бѣлозер. монаст.» въ Чтеніяхъ ист. и древн. 1859. III, стр. 18.

Лѣствичника, а именно: Иоаннъ Лѣствичникъ говоритъ во храмѣ поученіе братіи; лѣствица, по которой восходятъ иночі къ небу, одни ведомые ангелами, другіе низвергаемые внизъ дьяволами, и обитель въ Раифѣ, называемая «темница», и въ ней подвиги кающихся монаховъ, помѣщенныхъ по два и по одному въ одной кельѣ, съ соответствующей предмету, надписью.

Въ сближеніи иконы съ книжною миніатюрою иконопись доводила до большаго развитія нѣкоторые изъ своихъ принциповъ. При изображеніяхъ на иконѣ или въ свиткахъ, данныхъ въ руки святымъ, предписывается полагать надписи. Лицевое изображеніе Вѣрую или Достойно разлагаетъ тексты этихъ молитвъ на нѣсколько надписей, соответствующихъ эпизодамъ. Иконопись стремится къ выражению религіозныхъ идей и богословскихъ учений — и нигдѣ она не достигаетъ этой цѣлиполнѣе, какъ въ многоличныхъ изображеніяхъ, которыя, истолковывая текстъ, являются какъ бы богословскими, дидактическими поэмами.

Такія иконописные поэмы ведутъ свое начало въ русской иконописи съ давнихъ временъ. Еще въ 1554 г. Псковскіе иконописцы Останя и Якушка написали для Благовѣщенскаго собора, въ Москвѣ, на одной доскѣ четыре многоличныя иконы, которыхъ сложное содержаніе объясняется желаніемъ выразить цѣлый рядъ богословскихъ идей, и которыя по тому самому тогда же дали поводъ къ любопытному богословско-иконописному пренію, въ которомъ дѣль Висковатый заподозривалъ эти иконы въ западныхъ новизнахъ: такъ что это преніе заставляетъ предполагать, что иконы многоличныя, изображающія въ лицахъ молитву или рядъ богословскихъ мыслей, были еще въ половинѣ XVI в. новостью, по крайней мѣре въ Москвѣ, и необычностью нѣкоторыхъ подробностей возбуждали недоумѣніе. Сказанныя иконы имѣютъ своими сюжетами: 1) Почи Богъ въ день седьмой, 2) Единородный Сынъ, 3) Пріидите, людіе, Трипостасному Божеству поклонимся и 4) Во гробѣ плотски.

Чтобы дать понятіе о многоличныхъ переводахъ, выражавшихъ какъ бы цѣлый богословскій трактатъ или дидактическую поэму, здѣсь прилагаются два снимка (рис. 1 и 2) съ иконописныхъ рисунковъ XVII в., изъ собранія г. Филимонова, соответствующіе двумъ первымъ изъ этихъ четырехъ сюжетовъ, такъ какъ самый оригиналъ въ Благовѣщенскомъ соборѣ сдѣлся вовсе недоступенъ не только для снятія съ него копіи, но и для подробнаго разсмотрѣнія, по причинѣ массивной ризы, которою скрыты всѣ подробности иконы.

1) Почи Богъ въ день седьмой. Икона дѣлится на двѣ части, на верхнюю и нижнюю, по соотвѣтству Нового завѣта Ветхому, искупленія — грѣхопаденію, и небеснаго и вѣчнаго — земному и прѣходящему. Эпизоды

отдѣлены архитектурными линіями, въ кругахъ, въ ореолахъ въ формѣ миндалины; одинъ помѣщенъ подъ аркою. Внизу исторія первыхъ человѣковъ



1. ПОЧИ БОГЪ ВЪ ДЕНЬ СЕДЬМОЙ.
(рисун. XVIII вѣка.)

и сыновей ихъ Каина и Авеля. Земля, съ ея бѣдствіями и грѣхами, очерчена продолговатымъ неправильнымъ оваломъ, внутри котораго, безъ соблюденія

единства времени и места, изображено: Адамъ и Евва по изгнанію изъ рая, паставляемые ангеломъ на ручное дѣло, Каинъ убиваетъ Авеля и потомъ мучится своимъ злодѣяніемъ, Адамъ и Евва оплакиваются Авеля, и наконецъ звѣри. По четыремъ концамъ этого отдаленія по ангелу, дующему въ трубу: это сѣверъ, востокъ, югъ и западъ. Внѣ отдаленія — сотвореніе Евы, и Господь, въ видѣ ангела, благословляетъ первыхъ человѣковъ. Въ верхней части, посреди, въ кругу Господь Богъ опочилъ отъ дѣлъ своихъ на одрѣ. По обѣимъ сторонамъ, въ ореолахъ миндалевой формы, изображенъ обнаженный Иисусъ Христосъ, покрытый херувимскими крыльями. Направо, онъ стоитъ, въ юношескомъ видѣ, и къ нему обращается Богъ Отецъ, какъ бы призывая на подвигъ искупленія. Налѣво, онъ распятъ на крестѣ, но распятіе изображено такъ, что вмѣстѣ съ Богомъ Отцемъ и Духомъ Святымъ составляется одно цѣлое, изображающее св. Троицу. — Этотъ же сюжетъ, писанный отличнымъ мелкимъ письмомъ Строгановской школы, можно видѣть въ молельнѣ Московскаго купца Тихомирова.

2) Единородный Сынъ. Кромѣ предложеннаго здѣсь въ снимкѣ (рис. 2), мы будемъ имѣть въ виду еще два перевода этого сюжета: одинъ въ изданіи Даженкура, вѣроятно, XVI в. (томъ VI, табл. 120), и другой въ рисункѣ изъ собранія г. Филимонова, на оборотѣ съ надписями начала XVII в.— Этотъ сюжетъ имѣеть своею идею тоже искупленіе, но собственно съ развитиемъ мысли о побѣдѣ надъ смертю, одержанной смертю Искупителя. Эпизоды приведены въ архитектоническую связь посредствомъ зданій по обѣимъ сторонамъ круга, въ которомъ возсѣдаетъ Спаситель, и посредствомъ симметрическаго помѣщенія нижнихъ эпизодовъ подъ серединнымъ изображеніемъ Не рыдай мене матери. Христосъ изображенъ трижды. Во первыхъ, въ юношескомъ типѣ, какъ Еммануилъ, въ сказанномъ кругѣ, несомомъ херувимами, съ тетраморфомъ въ десницахъ, то есть, съ группою четырехъ символовъ Евангелистовъ въ сокращеніи¹⁾. Надъ Нимъ тоже въ кругахъ Духъ Святый и Богъ Отецъ, всѣ вмѣстѣ составляютъ св. Троицу; по сторонамъ по ангелу держать солнце и луну. Во вторыхъ, подъ кругомъ, Христосъ стоитъ во гробѣ, обнимаемый Богородицею: это Не рыдай мене Мати, переводъ господствующій въ итальянскихъ школахъ XV в., особенно въ Ломбардской и Умбрійской. Въ третьихъ, внизу на лѣво, Христосъ, въ воинскомъ доспѣхѣ и съ мечемъ сидить на крестѣ, водруженномъ на груди низверженаго Ада. Въ панданѣ съ этимъ изображеніемъ, Смерть Ѣдетъ на львѣ по тѣламъ мертвцевъ, которые побѣдаютъ звѣри и хищныя птицы. Въ храминахъ по сторонамъ Троицы по стоящему ангелу. Въ переводѣ у

1) Twining, Symbols and emblems of early and med. Christ. art. 1852. Табл. 50.



2. ЕДИНОРОДНЫЙ СЫНЪ-СЛОВО БОЖІЕ.

(рисун. XVII вѣка.)

Даженкура, одинъ изъ нихъ держитъ чашу, другой дискъ; на иконѣ, въ собраниі член. Общества Древн. Русск. Искусства А. Е. Сорокина, оба ангела въ приподнятыхъ рукахъ держать по диску, а одинъ изъ нихъ въ другой рукѣ имѣеть кадило; по инымъ переводамъ оба держать по ковчежцу. Въ приложенномъ здѣсь рисункѣ оба ангела съ пустыми руками—переводъ, ясно указывающій на различіе редакцій въ этомъ отношеніи. Любопытную особенность предлагаетъ переводъ по Филимоновскому рисунку начала XVII в. Вмѣсто двухъ ангеловъ—въ одной храминѣ сидитъ Богородица, а въ другой—идетъ ангель съ кадиломъ. Троекое присутствіе Иисуса Христа означаетъ троекую идею: о Господѣ Богѣ въ Троицѣ, его милосердіи и о побѣдѣ Креста надъ смертію. Полное объясненіе этого сюжета можно получить изъ надписей надъ отдѣльными его частями. Въ Клинцовскомъ подлиннике читается: «А что Спасъ сидить на херувимахъ, въ кругу его писано: сѣдяй на херувимахъ, видяй бездны, промышляй всяческая, устрашай враги, и возносяй смиренныя духомъ. На правой сторонѣ ангелу, что чашу держить: чаша гнѣва Божія вина не растворенна, исполнъ растворенія. Милосердію (т. е. изображенію Христа, стоящаго во гробѣ) подпись: Душу свою за други своя положи. А что Спасъ сидить на крестѣ вооруженъ, а тому подпись: смертію на смерть наступи, единъ сый святыя Троицы, спрославляемъ отцу и Святому Духу, спаси насъ. За тѣмъ же Спасомъ на полѣ: Попирая сопротивныя, обнажая оружіе на враги. Надъ Херувимомъ подпись: Херувимъ трясый землю, подвизая преисподняя. Смерти подпись: Послѣдній врагъ, смерть всепагубная. За смертію на полѣ подпись: Вся мимо идутъ, а слова Божія не имутъ преити. Надъ птицами и надъ звѣрьми подпись: птицы небесныя и звѣріе, пріядите сиѣsti тѣлеса мертвыхъ. Духу Святому подпись: Духъ сый воистину, Духъ животворящъ всяку тварь». Подписи въ переводѣ у Даженкура нѣсколько отличаются отъ этихъ. Надъ всею иконою подпись: Единородный сынъ Слово Божіе, бессмертень и безначаленъ и присносущъ сый Сынъ Отцу—соответствуетъ изображенію Троицы. Подпись: Взыде Господь отъ Сиона и глагола отъ Іерусалима и разсуди люди въ юдоли—присовокупляеть къ этому сюжету идею о страшномъ судѣ. Такимъ образомъ, эти двѣ иконы: Почи Богъ и Единородный Сынъ соответствуютъ между собою какъ начало и конецъ миру, сближеніе которыхъ въ одномъ представлѣніи было любимою темою въ средневѣковомъ искусствѣ.—Подписи на рисункѣ начала XVII в. Вверху надъ Христомъ въ Троицѣ: Гласъ отъ Сиона и Богъ явися яко человѣкъ, воплотися отъ святыя Богородицы. Надъ Богородицею въ храминѣ: Богородица бяше на престолѣ сѣдяще, видяще сына сво-

его и Бога и славу, и вся мимо пдетъ, слово Божіе петь прети. Надъ ангеломъ съ кадиломъ (вм. сосуда въ переводѣ у Даженкура): чаша гнѣва Божія и проч. ¹⁾.

Тамъ, гдѣ представлялась возможность, одновременно съ иконописью миниатюрною, производилась и иконопись въ большихъ размѣрахъ, съ фигурами въ натурульную величину и даже больше натурульныхъ размѣровъ, въ расписываныи иконостасовъ и стѣнъ каменныхъ церквей какъ внутри, такъ и снаружи, особенно въ Москвѣ и въ нѣкоторыхъ монастыряхъ; но письмо миниатюрное господствовало, столько же вызываемое общею потребностью, сколько и удобное для ограниченныхъ средствъ русскаго искусства.

Потому эта миниатюрная иконопись особенно процвѣтала въ самой популярной и самой національной изъ школъ древне-русской иконописи, именно въ школѣ Строгановской, связанной съ Новгородскою самыемъ происхожденьемъ своимъ въ XVI в. изъ Устюга. Чтобы оцѣнить достоинство иконъ мелкаго письма этой школы, надоно путь разматривать вблизи, какъ миниатюру въ книгѣ, даже въ увеличительное стекло. Въ этой, такъ сказать, ювелирной работѣ, испещренной яркими красками, будто эмаль, художественное достоинство Строгановскаго письма не подлежитъ сомнѣнію.

По общему ходу исторического развитія, Москва не раньше XVII столѣтія могла образовать свои собственные иконописныя школы. Какъ средоточіе, куда царственные собиратели земли русской отовсюду изъ старыхъ городовъ пересаживали зачатки прежней исторической жизни, Москва и въ школѣ такъ называемыхъ царскихъ иконописцевъ осталась вѣрна своему назначению, набирая этихъ мастеровъ изъ разныхъ городовъ и монастырей и возводя ихъ въ почетное званіе жалованныхъ и кормовыхъ иконописцевъ.

Теперь слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ о томъ, въ какомъ смыслѣ надобно понимать такъ называемыя школы русской иконописи. Художественные школы, какъ онѣ развились на западѣ, собственно стали тамъ возможны только тогда, когда съ XIV в. начали обнаруживаться въ искусствѣ известныя направлѣнія, проложенные художественною личностію, которая, увлекая за собою толпу учениковъ, образуетъ около себя школу. Итальянскій живописецъ Ченнини, XIV в., изъ школы Джигттовой, въ свомъ трактатѣ объ искусствѣ (о чёмъ подробнѣе будетъ рѣчь впереди) уже

1) Замѣчаніе, сдѣланное г. Ровинскимъ въ «Исторії русск. школъ иконописанія» на стр. 15, о томъ, что въ иконѣ Единородный Сынъ встречается рисунокъ Чимабуэ — требуетъ фактическаго доказательства. Въ Италии ни въ XIII в. ни послѣ, такіе сюжеты не писались. Сродство могло быть только въ изображеніи Спасителя, стоящаго во гробѣ, о чёмъ и замѣчено нами.

совѣтуетъ мастерамъ не подражать безъ разбору, а избирать себѣ одного мастера по собственному влеченію и вкусу, и ему слѣдоватъ¹⁾). Такъ образовались въ Италии въ XV в. школы Флорентійская, Ломбардо-Венеціанская, Умбрійская, потомъ въ XVI в. школы Леонардо-да-Винчи, Рафаэля, Тиціана и проч. Напротивъ того, такъ называемыя школы русской иконописи опредѣлились не личнымъ характеромъ мастеровъ — основателей этихъ школъ, не особенностями художественного направления, а внѣшними случайными обстоятельствами. Строгановская школа получила свое название отъ фамиліи именитыхъ людей Строгановыхъ; Царская школа имѣла видъ болѣе учрежденія официального, нежели собственно художественаго; школы монастырскія, сельскія назывались такъ потому, что были заводимы въ монастыряхъ, селахъ. Отсутствіе этого развѣтвленія художественныхъ направлений, которое сдѣлало возможнымъ и необходимымъ школы на западѣ, опредѣлялось самою сущностью русской иконописи.

Религіозный принципъ въ наиболѣе вѣрномъ воспроизведеніи преданія, обычаевъ и вѣрованьями въ ней вкоренившіяся, и потомъ какъ бы узаконенный предписаніями Стоглава, останавливалъ развитіе художественныхъ личностей, и тѣмъ самыемъ полагалъ преграду въ развитіи ея по школамъ; потому что съ понятіемъ о художественной школѣ непремѣнно соединяется мысль о самостоятельномъ, личномъ выраженіи извѣстнаго направлениія, или въ выборѣ болѣе любимыхъ сюжетовъ, или въ новомъ способѣ ихъ представлениія, въ болѣшой или мѣньшой идеализациіи или натурализмѣ и т. п. Напротивъ того, наши иконники, какого бы названія они ни были, Новгородскіе, Строгановскіе или Московскіе, были обязаны писать такъ, какъ, по преданью, писали лучшіе изъ древнихъ мастеровъ, а своихъ догадокъ и своеумілія въ иконное писаніе не вносить. Они могли отличаться только худшимъ или лучшимъ воспроизведеніемъ преданья, писать иконы крупнѣе или мельче, болѣе или менѣе тщательно ихъ отдѣлывать, болѣе или менѣе соблюдать естественную пропорцію фигуръ, болѣе или менѣе употреблять ту или другую краску, жолтую или зеленую, свѣтлую или темную; то есть — отличіе между ними состояло не столько въ положительныхъ качествахъ, которыя опредѣляли бы въ равной степени достоинство различныхъ направлений иконописи, сколько въ качествахъ отрицательныхъ, состоявшихъ въ большихъ или мѣньшихъ недостаткахъ каждой изъ такъ называемыхъ школъ нашей иконописи. Въ доказательство, прочтите, напримѣръ, слѣдующія характеристики въ лучшемъ изъ всѣхъ сочиненій о русской иконописи, въ изслѣдованіи г. Ровинскаго, помѣщенномъ въ VIII томѣ записокъ Петерб.

1) Въ главѣ XXVII этого трактата.

Археол. Общества: «Отличительные признаки Новгородского письма составляютъ: рисунокъ рѣзкій, длинный, прямыми чертами; фигуры по большей части короткія, въ 7 и въ $7\frac{1}{2}$ головъ; лицо длинное, носъ спущенъ па губы; ризы писаны въ двѣ краски, или раздѣлены толстыми чертами, бѣллами и чернилами» — одинимъ словомъ цѣлый рядъ недостатковъ, выказывающихъ отсутствіе артистического умѣнія, вкуса и природы, выдается за характеристику такой знаменитой школы, какъ новгородская. — Или: въ мелкихъ иконахъ Новгородского письма «замѣта большая пестрота, происходящая отъ чрезмѣрнаго употребленія празеленія и киновари».... «Къ этому разряду Новгородскихъ писемъ надо отнести иконы, писанныя почти безъ тѣней. Лица въ нихъ покрыты темною празеленью, безъ затѣнки и оживки, иногда даже безъ движекъ; ризы безъ пробѣловъ, раздѣлены черными чертами».... «Въ иконахъ Новгородского письма третьяго разряда преобладаетъ вохра: лица желтыя» и проч. Хотя авторъ отдаетъ должную справедливость Строгановскимъ иконникамъ, которые дѣйствительно внесли въ нашу иконопись, пѣкоторую художественность, но и они сначала писали «лица темнозеленаго цвѣта, почти безъ оживки. Ризы по большой части безъ пробѣловъ, раздѣлены чертами, бѣллами и чернилами». Даже въ лучшихъ Строгановскихъ письмахъ, въ такъ называемыхъ вторыхъ, не смотря на живость и яркость колорита, г. Ровинскій отличительной характеристикою ставитъ длинныя фигуры. Но особенно видны недостатки Строгановскихъ писемъ изъ слѣдующаго сравненія ихъ съ Московскими старыми: «Строгановскія иконы выше Московскихъ по отдѣлкѣ, но въ Московскихъ болѣе живописи, складки въ одеждахъ иногда довольно удачны, а въ раскраскѣ палатъ видна попытка представить ихъ въ перспективѣ»; между тѣмъ какъ палаты на Строгановскихъ иконахъ, хотя и очень красивы, но съ большими затѣями. Впрочемъ и Московскія письма первой половины XVII в. «совершенно желтыя, вохра въ лицахъ, вохра въ ризахъ, вохра въ палатахъ, свѣтъ — вохра». Хотя гораздо снисходительнѣе г-на Ровинскаго смотрить на нашу иконопись архимандритъ Макарій, но и онъ, выставляя на видъ ея неоспоримыя достоинства, завѣщанныя древнимъ преданіемъ, и свято сохраненные, все же характеризуетъ Новгородскія письма такими особенностями, которыя принадлежать крайне неразвитому состоянію искусства, бѣднаго техникою и чуждаго первымъ условіямъ изящнаго вкуса, воспитаннаго изучениемъ природы и художественныхъ образцовъ. «Къ отличительнымъ признакамъ Новгородского иконописанія — говорить онъ¹⁾ — относится преиму-

1) Археол. описание церковн. древност. въ Новгородѣ. II, 26—28.

щественно то, что въ его изображеніяхъ и особенно въ ликахъ святыхъ замѣтно болѣе строгости, чѣмъ умиленія, но такъ что въ нихъ являются жители именно горняго міра, а не земнаго. Этимъ самыемъ оно подходитъ ближе къ греческой иконописи, чѣмъ къ Московской, отличающейся свѣтлымъ колоритомъ и умиленіемъ въ лицахъ, и чѣмъ къ Строгановской, отличающейся точностью обрисовки, разнообразiemъ въ лицахъ и яркостю красокъ».... «Отступление отъ подлинниковъ (т. е. отъ греческихъ образцовъ) заключается въ томъ, что Новгородскій пошибъ не имѣеть той тщательной отдѣлки, плавки письма, чистой и ровной, какими отличаются произведенія греческія. Здѣсь нѣтъ и той смѣлой творческой кисти и той тщательности въ раздѣлѣ линій, въ отдѣлкѣ волосъ на головѣ и бородѣ, какія усматриваются на византійскихъ иконахъ. Наконецъ самыя краски не имѣютъ той яркости, какую имѣютъ онѣ на иконахъ древняго греческаго письма». — То есть, по самому снисходительному мнѣнію автора, Новгородскія письма предлагаются слабую копію съ писемъ греческихъ, погрѣшительную въ рисунѣ и колорите; а въ письмахъ Строгановскихъ и Московскихъ замѣчается незначительный шагъ впередъ въ разнообразіи очерковъ и въ живости красокъ. Что же касается до греческаго искусства, то его цвѣтущая пора на Руси была только въ XI и XII столѣтіяхъ. Съ тѣхъ поръ и само оно постепенно падало ниже и ниже, и вліяніе его на русскихъ мастеровъ становилось слабѣе, по мѣрѣ того, какъ рѣже дѣлались сношенія Руси съ Греціею. Хотя еще въ XIV и даже въ XV в. упоминаются на Руси греческие мастера, писавшіе иконы и имѣвшіе у себя учениковъ русскихъ, хотя и въ послѣдствіи, въ XVI и XVII столѣтіяхъ доходили къ намъ греческія иконы, писанныя въ восточныхъ монастыряхъ, на Аѳонѣ, но все немногое, что осталось намъ греческаго отъ этихъ столѣтій, такъ незначительно въ художественномъ отношеніи, что имѣть цѣну только потому, насколько эти греческія произведенія, писанныя по старой рутинѣ, могутъ напомнить собою тѣ лучшіе образцы, отъ которыхъ они ведутъ свое происхожденіе черезъ десятия руки. Не было уже ни творчества, ни жизненности въ этихъ произведеніяхъ монастырскаго, аскетического воображенія; если же они оказывались лучше издѣлій русскихъ, то единствено по внѣшней техникѣ, которая, въ греческихъ монастыряхъ, по преданію издавна велась отъ поколѣнія къ поколѣнію. Именно въ этомъ только отношеніи и могли имѣть цѣну тѣ забѣзжіе Греки, которые въ XIV и XV столѣтіяхъ учили русскихъ мастеровъ. Лучшимъ доказательствомъ безплодности позднѣйшаго греческаго искусства, закоснѣвшаго въ монастырскомъ стилѣ Аѳонской Горы, служить тотъ фактъ, что ни отъ этихъ столѣтій, ни отъ позднѣйшихъ, ничего не осталось на Руси изъ произведеній греческой ико-

иописи, что заслуживало бы особенного вниманія въ художественномъ отношеніи.

И такъ, наша иконопись въ XVI и XVII столѣтіяхъ оставалась на низшей степени своего художественнаго развитія. Стремясь къ высокой цѣли выраженія религіозныхъ идей, въ представленіи Божества и святыхъ по образу и по подобію, какъ выражается Стоглавъ, она не имѣла необходимыхъ средствъ къ достижению этой цѣли, ни правильнаго рисунка, ни перспективы, ни колорита, осмыслинаго свѣтло-тѣнью. Поставляя себѣ правиломъ изображеніе Божества въ его человѣческомъ воплощеніи, она не знала человѣка и не догадывалась о необходимости изучать его внѣшнія формы съ натуры. Имѣя своимъ назначеніемъ воспроизводить лики святыхъ, апостоловъ, пророковъ и мучениковъ, по ихъ существу, согласно дѣйствительности, т. е. каковы они были при жизни, это искусство вмѣстѣ съ тѣмъ какъ бы боялось дѣйствительности, не находя необходимымъ брать у нея уроки въ правильномъ начертаніи рукъ и ногъ, въ естественной постановкѣ фигуръ и въ ихъ движеніяхъ, соответствующихъ законамъ природы и душевному расположению.

По своимъ принципамъ, какъ увидимъ ниже, наша иконопись не должна была чуждаться портрета, и она дѣйствительно его не чуждалась, какъ это, напримѣръ, можно видѣть на одной иконѣ Новгородскаго письма конца XV в., съ портретными изображеніями цѣлой фамиліи молящихся лицъ, означенныхъ поименно¹⁾. Иконописцамъ даже вмѣнялось въ обязанность писать портреты новыхъ угодниковъ русскихъ, XV, XVI и XVII в., современниковъ самимъ мастерамъ. Но это обыкновенно дѣлалось по смерти самихъ угодниковъ, по воспоминанію, иногда даже по разсказу очевидцевъ, съ которыми долженъ былъ согласоваться портретистъ. Такой портретъ, составленный по соображеніямъ съ общими очертаньями и характеромъ угодника, ставился на его гробницѣ. То есть, дѣйствительность должна была перейти въ вѣчность, вмѣстѣ съ жизненностью должна была утратить всѣ индивидуальныя подробности портрета, она должна была скрыться отъ глазъ иконописца подъ завѣсою смерти, чтобы стать предметомъ его, такъ сказать, портретнаго изображенія.

Это неразрѣшيمое противорѣчіе между задачею иконописи воспроизвести портреты священныхъ личностей по существу, по образу и подобію, и между полнымъ забвенiemъ иконописцами дѣйствительности, заслуживающей особенного вниманія въ разсужденіи этого искусства.

Другой, не менѣе того характеристический принципъ, наследованный

1) Макарія, Арх. опис. церк. др. въ Новг. II, 79.

нашю иконописью отъ позднѣйшаго византійскаго искусства, измельчавшаго въ монастыряхъ, состоить въ избѣжаніи наготы человѣческихъ фігуръ. Согласный съ скромностью и важностью церковнаго стиля, этотъ принципъ быль вмѣстѣ съ тѣмъ вреденъ для иконописи въ отношеніи художественному; потому что только на обнаженныхъ фігурахъ мастеръ можетъ выучиться правильности рисунка и вѣрности въ постановкѣ и движеніи фігуръ. Правильность и естественность драпированной фігурѣ провѣряется соотвѣтствующею ей въ положеніи и въ движеніяхъ обнаженною. Потому лучшіе художники на западѣ въ XVI в. сочиняли свои картины сначала въ обнаженныхъ фігурахъ, и потомъ ихъ драпировали одѣждою. Отвращеніе отъ дѣйствительности подкрѣплялось въ душѣ русскаго иконописца ложнымъ стыдомъ передъ паготою; потому онъ долженъ былъ бороться съ непобѣдимыми для него затруднѣньями, когда, по принятymъ правиламъ, ему приходилось писать нагія или полуобнаженные фігуры Адама и Евы или Спасителя въ крещеніи и распятіи. По такимъ фігурамъ можно всего лучше судить о беспомощности иконописца, предоставленнаго въ своихъ техническихъ средствахъ себѣ самому, безъ помощи натуры.

Не по одной благочестивой мечтательности, переселявшей воображеніе въ горній міръ, иконопись чуждалась дѣйствительности, но и потому, что должна была существовать безъ пособій скульптуры, свободное развитіе которой воспрещалось самими догматами церкви. Въ старину этотъ недостатокъ вовсе не былъ чувствителенъ на Руси, которая не наслѣдовала отъ античнаго міра греческихъ и римскихъ развалинъ, украшенныхъ классическими статуями и рельефами.

Статуя, по своимъ осозаемымъ, чувственнымъ формамъ, ставитъ художника лицомъ къ лицу съ природою, ошибка противъ которой рѣже бро-сается въ глаза человѣку, даже вовсе неразвитому, въ фігурѣ окружленной, съ осозаемыми членами, съ выдающимся впередъ носомъ и углубленными впадинами глазъ, нежели въ фігурѣ, начертанной на плоскости. Статуя не только служила повѣркою правильности рисунка въ живописи, но и давала ей своими впадинами и выдающимися частями и вообще своею окружленностью тотъ рельефъ и ту свѣто-тѣнь, въ которыхъ сближаются впечатлѣнія отъ живописи и отъ скульптуры. На западѣ успѣхи живописи состояли въ тѣсной связи съ вліяніемъ на нее скульптуры. Цвѣтущій вѣкъ готического стиля, именно XIII-й, кромѣ возвышенности религіозныхъ идей въ архитектурныхъ линіяхъ, особенно знаменитъ безчисленными произведениями скульптуры, въ статуяхъ и колоссальныхъ рельефахъ, украшающихъ внѣшнія стѣны и порталы готическихъ храмовъ. Великій успѣхъ въ исторіи искусства того времени состоялъ въ геніальной смѣлости претво-

рить чувственность античной пластики въ соответствующія христіянству благочестивыя формы. Какъ византійская мозаїка, своимъ золотымъ полемъ и яркими изображеніями до безконечности раздвигала для фантазіи внутреннее святилище храма позади олтаря; такъ сотни окаменѣлыхъ священныхъ ликовъ, снаружи готическихъ храмовъ, отовсюду выступая изъ стѣнъ, поднимаясь выше и выше, и восходя подъ самыя стрѣлки зданія, стремящіяся къ облакамъ, оживляютъ и одухотворяютъ весь храмъ и преобразуютъ его для благочестивой толпы въ колосальное изображеніе молитвы, въ которой помышленія о священныхъ событияхъ и лицахъ на вѣки приняли монументальную форму пластического спокойствія.

Мастера, сооружавшіе соборы, были вмѣстѣ и скульпторами и рисовальщиками. Черченіе плановъ воспитывало ихъ въ перспективѣ, а рисунки для статуй и рельефовъ были школою для живописи. По счастію до насъ дошолъ цѣлый портфейль рисунковъ, съ объясненіями, одного французскаго архитектора XIII в. по имени Вилляра Оннекура (Villard de Honnecourt), теперь весь изданный въ точныхъ снимкахъ¹⁾. Между планами и очерками собственнаго сочиненія, Вилляръ оставилъ по себѣ нѣсколько снимковъ съ разныхъ церковныхъ зданій изъ Реймса, Камбре, Лаона, а также съ произведеній скульптуры, не только средневѣковой, по и античной, классической, которую онъ въ своемъ наивномъ невѣдѣніи называетъ сарацинскою. Такъ какъ архитектура раньше другихъ искусствъ достигла совершенства, то Вилляръ является почти безукоризненнымъ въ своихъ архитектурныхъ чертежахъ. Хотя прочіе его рисунки значительно слабѣе архитектурныхъ, но для исторіи искусства не менше этихъ послѣднихъ важны потому, что изъ нихъ видно стремленіе художника XIII в. къ изученію природы, въ копированіи съ натуры человѣческихъ фигуръ и звѣрей. Такъ между прочимъ нарисовалъ онъ льва съ натуры, свидѣтельствуя о томъ собственноручною подписью на самомъ рисункѣ. Левъ на цѣпи, прикрѣпленной къ колу, вытянуль морду впередъ, положивъ ее на переднія лапы. Рисунокъ писанъ въ длину животнаго. На другомъ рисункѣ левъ изображенъ en face, съ явнымъ намѣреніемъ художника изучить предметы съ разныхъ сторонъ. Также en face, съ головы въ ракурсѣ, написалъ онъ лошадь. Въ его человѣческихъ фигурахъ много вкуса и пластического изящества, напоминающаго современные художнику статуи на готическихъ порталахъ. Въ отношеніи исторіи искусства особенно заслуживаются вниманія его попытки писать обнаженные человѣческія фигуры, съ очевидною цѣлью научиться правильности рисунка, чтобы потомъ эти фигуры драпировать, такъ какъ въ искусствѣ его времени

1) *Album de Villard de Honnecourt, par Alfr. Darcel. Paris. 1858.*

человѣческая нагота вообще воспрещалась.—Въ Италії первыя проявленія самостоятельнаго изящества въ живописи, къ концу XIII и въ началѣ XIV в., т. е. во время Джютто и его учениковъ, соответствуютъ блестательнымъ успѣхамъ, сдѣланымъ въ тоже самое время въ скульптурѣ Николаемъ Пизанскимъ и его школою. До Джютто, въ Италії XIII в., какъ у насъ въ XVI и XVII столѣтіяхъ, живопись отличалась благочестіемъ, величавостью, умиленіемъ, глубиною мысли и чувства, но не доставало ей природы и свободы художественного творчества. То и другое дано было ей этимъ великимъ современникомъ Данта.

Впрочемъ, если скульптура не оказала своего благотворнаго вліянія на успѣхи нашей иконописи, если наши иконописцы, лишенные пособія этого искусства, не могли сблизиться съ натурою, для того чтобы почерпать изъ нея новые и свѣжіе элементы для своего творчества; все же надобно помнить, что начатки скульптурныхъ формъ даны были нашему древнему искусству, и они не изсякали до позднейшаго времени, но, остановленные въ своемъ развитіи, не могли принести тѣхъ блестательныхъ плодовъ, какіе мы видимъ въ скульптурѣ готической и Пизанской. Во-первыхъ, рельефныя работы на металлѣ и деревѣ были у насъ очень распространены, и металлические складни, какъ было замѣчено, пользовались и доселѣ пользуются на Руси большою популярностью. Но эти издѣлія, мелкія и въ рельефахъ самыхъ плоскихъ, не могли пробудить въ мастерахъ чувства природы, какъ оно естественно пробуждается, когда художникъ лѣпить цѣлую статую, въ натуralную величину. Во-вторыхъ, всякий, знакомый съ исторіею искусства, не можетъ не усмотрѣть въ основѣ нашей иконоописи очевидное вліяніе скульптурныхъ формъ, и именно въ отсутствіи ландшафта и того, что въ картинахъ называется воздухомъ, въ изображеніи горъ, деревъ, травъ, зданій, па манеръ старинныхъ рельефовъ, въ постановкѣ фигуры на золотомъ или одноцвѣтномъ полѣ, будто статуи, наконецъ въ первобытномъ способѣ громоздить разныя события на одной и той же доскѣ, безъ соблюденія перспективы и единства времени и мѣста, какъ это было принято на рельефахъ древнихъ саркофаговъ и диптиховъ, о чёмъ будетъ сказано въ послѣдствіи, и какъ это употребляется на русскихъ складняхъ. Но эти пластические элементы вошли въ наше искусство только по преданью отъ греческаго, где они имѣли нѣкогда свою живучесть и художественное значеніе; у насъ же, остановившись въ своемъ развитіи, способствовали только укорененію безвкусія въ ошибкахъ противъ перспективы, ландшафта и вообще противъ композиціи рисунка.

До крайней степени безвкусія дошло наше церковное искусство послѣднихъ ста лѣтъ въ неуклюжемъ соединеніи формы пластической съ живопис-

ною, въ распространившемся повсюду обычай покрывать иконы такъ пазы-
ваемыми ризами, въ которыхъ сквозь металлическую доску, изрытую пло-
химъ рельефомъ, кое-гдѣ будто изъ прорѣхъ въ глубокихъ ямкахъ проглядыва-
ютъ лица, руки и ноги изображенныхъ на доскѣ фигуръ. Въ этомъ отно-
шениіи наша старина зарекомендовала себя лучшимъ вкусомъ въ пониманіи
художественныхъ формъ, отнесясь съ большимъ уваженіемъ къ иконалии,
въ употреблениіи только металлическаго оплечья, покрывающаго поля иконы.

Въ цвѣтушую эпоху христіанскаго искусства, какъ мы видимъ на западѣ, всѣ его отрасли, и живопись, и скульптура, и архитектура, не только одинаково стремятся къ одной цѣли въ служеніи религіи, но и совокупно
идутъ рука объ руку, соединяясь въ дѣятельности одного и того же лица, вмѣстѣ и живописца, и скульптора, и архитектора; и притомъ, такъ какъ
сначала совершенствуется архитектура, то подъ ея господствомъ начинаютъ
развиваться прочія искусства. Мы уже видѣли отличнаго архитектора фран-
цузскаго, въ XIII в., который былъ вмѣстѣ скульпторъ и искусственный рисо-
вальщикъ. Сверхъ того, въ своемъ альбомѣ онъ предлагаетъ нѣсколько ри-
сунковъ и правилъ для механическихъ сооруженій помошью винтовъ и бло-
ковъ, и, какъ человѣкъ своего времени, углубляется въ решеніе философ-
скаго вопроса о вѣчномъ движеніи. Въ Италии XIV в. Джотто не только
писалъ превосходныя иконы и вѣрные портреты, но и построилъ при Фло-
рентійскомъ соборѣ колокольню и украсилъ ее рельефами. Между его учени-
ками были художники, которые соединяли въ своей дѣятельности всѣ эти три
искусства, какъ Андрей Чіоне, прозванный Орканья. И чѣмъ древнѣе хри-
стіянское искусство, тѣмъ неразрывнѣе эта связь отдѣльныхъ его отраслей,
подъ господствомъ архитектуры, какъ такой многообъемлющей формы, ко-
торая, въ сооруженіи храма, служитъ видимымъ символомъ церкви, какъ
собранія вѣрующихъ, а въ олтарѣ, воздвигнутомъ на ракѣ святаго муче-
ника, предлагаетъ средоточіе ихъ молитвамъ. Мозаика и стѣнная иконопись
составляютъ какъ бы нераздѣльное цѣлое съ самыми зданіемъ. Скульптур-
ныя украшенія на капителяхъ колоннъ и на порталахъ, какъ живые члены
одного цѣлаго, будто выростая на камнѣ, служатъ продолженіемъ архите-
ктурныхъ частей, и ихъ завершаютъ своими легкими формами. Такъ было и
у насть въ старину, когда подъ влияніемъ греческихъ мастеровъ, строились
въ XI и XII столѣтіяхъ древнѣйшіе каменные соборы въ старыхъ городахъ
удѣльной Руси. Но по мѣрѣ распространенія христіянского просвѣщенія по
глухимъ мѣстамъ, когда за недостаткомъ кирпича и камня, стали размно-
жаться деревянныя церкви, та первобытная связь въ отрасляхъ искусства,
сама собою должна была рушиться. Скульптура и мозаика пришли въ заб-
ываніе. Оставалась одна иконопись, которая, безъ поддержки архитектурныхъ

требований, какъ мы видѣли, утратила наконецъ свой монументальный характерь и сократилась до миниатюры. Религіозный пуританъ, сосредоточивающій благоговѣйное вниманіе иконописца на иконѣ, вмѣстѣ съ тѣмъ удалялъ его отъ формъ прочихъ художествъ. Такъ, Романскій стиль архитектуры способствовалъ размноженію прилѣповъ, съ изображеніями животныхъ и разныхъ дивовищъ. Въ наставленіи иконописцу, помѣщенному въ одномъ подлинникѣ г. Большакова съ лицевыми святыми XVII в. между прочимъ запрещаются такія изображенія не только на церквахъ, но и на воротахъ домовъ: «надъ вратами же домовъ у православныхъ христіянъ воображаемыхъ звѣрей и змievъ и ни какихъ невѣрныхъ храбрыхъ мужей поставляти не подобаетъ. Ставили бы падъ вратами у своихъ домовъ православные христіяне святыя иконы или честные кресты». Стиль Готическій развилъ употребленіе въ храмахъ расписныхъ оконъ, въ которыхъ живопись становится въ нераздѣльной связи съ архитектурою, озаряя внутренность зданія сквозь радужные переливы священныхъ изображеній. Напротивъ того въ томъ же наставленіи русскому иконописцу сказано: «на стеклахъ святыхъ иконъ не писати и не воображати, понеже сія сокрушительна есть вещь»—то есть, матеріаль хрупкій. Какъ велико было разобщеніе между архитектурою и иконописью въ Москвѣ XV и XVI столѣтій, явствуетъ наконецъ изъ того, что Русскіе цари и святители, при всемъ своемъ усердіи къ православію, находили возможнымъ поручать сооруженіе Московскихъ храмовъ католическимъ архитекторамъ.

Единственною связью отраслей искусства оставался иконостасъ, особенно въ обширныхъ храмахъ, съ его высокими тяблами, или ярусами, съ рамами для иконъ, съ столпами и вратами подъ сѣнью. Но этотъ въ высшей степени важный предметъ въ русскомъ искусствѣ, доселѣ не довольно определенный въ національномъ и художественномъ отношеніи, требуетъ особаго изслѣдованья.

И такъ, если позволительно сравнивать періоды въ историческомъ развитіи разныхъ народовъ, то наша иконопись въ ея прѣтущую эпоху, отъ которой дошли до насъ ея лучшіе образцы, т. е. XVI и XVII столѣтій, соответствуетъ состоянію искусства на западѣ въ XIII вѣкѣ, и не столько во Франціи, где въ это время готическая скульптура дала новый толчекъ успѣхамъ искусства, сколько въ Италии, которая до половины сказанного столѣтія представляеть такое же, какъ у насъ въ XVI и XVII столѣтіяхъ смутное броженіе элементовъ, объясняемое историками со временемъ Вазари, хотя и не вполнѣ справедливо, Византійскимъ вліяніемъ.

При такомъ первобытномъ состояніи искусства на Руси не могли, какъ замѣчено было выше, образоваться самостоятельныя школы иконописи. Ока-

зались только нѣкоторыя различія въ вѣшнихъ, такъ сказать, ремесленныхъ пріемахъ, которые у иконописцевъ слывутъ подъ именемъ пошибовъ.

Болѣе или менѣе удачныя техническія средства этихъ пошибовъ, въ симметрическомъ наложеніи складокъ одежды, въ движкахъ обнаженныхъ частей фигуры, въ условномъ расположениіи оживокъ на лицѣ, въ тщательной отдѣлкѣ волосъ на головѣ и бородѣ, въ условныхъ, принятыхъ обычаемъ завиткахъ и въ симметрически расположенныхъ прядяхъ волосъ, всѣ эти средства имѣли одну общую имъ цѣль — держаться одного и того же стиля, полу-византійскаго, полу-руssкаго, или точнѣе — позднѣйшаго Византійскаго испорченаго неискусною и грубою рукою на Руси, какъ мастерѣ Романскаго стиля портили античныя формы древнехристіянскаго искусства. Уступая въ красотѣ и натуральности стилю древне-христіанскому и древне-Византійскому, этотъ Византійско-Русскій стиль оказался значительно выше Романскаго, потому что, связанный преданіемъ съ Византіею, ближе этого западнаго варварскаго стиля стоялъ къ лучшимъ источникамъ древне-христіянскаго искусства.

Однообразіе и неразвитость религіознаго, полу-византійскаго стиля разныхъ пошибовъ русской иконописи вполнѣ соотвѣтствуетъ такому же коснѣнію древней Руси до XVII столѣтія и въ литературномъ и вообще въ умственномъ отношеніи; потому что въ исторіи просвѣщенія образовательныя искусства развивались и усовершенствовались всегда въ тѣсной связи съ литературою и поэзіею. Первые проблески духовнаго освобожденія отъ средневѣковаго невѣжества, замѣтные и въ лирикѣ трубадуровъ и миннезингеровъ, и въ важныхъ и шутливыхъ разсказахъ труберовъ, и въ народныхъ спѣническихъ представленіяхъ, разыгрываемыхъ на городскихъ площадяхъ, и въ богословскихъ преніяхъ и въ ересяхъ, и въ схоластикѣ университетскаго преподаванія, нашли себѣ въ XIII в. высшее проявленіе въ великихъ созданіяхъ готического стиля, и городской соборъ, какъ символъ освобождающейся отъ феодальной тираніи общины, былъ столько же результатомъ тогдашней науки и искусства, сколько и центромъ городской жизни съ ея треволненіями и забавами. Знаменитая эпоха Пизанской скульптуры и Джіоттовой школы живописи въ началѣ XIV в. есть вмѣстѣ съ тѣмъ и эпоха великаго творца Божественной Комедіи. Какъ самъ Данте умѣлъ рисовать, такъ и современный ему живописецъ и его другъ Джіотто упражнялся въ сочиненіи стиховъ, и какъ онъ самъ, такъ и въ послѣдствіи ученики его заимствовали сюжеты для своей живописи изъ поэмъ великаго Флорентійца, какъ бы соревнуя богословамъ, которые объясняли ее съ церковныхъ каѳедръ. И въ слѣдующихъ столѣтіяхъ искусство и наука съ поэзіею идутъ рука обь руку, такъ что рядъ великихъ открытій, которыми средніе вѣка

отдѣляются отъ новыхъ, реформація и господство стиля Возрожденія — только разныя стороны одного и того же результата, къ которому совокупными силами стремились и наука, и практическая жизнь, и искусство. Художники не переставали быть и поэтами и учеными. Леонардо-да-Винчи любилъ механику и оставилъ по себѣ отличный трактатъ о живописи. Микель-Анджело былъ не только скульпторъ, живописецъ и архитекторъ, но и такой поэтъ, который своими сонетами занялъ бы далеко не послѣднее мѣсто между сочинителями этого популярнаго въ Италии рода стихотвореній. Рафаэль тоже писалъ сонеты и усердно занимался классическою археологіею.

Напротивъ того, на Руси въ XVI столѣтіи и въ первой половинѣ XVII-го, т. е. въ лучшую эпоху древне-русской иконописи, литература стояла на той же низкой степени, какъ и въ XII столѣтіи: тѣ же наивныя лѣтописи, тѣ же перифразъ древнихъ богословскихъ писаній, также витеватость житій святыхъ, и тоже отсутствіе художественной поэзіи. Первобытность народной жизни однообразно отражается въ безыскусственныхъ былинахъ и пѣсняхъ; первобытность христіянскаго просвѣщенія — въ посильномъ наблюденіи церковныхъ догматовъ и преданій. Какъ простонародье ведеть свои полуязыческіе обряды по своему полу-языческому календарю народныхъ годовщинъ; такъ люди грамотные отмѣчаютъ себѣ каждый день соответствующимъ ему чтеніемъ памятей и поученій въ Прологѣ, въ этой настольной книгѣ нашихъ грамотныхъ предковъ, расположенной по мѣсяцамъ и числамъ.

Русской иконописецъ временъ царя Ивана Васильевича Грознаго или Михаила Феодоровича былъ такъ же мало развить въ умственномъ отношеніи, какъ витеватый проповѣдникъ XII в., Кириллъ Туровскій, усвоившій себѣ всѣ приемы византійскаго богословія, или какъ набожный странникъ игумень Даниилъ, въ томъ же столѣтіи ходившій въ Іерусалимъ поклониться святымъ мѣстамъ. Какъ тогда, такъ и четыреста лѣтъ спустя, тѣ же умственные интересы, погруженные въ безотчетномъ вѣрованіи, тоже отсутствіе средствъ къ развитію, также безыскусственность въ жизни, также письменность, неустановившаяся въ художественные формы. Въ исторіи древне-русской литературы указываютъ на XII вѣкъ, какъ на цвѣтущую эпоху, и въ Словѣ о Полку Игоревѣ видятъ ея высшее проявленіе; точно также можно бы и въ исторіи русскаго искусства высшіе его образцы видѣть въ произведеніяхъ той же ранней эпохи, въ мозаикахъ и фрескахъ древнейшихъ русскихъ церквей XI и XII в. Если это такъ, то все, чтобъ сдѣлано было русскимъ искусствомъ въ слѣдующія столѣтія до XVII в. будетъ имѣть такое же отношеніе къ этимъ раннимъ образцамъ, какъ житія святыхъ, писанныя въ XVI или XVII столѣтіяхъ, къ житію Феодосія, образцовому въ

этомъ родѣ произведенію, составленному Несторомъ, или какъ вялое сказа-
ніе о Мамаевомъ Побоищѣ къ превосходному Слову о Полку Игоревѣ.

Недавно полагали, что до временъ Петра Великаго у насъ не было
литературы. Относительно русскаго искусства и теперь большинство обра-
зованной публики того же мнѣнія. Однообразіе и неразвитость древней Руси
вследствіе многовѣковаго застоя, сравнительно съ быстрымъ развитіемъ
запада, дали поводъ къ составленію такихъ взглядовъ на русскую лите-
ратуру и искусство.

Но исторія неопровергимо доказываетъ, какъ излишнее развитіе запа-
днаго искусства повредило его религіозному направленію, какъ уже непо-
средственные ученики Рафаэля бросились въ грубый материализмъ и языче-
ство, какъ самъ Микель-Анджело, завлекшись анатоміею, исказилъ въ своемъ
страшномъ судѣ типъ Иисуса Христа, какъ реформація замѣнила глубину
религіознаго вдохновенія пошлю сентиментальностью, и какъ наконецъ без-
смысленны и жалки стали всѣ эти карикатуры на святыню, которая даже
такими великими мастерами, какъ Рубенсъ и Рембрандтъ, были выдаваемы
за иконы и предназначались для церковныхъ олтарей.

Все чѣмъ было сдѣлано западнымъ искусствомъ съ половины XVI в.,
можетъ имѣть неоспоримыя достоинства во всѣхъ другихъ отношеніяхъ,
кромѣ религіознаго. Наша иконопись, въ своемъ многовѣковомъ коснѣніи,
всѣми своими недостатками искупила себѣ чистоту строгаго церковнаго стиля.
Этого могла она достигнуть по пути только своей собственной исторіи, ко-
торая предохранила ее отъ той заманчивой послѣдовательности въ развитіи
художественныхъ силъ, которую такъ блестательно открыло себѣ западное
искусство въ готическомъ стилѣ и въ великихъ школахъ итальянской скульп-
туры и живописи XIV и XV столѣтій. Въ исторіи всякое позднѣйшее явле-
ніе связано законами необходимой послѣдовательности съ предыдущими: и
мы не должны сожалѣть, что у насъ не было Джиготто или Беато Анжеліко
Фьезолійскаго, потому что рано или поздно они привели бы за собою чув-
ственную школу Венецианскую и приторно-сентиментальную и изысканную
Болонскую.

И такъ неразвитость нашей иконописи, въ художественномъ отношеніи,
составляетъ не только ея отличительный характеръ, но и ея превосходство
передъ искусствомъ западнымъ въ отношеніи религіознаго.

Въ наше просвѣщенное время стали наконецъ отдавать должную спра-
ведливость раннимъ произведеніямъ грубаго средневѣковаго искусства; и
если Нѣмцы и Французы съ уваженіемъ и любовью обращаются къ своимъ
очень невзрачнымъ, часто уродливымъ миніатюрамъ и скульптурнымъ укра-
шеніямъ такъ называемаго Романскаго стиля, искупающимъ въ глазахъ

знатоковъ свое безобразіе религіозною идею и искренностью чувства; то въ глазахъ нашихъ соотечественниковъ еще большаго уваженія заслуживають произведенія древней русской иконописи, въ которыхъ жизненное броженіе формъ изящныхъ съ безобразными и наивная смѣсь величія и красоты съ безвкусіемъ служать явнымъ признакомъ молодаго, свѣжаго и неиспорченаго роскошью искусства, когда оно, еще слабое и неопытное въ техническихъ средствахъ, отважно стремится къ достижению высокихъ цѣлей и въ неразвитости своихъ элементовъ является прямымъ выраженьемъ неистощимаго богатства идей, въ такой же неразвитости сконцентрированія въ таинственной области вѣрованья.

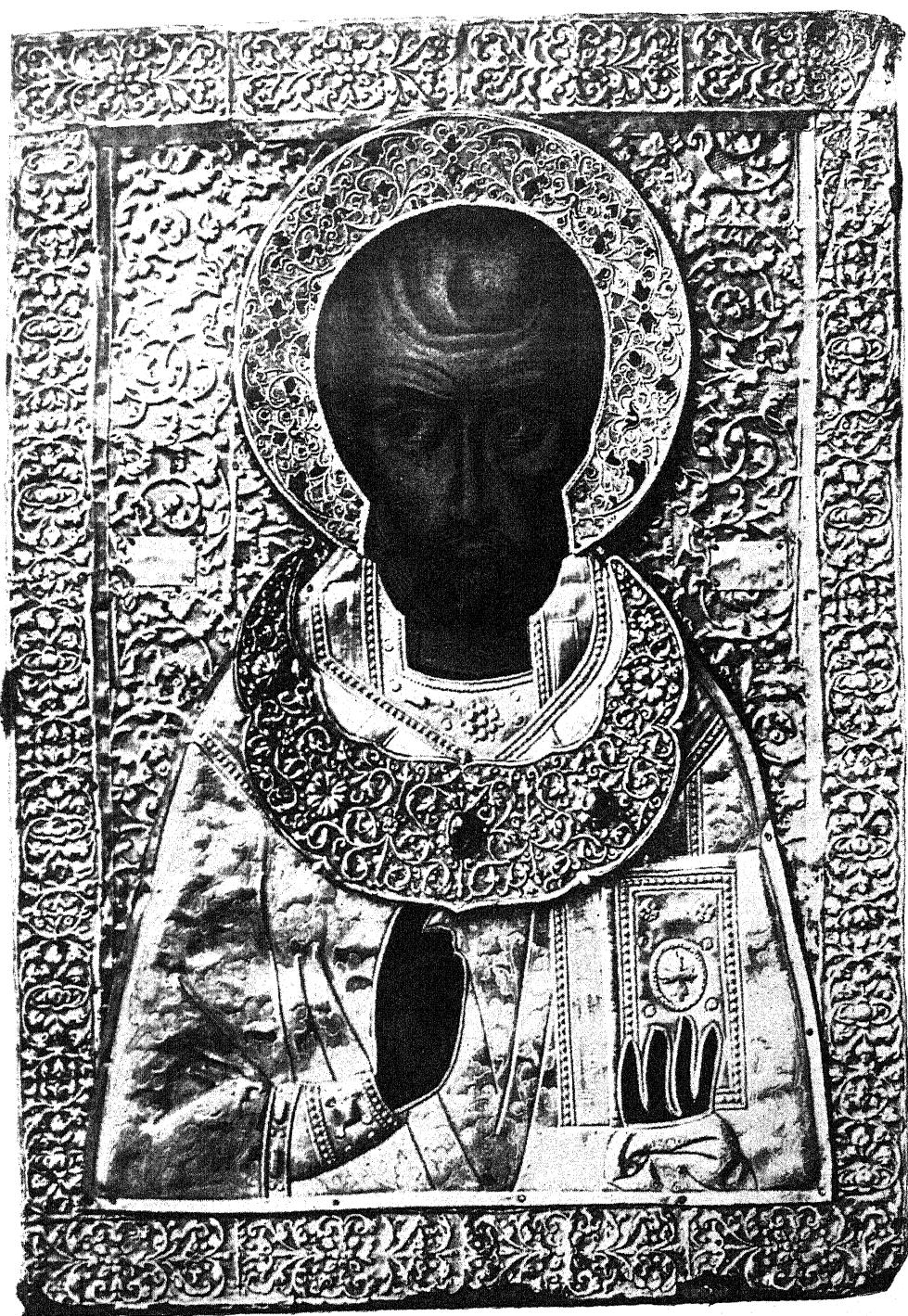
Чтобы эта общая характеристика русской иконописи не оставалась голословною фразою, необходимо войти въ анализъ нѣкоторыхъ подробностей.

Какъ бы высоко ни цѣнилось художественное достоинство какой нибудь изъ старинныхъ русскихъ иконъ, никогда она не удовлетворить эстетически воспитанного вкуса, не только по своимъ ошибкамъ въ рисункѣ и въ колоритѣ, но и особенно по той дисгармоніи, какую всегда оказываетъ на душу художественное произведеніе, въ которомъ вышеальная красота принесена въ жертву религіозной идеи, подчиненной богословскому ученію: такъ что, сравнивая съ живописью западною произведенія русской иконописи, мы можемъ говорить вообще о принципахъ этой послѣдней, не ставя отдѣльныхъ ея экземпляровъ на ряду съ образцами знаменитыхъ мастеровъ западнаго искусства. И такъ, первый признакъ русской иконописи — отсутствіе сознательного стремленія къ изяществу. Она не знаетъ и не хочетъ знать красоты самой по себѣ, и если спасается отъ безобразія, то потому только, что, будучи проникнута благоговѣніемъ къ святости и божественности изображаемыхъ личностей, она сообщаетъ имъ какое то величіе, соответствующее въ иконѣ благоговѣнію молящагося. Вслѣдствіе этого, красоту замѣняетъ она благородствомъ. Взгляните на лучшіе изъ лицевыхъ святцѣвъ XVI или XVII в.: при всей неуклюжести многихъ фигуръ въ постановкѣ и движенияхъ, при очевидныхъ ошибкахъ противъ природы, при невзрачности большой части лицъ, все же ни одному изъ тысячи изображеній не откажете въ томъ благородствѣ характера, которое могъ сообщить имъ художникъ только подъ тѣмъ условiemъ, когда самъ онъ былъ глубоко проникнутъ сознаніемъ святости изображаемыхъ имъ лицъ. Это художественные идеалы, высоко поставленные надъ всѣмъ житейскимъ; идеалы, въ которыхъ русскій народъ выразилъ свои понятія о человѣческомъ достоинствѣ, и къ которымъ, вмѣстѣ съ молитвою, обращался онъ, какъ къ образцамъ и руководителямъ въ своей жизни. И тѣмъ дороже для насъ эти иконописные идеалы, что древняя Русь, до самаго XVII столѣтія, за отсутствиемъ искусственной поэзіи,

не знала другихъ поэтическихъ идеаловъ, кромѣ полуимионическихъ личностей древняго богатырскаго эпоса, такъ-что только въ произведеньяхъ иконоописи наши предки вполнѣ могли выразить свою творческую фантазию, вдохновленную христіанствомъ.

Чтобъ опредѣлить господствующій характеръ этихъ иконописныхъ идеаловъ, надобно обратить вниманіе на выборъ самыхъ сюжетовъ и на точку зрѣнія, съ которой они изображались. Взгляните опять на лицевые святцы или на любой изъ старинныхъ иконостасовъ, и тотчасъ же увидите, какія личности болѣе господствуютъ въ нашей иконоописи, юныя и свѣжія, или старческія и измѣденныя, красивыя и женственныя или мужественныя и строгія? Во-первыхъ, вы замѣтите, что иконопись предпочитается мужскіе идеалы женскимъ, придавая большее разнообразіе первымъ, и не умѣя и не желая изображать женскую красоту и грацію, такъ что женскія фигуры въ нашей иконоописи вообще незначительны, мало развиты и однообразны. Во-вторыхъ, изъ мужскихъ фигуръ лучше удаются старческія или по крайней мѣрѣ зрѣлыя, характеры вполнѣ сложившіеся, лица съ бородою, которую такъ любить разнообразить наша иконопись, и съ рѣзкими очертаньями, придающими иконописному типу индивидуальность портрета, какъ это можно видѣть напримѣръ изъ приложенного здѣсь снимка (рис. 3) съ фотографической копіи иконы Николая Чудотворца, извѣстной подъ названіемъ келейной иконы Преп. Сергія Радонежскаго. Описаніе этого особенно популярнаго на Руси иконописнаго типа помѣщено ниже, гдѣ говорится о подлинникахъ. Менѣе удаются юноши, потому что ихъ очертанія, по неопределенноти нѣжныхъ, переливающихся линій, сближаются съ дѣвическими. Впрочемъ, изображенія ангеловъ нерѣдко являются въ нашей иконоописи замѣчательными въ этомъ отношеніи исключеніемъ, удивляя необыкновеннымъ благородствомъ своей неземной натуры. — Еще менѣе мужскихъ юношескихъ фигуръ, удаются фигуры дѣтскія, для изображенія которыхъ требуется еще больше нѣжности и мягкости, нежели въ фигурахъ женственныхъ. Эту сторону нашей иконоописи лучше всего можно оцѣнить въ изображеніяхъ Христа-младенца, который обыкновенно больше походитъ на маленькаго взрослого человѣка, съ рѣзкими чертами вполнѣ сложившагося характера, какъ бы для выраженія той богословской идеи, что Предвѣчный младенецъ, не раздѣляя съ смертными слабостей дѣтскаго возраста, и въ младенческомъ своемъ образѣ является строгій характеръ искупителя и небеснаго Судіи.

Потому, въ изображеніи Богородицы съ Христомъ младенцемъ, иконопись избѣгаетъ намековъ на природныя, наивныя отношенія, въ которыхъ съ такою грацію высказываются нѣжные инстинкты между обыкновенными матерями и ихъ дѣтьми. Древній типъ Богородицы Млекопитательницы,



3. Икона Св. Николая Чудотворца, по преданию — келейная Препод. Сергія Радонежского.

общій западу и востоку, на западѣ получилъ самое разнообразное развитіе; на востокѣ же, хотя и сохранился, какъ остатокъ преданія, но менѣе занималъ воображеніе художниковъ, нежели типъ строгій, отрѣшенній отъ всякихъ намековъ на земныя отношенія между матерью и ея младенцемъ. Съ этою пѣлью, Богородица изображается въ нашей иконоописи болѣе задумчиво и углубленно въ себя, нежели внимательно къ носимому ею, и только наклоненіемъ головы иногда сопровождаетъ она выраженіе на лицѣ какого-то скорбнаго предчувствія, обыкновенно называемое *умиленіемъ*. Вообще въ ней слишкомъ много мужественнаго и строгаго, чтобы могла она низойти до слабостей материнскаго сердца, равно какъ въ самомъ Младенцѣ столько возмужалаго и зрѣлаго, что съ его величиемъ была бы уже несомнѣнна рѣзвая игривость неразумнаго младенца; для этого и изображается онъ обыкновенно ребенкомъ не самого раннаго возраста, а уже нѣсколько развившимся, чтобы зрѣлость господствующей въ его лицѣ мысли менѣе противорѣчила дѣтской Фигурѣ.

Отрѣшенностъ отъ житейскихъ условій, принятая за принципъ въ нашей иконоописи, выразилась въ этой священной группѣ замѣненою семейныхъ узъ неземнымъ союзомъ, въ которомъ Богоматерь представляется мистическимъ престоломъ, на которомъ возвѣдается ея Божественный сынъ, благословляющій своею десницею. Эта мысль нашла себѣ самое полное выраженіе въ вѣомъ такъ называемомъ *Знаменіе*, въ одномъ изъ древнѣйшихъ на Руси, мѣстное чествованіе котораго съ раннихъ временъ Новгородъ раздѣлялъ съ Аѳонскою Горою.

Если нашу иконоопись въ группѣ Богоматери съ Христомъ-младенцемъ упрекаютъ въ недостаткѣ жизненныхъ отношеній семейной любви; то еще большихъ упрековъ заслуживаетъ живопись западная въ тѣхъ крайностяхъ, до которыхъ она доходитъ въ изображеніи этихъ житейскихъ отношеній, заставляя Богородицу забавлять своего [Предвѣчнаго младенца птичкою или цвѣткомъ¹⁾], кормить его ягодами и плодами²⁾, держать его у своихъ ногъ, въ то время, какъ онъ, хотя и граціозно, но неразумно рѣзвится, или обнимается и играетъ съ своимъ товарищемъ, маленьkimъ Иоанномъ Предтечею. Самые ангелы, которыхъ католическое искусство часто вводитъ въ эту группу, играютъ роль слишкомъ наивную. Они забавляютъ Младенца не только музыкою, но и плодами, къ которымъ онъ простираетъ свои ручки³⁾. Уже и

1) Скульптурное изображеніе Мадонны съ цвѣткомъ (*Madonna del Fiore*) Пизанской школы, въ церкви *Madonna della Spina* въ Пизѣ и на вратахъ Флорентійскаго собора.

2) Напр. Квентина Мессиса въ Берлинскомъ музѣе — Мадонна, кормящая Христа вишнями.

3) Мемлинга въ флорентійской галлереѣ Uffizi.

совмѣщеніе въ одной картинѣ Христа-младенца и дитяти Иоанна Предтечи съ ихъ святыми матерями, столь обыкновенное въ живописи католической, нарушаетъ постороннею примѣсью идею о Предвѣчномъ Младенцѣ, носимомъ Богоматерью. Эта идея совсѣмъ исчезаетъ въ странномъ изображеніи, особенно распространенному въ древней живописи Голландской и Кёльнской, и извѣстнаго подъ именемъ Святаго Родства (*die heiligen Sippen*). Богородица съ Христомъ-Младенцемъ сидитъ окруженнная дѣтьми — будущими Апостолами съ ихъ матерями; позади стоятъ ихъ мужья. Дѣти играютъ въ игрушки, дѣлять между собою лакомства, учатся у своихъ матерей читать⁴⁾). Правда, что свобода наивной фантазіи иногда внушала художникамъ самыя грациозныя идеи, какъ напримѣръ, въ знаменитомъ Кёльнскомъ образѣ Мадонны въ Саду Розъ; но вообще идея религіозная, возвышенная и строгая, погрязала въ мелочахъ дѣйствительности, принимая характеръ сентиментальный и женоподобный, именно въ слѣдствіе развитія женственного чувства въ Богоматери, какъ въ идеалѣ всѣхъ смертныхъ матерей. Этотъ принципъ имѣетъ свою добрую сторону въ жизненности типа Богоматери, въ его примѣнимости къ вседневной обстановкѣ дѣйствительности, но вмѣстѣ съ тѣмъ предлагаетъ для фантазіи слишкомъ заманчивый путь заглушить божественную идею житейскими мелочами.

Въ противоположность излишней строгости и мужественности, до которыхъ часто доводится типъ Богоматери въ русской иконописи, живопись западная наклонна къ излишней сентиментальности и женственности, которую эта живопись иногда будто намѣренно играетъ. Въ этомъ отношеніи заслуживаетъ вниманія одинъ странный мистический сюжетъ, встрѣчающійся и въ итальянскомъ, и въ нѣмецкомъ, даже въ чешскомъ искусствѣ, и, кажется, особенно распространенный въ древне-голландскомъ. Это, если можно такъ выразиться, *Женская Троица*, состоящая въ изображеніи группы изъ трехъ фигуръ: Христосъ-Младенецъ сидитъ на рукахъ Богородицы, а сама Богородица, иногда какъ ребенокъ, иногда какъ взрослая девица, сидитъ на рукахъ своей Матери Анны. Особенно поражаетъ своей крайнею наивностью этотъ сюжетъ въ изображеніяхъ искусства неразвитаго, представляющаго Христа-Младенца въ видѣ куклы, которою будто забавляется девочка, сидящая на рукахъ своей Матери²⁾.

Чтобы изъять священные изображенія изъ мелочной обстановки ежедневной жизни, наша иконопись возводитъ ихъ въ область молитвенного че-

1) Въ публичныхъ галлереяхъ Кёльна (№ 68), Антверпена (№ 74), Франкфурта на Майнѣ (№ 155).

2) Напр. въ иконѣ, изображающей Св. Бегу и Св. Анну, между женами, въ Большомъ Женскомъ монастырѣ (*Grande Beguinage*) въ Гентѣ.

ствованія. Величавыя Фигуры Апостоловъ, Пророковъ и Праотцевъ, съ обѣихъ сторонъ ярусовъ иконостаса, съ благоговѣніемъ молитвы притекаютъ къ Господу Богу, возсѣдающему на престолѣ. Святые, въ лицевыхъ святцахъ, или молятся сами или благословляютъ обращающихся къ нимъ съ молитвою; иные держать въ рукахъ Св. Писаніе, въ видѣ книги или свитка съ начертаннымъ на немъ священнымъ текстомъ. *Дѣянія*, то есть, событий изъ ихъ жизни, остаются на заднемъ планѣ, и потому изображаются мелкимъ письмомъ кругомъ самого святаго, написанного въ значительно болѣешихъ размѣрахъ. Само собою разумѣется, что молитвенное настроеніе налагаетъ замѣтную печать однообразія на всѣ эти священные лица, за то предохраняетъ иконописца отъ паденія въ традиціальность и въ оскорбительную для религіознаго чувства наивность, которыя неминуемо обнаружились бы, еслибы его слабое и неразвитое искусство отказалось отъ служенія молитвѣ.

Однообразіе молитвенной постановки усиливается однообразіемъ разрядовъ, на которые дѣлятся изображаемыя Фигуры, въ ихъ опредѣленныхъ преданіемъ костюмахъ: это праотцы, апостолы, мученики, святители, отшельники, монахи, цари и царицы и т. д. Присовокупленіе собственно русскихъ святыхъ къ циклу обще-христіанскому, заимствованному изъ Византіи, мало внесло разнообразія въ эту систему, какъ потому что русскіе святые писались на образецъ типовъ, заимствованныхъ изъ Византіи, такъ и потому, что кругъ русскихъ святыхъ ограничивается, за немногими исключеніями, князьями и монахами. Такъ какъ по средневѣковому обычаю, свѣтскіе люди подъ конецъ своей жизни для спасенія души принимали монашескій чинъ, то и нѣкоторые князья и княгини чествуются и изображаются святыми только въ ихъ монашескомъ видѣ, какъ напримѣръ, Александръ Невскій¹⁾, Петръ и Февронія Муромскіе.

Монастырское и аскетическое направленіе, вообще господствующее въ лицевыхъ русскихъ святцахъ, очевидно, указываетъ на ихъ развитіе подъ вліяніемъ церковныхъ властей и монаховъ. Сношенія съ монастырями Аeonской Горы, хотя и не частыя, могли способствовать этому направленію. Отчужденіе иконописи отъ природы и отъ всего нѣжнаго, цвѣтущаго и молодаго соотвѣтствовало аскетическимъ идеямъ о покореніи плоти духу и о ея изможденіи и умерщвлѣніи. Потому русская иконопись, давъ значительное дополненіе восточнымъ святцамъ типами аскетическими и монашескими, почти вовсе не развила русскихъ типовъ женскихъ, которыхъ въ нашихъ лицевыхъ святцахъ не насчитывается и до десятка. Этому излишнему презрѣ-

1) Котораго новѣйшіе живописцы, по незнанію иконописныхъ преданій, обыкновенно пишутъ въ княжескомъ одѣяніи.

нію къ женщинѣ на востокѣ опять противополагается направлениe католи-ческое, которое, примиривъ съ догматами церкви вѣжливость къ дамамъ Трубадуровъ и Миннезенгеровъ, внушило Данту свою возлюбленную возвести въ мистической образѣ Богословія, и которое, создало Кьяру Ассизскую, Екатерину Сіенскую и столько другихъ граціозныхъ, восторженныхъ и сен-тиментальныхъ женскихъ идеаловъ, размноживъ ихъ наконецъ до одиннад-цати тысячи святыхъ дѣвицъ, будто бы погибшихъ вмѣстѣ съ св. Урсулою, ихъ предводительницею—сюжетъ знаменитыхъ иконъ, которыми Мемлингъ украсилъ раку этой святой¹⁾). Напротивъ того, скромную и не богатую фан-тазію русского иконописца воспитывали строгіе типы Варлаама Хутынского, Сергія Радонежского, Кирилла Бѣлозерского, Зосимы и Савватія Соловец-кихъ, Антонія и Феодосія Печерскихъ и другихъ монашествующихъ под-вижниковъ Русской земли, которыхъ однообразные характеры, результатъ одинакового призванія и одинаковыхъ условій жизни, усиливали однообраз-ный строй русской иконописи.

Было бы воющею несправедливостью противъ условій изящнаго вкуса—не согласиться съ тѣми, которые видятъ одинъ изъ существенныхъ недостатковъ нашей иконописи именно въ этой сурости аскетизма; но вмѣстѣ съ тѣмъ, на основаніи тѣхъ же условій изящнаго, слѣдуетъ упомянуть, что и католическая изнѣженность, не смотря на привлекательныя формы, въ ко-торыхъ она выражалась, на столько же оказалась далека отъ своей цѣли въ искусствѣ церковномъ, даже можетъ быть еще дальше, нежели восточ-ная сурость; потому что эта изнѣженность такъ сильно способствовала профанациіи церковнаго стиля, что уже въ XV в. стало входить въ обычай у западныхъ живописцевъ писать Богородицу по портретамъ своихъ женъ, знакомыхъ дамъ и даже любовницъ. Крайность развитія художественности въ ущербъ религії довела наконецъ художниковъ до того, что они находили для себя очень естественнымъ скандалезный приемъ изображать Мадонну, въ своихъ этюдахъ, сначала обнаженную, съ ногъ до головы, и потомъ уже драпировать ее одѣяніемъ²⁾.

Переходя отъ отдѣльныхъ фигуръ къ изображенію цѣлыхъ событий и сценъ, мы находимъ въ нашей иконописи тоже однообразіе и ту же бѣдность, въ противоположность неистощимому разнообразію сюжетовъ въ церковномъ искусствѣ католическомъ. И въ томъ и другомъ искусствѣ выразились усло-вія исторической жизни и цивилизациі. Только Прологомъ и Святцами огра-ничивалось все воспитаніе фантазіи древне-русского иконописца, не знав-

1) Въ Брюгге, въ больницѣ св. Иоанна.

2) Напр. Фра-Бартоломео рисунокъ въ Uffizi во Флоренціи.

шаго ии повѣстей, ии романовъ, ии духовныхъ драмъ, всего этого поэтическаго обаянія, въ средѣ котораго созрѣвало искусство на западѣ. Съ благоговѣйною боязнью относились наши предки къ религіознымъ сюжетамъ, не смѣя видоизмѣнять ихъ изображенія, завѣщанныя отъ старины, считая всякое удаленіе отъ общепринятаго въ иконописи такою же ересью, какъ измѣненіе текста Св. Писанія. Отъ этого принципа русское искусство, безъ сомнѣнія, много потерпѣло въ отношеніи къ своему развитію; оно намѣренно наложило на себя узы коснѣнія и застоя, и, вместо того, чтобы питать воображеніе, держало его цѣлья столѣтія въ заповѣдномъ кругу одпообразно повторяющихся иконописныхъ сюжетовъ изъ Библіи и Житій Святыхъ, и если не впало оно въ совершенную апатію, то потому только, что находило для себя жизненный источникъ въ религіозномъ благочестії.

Если бы изобрѣтательность католической фантазіи умѣла удержаться въ границахъ той счастливой середины, въ которой разнообразіе дѣйствительности, не нарушая торжественности священнаго события, сообщаетъ ему живость 'свѣжаго впечатлѣнія; то искусство католическое безусловно можно бы предпочесть нашему. Но оно такъ рано стало переступать эти границы, что уже въ самыхъ благочестивыхъ произведеніяхъ готического стиля XIII в. встрѣчается странная примѣсь игры фантазіи, не обузданной должнымъ уваженіемъ къ святынѣ; напримѣръ, въ церковныхъ рельефахъ, рядомъ съ ангелами и святыми, въ назиданіе публики, помѣщалась скандальная сцена, какъ любовница Александра Македонскаго єдетъ верхомъ на Аристотелѣ, взнуздавъ его будто коня, или какъ поэта Виргилия спускаютъ изъ окна въ корзинѣ, и тому подобные забавные сюжеты, заимствованные изъ шутливыхъ разсказовъ труверовъ. Напротивъ того, наша иконопись, ограждая себя отъ чуждой примѣси, вмѣняетъ иконописцу въ обязанность иничего другаго не писать кромѣ священныхъ предметовъ, какъ можно это видѣть въ слѣдующемъ правилѣ изъ вышеупомянутаго наставленія иконописцамъ въ подлинникѣ г. Большакова съ лицевыми святцами: «аще убо кто таковое святое дѣло, еже есть иконное воображеніе, всяко сподобится искусенья быти, тогда не подобаетъ ему кромѣ святыхъ воображеній ничтоже начертывать, рекше воображати, еже есть на глумленіе человѣкомъ, ни звѣрска образа, ни зміева, ниже ино что плѣжющихъ (т. е. пресмыкающихся) или рода гмышевска, кромѣ гдѣ либо въ прилучшихъ дѣяніихъ, якоже есть удобно и подобно». — Западное же искусство, чѣмъ больше совершенствовалось, тѣмъ больше входила въ религіозные сюжеты примѣсь свѣтская, тѣмъ дальше отклонялось искусство отъ строгости религіознаго стиля, развиваясь на той языческой почвѣ, которая уже во времена Данта давала поводъ Христа называть Юпитеромъ, а Христіанскій рай Олимпомъ.

Если въ искусствѣ итальянскомъ религіозный стиль съ XVI вѣка окончательно былъ заглушенъ античною миѳологіей и чувственностью, то искусство древне-фламандское, слѣдя по тому же пути профанациіи религіознаго чувства, стремилось его уберечь въ болѣй чистотѣ искренностью въ воспроизведеніи дѣйствительности, озаренной сіяніемъ религіи. Потому оно предложило себѣ для решенія великую задачу—совмѣстить религію съ материализмомъ, и события и идеи Евангельскія съ домашнимъ обиходомъ. Съ этой цѣлью оно великія тайны Св. Писанія объясняетъ случаями ежедневной жизни, и вмѣстѣ съ тѣмъ какъ бы освящаетъ ежедневность домашняго быта, возводя ея пошлыя формы до сюжетовъ Евангельскихъ. Для примѣра можно указать на одну изъ безподобныхъ Мадоннъ Ванъ-Эйка¹⁾. Она сидитъ на престолѣ, въ ногахъ разосланъ пышный коверъ — подробность, отлично удающаяся этой школѣ. Христосъ-Младенецъ сосеть ея грудь, а въ лѣвой рукѣ держить яблоко. Чувственности его выраженія, приличного самому занятію, соответствуетъ чувственное наслажденіе, съ которымъ на него смотрить мать. Это — возведеніе въ идеаль此刻а, вполнѣ чувственаго. Налѣво отъ престола на окнѣ лежать два яблока, на право на окнѣ же — тазъ съ водою, а повыше, въ нишѣ — подсвѣчникъ безъ свѣчи и графинъ съ водою: однимъ словомъ, точно будто бы царственный престоль перенесенъ въ голландскую кухню, освященную неземнымъ присутствіемъ самой Мадонны.—Много искреннаго благочестія въ портретахъ, которыми фламандскій художникъ наполняетъ Евангельскія сцены; и отсутствие идеальности, соответствующей сюжету, восполняется правдою и искренностью. Его вдохновляетъ только жизнь, только дѣйствительность, въ которой онъ стремится прозрѣть Евангельскіе идеалы, но вмѣсто ихъ пишетъ портреты гражданъ Гента и Антверпена. Потому религіозный идеаль и портретъ соединяются для него въ одно нераздѣльное цѣлое, а самая прилежная, дагерротипная отѣлка подробностей является въ немъ знакомъ столько же любви къ природѣ, сколько и религіознаго благоговѣнія къ изображаемому священному предмету во всѣхъ его мельчайшихъ подробностяхъ.

Постороннія примѣси къ религіознымъ сюжетамъ, умножаясь болѣе и болѣе вмѣстѣ съ развитиемъ западнаго искусства, мало по малу отодвигаютъ назадъ интересъ религіозный, и такимъ образомъ икона переходитъ въ картину, и живопись церковная въ историческую, портретную, ландшафтную и жанровую. Этотъ переходъ во всей ясности выражается во множествѣ произведеній, въ которыхъ религіозный сюжетъ берется только поводомъ для изображенія чего нибудь другаго, что больше интересуетъ художника. Такъ

1) Въ городскомъ музѣѣ во Франкфуртѣ на Майнѣ.

напримѣръ, Брейгель береть изъ Евангелия Голгоѳское событіе для того только, чтобы загромоздить свою картину разнообразными сценами изъ быта народнаго, съ толпами зѣвакъ, продавцемъ всякой всячины, и вообще со всѣми шумными развлеченьями базарной толкотни, въ которой Евангельское событіе сокращается до пошлыхъ размѣровъ торговой казни¹⁾. Павелъ Веронезъ²⁾ любилъ писать Бракъ въ Канѣ Галилейской, потому что этотъ сюжетъ давалъ его исторической кисти самый полный просторъ для изображенія роскошныхъ пировъ Венеціанскихъ и современнаго ему общества дамъ, кавалеровъ, въ ихъ современныхъ костюмахъ, съ собаками, пажами, Арапами и служителями, которые суетятся около пышнаго стола. Рубенсъ подъ предлогомъ Святаго Семейства писалъ семейные портреты, въ которыхъ его жена замѣняла Богородицу, онъ самъ Іосифа, а двое бѣлокурыхъ толстыхъ ребята, играющихъ въ соломенной лялькѣ — Христа-Младенца и маленькаго Предтечу³⁾.

Итакъ, основываясь на историческихъ данныхъ, слѣдуетъ вывести, изъ сравненія искусства на западѣ и у насъ, тотъ результатъ, что церковное искусство на западѣ было только явленіемъ времененнымъ, переходнымъ, для того, чтобы уступить мѣсто искусству свѣтскому, живописи исторической, жанру, ландшафту; напротивъ того, искусство русское, самыми недостатками къ развитію удержанное въ предѣлахъ религіознаго стиля, до позднейшаго времени во всей чистотѣ, безъ всякихъ постороннихъ примѣсей, осталось искусствомъ церковнымъ. Со всею осиятельностью внѣшней формы въ немъ отразилась твердая самостоятельность и своеобразность русской народности, во всемъ ея несокрушимъ могущество, воспитанномъ многими вѣками коснѣнія и застоя, въ ея непоколебимой вѣрности однажды принятымъ принципамъ, въ ея первобытной простотѣ и суроности нравовъ. Строгія личности иконописныхъ типовъ, мужественные подвижники и самоотверженные старики-аскеты, отсутствіе всякой нѣжности и соблазновъ женской красоты, невозмутимое однообразіе иконописныхъ сюжетовъ, соответствующее однообразію молитвы — все это вполнѣ соответствовало суровому, сельскому народу, медленно слагавшемуся въ великое политическое цѣлое, народу трудолюбивому, прозаическому и незатѣйливому на изображенія ума и воображенія, который, при малосложности своихъ умственныхъ интересовъ, былъ такъ мало способенъ къ развитію, что многіе вѣка довольствовался однообразными преданьями старины, бережно ихъ сохраняя въ первобытной чистотѣ.

1) Въ Берлинскомъ музѣѣ.

2) Напр. въ Луврской галлерѣѣ, въ Парижѣ.

3) Напр. въ галлерѣѣ Uffizi въ Флоренціи.



II. Русский иконописный подлинникъ.

Не смотря на свою крайнюю отсталость сравнительно съ западнымъ, наше искусство, слѣдя своимъ историческимъ судьбамъ, выработало въ своей средѣ такой великий, монументальный фактъ, который долженъ быть на ряду со всѣмъ, чѣмъ только можетъ гордиться искусство на западѣ. Эта великий памятникъ, это громадное произведеніе русской иконописи— не отдѣльная какаянибудь икона или мозаика, не образцовое созданіе гениального мастера, а цѣлая иконописная система, какъ выраженіе дѣятельности мастеровъ многихъ поколѣній, дѣло столѣтій, система, старательно обдуманная, твердая въ своихъ принципахъ и послѣдовательная въ проведеніи общихъ началъ по отдѣльнымъ подробностямъ, система, въ которой соединились въ одно цѣлое наука и религія, теорія и практика, искусство и ремесло. Эта великий памятникъ русской народности извѣстенъ подъ именемъ *Иконописного Подлинника*, то есть, руководства для иконописцевъ, содержащаго въ себѣ всѣ необходимыя свѣдѣнія для написанія иконы, техническія и богословскія, то есть, не только практическія наставленія, какъ заготовлять для иконы доску, какъ ее загрунтовывать левкасомъ, или бѣлою мастикою, какъ накладывать золото и растирать краски, но и свѣдѣнія историческая и церковная о томъ, какъ изображать священные лица и события, соответственно Св. Писанію и преданьямъ церкви. Плодъ просвѣщенія древней Руси, ограниченного тѣснымъ объемомъ церковныхъ книгъ, Подлинникъ—возникъ и развивался на основѣ Прологовъ, Миней, Житій Святыхъ и Святцевъ, будучи такимъ образомъ полнымъ выраженіемъ всѣхъ свѣдѣній древне-русского иконописца, литературныхъ и художественныхъ. Какъ на западѣ великие художники стояли въ уровень съ современнымъ имъ просвѣщеніемъ и заявили свою дѣятельность столько же въ искусствѣ, сколько и въ литературѣ и наукѣ; такъ и наши древніе иконописцы стояли во главѣ просвѣщенныхъ людей древней Руси, чтѣ они засвидѣтельствовали созданіемъ ими художественно-литературною системою Иконописного Подлинника, изъ которой ясно видно, что относительно своего времени они были несравненно образованѣе, нежели новѣйшіе русскіе художники относительно современного имъ состоянія просвѣщенія.

Подлинникъ никогда не былъ напечатанъ, а распространялся во множествѣ списковъ, составляя необходимую принадлежность каждой иконописной мастерской. Такъ было въ древней Руси, такъ осталось и доселѣ между сельскими иконописцами. Списки Подлинника, происходя отъ одного общаго

источника и будучи согласны между собою въ общихъ основныхъ положенияхъ, различаются только по большему или меньшему развитію и распространенію правилъ и свѣдѣній, потому что, съ течениемъ времени, согласно практическимъ требованіямъ, малосложное и краткое руководство все болѣе и болѣе усложнялось, будучи время отъ времени дополняемо и измѣняемо самими мастерами, которые имъ пользовались: такъ что въ теченіе какпхъ нибудь полтораста лѣтъ, отъ конца XVI-го, или отъ начала XVII в., и до начала XVIII-го измѣняющійся и развивающійся составъ подлинника служить прямымъ указателемъ исторического хода самой иконописи.

Такъ какъ въ исторіи искусства теорія является тогда, когда, послѣ долгаго времени, сама художественная практика уже выработается въ надлежащей полнотѣ и созрѣть; то и наши Иконописные Подлинники не могли составиться раньше XVI вѣка, когда сосредоточеніе русской жизни въ Москвѣ, дало возможность установиться броженію древнихъ элементовъ до толь разрозненной Руси, и отнеслись къ прожитой старинѣ сознательно, какъ къ предмету умственнаго наблюденія. Централизація государственныхъ силъ соотвѣтствуетъ въ исторіи просвѣщенія Руси собираніе въ одно цѣлое разрозненныхъ преданій русской старины. Только къ концу XV в. собраны были вмѣстѣ всѣ книги Ветхаго и Нового Завѣта, и то еще не въ Москвѣ, а въ Новгородѣ, который тогда стоялъ во главѣ русскаго просвѣщенія. Только къ половинѣ XVI в., и тоже въ Новгородѣ, приведенъ бытъ въ исполненіе громадный национальный планъ — собрать въ одно цѣлое всѣ житія византійскихъ и русскихъ святыхъ, и этотъ колоссальный памятникъ, известный подъ именемъ Макарьевскихъ Четей-Миней, завѣщалъ усиливающейся Москвѣ, какъ свое лучшее наслѣдство, сходившій съ исторической сцены Новгородъ, вмѣстѣ съ своими древними иконами, церковными вратами и драгоценною церковною утварью, которыя, какъ воинскую добычу, перевозили изъ покоренного города къ себѣ въ Москву и въ окрестные мѣстечки Московскіе завоеватели. Но и въ половинѣ XVI вѣка Иконописный Подлинникъ еще не былъ составленъ; чтò явствуетъ пзъ приведенной выше статьи изъ Стоглава, въ которой по поводу церковной цензуры и источниковъ для иконописцевъ непремѣнно было бы упомянуто и объ этомъ столь важномъ руководствѣ. Напротивъ того Стоглавъ послужилъ причиной и поводомъ къ составленію Подлинника, почему и помѣщается въ видѣ предисловія къ этому послѣднему выше приведенная глава изъ Стоглава.

По существу русской иконописи — неукоснительно слѣдовать преданію, надобно полагать, что и до известнаго намъ Подлинника, должны были существовать для иконописцевъ какія нибудь пособія и источники; потому что нельзя же было мастеру всякий разъ, какъ понадобится писать икону, дѣ-

лять экскурсій по разнымъ городамъ и монастырямъ, чтобы копировать древніе образцы или съ ними соображаться. Свѣдѣнія о святыхъ и о праздникахъ онъ могъ почерпать изъ Житій Святыхъ и изъ разныхъ церковныхъ книгъ, и особенно изъ Прологовъ, расположенныхъ для удобства въ справкахъ по мѣсяцамъ и числамъ. Но кромѣ того, необходимо было имѣть подъ руками рисованные образцы, снятые на бумагу съ иконъ на деревѣ и на стѣнахъ, какъ съ русскихъ, такъ и съ греческихъ, которыя, безъ сомнѣнія, всякий разъ привозили съ собою греческіе мастера, когда были вызываемы на Русь. Эти снимки были не иное что, какъ лицевые Святцы, то есть, изображенія всего церковнаго круга, расположенные по мѣсяцамъ и по днямъ. Для практическаго удобства при каждомъ изображеніи должны были помѣщаться объяснительныя надписи, содержащія въ себѣ краткія свѣдѣнія о праздникахъ и о святыхъ. Такъ какъ снимки эти писались сначала на пергаментѣ, а потомъ на бумагѣ, по большей части, безъ красокъ, одними контурами, или черными линіями, то въ подписяхъ кратко означались колерѣ не только одежды, но и цвѣта лица и волосъ. Неизвѣстно, были ли такие лицевые подлинники на бумагѣ, въ полномъ своемъ составѣ въ XVI вѣкѣ, но отъ начала XVII-го они сохранились, какъ напримѣръ, въ рукописи, принадлежащей графу Строганову, а въ отдѣльныхъ листахъ, въ собранияхъ гг. Забѣлина, Маковскаго, Филимонова, и, безъ сомнѣнія, у многихъ изъ современныхъ иконописцевъ.

Собственно такъ называемый Иконописный Подлинникъ, распространенный во множествѣ списковъ, состоитъ не изъ рисунковъ, а только изъ объяснительного текста, и потому можетъ быть названъ Толковымъ въ отличие отъ Подлинника лицеваго, или отъ рисунковъ.

Этотъ-то Толковый Подлинникъ и составленъ въ слѣдствіе настоятельной потребности, впервые заявленной, какъ слѣдуетъ, въ Стоглавѣ. Въ основу подлинника были взяты святцы, то есть, какъ самый текстъ, или мѣсяцесловъ, такъ и соответствующіе тексту изображенія. Эта основа неизмѣнно проходитъ по всѣмъ спискамъ Подлинника, и по краткимъ и по распространеннымъ, и именно этою-то календарною системою Русскій Подлинникъ существенно отличается отъ Подлинника Греческаго, извѣстнаго по редакціи, изданной Дидрономъ¹⁾. Русскій Подлинникъ, слѣдуя Святцамъ, даже въ самомъ заглавіи своемъ означаетъ предѣлы годичнаго церковнаго цикла: «Послѣдованіе церковнаго пѣнія по уставу иже въ Іерусалимѣ Святая Лавры Преподобнаго Отца нашего Саввы: отъ мѣсяца Сентемвріа до мѣсяца Августа»—или: «Синаксарь праздникомъ Господскимъ и Богородич-

1) Manuel d'Iconographie chrétienne. Paris. 1845.

нымъ и избраннымъ святымъ великимъ, ино среднимъ и рядовымъ» — или: «Книга, глаголемая Подлинникъ, сирѣчь, описаніе Господскимъ праздникомъ и всѣмъ святымъ, достовѣрное сказаніе, како воображаются и каковымъ образомъ и подобiemъ о всѣмъ свидѣтельствуетъ и извѣшаетъ ясно и подробну, отъ мѣсяца Сентеврія до мѣсяца Августа, по уставу иже въ Іерусалимѣ святыя Лавры преподобнаго и богоноснаго отца нашего Саввы освященнаго» — и за тѣмъ: «Мѣсяцъ Септемврій, имѣяй дній 30. Начало индикта, сирѣчь новаго лѣта, за еже въ таковый день внiti Господу въ соборище Іудейское и вдатися ему книзѣ Исаї Пророка» — и потомъ въ послѣдовательномъ порядкѣ, день за день каждого мѣсяца, описываются соотвѣтственно каждому числу мѣсяца иконописные сюжеты, то есть, святые и праздники.

Напротивъ того, Подлинникъ Греческій сочиненъ по условной системѣ нѣкоторымъ монахомъ Діонисіемъ изъ Фурны Аграфской, около того же времени, когда составился и Русскій Подлинникъ, то есть, къ началу XVII в. Какъ ученый компиляторъ, Діонисій располагаетъ иконописный матеріалъ въ такомъ порядкѣ, какой кажется ему удобнѣе для обозрѣнія. Начавъ литературнымъ посвященіемъ своего сочиненія имени Богородицы, и приличнымъ обращеніемъ къ читателю съ скромнымъ заявленіемъ о своемъ посильномъ трудѣ, авторъ излагаетъ его содержаніе въ трехъ частяхъ, существенно отличающихся одна отъ другой. Въ 1-й части содержатся свѣдѣнія техніческія, имѣющія предметомъ переводъ копій съ оригиналовъ, заготовленіе досокъ для иконъ, золоченіе и составленіе красокъ. 2-я часть, самая важная для исторіи искусства, содержитъ въ себѣ описание всѣхъ иконописныхъ сюжетовъ, но не въ календарномъ, а въ систематическомъ порядкѣ: сначала описываются Ветхозавѣтные сюжеты, начиная съ изображенія Девяти Ангельскихъ чиновъ, Низверженія Люцифера и Творенія Мира. Затѣмъ идутъ сюжеты Евангельскіе, начиная Благовѣщеніемъ и оканчивая Страстями Господними и Евангельскими притчами. Потомъ: Праздники Богородичные, 12 Апостоловъ, 4 Евангелиста, св. епископы, діаконы, Мученики, Пустынники, Мироносицы, 7 Вселенскихъ соборовъ и проч. Далѣе Чудеса главнѣйшихъ святыхъ, а именно: Архангела Михаила, Иоанна Предтечи, Апостоловъ Петра и Павла, Николая Угодника, Георгія Побѣдоносца, Екатерины Мученицы и св. Антонія. За тѣмъ слѣдуетъ любопытный эпизодъ, противорѣчащий общей системѣ автора. До сихъ поръ онъ неукоснительно слѣдовалъ своей богословской системѣ, но она оказалась слишкомъ общею и неудобною для распределенія по искусственнымъ рубрикамъ множества мучениковъ; потому, хотя въ общей системѣ Діонисій и помѣстилъ описание нѣкоторыхъ изъ нихъ, но, не справившись съ обширнымъ матеріаломъ, долженъ

быть присовокупить цѣлую главу о Мученикахъ же, въ календарномъ порядке съ сентября по августъ. 2-я книга оканчивается изображеніями аллегорическими и поучительными, каковы: Житіе истиннаго инока, Лѣстница душевнаго спасенія и Путь къ Небу, Смерть Праведника и Грѣшника, и т. п. Книга 3-я имѣеть предметомъ общую систему иконописныхъ сюжетовъ въ примѣненіи къ укращенію храма, то есть, какими сюжетами расписываются церковныя стѣны и своды. Сочиненіе Діонісія оканчивается отрывочными статьями о происхожденіи иконнаго писанія, обѣ образѣ и подобіи Іисуса Христа и Богородицы, и наконецъ о надписяхъ на иконахъ.

Основываясь на статьѣ Греческаго Подлинника о Мученикахъ, расположенной въ порядкѣ мѣсяцеслова, надобно полагать, что до сочиненія Діонісія могли ходить по рукамъ греческихъ мастеровъ иконописныя руководства двоякаго состава: одни содержали въ себѣ свѣдѣнія техническія и описание иконописныхъ сюжетовъ, вѣт мѣсяцесловнаго порядка; другія же были расположены по мѣсяцеслову. Но такъ какъ нельзя было подъ эту систему святцевъ подвести все разнообразіе иконописныхъ сюжетовъ, то Діонісій предпочелъ другую, искусственную систему.

Что въ Греческомъ Подлиннику приведено въ стройный порядокъ, то въ подлинникахъ Русскихъ помѣщается отрывочно и случайно, какъ дополненіе къ мѣсяцесловной системѣ, а именно: техническія наставленія о размѣрѣ фігуръ, о золоченіи и разскрашиваніи, а также иконописные сюжеты, которые не были введены въ кругъ мѣсяцеслова, каковы: Праздники подвижные, то есть, не входящія въ числа мѣсяцеслова: Воскресеніе Христово, Сопшествіе Св. Духа и т. д., а также Страшный Судъ, Св. Софія, Сивиллы и древніе поэты и філософы, лицевые изображенія молитвъ, иконы на иконостасѣ и т. п.

Судя по Греческому Подлиннику, а также по дошедшемъ до насть западнымъ художественнымъ руководствамъ ранней эпохи, каковы сочиненія: католического монаха Теофила XIII в.¹⁾ и итальянца Ченніно Ченніни конца XIV в.²⁾ (по редакціи 1437 г.), — оказывается, что въ раннюю эпоху на западѣ, какъ и позднѣе на востокѣ, искусство не отдѣлялось строгими границами отъ ремесла. Какъ Діонісій начинаетъ свое руководство статьями чисто ремесленного содержанія; такъ и сочиненія Теофила и Ченніни имѣютъ предметомъ только ремесленную сторону производства. Сочиненіе Теофила состоитъ изъ трехъ частей. 1-я часть, имѣющая предметомъ живопись, вся посвя-

1) *Theophili presbyteri et monachi libri III seu diversarum artium schedula. Opera et studio Caroli de L'Escalopier.* Парижъ и Лейпцигъ. 1843.

2) *Il libro dell'arte, o trattato della pittura di Cennino Cennini.* Per cura di G. e C. Milanesi. Firenze. 1859.

щена техническимъ статьямъ о краскахъ, о письмѣ на деревѣ и на стѣнахъ, о золоченіи, о производствѣ миніатюрѣ въ книгахъ. 2-я часть содержитъ наставленія о стеклянномъ производствѣ, то есть, какъ изготавлять печи для этого предмета, какъ дѣлать окна и какъ ихъ расписывать — наставленія, относящіяся къ той цвѣтущей эпохѣ готического стиля, когда расписанныя стекла составляли существенную принадлежность храма. Въ этой же части между прочимъ помѣщены свѣдѣнія о финифти и о Греческомъ стеклѣ, употребляемомъ въ мозаикахъ (гл. XV). Наконецъ 3-я часть посвящена производству металлическому, изъ желѣза, мѣди, бронзы, золота и серебра, о басемныхъ и обронныхъ работахъ, о ніелло, о закрѣплѣніи и впайкѣ въ металлы драгоцѣнныхъ камней, о томъ, какъ дѣлать церковные потиры, подсвѣщики, кадила и паникадила и другую металлическую утварь.

Ченнини, образованный уже въ школѣ Джюттовской, будучи ученикомъ Аньёло-да-Таддео, сына Таддео-Гадди, известнаго ученика Джюттова, хотя имѣеть уже ясныя понятія о необходимости для художника изучать природу, знаетъ свѣтло-тѣнь и перспективу, и свидѣтельствуетъ о значительномъ развитіи своего вкуса; но и его руководство преимущественно и собственно имѣеть предметомъ одно техническое производство: о составленіи красокъ и ихъ употребленіи, о расписываніи не только церковныхъ стѣнъ, но и матерій, знаменъ, гербовъ, обѣ украшенія шлемовъ и щитовъ, лошадиной збури, даже о бѣлиахъ и румянахъ и притиральяхъ для дамъ. Посвящая свое сочиненіе собственно живописи, авторъ касается въ нѣсколькихъ статьяхъ и скульптуры, предлагая правила лѣпить рельефы и снимать скульптурные портреты, какъ грудные такъ и въ полный ростъ.

Основываясь на сравненіи съ этими художественными руководствами, надобно полагать, что и въ нашихъ Подлинникахъ техническія наставленія о левкасѣ и олифѣ, о золоченіи, о краскахъ и т. п. входили уже въ его древнѣйшія редакціи, впрочемъ не иначе, какъ случайныя приложенія; такъ что по мѣрѣ распространенія Подлинника въ спискахъ, эта техническая часть иконописи, или сокращалась или и вовсе выбрасывалась, какъ дѣло коротко известное въ каждой мастерской на практикѣ¹⁾). Такимъ образомъ нашъ Подлинникъ, при древнѣйшихъ основахъ церковнаго преданія, по своему мѣсяцесловному характеру, образовавшемуся въ связи съ исторіею церкви, представляетъ въ развитіи художественной теоріи явленіе позднѣйшее, нежели руководства Теофила и Ченнини, исключительно посвященныя

1) Ровинскій въ своей исторіи рус. школы икон., на стр. 75, неизвѣстно, на какомъ основаніи приписываетъ Погодинскій подлинникъ (въ С.-Петерб. публ. бібл. № 1980) съ техническими статьями, къ началу XVII и даже къ концу XVI в., тогда какъ въ немъ явны слѣды позднѣйшаго польскаго вліянія.

техникъ. Западные мастера заботятся только о производствѣ изящной формы; русские иконописцы стараются о приведеніи въ извѣстность всѣхъ иконо-писныхъ сюжетовъ цѣлаго годичнаго цикла; первые являются мастерами въ своихъ хорошо устроенныхъ мастерскихъ, снабженныхъ всѣми пособіями для многосложныхъ работъ и изъ стекла, и изъ камня, и глины, и изъ металловъ; послѣдніе, какъ богословы и археологи, соображаются съ преданьями церкви и опредѣляютъ *существо иконописного образа и подобія изображаемыхъ сюжетовъ*. Какъ на западѣ рано воспитанное вниманіе къ художественной техникѣ было залогомъ будущихъ успѣховъ въ послѣдовательномъ совершенствованіи искусства; такъ у насъ богословскіе интересы, предваривъ художественную технику, отодвигали ее на второй планъ, и тѣмъ способствовали коснѣнію русскаго искусства.

Вторая отличительная черта русскихъ Подлинниковъ отъ западныхъ руководство—это раннее обособленіе иконописи, отлученіе ея отъ прочихъ искусствъ, которое ведеть свое начало отъ древнѣйшихъ церковныхъ преданій эпохи иконоборства, отдѣлившей живопись отъ скульптуры, и которое въ послѣствіи на Руси усилилось за отсутствіемъ потребностей и средствъ къ монументальнымъ сооруженьямъ изъ камня, украшеннымъ всею роскошью формъ архитектурныхъ и скульптурныхъ. На западѣ, напротивъ того, мы уже видѣли въ XIII в. французскаго архитектора, который былъ вмѣстѣ и скульпторомъ и живописцемъ. Соответственно идеѣ о совокупности художественныхъ формъ живописи и скульптуры, составляющихъ нераздѣльные, живые члены одного архитектурнаго цѣлага, такъ вводить своего ученика въ святилище искусства монахъ Теофиль во вступлениі къ 3-ей части своего руководства: «Великій Пророкъ Давидъ, котораго, за простоту и духовное смиреніе, искони вѣковъ самъ Господь, по предопределѣнію въ своеемъ предвѣдѣніи, избралъ въ своеемъ сердцѣ и возвель въ цари своему любимому племени, утвердивъ его своимъ Духомъ Святымъ на благочестное и премудрое управлѣніе, онъ Давидъ, со всемъ устремленіемъ ума своего предаваясь любви къ своему Создателю, между прочимъ изрекъ: *Господи, возлюбихъ благолепіе дому Твоему. Мужъ, облеченный такимъ могуществомъ и глубиною разума, домомъ именуетъ обиталище небеснаго царства, въ которомъ самъ Господь въ неизреченной славѣ своей предсѣдаетъ ликовствующимъ чинамъ Ангельскимъ, и къ которому взываетъ Псалмопѣвецъ изъ глубины утробы своей: едино просихъ отъ Господа, то взыщу: еже жити въ дому Господни вся дни живота моего; или, возгорая желаніемъ того прибѣжища преданной души и чистаго сердца, гдѣ самъ Господь воистину пребываетъ, такъ онъ молитвословитъ: Духъ правый обнови во утробѣ моей: несомнѣнно, возревноваль онъ объ украшениі дома Господня внѣшняго, то*

есть, мѣста для молитвы. Однако сколько ни горѣлъ онъ усердіемъ быть строителемъ храма, но не сподобился того по причинѣ частаго пролитія крови, хотя и вражеской, и всѣ строительные запасы, золото, серебро, мѣдь и жѣльзо завѣщалъ сыну своему Соломону. Онъ читалъ въ книгѣ Исхода, какъ Господь повелѣлъ Моисею соорудить скіпію и попменно самъ избралъ мастеровъ, исполнивъ ихъ духа премудрости и разума и познанія для изобрѣтенія и воспроизведенія того дѣла въ золотѣ и серебрѣ и мѣді, въ драгоценныхъ камняхъ и деревѣ и во всякомъ родѣ художества: и уразумѣлъ онъ въ благочестивомъ размышленіи, что Господу Богу угодно такое благолѣпіе, котораго созиданіе промышленіемъ и силою Духа Святаго самъ Онъ благойзволилъ предначертать, и отсюда увѣровалъ, что безъ Его наитія ни что не можетъ быть воспроизведено въ такомъ дѣлѣ. Потому, возлюбленный сынъ мой, не обинуясь уповай совершенно вѣрою, что Духъ Господень исполнилъ твоє сердце, когда ты изукрасилъ Его святой домъ тако-вымъ благолѣпіемъ и разновидностью художества; и дабы не входилъ ты въ сомнѣніе, я изложу тебѣ во всей ясности, какъ проистекаетъ для тебя отъ семи даровъ Духа Святаго все, чemu бы ты въ художествѣ не учился, что бы ты ни помышлялъ и ни изобрѣталъ. Отъ Духа Премудрости ты по-знаешь, что все сотворенное происходитъ отъ Бога и безъ Него ничто же бысть. Отъ Духа Разума ты принялъ способность изобрѣтенія, въ какомъ порядкѣ, въ какой разновидности и въ какихъ измѣреніяхъ производить разные предметы художества. По Духу Совѣта ты не скроешь таланта, тебѣ отъ Бога врученаго, но, открыто передъ всѣми съ смиреніемъ работая и поучая, ты неложно предъявишь его всѣмъ ищущимъ познать его. По Духу Силы ты стряхнешь съ себя коснѣніе лѣноты, и все, что ни предпримешь, съ бодростью приведешь къ исполненію въ полной силѣ. По духу Познанія тебѣ дано отъ избытка сердца господствовать разумомъ (гениемъ), и съ полною увѣренностью преподать всему миру, чѣмъ ты изобилуешь въ совер-шенствѣ. По Духу Милосердія ты благочестиво соразмѣриши мзду за трудъ, что бы ты когда либо и сколько бы кому ни работалъ, да не обуяетъ тебя грѣхъ сребролюбія и алчности. По Духу Страха Божія ты усмотриши, что ничего не можешь ты совершить самъ по себѣ, безъ сопровожденія Божія, но, вѣруя и исповѣдуя и вознося молитвы, ты возложишь на милосердіе Божіе все, что бы ты ни дѣлалъ и чтобы ни замышлялъ. Будучи одушевленъ за-логомъ этихъ добродѣтелей, о возлюбленный сынъ мой, увѣренно вступишъ ты въ домъ Божій и украсишь его благолѣпіемъ. Испестривши своды и стѣны разнымъ художествомъ, различными красками, ты представишь взору какъ бы видѣніе рая, веснующаго всякими цвѣтами, зрачнаго травою и листвіемъ, и сподобляющаго вѣнцами по разнымъ чинамъ души праведни-

ковъ, да возвелчать Творца въ Его твореніи взирающіе на твое дѣло и превознесутъ Его чудеса въ созданіи рукъ Его. И не знаетъ око человѣческое, на чемъ остановить взоръ свой. Взглянетъ ли на своды, они испещрены будто ковры; остановится ли на стѣнахъ — стѣны являютъ подобіе рая; погрузится ли въ обиліе свѣта, изливаемаго окнами — удивляется несказанной красотѣ стекла и разновидности драгоценной работы. Да созерцааетъ благочестивая душа изображеніе Страстей Господнихъ, и придетъ въ сокрушеніе; да узритъ, сколько мученій своимъ тѣламъ претерпѣли Святые и какую мзду воспріяли на небѣ, и поревнуетъ о исправленіи своей жизни; да усмотритъ она, каковы радости въ небѣ и каковы мученія въ огнѣ адскомъ, и воспрянетъ надежною ради своихъ добрыхъ дѣлъ и ужаснется за свои грѣхи. И такъ, воспрянь, добрый мужъ, счастливый передъ Богомъ и людьми въ этой жизни, счастливѣе того въ будущей, о ты, трудами и искусствомъ котораго бываетъ приносимо столько жертвъ Господу Богу, восплеменись отнынѣ вящею ревностью, и съ напряженіемъ ума своего восполніи своимъ художествомъ, чего еще не достаетъ между утварью дома Господня, безъ которой не могутъ быть совершаемы божественные таинства и церковное служеніе, а именно: потирь, свѣщники, кадила, алавастры, ковши, раки святыхъ, кресты, оклады и другіе предметы, необходимые для церковнаго употребленія. Если пожелаешь все это работать, начинай слѣдующимъ порядкомъ».

Если мастеръ цвѣтущааго времени готическихъ сооруженій, введши своего ученика внутрь храма, посвящаетъ его въ таинства глубокой идеи дома Господня, и изъ общаго впечатлѣнія цѣлаго зданія извлекаетъ художественные подробности, получающіе свое значеніе только въ цѣломъ архитектурномъ вмѣстилищѣ церковнаго служенія; то иконописецъ русскій, заботясь объ опредѣленіи иконописнаго цикла въ своемъ подлинникѣ, самый храмъ разсматриваетъ съ точки зрѣнія мѣсяцеслова, разлагая общее впечатлѣніе архитектурнаго цѣлаго на иконописныя подробности, расположенные по мѣсяцамъ и днямъ, и для того въ самомъ Храмѣ Святой Софіи въ Цареградѣ думаетъ онъ видѣть весь иконописный мѣсяцесловъ, будто бы изображеній въ немъ въ триста шестидесяти предѣлахъ, во имя святаго на каждый день мѣсяца. Переходомъ отъ этого Византійскаго преданія VI-го в. къ позднѣйшимъ временамъ служить ему Менологій, или Мартіологій Императора Василія Македонянина, то есть, преданіе о какихъ-то лицевыхъ святцахъ, безъ сомнѣнія, имѣющее связь съ знаменитою Ватиканской рукописью съ миниатюрами (989 — 1025) и съ рукописью XI в. Синодальною, рисунки которой изданы Московскимъ Публичнымъ Музеемъ, преданіе, соотвѣтствующее столько же мѣсяцесловной системѣ подлинника,

сколько и характеру нашей иконописи, стремившейся въ своемъ развитіи къ минніатюрнымъ размѣрамъ.

Третья отличительная черта русскихъ подлинниковъ состоитъ въ определенности религіознаго направлениія, имѣющаго цѣлью ненарушимое сохраненіе преданія, поддерживаемое въ древней Руси всеобщимъ уваженіемъ къ священной старинѣ. Напротивъ того, руководства западныя, исключительно занятыя усовершенствованіемъ художественной техники и ея широкимъ развитiemъ въ приложеніи къ разнымъ отраслямъ искусства, или уже забываютъ древне-христіанскія преданія и не приписываютъ имъ особенной важности, или же съ намѣреніемъ вытесняютъ ихъ, какъ неизящную старину, называя ее Византійскимъ стилемъ. Монахъ Теофиль подробно излагая наставленія о производствѣ разрисованныхъ стеколъ въ окнахъ готическихъ храмовъ¹⁾, вовсе не касается церковныхъ сюжетовъ, на стеклахъ писанныхъ, между тѣмъ, какъ этотъ предметъ имѣть особенную важность въ исторіи развитія христіанскихъ ідей въ живописи. Кое-гдѣ, правда, приводить онъ драгоценныя данныя для Христіанской Археологии, но мимоходомъ, не придавая имъ особенной важности, между техническими подробностями самаго производства работъ; какъ напримѣръ, объ изображенії на кадилахъ четырехъ Райскихъ рѣкъ въ видѣ человѣческихъ фігуръ съ урнами, о символикѣ двѣнадцати оконъ, украшающихъ эту утварь, и о соотвѣтствіи двѣнадцати драгоценныхъ камней двѣнадцати апостоламъ²⁾. Ченни, гордясь тѣмъ, что образовался въ школѣ Джіотто, въ самомъ началѣ своего сочиненія ставитъ на видъ, что этотъ великий художникъ претворилъ живопись изъ греческой въ латинскую и обновилъ ее³⁾, то есть, дасть ей такое направленіе, по которому она безпрепятственно могла развиваться и идти впередъ. Соответственно этому новому направленію, итальянское руководство, сверхъ изученія образцовъ лучшихъ мастеровъ, рекомендуетъ живописцамъ уже копированье съ натуры: «возьми во вниманіе, что самое совершенѣйшее руководство, какое только возможно, и лучшее кормило — это тріумфальная врата копированія съ натуры (по вычурному выраженію итальянского живописца XIV в.). Оно выше всѣхъ другихъ образцовъ, и смѣло ввѣряйся ему, и особенно, когда почувствуешь въ себѣ охоту дѣлать рисунки. Не пропускай дня безъ того, чтобы чего нибудь не срисовать, хотя бы какую малость, и это принесеть тебѣ великую пользу»⁴⁾.

Напротивъ того, Русский подлинникъ, не расчитывая на успѣхи въ

1) Кн. II, гл. XVII—XXI.

2) Кн. III, гл. LIX и LX.

3) Cennini, гл. I.

4) Гл. XXVIII.

будущемъ, и не догадываясь о пособіяхъ натуры для искусства, свои образцы видитъ въ отдаленномъ прошедшемъ. Онъ гордится своею связью со временами Юстиніана, соорудившаго въ VI в. Святую Софію Константинопольскую, и съ уважениемъ относится о позднейшей иконописи Аѳонской. Какъ Ченнини вмѣняетъ въ заслугу главъ своей школы національное стремленіе къ созданію живописи латинской, то есть, не только католической, но и итальянской; такъ и наши подлинники, съ тѣмъ же національнымъ сознаніемъ стоять за Византію, возводя къ ней свое родное, русское. Для Итальянца—латинское или итальянское однозначительно съ обновленіемъ и развитіемъ впередъ; для Русского подлинника—Византійское есть совокупность тѣхъ первобытныхъ преданій, которыя во всей чистотѣ стремится сохранить это руководство въ назиданіе русскимъ мастерамъ.

Эти преданія состоять въ слѣдующемъ: во первыхъ, писать подобія священныхъ личностей въ томъ отличительномъ характерѣ, какъ это завѣщано въ писаніяхъ и на древнѣйшихъ иконахъ, то есть, относительно возраста и стана цѣлой фигуры, оклада лица, глазъ, волосъ на головѣ, бороды взрослыхъ и старыхъ мужскихъ фигуръ, а также относительно одежды и другихъ отличительныхъ подробностей, завѣщанныхъ преданіемъ. Во вторыхъ, писать праздники и другія священные события такъ, какъ принято искони; такъ что въ этомъ отношеніи Русские Подлинники предлагаютъ подробности, по болѣй части согласныя съ древнѣйшими памятниками искусства не только Византійскаго, но и вообще древне-христіанскаго. Напримѣръ:

Благовѣщеніе. Съ древнѣйшихъ временъ изображалось это событие въ трехъ моментахъ: Благовѣщеніе на колодѣ, Благовѣщеніе съ веретеномъ и Благовѣщеніе во храмѣ, иногда за чтеніемъ Св. Писанія. Въ новѣйшее время первые два сюжета принято называть *Предблаговѣщеніемъ* въ отличие отъ послѣдняго, которому собственно даютъ название Благовѣщенія. Въ этомъ послѣднемъ сюжетѣ Богородица или сидѣть — по самымъ древнѣйшимъ переводамъ, какъ напримѣръ на мозаїкѣ Либеріевой V в., или стоять — по менѣе древнимъ¹⁾. Благовѣщеніе на колодѣ изображено между другими сюжетами на диптихѣ VI в., сохранившемся на окладѣ Евангелія Миланскаго собора, въ ризницѣ²⁾; Богородица съ веретеномъ или съ пряжею — на Византійскихъ миніатюрахъ и мозаикахъ отъ IX в. и позднѣе, а также на мозаїкѣ въ Кіево-Софійскомъ Соборѣ³⁾. На лѣвой створкѣ складной иконы Богородицы Петровской, не позднѣе 1520 г., въ Сергіевой

1) См. Графа Уварова объ одномъ древнемъ диптихѣ, въ 1-мъ выпускѣ Древностей, издаваемыхъ Московскимъ Археологическимъ Обществомъ.

2) Снимокъ съ этого памятника см. ниже въ гл. III, подъ рубрикою *Диптихи*.

3) Сементовскаго. Кіевъ. 1864 г. стр. 87.

Троицкой ризнице (№ 116) изображены два момента Благовещения: впервыхъ, на колодцѣ, то есть, Богородица стоитъ у настоящаго колодца въ античной формѣ урны, и, черпая воду, обращается назадъ къ Архангелу; и во вторыхъ—Благовѣщеніе въ храмѣ, гдѣ Богородица представлена сидящею. Так же сидить она передъ Архангеломъ въ изображеніи Благовѣщенія на металлическихъ вратахъ Сузdalского Собора Рождества Богородицы. По Большаковскому списку Подлинника XVII в., съ приложеніемъ лицевыхъ изображеній, значится такъ: «Архангель Гавріилъ пришедъ, стоитъ предъ полатами; потомъ въ самыхъ полатахъ. На немъ риза багряная, свѣтлая, исподъ лазорь. Богородица стоитъ или сидитъ; а вверху Саваоѳъ; отъ него исходитъ Духъ Святый на Богородицу. А иногда пишется: Богородица стоитъ на колодцѣ въ горахъ, а позади полаты; а въ тѣ поры Ангель, слетая сверху, благовѣстить Богородицѣ, а она оглянулася. *A то есть сущее Благовѣщеніе.* На Гавріилѣ риза баканъ, дичь, исподъ лазорь; полата вохра; у Богородицы въ правой рукѣ шолкъ, а въ лѣвой веретено. Между палатами городъ Кіевъ. Архангель съ скрипетромъ». На Миланскомъ диптихѣ вмѣсто колодца представленъ источникъ, свергающійся съ горы. Богородица стала на колѣни, чтобы удобнѣе почерпнуть воды, и, согласно нашему подлиннику, оглядывается на благовѣствующаго Архангела. Любопытнѣй въ Подлинникѣ анахронизмъ въ помѣщеніи Кіева позади Богородицы, можетъ быть, указывающей на Кіевской переводѣ этого изображенія, и во всякомъ случаѣ характеризующей національное чувство наивнаго благочестія нашихъ предковъ.

Рождество Іисуса Христа. По тому же подлиннику: «Три ангела зрять на звѣзду, у передняго риза багряная, а у двухъ другихъ бакановая. Ангель благовѣстить паstryрю: риза киноварь, исподъ лазорь; на паствуѣ риза баканъ. Пречистая лежитъ у вертепа: риза багоръ. Младенецъ Спаситель лежитъ въ ясляхъ, повитый: ясли вохра, вертепъ черный, а въ него глядитъ конь, до половины, съ другой стороны корова, тоже до половины. Надъ вертепомъ три ангела. Гора вохра съ бѣлиломъ. Съ правой стороны волхвы поклонились. Ихъ трое: одинъ старъ, борода Власіева, въ шапкѣ, риза празелень, исподъ киноварь; другой среднихъ лѣтъ, борода Косьмина, въ шапкѣ же, риза киноварь, исподъ дичь; третій молодъ, какъ Георгій, тоже въ шапкѣ, риза багоръ, исподъ дичь, лазорь; а всѣ по сосуду держать въ рукахъ. Подъ ними гора—вохра, а въ горѣ вертепъ, а въ вертепѣ сидить Іосифъ-Обручникъ на камнѣ: сѣдой, борода Апостола Петра: риза празелень, исподъ баканъ; одною рукою закрылся, а другою подперся. А передъ нимъ стоитъ паstryрю, сѣдой, борода Іоанна Богослова, плѣшивъ, риза—козлятина мохнаты, лазорь съ черниломъ, въ одной рукѣ три костиля, а дру-

гую протянулъ къ Іосифу. За нимъ пастырь молодой, риза киноварь, а голова козъ и козловъ, черныхъ и бѣлыхъ и полосатыхъ. Гора вохра; у поднія горы сидитъ баба Соломея: риза спущена до пояса, исподъ бѣлило, руки голы; одною рукою держитъ обнаженнаго Христа, а другую въ купель омочила; дѣвица наливаетъ въ купель воду сосудомъ; риза киноварь, исподъ лазоръ». Если мы будемъ сличать это подробное описание сюжета, довольно осложненнаго эпизодами, съ памятниками древнейшими; то должны будемъ довольствоваться сходствомъ по отдѣльнымъ частямъ, и тѣмъ болѣе потому, что къ Рождеству нашихъ подлинниковъ присовокупленъ отдѣльный сюжетъ — Поклоненіе волхвовъ, который еще въ X в. не входилъ въ икону Рождества, чѣмъ явствуетъ изъ Менологія Императора Василія (989—1025 г.), въ которомъ подъ 25 числомъ Декабря помѣщены на отдѣльныхъ миниатюрахъ, на одной Рождество, на другой — Поклоненіе волхвовъ. Впрочемъ уже самое пріуроченіе этого послѣдняго сюжета ко дню Рождества Христова послужило въ послѣдствіи поводомъ къ совокупленію обоихъ сюжетовъ на одной иконѣ, чѣмъ и встрѣчается уже на мозаикахъ XII в., какъ сейчасъ увидимъ. — Восходя къ древнейшей эпохѣ встрѣчаемъ изображеніе Рождества въ самомъ малосложномъ видѣ, какъ напр. въ томъ же Миланскомъ диптихѣ VI в.: Христосъ въ ясляхъ, позади осель и быкъ, по сторонамъ сидятъ Богородица и Іосифъ. Касательно Богородицы надобно замѣтить, что она издревле изображалась двояко; или сидящею, или лежащею. Къ VI в. относится одна полукруглая камея, на которой, согласно нашему подлиннику, Богородица изображена лежащею; съ одной стороны сидитъ Іосифъ, съ другой идутъ волхвы¹⁾. По исправленной позднейшой редакціи, и нашъ подлинникъ, какъ увидимъ ниже, представляеть Богородицу сидящею, находя неприличнымъ изображать ее съ намекомъ на болѣзньенное состояніе родильницы. Касательно вертепа существовало тоже два мнѣнія. По одному, вертепъ — это пещера, вырытая или образовавшаяся въ горѣ, по другому — это ветхій навѣсь, служившій хлѣвомъ для домашняго скота. Уже въ VI в. искусство раздѣлилось по этимъ двумъ мнѣніямъ: на Миланскомъ диптихѣ Христосъ въ ясляхъ подъ навѣсомъ хлѣва; на камѣ навѣса не видать. Наши Подлинники держатся того мнѣнія, что Христу приличнѣе было родиться въ вертепѣ, какъ бы нерукотворно образовавшемся въ горѣ. Такъ же изображается эта подробность на миниатюрѣ въ Менологіи Императора Василія, только Богородица сидитъ; но вообще вся эта миниатюра представляетъ замѣчательное сходство съ описаніемъ въ нашемъ подлиннике. Тѣ же три ангела, тотъ же старикъ пастухъ въ мохнатой козлятинѣ,

1) Martigny, Dictionnaire des antiquit  s chr  tienne. 1865. Стр. 431.

также поза сидящаго Йосифа, подпершаго голову рукою, также Соломея, только нѣтъ ея подруги дѣвицы, которую впрочемъ ожидаетъ стоящій возлѣ купѣли сосудъ¹⁾. Изъ древнихъ памятниковъ Византійскаго искусства особенно близка къ нашему подлиннику приложенная здѣсь подъ № 1, въ спимъ съ фотографической копії, середняя часть диптиха, изъ слоновой кости, IX или X в., хранящаяся въ Ватиканскомъ музѣѣ (рис. 4). Незначительная разность состоить только въ томъ, что старикъ въ мохнатой козлятино не стоитъ передъ Йосифомъ, какъ въ Подлиннике, а, опираясь на костыль идетъ, ведомый юношескою фигурою. Чтобы показать наглядно, какъ однажды установленівшіяся сюжетъ удерживается въ церковномъ искусствѣ въ теченіе столѣтій, здѣсь же (рис. 5), приложенъ снимокъ съ одного изъ изображеній, па металлическихъ вратахъ базилики Св. Павла въ Римѣ, дѣланныхъ въ XI в. въ Цареградѣ, а подъ № 6, изъ рисунковъ, украшающихъ металлическія же врата Суздальскаго собора Рождества Богородицы, XIII в.²⁾. Съ переводомъ русскихъ подлинниковъ согласуются византійскія мозаики XII в. въ Сициліи, такъ что съ Рождествомъ соединено и Поклоненіе волхвовъ, именно въ Дворцовой капеллѣ, гдѣ волхвы изображены Ѣдущими, но Богородица сидитъ у яслей, а въ Соборѣ Монреаля— Богородица лежитъ, но волхвовъ нѣтъ.

Въ такой же мѣрѣ можно бы доказать сличенiemъ съ древнейшими памятниками первобытность и всѣхъ другихъ редакцій праздниковъ, описанныхъ въ нашихъ подлинникахъ, но тогда эта статья превратилась бы въ иконописный подлинникъ. Достаточно будетъ присовокупить, что Греческій подлинникъ Діонисія, изданный Дидрономъ, предлагается не только значи-



4. Диптихъ IX—X в. въ музѣѣ Ватикана.

1) Seroux D'Agincourt, *Histoire de l'art*. V, pl. 33.—Albani, *Menolog. Graecorum*. 1727 г., Подъ 25 декабря.

2) Рис. 5 изъ Даженкура, I, Sculpt. pl. 13; рис. 6 съ снимка, сдѣланнаго въ Строгановской школѣ рисованія.

тельныя отклоненія отъ нашихъ, но и очевидныя подновленія. Такъ въ Благовѣщеніи принята въ немъ только одна редакція, именно Богородица съ веретеномъ; а въ Рождествѣ, хотя упомянуты пастухи и волхвы, но неѣть ни старика въ мюнхатой кожѣ, ни Соломеи съ купелью. Богородица и Іосифъ стоятъ на колѣняхъ передъ Іисусомъ лежащимъ въ ясляхъ. Іосифъ скрестилъ руки на груди. Впрочемъ, согласно русскимъ преданьямъ, событие совершается въ пещерѣ, а не въ хлѣву¹⁾.

Если и этотъ значительно позднѣйшій и во многомъ недостаточный подлинникъ Греческій западные археологи такъ высоко ставятъ въ разсуж-



5. Рождество Христово на вратахъ баз.
Павла въ Римѣ XI в.



6. Рождество Христово на вратахъ Суздаль-
скаго собора.

деніи первобытности иконописныхъ преданій; то какой богатый матеріалъ они могли бы извлечь изъ подлинниковъ русскихъ для опредѣленія сюжетовъ христіанского искусства самыхъ древнихъ временъ! Именно въ этомъ-то и состоитъ высокое достоинство нашей иконописи, что она даже въ XVII в. не только не забыла основныхъ своихъ преданій, но, собирая и обрабатывая ихъ въ Подлинникѣ, сохранила во всей чистотѣ. Будучи недостаточна и погрѣшительна собственно въ художественномъ отношеніи, она сознала свою силу въ отношеніи мысли и преданія, и свои небогатыя внѣшнія формы

1) Manuel d'Iconogr. Chrét., стр. 155—157.

очертаний и красокъ перевела на слова въ толковыхъ текстахъ Подлинника; такъ что въ этомъ смыслѣ Иконописный Подлинникъ можно назвать высшимъ проявленіемъ исторического развитія нашей иконописи, шедшей всегда болѣе по пути преданія и мысли, нежели совершенствованія художественной формы.

Такъ какъ въ исторіи самой иконописи русской не могли образоваться художественные личности (хотя и дошло до насъ много именъ иконописцевъ); то и подлинникъ, кромѣ преданія, не знаетъ и не хочетъ знать личнаго авторитета въ дѣлѣ иконописанія. Не ссылаясь ни па какую художественную знаменитость, онъ безпрекословно повелѣваетъ мастеру писать икону такъ-то и такъ-то; иногда прибавляеть: а индѣ писано такъ-то; или: можно писать и такъ-то.

Какъ сама иконопись русская шла своимъ ровнымъ путемъ, не подчиняясь личному вліянію отдельныхъ художниковъ; такъ и Подлинникъ обязанъ своимъ происхожденіемъ и развитіемъ совокупной дѣятельности иконописцевъ. Только время отъ времени какойнибудь писецъ собирая въ одно цѣлое или приводя въ порядокъ накопившіеся по разнымъ рукописямъ материалы. Нѣкоторыя изъ рукописей указываются на 1658 годъ, другія на 1687 г.¹⁾, какъ на время составленія одной изъ такихъ редакцій. Въ теченіе всего XVII в. расходясь во множествѣ рукописей по мастерскимъ, иконописные Подлинники потерпѣли значительныя измѣненія въ подробностяхъ, хотя и оставались вѣрны основнымъ началамъ и въ нихъ между собою сходствовали. Главнейшія видоизмѣненія въ исторіи Русскаго Подлинника оказались въ слѣдующемъ:

1) Такъ какъ Толковые Подлинники произошли отъ лицевыхъ; то древнѣйшіе тексты, имѣвшіе своимъ назначеніемъ сопровождать рисунки, отличаются краткостью: такъ что тѣ описанія въ Толковыхъ Подлинникахъ, которыя касаются только колорита одѣяній, обязаны своимъ происхожденіемъ очевидно надписямъ на Подлинникахъ лицевыхъ, состоявшихъ въ рисункахъ нераскрашенныхъ. Таково напримѣръ описаніе Преображенія (б авг.) въ краткомъ Филимоновскомъ Подлинникѣ: «На Ильѣ риза празелень, на Моисеѣ багоръ; подъ Спасомъ гора празелень; подъ Ильею и Моисеемъ гора вохра съ бѣлыми и киноварь; на Ioannѣ риза багоръ, на Іаковѣ риза празелень, на Петреѣ вохра». И только.—Иные сюжеты вовсе не описываются, или потому что признаются общеизвѣстными, или потому что составъ ихъ очевиденъ изъ рисунка въ Подлинникѣ Лицевомъ. Напримѣръ, подъ 6 декабря, о Николаѣ Угодникѣ, по краткому Филимоновскому Под-

1) Подлинникъ Ундольского, № 130.

линику: «Николае образомъ и брадою всѣмъ знаемъ есть, риза багоръ, пробѣль лазоръ, исподъ лазоръ съ бѣлыми». По моему краткому: «Образомъ сѣдъ, браду имѣя притугу круглу» — и только. Но по подробному съ Лицевыми святцами изображеній уже полный иконописный типъ, согласный съ вышеупомянутымъ снимкомъ съ древней иконы: «сѣдъ, борода невеличка, курчевата, взлыть, плѣшать, на плѣши мало кудерцевъ; риза багоръ пробѣленъ лазоремъ, исподъ пабѣло лазоръ; въ одной рукѣ Евангеліе, другою благословляетъ». — Не находя нужнымъ входить въ описание иконописныхъ типовъ, древнѣйшей редакціи Толковый Подлинникъ ограничивается или краткимъ мѣсяцесловнымъ указаниемъ или историческими данными, не входя въ описание самой иконы. Для примѣра беру выше приведенное описание Рождества И. Х., заимствованное изъ подлинника болѣе развитаго, по редакціи позднѣйшей. Въ древнѣйшихъ редакціяхъ это событие или только означается мѣсяцесловно, какъ напримѣръ, по рукописи г. Филимонова: «Рождество еже во плоти Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Родися плотю на земли Господь пашъ Иисусъ Христосъ въ лѣто 5505» (вм. 5508) — и только; или какъ въ моей рукописи, предлагаются одни историческаяя данныя, безъ иконописныхъ подробностей: «Еже по плоти Рождество Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Бысть въ лѣто 5500 (sic), егда исполнившимся 9 мѣсяцемъ отъ безсѣменнаго зачатія его, пзыде повелѣніе отъ Кесаря Августа написати всю вселенную, и посланъ бысть Кириней во Іерусалимъ и въ Виолеемскіе предѣлы сотворити написаніе. Взыде Іосифъ Хранитель Богородицы и съ нею, еже написатися въ Виолеемъ. И хотяше родити Дѣвица, и не обрѣташе храмини множества ради людей, и вниде во убогій вертепъ и тамо роди нетѣлѣнно Господа нашего Иисуса Христа, и пови его яко младенца всяческихъ содѣтеля, и положи его въ безсловесныхъ яслѣхъ, иже хотящаго нась избавити отъ безсловесія». Въ Погодинскомъ Подлиннике XVII в. (въ С.-Петерб. Публ. бібл. № 1930) Рождество описано довольно подробно, съ волхвами, съ бабою (Соломею) и дѣвицею, занятыми умовеніемъ Младенца-Христа, съ пастухомъ, съ трубою, но безъ характеристической одежды — монахатой козлятины. Что же касается до многихъ другихъ праздниковъ, то они означены самыми краткими мѣсяцесловными оглавленіями; напр. подъ 25 марта: «Благовѣщеніе Пресвятой Владычицы нашей Богородицы Приснодѣвы Маріи. Гавріиль риза багоръ дичь» — и только. Подъ 15 авг. «Успѣніе Пресв. Владычицы нашей Богородицы и Приснодѣвы Маріи» — и только. — Такимъ образомъ, согласно своей мѣсяцесловной системѣ, Подлинникъ въ древнѣйшихъ редакціяхъ ограничивается иногда одними только мѣсяцесловными изрѣстіями.

2) Краткія иконописныя свѣдѣнія раннихъ Подлинниковъ стали рас-

пространяться подробностями въ позднѣйшихъ. Напримѣръ, подъ 24 ноября, о Великомученицѣ Екатеринѣ: по моему краткому подлиннику: «Святая Великомученицы Екатерины. Постради въ лѣто 5804: риза лазорь, исподъ баканъ, въ десницахъ крестъ». По краткому г-на Филимонова: «На Екатеринѣ риза лазорь, исподъ баканъ, въ правой крестъ, лѣвая молебна, персты вверхъ». По позднѣйшимъ редакціямъ: «на головѣ вѣнецъ царской, власы просты, аки у дѣвицы, риза лазорь, исподъ киноварь. Бармы царскія до подола, и на плечахъ, и на рукахъ; рукава широки. Въ правой рукѣ крестъ, а въ лѣвой свитокъ, а въ немъ пишеть: Господи Боже, услыши мене, даждь поминающимъ имя Екатерину отпущеніе грѣховъ и въ честь исхода его, проводи его съ миромъ, и даждь ему мѣсто покойно».

3) Въ описаніи одной и той же иконы, одного и того перевода ея, или одной и той же редакціи, Подлинники могли различествовать по различному способу описанія и по различію точекъ зреянія описывавшаго. Мы уже видѣли различіе Подлинниковъ въ описаніи Рождества Христова. Кромѣ приведенного выше подробнаго описанія, сличеннаго съ древнѣйшими памятниками, встрѣчается въ подлинникахъ не поздней редакціи и другое столь же подробное описаніе, вообще сходное по предмету описанія, но различное по точкѣ зреянія описывавшаго. А именно, въ одномъ изъ моихъ подлинниковъ: «Три Ангела Господня зрять на звѣзду: переднему риза лазорь, второму баканъ, третьему празелень; а четвертый ангель Господень паstryрю благовѣстить: риза на немъ киноварь, исподъ лазорь; на паствуихъ риза баканъ. Волсви принесоша ему дары: на старомъ волсвѣ риза вохра съ бѣлилы, на второмъ риза лазорь, исподъ баканъ, на третьемъ киноварь, исподъ празелень. Колпаки на нихъ аки на триехъ отрокахъ (то есть, фригійскія шапочки, подробность, согласная съ древне-христіянскими и древними Византійскими изображеніями). На другой сторонѣ вельми наклоненъ ангель Господень, рукою благословляеть паstryря: риза киноварь, исподъ лазорь; а подъ нимъ стоять паstryрь съ трубою (какъ въ Погодинскомъ Подлиннику): риза на немъ баканъ пробѣлена лазорью. А Богородица и съ своимъ Предвѣчнымъ Младенцемъ. А подъ Богородицею стоитъ дѣвица наклонна, лѣть воду кувшинцемъ въ сосудъ, а руки у нея по локти голы, а на ней риза празелень. Предъ нею сидить баба Соломея, а у нея на колѣньяхъ (пропущено: вѣроятно, Христосъ Младенецъ); а сидить на стулѣ баба, на ней риза баканъ, лазорью пробѣлена, исподъ — срачица до поясу; на головѣ куколь съ празеленіемъ. А противъ бабы сидить Іосифъ на камени, а противъ него стоять паstryрь, старъ, во овчей власенице съ посошкомъ, а посошокъ суковать. Плѣшивъ». — Еще примѣръ: выше было указано, какъ описание Преображенія сначала вошло въ Толковый Подлинникъ съ надписи

подлинника лицеваго. Это краткое описаніе, конечно, не могло удовлетворить иконописцевъ, и потому они стали означать подробнѣе все это событие, и тогда, какъ по взгляду на сюжетъ, такъ и по способу описанія, Подлинники естественно должны были между собою разойтись, хотя въ сущности предмета и сходствовали. Такъ въ однихъ спискахъ, какъ въ моемъ краткомъ, значится: «Спасъ стоитъ на горѣ, гора празеленъ бѣлѣризы на Спасѣ бѣлы, и около Спаса бѣло. Съ правой стороны Спаса стоитъ Илія Пророкъ, сѣдъ, волосы съ ушей, косматые, борода густая косматая, риза празеленъ, молебенъ ко Спасу. По другую сторону Спаса стоитъ Моисей, русъ, плѣшивъ, борода какъ у Космы Безсребренника, риза баканъ, исподъ лазоръ, молебенъ ко Спасу, въ рукахъ скрижали; а подъ Ильею и Моисеемъ гора санкиръ свѣтель. Изъ за той горы Апостолы ницъ лежатъ, на горѣ пали, скорчились. Подъ Спасомъ Апостолъ и Евангелистъ Иоаннъ Богословъ, младъ, кудреватъ, риза баканъ, исподъ лазоръ. По правую сторону Иоанна подъ Ильею Петръ Апостолъ, риза вохра, исподъ лазоръ, паль на горѣ, а смотритъ на Спаса; а по другую сторону Иоанна братъ его Іаковъ, русъ, борода какъ у Космы Безсребренника, риза празеленъ, исподъ лазоръ. Въ другихъ спискахъ, какъ въ подробномъ Филимоновскомъ, обращено вниманіе на положеніе Апостоловъ, павшихъ на горѣ, именно: «Спасъ въ облакѣ, одѣяніе бѣлое, рукою благословляетъ, въ другой свитокъ. Съ лѣвой стороны Спаса стоитъ Илія Пророкъ, смотритъ на Спаса, съ другой стороны Моисей, въ рукахъ у него скрижали каменные, какъ книжка. Петръ подъ горою лежитъ, Иоаннъ на кампѣ паль, а смотритъ вверхъ, Іаковъ головою о земль, а ноги вверхъ, закрылъ рукою лицо свое. На Иліи риза празеленъ, на Моисеѣ багоръ, на Іаковѣ празеленъ, на Петреѣ вохра, на Иоаннѣ киноварь».

4) Различия переводовъ, или редакцій иконъ, внесли новые разности въ списки Подлинниковъ. Такъ, подъ 16 авг., Перенесеніе отъ Едеса въ Царьградъ Нерукотвореннаго Образа Іисуса Христа, въ краткихъ Подлинникахъ, какъ въ Погодинскомъ XVII в. (№ 1930) и въ моемъ, описано только по одному переводу, а именно: «Ангель Господень держитъ на убрусь Нерукотворенный образъ обѣими руками противъ грудей; на ангель риза баканъ, исподъ лазоръ». Въ другихъ спискахъ, какъ въ подлиннике Большакова съ лицевыми изображеніями и въ подробномъ Филимоновскомъ, на первомъ планѣ редакція съ царемъ Авгaremъ, и при томъ въ двухъ видахъ, и потомъ уже редакція съ Ангеломъ. А именно: «Апостолъ младъ, держитъ убрусь съ изображеніемъ Спаса. Передъ нимъ стоитъ царь въ вѣнѣ, сѣдъ, какъ Давидъ Пророкъ, рукою крестится. За нимъ одръ и постеля, а за одромъ стоять князья и бояре, два старые, а третій молодой. За ними ца-

рица, какъ Елена. За Апостоломъ стоитъ Святитель съ книгою, какъ Власій; за нимъ три попа, русые, средній молодой, а за ними городѣ церковь и большая палата о трехъ каморахъ. Нѣкоторые же пишутъ у царя Авгяра въ правой рукѣ свитокъ, а въ немъ писано: Божіе видѣніе, божественное чудо; а въ лѣвой рукѣ другой, а въ немъ писано: Христе Боже, иже на тя надѣяйся не отщетится никогда же. А индѣ пишутъ: Ангель Господень держитъ на убрю Спасовъ образъ нерукотворенный, а на Ангелѣ риза баканъ, исподъ лазоръ». — Слѣдующій примѣръ въ описаніи *Іоанна Постника* (2-го сент.) даетъ ясное понятіе о постепенномъ осложненіи подлинника, и въ слѣдствіи того о внесеніи въ него разнорѣчій. По краткому Подлиннику Филимоновскому и Погодинскому (№ 1930): «Іоаннъ образомъ и ризою, какъ Василій Кесарійскій, бородою покороче». Въ моемъ краткомъ: «сѣдъ, борода менѣе Аѳанасьевой, волосы съ ушей; а индѣ пишется: образомъ и ризою, какъ Василій Великій, борода покороче». Въ подробнѣмъ Большаковскомъ, съ лицевыми святцами: «сѣдъ, борода Сергія Радонежскаго; а индѣ пишется: русъ, борода съ Васильеву Кесарійскаго, покороче; риза бѣлая крестатая, а индѣ пишется преподобніческія». Сравненіе одного и того же подобія съ разными иконописными типами, то съ Василіемъ Кесарійскимъ, то съ Аѳанасиемъ Александрійскимъ, то съ Сергіемъ Радонежскимъ, ясно указываетъ, какъ развивались наши Подлинники по различію воззрѣній составителей. Эти различія естественно должны были привести къ противорѣчіямъ, которыя замѣчены были старинными иконописцами въ Подлинникѣ уже въ концѣ XVII в.

5) Кромѣ этого, такъ сказать, внутренняго развитія нашихъ Подлинниковъ, состоявшаго въ болѣе или менѣе подробнѣмъ описаніи одного и того же сюжета, по одной или по разнымъ редакціямъ, эти руководства осложнялись извѣї, то есть, умноженіемъ самыхъ статей икононисаго мѣсяцо-слова, посредствомъ внесенія въ него новыхъ сюжетовъ или новыхъ личностей, которыхъ спачала въ Подлинникѣ не было; потому что наша иконопись шла обѣ руки съ исторіей Русской церкви, и по мѣрѣ распространенія чествованья русскихъ святынь и приведенія ихъ въ общую извѣстность, распространялись и подлинники внесеніемъ въ нихъ новыхъ Русскихъ Святыхъ. Въ этомъ отношеніи особенно важенъ подлинникъ гр. Строганова, съ присовокупленіемъ въ нему статьи о прибавочныхъ новыхъ чудотворцахъ, которая прямо указываетъ на то, чего не доставало древнимъ редакціямъ, и что потомъ вошло въ редакціи позднѣйшія, не только въ подробнѣя, но и въ краткія. Потому въ самомъ заглавіи краткаго Филимоновскаго списка уже присовокуплено: (синарарь праздникамъ и святымъ) «еже въ сей нашей Рустей странѣ прославиши святымъ, паче рещи иже въ пынѣш-

немъ родѣ толико попремногу Богови угодившихъ, яко свѣтило сіяти, по многимъ мѣстомъ различны же чудодѣйствы, благодатю Святаго Духа во всемъ мірѣ иже именуемъ *новые чудотворцы*, то есть, позднѣйшіе изъ Русскихъ Святыхъ, не только XVI и XVII столѣтія, но иѣкоторые и болѣе древніе.

6) Еще болѣе виѣшнее осложненіе Подлинника, но въ той же мѣрѣ согласное съ потребностями церкви, состояло въ присовокупленіи къ нему описания сюжетовъ, которые могутъ быть введены въ мѣсяцословную систему, по которые въ иконописномъ циклѣ занимаютъ такое же важное мѣсто, каковы: Воскресеніе Христово, Страсти Господни и другіе сюжеты, упомянутые выше. Такъ какъ весь обширный циклъ разныхъ наименованій иконъ Богородичныхъ опредѣлился очень поздно, къ концу XVII в.: то и эта статья помѣщается въ Подлиннике отдельно, не введенная въ общую систему мѣсяцослова. Наконецъ къ этому же разряду прибавочныхъ статей приналежать различныя паставленія иконописцамъ, частію техническія, о краскахъ, золотѣ, левкасѣ и проч., частію богословскія и нравственныя, и частію художественныя, о размѣрѣ человѣческой фигуры, о типахъ Христа и Богородицы и т. п.

Окончательная обработка Подлинника, относящаяся уже къ началу XVIII в., опредѣлилась исторіею иконописи въ связи съ исторіею церкви, такъ же какъ его первые начатки и постепенное развитіе.

Сколько ни была удовлетворительна русская иконописная система въ отношеніи религіозномъ, она, по самымъ принципамъ своимъ, не допускавшимъ художественного совершенствованія, носила въ себѣ такие элементы, которые тогда же должны были обнаружить ея недостатки и слабыя стороны, въ отношеніи художественному, какъ скоро древне-русская жизнь, оказавшись несостоятельною въ своемъ одностороннемъ, исключительно-национальномъ развитіи, стала пользоваться плодами чужой, западной цивилизациі. Это совершилось во второй половинѣ XVII в., и въ исторіи искусства совпало съ религіознымъ переворотомъ отпаденія отъ господствующей церкви секты староѣровъ или старообрядцевъ. Царь Алексѣй Михайловичъ, любившій иноzemныя потѣхи, не удовольствовался русскими иконописцами, и вызвалъ для украшенія своихъ палатъ иностранныхъ мастеровъ, которые расписывали ихъ ландшафтами и перспективами и снимали портреты¹⁾. Иконопись не могла удержаться въ тѣсныхъ предѣлахъ своей бѣдной техники, и, вмѣстѣ съ ея усовершенствованіемъ, стала терять оригиналность и въ композиціи, подновляя древніе переводы заимствованьями изъ западныхъ печатныхъ листовъ, изъ иностранныхъ лицевыхъ изданій и съ гра-

1) Забѣлина, Домашній бытъ Русскихъ Царей. I, 122—143.

вюре. Колоритъ сталъ цвѣтистѣе и сочнѣе, кисть размашистѣе, свободнѣе. Этаотъ новый стиль въ нашей иконописи извѣстенъ подъ именемъ *Фряжскаго*, въ который перешли позднѣйшія школы Строгановская и Царская. Во главѣ этого новаго направлениія школы Царской явился замѣчательный по своему времени художникъ, Симонъ Ушаковъ, который писалъ не только иконы, но уже и миѳологическіе сюжеты, какъ напримѣръ, изображенія богини Мѣра и бога Войны для заглавнаго листа Московскаго изданія Исторіи о Варлаамѣ и Ioасафѣ царевичѣ 1681 г. Какъ тогдашняя Русская литература наводнялась западными легендами и повѣстями, въ сочиненіяхъ Иоанника Галютовскаго, Антонія Радивиловскаго, Симеона Погоцкаго, даже самого Димитрія Ростовскаго; такъ и Русскіе мастера съ жадностью новизны бросились на иностранныя гравюры, передѣльвая ихъ на свой ладъ, и видимо усовершенствуясь въ техникѣ и образуя свой вкусъ; какъ напримѣръ это можно видѣть въ гравированныхъ листахъ Страстей Господнихъ, иконъ Богородичныхъ и проч. Изъ школы Ушакова вышли искусственныя гравёры, которые въ многочисленныхъ экземплярахъ распространяли между русскими новый, болѣе изящный стиль. Наконецъ въ этой же школѣ образовался живописецъ Іосифъ, который въ своеемъ посланіи къ Симону Ушакову, излагаетъ художественную теорію Русской иконописи, согласную съ преданіями православной церкви и съ существомъ иконописи и основанную на національныхъ преданіяхъ Стоглава, но направленную уже противъ недостатковъ иконописи въ отношеніи художественному, которые этой благочестивой иконописецъ и вмѣстѣ послѣдователь новаго, западнаго направлениія полагаетъ устранить изяществомъ и естественностью въ очертаньяхъ и колоритѣ, то есть, образованьемъ вкуса и изученьемъ природы. Такъ какъ наша иконопись въ своей исторіи шла нераздѣльно съ судьбами церкви, то авторъ этой теоріи, становясь на сторону Патріарха Никона, ведеть полемику съ партіею старовѣровъ, въ которой преслѣдуется неподвижность замкнутой въ себѣ самой національности, въ слѣдствіе чего иконопись доведена была до безобразія ремесленного, дюжинного производства; и, отдавая полную справедливость западному искусству онъ не видитъ препятствія въ помѣщепіи иностраннѣхъ художественныхъ произведеній въ православныхъ церквяхъ, буде они согласны съ духомъ нашей иконописи.

Такой переворотъ въ исторіи русскаго искусства необходимо долженъ былъ оказать свое дѣйствіе на судьбу Иконописныхъ Подлинниковъ, па которые школа Ушаковская бросила тѣнь, какъ это яствуетъ изъ словъ того же иконописца Іосифа: «Что сказать о подлинникахъ тѣхъ? У кого они есть истинные? А у кого изъ иконописцевъ и найдешь ихъ, то всѣ различны и не исправлены и не свидѣтельствованы».

Въ слѣдствіе раскола въ самой иконописи, должны были и Подлинники раздѣлиться на двѣ главныя редакціи. Одна, не отступая отъ старины и твердо держась своеzemнаго, получила характеръ старообрядческій, въ такъ называемомъ Подлинникѣ Клинцовскомъ; другая, исправленная и прѣверенная по церковнымъ источникамъ, и сближенная съ Русскою литературою послѣдніхъ годовъ XVII столѣтія имѣть цѣлью ту идеальную красоту, о которой такъ краснорѣчиво говоритъ въ своей теоріи ученикъ Ушакова.

Редакція старообрядческая, въ противодѣйствіе западному вліянію, не преминула охранить себя слѣдующимъ правиломъ, внесеннымъ въ упомянутое уже выше наставленіе иконописцамъ, въ Подлинникѣ Большакова съ лицевыми Святцами: «Отъ невѣрныхъ и иностранныхъ Римлянъ и Арменовъ иконнаго воображенія Православнымъ Христіянамъ пріимати не подобаетъ; аще ли же по нѣкому прилагаю отъ древнихъ лѣтъ гдѣ обрящется въ нашихъ странахъ, вѣрныхъ, рекше въ греческихъ или въ русскихъ, а вообразуемо будетъ послѣ расколу церковнаго, еже Грекомъ съ Римляны, и тогда, аще и зѣло иконное воображеніе есть по подобію и хитро, поклоненія же имъ не творити, попеже отъ рукъ невѣрныхъ воображеніи суть, но совѣсть ихъ нечистотѣ подлежить».

Редакція Клинцовская есть не что иное, какъ Подлинникъ *Сборный*, въ которомъ за основу принятъ подробнѣйшая изъ прежнихъ редакцій, состоящая изъ описанія разныхъ переводовъ иконъ, хотя бы другъ другу и противорѣчащихъ, и для удобства на практикѣ систематически снабженная мѣсяцесловными свѣдѣніями о святыхъ и о праздникахъ при каждомъ числѣ мѣсяца, съ присовокупленіемъ разныхъ прибавочныхъ статей техническаго, богословскаго и художественнаго содержанія¹⁾.

Подлинникъ, возникшій на принципахъ школы Ушаковской, хотя и вносить въ свой составъ много новизны, но тѣмъ не менѣе въ своихъ основахъ остается вѣренъ существу иконописныхъ преданій. Желаніе одушевить изображаемыя лица красотою и выраженіемъ придаетъ его описаніямъ нѣкоторую поэтичность. Для примѣра приводятся сюжеты, описание которыхъ по древнѣйшимъ редакціямъ уже извѣстно читателю.

Благовѣщеніе. «Архангель Гавріилъ пришедъ стоять предъ храминою, помышляя о чудеси, како повелѣнная ми отъ Бога совершати начну. Риза на немъ киноварная, багряная свѣтлая, исподъ лазоръ. Главою поникъ долу умиленно. И вшедши въ палату, стоитъ передъ Пречистою съ свѣтлымъ и веселымъ лицомъ, и благопріятною бесѣдою рекъ къ Ней: Радуйся, Обрадованная, Господь съ Тобою. Въ рукахъ держитъ скипетръ. Пречи-

1) См. ниже, о Подлинникѣ XVIII в.

стая сидитъ, а передъ нею лежитъ книга разогнутая, а въ ней написано: се Дѣва во чревѣ зачнетъ и родить сына, и паречеши имя Ему Еммануилъ. Верхняя одежда багоръ тмяной, исподъ лазорь. Одна палата вохра, а гдѣ Богородица сидитъ, полата празелень. Вверху па облакахъ Саваое: отъ Него исходитъ Духъ Святый на Богородицу. Другой переводъ писать Благовѣщеніе: Пречистая Богородица стоитъ надъ колодцемъ; оглянулась къ верху на Архангела, въ рукѣ держитъ сосудъ. Архангель, летя сверху, благовѣститъ Богородицѣ».

Рождество Іисуса Христа. Послѣ описанія сюжета и за выпискою изъ Четій-Миней Димитрія Ростовскаго и изъ Кипрілловой Книги и Волхвахъ, присовокупленъ слѣдующій критической взглядъ на преданіе Подлинника: «Во многихъ Подлинникахъ пишется, что Пречистая лежить въ вертепѣ при ясляхъ на подобіе мірскихъ женъ по рожденіи. Еще же и баба Соломія омываетъ Христа, а дѣвица подаетъ воду и льетъ въ купель. Подражая этому древніе иконописцы, которые мало знали Священное Писаніе, такъ писали и иконы, и нынѣшніе нѣкоторые грубые невѣжды тому же подражаютъ. Но Пречистая Дѣва Богородица безбогъзно родила, непостижимо и несказанно, прежде рожdestва дѣва, и въ рожdestвѣ дѣва, и по рожdestвѣ опять дѣва, и не требовала бабинаго служенія, но сама родительница и рожденію служительница; сама родила, сама и воспеленала; благоговѣйно осязаетъ, обнимаетъ, лобзаетъ, и подаетъ сосецъ: все дѣло радости исполнено, нѣтъ никакой болѣзни, ни немощи въ рожденіи». Итакъ, по этому Подлиннику, Богородица не лежить, а сидѣть при ясляхъ.

Преображеніе. Для полноты картины описаніе начинается выпискою изъ Евангелія: «Поять Іисусъ Петра, Іакова и Ioanna брата его, и возведе ихъ на гору высоку едину, и преобразился предъ ими, и просвѣтися лице его яко солнце, ризы же его быша бѣлы яко снѣгъ: и се явистася имъ Моисей и Илія съ ними глаголюще: и облакъ свѣтель осѣни ихъ. И се гласъ изъ облака глаголя: Сей есть Сынъ Мой возлюбленный, о Немъ же благоволихъ, Того послушайте» и т. д. За тѣмъ: «Преображеніе Господне было мѣсяца Августа въ 6-й день, передъ воссіяніемъ утренней зари, а не такъ какъ написаль Кириллъ Транквиллонъ, что Преображеніе было передъ вольнымъ его страданіемъ во вторникъ, передъ великимъ пяткомъ. А пишется Преображеніе такъ: Фаворская гора изображена высока; на ней Христосъ на свѣломъ облакѣ, лицо его какъ солнце, ризы его бѣлы какъ свѣтъ, на всѣ стороны отъ него блестаніе, то есть, свѣтъ, простирающій солнечные лучи и на апостоловъ. По сторонамъ Спасителя Моисей и Илія пророкъ. Илія отъ живыхъ, Моисей отъ мертвыхъ; на Илія риза празелень, на Моисея багряная. Апостолы па горѣ пали ницъ. Петръ зритъ на Христа,

лицо рукою закрылъ, риза на немъ вохряная, исподъ лазорь. Іоаннъ на котѣни паль, лицомъ на землю, риза на немъ киноварная, исподъ зеленый. Іаковъ паль головою о земь, ноги вверхъ; лицо свое закрылъ, риза лазоревая».

Таково послѣднее слово нашихъ Подлинниковъ. Связь этой новѣйшей редакціи съ школою Ушаковскою не подлежитъ сомнѣнію, какъ это можно заключить изъ сравненія предложенныхъ описаній съ слѣдующими словами иконописца Іосифа: «Въ изображеніи Благовѣщенія Архангель Гавріїлъ предстоитъ, Дѣва же сидитъ. Какъ обыкновенно представляется Ангель во Святая Святыхъ, такъ и Архангелово лицо написуется свѣтовидно и прекрасно, юношеское, а не зловидно и тмообразно. У Дѣвы же, какъ повѣствуетъ Златоустъ въ словѣ на Благовѣщеніе, лицо дѣвичье, уста дѣвичьи и прочее устроеніе дѣвичье. Въ изображеніи Рождества Христова видимъ Матерь сидящу, Отроча же въ ясляхъ младо лежаше; а если отроча младо, то какъ же можно лицо его мрачно и темнообразно писать? Напротивъ того, всячески подобаетъ ему быть бѣлу и румяну, паче же лѣпу, а не безлѣпичну, по Пророку глаголющему: «Господь воцарися и въ лѣпоту облечеся» и т. д. Впрочемъ, и этотъ новый Подлинникъ, вызванный историческою потребностью — придать иконописи красоту и выраженіе, а прежніе Подлинники очистить отъ разнорѣчій и неурядицы, не только не достигалъ своей цѣли, но и впадалъ въ ошибки, даже въ своей критикѣ, направленной къ очищенію старой иконописи отъ недостатковъ. Относясь къ старишѣ враждебно, онъ не умѣлъ оѣнить ея преданій, и часто ихъ игнорируетъ, какъ напримѣръ, въ описаніи Благовѣщенія онъ упустилъ такой общераспространенный и освященный давностью переводъ этого сюжета, какъ переводъ Благовѣщенія съ веретеномъ. Полемизируя съ невѣжественною стариною, онъ становится иногда въ явное противорѣчіе съ преданьями древнехристіянского и Византійского искусства; какъ напримѣръ, безусловно порицаетъ въ иконѣ Рождества Христова лежачее положеніе Богородицы, между тѣмъ какъ съ древнѣйшихъ временъ, какъ мы видѣли, Богородица изображалась въ этомъ сюжетѣ и сидящею и лежащею.

Церковный расколъ, отразившійся въ историческихъ судьбахъ иконописи и въ литературѣ Подлинниковъ, и доселе лежитъ тяжелымъ бременемъ на русскомъ искусствѣ. Старовѣры стоять за древнюю иконопись и отдаютъ безусловное предпочтеніе ея произведеніямъ, предшествующимъ Патріарху Никону, высоко цѣня старыя школы Новгородскую, Московскую и особенно Строгановскую, и бросая тѣнь на школу Царскихъ иконописцевъ и на школу Фряжскую. Православные, въ противодѣйствіе старовѣрамъ, относились равнодушно къ старой иконописи, и, пріученные къ нововведе-

ніамъ школою Фряжскою, легко примирялись съ живописью Академическою, сгладившею въ иконописаніи, подъ вліяніемъ чуждыхъ образцовъ, всѣ основныя преданья Византійско-русской иконописи. Это западное вліяніе особенно было вредно, и въ своихъ крайностяхъ доходило до безсмыслія потому, что оно оказалось у насъ въ XVII в., то есть, въ ту неудачную для западного искусства эпоху, когда господствовали въ немъ манерность и ложный классицизмъ, и когда религіозную искренность замѣнила напущенная сентиментальность. Вотъ причина, почему съ того времени наши храмы стали наполняться живописными произведеніями, лишенными религіознаго воодушевленія, холодными и бѣдными по мысли въ композиції; хотя правильными относительно натуры, но манерными и театральными, такъ же мало удовлетворяющими религіозному чувству и мысли, какъ и эстетическому вкусу. Русскимъ живописцамъ нашего времени предстоитъ решеніе трудной задачи — выйти изъ этого безсмыслія и безвкусія, завѣщаннаго XVIII вѣкомъ, и строго отдѣлить живопись церковную, или иконопись, отъ живописи исторической и портретной. Въ послѣдней они могутъ, не затрудняясь себя, следовать по пути современного развитія цивилизациіи и искусства на западѣ; но въ первой ихъ ожидаетъ завидная участъ быть вполнѣ оригинальными творцами, въ приложеніи къ національнымъ потребностямъ всѣхъ способъ не только развитой художественности, но и науки, для того, чтобы церковное искусство и въ наше время, какъ давно прежде, не только вдохновляло къ молитвѣ, но и поучало своими мыслями.

III. Методъ изученія русской иконописи.— Источники иконописнаго преданія.

Изъ предыдущаго обозрѣнія яствуетъ, что важное значеніе нашей иконописи въ исторіи христіянского искусства состоится не въ художественномъ исполненіи, а въ иконописныхъ сюжетахъ, данныхъ церковнымъ преданіемъ и въ большей или меньшей чистотѣ сбереженныхъ исторіею Русской иконописи, и объясненныхъ и определенныхъ Иконописными Подлинниками. Съ точки зрењія устарѣлыхъ эстетическихъ теорій, ограничивающихъ исторію искусства развитіемъ вѣшней формы, нашей иконописи отказали бы въ историческомъ значеніи, и нашли бы немыслимымъ самое понятіе объ исторіи Русской иконописи. Но съ той точки зрењія жизненнаго отношенія искусства къ исторіи развитія идей, съ которой современные уче-

ные западные открыли неистощимое богатство материаловъ въ искусствѣ древне-христіянскомъ и даже въ его варварской формѣ Романского стиля, и наша иконопись не только получить право на должное къ себѣ вниманіе, но и заемть видное мѣсто между этими фактами въ исторіи христіанскихъ идей, состоя съ ними въ тѣсной связи, и присовокупляя къ общему развитию церковнаго искусства характеристическія черты русской національности.

Самымъ существомъ Русской иконописи — держаться церковнаго преданія — опредѣляется исходный пунктъ въ методѣ ея изученія, то есть, приведеніе въ ясность этого художественно-религіознаго преданія. Наши предки, какъ мы видѣли, очень сбивчиво говорятъ объ этомъ преданіи: то указываютъ на какихъ-то древнихъ мастеровъ, то на Грековъ, то на придѣлы Цареградскаго храма Св. Софіи, то на какія-то греческія миніатюры и другіе завозные образцы. Для древнихъ иконописцевъ было достаточно этихъ неопределенныхъ указаний; потому что на самой практикѣ, по заведенной рутинѣ, преданіе ими наблюдалось. Но въ наше время, когда приведены въ извѣстность, изданы и описаны по достоинству важнѣйшіе памятники древне-христіянскаго искусства вообще и нѣкоторые Византійскаго стиля, естественно представляется самъ собою вопросъ: многое ли и что именно въ преданіи Русской иконописи заимствовано пзъ общаго достоянія древне-христіянскаго искусства вообще и изъ Византійскаго въ особенности? А для этого должно привести въ извѣстность самые источники искусства и объяснять ихъ содержаніе и стиль. Но, чтобы удержаться въ предѣлахъ авторитета, принятаго нашою иконописью, надобно это преданіе опредѣлить извѣстнымъ періодомъ времени. Подлинники намъ указываютъ на послѣднюю эпоху этого періода, именно на раздѣленіе церкви на Восточную и Западную въ IX в.; слѣдовательно, по смыслу этого указанія, всѣ произведенія церковнаго искусства, предшествующія раздѣленію церкви, гдѣ бы они ни возникли, на Востокѣ или на Западѣ, въ Византіи или въ Римѣ, Миланѣ, Равеніи, Ареѣ, Ахенѣ, равно могутъ дать содержаніе нашему иконописному преданію. Если это такъ, то исторія нашей иконописи, по средству источниковъ, должна составлять одно нераздѣльное цѣлое съ исторіею христіянскаго искусства до IX в. включительно. Но мы уже не можемъ съ такою наивною исключительностью, какъ наши предки, смотрѣть на самое производство церковныхъ вещей, и отвергать ихъ потому только, что они были сделаны не православными. Мы знаемъ, что западное искусство, при многихъ отклоненіяхъ, многое и удерживало изъ общихъ церковныхъ преданій, даже до XIII и XIV столѣтій. Слѣдовательно и эти позднѣйшія данія въ разсужденіи Русскаго иконописнаго преданія опущены быть не могутъ. Сверхъ того, мы знаемъ также, что на западѣ въ теченіе трехъ столѣтій

послѣ раздѣленія церкви много художественныхъ произведеній сдѣлано было мастерами греческими: напримѣръ, мозаики въ Сициліи и въ Венеціанскомъ соборѣ Св. Марка, XI и XII столѣтій. Въ Италіи до XIII в. было такъ сильно вліяніе греческое, что по старинному преданью, всю живошись итальянскую до Чимабуэ привыкли называть Византійскою. Слѣдовательно, все что въ западномъ искусствѣ соединено съ названіемъ Греческаго или Византійскаго, имѣеть неоспоримое право быть также введено въ область русскаго иконописнаго преданія.

Такую же неопределѣленность представляетъ намъ періодъ времени русскаго иконописнаго преданія и въ отношеніи своего ранніаго предѣла, отъ котораго онъ долженъ вести свое начало. Нашимъ древнимъ иконописцамъ не могло прийти въ голову затруднить себя этимъ вопросомъ: для нихъ готовое Византійское преданье было тѣмъ даннымъ, которое они полагали себѣ въ основу; и, довольствуясь фактъмъ, дѣйствительнымъ на Руси въ древности, отъ XI до XIII в., или болѣе воображаемымъ и возвѣденнымъ въ идеаль, въ позднѣйшія столѣтія въ школахъ Новгородской, Строгановской и Московской, они не имѣли ни нужды, ни научныхъ средствъ опредѣлить себѣ составные элементы этого факта въ ихъ историческомъ развитіи. На-противъ того, теперь, когда мы знаемъ, сколько потерпѣло видопрѣмененій церковное искусство отъ первыхъ вѣковъ Христіанства и до раздѣленія церкви въ IX в., вопросъ о русскомъ иконописномъ преданіи значительно усложняется. Основываясь на томъ, что наши Подлинники ссылаются на иконныя украшенія Софіи Цареградской и называются самого строителя этого храма Юстиніана, мы имѣемъ полное право расширить періодъ иконо-писнаго преданія на три столѣтія слишкомъ, то есть, отъ VI до IX в. Но можемъ ли не присовокупить къ этому періоду и V-го столѣтія, когда въ противодѣйствіе ученію Несторія, съ особеннымъ блескомъ выразилось чествованіе Богоматери, торжественно укрѣпленное постановленьями Ефескаго собора (440 г.), и когда были во имя Богородицы сооружены и украшены мозаиками — въ Цареградѣ храмъ Богородицы Влахернскай и въ Римѣ Базилика Либеріева (Maria Maggiore)? Восходя въ древность далѣе, мы не исключимъ изъ этого періода и знаменитый въ исторіи христіанскаго просвѣщенія IV вѣкъ, вѣкъ великихъ Отцевъ Церкви и равноапостольнаго основателя Византіи, послужившей для русскаго искусства живою связью съ первыми вѣками Христіанскаго преданія. Наконецъ, дошедши такимъ образомъ до первоначальныхъ источниковъ христіанскаго искусства временъ Мучениковъ, имѣемъ ли право мы — русскіе возвести свое церковное искусство, столько древнее въ своихъ основахъ, къ этому общехристіанскому преданію въ иконописныхъ и пластическихъ украшеніяхъ великихъ клад-

бицъ Св. Мучениковъ и первыхъ христіанъ, или должны отказаться отъ этихъ сокровищъ искусства и религіи, предоставивъ ихъ западу, потому только, что сквозь обаяніе Византійского авторитета наши предки ничего не могли усмотрѣть дальше въ глубинѣ Христіанской древности, и, по своему отчужденію отъ западной церкви и отъ всего западнаго, не знали и не догадывались о художественныхъ источникахъ первобытной, гонимой церкви, сохранившихся въ катакомбахъ и въ другихъ памятникахъ на западѣ, и преимущественно въ Римѣ? Если исторія христіанского искусства на западѣ, несмотря на свой принципъ развитія новыхъ элементовъ, все же возводить свои раннія основы къ этимъ первобытнымъ источникамъ; то тѣмъ естественнѣе предъявить на нихъ свои права искусству восточному, которое по своему принципу держится преданія и его сохраняетъ, строго очищая его отъ всякой новизны.

Тамъ образомъ, источники иконописного преданія въ историческомъ ихъ развитіи дѣлятся на три главные периода: періодъ древне-христіанскій, въ памятникахъ искусства первыхъ вѣковъ церкви гонимой, въ ея представителяхъ, Св. Мученикахъ, до Константина Великаго; потомъ періодъ полнаго разцвѣта Христіанского искусства въ Церкви, заявляющей свое всемирное господство и торжество, отъ IV в. и до VIII-го, давшаго новое направление церковному искусству, провѣренному богословскою критикою и очищенному въ слѣдствіе распрай и преній иконоборческихъ; и наконецъ послѣдній періодъ начинается со времени Седьмаго Вселенскаго Собора Никейскаго, на которомъ, въ 787 г., въ опроверженіе иконоборцевъ, окончательно утверждено чествованіе иконъ живописныхъ и отвергнуто употребленіе иконъ скульптурныхъ въ видѣ статуй. Впрочемъ иконоборческое движение не прекращалось около ста лѣтъ и потомъ, и не могло не оказывать своего дѣйствія на судьбу христіанского искусства, вызывая иконоочистителей на богословскія о немъ разсужденія, имѣвшія задачею очистить его и подчинить церковному авторитету: такъ что эти два столѣтія, VIII и IX, ознаменованныя борьбою за церковное искусство, составляютъ ту эпоху броженія, изъ которой выработался въ иконописи стиль собственно Византійскій, и тѣмъ своеобразнѣе онъ опредѣлился, что иконоборчество, имѣвшее своимъ поприщемъ Востокъ, мало оказалось вліянія на судьбу церковнаго искусства на Западѣ. Цвѣтущее время для третьаго періода продолжается до XII в., съ котораго начинается постепенное паденіе стиля Византійскаго подъ стѣснительнымъ и одностороннимъ вліяніемъ монастырскимъ.

Всѣ эти три періода, составляя одно нераздѣльное цѣлое въ художественно-религіозномъ преданіи, отличаются болѣшимъ или меньшимъ преобладаніемъ того или другаго изъ двухъ составныхъ элементовъ христіан-

скаго искусства, то есть, элемента художественнаго, наследованнаго отъ античнаго искусства, и элемента религіознаго, въ своемъ развитіи болѣе и болѣе подчинявшагося богословскому ученію. Чѣмъ древнѣе христіанское искусство, тѣмъ больше господствуетъ въ немъ элементъ художественный, и чѣмъ больше оно принимаетъ характеръ стиля Византійскаго, тѣмъ больше подчиняется богословію. Чѣмъ искусство древнѣе, тѣмъ больше въ немъ свободы творчества и поэтическаго воодушевленія, и чѣмъ позднѣе, тѣмъ больше сковано оно догматами ученія. Потому періодъ серединній, отъ Константина Великаго до Иконоборства (отъ IV до VIII в.), надобно признать цвѣтущимъ временемъ христіанскаго искусства, когда оно, съ одной стороны, еще не успѣло утратить изящество своей античной формы, а съ другой, воодушевляемое творчествомъ въ свободѣ вѣрованія торжествующей Церкви, оно еще не было стѣсняемо условными правилами, наложенными на него потомъ, въ слѣдствіе богословскихъ преній, имѣвшихъ цѣлію оградить церковное искусство отъ еретическихъ въ него вторженій. Потому-то наши иконописные Подлинники и возводятъ иконописное преданіе къ этому періоду, и именно къ VI в., т. е. ко времени сооруженія Св. Софії Юстиніаномъ. Періодъ третій, не смотря на перевѣсь богословскаго элемента, все же на столько былъ связанъ въ Греції историческою послѣдовательностью явлений съ предыдущимъ, что имѣть возможность по преданію сократить первобытное изящество древне-христіанскаго искусства въ стилѣ Византійскомъ, въ ту варварскую эпоху, отъ IX до половины XII в., когда церковное искусство на западѣ дошло до крайняго безобразія. Ясно, следовательно, что Русь, будучи связана своею исторіею съ Византіею, была счастливѣе другихъ современныхъ ей средневѣковыхъ народовъ, когда въ X и XI в. могла она почерпнуть церковное искусство изъ самаго лучшаго въ то время источника, въ Византіи. Потому не меньшаго вниманія заслуживаетъ въ нашихъ Подлинникахъ расширение иконописнаго преданія источниками этого періода, представителемъ которыхъ названъ Менологій императора Василія (989—1025).

Такъ какъ русское церковное искусство составляетъ отрасль собственно Византійскаго, отъ X или, точнѣе, отъ XI в., то, само собою разумѣется, что оно состоить въ ближайшей связи съ источниками этого времени и позднѣйшаго, нежели съ источниками двухъ первыхъ періодовъ, и сверхъ того ближе ко второму періоду, нежели къ первому.

Историческое развитіе христіанскаго искусства всѣхъ трехъ періодовъ имѣть свою цѣлію точнѣйшее опредѣленіе христіанскихъ типовъ и сюжетовъ. Чѣмъ далѣе въ древность, тѣмъ меньше индивидуальности въ святыхъ личностяхъ и меньше развитія въ изображеніи священныхъ событий. Въ

искусствъ первыхъ четырехъ вѣковъ, сохранившемся въ живописи катакомбъ и въ скульптурѣ саркофаговъ, еще не опредѣлились, ни типы Христа и Богоматери, ни подробности Евангельскихъ событий: и при томъ изъ этихъ событий берутся только тѣ, которые представляютъ идею искупленія съ стороны свѣтлой, торжественной, въ чудесахъ Христа, въ поклоненіи Ему и въ Его спасительномъ учениі, а не тѣ, гдѣ искупленіе является въ страданіяхъ, неповинной смерти и въ распятіи. Всѣ эти послѣднія сцены развились уже въ послѣдствії. Искусство временъ христіанскихъ Мучениковъ не знаетъ мученичества и страданій, и не умѣетъ ихъ изображать. Все въ этомъ искусстве ясно и торжественно, все направлено къ любви и утѣшенню, и въ живописи подземныхъ кладбищъ и въ начертаніяхъ надгробныхъ плитъ на могилахъ мучениковъ. Нѣть изображеній ни костровъ, на которыхъ сожигались мученики, ни орудій мученія, ни намековъ на преслѣдованія. Только Іона, извергаемый изъ пасти кита, или Даніилъ, чудесно сохранимый между львами — символически даютъ разумѣть о торжествѣ мученичества, и, удаляя мысль отъ ненависти къ преслѣдователямъ, подаютъ мученикамъ новую силу страдать и молиться. Потому самые мученики являются только въ видѣ величавыхъ фігуръ, торжественно простирающихъ руки для молитвы. — Въ древнѣйшихъ памятникахъ Христосъ изображается юнымъ и безбородымъ, рѣдко съ бородою; иногда въ видѣ Доброго Пастыря, несетъ на плечахъ агнца, или въ пастушеской сценѣ, стоять между двумя овечками; иногда съ жезломъ въ рукахъ совершаетъ чудеса: претворяетъ воду въ вино, воскрешаетъ Лазаря; обыкновенно одинъ, безъ исторической обстановки цѣлаго события. Это только намеки на лица и события, а не точное и подробное изображеніе ихъ. Это не художественные типы, а символы. Древне-христіанскій художникъ, хорошо владѣя техникою античнаго искусства, но не умѣя обнять во всей обширности и глубинѣ идей новой религіи, разными символическими намеками хочетъ только напомнить мысль молящагося на предметы, не доступные изображенію. То изобразить онъ Христа подъ античною формою Орфея, укрошающаго звѣрей звуками своей музыки, то подъ символомъ агнца, который съ жезломъ въ своей лапѣ совершаетъ чудесное умноженіе хлѣбовъ или воскрешаетъ Лазаря, то подъ символомъ рыбы и т. п. Сопоставленіе событий Ветхаго и Нового Завѣта составляетъ для художника самое удобное средство для выраженія сокрушенаго въ себѣ самомъ круга его понятій, не развитаго аналитизмомъ подробностей. Грѣхопаденіемъ первыхъ человѣковъ намекаетъ онъ на искупленіе, Ноемъ въ ковчегѣ — на крещеніе и на Церковь христіанскую; Даніиломъ во рвѣ между звѣрями, тремя отроками въ пещи, или Йовомъ на гноишѣ — на страсти Господни; Іоною въ чревѣ кита — на во-

Символика

скресеніе Іисуса Христа; Илью, возносящимся на небо въ колесницѣ — на вознесеніе Спасителя и т. п. Не затрудняясь изображать опѣ предметы вѣнчаной природы олицетвореннымъ, то есть, горы, рѣки, море, города, солнце, луну — въ видѣ человѣческихъ фигуръ, въ которыхъ нельзя не усмотрѣть ясныхъ слѣдовъ античныхъ типовъ божествъ; точно также какъ идеи и тайны христіанскаго ученія представляются въ условно принятыхъ формахъ, каковы: агнецъ (искушительная жертва), голубь (символъ Духа Святаго), рыба (Іисусъ Христосъ¹) и душа, окрещенная крещеньемъ), павлинъ (воскресеніе), фениксъ (воскресеніе и бессмертие) и много др. Такимъ образомъ, главнейшая задача, выполненная искусствомъ первыхъ вѣковъ христіанства, состоитъ въ созданіи Христіанской Символики, которая вошла въ основаніе нового искусства всѣхъ временъ, а въ нашей иконописи сохранилась и доселѣ²).

Во второмъ періодѣ, воображеніе художника, не стѣсняемое боязнью преслѣданья, освободившись отъ мрака и таинственныхъ катакомбъ, являетъ себя во всемъ блескѣ мозаическихъ изображеній, выступающихъ иногда на золотомъ полѣ, въ великолѣпныхъ храмахъ торжествующей церкви. Оно уже не гадательно только намекаетъ на священныя лица и события, но въ яркихъ образахъ напечатлѣваетъ ихъ на стѣнахъ и сводахъ, на удивленіе и поклоненіе вѣрующихъ. Типы Христа, Богородицы, Пророковъ, Апостоловъ, Мучениковъ, изъ которыхъ Отцѣвъ Церкви, опредѣляются въ ихъ индивидуальныхъ, характеристическихъ чертахъ; события Ветхаго и Нового Завѣта раазвиваются въ подробныхъ изображеніяхъ и разнообразятся по свободѣ творческаго вдохновенія, еще не сдержанного ни преніями еретиковъ, ни богословскою цензурою. Наконецъ, въ третьемъ періодѣ, иконописные сюжеты, очищенные богословскою критикою, получаютъ свою окончательную форму, несколько видоизмѣняемую, впрочемъ, въ разныхъ, такъ называемыхъ, переводахъ, или редакціяхъ. Съ этихъ поръ точное сохраненіе въ иконописи установленныхъ типовъ — обязываетъ художника уже не творить вновь, не изобрѣтать, и неуклонно слѣдовать преданію въ копированіи прежнихъ образцовъ, согласно съ слѣдующими предписаніями одного изъ актовъ, читанныхъ на второмъ Никейскомъ Соборѣ (787 г.), въ защиту иконописи противъ иконоборцевъ: «не изобрѣтеніе (ἐφεύρεσις) живо-

1) По гречески рыба — Ἰχθύς — состоитъ, по ученію того времени, изъ начальныхъ буквъ текста: Ιησοῦς Χριστός Θεοῦ υἱός σωτῆρ — т. е. Іисусъ Христосъ Бога сынъ Спаситель.

2) Münster, Sinnbilder 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.

писцевъ производить иконы, а ненарушимый законъ и преданіе Православной Церкви (*θεομορφία καὶ παράδοσις*) — не живописецъ, а святые отцы изображаются и предписываются: очевидно имъ принадлежитъ сочиненіе (*διάταξις*), живописцу же только исполненіе (*τέχνη*)¹⁾. Именно это самое правило положено въ основу и русской иконописи и нашихъ иконописныхъ подлинниковъ. Типы святыхъ личностей и иконописные сюжеты даются преданіемъ, и только внѣшнее исполненіе принадлежитъ иконописцамъ, то есть, часть «техническая» (*τέχνη*), понимаемая въ обширномъ значеніи слова, то есть, рисунокъ, колоритъ и т. п.

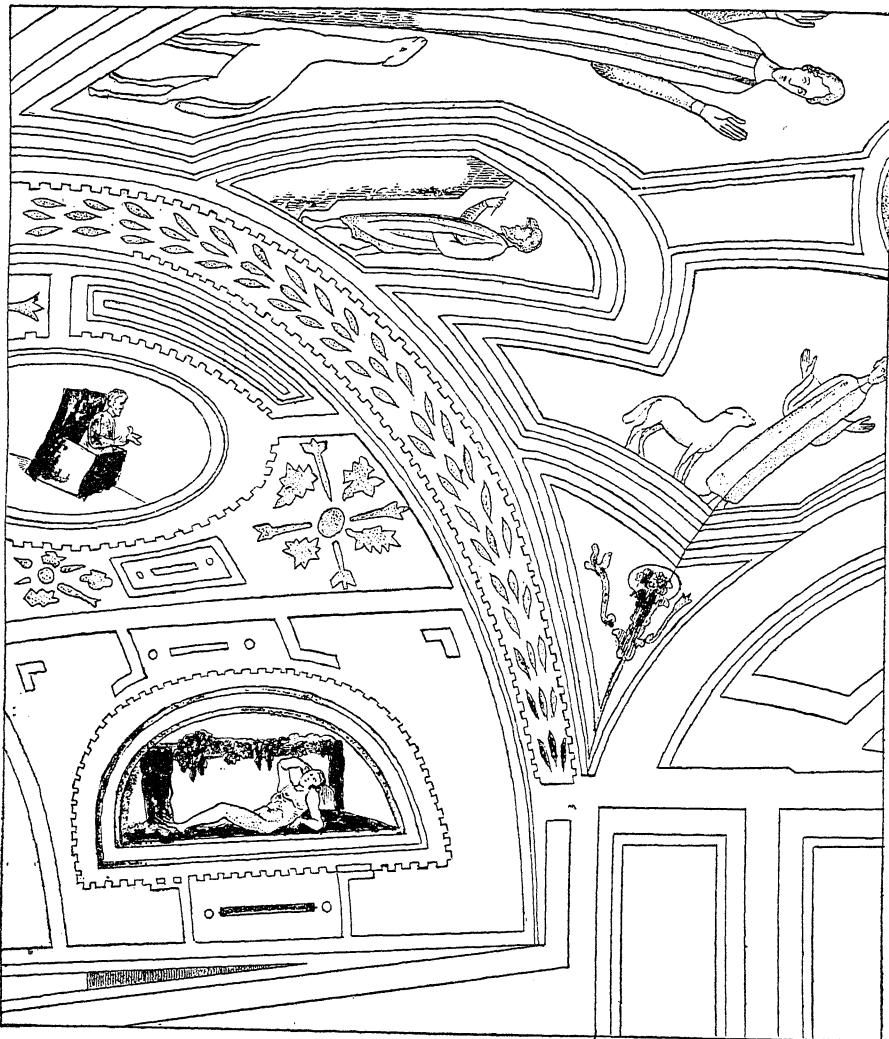
Возведеніе нашей иконописи къ ея источникамъ въ ясности обнаружится въ краткомъ перечинѣ ихъ по разрядамъ, который, за отсутствиемъ въ нашей литературѣ художественно-археологическихъ руководствъ, мы почли необходимымъ здѣсь приложить.

1. Стѣнная живопись въ Римскихъ катакомбахъ. Она простирается до XI в., и даже позднѣе, но имѣть свое собственное значеніе только до Константина Великаго, то есть, въ первые вѣка церкви, и особенно во II и въ III столѣтіяхъ по Р. Х., когда гонимые христіане спасались въ этихъ подземныхъ жилищахъ, въ которыхъ они собирались для молитвы и общенія, и которые служили имъ и мястомъ погребенія около святочтимыхъ останковъ Св. Мучениковъ. Такъ какъ въ стѣнахъ катакомбъ устраивались мяста для покойниковъ (*loculi*), или вдоль коридоровъ, или въ нишахъ подъ аркою (*arcosolium*), въ особыхъ покояхъ, назначенныхъ для погребенія (*cubiculum*), и такъ какъ этотъ погребальный характеръ господствуетъ во всѣхъ помѣщеніяхъ этихъ подземныхъ переходовъ; то для живописи преимущественно назначались своды, архитектурному очертанію которыхъ подчинялось распределеніе живописныхъ изображеній. Нѣсколько разныхъ сюжетовъ, сближенныхъ между собою по символическому значенію, обыкновенно составляютъ одно цѣлое, размѣщенное въ кругахъ, полукружіяхъ и въ другихъ геометрическихъ фигурахъ, на которыхъ разбита поверхность свода съ его спусками и верхня части стѣны, описываемыя арками. Въ срединѣ — кругъ или четырехугольникъ, въ спускахъ, кругомъ его, полукружія. Напримеръ, въ катакомбахъ Св. Маркеллина и Петра: въ срединѣ, въ четырехугольнике Добрый Пастырь, юношеская фигура въ короткой тунике, съ агиемъ на плечахъ; у ногъ по стоящей овечкѣ. На спускахъ въ полукуружіяхъ: Ной въ ковчегѣ съ голубицею, которая принесла ему масличную вѣтку, Христосъ у Силуамской купели, въ которой стоитъ разслабленный.

1) Kugler Handbuch d. Geschichte d. Malerei. 1847 г. I, 64.— Conciliorum collectio regia maxima. Paris. 1714. Tom. IV. col. 360.

Даниилъ стоитъ между двумя львами. Авраамъ собирается принести въ жертву Исаака. Или, въ катакомбахъ Св. Каликста: въ серединѣ въ кругу: Орфей игрою на арфѣ сзываетъ къ себѣ звѣрей и птицъ. На спускахъ плафона: Даниилъ между львами, Моисей источаетъ изъ скалы воду, Давидъ съ пращею и Христосъ воскрешаетъ Лазаря. Иногда на спускахъ, вмѣсто полукружій, четвероугольники. Напримѣръ, въ катакомбахъ Понтіана: посреди въ кругу Добрый Пастырь; въ четырехъ четвероугольникахъ на спускахъ — четыре времени года: весна подъ видомъ дитяти съ лиліею въ одной рукѣ и съ зайцемъ въ другой. Лѣто подъ видомъ жнущаго жатву. Осень подъ видомъ виноградаря, приставляющаго къ дереву лѣстницу. Зима подъ видомъ человѣка, грѣющагося у огня, съ зажженнымъ факеломъ въ рукѣ. Если живопись расположена въ нишѣ или въ полукружіи, описанномъ аркою, то это полукружіе раздѣлено линіями на отдельныя. Напримѣръ, въ катакомбахъ Св. Агнесы, въ двухъ концентрическихъ полукружіяхъ: въ нижнемъ посреди молящаяся фигура (*orans*), направо отъ зрителя пять мудрыхъ дѣвъ съ свѣтильниками, налево трапеза (*ἀγάπη*). Въ верхнемъ полукружіи: посреди, надъ молящуюся фигурую — Добрый Пастырь; на спускахъ: направо — Даниилъ между львами, налево — Адамъ и Евва по сторонамъ Древа Познанія добра и зла. Или, въ катакомбахъ Св. Маркеллина и Петра: въ нижнемъ полукружіи молящаяся женская фигура между деревьями и двумя мужчинами, къ ней обращающимися. Въ верхнемъ полукружіи: надъ молящуюся — въ маленькомъ кругѣ: Ної въ ковчегѣ съ летящимъ голубицей; на спускахъ полукружія: направо Адамъ съ Евою по сторонамъ Древа Познанія, налево — Моисей, источающій жезломъ изъ скалы воду. Между линіями, отдѣляющими эти сюжеты, пустыя пространства наполняются изображеніями птицъ, звѣрей, геніевъ, вазъ, сосудовъ, гирляндъ и другихъ украшеній въ античномъ стилѣ. События, какъ замѣчено выше, изображаются кратко, одними намеками; напримѣръ, ковчегъ Ної, какъ въ живописи катакомбъ, такъ и въ древнѣйшихъ рельефахъ, представляется въ видѣ ящика, такого узкаго, что можетъ вмѣстить только одного Ної, который поднимается изъ него по поясъ. Иногда этотъ ящикъ стоитъ на лодкѣ. Іона изображается обнаженнымъ, даже въ сценѣ, когда лежитъ или сидитъ подъ смоковницею. Тоже и Даниилъ во рву обнаженный, а не въ фригийскомъ костюмѣ, какъ принято было въ послѣдствіи, и какъ потомъ въ нашей иконописи. Одежда съ полосами, или источниками, или по обѣимъ сторонамъ отъ плечъ, или посреди, отъ груди, и до самаго низа. Эти полосы приняты въ древне-Византійскомъ искусствѣ, и оттуда перешли къ намъ. Особенно характеричны часто встрѣчающіяся изображенія молящихся, въ длинныхъ одеждахъ, съ распластертыми руками: это или Св. Мученики и

Мученицы, или изображенія похороненныхъ христіанъ надъ ихъ могилами, иногда, можетъ быть, олицетвореніе молитвы и гонимой Церкви временъ мученичества. Молитвенная поза этихъ фигуръ съ распростертыми руками, иногда горизонтально, иногда приподнятыми, какъ молятся наши священно-



7. Живопись свода въ катакомбахъ Св. Агнесы.

служители, встрѣчается въ Византійскомъ искусствѣ, какъ въ раннемъ, напр. на фрескахъ въ храмѣ Св. Георгія IV в., въ Солунѣ, такъ и въ позднѣйшемъ, напр. въ мозаическомъ изображеніи Богородицы въ Кіево-Софійскомъ соборѣ на Нерушимой стѣнѣ XI в., или въ храмѣ Чефалу въ Сициліи XII в. Тоже древняя молитвенная поза удержана въ изображенії Знаменія

Богородицы. Нѣтъ сомнѣнія, что наши иконописцы для изображенія Св. Мучениковъ могли бы многимъ воспользоваться въ этихъ молящихся фигурахъ катакомбъ, такъ какъ эти поэтическія, величавыя фигуры, относясь ко времени самыхъ Мучениковъ, передаютъ намъ современный имъ костюмъ и самое настроеніе духа. Относительно техники, живопись катакомбъ служитъ ближайшою связью искусства христіанскаго съ античнымъ, отъ котораго оно наслѣдовало изящный вкусъ и натуральность. Очеркъ бойкій, колоритъ живой и яркій, какъ въ живописи Геркуланума и Помпеи. — Для нагляднаго знакомства прилагается здѣсь въ снимкѣ (рис. 7) часть стѣны съ сводами изъ катакомбъ Св. Агнесы, изъ капеллы, такъ называемой Агапы, лѣвая сторона. Внизу часть стѣны подъ полукружіемъ съ изображеніемъ Іоны подъ смоковницею и Ноа въ ковчегѣ съ голубицею; выше часть свода, съ изображеніями на его спускѣ. — Моисея, источающаго изъ скалы воду, и молящейся фигуры, которая стоитъ между двумя овцами. Здѣсь же приложены снимки Доброго Пастыря изъ катакомбъ Маркеллина и Петра (рис. 8), и Орфея изъ катакомбъ Св. Калликста (рис. 9)¹⁾.



8. Добрый Пастырь. Изъ катакомбъ Свв. Маркеллина и Петра.



9. Орфей. Изъ катакомбъ Калликста.

1) Bosio, Roma sotterranea. Roma. 1632.—Aringhi, Roma subterranea. Romae. 1651—1659.—Bottari, Sculture epitture sagre estratte dai cimiteri di Roma. Roma. 1733—1754.—Perret, Les catacombes de Rome. Paris. 1851.—Marchi, I monumenti delle arti primitive nella metropoli del Christianesimo. Roma. 1844.—Mich. De Rossi, Roma sotterranea cristiana. Roma. 1863.—Gio. Bat. de Rossi, Bulletino di Archeologia christiana. Roma.

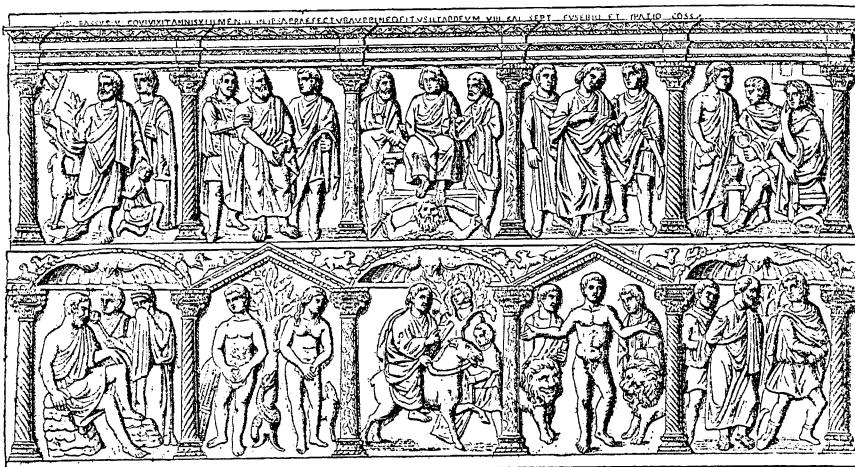
II. Рельефы на саркофагахъ. Это четвероугольные ящики изъ камня, преимущественно изъ мрамора, для похороненія покойниковъ, шире и выше нынѣшихъ гробовъ, и съ отвѣсно спускающимися стѣнками, а не откосными. Хотя употребленіе ихъ восходитъ до временъ язычества, но отъ первыхъ вѣковъ христіанства сохранилось больше надгробныхъ плитъ, нежели саркофаговъ: это плиты съ надписями, любопытными по содержанію, и съ немногими очерками символического характера, изображающими то павлина, голубя, пѣтуха, пальмовую вѣтку, то олицетвореніе райской рѣки въ видѣ человѣческой фигуры, то молящуюся фигуру, съ распостертыми руками, какъ въ живописи катакомбъ. Что же касается до большей части лучшихъ саркофаговъ, то они, относясь къ IV в., предлагаютъ уже дальнѣйшее развитіе иконографіи, сравнительно съ древнѣйшею живописью катакомбъ. Саркофаги украшены рельефами, высокими или плоскими, иногда со всѣхъ четырехъ сторонъ, иногда съ трехъ, но обыкновенно съ одной передней. Рельефы на саркофагѣ, всѣ вмѣстѣ взятые, рѣдко изображаютъ одно общее имъ всѣмъ событіе, но представляютъ цѣлый рядъ краткихъ эпизодовъ, изъ одной, двухъ или трехъ фигуръ. Эти эпизоды не состоять между собою въ видимой связи, и часто помѣщаются рядомъ — одинъ изъ Ветхаго, другой изъ Нового Завѣта; но всѣ они вмѣстѣ стремятся къ выраженію одной общей идеи. Располагаются они въ одинъ или въ два ряда. Иногда каждый эпизодъ отдѣляется колонкою, такъ что весь саркофагъ представляется колоннадою,увѣнчаною архитравомъ; иногда эпизоды размѣщаются въ полукруглыхъ нишахъ, подъ арками, или подъ тупыми углами, и тогда всѣ вмѣстѣ взятые имѣютъ видъ храма съ нѣсколькими абсидами или конхами, которыя на саркофагахъ и изображаются въ видѣ раковинъ, съ чѣмъ вполнѣ согласуется употребляемый доселѣ архитектурный терминъ — конча (*concha, κούχη*). Когда рельефы, расположенные между колоннами въ нишахъ или подъ фронтонами, идутъ въ два ряда, одинъ подъ другимъ; тогда саркофагъ имѣеть видъ какъ бы двухъяруснаго иконостаса. Кромѣ рельефовъ изъ Священнаго писанія, иногда, въ самой срединѣ саркофага, помѣщаются, въ большемъ размѣрѣ изображенія въ немъ погребенныхъ, или другихъ какихъ либо лицъ, обыкновенно двухъ фигуръ, по поясъ, въ кругу въ видѣ щита или раковины — въ формѣ, заимствованной отъ портретовъ античнаго искусства (*imagines clupeatae*), и впослѣдствіи, какъ увидимъ, принятой для изображеній Христа по грудь. Иногда вверху по угламъ саркофага помѣщаются маски въ античномъ стилѣ. Въ саркофагахъ господствуетъ тотъ же параллелизмъ между Ветхимъ и Новымъ Завѣтомъ, какъ и въ живописи катакомбъ; но объемъ сюжетовъ изъ Евангелия шире, особенно въ сценахъ, предшествующихъ страстямъ Господнимъ,

къ которымъ искусство уже приближается, но все еще не смѣеть и не умѣеть ихъ изображать. Такъ очень часто встречаются изображенія Христа, задерживаемаго воинами въ Геѳсиманскомъ саду, отрекающагося Петра съ пѣтухомъ, Пилата, умывающаго руки. Господствующій типъ Христа — юношеская, идеальная фигура, безъ бороды, съ длинными волосами, изящно закинутыми назадъ, въ туникѣ и тогѣ, перекинутой черезъ одно плечо и подхваченной подъ другую руку.

Для ближайшаго знакомства съ этими важными памятниками для исторіи христіанскаго искусства предлагается здѣсь описание нѣкоторыхъ изъ самыхъ замѣчательныхъ изъ нихъ.

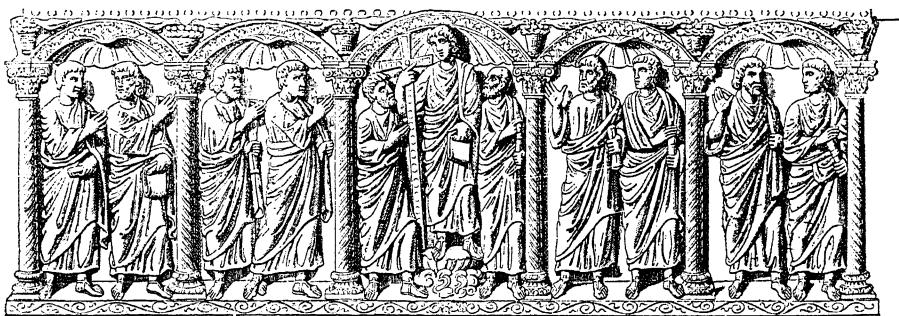
1) Саркофагъ прѣфекта Юнія Басса (*Junius Bassus*) 359 г. Рельефы, только съ передней стороны; расположены въ два ряда; верхніе раздѣлены колоннами, подъ горизонтальнымъ архитравомъ: нижніе тоже между колоннами, но частію подъ арками въ видѣ раковины, частію подъ тупыми углами фронтона, въ перемежку. По пяти отдѣловъ въ каждомъ ряду. Въ верхнемъ ряду: въ среднемъ рельефѣ Христосъ возсѣдаетъ на престолѣ съ свиткомъ въ рукѣ; въ ногахъ у него обнаженная мужская фигура съ бородою, по грудь, въ рукахъ держитъ покрывало, спускающееся съ головы: это олицетвореніе небесной тверди, на которую Христосъ полагаетъ свои ноги. По сторонамъ его стоять Апостолы Петръ и Павелъ. Направо (отъ зрителя) въ двухъ рельефахъ Христосъ передъ Пилатомъ, умывающимъ руки. Налѣво въ одномъ рельефѣ отреченіе Петра, и наконецъ въ крайнемъ жертвоприношеніе Исаака. Въ нижнемъ ряду: въ среднемъ рельефѣ, подъ Христомъ, возсѣдающимъ на престолѣ: Христосъ, на осляти вѣзжающей въ Іерусалимъ. Направо въ двухъ рельефахъ: Даніїль между львами, и Апостолъ Петръ, ведомый въ темницу; налѣво — тоже въ двухъ: Адамъ и Евва по сторонамъ Древа Познанія, съ атрибутами труда, предопредѣленного имъ по изгнанію изъ Раи для списканія пищи и одѣянія: около Адама снопъ жита, около Еввы — ягненокъ, для означенія пряденія шерсти. Наконецъ въ послѣднемъ — Іовъ на гноищѣ, юношеская фигура, безъ бороды; около еще двѣ фигуры. Для христіанской символики особенно важенъ этотъ саркофагъ по украшеніямъ, наполняющимъ пустые углы, образуемые арками нижняго ряда, надъ барельефами. Въ этихъ углахъ подъ видомъ агнцевъ изображены Христосъ и другія священные лица въ нѣкоторыхъ сцепахъ, обычныхъ для искусства того времени; а именно: агнецъ жезломъ извлекаетъ изъ скалы воду (Моисей), и получаетъ скрижали отъ десницы Господней (онъ же); агнецъ въ пещи (намекъ на трехъ отроковъ въ Вавилонской пещи); агнецъ возлагаетъ свою лапку на другаго агнца, на котораго сходитъ съ неба Духъ Божій (Іоаннъ креститъ Іисуса Христа); агнецъ съ

жезломъ умножаетъ хлѣбы, воскрешаетъ Лазаря (Иисусъ Христосъ). Снимокъ саркофага въ рис. 10.



10. Саркофагъ Юнія Басса 359 г.

2) Саркофагъ консула Аниция Проба, или саркофагъ Проба и Пробы, 395 г. Рельефы со всѣхъ четырехъ сторонъ, въ одинъ рядъ, раздѣленные колоннами, въ нишахъ подъ сводами изъ раковинъ. На передней сторонѣ, въ среднемъ изъ пяти отдельствъ, изображенъ Христосъ, стоящій на горѣ, изъ которой изливаются четыре Райскія рѣки: Тигръ, Евфратъ, Фисонъ и Ниль, въ означенованіе источника жизни и спасенія, исходящаго отъ Хри-



11. Саркофагъ Аниция Проба 395 г.

ста. Въ лѣвой рукѣ держитъ Онъ свитокъ, а въ правой крестъ, украшенный драгоценными каменьями, четвероконечный, въ видѣ посоха, доходящаго до земли, съ короткимъ перекрестіемъ въ самомъ верху: изображеніе, въ высокой степени важное для исторіи христіанскихъ древностей. (Снимокъ см. въ рис. 11). Во всѣхъ прочихъ отдельахъ всѣхъ трехъ сторонъ сарко-

фага, изображены стоящие Апостолы и ученики Христа, попарно. На задней сторонѣ три рельефа: въ среднемъ — двѣ стоящія фигуры, мужская и женская, вѣроятно, Пробъ и Проба; по сторонамъ пустые четвероугольники, наполненные извивающимися желобками въ видѣ латинскаго S (strigiles), а по оконечностямъ, тоже между колоннами подъ арками, по одной стоящей фигурѣ.

Оба эти саркофага изъ Ватиканскихъ катакомбъ.

3) Саркофагъ подъ каѳедрою Миланской базилики Св. Амвросія, по своему происхожденію позднѣе обоихъ предыдущихъ. Барельефы со всѣхъ четырехъ сторонъ. На передней, раздѣленной на два ряда, въ нижнемъ, который составляетъ главную и большую часть этой стороны, въ серединѣ, въ полукруглой нишѣ возсѣдаетъ на престолѣ Христосъ, съ Писаніемъ въ рукѣ; подъ его ногами двѣ молитвенно склоняющіяся фигуры по сторонамъ агнца. По обѣимъ сторонамъ Христа, его ученики, одни сидятъ, другіе стоять; фонъ раздѣленъ на арки, поддерживающія зданіе. Въ верхнемъ ряду: надъ Христомъ щитъ съ груднымъ изображеніемъ мужчины и женщины, поддерживаемый обнаженными крылатыми геніями, съ хламидами на плечахъ. Налѣво три Еврейскіе отрока, отказывающіеся поклониться идолу — это первая половина событія, котораго и заключеніе также встрѣчается на саркофагахъ, то есть, три отрока въ пещи. — Направо — три волхва несутъ дары Христу младенцу, находящемуся на колѣняхъ сидящей Богородицы. Оба эти рельефа соответствуютъ другъ другу и по мысли и по вѣшности: тамъ три Еврейскихъ отрока отрекаются поклониться идолу, а здѣсь три волхва, представители язычества, идутъ съ усердными приношеніями къ Богу истинному. И тѣ и другіе въ одинаковыхъ восточныхъ костюмахъ и въ фригійскихъ шапкахъ (хотя въ этомъ саркофагѣ головы волхвовъ посбиты, но ихъ фригійскія шапки известны изъ другихъ памятниковъ того же времени). По обѣимъ узкимъ сторонамъ оконечностей саркофага, тоже на фонѣ зданія съ арками, изображено: на одной Жертвоприношеніе Исаака и стоящіе Апостолы, а наверху въ фронтонѣ: въ серединѣ въ вѣнкѣ известная монограмма Христа, состоящая изъ греческой буквы X, отвѣсно перечеркнутой буквою Р. По сторонамъ вѣнка по голубю и по буквѣ алфа и омега. Эта монограмма Христа въ вѣнкѣ иногда полагается на верхней оконечности креста, изображаемаго между рельефами въ самой серединѣ передней стороны саркофага. На другой узкой сторонѣ Миланскаго памятника, на маломъ пространствѣ скучено четыре Ветхозавѣтныхъ сюжета: Илья пророкъ возносится на небо на колесницахъ, запряженной четырьмя конями, покидая Елисею свою мантію. Рядомъ Ной въ ковчегѣ, въ видѣ ящика или купели, съ голубицею, а около него Моисей,

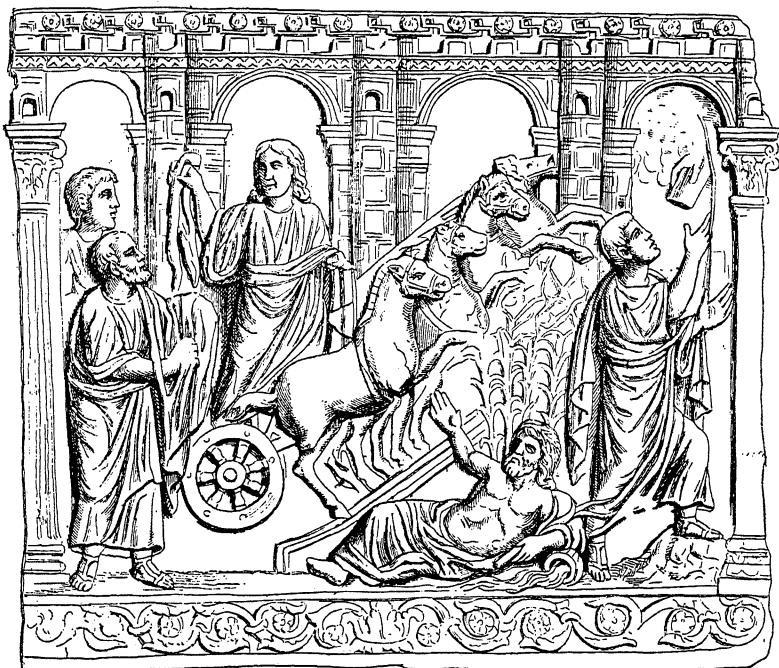
принимающій изъ Господней десницы скрижали. Подъ конями Иліи: Адамъ и Евва по сторонамъ Древа Познанія. Илія, Елисей, Ной и Моисей — всѣ безбородыя, юношескія фигуры; но Авраамъ, въ вышеупомянутомъ рельефѣ съ бородою. Надъ этими четырьмя ветхозавѣтными событиями, во фронтона изображено Рождество Христово; въ серединѣ въ ясляхъ лежитъ спелену-



12. Саркофагъ миланской ц. Св. Амвросія.

тый Христосъ младенецъ, а по сторонамъ волъ и осель, и только. Богородица и Іосифъ отсутствуютъ, или потому что скульпторъ хотѣлъ намѣтить событие краткимъ намекомъ, или потому, что онъ былъ послѣдователемъ ереси, отказывавшей Дѣву Маріи въ чествованіи ея Богоматерью — Снимокъ со всей этой стороны см. въ рис. 12, а подъ № 13 соответствующій

барельефъ съ саркофага Луврскаго¹⁾, о которомъ будеть сказано ниже. — На задней сторонѣ Миланскаго памятника, въ серединѣ изображеній стоящій на горѣ Спаситель. По сторонамъ стоящіе Апостолы, по шести; въ ногахъ Спасителя у горы двѣ преклоняющіяся фигуры, мужчина и женщина. На нижней полосѣ, служащей пьедесталомъ, еще разъ изображены Христосъ и Апостолы подъ видомъ агнцевъ: въ серединѣ стоитъ агнецъ больше другихъ, а по сторонамъ по шести агнцевъ поменьше, справа и слѣва идуть къ среднему, направляясь отъ зданій, изображенныхъ по обоимъ угламъ: это Виолеемъ и Иерусалимъ.



13. Вознесеніе Иліи, барельефъ Луврскаго саркофага.

4) Саркофагъ изъ подъ олтаря базилики Апостола Павла, въ Латеранскомъ музѣѣ. Рельефы на передней сторонѣ, въ два ряда, сплошные, то есть, не раздѣленные колонками. Въ верхнемъ ряду, въ серединѣ въ щитѣ пояснныя изображенія двухъ фигуръ. Налѣво отъ зрителя сцены изъ Ветхаго

1) Издается здѣсь по снимку въ атласѣ къ сочиненію Garrucci, *Storia dell'arte V*, tav. 324, 2, сравнительно болѣе точному, чѣмъ гравюра, воспроизведенная по Боттари при этомъ сочиненіи Ф. И. Буслаева въ «Сборникѣ Общ. др. рус. иск.». Сообразно съ новымъ рисункомъ, опущены и одно мѣсто о «типѣ Спасителя съ бородою», относящееся къ старому, неправильному снимку. *Прим. ред.*

Завѣта: сотвореніе первыхъ человѣковъ и грѣхопаденіе; въ сотвореніи Господь съ бородою, сидить на престолѣ; въ грѣхопаденіи — юношеская фигура, какъ обыкновенно изображается на саркофагахъ Христосъ, Адаму даетъ колосья, а Еввѣ барашка или козленка; около Древа Познанія съ зміемъ. На право Новый Завѣтъ: Спаситель претворяетъ воду въ вино — намекъ на чудо въ Канѣ Галилейской; умножаетъ хлѣбы и воскрешаетъ Лазаря. — Въ нижнемъ ряду, въ серединѣ, подъ щитомъ съ портретами, Даниилъ между львами, Аввакумъ приносить ему пищу. Налѣво Поклоненіе волхвовъ, и Христосъ исцѣляетъ слѣпаго; направо Отреченіе Петра съ пѣтухомъ, и Моисей жезломъ извлекаетъ изъ скалы воду.

5) Въ заключеніе, предлагается здѣсь рисунокъ (рис. 14) съ саркофага Либеріевой Базилики (*Maria Maggiore*), въ Римѣ, взятаго туда изъ катакомбъ Лукинъ (*Lucinae*). Въ серединѣ, въ медальонѣ изъ раковины, двѣ мужскія фигуры, отлично исполненныя, настоящіе портреты по натуральности и по



14. Саркофагъ ц. S. Maria Maggiore въ Римѣ.

выраженію характера; полагаютъ, что это Апостолы Петръ и Павелъ. По сторонамъ медальона, въ верхнемъ ряду, налѣво отъ зрителя, Моисей принимаетъ скрижали отъ десницы Господней, направо Авраамъ приносить въ жертву Исаака. Далѣе — Христосъ передъ Пилатомъ, умывающимъ руки. За Моисеемъ налѣво — Отреченіе Петра, съ пѣтухомъ, и Христосъ воскрешаетъ Лазаря (замѣчательная форма гроба въ видѣ античнаго зданія). Въ нижнемъ ряду, начиная съ лѣвой оконечности: Моисей истоچаетъ изъ скалы воду; Іудѣи ведутъ Христа; Даниилъ между львами; Моисей сидѣть съ скрижальми, объясняющими народу законъ; Закхей на смоковнице; Спаситель даетъ зѣрнѣе слѣпому и чудесно умножаетъ рыбы и хлѣбы.

Такъ какъ по самому существу своему, скульптура болѣе способна

представлять события въ малосложной группѣ, нежели въ широкомъ развитіи, которое предоставляетъ болѣе удобнымъ къ тому средствамъ живописи, и такъ какъ древне-христіанскіе рельефы на маломъ пространствѣ стремятся выразить многое, вполнѣ отражая обиліе идей, которыхъ въ ихъ не развитыхъ зародышахъ сокнуты въ вѣрующемъ воображеніи художника; то рельефы саркофаговъ важны въ исторіи христіанскаго искусства тѣмъ, что пріучили глазъ схватывать цѣлое событие по короткому намеку, выработавъ съ этою цѣлью типическія формы для изображенія разныхъ сюжетовъ Ветхаго и Новаго Завѣта. Потому тѣ же сюжеты повторяются на саркофагахъ почти въ одномъ и томъ же видѣ, съ малыми видоизмененіями. Таковы, напримѣръ, чудеса Иисуса Христа, Адамъ и Евва, Моисей, исто-чашющій изъ скалы воду. Иногда, очевидно, одинъ рельефъ служилъ образцомъ для другаго. Такъ узкая сторона Миланскаго саркофага, съ четырьмя ветхозавѣтными сюжетами, повторена на саркофагѣ Луврскомъ (изъ Рима): Илія на колеснице съ Елисеемъ и Моисеемъ въ тѣхъ же самыхъ позахъ, на тѣхъ же мѣстахъ и на томъ же фонѣ зданія съ арками, только все трое съ бородами; и за отсутствиемъ Адама и Евы и Ноя, ихъ мѣсто занимаетъ Йорданъ въ видѣ лежащаго въ тростникѣ старца, облокотившагося на урну, изъ которой выливается вода. Снимокъ см. въ рис. 13¹).

III. Мозаики. Ни чѣмъ столько не характеризуетъ искусство восторжествовавшую надъ гоненіями и получившую подобающее ей господство Церковь, какъ блестательное убранство разноцвѣтною и позлащеною мозаикою храмовъ, которые съ небывалою дотолѣ роскошью и торжественностью стали воздвигаться и на востокѣ, и на западѣ. Въ этомъ блескѣ и яркости колорита, подъ глянцовитымъ стекломъ Византійской мозаики, въ этихъ торжественно выступающихъ на золотомъ фонѣ лицахъ Святыхъ, вознесенныхыхъ подъ свѣтлый куполъ или въ далекое углубленіе храма, за алтаремъ, въ этомъ образѣ Иисуса Христа, въ торжествѣ славы своей возсѣдающаго на престолѣ, между Апостолами и Святыми, будто и само искусство вмѣстѣ съ Церковью вѣрующихъ торжествуетъ свое освобожденіе отъ катакомбъ, где оно должно было скрываться отъ дневнаго свѣта, озаряемое неровнымъ мерцаніемъ лампъ. Торжествующая Церковь возноситъ до торжественной славы и Святые лики, окружая ихъ nimбомъ, или сіяніемъ вѣнца, чего еще не наблюдало систематически искусство временъ мученичества, не выдѣлявшее святыхъ сіяніемъ изъ толпы обыкновенныхъ людей, и особенно

1) Кромѣ указанныхъ изданій Бозіо, Аринги, Боттари: *Allegranza, Spiegazione e reflexioni sopra alcuni sacri monumenti antichi di Milano.* Milano. 1757.— Ferrario, *Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale basilica di Sant'Ambrogio di Milano.* Milano. 1824.— Millin, *Voyages dans les dÃ©partements du midi de la France.* Paris. 1807—1811.

въ изображеніяхъ скульптурныхъ¹⁾). Тѣ, которые старались придать всевозможный блескъ храму мозаическими работами, хорошо понимали ихъ ослѣпительный для молящихся эффектъ, и выражали о томъ свою мысль въ надписяхъ, помѣщаемыхъ при мозаикахъ. Такъ, подъ мозаикою абсиды въ храмѣ Космы и Даміана въ Римѣ, VI в., изображающею Христа между Апостолами Петромъ и Павломъ, Космою и Даміаномъ и Св. Феодоромъ и Папою Феликсомъ, съ моделью храма въ рукахъ, въ качествѣ его строителя (521—530), помѣщена изъ мозаики латинская надпись слѣдующаго содержанія: «Прекрасный домъ божій сияетъ блистательными металлами, и еще драгоценнѣе сияетъ въ немъ свѣтъ вѣры. Неложное упованіе въ спасеніи народа исходитъ отъ Мучениковъ Врачей, и святынею возрастаєтъ слава мѣста сего. Сей подобающій даръ принесъ Господу Феликсъ, да сподобится небеснаго царствія». — Или, подъ мозаикою абсиды въ храмѣ Св. Агнесы въ Римѣ, VII в., изображающею Св. Агнесу между двумя Папами, строителями этого храма, между Симмахомъ (498—514) и Гонориемъ I (626—638), читается мозаическая латинская надпись: «Золотая живопись исходитъ отъ раздробленного на части металла и содержитъ въ себѣ дневной свѣтъ, будто утренняя заря, собирая облака съ туманныхъ источниковъ, освѣщаетъ поля, или радуга блестаетъ между звѣздами» и т. п. Въ надписи на мозаикѣ капеллы Св. Венанція, въ балтистериі Іоанна Латеранскаго въ Римѣ, VII в., металлический блескъ мозаики сравнивается съ прозрачностью Святаго источника.

Мозаическая изображенія, будучи обезпечены отъ разрушительного времени прочнымъ производствомъ изъ прѣтнаго стекла, и составляя какъ бы нераздѣльное цѣлое съ стѣнами храма, которыя ими украшены, предлагають намъ полную картину исторіи древне-христіанской живописи отъ IV до XII в., и не только до раздѣленія церкви составляютъ общее достояніе художественного преданія Востока и Запада, но и по раздѣленіи, такъ какъ мозаика XI—XII в., въ Италиі, и именно въ Венеціи и Сициліи носить на себѣ Византійскій характеръ. Кіево-Софійскія мозаики XI в. идутъ по прямой линіи отъ древнѣйшихъ греческихъ, въ Цареградѣ и Солунѣ, а цареградскія въ соборѣ Св. Софії VI в., и по времени, и по стилю, соотвѣтствуютъ Равеннскимъ въ храмѣ Св. Виталія, равномѣрно какъ Солунскія VI в. современнымъ имъ или ближайшимъ по времени итальянскимъ. Чѣмъ мозаики древнѣе, тѣмъ ближе къ техникѣ античнаго искусства, а потому изящнѣе въ рисункѣ и колоритѣ, и свободнѣе въ творчествѣ: такъ что са-

1) Впрочемъ, сіяніемъ обозначалось не одно святое, но и все важное, какъ то: цари и властители, олицетворенія идей и отвлеченныхъ понятий и т. п. Въ скульптурѣ же сіяніе отсутствуетъ иногда и въ значительно позднѣйшихъ памятникахъ.

мая раннія изъ нихъ отъ IV до VI в. во многомъ сходствуютъ съ живописью катакомбъ¹⁾. Чѣмъ позднѣе, тѣмъ больше въ нихъ ремесленной рутины, сквозь которую, только по преданью школы, кое гдѣ проглядываютъ остатки древняго изящества. Какъ исторический результатъ предшествовавшаго развитія, мозаики удерживаютъ древне-христіанскій символизмъ, напримѣръ, въ изображеніи Христа и Апостоловъ въ видѣ Агнцевъ, Іордана въ видѣ человѣческой фигуры, идеи воскресенія въ образѣ Феникса; но соответствуя развитію и уясненію предметовъ вѣры, онѣ стремятся къ точнѣйшему, какъ бы *историческому* воспроизведенію священныхъ личностей и событий. Потому въ лучшій періодъ мозаическихъ работъ, до VI в. выработались и опредѣлились иконописные типы Христа, Богородицы, Пророковъ и Апостоловъ, Мучениковъ, нѣкоторыхъ Отцевъ церкви и другихъ Святыхъ, съ ихъ отличительными чертами лица и съ индивидуальнымъ характеромъ и въ опредѣленномъ костюмѣ, то есть, тѣ самые иконописные типы, къ сохраненію которыхъ стремилась впослѣдствіи Русская иконопись; такъ что, для точнѣйшаго опредѣленія вѣрности преданія нашихъ иконописныхъ Подлинниковъ, надобно сличить ихъ съ священными типами мозаикъ.

Въ связи съ установленіемъ мозаическихъ типовъ опредѣлялось и литературное о нихъ преданіе. Въ эпоху символического искусства первыхъ вѣковъ христіанства, когда господствовалъ типъ Христа символической, въ идеальномъ образѣ юноши, Доброго Пастыря, агнца, и литературный мнѣнія о вѣшнемъ видѣ Христа не были выяснены. Древнѣйшіе отцы церкви, Іустинъ Мученикъ (89—167), Климентъ Александрийскій († до 218), Тертуліанъ († 220), основываясь на слѣдующемъ текстѣ Пророчества Исаіи: «нѣсть вида ему, ниже славы: и видѣхомъ его, и не имяше вида, ни доброты: но видѣ его безчестенъ, уменьшающе паче всѣхъ сыновъ человѣческихъ» (53, 2.3)—полагали, что Спаситель по видимому подобію былъ малъ возрастомъ и невзраченъ. Напротивъ того, Иоаннъ Златоустъ († 407), уже знакомый съ мозаическимъ типомъ Христа, основываясь на псалмѣ 44, ст. 3: «красенъ добротою паче сыновъ человѣческихъ, изліяся благодать во устнахъ твоихъ» — полагалъ, что Спаситель былъ прекрасенъ по вѣшнему подобію, и что сказанное свидѣтельство Пророка Исаіи должно быть отнесено къ страданіямъ и униженію, претерпѣннымъ отъ Искупителя. Также утверждается и преподобный Иеронимъ († 420), что въ очахъ и во всемъ подобіи Христа проявилось небесное и божественное величіе. По мнѣнію Оригена († 253) Христосъ не имѣлъ опредѣленнаго образа, но каждому казался по его лич-

1) Какъ исключенія, встрѣчаются мозаики и въ катакомбахъ. См. снимки въ изданіи Перре.

ному расположению духа. Что въ эпоху Константина Великаго типъ Спасителя еще не опредѣлился въ искусствѣ, можно заключить изъ того, что сестра его Констанція, тщетно искала себѣ точной иконы Христа, за что укоряетъ ее Евсевій Кесарійскій († 340), на томъ основаніи, что безжизненными очерками и красками невозможно изобразить истинное и бессмертное подобіе Спасителя. Но отъ IV до половины VIII в. уже въ такой ясности опредѣлился мозаичный типъ Христа, что Иоаннъ Дамаскинъ († около 760) описываетъ его съ иконописными подробностями, очевидно, почерпнутыми изъ наглядного знакомства съ художественными произведеніями, и именно, что Христосъ былъ высокъ и строенъ, съ прекрасными глазами, съ большими или, вѣроятнѣе, съ прямымъ носомъ (*επιρρόνος*), съ выющимися волосами, съ черною бородою и съ головою, наклоненною впередь; цвѣтомъ тѣла желтоватъ, какъ пшеница (*σιτόχρονος*), подобно своей Матери. Къ этому описанію Дамаскинъ присовокупляетъ одну подробность, очевидно, заимствованную изъ какого нибудь мѣстнаго видоизмѣненія въ художественномъ типѣ, именно, что у Христа были сросшіяся брови ¹⁾.

Литературный результатъ художественного развитія внешняго подобія Спасителя дошелъ до нась въ двухъ редакціяхъ, въ восточной и западной.

Восточная редакція сохранилась въ Византійскомъ хронографѣ Пресвитера Никифора, первой половины XIV в., и въ переложеніи Максима Грека, вмѣстѣ съ подобіемъ Богородицы, вошла въ наши Иконописные Подлинники. Такъ, по упомянутой уже не разъ редакціи Большаковской рукописи съ Лицевыми святцами, подъ 6 августа, послѣ описанія Преображенія слѣдуетъ: *Описаніе плоти божественныхъ Христовыхъ и совершенного его возраста Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа сице бо бысть; сие написа Преподобный Максимъ Грекъ, Святыя Горы ионкъ, обители Ватопедскія архимандритъ:* «Бяше же лицомъ красенъ зѣло; возрастомъ же бяше и высотою тѣло шести стопъ; совершенъ русыми власы, не вельми густы, паче добрѣ предивно ²⁾; брови имуще черны, не вельми наклонны ³⁾; очи же русы и веселы, якоже образъ сказуется праотца Давида ⁴⁾, глаголють чермень. Долги имѣя власы: николи же бо стриженіе взыде, ни рука человѣческа на святую главу его, токмо рука матере его въ младенчествѣ. Мало наклонней выи его: не вельми простъ распростертъ имѣя воз-

1) De imaginibus кн. I, въ изд. Парижскомъ 1712, т. I, стр. 631.— Glückselig, Christus-Archäologie. Prag 1862. Стр. 82 и слѣд.

2) Въ подлинникѣ: «на концахъ выющіеся».

3) Въ подлинникѣ: «не безъ перерыва», т. е. не сросшіяся, какъ значится у Иоанна Дамаскина.

4) О Давидѣ въ подл. нѣтъ.

растъ тѣлесный¹⁾. Не вельми русъ²⁾. Округло лице, яко же и матерे его, мало сходяще³⁾, добрыми очима. Ноздратъ⁴⁾. Брадою русъ, на два конецъ космочки, раздвоилася⁵⁾, елико являетъ, и что разумное правомъ и кротостю, и по всему безгнѣвнъ, и помалу того (?), приобщашеся подобю образа Святая Богородицы. Возраста бяше средняго, средне руса, желты власы, очима черныма, благозрачна. Черны брови. Долги руцѣ. Кругловатымъ лицемъ⁶⁾. Долги персты ручные. Имѣя нось покляпъ, устнѣ же непорочныя червленною красотою побагренны». Эта же статья съ именемъ Максима Грека помѣщена и въ Подлинникѣ Ундорьского (№ 130), только еще не въ системѣ мѣсяцеслова, а между статьями прибавочными, подъ заглавиемъ: «Описаніе божественныя плоти Христовы» и т. д.

Западная редакція излагается въ апокрифическомъ письмѣ Лентула къ Римскому сенату, и хотя дошла до насъ въ источникѣ древнѣе Византійскаго хронографа, именно у Ансельма Кентерберійскаго († 1107), но на Руси была введена, по вліянію Польскому, уже въ позднѣйшіе Подлинники. По рукоп. гр. Уварова конца XVII в. или начала XVIII в. (№ 291) это письмо читается такъ: «Въ нынѣшнія времена явился и еще есть человѣкъ великия силы, ему же имя Иисусъ Христость, иже наречень есть отъ людей Пророкъ Правды; ученики же его нарицаютъ Сыномъ Божіимъ. Умершихъ воскрешаетъ, немощныхъ уздравляеть. Человѣкъ есть возраста высокаго, краснаго и учтиваго, образъ имѣть должностной чести: яко иже на него зрять, имѣютъ его любити и боятися. Власы имѣть цвѣта орѣха лѣснаго созрѣлага⁷⁾, гладки, едва даже не до ушесь, а отъ ушесь на долѣ кудрявы, мало нѣчто желтѣши и яспѣши, въ плечахъ разсыпаются, предѣль имѣюще посреди главы, по обычаю Назореовъ. Чело гладкое, и свѣтлое⁸⁾. Лицо такожде не сморщенное⁹⁾. Нось и уста весьма ни единаго имѣютъ укоренія. Браду имать густу, изрядну, недолгу, цвѣтомъ власамъ подобну, посреди же раздвоенну. Зрѣніе имѣть простое и постоянное, очи имѣть честныя, желтые (т. е. карія), различно же свѣтлы бывающія. Въ наказаніи грозный, въ

1) Темно переложено. Въ подл. «шея нѣсколько нагнута, отъ чего онъ не совсѣмъ прямо держится». Согласно съ Иоанномъ Дамаскинымъ.

2) Въ подл. «цвѣта пшеницы» какъ свидѣтельствуетъ и Иоаннъ Дамаскинъ.

3) Переложено темно и текстъ испорченъ. Въ подл. напротивъ того: «лицо не округло, но какъ у его Матери, продолговато, нѣсколько спущено внизъ (мало сходяще) и нѣжно румянящееся».

4) Въ подл. «съ подътымъ носомъ».

5) О раздвоенной бородѣ въ подл. нѣть.

6) Продолговато, какъ значится въ предыдущемъ примѣчаніи.

7) Въ подл. «capillos vero circinos et crisplos aliquantum caeruliores et fulgentiores».

8) Въ рукоп. «тѣло свѣтлое»; но въ подл. «frontem planam et serenissimam».

9) Дурно переведено. Въ подл. «cum facie sine ruga ac macula aliqua».

увѣщаніі ласковый, любовный, пріемный и веселый: сохраняющъ поважность, его же никто же когда видя смѣющася; плачущаго же часто. Возрастомъ тѣла высокій, прямая руцѣ и рамена имѣть; къ видѣнію веселый, во глаголаніи учтивый.... между же сынами (человѣческими) зѣло прекраснѣйшій».

Сверхъ этихъ двухъ редакцій, въ нашихъ Подлинникахъ, между статьями предисловія, помѣщается еще слѣдующее описание типовъ Спасителя и Богородицы, приводимое здѣсь по моему краткому Подлиннику: «Якоже во многосложномъ свитцѣ описуетъ святѣйшими вселенскими патріархи къ Феофилу греческія скиптри, о святыхъ иконахъ и чести ихъ написаша, и въ томъ подписанше пятьдесятъ и къ тысячи четыреста и пять. Яко той Богъ есть обѣма естествома знаемъ, единымъ же составомъ и лицемъ видимъ, и неописанъ и описанъ, безплотенъ и плотенъ, безвещественъ и вещественъ, неосязаемъ и осязаемъ, страшенъ и безстрашенъ, не созданъ и созданъ, непревратенъ и неизмѣненъ намъ явися, якоже древніи списатели сказуютъ его богочлесный образъ. Образъ вознесенъ бровма, добрыма очима и мас-титама, долгимъ носомъ, русь власы, нагорбъ (наклонивъ выно?) смиренія ради, чернь брадою, смуглъ плотю; долги персты. Доброгласнъ, сладокъ словесы, зѣло кротокъ, молчаливъ, терпѣливъ». Подобіе Богородицы выдается въ нашемъ Подлиннике за согласное съ иконою Евангелиста Луки, который по средневѣковому преданію будто бы писалъ портретъ съ Богородицы: «Возрастъ среднія мѣры имущи; благодатное же и святое лице ея мало окружено, и чело свѣтолѣнно, продолгующъ нось, направъ (т. е. прямой), доброгладстнѣ лежашъ; очи же зѣло доброчерни и благокрасни, зѣницы такожде и брови; устнѣ же всенепорочныя червленою побагренѣ, и персты богоопріятныхъ рукъ тонкостю источени въ умѣренной долгости, и благосіятельныя главы власы русы, кротостны украшены».

По греческому Подлиннику Діонісія, у Христа брови срослись, лицо цвѣта пшеницы, волоса на головѣ золотистые, вьются; борода черная; Богородица тоже цвѣта пшеницы, большія брови, нось средній; любила носить одѣянія натурального цвѣта того вещества, изъ котораго были сдѣланы¹⁾.

Въ искусствѣ временъ мученичества, какъ мы видѣли, ни личность Богородицы сама по себѣ, ни события изъ житія Богородицы, не входили въ циклъ священныхъ изображеній, сосредоточенныхъ на главной идеѣ о Божественномъ Искупителѣ. Только съ V-го в. во всей торжественности является въ Христіанскомъ искусствѣ лицъ Богородицы, окруженный изо-

1) Didron, Manuel d'Iconogr. chrѣt. стр. 452 и слѣд. Послѣдняя подробность обѣ одѣждѣ Богородицы, заимствованная, у Пресвитера Никифора, встречается и въ русскихъ подлинникахъ.

браженьями ея дѣяній, вслѣдствіе борьбы съ ересью Несторія, ниспровергнутой на Ефескомъ соборѣ (440 г.). Иконописный типъ Богородицы развился въ связи съ типомъ ея Божественнаго Сына и былъ съ нимъ сближенъ по родственному сходству. Литературные свидѣтельства объ этомъ не могли имѣть другихъ основаній, кроме художественныхъ изображеній, на что указываютъ самыя свидѣтельства эти, ссылаясь на икону нерукотворенаго Спаса въ Едесѣ, будто бы испытывшую нѣкогда царя Авгара, на убрюсъ Вероники, или на иконы Богородицы, приписываемыя Евангелисту Лукѣ. Нѣкоторыя различія въ типахъ Христа и Богородицы, внесенные въ литературные преданія, объясняются видоизмѣненіями въ изображеніяхъ, на которыхъ эти преданія основывались.

Стремленіе къ индивидуальности въ отдѣлкѣ религіозныхъ типовъ давало изображеніямъ характеръ портретовъ, поддерживаемый вѣрою въ портретное происхожденіе нѣкоторыхъ изъ иконъ. Потому идеальность фигуръ раннаго искусства катакомбъ и саркофаговъ замѣняется въ мозаикѣ наклонностью къ портрету и натурализму. Юныя и безбородыя фигуры Христа и Апостоловъ искусства временъ мученичества, переходя въ слѣдующій періодъ, будто старѣютъ вмѣстѣ съ возмужалостью христіянскаго искусства. Все больше и больше является фигура бородатыхъ. Юность Олимпійскихъ типовъ смѣняется зрѣлою возмужалостью и старостью историческихъ дѣятелей Ветхаго и Новаго Завѣта. Въ мозаикѣ предчувствуется уже рѣзкая опредѣлительность типовъ Русскихъ иконописныхъ Подлинниковъ. Изъ Апостоловъ раньше другихъ опредѣлились типы Петра и Павла: первый съ короткою сѣдою бородою, второй съ длинною черною.

Съ другой стороны, искусство мозаическаго періода создаетъ цѣлый міръ юношескихъ существъ, дотолѣ невѣдомыхъ художнику, въ чинахъ ангельскихъ, изображенія которыхъ распространяются въ мозаикахъ съ V вѣка, въ связи съ учениемъ Діонисія Ареопагита о девяти ангельскихъ чинахъ, составленномъ въ концѣ этого столѣтія. Только тогда могло возникнуть изображеніе Троицы въ видѣ трехъ Ангеловъ, явившихся Аврааму, которые, впрочемъ, сначала изображались безъ крыльевъ, и тогда же, хотя и на основе ранней символики, вошли въ художественный циклъ символы Евангелистовъ въ видѣ крылатыхъ животныхъ, между которыми помѣщается и Ангелъ. Искусство временъ мученичества знало только античныхъ геніевъ, которыхъ изображало въ видѣ крылатыхъ Амурровъ или Побѣдъ, и все прекрасное и возвышенное въ таинствахъ вѣры представляло въ вѣчно юныхъ идеалахъ, предшественникахъ мозаическимъ ангеламъ. Періодъ мозаическій распредѣлилъ это хаотическое броженіе на отдѣлы, извлекши изъ него нестарѣющую юность и сгруппировавъ ее въ образахъ Ангельскихъ

чиновъ, а лицамъ историческимъ предоставивъ ихъ дѣйствительное, историческое подобіе.

Для ясности обозрѣнія мозаическихъ произведеній предлагается краткій перечень важнѣйшихъ изъ нихъ въ хронологическомъ порядкѣ:

1) Въ храмѣ *Св. Констанціи*, въ Римѣ, IV в., въ двухъ нишахъ по изображенію Христа съ Апостолами: Христосъ, воссѣдающій на земномъ шарѣ подаетъ ключь Апостолу Петру, и Христосъ стоитъ между Апостолами Єомою и Филиппомъ; книзу четыре агнца. Въ сіяніи только Христосъ, въ голубомъ, съ оттѣнками. Благословляетъ рукою распостертою, не слагая перстовъ. Апостолы безъ сіяя, въ бѣлыхъ одеждахъ.

2) Въ храмѣ *Св. Георгія*, въ Солунѣ, IV в., мозаики, украшающія куполь, въ восьми отдѣленьяхъ. Каждое представляется великолѣпныя полаты въ фантастическомъ стилѣ помпейской живописи. Портики подъ колоннами, бесѣдки съ занавѣсами, аркады съ фризами, украшенными разными орнаментами. На архитектурныхъ выступахъ сидятъ голуби, павлины и другія птицы, какъ на заставкахъ древнихъ Византійскихъ рукописей. Подъ арками спускаются лампады. Въ срединѣ обыкновено возвышается на колоннахъ осьмуугольное зданіе, подъ куполомъ, завѣщенное завѣсою или загражденное низенькою оградою. Это будто олтарь въ храмѣ. На этомъ архитектурномъ рисункѣ, разширяющемся для воображенія дѣйствительные предѣлы купола, выступаютъ разные святые, въ тогахъ и хламидахъ, молитвенно поднимающіе свои руки на образецъ молящихся фигуръ въ живописи катакомбъ.

3) Въ *Баптистеріи*, или крестильнице, въ Равеннѣ (*Giovanni in-fonte*), V в., двѣнадцать Апостоловъ вокругъ изображенія Крещенія Господня, представленного въ кругу. Этотъ сюжетъ, соотвѣтствующій назначенію самаго зданія, заслуживаетъ вниманія, какъ по своей древности, такъ и по способу представленія. Обнаженный Христосъ стоитъ до половины въ водѣ, сквозь которую виднѣется его тѣло. Налѣво отъ зрителя на камennомъ берегу стоитъ Іоаннъ Креститель, поливая на голову Спасителя воду; Духъ Святой спускается въ видѣ голубя, головою внизъ. Между Христомъ и Предтечою колоссальный четвероугольный крестъ, во всемъ сходный съ изображеніемъ на саркофагѣ Проба. Направо изъ волнъ показывается фигура Йордана въ видѣ обнаженного старца, въ рукѣ держитъ полотно для отріенія тѣла Спасителя. Ангеловъ еще нѣтъ. См. рис. 15. Наша иконопись до позднѣйшаго времени удерживаетъ въ этомъ сюжетѣ олицетвореніе Йордана.

4) Въ *Либеріевої базиликѣ*, въ Римѣ (*Maria Maggiore*), мозаики 432—440 г., особенно важныя въ исторіи христіанскаго искусства по подробн-

ному развитию сюжетов изъ Ветхаго и Нового завѣта, и особенно по изображеньямъ дѣяній Богоматери, въ прославленье которой эта базилика была основана, въ противодѣйствіе ереси Несторіевой. Здѣсь же встрѣчаются изображенія ангеловъ, древнѣйшія изъ извѣстныхъ въ исторіи мозаики.

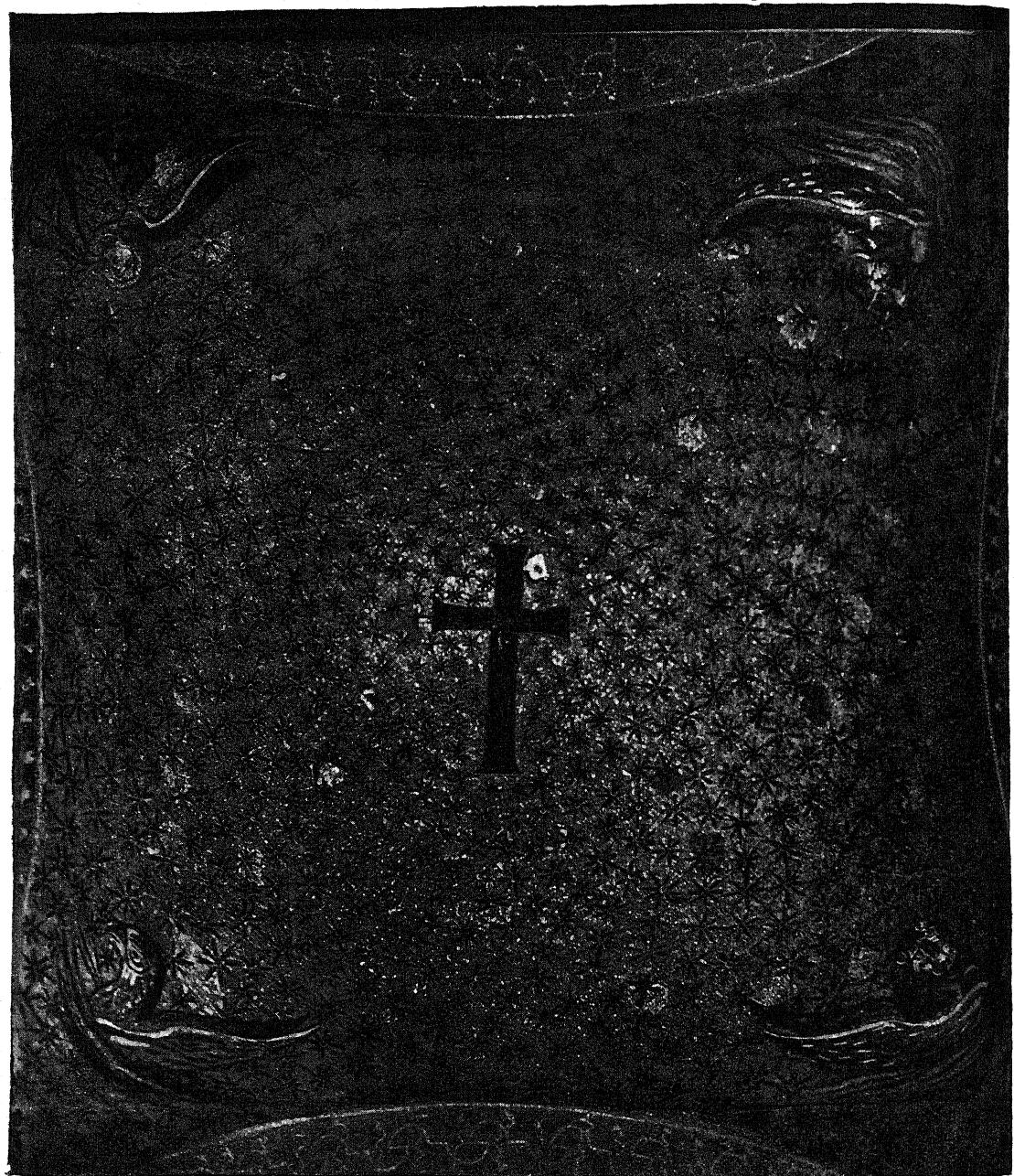
5) Въ Усыпальницѣ Галлы Плакидіи, въ Равенни (обыкновенно называется храмомъ San Nasaro e Celso), ранѣе 450 г., мозаики замѣчательны по воспоминаніямъ символическихъ сюжетовъ предшествовавшаго періода, изъ которыхъ особенно обращаетъ на себя вниманіе изображеніе Доброго



15. Мозаика въ Равеннской крещальне.

Пастыря на полукругломъ ландшафтѣ. Сидитъ юношеская фигура, лицъ въ сияніи, — лѣвою рукою опервшись на четвероконечный крестъ (подобный изображеному на саркофагѣ Проба), а правую протянувши къ стоящему вблизи агнцу; кругомъ тоже овечки. Между орнаментами замѣчаются голуби, пьющіе изъ чашъ (сюжетъ первыхъ вѣковъ христіанства), олени, спѣшашіе къ источнику водному — символъ, основанный на извѣстномъ стихѣ изъ Псалтыри: «имже образомъ желаетъ елень на источники водные: сице желаетъ душа моя къ тебѣ Боже» (41, 2). Наконецъ здѣсь же встрѣчаются

одно изъ древнѣйшихъ изображеній Евангелистовъ (рис. 16) въ символическихъ образахъ крылатыхъ животныхъ, кругомъ четвероконечного креста, на фонѣ небесной поверхности, усыпанной звѣздами.



16. Мозаическая роспись плафона въ усыпальницѣ Галлы Плацидіи (п. Свв. Назарія и Кельсія) въ Равенії.

6) Въ базиликѣ *Св. Павла* за городскими стѣнами (S. Paolo fuori le mura), въ Римѣ, 440—461, на тріумфальной аркѣ, называемой «великою», мозаика, возобновленная послѣ пожара 1823 г. Въ серединѣ, въ медальонѣ колоссальное изображеніе Христа по грудь. Вверху, по обѣимъ сторонамъ по два Евангелиста въ символическихъ образахъ крылатыхъ животныхъ, между которыми замѣчателенъ символъ Евангелиста Матея въ видѣ старца съ бородою, съ крыльями, по поясъ. Это древнѣйшій (впрочемъ, реставрированный) образецъ бородатой фигуры съ крыльями, отъ котораго можетъ вести свою исторію усвоенный въ нашей иконописи типъ крылатаго Предтечи. Внизу, подъ Спасителемъ въ медальонѣ, по сторонамъ по Ангелу: они преклоняются, держа въ рукахъ по жезлу. Волосы повязаны лентами, развивающимися по сторонамъ: это «тороки» нашей иконописи. Внизу же по обѣимъ сторонамъ стоять склоняющіе головы 24 апокалиптическихъ старца.

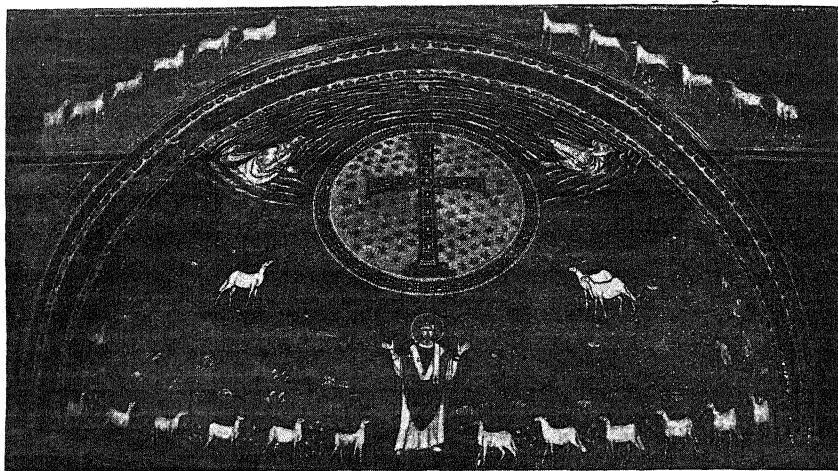
7) Въ капеллѣ при баптистеріи, или крестильнице *Св. Иоанна Латерранского*, 461—467 г., на сводѣ по золотому полю, Христостъ въ видѣ агнца, съ головою въ сіянії.

8) Въ капеллѣ *Св. Аквиліана*, въ храмѣ *Св. Лаврентія*, въ Миланѣ, V вѣка, двѣ мозаики въ полукуполахъ абсидъ: одна изображаетъ Благовѣстіе пастырямъ (?) или пастушескую сцену; на другой — Христостъ между Апостолами сидитъ на холмѣ (?): прекрасная фигура, безъ бороды — въ стилѣ катакомбъ. Но Петръ и Павель уже въ своихъ установившихся типахъ: Петръ — сѣдой, съ короткою бородой; Павель — съ длинною черною.

9) Въ капеллѣ *Св. Сатира*, при базиликѣ *Св. Амвросія*, въ Миланѣ, V в. (?), мозаическія изображенія ликовъ и символовъ Евангелистовъ, Св. Виктора въ медальонѣ, съ четвероконечнымъ крестомъ, и шести въ полный ростъ стоящихъ Святыхъ, въ бѣлыхъ одѣяніяхъ. Между ними изображеніе Св. Амвросія, самое древнѣе въ мозаической иконописи.

10) Въ храмѣ *Св. Аполлинарія* во Флотѣ въ Равеннѣ (около 567 г.), мозаика, изображающая Преображеніе, въ его древнѣйшемъ, еще символическомъ переводѣ. Внизу полу круга стоитъ Св. Аполлинарій, молитвенно распостерши руки, по сторонамъ по шести Апостоловъ въ видѣ агнцевъ. Преображеніе представлено въ верхней части полу круга. Вместо Христа изображенъ только четвероконечный крестъ мъ медальонѣ, на фонѣ, усыпанномъ звѣздами, а по сторонамъ креста — Моисей и Илія Пророкъ. Снимокъ см. въ рис. 17.

11) Въ храмѣ *Св. Космы и Даміана*, въ Римѣ, 526—530 г., упомянутая выше мозаика, изображающая, между шестью Святыми, Спасителя, типъ котораго въ этомъ изображеніи признается однимъ изъ лучшихъ въ мозаическомъ періодѣ искусства, почему и прилагается здѣсь въ рисункѣ (рис. 18).



17. Алтарная мозаика въ ц. Св. Аполлинарія во Флотѣ въ Равеннѣ.



18. Мозаическій образъ Спасителя въ алтарной нишѣ ц. Свв. Космы и Даміана въ Римѣ, VI в.

Сіяніє вокругъ головы еще безъ трехъ полось, соотвѣтствующихъ перекрестью, о чемъ подробнѣе будетъ сказано послѣ. Для исторіи христіанской символики любопытно изображеніе сидящаго на пальмѣ Феникса, съ лучами сіянія кругомъ головы. На аркѣ замѣчательно для исторіи христіанского искусства изображеніе престола, на которомъ возлегаетъ агнецъ, съ возвышающимся надъ нимъ четвероконечнымъ крестомъ; по сторонамъ семь апокалиптическихъ свѣщниковъ и по ангелу.

12) Въ храмѣ *Св. Михаила* (San Michelle-in-Affricisco), въ Равеннѣ, до 545 г., мозаическое изображеніе Христа въ торжественномъ окружении чиновъ ангельскихъ.

13) Въ храмѣ *Св. Виталія* въ Равеннѣ, 534—547 г., мозаическія изображенія, замѣчательныя столько же по историческому, сколько по символическому содержанію. Историческій сюжетъ представленъ въ изображеніи двухъ процессій: въ одной царь Юстиніанъ между придворными и духовенствомъ, во главѣ котораго помѣщенъ Архіепископъ Максиміанъ, съ небольшимъ четвероконечнымъ крестомъ въ рукахъ, величиною съ нынѣшній благословляющій. Снимокъ см. въ рис. 19.— Въ другой процессіи является Царица Феодора съ придворными дамами. Фигуры, замѣчательныя по портретности и современнымъ костюмамъ. Головы Юстиніана и Феодоры окружены сіяніемъ. По символическому содержанію замѣчательны въ полуокружіяхъ два ветхозавѣтныя изображенія, прообразующія страсти Господни и Таинство Евхаристіи. Въ одномъ полуокружії Авраамъ угощаетъ трехъ странниковъ, сидящихъ за столомъ, съ сіяніемъ кругомъ головы, но еще безъ крыльевъ; въ дверяхъ зданія стоитъ Сарра,



19. Мозаическое изображеніе Юстиніана въ ц. Св. Аполлинарія «Нового» въ Равеннѣ.

налѣво отъ зрителя; а направо еще изображенъ Абраамъ, приносящій въ жертву Исаака. Въ другомъ полуокружіи, между зданіями посреди стоять жертвеннікъ съ потиромъ. Передъ нимъ совершаеть таинство Мельхиседекъ, на основаніи текста: «Мельхиседекъ Царь Салимскій изнесе хлѣбы и вино; бѣше же священникъ Бога вышняго» (Быт. 14, 18). Изъ зданія съ лѣвой стороны выходитъ къ жертвенному Авель. Оба они, Мельхиседекъ и Авель, протянувъ впередъ руки, молитвенно слагаютъ ладони: древнѣйшій образецъ моленія, принятаго католиками. Архитектурное убранство мозаики Св. Виталія напоминаетъ древнѣйшія мозаїки Солунскаго храма Св. Георгія. Между прочимъ встречаются и павлины, столь обыкновенныя въ орнаментахъ Византійскихъ и древне-русскихъ.

14) Въ храмѣ *Св. Софіи въ Цареградѣ*, 536—563 г. Этотъ предметъ особенной важности для исторіи русскаго иконописнаго преданія требуетъ подробнаго изслѣдованія. Здѣсь же достаточно упомянуть, что мозаїческія въ этомъ храмѣ изображенія Пророковъ, Мучениковъ и Отцевъ церкви должны быть приняты въ основу иконописныхъ типовъ Русскихъ Подлинниковъ. Сопоставіе Св. Духа, изображенное въ одномъ изъ куполовъ, представляеть превосходный образецъ распределенія иконописи по требованію архитектоническихъ очертаній. Образецъ Спасителя, возсѣдающаго на престолѣ, предлагается въ полуокруглой мозаїкѣ: въ лѣвой руцѣ Онъ держить раскрытое Евангеліе, оперевъ его на колѣно, правою благословляетъ именословно, т. е., соединивъ безыменный перстъ съ большімъ; подъ ногами подножіе. По обѣимъ сторонамъ въ медальонахъ грудныя изображенія Богородицы, въ ея обычномъ типѣ греко-русской иконописи, и Михаила Архангела съ крыльями и съ жезломъ; волосы повязаны тороками. Налѣво въ царскомъ одѣяніи повергается передъ Спасителемъ Царь (мозаика VIII—Х вѣка), съ сияніемъ вокругъ головы. Любопытное свидѣтельство для исторіи восточной иконописи тому, что это искусство въ иконахъ не избѣгало и портретныхъ изображеній современныхъ личностей.

15) Въ храмѣ *Св. Софіи въ Солунѣ*, построенному въ VII в. (мозаика IX в.), послѣ Цареградской Софіи, въ куполѣ Вознесеніе Христово, расположеннное также соответственно требованиямъ архитектурнымъ. Вверху возносящійся Спаситель (теперь видны только ноги), на спускахъ 12 апостоловъ и Богородица между двумя Ангелами, какъ принято въ налпей иконописи.

16) Въ базиликѣ *Св. Лаврентія* за городскими стѣнами въ Римѣ, 577—590 г., замѣчательно изображеніе возсѣдающаго на земномъ шарѣ Спасителя, который благословляетъ — соединивши большой перстъ съ мизинцемъ и безыменнымъ, и распостерши указательный и средній — одинъ изъ древнѣйшихъ образцовъ сложенія перстовъ, принятаго Русскими старо-

обрядцами. Такъ же сложены персты благословляющей десницы Спасителя на мозаикѣ въ храмѣ Св. Феодора въ Римѣ, VII в.

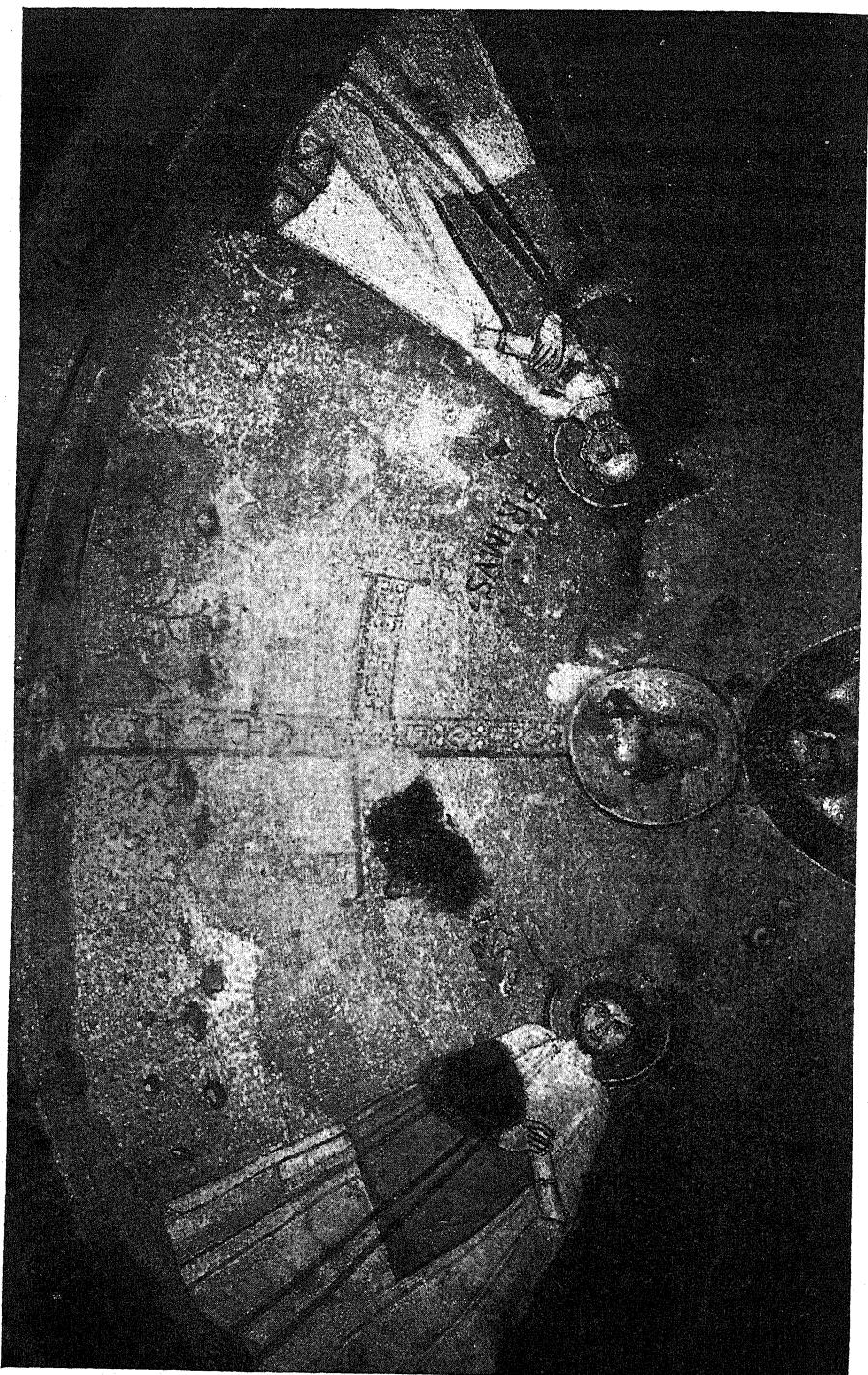
17) Въ вышеупомянутой капеллѣ *Св. Венанція* при баптистеріи *Іоанна Латеранскаго*, 639—642 г., для исторіи русскихъ иконописныхъ преданій заслуживаетъ особенного вниманія изображеніе стоящей Богородицы съ молитвенно поднятymi руками. Съ этимъ изображеніемъ представляетъ замѣчательное сходство по своей позѣ мозаическое изображеніе Богородицы въ нашемъ Кіево-Софійскомъ соборѣ на Нерушимой стѣнѣ, XI в. Древнѣйшій переводъ такого же изображенія встрѣчается на греческомъ барельефѣ VI в. въ храмѣ Богоматери въ Равенни (Sta Maria-in-Porto).

18) Въ храмѣ *Св. Стефана* (S. Stefano Rotondo) въ Римѣ, 642—649 г., мозаика, замѣчательная для исторіи креста, на сводѣ алтаря, посвященнаго Св. Приму и Фелиціану. Въ срединѣ между этими святыми изображенъ водруженный въ землю четвероконечный крестъ, украшенный драгоценными каменьями, а на верхней конечности его въ медальонѣ изображеніе Спасителя по грудь. См. рис. 20.

19) Въ храмѣ *Св. Нереля и Ахилла* въ Римѣ, 795—816 г., мозаика представляетъ дальнѣйшее развитіе въ представленіи Преображенія противъ Равеннской начала VI-го в., въ храмѣ Св. Аполлоніарія, но все еще не достигшее установленной нормы, принятой нашимъ иконописью. Это изображеніе распределено по аркѣ, отлагая окружность которой соответствуетъ Фаворской горѣ. Посреди въ ореолѣ Христосъ въ полный ростъ, по сторонамъ Моисей и Илія, а трое Апостоловъ расположены позади Моисея и Иліи, съ одной стороны одинъ, а съ другой двое; они падаютъ на колѣни, прикрывая лицо одѣяніемъ.

20) Въ храмѣ *Св. Маріи-Ладви* (S-ta Maria-della-Navicella, иначе S-ta Maria-in-Domnica) въ Римѣ, 817—824 г., одно изъ древнѣйшихъ мозаическихъ изображеній торжественно возсѣдающей на престолѣ Богородицы съ Христомъ Младенцемъ, который сидитъ на колѣняхъ своей Матери, будто на престолѣ и благословляетъ десницею. По сторонамъ стоять чины ангельские. Папа Пасхалій, возобновившій этотъ храмъ, прсклонивъ колѣна, беретъ обѣими руками правую ступню Богородицы.

21) Въ базиликѣ *Св. Амвросія* въ Миланѣ, относящаяся къ XII вѣку, мозаика въ абсидѣ изображаетъ Спасителя, возсѣдающего во славѣ своей на престолѣ, въ лѣвой рукѣ держитъ открытое Евангеліе, а правою благословляетъ. На воздухѣ по сторонамъ по Ангелу, въ бѣлыхъ ризахъ; по сторонамъ престола стоять Гервасій и Протасій. За ними направо и налево по зданію, въ византійскомъ стилѣ, съ изображеніемъ двухъ сценъ изъ одного эпизода въ житіи Св. Амвросія, какъ онъ однажды во время совершенія



20. Алагарская мозаика въ п. Св. Стефана «Круглый» въ Римѣ.

литургії воздремалъ, и во снѣ присутствовалъ въ Турѣ при погребеніи Турскаго епископа Св. Мартина. Надъ зданіемъ направо отъ зрителя над-

писано Mediolanum, и внутри изображенъ въ храмѣ воздремавшій Св. Амвросій между духовенствомъ: нальво подъ зданіемъ надписано Тогоша (Турь), и внутри изображено погребеніе Св. Мартина. Эта мозаика, замѣчательная по своему изяществу между современными ей, для насъ особенно важна потому, что вмѣстѣ съ латинскими надписями предлагаетъ и греческую, указывающую на непрекращавшуюся еще въ Миланѣ связь искусства съ Византією, тогда какъ въ Римѣ съ древнѣйшихъ временъ надписи на мозаикахъ по большей части латинскія.

Вѣкомъ Карла Великаго и раздѣленіемъ Церкви на Восточную и Западную прерывается эта до тѣхъ поръ непрерывная нить исторіи мозаическихъ работъ. Периоду темнаго броженія варварскихъ элементовъ средневѣковой жизни, выразившемуся въ чудовищной орнаментикѣ стиля Романскаго, соотвѣтствуетъ въ Римѣ отсутствіе мозаическихъ произведеній, отъ 868 г., къ которому относится послѣдняя изъ древнѣйшихъ мозаикъ, въ храмѣ Св. Франчески Романы (прежде Sta Maria-Nova), и до 1130 — 1143 г., то есть, почти до половины XII в., когда фасадъ храма Св. Маріи за Тибромъ (Sta Maria-in-Transtevere) былъ украшенъ мозаическимъ изображеніемъ Евангельской притчи о Десяти Дѣвахъ съ свѣтильниками. Въ теченіе цѣлыхъ двухъ столѣтій источникъ древне-христіанского художественного преданія на Западѣ пришелъ въ полное забвеніе, и кромѣ Византійской имперіи негдѣ было найти слѣдовъ древняго великолѣпія и изящества. Потому, когда въ 1066 г. Дезидерій, аббатъ монастыря Монте-Кассинскаго, задумалъ украсить мозаиками базилику этого монастыря, то выпи-
салъ мастеровъ изъ Греціи, потому что, какъ замѣчается при этомъ лѣтописецъ Монте-Кассинскаго монастыря, Епископъ Остійскій Левъ — «болѣе пятисотъ лѣтъ геній этого искусства погасъ во всей Италіи». Лѣтописецъ превозноситъ мозаики Греческихъ мастеровъ за живость изображенныхъ фигуръ, и свидѣтельствуетъ, что эти мастера научили своему искусству Итальянскихъ монаховъ. Почти около того же времени, въ 1071 г., по усердію Дожа Доменико Сельво украшена была мозаиками базилика Св. Марка въ Венеції. Наконецъ въ XIII в. Норманскіе властители Сициліи, покровительствуя торговлѣ и промышленности и окружая свой дворъ великолѣпiemъ и роскошью, не преминули озабочиться и о церковномъ изяществѣ, поручивъ греческимъ мастерамъ украсить мозаиками храмъ Св. Маріи Адмиралской (Dell' Ammiraglio), Придворную капеллу (послѣ 1140 г.), базилику въ Чефалу и базилику въ Монреалѣ (послѣ 1174 г.). Послѣдующую исторію мозаики, до XIII в. совмѣщающей въ себѣ Венеціанская базилика Св. Марка.

Мозаики Сицилійскія и Венеціанскія предлагаютъ образцы во всемъ

сходные по стилю съ мозаиками русскаго Киево-софійскаго собора, и по содержанію пользуются тѣмъ же переводами, которые въ послѣдствіи были усвоены русскою иконописью и русскими иконописными Подлинниками. Напримеръ, въ изображеніи Ангеловъ и Святыхъ, въ типахъ Спасителя и Богородицы, въ изображеніи Рождества Господня по переводу, принятому нашею иконописью, въ представленіи Воскресенія въ видѣ сошествія во адъ, въ обычномъ постановленіи Богородицы между Ангелами въ Вознесеніи Господнемъ, въ воссѣданіи Апостоловъ полукругомъ въ Сошествіи Св. Духа и проч. Эти мозаики, изображающія весь библейскій циклъ ветхозавѣтныхъ и евангельскихъ событий, столь важны для исторіи русскаго иконописнаго предалія, что требуютъ особаго разсужденія.

Обозрѣніе мозаическихъ произведеній слѣдуетъ заключить указаніемъ на превосходныя мозаики греческой работы на Руси, которыхъ, безъ сомнѣнія, со временемъ сдѣлаются непремѣннымъ достояніемъ исторіи европейскаго искусства, когда западные ученые познакомятся съ сокровищами русскаго церковнаго искусства.

Въ *Киево-Софійскомъ соборѣ*, до 1037 г.: изображеніе Богородицы съ воздѣтыми руками, согласное по позѣ съ находящимся на фрескахъ капеллы Св. Венанція въ Римѣ, какъ указано выше, и въ базиликѣ Чефalu въ Сициліи. Тайная Вечеря въ символическомъ видѣ Таинства Евхаристіи, совершаемаго самимъ Иисусомъ Христомъ, который, будучи дважды изображенъ стоящимъ у престола, преподаетъ шести Апостоламъ хлѣбъ и другимъ шести вино изъ чаши: переводъ, господствующій въ русской иконописи и XVI и XVII в., какъ напримѣръ это можно судить по иконѣ миниатюрнаго письма надъ царскими вратами въ соборѣ Саввина монастыря близъ Звенигорода: согласно съ предписаніемъ Подлинника (по рукописи Ундельского № 128): «А надъ царскими дверми на сѣни пишется *Вечеря Тайна*. На одномъ мѣстѣ въ лицѣ подаетъ Христосъ Петру хлѣбъ.... а на другой странѣ подаетъ Христосъ Павлу (вино) изъ чаши, а не изъ кубышки». — Кромѣ изображеній Апостоловъ, Евангелистовъ, Мучениковъ, Киевская мозаика предлагаетъ образецъ Благовѣщенія съ веретеномъ.

Въ храмѣ *Златоверхо-Михайловскаго Монастыря* въ *Киевѣ*, 1108 г., подобное же символическое изображеніе Тайной Вечери въ видѣ таинства, совершаемаго Христомъ, дважды представленнымъ.

Въ заключеніе о мозаикахъ должно сказать, что хотя онѣ составляютъ главное и существенное украшеніе храмовъ въ періодъ полнаго разцвѣта христіанскаго искусства, но, по своему техническому исполненію, болѣе или менѣе носятъ на себѣ характеръ ремесленнаго производства, будучи лишены, черезъ копотливую работу мозаистовъ, того художественнаго обаянія, ко-

торое можетъ производить только оригинальное произведеніе, непосредственно вышедшее изъ рукъ творца. Потому вліяніе мозаики на русскую иконопись не слѣдуетъ считать во всѣхъ отношеніяхъ счастливымъ. Мозаика дала нашимъ предкамъ величавые типы, въ яркомъ колорите, па золотомъ полѣ, усвоенномъ Византію, фигуры, стоящія отдельно, будто статуи, безъ наблюденія перспективы къ заднимъ планамъ и окличністомъ; и вмѣстѣ съ тѣмъ дала она рѣзкіе очерки и ту равнодушную ремесленность работы, которую она отличается. Въ художественномъ отношеніи выше мозаическаго производства живопись фресковая, которая открываетъ полную свободу къ непосредственному выраженію творчества. Восходя ко временамъ катакомбъ, она не прекращалась и въ теченіи мозаическаго періода, но занимала второстепенное мѣсто, и только тогда стала господствовать, когда пришло въ забвеніе мозаическое производство. Но по самой техникѣ своей, подверженная болѣшимъ случайностямъ уничтоженія и порчи, стѣнная живопись мало сохранилась отъ древнѣйшихъ временъ, въ цѣлости, безъ возобновленій. Еще менѣе сохранилось отъ древности иконы на деревѣ, изъ которыхъ самыя раннія, хотя и относятся по преданію даже къ первымъ вѣкамъ христіанства, но едва ли восходятъ раннѣе XII в., и вообще иконы на деревѣ, если бы оказались и болѣе древнія, составляютъ самый малочисленный отдельъ въ исторіи раннаго иконописнаго преданія, при томъ не приведенный въ извѣстность и не достаточно оцѣненный археологическою критикою. Преданія Аѳонской Горы называютъ лучшимъ изъ греческихъ иконописцевъ нѣкоего *Панселина* (XI в.), имени которого приписываютъ все лучшее въ древней Византійской живописи. Впрочемъ, п стѣнная живопись, и иконы на деревѣ требуютъ особенного изслѣдованія¹⁾.

IV. Миніатюры въ рукописяхъ. Онѣ имѣютъ особенную важность въ исторіи иконописнаго преданья по слѣдующимъ причинамъ: 1) Служа нагляднымъ объясненіемъ тексту Св. Писанія и церковныхъ книгъ, миніатюры представляютъ самый полный циклъ священныхъ изображеній, согласный съ текстами писанія и съ понятіями богослововъ и вообще людей

1) Сочиненія о мозаикахъ: Ciampini, *Vetera monumenta, 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.* Munchen. 1842. — Quast, *Die altchristliche Bauwerke von Ravenna.* Berlin. 1842. — Ferrario, *Monumenti sacri e profani 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 выпускъ: мозаики въ Римѣ). Paris. 1857. — Прохорова, *Христіанскія древности.* — Сементовскаго, Кіевъ. Кіевъ. 1864.

образованныхъ, для которыхъ писались самыя рукописи. 2) Предлагаютъ исторію христіанского искусства въ хронологическомъ порядкѣ, который въ точности опредѣляется происхожденiemъ самыхъ рукописей. 3) Какъ непосредственныя произведенія самихъ мастеровъ, въ художественномъ отпoшении стоять выше мозаики и по рисунку, и по колориту. 4) Не будучи слиты въ одно нераздѣльное цѣлое съ неподвижными стѣнами зданія, какъ мозаики и фрески, и по малому своему размѣру удобныя для перенесенія въ рукописяхъ, миніатюры оказали громадное вліяніе на повсемѣстное распространеніе иконописныхъ сюжетовъ, и особенно въ такихъ отдаленныхъ странахъ, какъ наше отчество; и наконецъ 5) Миніатюры послужили непосредственными образцами для развитія господствующаго характера русской иконописи, состоящаго въ сокращеніи размѣровъ изображеній и въ тщательной, миніатюрной отдѣлкѣ.

Начиная съ IV или V в. миніатюры идутъ черезъ всѣ слѣдующія столѣтія, представляя постепенное расширение объема иконописного цикла, въ связи съ исторіею искусства и религіозныхъ идей. Миніатюры древнейшія приближаются къ живописи катакомбъ, и потомъ чѣмъ позднѣе. Тѣмъ болѣе изящество техническое уступаетъ въ нихъ мѣсто типичности лицъ и установленной нормѣ въ изображеніяхъ церковныхъ сюжетовъ. Впрочемъ иныя миніатюры не только IX или X в., даже позднѣйшія отличаются высокимъ художественнымъ достоинствомъ, если были удачно скопированы съ древнѣйшихъ образцовъ; между тѣмъ какъ рядомъ съ ними, даже въ той же рукописи встречаются рисунки, явно указывающіе на упадокъ искусства, потому что впервые сочинены во время происхожденія самой рукописи. Поэтому этотъ родъ живописи предлагаетъ самое разнообразное содержаніе, смѣясь древняго изящества съ неуклюжестью временъ упадка искусствъ, смѣясь древнихъ сюжетовъ съ новыми, древне-христіанской символики съ Византійскою типичностью, такъ что въ миніатюрахъ въ наибольшей полнотѣ выражается весь циклъ иконописного преданія, и при томъ, значительно шире, нежели въ древнихъ мозаикахъ или въ нашихъ позднѣйшихъ иконостасахъ и въ лицевыхъ святцахъ; потому что живопись церковная ограничена въ выборѣ сюжетовъ по своему назначенію, тогда какъ миніатюра желаетъ воспроизвести въ лицахъ все разнообразіе писаній.

Предлагается перечень важнѣйшихъ изъ греческихъ рукописей съ миніатюрами.

1) *Библія*, въ Императорской Библіотекѣ въ Вѣнѣ V в. На пурпурномъ пергаментѣ 48 миніатюръ на 24 листкахъ. Изъ книги Бытія, начиная съ исторіи Первыхъ Человѣковъ. Миніатюры не равнаго достоинства: иныя отличаются античною красотою, другія напоминаютъ уже испор-

ченный стиль нашей иконописи ошибками въ рисункѣ и недостаткомъ выраженія; въ однихъ миніатюрахъ пропорціи фигуръ правильны и изящны; въ другихъ — фигуры не пропорціональны, съ большими головами и короткими туловищами. Для исторіи иконографіи слѣдуетъ упомянуть объ изображеніи Десницы Господней, замѣняющей въ раннемъ періодѣ христіанскаго искусства цѣлую фигуру Бога Отца; объ изображеніи Ангела съ крыльями, напр. въ сценѣ изгнанія изъ Рая (№ 2). Для олицетвореній въ античныхъ образахъ классической миѳологии любопытно изображеніе нимфы водь у источника въ исторіи о Ревекѣ (№№ 13 и 14): на каменной окраинѣ источника лежитъ полуобнаженная нимфа, облокотившись рукою на урну, изъ которой льется вода. Всѣ сцены этой рукописи писаны не на золотѣ, а на фонѣ натурального ландшафта или на фioletовомъ полѣ пурпурнаго пергамента. Относительно костюма заслуживаютъ упоминанія полосы на хитонахъ, идущія по плечамъ и спускающіяся по обѣимъ сторонамъ до подола. Иногда у мужчинъ будто косой воротъ, какъ на русскихъ рубашкахъ, съ цвѣтною оторочкою почти до пояса. Женщины (напр. дочери Лота) одѣты такъ, какъ обыкновенно одѣвается въ нашей иконописи Богородица. Внизу хитонъ одного цвѣта, а сверху гиматіонъ, или широкій покровъ, другаго цвѣта. Онъ покрываетъ голову съ волосами и спускается сзади, а спереди, драпируясь на рукахъ, приподнимается посреди, будто священническая риза. Отлично писаны Ангелы; въ голубовато-блѣломъ платьѣ и съ такими-же крыльями, что предаетъ имъ необыкновенную воздушность, когда они между людьми, и гармонически сливаютъ ихъ фигуры съ небесною лазурью, когда они парятъ по небу. По голубоватому одѣянію идутъ полосы обыкновенно желтые, т. е. золотые. Волоса на головѣ убраны широкими пряжами, будто у античнаго Аполлона, и завязаны тороками. На погахъ сандалии.

2) *Иліада*, въ Амброзіанской Бібліотекѣ, въ Миланѣ, того же времени. Эта и слѣдующая за ней рукопись съ миніатюрами не церковнаго и даже не христіанскаго содержанія, помѣщаются въ перечнѣ по средству древне-христіанского искусства съ языческимъ не только по техникѣ, но и по нѣкоторымъ сюжетамъ, и особенно по аксессуарамъ, или околичностямъ¹⁾. Такъ на миніатюрахъ Иліады, какъ на древне-христіанскихъ мозаикахъ, и какъ потомъ въ нашей иконописи — надъ фигурами помѣщаются подписи, означающія не только имя лица, но и что оно дѣлаетъ. Греческіе боги иногда изображаются въ сіяніи, — въ зеленомъ, синемъ, розовомъ. Зевсъ является



1) Въ томъ же отношеніи заслуживаетъ вниманія и латинская рукопись *Виргилия* съ миніатюрами IV или V в. въ Ватиканской бібліотекѣ.

иногда въ облакахъ въ медальонѣ по грудь (№ 47), какъ изображается Спаситель въ мозаикахъ и въ Византійскихъ миниатюрахъ. Для олицетвореній: ночь въ видѣ женщины, по поясъ (такъ же, какъ напр. въ Парижской Псалтыри IX—X в.), широко драпированной въ темнозеленый покровъ, закутывающій ей голову, и съ сѣрыми крыльями (№№ 34 и 35). Рѣка Скамандръ, какъ Йорданъ въ древне-христіанскомъ искусствѣ, въ видѣ старика, который или стоя льетъ изъ урны воду, струящуюся между кустарникомъ (№ 52), или сидѣть на горѣ и тоже льетъ изъ урны воду (№ 53).

3) *Діоскорида* сочиненіе о врачебномъ искусствѣ, написанное въ 1-мъ вѣкѣ по Р. Х., Императорской библіотекѣ въ Вѣнѣ VI в. Сверхъ множества рисунковъ растеній и животныхъ, предлагается портреты нѣкоторыхъ лицъ, современныхъ написанію рукописи, а также любопытную сцѣлу, какъ авторъ и живописецъ изготавляютъ эту рукопись, о чёмъ подробнѣе будетъ сказано въ слѣдующей главѣ. Для олицетвореній въ міоологическихъ формахъ заслуживаетъ вниманіе изображеніе Амфитриты, па морѣ около морского произведения *quercus marina*. Она сидѣть, по поясъ нагая, въ браслетахъ около кистей рукъ и въ серыгахъ; волосы и глаза голубые, на лѣвомъ плечѣ держитъ весло, какъ обычное олицетвореніе моря въ церковныхъ миниатюрахъ, не только Византійскихъ, но и Русскихъ. Эта рукопись Византійского происхожденія служить неопровергимымъ доказательствомъ свѣжести античныхъ преданій и классического изящества въ искусствѣ Византійскомъ VI в. Въ послѣдствіи она находилась въ рукахъ Арабовъ и Евреевъ, что видно изъ позднѣйшихъ арабскихъ и еврейскихъ подписей около рисунковъ растеній.

4) *Пророки*, въ Публичной библіотекѣ въ Туринѣ, па друхъ листахъ по шести фігурамъ, по грудь въ медальонахъ, VI в. Съ портретностью античнаго искусства эти лица соединяются въ себѣ строгость и идеальность Византійскихъ типовъ лучшей эпохи, почему и могутъ быть рекомендованы въ образецъ нашимъ иконописцамъ. Иные изъ Пророковъ юные, безъ бороды, каковы: Аввакумъ, Аггей, Захарія, другіе съ бородами, напр. Іона съ сѣдою бородою, лысый; Іоиль съ черною бородою, благословляется имено-словно, а Михей— благословляетъ сложеніемъ перстовъ, принятыхъ у нашихъ старообрядцевъ. Иные изъ Пророковъ съ длинными волосами, другіе— съ короткими.

5) *Іисусъ Навінъ* въ Ватиканской библіотекѣ хотя и VII или даже VIII в., но миниатюры этой рукописи, смѣлья и натуральныя въ рисункахъ и колоритѣ, очевидно, скопированы съ значительно древнѣйшаго оригинала; впрочемъ, важны для исторіи христіанскаго искусства и потому, что во всей свѣжести удерживаютъ художественное преданіе даже въ VII или VIII в.

Война — господствующій сюжетъ. Кони и всадники писаны въ натуральныхъ движеньяхъ. Города, горы, рѣки, изображаются въ олицетворенномъ видѣ античныхъ божествъ, иногда писанныхъ съ сияніемъ вокругъ головы.

6) Между греческими рукописями слѣдуетъ здѣсь помѣстить одну писанную на спирійскомъ языке, какъ потому что она въ исторіи иконописного преданія опредѣляетъ эпоху происхожденія нѣкоторыхъ Евангельскихъ изображеній, такъ и потому что ея миніатюры особенно отличаются восточнымъ характеромъ Византійского стиля. Это *Сирійское Евангелие* въ Лаврентіанской библіотекѣ во Флоренції, конца VI в. Въ миніатюрахъ изображенъ цѣлый циклъ Евангельскихъ событий отъ Рождества Іисуса Христа и до Его Страстей и Распятія, и потомъ Воскресеніе Господне и Сошествіе Св. Духа. Связь Новаго Завѣта съ Ветхимъ выражена тѣмъ, что Евангельскія события писаны подъ изображеніями Пророковъ. Напримѣръ, налево отъ зрителя сидитъ Царь Соломонъ, съ маленькою бородою, на тронѣ; направо Давидъ, юная безбородая фигура, съ лирою. Подъ Давидомъ Рождество Господне, подъ Соломономъ — Крещеніе, въ которомъ отъ десницы Бога Отца на Христа, стоящаго по поясъ въ водѣ, спускается Духъ Святый въ видѣ голубя, головою внизъ. Подъ Крещеніемъ, Иродъ, сидя на тронѣ, повелѣваетъ избить младенцевъ, а подъ Рождествомъ — самое избіеніе ихъ. — Или, направо Іона спить подъ смоковницею, но уже одѣтый, а не голый, накъ въ катакомбахъ и на саркофагахъ. Налево Пророкъ Михей. Подъ Іоною Христосъ изѣляетъ кровоточивую жену; подъ Михеемъ — стоитъ Самарянинъ у колодца, по другую сторону котораго сидитъ Христосъ. Эта рукопись, относясь ко времени богословскихъ состязаній о томъ, могъ ли Іисусъ Христосъ, какъ Богъ, пострадать плотию и умереть, какъ человѣкъ, — выражаетъ идеи, сдѣлавшіяся послѣ Константинопольского Собора 535 г. господствующими въ православныхъ догматахъ. Потому-то особенно и важны въ ней миніатюры изображающія Страсти и Распятіе Іисуса Христа, и слѣдующія за тѣмъ события. На миніатюрѣ — между звѣрями по обѣ стороны изображено по пѣтуху. Направо Іуда — юношеская фигура — цѣлуется Іисуса Христа въ руку, котораго сзади уже схватываются двое воиновъ. Налево — Іуда, въ сѣромъ хитонѣ — виситъ на суку: фигура, отлично нарисованная. Подъ Іудою сосудъ въ видѣ рога, съ его внутренностями, которыя клюетъ воронъ. Подъ сценою цѣлованія Іудина изображенъ цвѣтокъ. — Христосъ, распятый на крестѣ между двумя разбойниками, одѣтъ въ хитонѣ, безъ рукавовъ (*colobium*) — костюмъ, принятый въ древнѣйшихъ Византійскихъ миніатюрахъ. Христосъ еще съ открытыми глазами, безъ короны и безъ терноваго вѣнца на головѣ, изображенъ въ тотъ моментъ, когда одинъ воинъ пронзаетъ ему бокъ, а другой подноситъ ему губку съ

оцтомъ; внизу трое воиновъ мечутъ жребій обѣ одеждѣ Господней. Всѣ три креста, и Спасителевъ и обоихъ разбойниковъ — четвероконечные. По сторонамъ плачущія жены и ученики. Въ изображеніи Вознесенія по сторонамъ Богородицы по Ангелу, какъ принято въ Русской иконописи. Въ Сошествіи Св. Духа Апостолы изображены стоящими, посреди ихъ Богородица. — Христосъ и Апостолы писаны съ короткими волосами. Христосъ съ бородою, а многіе изъ Апостоловъ безбородые; каковы Іоаннъ, Филиппъ, Матвей, Симонъ. Замѣчателенъ типъ Андрея, съ маленькою бородою и съ растрапанными волосами, съ чѣмъ вполнѣ согласуется нашъ подлинникъ, въ которомъ подъ 30 Ноября Апостолъ Андрей, между прочимъ характеризуется слѣдующею подробностью: «власы растрапались».

7) *Григорій Богословъ*, въ Амброзіанской бібліотекѣ въ Миланѣ, VIII—IX в., въ двухъ переплетахъ (№№ 49 и 50). Миніатюры писаны по полямъ, съ боку, вверху и внизу страницъ; но, къ несчастію, до половины ихъ вырѣзано; впрочемъ и то, что осталось, надоно признать драгоценностью для исторіи образованія и установленія Византійскихъ типовъ, въ изображеніи которыхъ миніатюристъ наблюдалъ единство принятой имъ теоріи, такъ что одно и тоже лицо, встрѣчающееся въ миніатюрахъ много разъ, онъ писалъ одинаково. А именно: *Адамъ* — сѣдой, съ длинными по плечамъ волосами и съ длинною бородою. *Моисей* — сѣдой, съ короткими курчавыми волосами и съ короткою округлою бородою. *Ааронъ* — сѣдой, съ длинными волосами, борода длиннѣе Моисеевой, клиномъ, въ первосвященническомъ одѣяніи. *Соломонъ* и *Давидъ* — подобіемъ сходны, оба въ царскомъ одѣяніи и въ коронахъ, оба черноволосые, съ волосами, спускающими ся до ушей и съ короткою бородою. *Іоаннъ Предтеча* — съ длинными черными волосами по плечамъ, сверху взъерошены, и съ длинною черпою бородою. У *Іисуса Христа* — каштанового цвѣта длинные по плечамъ волосы и короткая борода. *Ап. Петръ* — сѣдой, съ короткими курчавыми волосами и съ короткою бородою, пѣвшій. *Ап. Павелъ* — съ короткими черными волосами и съ длинною черною бородою. *Іоаннъ Евангелистъ* — безбородый юноша съ короткими волосами. *Ев. Лука* — съ короткою черною бородою и съ короткими черными волосами. *Ев. Маркъ* — подобіемъ какъ Лука, только будто его моложе. *Отца и Іуды* — безбородые. *Ап. Андрей* — сѣдой, волосы на головѣ средней величины, висятъ клоками въ разныя стороны и взъерошены (какъ въ Спірійскомъ Евангеліи), и съ сѣдою длинною бородою. *Отицы Церкви* несколько напоминаютъ типы мозаикъ Софіи Цареградской. *Василій Великий* — съ черными волосами и черною бородою; *Григорій Богословъ* и *Іоаннъ Златоустъ* — сѣдые: всѣ трое съ длинными бородами и короткими волосами. — Хотя эта рукопись была писана, когда уже

значительно установились иконописные подобия, однако въ ней сохранились еще и свѣжие слѣды античнаго преданія, чѣмъ можно видѣть въ миниатюрѣ, изображающей языческихъ поэтовъ Орфея и Гомера: Орфей въ Фригийской шапкѣ, играетъ на киѳарѣ, безъ бороды; около него Гомеръ, тоже безъ бороды, протянулъ къ Орфею руку; у обоихъ длинныя черныя волосы. Въ техникѣ видѣнъ уже упадокъ, сравнительно съ ранними миниатюрами; очерки фигуръ наведены уже чернилами, а не писаны широко, мѣстными красками, какъ въ древнѣйшей христіанской живописи. Всѣ священныя фигуры писаны въ золотыхъ одеждахъ, чѣмъ должно означать величіе святости, потому что прочія, несвященныя лица, писаны въ одеждахъ цвѣтныхъ, какъ напримѣръ, трое избивающихъ Архидіакона Стефана. Но Орфей и Гомеръ— въ золотыхъ ризахъ.

8) *Евангелие* въ Публичной библіотекѣ въ Петербургѣ, не позднѣе IX в. Рисунки представляютъ неровность въ смѣшаніи остатковъ изящнаго стиля съ позднѣйшими признаками упадка. Для иконописнаго преданія важны: Бракъ въ Канѣ Галилейской; Умовеніе ногъ; Тайная Вечеря съ возлежающими Апостолами, а не сидящими, какъ стали изображать ихъ въ послѣдствії. Іосифъ и Никодимъ несутъ Христа погребать во гробѣ, спеленутаго, согласно съ изображеніемъ этого события въ Лобковской Псалтыри. Воскресеніе— въ видѣ сошествія во Адъ: Христосъ стоитъ на Адѣ, олицетвореннымъ по обычаямъ древнаго искусства. Сошествіе Св. Духа писано согласно съ изображеніемъ въ слѣдующей за симъ рукописи Григорія Богослова (только безъ Евангелія и престола вверху).

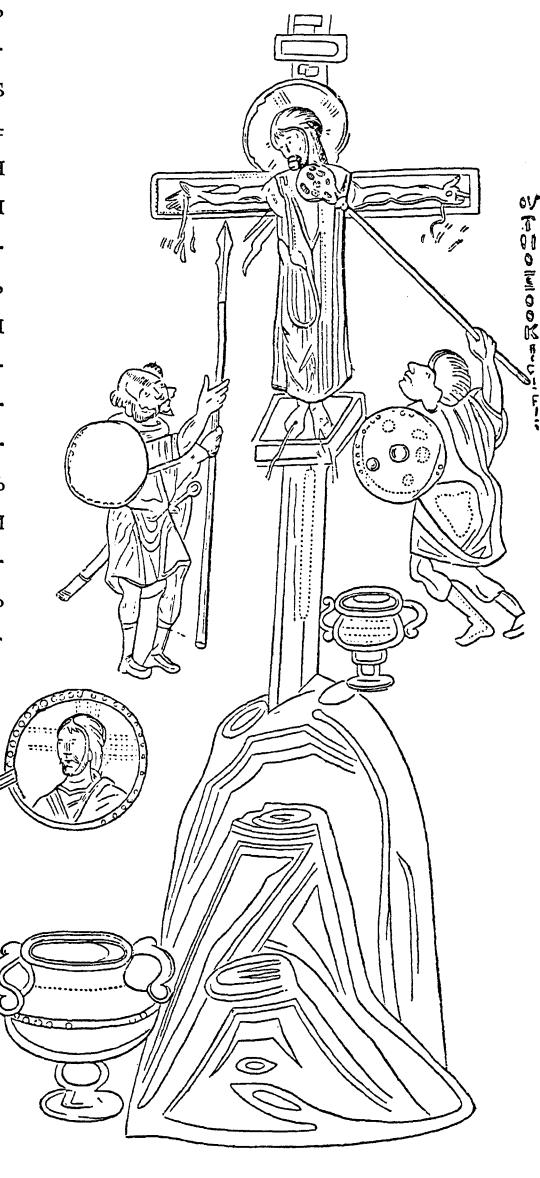
9) *Григорій Богословъ*, въ Императорской библіотекѣ въ Парижѣ, IX в. Миниатюры писаны широкою кистью, очерки дѣланы красками, колоритъ цвѣтущій. Нѣкоторые рисунки замѣчательны по изяществу лучшаго стиля раннѣй эпохи, другіе свидѣтельствуютъ о паденіи изящнаго вкуса; даже часто въ одной и той же миниатюрѣ иная фигуры красоты античной, въ стилѣ самомъ изящномъ, другія фигуры— неуклюжи и невѣрны въ рисункѣ, какъ въ русской иконописи. Многочисленныя миниатюры этой знаменитой рукописи предлагаютъ во многомъ отличные образцы для русской иконописи, въ изображеніяхъ какъ Ветхаго такъ и Нового Завѣта, въ типахъ лицъ Ветхозавѣтныхъ, Апостоловъ, Отцовъ Церкви, царя Константина на конѣ и съ видѣніемъ четвероконечнаго креста и проч.— Іона, бросаемый въ море и извергаемый китомъ, уже въ одѣяніи, а не нагой, какъ въ древнѣхристіанскомъ искусствѣ. Самсонъ— безбородый юноша, три отрока въ пещи и Пророкъ Даніилъ въ одинаковыхъ персидскихъ костюмахъ; воскресающій Лазарь спеленутъ, стоитъ въ дверяхъ гроба, какъ въ древнихъ саркофагахъ. Для сравненія съ русской иконописью беру въ примѣръ Сош-

ствие Св. Духа, которое, въ миниатюрѣ изображено такъ: Апостолы возсѣдаютъ полукругомъ, въ центрѣ котораго выемка въ видѣ арки, служащая для нихъ подножiemъ. Надъ Апостолами выведена тоже арка съ полусводомъ; въ верхней части свода на престолѣ лежитъ Евангеліе, отъ котораго идутъ огненные языки, потомъ продолжаемые голубоватыми лучами; и уже не языки, а эти-то лучи сходятся на Апостоловъ. По сторонамъ нижней арки изображены толпы народа. Этотъ переводъ, въ общемъ архитектоническомъ очеркѣ согласный съ принятymъ русскою иконописью, отличается отъ послѣдняго тѣмъ, что у насъ, вмѣсто толпы народу, въ самой аркѣ, чтò внизу— писанъ *Mir* въ видѣ царственного старца. Изъ миѳологическихъ преданій въ этой рукописи для примѣра можно указать, при переходѣ Израильтянъ черезъ Черное море, на изображеніе моря въ видѣ обнаженной женщины, по чресло погруженной въ воду, съ весломъ на плечѣ.

10) *Псалтырь*, въ библіотекѣ г. Лобкова, въ Москвѣ, IX в. Эта рукопись по важному значенію украшающихъ ее миниатюръ, какъ въ художественномъ, такъ и въ археологическомъ и церковномъ отношеніи, едва ли не самая замѣчательная изъ всѣхъ, находящихся въ нашемъ отечествѣ. Подробное описание ея¹⁾ помѣщено въ этомъ же Сборникѣ; здѣсь же предлагаются только нѣсколько замѣчаній, опредѣляющихъ ея значеніе въ исторіи иконописанаго преданія. Относясь ко времени Византійскаго искусства, очищенного преніями съ иконоборцами, Лобковская рукопись содержитъ въ себѣ даже изображенія самыхъ иконоборцевъ, посягающихъ на иконы, и лжепатріарха Іоанна, низложеннаго въ 842 г., попираемаго Св. Никифоромъ Патріархомъ Константинопольскимъ (л. 51 обр.), который какъ защитникъ иконопочитанія, держитъ въ руکѣ икону Спасителя въ медальонѣ, а иконоборцы безчинствуютъ въ присутствіи сидящаго на престолѣ царя Льва Армянина: одинъ пронзаетъ копьемъ икону Спасителя, въ медальонѣ же, другой помазываетъ ее варомъ изъ купели, стоящей подлѣ (л. 23 об.). Сближеніе живописующихъ иконоборцевъ съ Евреями распявшими Христа, и самого иконоборства со страстями Господними изображено при Пс. 68, 22: «и даша въ снѣдь мою желчь, и въ жажду мою напоиша мя отца»: въ верху, на полѣ страницы— Христосъ распятъ на крестѣ, безъ разбойниковъ. (рис. 21). Одинъ воинъ уже пронзилъ его въ бокъ копьемъ, другой подносить ему оцегъ; а внизу той же страницы сцена изъ иконоборства: распятому Спасителю соответствуетъ Его икона въ медальонѣ, прободаемая копьемъ; подъ иконою чаша съ варомъ соответствуетъ оцту верхняго изображенія (л. 67).— Христосъ постоянно изображается въ типѣ, установившемся въ

1) См. статью покойнаго В. М. Ундольскаго.

періодъ мозаическій. Икона изображается въ древнѣйшей формѣ медальона или щита временъ древнихъ саркофаговъ, и, какъ исключеніе, въ видѣ четвероугольной доски. Какъ остатокъ древнѣйшаго періода, надоѣно почесть юный, безбородый типъ Христа въ медальонѣ на обратѣ 1-го л. рукописи (прилагаемый здѣсь въ снимкѣ рис. 22), и потомъ въ меньшемъ размѣрѣ то же въ медальонѣ надъ Пророкомъ Аввакумомъ (л. 154 об.). Сіяніе Христа отличается тремя поперечниками креста, исходящими отъ головы. Это отличіе еще не постоянно наблюдается въ VI в.: такъ на Римской мозаїкѣ въ храмѣ Космы и Даміана сіяніе Христа безъ перекладинъ, а въ Софіи Константинопольской — съ перекладинами, также, какъ въ позднѣйшихъ фрескахъ катакомбъ, именно въ изображеніи Христа въ катакомбахъ Св. Поятіана, VII в. Въ этихъ перекладинахъ очевидно сближеніе съ крестомъ, ко-



21. Миніатюра Лобковской (нынѣ Хлудовской) Псалтыри на л. 67 къ пс. 68, 22.

торое объясняется самою исторіею этого послѣдняго. Мы уже знаемъ, что первоначально распятія не изображали, а вместо того ставился простой

крестъ; потомъ на самомъ верху крестнаго столба ставилась икона Спасителя въ медальонѣ, какъ напр. на римской мозаикѣ въ храмѣ Св. Стефана (Rotondo) VII в.; потомъ, а можетъ быть, и одновременно съ этимъ, ставили медальонъ съ иконою Спасителя въ центрѣ самого перекрестія креста, которое, такимъ образомъ, соотвѣтствуетъ сказаннымъ перекладинамъ сіянія. Въ Лобковской рукописи именно всегда и изображается крестъ, съ медальономъ на перекрестіи, какъ предметъ поклоненія (л. 4, л. 86), въ отличіе отъ настоящаго распятія, какъ события историческаго, въ которомъ Христосъ яв-

ляется распять иногда одинъ, иногда между двумя разбойниками, обыкновенно въ длинномъ синемъ хитонѣ, безъ рукавовъ (какъ въ Сирійскомъ Евангеліи), напр. на л. 45 обор., и какъ исключение, обнаженъ до пояса, а отъ пояса до колѣнъ препоясанъ пурпурною тканью (л. 72).—Между установленными Византійскими типами встрѣчаются и раннія, какъ остатокъ древняго стиля. Напримѣръ: *Моисей* вмѣстѣ съ Аарономъ: оба старческие типы (л. 98 об.), и Моисей, извлекающій жезломъ изъ скалы воду, или пе-



22. Изъ Хлудовской Псалтыри.

реходящій черезъ Черное море — юная безбородая фигура катакомбнаго стиля (л. 76, л. 148 об.). Двойкій типъ Пророка *Давида*, какъ царя, съ бородою, въ царской пурпуровой мантіи сверхъ бѣлой туники и въ низенькой коронѣ (л. 12), или въ пурпуровой далматицѣ, подпоясанной золотомъ (л. 55 об.), и какъ юнаго, безбородаго пастуха и псалмопѣвца (л. 24. л. 147 об.) — объясняется двоякимъ характеромъ этого лица; но во всякомъ случаѣ послѣдній типъ есть очевидное воспроизведеніе древнѣйшаго образца въ античномъ стилѣ. Въ символическихъ фигурахъ и олицетвореніяхъ очевидно вліяніе ранніхъ источниковъ христіанскаго искусства. Напримѣръ: въ восхожденіи Пророка Иліи на небо — внизу, какъ въ упомянутомъ выше барельефѣ Луврскаго саркофага, изображенъ Йорданъ въ видѣ полуобнаженнаго старца, въ синей шапкѣ съ ушами; изъ усть льется рѣка (л. 41 об.). Какъ на Равенскій мозаикѣ въ Баптистеріи, V в., въ Крещеніи олицетворена рѣка тоже въ видѣ старца; такъ и на миніатюрѣ Лобковской Псалтыри (л. 117) при Пс. 113, 5: «что ты есть море, яко побѣгло еси, и тебе Йордане, яко возвратился еси вспять» — изображенъ Спаситель почти пошю въ водѣ, ниже на сторонѣ отвернулась обнаженная фигура старца —

это Йорданъ, а въ самомъ низу стоять два бронзовых идола зеленоватаго цвета. Какъ въ Вѣнской рукописи Діоскорида VI в. море изображено въ миѳологическомъ образѣ Амфитриты; такъ и въ Лобковской Псалтыри при Пс. 88, 10: «ты владычествуешь державою морскою, возмущеніе же волнъ его ты укрощаешь» — изображенъ Христосъ въ ладьѣ съ учениками во время бури, а внизу женщина, съ распостертыми руками: это *море*, какъ значится въ надписи: *Θάλασσα*; на сторонѣ же стоять въ водѣ по щиколки безбородый юноша, въ правой руцѣ держитъ трубу на плечѣ, а лѣвою закрываетъ ротъ: это *επτερος*, какъ значится въ подписи: *ὁ ἄνεμος*. Обѣ фигуры въ розовомъ одѣяніи и въ такихъ же шапочкахъ (л. 88). Кромѣ того, еще не сколько разъ встречается въ этой рукописи олицетвореніе вѣтровъ и водѣ; изъ отвлеченныхъ понятій — олицетвореніе милостиыни, въ царскомъ одѣяніи (л. 35). Но особенно важно для исторіи искусства олицетвореніе *Ада* въ античныхъ формахъ, только уже не бога Аида, или Гадеса, а толстаго и мясистаго Силена, обнаженнаго, лысаго старика, съ коротенькою бородою, какъ (рис. 23) онъ, напр., сидя, съ какимъ-то звѣрскимъ сластолюбiemъ хватаетъ руками одну изъ грѣшныхъ душъ, изображенныхъ въ видѣ обнаженныхъ дѣтскихъ фигурокъ, при Пс. 9, 18: «да возвратятся грѣшницы во адъ, вси языцы забывающіе Бога» (л. 8 об.). Адъ въ видѣ того же античнаго типа упитаннаго Силена, изображенъ въ Сопшествіи во адъ, кото-рымъ означается въ восточ-ной иконописи воскресеніе

Господне (л. 63). Этотъ Силенъ представленъ поверженнымъ стремглавъ, ногами вверхъ; на его препоясанномъ чревѣ, въ золотомъ ореолѣ, Иисусъ Христосъ правою рукою беретъ Адама, сѣдаго старика, въ бѣломъ одѣяніи; позади Евва, молодая румяная женщина, въ красномъ одѣяніи. Средневѣковой символъ, въ видѣ баснословнаго звѣря *единорога*, кото-раго, по учению Физиологовъ, или Бестіаріевъ, будто бы укрощаетъ только непорочная дѣва — символъ Богородицы, — изображенъ при Пс. 91, 11: «вознесется яко единорога рогъ мой»: сидить дѣвица въ синемъ одѣяніи,



23. Изъ Хлудовской Псалтыри.

съ распущенными волосами; къ ней подбѣжалъ единорогъ и сталь ей одною лапою па колѣни (л. 93 об.). — Указавши на слѣды древнихъ источниковъ Лобковской рукописи, теперь слѣдуетъ упомянуть, что миниатюры ея, за немногими измѣненіями, одной редакціи съ миниатюрами греческой же Псалтыри, въ Барберинской библіотекѣ въ Римѣ, IX—X в.¹⁾. Въ обѣихъ рукописяхъ тѣже изображенія Патріарха Никифора и иконоборцевъ: что указываетъ на общее ихъ происхожденіе въ слѣдствіе побѣды православія надъ иконоборствомъ; тѣ же изображенія погребенія Христа, котораго спеленутымъ несутъ въ дверь гроба Іосифъ и Никодимъ (л. 87); тотъ же Адъ въ видѣ Силена, тотъ же Ап. Петръ съ пѣтухомъ, приводящимъ его въ ужасъ своимъ пѣніемъ (л. 38 об.); тѣже дьяволы, уловляющіе грѣшниковъ тенетами (л. 140); тѣже лукавые люди съ песьими головами (л. 19 об.), окружившіе Христа, при Пс. 21, 17: «обыдоша мя, яко пси мнози»; тѣже Антиподы (л. 103), и многія другія подробности, свидѣтельствующія объ общемъ происхожденіи обѣихъ рукописей. — Наконецъ, для скрѣпленія русскаго иконописнаго преданія указаніемъ на древнѣйшій источникъ, заслуживаетъ вниманія замѣчательное сходство миниатюръ въ Русскихъ Псалтыряхъ отъ XV до XVII в., съ обоими этими греческими памятниками; какъ это можно видѣть изъ сличенія миниатюръ въ Углицкой Псалтыри 1485 г. (въ Петербургской публичной библіотекѣ, № 210) и въ Годуновской 1600 г. (въ Академич. библ. въ Троицкой Лаврѣ) съ слѣдующими миниатюрами Лобковской рукописи: упомянутое изображеніе Христа между лукавыми съ песьими головами (л. 19); грѣшники съ рогами (л. 74); при Пс. 72, 9: «языкъ ихъ греайде по земли» — грѣшники съ длинными, почти до земли, языками и въ маскахъ; олицетвореніе рѣкъ въ видѣ двухъ человѣческихъ фигуръ, отъ которыхъ идутъ потоки (л. 75 об.); солнце въ видѣ античнаго божества на колесницахъ (48 об.); икона Знаменія Богородицы въ медальонѣ на горѣ, при Пс. 67, 16 «гора Божія, гора тучная» (л. 64). Это сличеніе съ позднѣйшими русскими миниатюрами, свидѣтельствующее объ историческомъ преемствѣ русскаго иконописнаго преданія, можно бы расплодить множествомъ примѣровъ; по въ заключеніе приведу еще одинъ, касающійся очень важнаго въ исторіи нашей иконописи перевода: это символическое изображеніе Тайной Вечери подъ видомъ Талиства Евхаристіи, совершаемаго самимъ Христомъ. Такъ изображается этотъ сюжетъ въ древнихъ Кіевскихъ мозаикахъ XI и XII в.; такъ же въ Углицкой Псалтыри 1485 г., какъ и въ позднѣйшей русской иконописи. Лобков-

1) По указаніямъ членовъ Общества Древне-Русскаго Искусства, гг. Севастьянова и Виноградскаго.

ская Псалтырь одною изъ своихъ миниатюръ (л. 115) свидѣтельствуетъ намъ, что этотъ переводъ ведеть свое начало оть IX в., а можетъ быть и раньше, оть древнѣйшаго источника, изъ котораго этотъ переводъ былъ заимствованъ въ греческую Псалтырь IX в.

11) *Псалтырь*, въ Императорской библіотекѣ въ Парижѣ, IX—X в. съ изображеніями ветхозавѣтными, и преимущественно изъ дѣяній Царя Давида. Миниатюры особенно замѣчательны по изяществу раннаго стиля и по символикѣ и олицетвореніямъ. *Ночь* представляется въ видѣ Діаны; *Мелодія*, облокотившаяся на плечо юнаго Давида, играющаго на гусляхъ — прекрасная дѣвица въ видѣ античной музы; *Черное море* въ видѣ обнаженной Амфитриты съ весломъ па плечѣ. Олицетворенія эти такъ сильно распространены, что иногда занимаютъ въ миниатюрѣ больше мѣста, нежели лица историческія, означая то принадлежности ландшафта, въ олицетвореніи горы, пустыни и т. п., то расположение духа, напр. въ олицетвореніи молитвы, раскаянія, то вообще отвлеченныя понятія и идеи, напр. въ олицетвореніи силы, премудрости, пророчества. Для примѣра укажу на слѣдующія миниатюры: Давидъ, прекрасная юношеская фигура съ благороднымъ, идеально настроеннымъ выраженіемъ лица, играетъ на арфѣ. Онъ сидѣтъ. Одѣтъ въ бѣлое короткое одѣяніе (*penula*) и въ пурпуровой хламидѣ. На ногахъ сапоги. Рядомъ съ нимъ, граціозно опершись на его плечо, сидѣтъ красавая женщина съ обнаженными руками и грудью. Это, какъ гласить греческая надпись — *Мелодія*. Другая, столько же красавая женская фигура, выглядываетъ изъ-за памятника, но безъ надписи, вѣроятно, *Поэзія*. Кругомъ стадо овецъ и козъ. Въ ногахъ у Давида сидѣтъ черная собака на заднихъ лапахъ. Внизу прислонившись сидѣтъ въ довольно наивномъ положеніи мужская фигура, едва прикрытая зеленымъ одѣяніемъ, съ вѣтвью въ рукахъ. По надписи — это *Гора Биелеемъ*. — Еще миниатюра: юный Давидъ, въ такомъ же костюмѣ, съ палицею въ рукахъ стремительно поражаетъ ди-



24. *Миниатюра изъ Парижск. Псалтыря IX века.*

кихъ звѣрей. Ему помогаетъ античная женская фигура, по надписи — это *Сила*. Другая фигура, высывающаяся изъ расщелины скалы, движениемъ руки выражаетъ изумленіе, вѣроятно, божество *Горы*. Въ лобковской миниатюрѣ, снимокъ съ которой приложенъ въ слѣдующей главѣ, — сюжеты обѣихъ парижскихъ миниатюръ, соединены въ одной картинѣ, и олицетворенія опущены. — Еще примѣръ: миниатюра въ два ряда: въ верхнемъ посреди — Моисей, изящно драпированная юношеская фигура — выводить Израильянъ изъ земли Египетской, означенной зданіями на заднемъ планѣ. Надъ зданіями паритъ въ воздухѣ, только по поясъ намѣченная синею краскою, Діана — съ развивающимся вокругъ головы покрываломъ. Это по надписи — *Ночь*, потому, что бѣгство совершается ночью. Подъ этою богинею на землѣ сидить женская фигура, обращающаяся къ небу: по надписи — *Пустыня*, потому что Израильянѣ бѣгутъ въ пустыню. Въ нижнемъ ряду Фараонъ съ войскомъ тонуть въ морѣ. Энергическая фигура, воспоминаніе древняго Тритона, стремительно хватаетъ Фараона за волосы: это по надписи — *Бездна*. Внизу олицетвореніе Чернаго моря въ видѣ обнаженной Амфитриты съ весломъ на плечѣ. — Еще: Пророкъ Исаія молится, стоя между двухъ фигуръ: одна женская въ видѣ Діаны — это *Ночь*, другая — маленький мальчикъ съ факеломъ — это звѣзда *Денница*. Давидъ, съ бородою, въ царскомъ одѣяніи стоитъ тоже между двухъ фигуръ: обѣ — красивыя женщины: это *Премудрость* и *Пророчество*. Обѣ эти миниатюры см. въ приложенныхъ здѣсь снимкахъ. Нѣкоторыя олицетворенія въ сіяніи, каковы: Молитва, Премудрость, Пророчество, Ночь; другія безъ сіянія, напримѣръ: Море, Пустыня, Бездна. — Для исторіи этой рукописи необходимо замѣтить, что миниатюры ея повторяются въ другихъ современныхъ рукописяхъ, какъ напр. Исаія съ Ночью и Зарею въ Ватиканскомъ кодексѣ Пророка Исаія IX—X в. (рис. 25). Олицетворенія Моря и Пустыни встречаются въ позднѣйшихъ русскихъ рукописяхъ Апокалипсиса; что же касается до Премудрости, стоящей по одну сторону царя Давида, то этотъ сюжетъ въ нашей иконописи получилъ особенное развитіе въ самостоятельной иконѣ, известной подъ именемъ Софіи-Премудрости.

12) *Косма Индикопловъ*, по рукописямъ Ватиканской X в. и Лаврентіанской, во Флоренціи, столѣтиемъ позднѣе. Миниатюры идутъ отъ одного древнѣйшаго источника, что явствуетъ столько же изъ античной красоты многихъ фигуръ, напр. Адама и Евы, Авеля, сколько и изъ остатковъ ранней символики. Такъ въ Ватиканской рукописи, восхожденіе Илліи Пророка на небо, съ олицетвореніемъ Йордана, изображено согласно съ вышеупомянутымъ рельефомъ Луврскаго саркофага. Въ рукописи Лаврентіанской замѣчательно олицетвореніе *Смерти*, въ миниатюрѣ слѣдующаго содер-

жанія: стоять Енохъ, молодая фигура, съ короткими черными волосами и короткою черною бородою. Около, на синей каменной скамье сидить зелено-ватая Фигура, вся въ одинъ цвѣтъ свѣтло-тѣнью писанная, будто бронзовая статуя; она обнажена, только препоясана темнозеленою драпировкою. Это Смерть, какъ значится въ греческой подписи; она отвратила свое лицо отъ Еноха и протягиваетъ правую руку въ противоположную отъ него сторону. Для русскаго иконописнаго преданія Лаврентіанская рукопись имѣеть осо-бенное значение потому, что, содержа въ себѣ явные слѣды древне-христіан-скаго искусства, предлагаетъ нѣсколько переводовъ, усвоенныхъ русскими миніатюрами рукописнаго Иидикоплова 1542 г., въ Макарьевской Чети-Минеи, и въ Синод. библ. Такъ напримѣръ, въ Лаврентіанской рукописи въ томъ же самомъ видѣ писаны, только несравненно изящнѣе: Ааронъ, съ кадиломъ—изображенъ дважды, въ профиль и съ лица, въ іерейскомъ обла-ченіи, съ логіономъ на груди, украшеннымъ драгоценными камнями (л. 130). Солнце—въ красномъ кругу, красная же фигура по грудь, на головѣ корона; внизъ отъ круга идутъ красные же лучи (л. 189). Изображеніе трехъ міровъ: Небеснаго, Зем-наго, Подземнаго (*օὐράνια, ἡπι-γέια, καταχθόνια* (л. 228 об.)—превосходнѣйшій оригиналъ уже испорченной русской копіи въ на-шей рукописи 1542 г.

13) Миніатюры рукописей изъ монастырей Афонской Горы, въ фотогра-фическихъ снимкахъ г. Севастьянова, въ Московскомъ Публичномъ Музѣѣ, и въ Петербургѣ въ Христіанскомъ Музѣѣ при Академіи худо-жествъ. Замѣчательнѣйшія изъ нихъ по древности и изяществу: Псалтырь IX—X в. изъ монастыря Пандократора (№ 20), Евангелие изъ Иверского монастыря X—XI в. (№ 57), Житія Святыхъ и Слова Иоанна Дамаскина о Рождествѣ Христовѣ, XI в., изъ монастыря Есфигмена (№ 77), Біблія изъ монастыря Ватопеда (№ 1), хотя уже и XII в., но рисунки сняты, оче-видно, съ древнѣйшихъ оригиналовъ, и мн. друг. Объ этихъ рукописяхъ



25. ПРОПРОК ИСАІЯ.
Миніатюра изъ Парижскаго Псалтыря IX века.

будутъ особыя изслѣдованія въ изданіяхъ Общества Древне-Русскаго Искусства. Здѣсь же слѣдуетъ замѣтить только, что всѣ онѣ отличаются тѣмъ же свойствомъ, какъ и разсмотрѣнныя выше рукописи, и столько же важны, какъ въ отношеніи античнаго изящества и символики, такъ и по типамъ и сюжетамъ, представляющимъ образцы для русской иконописи. Для примѣра укажу только на двѣ изъ этихъ рукописей, на Псалтирь XI—X в. и на Житія Святыхъ и Слова Иоанна Дамаскина XI в. Псалтырь Пантократора, отличающійся своею редакціею отъ Лобковской и Барберинской, представляетъ впрочемъ нѣкоторыя миниатюры очевидно одного, общаго съ ними происхожденія, и сверхъ того, въ болѣе изящномъ видѣ, ближайшемъ къ раннему оригиналу, отъ которого пошли рисунки рукописныхъ Псалтырей. Такъ въ Псалтыри Пандократора на поляхъ, при Ps. 37 и 38, гдѣ говорится о раскаяніи и смиренной преданности, изображенъ Апостолъ Петръ, въ ужасѣ спасающійся отъ краснаго пѣтуха, который, будто обличая его, падменно кричитъ ему въ слѣдъ. Сцена въ высшей степени драматическая и паивная, и тѣмъ болѣе, что обѣ эти фигуры, за недостаткомъ перспективы и правильныхъ размѣровъ, кажутся одинаковой величины; и потому тѣмъ сильнѣе поражаетъ ужасомъ гордая итица глубоко потрясенного раскаяніемъ, оторванаго мелкая фигура вызываетъ столько же состраданіе, сколько и невольную улыбку. Псалтыри Лобкова и Барберини предлагаютъ слабыя копіи этого же самаго сюжета. Въ рукописи XI в. монастыря Есфигмона нѣкоторыя миниатюры, по общему впечатлѣнію, приближаются къ изящному стилю античной живописи Геркуланума и Помпеи, особенно въ тѣхъ рисункахъ, гдѣ изображены языческіе храмы въ два и три яруса съ рядами идоловъ, которые, будто бронзовые или золотые, выступаютъ рельефно на темномъ или черномъ фонѣ. Яркость и свѣжестъ колорита придаетъ изящнымъ фигурамъ необыкновенную жизненность, напр. въ изображеніяхъ Рождества Христова и Бѣгства въ Египетъ. Типъ Богоматери замѣчательно прекрасенъ: въ немъ столько же природы, сколько и идеальности.

14) *Менологий царя Василия Македонянина*, 989—1025 г., въ Ватиканской библіотекѣ (съ Сентября по Февраль), и продолженіе его (Февраль и Мартъ), по рукописи Синодальной библ. въ Москве XI в. Памятникъ этотъ, упоминаемый въ предисловіи къ русскимъ подлинникамъ, заслуживаетъ особеннаго обстоятельнаго изслѣдованія, какъ одинъ изъ ближайшихъ источниковъ русскаго иконописнаго преданія. Здѣсь же ограничимся немногими замѣчаніями. Въ отношеніи художественномъ, эти рукописи представляютъ неровность смѣшаннаго стиля, въ которомъ неуклюжесть фигуръ, сочиненныхъ въ XI в., беретъ уже перевѣсъ надъ слабѣющими воспоминаніями обѣ изяществѣ раннихъ временъ. Праздники, вообще сюжеты, обра-

ботанные искусствомъ древнѣйшимъ, писаны, по преданію, съ древнихъ оригиналовъ, лучше, нежели истязанія мучениковъ, вошедшія въ живопись и распространившіяся какъ разъ во время составленія этихъ рукописей, въ которыхъ они и занимаютъ большую часть миниатюръ. Относительно иконописныхъ сюжетовъ, вообще сходныхъ съ русскимъ иконописнымъ преданіемъ, я обращаю здѣсь вниманіе только на отклоненіе этого послѣдняго отъ древніаго Менологія. Такъ, подъ 14 Сентября, въ этомъ древнемъ памятниکѣ, изображено на миниатюрѣ *Воздвиженіе Креста* не внутри храма, а снаружи на возвышеніи крыльцѣ, сдѣланномъ на манеръ древнѣйшихъ церковныхъ каѳедръ или амвоновъ, какіе можно видѣть въ раннихъ базиликахъ Италии, какъ напр. въ базиликѣ Св. Лаврентія въ Римѣ. Этотъ амвонъ примыкаетъ къ окруженнѣй стѣнѣ храма. На верху амвона стоитъ Святитель съ крестомъ, который уже не имѣеть вида древа распятія: это въ родѣ креста запрестольного, сдѣланнаго изъ тонкой полосы съ двумя перечниками, такъ что это крестъ шестиконечный. По сторонамъ Святителя на верху амвона по служителю, ниже на ступеняхъ, съ обѣихъ сторонъ, еще по фигурѣ. Въ русскомъ подлинникѣ этотъ праздникъ описывается такъ: «Церковь стоитъ о единомъ версѣ осмь комаръ. Святитель Сильвестръ, аки Власій, середи церкви крестъ поднялъ на главу. Діаконъ младъ, другой средній, брадою аки Косма, подъ руки держать Святителя, а стоять на амвонѣ. По правую руку за амвономъ на престолѣ Царь Константинъ и Царица Елена, а по другую сторону епископы и попы и діаконы, а подъ амвономъ князи и бояре, стары и русы, и средніе, и младые, въ шубахъ. Палата по сторонамъ — празелень, другая — баканъ на свѣтло. Столъ; на столѣ человѣкъ, киноваренъ весь самъ, въ рукѣ держитъ кубецъ, а въ другой саблю». — Противорѣчіе между нашимъ преданіемъ и древнимъ его источникомъ слаживается слѣдующимъ замѣчаніемъ въ Подлинникѣ позднѣйшемъ, исправленномъ въ школѣ Ушаковской: «Мнится быти: Воздвиженіе Честнаго Креста Господня прежде было не въ церкви, какъ то поѣстествуетъ въ Минеи-Четыи Макарій: Патріархъ тѣсноты ради народа ста на высокомъ мѣстѣ и показа крестъ Господень всему народу, его же желаху видѣти». — Подъ 22 Октября *Семь Отроковъ*, спавшихъ въ Ефесѣ, въ Менологіи X—XI в. изображены спящими въ пещерѣ: всѣ они, прижавшись другъ къ другу туловищами, и склонившись головами въ разныя стороны, составляютъ вмѣстѣ одну изящную группу. Напротивъ того, въ русскомъ подлинникѣ они изображаются уже проснувшимися: «Царь јеодосій, пришель въ пещеру къ нимъ, и падъ поклонися предъ ними на колѣну и зритъ на нихъ; отроцы же предъ ними стоять» и проч. — Подъ 8-мъ ноября, *Соборъ Архистратига Михаила*, по русскому подлиннику: «и прочихъ без-

плотныхъ силь: Архангель младъ, кудреваты власы, за уши курчеваты»; между ними Архангель Гавріїль, а также и херувимы. Въ Менологіи же, на основанії Апокалипсиса (гл. 12, ст. 7—11) взять моментъ низверженія сатаны и слугъ его Архангеломъ Михаиломъ, который потому стоитъ съ лабаромъ въ рукѣ надъ бездною, где низвержены уже два діавола, другіе два низвергаются съ горъ по обѣ стороны. — Подъ 25 Декабря въ Менологіи помѣщены, какъ замѣчено выше, двѣ отдѣльныя миніатюры: на одной *Рождество Иисуса Христа*, на другой *Поклонение волхвовъ*, тогда какъ у насъ оба эти события соединяются на одной иконѣ; на третьей миніатюрѣ, тоже подъ 25 Дек., въ Менологіи изображенъ спящій Іосифъ, которому являемся Ангель; за тѣмъ, подъ 26 Декабря, *Благство въ Египетѣ*; тогда какъ по нашимъ подлинникамъ, подъ этимъ числомъ, описывается многоличная икона Соборъ Богородицы, съ волхвами, съ Іоанномъ Дамаскінъмъ, Евфимиемъ Великимъ и пр. — Кромѣ священныхъ типовъ для живописи, Менологій предлагаетъ много данныхъ для исторіи древне-христіанскаго искусства вообще. Напримѣръ: храмы иногда изображаются сходно съ Цареградскимъ Софійскимъ и съ другими древнѣйшими, что важно для исторіи архитектуры. Іоаннъ Предтеча, подъ 7 Января, пишется съ большими четвероконечными крестомъ; тоже четвероконечный крестъ, съ привѣсками въ родѣ бахромы, крестъ запрестольный, пишется въ крестномъ ходу (подъ 26 Января). Царица Феодосія держитъ въ рукахъ медальонъ съ груднымъ изображеніемъ юнаго Христа, безъ бороды (подъ 11 Февраля), которое сходствуетъ съ встрѣчающимся въ Лобковской Псалтыри и въ другихъ древнѣйшихъ памятникахъ.

Этими краткими указаніями мы заключимъ обзорѣніе рукописей, не потому, чтобы исчерпали богатое содержаніе этого обширнаго предмета, но потому, что въ предложенномъ перечнѣ достаточно уясняется важность миніатюры въ исторіи иконописнаго преданія и послѣдовательное развитіе иконописныхъ сюжетовъ. Многія изъ рукописей, отъ XI в. и позднѣе, здѣсь не упомянутыя, напримѣръ, изъ находящихся въ Синодальной библіотекѣ въ Москвѣ и въ монастыряхъ Аѳонскихъ, предлагаютъ въ своихъ миніатюрахъ замѣчательныя воспроизведенія живописи ранніхъ временъ и позднѣйшее развитіе иконописныхъ сюжетовъ; но общій характеръ этихъ памятниковъ тотъ же, что объясненъ въ предложенномъ перечнѣ. Въ заключеніе надобно упомянуть о миніатюрахъ въ русскихъ рукописяхъ XI в., служащихъ звеномъ въ исторіи перехода Византійскаго искусства на Русь, именно въ Остромировомъ Евангелии 1056—1057 г. и въ Изборнику Святославовомъ 1073 г., въ которомъ современные портреты Великаго Князя и его семейства свидѣтельствуютъ намъ, что вмѣстѣ съ иконописью въ эту раннюю эпоху пере-

шоль къ намъ и обычай, господствовавшій тогда въ Византійскомъ искусствѣ, писать портреты царей и другихъ знаменитостей, какъ напр. изображеніе Никифора Вотоніата въ рукописи Іоанна Златоуста 1080 г., въ Императорской библіотекѣ въ Парижѣ¹⁾.

V. Диптихи, переплеты, или оклады и складни. Этотъ обширный предметъ, обнимающій исторію иконописнаго преданія всѣхъ трехъ періодовъ, отъ древнейшей эпохи языческой и до позднѣйшихъ временъ, требуетъ особеннаго обстоятельнаго изслѣдованія. Здѣсь же только будетъ показано его значеніе и важность. Диптихи (*δίπτυχα*) были переведены порусски *складнями*. Въ древности они были дѣланы изъ слоновой кости, металла, дерева, изъ пергамена. Это складныя дощечки, соотвѣтствовавшія нынѣшнимъ карманнымъ записнымъ книжкамъ, или бумажникамъ. Внутреннія стороны дощечекъ назначались для писанія, а наружные были украшаемы рельефами и рисунками. Они привѣшивались на руку или къ поясу, и, будучи изящной работы, служили немаловажнымъ украшеніемъ въ костюмѣ. Составляли обычный предметъ поздравительныхъ подарковъ; консулы и другія власти дарили ими пародъ на циркахъ, въ означенованіе своего вступленія въ должность. Это были диптихи консулльскіе. При переходѣ рукописи отъ древнейшей формы свитка къ позднѣйшему виду книги, диптихи составляютъ посредствующее звено, послуживъ образцомъ для книги, и давши своими двумя сторонами первыя дощечки для переплета; потому большая часть древнихъ диптиховъ сохранились, какъ доски позднѣйшихъ переплетовъ. Наши книжные оклады съ рельефами и особенно оклады Евангелій суть не что иное, какъ безсознательное, основанное на древнемъ преданіи, воспроизведеніе рельефовъ диптиха, который уже въ очень раннія времена сдѣлся предметомъ церковной утвари; потому что диптихи употреблялись въ церковной службѣ для поминанія лицъ, имена которыхъ въ нихъ записывались: это диптихи церковные, преданіе о которыхъ доселе сохранилось у насть въ синодикахъ и поминальныхъ книжкахъ, или поминаньяхъ. Наконецъ русскіе металлическіе, деревянные и каменные складни по самой формѣ своей родственны диптихамъ, только съ рельефами не на вѣнѣшней, а на внутренней сторонѣ дощечекъ.

Рельефы диптиховъ, въ стилѣ древне-христіанскихъ саркофаговъ, безъ

1) Кромѣ описанія самыхъ библіотекъ, о миниатюрахъ смотр. Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art, т. 5.—Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris. 1839.—Annibalisticus. Clementis presbyteri card. Albani, Menologium Graecorum. Urbini. 1727.—Издание снимковъ съ рукописей Московской Синодальной библіотеки, предпринятыя Московскимъ Публичнымъ Музеемъ.—Журналъ г. Прохорова: Христіанскія Древности.—Для позднѣйшихъ русскихъ миниатюръ мои Очерки.

соблюдения единства времени, места и действия, состоящие изъ сюжетовъ, безъ перспективы, нагроможденныхъ другъ на друга, служили образцомъ для распределенія рисунка въ многоличныхъ миниатюрахъ среднихъ вѣковъ, а равно и въ нашей иконописи до позднѣйшаго времени, что можно видѣть изъ выше приведенного снимка Рождества Господня съ Ватиканскаго диптиха IX — X в.

Диптихи и книжные оклады предлагаютъ важныя дополненія для исторіи иконописного преданія въ отношеніи символики, образованія типовъ и вообще развитія сюжетовъ, какъ это можно видѣть изъ слѣдующаго краткаго перечня изображеній на этихъ памятникахъ.

1) Консулъ сидитъ на престолѣ, по сторонамъ котораго стоять Римъ и Константинополь, олицетворенные въ видѣ двухъ женщинъ въ шлемахъ. Въ Импер. библ. въ Парижѣ.

2) Стоящій Ангелъ, съ жезломъ въ одной руцѣ и съ державою въ другой; вверху дощечки греческая надпись, свидѣтельствующая о византійскомъ происхожденіи одного изъ самыхъ раннихъ изображеній этого предмета, V в., а можетъ быть даже IV в., въ эпоху перехода античныхъ геніевъ въ типъ Ангела. Въ Британскому музѣ.

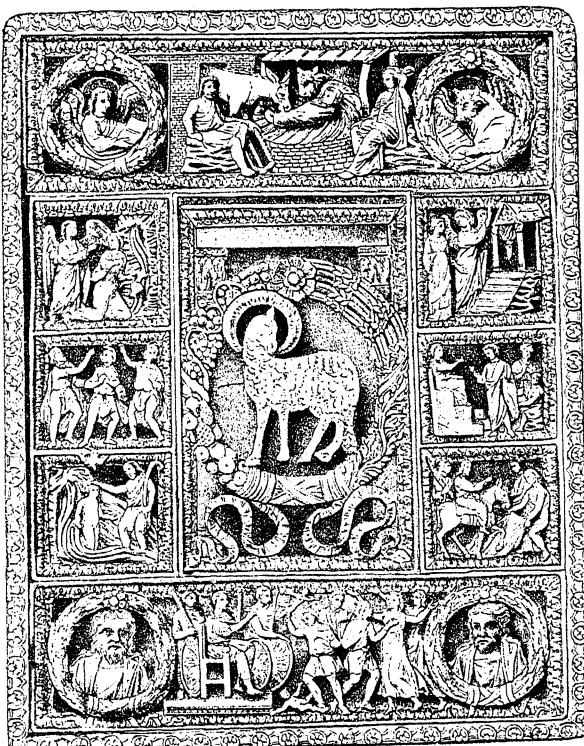
3) Окладъ Евангелия изъ слоновой кости въ разницѣ Миланскаго собора, VI в. На одной сторонѣ, приложенной здѣсь въ снимкѣ (рис. 26): въ серединѣ Агнецъ, съ головою въ сіянії. Вверху Рождество Господне. Налѣво отъ зрителя: Благовѣщеніе на источникѣ. Три волхва, идущіе по указанію звѣзды. Крещеніе, безъ олицетворенія Йордана и еще безъ Апгеловъ; голубь летить головою внизъ. Направо: Ангелъ ведетъ мироносицу къ гробу Господню, изображеному въ древнѣйшей формѣ, принятой въ саркофагахъ для изображенія гроба Лазарева. Христосъ передъ Пилатомъ (по другимъ — Христосъ поучаетъ въ синагогѣ). Вѣзѣль въ Іерусалимъ. Внизу избѣженіе младенцевъ. По угламъ символы и лики Евангелистовъ Матея и Луки. — На другой сторонѣ: въ серединѣ четверокопечный крестъ. Вверху — волхвы приносятъ дары младенцу Христу, находящемуся на колѣняхъ Богородицы, которая сидитъ на престолѣ; Іосифа нѣтъ. Налѣво: Христосъ исцѣляется слѣпаго и хромаго. Исцѣляется разслабленнаго, который несетъ уже свой одѣянье. Воскрешается Лазаря: рисунокъ, во всемъ согласный съ барельефами саркофаговъ. Направо: Спаситель между Апостолами Петромъ и Павломъ. Тайная Вечеря съ «возлежащими» по древнему обычаяу. Прелюбодѣйная жена передъ Спасителемъ. Внизу: Христосъ претворяетъ воду въ вино на бракѣ въ Канѣ Галилейской, согласно съ барельефами саркофага. Типъ Христа юный, первыхъ вѣковъ христіанства. По угламъ символы и лики Евангелистовъ Марка и Иоанна. — Надобно замѣтить, что всѣ четыре Евангелиста еще не

определены своими отличительными типами. Всё съ длинными волосами и короткими бородами.

4) Богородица сидитъ на престолѣ съ Христомъ Младенцемъ, котораго она держитъ между колѣнами такъ, что обѣ головы, и Ея и Его, находятся на одной отвѣсной линіи. Богородица красивая, полная женщина. Христосъ въ лѣвой рукѣ держитъ свернутый свитокъ, а правою благословляетъ. Позади трона по бокамъ стоять по Ангелу: красивыя, полныя фигуры; волосы перевязаны тороками. Вверху Солнце и Луна въ античныхъ образахъ Аполлона и Діаны. Вероятно, VI в., въ Берлинскомъ Музѣ.

5) Металлический золоченый рельефъ, вероятно, съ оклада книги, IX в., въ Луврскомъ Музѣ, съ греческими надписями. Превосходное изображеніе посѣщенія гроба Господня Миронющими. Две женскія фигуры, въ античной драпировкѣ, но безъ сосудовъ съ муромъ, подходятъ къ гробу, который въ видѣ узкой двери приоткрываетъ къ пещерѣ. У этого отверстія, означающаго гробъ, сидитъ Ангелъ и показываетъ имъ внутрь гроба, где остался только повитый лентицемъ саванъ, будто пленки съ свивальникомъ, но такъ что пелены не тронуты и свиты лентицемъ, однако замѣтно, что онъ пусты: самого Христа уже тамъ нѣтъ. Дальнѣйшее развитіе этого сюжета увидимъ на металлическихъ церковныхъ вратахъ XI в.

6) Диptyхъ Тутила, въ Сан-Гальскомъ монастырѣ, конца IX в. Въ серединѣ Спаситель, юная безбородая фигура, воссѣдаетъ въ глоріи, внизу и вверху которой по два символа Евангелистовъ; по сторонамъ по шестикрылому



26. ДИПТИХЪ СЪ ОКЛАДА ЕВАНГЕЛІА.

VI вѣка.

ВЪ РИЗНИЦѢ МИЛАБСКАГО СОВОРА.

серафиму. Вверху солнце и луна въ видѣ античныхъ божествъ съ факелами; внизу море и земля: море въ видѣ полуобнаженнаго старца, съ урною, изъ которой льется вода; земля — въ видѣ полуобнаженной женщины, грудь которой сосетъ ребенокъ; въ рукѣ у ней рогъ изобилия. Обѣ фигуры сидятъ. По угламъ дощечки Евангелисты. Работа отличается изяществомъ еще лучшаго стиля раннихъ временъ.

7) Диptyхъ Сполетской герцогини Агильтруды, принесенный ею въ даръ монастырю Рамбонскому въ 880 г., нынѣ въ Ватиканскомъ Музѣ. Отличается отъ Тутилова диptyха варварскою грубостью работы, но замѣчательна по сюжету, предлагая одно изъ самыхъ раннихъ, дошедшихъ до насъ изображений распятія въ рельефѣ. Христосъ распятъ на четвероконечномъ крестѣ, съ бородою и длинными волосами; глаза открыты; обнаженъ, только препоясанъ до колѣнь; руки вытянуты, голова держится прямо. По сторонамъ Богородица и безбородый Иоаннъ Богословъ. Вверху солнце и луна, олицетворенные въ человѣческихъ фигурахъ, съ факелами. Самая интересная подробность въ этомъ диptyхѣ та, что подъ крестомъ изображена Римская волчица, которую сосутъ Ромуль и Ремъ.

8) Распятіе, окруженное разными соотвѣтствующими предмету сюжетами, тоже на четвероконечномъ крестѣ, водруженномъ на извивающемся зміи. Ранѣе X в. въ Ганнѣ.

Само собою разумѣется, что всѣ древнѣйшія распятія, и на западѣ до XII в., съ четырьмя гвоздями, какъ принято у насъ.

9) Древнѣйший окладъ греческой работы въ Россіи, XII в., украшаетъ Мстиславово Евангеліе 1125 — 1132 г.¹⁾.

VI. Священные сосуды и другая церковная утварь. И въ этомъ отдѣль, еще болѣе обширномъ, слѣдуетъ ограничиться только общими замѣчаніями, и, для примѣра, указаніемъ на нѣкоторые изъ древнѣйшихъ памятниковъ. Мелкая церковная утварь, такъ же какъ диptyхи и миниатюры въ рукописяхъ, по удобству перенесенія, способствовала распространенію иконописного преданія и художественного стиля. Какъ рельефы диptyховъ и другихъ изваянныхъ произведеній могли поддерживать въ нашей иконописи рельефный стиль въ расположении рисунка; такъ Византійская эмалевая работа, раздѣляющая колерѣ золотымъ ободкомъ рисунка — соотвѣтствуетъ

1) Специальное сочиненіе о диptyхахъ: Gori, Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum. Florentiae. 1759. — Описаніе слѣпковъ съ диptyхомъ въ Арунделевомъ собраніи, изданное Дидрономъ: Societ  d'Arundel. Prospectus. Paris. — На русскомъ языке: объ одномъ древнемъ диptyхѣ, статья гр. Уварова въ 1-мъ выпускѣ Древностей Московского Археологич. Общества.—Филимонова обѣ оклады Мстиславова Евангелія въ Чтеніяхъ Общества Истории и Древн. Рос.

золотымъ бликамъ, которыми въ иконописи отдѣляются складки платья и другія подробности; и вообще религіозное уваженіе, оказываемое церковной утвари, воспитывало вкусъ и самій глазъ въ стилѣ ея работы.

Перечень ограничивается только немногими изъ древнѣйшихъ памятникахъ.

1) *Лампы*, въ катакомбахъ, съ рельефными символическими изображеніями Доброго Пастыря, одной или двухъ рыбъ, монограммы Иисуса Христа и т. п.

2) *Стеклянные сосуды*, въ катакомбахъ, употреблявшіеся для сохраненія крови мучениковъ и для вина во время трапезы; особенно послѣдніе съ рисованными и позолоченными изображеніями священныхъ сюжетовъ. Напримѣръ, на днѣ чаші въ самой серединѣ въ медальонѣ изображеніе юнаго безбородаго Христа; а кругомъ стоящіе ногами на ободѣ медальона 12 Апостоловъ. Вообще сюжеты на этихъ памятникахъ соотвѣтствуютъ живописи на стѣнахъ катакомбъ, въ символическомъ представлѣніи Авраама и Исаака, Моисея, Іоны и другихъ ветхозавѣтныхъ сюжетовъ. Изображеніе Христа въ типѣ Доброго Пастыря господствуетъ. Изъ святыхъ чаще другихъ встрѣчаются изображенія Петра и Павла, но еще не установившія въ опредѣленные типы: то оба молодые, безбородые по сторонамъ молящейся Агнесы или Богородицы, то съ одинаковыми бородами; иногда Петръ съ круглою не большою бородою, а Павелъ лысый и съ длинной раздвоенною бородою.

3) *Цилиндрический сосудъ*, изъ слоновой кости, первыхъ вѣковъ христианства, въ Берлинскомъ музеѣ, украшенный превосходными рельефными изображеніями: съ одной стороны юнаго Христа, съ другой, противоположной — въ соотвѣтствіе Христу — жертвоприношенія Исаака, съ Ангеломъ около, въ видѣ античнаго генія: изображеніе, важное для исторіи ангеловъ въ христіанскомъ искусствѣ. Пространство между Христомъ и жертвоприношеніемъ Исаака наполнено Апостолами.

4) *Металлические кресты*. Между ними по изяществу и древности занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ крестъ Галлы Плацидіи, 425 г., который въ послѣдствіи, можетъ быть, реставрированный, былъ подаренъ Лонгобардскимъ королемъ Дезидеріемъ его дочери Аксбергѣ, абатиссѣ монастыря Св. Юліи въ Брешіи. И доселъ въ Брешіи, въ Публичной библіотекѣ Квириніанѣ. Согласно древнему обычаю, этотъ крестъ четвероконечный, и притомъ все четыре конца равной величины, только книзу протянута небольшая рукоятка, чтобы брать крестъ въ руки для процессій, или вставлять въ отверстіе (какъ крестъ запрестольный). По серебру позолоченный; украшенъ драгоценными камнями и античными камеями съ мифологическими сюжетами. Съ передней стороны на перекрестіи въ медальонѣ довольно грубо

изваяніе Христа, съ бородою, сидящаго на престолѣ (вѣроятно, позднѣйшее). Но самое лучшее и, можно сказать—безцѣнное украшеніе этого креста составляетъ стеклянный медальонъ, вставленный на передней же части у самой рукоятки, съ изображеніями въ золотѣ и серебрѣ трехъ фигуръ почти по поясъ: это Галла Плацидія, Гонорія и Валентиніанъ III, портреты, оживленные необыкновенною натуральностью и запечатленныя индивидуальностью характеровъ; работа тщательная и съ большимъ вкусомъ; техника не оставляетъ ничего лучшаго желать, какъ въ одѣяніяхъ, такъ и въ лицахъ. Это замѣчательное произведеніе дѣлалъ нѣкоторый Грекъ *Вуннерій*, лѣпщикъ или гончарь, какъ свидѣтельствуетъ подпись вверху этихъ портретовъ на самомъ медальонѣ: *Всуннери херами*. По одинаковости изображеній этотъ медальонъ состоитъ въ сродствѣ съ двумя половинками диптиха, въ соборѣ въ Монцѣ, на которыхъ также изящно изображены портреты Галлы Плацидіи, Валентиніана III и Аэція или Бонифація.—Для исторіи креста необходимо упомянуть о крестѣ Ватиканскомъ, который согласно съ древними мозаиками, украшенъ въ верхней оконечности груднымъ изображеніемъ Христа, а, сверхъ того—такое же изображеніе помѣщено и внизу, какъ три упомянутые портрета въ крестѣ Брешіанскомъ.—Наперсные кресты и тѣльники были сначала такъ же четвероконечные и безъ изображенія распятія, какъ свидѣтельствуетъ одинъ изъ самыхъ древнихъ, найденный въ могилѣ въ римской базиликѣ Св. Лаврентія за городскими стѣнами. Кромѣ латинскихъ надписей, на немъ помѣщена и греческая: *Еμμανουηλ* (Еммануилъ).

5) *Ковчежецъ* для реликвій, въ видѣ маленькаго саркофага, четверти въ длину и въ четверть вышиною, изъ слоновой кости, кругомъ украшенный отличными рельефами, V вѣка. Въ Брешіи, въ Публичной библиотекѣ Квириніанѣ. Эти рельефы въ исторіи древне-христіанского художественного преданія важны потому, что отличаются замѣчательною вѣрностью стилю ранней живописи катакомбъ. Тотъ же юный, безбородый типъ Спасителя; тотъ же обнаженный Іона, покоящійся подъ смоковницей, бросаемый въ пасть кита и извергаемый китомъ; тотъ же обнаженный Дааніль между двумя львами; тѣ же молящіяся фигуры съ распростертыми руками и въ тѣхъ же широкихъ одѣяніяхъ. Добрый Пастырь представленъ стоящимъ въ дверяхъ овчарни. Впрочемъ Страсті Господни получили въ этомъ памятнику уже болѣшее развитіе, но все же въ стилѣ древнемъ, безъ намековъ на страданія, въ сценахъ преданія Спасителя Іудою, въ отреченіи Апостола Петра и въ приведеніи Христа къ Пилату на судъ. По изяществу особенно замѣчательенъ рельефъ съ изображеніемъ Евангельскаго чуда о воскресающей дѣвице. Христосъ, стоя возлѣ великолѣпнаго ея одра, подпираетъ ее, взявшіи ее за правую руку. Позади одра стоять группою женщины,

выражая своими движениями изумление. Одъяніе съ полосами, или источниками. Надъ мелкими рельефами помѣщено нѣсколько болѣе крупныхъ изображений отдельныхъ фигуръ, по грудь, въ медальонахъ, на манеръ саркофаговъ.

6) Для исторіи иконописнаго преданія особенную цѣну имѣютъ стеклянные и металлическіе пузыри¹⁾, для освященнаго елея, и другая священная утварь, принесенная въ даръ папою Григориемъ I Великимъ Лонгобардской королевѣ Теуделиндѣ, конца VI в., и понынѣ сохранившаяся въ ризницѣ собора въ Монцѣ. Греческія надписи на этой утвари свидѣтельствуютъ о ея греческомъ происхожденіи. Для исторіи развитія иконописныхъ сюжетовъ особенно важно обратить вниманіе на изображенія распятія, составлявшія существенный вопросъ для церковнаго искусства этого времени. На одномъ изъ этихъ пузырей изображено распятіе еще безъ распятаго Христа, а именно: между двумя разбойниками, распятыми па четвероконечныхъ крестахъ, стоять піи кѣмъ не занятый тоже четвероконечный крестъ, а надъ пимъ, въ небѣ между олицетворенными солнцемъ и луною, изображенъ Христосъ, только по грудь, въ сіяніи. Передъ порожнимъ крестомъ по обѣ стороны по коленопреклоненной фигурѣ. Подъ крестомъ гробъ Спасителя, въ видѣ храма; по одну его сторону сидитъ Ангелъ, по другую — подходятъ двѣ Муроносицы. На другомъ пузырѣ, вместо креста, между распятыми разбойниками, изображенъ стоящій Спаситель, съ распростертыми руками, какъ молящаяся въ катакомбахъ фигура, образуя такимъ образомъ крестъ посредствомъ членовъ собственнаго тѣла. Такъ еще робко дѣлало свои попытки церковное искусство на этомъ, еще новомъ для него попришѣ. Впрочемъ, основываясь на Сирійскомъ Евангеліи, мы знаемъ, что изображенія настоящаго распятія въ иконописи уже существовали; потому неудивительно, что рядомъ съ вышеприведенными намеками на распятіе, въ той же священной утвари Теуделинды мы встрѣчаемъ и настоящее распятіе, именно на палагіи съ мощами и па наперсномъ крестѣ.

Не имѣя намѣренія излагать исторію церковной утвари, и касаясь этого важнаго предмета постольку, на сколько это нужно, чтобы определить его значеніе въ исторіи иконописнаго преданія, мы должны замѣтить, что изъ древнихъ драгоценныхъ издѣлій этого рода, серебряныхъ и золотыхъ съ каменьями, очень мало дошло до нашихъ временъ, по причинѣ грабежей и другихъ невзгодъ и случайностей, которымъ такъ легко они подвергались въ разныя времена. Для насъ русскихъ особенно важно обстоятельное обозрѣніе утвари въ монастыряхъ Аѳонской Горы, котораго наука еще ожи-

1) Нынѣ называемая по старому *ампулы*. Прим. ред.

дается. Точно также доселѣ еще не разработаны исторически богатые материалы и по русской церковной утвари, предметъ тѣмъ болѣе трудный для изслѣдованья, что въ немъ оказываются самыя разнообразныя вліянія. Уже съ древнѣйшихъ временъ исторія указываетъ какъ, на восточное, греческое, такъ и на западное, норманское или нѣмецкое и латинское происхожденіе издѣлій этого рода. О греческомъ происхожденіи свидѣтельствуется въ лѣтописномъ извѣстіи, что князь Владиміръ, по крещеніи, отправившись изъ Корсуня въ Киевъ, взялъ съ собою «сосуды церковные, иконы на благословеніе себѣ» и «два мѣдныхъ калища». Преданіе о раннемъ вліяніи Норманскомъ сохранилось въ Киево-Печерскомъ Патерикѣ въ повѣстованіи Варяга Шимона, или Симона Преподобному Антонію о томъ, какъ отецъ этого Варяга въ своей Варяжской землѣ «содѣла крестъ великий зѣло яко десяти лактій, и на немъ изобрази богоуможное подобіе Христово, и сему честь творя, возложи поясъ о чреслехъ его, имущъ пятьдесятъ гривень золата, и вѣнецъ златъ на главу его. Егда же изгна мя Якунъ стрій мой (дядя) отъ области моей, азъ взяхъ поясъ съ Іисуса и вѣнецъ съ главы его, и слышахъ гласъ отъ образа, иже обратився ко мнѣ и рече: никакоже, человѣче, вѣнца сего возложи на главу свою, но неси на уготованное ему мѣсто, идѣже соизжется церковь Матере моей» и проч. Извѣстно, что по измѣренію этимъ поясомъ была опредѣлена величина храма Успенія Киево-Печерского монастыря, а вѣнецъ былъ повышенъ надъ жертвенникомъ этой церкви. Еще важнѣе свидѣтельство о западномъ, римскомъ вліяніи на церковную утварь на Руси, въ XII в., въ Житіи Антонія Римлянина, который, будучи родомъ изъ Рима, оттуда же чудеснымъ образомъ доставилъ въ Новгородъ въ бочки разную церковную утварь, о чемъ онъ самъ выражается въ Житіи слѣдующими словами: «сія бочка нашей худости, вдана морстѣй водѣ въ Римъ сущимъ, отъ нашихъ бо грѣшныхъ рукъ, вложенное же въ бочку: *сосуди церковніи, злати и сребряніи и хрусталніи, потири и блюда, и ина мно- гая отъ священныхъ вещей церковныхъ....* подписи же на сосудехъ римскимъ языккомъ написаны».

Согласно древнимъ свидѣтельствамъ, встрѣчается между церковною утварью на Руси, какъ Византійская, такъ и Западная. Превосходный образецъ первой предлагаетъ Византійскій серебряный ковчежецъ, сдѣланный въ XI в. по образцу киворія въ храмѣ Св. Мученика Димитрія въ Солунѣ, съ изображеніями Св. Нестора и Лупа, и Царя Константина Дуки и супруги его Царицы Евдокіи (въ ризницѣ Московскаго Успенскаго собора)¹⁾.

1) Срезневскаго, Древній Византійскій ковчежецъ, въ журналѣ г. Прохорова: «Христіанскія Древности».

Издѣлій западныхъ съ латинскими и даже съ нѣмецкими подписями особенно много было въ храмахъ Новгородской области, гдѣ нѣкоторыя изъ нихъ сохранились и доселѣ. Напримеръ: въ Никитской церкви въ Новгородѣ: серебряный потиръ съ латинскою надписью: *Ihesus, a vniu: pro ecclesia S. N. in Luconi.* Въ Антоніевомъ монастырѣ: серебряная позолоченая лжица съ обозначеніемъ на вѣнчной сторонѣ года арабскими цифрами: 1234, и съ католическими изображеніями Богородицы съ двумя младенцами—Христомъ и Иоанномъ Предтечою, и распятія съ тремя гвоздями. Въ Клопскомъ монастырѣ: панагія, между прочимъ, съ изображеніемъ основателя католического ордена монаховъ, Доминика, и съ латинскою надь нимъ надписью: *S. Domin.* Въ Ильинской церкви въ Новѣгородѣ: тоже панагія съ изображеніемъ Апостола Петра и съ латинскою надписью: *S. Petrus, и мн. др.*¹⁾. Такъ какъ предки наши не приписывали особеннаго значенія мѣсту происхожденія церковной утвари и оказывали въ этомъ отношеніи терпимость; то въ опредѣленіи русскаго иконописнаго преданія надо бѣко вѣсмъ осторожно пользоваться издѣліями этого рода церковныхъ древностей, отличая Византійское и Русское отъ западнаго, а въ русскомъ заимствованное изъ Греціи отъ подражаній западнѣмъ издѣліямъ²⁾.

ВII. Изображенія на металлическихъ церковныхъ вратахъ, входныхъ, Византійской работы особеннаго производства, состоявшаго въ инкрустациії (*gravé en creux*) серебряныхъ или мѣдныхъ полосъ въ бронзовую поверхность вратъ, особенно господствовавшаго въ Византіи въ XI в., и перешедшаго и къ намъ въ Россію. Врата съ выпуклыми рельефами уже позднѣе.

1) Врата на правой сторонѣ отъ главнаго входа въ соборѣ *Cв. Марка въ Венеціи*, взятые Венецианцами 1204 г. изъ Софійскаго храма въ Константинополѣ, съ изображеніями Святыхъ и съ греческими надписями. Хотя эти врата и позднѣе эпохи Юстиніановой, но все же по древности своей занимаютъ первое мѣсто и заслуживаютъ особеннаго специальнаго изслѣдованія по своей важности для русскаго иконописнаго преданія.

2) Во второй половинѣ XI в. для храмовъ южной Италіи было сдѣлано

1) Макарія Археологич. описание церковныхъ древностей въ Новгородѣ и пр. 1860 П. стр. 200, 218, 219 и проч.

2) Нѣкоторыя изъ пособій для этого отдаля: кромѣ указанныхъ сочиненій о катакомбахъ: Filippo Buonarrotti, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro.... ne' Cimiteri di Roma. Firenze. 1716.*—Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei Cristiani primitivi di Roma. Roma. 1858 и 1864.*—Odorici, *Antichità Cristiane di Brescia. Brescia. 1845.*—Martigny, *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes. Paris. 1865.*—Otte, *Handbuch der Kirchlichen Kunst—Archäologie. 4-е изд. 1863.*—Дидрана, *Annales archéologiques.*—Древности Российской государства.—Преосвященнаго Саввы, Патріаршья Ризница. Москва. 1864 г.

нѣсколько вратъ въ Цареградѣ, по заказу консула Панталеона. Таковы врата въ соборахъ *Аламбѣ* (до 1066 г.) и *Атрани* (1087 г.), отличающіяся простотою украшеній изъ четвероконечныхъ крестовъ, стоящихъ па полу-кружіяхъ изъ вѣтвей, и съ немногими фигурами святыхъ, а также Спасителя и Богородицы. Такія же украшенія на Цареградскихъ вратахъ собора въ Салерпо. На иждивеніе той же фамиліи Панталеоновъ были дѣланы церков-ныя врата для Св. Павла въ Римѣ, для Горы Св. Ангела, для Монте Кассино.

3) Врата базилики *Св. Павла въ Римѣ* (внѣ города), дѣланыя то же въ Цареградѣ, литейщикомъ Ставракіемъ въ 1070 г., по во время пожара 1823 г. уничтожившіяся, такъ что мы можемъ судить объ изображеніяхъ на нихъ только по снимкамъ въ Даженкурѣ (у Чіампіни опи изданы очень небрежно и ошибочно). Изображенія эти, съ греческими подписями, имѣю-щія предметомъ Евангельскія события и Апостоловъ и Пророковъ, согласны съ русскими подлинниками. Напримѣръ: Благовѣщеніе па колодцѣ: Богоро-дица стоитъ задомъ къ водоему, обернувшись къ благовѣствующему Ангелу. Рождество уже сближено съ русскими преданьями па стр. 32, гдѣ прило-женъ и снимокъ съ этого изображенія. Въ Крещеніи съ одной стороны Спасителя стоитъ Іоаннъ Предтеча, съ другой два Апгела; внизу, въ водѣ, какая-то маленькая человѣческая фигура, вѣроятно, воспоминаніе объ оли-цетвореніи Іордана, какъ и въ нашихъ лицевыхъ подлинникахъ. Преобра-женіе: фигуры расположены, какъ принято у насъ, и такъ же Спаситель въ ореолѣ, съ широкими полосами сіянія, образующими будто четвероконеч-ный крестъ, еще съ двумя перекладинами, соединяющимися въ центрѣ пе-рекрестія наискось, такъ что всѣ эти широкія полосы свѣта составляютъ какъ бы звѣзду изъ восьми радиусовъ въ кругѣ ореола. Распятіе съ че-тырьмя гвоздями, но уже на крестѣ, осложненномъ вверху дощечкою съ из-вѣстною надписью и внизу подножіемъ, по еще не перекопаннымъ: это восьмиконечный крестъ въ своемъ зародышѣ, форма, обязанная своимъ про-исхожденіемъ въ искусствѣ, очевидно, уже тому позднему времени, когда усилилась потребность въ изображеніи распятія. Распятый Спаситель, не въ коронѣ и не въ терновомъ еще вѣнцѣ, а съ открытою головою, окружеп-ною сіяніемъ. Въ снятіи со креста Богородица держитъ Спасителя за руку, тогда какъ ниже Іосифъ Аrimаѣйскій извлекаетъ гвоздь изъ поги Спаси-теля. Воскресеніе (съ подписью ἡ ἀνάστασις) въ видѣ сопшествія во Адѣ; подъ ногами Спасителя вереи Ада съ ключами, замкомъ и скобками; по одну сторону Адамъ съ Евою, по другую Давидъ, Соломонъ и Предтеча. Въ Вознесеніи Спасителя Богородица стоитъ между двумя Ангелами. Въ Со-шествіи Св. Духа 12 Апостоловъ, безъ Богородицы, сидять кругомъ, подъ полукуполомъ, какъ въ древнихъ миниатюрахъ, внизу въ аркѣ, вмѣсто пар-

ственной фигуры Мира, какъ у насть—помѣщены три фигуры, означающія народъ, съ подписью фуллбосе.

4) Врата храма *Архангела Михаила* на такъ называемой *Горѣ Св. Ангела* (Monte S. Angelo), въ Южной Италии, въ Капитанатѣ, дѣланыя въ Цареградѣ въ 1076 г., съ латинскими надписями. Всѣ изображенія изъ Ветхаго и Новаго Завѣта — первыя па лѣвой половинѣ, а вторыя на правой,—имѣютъ предметомъ чудеса Ангеловъ, во главѣ которыхъ чествуются Архангель Гавріїлъ и въ особенности Михаилъ, которому посвященъ храмъ. Потому изображенія начинаяются сверху, па лѣвой половинѣ вратъ, Архангеломъ Михаиломъ, который, низвергнувъ Сатану въ бездну, стоитъ надъ нею на горѣ въ ореолѣ; по сторонамъ низвергающіяся демоны: изображеніе, согласное съ миниатюрою въ Менологіи Императора Василія X—XI в., подъ 8-мъ ноября, и столько же, какъ это, отличное отъ описанія Собора Архистратига Михаила въ нашихъ подлинникахъ, какъ показано ниже. Послѣднее изображеніе на этой половинѣ внизу: Ангелъ изгоняетъ Адама и Евву изъ Рая. Прочие ветхозавѣтные сюжеты: Ангелъ Господень побиваетъ 185 человѣкъ Ассиріянъ (2 кн. Царствъ 19,35). — Авраамъ покланяется троицѣ въ образѣ трехъ юношъ, которые всѣ изображены еще безъ крыльевъ, по въ сіяніи: передній, означающій Христа, отличенъ сіяніемъ съ крестообразнымъ раздѣленіемъ. — Даніилъ въ пещерѣ между львами, въ своемъ персидскомъ костюмѣ, принятомъ въ византійскихъ миниатюрахъ; Ангелъ приводитъ къ нему Пророка Аввакума съ пищею. — Іаковъ видѣть во снѣ лѣстницу съ восходящими Ангелами. — Царя Давида обличаетъ Пророкъ Наѳаль, позади котораго стоитъ Ангелъ съ мечомъ. — Ангелъ повѣльываетъ Іисусу Навину изуть сапоги съ ногъ своихъ, — Единоборство Іакова съ ангеломъ. — Три отрока въ печи и надъ ними ангелъ — изящная группа: обычно повторяется и въ древней византійской и въ русской иконописи. — Ангелъ отвращаетъ Авраама отъ принесенія Исаака въ жертву. — Наконецъ, какъ связь Ветхаго Завѣта съ Новымъ — Ангелъ предозвѣщаетъ Захарію о рождении Іоанна Предтечи. — На правой половинѣ вратъ, события Новозавѣтныя: Ангелъ возвѣщаетъ пастырямъ о Рождествѣ Христовомъ. — Ангелъ повѣльываетъ Іосифу въ сповидѣніи взять Богородицу и Христа Младенца и бѣжать съ Ними въ Египетъ. — Ангелъ, сидя на гробѣ Спасителя, извѣщаетъ пришедшихъ женъ Муроносицъ о Его воскресеніи: прекрасный рисунокъ, отъ ранней эпохи сохранимый и дошедшій до русской иконописи. — Ангелъ освобождаетъ Апостола Петра изъ темницы. — Ангелъ приводитъ въ движение воду въ Овчей Купели для исцѣленія болѣющихъ. — Остальные изображенія, взятыя изъ легендъ и житій святыхъ, не имѣютъ прямаго отношенія къ нашей иконописи.

5) Врата собора *св. Беневенто* въ Южной Италіи, 1150 — 1151 г., хотя съ воспоминаніями Византійскими, но и съ значительными уже отклоненіями. Напримѣръ, Воскресеніе представлено по-Византійски сошествіемъ во адъ и даже съ олицетвореніемъ ада въ видѣ человѣческой фигуры, прикованной на цѣпи (что напоминаетъ олицетворенія Ада въ древнихъ греческихъ рукописяхъ); но въ Вознесеніи Спасителя, уже по позднѣйшей редакціи, отклоняющейся отъ византійскаго преданія, не достаетъ двухъ ангеловъ по сторонамъ Богородицы.

6) Троє вратъ въ соборахъ *Трани*, *Равелло*, въ Южной Италіи, и *Монреале* близь Палермо, послѣдней четверти XII столѣтія (1174—1179), дѣланыя Баризаномъ изъ Трани, подъ сильнымъ вліяніемъ Византійскимъ; такъ что хотя вообще надъ изображеніями помѣщены подписи латинскія, но иногда встрѣчаются и греческія. Такъ напримѣръ, на вратахъ Трани, Воскресеніе Спасителя тоже въ видѣ сошествія во адъ, въ самомъ чистомъ византійскомъ вкусѣ, напоминающемъ русскую иконопись, и сверхъ того съ греческою подписью: ἡ ἀνάστασις (воскресеніе). Снятіе со креста, причемъ голова Христа свисла направо отъ зрителя на грудь Богородицы, которая береть Его за руку, а Іосифъ Аrimаѳейскій по другую сторону выдергиваетъ изъ ноги Его гвоздь: на перекладинѣ креста греческая надпись; ἡ ἀποκαθήλωσης (снятіе).

7) Изъ памятниковъ этого рода въ Россіи особенную важность имѣютъ для исторіи иконописного преданія двое вратъ храма *Рождества Богородицы* въ *Суздале*, XIII — XIV (?) в.. На однихъ изображенія изъ Ветхаго Завѣта, на другихъ — изъ Нового. Подписи по-славянски, но, вмѣсто *святой* и *святая*, по-гречески: *αῖος* и *αῖα*. Переводы рисунковъ, безъ сомнѣнія, греческіе, во многомъ удержавши изящество лучшаго древнѣйшаго стиля. Изображенія изъ Ветхаго Завѣта представляютъ замѣчательное сходство съ вратами храма Архангела Михаила на Горѣ Св. Ангела, а изъ Нового Завѣта — съ вратами Св. Павла въ Римскихъ стѣнѣ, такъ что эти русскіе памятники въ возможной чистотѣ сохраняютъ преданія XI в. Замѣчательно между сузальскими и итальянскими вратами на Горѣ Св. Ангела то сходство, что на обоихъ въ событияхъ Ветхаго Завѣта является главнымъ дѣятелемъ ангель, и именно Архистратигъ Михаилъ. Но вотъ перечень самыхъ сюжетовъ сузальскихъ вратъ: Архангель Михаилъ, вспомоществуемый ангелами, низвергаетъ съ неба сатану и слугъ его: превосходный рисунокъ, изящнѣе и полно, чѣмъ на Горѣ Св. Ангела. — Господь Богъ, съ крестообразнымъ сияніемъ Іисуса Христа — творитъ Адама. — Ангель изгоняетъ Адама и Евву изъ Рая. — Архистратигъ Михаилъ научаетъ Адама, *рыщемъ* (т. е. заступомъ) копая землю, пѣтомъ и трудомъ питаться: около

Адама, копающаго землю, сидить Евва съ ребенкомъ на рукахъ. Адамъ и Евва одѣты.—Адамъ, въ одѣяніи, сидя на престолѣ и постановивъ ноги на подножіе, нарицаєтъ имена звѣрямъ, благословляя ихъ правою рукою. Позади Адама стоитъ Евва, одѣтая въ широкомъ одѣяніи, съ покрытою головою.—Авель приноситъ даръ Богу, держа въ рукахъ агнца.—Кайнъ убиваетъ Авеля.—Богъ явился въ троицѣ Аврааму подъ дубомъ Мамврійскимъ. Три путника съ крыльями; Авраамъ паль ницъ; позади стоитъ Сарра.—Тѣ же три ангела сидятъ за столомъ: у середняго сіяніе крестообразное, для означенія въ его лицѣ Иисуса Христа; Авраамъ подноситъ на блюдѣ ястру; Сарры нѣтъ.—Іаковъ въ сновидѣніи видѣть лѣствицу съ восходящими по ней Ангелами.—«Архангель Господень» (какъ значится въ надписи) борется съ Іаковомъ.—«Архангель» съ двумя Ангелами является Лоту, который паль передъ ними ницъ.—Ангелы пришли повѣдать Лоту, чтобы бѣжалъ изъ Содома. Ангель потопляетъ Содомъ и Гомору.—«Архистратигъ Михаилъ», явившись Иисусу Навину въ Іерихонѣ, укрѣпляетъ его на брань.—«Архангель Господень Михаилъ» запрещаетъ Валааму волхву, да не проклинаетъ сыновъ Израилевыхъ.—Явился Ангель Господень Гедеону, повелѣвая ему побѣдить Агарянъ.—Сшедши съ небеси, «Архангель Господень Михаилъ» побиваетъ 185 человѣкъ Ассириянъ (слич. на вратахъ на Горѣ Св. Ангела).—Царь Давидъ покланяется Троицѣ.—Пророкъ Наанъ обличаетъ царя Давида.—Три отрока въ пещи; надъ ними по обычаю Ангель: рисунокъ отличается отъ находящагося на вратахъ храма на Горѣ Св. Ангела, только тѣмъ, что внизу у пещи три фигуры: двѣ по сторонамъ на колѣняхъ, а третья впереди пещи пала ницъ.—Архангель восхитилъ Аввакума съ пищею изъ Іерусалима въ Вавилонъ, да препитаетъ Даниила, находящагося во рву со львами: рисунокъ одного перевода съ Итальянскими вратами, только на Даниилѣ нѣтъ фригийской шапки.—«Архангель Господень Михаилъ» возмущаетъ купель для исцѣленія болящихъ (слич. на Горѣ Св. Ангела).—Наконецъ чудо Архистратига Михаила въ Хонѣхъ. Около стоитъ Архипъ.—Изъ Нового Завѣта: Зачатіе, по восточному догмату: Іоакимъ и Анна обнимаются.—Введеніе Богородицы во храмъ.—Благовѣщеніе: Богородица сидить на престолѣ, поставивъ ноги на подножіе; безъ веретена и безъ книги.—Рождество Иисуса Христа (см. рисунокъ 5 и 6).—Поклоненіе волхвовъ.—Крещеніе Иисуса Христа.—Преображеніе.—Воскрешеніе Лазаря. Онъ спеленутъ, стоитъ около гроба, сдѣланнаго въ видѣ античнаго храма, какъ изображается этотъ сюжетъ на саркофагахъ.—Вѣзѣздъ въ Іерусалимъ.—Распятіе.—Мироносицы пришли ко гробу Господню, у котораго сидѣтъ Ангель: гробъ изображенъ въ видѣ внутренности часовни, со входомъ подъ аркою, освященною лампадою, которая спускается

съ арки надъ саркофагомъ: переводъ очень замѣчательный и по изяществу, и особенно по подробностямъ.—Сошествіе во адъ, которое въ надписи названо, какъ слѣдуетъ «Воскресеніемъ Господнімъ». У Христа въ рукѣ длинный жезль въ видѣ шестиконечнаго креста.—Сошествіе Св. Духа: сидятъ, по обычаю, полукругомъ 12 Апостоловъ, безъ Богородицы; внизу обычнай арка, замѣщаемая то толпою народа, то царственною фигурою Міра, представляеть видъ затворенной двери, безъ всякихъ человѣческихъ фигуръ.—Успеніе Богородицы, согласно съ русскими подлинниками.—Св. тѣло Богородицы несутъ ко гробу.—Положеніе Св. Ризы.—Положеніе пояса Богородицы.—Покровъ Богородицы.—Сверхъ этихъ изображеній помѣщены на вратахъ въ медальонахъ поясныя иконы Пророковъ, Отцевъ Церкви и другихъ святыхъ, важныя для возстановленія преданія объ иконописныхъ типахъ; между ними же, въ медальонѣ, и икона Спасителя, который лѣвою рукою придерживаетъ Евангеліе, а правою благословляетъ именословно. Наконецъ, всѣ эти изображенія убраны замѣчательными по чистотѣ византійскаго стиля орнаментами. Здѣсь предлагаются въ снимкахъ по итальянскимъ вратамъ Горы Св. Ангела, дѣланымъ въ Цареградѣ въ 1076 г. и по суздальскимъ: Низверженіе сатаны (рис. 27 и 28), Лѣстница Іакова (рис. 29 и 30), Даніилъ во рву (рис. 31 и 32) и Мироносицы у гроба Господня (рис. 33 и 34) ¹⁾.

8) Рѣшительную противоположность съ этими вратами представляютъ такъ называемыя *Корсунскія Софійскаго собора въ Новгородѣ*, дѣланныя въ Магдебургѣ во второй половинѣ XII в., и потому отличающіяся столько же католическими отклоненіями отъ иконописнаго преданья, сколько и стилемъ, уже Романскимъ, воспитаннымъ средневѣковою скульптурою. Спаситель благословляетъ сложеніемъ перстовъ католическимъ. Ангелъ, благовѣстующій Богородицѣ, и волхвы, идущіе поклониться Христу, полагаютъ ноги на какихъ-то звѣрей и чудовищъ, на образецъ романскихъ статуй, поставляемыхъ на звѣриныхъ фигурахъ. Адъ, въ сошествіи Спасителя, изображенъ тоже согласно съ романскою скульптурою, въ видѣ какой-то бочки (часть Ада), изъ которой выглядываютъ три головки; но уже пѣть при этомъ ни Адама съ Евою, ни Давида съ Соломономъ. Въ изображеніи Рождества Христова, совершающагося въ какомъ-то зданіи съ зубцами, Богородица лежитъ на кровати, которая сдѣлана съ ножками, а около ея сидѣтъ на стулѣ Іосифъ. Замѣчательнѣе прочихъ изображеніе распятія (четырьмя гвоздями): крестъ убранъ вѣтвями, будто въ ознаменованіе Древа жизни;

1) Итальянскіе рисунки изъ изданія Шульца и Кваста, а Русскіе съ снимковъ въ Строгановской школѣ техническаго рисованія. На нашихъ рисункахъ латинскія надписи Итальянскихъ вратъ, какъ ненужныя для нашей цѣли означены черточками.

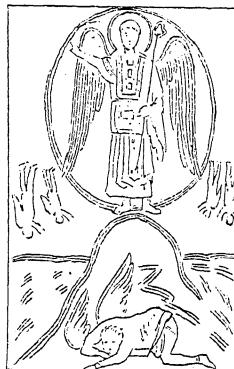
Христосъ (безъ сіянія и безъ вѣнца) хотя уже и распять, но съ открытыми глазами, и, свободно стоя на подножіи, подаетъ свою правую руку Богородицѣ¹⁾.

Полагая достаточнымъ приведенного перечня для составленія яснаго понятія о преемственности русскаго иконописнаго преданія въ его постепенномъ развитіи отъ древнѣйшихъ временъ до установлениія его въ обиходѣ русскихъ подлинниковъ, мы пока ограничимся только этимъ, не касаясь другихъ отдельловъ

Археологіи, болѣе или менѣе относящихся къ нашему предмету, каковы монеты съ печатями и камеями, расписныя ткани и шитье, изображенія на олтарныхъ жертвенникахъ и купеляхъ, и наконѣцъ вся романская скульптура. Всѣ эти предметы только подтверждаютъ намъ результаты, извлекаемые изъ предложенного перечня.

Впрочемъ, прежде нежели выведемъ эти результаты, надобно сдѣлать обозрѣніе самыхъ сюжетовъ въ разсмотрѣнныхъ источникахъ и привести ихъ въ общую систему.

Все разнообразіе иконо-писныхъ сюжетовъ разла-



27. Рис. на вратахъ Горы Св. Ангела.



28. Рис. на Сузальскихъ вратахъ.

1) Ciampini, Vetera monumenta. Romae. 1690.—Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art. томъ 4-й.—Ferdinand von Quast, Denkmäler der Kunst des Mittelaalers in Unteritalien von. H. W. Schulz. Dresden. 1860.—Serradifalco, Del duomo di Monreale. Palermo. 1838.—Adelung, Die Korssunschen Thüren. Berlin. 1823.—Древности Россійского Государства.

гается на два главные отдела: на символической и исторической. Символическое содержаніе господствуетъ въ искусствѣ до Константина Великаго,

и потомъ болѣе и болѣе уступаетъ свое мѣсто историческому, однако, какъ существенный элементъ, павсегда остается въ церковномъ искусствѣ, и на западѣ, и особенно у насъ.

Къ формамъ символическимъ принадлежать:

1) *Мифологическая лица античнаго искусства*¹⁾). Напримѣръ, въ христіанскомъ искусствѣ первыхъ вѣковъ: Орфей, созывающій около себя своею музыкою звѣрей и птицъ (живопись въ катакомбахъ Каллиста), для означенія Спасителя; Одиссей, на ладѣ привязанный къ мачтѣ, а около на волнахъ сирены (на саркофагѣ изъ катакомбъ Каллиста), для означенія господства креста и страданій надъ соблазнами міра; похищеніе Прозерпины на колесницѣ, предшествуемой Меркуріемъ (живопись въ катакомбахъ Претекстата), для означенія перехода изъ здѣшняго міра въ вѣчность. Аполлонъ, Диана, Аидъ, Амфитрита, божества Вѣтровъ, Рѣкъ и проч., для означенія солнца, луны, ада, моря, вѣтра, рѣки на мозаикахъ, миниа-



29. Рис. на вратахъ Горы Св. Ангела.



30. Рис. на Сузdalскихъ вратахъ.

1) Piper, Mythologie und Symbolik. d. Christlich. Kunst. Weimar. 1847—1851.

тюрахъ, дицтиахъ втораго и третьаго періода иконописнаго преданія. Въ Русской иконописи: въ миніатюрахъ Псалтырей и Апокалипсисовъ до XVIII в. и на иконахъ Богоявленія Иорданъ въ видѣ человѣческой фигуры. Сюда же, какъ остатокъ мифическихъ представлений античнаго искусства принадлежать двѣ дѣвицы между историческими личностями на Соборѣ Богородицы; «Ясли дѣвица держитъ—значится въ подлинникахъ: полъ ея нага (т. е. полунаагая), другая дѣвица, полъ ея нага, обвилася травою, цвѣтки по-сторонь».



31. Рис. на вратахъ Горы Св. Ангела.

2) *Олицетворенія* ідей и отвлеченныхъ понятій, а также и предметовъ видимаго міра, по примѣру античнаго же искусства, но въ послѣдствіи и самостоятельно развитыя въ христіанскихъ памятникахъ. Въ искусствѣ первыхъ вѣковъ, Добрый Пастырь. На диптихахъ и особенно на миніатюрахъ, олицетвореніе Молитвы, Расклянія, Премудрости, Пророчества (въ Греч. Псалтыри въ Парижск. бібл. IX—X в.), Пустыни (тамъ же), Городовъ (въ Греч. Іисусъ Навинъ VII—VIII в.) и проч. Сюда принадлежитъ символическій типъ Св. Софіи, усвоенныій въ нашей иконописи подъ видомъ огненнаго ангела.



32. Рис. на Суздальскихъ вратахъ.

3) Изъ сочетанія *миній* и *буквъ*. Сюда относятся: сіяніе, или вѣнецъ свяности вокругъ головы, въ отличіе отъ ореола, или сіянія вокругъ всей Фигуры. Крестъ. Монограмма Христа изъ сочетанія буквъ X и P. и т. п.

4) *Растенія*; напр. пальмовая вѣтвь — символъ мученичества; пальмовые деревья между фигурами — рай.



33. Рис. на вратахъ Горы Св. Ангела.



34. Рис. на Сузdalскихъ вратахъ.

5) *Животныя*. Въ древне-христианскомъ искусстве; напримѣръ: Сусанна съ двумя стариками подъ видомъ лисицы между двумя волками (въ катакомбахъ Св. Сикста, живопись); рыба — символъ Христа (см. стр. 42); пѣтель — покаянія, бдѣнія; олень — Крещенія; павлинъ — безсмертія (на Солунской мозаїкѣ IV в., въ русской рукоп. Изборника Святославова 1073 г.). Другіе символы отъ древнейшихъ временъ сохранились въ церковномъ искусстве и доселе; напримѣръ, агнецъ — символъ непорочной жертвы искупленія, голубь — Духа Святаго, орелъ — Евангелиста Иоанна, змій — дьявола.

6) *Небызalыя животныя* и вообще изображенія фантастическихъ. Напримѣръ: единорогъ при дѣвицѣ — символъ непорочности (въ Греч. Псалтыри г. Лобкова IX в.); фениксъ — воскресенія (на мозаїкѣ Космы и Даміана VI в.). Сюда же относятся символы Евангелистовъ: именно, или двухъ изъ нихъ, Луки и Марка — въ видѣ крылатыхъ Тельца и Льва (на мозаїкѣ въ усыпальнице

Галлы Плацидіи V в.), или всѣхъ четырехъ — въ такъ называемомъ Тетраморфѣ, въ изображеніи, состоящемъ изъ одной фигуры съ головами

ангела, орла, тельца и льва (въ греч. Псалтыри г. Лобкова IX в., на русской иконѣ Единородный Сынъ, см. рисунокъ 2, стр. 17).

Одни изъ такихъ символовъ основаны на Св. Писаніи, какъ напримѣръ символы Евангелистовъ на видѣніи Іезекіеля, символъ оленя на псалмѣ 42, ст. I; символъ пѣтela на Евангеліи обѣ отреченіи Петра, Мате. 26, 74, 75, и проч.; другіе на средневѣковыхъ понятіяхъ о природѣ, частію заимствованныхъ изъ классическихъ авторовъ, частію же развитыхъ впослѣдствіи, согласно съ символическими понятіями среднихъ вѣковъ, въ особенныхъ руководствахъ, известныхъ въ восточной литературѣ подъ именемъ *Физіологъ*, а въ западной подъ именемъ *Бестіаріевъ*, съ присовокупленіемъ Лапидаріевъ и Травниковъ. Такъ напримѣръ, въ *Физіологѣ* по русской рукописи «Дамаскина Архіерея Студита» и проч. обѣ единорогѣ, или инорогѣ: «Инорогъ за жестоту и крѣость отъ ловителей неудобъ ятися можетъ; аще же одна исходитъ къ нему дѣва чистая, ту онъ за чистоту возлюбивъ, удобъ прикосновенъ ею бываетъ и осязаемъ».

Въ противоположность символическимъ сюжетамъ мы называемъ *историческими* не только такие, которые заимствованы изъ Св. Писанія и достовѣрной исторіи церкви, но и такие, которые, хотя обязаны своимъ происхождениемъ источникамъ апокрифическимъ и поэзіи, но имѣютъ видъ исторического события. Тѣ и другіе сюжеты заимствованы изъ слѣдующихъ источниковъ:

1) Изъ *Ветхаго Завѣта*, сначала въ искусствѣ первыхъ вѣковъ христианства, какъ символы идей Нового Завѣта, о чёмъ было сказано выше, но потомъ — самостоятельно, какъ исторические сюжеты, помѣщаемые на ряду съ сюжетами новозавѣтными въ назиданіе вѣрующимъ. Напримѣръ, на мозаикахъ Либеріевой базилики въ Римѣ V в., соборовъ въ Венеціи и Монреале, XI и XII в. Освобожденію сюжетовъ Ветхаго Завѣта отъ исключительного значенія символовъ, и ихъ самостоятельному развитію особенно способствовали лицевыя рукописи Ветхаго Завѣта, каковы: Вѣнскія Книга Бытія V в., Ватиканскій Иисусъ Навинъ VII—VIII в., Лобковская, Барберинская и Парижская Псалтыри IX—X в. и проч.

2) Изъ *Нового Завѣта*, въ искусствѣ первыхъ вѣковъ одни только намеки на события, какъ это объяснено выше; но потомъ, болѣе и болѣе развиваясь, сюжеты получаютъ свое самостоятельное значеніе, однако долго не устанавливаются въ опредѣленной типической нормѣ, какъ это можно видѣть напримѣръ, въ изображеніяхъ Крещенія и Преображенія на мозаикахъ отъ V до IX в. Разнообразію въ развитіи новозавѣтныхъ сюжетовъ такъ же, какъ и ветхозавѣтныхъ, много способствовали миниатюры.

3) Какъ скоро вниманіе сосредоточилось на подробностяхъ въ изобра-

женіяхъ событий Ветхаго и Нового Завѣта, независимо отъ символического соотношения между тѣмъ и другимъ, оказалась потребность эти события поэтизировать. Для этой цѣли особенно послужили искусству книги апокрифической Ветхаго и Нового Завѣта. Уже въ барельефахъ древнѣйшихъ саркофаговъ встрѣчаемъ отклоненіе отъ текста Моисеева въ изображеніи Адама и Евы, которымъ Господь Богъ даетъ спопъ жита и ягненка; вліяніе новозавѣтныхъ апокрифовъ видимъ, напримѣръ, въ VI в. въ изображеніи Благовѣщенія на колодцѣ на Миланскомъ диптихѣ; въ IX в. въ миниатюрахъ — сопствіе въ адъ, при чемъ Спаситель извлекаетъ оттуда Адама и Еву, Давида и Соломона и Іоанна Предтечу. Къ XII в., кажется, опредѣлился весь циклъ сюжетовъ, принятыхъ изъ апокрифовъ въ иконопись. Лицевые апокрифы, т. е. рукописи съ миниатюрами, способствовали распространенію и укорененію въ нашей иконописи этихъ сюжетовъ. Напримѣръ: Палея, апокрифъ Ветхаго Завѣта, съ миниатюрами, писанъ въ Новѣгородѣ, въ 1477 г. (въ Синодальной бібл. № 210); Лицевая Біблія, съ апокрифическими сюжетами XVII в. (въ бібл. гр. Уварова, № 34); въ концѣ XVII и въ XVIII в. особенно распространены были у насъ лицевыя Страсті Господни, апокрифъ съ миниатюрами, а потомъ съ гравюрами, замѣчательными по своему изяществу, и очевидно составленными по образу западныхъ.

Для общаго обозрѣнія апокрифическихъ изображений предлагается здѣсь краткій перечень важнѣйшихъ изъ новозавѣтныхъ, вошедшихъ въ иконопись изъ такъ называемаго «Евангелія о Рождествѣ Богородицы», изъ «Протоевангелія Іакова Младшаго», изъ «Сказанія о Рождествѣ Богородицы и о дѣтствѣ Іисуса Христа», изъ «Евангелія Никодима» и т. п.¹⁾.

— Изъ житія Іоакима и Анны, родителей Богородицы. Анна передъ птичьимъ гнѣздомъ, скорбящая о своемъ неплодствѣ, получаетъ благовѣстіе отъ Ангела о рожденіи отъ нея Богородицы (на фрескѣ въ Кіево-Софійскомъ соборѣ).

— Іоакимъ и Анна, встрѣтившись у златыхъ вратъ Іерусалима, обнимаются. Въ русскомъ подлинникѣ, согласно съ древнѣйшими изображеніями на западѣ.

— Ангелъ приносить изъ Рая пищу и питіе Дѣвѣ Марії въ Іерусалимскомъ храмѣ (на панагії XII в. на Аeonской Горѣ, съ славянскими подписями).

— Благовѣщеніе на колодцѣ (на диптихѣ VI в., на вратахъ Св. Павла

1) Fabricius, Codex apocryph. Novi Testamenti. Hamburgi. 1719.—Hofmann, Leben Jesu nach Apokryphen. Leipzig, 1851.—Kolloff. Der evangelische Sagenkreis, въ Raumеровомъ Historisches Taschenbuch. 1860.

внѣ римскихъ стѣнъ XI в.; на фрескѣ Кіево-Софійск. собора). Въ рус. подлинникѣ.

— При Рождествѣ Христовѣ двѣ женщины, омывающія предвѣчнаго Младенца въ купели (на Ватиканск. диптихѣ IX в., на вратахъ Св. Павла въ Римскихъ стѣнъ XI в., на вратахъ Сузdalскихъ). Въ рус. подлинникѣ.

— Спаситель, сошедши во адъ, извлекаетъ оттуда Адама съ Евою и праведниковъ Ветхозавѣтныхъ (на миніатюрахъ IX и X в., на вратахъ Св. Павла XI в., на алтарномъ укашеніи въ храмѣ Св. Марка въ Венеціи, Pala d'oro XI—XII в., на вратахъ Равелло XII в. и проч.). Постоянно на русскихъ иконахъ.

— Апостолы прилетаютъ на облакахъ, чтобы присутствовать при Успеніи Богородицы. Переводъ въ русской иконописи, извѣстный подъ именемъ «Успенія на Облакахъ».

— Успеніе Богородицы. Между собравшимися Апостолами, позади одра Богородицы, стоитъ Спаситель держа въ рукахъ ея душу. Впереди Архангель Михаилъ отсѣкаетъ руки у невѣрующаго Іудейскаго жреца (на Миніатюрахъ IX—X в.) Въ рус. подлинникѣ.

Любопытное собраніе алокрическихъ изображеній помѣщено на клеймахъ вокругъ иконы Успенія Богородицы въ главномъ иконостасѣ Софійскаго собора въ Новѣгородѣ¹⁾.

4) Изъ *Житій Святыхъ*, и притомъ сначала только отдѣльно самыя личности священныя: мучениковъ въ живописи катакомбъ; мучениковъ, отцевъ церкви и другихъ святыхъ на мозаикахъ; потомъ самыя дѣянія Святыхъ и мученія Мучениковъ; напр. дѣянія царя Константина на миніатюрахъ греческой рукописи Григорія Богослова IX в., равно какъ и дѣянія этого Отца Церкви (въ Парижск. бібл.); дѣянія Клиmenta Папы Римскаго и Кирилла Первозвучителя Славянскаго на фрескахъ подземной церкви подъ базиликою Св. Клиmentа въ Римѣ X—XI в.²⁾; Мученія Св. Мучениковъ, начиная съ X в., въ Менологіи Императора Василія и въ рукописи Синодальной Бібліотеки въ Москвѣ, X—XI в.

5) Изъ *Хронографовъ, разныхъ сказаний и назидательныхъ сочиненій*. Напримѣръ:

— Изъ Хронографовъ: Семь Вселенскихъ Соборовъ, описанія которыхъ помѣщаются въ Подлинникахъ подъ 16 Іюля и 11 Октября. — Подъ царствованіемъ Льва Исавра, описание события, вошедшаго эпизодически въ изображеніе Страшнаго Суда; «Въ то же время въ Царѣградѣ человѣкъ бо-

1) Архим. Макарія, Археол. опис. церк. др. въ Новг. II, 102.

2) См. ниже статью г. Виноградскаго объ этихъ фрескахъ. *Прим. Ред.*

гать милостыню многу творя, а отъ прелюбодѣянія до старости не преста. И внезапу умре. И распры бывши о семъ: ови глаголаху: спасена того быти, ови же — ни. И открыся единому затворнику, видѣ на единой странѣ рай красень, а на другой странѣ родство огненное (т. е. адъ), и мужа того стояща промежю рая и муки, и на рай взирающа и стеноюща».

— Изъ «Лѣствицы Божественного восхода» Иоанна Лѣствичника, въ нашихъ подлинникахъ, подъ 30 Марта, такъ описывается изображеніе этой мистической Лѣствицы: «Лѣствица стоитъ на небо, а по ней лѣзутъ два старца, а ангелы ихъ держать; единъ старъ аки Власій, а другій младъ, а Христосъ имъ подаетъ вѣнцы, а правою рукою благословляетъ. А кой старецъ съ лѣствицы спаль, и бѣси влекутъ крюками во адъ» и т. д. Затѣмъ слѣдуютъ имена 30 ступенямъ лѣствицы: о отверженіи міра, о безпристрастіи, о странничествѣ, о послушаніи и т. п.

— Изъ сказанія объ Андреѣ Юродивомъ: его и Епифаново видѣніе Покрова Пресвятой Богородицы въ Влахернскомъ храмѣ (гл. 58). Потому въ описаніи этого праздника подъ 1 числомъ Октября, въ нашихъ подлинникахъ встрѣчаемъ: «по лѣвой рукоѣ амвона стоитъ Андрей Юродивый, власы его аки Авраамовы; выплечася, правою рукою указываетъ Епифану Святую Богородицу. Епифанъ младъ аки Георгій» и проч.

Дальнѣйшее осложненіе иконописнаго содержанія въ Русскихъ Подлинникахъ произошло изъ источниковъ своеzemныхъ, то есть, изъ Русскихъ лѣтописей, житейниковъ и церковныхъ сказаній.

Теперь всѣ многосложныя изслѣдованія на обширномъ поприщѣ русскаго иконописнаго преданія надобно привести къ общему итогу.

Изъ систематически проведенного сличенія русскаго иконописнаго содержанія съ памятниками христіанскаго искусства отъ временъ Св. Мучениковъ и до XI и XII столѣтій, явствуетъ, что оно, хотя и восходитъ своими преданіями до древнѣйшихъ источниковъ, но непосредственно ведеть свое начало отъ той эпохи, когда, вслѣдствіе иконоборства, окончательно установлены типы и сюжеты иконописнаго цикла. Впрочемъ, удержало оно въ своемъ составѣ пѣкоторые изъ древне-христіанскихъ символовъ, каковы, напримѣръ, олицетворенія моря, рѣкъ, земли и т. п., а также и отвлеченныхъ понятій, и притомъ больше въ миниатюрахъ, нежели въ собственныхъ иконахъ. Такъ въ одной русской рукописи XVI в., въ Троицко-Сергіевой Лаврѣ (№ 177) между изображеніями мѣсяцевъ удержался древне-христіанская типъ Доброго Пастыря, съ барашкомъ на плечахъ (мѣсяцъ Апрѣль¹⁾). Къ символическимъ сюжетамъ на иконахъ принадлежать: Св. Софія, Кры-

1) Снимокъ см. у Тихонравова, Памятники отреченной русской литературы. II, стр. 415.

латыи Предтеча, Св. Христофоръ съ пе́сью головою; на иконѣ Соборъ Пресвятой Богородицы, олицетворенія Земли и Пустыни въ видѣ дѣвиць; на иконѣ Крещенія Господня — древне-христіанское представлѣніе Іордана въ видѣ старца и иѣк. друг. Не смотря на эти остатки древне-христіанской символики, Византійско-Русское искусство, рано усвоивъ себѣ направлѣніе историческое, старалось воздерживаться отъ дальнѣйшаго развитія символизма, предпочитая изображеніе божества по человѣческому подобію — символическимъ знакамъ, въ силу 82 правила VI Вселенскаго Собора: «На иѣкоторыхъ честныхъ иконахъ изображается, перстомъ Предтечевымъ показуемый агнецъ, который принять во образъ благодати, чрезъ законъ показуя намъ истиннаго агнца, Христа Бога нашего. Почитая древніе образцы и сѣни, преданныя Церкви, какъ знаменія и предначертанія истины, мы предпочитаемъ благодать и истину, пріемля оную, яко исполненіе закона. Сего ради дабы и искусствомъ живописанія очамъ всѣхъ представляемо было совершенное, повелѣваемъ отнынѣ образъ агнца, вземлющаго грѣхи міра, Христа Бога нашего, на иконахъ представляти по человѣческому естеству, вместо ветхаго агида, да чрезъ то созерцая смиреніе Бога слова, приводимся къ воспоминанію Житія Его во плоти, Его страданія, и спасительныя смерти, и симъ образомъ совершившагося искупленія міра».

Такимъ образомъ, отвергнувъ символическая на Божество намеки, наша иконопись должна была усвоить себѣ принципъ обѣ опредѣленномъ типѣ Спасителя, принципъ, распространенный потомъ и на прочія святыя личности, а вмѣстѣ съ тѣмъ дать обширное развитіе изображеніямъ Евангельскихъ событий, имѣющихъ свое историческое значеніе, независимое отъ символическихъ толкованій.

Мы видѣли, что въ теченіе столѣтій искусство пробовало свои силы, чтобы въ наибольшей точности выразить иконописные сюжеты и долгое время ихъ представляло не одинаково, съ разными варіантами, какъ напримѣръ, Преображеніе. Русская иконопись беретъ точкою отправленія для своего преданія тотъ моментъ, когда всѣ эти разнорѣчія приведены были въ ясность и сгладились подъ общую нормою однажды навсегда установившихся иконописныхъ сюжетовъ. Такъ, напримѣръ, три неземные путника, прообразовавшие Аврааму Троицу, многія вѣка писались безъ крыльевъ, но въ нашу иконопись введены уже тогда, когда получили свой окончательный типъ крылатыхъ ангеловъ. Отвергнувъ предшествовавшія представлѣнія Преображенія, какъ не согласныя ни съ историческимъ принципомъ, ни съ свидѣтельствомъ Евангелия, она остановилась на такомъ представлѣніи, которое удовлетворяло и тому и другому.

Впрочемъ, и послѣ периода иконоборства, замѣчаются въ Восточномъ

искусствъ разности въ изображеніи одного и того же сюжета, какъ это мы видѣли изъ сличенія нашихъ подлинниковъ съ Менологіемъ Императора Василія X—XI в.; такъ что установившуюся норму въ одинаковомъ изображеніи иконописныхъ сюжетовъ надобно признать не столько въ дѣйствительности, сколько въ идеальномъ стремлениі Восточнаго искусства къ этой нормѣ. Слѣдовательно, свидѣтельство нашихъ подлинниковъ о томъ, что русская иконопись основывается на иконахъ Софіи Константинопольской VI в. и на миниатюрахъ Менологія Императора Василія, надобно ограничить значительными исключеніями.

Потому слѣды разнорѣчій, которыя предшествовавшиѣ вѣка не успѣли сгладить, остались и въ русскихъ подлинникахъ. Напримѣръ: троякое изображеніе Благовѣщенія; Крещеніе Спасителя съ Іорданомъ въ видѣ человѣческой фигуры и безъ нея, съ четырьмя рыбами и безъ нихъ. Точно такъ же, не оскорбляя иконописнаго преданія, въ нашъ подлинникъ можно бы ввести разнорѣчія изъ греческаго Менологія и изъ другихъ лучшихъ византійскихъ источниковъ.

Равнымъ образомъ и относительно костюма, при общемъ сходствѣ, замѣчаются въ нашемъ иконописномъ циклѣ безчисленныя отклоненія отъ источниковъ. Въ этомъ дѣлѣ исправленіе нашихъ подлинниковъ можетъ быть совершенно безъ всякаго ущерба церковнымъ преданіямъ, и тѣмъ болѣе потому что оно только возстановить забытое или поправить испорченное, не внося никакой новизны¹⁾.

Въ разсужденіи этого предмета не должно выпускать изъ виду того факта, что иконописные сюжеты развивались постепенно въ теченіе многихъ вѣковъ; потому иконописные источники не передаютъ въ точности костюма, современного изображаемымъ событиямъ. Иконописный костюмъ есть болѣе условный, составившійся изъ обычаевъ эпохи значительно позднѣйшей (около VI в.), съ примѣсью раннихъ преданій.

Относительно изученія общаго цикла сюжетовъ христіанскаго искусства, наша иконопись имѣть высокое значеніе въ двоякомъ смыслѣ. Во первыхъ, по своимъ подлинникамъ она предлагаетъ ту норму, которою было заключено христіанское искусство въ своемъ первоначальномъ развитіи, вполнѣ соотвѣтствовавшемъ идеѣ Церкви до раздѣленія ея на Восточную и Западную. Во вторыхъ, наша иконопись обогащаетъ циклъ христіанскаго искусства многими сюжетами, которые должны быть введены въ общія обозрѣнія и учебники этого предмета, во множествѣ издаваемые въ настоящее

1) Weiss, Kostümkunde. Stuttgart. 1862—1864. Русскій и вообще славянскій отдѣль обработанъ слабо, неполно и ошибочно.

время на Западѣ. Чуждые произвольныхъ нововведеній и вымысловъ фантазіи, эти сюжеты состоять въ общепринятыхъ и давно установившихся элементовъ, но даютъ имъ новый видъ, такъ сказать, въ архитектоническомъ ихъ сочетаніи, какъ это можно видѣть изъ приложенныхъ къ 11 стр. снимковъ съ иконъ: «Единородный Сынъ» и «Почи Богъ». Эти иконописные сюжеты — не иное что, какъ переводъ церковныхъ молитвъ и стиховъ на языкъ живописи: это лицевыя молитвы, лицевая церковная служба. Напримѣръ: *Впруго во единаго Бога; Достойно есть яко во истину; О Тебѣ радуется Обрадованная; Хвалите Господа съ небесъ; Величитъ душа моя Господа* и т. п.

Нѣкоторые изъ характеристическихъ сюжетовъ нашей иконописи уже обратили на себя вниманіе западныхъ ученыхъ, напримѣръ: *Единородный Сынъ* въ извѣстномъ сочиненіи Даженкура, *Св. Софія Премудрость Божія* въ изданіи Мартѣна и Кайе¹⁾. Въ примѣръ оригинального сюжета Восточной, греко-русской иконописи прилагается здѣсь снимокъ съ иконописнаго рисунка XVII в., изображающаго Иоанна Предтечу *Крылатаго* (рис. 35). Дионъ въ своей «Христіанской Иконографіи», хотя и помѣстилъ подобный же рисунокъ, съ фрески греческаго монастыря Кайсаріани, но онъ отличается отъ помѣщенаго здѣсь важною подробностью²⁾. На греческой фрескѣ Предтеча держитъ свою голову, на нашемъ рисункѣ — агица во образѣ Предвѣчнаго Младенца, въ чашѣ. Въ русской иконописи распространены одинаково оба эти перевода, какъ въ древней живописи Новгородской³⁾ и Московской, такъ и въ позднѣйшей, сельской⁴⁾. Въ основаніе крылатому типу Предтечи наша иконопись принимаетъ Евангельскій текстъ: «Яко же писано во пророцѣхъ: се азъ посылаю Ангела моего предъ лицемъ твоимъ, иже уготовитъ путь твой предъ тобою» Марк. 1, 2. Такъ какъ въ дѣяніяхъ Предтечи, то есть, въ Крещеніи и въ другихъ событияхъ его жизни, этотъ типъ не употребляется, и пишется Предтеча обыкновенно безъ крыльевъ; и такъ какъ Крылатый Предтеча изображается, или въ символической иконѣ Софіи Премудрости, или по одну сторону Спасителя, воссѣдающаго на престолѣ въ небесной славѣ, и имѣющаго по другую сторону предстоящую Богородицу, въ иконѣ «Предста Царица одесную», или наконецъ является онъ

1) Martin et Cahier, *Mélanges d'archéologie*.

2) *Histoire de Dieu*. Paris. 1843, стр. 72. См. также: Paulli M. Paciaudii, *De cultu S. Iohannis Baptistae antiquitatis christianaæ*. Romae. 1755, стр. 192 и слѣд.

3) Архим. Макарія, тамъ же. II. 113—118.

4) Членъ Сотрудникъ Общества Древнѣ-Русскаго Искусства г. Сафоновъ, иконописецъ изъ Палеха, увѣдомляетъ въ своей корреспонденціи въ Общество, что Палеховскіе иконописцы доселе на томъ же основаніи пишутъ Крылатаго Предтечу, ссылаясь при этомъ на какіе-то греческіе образцы.

крылатымъ, когда изображается отдельно въ иконостасѣ или на металлическихъ складняхъ; то этотъ крылатый типъ долженъ означать Иоанна Предтечу, уже не какъ лицо историческое, а какъ священный идеалъ, вознесен-

Свѧтѹшь Илииолы Сидоровы Гла Никониа



35. Св. Іоаннъ Предтеча.
(рисун. XVII вѣка.)

ный изъ здѣшняго житія въ горній міръ, существо небесное, ангельское. Потому, не подчиняясь законамъ природы, онъ имѣеть двѣ головы: одна на немъ, другую держитъ онъ въ сосудѣ или на блюдѣ въ рукѣ; или же, какъ лицо символическое, имѣеть въ чашѣ агнца, въ видѣ Предвѣчнаго Младенца.

Христіанское искусство давало крылья и другимъ библейскимъ личностямъ. Такъ изображенъ Евангелистъ Матѳеемъ на мозаикѣ Св. Павла въ Римскихъ стѣнѣ; такъ-же писалъ въ Чешской Лицевой біблії (въ бібл. князя Лобковица, въ Прагѣ) XIII в. Енохъ въ видѣ дряхлого старца съ крыльями, въ тотъ моментъ, когда Господь Богъ беретъ его живымъ на небо. И доселѣ наши иконописцы пишутъ съ крыльями Иллю Пророка и нѣкоторыхъ святыхъ Дѣвственниковъ, въ означенованіе ихъ дѣвственности¹⁾. — Также встрѣчается въ искусствѣ изображеніе Мучениковъ и съ двумя головами, то есть, съ одною на плечахъ, въ естественномъ положеніи, и съ другою въ рукахъ; напримѣръ, итальянскій живописецъ Спинелло Аretino, XIV в., такъ представилъ Св. Мученицу Луциллу²⁾.

Въ заключеніе о сравнительно-историческомъ методѣ изученія нашей иконописи надобно упомянуть, что этотъ методъ удобнѣе всякихъ богословскихъ состязаній можетъ служить къ соглашенію между направленіемъ старообрядческимъ и православнымъ.

Мы видѣли, какъ просто и наглядно рѣшаются вопросы о четвероконечномъ крестѣ и благословляющемъ сложеніи перстовъ.

Не подлежитъ ни малѣшему сомнѣнію, что четвероконечный крестъ многими столѣтіями предшествуетъ въ церковномъ искусствѣ кресту восьмиконечному. Четвероконечный встрѣчается еще въ памятникахъ, предшествующихъ времени Царя Константина (то есть, до IV в.), и за тѣмъ господствуетъ при Константинѣ и въ слѣдующихъ столѣтіяхъ. Что же касается до креста восьмиконечнаго, то онъ обязанъ своимъ происхожденіемъ въ искусствѣ изображеніямъ крестной смерти Спасителя, которыя стали слагаться значительно позднѣе многихъ другихъ Евангельскихъ изображеній. Но и Распятіе сначала представлялось на четвероконечномъ крестѣ [даже до IX в.]. Сверхъ того, нижняя поперечина креста, означающая подножіе Распятаго, сначала не была такой длины, какъ стали ее дѣлать въ послѣдствіи, и притомъ она полагалась прямо, горизонтально, а не наперекося, какъ принято теперь въ восьмиконечномъ крестѣ.

Итакъ, кто хочетъ предпочитать восьмиконечный крестъ четвероконечному, можетъ имѣть какія бы то ни было соображенія, только не свидѣтель-

1) Сообщено тѣмъ же Палеховскимъ иконописцемъ А. Л. Сафоновымъ.

2) Въ Кёльнскомъ Музѣѣ, Итальянское собраніе Рамбу, № 83.

ства христіанской древности. Кто же признает одинаковый авторитет за обеими формами креста, тот будет соглашаться съ исторію иконописнаго преданія.

Благословляющая десница въ сложеніи перстовъ, какъ мы видѣли, представляетъ большее разнообразіе. Распростертая длань, какъ кажется, предшествуетъ сложенію перстовъ. За тѣмъ является, въ незначительномъ промежуткѣ времени, сложеніе именословное, католическое и старообрядческое. Но не подлежитъ сомнѣнію, что въ VI в., во времена Юстиніана, въ Греціи уже господствуетъ сложеніе именословное, что явствуетъ изъ мозаики въ Св. Софії Константинопольской; между тѣмъ какъ на Римской мозаикѣ храма Космы и Даміана, того же вѣка, Христосъ благословляетъ распрастertoю дланью, не слагая перстовъ; а на греческихъ миниатюрахъ Пророковъ того же времени (въ Туринѣ) Іоиль благословляетъ именословно, Михей же слагая персты по обычаю, впослѣдствіи принятому на Руси старообрядцами.

IV. изящество иконописнаго преданія.—природа и идеальность.—иконописные типы.

Смѣшивая новѣйшую русскую иконопись ремесленного сельского производства съ иконописью древне-русскою, а эту послѣднюю съ византійскою, и вмѣсть съ тѣмъ не отличаю въ живописи византійской древнѣйшаго изящнаго стиля отъ позднѣйшаго испорченного, сверхъ того, основываясь въ своихъ сужденіяхъ о живописи византійско-русской на старыхъ иконахъ, обветшалыхъ и утратившихъ свой колоритъ отъ времени, отъ сырости и другихъ случайностей, русская публика вообще имѣетъ самое смутное понятіе объ этомъ предметѣ. Здѣсь разумѣются не только тѣ, которые безусловно порицаютъ въ искусствѣ все древне-русское и византійское, но и тѣ, которые убѣждены въ высокихъ достоинствахъ этого стиля въ отношеніи религіозной идеальности и строгаго благочестія. Тѣ и другіе, не смотря на противоположность своихъ взглядовъ, исходить отъ одного и того же смиреннаго понятія объ иконописномъ стилѣ, и, можетъ быть, пѣнители византійско-русскаго искусства, держась ложнаго основанія, приносятъ больше вреда въ распространеніи превратныхъ понятій объ этомъ искусствѣ, нежели хулители; потому что, своею неосновательностью давая противъ себя оружіе своимъ противникамъ, они только вводятъ въ подозрѣніе и роняютъ

то дѣло, на возстановленіе котораго они—казалось бы—болѣе другихъ призваны. Можно отдать имъ полную справедливость во всемъ, чтѣ говорять они о святости сохраненія древне-христіанскихъ преданій въ искусствѣ православномъ, о вѣрности иконописныхъ типовъ Христа, Богородицы, Пророкъ, Апостоловъ и другихъ святыхъ личностей, объ идеальномъ представлениі сюжетовъ, не заслоняемыхъ и не нарушаемыхъ внесеніемъ ненужныхъ, праздныхъ мелочей изъ дѣйствительности, о строгости молитвенного выраженія въ лицахъ. Но, какъ ни достойны уваженія всѣ эти качества, они могутъ быть выражены въ искусствѣ только тогда, когда въ немъ сооблюдено главнѣйшее, основное условіе, безъ котораго невозможны ни вѣрность типовъ, ни ясность традиціоннаго сюжета, ни благочестивое выраженіе. Это главнѣйшее условіе есть *природа*.

Подъ природою въ искусствѣ разумѣется вѣрность дѣйствительности въ очертаніи фигуръ, въ ихъ постановкѣ и движеніи, и особенно въ выраженіи душевныхъ движений, наконецъ въ колоритѣ. Это требованіе должно быть признаваемо законнымъ и разумнымъ на томъ основаніи, что только при естественности всѣхъ вѣнчанихъ формъ изображенія, при вѣрности душевнаго выраженія, какъ во всей фигурѣ, такъ и преимущественно въ лицѣ, художникъ можетъ внушить зрителю тѣ идеи, которыя его самого воодушевляютъ. Вѣрность природѣ и естественность надобно строго отличать отъ такъ называемаго натурализма, забирающаго себѣ господство между новѣйшими живописцами, особенно въ нашемъ отечествѣ. Рафаэль всегда былъ вѣренъ природѣ, но никто не заподозривалъ его въ натурализмѣ. Голландская школа Ванъ-Эйковъ уже въ XV вѣкѣ умѣла достигнуть самой тщательной, фотографической передачи натуры, но постоянно оставалась на высотѣ искренняго религіознаго направленія, и очень рѣдко падала въ натурализмъ, и то по недостатку эстетического вкуса, разумѣется, сравнительно съ итальянскими мастерами того же времени и ранѣе. Натурализмъ, въ своей послѣдней крайности, есть особенный видъ подражанія природѣ: или тупое, безсмысленное воспроизведеніе дѣйствительности, или намѣренное представлениe только материальной стороны жизни, въ соотвѣтствіе тѣмъ современнымъ ученьямъ, которыя посягаютъ на религію и низводятъ все человѣческое до животныхъ инстинктовъ; какъ напримѣръ, если бы какой живописецъ, чтобы пріучить публику къ ужасамъ крови и рѣзни, вздумалъ изобразить дымящійся кровью трупъ Робеспіера, въ видѣ отвратительнаго анатомическаго препарата, или, чтобы наглядно убѣдить въ тщетности утѣшеннѣй религіи въ роковыя минуты, изобразилъ бы прекрасную женщину въ звѣрскомъ отчаяніи и отупѣніи, ожидающую смерти въ темницѣ, заливающей изъ оконъ водою во время наводненія.

Природа одинаково нужна въ искусствѣ, и идеалисту и материалисту; тотъ и другой, съ одинаковыми правами могутъ пользоваться ея формами, но только съ различiemъ въ своихъ цѣляхъ — идеалистъ для облагороженія и возвышенія идей и чувствованій, материалистъ — для низведенія человѣческаго достоинства до степени звѣря.

Условившись въ понятіи о природѣ, и строго отличивъ естественность отъ портретности и натурализма, мы должны прийти къ убѣжденію, что только то иконописное произведение можетъ удовлетворить всѣхъ и каждого, которое, съ религіознымъ одушевленіемъ, соединяетъ вѣрность природѣ, какъ во всѣхъ очертаніяхъ фигуры, такъ и въ ея движеніи и выраженіи; напримѣръ, когда тѣло распятаго Спасителя написано съ знаніемъ анатоміи, а плачъ и тоска предстоящихъ — съ наблюдениемъ надъ природными выраженіями этихъ душевныхъ и тѣлесныхъ движений. Дѣло художника относительно природы тѣмъ и ограничивается. Затѣмъ онъ является уже, или идеалистомъ, материалистомъ. Онъ удержится въ предѣлахъ идеального представлѣнія своего сюжета, если благоговѣніе внушилъ ему въ лицѣ Распятаго выразить красоту неземного спокойствія, которую иногда накидываетъ на черты покровъ смерти: какъ это удалось, напримѣръ, Дюреру въ его знаменитомъ образѣ въ Вѣнскомъ Бельведерѣ: Поклоненіе Троицѣ. Художникъ увлечется материализмомъ, если дастъ волю своей охотѣ копировать мертвое тѣло во всемъ его безобразіи, какъ сдѣлалъ такую попытку Андрей Мантенья, въ изображеніи усопшаго Спасителя, въ смѣломъ ракурсѣ, или сокращеніи фигуры, отъ ногъ, прямо обращенныхъ къ зрителю, на картинѣ въ Миланской галлерей Брера.

Древне-христіанское искусство, а также и византійское до XII в., при идеальности религіознаго одушевленія, представляеть въ лучшихъ своихъ произведеніяхъ естественность очертаній и колорита и очевидное стремленіе къ подражанію природѣ, какъ къ необходимому условію искусства.

Въ доказательство этому мы приведемъ нѣсколько данныхыхъ изъ пѣвѣстныхъ уже намъ источниковъ иконописнаго преданія.

Древне-христіанскіе художники ¹⁾, воспитанные на античныхъ преданіяхъ классического искусства, усвоили себѣ тотъ стиль, образцы котораго сохранились въ Геркуланумѣ и Помпей. Стѣнная живопись міѳологическаго содержанія, открытая въ этихъ городахъ, и живопись христіанская II и III столѣтій въ катакомбахъ, при всемъ различіи въ содержаніи и идеяхъ — очевидно, произведенія одной и той же школы, такъ что можно бы

1) См. мою статью о Образцахъ Иконописи въ Публичномъ Музѣи. Московск. Вѣд. 1862 г. №№ 111—113.

предполагать, что тот же мастеръ, когда былъ язычникомъ, украшалъ сценами изъ Овидиевыхъ Метаморфозъ дворецъ Римскаго Кесаря, а, принявши крещенную вѣру, тою же самою кистью и тѣми же красками изображалъ мучениковъ и библейскую исторію въ катакомбахъ. Природу и изящество онъ наследовалъ отъ античнаго искусства, но возвысилъ и одухотворилъ и то и другое христіанскимъ восторгомъ временъ мученичества. Поэтому произведенья древне-христіанскаго стиля отличаются гармоніею въ сочетаніи свѣжести природы съ благородною идеализациею — этимъ существеннымъ качествомъ искусства античнаго. Постановка и движение фігуръ, поворотъ головы и очертаніе лица, паконецъ драпировка — все дышатъ античнымъ изяществомъ. Статуя послужила образцомъ для живописной миніатюры, которая на древне-христіянской мозаїкѣ или на миніатюре, также какъ и на Помпеянской стѣнѣ, будто изваяніе, отдѣляется на ровномъ цвѣтномъ фонѣ, который потомъ стали позолачивать. Иногда по ровному полю, позади фігуръ, проводятся архитектурныя линіи, зданія, стѣны арокъ, какъ напримѣръ на мозаїкахъ Св. Георгія въ Солунѣ IV в., или въ послѣдствіи, на миніатюрахъ Менологія X — XI в. Ландшафта еще неѣтъ. Дерева стоять безъ перспективы; воздухъ не оживляетъ ихъ тяжелой листвы, будто они скопированы съ каменнаго рельефа на саркофагахъ. Но животныя — птицы и звѣри, изображены натурально и изящно. Древне-христіянская миніатюра — это прекрасный античный рельефъ, перенесенный на плоскость и оживленный самымъ свѣжимъ колоритомъ. Примѣръ античной фигуры города Гаваона на миніатюре рукописи Іисуса Навина VII—VIII в. см. на рис. 36 и слѣдующемъ 37 рисункѣ изъ Діоскорида. Примѣръ цѣлаго рельефа на миніатюре см. дальше изъ Лобковской Псалтыри IX в.

Такое же сходство въ стилѣ замѣчается между миніатюрами христіанскаго содержанія и содержанія языческаго въ рукописяхъ церковныхъ и классическихъ, писанныхъ одновременно, IV—V столѣтіяхъ.

Таковы греческія миніатюры Иліады въ знаменитой рукописи Миланской Амброзіаны¹⁾). Характеръ этихъ миніатюръ общій съ живописью катакомбъ, а также Геркуланума, Помпей и другихъ остатковъ древне-христіянского искусства. Рисунокъ бойкій, краски наложены мастерски и смѣло. По отвалившейся кое-гдѣ краскѣ падобно полагать, что мастеръ спачала обводилъ чернилами общіе контуры или абрисы, а потомъ раскрашивалъ, впрочемъ не все, а только положеніе фігуръ и общія группы складокъ, лица же оставлялъ безъ чернаго очерка, представляя вырисовку ихъ мѣстнымъ краскамъ, тѣнямъ и бликамъ, какъ у насъ дѣлали русскіе миніатюристы

1) Рисунки см. Angelo Maio, *Iliadis fragmenta antiquissima cum picturis*. Mediolani 1819.

даже до послѣдняго времени, отрисовавъ всѣ фигуры, и оставилъ лица пустыми пробѣлами (что часто встрѣчается въ рукописяхъ). Потомъ греческій миниатюристъ всѣ частности фигуръ наводилъ мѣстными колерами, а по нимъ уже расписывалъ и растушевывалъ подробности, для рельефа фигуры, свѣтлыми и темными красками. Такъ все пространство, назначенное для лица, онъ наводилъ тѣльнымъ цвѣтомъ, обыкновенно жаркаго, мѣдноватаго оттѣнка. Потомъ — глаза, брови, губы, онъ писалъ темнымъ колеромъ; въ глаза пускалъ бѣлины для изображенія бѣлка и для освѣщенія взора свѣтомъ; по носу и другимъ выдающимся чертамъ проводилъ слегка бѣловатые блики, а на губы сверхъ чернаго налагалъ красное; также наводилъ румянѣцъ. Довольно натурально пишетъ онъ животныхъ и дерева, и, хотя не знаетъ полнаго ландшафта, но въ изображеніи отдѣльныхъ предметовъ природы очевидно стремится къ подражанію природѣ.



προλιστικὴν

Очень близки къ этимъ миниатюрамъ и по времени происхожденія и по стилю миниатюры греческой Библіи въ Публичной Библіотекѣ въ Вѣнѣ. Сколько художникъ стремился къ естественности и искалъ себѣ опоры въ подражаніи природѣ и въ античныхъ преданьяхъ, можно судить изъ краткаго описанія слѣдующихъ миниатюръ этой рукописи¹⁾.

— Мин. I. Исторія первыхъ человѣковъ. Адамъ и Евва — великолѣпныя фигуры, и по красотѣ, и естественности, особенно въ сценѣ грѣхопаденія. Позы обѣихъ классически изящны. Какъ по всей фигурѣ, такъ и по своей поэзѣ Евва напоминаетъ античный типъ Венеры. Тѣло ея было,

Адама, — смуглое мѣднокрасное. Въ обѣихъ фигурахъ много выраженія. Весь фонъ въ листьяхъ и вѣтвяхъ, съ цвѣтами и плодами.

— Мин. 3. Потопъ. Въ рисункѣ утопающихъ очевидно стараніе художника слѣдовать природѣ. Колоритъ яркій: по синему морю мелькаютъ красныя одежды и смуглые лица и тѣла. На головахъ утопающихъ пряди волосъ вѣтромъ откидываются назадъ, чѣмъ придаетъ головѣ изящный очеркъ,

1) Нумера приводятся здѣсь по помѣткамъ на оригиналѣахъ.



особенность, напоминающая многія фигуры Рафаэля. Иные изъ утопающихъ въ смѣльяхъ раккурсахъ, на которые художникъ не рискнулъ бы безъ короткаго знакомства съ природою. Таковы двѣ фигуры, помѣщенные рядомъ будто для того, чтобы показать мастерство рисунка: обѣ въ своемъ сокращеніи, въ горизонтальномъ положеніи, обращены головою къ зрителю, но одна писана отъ лица навзничь, а другая — отъ затылка —ничкомъ.

— Мин. 6. Ной спить, полуобнаженный. Въ изображеніи нагаго тѣла художникъ хотѣлъ быть анатомически вѣренъ природѣ. Особенно натурально писана виноградная вѣтвь, однако съ тою замѣтною особенностью, что листья изображены тщательнѣе и вѣрнѣе гроздій.

— Мин. 9. Лотъ бѣжитъ съ своимъ семействомъ изъ Содома. Городъ горитъ. Жена Лота только что превратилась въ соленый столбъ. Она была въ свѣтломъ голубоватомъ одѣяніи, и широко драпирована: такъ она и осталась вся свѣтло-голубоватая, и лицо стало того же цвѣту, будто мраморная статуя, широко драпированная, но драпировка, отъ превращенія въ тяжелую массу, виснетъ тяжелыми складками, отъ чего вся Фигура потонѣла, будто уже готова изъ статуи, съ ловкимъ поворотомъ головы, съузиться въ колонну съ капителью. Спокойствію этой окаменѣлой фигуры, отвѣсно вкопаной, какъ столбъ, отлично противополагается, вся скосившаяся отъ быстроты, бѣгущая группа Лота съ остальнымъ его семействомъ. Всѣ они, и въ жестахъ, и въ чертахъ лица, выражаютъ внезапный ужасъ, особенно самъ Лотъ, въ трепетѣ закрывающей одѣяніемъ свое лицо, однако не настолько, чтобы нельзя было читать рѣзкаго выраженія, отражающаго его чувства, въ конвульсивно сжатыхъ бровяхъ.

— Мин. 15. Исаевъ возвращается съ охоты. Онъ ведетъ лошака. За нимъ идетъ охотникъ — и по колориту и по граціозному рисунку — Фигура Помпеянской живописи, въ розовой короткой рубахѣ и сандаліяхъ. На лѣвомъ плечѣ держитъ палку, на которой виситъ убитый заяцъ. Переднія лапы, за которыхъ заяцъ привязанъ къ палкѣ, подняты вверхъ, и потому голова насилиственно вытянулась и такъ окоченѣла, а уши печально опустились. Въ этомъ убитомъ звѣрѣ, съ граціознымъ выраженьемъ соединена замѣчательная натуральность въ рисункѣ и колорите, будто у Голландцевъ XVII в., только не такъ микроскопически, какъ отдѣльывали эти позднѣйшіе мастера, а широкою кистью отдѣланы мускулы звѣря и шерсть. Фигурѣ охотника дана необыкновенная живость и грація движенія, въ мгновенномъ поворотѣ головы; потому что, идя, онъ оборачивается назадъ къ собакѣ, которую ведетъ на двухъ ремняхъ, привязанныхъ къ ея ошейнику; между тѣмъ какъ другая собака забѣжала впередъ и съ выраженьемъ какой-то любезности въ своихъ свободныхъ движеніяхъ ласкается къ хозяину: под-

прыгнувши, она подняла къ нему свою морду и ласково касается лапою его колѣнки.

— Мил. 29. Іосифъ спитъ на кровати, на свѣтло голубоватой постель и такого же цвѣта подушкахъ, драпированный того же цвѣта покрываломъ, оставившимъ обнаженными только голову и руки по самыя плечи. Онъ въ отличномъ ракурсѣ, и въ смѣломъ, но натуральномъ поворотѣ. Правую руку подложилъ подъ голову, а лѣвою держитъ одѣвающее его полотно. Въ пебесахъ, въ синемъ полуокругѣ усыпанномъ звѣздами, ему покланяются луна и солнце: луна въ видѣ Діаны, съ рожками молодого мѣсяца на головѣ, писана только бѣлыми очертаніями по голубому; солнце, въ видѣ Аполлона, все розовое, въ коронѣ; отъ него идутъ красные лучи. Этотъ мотивъ, съ нѣкоторыми варіаціями, повторился въ одной изъ Чешскихъ миніатюръ Лобковицкой Бібліи XIII в.—На миніатюрѣ рядомъ, тотъ же Іосифъ разсказываетъ свой сонъ отцу и матери. Удивленіе слушающихъ выражено въ рѣзкихъ, но натуральныхъ движеніяхъ. Внизу братья Іосифа, изящно расположенные группами, пасутъ стада. Рисунокъ, горячій колоритъ тѣла, положеніе и движение фигуръ—словомъ, все въ этой миніатюрѣ вѣстъ красотою и естественностью античной живописи.

— Мин. 33. Темница, въ видѣ круглой ямы. По сторонамъ Виночерпій и Хлѣбодаръ: въ ихъ позахъ, движеніяхъ и въ чертахъ лица отлично выражены уныніе и отчаяніе. Между пими, въ рѣзкомъ съ пими контрастѣ—блестающая юностью, красотою и благородствомъ спокойствіемъ прекрасная фигура Іосифа, напоминающая лучшіе античные типы Помпеянской живописи.

— Мин. 36. Прекрасный юноша Іосифъ, весь проникнутый неземнымъ вдохновеніемъ, объясняетъ Фараону сны. Фараонъ сидить на престолѣ, красивая фигура, безъ бороды, въ низенькой золотой коронѣ, или діадемѣ, украшенной бѣлымъ и краснымъ, въ великолѣпномъ, но не въ широкомъ одѣяніи, ловко обхватывающемъ его развязную фигуру¹⁾.

Вѣрность природѣ, въ очертаніяхъ, выраженіи и колорите, руководимая чувствомъ античной красоты, и воодушевленная искренностью благочестія первыхъ вѣковъ христіанства — вотъ первые залоги Византійского художественного преданія, открываемые въ греческихъ миніатюрахъ IV—V столѣтія. Слѣдующее за тѣмъ столѣтіе, оставившее намъ высшій образецъ этого стиля въ Св. Софії Константинопольской, поддерживаетъ тоже преда-

1) Какъ для этой, такъ и для слѣдующей рукописи смотр. рисунки съ греческихъ миніатюръ, впрочемъ не вѣрно снятые: D. Danielis de Nessel, Breviarium et supplementum Commentariorum Lambecianorum. Vindobonae et Norimbergae. 1690.

ніє и служить посредствующимъ звеномъ между древне-христіанскимъ и собственно византійскимъ стилемъ.

Изъ рукописей, относящихся ко времени сооруженія и украшенія Св. Софії Константинопольской, остановившись на двухъ: на Вѣнскомъ Діоскоридѣ и на Туринскихъ Пророкахъ.

Миніатюры Діоскорида имѣютъ высокую важность для исторіи искусства потому, что предлагаютъ въ своемъ содержаніи и въ технической отдалкѣ живую связь VI-го вѣка, особенно въ портретныхъ изображеніяхъ — съ преданьями античными, которыя постепенно вошли въ миніатюры этой рукописи, переходя изъ вѣка въ вѣкъ отъ раннихъ рукописей этого сочиненія. Сначала идутъ миніатюры исторического и символического содержанія, потомъ писаны растенія, далѣе змѣи, насѣкомыя и наконецъ птицы. Рисунокъ вообще правильный, колоритъ яркій, и въ человѣческихъ фигурахъ цветистый и жаркий, будто Венеціанской школы. Очерка не видать изъ подъ мѣстного колорита, по которому, будто гвашью, наведены тѣни и блики и румянецъ на лицѣ. Въ растеніяхъ вся зелень писана натурально, листы въ перегибахъ, и ракурсахъ будто живые, но цветы значительно грѣшатъ противъ натуры. Особенно изящно писаны птицы съ разноцвѣтными перьями, сюжетъ, раго перенесенный изъ Византіи въ русское искусство, напр. въ Изборникѣ Святославовомъ 1073 года. Судя по миніатюрамъ Діоскорида, можно смѣло заключить, что живопись Византійская VI вѣка получила по преданію отъ античныхъ школъ всѣ художественные средства для выраженія своихъ идей, само собою разумѣется, за исключеніемъ перспективы, ландшафта и свѣтлотѣни, введенныхъ въ искусство значительно позднѣе.

Укажу на миніатюры, равно любопытныя и по вѣрности природѣ, и по античной красотѣ.

— Передъ сидящимъ Діоскоридомъ (рис. 37) стоитъ красавая женщина, держа въ рукахъ мандрагору, т. е., корень растенія, оканчивающійся человѣческою фигурую. Внизу умирающая собака. Надъ женскою фигурую надписано: εὕρεσις (изобрѣтеніе). И такъ, это олицетвореніе. Посреди стоитъ въ нишѣ подъ красивымъ полусводомъ также женская фигура (изобрѣтеніе), съ мандрагорою въ рукѣ. Налѣво отъ зрителя, сидить живописецъ, задомъ къ этой женской фигурѣ, и, оглядываясь не совсѣмъ въ ловкомъ поворотѣ, списываетъ мандрагору на пергаменѣ, прибитомъ гвоздикомъ къ люпитрѣ (въ родѣ классной доски на ножкахъ); а направо сидить самъ Діоскоридъ и пишетъ, держа книгу на правомъ колѣнѣ: обычай писцовъ того времени, наблюдавшій иногда и въ нашей древней иконописи въ изображеніи пишущихъ Евангелистовъ. Но для насъ особенно

важень живописецъ, списывающій растеніе съ натуры: прямое указаніе на то, что древне-христіанская живопись не разрывала своей связи съ непосредственнымъ изученіемъ природы.

— Миніатюра въ великолѣпной рамѣ, написанной въ видѣ золотой цѣпи на синемъ фонѣ. Въ переплетахъ цѣпи, писаны, на помпейскій манеръ, амуры, занимающіеся разными издѣліями, между прочимъ одинъ рисуетъ на юпитрѣ. Въ самой миніатюрѣ: на тронѣ въ царскомъ вѣнцѣ, въ фіолетовой исподнемъ одѣяніи, и въ золотомъ верхнемъ, сидить красавая женщина. Это Юліана Аннія, скончавшаяся въ началѣ царствованія Юстиніана. По



37. ДОСКОРІДЪ И ЖИВОПИСЕЦЪ.
(изъ греч. рукоп. VI вѣка.)

сторонамъ стоять двѣ женскія фигуры; это олицетворенія, какъ значится въ греческихъ подпіяхъ: одна *Благоразуміе*, съ книгою; другая—*Великодушіе*, съ золотыми деньгами. Около послѣдней обнаженная дѣтская фигурка съ крыльями, держитъ раскрытую книгу: это античный Амуръ, но получивший новое, символическое значеніе *Любви къ премудрости Господней*, какъ значится въ греческой подпіси: *πάθος τῆς σοφίας χρίστου amor sapientiae creatoris*— по переводу Несселя). Передъ Юліаною паля въ ноги въ молитвенномъ, наивномъ положеніи, усвоенномъ въ искусствѣ Византійскомъ, женская фигура: это *Благодарность*, какъ значится въ греческой подпіси (*εὐχαριστία*).

Всѣ лица этихъ и другихъ миниатюръ разбираемой рукописи прекрасны; фигуры пропорциональны, портреты характерны; олицетворенія носятъ отпечатокъ античныхъ типовъ классической мифологіи. Амуръ служитъ очевидно посредникомъ между древнею мифологіею и христіанской символикою.

Дошедші до VI вѣка, въ подтвержденіе мысли о томъ, что искусство Византійское не чуждалось природѣ, надобно припомнить въ искусствѣ монументальномъ знаменитыя мозаики въ Равеннскомъ храмѣ Св. Виталія, изображающія въ портретахъ императора Юстиніана съ свитою царедворцевъ и со стражею, архіепископа Максиміана съ духовенствомъ и императрицу Феодору съ придворными дамами и евнухами. Особенно удачно переданъ характеръ Феодоры, ея умъ, жестокость и чувственность, въ выразительномъ, блѣдномъ и длинномъ лицѣ, въ маленькомъ ртѣ и большихъ, глубокихъ глазахъ. Сверхъ того, вся эта торжественная процессія, съ великолѣпными костюмами, составляя драгоценный памятникъ для исторіи быта того времени, тѣмъ самымъ говорить въ пользу мастеровъ этой мозаики, относительно ихъ желанія быть вѣрными дѣйствительности¹⁾.

Говоря о портретахъ греческаго искусства VI в., слѣдуетъ припомнить, что этотъ художественный элементъ по прямому преданію восходитъ къ первымъ вѣкамъ христіанства. Превосходные портреты Галлы Плацидії, Гонорія и Валентиніана III, работа греческаго мастера Вуннерія, V в., на знаменитомъ крестѣ въ Брешіи, служить посредствующими звеномъ между портретами на позднѣйшихъ мозаикахъ и на древнѣйшихъ саркофагахъ, въ щитахъ, или медальонахъ, отличный образецъ которыхъ смотр. на снимкахъ саркофаговъ.

Такъ какъ въ основѣ типа Спасителя предполагалось его человѣческое подобіе, то есть, возсозданіе его дѣйствительнаго образа, какъ онъ явился исторически, и такъ какъ этотъ типъ разрабатывался въ искусствѣ въ связи съ сказаніями о настоящемъ образѣ Христа, отпечатлѣнномъ нерукотворно на убрусьѣ: то очевидно, что христіанское искусство, развивая священные типы, вмѣстѣ съ тѣмъ должно было воздѣлывать и портретъ.

На низшей степени пониманія и при неразвитости вкуса типъ смѣшивается съ портретомъ. Такъ древне-русскіе иконописцы, изыскивая древнѣйшія иконы святыхъ, оставались въ увѣренности, что они стремятся къ воспроизведенію ихъ портретныхъ подобій. Типъ, понимаемый въ смыслѣ художественномъ, есть нечто иное, какъ идеальное возсозданіе общаго, неизменнаго характера какой нибудь личности, запечатлѣнной известною идеюю.

1) Kugler, Handbuch d. Gesch. d. Malerei. 2-е изд. 1847 г., стр. 42.

Въ этомъ смыслѣ типъ соединяетъ въ себѣ портретность съ идеальностью, и именно въ томъ видѣ, какъ онъ проявляется въ античныхъ идеалахъ.

Какъ вся древне-христіанская живопись послѣдовательно развилась изъ античной, такъ и потребность въ типическомъ обособленіи священныхъ личностей восходить къ эстетическимъ законамъ античной скульптуры, которая такъ отчетливо опредѣлила всѣ типы классического Олимпа. Уже съ давнихъ временъ артистический взглядъ привыкъ съ первого разу отличать Зевса отъ Аполлона, Юнову отъ Діаны. Когда христіанскоѣ искусство, болѣе и болѣе высвобождаясь отъ античной примѣси, должно было опредѣлить свой собственный циклъ священныхъ личностей и историческихъ сценъ; тогда искусство, воспитанное древностию, естественно пришло къ тому результату, что эти личности и сцены тогда только всѣми будутъ понимаемы въ ихъ настоящемъ смыслѣ, когда въ точности онѣ будутъ опредѣлены однажды на всегда, то есть, чтобы лицо и одежда того или другаго типа имѣли свой извѣстный, какъ бы портретный характеръ, такъ же какъ Благовѣщенье или Рождество писались бы съ извѣстными подробностями и въ одинаковомъ порядке. Этотъ законъ типичности, созрѣвшій въ Византійскомъ стилѣ, точно также не можетъ служить ему упрекомъ въ стремлениі къ неподвижности и безжизненности, какъ и античной скульптурѣ, которая при типичности умѣла держаться на почвѣ дѣйствительности и не сковывала художественной свободы; потому что типъ есть совокупность начала портретного съ идеальнымъ. Слѣдовательно портретность, которой искали въ священныхъ иконахъ, должна быть понимаема не иначе, какъ въ смыслѣ опредѣленного идеального типа. Именно этимъ объясняются разнорѣчія во мнѣніяхъ древнихъ богослововъ о типѣ Спасителевомъ. Между тѣмъ какъ одни, съ точки зрѣнія вѣнѣшней объективной, хотѣли опредѣлить черты лица Спасителя во всей ихъ подробности, другіе, съ точки зрѣнія идеальной и субъективной, утверждали, вмѣстѣ съ Оригеномъ¹⁾, что лицо Спасителя не имѣло опредѣленного выраженія, и въ разныя времена бывало различно, или казалось каждому иначе, смотря по его личному расположению. Въ отношеніи искусства, это послѣднее мнѣніе удобно примѣняется къ объясненію художественного типа Спасителева, который, въ своихъ общихъ очертаніяхъ (изложенныхъ въ третьей главѣ этой статьи), является болѣе или менѣе одинаковымъ на всѣхъ произведеніяхъ мозаическаго периода, и вмѣстѣ въ тѣмъ имѣеть различное выраженіе въ каждомъ изъ нихъ. Это будто одна и та-же личность, но различно понятая художниками и представленная съ различнымъ выраженіемъ на каждой изъ множества иконъ. Для наглядности,

1) Glückselig, Christus-Archäologie. Стр..83.

указывая здѣсь снимокъ съ римской мозаики Космы и Даміана, мы должны присовокупитьъ, что, на основаніи сказаннаго, только всѣ вмѣстѣ взятыя древнійшія иконы Спасителя могутъ дать удовлетворительное понятіе объ этомъ божественномъ типѣ.

Тоже самое надоѣно разумѣть и о прочихъ христіанскихъ типахъ. Каждое изъ священныхъ лицъ на разныхъ иконахъ имѣеть черты общія и вмѣстѣ различается по особенности въ личномъ взглѣдѣ художника.

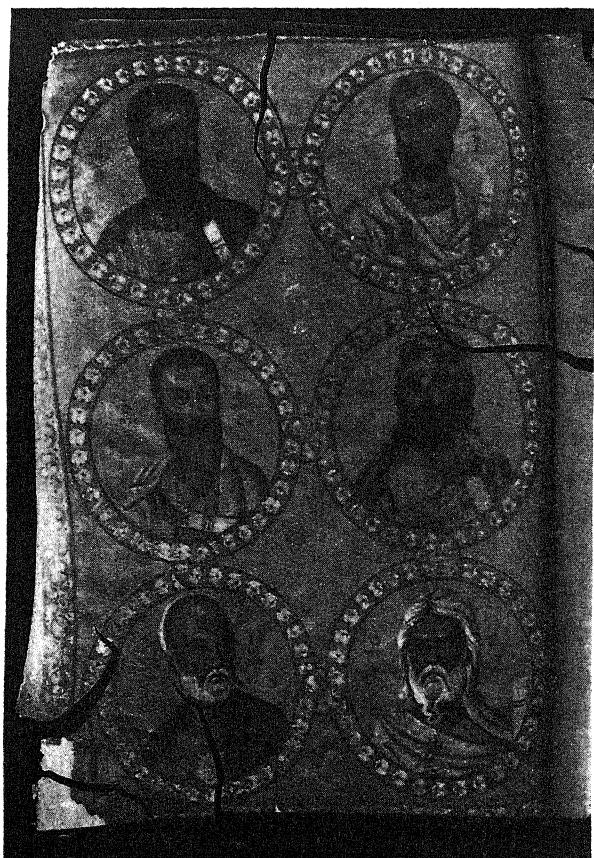
Что не требовалось предварительного портрета съ натуры для того, чтобы художественный типъ съ идеальностью характера соединялъ въ себѣ кажущуюся портретность, достаточно вспомнить о превосходнѣйшихъ типахъ ветхозавѣтныхъ лицъ, пророковъ и праотцевъ, въ памятникахъ древняго христіанскаго искусства. Именно здѣсь надоѣно обратить вниманіе на другую изъ двухъ вышеупомянутыхъ рукописей VI в. Это Пророки (Малые) въ Туринской библиотекѣ. Для любителей и художниковъ предлагается здѣсь копія съ обоихъ листовъ, на которыхъ изображаются юношескіе типы Пророковъ Аввакума, Исаіи и Захаріи, четыре — среднихъ лѣтъ: Софоній, Іоіля и др. и четыре — типовъ старческихъ: Іоны, Михея и пр. Сравнивая эти изображенія съ описаніями въ русскихъ подлинникахъ, не можемъ не отдать справедливости этимъ отличнымъ руководствамъ въ томъ, что, несмотря на очень естественныя отклоненія ихъ отъ древнехристіанскаго преданія, зависѣвшія отъ разныхъ обстоятельствъ, все же они представляютъ замѣчательное съ нимъ согласіе, какъ это можно видѣть изъ описанія изображеныхъ здѣсь Пророковъ, взятыхъ изъ рукописи VI в. А именно: — Аввакумъ: младъ аки Георгій. — Захарія Серповидецъ: младъ



38. Изображенія Пророковъ въ Туринской библиотекѣ.

аки Димитрій. — Софоній: сѣдъ аки Богословъ. — Іоиль: сѣдъ аки Ілія. Ілія же характеризуется такъ: сѣдъ, косматъ. — Іона: сѣдъ, плѣшивъ, брада аки у Николы. — Михей: аки Андрей Апостоль, по плечамъ косы. Андрей же характеризуется такъ: власы растрепалися; брада аки Іоанна Богослова.

И такъ, согласно съ замѣченныемъ выше развитіемъ византійскихъ типовъ, въ русскомъ подлинникѣ типы среднихъ лѣтъ постарѣли; но молодые и старческие удержали свой первобытный характеръ.



39. Изображенія Пророковъ въ Турицкой библіотекѣ.

Было уже не разъ замѣчено, что многовѣковое коснѣніе искусства на той же степени, какъ оно выработалось и опредѣлилось, составляетъ существенный характеръ Византійского стиля. Развивались и размножались иконописные сюжеты, но сторона изящная оставалась при прежнихъ, уже давно выработанныхъ формахъ. Во всѣхъ произведеніяхъ Византійского

искусства, особенно начиная съ IX в., какъ мы замѣтили, господствуетъ по-разительная неровность въ смѣшеніи изящныхъ формъ, наследованныхъ отъ старины по лучшимъ оригиналамъ, съ формами искаженными, иногда даже до безобразія. Все это явствуетъ съ первого взгляда, даже при бѣгломъ обозрѣніи лучшихъ греческихъ миниатюръ отъ IX в.; и сверхъ того чѣмъ миниатюры позднѣе, тѣмъ больше преобладаетъ въ этой смѣши непизящное передъ изящнымъ, по мѣрѣ того какъ преданіе обѣ этомъ послѣднемъ все болѣе и болѣе заглушалось. Что изящная техника еще господствовала въ греческихъ школахъ IX в., доказательствомъ служать миниатюры Парижской рукописи Григорія Богослова. Хотя и здѣсь не всѣ миниатюры равнаго достоинства и иная даже съ самыми грубыми ошибками противъ всѣхъ правиль искусства, какъ, напримѣръ, миниатюра, изображающая утопающихъ въ всемирномъ потопѣ: они лежать на водѣ всею своею фигурай, будто на постелѣ, не погружая ни рукъ ни ногъ; однако вообще техника миниатюръ изящна, и многія изображенія безукоризненно хороши. Стиль живописи широкий и размашистый, а не мелкий и робкій, какъ въ миниатюрной работѣ нашихъ сельскихъ иконописцевъ. Колоритъ сочный и яркій, иногда напоминающій Тиціана и Рубенса. Фигуры писаны не по черному абрису, а мѣстными красками. Волоса на головѣ писаны широкою кистью, какъ густыя пряди, оттѣняемыя широкою свѣтлотѣнью, а не волосокъ къ волоску, съ микроскопическою ихъ отдѣлькою, какъ въ русской иконописи XVI и XVII столѣтій. Тѣло и лицо, по тѣльному цвѣту, тоже широко раскрашены, гдѣ надо, то коричневою краскою, то красною, или тронуты бѣлыми бликами и такъ называемыми оживками. Колорить вообще жаркій. Женщины и юныя фигуры бѣлы, нѣжно-румяны и болѣшею частію прекрасны. Иногда бѣлы и нѣжны и бородатые мушкины, даже сѣдыя старики (какъ въ Чешской и Кёльнской школахъ живописи XIV—XV в.); но вообще мушкины мѣднаго колорита, по которому наведенъ румянецъ и брошена коричневая тѣнь съ отсвѣтомъ бѣлыхъ биковъ. Ангелы—бѣлы, нѣжны и румяны; ихъ головки грациозны.

При той же неровности въ стилѣ, отличается тѣми же художественными достоинствами и Парижская Псалтырь IX—X в., изъ которой между прочимъ можно ясно видѣть, какъ хорошо умѣли пользоваться колоритомъ и свѣтлотѣнью греческие художники того времени, чтобы произвести изящный эффектъ. Такимъ эффектомъ отличается олицетвореніе Ночи, подъ видомъ Діаны, въ миниатюрѣ (л. 435), снимокъ съ которой помѣщенъ выше, на стр. 117. Надъ головою ея развѣвается синее легкое покрывало; она въ синемъ сіяніи, и все тѣло ея, руки шея и лицо — по тѣльному колориту наведены синими тѣнями, даже капитановые ея волосы тронуты синими бли-

ками. И вся эта синева въ гармоническомъ переливѣ свѣтлотѣни, такъ что вся фигура кажется какимъ-то неземнымъ видѣніемъ въ голубомъ туманѣ.

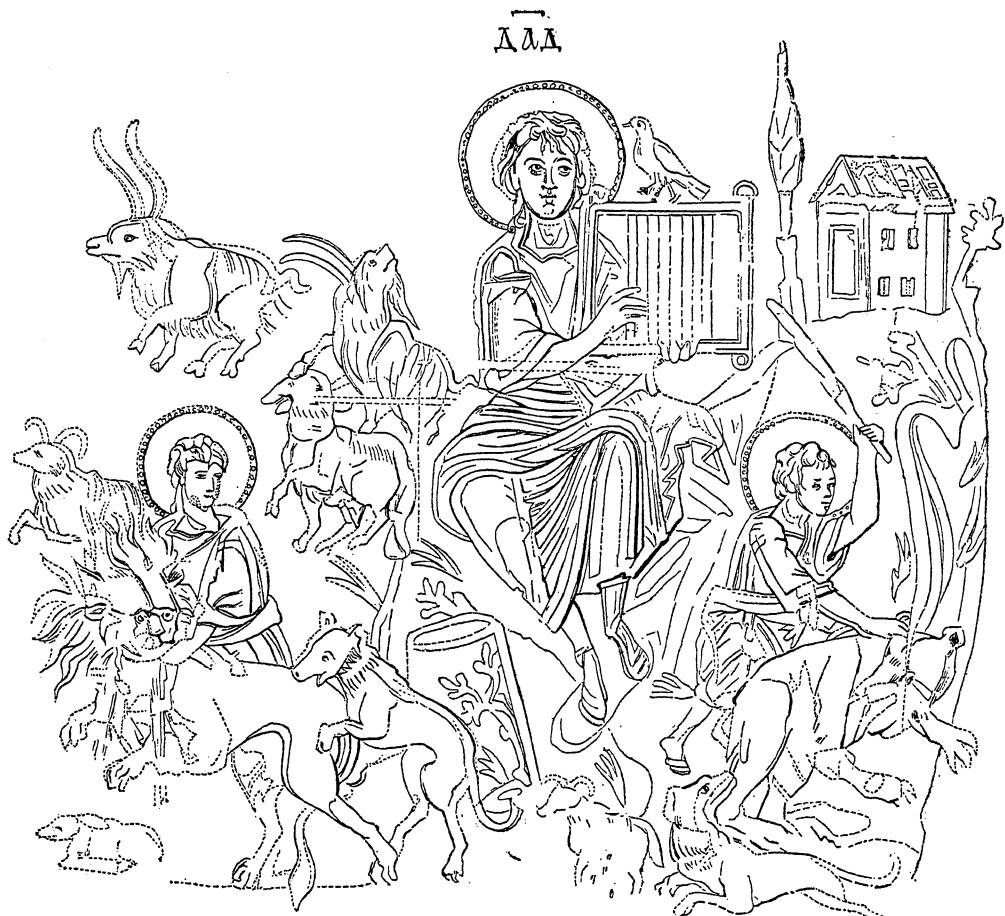
Изъ рукописи XI в. Житій Святыхъ и Слова Іоанна Дамаскина о рождествѣ Христовѣ, на Аѳонской горѣ, въ монастырѣ Есфигмена, въ образецъ вполнѣ художественной граціи можно указать на красивую женскую фигуру, сидящую на зеленомъ лугу. Руками держитъ она свои роскошныя косы, по обѣ стороны спускающіяся по плечамъ. Одѣяніе изящно охватываетъ полныя груди. Красивыя руки обнажены по локоть. Такую фигуру скорѣе можно бы встрѣтить на стѣнахъ Помпей, нежели на листахъ церковной книги. Какъ въ Помпеянской живописи замѣтна наклонность къ натуральной школѣ, допускающей ежедневное и тривіальное, такъ и на византійскихъ миніатюрахъ лучшаго стиля, чemu служитъ образцомъ въ той же рукописи миніатюра, изображающая троихъ пастуховъ въ полѣ. Двое усердно играютъ на инструментахъ; третій, оживленная фигура, къ нимъ обращается съ тривіальными жестами, соотвѣтствующими его простонароднымъ привычкамъ¹⁾.

Какъ пало русское искусство XVI в. въ отношеніи художественному, лучше всего можно видѣть изъ сличенія миніатюръ Индикоплова въ Маркьевскихъ Четырехъ-Минеяхъ съ соотвѣтствующими имъ въ Флорентійской рукописи, не позднѣе XII в., но, безъ сомнѣнія, по древнѣйшимъ образцамъ. Въ этой послѣдней рукописи Адамъ и Евва (лл. 83 об. и 113 об.) писаны также изящно, какъ въ Вѣнской Біблії V в. Замѣтальна также по изяществу миніатюра (л. 116), на которой изображенъ Авель, какъ пастухъ, между козами и овцами. Есть и собака. Животныя писаны натурально. Но особенно обращаетъ на себя вниманіе высоко художественная фигура Авеля. Онъ обнаженъ, и только съ лѣваго плеча спускается звѣриная шкура до колѣнъ. Онъ оперся на посохъ, и лѣвую ногу, какъ античный Фавнъ, закинулъ впередъ на правую, на которой стоять твердо, а голову склонилъ немножко на правую руку, такъ что извивающіяся линія всей фигуры отлипаетъ античнымъ изяществомъ. Лицо прекрасно. Голова въ сиянії. Какъ искусно умѣть художникъ изображать звѣрей, можно убѣдиться изъ миніатюры, изображающей льва и коня (л. 272). Это великолѣпная группа, достойная рѣзца античнаго скульптора. Левъ со всѣми четырьмя ногами взобрался на хребетъ коня, и кусаетъ его въ крестецъ, около гривы, а конь падъ на переднія ноги, и свою голову въ изящномъ изгибѣ прячетъ внизъ, себѣ подъ ноги.

Объ изяществѣ источниковъ иконописнаго предапія мы заключимъ ука-

1) Снимки см. въ Севастіяновскомъ собраніи, въ Моск. публичномъ Музѣѣ.

заніемъ на Лобковскую Псалтырь IX в.; потому что этотъ драгоцѣнныи памятникъ, находясь въ Москвѣ¹⁾, доступнѣе для всякаго изъ русскихъ любителей или художниковъ, кто бы хотѣль убѣдиться въ достоинствѣ художественныхъ элементовъ, завѣщанныхъ нашей иконописи искусствомъ Византійскимъ. Конечно, и въ этой рукописи господствуетъ тоже неравенство стиля, чѣмъ и во всѣхъ другихъ памятникахъ, часто даже на одной и той же миниатюре.



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

тюрѣ. Такъ, напримѣръ, въ изображеніи перехода Іудеевъ черезъ Черное море (л. 148 об.) переходящіе сгруппированы неизящно, нѣть ни перспективы, ни ландшафта; но впереди толпы пляшущая Маріамъ прекрасна. Она граціозно подняла руки надъ головою и бьетъ ими въ бубны; волосы гу-

1) Псалтырь б. Лобкова, впослѣдствіи Хлудовская поступила вынѣ въ библіотеку Никольскаго Единовѣрческаго монастыря въ Москвѣ. Прим. ред.

стыми прядами спускаются съ ея плечь, и розовое платье ея широко развѣвается, волнуемое движеньями пляски. Въ заключеніе предлагается здѣсь въ снимкѣ (рис. 40) изъ этой же рукописи миниатюра (л. 147), изображающая юнаго Давида, какъ пастуха и псалмопѣвца. Онъ повторяется трижды. Въ серединѣ онъ сидитъ, играя на псалтыри, на которой, покойится Духъ Святой въ видѣ голубя; по бокамъ онъ же защищаетъ свое стадо отъ дикихъ звѣрей. Эти два момента въ Парижской Псалтыри IX—X в. раздѣлены на двѣ миниатюры.

Кто желаетъ познакомиться съ колоритомъ древнихъ греческихъ миниатюръ, можетъ впдѣть раскрашенныя копіи въ Христіанскомъ Музѣй при Академіи Художествъ въ Петербургѣ и въ Московскомъ Публичномъ Музѣѣ.

Отъ древнѣйшихъ источниковъ обращаясь къ нашей иконописи, мы должны сдѣлать слѣдующія замѣчанія о ней въ художественномъ отношеніи:

1) Такъ же, какъ и ранніе источники, наша иконопись, даже въ лучшыхъ своихъ образцахъ, представляетъ неровность стиля въ смышеніи изящныхъ формъ съ неизящными, завѣщанными отъ Византійского искусства и поддерживаемыми наивностью русскихъ мастеровъ, не умѣвшими критически относиться къ своему искусству. Слѣдовательно, успѣхи нашей иконописи въ будущемъ должны происходить отъ развитія ея лучшихъ сторонъ и отъ устраненія изъ нея ея недостатковъ: такъ что въ ней самой заключается уже зародышъ ея усовершенствованія въ отношеніи художественному. Это лучшее состоить въ прямой связи съ изяществомъ древне-христіанского иконописного преданія.

2) Не зная ни природы, ни античнаго міра, русскій иконописецъ напрасно искалъ вдохновенія въ богословской схоластицѣ, и только больше и больше грубѣль и разучивался. Богословіе нашло согласнымъ съ своими догматами дать безпомощной фантазіи нѣкоторое подспорье. Составилось и твердо упрочилось преданіе, что священные лица христіанскаго міра оставили по себѣ для всеобщаго чествованія свои портреты. Художнику предоставлено было съ лучшихъ и древнѣйшихъ портретовъ изготавливать копіи. Этимъ преимущественно ограничивалась его дѣятельность, поставленная такимъ образомъ въ новое, неестественное отношеніе къ природѣ; потому что, изготавливая копію съ портрета, онъ долженъ былъ неукоснительно держаться древн资料的 оригинала, не смѣя самостоятельнно относиться къ природѣ. И такъ образовался стиль портретный, но такой, который не только не имѣеть никакого отношенія къ природѣ, но даже полагалъ новую преграду между ею и художественнымъ творчествомъ. Но мы уже знаемъ, съ какою творческою свободою создавались типы христіанского искусства; знаемъ, что многіе изъ

нихъ, каковы напримѣръ типы личностей ветхозавѣтныхъ, уже ни коимъ образомъ не могли претендовать на портретное происхожденіе; знаемъ, что даже типъ Христа, при одинаковыхъ очертаніяхъ, видоизмѣнялся по взгляду художника. Слѣдовательно, чтобы возсоздавать во всей свѣжести христіанскіе типы, наша иконопись должна слѣдовать тому же процессу, который совершился въ искусствѣ въ эпоху ихъ созданія; то есть, съ идеальностью религіознаго благочестія, въ которомъ нельзя отказать нашимъ иконописцамъ, она должна соединять изученіе природы, и въ пей отыскивать формы, соответствующія описаніямъ типовъ въ подлинникахъ.

3) Лучшіе источники Византійскаго иконописнаго преданія отличаются правильностю рисунка какъ въ цѣлой Фигурѣ, такъ и въ ея оконечностяхъ, выраженіемъ, изящною группировкою, отличнымъ колоритомъ и даже свѣтлотѣнью. Слабый отблескъ этихъ достоинствъ по частямъ можно еще встрѣтить на нѣкоторыхъ изъ иконъ въ Россіи, называемыхъ Греческими или Корсунскими; но вообще русская иконопись далеко отклонилась отъ того изящества своихъ оригиналовъ, къ которому должна бы стремиться по самому принципу своему — быть вѣрною преданіямъ. И такъ, въ силу этого принципа, вполнѣ объясняемаго исторіею искусства, наша иконопись должна пріобрѣсти всѣ тѣ изящныя формы, которыя ей завѣщаны искусствомъ Византійскимъ. Это наследственное изящество должно примирить нашу иконопись со всѣми успѣхами художественной техники, какіе искусство на западѣ пріобрѣло въ лучшую эпоху своего процвѣтанія въ XV и XVI столѣтіяхъ; потому что дѣйствительно многое можно найти въ Византійскихъ миніатюрахъ лучшаго стиля, чѣдѣ не уступить по изяществу вкуса рисункамъ даже самого Рафаэля.

Наконецъ, 4) сама русская иконопись въ лицѣ лучшаго ея представителя второй половины XVII в., царскаго иконописца Ушакова, обнаружила рѣшительное стремленіе къ усовершенствованію, на основаніи развитія ея собственныхъ элементовъ. Ушаковъ писалъ въ двоякомъ стилѣ: въ собственно такъ называемомъ иконописномъ и въ фряжскомъ, и потому соединяясь въ своихъ произведеніяхъ византійское преданіе съ усовершенствованіемъ на западѣ техникою. То, чѣдѣ онъ заимствовалъ изъ западнаго искусства, могъ бы найти въ лучшихъ источникахъ Византійскаго, если бы они были ему извѣстны. Но во всякомъ случаѣ стремленія его усовершенствовать иконопись въ правильности рисунка, въ перспективѣ и ландшафтѣ, въ жизненномъ колоритѣ, не только не противорѣчать преданіямъ этого искусства, но вполнѣ съ нимъ согласуются. Ушаковъ же былъ возстановителемъ на Руси изящныхъ типовъ въ натуральную величину, соответствующихъ лучшимъ образцамъ древней мозаики и стѣннаго письма. Таковы, напримѣръ,

его превосходныя иконы по грудь въ медальонахъ, въ Московской церкви Троицы въ Никитникахъ (иначе Грузинской Богоматери), изображающіе Иисуса Христа въ святительскомъ облаченіи, Діонісія Ареопагита, Кирилла Іерусалимскаго, Епіфанія Кіпрскаго, Григорія Нісского, Іакова Брата Господня, Амвросія Медіоланскаго, Ігнатія Богоносца Антіохійскаго, Григорія Неокесарійскаго и Аeanасія Александрійскаго, и сверхъ того, на четвероугольной доскѣ икона Нерукотворенгао Спаса (писанная въ 1658 г.)¹⁾.

V. Отличіе искусства русскаго отъ западнаго по способу представлениія иконописныхъ предметовъ.

Уже въ первой главѣ этой статьи, опредѣляя стиль русской иконописи, мы должны были коснуться нѣкоторыхъ особенностей, которыми отличается восточное искусство отъ западнаго по способу представлениія иконописныхъ сюжетовъ. Въ теченіе всего изслѣдованія мы видѣли, что былъ въ исторіи древне-христіанскаго искусства такой періодъ, когда отличія этого вовсе не существовало, или, при незначительной разницѣ, и на востокѣ и на западѣ господствовала одинаковая норма для представлениія иконописныхъ сюжетовъ, именно періодъ отъ Константина Великаго и почти до XII в. Хотя романскій стиль, помутившій христіанскія преданія чудовищною символикою полуязыческаго воображенія съверныхъ Европейскихъ дикарей, значительно отклонялъ уже искусство западное отъ восточнаго²⁾; хотя стиль готическій уже прокладывалъ туть путь свободнаго творчества, по которому впослѣдствіи развилось западное искусство до своихъ блестательныхъ результатовъ въ эпоху Возрожденія; однако католическіе живописцы XIII и XIV в. въ способѣ представлениія иконописныхъ сюжетовъ представляютъ еще значительное сходство съ нашею иконописью, какъ напримѣръ, Дуччіо Боньинсенья въ изображенії Страстей Господнихъ на олтарномъ образѣ въ

1) Здѣсь перечислены всѣ эти иконы потому, что онѣ не точно означены въ книжѣ г. Ровинскаго обѣ иконописи, гдѣ на стр. 44 о нихъ сказано такъ: «Образа въ церкви Грузинской Богоматери: 3) Икона Нерукотворенного Спаса, и 4) Поясненія изображенія Пророковъ». Это, какъ явствуетъ изъ подписей на иконахъ, не пророки.

2) Вопросъ о признакахъ романскаго стиля въ древне-русскомъ искусствѣ, напр. въ прилѣпахъ Димитріевскаго собора во Владимірѣ, требуетъ для рѣшенія особеннаго изслѣдованія.

Сієнскомъ соборѣ (1311 г.), Джютто въ изображеніи Евангельскихъ событій на деревянныхъ иконахъ въ ризницѣ Флорентійскаго храма Св. Креста (нынѣ въ Академіи Художествъ, во Флоренціи) и въ стѣнной живописи Падуанской церкви, извѣстной подъ именемъ *Madonna dell'Arena*. И вообще не слѣдуетъ удивляться, встрѣчая въ старинномъ католическомъ искусствѣ иконописные сюжеты, подходящіе къ нормѣ нашихъ подлинниковъ. Это явленіе самое обыкновенное, на западѣ, пока искусство не переставало быть прямымъ выраженіемъ религіознаго чувства, безъ всякой примѣси постороннихъ интересовъ. Разница оказывалась только въ немногихъ отклоненіяхъ богословскаго характера, въ слѣдствіе различія католическихъ догматовъ отъ православныхъ. Напримѣръ, всѣ древнѣйшія изображенія Распятія на западѣ до XII вѣка включительно дѣланы были съ четырьмя гвоздями, согласно съ первоначальными преданьями и древнѣйшими свидѣтельствами, напр. Григорія Турскаго (*de gloria Martyrum*, гл. VI), и только съ XIII в. начинаетъ въ западномъ искусствѣ входить Распятіе съ тремя гвоздями — католическая особенность, которая возводилась уже въ силу догмата въ слѣдствіе убѣженія, приписываемаго Св. Франциску Ассизскому († 1226), такъ какъ этотъ основатель Францисканскаго ордена въ своей «молитвѣ къ Нищетѣ», между прочимъ, замѣчаетъ, что Нищета признала излишнею роскошью даже достаточное количество гвоздей для распятія Христа (то есть, въ числѣ четырехъ), и ограничила только тремя¹).

Впрочемъ многие изъ католическихъ догматовъ не наблюдались даже до позднѣйшаго времени. Такъ новый догматъ о Безсѣменномъ Зачатіи Св. Анны встрѣчаетъ себѣ противорѣчіе въ католическомъ искусствѣ даже XV и XVI столѣтій. Напримѣръ, одинъ живописецъ Сѣверно-Итальянской школы, конца XV в., Макрино д'Альба, изобразилъ Зачатіе Богородицы согласно съ нашими подлинниками, то есть, представивъ Іоакима и Анну при встрѣчѣ обнимающемся²). И вообще западное искусство, не твердое въ своихъ богословскихъ принципахъ, представляетъ постоянныя отклоненія отъ католическихъ догматовъ, частію по свободѣ, которою оно пользовалось, частію же въ слѣдствіе того, что оно иногда слѣдовало древнѣйшимъ преданіямъ церкви, отъ которыхъ католичество уже уклонилось. Такъ, напримѣръ, Крещеніе въ видѣ погруженія, а не поливанія, господствуетъ въ католическихъ обрядахъ еще въ XIII в., какъ свидѣтельствуетъ Ёома Аквінскій, признавая погруженіе болѣе правильнымъ и согласнымъ съ преданіями, нежели поливаніе (*Summa*, III, 66, статья 8)³); соотвѣтственно этому

1) Osanam, *Les Poëtes Franciscains*. Paris. 1859. Стр. 56.

2) Въ Публичномъ Музѣѣ во Франкфуртѣ на Майнѣ. № 5.

3) Io. Molanus, *De Historia SS. Imaginum*. Lovaniij. 1771. Стр. 297. 437.

и въ католическомъ искусстве встрѣчаемъ въ изображеніи Крещенія обрядъ погруженія, и не только въ раннее время, но даже въ XV в., какъ это можно видѣть на знаменитомъ триптихѣ Фламандскаго живописца Роже Ванъ-деръ-Вейдена, Старшаго († 1464), изображающемъ семь таинствъ, между которыми Крещеніе представлено согласно восточному обряду, то есть, священникъ погружаетъ младенца въ купѣль¹⁾.

Параллель между русскимъ и западнымъ искусствомъ, по различию въ способѣ представленія религіозныхъ предметовъ, должна имѣть важное значеніе, столько же въ теоретическомъ отношеніи, сколько и въ практическомъ. Въ теоретическомъ, она объяснить первоначальный видъ иконописныхъ сюжетовъ, сохранившійся въ нашихъ подлинникахъ, и отклоненія отъ него на западѣ въ слѣдствіе свободнаго развитія искусства; и такимъ образомъ наша иконопись будетъ введена въ исторію христіанскаго иконописнаго цикла, какъ посредствующее звено между древне-христіанскимъ періодомъ и позднѣйшимъ западнымъ. Въ отношеніи практическомъ, эта параллель, дасть возможность русскимъ художникамъ избѣгать тѣхъ ошибокъ, въ которыхъ они такъ часто впадаютъ, внося въ русскія иконы несвойственное имъ западное направленіе. Это будетъ въ нѣкоторомъ смыслѣ иконописная эстетика, основанная на исторіи христіанского искусства и провѣренная критически по памятникамъ разныхъ временъ и разныхъ направленій. Отдавая полную справедливость геніальнымъ произведеніямъ западныхъ художниковъ, такая эстетика, съ точки зреянія иконописныхъ преданій, можетъ находить въ нихъ несообразности, неточности, ошибки и даже недостатки во вкусѣ, по скольку эти произведенія уклоняются отъ чистоты религіознаго стиля, хотя бы они и были безукоризнены во всѣхъ другихъ отношеніяхъ.

Этотъ важный предметъ требуетъ особеннаго, обширнаго изслѣдованія, которое, обнимая весь русскій подлинникъ, могло бы послужить руководствомъ какъ для историковъ искусства, такъ и для художниковъ, въ ихъ практической дѣятельности. Мы ограничиваемся здѣсь только немногими замѣчаньями.

Такъ какъ искусство на западѣ особенно стало отклоняться отъ иконописнаго преданія въ эпоху его полнаго развитія, начиная съ XV в.; то иконописная критика будетъ приложена къ произведеніямъ преимущественно этого двѣтущаго періода, обнимающаго дѣятельность самыхъ знаменитыхъ западныхъ художниковъ. Изъ новѣйшихъ произведеній будетъ обращено вниманіе на лицевую Библію Шнорра (Bibel in Bildern) и на рисунки Овербека къ Евангелію, какъ потому, что оба эти собрания въ гравюрахъ слу-

1) Въ Антверпенск. Музей № 30 — 32.

жать источниками для современныхъ русскихъ художниковъ въ сочиненіи образовъ, такъ и потому, что рисунки Шнорра въ Германіи пользуются такимъ авторитетомъ, что издатель Евангелическаго календаря, профессоръ Пиперъ, ввелъ ихъ въ общій циклъ христіанскаго искусства, какъ необходимый предметъ въ христіанскихъ музеяхъ, назначаемыхъ для художественнаго и богословскаго образованія¹⁾.

Уже въ первой главѣ этой статьи было указано, что *профанація* священныхъ предметовъ составляетъ отличительную черту западнаго искусства въ его дальнѣйшемъ развитіи по пути свободнаго художественнаго творчества, и что строгій стиль религіозный на западѣ не имѣлъ самостоятельнаго значенія, и служилъ только явленіемъ переходнымъ къ искусству свѣтскому, чуждому интересовъ церкви. Реформація, навсегда поколебавшая основы католицизма, панесла окончательный ударъ церковному искусству на западѣ, и именно въ ту эпоху, когда процвѣталъ Рафаэль, Микель-Анджело, Бернардино-Луини, Альбрехтъ Дюреръ и другіе знаменитые мастера. Все, что было сдѣлано въ церковномъ искусствѣ послѣ этого великаго раскола въ западной церкви, отличается уже болѣзnenнымъ разложеніемъ стараго организма, когда то крѣпкаго и цвѣтущаго.

Профанація священныхъ предметовъ въ западномъ искусствѣ главнымъ своимъ источникомъ имѣть свободу творчества, которая, стремясь къ художественнымъ цѣлямъ, слегка относилась къ церковнымъ идеямъ, и, сближая церковное преданіе съ современною дѣйствительностью, переносила въ икону позднѣйшіе костюмы и обычай. Потому божественное унижалось неприличными ему, слишкомъ чувственными формами, и смѣшивалось съ ежедневною дѣйствительностью.

Прежде нежели предложимъ параллель между русскимъ и западнымъ искусствомъ въ изображеніи праздниковъ и другихъ библейскихъ событий, надоѣно разсмотрѣть нѣкоторые мотивы, общіе многимъ изображеніямъ, и разныя подробности, характеризующія способъ представленія иконописныхъ сюжетовъ въ западномъ искусствѣ. А именно:

1) Какъ ни погрѣшительна русская иконопись въ изображеніи обнаженныхъ фигуръ, но и западное искусство свое превосходное умѣніе въ этомъ дѣлѣ слишкомъ неумѣстно примѣняло къ иконописнымъ сюжетамъ. Такъ въ цвѣтувшую эпоху западной живописи принято было за обычай изображать Предвѣчнаго Младенца обнаженнымъ, когда онъ сидѣтъ на рукахъ Богородицы или находится около нея, съ обнаженнымъ же младенцемъ

1) Piper, Das christliche Museum der Universität zu Berlin. 1856.

Предтечою¹⁾. Микель-Анджело изобразилъ обнаженнымъ же Спасителя, какъ Судію, на Страшномъ Судѣ, въ видѣ античнаго божества, безъ бороды. Обнаженными же изображалъ онъ на Судѣ и Мучениковъ и Мученицъ, съ орудіями ихъ муки, что произвело скандалъ даже и въ католичествѣ, привыкшемъ къ художественнымъ вольностямъ: такъ что впослѣдствіи эту не-пристойную наготу велѣно было прикрыть драпировкою. На Страшномъ Судѣ, приписываемомъ Мемлингу, въ Данцигѣ (въ St. Marien-Ober-Pfarrkirche), преддверие Рая съ обнаженными праведниками производить смѣшное впечатлѣніе передбанника, не смотря на натуральность фигуръ и высокое подражательное искусство этого мастера.

2) Безцеремонность, съ которойю относится западное искусство къ своимъ божественнымъ идеаламъ, наглядно характеризуется обычаемъ полагать Предвѣтнаго Младенца на землѣ, какъ это находимъ на картинахъ Филиппо Липпи, Лоренцо Креди, Корреджіо, Рафаэля. Богородица около него стоитъ на колѣняхъ или сидитъ, молится или склоняется къ нему свою голову съ выражениемъ материнской любви. Столько же характеристиченъ въ этомъ отношеніи обычай — полагать на землѣ мертвое тѣло Спасителя, снятое со креста, обычай, которому слѣдовали почти всѣ лучшіе западные художники. Особенно тягостное впечатлѣніе производить изображеніе Спасителя, падшаго на земль подъ крестомъ, который онъ неся уронилъ на себя. Рафаэль въ своемъ знаменитомъ произведеніи, въ Мадритскомъ Музѣѣ (Lo Spasimo di Sicilia), не рѣшился довести до крайности это тягостное впечатлѣніе, изобразивъ Спасителя въ изнеможеніи только склоняющимся подъ крестомъ на колѣна, и при томъ въ самый начальный моментъ склоненія, потому что складки рукава еще только спускаются по рукѣ, которою онъ только что успѣлъ опереться на камень, падая на колѣно. Адамъ Крафтъ, въ своихъ барельефахъ Семи Остановокъ (Sieben Stationen) Спасителя, пущаго на Голгоѳу (въ Нюрембергѣ) между прочимъ изображаетъ и падшаго подъ крестомъ Спасителя, распростертаго по землѣ: но только благодаря своему великому таланту, проникнутому искренностью благочестія, онъ умѣлъ избавить при томъ отъ тягостнаго впечатлѣнія, придавъ фігурѣ Христа необычайно благородную позу²⁾). Но за то какъ жалки попытки въ этомъ сюжетѣ позднѣйшихъ художниковъ, напримѣръ Доменикино (въ Страффордовой галлерѣ), который будто съ намѣреніемъ представилъ Спасителя въ самомъ жалкомъ видѣ придавляемаго къ землѣ крестомъ, чтобы выразить въ Бого-

1) Поссевинъ привезъ изъ Италии въ Москву изображеніе Мадонны съ обнаженнымъ Младенцемъ Христомъ и Предтечою, но не смѣлъ показать этой картины царю Ивану Васильевичу, опасаясь оскорбить чувство приличія нашихъ предковъ.

2) См. изданіе Геллера и Ротбарта.

человѣкъ всю его человѣческую немощь. Столько же оскорбительного для эстетического вкуса представляютъ изображенія бичеванія Спасителя, какъ напримѣръ картина Л. Караваччи (въ Болонской галлереѣ), возбуждающая самое возмутительное чувство. Иногда тривиальныя подробности въ сценѣ жестокаго обращенія воиновъ съ Спасителемъ доходятъ до отвратительного безвкусія; какъ напримѣръ въ одной картинѣ Кельнской школы (въ Кельнск. Музѣѣ, № 129), Спаситель представленъ въ положеніи унизительномъ до смѣшнаго. Между тѣмъ какъ воины стаскиваютъ съ него рубашку, и, обнажая его, тянутъ его къ себѣ, Богородица привлекаетъ его въ другую сторону за убрюсъ, которымъ она его препоясала. Если уже потерянъ вѣрный тактъ, подсказываемый художнику вѣрующимъ сердцемъ, то никакая сентиментальность не спасетъ изображенія отъ его ложнаго, болѣзnenнаго впечатлѣнія. Рембрандтъ въ своей гравюрѣ хотѣлъ выразить что-то новое въ ночной сценѣ молящагося передъ крестною смертю Христа, но изобразилъ только какую-то женоподобную личность, въ первомъ разстройствѣ, падшую на колѣни и ищущую себѣ подпоры и утѣшенія въ явившемся ей ангелѣ. Божество уже уничтожено, и нужно было сводить съ неба ангела, не для того, чтобы возвеличить его служенiemъ идею о Богочеловѣкѣ, а чтобы при ангельскомъ сияніи мрачнѣе отг҃нить слабость человѣческую во всей ея беспомощности.

3) Уже въ первой главѣ этой статьи было обращено вниманіе на легковѣрность, съ которой западное искусство относится къ священнымъ предметамъ. До послѣдней своей крайности доходитъ она, когда раннее искусство въ своей наивности, а позднѣйшее въ испорченности воображенія—позволяетъ себѣ двухсмысленное смѣшеніе священнаго съ мірскимъ; напримѣръ, представленіе Иисуса Христа въ видѣ жениха, вѣнчающагося или обручающагося съ какою нибудь дѣвицею. Изъ XV в. можно указать на подобное представленіе въ картинѣ Джованни ди Паоло, изображающей бракосочетаніе Екатерины Сіенской съ Иисусомъ Христомъ, представленномъ въ зрѣльыхъ лѣтахъ, съ бородою. При обрядѣ присутствуютъ Богородица, Пророки, Апостолы и Ангелы (въ Итальянск. Отдѣленіи Кельнск. Музѣя, № 114). Корреджіо неоднократно изображалъ обрученіе Великомученицы Екатерины Александрійской съ Христомъ Младенцемъ, въ видѣ дѣтской забавы, которую и Богородица и сама Екатерина съ снисходительною любезностью принимаютъ за шутку. Впрочемъ, справедливость требуетъ замѣтить, что искусство древнѣйшее на западѣ трактовало этотъ предметъ съ подобающимъ ему достоинствомъ въ видѣ дѣйствительного таинства, двусмысличество котораго устранилась младенческимъ возрастомъ Небеснаго Жениха¹⁾.

1) Противъ неприличныхъ вольностей католического искусства въ изображеніи священнымъ предметовъ не однократно возставали западные богословы, начиная съ Св. Бер-

4) Не малымъ средствомъ къ профанаціи священныхъ предметовъ послужило въ западномъ искусствѣ введеніе въ нихъ современныхъ художникамъ костюмовъ. Этого требовало уже само католичество, которому пріятно было видѣть Пророковъ и Апостоловъ въ видѣ католического духовенства. Потому очень рано стали изображать библейскія личности съ обритою бородою. Такъ учитель Леонорда-да-Винчи, Андрей Вероккіо, представилъ Иоанна Предтечу обрѣтымъ, когда онъ креститъ Иисуса Христа (въ Академіи Художествъ во Флоренціи). На одной изъ миниатюръ Молитвенника, приписываемыхъ придворному живописцу французского короля Людовика XI, Жану Фукѣ (у Брентано, во Франкфуртѣ на Майнѣ), Богородицу съ Іосифомъ обручаютъ католический епископъ, бритый. Лука Лейденскій, XVI в., изображаетъ Евангелистовъ не только бритыми, но и съ очками на носу. Извѣстна циническая тривіальность, съ которой трактуетъ священные сюжеты Рембрандтъ, обстановливая ихъ Голландцами въ костюмахъ своего времени.

Прежде нежели мы приступимъ къ подробностямъ въ отличіи русской иконографіи отъ западной, надобно предупредить, что нѣкоторыя западныя новизны были введены въ нашу иконопись уже въ XVII в., а, можетъ быть, и раньше, въ слѣдствіе разныхъ случайностей. Но эти нововведенія или остались въ нашей иконописи какъ исключенія, или же не привились къ ней.

Къ исключеніямъ надобно отнести нѣсколько наименованій иконъ Богородичныхъ съ непокрытою покрываломъ головою Богородицы. По общему правилу восточной иконописи голова Богородицы покрыта покрываломъ, какъ въ знакъ того, что она не только Дѣва, но уже и родившая, такъ и для того, чтобы типъ ея согласовался съ обычаемъ — не являться женщинамъ на молитву съ непокрытою головою. Впрочемъ, еще въ живописи катакомбъ I-го и II-го столѣтій Богородица пишется двояко, и съ покрытою и съ непокрытою головою, какъ напримѣръ въ катакомбахъ Прискиллы. Непокрытую голову Богородицы археологи объясняютъ мыслю дать этому священному типу значеніе Приснодѣвы, въ противоположность обычай женщинъ покрывать голову. Съ этою мыслю вполнѣ согласуется вѣдома Богородичной иконы *Мати и Дѣва*: Богородица представлена съ распущенными

нарда и до позднѣйшихъ временъ. Вотъ напр. любопытная выписка изъ Эразма приводимая въ цитованномъ выше сочиненіи Молана: *De Historia SS. Imaginum: «Artifices quidam, cum pingunt aliquid ex Evangelicâ historia, affingunt impias ineptias. Veluti cùm exprimunt Dominum apud Martham ac Mariam exceptum convivio, dum Dominus loquitur cum Mariâ, fingunt Ioannem adolescentem clam in angulo fabulantem cum Marthâ, Petrum exsiccantem cantharum. Rursum, in convivio, Martham à tergo assistentem Ioanni, alterâ manu injecta humeris: alterâ velut irridente Christum, qui nihil horum sentiat. Item, Petrum jam vino rubicundum, cyathum admovere labris. Et haec cùm blasphema sint et impia, tamen faceta videntur».* Стр. 122.

по плечамъ волосами и съ короною на головѣ. Въ томъ же видѣ, то есть, въ коронѣ съ распущенными по плечамъ волосами, Богородица изображается на принятыхъ въ нашей иконописи иконахъ: *Силемской*, *Всехъ Скорбящихъ Радости*, *Византийской*. Спускаются волосы по плечамъ, не изъ подъ короны, а изъ подъ покрывала, на иконѣ *Долинской*. Наконецъ, совсѣмъ открытая голова, безъ покрывала и вѣнца, на иконѣ *Ахтырской*, на которой Богородица стоитъ съ распущенными по плечамъ волосами при распятомъ Спасителѣ. На иконѣ, именуемой *Благоуханный цветъ*, распущенные волосы убранны цветами. Такоже распущены волосы и на иконѣ *Виленской*, только надъ головою Богородицы два Ангела держать корону. Но и при непокрытой головѣ Богородичного типа въ нашей иконописи наблюдается то правило, чтобы волоса спускались по плечамъ, а не были заплетены въ косы.

Какъ исключеніе, является, но очень рѣдко, Христосъ-Младенецъ на колѣняхъ Богородицы обнаженный, но всегда препоясанный. Напримѣръ на иконахъ: *Долинской*, *Воспитаніе*. Впрочемъ, такъ какъ большая часть разныхъ наименованій Богородичныхъ иконъ (до 130) относятся въ Русской иконописи къ XVII в., то многое объясняется въ нихъ вліяніемъ западнаго искусства¹⁾.

Къ новизнамъ, входившимъ къ намъ съ запада въ XVII в., но не признаннымъ въ Русской иконописи, надоѣно отнести католический обычай молитвы сложеніемъ ладоней и стояніе Богородицы на колѣняхъ передъ Христомъ-Младенцемъ въ изображеніи Рождества. То и другое можно, напримѣръ, видѣть въ старопечатномъ Львовскомъ Евангеліи, Михаила Слозки, 1636 г., на политипажномъ изображеніи Рождества Христова (л. 3, обор.).

Параллель между Русскою иконографіею и западною ограничивается здѣсь только немногими изъ важнѣйшихъ событий Нового Завѣта²⁾.

— Благовѣщеніе. По описанію въ подлинникѣ, приведенному на стр. 31-ой, намъ уже извѣстно, что этотъ предметъ изображался троеко: на колодцѣ, съ веретеномъ и просто въ храминѣ. Такъ какъ первые два перевода основаны на апокрифахъ, то въ новѣйшее время у насъ стала пред-

1) Эти подробности приведены по стариннымъ гравюрамъ Богородичныхъ иконъ.

2) Систематическое обзорное иконописныхъ сюжетовъ, преимущественно западнаго искусства: Ioan. Molanus et Natalis Paquot, *De historia SS. Imaginum et picturarum*. Lovani. 1771.—Bombelli, *Raccolta delle immagini della B-ma Vergine*. Roma. 1792.—Münster, *Simbilder 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 восточнаго искусства: Didron, *Manuel d'Iconographie Chrétienne*. Paris. 1845.

почитаться переводъ послѣдній, согласный съ Евангеліемъ (отъ Луки, I, 28—38). По древнѣйшимъ подлинникамъ не требуется, чтобы Богородица была занята чтеніемъ или держала въ рукахъ книгу, и только по позднѣйшой редакції, она читаетъ открытую книгу, какъ мы видѣли на стр. 38. Богородица можетъ сидѣть или стоять, Западная иконографія знала переводы на колодцѣ и съ веретеномъ только въ періодъ искусства древне-христианскаго, но, со времени отдѣленія ея отъ искусства Византійскаго, она ихъ забыла, и стала употреблять переводъ преимущественно съ книгою. Въ древнѣйшихъ западныхъ изображеніяхъ Богородица, какъ и у наст., или стоитъ или сидѣть, а не преклоняетъ колѣнъ передъ Ангеломъ, какъ это введено было на Западѣ потому, противъ исторической истины, потому что преклонять колѣна не было въ обычаяхъ Іудейскихъ¹⁾). Беато-Анджелико Фьезолійскій (XV в.) выразилъ въ колѣнопреклоненіи Богородицы идею о ея смиреніи, какъ рабы Господней, и о сокрушеніи сердечномъ, съ какимъ она, будто исповѣдуясь въ грѣхахъ, преклонила колѣна передъ Архангеломъ, котораго иногда онъ ставить на одно колѣно, иногда же изображаетъ стоящимъ на ногахъ передъ колѣнопреклоненной Богородицею. Не смотря на искренность благочестиваго живописца, икона погрѣшаетъ въ религіозномъ смыслѣ, низводя Царицу Небесную до сокрушающейся грѣшницы. Эта униженная поза противорѣчитъ первобытному возврѣнію древне-христианскаго искусства, старавшагося придать Богородицѣ, въ моментъ благовѣщенія, видъ торжественный, почему и изображалась она сидящею на престолѣ, какъ Царица; также изображали ее и древніе итальянскіе живописцы сидящею, а Архангель преклоняетъ передъ нею колѣна, напримѣръ, на иконахъ Лоренцо Монако, Симона Мемми²⁾). Но живописцы современные намъ, слѣдя позднѣйшему католическому искусству, любятъ давать Богородицѣ въ благовѣщеніи колѣнопреклоненную позу, что распространяется и на Руси, благодаря авторитету Овербека и Шнорра, которыхъ рисунки для неразборчивыхъ изъ русскихъ живописцевъ замѣняютъ лицевой подлинникъ. У Овербека и Богородица и Архангель стоять на колѣняхъ другъ противъ друга. Между ними ваза съ лиліею. Это какъ бы колѣнопреклоненное чествованіе другъ друга, во время самаго благовѣстія. У Шнорра взять тотъ моментъ, когда Архангель только что подходитъ къ стоявшей уже на колѣняхъ Богородицѣ, занимавшейся чте-

1) Такъ напр. въ древнемъ рельефѣ на амвонѣ Веронскаго Собора Богородица, еще безъ сиянія кругомъ головы, стоитъ передъ благовѣствующимъ Ангеломъ: «è senza nimbo, ed in piedi secondo l'antica verit, non essendo stato uso Ebraico d'inginocchiarsi» — замѣчаетъ Маффеи, Verona illustrata, кн. III, гл. 3.

2) Jameson, Legends of the Madonna. 1864. стр. 168—172.

піемъ. Застигнутая на молитвѣ, она въ смущеніи опускаетъ правую руку съ книгою между колѣнъ, а лѣвою будто прикрываетъ грудь, и обертывается къ подходящему Архангелу. Наивное движение рукъ, напоминающее Венеру Медицейскую и Кнідскую, оскорбляетъ чувство приличія, какъ остатокъ тѣхъ профанаций, которыми сопровождало этотъ сюжетъ западное искусство, начиная уже съ XVI в. Такъ напримѣръ, на одной фрескѣ въ Сузѣ благовѣстующій Ангель представленъ въ видѣ амура, въ юношескомъ возрастѣ, съ лукомъ и стрѣлою въ рукахъ, а кругомъ Богородицы суетятся маленькие крылатые амурчики. Въ панданѣ къ этому одинъ изъ современныхъ живописцевъ изобразилъ Богородицу въ моментъ благовѣщенія въ видѣ разряженной невѣсты, при которой явленіе Архангела должно соотвѣтствовать вѣжливому шаферу. Чѣдѣ въ современной живописи объясняется легковѣремъ и кощунствомъ, то въ старомъ западномъ искусстве — наивностью фантазіи, не руководимой преданіемъ и догматами. Такъ на одномъ изображеніи Благовѣщенія въ Грауденцѣ, благовѣстующій Архангель, какъ вѣстникъ, является къ Богородицѣ съ письмомъ¹⁾.

Междуда старинными отклоненіями отъ преданія заслуживаютъ особенного вниманія изображенія Благовѣщенія еретической и символической. Еретической имѣютъ цѣлью выразить ту мысль, что Дѣва Марія не зачала Спасителя въ своемъ тѣлѣ, но получила его въ младенческомъ видѣ съ Неба въ моментъ благовѣщенія. Это ученіе, довольно распространенное въ сѣверной Италії въ XIII в., встрѣчается между памятниками итальянского искусства, напримѣръ въ одномъ рельефѣ XIV в., распространенномъ въ спинахъ Арунделева Общества.²⁾ Богородица безъ сіянія па головѣ, сидить съ книгою въ рукѣ, позади ея какая-то дѣвица съ веретеномъ. Благовѣстующій Архангель, сопутствующий двумя Ангелами, преклоняетъ одно колѣно. Къ Богородицѣ слетаетъ голубь, а выше его обнаженный Младенецъ-Христосъ, тоже безъ сіянія, поддерживается въ небесномъ пространствѣ, окруженный Херувимами.

Въ противоположность этому еретическому представлению, въ русской иконописи па иконахъ Благовѣщенія, Богородица изображается иногда съ Христомъ-Младенцемъ, начертанномъ на Ея чревѣ (напр. въ Московскомъ Благовѣщенскомъ Соборѣ), какъ бы въ означеніи того, что воплощеніе Сына Божія мгновенно воспослѣдовало вмѣстѣ съ Благовѣщеніемъ.

Изображенія символической основаны на ученіи средневѣковыхъ Физиологовъ, или Бестіаріевъ, обѣ Единорогѣ, и Благовѣщеніе даже въ XVI в.

1) Menzel, Christliche Symbolik, II, стр. 517.

2) Didron, Société d'Arundel. Prospectus. Paris. 1858. Стр. 18.

иногда представлялось на западѣ подъ видомъ охоты за этимъ мистическимъ звѣремъ, подъ символомъ котораго разумѣлся самъ Иисусъ Христосъ. Четыре охотничьи собаки гонятся за нимъ—это символы Милосердія, Истины, Правосудія и Мира; Архангель въ видѣ охотника, по съ крыльямъ, трубить въ рогъ, а Единорогъ спасается на колѣнѣахъ сидящей Богородицы¹⁾. Какъ ни странно это затѣйливое изображеніе, но первоначальный поводъ къ нему въ символѣ Единорога мы встрѣтили уже и въ искусствѣ Византійскомъ, именно на одной изъ миниатюръ Лобковской Псалтыри IX в.

Западное искусство впослѣдствіи усвоило Благовѣщенію одну подробность, безъ которой обходится русская иконопись, и которая не упоминается въ нашихъ подлинникахъ. Это лілія—символъ невинности и щѣломудрія. Или ее держитъ въ рукахъ Архангель, или она стоитъ въ вазѣ между благовѣщующимъ и Богородицею. Древнѣйшіе мастера на западѣ, до XIV включительно, не вмѣняли еще въ необходимость внесеніе этой подробности въ Благовѣщеніе, и часто писали этотъ сюжетъ безъ ліліи.

Наконецъ въ заключеніе надобно упомянуть обѣ одной существенной особенности въ изображеніи этого события. Это—обычай принятый въ русскомъ искусстве, раздѣлять этотъ сюжетъ на двѣ отдѣльныя иконы, помѣщаемыя поодиночкѣ на обѣихъ половинкахъ царскихъ дверей. Это обычай очень древній. Такъ раздѣляются иногда обѣ фигуры на древнихъ миниатюрахъ, по обѣ стороны текста; такъ раздѣлены они на тріумфальной аркѣ въ упомянутой Падуанской церкви, расписанной Джютто и его учениками (*Madonna dell' Arena*).

— Цѣлованіе Елизаветы. По древнѣйшимъ изображеніямъ на греческихъ миниатюрахъ этотъ сюжетъ представляется одинаково: обѣ святые женщины, встрѣчаясь на крыльцахъ или у дверей зданія, другъ друга обнимаютъ. Иногда Богородица стремительно бросается въ объятія Елизаветы. Такъ изображается это событие и въ русской иконописи, съ которой очень часто согласуется въ этомъ и западная, напримѣръ, въ знаменитой картинѣ Альбертинелли (конца XV в.)²⁾. Но западное искусство уже рано стало и отклоняться отъ древняго преданія, изображая Елизавету на колѣнѣахъ. Такъ представилъ ее Джютто на деревянной иконѣ: Елизавета, падши передъ Богородицею на колѣни, протягиваетъ къ ней руки, чтобы обнять ее, равно какъ и сама Богородица стремится къ ней въ объятія³⁾. Эту же позу Елизаветы удержали и новѣйшіе руководители русскихъ живописцевъ, Овербекъ

1) Jameson, *Legends of the Madonna*. Стр. 170—171. Подобное изображеніе можно видѣть въ Христіанскомъ Музѣї Академіи Художествъ въ Петербургѣ.

2) Во Флорентійской Галлереѣ Uffizi.

3) Во Флорентійской Академіи Художествъ, изъ храма Св. Креста.

и Шнорръ; сверхъ того послѣдній изъ нихъ—не совсѣмъ удачно, заставилъ Елизавету такъ протянуть свои руки, что она будто не привѣтствуетъ приходящую, не стремится обнять ее, а отгоняетъ Ее отъ Себя.

— Рождество Іисуса Христа. Описаніе въ русскихъ подлинникахъ приведено уже выше на стр. 34 и 31—32, гдѣ было обращено вниманіе и на осложненіе этого предмета, присовокупленіемъ къ нему Поклоненія Волхвовъ. Изъ соединенія этихъ двухъ сюжетовъ на одной иконѣ надобно заключить, что наша иконопись придерживалась того преданія, что прішествіе Волхвовъ непосредственно слѣдовало за Рожденіемъ Спасителя. Тоже явствуетъ и изъ миніатюръ Ватиканскаго Менологія, въ которыхъ Поклоненіе Волхвовъ, хотя отдалено отъ Рождества, но помѣщено подъ 25-мъ Декабря. По преданіямъ католическимъ, прішествіе Волхвовъ, или Царей, совершилось значительно позѣ, когда уже Предвѣчный Младенецъ подросъ, и сверхъ того самое празднество Поклоненія Царей отнесено къ 6-му Января, будучи сближено съ идею о Богоявленії (*Θεοφάνεια*). Съ поклоненіемъ Волхвовъ новорожденному Христу по нашимъ подлинникамъ соединяется поклоненіе пастырей, которое по Евангелію предшествуетъ прибытію Волхвовъ. Потому въ Ватиканскомъ Менологіи, при Рождествѣ присутствуютъ одни пастыри. О вертепѣ было уже сказано на стр. 32-ой. Искусство западное усвоило Рождеству не пещеру, а зданіе, иногда развалину великолѣпныхъ античныхъ палатъ. Хотя въ Евангеліи не сказано о присутствіи вола и осла при ясляхъ; однако эта подробность, идущая отъ древнѣйшихъ временъ и свято сохраняемая въ русскихъ подлинникахъ, основана на текстахъ Пророка Исаіи: «позна воль стяжавшаго и, и осель ясли господина своего» (I, 3), и Пророка Аввакума: «посреди двою животну познанъ будеши» (III, 2). Въ западномъ искусствѣ уже съ XV в. эта особенность въ изображеніи Рождества стала опускаться. Что касается до лежащей Богородицы и до присутствія бабы Соломеи съ купѣлью; то на западѣ уже и въ XIV в. эти подробности не наблюдались, съ чѣмъ, какъ мы видѣли, согласуются и наши позднѣйшіе, исправленные подлинники. Было уже замѣчено о неприличномъ обычай полагать Христа-Младенца на землю; Марія стоитъ тогда на колѣняхъ, часто и Йосифъ. Иногда оба сидятъ. Древнее искусство и наша иконопись изображаютъ Младенца спеленутымъ; католическое искусство—не только распеленутымъ, но часто и обнаженнымъ. Иногда новорожденному поклоняются Ангелы, иногда, по игривости католической фантазіи, они играютъ на инструментахъ и даже пляшутъ.

Любопытно обратить вниманіе на то, какъ изображается въ этомъ событіи Йосифъ. По русскимъ подлинникамъ, онъ сидитъ въ задумчивой позѣ, какъ бы не видя совершающагося. Тоже мысль, но уже съ неприличною

наивностию выражена на одномъ древне-немецкомъ изображеніи Рождества, гдѣ Иосифъ представленъ спящимъ (1250—1350 г.)¹⁾. Чтобы дать ему какое нибудь занятіе, иногда изображается онъ подходящимъ къ яслиямъ съ фонаремъ, чтѣ не всегда бываетъ удачно, такъ какъ событие достаточно можетъ быть освѣщено сіяніемъ Младенца и Ангеловъ. Иногда, какъ въ знаменитой «Ночи» Корреджіо, онъ хлопочетъ около осла. Если съ одной стороны западное искусство, или по наивности безцеремонно обходится съ Иосифомъ, или даже намѣренno его удаляетъ отъ участія въ общемъ ликованіи и поклоненіи, которымъ окружается новорожденный Спаситель; то съ другой стороны оно удостоиваетъ его высочайшей почести, изображая его съ Христомъ-Младенцемъ на рукахъ, и такимъ образомъ возлагая на него священное призваніе Богоматери — быть земнымъ престоломъ Небесному Царю.

— Крещеніе. По русскимъ подлинникамъ: «Христосъ въ Йорданѣ стоитъ нагой, безъ одѣяній, голову преклонилъ Предтечѣ. Гора празелень. Съ правой стороны преклонился къ Нему Предтеча: рукою правою крестить, а лѣвой молебна, на небо персты простерты, и самъ зритъ на небо. Передъ нимъ стоять Ангелы. Одинъ Ангель держить бѣлую ризу; на немъ риза багоръ, исподъ лазорь. Другой Ангель держить ризу багоръ, а на немъ риза киноварь, исподъ празелень. Третьяго Ангела мало видѣть; а всѣ преклонились ко Христу. Изъ облака Духъ Святой какъ бы въ Іоаннову десницу направляется. Самъ Христосъ рукою благословляетъ Йорданъ, а другою нѣсколько прикрылъ свое тѣло. На Предтечѣ риза санкиръ дичь, исподъ козлятина мохнатъ съ чернѣломъ; самъ бось. Во Йорданѣ двѣ рыбы: одна идетъ вверхъ, а другая къ землѣ. Отъ Господа Саваоѳа исходитъ Духъ Святый трисіяненъ на Христа. У Господа Саваоѳа свитокъ, а въ немъ писано: «сей есть Сынъ Мой возлюбленный, о Немъ же благоволихъ». Кромѣ рыбъ, на древнихъ нашихъ иконахъ Крещенія въ водѣ пишется одна, а иногда и двѣ человѣческія фигуры, какъ, напримѣръ, въ лицевомъ Подлинникѣ гр. Строганова. Одна фигура должна означать олицетвореніе Йордана, какъ мы видѣли уже выше на Равеннской мозаїкѣ V-го в.; двѣ фигуры означаютъ или Море и Йорданъ, или двѣ реки *Йорз* и *Данз*, какъ онъ иногда олицетворяются на Византійскихъ миниатюрахъ. Въ греческомъ подлинникѣ Діонисія сказано: «Ниже Предтечи, въ Йорданѣ, нагой человѣкъ, легъ поперекъ, со страхомъ озирается назадъ на Христа; держить вазу, изъ которой льется вода. Около Христа рыбы». — Ясно, что этотъ обнаженный человѣкъ, удаляющійся въ страхѣ — самъ Йорданъ. Его присут-

1) Въ Кёльнскомъ Музѣѣ (№ 2).

ствіе вмѣстѣ съ олицетвореніемъ моря объясняется текстомъ Псалтыри: «что есть море, яко побѣгло еси, и тебе, Йордане, яко возвратился еси вспять» (113,3); и въ другомъ мѣстѣ: «видѣша тя воды, Боже, видѣша тя и убоявшася» (76,16). На Аеонской Горѣ встрѣчаются иконы Крещенія съ зміями въ водѣ, около камня, на которомъ стоитъ Христосъ. Это соотвѣтствуетъ тексту Псалтыри: «ты стерль еси главы змievъ въ водѣ» (73, 13). Что же касается до рыбъ, то онѣ, по древне-христіанской символикѣ, должны означать будущихъ Христіанъ, сопричастившихся Христу въ таинствѣ Крещенія. Между стѣнною живописью катакомбъ Понтіана есть нѣсколько изображеній, относящихся не къ древне-христіанскому, а уже ко второму пе-ріоду иконописного преданья. Изъ нихъ одно имѣеть предметомъ Крещеніе. Въ рѣкѣ нѣть ни рыбъ, ни олицетвореній въ видѣ человѣческихъ фигуръ, но по берегу къ водамъ Йордана подходитъ олень, соотвѣтственно тексту Псалма: «Имже образомъ желаетъ елень на источники водныя: сице же-лаетъ душа моя къ тебѣ, Боже» (40, 2). Слѣдовательно — это тоже симво-лическое представлениe христіанской души, жаждущей крещенія. Потому на древнихъ купѣляхъ изображались олени. — Западное искусство уже съ XIV в. стало устраниТЬ изъ Крещенія символические знаки. У насъ олицетвореніе Йордана въ этомъ сюжетѣ еще господствуетъ въ XVII в., но въ толковые подлинники уже не вошло. Наконецъ въ позднѣйшее время рус-ская иконопись обходится въ иконахъ Крещенія и безъ рыбъ, и безъ олицетвореній.

Самый важный пунктъ въ этомъ сюжетѣ касается самаго способа въ обрядѣ Крещенія, то, есть, въ поливаніи или погруженіи. Уже замѣчено выше, что восточный обрядъ погруженія господствуетъ и на западѣ, даже до XII в.. Въ изображеніяхъ Крещенія этотъ обрядъ выражается вовпер-выхъ, тѣмъ, что Христосъ стоитъ въ водѣ глубоко погруженъ, не только по поясъ, какъ онъ представленъ въ упомянутой стѣнной живописи катакомбъ Понтіана, но даже почти по шею, какъ изображается на Византій-скихъ миниатюрахъ, напримѣръ въ Лобковской Псалтыри IX в. Вовторыхъ, Предтеча не поливаетъ на Христа воду, а только возлагаетъ на Его главу свою десницу, какъ это опредѣлительно и сказано въ Греческомъ подлинникѣ Діонисія: «его, т. е. Предтечи, десница на главѣ Христа», и какъ это пред-ставлено на упомянутомъ изображеніи катакомбъ Понтіана. Ясно, слѣдо-вателльно, что изображеніе Христа стоящимъ въ Йорданѣ только по колѣна или даже по щиколки — есть изображеніе католическое, соотвѣтствующее обряду поливанія. Только при такой постановкѣ обнаженной фигуры оказы-вается необходимость препоясанія, которое, приличія ради, сильно распро-странено на новѣйшихъ иконахъ. Впрочемъ, эта лишняя подробность могла

быть введена и въ слѣдствіе неискусности нашихъ старинныхъ иконниковъ, которые панично писали на водахъ Йордана обнаженную фигуру Христа не погруженную, а будто чудесно держащеюся на поверхности. Эта странность произошла отъ неумѣнья воспроизвести древнѣйшіе оригиналы, въ которыхъ погруженное въ Йорданъ тѣло просвѣчиваетъ сквозь прозрачную воду; и такимъ образомъ, не понявъ прозрачности и игры свѣта, иконописцы обнаружили всю фигуру, поставивъ ее на поверхности водъ.

По русской иконописи, Крещеніе Спасителя, какъ великое таинство, окружено только символами и святостью. Событие совершается таинственно и уединенно, недоступно для постороннихъ свидѣтелей. Присутствуютъ только три Ангела; въ изображеніи катакомбъ Понтіана — даже только одинъ Ангелъ, а на мозаикѣ Равеннскаго Баптистерія — ни одного. Впрочемъ, Византійское искусство въ этомъ отношеніи слѣдовало двумъ переводамъ: по одному, принятому русскою иконописью, при крещеніи не допускаются посторонніе свидѣтели, по другому — допускаются, какъ это можно видѣть въ Менологіи императора Василія (989—1125 г.), подъ 6 января. Спаситель въ водѣ по самую грудь, но такъ что очеркъ всей его фигуры видится сквозь воду. Направо отъ зрителя два Ангела держать ризы; налево Предтеча, наложилъ правую руку на голову Спасителя. Всѣ эти четыре фигуры въ вѣнцахъ сіянія; но позади Предтечи стоять еще двѣ мужскія фигуры. Это посторонніе свидѣтели; потому что ихъ головы не окружены сіяніемъ святости. Этотъ переводъ съ посторонними лицами особенно развитъ въ искусствѣ западномъ, которое, изыскивая средства заинтересовывать новизною въ изображеніи Евангельскихъ событий, нашло сообразнымъ для своихъ цѣлей окружить Крещеніе Спасителя свидѣтелями и зрителями, болѣе или менѣе равнодушными участниками совершающагося события. Едва ли нужно объяснять, какъ неловко послужило искусство въ этомъ случаѣ; но слѣдуетъ упомянуть, что толпѣ свидѣтелей и зрителей Рафаэль¹⁾ думалъ дать особенную мысль, сгруппировавъ ихъ около Христа, а Предтечу окруживъ Ангелами. Такимъ образомъ Христосъ стоитъ на стражѣ грѣшнаго человѣчества, тогда какъ Его Предтечѣ служатъ и поклоняются Ангелы. То есть: икона съ своимъ таинствомъ затушевывается историческою картиною, выражавшею личныя тенденціи художника; точно также, какъ въ Ночи Корреджіо Рождество Христово послужило только поводомъ для группы фигуръ, поставленныхъ въ поэтическомъ ландшафтѣ, и для тройкаго освѣщенія.

Руководители современныхъ русскихъ живописцевъ, Шинорръ и Овер-

1) Въ Ватиканскихъ Ложахъ, въ Римѣ.

бекъ, изображаютъ Крещеніе сообразно съ позднѣйшимъ католическими искусствомъ. У Шнорра Христосъ стоитъ въ водѣ ниже колѣнъ; ладони сложилъ по-католически; препоясанъ. Налѣво отъ зрителя три Ангела; направо Предтеча поливаетъ на голову Христа воду изъ сосуда. Позади Предтечи зрители. У Овербека при Крещеніи тоже присутствуютъ посторонніе свидѣтели.

— Тайная Вечеря. Съ древнѣйшихъ временъ въ Византійскомъ искусстве изображается двояко: или какъ историческое событие, и тогда Христосъ и Апостолы возлежать кругомъ овального стола, при чемъ юный Иоаннъ поклоняется на лонѣ своего божественнаго учителя; напримѣръ, въ Греческомъ Евангеліи не позднѣе IX в., въ Петербургской Публичной Библиотекѣ; или — какъ прообразованіе Таинства Евхаристіи, и тогда Христосъ изображается дважды подъ сѣнью жертвенника: шести подходящимъ къ нему Апостоламъ даетъ онъ хлѣбъ, а другимъ шести — вино изъ сосуда; какъ напримѣръ, въ Греческой Псалтыри Лобкова. И тотъ и другой переводъ встрѣчаемъ въ древне-русскомъ искусстве, напримѣръ, въ миниатюрахъ Углицкой Псалтыри 1485 г., въ Петербургской Публичной Библиотекѣ. Символический способъ представленія этого сюжета, то есть, переводъ съ дважды изображаемымъ Спасителемъ, въ древне-русскомъ искусстве господствуетъ, составляя существенную принадлежность олтаря, какъ святынища, где совершаются таинство, изображаемое на этой иконѣ. Сначала этотъ сюжетъ украшалъ восточную стѣну олтаря, то есть, абсиду, или конху, какъ это мы видѣли уже на мозаикахъ Кіевскихъ храмовъ XI в. Потомъ онъ занялъ място на сѣни надъ Царскими вратами, какъ предписывается это Русскимъ подлинникомъ, и какъ это было принято въ храмахъ Новгородскихъ и Московскихъ. Что касается до Греческаго подлинника Діонисіева, то онъ предписываетъ изображать этотъ сюжетъ только исторически, то есть, Христа съ Апостолами за трапезою, и при томъ уже не возлежащаго, а сидящаго. Это — очевидное подновленіе.

На Западѣ былъ въ употребленіи тоже двоякій способъ представленія Тайной Вечери, исторической и мистической. Въ Италии уже въ XIV в. этотъ предметъ изображался исторически, какъ это можно видѣть на фрескѣ, приписываемой Джотто, по скорѣе его школы, въ трапезной залѣ бывшаго Францисканскаго монастыря при храмѣ Св. Креста (нынѣ ковровая фабрика), во Флоренціи. За длиннымъ и узкимъ столомъ, а не за круглымъ, какъ принято въ Русской иконописи — сидѣть Апостолы, по сторонамъ Спасителя, на лонѣ котораго возлежитъ юный Иоаннъ; по другую сторону стола, отдалѣнно отъ прочихъ, сидѣть Іуда, опуская кусокъ хлѣба въ блюдо. Христосъ поднялъ правую руку, благословляя католическимъ сложеніемъ пер-

стовъ, и какъ бы извѣщая объ имѣющемся совершиться; потому что Апостолы приходять въ смущеніе: одни поражены, другіе опечалены: такъ что въ этой фрэстѣ уже предсказывается та великая драма, которую впослѣдствіи создалъ Леонардо-да-Винчи въ своемъ знаменитомъ произведеніи. Всѣ фигуры писаны en face, кромѣ Іуды, которому данъ невзрачный и пошлый профиль хитраго и низкаго человѣка. — Миистически изобразилъ это событие Беато-Анджеліко Фьезолійскій, въ XV в.¹⁾ Восмѣро Апостоловъ сидятъ за столомъ, постановленнымъ глаголемъ, и въ молитвенномъ благоговѣніи ожидаютъ Причащенія; между тѣмъ какъ Христосъ, проходя по другой сторону стола съ сосудомъ съ облатками, даетъ одну изъ нихъ вкусить юному Иоанну. По одну сторону стоять на колѣняхъ четверо Апостоловъ, по другую, тоже на колѣняхъ Богородица. Какъ монахъ и католикъ, Беато-Анджеліко перевелъ на католические нравы древне-христіанскій сюжетъ, придавъ ему сентиментальный оттѣнокъ и произвольное tolkovanié соприсутствиемъ Богородицы. — Впослѣдствіи представление историческое, по ходу Западнаго искусства, должно было взять перевѣсъ надъ мистическимъ. Доменико Гирландайо²⁾, Рафаэль³⁾, Леонардо-да-Винчи⁴⁾, трактовали этотъ предметъ исторически. Только въ помѣщеніи Іуды отдельно отъ прочихъ Апостоловъ, по другую сторону стола, они слѣдовали наивному взгляду ранней эпохи. Для драматического эффекта, который имѣлся цѣллю у Леонардо-да-Винчи, сообразнѣе было бы помѣстить измѣнника въ толпѣ взволнованныхъ учениковъ. Не смотря на громадныя достоинства этого великаго произведенія, о которыхъ здѣсь не мѣсто распространяться, фигура Іуды составляетъ его слабую сторону. За чѣмъ было надѣлять его безобразіемъ, жестокостью и подлостью, именно качествами, менѣе всего пригодными измѣнѣ и предательству, которыя дѣйствуютъ вкрадчивостью, ловкостью и даже любезностью? — Эту простую истину съ свойственнымъ ему геніальнymъ тактомъ отлично выразилъ Рафаэль, прикрывъ пагубные замыслы Іуды внѣшнимъ благоприличіемъ, рѣшительностью и обширнымъ умомъ, который въ моментъ предательства дѣлаетъ измѣнника героемъ темнаго события.

Въ новѣйшей русской иконописи распространень способъ представления этого сюжета историческій, въ драматической обстановкѣ взволнованныхъ учениковъ, еще со временъ школы Симона Ушакова, изъ которой

1) Въ Академіи художествъ, во Флоренціи.

2) Въ трапезной Доминиканскаго монастыря Св. Марка, во Флоренціи.

3) Въ трапезной женскаго монастыря Св. Онофрія (нынѣ Египетскій музей), во Флоренціи.

4) Въ трапезной монастыря Мадонны Delle Grazie, въ Миланѣ.

вышли гравюры Страстей Господнихъ, обыкновенно украшающія рукописи Апокрифического Евангелія, начала XVIII в. Впослѣдствіи у насть особенно полюбилось знаменитое произведеніе Леонардо-да-Винчи, мелкія копіи и неудачныя подражанія котораго разсѣяны по всѣмъ концамъ нашего отечества.

Шнорръ въ своей лицевой Бібліи хотѣлъ возвратить этотъ сюжетъ къ его древнему мистическому виду. У него Спаситель, стоя на ногахъ, правою рукой даетъ хлѣбъ падшему на колѣна Иоанну, и въ лѣвой держитъ сосудъ съ виномъ. Позади около стола сидѣть и стоять прочіе Апостолы.

— Воскресеніе Іисуса Христа. Древнѣйшій способъ представленія этого событія въ искусствѣ Византійскомъ, удержаній и въ русской иконописи до позднѣйшаго времени — это *Сошествіе Христа въ Адъ*. До IX в., какъ свидѣтельствуетъ Лобковская Псалтырь, Адъ представлялся въ видѣ античнаго божества: на ниспровергнутой навзничь Фигурѣ его стоитъ Спаситель, извлекая изъ подъ его власти Адама, Евву, Царей Давида и Соломона и Иоанна Предтечу. Впослѣдствіи, въ миніатюрахъ начиная съ X в., Христосъ стоитъ не на олицетвореніи Ада, а на вереяхъ, положенныхъ на крестъ. Въ руکѣ держитъ крестъ, сначала четвероконечный, а потомъ шестиконечный (напримѣръ, въ Ватопедской Псалтыри, съ подписью 1213 г.) — замѣну древнѣйшаго знаменія побѣды съ монограммою Христа, временемъ царя Константина (*labarum*).

Представленіе воскрешающаго Христа вылетающимъ изъ отверзтаго саркофага или ящика — позднѣйшее изобрѣтеніе западнаго искусства, не согласное съ обычаями первыхъ вѣковъ Христіанства, ни съ свидѣтельствами древнѣйшихъ памятниковъ. По миніатюрамъ греческихъ Псалтырей — Лобковской и Барберинской, Христа спеленутаго несутъ погребать въ пещеру съ низенькою дверью. Въ этой пещерѣ стоялъ саркофагъ такъ, чтобы погребенная Фигура оставалась въ стоячемъ видѣ, какъ это изображено на греческомъ рельефѣ IX в. въ Луврѣ (смотр. стр. 67); или же, какъ на одномъ изъ изображеній такъ называемыхъ Корсунскихъ вратъ въ Суздалѣ (см. выше), саркофагъ Спасителя стоялъ въ низенькой пещерѣ, со свода которой спускалась лампа. Остатокъ того же преданія сохранился на греческой Плащаницѣ митрополита Фотія († 1431 г.), въ Дворцовой Вознесенской церкви села Коломенскаго. Дѣйствіе происходитъ въ пещерѣ. Позади лежащаго тѣла Спасителева сдѣлана дверь подъ овальною аркою, подъ которой привѣшена лампада. На древнихъ диштиахъ гробъ Спасителя изображается въ видѣ небольшаго храма, у дверей котораго сидитъ Ангель. Такимъ образомъ, христіанская древность не даетъ повода къ изображенію саркофага съ возлетающимъ надъ нимъ Спасителемъ, на открытомъ про-

странствѣ, и съ воинами вокругъ саркофага. Пещера была слишкомъ тѣсна для этого события, и стража находилась не у саркофага, а при дверяхъ пещеры, заваленныхъ камнемъ. Воскресеніе, изображаемое въ видѣ возлетающаго Спасителя, сюжетъ, не согласный съ преданіями¹⁾, столько же по-грѣшителенъ и въ художественномъ отношеніи; потому что идея его рѣшительно не исполнима, и особенно противорѣчить развитымъ средствамъ искусства, уже воспитанного изученiemъ природы. Талнство воскресенія — предметъ вообще недоступный ни кисти, ни рѣзцу. Еще возможно было изображать воскресающихъ людей на Страшномъ Судѣ, то въ борьбѣ жизни съ обуявшою ее смертью, какъ изобразилъ Микель-Анджело въ Сикстинской Капеллѣ, то въ радостномъ пробужденіи силъ отъ вѣковаго усыпленія, какъ это отлично представилъ Лука Синьорелли, XV в., въ соборѣ Орвѣтскомъ. Но какое выраженіе придать возлетающему изъ гроба Спасителю — строгое и суровое или радостное? Какое дать воскресающему тѣлу — воздушное и просвѣщенное или выполненное энергической жизненности, съ крѣпкими мышцами, цвѣтущее здоровьемъ? Вдаться ли художнику въ мечтательный мистицизмъ или писать съ натуры обнаженную фигуру, высоко поднявшуюся надъ четвероугольнымъ ящикомъ? — Древне-христіанское искусство не дало рѣшенія этимъ вопросамъ, окруживъ великое событие таинственностью. На упомянутомъ уже греческомъ рельефѣ IX в. (въ Луврѣ), Мироносицы видятъ только слѣды воскресшаго, въ оставленныхъ въ гробу свитыхъ пеленахъ, на которыхъ имъ указываетъ Ангелъ. По другому переводу, на диптихѣ изъ слоновой кости, V или VI в., въ Мюнхенскомъ музѣѣ, Ангелъ сидитъ у закрытыхъ дверей гроба, сдѣланнаго въ видѣ храма, и благословляетъ подошедшихъ къ нему Мироносицъ; между тѣмъ какъ самъ Спаситель, юная безбородая фигура, съ горы подъемлется на небо за правую руку десницаю Бога Отца²⁾. — Какъ этимъ рельефомъ, соединяющимъ Воскресеніе съ Вознесеніемъ, такъ и Византійскимъ переводомъ *Сошествія во Адъ*, замѣняющимъ Воскресеніе, выражается та мысль, что спасительная побѣда жизни надъ смертю, это великое воскресеніе духа, совершилось не черезъ три дня, а тотчасъ же, какъ Спаситель испустилъ духъ свой. На Мюнхенскомъ рельефѣ Онъ возносится къ Отцу на небо, въ Византійско-русскихъ переводахъ Онъ нисходитъ во адъ, чтобы совершить свое призваніе Побѣдителя надъ смертю.

Въ Италии въ XIV в. Воскресеніе изображалось еще въ видѣ Сошествія во адъ, какъ напримѣръ, на знаменитой иконѣ Страстей Господнихъ

1) Объясненіе этихъ преданій см. у Молана, *De Historia SS. Imaginum*. Стр. 460.

2) Рисунокъ см. у Прохорова въ Христ. Древн. II, № 6.

Дуччо Буонинсенья (1310 г.), въ Сиенскомъ соборѣ. Спаситель, стоя на Адѣ, олицетворенномъ въ видѣ чудовища, обращается къ Адаму, позади котораго стоять Евва и праотцы. Сокрушенныя вереи низвергаются. Подобнымъ же образомъ представлялъ Сошествіе во адъ и Беато-Анджелико, въ XV в.

У насъ стало входить въ употребленіе Воскресеніе съ возлетающимъ Христомъ съ конца XVII в., и въ настоящее время сильно распространено. Между старинными гравюрами Страстей Господнихъ, украшающими Русскія рукописи того же названія, принять уже этотъ позднѣйшій, западный переводъ. Впрочемъ выходящій изъ саркофага Христосъ допускался въ пашей иконописи и раньше, но какъ эпизодъ Сошествія во адъ. Напримеръ, на иконѣ въ ризнице Троицкой Сергиевской Лавры, вкладъ 1645 г. (№ 180), Спаситель изображенъ дважды: сначала онъ выходитъ изъ саркофага; потомъ стоитъ на вереяхъ адскихъ вратъ, одною рукою извлекая изъ ада Адама, а въ другой держа длинный шестиконечный крестъ.

Изъ новѣйшихъ руководителей русскихъ живописцевъ, Шнорръ слѣдуетъ позднѣйшему переводу: у него Спаситель вылезаетъ изъ саркофага, становясь одною ногою на его окраину; а Овербекъ, хотя и не хочетъ замѣнять Воскресенія Сошествіемъ во адъ, но старается держаться древнихъ обычаевъ: у него Спаситель не вылетаетъ и не вылезаетъ изъ саркофага, а выходитъ изъ дверей гроба. Противъ сидѣть ангель. По одну сторону низвергнутые воины, по другую — издали приближаются Мироносицы.

Въ Греческомъ подлинникѣ Діонисія отличается уже Сошествіе во адъ отъ Воскресенія. Первый сюжетъ во всемъ сходенъ съ Русскими переводами Воскресенія, а послѣдній, можетъ быть, далъ нѣкоторыя подробности рисунку Овербека. Вотъ самое описание у Діонисія: Гробъ полуоткрытъ; два Ангела, одѣтые въ бѣломъ, сидѣть по сторонамъ его. Христосъ попираетъ ногами камень, которымъ былъ прикрытъ гробъ. Правою рукою благословляетъ, въ лѣвой держитъ знамя съ золотымъ крестомъ. Внизу воины убѣгаютъ, другіе пали на землю, будто мертвые. Вдали приближаются Мироносицы».

— Сошествіе Св. Духа ¹⁾. Мы уже встрѣчали этотъ сюжетъ и на мозаїкѣ Св. Софії Константинопольской VI в., и въ древнихъ греческихъ миниатюрахъ, напримѣръ, въ Евангеліи не позднѣе IX в., въ Петербургской Публичной Библіотекѣ, въ Григоріи Богословѣ IX в., въ Парижской Публичной Библіотекѣ. Этотъ сюжетъ въ Софійскомъ храмѣ подчиненъ архитектурнымъ условіямъ свода и фонаря, гдѣ онъ изображенъ. Апостолы по-

1) Слич. у Прохорова обѣ изображеніяхъ этого сюжета, въ Христ. Древн. I, № 10.

мѣщены кругомъ на спускахъ. Въ древнихъ миниатюрахъ, какъ въ нашей иконописи, Апостолы размѣщаются полуокругомъ, какъ бы въ зданіи съ куполомъ, или подъ полукуполомъ абсиды. Кромѣ Апостоловъ, по древнимъ переводамъ, непремѣнно присутствуетъ при этомъ событии и народъ, согласно съ текстомъ Деяній Апостольскихъ: «снideся народъ и смятеся... дивляхуся вси и чудяхуся, глаголюще другъ ко другу» и проч. (II, 6—7). Народъ стоять какъ бы въ тога зданія, гдѣ пребывали Апостолы, отдаляясь отъ нихъ архитектурными линіями, или по сторонамъ, или внизу, подъ ногами Апостоловъ, подъ аркою, соотвѣтствующею двери, открытой наружу. Въ русской иконописи и по нашимъ подлинникамъ, какъ уже замѣчено выше, вмѣсто толпы народа, помѣщается символическая фигура въ царственномъ одѣяніи. Так же и по греческому подлиннику Дионисія: «Зданіе. Двѣнадцать Апостоловъ сидятъ кругомъ. Подъ ними небольшой сводъ, въ которомъ находится старый человѣкъ, въ рукахъ держитъ убрусъ съ двѣнадцатью свитками; на головѣ его царскій вѣнецъ. Надъ нимъ надписано: *Mîrъ* (Κόσμος). Вверху Духъ Святой въ видѣ голубиномъ. Кругомъ великий свѣтъ. Двѣнадцать огненныхъ языковъ отъ Голубя исходятъ на Апостоловъ». Символъ *Mîrъ* такъ tolкуется въ нашихъ подлинникахъ: «Что есть: сѣдяя человѣкъ, старостію одержимъ, въ мѣстѣ темнѣ, риза на немъ червлена, вѣнецъ царскій на главѣ его, въ рукахъ своихъ имѣя убрусъ бѣль, а въ немъ двѣнадцать свитковъ? Толкъ сему: Человѣкъ глаголется *Весь Mîrъ*¹⁾, а еже старостію одержимъ—Адамовыи грѣхопаденіемъ, а еже въ мѣстѣ темнѣ—міръ весь въ невѣріи бяше прежде; риза же червлена—приношеніе кровныхъ жертвъ бѣсовскихъ; вѣнецъ же царскій на главѣ его, понеже убо царствование тогда въ мірѣ грѣхъ; а еже въ рукахъ имѣя убрусъ бѣль, въ немъ же двѣнадцать свитковъ, спрѣчъ—Апостоли учениемъ своимъ весь міръ просвѣтиша».

Западная иконографія существенно отличается въ этомъ предметѣ отъ Восточной въ помѣщеніи между Апостолами Богородицы, и притомъ на первомъ мѣстѣ, въ самой срединѣ. Таково, напримѣръ, изображеніе на одной изъ миниатюръ упомянутаго уже выше Молитвенника Жана Фукѣ (у Брентанно во Франкфуртѣ на Майнѣ). Католики этотъ западный переводъ основываются на текстѣ Деяній Апостольскихъ: «сіи вси бяху терпяще единодушно въ молитвѣ и моленіи, съ женами и Марию Матерію Іисусовою, и съ братію его» (I, 14). Дальнѣйшее развитіе этого текста повело художниковъ къ размноженію лицъ обоего пола, помѣщаемыхъ безо всякихъ по-

1) Соответственно древнѣйшимъ текстамъ Св. Писанія, въ которыхъ греч. κόσμος переводится не просто *mîrъ*, но *весь mîrъ*.

рядка въ толпѣ Апостоловъ: такъ что Широру дало это поводъ превратить священное собраніе въ какое-то сонмище квакровъ или другихъ сектантовъ, которые собрались въ зданіи подъ колоннами: кто сидѣть, кто стоять, иной идетъ; кто съ книгою, кто безъ книги. Между мушинами видныются и женщины.

— Успеніе Пресвятой Богородицы. Изображеніе этого события и другихъ съ нимъ соприосновенныхъ основано на апокрифическомъ сказании, которое въ русскихъ памятникахъ¹⁾ встречается въ такомъ видѣ: «И преставися (Богородица) Августа въ 15-й день, въ недѣлю (т. е. въ воскресенье) въ часъ 3-й дни. На святое же и честное преставленіе ея снide къ Ней Богъ нашъ, Сынъ Ея, Иисусъ Христосъ, и рече: «Мати моя Марія, взыди на небо и вниди въ радость неизреченныя Мои славы божественные, и царствуй со мною во вѣки». И принять своима руками пречистую Душу Ея. Снidoша же ся на преставленіе Ея вси Апостоли на облакахъ. И понесоша Ее въ Гефсиманію. Жидовинъ же нѣкто, именемъ Аѳеоній дерзостію прискошивъ къ одру, хотя одръ низринуты съ тѣломъ Пречистыя на землю. И абіе Ангель отсѣче руцѣ его и отпасти сотвори. И паки вѣровавъ и нарече Богородицу, и Петромъ исцѣлень бысть. И тако положиша Ее во гробъ въ Гефсиманії. Тома же единъ, по Божію смотрѣнію, оста и не бѣ ту съ ними. И по трехъ днехъ прииде имъ поясъ Пресвятая Богородица. И роптаху на него Апостоли, яко не успѣ прійти на преставленіе Святая Богородица и на погребеніе, яко же и по воскресеніи Христовъ. Онъ же рече имъ: «Егда и азъ восхищенъ бысть на облакахъ, и видѣ Святую Богородицу грядущу во врата небесныя со множествомъ Ангеловъ, и даде ми поясь и благословеніе свое». И показа имъ поясь Ея. Они же, видѣвшe поясь Пресвятая Владычицы Богородицы, цѣловавше его, и шедше отверзша гробъ, еже поклонитися, и не обрѣтоща святаго тѣлеси Ея, токмо погребальная. И отъ сего разумѣша, яко съ плотью Пречистая Богомати взыде на небо, и царствуетъ во вѣки вѣковъ».

Это сказаніе послужило основою слѣдующимъ изображеніямъ: собственно Успенія Богородицы, душу которой, въ видѣ младенца, принимаетъ самъ Иисусъ Христосъ;—прибытія Апостоловъ на преставленіе Богородицы на облакахъ;—чуда съ Жидовиномъ,—врученія Богородицею своего пояса Апостолу Томѣ;—вознесенія Богородицы на небо вмѣстѣ съ тѣломъ, и наконецъ — коронованія Богородицы. Изъ этихъ моментовъ, Успеніе принято иконографіею Восточною, а Вознесеніе — Западною. Впрочемъ первоначально на Западѣ тоже было только одинъ переводъ этого события, то-есть

1) По сборнику XVII в., принадлежащему мнѣ.

Успеніе, потоmъ его стали дополнять Вознесеніемъ; потому, напримѣръ, между миниатюрами въ упомянутомъ Молитвеннику Жана Фукѣ помѣщены оба перевода: и Успеніе и Вознесеніе. Наконецъ послѣднее взяло верхъ надъ первымъ и осталось одно. Обыкновенно представляется возносящаяся Богородица надъ саркофагомъ, наполненнымъ цветами. — Коронованіе Богородицы — сюжетъ тоже католической. Иногда она стоитъ на колѣняхъ, Спаситель надѣваетъ на нее вѣнецъ. Воспитанное Папскими церемоніями, католическое искусство любило придавать этому событию особенную торжественность, окружая небесный церемоніалъ коронаціи сонмами Ангеловъ и Святыхъ. Лицованіе выражалось не только цветами и вѣнками¹⁾, и музикой, но даже пляскою Ангеловъ²⁾.

Въ греческій подлинникѣ Діонисія сверхъ Успенія введено и Вознесеніе Богородицы, сюжетъ позднѣйшій, и можетъ быть, уже подъ вліяніемъ западнаго искусства, но сближенный съ текстомъ сказапія черезъ эпизодъ о поясѣ Богородицы. Вотъ оба эти перевода по Діонисію: «*Успеніе Богородицы.* Зданіе. Посреди Святая Дѣва усопшая, лежить на одрѣ, руки сложены крестомъ на груди. По сторонамъ одра подсвѣщники съ зажженными свѣчами. Передъ одромъ Жидовинъ, его отрубленныя руки держатся за одрѣ, около него Ангель съ обнаженнымъ мечемъ. Въ ногахъ Богородицы Св. Петръ кадитъ кадиломъ, въ головахъ Св. Павель и Ioannъ Богословъ къ Ней наклоняются; кругомъ прочие Апостолы и Святители Діонисій Ареопагитъ, Иероѳей и Тимоѳей, съ Евангеліями. Жены плачутъ. Вверху Христосъ держитъ въ рукахъ Душу Богородицы, одѣтую въ бѣломъ. Она окружена свѣтомъ и сонмомъ ангеловъ. Въ воздухѣ видно еще двѣнадцать Апостоловъ, приближающихся на облакахъ». Сверхъ того, вверху по сторонамъ зданія изображаются Ioannъ Дамаскинъ и Косма Пѣснопѣвецъ съ свитками. Другой переводъ: «*Вознесеніе Богородицы.* Открытый гробъ, пустой. Апостолы въ изумленії. Между ними Ёома держитъ поясъ и имъ показываетъ. Надъ ними въ воздухѣ Святая Дѣва на облакахъ возносится на небо. Ёома еще разъ изображенъ — на облакахъ около Богородицы, которая ему вручаетъ свой поясъ».

Въ русской иконописи, какъ сказано, удержанъ только первый моментъ события, то есть, самое Успеніе. По особенной популярности этого праздника въ древней Руси, въ слѣдствіе распространенія по городамъ соборовъ во имя Успенія Богородицы, изъ Киево-Печерского Монастыря, черезъ Ростовъ и Владіміръ, до Москвы, этотъ иконописный сюжетъ былъ коротко знакомъ нашимъ предкамъ. Потому въ моемъ краткомъ подлинникѣ, подъ

1) Напр. картина Филиппо Липпи въ Академіи Художествъ во Флоренціи, XV в.

2) Напр. Beato Andjelico во Флорентійской Галлерее Uffizi.

15 Августа, сказано только: «Успеніе Пречистыя Богородицы и Присно-дѣвы Маріи: всѣ православные Христіане подобіе знаютъ».

Въ исторіи нашихъ церковныхъ преданій знаменита икона Успенія Богородицы, перенесенная во второй половинѣ XI в. въ Киево-Печерской храмъ Успенія греческими мастерами изъ Цареграда. Она изображаетъ событіе въ малосложномъ видѣ. Между двумя зданіями, какъ бы на открытомъ воздухѣ, на одрѣ лежитъ усопшая Богородица. Позади одра стоять Спаситель съ спеленutoю Ея Душою. По сторонамъ Спасителя парять въ воздухѣ по Ангелу, съ пеленами въ рукахъ, какъ бы для того, чтобы принять Душу Богородицы. Въ головахъ одра стоять пять фигуръ, а передъ ними Апостолъ Петръ съ кадиломъ; въ ногахъ тоже пятеро, изъ которыхъ впереди Апостолъ Павель. Позади одра еще фигура, преклоняющаяся къ Богородицѣ. Жидовина съ подробностями известнаго чуда — еще вѣтъ; потому что это чудо относится собственно къ другому эпизоду событія, и только въ послѣдствіи было присовокуплено къ этому иконописному сюжету.

Насколько греческий подлинникъ удаляется отъ этого древнейшаго изображенія, настолько къ нему близокъ подлинникъ русскій по древнейшей краткой редакціи, по которой также отсутствуетъ Жидовинъ, Петръ стоять въ головахъ одра, а Павель въ ногахъ, а не наоборотъ, какъ въ греческомъ; и наконецъ событіе совершается не внутри зданія, а наружѣ, между двумя храминами. Вотъ описание этого сюжета по приводимой уже не разъ рукописи Большаковской: «Надъ Спасомъ Херувимъ огненъ. Спасъ держитъ Душу Пречистыя Богородицы, бѣлу. Пречистая лежитъ на одрѣ, руки къ сердцу. Съ правой стороны стоять святитель сѣдь, аки Власій; въ рукѣ книга, а съ лѣвой святитель сѣдь, борода долгая, въ рукѣ тоже книга; а за нимъ двѣ вдовы жены плачутся. У главы Пречистой Апостолъ Петръ съ кадиломъ, а за нимъ пять Апостоловъ. Въ подножіи стоять Павель, наклонился мало; а за нимъ пять Апостоловъ, по сторону палата, вохра съ бѣлиломъ; по другую сторону палата, празелень. Ограды мало видѣти, вохра съ бѣлиломъ». И такъ, древнейший переводъ Успенія въ нашихъ подлинникахъ, за немногими отклоненіями, ведетъ свое начало отъ древней греческой иконы Киево-Печерского монастыря. Существенное различіе между переводомъ подлинника и этой иконою состоить въ томъ, что на иконахъ по сторонамъ Христа по Ангелу съ пеленами въ рукахъ, а по переводу подлинника одинъ только Херувимъ надъ главою Христа. По первой редакціи предполагается, что Душу Богородицы примутъ на пелены Ангелы и вознесутъ на Небо, какъ дѣйствительно и встрѣчается иногда такое изображеніе въ раннихъ памятникахъ Византійского и западнаго искусства. По второй редакціи возносить Душу Богородицы самъ Спаситель.

Самый подробный и наиболѣе развитой переводъ этого сюжета описывается слѣдующимъ образомъ, по одному изъ моихъ подлинниковъ: «Богородица на одрѣ лежитъ на подушкѣ: подушка киноварь, а одръ по концамъ круглый, подъ головою шире; постлано бѣло; около одра обѣска, санкирь красень. За одромъ стоитъ Спасъ, а зритъ на лице Богородицы; обѣими руками въ ризѣ держитъ Богородичну Душу; а Душа въ бѣльяхъ ризахъ, аки младенецъ, обвита. Около Спаса облакъ, киноварь; Херувимъ съ простирыми крыльями, по обѣимъ сторонамъ огненный. У Богородицы противъ одра въ ногахъ стоитъ Апостолъ Павелъ, преклоненъ, русъ, плѣшивъ, борода, какъ у Предтечи. Руки держитъ въ ризѣ, а съ рукъ риза пошла торокомъ. Риза багоръ, исподъ лазорь. Стоитъ весьма трепетно и зритъ на Богородицу. Передъ Павломъ стоитъ Евангелистъ Маркъ, изъ за одра по плеча видѣть мало. Надсѣдъ, борода и волосы, какъ у Иоакима Богоотца. Рукъ не видѣть изъ за одра. Наклонился къ одру и зритъ на Апостола Павла. Риза празелень, исподъ киноварь съ бѣлиломъ. Передъ нимъ стоитъ Иоаннъ Богословъ. Сѣдъ, плѣшивъ; борода и волосы, какъ пишутъ. Наклонился къ одру, мало брадою не досталь до одра; зритъ на Богородицу. Правая рука у лица его. Риза празелень темна. А межъ Маркомъ и Павломъ Апостоломъ, повыше ихъ, стоитъ Симеонъ Апостолъ. Надсѣдъ, плѣшивъ. Единъ вершокъ главы видѣть. Риза киноварь съ бѣлиломъ, исподъ лазорь. За Павломъ Апостоломъ стоитъ Филиппъ Апостолъ, младъ; наклонился къ одру, зритъ. Рукою правою лицо свое держитъ, а лѣвая у шеи. Риза лазорь. Повыше Филиппа, надъ Павломъ, Андрей Апостолъ: сѣдъ, власы съ ушей космочками; борода, какъ у Иоанна Богослова. Едина глава видѣть. За Апостолами два святителя стоятъ, выше ихъ по плеча видѣть. Съ края Ероѳей Аѳинскій, сѣдъ брада и власы, аки у Власія, на концы остра, во амофорѣ, ризы крещаты, черны въ кругахъ. Подлѣ его книга. Ко Спасу стоитъ Тимоѳей Ефесскій, русъ, брада и власы аки у Иоанна Златоустаго; ризы крещаты, черленъ, въ амофорѣ; въ рукахъ книга; а возлѣ его стоитъ Ангель въ облацѣ съ лампадой, а въ лампадѣ свѣща горитъ. Ангель стоитъ надъ головою Иоанна Богослова, выше святителевыхъ главъ. А за святителями стоятъ жены, предъ полатою; выше Апостолъ главы ихъ. Съ края: риза лазорь, рукою правою держитъ за лице свое, а лѣвая въ ризѣ; отъ святителей изъ за нея, лицемъ къ ней обратилась, риза киноварь. Полата вохра съ бѣлиломъ, застѣнокъ вохра, съ празеленью темна дичь. Изъ полаты двери къ женамъ. Въ головахъ у Богородицы стоитъ Петръ Апостолъ, сѣдъ; лѣвая рука у лица его, а въ правой кадило; ризы — верхъ вохра, исподъ лазорь. За Петромъ съ края Щома Апостолъ, младъ. Петръ къ Богородицѣ наклонился, и Щома наклонился же, лѣвою рукою съ ризою за лице держить,

а правая молебна, персты вверхъ. На немъ риза киноварь, исподъ лазорь. А межъ ними видѣть Іаковъ Алѣоевъ, русъ, брада долѣ, какъ у Космы, рукою лѣвою за лицѣ держитъ, а права молебна къ Богородицѣ; верхъ ризы празеленъ темна, исподъ багоръ. А межъ Фомою и Іаковомъ повыше ихъ Вареоломей, надсѣдъ, брада аки у Іоакима Богоотца. А за нимъ Матеѣй Апостолъ, сѣдъ; а за Матеемъ Лука, единъ верхъ главы видѣть. А повыше Апостоловъ два святителя. Съ края отъ полаты Іаковъ братъ Божій, сѣдъ, плаѣшивъ, брада подолѣ Василія Кесарійскаго, а къ концу поуже и поизвилась. Діонисій Ареопагитъ, сѣдъ, кудреватъ, брада аки у Іоанна Богослова, погуще, а къ концу плотна; риза.—кресты. Полата вохра съ бѣлиломъ, застѣнокъ празеленъ темна. Повыше святителевыхъ главъ во облацѣ Ангель съ лампадомъ. А пониже одра Ангель Господень у Жидовина руку отсѣкъ. На Ангелѣ риза киноварь, подпоясанъ по средней ризѣ, а средняя празеленъ, исподъ вохра; ногавицы багоръ красенъ. Жидовинъ образомъ аки Логинъ сотникъ, и брада, и власы; на головѣ платъ бѣль; риза киноварь, исподъ лазорь. А всѣ Апостолы и святители въ вѣнцахъ».

Наконецъ этотъ многоличный переводъ осложнился изображеніемъ Апостоловъ, стекающіхся къ Успенію Богородицы на облакахъ.

Изъ разсмотрѣнія этой параллели между иконографіею Восточною и Западною извлекаются, на основаніи историческихъ данныхъ, слѣдующіе выводы:

- 1) Все, чѣмъ существенно отличается иконографія Восточная отъ Западной, опредѣляется различиемъ между Церковью Восточною и Католическою.
- 2) Католическое церковное искусство, пошедшее отъ разнообразія неустановившихся въ опредѣленную норму иконографическихъ сюжетовъ первыхъ вѣковъ Христіанства (до IV в.), и во всемъ послѣдующемъ своемъ развитіи предлагаетъ большую свободу въ видоизмѣненіи этихъ сюжетовъ, потворствуя античнымъ преданьямъ и произволу художественного творчества. Напротивъ того, искусство Восточное, въ эпоху иконоборства очистивъ себя отъ примѣси языческой, и выработавъ церковную норму въ типическихъ сюжетахъ, стремится къ однообразному ихъ представленію, охраняя икону отъ личного произвола художественной фантазіи.
- 3) Смышеніе свѣтскаго начала съ церковнымъ въ догматахъ и въ историческомъ развитіи Католичества отразилось такимъ же смышеніемъ обоихъ

этихъ началъ и въ церковномъ искусствѣ Западномъ, которое постоянно допускало постороннюю свѣтскую примѣсь въ сюжеты иконографическіе. Напротивъ того Церковь Восточная, строго отдѣляя церковное отъ свѣтскаго, стремилась предохранить и иконопись отъ вторженія въ нее лишнихъ элементовъ свѣтскихъ.

4) Чѣмъ древнѣѣ искусство католическое, тѣмъ согласнѣѣ его сюжеты съ восточными, въ слѣдствіе установленія опредѣлявшейся нормы иконописнаго цикла, въ періодъ мозаическій (отъ IV до XII в.). Но потомъ, съ XII в. искусство католическое болѣе и болѣе отдѣляется отъ восточнаго, развивая свойственные католичеству элементы свѣтскіе и античные.

5) Искусство церковное протестантское не имѣть смысла. Не будучи поддерживаемо доктрами церкви и вѣрованьемъ, оно превращается въ праздную игру фантазіи.

6) Католичество же, своимъ потворствомъ художественности, низвело икону до картины, имѣющей интересъ не столько религіозный, сколько артистический, то въ затѣйливой композиціи, какъ въ Страшномъ судѣ Микель-Анджея, то въ ландшафтѣ и свѣто-тѣни, какъ въ Рождествѣ Корреджіо (въ такъ называемой *Noche*), то въ драматической сценѣ, какъ въ Тайной Вечери Леонардо-да-Винчи, и т. п. Напротивъ того, восточное искусство, коснѣя при своихъ начаткахъ, отсталое въ отношеніи художественномъ, сохранило доселе во всей неприкословенности религіозное значеніе иконы.

И такъ, въ настоящее время между церковнымъ искусствомъ Русскимъ и Западнымъ нѣть и не можетъ быть ничего общаго. Чтобы согласить успѣхи цивилизациіи съ національною самостоятельностью, искусство въ нашемъ отечествѣ свѣтское можетъ идти по слѣдамъ Западнаго; что же касается до искусства церковнаго, и преимущественно до иконописи, то напрасно будетъ русскій художникъ искать себѣ вдохновенія и руководства тамъ, гдѣ давно уже вдохновеніе изсякло, а руководство и всегда прежде было шаткое и обманчивое. Живопись свѣтская — одна для всего образованнаго міра; живопись церковная согласуется съ преданьями, вѣрованьями и убѣжденьями народныхъ массъ: она по преимуществу живопись національная. Отказываться отъ мысли о необходимости поддерживать и усовершенствовать нашу иконопись — значило бы посягать на самые существенные элементы русской народности; не способствовать въ нашемъ отечествѣ успѣхамъ живописи свѣтской — значило бы отказать искусству въ возможности идти въ уровень съ идеями цивилизациіи. Но по самому существу своему та и другая область искусства не должны быть между собою смѣшиаемы. Русскій художникъ можетъ съ успѣхомъ подражать Деларошу или Каульбаху въ живописи исторической; но съ этими же руководителями — въ

живописи церковной рискуетъ онъ впасть въ разслабленность и безсмыслѣе, какъ результатъ охлажденія религіознаго вдохновенія на Западѣ, и стать въ смѣшное противорѣчіе съ преданьями и религіозными убѣжденьями своего отечества. Единственное средство спасти русскую церковную живопись отъ всего пошлого, безсмысленаго, разслабленаго и смѣшнаго—это основательное изученіе русской иконописи въ ея лучшихъ источникахъ.

ОТЗЫВЫ ИНОСТРАНЦЕВЪ О РУССКОМЪ НАЦИОНАЛЬНОМЪ ИСКУССТВѢ.

Німецкіе авторы: Шнаазе, Куллеръ, Фёрстэръ, Лемке.

Уваженіе, которымъ пользуются въ нашей литературѣ иностранные авторитеты, пѣть сомнѣнія, найдетъ для себя любопытный предметъ въ мнѣніяхъ о Русскомъ національному искусствѣ, принадлежащихъ лучшимъ изъ западныхъ ученыхъ, и изложенныхъ ими, пе въ газетныхъ статьяхъ или въ путешествіяхъ и другихъ изданіяхъ для легкаго чтенія, но въ строгой формѣ учебниковъ и въ классическихъ настольныхъ книгахъ по исторіи искусства. Въ сущности мнѣнія эти не что иное, какъ приложеніе къ русскому искусству давно уже составившихся на западѣ понятій о русскомъ народѣ и о русскомъ государствѣ; и касаться ихъ, послѣ всего того, что говорено было о Русскихъ въ иностранной печати послѣднихъ двухъ лѣтъ — было бы повторять старыя и всѣмъ наскучившія общія мѣста. Только въ примѣненіи къ Русскому національному искусству понятія эти мало обращали па себя вниманіе Русской публики, хотя предметъ этотъ имѣеть особенную важность по его прямымъ отношеніямъ къ Русской церкви; и слѣдовательно мнѣніе о немъ иностранцевъ состоить въ тѣсной связи съ ихъ политическими взглядами, по скольку православіе составляетъ основу русской народности и русского государства.

Русское національное искусство мало известно; вообще пе блистательно въ своемъ развитіи; рѣзко отличается оно отъ искусства западнаго, и потому необыкновенно оригинально. Таковы главныя данныя, изъ которыхъ составляются иностранныя характеристики русского искусства, какъ выраженія русской національности. Национальность эта очень интересуетъ западъ по богатству ея материальныхъ и правственныхъ средствъ: но она еще менѣе известна, и, какъ все загадочное, представляется страною чего-то чудеснаго, небывалаго, и потому возбуждаетъ опасеніе и боязнь. Таковъ общій тонъ этихъ характеристикъ, обыкновенно разбавленныхъ ли-

размомъ, который получаетъ для иностраницъ что-то обаятельное отъ неясности представлений о Русскомъ искусствѣ самихъ историковъ искусства и о Русской жизни, которую оно выражаетъ. Кромѣ общаго интереса — знать, что думаютъ о насъ иностранцы, ихъ отзывы о Русскомъ церковномъ искусствѣ имѣютъ особенную цѣну, какъ источникъ, откуда многіе изъ Русскихъ непосредственно или посредственно заимствуютъ свои понятія о собственной своей національности. Чтобы вполнѣ уразумѣть неясные, иногда несмѣлые и всегда болѣе или менѣе осторожные, хотя очевидно враждебные русскому національному чувству намеки, встрѣчаемые время отъ времени въ нашей литературѣ, надобно возвести эти намеки къ ихъ иностраннымъ источникамъ.

Начнемъ съ Нѣмцевъ, мнѣнія которыхъ особенно влиятельны въ нашей ученой литературѣ. И дѣйствительно, Нѣмцы отличаются примѣрною добросовѣстностью въ ученомъ отношеніи. Съ изумительною аккуратностью пользуются они туземными источниками въ изученіи нравовъ даже американскихъ дикарей, терпѣливо знакомясь съ ихъ нарѣчіями. Надобно думать, тѣмъ съ большимъ вниманьемъ они отнесутся къ загадочной національности своихъ соцѣдей, не совсѣмъ имѣ чужихъ, какъ по родственнымъ Славянамъ, населяющимъ вперемежку съ Нѣмцами почти половину Германіи, такъ и по Нѣмцамъ, и осѣдлымъ въ Россіи, и во множествѣ зависящимъ для разныхъ предпріятій, находящимъ себѣ въ этой странѣ привѣтъ и выгоду.

Передъ нами многотомная *Исторія образовательныхъ искусствъ* доктора Карла Шнаазе, отличного знатока этого предмета и человѣка съ замѣчательно тонкимъ эстетическимъ вкусомъ. Сочиненіе это, пачатое изданіемъ съ 1843 г. и до сихъ поръ продолжаемое, признается классическимъ. Каждый отдѣль въ исторіи искусства, того или другаго народа, того или другаго периода, авторъ начинаетъ общимъ обозрѣніемъ быта и нравовъ, всегда отличающимся богатою начитанностью, проницательностью и остротою. Тѣ же качества человѣка, глубоко ученаго и отъ природы одареннаго эстетическимъ чувствомъ, встрѣчаете вы въ его мастерскихъ характеристикахъ памятниковъ искусства.

Не касаясь причинъ, почему страницы о Россіи и о русскомъ искусствѣ принадлежать въ этомъ сочиненіи къ слабѣйшимъ, я сообщу изъ нихъ несолько выдержекъ, во всякомъ случаѣ интересныхъ для Русского читателя¹⁾.

Нѣтъ основанія думать, чтобы авторъ имѣлъ цѣль внушить своимъ читателямъ презрѣніе, ненависть, враждебное недовѣріе и даже боязнь

1) Въ 6-й главѣ 3-го тома, изданнаго въ 1844 г.

къ Россіи, по его общая характеристика русской земли и народа съ избыткомъ возбуждаетъ эти ощущенія. И первобытная дикость нравовъ, и неспособность къ воспринятію христіанскихъ понятій, и необозримыя степи и болота, и трескучий морозъ, и полярныя ночи безъ просвѣта, и полярные дни безъ ночей, и титаническая борьба съ суровою природою и съ дикими звѣрьми, однимъ словомъ, все дикое, звѣрское и безотрадное сгруппировало вмѣстѣ, чтобы добыть слѣдующую невзрачную характеристику русскихъ нравовъ: «Отсюда эта смѣсь, казалось бы, другъ другу противорѣчащихъ качествъ; тупая лѣпь при сносливости въ трудѣ, наклонность къ покойному досугу и къ возбудительнымъ, чувственнымъ удовольствіямъ, способность къ механической работѣ при недостаткѣ собственныхъ идей и возвышенныхъ порывовъ, почти сентиментальная мягкость чувства при грубой безчувственности, колебаніе между благодушіемъ и суровостью, между раболѣпіемъ и патріархальнымъ чувствомъ равенства».

Таковы, по автору, задатки русской натуры. Монголы дали ей окончательную отдѣлку; они сообщили русскимъ свой звѣрскій характеръ и оставили ихъ по себѣ на необозримыхъ степяхъ между Европою и Азіею наследниками степнаго варварства, чтобы грозить европейской цивилизациі: «Помѣщенная на границахъ Азіи, Россія всегда была въ сродствѣ съ востокомъ; это сродство усилилось вслѣдствіе монгольского ига. Ея степи и воинскіе походы по необозримымъ равнинамъ, отдѣленныя разстояніемъ между обитаемыми мѣстами и длинные перѣезды купцовъ уже и прежде развили въ русскихъ любовь къ кочеванию, свойственномуnomадамъ; оно окрѣпло въ ихъ характерѣ вслѣдствіе спошенній съ коннымъ разбойническимъ народомъ монгольскимъ. Даже и теперь въ русскомъ характерѣ замѣчается много кочеваго: конь — самое любимое для русскаго человѣка животное, его вѣрный товарищъ; русскій оживляется и воодушевляется, когда садится въ свою кибитку, и колокольчикъ тройки дѣйствуетъ на него также могущественно, какъ звукъ альпійскаго рога и пастушей пѣсни на Швейцарца. Врожденный характеръ принялъ отъ Монголовъ не совсѣмъ новые элементы, однако получилъ отъ нихъ развитіе, и вмѣстѣ съ тѣмъ возрасли въ немъ и стали господствующими всѣ неблагопріятныя и неопределѣленныя составныя его части».

Всевозможную татарщину очень легко западному писателю прилагать къ русскимъ нравамъ и обычаямъ, вовсе на западѣ неизвѣстнымъ; но требовалась доля осторожности, чтобы провести оригиналную мысль о вліяніи Монголовъ даже на русскую церковную архитектуру и иконопись. Правда, говорить авторъ, кочевые Монголы, довольствуясь своими палатками, не сооружали храмовъ; но они принесли съ собою въ Россію плоды азіатской

культуры изъ Китая, Индіи и Персіи. Такимъ образомъ — «при варварскомъ дворѣ монгольскихъ хановъ должна была образоваться пестрая смѣсь разныхъ формъ, въ которой однако господствовалъ общій духъ востока, и особенно сѣверной Азіи (т. е. Китая) съ ея цестрою, затѣйливою и пышною роскошью. Не могло безъ того быть, чтобы Русскіе князья и вельможи, вынуждаемые иногда по цѣлымъ годамъ находиться при дворѣ великаго хана, не позаимствовались такимъ вкусомъ, и чтобы не распространяли его въ своеемъ отечествѣ». Такимъ образомъ татарскій вкусъ, съ примѣсью китайскаго, индійскаго и персидскаго, въ Россіи водворенъ. Характеристика художественнаго стиля русскаго готова, и автору нечего опасаться возраженій отъ своихъ читателей, которые и безъ того были уже убѣждены въ татарщинѣ и китайщинѣ русскаго характера.

И послѣ монгольского ига, мракъ не проясняется, не смотря на итальянскихъ художниковъ, которыхъ въ XV и въ XVI вѣкѣ выписывали въ Москву, и которые являются у автора, какъ свѣтлыя полосы, для того только, чтобы усилить впечатлѣніе общаго мрака. Передъ нами страшный образъ Ивана Грознаго, какъ представителя русскаго характера, и построенный имъ храмъ Василія Блаженнаго — предметъ вѣчныхъ насмѣшекъ, изумленія и порицаній нѣмецкихъ эстетиковъ. Вся послѣдующая исторія не сгладила съ Россіи ея магометанскаго характера, который вся кому бросается въ глаза при первомъ взгляде на Русскіе города, эту безобразную смѣсь куполовъ и башень. Впрочемъ, чтобы не сдѣлать Русскому искусству много чести, уровнявши его съ магометанскимъ, авторъ находитъ необходимымъ оговорку: «но — присовокуплять онъ: это сходство только внѣшнее: въ магометанской архитектурѣ это противоположеніе тонкихъ и высокихъ зданій низкимъ и округленнымъ имѣетъ строгій характеръ; въ русской же эта пестрота формъ и красокъ только забавна и игрива, или же роскошна и пышна».

Характеристику русской архитектуры въ томъ же томѣ дополняетъ авторъ немногими замѣтками о скульптурѣ и живописи. Впрочемъ, такъ какъ онъ и не догадывается о существованіи прильповъ и другихъ скульптурныхъ украшеній нашихъ церквей, о церковныхъ вратахъ и разныхъ металлическихъ издѣліяхъ съ барельефами, то смѣло утверждается, что древней скульптуры въ Россіи вовсе нѣтъ. О живописи говоритъ онъ только въ общихъ мѣстахъ, еще поверхностнѣе, чѣмъ объ архитектурѣ. Онъ знаетъ, что и до сихъ поръ пишутъ у насъ иконы и въ монастыряхъ, и въ селахъ; слѣдя тѣмъ, которые не имѣютъ ни малѣйшаго понятія о живости колорита Строгановской и Царской иконописныхъ школъ, онъ полагаетъ, что лики нашихъ иконъ обыкновенно темные и зачадѣльные; не зная, что въ

старину фигуры на иконахъ были только въ окладахъ, оставаясь всѣ на виду, онъ ставить общимъ правиломъ—покрыванье фигуръ металлическими ризами. Впрочемъ, мало ли чего не знаетъ авторъ! Ему, какъ Нѣмцу, тѣмъ извинительнѣе это незнаніе, что многіе изъ Русскихъ образованныхъ людей еще меньше его знаютъ нашу церковную старину, а думаютъ о ней почти также. Потому вамъ интересны не свѣдѣнія знаменитаго автора, а убѣжденія и мнѣнія. Вотъ, напримѣръ, его общий выводъ о русской иконописи: «Уже первые русскіе, которые писали по византійскимъ образцамъ, очевидно рабски имѣть слѣдовали. Они не чувствовали уже и того остатка жизни, который еще не изсякъ въ ихъ образцахъ, еще меньше сознавали они то, чего въ этихъ образцахъ недоставало; однако это бездушное производство соединялось съ чувствомъ благочестія. Но самая религія приняла характеръ отчуждающій; искусства, предназначеннаго ей въ услуженіе, не могла она сблизить съ жизнью, и тѣмъ болѣе достигала она своей цѣли, чѣмъ болѣе получало искусство выраженіе окоченѣлаго и безжизненнаго. Она не пробуждала высшаго, художественного чувства религіознаго, которое въ живомъ познаетъ Бога. Къ этому присовокупился деспотизмъ, который успѣль подавить въ самыхъ началахъ зародыши такого чувства. Уже въ XVI вѣкѣ (1551 г.), привяло силу закона повелѣніе великаго князя, чтобы иконы писались такъ, какъ писать ихъ одинъ монахъ конца XIV вѣка, по имени Андрей Рублевъ, и религіозное искусство русскихъ терпѣливо подчинилось этому повелѣнію и уже не дѣлало ни малѣйшихъ опытовъ, чтобы какъ нибудь это повелѣніе обойти, или его ослушаться».

Знаменитый историкъ искусства намекаетъ здѣсь на Стоглавъ, впрочемъ вовсе ему неизвѣстный: иначе бы онъ коснулся прогрессивныхъ вопросовъ этого памятника объ улучшеніи иконописи и о воспитаніи иконописцевъ. Еще меньше того извѣстны ему успѣхи царской школы XVII в., дѣлавшей новыя и благотворныя попытки, особенно въ мастерской Симона Ушакова и его учениковъ. Впрочемъ, еще разъ повторяю, самое дѣтское незнаніе Россіи—вещь очень обыкновенная въ нѣмецкихъ книгахъ, напоминающихъ возврѣнія и тоны средневѣковыхъ путешествій въ Россію. Но для насъ русскихъ, столько уважающихъ пѣмецкую ученость, особенно любопытенъ самый способъ ученаго изслѣданія въ классической книгѣ такого знаменитаго эстетика и историка, какъ Шнаазе; для насъ любопытна самая система выводовъ общей характеристики русского искусства именно изъ тѣхъ самыхъ данныхъ, которыя я сейчасъ привѣль точными словами автора. Этимъ ограничивается все, что онъ знаетъ о русской иконописи, и толь часть же вслѣдъ за выше приведенными словами, онъ дѣлаетъ общее обзѣніе, въ которомъ, совершенно неизвѣстно почему, спокойное изложеніе

историка должно было уступить мѣсто лиризму сатирика. Благодаря тому, что въ послѣдніе два года Русское ухо попривыкло къ разнымъ на пашь счетъ вѣжливостямъ Западной печати, я думаю, не нужно запасаться равнодушiemъ, чтобы больше съ интересомъ, нежели съ какимъ другимъ чувствомъ, прочесть этотъ общій выводъ, которымъ Шнаазе заключаетъ свое изслѣдованіе о русскомъ искусствѣ.

«Если сличимъ мы это направлениe (то есть, выше приведенное объ иконописи) съ архитектурою; то съ первого разу покажется намъ, что оба эти искусства идутъ по противоположнымъ путямъ: архитектурныя зданія отличаются пышностью, пестротою, произволомъ и вліяніемъ чуждыхъ формъ и воззрѣній; образа — ужасаютъ своею мрачностю: они боязливо придерживаются первобытнаго преданья. Въ сущности и то и другое состоитъ въ тѣсной связи, вытекающей изъ общаго источника; мы поймемъ то и другое, если примемъ въ соображеніе религіозное настроеніе русскаго народа. Его благочестіе состоитъ преимущественно въ строгомъ наблюденіи предписанныхъ виѣшнихъ обрядностей. Глубокое настроеніе духа, проникающее всю жизнь и запечатлѣвающее чувствомъ Божества всѣ духовныя проявленія, здѣсь не нашло для себя соответствующей формы. Поэтому остался въ пренебреженіи пластическій элементъ, какъ выраженіе жизненной полноты и силы, какъ въ архитектурѣ, такъ и въ другихъ образовательныхъ искусствахъ; и то и другое распадается въ виѣшнихъ и противорѣчивыхъ проявленіяхъ. Зодчество посвящаетъ свои произведенія Божеству, но такому чувственному Божеству, которому оно должно лѣстить ослѣпительными красками и нагроможденными формами. Напротивъ того, въ иконѣ Божество является человѣку тоже чувственному: оно должно было явиться ему только въ ужасающемъ видѣ. Въ Новгородѣ на одномъ колоссальномъ изображеніи Иисусовой главы читалась такая надпись: «смотри, какъ ужасень Господь твой» — этимъ вполнѣ выражается чувство этого народа. Его благоговѣніе основывается на страхѣ; ужасающее въ его глазахъ подобаетъ Божеству и замѣняетъ красоту».

Какъ ни занимательно продолжить эту выдержку, въ которой живое воображеніе автора собрали все отвращающее, невзрачное и ужасное, чтобы возвбудить къ русской народности не только омерзеніе, но и страхъ, однако, чтобы пополнить недостатокъ этой характеристики, нѣсколько односторонней, всякий знакомый съ искусствомъ въ Россіи, не можетъ удержаться отъ слѣдующихъ вопросовъ: какъ бы и въ какую бы сторону разыгралось воображеніе остроумнаго автора, если бы онъ догадался при этомъ случаѣ, что болѣшая часть церквей строились у насъ въ старину изъ дерева, въ самое короткое время, какъ свидѣтельствуютъ лѣтописи, и по-

тому обыкновенно простой формы, скорѣе бѣдныя, лишенныя всякихъ украшений, нежели пестрыя и причудливыя? Если бы авторъ зналъ, что въ такихъ церквахъ, какъ въ домашнихъ молельняхъ, иконостасы наполнялись иконами малаго размѣра, имѣвшими какой бы то ни было характеръ, только не ужасающій, чemu препятствовалъ самый размѣръ ихъ? что Строгановская и особенно Царская школа иконописи особенно славилась своими миниатюрными работами, правда пестрыми по колориту, но необыкновенно привѣтливаго, яснаго, часто гармонического тона? Что наконецъ фантазіи Ушакова Божество являлось въ самыхъ стройныхъ формахъ, и что онъ и ученики его также энергически возставали противъ невзрачности въ иконописи ремесленниковъ, какъ теперь нѣмецкій авторъ возстаетъ противъ русскаго церковнаго искусства вообще?

Но, еще разъ повторяю, для насъ поучительно не отсутствіе свѣдѣній въ знаменитомъ авторѣ, а смѣлость и рѣшительность выводовъ. Послѣ приведенного выше, я пропускаю нѣсколько строкъ съ вариациями на любимую тему о татарщинѣ въ русской национальности, и выписываю самый конецъ характеристики, въ которомъ надобно было заявить, что Русскіе не только народъ кочевой, но въ своемъ искусствѣ далеко уступаютъ другимъ болѣе счастливымъ кочевымъ народамъ. «Этотъ недостатокъ чувства изящной формы Славяне раздѣляютъ съ прочими кочевыми народами какъ и вообще въ ихъ образѣ жизни удержалось нѣчто полукочевое. Впрочемъ у южныхъ кочевниковъ этотъ недостатокъ восполняется покрайней мѣрѣ живостью и силою фантазіи, наполняющей ихъ языки образами, и воспитывающей въ нихъ поэтическія наклонности. У Славянъ и это качество не сильно и не значительно».

Положимъ, что въ 1844 году, когда сдѣланъ былъ такой приговоръ надъ славянской поэзіею, еще не вполнѣ опѣнено было высокое значеніе русскихъ и сербскихъ народныхъ пѣсень: но — съ точки зрѣнія логической, спрашивается — позволительно ли дѣлать выводъ и изрекать судъ о предметѣ вовсе неизвѣстномъ? Тотъ же вопросъ слѣдуетъ предложить и вообще обо всей этой характеристики Русскаго церковнаго искусства.

Нѣть причины и даже смѣшно было бы подозрѣвать такого почтеннаго ученаго, какъ Шнаазе, въ пристрастіи къ русскимъ; но все же очевидно, что у него что-то въ душѣ накипѣло и просилось высказаться. Поэтому онъ не удовольствовался сказаннымъ, и къ главѣ о русскомъ искусствѣ присовокупилъ подъ особыеннымъ заглавиемъ: *Schlussbetrachtung*, еще нѣсколько пикантныхъ страницъ, въ которыхъ ведеть онъ параллель между Русскими и Армянами, для того, чтобы дать послѣднимъ преимущество передъ нами, и потомъ распространяется вообще о свободѣ и рабствѣ, при-

лагая эти идеи къ религіозности русскаго искусства, при чмъ проводить ту, впрочемъ вполнѣ справедливую мысль, что свобода способствуетъ развитию искусства. Отсюда, черезъ противоположеніе, извлекается онъ тотъ выводъ, что русскіе даже вовсе не способны къ искусству. Доказательства текутъ рѣкою, свободно, ловко, и тѣмъ смѣлѣе, что не задерживаются ни однимъ фактамъ; только авторъ уже слишкомъ понадѣлся на свою, дѣйствительно, счастливую способность обобщать факты, и въ самомъ патетическомъ мѣстѣ характеристики, гдѣ онъ хочетъ нанести рѣшительный ударъ русской церкви, такъ неловко оступился, что уже и сами соотечественники его, заинтересованные въ послѣднее время Русскими ересями и расколами, должны прийти въ турикъ, передъ смѣлостью автора, рѣшившагося утверждать, что въ Россіи «не возникло никогда ни одной ереси, и потому въ самой русской церкви не оказалось ни малѣйшаго слѣда свободнаго движенія мысли».

Переходя къ другимъ не менѣе знаменитымъ нѣмецкимъ историкамъ искусства, предварительно я долженъ замѣтить тоже, что сказано мною о Шнаазе. Мнѣнія ихъ о русскомъ искусствѣ составляютъ такое же странное исключеніе, противорѣчащее высокимъ достоинствамъ ихъ сочиненій.

Куглеръ, сочиненія котораго сдѣлались настольными книгами всякаго, кто занимается изящными искусствами, въ своемъ Учебнику исторіи искусства удѣляетъ Россіи только три странички, съ политпажемъ, изображающимъ храмъ Василія Блаженнаго, какъ обращикъ затѣйливаго каприза, воспитаннаго татарскимъ вліяніемъ. «Процвѣтаніе этого стиля — сказано въ Руководствѣ — развившагося до фантастически-варварской пышности, относится къ половинѣ XVI столѣтія. Особенно оказывается оно въ храмѣ Василія Блаженнаго» и т. д. Свѣдѣнія объ иконописи ограничиваются двумя-тремя замѣтками о томъ, что Русскіе поклоняются не Божеству, а иконамъ, и потому одѣваютъ ихъ въ дорогія ризы, и что иконописцы соблюдаютъ въ своихъ икопахъ однажды навсегда установленные типы¹⁾). Чтобы этой характеристикѣ дать надлежащиій колоритъ, Куглеръ, согласно ея содержанію, оттѣняетъ ее тѣмъ мѣстомъ, какое даетъ ей въ общей системѣ своего учебника. Русское искусство въ этой настольной книжѣ отдалено отъ византійскаго и вообще отъ христіанскаго цѣльмъ рядомъ главъ, имѣющихъ предметомъ искусство индійское и магометанское, такъ что, относительно религіи и искусства въ учебнику Куглера русскіе

1) Я не привожу здѣсь болѣе подробныхъ выходокъ противъ русской иконописи изъ Учебника исторіи живописи Куглера, изд. 2-ое, 1847 г. I, стр. 99 и слѣд. Послѣ Шнаазе русскій читатель не встрѣтитъ въ этихъ выходкахъ ничего особенно новаго и пикантнаго.

примыкаютъ не къ византійцамъ и другимъ христіанамъ, а къ магометанамъ, и политиражъ съ Василіемъ Блаженнымъ непосредственно слѣдуетъ за изображеніями турецкихъ и персидскихъ мечетей.

Не больше пощады Русскому искусству найдемъ мы въ третьемъ столѣ знаменитомъ авторитетѣ. Это *Эрнстъ Фёрстеръ*. Съ обширною ученостію Куглера и эстетическимъ вкусомъ Шнаазе, Фёрстеръ соединяетъ въ себѣ художника и туриста. Онъ отлично знаетъ Италію, проведши цѣлые года во многихъ изъ городовъ ея, и лучшій изъ путеводителей по Италіи принадлежитъ ему. Къ своимъ сочиненіямъ по исторіи искусства самъ онъ дѣлалъ рисунки и гравировалъ. Его Памятники нѣмецкаго искусства по отличнымъ рисункамъ принадлежать къ лучшимъ европейскимъ изданьямъ. Тѣмъ же достоинствомъ отличается его монографія о Джютто и его школѣ. Между специальными трудами по исторіи нѣмецкаго и итальянскаго искусства, Фёрстеру не приходилось интересоваться Россіею. Но, въ послѣднее время, будучи вызванъ Лейпцигскимъ издателемъ Вейгелемъ участвовать вмѣстѣ съ другими учеными въ составленіи художественной энциклопедіи, Фёрстеръ составилъ мастерской очеркъ всѣхъ образовательныхъ искусствъ, какъ введеніе въ исторію этихъ искусствъ, имѣющее задачею элементарное ознакомленіе съ основаніями предмета и развитіе и воспитаніе вкуса, и изданное въ 1862 г. подъ названіемъ: *Vorschule der Kunstgeschichte*. Въ этомъ-то популярномъ сочиненіи Фёрстеръ посвящаетъ не больше четырехъ строкъ и русскому искусству, собственно русской архитектурѣ, о которой иностранцы, слѣдя еще стариннымъ путешественникамъ, знаютъ больше, нежели объ иконописи и ваянії. Эти немногія строки имѣютъ особенную силу въ книгѣ, назначаемой въ элементарное руководство къ образованію вкуса публики. При политиражѣ, изображающемъ одинъ изъ Московскихъ соборовъ съ пятью главами, значится слѣдующее: «Отклоненіе отъ стиля византійскаго, или вѣрнѣе искаженіе его представляеть стиль Русскій, въ которомъ скопленіе неправильныхъ формъ, пагроможденныхъ одна на другую, и произволъ въ сочетаніи частей соединяются съ безобразнымъ родомъ куполовъ, въ видѣ луковицы помѣщаемыхъ на церквахъ и башняхъ».

Какъ ни жѣстокъ этотъ отзывъ, все онъ не такъ враждебенъ для русскихъ, какъ отзывы Шнаазе и Куглера, и основывается не на догадкахъ о сродствѣ русскихъ съ Индіею и Персіею, а на субъективномъ чувствѣ вкуса; потому вполнѣ соответствуетъ тѣмъ неблагопріятнымъ взглядамъ, которые четверть столѣтія тому назадъ еще многіе изъ западныхъ эстетиковъ имѣли на готическое искусство, въ которомъ, кроме безобразія и пустаницы формъ ничего другаго не умѣли видѣть. Глазъ, пріученный къ изя-

ществу формъ итальянской живописи XV вѣка, найдетъ много среднѣвѣковой неуклюжести въ нѣмецкихъ школахъ того же времени. Что же странного, если современные намъ западные эстетики съ такимъ же чувствомъ личного превосходства относятся къ вовсе неизвѣстному имъ, еще и нами вполнѣ неоцѣненному нашему церковному искусству?

На первый разъ довольно уже и того, что иностранцы интересуются нашою національностію. Будемъ и за то имъ благодарны. А что они заботятся о насъ и при всякомъ удобномъ случаѣ о насъ вспоминаютъ, даже въ эстетическомъ отношеніи, почитаю умѣстнымъ заключить эту статью самымъ новѣйшимъ тому доказательствомъ. Доцентъ Гейдельбергскаго Университета Карлъ Лемке въ своей популярной эстетикѣ, вышедшей въ 1865 г., въ главѣ объ эстетическихъ способностяхъ разныхъ народовъ, касается и Славянъ, ставя на первомъ планѣ Русскихъ и Поляковъ, какъ и надобно ожидать, свысока трактуя тѣхъ и другихъ, и, принадлежа къ партіи, враждебной среднѣвѣковому искусству, не щадить и вообще религіознаго направленія въ русскомъ искусствѣ.

«Изъ Славянъ вкратцѣ коснусь я только Поляковъ и Русскихъ — говорить онъ: о прочихъ же замѣчу, что въ нихъ преобладаетъ музыкальное и поэтическое дарование: такъ музыка у Чеховъ, поэзія у Сербовъ. Въ эстетическомъ отношеніи Полякъ имѣть значеніе, какъ личность, — Русскій, разумѣя простонародье — дѣйствуетъ только въ массѣ. Полякъ — живъ, фантастиченъ, легковѣренъ, танцоръ и рыцарь. Русскій — неподатливъ, себѣ на умѣ, разсчетистъ,ѣздитъ въ повозкѣ. Полякъ отличается наглостью, Русскій — крутымъ характеромъ. Относительно художественаго развитія та и другая нація имѣютъ иѣкоторое значеніе только въ поэзіи, но и въ этомъ искусствѣ Русскіе не отличаются оригинальностью; впрочемъ они одарены необыкновеннымъ талантомъ подражанія, и при помощи этого таланта съ малыми средствами достигаютъ значительныхъ результатовъ. Аристократическій Полякъ позаимствовался изъ Франціи разными вѣшностями, и съ славянскою, варварскою грубостью и французскою вѣтренностю привыкъ расточать свои силы. Русскій, исполненный коммунистическихъ началь, по подъ despoticкимъ правленьемъ (?), по религіи и преданьямъ связанный съ Византіею и наслѣдовавший ея ограниченность во всемъ, где только еще не оказалось западное влияніе. Это особенно видно въ образовательныхъ искусствахъ, потому что они состоятъ еще въ служеніи Религіи. Схематизмъ, безжизненность и безвкусіе — отличительныя ихъ качества; тупая, восточная пышность замѣняетъ въ нихъ красоту».

Въ этой характеристицѣ, сложенной изъ вѣчно повторяющихся на одну

тему избитыхъ варіацій и общихъ мѣстъ, есть однако два пункта, которые не могутъ не вызвать невольную улыбку всякого, кто ближе знакомъ съ дѣломъ. Вопервыхъ — Гейдельбергскій доцентъ простодушно увѣряетъ свою публику, что поэзія Русскихъ мало создала оригинальнаго, а Сербы отличаются своею поэзіею, тогда какъ русскія народныя былины вмѣстѣ съ малорусскими думами и пѣснями ничѣмъ не уступаютъ болгаро-сербскому эпосу, составляя въ совокупности съ этимъ послѣднимъ самое оригинальное явленіе въ исторіи народной поэзіи всей Европы. Во вторыхъ — по мнѣнію Нѣмцевъ, Чехи заявили себя кое-чѣмъ только въ музыкѣ; между тѣмъ какъ множество художественныхъ памятниковъ, сохранившихся отъ XI до XV вѣка, убѣждаютъ всякого беспристрастнаго цѣнителя, что чешская школа живописи далеко опередила нѣмецкую, слѣдовательно развилась независимо отъ нѣмецкой, а въ XIV вѣкѣ можетъ быть сравниваема только съ современною ей итальянскою. Это впрочемъ знаютъ и сами Нѣмцы, но, по разнымъ причинамъ, до которыхъ намъ неѣть дѣла — желая отодвигать нашихъ соплеменниковъ на задній планъ, увѣряютъ, что въ XIV вѣкѣ при Карлѣ IV чешская школа живописи процвѣла оттого, что этотъ Императоръ, жившій долгое время въ Парижѣ, вѣроятно, взялъ оттуда съ собою французскаго миніатюриста, которому и обязана Чехія своею прекрасною живописью, или же имѣлъ при себѣ въ Парижѣ какого-нибудь Чеха, который тамъ пріобрѣлъ изящный стиль и потомъ распространилъ его между своими земляками. Это мнѣніе и почти этими словами читается въ Учебникѣ нѣмецкой и нидерландской живописи, изданномъ въ 1862 г. Ваагеномъ, который впрочемъ лучше другихъ своихъ соотечественниковъ знаетъ Россію и цѣнитъ ея художественные собранія¹⁾.

Впрочемъ, въ заключеніе еще разъ повторяю, что, излагая мнѣнія иностранцевъ о русскомъ искусствѣ, я вовсе не имѣль безполезного намѣренія доказывать общеизвѣстную истину, что иностранцы мало насть знать; но полагалъ, что принять къ соображенію эти мнѣнія будетъ не безполезно для того, чтобы по достоинству опѣнить ихъ отголоски въ нашемъ отечествѣ, и вмѣстѣ съ тѣмъ, возвратить ихъ, кому слѣдуетъ по принадлежности.

R. S. Послѣ того, какъ эта статья была написана и прочтена въ одномъ изъ засѣданій Общества, вышла въ свѣтъ одна нѣмецкая книга извѣстнаго археолога Оскара Мотеса (Oskar Mothes), автора очень хорошаго сочиненія объ Архитектурѣ и Скульптурѣ въ Венеціи. Новая книга его, подъ заглавіемъ: «Форма базиликъ у христіанъ первыхъ столѣтій» (Die Basiliikenform Leipzig. 1865), содержитъ въ себѣ много полезныхъ свѣ-

1) Томъ I, стр. 57.

дѣній обѣ исторіи храмовъ самой ранней Христіанской эпохи; но для насъ— русскихъ, на страницѣ 28-ой, предлагается она безцѣнныя полторы строчки, которая по своему простодушному невѣжеству, должны обезоружить вся- кое негодованіе къ несправедливымъ о пась отзывамъ иностранцевъ; по- тому что ничто столько не примѣряеть съ хулителями, какъ то, когда они впадаютъ въ смѣшное и пошлое. Вотъ эти удивительныя полторы строчки: «Въ Россії приходская церковь называется *wassili*, другія большаго раз- мѣра *кодопрѣ*» (In Rusland heisst die Pfarrkirche *wassilji*, andere, wenn auch grosse Kirchen *codoprѣ*). Предоставляю досугу читателей объяснить эту за- гадку; я же съ своей стороны предложу нѣкоторыя соображенія для облег- ченія ихъ труда. Удивляясь въ разныхъ нѣмецкихъ учебникахъ политап- жамъ съ храма *Василія Блаженнаго*, ученый археологъ пришелъ къ сча- стливой мысли, что и всѣ въ Россії церкви называются *Васильями* (какъ извошики— Ваньками). Что же касается до *кодопра*, то, по моему край- нему разумѣнію, это не что иное, какъ русское слово *соборѣ*, удачно пере- веденное на латинскую транскрипцію *codogrѣ*, въ которой русскія буквы *б* и *г*, за отсутствиемъ ихъ въ латинскомъ алфавитѣ, были переименованы въ *d* и *r*. Можете послѣ этого судить, какъ основательны будуть мнѣнія такихъ остроумныхъ ученыхъ о религіозномъ эстетическомъ характерѣ разныхъ русскихъ *vasilьевѣ* и *кодопровѣ*!

МНѢНИЕ Г. В. ШУЛЬЦА О ПОЗДНѢЙШЕЙ ВИЗАНТИЙСКОЙ ИКОНОПИСИ.

Denkmäler der kunst des mittelalters in Unter-Italien von Heinrich Wilhelm Schulz. Dresden. 1860. (*Памятники средневѣковаго Искусства въ нижней Италии*, Г. В. Шульца, по смерти автора изданные Ф. Фонг-Квастомъ. 4 тома въ 4-у, съ атласомъ отличныхъ рисунковъ, въ листъ).

Не имѣя памѣренія говорить подробнѣ объ этомъ превосходномъ сочиненіи, результатѣ многолѣтнихъ изслѣдованій, сдѣланныхъ авторомъ на самыхъ мѣстахъ, почитаю не лишнимъ замѣтить, что въ ранніе средніе вѣка южная Италия, по близкимъ и частымъ сношеніямъ съ Византію, имѣть для насъ—Русскихъ особенный интересъ, можетъ быть, въ такой же мѣрѣ, какъ въ сѣверной Италии Равенна. Здѣсь Нола съ живыми воспоминаньями о Павлинѣ Ноланскомъ, сочиненія котораго бросаютъ такой яркій свѣтъ на христіанское искусство первыхъ временъ; здѣсь Бари съ соборомъ и мощами Николая Угодника; здѣсь Беневентъ, Атраны, Амальфи и нѣсколько другихъ городовъ съ церковными вратами византійской работы XI в.; здѣсь же и превосходныя врата Горы Св. Ангела (Monte S. Angelo), столь сходныя съ нашими такъ называемыми Корсунскими вратами, какъ это показано на стр. 73 этого Сборника; наконецъ здѣсь же знаменитый монастырь Горы Кассинской (Monte Cassino), этотъ разсадникъ средневѣковаго итальянскаго искусства, учрежденный во второй половинѣ XI столѣтія Монте-Кассинскимъ Аббатомъ Дезидеріемъ при посредствѣ вызванныхъ имъ изъ Византіи мастеровъ. Извѣстно, какое громадное вліяніе на успѣхи итальянскаго искусства въ концѣ XIII и въ началѣ XIV столѣтія имѣла Пизанская школа скульптуры. На основаніи многихъ данныхъ, открытыхъ и объясненныхъ Шульцомъ въ его «Памятникахъ средневѣковаго искусства въ Нижней Италии» ученые¹⁾ приходятъ къ той мысли, что Пи-

1) Германъ Гриммъ въ мартовской книжкѣ своего журнала: *Ueber Künstler und Kunstwerke*, за 1865 г.

занская школа пошла отъ древнейшихъ школъ южной Италии и состояла съ ними въ ближайшемъ сродствѣ, такъ же какъ и торговый флотъ Пизы былъ въ постоянныхъ сношенияхъ съ Амальфи, Палермо и другими приморскими городами южной Италии и Сициліи.

Гейрихъ Вильгельмъ Шульцъ принадлежалъ къ тѣмъ самостоятельнымъ умамъ, которые не увлекаются на вѣтеръ пущеннымъ мнѣніемъ, и не боятся высказать правду наперекоръ общепринятымъ предразсудкамъ. Когда повсюду въ учебникахъ и журналахъ, Византію клеймили позорными прозвищами и издѣвались надъ ея искусствомъ, онъ одинъ изъ первыхъ рѣшился сказать обѣ этомъ искусствѣ доброе слово. Именно въ этомъ отношеніи имѣеть для насъ особенную цѣну одно мѣсто въ первой части его обширнаго сочиненія (стр. 141—143), где онъ говоритъ о впечатлѣніи, произведенномъ на него позднѣйшею византійскою иконописью въ одной греческой церкви, въ маленькомъ южно-итальянскомъ городкѣ Барлеттѣ.

Привожу въ переводѣ собственные слова автора обѣ иконостасѣ этой церкви.

«Вверху по срединѣ, какъ главный образъ христіанской вѣры, находится Христосъ, распятый на крестѣ, съ Марию и Иоанномъ по сторонамъ. Направо и налево по мѣньшей иконѣ, на одной Несеніе креста, на другой Снятие со креста, какъ историческое дополненіе къ главному образу. Затѣмъ следуютъ двѣнадцать апостоловъ, каждый, на отдельной доскѣ, спидѣть на изукрашенномъ престолѣ съ подушкою, какъ изображаются въ лонгобардскихъ рукописяхъ епископы. Потомъ опять Христосъ, возсѣдаетъ на крылахъ двухъ Херувимовъ, по сторонамъ Дѣва Марія и Крылатый Иоаннъ Креститель».

«Подъ апостолами идетъ рядъ небольшихъ образовъ, на которыхъ пишены главныя событія изъ земной жизни Спасителя: Благовѣщеніе, Поклоненіе пастырей, Обрѣзаніе, Крещеніе, Принесеніе во храмъ, Преображеніе, Христосъ и Самарянина, Входъ въ Йерусалимъ, Воскресеніе, Вознесеніе и Сошествіе Св. Духа. Всѣ эти образки исполнены жизни и отличаются величиемъ и пристойностью. Недостатокъ въ сочетаніи красокъ, бросающейся въ глаза въ иконахъ большаго размѣра, здѣсь не такъ замѣтенъ. Особенно величественно сочинено Воскресеніе, также замѣчательно по необыкновенному изяществу Сошествіе Св. Духа. Вознесеніе представлено въ древне-византійскомъ видѣ: Христосъ возсѣдаетъ па радугѣ, съ двумя Ангелами по сторонамъ».

«Подъ этими иконами, расположенныммыми въ видѣ пирамиды, идуть другія, по обѣ стороны царскихъ вратъ. Направо отъ зрителя, колоссальное изображеніе Христа, по грудь, окруженное четырьмя маленькими иконами

Евангелистовъ, въ величественно благородномъ, строгомъ стилѣ, а на другой сторонѣ, въ соответствіе этому, колоссальный же образъ Дѣвы Маріи съ Младенцемъ. Этотъ образъ, равно какъ и Св. Спиридона (о которомъ будетъ сказано ниже) особенно неудачны въ колоритѣ, тяжелы и безжизнены; все же ликъ Богородицы отличается торжественнымъ достоинствомъ».

«Затѣмъ идутъ по обѣ стороны по фігурѣ, въ натуральную величину, Св. Василій и Св. Спиридонъ, какъ значится въ греческой надписи. Сверхъ того нѣсколько мелкихъ иконъ; между ними икона Иоанна Крестителя, съ голубоватыми съ бѣльмъ крыльями, по древне-типическому представлению. Онъ одѣтъ въ звѣриной шкурѣ; исхудалыя руки подпимаетъ къ головѣ. Надъ нимъ небольшая икона Св. Георгія, фигура, исполненная необыкновенной жизненности, геніально задумана, въ томъ моментѣ, когда этотъ святой стремительно поражетъ змія. Св. Димитрій, тоже на конѣ, столько же величавая фигура; но лучшая изъ всѣхъ иконъ — это Троица, по истинѣ, художественно написана. Внизу въ серединѣ сидить Дѣва Марія съ Христомъ на колѣяхъ, съ миловиднымъ Младенцемъ, одѣтымъ въ бѣлое съ золотомъ. На одной сторонѣ стоитъ Св. Христофоръ, опершись на посохъ, съ Христомъ-Младенцемъ на плечахъ; нальво въ епископскомъ облаченіи тотъ же Св. Спиридонъ, какъ гласитъ надпись, которую Греки никогда не забываютъ начертывать на своихъ иконахъ. Вверху возсѣдаетъ на престолѣ Богъ Отецъ, съ долгою бѣлою бородою, держа въ рукѣ земной шаръ, въ величественномъ достоинствѣ; около него Богъ Сынъ, въ прекрасномъ видѣ учителя смертныхъ; между головами обоихъ парить Духъ Святой. Этотъ образокъ принадлежитъ къ лучшимъ, какіе только мнѣ случалось видѣть между религіозными изображеніями. Хотя греческое искусство строгимъ соблюденіемъ типа даетъ мало свободы и произвола художественному дарованію, однако оно не препятствуетъ нѣкоторому усовершенствованію; и именно тогда-то оно не уступаетъ религіозному искусству итальянскому, которое, не зная никакихъ границъ, вводить въ святилище церкви всякую земную страсть».

Очень можетъ быть, что византійскій стиль нѣкоторыхъ изъ видѣнныхъ Шульцомъ въ Барлеттѣ иконъ былъ усовершенствованъ подъ влияньемъ итальянскимъ, на что указываетъ уже и западный типъ Св. Христофора съ Младенцемъ-Христомъ; все же опытный глазъ такого основательного знатока не могъ ошибиться въ различіи между византійскимъ и итальянскимъ искусствомъ, и особенно въ самой Италии, где па каждомъ шагу онъ имѣлъ случай проявить свои художественные впечатлѣнія. Въ сущности авторъ говорить о позднѣйшемъ византійскомъ искусстве то же

самое, что скажетъ о русской иконописи всякий безпристрастный русскій человѣкъ. Тоже смысь техническихъ недостатковъ съ глубиною мысли, суности и невзрачности съ величиемъ и строгостью, а въ существѣ самаго стиля, при вѣрности преданію, также способность къ усовершенствованью, основанная на томъ же преданіи; потому что своими началами оно восходитъ къ лучшей эпохѣ христіанскаго церковнаго искусства.

ЖИТИЯ РУССКИХЪ УГОДНИКОВЪ, КАКЪ ОДИНЪ ИЗЪ ГЛАВНЫХЪ ИСТОЧНИКОВЪ ДЛЯ ИСТОРИИ РУССКАГО ЦЕРКОВНАГО ИСКУССТВА.

По поводу двухъ житій Іосифа Волоколамскаго, изданныхъ г. Невоструевымъ въ Членіяхъ въ Московскомъ Обществѣ любителей духовнаго просвещенія.
Москва. 1865.

Есть такие периоды въ исторіи народовъ, когда искусство и религія составляютъ одно нераздѣльное цѣлое. Древнѣйшія эпические сказанія о богахъ и происхожденіи міра — столько же памятники поэтическаго творчества, сколько религіознаго сознанія. Древніе Греки приходили къ убѣждѣнью, что Гомеръ и Гезіодъ были создателями ихъ міеологии. Лирическая поэзія сначала посвящала себя прославленію боговъ и сопровождала священные обряды, и самая драма вышла изъ святилища храмовъ. Были народы, для которыхъ поэзія, исторія, философія и религіозное преданье и церковный догматъ были одно и тоже. Древнѣйшая Еврейская литература есть вмѣстѣ и Св. Писаніе. Архитектура впервые сознала свое художественное значеніе въ храмѣ, посвященному божеству. Первые статуи изображали боговъ и чествовались, какъ видимое ихъ воплощеніе.

Тоже единеніе элементовъ народной жизни, сосредоточенныхъ въ религіи, представляетъ намъ и ранняя эпоха Христіанской Исторіи, не смотря на ихъ осложненіе, сравнительно съ элементами жизни народовъ до-христіанскихъ. Если люди болѣе просвѣщенные умѣли и тогда отѣлывать духъ религіозный отъ ея вѣшности; то для толпы художественная форма и ея религіозный смыслъ представляли нераздѣльное единство. Храмъ былъ символомъ невидимой Церкви, какъ собранія вѣрующихъ; отъ скульптурного или живописнаго изображенія чаяли спасительнаго чуда, какъ бы самой идеи, въ нихъ воплощенной. Начертаніе иконы считалось дѣломъ благочестивымъ, къ которому приступали съ постомъ и молитвою. Особенно чтились иконы, писанныя святыми угодниками. Чтобы придать большую цѣну мѣстной святыни, связывали ея происхожденіе съ именемъ какого нибудь святаго. Наконецъ до полнаго обоготворенія было возведенъ искусство въ народномъ

убежденій, что многія изъ святочтимыхъ изображеній — не дѣло руکъ че-
ловѣческихъ, а таинственная благодать, ниспосланная свыше.

Искусство въ древней Руси стояло именно на этой степени своего не-
раздѣльного существованія съ религіею. Св. Угодникъ соединялъ въ своей
личности всѣ интересы своихъ современниковъ. Почти всѣ основатели мо-
настырей были причислены къ лицу святыхъ. Житія ихъ — къ біографіи
святаго присовокупляютъ и исторію построенія и украшенія монастыря.
Если Святой былъ епископъ, его житіе даетъ еще болѣе обширныя данныя
для исторіи украшенія города, какъ напримѣръ, житія Новгородскихъ архі-
епископовъ. Кіево - Печерскій Патерикъ предлагается любопытные
факты для исторіи нашего искусства о построеніи Храма Успенія, подъ
двойкимъ вліяніемъ — Варяжскимъ и Византійскимъ, о перенесеніи иконы
Успенія изъ Цареграда, о художественной дѣятельности одного изъ древ-
нѣйшихъ Русскихъ иконописцевъ, Св. Алипія. Житіе Антонія Римля-
нина предлагаетъ важныя данныя о вліянії запада въ исторіи нашей цер-
ковной утвари. Имя знаменитаго иконописца Андрея Рублева связано съ
житіемъ Сергія Радонежскаго, и между миніатюрами этого житія, по
рукописи XVI в., въ Сергиевской-Троицкой Лаврѣ, встрѣчается любопытное
для исторіи нашего искусства изображеніе, какъ монахъ Андрей, сидя на
подмосткахъ, пишетъ икону Нерукотвореннаго Спаса на стѣнѣ храма въ
Андроніевскомъ монастырѣ, въ Москвѣ, (Л. 227). Особенно важны житія
святыхъ по подробностямъ о ихъ внѣшнемъ подобіи, память о которомъ
стараются передать потомству и списатели житій и иконописцы¹⁾. Такъ нап-
римѣръ, списатель житія Трифона Вятскаго, въ самомъ концѣ своего
повѣствованія, не преминулъ присовокупить слѣдующую подробность, важ-
ную для нашего иконописнаго подлинника: «Отецъ нашъ Трифонъ, Архи-
мандритъ Вятскаго Успенскаго монастыря, тѣлеснымъ возрастомъ бяше ни-
зокъ, плоскъ лицомъ, тощъ, браду имѣ круглу, густу, средню, невелику,
русы съ пробѣлью».

Изъ двухъ житій, изданныхъ г. Невоструевымъ, одно писано Саввою,
епископомъ Крутицкимъ, въ 1546 г., другое — неизвѣстнымъ; для нашей
цѣли важно первое. Въ немъ встрѣчаются слѣдующія три мѣста, которые
составляютъ принадлежность исторіи Русского искусства.

Первое мѣсто имѣеть предметомъ расписаніе церкви въ Волоколам-
скомъ монастырѣ нѣсколькими живописцами, въ числѣ которыхъ были род-
ственники самого Св. Іосифа. Хотя этотъ фактъ помѣщенъ у г. Ровинскаго,
въ «Исторіи Русскихъ школъ Иконописанія», на стр. 171, но текстъ, из-

1) См. обѣ этомъ предметѣ статью г. Некрасова въ Смѣси.

данный г. Невоструевымъ исправиѣ, почему и привожу его: «И въ лѣто 6992 (1484) основа преподобный церковь камену, въ лѣто 6994 (1486) сверши ея, и подписа хитрыми живописцы въ Русской земли: Діонисіемъ и его дѣтьми Владиміромъ и Феодосіемъ и старцемъ Панісію, и съ нимъ два братанича Іосифова: старецъ Досифей и старецъ Васіанъ, послѣже бысть епископъ Коломенскій». Стр. 23. Отсюда явствуетъ, 1) что въ XV в. иконо-писи посвящали себя цѣлія семейства, какъ Діонисій съ своими двумя сыновьями; 2) что школы иконописнія находили себѣ пріютъ въ монастыряхъ между старцами, и 3) что изъ этихъ старцевъ-живописцевъ выходили епи-скопы, которые слѣдовательно могли успѣшно руководствовать церковнымъ искусствомъ въ своихъ епархіяхъ.

Второе мѣсто интересно для изученія образа мыслей и воззрѣній на-шихъ древнихъ иконописцевъ — предмета, еще мало разработанного въ исторії Русской старины. Въ житіи это мѣсто составляетъ эпизодъ повѣст-вованія о борьбѣ Іосифа Волоколамскаго съ еретиками жидовствующими. Многіе изъ нихъ притворялись перешедшими къ православію. Между живописцами, не сочувствовавшими еретикамъ, ходили по этому поводу разные слухи. Вотъ одинъ, переданный самому Іосифу извѣстнымъ уже намъ живописцемъ Феодосіемъ, сыномъ живописца Діонисія, которому придается здѣсь прозвище *Мудраго*. И вотъ все это мѣсто: «И въ тѣ же времена игумену Іосифу сказа нѣкій живописецъ, именемъ Феодосіе, сынъ живописца Діонисія *Мудраго*, чудо преславно, яко нѣкій отъ тѣхъ же еретиковъ по-кася, и повѣриша его покаянію, также и въ попы его поставиша. И въ нѣкій день служивъ литургію, пріиде въ домъ свой потиръ имѣя въ руку свою, пещи тогда горящи, и волья изъ потира въ пещь, отъиде: а подружie (жена) варяющи ястіе, и узрѣ въ пещи въ огни отроча мало, и гласъ отъ него изыде глаголя: ты мя здѣ огню предаде, а азъ тя предамъ вѣчному огню. И абіе отверзися покровъ избы, и прилетѣша двѣ птицы великия и взяша отроча, и полетѣша па небо: также покровъ ста, яко же и прежде. И жена сіе видя, бысть въ велицѣ страшъ, и ужасъ нападе нань, и повѣдаша сія вскрай живущимъ сосѣдамъ». Стр. 37 — 38. Составныя части этого сказанія легко разобрать; но въ отношеніи исторіи искусства слѣдуетъ упо-мянуть здѣсь обѣ обычай изображать на потирахъ Христа-Младенца лежа-щаго въ чашѣ и осѣняемаго отъ Ангеловъ ришидами, какъ это изображено, напримѣръ, на деревянномъ сосудѣ Сергія Радонежскаго.

Третье мѣсто касается собственно исторіи иконъ. Іосифъ Волоколам-скій, желая примириться съ Тверскимъ княземъ Феодоромъ Борисовичемъ, «начатъ князя мздою утѣшати, и посла къ нему иконы Рублева письма и Діонисіева». Стр. 40.

КРАТКОЕ ОБОЗРЕНИЕ ИСТОРИИ ВИЗАНТИЙСКАГО ИСКУССТВА.

Лабарта «Исторія промисленныхъ иекусствъ» (*Histoire des arts industriels au moyen age et à l'époque de la renaissance par Jules Labarte. Paris. 1864*). 4 тома съ великолѣпными альбомами раскрашенныхъ и наведенныхъ серебромъ и золотомъ рисунковъ.

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

Искусство и ремесло всегда находились во взаимной между собою зависимости, и чѣмъ прямѣе отношеніе какого ремесла къ искусству, тѣмъ необходимѣе и сильнѣе оказывалась эта взаимность. Такъ было при первыхъ начаткахъ цивилизациіи, такъ и въ цвѣтущіе періоды искусства. Если назвать промышленнымъ всякое художественное произведеніе, назначаемое для практическаго употребленія, то къ этому разряду нужно будетъ отнести не только изящную мебель, церковную утварь, издѣлія золотыхъ дѣлъ мастерства, но и всѣ назначаемыя для поклоненія въ храмахъ, изображенія лицъ или идей, признаваемыхъ за святыни, будутъ ли то языческіе идолы или христіанскія иконы. То есть, искусство, посвящая себя служенію религіи, тѣмъ самымъ опредѣляетъ себѣ практическую цѣль и иѣкоторымъ образомъ сближается съ ремесломъ. Наши иконописцы, и древніе и новѣйшіе сельскіе, не составляютъ исключенія изъ общаго правила; и если ихъ называютъ ремесленниками, то въ этомъ названіи нѣть ничего обиднаго; только желательно, чтобы они были ремесленники искусственныя и съ изящнымъ тактомъ. Есть цѣлая отрасль художества, въ которой ремесло съ искусствомъ составляютъ нераздѣльное единство. Это Архитектура. Средневѣковые каменщики, которые созидали всѣ эти великолѣпные готическіе соборы, были столько же простые работники, сколько и вдохновенные художники, украсившіе порталы своихъ храмовъ величайшими произведеніями христіанской скульптуры.

Въ цвѣтущую эпоху искусства на западѣ, въ XV и XVI столѣтіяхъ, художникъ шелъ обѣ руку съ ремесленникомъ. Многіе скульпторы и живописцы вышли изъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ, и художникъ не боялся унизить свое артистическое достоинство, когда украшалъ лошадиный чепракъ, работалъ узду, сѣдло и щитъ. Изящество, если оно живо и сильно ощущается въ публикѣ, не сосредоточивается все сполна въ статуй или картинѣ, но, какъ нравственная сила, господствуетъ повсюду, озаряя своимъ радужнымъ свѣтомъ всякое ремесленное издѣліе, съ которымъ только можетъ войти оно хотя бы въ дальнее отношеніе.

Въ наше прозаическое время изящныя ремесленныя издѣлія дѣйствуютъ на общее развитіе вкуса больше, нежели собственныя произведенія искусства. Это особенно надобно сказать о нашемъ отечествѣ, воспитанномъ въ теченіе многихъ вѣковъ на ремесленномъ отношеніи къ искусству, именно церковному. Распространяющаяся въ нашей современной литературѣ мода — презрительно смотрѣть на искусство — естественно объясняется крайнимъ недостаткомъ у насъ въ образцовыхъ произведеніяхъ искусства, и потому неразвитостью эстетического вкуса. Единственнымъ подспорьемъ для эстетического воспитанія въ искусствахъ образовательныхъ остаются красивыя издѣлія ремесленныя, цѣнимыя по своей практическойгодности.

Вообще надобно сказать, что той рѣзкой границы между искусствомъ и ремесломъ, какую хотятъ видѣть эстетики, въ дѣйствительности не было и неѣть. Переходъ отъ одного къ другому составляютъ сотни разныхъ родовъ издѣлій, назначаемыхъ для ежедневнаго практическаго употребленія, и вмѣстѣ съ тѣмъ принадлежащихъ и къ области изящныхъ искусств. Это — переплетъ книги съ рельефомъ, эмалевая чаша, тарелка или бокаль съ рисункомъ, красивая сабля, наконецъ всѣ эти затѣйливыя игрушки, начиная отъ тѣхъ, которыми играютъ дѣти, и до тѣхъ, которыя украшаютъ кабинетъ дѣловаго человѣка и гостинную свѣтской дамы.

Сочиненіе Лабарта имѣеть содержаніемъ все это разнообразіе издѣлій, соединяющихъ въ себѣ ремесло съ искусствомъ. Лабартъ не хочетъ говорить о статуэткахъ и рельефахъ на древнихъ складняхъ и позднѣйшихъ металлическихъ чашахъ. Онъ не касается живописи въ ея высшемъ проявленіи, когда она во фрескахъ, ни деревѣ или полотнѣ свободно раскрываетъ всѣ свои художественные средства; но онъ вводить въ свое изслѣдованіе мозаику, живопись на стеклѣ, фаянсѣ, даже миніатюру. Можетъ быть, строгіе систематики иначе бы взглянули на отношеніе ремесла къ искусству: можетъ быть, миніатюру сблизили бы они скорѣе съ фресками, нежели съ расписными тарелками; глиняные рельефы Луки-деля-Роббія предоставили бы они исторіи скульптуры, вмѣстѣ съ произведеніями Дона-

телло и другихъ мастеровъ первой руки, и вообще, можетъ быть, или разширили бы область промышленного искусства до древнихъ саркофаговъ, триумфальныхъ арокъ, до церковныхъ порталовъ, или сократили бы ее до тѣхъ скромныхъ границъ, въ которыхъ ремесленникъ только пользуется чужимъ рисункомъ и механически его исполняетъ.

Впрочемъ всѣ такія придишки со стороны системы едва ли имѣютъ мѣсто, когда дѣло идетъ о такомъ капитальномъ сочиненіи, какъ изданіе Лабарта, столько же важное по множеству специальныхъ изслѣдованій обѣ отдельныхъ памятникахъ, сколько и по великолѣпно исполненнымъ снимкамъ, въ которыхъ съ точностью воспроизведены не только всѣ колера подлинниковъ, но и бронза, слоновая кость, золото и серебро. Рисунокъ удержанъ съ фотографическою точностью, даже по тому самому, что большая часть предметовъ сняты съ фотографическихъ копій: такъ что по этимъ превосходнымъ рисункамъ можно составить себѣ ясное понятіе не только о стилѣ произведеній, но и о степени ихъ художественного совершенства.

Это одно изъ тѣхъ роскошныхъ изданій, которыми по справедливости славится наше время, умѣющее цѣнить съ историческимъ безпристрастіемъ всѣ направленія искусства, и не щадящее значительныхъ материальныхъ средствъ для воспроизведенія его памятниковъ въ совершенѣйшемъ ихъ подобіи. Свидѣтельствуя о высокомъ уваженіи нашего времени къ искусству, такія великолѣпныя изданія вмѣстѣ съ тѣмъ составляютъ самый блестательный образецъ новѣйшаго приложенія ремесла къ искусству.

Авторъ извѣстнаго сочиненія о Финифти (*Recherches sur la peinture en émail. Paris. 1856*), г.. Лабартъ даетъ въ новомъ своемъ сочиненіи особенно видное мѣсто золотыхъ дѣлъ мастерству, сопровождавшемуся работою чернивою и финифтию. Въ этомъ мастерствѣ, дѣйствительно, по преимуществу передъ другими, ремесло сливаются съ искусствомъ. Хотя въ настоящее время знаменитому Бенвенуто Челлини отказываются въ тѣхъ великихъ совершенствахъ, какія ему приписывали прежде, но все же и теперь ни одна исторія искусства не обходится безъ упоминанія обѣ этомъ золотыхъ дѣлъ мастерѣ.

Взглядъ Лабарта на промышленное художество особенно важенъ для насть въ примѣненіи къ искусству Византійскому, знаменитому въ средніе вѣка по ювелирнымъ издѣліямъ, по финифти и мозаикѣ. Оставляя въ сторонѣ изслѣдованія автора обѣ искусствѣ западномъ, особенно интересныя, я обращу вниманіе читателей на болѣе важный для насть — Русскихъ отдельъ имѣющій предметомъ обозрѣніе исторіи Византійскаго искусства, и изложу этотъ отдельъ въ возможной краткости, присовокупивши нѣкоторыя замѣчанія. Къ сожалѣнію, я не имѣю еще подъ руками 3-ей и 4-ой части,

гдѣ подробно говорится о миниатюрахъ и мозаикахъ; потому на первой разь ограничусь общимъ обзорѣніемъ исторіи Византійскаго искусства (I, стр. 16—103) и частнымъ отдѣломъ о золотыхъ и серебрянныхъ дѣлъ мастерствѣ (II, стр. 1—118).

Въ 325 г. Константинъ Великій рѣшился основать новую столицу Римской Имперіи. Сначала онъ думалъ возстановить изъ развалинъ древнюю Трою, но, оставивъ эту мысль, избралъ Византію, которую и переименовалъ по своему имени, назвавши Константинополемъ. Съ необыкновенною быстротою (въ 330 г.) возникла эта новая столица, разширилась и украсилась великолѣпными палатами, водопроводами, рынками, фонтанами, цирками, театрами. По повелѣнію Императора, все, что только лучшаго оставалось отъ античнаго искусства въ городахъ Греціи и Азіи, было свезено въ новую столицу, между прочимъ лучшія статуи, изображающія боговъ и героевъ классической древности, каковы: Зевсъ Додонскій, Аѳина Скиллиса и Диопона, Аполлонъ Пиѳейскій, Музы, группа Персея и Андромеды изъ Фригійскаго города Иконіума, колоссальный бронзовый Аполлонъ, приписываемый Фидіасу. Эта статуя, голову которой окружили сіяніемъ, а въ руки дали скипетръ и державу, получила имя Императора Константина. Между шестидесятью статуями, доставленными въ новую столицу изъ Рима, были изображенія Августа, Траяна, Адріана. Термы, или бани Зевксиппа были украшены множествомъ бронзовыхъ статуй, а также и платформа гипподрома.

Не довольствуясь остатками классической древности, Константинъ долженъ былъ, для украшенія своей столицы и для возникшаго между ея богатыми жителями великолѣпія, вызвать въ большомъ количествѣ разныхъ художниковъ и мастеровъ. Быстро развившаяся роскошь особенно способствовала процвѣтанью золотыхъ дѣлъ мастерства. Изъ всѣхъ храмовъ, воздвигнутыхъ Императоромъ, особеннымъ великолѣпіемъ ювелирной работы отличался храмъ Св. Апостоловъ. Образецъ изящнаго стиля мозаическихъ работъ временъ Константина читатели нашего сборника могутъ видѣть на снимкѣ съ мозаикъ Георгія Солунскаго, приложенномъ къ статьѣ г. Филимонова о сочиненіи Тексье.

Такъ какъ съ именемъ равноапостольнаго Императора соединяется мысль о безраздѣльномъ господствѣ самаго высшаго стиля христіанскаго искусства, и на востокѣ, и на западѣ; то надобно упомянуть, что онъ заботился столько же объ украшеніи храмовъ въ Іерусалимѣ, Виолеемѣ, Антіохіи, но и особенно храмовъ Римскихъ. Между этими послѣдними преимущественно украсилъ онъ изъ драгоценныхъ металловъ рельефами, статуями, лампадами и другою церковною утварью базилику, наименованную по его

имени Константина, которая теперь называется базиликою Св. Иоанна Латеранского.

Императоръ, давшій всемірное господство христіанской вѣрѣ, былъ ревностный поклонникъ знаменію Креста, которое онъ узрѣлъ въ чудесномъ видѣніи. По древнейшимъ изображеніямъ этого видѣнія, напр. на миніатюрѣ Григорія Богослова IX в., крестъ явился ему четвероконечный, съ чѣмъ согласуются всѣ древнѣшия изображенія этого предмета. Въ означенованіе торжества Креста во всемъ мірѣ и въ память своего видѣнія, Императоръ велѣлъ водрузить его изображеніе изъ золота и драгоценныхъ камней на порфировой колоннѣ въ Филадельфіонѣ, другой такой же въ сѣверной части форума (площади). Сверхъ того, великолѣпный крестъ изъ золота же съ драгоценными камнями былъ помѣщенъ съ серединѣ плафона въ главной залѣ его дворца. Кроме креста, онъ велѣлъ мастерамъ изгото- вить изъ драгоценныхъ материаловъ хоругвь (labarum). Она состояла изъ золотаго древка съ такимъ же на вершинѣ его вѣнцомъ, на которомъ была помѣщена монограмма Христа (Х, перечеркнутый буквою Р). Изъ подъ вѣнца спускался четвероугольный плать изъ пурпуровой матеріи, украшен- ный драгоценными каменьями. Форма лабара хорошо известна по монетамъ временъ Константина.

Преемники Константина Великаго наследовали его любовь къ искусству и великолѣпію. Феодосій Великій велѣлъ воздвигнуть на форумѣ собственное свое изображеніе въ серебряной статуѣ, а на гипподромѣ — обелискъ съ отличными барельефами на его пьедесталѣ. При Аркадії (395—408) роскошь достигла своихъ крайнихъ предѣловъ. Императорское облаченіе дошло до высшей степени великолѣпія. Къ низенькой діадемѣ (*διάδημα*), или къ повязкѣ, изъ жемчугу и драгоценныхъ камней, усвоенной Константиномъ, были придѣланы по обѣимъ сторонамъ около ушей подвѣски, или цѣпи изъ того же драгоценного матеріала, спускавшіяся на щеки. Потомъ эта повязка, не покрывавшая темени, была замѣнена короною (*στέμμα*), съ покрышею изъ парчи съ жемчугомъ и драгоценными каменьями. Въ такой стеммѣ изображены Юстиніанъ на мозаикѣ Св. Виталія въ Равеннѣ, и Императоръ, преклоняющійся передъ Спасителемъ на мозаикѣ Цареградской Софіи. Сверхъ парчеваго нижняго одѣянія надѣвалась пурпуровая хламида, украшенная вышитымъ каменьями и жемчугомъ по золоту четвероугольникомъ (тавліонъ). Престолъ былъ изъ литаго золота. Этимъ же драгоценнымъ матеріаломъ блестѣли оружіе и конская зброя. Дворцы соперничествовали въ великолѣпіи съ храмами. Кровати и прочая мебель были изготавляемы изъ золота, серебра и слоновой кости. Роскошь въ одѣяніи дамъ изъ богатыхъ фамилій превосходила всякое описание. Ioannъ

✓ Златоустъ, бывшій тогда на Патріаршемъ престолѣ въ Константиноopolѣ, не разъ возстаетъ въ своихъ словахъ противъ этой крайности.

На площади Августеонѣ, простиравшейся отъ Императорскаго дворца до храма Св. Софії, была воздвигнута на порфировой колоннѣ серебряная статуя, изображавшая Императрицу Евдоксію, супругу Аркадіеву. По случаю открытия этой статуи были на площади разныя увеселенія, въ сопровожденіи пляски и музыки. Этотъ непристойный шумъ съ площади доносился подъ своды храма Св. Софії, нарушая священнослуженіе, что и подало поводъ Іоанну Златоусту къ громоноснымъ словамъ противъ распущенности придворныхъ нравовъ, за что онъ потомъ такъ жестоко долженъ былъ поплатиться.

Кромѣ того была воздвигнута въ Константиноopolѣ другая серебряная статуя Евдоксіи и — тоже серебряныя — ея трехъ дочерей. Но самымъ художественнымъ произведеніемъ литья и чеканного мастерства того времени была серебряная статуя, которую Аркадій воздвигъ въ Августеонѣ Феодосію Великому.

Сынъ Аркадія, Феодосій II, Младший (408—450 г.) особенно былъ любитель изящныхъ искусствъ, покровительствовалъ художникамъ и самъ посвящалъ свои досуги живописи и лѣпному искусству. Онъ перенесъ изъ Аеинскаго храма Ареева бронзовыхъ слоновъ и помѣстилъ на Златыхъ Братахъ, также съ острова Хиоса — знаменитыхъ бронзовыхъ коней, которые теперь украшаютъ фасадъ Св. Марка въ Венеціи. Въ его царствование Константинополь украсился множествомъ произведеній скульптурныхъ, изъ которыхъ особенно заслуживаетъ быть упомянутую золотую статуя, изображавшая этого императора, которая была постановлена въ сенатѣ.

Сестра его, Пульхерія тоже покровительствовала искусству, но преимущественно въ украшениіи церквей. Особенно знаменитъ былъ золотой олтарь великолѣпной работы, принесенный ею въ даръ храму Св. Софії.

Изъ этого обозрѣнія исторіи Византійского искусства явствуетъ, что преданія о классическомъ изяществѣ были еще во всей свѣжести въ IV и V столѣтіяхъ въ новой столицѣ, украшенной лучшими статуями античной скульптуры. Императоры не только покровительствовали художникамъ, но и сами упражнялись въ живописи и лѣпномъ мастерствѣ. Скульптура, сближившая искусство съ природою, господствовала, и особенно портретныя изображенія. Лабартъ приводитъ нѣсколько консульскихъ диптиховъ, относящихся къ V вѣку. Кромѣ портретовъ консуловъ, на нихъ изображены олицетворенія Рима и Константинооля въ видѣ воинственныхъ женщинъ. Но особенно высоко ставить Лабартъ прекрасный диптихъ въ соборѣ Монцскомъ, изображающій Галлу Плакидію и ея сына Валентиніана III

на одной половинѣ диптиха, и полководца Аэція на другой. Неизвестно, почему авторъ не упоминаетъ при этомъ о превосходномъ медальонѣ съ изображеніями той же Галлы Плакидіи, Валентиніана III и Гоноріи, дѣланномъ грекомъ Вуннеремъ, въ знаменитомъ крестѣ въ Брешіи. Наконецъ для исторіи миніатюры мы имѣемъ отъ этой эпохи Амброзіанскую Иліаду и Вѣнскую Библію. Очень жаль, что изъ этой Библіи Лабартъ ограничился въ своемъ альбомѣ только однимъ рисункомъ (Іаковъ и его сыновья). Указанные мною значительно изящнѣе и во многихъ отношеніяхъ интереснѣе этого.

Въ металлическихъ работахъ слѣдуетъ упомянуть о двухъ главныхъ способахъ производства, господствующихъ въ Византійскихъ издѣліяхъ. Это — работа чернѣвая, или ніэлло (*ἀργυροέγχαιστον*) и финифть, или эмаль (*ηλέκτριος* и *χυμευτές*, откуда древне-русское *химипетъ*, какъ называны украшения на окладѣ Мстиславова Евангелія, 1125 — 1132 г., въ послѣдовательности къ этому памятнику). Византійская эмаль, по своему производству и по стилю, а также и по общему впечатлѣнію, соотвѣтствовала мозаикѣ. Пустыя пространства между очерками изъ тоненькихъ металлическихъ пластиковъ наполнялись цвѣтною массою. — Кромѣ того была въ большомъ употребленіи инкрустация золотыхъ, серебряныхъ или мѣдныхъ полосъ по темному полю какого нибудь другаго металла (*damasquiné*, по Лабарту). Этой работой были произведены рисунки на многихъ цареградскихъ вратахъ XI столѣтія.

Императоръ Юстиніанъ, взошедши на престолъ (527 г.). нашелъ въ казнохранилищѣ значительныя денежныя суммы, а въ мастерскихъ — отличныхъ художниковъ по всѣмъ отраслямъ искусства, и потому безпрепятственно могъ совершить тѣ художественные планы, которыми онъ съ такою любовью предавался. «Подъ его счастливымъ вліяніемъ — говорить Лабартъ — возрожденіе искусства, подготовленное его предшественниками, достигло полнаго совершенства. Это возрожденіе было результатомъ изученія изящныхъ памятниковъ античной скульптуры, въ изобилии распространенныхъ передъ глазами цареградскихъ мастеровъ, которые, безъ сомнѣнія, искали себѣ вдохновенія въ преданіяхъ древности и старались, сколько могли, приблизиться къ стилю великихъ художниковъ античной Греціи».

Такимъ образомъ, по мнѣнію Лабарта, Византійское искусство не только не лишено было способности къ развитію, но при самыхъ благопріятныхъ условіяхъ, постепенно совершенствовалось.

Изъ произведеній скульптуры Лабартъ останавливается на конной статуѣ Юстиніана, которая была постановлена на площади Августеонъ.

Прокопій находиль въ этомъ изображенії Юстиніана, по костюму, сходство съ Ахиллесомъ. Этотъ же историкъ такъ выражается о статуяхъ, которыми тогда же была украшена новая площадь около термовъ Аркадія, на берегу моря: «Площадь украшена множествомъ бронзовыхъ и мраморныхъ статуй, такъ хорошо сдѣланныхъ, будто онъ вышли изъ рукъ Фидіаса, Лизиппа и Праксителя». Эта похвала, не смотря на крайнее преувеличеніе, даетъ разумѣть о тѣхъ артистическихъ тенденціяхъ, которыя господствовали между византійскими художниками той цвѣтущей эпохи. По этому слушаю Лабартъ высказываетъ свое полное сочувствіе художественному стилю временъ Юстиніана, не соглашаясь съ тѣми, которые отъ этой эпохи ведутъ такъ называемый *византійский* стиль, лишенный всякой правильности, свободы и изящества: «Такой стиль получилъ свое начало — говорить авторъ — на Западѣ въ X вѣкѣ, въ эпоху полного отсутствія художественности, и не имѣть ничего общаго съ произведеніями византійскими». (1, стр. 40).

Ко временамъ Юстиніана изъ диптиховъ авторъ относить диптихъ Британскаго Музея съ изображеніемъ Ангела, означенный у меня V вѣкомъ, на основаніи Арунделевскаго каталога; окладъ въ Публичной библ. въ Парижѣ, съ изображеніями Благовѣщенія, Поклоненія Волхвовъ и Избіенія Младенцевъ. Особенаго вниманія по своему оригинальному переводу заслуживаетъ Благовѣщеніе. Богородица стоитъ какъ бы во дверяхъ портика, украшенныхъ завѣсою. Позади Богородицы какая-то женщина поднимаетъ эту завѣсу. По другую сторону приближается къ двери Архангель. Позади его еще женская фигура. Къ этому же времени относить авторъ Миланскій диптихъ, снимокъ съ которого приложенъ выше. Лабартъ обращаетъ вниманіе на сходство въ изображеніи Избіенія Младенцевъ на этомъ Миланскомъ диптихѣ и на упомянутомъ Парижскомъ. Воины не мечами поражаютъ младенцевъ, но хватаютъ ихъ за ноги, какъ бы съ тѣмъ, чтобъ разбить имъ головы объ стѣну или объ полъ. Такъ же изображается этотъ сюжетъ въ древнѣйшей русской иконописи.

Изъ миніатюръ времени Юстиніанова, Лабартъ обращаетъ вниманіе на двѣ рукописи: впервыхъ, на Вѣнскую рукопись Діоскорида, и въ Альбомѣ прилагаетъ изъ нея миніатюру, изображающую Юліану Аникію, съ бордюромъ изъ цѣпи, въ переплетеньяхъ которой изображены амуры. «Эти маленькия фигурки — говорить онъ — напоминаютъ декоративную живопись Помпеи и Геркуланума». Во вторыхъ, къ VI-му же вѣку авторъ относить миніатюры Ватиканской рукописи Христіанской Топографіи Космы Индикоплова, по автору VIII или IX в., по Даженкуру, X-го, чтò принято мною. Миніатюра изъ этой рукописи, изданная въ Альбомѣ, отмѣчена VI

въкомъ, именно на томъ основаніи, что Косма Индикопловъ жилъ при Юстиніанѣ, и что потому Монфоконъ полагаетъ видѣть въ Византійской рукописи (VIII—X в.) копію, можетъ быть, даже съ оригинала самого автора. Хотя знаменитый Винкельманъ восхищался античностью плясавицъ на одной изъ миніатюръ этой рукописи (которая и издана въ Альбомѣ); однако ни палеографическая, ни эстетическая критика не позволяютъ согласиться съ мнѣніемъ Лабарта. На томъ же самомъ основаніи можно бы многія другія миніатюры IX или X столѣтія возвести къ значительно раньшеѣ эпохѣ, напр. миніатюры Парижскихъ рукописей Григорія Богослова и Псалтыри, такъ какъ на нихъ очевидны слѣды древнихъ преданій. Потомъ, кромѣ Ватиканской рукописи Космы Индикоплова, мы имѣемъ съ такими же прекрасными миніатюрами рукопись Лаврентіанскую но нѣсколько отличающимися по своимъ переводамъ. Почему же, спрашивается, и въ этой рукописи не видѣть копіи съ авторскаго оригинала VI вѣка? Но тогда этотъ оригиналъ раздвоится па двѣ различныя редакціи, хотя и пошедшія первоначально отъ общаго источника. Наконецъ, уже изъ самыхъ копій изъ Діоскорида и Космы Индикоплова, приложенныхъ въ Альбомѣ, очевидна громадная разница въ отношеніи художественному. Изъ Діоскорида — прямо восходитъ къ стилю временъ Геркуланума и Помпей; изъ Индикоплова — сближается уже съ миніатюрами Лобковской Псалтыри, запечатлѣнными эпохой иконооборства.

Почтая не умѣстнымъ въ надлежащей подробности излагать исторію построенія храма Св. Софіи, тѣмъ не менѣе для характеристики Юстиніановой эпохи, хотя вкратцѣ долженъ я коснуться этого предмета.

Символическая идея о посвященіи храма имени *Божественной Премудрости* относится еще ко временамъ Константина Великаго, когда еще далеко не было опредѣленъ циклъ иконографическихъ сюжетовъ, когда еще события Св. Писанія изображались подъ не свойственна имъ формою античныхъ идеаловъ, когда поклонялись еще не Распятію, а только Кресту, и когда такъ свѣжи были преданія языческой философіи и искусства. Базилика, сооруженная Равноапостольнымъ Императоромъ во имя Св. Софіи, погибла отъ пожара во время волненій, произшедшихъ въ Константинополѣ по поводу ссылки Иоанна Златоустаго. Построенная вновь Теодосіемъ Младшимъ тоже сгорѣла. Тогда-то Юстиніанъ вознамѣрился возстановить храмъ Св. Софіи, но не въ видѣ римскихъ базиликъ, который былъ усвоенъ ему Константиномъ и Теодосіемъ, а въ стилѣ самостоятельномъ, со сводами, чтобы предохранить его отъ огня. Архитекторами были Анемій Тралльскій и Исидоръ Милетскій. Драгоценный мраморъ разныхъ колеровъ и античныя колонны были добыты для храма изъ разныхъ мѣстъ имперіи.

Обративъ вниманіе читателя на рисунокъ Св. Софії, приложенный (въ Сборникъ Общ. др. рус. иск. за 1866 г.) къ статьѣ г. Кондакова о сочиненіи Гюбша, я не стану говорить объ архитектурномъ планѣ этого зданія, и прямо перейду къ скульптурнымъ и живописнымъ его украшеньямъ и церковной утвари.

Подъ главнымъ куполомъ, между центромъ зданія и его восточнымъ полукружіемъ (*solea*), возвышался амвонъ, сдѣланный изъ самыхъ рѣдкихъ породъ мрамора, съ украшеньями изъ золота, драгоцѣнныхъ камней и эмали. Амвонъ осѣнялся золотою сѣнью съ золотымъ же крестомъ, украшеннымъ рубинами и жемчугомъ. Святилище (*βῆμα*), нынѣ называемое олтаремъ, въ главной абсидѣ, отдѣлялось олтарною преградою, состоявшою изъ колоннъ, покрытымъ архитравомъ. Все это было сдѣлано изъ серебра. Здѣсь же въ медальонахъ были изображены Спаситель, Богородица, преклоняющіеся передъ ними Ангелы, Пророки и Апостолы. Эта часть храма соотвѣтствовала нашимъ позднѣйшимъ иконостасамъ. Посреди святилища, или олтаря, стоялъ престолъ изъ золота и драгоцѣнныхъ камней, а надъ нимъ возвышался столько же великолѣпный киворій (*ciborium*), сдѣланный въ видѣ пирамиды, на верху которой былъ водруженъ крестъ на шарѣ, покоящемся въ чашѣ. Позади престола въ глубинѣ самой абсиды возвышалось патріаршее мѣсто, съ сѣдалищами по обѣ стороны для священнослужителей. Все это было изъ позолоченного серебра. Наконецъ весь храмъ былъ украшенъ паникадилами въ видѣ коронъ, лампадами и свѣщниками.

Изъ всего великолѣпного убранства Св. Софії въ настоящее время сохранились только разноцвѣтнаго мрамора стѣны да нѣсколько мозаикъ. Лабартъ помѣстилъ въ своеемъ Альбомѣ рисунки съ двухъ изъ нихъ. Одна, съ полукупола олтаря, изображаетъ Архангела въ длинной тунике и хламидѣ, пристегнутой на плечѣ. «Рисунокъ этой фигуры—говорить авторъ—безукоризненный; складки одѣянія расположены широко». Другой рисунокъ изданъ съ мозаики, которую Лабартъ считаетъ самою важною изъ всѣхъ оставшихся. Она находится въ тимпанѣ надъ главными вратами нартекса. Изображаетъ Спасителя, сидящаго на престолѣ; своею десницею благословляетъ Онъ (именословно, см. стр. 80) входящихъ во храмъ, а въ лѣвой рукѣ держитъ Евангеліе. «Голова Спасителя—говоритъ авторъ—отличается особенною типичностю: она запечатлѣна строгимъ выраженіемъ, смягчаемымъ кротостью. На немъ длинное бѣлое одѣяніе съ двумя золотыми полосами, идущими отъ плечъ до самаго низу; сверху надѣта тоже бѣлая мантія, спускающаяся отъ плечъ и одѣвающая всю фигуру. Всѣ эти бѣлые одежды были предписаны первымъ христіанамъ, въ отличіе ихъ отъ язычниковъ, одѣвавшихся пестро. Въ храмѣ Св. Софії изъ этого правила исключается

только Богородица, изображаемая въ цветной одеждѣ». Лабартъ не соглашается съ мнѣніемъ Зальценберга, что падающая ницъ передъ Спасителемъ фигура изображаетъ Юстиніана. Юстиніанъ — какъ онъ представленъ на мозаикѣ С. Виталія въ Равенѣ (см. стр. 53) — брилъ бороду и носилъ усы; а царственная фигура на Софійской мозаикѣ съ бородою. Первый изъ Византійскихъ императоровъ сталъ отращать бороду Фока (602—610 г.). Объ изображеніяхъ Богородицы и Архангела Михаила въ медальонахъ по сторонамъ Спасителя Лабартъ отзыается такъ: «голова Богородицы отличается вполнѣ античною красотою и совершенною правильностью. Голова Архангела — строгая, и, кажется, заимствована съ какой нибудь античной головы Аполлона Пиѳейскаго. Эта великолѣпная мозаика, очевидно, самой лучшей византійской школы, усовершенствовавшей свой стиль, во времена Юстиніана изученiemъ образцовыхъ произведеній античной скульптуры». Мозаики Равенскія авторъ цѣнитъ по изяществу ниже Софійскихъ.

Послѣдующіе за Юстиніаномъ Императоры въ теченіе цѣлаго столѣтія заботились объ украшеніи Цареграда и покровительствовали искусству; скульптура не переставала процвѣтать. О высокомъ стилѣ живописи этого периода свидѣтельствуетъ Ватиканская рукопись Гисуса Навина.

Рѣшительный ударъ успѣшному развитію Византійского искусства былъ нанесенъ иконоборствомъ, которое предпринялъ Левъ Исавръ обнародованіемъ въ 726 г. эдикта объ истребленіи иконъ Спасителя, Богородицы и Святыхъ. Сынъ его Константинъ Копронимъ созвалъ въ 754 г. соборъ, по которому вновь осуждались на истребленіе иконы, а поклоняющіеся имъ предавались проклятию. Хотя свѣтское художество не прекращало своей дѣятельности, но такъ какъ по господствующимъ идеямъ времени, главнейшими предметами искусства были до тѣхъ поръ религіозные; то художественная дѣятельность была стѣснена, получила односторонній характеръ въ издѣліяхъ роскоши и измѣльчала. Особенно былъ нанесенъ ударъ скульптурѣ, иконныя изображенія которой въ статуяхъ большаго размѣра уже не были возстановлены въ Византіи и тогда, когда искусство освободилось отъ преслѣдованія иконоборцевъ. Непосредственная связь искусства съ античными преданьями навсегда была порвана. Статуи и рельефы монументальнаго стиля были замѣнены красивыми орнаментами и мелкою рѣзьбою. Византійское искусство, лишенное религіозныхъ сюжетовъ, должно было питаться пустою роскошью.

Послѣдній изъ иконоборческихъ Императоровъ, Іоаннъ (829—842 г.) особенно любилъ художественную роскошь, украшая ею построенные имъ дворцы. Такъ онъ велѣлъ сдѣлать себѣ престолъ изъ чистаго золота съ драгоценными каменьями, получившій название Соломонова. Около возвы-

шался изъ тѣхъ же матеріаловъ колоссальныи крестъ. На ступеняхъ престола по обѣ стороны стояло по изваянному льву, которые особеннымъ механизмомъ становились за заднія лапы и ревѣли. Тоже близъ престола стояло золотое дерево съ изваянными птичками, пѣвшими на разные голоса. Сверхъ того въ тронной залѣ находились два золотыхъ органа. Для тронной же залы Феофилъ велѣлъ сдѣлать особаго рода великолѣпную мѣбель для храненія царскаго одѣянія и разной утвари. Это изящное произведеніе ремесленнаго искусства былъ шкафъ или буфетъ съ пятью башнями, почему и назывался *Пентатюргіонъ*. Въ немъ помѣщалось не только царское одѣяніе и оружіе, но кровать и столъ, сдѣланые изъ золота.

Иконоборчество не коснулось Запада. Папы Григорій II и Григорій III отвергли эдиктъ Льва Исавра объ уничтоженіи иконъ, и на своихъ соборахъ, провозглашая святость иконопочитанія, отлучили отъ церкви всѣхъ, посягавшихъ на этотъ священный предметъ. Тѣ изъ художниковъ цареградскихъ, которые подвергались преслѣдованью за свои издѣлія по иконографіи, находили себѣ убѣжище въ Италии.

По смерти Феофила (842 г.), Императрица Феодора, мать Михаила III, немедленно возстановила чествованіе Св. иконъ. Оставшіяся намъ отъ конца IX и начала X в. замѣчательныя по изяществу художественныя произведения Лабартъ объясняютъ любовью Василія Македонянина (867 г.) къ искусствамъ и покровительствомъ, которое онъ оказывалъ художникамъ. Константинъ Багрянородный превозносить изящное великолѣпіе, которымъ Императоръ Василій украшалъ сооружаемые имъ храмы и другія зданія. Какъ бы то ни было, но авторъ «Історіи промышленныхъ искусствъ», можетъ быть, слишкомъ много приписываетъ вліянію личности Византійскихъ императоровъ на усовершенствованье стиля, какъ теперь, въ эпоху послѣ иконоборства, такъ и до этой эпохи. Правда, что императоры, украсивъ Цареградъ античными статуями, много способствовали поддержанію классического изящества въ художественныхъ школахъ. Но эта любовь къ классической древности не была исключительно принадлежностью нѣкоторыхъ изъ императоровъ; она давала господствующее направление вкусу въ теченіе нѣсколькихъ столѣтій, отъ Константина Великаго и до эпохи иконоборства. Императоры были только представителями интересовъ, раздѣляемыхъ массами населенія. При всѣхъ стараніяхъ Юстиніана создать въ области христіанского искусства нѣчто необыкновенное, мозаики Софійскаго собора не отличались бы тѣмъ античнымъ изяществомъ, которое возможно не вслѣдствіе случайного покровительства искусству, а по живучести артистическихъ преданій въ публикѣ и въ школахъ Цареградскихъ. Самое иконоборство вызвало было крайностями античнаго вкуса, господствовавшаго въ Царе-

градъ. Въ теченіе иконоборческаго періода, продолжавшагося сто лѣтъ съ небольшимъ, художественныя школы въ восточной имперіи не успѣли еще вымереть окончательно: такъ что возстановившееся при Императрицѣ Феодорѣ чествованье иконъ (842 г.) застало еще внуковъ тѣхъ мастеровъ, которые при Лѣвѣ Исаврѣ (726 г.) были остановлены въ своей художественной дѣятельности. Слѣдовательно, преданія лучшаго стиля еще не могли позякнуть въ половинѣ IX в. Именно это надо было имѣть въ виду, чтобы опѣнить изящество миніатюръ Парижскихъ рукописей Григорія Богослова и Псалтыри, которая авторъ относитъ къ этому вѣку. По изяществу первоначального происхожденія относить же авторъ Ватиканскую рукопись Космы Индикоплова къ VI в., когда, какъ онъ самъ же говоритъ, была она копирована съ древнѣйшаго оригинала въ IX в. То же самое можно сказать изъ двухъ Парижскихъ рукописей особенно о Псалтыри, которая вся испещрена олицетвореніями въ классическихъ формахъ античныхъ фигуръ. Ясно что иконоборство хотя и наложило свою руку на античныя преданія, но не уничтожило ихъ въ конецъ. Они еще живутъ во всей своей свѣжести въ Парижской Псалтыри.

Но рядомъ съ этимъ направленіемъ, такъ сказать, *античнымъ*, въ то же время является уже и другое *иконописное*, въ позднѣйшемъ смыслѣ понимаемое. Псалтырь, по рукописямъ Лобковской и Барберинской — очевидно, есть результатъ художественного переворота, воспослѣдовавшаго за иконоборствомъ, чѣму служатъ несомнѣннымъ доказательствомъ миніатюры, изображающія иконоборцевъ. Хотя и въ этихъ рукописяхъ есть олицетворенія, но значительно меньше. Такъ Давидъ, поражающій дикихъ звѣрей, не сопровождается уже олицетвореніемъ Силы, какъ въ Псалтыри Парижской. Сверхъ того, обѣ эти рукописи, обязанныя своимъ происхождѣніемъ эпохѣ иконоборства, предлагаютъ въ своихъ миніатюрахъ уже до подробности выработанные иконописные сюжеты. Къ искусству художника уже было присовокуплено богословское соображеніе.

Итакъ, какъ ни было велико усердіе Императоровъ послѣ иконоборства возстановить изящный стиль, они не могли сдѣлать ничего больше того, сколько оказывалось средствъ въ самыхъ мастерскихъ и въ господствующемъ вкусѣ публики. Изящное должно было замѣниться роскошнымъ, и монументальный стиль — перейти въ мелкія украшенія. Финифть взяла верхъ надъ скульптурой, ремесло надъ искусствомъ. «Скульптура — говоритъ авторъ — можетъ быть рассматриваема, какъ руководительница прочихъ образовательныхъ искусствъ, и полное забвеніе, на которое она была обречена, неминуемо должно было повести къ упадку художества. Такимъ образомъ, нельзя не замѣтить, что въ теченіе IX и X столѣтій художники исключи-

тельно предаются производству искусствъ промышленныхъ. Живописецъ украшаетъ рукопись миниатюрами и даетъ картоны мозаистамъ; скульпторъ становится золотыхъ дѣль мастеромъ, литьщикомъ и чеканщикомъ, а если и занимается скульптурой, то въ мелкихъ размѣрахъ на слоновой кости. Въ слѣдствіе всего этого, способствовавшаго вкусу роскоши, промышленный искусства въ эту эпоху достигли высшей степени совершенства. Но, будучи привязано къ ремеслу, подчинено минутной потребности и капризу моды, будучи направлено къ практическому приложенію, искусство, то великое искусство, которое получаетъ вдохновеніе свыше, которое живетъ своею собственною жизнью, не заботясь о барышѣ и материальныхъ расчетахъ, должно было погибнуть».

Впрочемъ, во всякомъ случаѣ заслуживаетъ вниманія любовь къ искусству Императоровъ IX и X столѣтій, какъ выраженіе общаго настроенія публики. Самое иконоборство было вопросомъ столько же религіознымъ, сколько и художественнымъ; потому и возстановленіе иконопочитанія давало новый толчекъ не только чувству религіозному, но и художественному.

Понятно, слѣдовательно, почему могла явиться на Византійскомъ престолѣ въ X вѣкѣ, такая художественная личность, какъ Константинъ Багрянородный (911—959 г.), который не только покровительствовалъ искусству и съ восторженностью артиста описывалъ, что сдѣлали для украшенія Цареграда его предшественники, но и самъ былъ знаменитый живописецъ, стоявшій во главѣ цѣлой школы, а вмѣстѣ съ тѣмъ искусный лѣпщикъ и золотыхъ и мусійныхъ дѣль мастеръ. Онъ сдѣлалъ для тронной замы, или Хрисотриклиниума, золотыя двери съ изображеніями Спасителя и Богородицы, и серебряный столъ, изящныя украшенія котораго, по свидѣтельству бiографа этого Императора, доставляли гостямъ большое наслажденіе, нежели самыя изысканныя ясты, на немъ предлагаемыя. Для сїней Императорской опочивальнї сдѣлалъ онъ изящный Фонтанъ; а изъ церковной утвари для разныхъ храмовъ—большой крестъ и три золотыхъ вѣнца съ финифтью, на которыхъ висѣли кресты.

Императорскій церемоніаль достигъ при Константинѣ Багрянородномъ крайней степени своего великолѣпія. На праздникъ Пасхи и въ дни приема иноземныхъ пословъ и другихъ важныхъ лицъ, въ Хрисотриклиниумѣ дѣлалась выставка всей царской утвари и драгоценныхъ издѣлій царской сокровищницы. Обычай одарять чужестранцевъ роскошными произведеніями Византійского искусства и посыпать ихъ въ подарокъ за границу былъ заведенъ издавна, и Константинъ Багрянородный щедро его поддерживалъ. Лабартъ между прочимъ упоминаетъ и о томъ, такъ этотъ Императоръ одарилъ Русскую великую княгиню, которую Лабартъ, съ свойственною запад-

нымъ ученымъ небрежностю ко всему русскому—называетъ не *Олью*, а *Еллю*: «la princesse Elga de Russie.» (II, стр. 50). По свидѣтельству Нестора, Императоръ далъ ей золота, серебра, паволокъ, то есть, тканей, а, вѣроятно, и сшитыхъ уже одеждъ, и также сосуды различные.

Изъ произведеній ювелирнаго искусства, сохранившихся отъ времени этого Императора, особеннаго вниманія заслуживаетъ реликварій съ частію Животворящаго Креста, сохраняющійся въ ризницѣ церкви Св. Георгія въ Лимбургѣ, какъ по его драгоценнымъ украшеніямъ—и эмалевымъ изображеніямъ Спасителя, Богородицы, ангеловъ и архангеловъ, такъ и особенно по греческимъ надписямъ, отлично характеризующимъ византійское искусство той эпохи, въ его отношеніи къ ученію богословскому. Надписей двѣ. Въ одной изъ нихъ значится: «Господь, будучи распять на крестѣ, уже не былъ прекрасенъ: ибо Богъ пострадалъ по своему человѣческому естеству. Василій Проэдръ въ благоговѣніи украсилъ ковчежецъ креста, на которомъ распостертый Христосъ привлекъ къ себѣ весь міръ. Христосъ имѣлъ красоту совершенную, и умирая утратилъ ее, но онъ преукрасилъ мерзостный видъ, данный мнѣ отъ грѣха». Въ этой любопытной надписи виденъ художественный такъ благочестиваго мастера, подчиняющаго свое искусство уже догматамъ церкви. Изящный мозаическій типъ Спасителя, и послѣ иконооборства, поддерживалъ въ византійскихъ школахъ идею о несказанной красотѣ его человѣческаго подобія; но въ распятіи уже допускался типъ невзрачный, согласно ученію о томъ, что Христосъ пострадалъ по-человѣчески. Древнѣйшія Распятія съ открытыми глазами Спасителя могли еще сохранить изящный типъ; но Христосъ, умершій на крестѣ, по теоріи византійскаго художника-богослова, долженъ былъ уже утратить свою лѣпоту.

Другая принадлежность византійскаго стиля этой эпохи въ изображеніи Распятія, перешедшая и въ русскую иконопись, это—помѣщеніе Царя Константина и Матери его Елены по сторонамъ креста, очень часто встрѣчающееся въ памятникахъ византійскаго искусства X-го и слѣдующихъ столѣтій. Такимъ образомъ, къ изображенію Распятія присоединено было преданіе о чествованіи креста Царемъ Константиномъ. Лабартъ относитъ ко времени Никифора Фоки (963—969 г.) одинъ реликварій, принадлежавшій Францисканской церкви въ Кортонѣ, на дощечкѣ котораго изъ слоновой кости изображенъ въ рельефѣ крестъ, а кругомъ въ медальонахъ разные святые. Между ними помѣщены Константинъ и Елена. Греческая надпись объясняетъ, почему изображенъ здѣсь этотъ Императоръ: «Христосъ далъ сначала этотъ Крестъ могущественному Царю Константину для спасенія; нынѣ боголюбивый Царь Никифоръ, обладая имъ, поразилъ полки варваровъ».

Къ году кончины Іоанна Цимисхія (976) относится важнѣйшій изъ дошедшихъ до нась памятниковъ византійскаго золотыхъ дѣлъ мастерства. Это алтарныя украшенія, вошедшія въ такъ называемую Palo d'ого, въ Венеціанской базиликѣ Св. Марка, съ изображеніями разныхъ священныхъ сюжетовъ, уже согласными съ общюю нормою Восточной иконографіи.

Изъ извѣстныхъ рукописей съ миніатюрами къ царствованію Василія II Македонянина (976—1025 г.) относятся Псалтырь въ библіотекѣ С. Марка въ Венеціи и знаменитый Ватиканскій Менологій. Неровность въ стилѣ произведеній этого времени Лабартъ объясняетъ тѣмъ, что въ началѣ царствованія Василія II еще господствовало вліяніе изящнаго вкуса, возстановленного Константиномъ Багрянороднымъ, а потомъ оно ослабло, и искусство стало клониться къ упадку, именно въ началѣ XI в. Но неровность стиля мы видѣли и раньше, въ IX в., къ которому относится Парижская и Лобковская рукописи Псалтыри. И въ IX и даже XII столѣтіяхъ могли быть тѣ же причины этой неровности. Новое сочинялось дурно, а когда случалось мастерамъ слѣдовать раннимъ образцамъ, ихъ произведенія носили еще слѣды изящества лучшей эпохи, какъ напримѣръ, въ миніатюрахъ Космы Индикоплова по рукописи Лаврентіанской XI, а можетъ быть, даже XII столѣтія. Какъ бы то ни было, но уже рѣшительный упадокъ Византійского искусства видить Лабартъ въ Ватиканскомъ Менології. «Эти миніатюры—говорить онъ—тѣмъ интереснѣе для нась, что дѣланы не однимъ художникомъ: восемь живописцевъ соревновали въ иллюстрированіи этой рукописи и оставили свои имена при рисункахъ, которые они рисовали. Итакъ, здѣсь видно выраженіе не личнаго таланта одного артиста, но стиля цѣлой эпохи. И что же? Въ этихъ миніатюрахъ не встрѣчаешь уже ни малѣйшаго слѣда искусства античнаго. Вездѣ усвоенъ современныи костюмъ. Рисунокъ во многихъ миніатюрахъ довольно правильный, но положенія очень часто неестественны, движенія усиленны. Сверхъ того замѣтна наклонность къ удлиненію въ пропорціяхъ фигуръ—особенность византійской школы XI столѣтія».

Попытка автора «Исторіи промышленныхъ искусствъ» определить въ памятникахъ византійскаго стиля личное направление и индивидуальный характеръ того или другаго мастера—заслуживаетъ вниманія, и, можетъ быть, она имѣть мѣсто въ разработкѣ искусства такой развитой публики, какую представляла Византія отъ IV до XII столѣтія. Но все, что доселѣ извѣстно намъ въ области Византійского искусства, болѣе свидѣтельствуетъ о преобладаніи школы надъ личностью, которая подчинялась общимъ принципамъ—античнаго преданія и богословскихъ догматовъ. Сверхъ того, уже со времени борьбы иконопочитателей съ иконоборцами были приняты мѣры къ

обузданю артистической личности авторитетомъ церковнаго ученія, какъ это читатели могли видѣть выше. По моему мнѣнію, въ памятникахъ византійскаго искусства гораздо важнѣе опредѣленіе не личнаго характера мастера, а мѣстности, гдѣ они произошли, въ самой Византіи или гдѣ въ другомъ мѣстѣ, въ городскихъ или монастырскихъ мастерскихъ и т. п.

Вообще о византійскомъ стилѣ XI столѣтія авторъ выражается такъ: «Въ произведеньяхъ этого времени преобладаютъ удлиненные пропорції. Есть еще нѣкоторый рисунокъ въ головахъ, но оконечности тощія, дѣланы небрежно..... Неуклюжесть и дурной вкусъ въ костюмахъ этой эпохи въ короткое время довели скульптуру (даже въ такихъ сюжетахъ, гдѣ художникъ не былъ обязанъ воспроизводить костюмъ официальный) до самой щепетильной отдаѣлки одѣяній, съ прямыми складками, параллельными и сжатыми, изъ парчи съ жемчугомъ и дробницами, которая не могла уже давать никакого движения драпировкѣ. Впрочемъ не смотря на недостатки, въ которые впала византійская школа XI столѣтія, она не была лишена нѣкоторыхъ достоинствъ. Особенно сохранила она тонкую оконечность въ исполненіи, замѣчаемую въ большомъ разнообразіи и необычайномъ богатствѣ украшеній, или орнаментаций».

Эта характеристика византійского искусства XI столѣтія для насъ—Русскихъ имѣеть особенную цѣну, потому что почти слово въ слово можетъ быть она приложена къ мастерскимъ миниатюрнымъ издаѣліямъ Русской иконописи, и именно письмѣ Строгановскаго XVI и XVII столѣтій. Такъ, черезъ 500 и даже 600 лѣтъ Русское искусство оставалось вѣрно тѣмъ художественнымъ преданьямъ, которыя оно заимствовало изъ Византіи именно въ XI столѣтіи. Въ самомъ фактѣ этомъ содержатся уже основанія для его критической оценки. Преданія, окрѣпшія въ жизни народа въ теченіе всей его истории, не могутъ быть отвергнуты, но должны быть усовершенствованы, если въ нихъ коснѣли первоначальные недостатки.

Какъ низко ни упала византійская школа въ XI столѣтія, все же она была во главѣ художественной дѣятельности всей тогдашней Европы. Греческие мастера вызываемы были ко двору Нѣмецкихъ императоровъ, въ слѣдствіе брака Оттона II (972 г.) съ Греческою царевною Іеофаніею, внучкою Константина Багрянороднаго. Въ началѣ второй половины XI столѣтія знаменитый аббатъ Монте-Кассинскаго монастыря, Дезидерій, чтобы возстановить искусство въ Италии, пригласилъ изъ Константиноополя Греческихъ мастеровъ, искусствъ во всѣхъ художествахъ, и подъ ихъ руководствомъ основалъ въ своемъ монастырѣ художественные школы. При этомъ же случаѣ Лабартъ упоминаетъ о церковныхъ вратахъ Св. Павла, въ Римѣ, дѣланыхъ въ XI же столѣтіи въ Византіи; но этотъ фактъ въ исторіи вліянія визан-

тійского искусства на Италію быль бы выставленъ въ болѣе ясномъ свѣтѣ, если бы авторъ упомянуль, что многіе храмы южной Италіи въ тоже время были украшены вратами, которыя были дѣланы византійскими мастерами.

XII вѣкъ не былъ благопріятенъ для искусства въ Византіи, а въ началѣ XIII-го послѣдній ударъ былъ ему нанесенъ Крестоносцами. Алексѣй Комнинъ, приглашая западныя войска въ Константинополь отразить мусульманъ, въ своемъ посланіи къ Роберту Фландрскому (1095 г.), описываетъ сокровища, какія эта столица можетъ предложить въ добычу войскамъ: «Вы должны противоставить всѣ силы Запада противъ Турокъ, чтобы они не взяли Константинополя. Пусть лучше въ ваши руки попадетъ императорская столица, нежели въ руки невѣрныхъ; потому что она содержитъ въ себѣ наидрагоценнѣйшія святыни Господа Бога, столпъ, къ которому онъ былъ привязанъ, бичъ, которымъ былъ истязаемъ, багряница, въ которую былъ облаченъ, терновый вѣнецъ, которымъ увѣнчана была глава его, жезль, который, вмѣсто скипетра, былъ ему данъ въ руки, ризы, отъ которыхъ онъ былъ обнаженъ на Лобномъ мѣстѣ, большая часть креста, на которомъ онъ былъ распостертъ, и гвозди, которыми былъ распятъ. Если за все это не хотите вы сражаться и желаете болѣшаго, вы найдете въ Константинополѣ болѣше сокровищъ, нежели во всемъ остальномъ мірѣ; потому что однѣ драгоценности здѣшнихъ соборовъ могутъ обогатить храмы всего христіянства, и всѣ эти сокровища, взятые вмѣстѣ, далеко уступаютъ въ цѣнности богатствамъ Св. Софіи, которая въ этомъ отношеніи можетъ быть уподоблена только храму Соломонову. Нельзя найти достаточныхъ выраженій для описанія находящихся въ Константинополѣ сокровищъ, не только собранныхъ византійскими императорами, но и сбереженныхъ въ ихъ дворцахъ отъ временъ древнихъ императоровъ Римскихъ».

Когда Крестоносцы, въ 1204 г., взявші Константинополь, предали его грабежу и расхищенію, то—по выраженію Вильгардуэна—«отъ начала міра никогда ни въ одномъ изъ завоеванныхъ городовъ не было пріобрѣтено такой великой добычи», какъ въ Константинополѣ. Новгородскій лѣтописецъ такъ повѣтствуетъ о расхищеніи крестоносцами сокровищъ церковныхъ: «Заутра же, солнцу восходящу, внидоша въ Св. Софію, и одраша двери и разсѣкоша амвонъ, окованъ бяще весь серебромъ, и столпы серебряные 12, а 4 кивотные, и тябло изсѣкоша, и 12 креста, иже надъ олтаремъ бяху, межи ими шишки яко древа, высша мужъ, и преграды олтарныя межи столпы¹⁾, а то все серебряно; и трапезу чудную одраша, драгій камень и

1) Это мѣсто, важное для исторіи олтарной преграды, г. Филимоновъ приводитъ въ свою сочиненіи: *Церковь Св. Николая Чудотворца на Липахъ*.

велій жемчугъ, и саму невѣдомо камо ю дѣша; и 40 кубковъ великихъ, иже бяху предъ олтаремъ, и поникадила и свѣтильна сребряная, яко не можемъ числа повѣдати; съ праздничными сосуды безцѣнныя всѣ одраша. И подъ трапезою кровъ найдоша: 40 кадій чистаго злата, а на полатѣхъ и въ стѣнахъ и въ сосудохранильници не вѣдѣ колико злата и сребра, яко нѣту числа, и безцѣнныхъ сосудъ. То же все въ единой Софіи сказахъ, а Святую Богородицу, иже въ Влахернѣ, идѣже Св. Духъ схожаше на вся пятницы, и ту одраша; инѣхъ же церквій не можетъ человѣкъ сказать, яко безъ числа. Одигитрію же чудную, иже по граду хожаше, Святую Богородицу соблюде ю Богъ добрыми людьми; и нынѣ есть, на ню же надѣемся. Иныя церкви въ градѣ и внѣ града, и монастыри въ градѣ и внѣ града пограбиша всѣ, имъ же не можемъ числа ни красоты ихъ сказать».

Кромѣ произведеній церковнаго искусства, Крестоносцы нашли въ Цареградѣ множество памятниковъ античныхъ. Статуи металлическія переплавляли они въ монеты. Пользуясь сочиненіемъ Никиты Хоніата объ этомъ предметѣ¹⁾, Лабартъ приводить перечень важнѣйшихъ изъ погибшихъ тогда античныхъ статуй. А именно: колоссальная статуя Геры, стоявшая на форумѣ Константиновомъ: такъ она была громадна, что потребовалось четыре пары быковъ перевезти съ форума въ литеиную мастерскую только одну ея голову; группа — Парисъ вручаетъ Афродитѣ яблоко; Баллерофонъ на Пегасѣ; колоссальный Геркулесъ съ шкурою Немейскаго льва, приписываемый Лизишту; волчица, кормящая Ромула и Рема; очень древняя статуя Скиллы — женщина обольстительной красоты отъ головы до пояса, а отъ пояса — рыбій хвостъ; прекрасная статуя Елены, съ золотою на головѣ діамедою, украшеною драгоцѣнными камнями. «Потому-то не безъ основанія Никита называетъ варварами этихъ франкскихъ воиновъ, которые въ свои гроши переплавляли такія безцѣнныя статуи» — съ полнымъ безпристрастіемъ говорить авторъ «Історіи промышленныхъ искусствъ», отдавая такимъ образомъ предпочтеніе эстетическому вкусу Византійцевъ начала XIII в. передъ варварами сѣверо-западной Европы.

И такъ въ началѣ XIII столѣтія произошелъ окончательный переворотъ въ исторіи византійского искусства, «Хотя упадокъ въ немъ обнаружился уже съ XI в. — говоритъ Лабартъ — однако, до взятія Константиноپоля крестоносцами, византійская школа сохраняла еще нѣкоторыя преданія античныя и давала произведенія, не лишенныя достоинствъ. Образцовые произведенія классической скульптуры, которыя артисты имѣли всегда

1) Narratio de statuis Constant. quas Latini in monetam confaverunt.

передъ своими глазами, не допускали ихъ слишкомъ уклоняться отъ настоящаго пути; но когда (послѣ Латинскаго господства) Греки опять завладѣли Константинополемъ, всѣ эти изящные памятники уже исчезли; лишенное этой помощи, искусство Византійское никогда не могло уже возникнуть».

Съ тѣхъ порь, какъ справедливо замѣчаетъ Лабартъ, искусство Византійское нашло себѣ убѣжище только на Аѳонской Горѣ; но къ этому надоно присовокупить, что тамъ процвѣтало оно уже въ XI столѣтіи, къ которому преданіе относить знаменитаго живописца Панселина. Какъ по близости, такъ и по церковной зависимости Аоона отъ Митрополіи Солунской, школа Аѳонская состояла въ ближайшей связи съ школою Солунскою, заявившею о своей дѣятельности уже въ VI и даже въ IV столѣтіи. Впрочемъ, школа Аѳонская не могла образоваться раньше эпохи иконоборства, потому что только послѣ этого времени изъ отдѣльныхъ келій пустынножителей составились общежительные монастыри, хотя легенды Аѳонской Горы и возводятъ основаніе многихъ изъ этихъ послѣднихъ ко временамъ даже Константина Великаго. На основаніи несомнѣнныхъ историческихъ документовъ, древнѣйшій изъ Аѳонскихъ монастырей, Ксиропотамъ, учрежденъ не раньше начала X столѣтія. Но настоящимъ основателемъ монашескаго общежитія и правильнаго экономического устройства монастырскаго признается Св. Аѳанасій, основавшій около 960 г. Лавру, названную по его имени Аѳанасіевой. Императоръ Никифоръ Фока оказывалъ Св. Аѳанасію свои милости и покровительствовалъ его Лаврѣ. Около 980 г. былъ основанъ монастырь Ивиронъ другомъ Св. Аѳанасія, Іоанномъ, и около того же времени упоминается уже и монастырь Ватопедскій. Какъ сильно умножилось число отшельниковъ и монаховъ на Аѳонской Горѣ къ половинѣ XI столѣтія, можно судить по тому, что при Іоаннѣ Цимисскомъ было на ней только 58 келій, а при Константинѣ Мономахѣ уже насчитывалось ихъ до 180 съ 700 иноками.

По мѣрѣ того, какъ искусство въ Византіи падало, литература и особенно Богословіе болѣе и болѣе сосредоточивали на себѣ общіе интересы, такъ что въ періодъ царствованія династіи Комниныхъ (1056 — 1204 г.) византійская схоластика достигла своего высшаго развитія. Искусство, находя себѣ пріютъ въ стѣнахъ Аѳонскихъ монастырей, не только усвоило себѣ характеръ монастырскій, аскетическій, но и подчинилось болѣшай строгости богословскаго ученія, бывшаго особенно въ ходу, когда только что развивалась Аѳонская школа.

Начало *Иконописного Подмінника, или Руководства для иконописцевъ* Лабартъ возводить къ XIII столѣтію, на основаніи слѣдующихъ соображеній: «Независимо отъ разложенія, въ которое впала Греческая Имперія

въ началѣ XIII столѣтія, еще другая причина увлекла искусство византійское на пагубный путь. Не смотря на побѣду надъ иконоборствомъ, чествованіе иконъ, какъ мы видѣли, претерпѣло ударъ, отъ котораго оно не могло оправиться. Духовенство, въ избѣжаніе нареканій со стороны сектантовъ, озабочилось дать художникамъ правила для изображенія священныхъ сюжетовъ. На Западѣ, напротивъ того, за исключеніемъ нѣкоторыхъ типовъ, освященныхъ религіозною символикою, художники могли давать полный просторъ своему воображенію въ воспроизведеніи событий Ветхаго и Нового Завѣта. Опасеніе, чтобы и византійскіе художники не подчинились въ этомъ отношеніи вліянію латинскихъ, безъ сомнѣнія, заставило епископовъ Греческой Церкви съ болѣшею строгостью дать художникамъ уставъ, запрещавшій имъ удаляться отъ правилъ, предписанныхъ церковными догматами. Наконецъ, чтобы предотвратить ихъ отъ всякаго уклоненія въ этомъ отношеніи, положено было составить для нихъ руководство, где бы въ точности были описаны всѣ сюжеты христіанской символики и священной исторіи въ томъ видѣ, какъ они должны быть изображаемы, где было бы все объяснено, даже самые характеры лицъ, и где бы означены были и самыя надписи, которыя должны быть при нихъ начертаны. Этотъ кодексъ съ тѣхъ поръ навсегда остался неизмѣннымъ закономъ для художниковъ византійской школы». Объяснивъ такимъ образомъ происхожденіе извѣстнаго намъ Греческаго подлинника Діонисіева, Лабартъ точнѣе опредѣляетъ эпоху, когда именно онъ долженъ былъ составиться: «Конечно, только необыкновенное событие могло подвигнуть греческое духовенство освятить эти правила въ написанномъ кодексѣ, отъ котораго не позволялось уклоняться. Не слѣдуетъ ли видѣть такое событие въ нашествіи Латинянъ на Востокъ и во взятіи ими Константина Поля въ началѣ XIII ст.? Именно къ этой эпохѣ относится совершенное преобразованіе византійского искусства, которое съ тѣхъ поръ остается неподвижнымъ, безъ всякихъ видоизмѣненій».

Этотъ предметъ такъ близокъ интересамъ русской иконописи, что мы не можемъ пройти его молчаніемъ, не сдѣлавъ нѣсколько необходимыхъ, по нашему мнѣнію, замѣчаній.

Во первыхъ, не въ XII или XIII ст. а еще въ VIII-мъ, въ эпоху иконоборства и именно въ 787 г. греческое духовенство оградило иконописные сюжеты отъ свободы художественного творчества, подчинивъ ихъ церковнымъ догматамъ. Эта мѣра, слѣдовательно, была вызвана внутренними причинами Византійской исторіи и самой сущностью искусства византійскаго, а не опасеніями вліянія Западнаго, вслѣдствіе взятія Крестоносцами Константина Поля.

Во вторыхъ, само Западное искусство въ XII ст. еще было такъ мало

развито, что представляло самыя незначительныя отклоненія отъ византійскаго, и потому не могло возбуждать въ греческомъ духовенствѣ такихъ опасеній, чтобы принять какія нибудь необыкновенныя мѣры противъ его вліянія.

Втретыхъ, изъ исторіи русскихъ подлинниковъ ясно видно, какъ постепенно составлялись эти руководства, и какъ они видоизмѣнялись по разнымъ редакціямъ. Имъ предшествовали подлинники Лицевые, то есть, иконы; описательные же тексты, изъ которыхъ потомъ образовался подлинникъ толковый, первоначально были не болѣе, какъ частныя замѣтки самихъ мастеровъ. Этимъ объясняется и техническая часть подлинника, то есть, наставленія, какъ изготавлять доски для иконъ, какъ ихъ левкасить, наводить золотомъ, какъ составлять краски и т. п. Неужели и эти всѣ мелочи, составляющія однако существенную часть подлинника, входили въ богословскіе интересы греческаго духовенства? И такъ, не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, что иконописный подлинникъ обязанъ своимъ происхожденьемъ не собору духовныхъ властей, а иконописнымъ мастерскимъ.

Вчетвертыхъ, самое существованіе подобныхъ же художественныхъ руководствъ на Западѣ до XIV стол. (именно Теофила и Ченніно Ченніни) свидѣтельствуетъ намъ, что, для составленія ихъ, кроме чисто богословскихъ соображеній, свойственныхъ Византіи, были и другія причины, чисто артистическія, и притомъ опредѣлявшіяся духомъ времени и состояніемъ самого искусства. Потому-то явились такія руководства не только на Востокѣ, но и на Западѣ.

Наконецъ, подлинникъ Діонісіевъ, на которомъ основывается Лабартъ свои догадки, есть явленіе, очевидно, позднѣйшее, можетъ быть, даже XVI или XVII столѣтія; сверхъ того, какъ было мною показано, онъ носить на себѣ уже вліяніе западное, и вообще по всему составу своему имѣть видъ не церковнаго уложенія, или кодекса, а схоластического учебника, составленного какимъ нибудь позднѣйшимъ компиляторомъ.

ЖИЗНЬ ИСУСА ХРИСТА РЕНАНА И СОВРЕМЕННОЕ ЦЕРКОВНОЕ ИСКУССТВО НА ЗАПАДѢ.

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

Ни въ чемъ такъ рѣзко не оказывается на Западѣ разладъ между цивилизаціею и религіею, какъ въ религіозной живописи. Художники отлично умѣютъ снимать ландшафты и портреты и возсоздавать историческія сцены и случаи изъ текущей дѣятельности. Но ихъ дѣятельность была бы не полна, еслибы они не прилагали своего искусства къ сюжетамъ Священной Исторіи. Знакомство съ Палестиною и Египтомъ давало имъ вѣрный ландшафтъ; Археологія и Исторія Костюма разработали имъ всю вѣшнюю обстановку, въ которой совершились священные события. Исторический интересъ былъ главною побудительною причиной, заставляющею художниковъ не забывать Св. Писанія. Историческимъ интересомъ церковныхъ сюжетовъ они могли удовлетворить и католиковъ и протестантовъ, и вѣрующихъ и невѣрующихъ. Историческимъ же интересомъ они могли извинить себя передъ публикою, почему пишутъ картины не только по Тациту и мемуарамъ временъ первой французской революціи, но и по книгѣ Бытія и по Дѣяніямъ Апостоловъ.

Образы христіанской религіи такимъ образомъ были изъяты изъ интересовъ современной жизни и постановлены въ дали исторической перспективы, на ряду съ вымыслами Гомера и героями Римской Исторіи. Въ старину писали Богородицу и святыхъ въ костюмахъ того времени, къ которому принадлежала самъ живописецъ и его набожные закашки, которые были такъ простодушны, что желали видѣть и свои собственныя изображенія, на колѣняхъ въ молитвѣ передъ Мадонною; потому что тогда еще не сознавали границъ между естественнымъ и сверхъестественнымъ, и всякий чаялъ увидѣть во очію божественное видѣніе. Изученіе исторіи привело новѣйшихъ художниковъ къ убѣждѣнію въ ошибочности наряжать

Евангельскія лица въ итальянскіе и нѣмецкіе костюмы, но вмѣстѣ съ тѣмъ лишило ихъ фантазію лицезрѣнія священныхъ видѣній. Вмѣсто идеаловъ Св. Писанія, художнику въ Мадоннѣ или Иоаннѣ Предтечѣ видѣлись только любопытные для этнографіи типы Палестины, или по крайней мѣрѣ Европ Римскаго квартала Гетто. Не подъ роднымъ уже дубомъ являлась Мадонна, какъ это грезилось восторженной Иоаннѣ д'Аркъ, а подъ тою смоковницею, рисунокъ съ которой привозилъ съ собою художникъ изъ своей далекой экспедиціи по Египту.

Итакъ, въ новѣйшей живописи священные сюжеты много выигралъ въ ландшафтной и исторической обстановкѣ, и ничего не пріобрѣли въ смыслѣ религіозномъ, потому что были низведены до интереса этнографического и исторического. Природа и люди написаны прекрасно: историческая и ландшафтная рама готова, но художникъ уже не ждетъ божественного явленія, и, вмѣсто вдохновляющей къ молитвѣ иконы, даетъ публикѣ прекрасный ландшафтъ и вѣрную историческую характеристику.

Такое состояніе церковнаго искусства на Западѣ, есть необходимое слѣдствіе всего предшествовавшаго его развитія. Это необходимый результатъ прошедшаго и плодъ современности. Жаловаться на это было бы такъ же бесполезно, какъ на изобрѣтеніе фотографіи и паровоза. Но такъ какъ русское церковное искусство находится совершенно въ иныхъ отношеніяхъ и къ жизни и къ цивилизациі, чѣмъ церковное искусство на Западѣ; то, въ предупрежденіе русскимъ художникамъ, мы нашли полезнымъ указать на слабую сторону костюма и ландшафта въ приложеніи къ церковнымъ сюжетамъ. Мы не хотимъ сказать, чтобы художникъ не пользовался тѣмъ и другимъ въ своихъ иконахъ, но требуемъ, чтобы въ нихъ было нечто болѣе существенное, нежели одежда дѣйствующихъ лицъ и природа Палестины.

Съ этой цѣлью мы нашли умѣстнымъ познакомить читателей съ мнѣніемъ Германа Гримма объ одинаковости направленія знаменитой книги Ренана объ Иисусѣ Христѣ и новѣйшихъ произведеній церковнаго искусства на Западѣ. Мы не беремъ на себя давать предписанія художественной фантазіи, но находимъ не безполезнымъ объяснить тотъ путь, по которому можетъ клониться къ упадку и русское церковное искусство, если неосмотрительно будетъ оно гоняться за европейскими новизнами.

Германъ Гриммъ недавно явился въ литературѣ по искусству, и занялъ уже въ ней почетное мѣсто своимъ сочиненіемъ о Жизни Микель-Анджело, книгою, въ которой авторъ съ обширными изслѣдованіями ученаго соединяетъ изящный вкусъ эстетика и увлекательное изложеніе историка и романиста.

Съ 1865 г. Гриммъ издаетъ ежемѣсячный журналъ подъ заглавіемъ:

О художникахъ и художественныхъ произведеніяхъ,— въ которомъ онъ помѣщаетъ свои замѣчанія о памятникахъ искусства древнихъ и новыхъ.

Мнѣніе этого эстетика о Ренанѣ, интересное для объясненія современного направлениія религіознаго искусства, вмѣстѣ съ тѣмъ послужить обращеніемъ этого новаго журнала, гдѣ оно помѣщено въ февральской книжкѣ, подъ рубрикою: *Жизнь Иисуса Христа Ренана и исторія искусства*.

Книга Ренана надѣлала въ наше время много шума. Предпріятіе французскаго автора многимъ кажется нападеніемъ на наши священнѣйшія возврѣнія. Пускай бы еще Штраусъ съ братіею подвергали происхожденіе исторіи обѣ Іисусѣ Христѣ спокойному изслѣдованію: это было дѣло, только ученое, результатъ котораго, пожалуй, могъ быть отчасти и отрицательнымъ; но теперь творческая фантазія произвела нечто вполнѣ новое, предназначаемое для того, чтобы устранить прежній образъ мыслей, и это показалось міру столь удивительнымъ и безпримѣрнымъ, что произведеніе Ренана представилось какимъ то небывалымъ въ своемъ родѣ, отчаяннымъ дѣломъ.

Но для того, кто прослѣдилъ историческій ходъ новой живописи, эта книга есть не что иное, какъ предпринятое литературой развитіе тѣхъ же стремленій, на которыя пластическое искусство въ теченіе цѣлыхъ вѣковъ смотрѣло какъ на свою собственную область, которую у него никто не думалъ оспаривать, такъ какъ право свободно въ ней распоряжаться было давно за нимъ признано.

Я не буду говорить о древнѣйшихъ временахъ, которыя были обстоятельно обработаны многими учеными. Извѣстно, что Христость, идеи и событія, средоточіе которыхъ онъ составляетъ, сначала были воплощены въ формахъ языческаго искусства, и что самыя раннія попытки пластического воспроизведенія этихъ идей начинаются уже въ то время, когда Евангеліе было написано. Далѣе извѣстно, какъ явились споры о томъ, какъ изображать Христа, прекраснымъ или невзрачнымъ, и какъ за это послѣднее мнѣніе держалась церковь греческая, а за первое—латинская¹⁾, и какъ наконецъ латинское возврѣніе взяло верхъ. Но со временемъ, когда роман-

1) Авторъ, коротко знакомый съ искусствомъ временъ Возрожденія, какъ кажется, принялъ здѣсь на слово устарѣлую клевету на искусство Византійское, *Прим. Ред.*

ские народы утратили способность изображать прекрасное, они увидѣли себя вынужденными, для того чтобы имѣть изображеніе Христа, усвоить себѣ типъ византійскій. Эти предварительныя ступени содержать въ себѣ исторію древнѣйшаго христіанства.

Но онѣ лежать въ области новаго искусства. Ближе къ намъ явленія XIII столѣтія, того времени, когда собственно оканчивается мірь древній, и начинается новый. Новое искусство, какъ бы пробудившись, съ послѣдовательною точностью опредѣляетъ моменты въ развитіи и переработкѣ церковныхъ воззрѣній. Мы узнаемъ, какъ стали представляться человѣческимъ взорамъ Троица, Дѣва Марія, Христосъ, Богъ Отецъ, Апостолы, Воскресеніе и Страшный Судъ, какъ эти представленія измѣнялись, какъ образы дѣлались частью человѣчнѣе, частью божественнѣе, и въ особенности, какъ понималась личность Иисуса.

Мы видимъ, какъ соотвѣтственно идеямъ національности, выступающимъ послѣ раздробленія Германо-римской Имперіи, и изображенія Христа принимаютъ національный типъ. Медленно возникаютъ эти новыя отношенія изъ древнихъ, и такимъ образомъ мало по малу исчезаетъ византійскій основной типъ въ изображеніяхъ Христа, и только тамъ и сямъ слабо даетъ о себѣ чувствовать. Но мы замѣчаемъ, что изображеніе главныхъ событий изъ жизни Христа слѣдуетъ еще все древнѣйшимъ образцамъ; эту жизнь могли понимать какъ хотѣли, но опредѣленный рядъ воззрѣній продолжалъ твердо держаться обыкновенныхъ, установленныхъ образовъ. Впрочемъ, въ костюмѣ, въ ландшафтной обстановкѣ обычай мало по малу нарушался. Мы видимъ наконецъ у Итальянцевъ, равно какъ у Нѣмцевъ и въ Нидерландахъ, личность Христа, понятую свободно, какъ человѣческій индивидуумъ, подробности (детали) болѣе и болѣе развитыя, обстановку ясную и занимательную; и если разсмотримъ то, что произвели послѣднія сто лѣтъ передъ реформаціей, какъ въ живописи, такъ и въ скульптурѣ, то невольно признаемъ свободу живописующей фантазіи, въ сравненіи съ которой книга Ренана представляетъ только то отличие, что тѣ художники работали безъ намѣренія дѣйствовать противъ общепринятыхъ вѣрованій, и если изображали Христа человѣкомъ, то этимъ нисколько не хотѣли отрицать Его божественность. Человѣкомъ изображаютъ они Его и въ Германіи, и въ Нидерландахъ, во всевозможныхъ отношеніяхъ, представляя лицо и фигуру Его вполнѣ человѣчными и такъ непринужденно семейственными, какъ если бы мы всѣ видѣли въ Немъ всего скорѣе равнаго намъ друга или близкаго родственника, къ которому можно обращаться безъ страха и безъ церемоніи, и котораго злой судьбѣ мы сочувствуемъ, какъ близкому намъ несчастью. Такъ было въ особенности въ сѣверныхъ странахъ. Конечно,

есть нѣмецкія художественныя произведенія, въ которыхъ эта индивидуальность возвышается до величественной, трогательной красоты, которою также запечатлены и на итальянскихъ картинахъ XIV и XV вѣковъ страданіе или гнѣвъ и другія страсти, хотя и представленныя еще неизящно; но вообще надо замѣтить, что нѣмецкое и романское пониманіе рѣзко между собою отличаются, и стремленіе обѣихъ національностей стать въ своихъ религіозныхъ воззрѣніяхъ независимо другъ отъ друга выражается въ ихъ искусствѣ.

Въ Италии индивидуальное развитіе образа Христа особенно стало отступать на задній планъ; между тѣмъ какъ Богородица и нѣкоторые Святые сдѣлались до такой степени человѣчны, что давали поводъ къ соблазну людей благочестивыхъ, Христосъ менѣе и менѣе былъ затрогиваемъ этимъ направленіемъ, и божественность крѣпче держалась въ его изображеніяхъ. Потомъ вновь выступаютъ въ Италии античныя формы. Не обращая совершенно вниманія на тѣ идеи, которыя эти формы нѣкогда въ себѣ воплощали, признали ихъ за идеалъ человѣческой красоты, и внесли эти античные элементы въ типъ Христа, съ цѣлью придать ему чистоту и возвышенность. И когда во времена Реформаціи, съ которой совпало процвѣтаніе этого вліянія языческихъ произведеній, начиная съ Рима всѣ церковныя дѣла были вновь устроены, а вслѣдствіе тридентскихъ соглашеній явилась новая церковная организація; — тогда для новообразованной церкви понадобились соответствующія ей пластическія изображенія, и новый типъ Христа, установленный Рафаэлемъ и Микель-Анджело, получилъ церковно - офиціальное значеніе. Первые римскіе Христіане принимали голову Аполлона за лучшій образецъ для изображенія своего Учителя и ввели это въ обычай; теперь снова Аполлонъ вступилъ въ свои древнія права, въ соединеніи съ энергическимъ лицомъ Юпитера Отриколійскаго. Голова Христа въ Страшномъ Судѣ Микель-Анджело, которую я видѣлъ вблизи и срисовалъ, кажется, прямо сработана съ головы Аполлона Бельведерскаго¹⁾, между тѣмъ какъ лицо Христа усопшаго, покоящагося на лонѣ матери — произведеніе того же художника, но на 40 лѣтъ старше — показываетъ еще нѣкоторое вліяніе византійскихъ формъ.

Не смотря на то единство въ пониманіи, которое выказываетъ живопись XVII столѣтія, въ образованіи живописи испанской и французской оказываются тѣ же самыя различія, которыя отдѣлили испанскій и французскій католицизмъ отъ итальянскаго. Сравните картины Мурильо, Ле-

1) F. Pipér въ своей *Mythologie und Symbolik der Christlichen Kunst*, на стр. 141, т. 1-й, указываетъ на этой головѣ Христа черты Юпитера. *Прим. Ред.*

брёна и Гвидо Рени, — и вы легко увидите въ нихъ зависимость оть Рима, но вмѣстѣ съ тѣмъ различie въ возрѣніяхъ. Ни въ комъ изъ нихъ нѣтъ уже истины: всѣ они удручены были однимъ бременемъ: имъ пришлось рисовать то, что рисовать уже было нельзя. Должно было удовлетворять не собственной вѣрѣ, но требованіямъ могущественного духовенства. Во всемъ, что это время произвело по изображеніямъ Христа, нѣтъ ни одной по истинѣ поражающей черты, какими блестящими средствами ни старались произвести эффектъ.

Напротивъ, Рубенсъ, Ванъ-Дейкъ и Рембрандтъ превосходно характеризуютъ свой германскій міръ, гдѣ протестантскій духъ, вначалѣ скованный католическимъ преобладаніемъ, не далъ подавить себя. Рубенсъ со всѣми своими католическими картинами остается истиннымъ Германцемъ; Ванъ-Дейкъ умѣетъ часто очень ловко принять видъ романского чувства, но сквозь него видна германская индивидуальность; Рембрандтъ возстаетъ открыто. Если первые въ лицѣ Христа сдѣлали уступку, подчиняясь идеальному церковному типу, вслѣдствіе чего оно сдѣлалось у нихъ безжизненнымъ, то они стремились вознаградить себя въ прочихъ частяхъ тѣла, придавая ему до чрезвычайности живыя человѣческія свойства. Рембрандтъ не знаетъ никакихъ границъ. Его изображенія Христа нерѣдко невыносимы. Сознательно или безсознательно — это все равно, — онъ впадаетъ въ manneru XV столѣтія, и если иногда пытается онъ представить Христа изящнымъ (какъ напримѣръ въ мюнхенской картинѣ: «Пустите ко мнѣ младенцевъ»), то впадаетъ въ отвлеченность и пустоту, какъ подражатель въ этомъ случаѣ Рубенсу.

Затѣмъ наступило время всеобщаго въ Европѣ усыщенія художественныхъ силъ. Умы обратились къ другимъ вопросамъ. Явилась терпимость, или равнодушіе, — и это ясно отразилось на искусствѣ. Живопись мало стала заниматься церковью, и если нужна была голова Христа, то ее копировали. Рафаэль Менгсъ составляетъ своими произведеніями заключительный итогъ этой эпохи. Его значеніе велико, но его образы, если онъ пишетъ ихъ не прямо съ натуры, лишены жизни.

Обращаясь къ искусству новѣйшему, мы къ удивленію своему замѣчаемъ, что въ религіозныхъ сюжетахъ художники стараются обходить фигуру Христа, пытаясь обстановкою вознаградить недостатокъ глубины въ лицахъ. Прослѣдите художниковъ нового времени: всѣ они разсчитываютъ на общій смыслъ цѣлаго сюжета, который весь сполна долженъ производить впечатлѣніе. Они не заботятся о томъ, чтобы черты Христа представляли въ себѣ духовное средоточіе картины, какъ пунктъ, отъ которого исходить свѣтъ; и такимъ образомъ, способность нарисовать или предста-

вить себѣ лицо Христа, хотя сколько-нибудь живо, до такой степени утра-тилась, что въ Берлинѣ составилось было общество, назначившее премію за лучшее произведеніе въ этомъ родѣ. И изъ всего ряда картинъ, собран-ныхъ по этому случаю и выставленныхъ публично, не нашлось ни одной, въ сравненіи съ которой самое посредственное подражаніе головѣ Христа Гвидо-Рени не могло бы называться мастерскимъ произведеніемъ.

Но если до такой степени не посчастливилось изображенію Христа, то напротивъ болѣе и болѣе стали умножаться произведенія, имѣющія задачей наглядное воспроизведеніе событий Нового Завѣта, и число этихъ работъ, начавшихся только въ нынѣшнемъ столѣтіи, въ послѣдніе годы сдѣлалось такъ значительно, что, можетъ быть, между теперешними историческими живописцами нѣть ни одного, который не пробовалъ бы свои силы въ этомъ родѣ.

Необыкновенная фантазія Рафаэля и Микель-Анджело уничтожила прежнее ограниченіе Священной Исторіи опредѣленными, какъ бы необходимыми и узаконенными главными ея моментами. Съ тѣхъ поръ раскрылась Біблія, и каждый могъ искать въ ней того, что ему больше нравилось, могъ свободно направлять по ней свою фантазію. Такимъ образомъ возникло необыкновенное разнообразіе въ пониманії. Къ фигурамъ прибавилась ландшафтная обстановка; и какъ въ прежніе вѣка костюмы и домашнюю утварь въ изображеніи Евангельскихъ сюжетовъ заимствовали изъ быта нѣмецкаго или романскаго, такъ теперь материалы для ландшафта даютъ Палестины и Египетъ. За это дѣло принялись дюжинные жарписты, и къ разсказамъ изъ Нового Завѣта стали появляться безчисленныя иллюстраціи. Малый ребенокъ имѣеть теперь передъ глазами чуть ли не для каждой строчки изъ Евангельского разсказа пе одну картинку, но цѣлую дюжину иллюстрацій; прибавьте къ этому старинныя картины въ публичныхъ гал-лереяхъ, а дома гравюры, и при этомъ спутывающемъ излишествѣ изобра-женій — вопросъ, возникшій въ послѣднее время, вопросъ простой, кото-раго однако прежде пе дѣлалъ никто, и который теперь у всѣхъ на языкахъ: «Какъ относятся всѣ эти изображенія къ тому, что было въ дѣйствитель-ности?»

Реализмъ теперь преобладаетъ въ умахъ; онъ хочетъ въ совершенной точности знать дѣйствительную сторону прошедшаго. И въ XV вѣкѣ было реалистическое направленіе; по въ то время достаточно было перенести всю обстановку Нового Завѣта на почву Германіи и Италіи, — и тогда все ста-новилось ясно. Теперь это уже не годится. Всякій, кто хотя сколько-нибудь прислушивался и присматривался къ дѣлу, знаетъ, какова Палестина. Онъ читалъ книги и видѣлъ ландшафты и фотографіи, которыя рисуютъ передъ

нимъ каждый камень въ стѣнахъ Іерусалима точно такъ, какъ онъ лежить тамъ между другими каменями, теперь вѣрять только вещамъ достовѣрнымъ. Мы требуемъ, чтобы религіозныя изображенія соответствовали нашимъ теперешнімъ познаніямъ. И что же выходитъ?

Человѣкъ, одаренный необыкновенною фантазіей, освоившійся съ Палестиною, знакомый съ учеными изслѣдованіями обѣи отношеніи отдельныхъ Евангелій ко времени Христа, вполнѣ обладающій практическимъ знаніемъ языка и тайною легкаго слога, посмая, что теперь не столько пластическое искусство, сколько хорошая проза даетъ средства проводить мысль легко и для болѣе обширнаго круга читателей, ищетъ исхода изъ этой небозримой массы изображеній, и, вмѣсто той раскрашенной Палестины, въ деревья, горы, города, дома и одежды которой теперь никто не вѣритъ, и за которую однакожъ всякий держится, потому что надобно же имѣть о ней какія-нибудь представлѣнія, — этотъ даровитый авторъ даетъ намъ сводъ простыхъ, кое-гдѣ мѣстнымъ колоритомъ раскрашенныхъ, поразительно новыхъ и привлекательныхъ по свѣжести воззрѣній; и такъ какъ онъ въ тоже время, обходя всѣ эти тысячу разъ обработанныя сцены, безъ которыхъ до сей поры нельзя было и мыслить о великой драмѣ, выбираетъ совершенно иначе рядъ простыхъ моментовъ, среди которыхъ проводить онъ исторію Христа; то кажется, будто онъ однимъ ударомъ устраниетъ ложь и выводитъ на свѣтъ правду. Съ нѣкотораго времени французскіе живописцы, при своемъ знакомствѣ съ Востокомъ, стали изображать евангельскія события подъ новыми условіями; Ренанъ даетъ заключительное слово этому направленію; его книга есть живописное произведеніе въ словахъ. Уже и потому это произведеніе оказывается совершенно въ духѣ новѣйшаго искусства, что авторъ, давая ландшафтную и историческую обстановку, представляетъ Христа болѣе чрезъ противоположеніе Его другимъ личностямъ, изъ среды которыхъ онъ Его подымается, нежели посредствомъ очертаній опредѣлительныхъ, величавыхъ и простыхъ. Публика, пришедшая въ восторгъ отъ такой живописи, съ радостью готовая промѣнять на эту правдоподобную простоту прежній пестрый, нестерпимый хаосъ, такъ живо, передъ самыми глазами видѣть всѣ эти вещи, о которыхъ разсказывается, что охотно поддается чарующему сочиненію.

Чтѣ за причина этой тщетной попытки представить индивидуальный образъ Христа, я не считаю пужнымъ объяснять здѣсь, равно какъ и излагать дальнѣйшія мои мысли о книгѣ Ренана; но я полагаю, никто не будетъ отрицать важности исторіи искусства для изслѣдованія тѣхъ фактovъ, на которые я указалъ.

СРАВНЕНИЕ ОДНОГО РЕЛЬЕФА НА ПОРТАЛѣ ПАРМСКАГО БАПТИСТЕРИЯ СЪ МИНИАТЮРОЮ УГЛИЦКОЙ ПСАЛТЫРИ XV В.

Evangelischer Kalender. Jahrbuch für 1866. Herausgg. von D. Ferd. Piper. (Евангелический Календарь на 1866 г., изд. Пиперомъ) Berlin. 1866. Въ немъ статья Пипера: *Das menschliche leben, die weltalter und die dreifache erscheinung Christi. Sculpturen am baptisterium zu Parma.* (Человѣческая жизнь, вѣка всего міра и троекратное явленіе Христа. Изваянія на баптистеріи въ Пармѣ).

Евангелический Календарь, издаваемый въ теченіе семнадцати лѣтъ г. Пиперомъ, профессоромъ Богословія въ Берлинскомъ университѣтѣ, кромѣ своего практическаго назначенія, имѣеть цѣлью распространеніе въ публикѣ свѣдѣній объ историческомъ развитіи христіанскихъ идей, помошью наглядного объясненія памятниковъ древняго христіанскаго искусства. Самая виньетка на заглавномъ листкѣ Календаря, изображающая Доброго Пастыря съ Агнцемъ на плечахъ — снимокъ съ древне-христіанской живописи Римскихъ катакомбъ — даетъ уже нѣкоторое понятіе объ общемъ характерѣ статей, помѣщаемыхъ Пиперомъ въ Евангелическомъ Календарѣ, почти всегда съ приложеніемъ снимковъ съ памятниковъ, о которыхъ идетъ рѣчь. Свѣдѣнія о христіанскомъ искусствѣ, распространяемыя профессоромъ Пиперомъ въ теченіе многихъ лѣтъ, кромѣ своего ученаго значенія вообще, имѣютъ и частный интересъ, свидѣтельствуя нѣкоторымъ образомъ объ умственныхъ интересахъ Нѣмецкой публики, съ такимъ постоянствомъ поддерживаемыхъ издателемъ въ книгѣ, предназначаемой для ежедневнаго употребленія. Мы надѣемся въ одномъ изъ слѣдующихъ Сборниковъ познакомить читателей съ болѣе интересными для Русскихъ статьями Пипера въ Календаряхъ за всѣ прошлые годы; теперь же остановимся изъ двухъ его статей въ Календарѣ на текущій 1866, на той, которой заглавіе означено въ началѣ этой рецензіи. Другая статья, не менѣе важная для христіанской Археологии, имѣеть предметомъ изображенія раж

и объетованной земли на одномъ Марсельскомъ саркофагѣ. Что же касается до статьи о Пармскихъ рельефахъ, то, какъ читатели увидятъ, она имѣеть прямое отношеніе къ преданьямъ Русской иконописи, и это отношеніе указано самимъ профессоромъ Пиперомъ, который, такимъ образомъ, одинъ изъ первыхъ между учеными въ Германіи пролагаетъ новый путь къ плодотворному изученію христіанскихъ преданій сравнительно съ восточными, и именно съ Русскими. Доселѣ, съ точки зрѣнія только эстетической, Нѣмецкая критика односторонне и поверхностно относилась къ Русскому національному искусству, какъ это показано выше въ статьѣ объ *Отзывахъ иностранцевъ* объ этомъ предметѣ. Пиперъ первый изъ Нѣмецкихъ историковъ искусства съ должнымъ уваженіемъ взглянуль на памятники Русской иконописи, и въ Евангелическомъ Календарѣ за текущій годъ предложилъ любопытный образецъ сравненія одной изъ Русскихъ миниатюръ XV в. съ рельефами романского стиля Пармскаго баптистерія (1196—1283 г.). Историки старой эстетической школы извлекли бы изъ этого сравненія только тотъ результатъ, что Пармскіе рельефы, хотя старше Русской миниатюры почти тремя столѣтіями, однако несравненно изящнѣе ея (что впрочемъ вполнѣ справедливо). Издатель Евангелическаго Календаря, пре-небрегая избитыми общими мѣстами обѣ отсталости Русскаго церковнаго искусства, обратился къ существенной его сторонѣ, къ первобытности преданія, для того чтобы при его пособіи объяснить родственныя ему явленія на Западѣ.

Мы живемъ въ такую эпоху, когда къ искусству относятся по большей части съ точки зрѣнія утилитарной, когда ищутъ въ немъ практической пользы, и, не увлекаясь изящною внешностью, оцѣниваютъ его жизненное значеніе въ исторіи народа, опредѣляемое тою идею, которую оно выражаетъ. При такомъ взглядѣ, внешняя форма, съ своею красотою или безобразіемъ, становится на задній планъ, и произведеніе оцѣнивается по его прямому отношенію ко всему кругу народныхъ понятій и убѣжденій; потому что большая или мѣньшая степень изящества или безобразія — есть тоже историческое выраженіе вкуса народнаго. Судя по Пармскому рельефу XII—XIII в. и по Углицкой миниатюрѣ XV в., видно, что тѣже представленія, хотя и въ разныя эпохи, занимали и Итальянцевъ и нашихъ предковъ; но относительно внешней формы Пармезанцы XIII в. не могли уже удовлетвориться тѣми миниатюрами, которыми житель Углича въ XV в. усердно украшалъ свою рукопись Псалтыри.

Какъ бы ни казались наивны въ наше практическое время тѣ идеи, которые нашли себѣ выраженіе въ этихъ памятникахъ искусства; но мы должны уважить эти идеи, какъ попытки человѣческой мысли въ самопо-

знанії, послуживши одною изъ тѣхъ ступеней, изъ которыхъ слагается лѣстница Европейскаго просвѣщенія.

Но обратимся къ самымъ памятникамъ.

Баптистеріи или крестильницы, принадлежать къ древнѣйшимъ храмамъ христіанскаго міра. Иные изъ нихъ относятся къ первымъ вѣкамъ торжествующей Церкви, другіе строились значительно позданѣе, въ XI, XII, даже XIII столѣтіяхъ. Особенно богата ими Италія, въ которой почти всѣ знаменитые города имѣли или и доселѣ еще имѣютъ свои баптистеріи. Большею извѣстностью пользуются Флорентійскій и Пизанскій. Въ археологическомъ отношеніи, по своимъ скульптурнымъ украшеньямъ, не уступаетъ имъ баптистерій Пармскій, построение котораго, какъ сказано выше, относится къ 1196 — 1283 г., но вообще мало обращалъ на себя вниманіе туристовъ, издавна привыкшихъ навѣщать Парму только для пресловутыхъ фресокъ Корреджіо, передъ художественнымъ великолѣпіемъ которыхъ исчезали въ ихъ глазахъ скромные рельефы баптистерія. Потому-то профессоръ Пиперъ окказалъ услугу исторіи христіанскаго искусства, распространивъ свѣдѣнія объ этихъ рельефахъ между многочисленными читателями своего Календаря.

«Если въ средніе вѣка — такъ начинаетъ Пиперъ свою статью — Слово Божіе, написанное, менѣе, нежели теперь, проникало въ толпы прихожанъ, по рѣдкости рукописей и невразумительности ихъ языка; то самые храмы восполняли этотъ недостатокъ, предлагая болѣе, нежели теперь, передъ взоры всѣхъ и каждого события и идеи Откровенія въ произведеніяхъ искусства. Христіанская древность украшала преимущественно внутренность храма, стѣны и особенно олтарную нишу, и именно живописью; что же касается до цвѣтущей эпохи среднихъ временъ, когда стиль романскій и готическій достигли своего высшаго развитія, то искусство обратилось къ украшенію наружности храмовъ, и уже произведеніями ваятельными. Эти изваянья, такимъ образомъ, вошли въ обиходъ ежедневной жизни, всякий проходя мимо, былъ приглашаемъ взглянуть на нихъ и уносилъ съ собою воспринятое впечатлѣніе, а входящій въ храмъ уже получалъ предчувствіе о томъ, чего долженъ онъ ожидать въ его святилищѣ».

Рельефы украшаютъ порталы трехъ входныхъ вратъ Пармскаго баптистерія, южный порталъ, сѣверный и западный, и въ этомъ порядкѣ, по мнѣнію Пипера, состоять между собою во внутренней связи, какъ по догматическому смыслу, такъ и по историческому. Южный порталъ въ полу-кружіи надъ вратами представляетъ изображеніе скоротечности человѣческой жизни и суеты міра сего, посредствомъ одной притчи, взятой не изъ Св. Писанія, и въ дополненіе къ этому, ниже на архитравѣ — Агнца Го-

сподня, пріявшаго на себя грѣхи міра. Второй порталъ, сѣверный, на одной сторонѣ отъ вратъ, въ отвѣсномъ направлениі, представляетъ Моисея и двѣнадцать сыновъ Іаковлевыхъ, а на другой — древо родства Дѣвы Маріи, исходящее отъ корени Іессеева: вверху надъ вратами, въ полукуружіи — Поклоненіе Волхвовъ, а на архитравѣ Крещеніе Іисуса Христа, пиръ у Ирода и усѣкновеніе главы Іоанна Предтечи. Поклоненіе Волхвовъ и Крещеніе выражаютъ одну и ту же идею *Богоявленія* (*Θεοφάνεια*), и, по Латинскому обряду, празднуются въ одинъ и тотъ же день, 6-го Января. Наконецъ, на третьемъ порталѣ, западномъ, въ отвѣсномъ же направлениі, палѣво отъ вратъ изображены шесть подвиговъ милосердія; а именно: милосердный принимаетъ въ свой домъ странника; посыпаетъ больного; питаетъ голоднаго; поить жаждущаго; посыпаетъ въ темницѣ узника, и наконецъ одѣваетъ нагаго. Направо отъ вратъ, тоже въ отвѣсномъ направлениі, шесть вѣковъ, наглядно изображенные въ притчѣ о дѣлаталяхъ въ виноградникѣ, приходящихъ на дѣло въ разные часы, и награждаемыхъ равною платою (Мате. гл. 20). На архитравѣ надъ вратами — воскресеніе мертвыхъ, и наконецъ надъ архитравомъ въ полукуружіи — Господь на престолѣ въ видѣ всемірнаго судія.

Рельефъ, сходный по своему содержанію съ миніатюрою Углицкой Псалтыри 1485 г. (въ Публ. Библ. въ С.-Петерб. Отд. 1, № 5), находится въ полукуружіи южнаго портала. Онъ изображаетъ скоротечность человѣческой жизни и суету міра сего, въ слѣдующемъ видѣ. Посреди стоитъ дерево съ плодами; корень дерева подгрызаютъ двѣ мыши; тутъ же извивается крылатый змій, извергая изъ пасти своей пламя. На вѣтвяхъ дерева сидитъ безбородый юноша, протягивая лѣвую руку къ улью съ медомъ. По обѣимъ сторонамъ въ кругахъ изображены по два раза День и Ночь въ видѣ Аполлона и Діаны. Эти изображенія, какъ объясняется ниже, служать дополненіемъ къ двумъ мышамъ, подгрызающимъ дерево.

Тотъ же самый сюжетъ находитъ профессоръ Пиперъ на миніатюре Углицкой Псалтыри, гдѣ онъ раздѣленъ на два момента. Сначала во полю бѣжитъ человѣкъ, спасаясь отъ единорога; потомъ, пригорюнившись, стоитъ на вѣтвяхъ дерева, корень котораго подгрызаютъ двѣ мыши, бѣлая и черная. Внизу въ пропасти змій зіаетъ своею пастью. Подпись дереву: *Древо есть житіе человѣче*. Подпись около человѣка, стоящаго на деревѣ: *се есть подобіе прелестій міра сего прельщающіхъ*. Подписи мышамъ: одной — *День*, другой — *Ночь*. Миніатюра эта соотвѣтствуетъ 4-му ст. 143-го Пс. *Человѣкъ суетъ уподобиis: дніе его яко сны преходятъ*.

Нѣть сомнѣнія, что какъ эта миніатюра, такъ и всѣ прочія въ Углицкой Псалтыри, по преданію идутъ отъ ранняго византійскаго подлинника.

Нѣкоторыя изъ нихъ сличены уже мною съ греческими миниатюрами Лобковской Псалтыри. Византійскій оригиналъ русскаго рисунка *Древа житія человѣческаго* Пишеръ указываетъ въ одной греческой Псалтыри 1066 г., изъ Студійскаго монастыря, нынѣ въ Британскомъ Музейѣ. Эта миниатюра въ греческой рукописи тоже при 4-мъ стихѣ 143-го Пс., и такъ же изображаетъ притчу въ двухъ моментахъ: сначала человѣкъ спасается отъ единорога и потомъ находится на деревѣ, подгрызаемомъ двумя мышами.

Главное отличие Пармскаго рельефа отъ миниатюръ, русской и греческой, состоитъ въ томъ, что въ миниатюрахъ *День* и *Ночь* обозначаются бѣлымъ и чернымъ цветомъ мышей, а скульптура, не имѣя въ своемъ распоряженіи красокъ, должна была прибѣгнуть къ пластическимъ средствамъ, которыми и дополнила мысль этой притчи, помѣстивши со стороны одной мыши олицетвореніе дня въ фигурѣ Аполлона, а со стороны другой мыши олицетвореніе ночи въ фигурѣ Діаны,

Эта притча во всей подробности и съ ея символическимъ толкованіемъ очень рано распространилась и на Востокѣ, и на Западѣ, въ *Исторіи о Варлаамѣ и Іоасафѣ*, которая принадлежала къ самымъ популярнымъ книгамъ въ средніе вѣка, и была переводима на разные языки. *Притча обѣдинорогѣ, пропасти, деревѣ и двухъ мышахъ* (въ гл. 12) относится къ тѣмъ, которыми пустынникъ Варлаамъ украшалъ свои назидательныя бесѣды съ Индійскимъ Царевичемъ Іоасафомъ.

Людей, непрестанно пребывающихъ въ тѣлесныхъ сластяхъ — говорилъ Варлаамъ — а души свои оставляющихъ томиться голодомъ, я полагаю подобными человѣку, который бѣжалъ, спасаясь отъ страшнаго единорога, и вдругъ съ разбѣгу упалъ въ глубокую пропасть. Но, падая, ухватился онъ за дерево, вѣтвями спускающееся въ пропасть, и на вѣтвяхъ утвердилъ свои ноги. Взглянувъ внизъ, увидѣлъ онъ — двѣ мыши, одна бѣлая, другая черная, непрестанно подгрызаютъ корень того дерева; посмотрѣвъ на дно пропасти, увидѣлъ страшнаго змія, дышащаго огнемъ и готоваго пожрать его. Взглянувъ на вѣтви, на которыхъ онъ утвердилъ свои ноги, увидѣлъ отъ стѣны четыре головы Аспидовы, а отъ вѣтвей тѣхъ капало немногого меду: и, забывъ всѣ грозящія ему опасности, онъ устремился ко сладости малаго меда онало. Эту притчу Варлаамъ объясняетъ своему ученику такъ: *Единорогъ* — смерть, гонящаяся за человѣкомъ; *Пропасть* — міръ сей, исполненный всяческихъ золъ и смертоносныхъ сѣтей; *Дерево*, за которое ухватившись мы держимся — временная жизнь каждого человѣка; *Мыши, бѣлая и черная* — день и ночь. *Четыре Аспида* — четыре стихіи, изъ которыхъ составленъ человѣкъ. *Огнеобразный и Неистовый*

Змій — утроба адская, *Медвяния же капли* — сладость міра сего, прельщаюсь которою человѣкъ оставляетъ заботу о своемъ спасеніи.

При полномъ согласіи рельефа и миніатюръ съ этимъ текстомъ Исторіи о Варлаамѣ и Іоасафѣ вообще, мы должны указать только на два уклоненія въ частностяхъ: впервыхъ, и въ рельефѣ и въ миніатюрахъ опущены четыре головы Аспидовы, и, ввторыхъ, капли меду искусный ваятель, соображаясь съ средствами скульптуры, замѣнилъ болѣе осознательнымъ изображеніемъ улья.

Чтобъ оцѣнить по достоинству статью профессора Пишера¹⁾ и судить о важности принятаго имъ метода въ сравнительномъ объясненіи памятниковъ искусства западнаго съ восточнымъ, надобно знать, какое сбивчивое и ошибочное толкованіе Пармскаго рельефа было доселѣ въ ходу между учеными Германіи и распространялось даже въ учебникахъ исторіи искусства. Такъ напримѣрь, въ исторіи Ваянія Вильгельма Любке, изданной въ 1863 г., вообще въ книжѣ очень дѣльной, читается слѣдующее жалкое объясненіе этого рельефа: «Полукружіе содержитъ въ себѣ изображеніе дерева съ плодами, на которомъ спасся человѣкъ; потому что внизу крылатый змій пытаетъ пламенемъ, а два звѣря (не волки ли? спрашиваетъ Любке) подгрызаютъ корень дерева.... Если не ошибаюсь, здѣсь видно вліяніе Скандинавской міѳології, съ намеками на Всемірное дерево Иггдразиль и на змія Нидгёгgra, какъ и вообще схоластической составъ такихъ символическихъ изображеній принадлежитъ болѣе Сѣверу, нежели Югу». Стр. 325.

1) Впрочемъ справедливость требуетъ замѣтить, что и до Пишера, какъ самъ онъ свидѣтельствуетъ на 41 стр. своей статьи, нѣкоторые указывали источникъ этого рельефа въ Исторіи о Варлаамѣ и Іоасафѣ.



МОСКОВСКІЯ МОЛЕЛЬНИ.

Пока искусство составляло существенную принадлежность ежедневной жизни, до тѣхъ порь были не нужны и не возможны ни галлереи, ни музеи, ни другія художественныя коллекціи. Въ ранніе средніе вѣка храмъ бытъ исключительнымъ вмѣстилищемъ произведеній искусства: это были еще не *художественные памятники*, потому что не для художественного удовольствія тамъ они помѣщались, и назначались не для изученія прошедшаго, а для руководства въ настоящемъ. Это были иконы для молитвы и назидательного созерцанія. Искусство не было тогда исключительнымъ достояніемъ немногихъ людей, богатыхъ или привилегированныхъ, а принадлежало всѣмъ безъ раздѣлу, какъ и самыи храмъ, равно принадлежавшій вся кому, кто съ вѣрою шолъ въ него молиться. Самый блестательный образецъ этого безраздѣльного отношенія толпы къ произведеніямъ искусства представляютъ катакомбы, эти подземные города гонимыхъ христіанъ, обра зовавшіеся при могилахъ мучениковъ, украшенные живописью и скульптурою. Когда въ слѣдствіе освобожденія городовъ отъ феодальнаго ига образовалось въ нихъ трудолюбивое и бодре среднее сословіе, подъ сѣнью своего роднаго собора, средоточія торговли, промышленности и всякой другой городской дѣятельности; тогда и церковное искусство выступило наружу изъ своего святилища, и въ безчисленномъ множествѣ рельефовъ и статуй окружило стѣны, башни и порталы городскаго собора, какъ бы для того, чтобы непрестаннымъ дѣйствиемъ своего идеальнаго міра господствовать надъ умами толпы, внося въ мелкіе интересы обиходной жизни освѣжающую и просвѣщающую силу неземныхъ идей. Тогда же исходя отъ религіи, искусство стало распространять свое чарующее вліяніе и на зданія свѣтскія, но въ той мѣрѣ, поскольку все свѣтское и житейское состояло въ прямой зависимости отъ религіи, и въ томъ объемѣ, какой былъ предоставленъ искусству, какъ области нераздѣльного пользованія всего городскаго

населенія. Въ сосѣдствѣ съ готическимъ соборомъ возникла такая же готическая ратуша, съ такими же востроконечными башнями, украшенная тоже статуями и рельефами, изображавшими тоже священные события и назидательные притчи¹⁾. Тутъ же воздвигался великолѣпный фонтанъ, тоже уѣпленный рельефами, и тоже назидательного содержанія²⁾. Личность поглощалась тогда интересами массы, и когда богатый человѣкъ замышлялъ художественное произведеніе, онъ не могъ бы вполнѣ насладиться имъ, если бы не подѣлился его впечатлѣньями съ своими сосѣдями и съ цѣльмъ городомъ, какъ тотъ Нюрибергскій гражданинъ, который, заказавши скульптору Адаму Крафту изваять въ рельефахъ семью остановокъ Христа, шествующаго съ крестомъ на Голгоѳу, украсилъ этими рельефами Нюрибергскія улицы отъ своего дома до кладбища.

Отдающіе безусловное предпочтеніе стилю Возрожденія передъ искусствомъ средневѣковымъ исходить отъ односторонняго взгляда освобожденія художественной фантазіи отъ узъ религії, въ чемъ они видятъ несомнѣнныи прогрессъ мысли. Но если взглянуть на эту щегольскую эпоху съ точки зрѣнія поработленія массъ не многимъ честолюбивымъ личностямъ, которыя отняли у народа художественное наслажденіе, замѣнивъ его ослабляющею нравы пышностью; если припомнить, что именно съ этого времени общественный храмъ въ художественномъ отношеніи уступилъ свое мѣсто дворцамъ Эстовъ, Сфорцъ, Медичисовъ и другихъ народныхъ тирановъ: то едва ли кто изъ истинно либеральныхъ умовъ будетъ сочувствовать тѣмъ новѣйшимъ гонителямъ религіознаго искусства, которые забываютъ, что искусство именно тогда и отнято было у народныхъ массъ не многими преобладающими надъ ними личностями, когда оно утратило свою религіозную силу. Пока искусство было религіознымъ, оно принадлежало всѣмъ. Когда оно стало служить вліятельнымъ личностямъ, оно вмѣсто иконъ работѣнно писало портреты своихъ милостивцевъ и ихъ любовницъ, и забавляло ихъ миѳологіею и другими чувственными соблазнами. Искусство такимъ образомъ переселилось въ пышныя залы, кабинеты и опочивальни мецената, служа обстановкою тѣхъ льстивыхъ одѣ, которыя ему напѣвали въ уши его придворный поэтъ.

Изъ этихъ-то пышныхъ палатъ, разукрашенныхъ произведеніями искусства Возрожденія и послѣдующихъ стилей, образовались потомъ общественные галлерей, или потому что богачи нашли пріятнымъ для своего самолюбія сдѣлать публику свидѣтелями ихъ роскоши, или потому, что опу-

1) Даже въ Венеціанскомъ дворцѣ Дожей капители колоннъ украшены сюжетами изъ Св. Писания.

2) Напр. въ Перуджіи фонтанъ съ рельефами Николо Пизано.

стѣльные ихъ дворцы современемъ переходили, вмѣстѣ съ картинами и статуями, въ общественное достояніе. Собираніе памятниковъ съ цѣллю ученую и образовательную относится уже къ позднѣйшему времени, а открытие всѣхъ частныхъ коллекцій для публики принадлежитъ къ общимъ стремленіямъ современности.

Художественные коллекціи каждой страны имѣютъ свой мѣстный характеръ. Аристократическая Англія еще ревниво оберегаетъ портреты своихъ предковъ въ недоступныхъ замкахъ, въ художественные святилища которыхъ могутъ входить только знакомые хозяину. Ученая Германія устраиваетъ музеи въ строгой исторической системѣ, восполняя пробѣлы оригиналами копіями, какъ напримѣръ въ образцовомъ по этому музѣю Берлинскомъ. Въ мѣщанскомъ населеніи Бельгіи и до сихъ поръ можно найти рядомъ съ лавочкою купца или мастерскою промышленника, уютныя двѣ — три комнатки, которая она увѣшаль картинами великой школы Ванъ-Эйковъ и загромоздила разными художественными вещицами¹⁾. Въ торговыхъ городахъ на распутьяхъ, гдѣ сталкиваются толпы богатыхъ путешественниковъ, составляются значительныя коллекціи для продажи и издаются къ нимъ великолѣпные указатели съ фотографическими снимками самыхъ вещей²⁾.

Чтобы не распространяться слишкомъ, я не стану говорить о коллекціяхъ Италии; потому что эта художественная страна на каждомъ шагу представляетъ для изученія и наслажденія свои прекрасные памятники, превративши въ музѣи цѣлыхъ площади, наполнивши картинами залы пристенныхъ мѣсть, переведши свои древніе монастыри съ фресками въ фабрики и казармы, или оставивши ихъ въ запустѣніи въ видѣ сараевъ, ожидающихъ себѣ болѣе приличного назначенья.

И такъ, обращаюсь къ Россіи. Коллекціи въ родѣ Петербургскаго Эрмитажа составляютъ исключение, которое оказалось и досѣль оказываетъ самое незначительное влияніе на воспитаніе эстетического вкуса въ такой обширной странѣ, какъ наше отечество. Для громаднаго большинства населения искусство имѣеть еще то первобытное значеніе, какое дается ему, какъ спутнику религіи. Однако, какъ въ средніе вѣка изъ святилища храма искусство распространяло свое оживляющее и вдохновляющее дѣйствіе и на вседневную жизнь; такъ и у насъ не однѣ церкви — вмѣстилища иконъ. Съ давнихъ временъ ведется на Руси благочестивый обычай имѣть въ своихъ жилищахъ молельни, бѣдные начатки которыхъ представляютъ уже перед-

1) Съ особеннымъ удовольствіемъ припоминаю при этомъ случай одного золотыхъ дѣлъ мастера въ Гентѣ, г. Онгену, домашнюю коллекцію котораго мнѣ случилось видѣть въ 1864 г.

2) Такъ напр. антикварій и продавецъ драгоцѣнныхъ вещей въ Франкфуртѣ на Майнѣ, г. Лѣвенштейнъ издалъ такой каталогъ съ фотографическими снимками.

ній уголъ каждой избы, украшенный «Божіимъ Милосердіемъ», какъ называетъ русскій людъ свою домашнюю святыню. Само собою разумѣется, что зажиточный человѣкъ, кромѣ молельни, украшаетъ каждую комнату въ своемъ домѣ нѣсколькими иконами въ кіотахъ.

Молельня составляеть домашнюю святыню, сокровенную отъ глазъ людей, не посвященныхъ въ семейную жизнь хозяина. Она помѣщается далѣе отъ парадныхъ комнатъ и отъ передняго входа; доступъ въ нее обыкновенно съ задняго крыльца. Иногда она помѣщается позади спальней, рядомъ съ кладовой, гдѣ хозяинъ хранить свои деньги и цѣнныя вещи. Если молельня назначается для посѣщенія постороннихъ молельщиковъ, то отдѣляется отъ жилыхъ покоеvъ стѣнами, иногда холодными. Тогда передъ молельною бываетъ комната въ родѣ залы. Самая молельня, начиная съ высоты полутора аршина и до самаго потолка уставлена иконами, обыкновенно съ трехъ сторонъ, для того чтобы къ стѣнѣ, не занятой иконами, во время молитвы можно было стоять задомъ. Передъ иконами во множествѣ теплятся лампады и свѣчи.

У насъ довольно распространено мнѣніе, будто русскіе иконопочитатели не умѣютъ иначе относиться къ иконамъ, какъ только съ молитвеннымъ благоговѣніемъ, которое до того застилаетъ глаза какимъ-то мистическимъ туманомъ, что они уже не видятъ вѣнчанихъ очертаній иконъ, и что, следовательно, искусство совершенно исчезаетъ для нихъ передъ чарующею силой религіознаго обаянія. Кто имѣлъ случай посѣщать нѣкоторыя изъ лучшихъ молеленъ, тотъ не только не будетъ раздѣлять этого предразсудка, но останется съ полнымъ убѣжденіемъ, что устроители этихъ благочестивыхъ коллекцій вмѣстѣ и отличные знатоки нашей иконописной старинѣ, и что они относятся къ ней съ особаго рода художественнымъ тактомъ. Они знаютъ поименно лучшихъ мастеровъ Строгановскаго или Новгородскаго письма, и не щадятъ денегъ на приобрѣтеніе иконы какого нибудь знаменитаго мастера, и, благоговѣя передъ нею, какъ передъ святынею, вмѣстѣ съ тѣмъ умѣютъ объяснить себѣ и ея художественные достоинства, такъ что техническія и археологическія замѣчанія ихъ могутъ дать полезный материалъ для исторіи русскаго церковнаго искусства. Мне случалось бывать во многихъ изъ Московскихъ молеленъ, и всегда выносилъ я изъ нихъ самое отрадное впечатлѣніе, внушенное тою свѣжестью художественнаго воодушевленія, съ которымъ ихъ благочестивые владѣльцы относятся къ собраннымъ ими сокровищамъ. Они снимаютъ иконы съ ихъ мѣстъ на стѣнѣ, чтобы лучше разсмотрѣть все подробности исполненія или разобрать на нихъ древнюю надпись; излагаютъ свои мнѣнія о времени происхожденія и характерѣ письма, входятъ въ интересные споры, если случится при этомъ знатокъ

дѣла; такъ что молельня превращается на иѣкоторое время въ самую оригиналную коллекцію памятниковъ искусства, а ея набожный хозяинъ въ опытнаго хранителя этой художественной коллекціи.

Если всякая страна запечатлѣваетъ своимъ національнымъ характеромъ способъ собиранія художественныхъ произведеній и пользованія ими; то для русскаго народа, еще не размежевавшаго границъ между религіею и искусствомъ, не богатаго художественными преданьями, не успѣвшаго въ теченіе многихъ вѣковъ украсить памятниками искусства свои многочисленные города, разбросанные на несмѣтномъ разстояніи для народа, въ которомъ семейная жизнь преобладаетъ надъ общественною, домашняя молельня или кіотъ съ иконами есть самое характеристическое выраженіе его религіозно-эстетическихъ потребностей, развитыхъ всею его прошедшою жизнью.

Само собою разумѣется, что молельня не исключаетъ въ ея владѣльцѣ потребности въ коллекціи произведеній западнаго искусства и русскихъ ему подражаній; потому что національности всякаго изъ народовъ христіянскихъ, въ силу общаго христіянского сродства, доступны всѣ элементы цивилизаціи. Въ иѣкоторыхъ купеческихъ домахъ въ Москвѣ можно найти не только молельню, но и маленьку галлерею съ картинами Брюлова, Иванова и иностраннныхъ мастеровъ, по преимуществу новѣйшихъ, какъ напримѣръ у К. Т. Солдатенкова. А. И. Лебковъ въ одной и той же комнатѣ помѣстилъ на одной стѣнѣ рѣдкія иконы письма Строгановскихъ и Царскихъ мастеровъ, а на другой противоположной — итальянскія картины религіознаго содержанія, которыя онъ приписываетъ Джютто и его школѣ. Нѣть сомнѣнія, что со временемъ эти элементы исторіи искусства, національные и чужеземные, сложатся въ одну стройную систему въ собрaniяхъ, которыя дадутъ надлежащее мѣсто искусству Византійско-Русскому между памятниками искусства христіянскаго вообще, какъ восточнаго, такъ и западнаго. Такія коллекціи въ своемъ зародыши существуютъ уже и теперь, какъ напримѣръ въ Петербургѣ у графа С. Г. Строганова, который при наследственной галлереѣ, составленной въ прошломъ столѣтіи изъ произведеній Итальянской, Испанской, Голландской и Французской живописи XVI—XVIII столѣтій, составилъ собственную коллекцію изъ русскихъ иконъ почти всѣхъ древнихъ школъ пашей иконописи.

Впрочемъ соответственно тому, какъ русская національность относится въ настоящее время къ общей цивилизаціи Европейской, икона на Руси не смѣшивается еще съ картиною, и молельня существенно отличается отъ галлереи. Когда собраніе рукописей Академика М. П. Погодина перешло въ С.-Петербургскую Публичную Библіотеку, его коллекція иконъ не вошла

въ составъ Эрмитажной галлереи, а, какъ предметъ религіознаго чествованія, была помѣщена въ Муроварной Палатѣ, въ Москвѣ.

Для составленія полнаго историческаго обозрѣнія русской иконописи необходимы обширныя пріуготовительныя работы, между которыми первое мѣсто занимаютъ обстоятельныя описи иконъ въ церквяхъ и въ молельняхъ. Можно надѣяться, что тѣ изъ гг. Членовъ Общества Древне - Русскаго искусства, которые имѣютъ у себя иконописныя коллекціи, каковы К. Т. Солдатенковъ, И. В. Стрѣлковъ, А. Е. Сорокинъ, первые озабочатся о составленіи такихъ описей принадлежащихъ имъ иконъ. Мнеъ случалось видѣть у разныхъ владѣльцевъ въ Москвѣ такія произведенія древне-русской иконописи, которыя должны занять самое видное мѣсто въ исторіи этого предмета; напримѣръ у И. Ф. Гучкова икону *Св. Marii Египетской*, у И. В. Носова *Бранѣ въ Канѣ Галилейской*, въ одной изъ богатѣйшихъ молеленъ въ Москвѣ у С. И. Тихомирова между драгоцѣнными произведеніями Строгановскаго письма, замѣчательную по жизненности, характеру и выраженію икону *Vасилія Блаженнаго*, въ которой оригиналъ национальный типъ нашоль себѣ эпнергическое, иортретное выраженіе.

Въ заключеніе этого общаго обозрѣнія, чтобы дать читателямъ нѣкоторое понятіе объ иконописныхъ сокровищахъ, хранимыхъ въ Московскихъ молельняхъ, я поговорю нѣсколько подробнѣе объ одной изъ нихъ, принадлежащей И. Н. Горюнову.

Эта молельня одна изъ самыхъ богатыхъ въ Москвѣ по многочисленности иконъ, предлагающихъ образцы всѣхъ лучшихъ стилей русской иконописи, начиная отъ греческаго и древняго Новгородскаго и Московскаго до позднейшаго Строгановскаго и Царскаго.

Изъ множества иконъ обращаю вниманіе только на слѣдующія ¹⁾:

Троица, въ видѣ трехъ Ангеловъ, греческаго или старого московскаго письма. Лица изящны, рисунокъ довольно правиленъ, колоритъ цвѣтистый, но съ зеленоватыми тѣнами. Между Ангелами съ одной стороны помѣщенъ Авраамъ — старческій типъ, съ другой — Сарра, красавая женщина, такъ что всѣ фигуры вмѣстѣ составляютъ одну изящную группу, какъ на Аѳонскомъ рисункѣ въ коллекціи г. Севастьянова.

Корсунская Богородица, почти въ натуральную величину. Колоритъ жолтый съ коричневыми тѣнами. Въ лицѣ есть выраженіе.

Еще выразительнѣе и въ прекрасныхъ, женственныхъ формахъ лицо *Богородицы Владимицкой*, Строгановскаго письма, но тоже съ жолтымъ

1) Древность и характеръ письма этихъ иконъ означаю по указанію владѣльца, не принимая на себя отвѣтственности въ точности обозначенія.

колоритомъ и коричневыми тѣнями. Въ этомъ типѣ Богородицы очевидно стремленіе художника къ идеальной красотѣ и къ благородству въ выраженіи, умиленному и задумчивому.

Христосъ-Младенецъ на обѣихъ этихъ иконахъ значительно хуже типа Богородицы.

Христосъ по грудь, *Яroe Оko*, икона, приписываемая Андрею Рублеву. Строгій типъ; условность византійского стиля соблюдена въ симметрическомъ расположениіи волосъ и другихъ подробностей. Колоритъ темноватый, но жизненный.

Минеи, миніатюрного Строгановскаго письма, всѣ 12 мѣсяцевъ, писаны па обѣихъ сторонахъ дощечекъ.

Складни, миніатюрного Строгановскаго письма, изображающія Церковь, въ слѣдующемъ порядке. На сердней доскѣ наверху въ кругахъ чины Ангельскіе, писаны однимъ цветомъ въ тѣнь, въ барельефномъ стилѣ, каждый кругъ своимъ колеромъ. Направо отъ зрителя тянется внизъ отлинованная полоса съ отпадшимъ лицомъ ангеловъ. Эта полоса соединяется внизу съ изображеніемъ ада, надъ которымъ писано Сощество во адѣ Іисуса Христа извлекающаго оттуда души праотцевъ. Это изображеніе занимаетъ средину доски. По сторонамъ, равно какъ и на боковыхъ доскахъ, въ нѣсколько рядовъ, разные святые.

Складни, Строгановскаго миніатюрного письма, въ которыхъ на одной доскѣ писано *Рождество Іисуса Христа* и *Поклоненіе волхвовъ*. Миніатюра раздѣлена на нѣсколько эпизодовъ. Вверху, направо отъ зрителя, спящими волхвами является ангелъ; палѣво, трое волхвовъ ѳдуть на коняхъ. Ниже, посреди, Богородица сидитъ при ясляхъ, въ которыхъ лежитъ младенецъ Христосъ. Передъ нимъ преклоняются волхвы, съ коронами на головахъ. Надъ ними позади два ангела, присутствіе которыхъ въ этой сценѣ встрѣчается на древнѣйшихъ изображеніяхъ, напримѣръ на мозаикахъ V-го вѣка въ Либеріевой базиликѣ. Іосифа при поклоненіи волхвовъ нѣть. Онъ, нальво, въ той же линіи рисунковъ, изображенъ спящими: ему является во снѣ ангелъ, какъ на рельефахъ знаменитой каѳедры Пизанскаго баптистерія. Въ нижнемъ ряду, нальво, трое волхвовъ предстоять передъ Иродомъ, сидящимъ на престолѣ.

Господь почи въ день седьмой Строгановскаго миніатюрного письма.

Страшный судъ, того же письма, переводъ, во всемъ согласный съ описаніями этого сюжета въ нашихъ подлинникахъ.

Страсті Господни, того же письма, на доскѣ, раздѣленной въ нѣсколько рядовъ на четвероугольники, икона, во многомъ сходная съ знаменитымъ олтарнымъ образомъ Дуччіо-Буонъ-инсенья въ Сіенскомъ соборѣ

(начала XIV в.). Между эпизодами замѣчательны: обнаженнаго Христа, привязаннаго къ столбу, бичуютъ. Христа ведутъ на распятіе. Онъ въ красномъ хитонѣ, окружено толпою: передъ нимъ идутъ трое, съ крестами: двое обнажены: это разбойники; третій, въ бѣломъ хитонѣ: это Симонъ Киринейскій, съ крестомъ Спасителя. При распятіи, нальво, группа плачущихъ женъ, направо — воины. Въ снятіи со креста, тѣло Спасителя спускаютъ внизъ, между тѣмъ какъ одна его нога еще пригвождена.

Мироносицы при гробѣ Господнемъ, прекрасная композиція, напоминающая тотъ же сюжетъ въ сказанномъ образѣ Дуччіо Сіенскаго.

Іоаннъ Богословъ, по грудь, не большая икона, Новгородскаго письма. Отличный старческій типъ. Писано широкою кистью.

Св. Софія Премудрость, Царскаго письма, миніатюра, писанная будто на золотѣ свѣтлотѣнью. Переводъ отличается отъ общераспространенного присовокупленіемъ нѣсколькихъ лицъ по сторонамъ Богородицы и Предтечи.

Изъ иконъ въ жилыхъ комнатахъ заслуживаютъ быть упомянутыми:

Ангелъ Хранителемъ, съ большимъ крестомъ въ рукахъ, съ такимъ, какой пишется на распятіи. Икона писана широкою, но грубою кистью.

Чистая Душа, извѣстное символическое представлѣніе, довольно распространенное въ миніатюрахъ лицевыхъ сборниковъ, замѣчательное потому, что доселъ употребляется въ видѣ иконы.

Недреманное Око, икона, нѣсколько отличающаяся отъ прекраснаго рисунка, привезеннаго г. Севастьяновымъ съ Аѳона. На одрѣ лежитъ отрокъ Иисусъ Христостъ; нальво отъ зрителя, къ нему приближается, съ выражениемъ материнской любви, Богородица; направо, ангелъ, показываетъ ему, держа въ рукѣ, орудія страстей, то есть, крестъ, копіе и трость съ губкою. Надъ божественнымъ отрокомъ паритъ еще ангелъ, осѣняя его рипидою. Идея изображенія состоитъ въ томъ, что Недремлющее Око Спасителя прозрѣаетъ въ будущемъ страсти Искупленія. Впрочемъ, какъ кажется, орудія страстей есть позднѣйшее добавленіе къ этому сюжету.

ДЛЯ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДРЕВНЕ-РУССКАГО ИКОНО- ПИСЦА.

Древняго русскаго иконописца обыкновенно представляютъ человѣкомъ благочестивымъ, воздержнымъ, трезвымъ и во всѣхъ отношеніяхъ добропорядочнымъ. Можетъ быть, вообще это было и такъ; но чѣмъ больше будутъ разработаны источники для изученія быта нашихъ древнихъ мастеровъ, тѣмъ больше откроется исключеній изъ этого правила. Если Стоглавъ предписываетъ иконописцамъ воздержаніе и добропорядочность, то это еще не значитъ, что они имѣли эти качества и въ действительности, и тѣмъ больше потому, что тотъ же Стоглавъ запрещаетъ иконописцамъ пьянымъ и развратнымъ продолжать свое ремесло: слѣдовательно бывали и такие. Любопытный примѣръ иконописца не трезваго и не совсѣмъ благочестиваго, изъ Новгородской школы живописи XVI в., предлагается намъ Житіе Варлаама Хутынскаго, въ *Чудѣ о казначеѣ монастырскомъ, старцу Тарасію иконо-писцу*.

«Бяше въ обители Всемилостиваго Спаса и Чудотворца Варлаама старецъ иѣкій, Тарасій именемъ, промыслѣ имѧ пишати святыя иконы. Имяще же браду добру и саловитъ бяше. Братія же видяще его саловита суща и славима отъ человѣкъ, почтиша его соборнѣ, и въ совѣтъ къ себѣ причтоша его, и видѣвшe его разумна и въ рѣчехъ пространна, даша ему казначейство монастырское. Въ то же время въ великомъ Новѣградѣ не бысть архиепископа, а въ обители Всемилостиваго Спаса и Чудотворца Варлаама не бысть игумена. Вместо же игумена даде князь великий Василий въ монастырь той строителя, именемъ Досифея Тутолмина. И въ то время бяху во обители той братія отъ болярска рода люди честные, иная же братія соборная изъ давнихъ лѣтъ бяху и обогатѣли отъ лихоимнаго собрания, и бяху ядуще и піюще безъ воздержанія; питіе бо у себе подъ келіями

имуще въ погребехъ, и трапезы особныя кійждо во своихъ келіяхъ имуще. Тѣмъ же образомъ и преждерѣченный оній старецъ Тарасій имѣяше у себѣ въ келіи особную трапезу и погребъ подъ келію своею со всякимъ питіемъ. Нача же ясти и пiti безвременно и упиватися безъ воздержанія. Къ тому же бысть жестокъ нравомъ человѣкъ и немилостивъ ко всѣмъ. Нищимъ и убогимъ и сиротамъ не даяше милостыни. И сбыться на немъ пророческое слово, яко же въ Псаломстѣй книзѣ Давидъ написа рекъ: *Человѣкъ въ чести сый не разумъ, приложися скотомъ несмысленнымъ и уподобися имъ.* Еяще же узаконоположено въ вѣчныхъ книгахъ, въ законѣ и въ обычаѣ монастырскомъ, по заповѣди преподобнаго отца нашего Варлаама, мѣсяца Ноября въ 6-й день, на представлѣніе преподобнаго и богоноснаго отца Варлаама, давати милостынно нищимъ, по четверти денежной Новгородской, всякому нищему, колико ихъ Господь Богъ прилучитъ. И тако творять на всякое лѣто. Той же старецъ, уповая на власть и санъ, и лицемѣря творяся скопити казну во обители Всемилостиваго Спаса, егда приспѣвъ праздникъ представлѣнія отца нашего Варлаама Чудотворца, мѣсяца ноября въ 6-й день, и не даде милостыни нищимъ по четверти денежной, по обычаю монастырскому, всякому нищему, колико ихъ прилучилося быти во обители Всемилостиваго Спаса и Чудотворца Варлаама. Самъ же старецъ Тарасій упився піянъ, не иде къ Божественной літургії на праздникъ представлѣнія преподобнаго Варлаама Чудотворца. И явися ему святый Варлаамъ сѣдящу за столомъ у себе въ келіи, хотяющу ясти на особной трапезѣ. И имѣя преподобный жезль свой въ руку своею, и, возврѣвъ на нань гнѣвнымъ окомъ, рече ему: «Піянице, несытый горташю, лишенне; не можеше ли потерпѣти и на праздникъ представлѣнія моего быти трезвъ? Аще же и службу монастырскую презрілъ еси и не порадѣлъ о спасеніи души твоей, и діаволомъ наченъ еси, одержимъ скупостію, не подаде милостыни нищимъ по четверти денежной Новгородской, по законоуложенію монастырскому въ вѣки вѣчные. Ты ли мниши скопити казну обители нашей, юже Господь Богъ соблюдаетъ и исполняетъ всякаго блага? Азъ, отходя отъ житія сего ко Господу Богу, заповѣдахъ всей братіи творити милостынно нищимъ и любовь имѣти между собою: то благодатию Христовою и по представлѣніи моемъ ко Господу, обитель наша не оскудѣеть. Ты же, старче, преслушаль еси заповѣдь мою, не далъ нищимъ на праздникъ представлѣнія моего». И вземъ его святый рукама и верже на землю, и бивъ его святый жезломъ своимъ, и аbie не видимъ бысть. Видѣвшее же старцы и гости дивляхуся зѣло, яко кинула старца невидимая сила съ мѣста его, и нача бити его; и трепеташе все тѣло его на многое часть. Овіи же отъ нихъ мняху, яко падущая немощь прилучися ему. И лежаше надолго время аки мертвъ. По семъ воздвигнуша его при-

лучившіся ту. И яко пріиде въ чувство, нача повѣдати всей братіи, како явися ему преподобный Варлаамъ съдящу за столомъ у себѣ въ келіи, и како съ великомъ прещенiemъ сваряшеся наль: по что, рече, по монастырскому закону не даде милостыни нищимъ по четверти денежной Новгородской на праздникъ преставленія моего? И завѣща повѣдати сіе запрещеніе и наказаніе въ слухъ всей братіи».

СИМВОЛИКА ХРИСТИАНСКАГО ИСКУССТВА ВЪ РУССКИХЪ РУКОПИСНЫХЪ СБОРНИКАХЪ.

Чтобы познакомиться съ символическимъ взглядомъ русского народа на вѣшнія формы христіянского искусства, надобно привести въ извѣстность и собрать изъ рукописныхъ сборниковъ множество статей и отрывковъ, въ которыхъ символически толкуются события и лица Ветхаго и Новаго Завѣта, искоторые подробности текста Св. Писанія, особенно загадочные разныя притчи, церковная утварь во всѣхъ ея подробностяхъ и т. п. Иныя изъ этихъ объясненій восходятъ своимъ происхожденьемъ къ древнѣйшимъ толкованіямъ Св. Писанія, переведеннымъ съ греческаго, и извѣстными на Руси въ рукописяхъ уже XI в.; иныя составлены или дополнены и измѣнены русскими грамотниками. Такія статьи символического содержанія встречаются въ русскихъ рукописяхъ даже до XVIII столѣтія включительно, и особенно распространены въ сборникахъ позднѣйшихъ, свидѣтельствуя такимъ образомъ почти о современныхъ намъ символическихъ представленияхъ Русского народа.

Для обращка приведу по одному рукописному сборнику прошлаго столѣтія иѣсколько выдержекъ изъ такъ называемой Бесѣды трехъ Святителей: Василія Великаго, Григорія Богослова и Ioanna Златоустаго, изъ статьи, особенно любимой русскимъ народомъ по ея разговорной формѣ въ видѣ загадокъ съ разгадками.

«Вопросъ о кадилѣ: что есть кадило именуется? Отвѣтъ: то есть утроба Богородицына.—Что есть угліе въ кадилѣ? То есть Христосъ Богъ нашъ.—Что есть верхъ у кадила именуется? То есть седьмое небо.—Что есть крестъ у кадила именуется? То есть распятіе Господне прообразуется.—Что есть цѣпи именуются? То есть Отецъ и Сынъ и Святый Духъ.—Что есть къ чemu цѣпи утвержены вверху? То есть твердость ¹⁾ небесная.—

1) *Варіантъ*: твердь.

Что есть кольцо большее, за что попъ держитъ? То есть престолъ Господень огнезрачный¹⁾. — Что есть на верхней кровлѣ дырки? То есть херувимы и серафимы окрестъ престола Господня²⁾. — Что есть донце у кадила имеется? То есть вочеловѣченѣ Сына Божія. — Что есть кадило все имеется? То есть неопалимая купина во огни. — Что есть кадило передъ Богомъ именуется? То есть вельми свято есть вочеловѣченіе Сына Божія, Отецъ и Сынъ и Святый Духъ».

«Что есть поле великое, а на немъ же стояще юноша младъ, вельми прекрасенъ, яки уподобился солнечному зраку огнемъ несгарааемымъ, а на рукахъ младенца держаще? — Поле есть великое міра сего житіе всей вселенной, а младъ юноша стояще и на рукахъ младенца держаще, то есть Моисей видѣ Пречистую Богородицу со Господомъ стоящу въ неопалимой купинѣ».

«Что есть гора высока, а на той горѣ стоитъ младъ юноша въ бѣлыхъ ризахъ, а лице его аки сныгъ? — То есть гора высока, на ней же преобразился Господь нашъ Іисусъ Христосъ предъ учениками своими».

«Что есть градъ высокъ, а въ тотъ градъ никто не вхождаше, а въ него летаютъ токмо едины орлы; въ томъ же градѣ есть царь нищъ и убогъ, и у того царя быль воевода, и тотъ воевода измѣнилъ, и собралъ многое воинство и хотѣлъ градъ разорити, а царя полонити, и царь послалъ свои посланники и велѣлъ его поимати, и поимавъ во внутреннюю темницу посадити. Да у того же царя двѣ жены: едина лицемъ румяна, а другая черна; да у того же царя мужъ, а лице его въ велелѣпотѣ, аки солнце сіяюще. Въ томъ же градѣ отъ столпа исходяща жена, а лице ея, аки солнце сіяюще, а ризы на ней преукрашены, и позлащены и преиспещрены? — Градъ высокъ, то есть Горній Іерусалимъ, въ немъ же есть царь, то есть Господь нашъ Іисусъ Христосъ; у него быль воевода Сотонаилъ, и отпалъ отъ круга небеснаго, и сталъ противъ Бога противникъ, и Господь Богъ послалъ своихъ посланниковъ и велѣлъ его поимати и во внутреннюю темницу заточити. А жена есть румянная, то есть правая вѣра Христова, крещеніе, Моисеовъ законъ, а черная жена, то есть ветхая вѣра. А мужъ въ велелѣпотѣ, то есть Моисей законодавецъ; а жена, исходяща отъ столпа, а ризы на ней преукрашены и познащены и преиспещрены, то есть Пречистая Богородица».

1) *Варіантъ въ статьѣ: «чинъ, како подобаетъ кадило читти»:* а кольцо большее, за что попъ держитъ, то есть Йорданъ, а малое кольцо, то есть престолъ огнезрачный Господень.

2) *Даліе въ той же статьѣ:* а что вѣнецъ исподней у кадила, то есть церковь земная, а что у кадила дырки тѣ, во что утверждены цѣпи исподнія концы — то есть вочеловѣченіе Божіе.

«Что есть въ преисподнихъ земляхъ животно, и что есть градъ въ преисподнихъ, а во вратахъ градныхъ лежить камень, а на камени стоитъ звѣрь прикованъ, а въ зубахъ держитъ человѣка, а по зубомъ его течеть млеко, а подъ каменемъ лежить змій, а подъ зміемъ лежить свитокъ? — Въ преисподнихъ животно, то есть рыба, а градъ, то есть адъ, сотворенъ бысть сотоны (ради) и его угодниковъ; а во вратахъ лежить камень, а на камени звѣрь прикованъ, то есть сотона, прикованъ и связанъ узами желѣзными, нерѣшимыми; а въ зубахъ держитъ человѣка, то есть Адамъ, мучимъ сотоною; а по зубомъ его изыде млеко, то есть кровь Господня. И взыде вопль Адамовъ ко Господу изъ ада, и Господъ много помышляя, како избавити Адама отъ ада, и таяся Господъ небесныхъ Силь, и снide на землю яко человѣкъ, и изліяше праведную свою кровь на главу Адамову, и изведе изъ ада вся съ нимъ пророки. А подъ каменемъ змій, то была въ раю змія и прельстила Евву. А подъ змію свитокъ, то есть Адамово рукописаніе како далъ сотонѣ на весь родъ крѣпость»¹⁾.

«Что есть горы высокія еленемъ? — Горы высокія еленемъ: калугеры²⁾ прибѣгающе въ Святую Гору и совершаютъ страхъ Божій, спасаются³⁾.

«Что есть камень прибѣжище зайцемъ? — Камень есть Христова церковь, а зайцы православные христіяне, иже прибѣгаютъ въ церковь Божію отъ врагъ ненавидящихъ».

«Что есть скимни рыкающе восхитити и взыскати отъ Бога пишу себѣ? — Скимни суть пророки радующеся, егда хотяше Христосъ извести изъ ада и дати имъ пишу райскую въ подобно времѧ».

«Что есть возсія солнце, и собрашася? — Солнце есть Христосъ воскресе изъ мертвыхъ, и собрашася Апостоли радующеся о воскресеніи его, и ста Іисусъ посреди и рече: миръ вамъ».

«Что есть: изыде человѣкъ на дѣло свое и на дѣланіе свое до вечера? — Человѣкъ есть Христосъ, снide на землю и крещеніе пріять».

«Что есть сіе море великое и пространное; тамо гади, ихъ же не бу-

1) Объ этомъ рукописаніи такъ повѣстується въ апокрифахъ по русскимъ редакціямъ: «Адамъ же сталъ орати землю да хлѣбъ пахать. И роди Адаму Евва сына Сиѳа вмѣсто Авелля. И прииде ко Адаму сотона и рече: Адаме, что дѣлаешь? Адамъ же рече: землю орю, хлѣбъ пашу; хочу сътъ быти. Сотона же рече: Да чей еси ты? Адамъ же рече: Божій есмъ. Сотона рече: Коли ты Божій, поди же ты на небеса: небеса Божіи, а земля моя. Адамъ же рече: Коли земля твоя, и азъ твой. Сотона же рече: Дай же мнѣ на себя рукописаніе и на весь родъ свой по себѣ. Адамъ же написа по себѣ рукописаніе и на весь родъ свой, крѣпость по себѣ. И потомъ рукописаніе нача имати на праведныя и грѣшныя до втораго прішествія Христова».

2) Добрые старцы, монахи.

3) Это и слѣдующія за тѣмъ — символическая толкованія Псалтыри.

деть числа, животная малая съ великими? — Море есть весь міръ, а гади есть поганые языцы, а животная малая съ великими, то правовѣрни и мало-вѣрни».

Изъ другой статьи того же сборника, составленной тоже въ вопросахъ и отвѣтахъ, подъ заглавиемъ: Выписано и истолковано дѣянія прежнихъ временъ святыхъ Отецъ.

«Что есть еже рече: видѣхъ змія, лежаща при пути, хитаща коня за пяту, и съде конь на заднюю ногу и ждый избавленія отъ Бога? — Конь есть вѣра христіянская, а путь міръ сей, а змій Антихристъ, а пятна послѣдній день вѣка сего, воинъ же приидетъ Антихристъ царствовати, и разорить вѣры христіянскія, доныдѣже приидетъ Господь и избавитъ люди своя отъ работы вражія».

«Что есть рече писаніе: видѣхъ жену съдящу на мори, а змія лежаща при ногу ея, и егда хотяше жена рождати отроча, а змія пожираше ея? — Море весь міръ, а жена есть церковь посреди міра, а змій діяволь, возбраняетъ имъ и прельщаетъ всѣми козырьми своими, и врѣваеть въ пути погибельные, въ пьянство и въ блудъ и во вся нужа мірская».

СОВРЕМЕННЫЙ ВОПРОСЪ О ЗНАЧЕНИИ ХРИСТИЯНСКАГО МУЗЕЯ ВЪ НАРОДНОМЪ ПРОСВѢЩЕНИИ.

Издатель Евангелическаго Календаря, г. Пиперъ, профессоръ Богословія въ Берлинскомъ университѣтѣ, основалъ при этомъ заведеніи Христіянскій Музей, назначенный для практическаго, нагляднаго знакомства слушателей съ главнѣйшими фактами въ исторіи христіянскаго искусства и древностей, отъ первыхъ вѣковъ христіянства до позднѣйшихъ временъ. Этотъ Музей долженъ быть вмѣстить въ себѣ все важное и существенно-необходимое по этому предмету: и фрески Катакомбъ, и рельефы Саркофаговъ, и надгробныя надписи первыхъ вѣковъ христіянства, и мозаики Византійскія, и диптихи, и т. п.; а такъ какъ самые оригиналы разсѣяны по разнымъ мѣстамъ Европы, то надобно было ограничиться копіями, то есть, слѣпками, снимками и гравюрами, размѣстивъ ихъ въ историческомъ и систематическомъ порядкѣ для удобства при преподаваніи Богословія, и именно того отблеска этой науки, который профессоръ Пиперъ называетъ *Богословіемъ Монументальнymъ*.

Но такъ какъ болѣе или менѣе элементарное изученіе основъ христіянской религіи, историческихъ и догматическихъ, составляетъ необходимую принадлежность вообще всѣхъ учебныхъ заведеній, и такъ какъ для элементарнаго знакомства съ истинами религії, можетъ быть, еще полезнѣе, нежеля для университетскаго преподаванія, наглядное изученіе по памятникамъ христіянского искусства, согласно съ тою мысллю Отцевъ Церкви, что изображенія должны замѣнять грамоту для безграмотныхъ: то профессоръ Пиперъ давно уже имѣлъ мысль о распространеніи христіянскихъ музеевъ для народнаго обученія въ школахъ, о чемъ онъ говоритъ подробнѣ въ Евангелическомъ Календарѣ на 1857 г., предлагая планъ и указывая на средства къ заведенію при школахъ такихъ музеевъ.

Въ прошедшемъ году почтенному профессору и богослову удалось дать своей любимой мысли болѣе широкое развитіе, на педагогическомъ съездѣ

филологовъ, въ Гейдельбергѣ, въ засѣданіяхъ 29 и 30 Сентября, на которыхъ г. Пиперъ прочелъ свое предложеніе о введеніи монументального, и въ особенности христіянского монументального обученія въ гимназическое преподаваніе¹⁾. Имѣя въ виду классическая основы немецкихъ гимназій, Пиперъ къ христіянскому музею при гимназіяхъ присовокупляеть выборъ снимковъ съ важнейшихъ памятниковъ искусства античнаго: что оказывалось необходимымъ уже и потому, что искусство древне-христіянское, и Римское и Византійское, первоначально усвоило себѣ многія формы античныя.

Главнѣйшіе тезисы, предложенные профессоромъ Пиперомъ въ собраниі филологовъ, были слѣдующіе:

1. Введеніе этого предмета въ гимназической курсѣ требуется въ видѣ приготовленія къ университетскому изученію Исторіи искусства, и по преимуществу, классической и христіянской Археологии.

2. Оно необходимо и для цѣли самаго обученія въ гимназіяхъ: впервыхъ, въ отношеніи формальномъ, чтобы въ соотвѣтствіе образованію ума — развивать воображеніе и воспитывать вкусъ.

3. Потомъ, въ отношеніи содержанія, посредствомъ образцовъ классического и христіянского искусства дѣйствовать на образованіе характера, въ нравственномъ и религіозномъ смыслѣ.

4. Втретиыхъ, чтобы согласовать дѣятельность школы съ потребностями общаго образованія.

5. Въ той мѣрѣ, въ какой требуется это монументальное обученіе въ школахъ, оно не встрѣтить себѣ препятствія со стороны способностей учащихся; потому что произведения искусства имѣютъ именно то качество, что способны служить средствомъ къ развитію на каждой ступени обученія.

6. Изученіе искусства въ гимназіяхъ не потребуетъ себѣ особыхъ часовъ для преподаванія, но будетъ прилагаться къ родственнымъ предметамъ обученія. Оно должно не отягощать школу новымъ материаломъ, а восполнять и облегчать методъ преподаванія.

7. Надлежащее мѣсто для этого, впервыхъ, чтеніе писателей, преимущественно древнихъ поэтовъ (Гомера, Виргилія, Трагиковъ): здѣсь монументальное обученіе служитъ столько же для уразумѣнія писателей, по взаимному отношенію литературы и искусства, сколько и для изученія древностей вообще, для которыхъ въ одинаковой мѣрѣ важны оба эти источника.

8. Ввторыхъ, при изученіи Исторіи.

9. Втретиыхъ, Религіи, и прежде всего въ ея историческихъ отдалахъ,

1) Ueber die einführung der monumentalen, insbesondere der chritlich - monumentalen studien in den gymnasial-unterricht. Leipzig. 1865.

какъ въ Библейской, такъ и Церковной исторії. Памятники христіянского искусства способствуютъ также и при объясненіи догматического отдѣла.

Предложеніе Пипера обсуживали на съездѣ Гасслеръ изъ Ульма, профессоръ Штаркъ изъ Гейдельберга, Штой изъ Іены, Директоръ Пиедеритъ изъ Ганау, Директоръ Моммсенъ изъ Франкфурта-на-Майнѣ, профессоръ Фонъ-Лангсдорфъ изъ Гейдельберга и дру., и согласно пришли къ убѣжденію въ пользу введенія монументальнаго обученія въ гимназіяхъ, и признали его желательнымъ; для окончательнаго же рѣшенія вопроса возложили на Пипера, чтобы онъ въ слѣдующемъ году на съездѣ филологовъ сообщилъ о результатахъ, какіе усмотрятъ преподаватели на практикѣ, при введеніи въ гимназіяхъ сказаннаго монументальнаго обученія.

Эта педагогическая мѣра, принятая на съездѣ нѣмецкихъ филологовъ, заслуживаетъ вниманія во многихъ отношеніяхъ.

Во первыхъ, она свидѣтельствуетъ, что наша современность, не смотря на ея практическія тенденціи и на господство наукъ матеріальныхъ, не только не чуждается искусства, но даетъ ему по возможности самое широкое вліяніе, распространяя его даже въ среднихъ учебныхъ заведеніяхъ, въ видахъ нравственнаго и религіознаго образованія.

Во вторыхъ, даже въ самой Германіи, где такъ глубоко пустило свои корни классическое образованіе, и при томъ въ школахъ Евангелическаго исповѣданія, искусство христіянское для общаго образованія признается стольже элементарнымъ и необходимымъ предметомъ, какъ и искусство античное, польза котораго, по его прямому отношенію къ классическому обученію, для нѣмецкихъ педагоговъ давно уже не подлежала сомнѣнію.

Втретыхъ, предложеніе ввести въ среднія учебныя заведенія монументальное обученіе принадлежить человѣку, особенно заинтересованному этимъ предметомъ съ точки зрѣнія религіозной, г. Пиперу, профессору Богословія и учредителю при Берлинскомъ Университетѣ Христіянскаго Музея. Какъ Лютеранинъ и Нѣмецъ, онъ дѣлаетъ необходимую для нѣмецкихъ школъ уступку въ пользу античныхъ преданій, но главная его мысль состоитъ въ распространеніи въ гимназіяхъ преимущественно христіянского искусства, какъ гласитъ уже и самое заглавіе предложенного имъ на съездѣ чтенія, выше приведенное.

Во Франціі давно уже введено въ среднія учебныя заведенія преподаваніе христіянской Археологии по памятникамъ искусства. На заглавной страницѣ знаменитаго учебника Комона (*Abécédaire ou rudiment d'Archéologie*, изд. 3-е, 1854 г.) читается, что эта книга «одобрена институтомъ для обученія этой наукѣ въ коллегіяхъ, семинаріяхъ и въ школахъ мужскихъ и

женскихъ». То же самое обученіе, по предложенію профессора Пипера, вводится и въ нѣмецкихъ гимназіяхъ, съ присовокупленіемъ обозрѣнія античнаго искусства, столько же необходимаго для изученія классическихъ писателей, какъ и для яснаго уразуменія элементовъ искусства древне-христіянскаго.

Сообщая о новой педагогической мѣрѣ въ Германіи и указывая на введенный уже обычай во Франціи, я вовсе не имѣю намѣренія касаться вопроса о русскихъ гимназіяхъ, которымъ и безъ новыхъ проектовъ предстоитъ еще многое выработать и порѣшить для обезпеченія своего благо-денствія. Но я обращаю вниманіе читателей на мысль профессора Пипера и на его христіянскій Музей при Берлинскомъ Университетѣ съ тѣмъ, чтобы публика вполнѣ оцѣнила важность и современность подобныхъ систематическихъ собраній памятниковъ христіянского искусства въ копіяхъ. Счастливые начатки такихъ собраній въ Россіи представляются намъ два Христіянскихъ Музея, одинъ въ Петербургѣ, при Академіи Художествъ, другой въ Москвѣ при Публичномъ Музѣѣ, при которомъ состоится и Общество Древне-Русского искусства. Первое собраніе имѣеть болѣе практическое назначеніе, для обученія художниковъ; второе имѣеть назначеніе болѣе теоретическое; образовательное, предлагая публикѣ наглядное знакомство съ развитіемъ христіанскихъ идей, выражаемымъ въ послѣдовательной исторіи памятниковъ искусства.

Если уже и на Западѣ, столь богатомъ художественными оригиналами, пришли къ убѣжденью въ необходимости систематическими собраній въ копіяхъ съ важнѣйшихъ памятниковъ, разсѣянныхъ повсюду, то тѣмъ не-обходимѣе такія собранія въ Россіи, христіянскіе памятники которой не возвращаются далѣе XI в., и притомъ уже въ позднѣйшемъ византійскомъ стилѣ. Все, что сохранилось въ нашихъ церквяхъ, разницахъ, молельняхъ, не что иное какъ случайные отрывки и позднѣйшіе отголоски ранняго христіянского преданія, къ которому однако, по общему убѣжденью, тяготѣется вся наша православная старина. Чтобы элементы этого преданія, разсѣянные въ памятникахъ искусства и въ Византіи, и Римѣ, и Равеннѣ, и на Аѳонской Горѣ, и въ другихъ мѣстахъ на Востокѣ и Западѣ, собрать въ одно систематическое цѣлое, нельзѣ и не можетъ быть иного средства, какъ по возможности удовлетворительныя копіи, которыхъ въ наше время производятся отлично, благодаря фотографіи и другимъ изобрѣтеніямъ.

Итакъ, не только для обще-христіянского образованія, но и для уразумѣнія своихъ собственныхъ православныхъ преданій, систематический Музей въ копіяхъ есть учрежденіе, для Русскихъ равно необходимое, въ которомъ должны нераздѣльно сливаться ихъ интересы национальные съ основами Европейской цивилизациі.

Что такое собрание не можетъ быть замѣнено никакою ризницею или Оружейною Палатою, я покажу на двухъ трехъ примѣрахъ.

Извѣстно, что таинство крещенія черезъ погруженіе принадлежитъ къ обрядамъ первоначальнымъ, и что поливаніе, принятое католиками, есть уже позднѣйшее отклоненіе. Ни одна изъ русскихъ церквей или ризницъ не рѣшить этого вопроса; потому что для этого нужно имѣть передъ глазами снимки съ древнѣйшихъ изображеній Крещенія Иисуса Христа, начиная со временъ почти царя Константина и до XII вѣка включительно, изображеній, какъ восточныхъ, такъ и западныхъ, разсѣянныхъ по всей Европѣ въ мозаикахъ, рельефахъ, миниатюрахъ и другихъ драгоценныхъ памятникахъ общее обозрѣніе которыхъ возможно только въ копіяхъ.

Чтобы убѣдиться, что наша иконопись, за немногими исключеніями не восходящая далѣе XVI или XV в., сохранила въ себѣ древнія преданія, надо почерпать эти преданія въ памятникахъ, оставшихся отъ времени до X в., конечно не въ Россіи, которая только въ томъ столѣтіи приняла крещеную вѣру.

Въ преніяхъ съ старовѣрами особенная важность приписывается формѣ креста и перстосложенію. Чтобы решить эти вопросы наглядно, по памятникамъ христіянского искусства, которые восходятъ къ IV в. и ранѣе, надо обратиться за справками въ Римъ и другія древнія мѣстности.

Всѣ эти неудобства, по возможности, устраниются учрежденiemъ систематического музея христіянского искусства въ копіяхъ. Зародышъ такого собрания, какъ сказано, уже существуетъ при Московскомъ Публичномъ Музѣѣ, и постоянно разрастается, благодаря всеобщему интересу, возбуждаемому въ публикѣ такимъ важнымъ и понятію всѣмъ доступнымъ предметомъ. Что же касается до будущности этого собрания, то она обеспечена заботами учрежденного при Музѣѣ Общества Древне-русскаго искусства, а еще болѣе важностью самого предмета для народа, въ которомъ христіянское просвѣщеніе составляетъ основу цивилизациіи и національнаго сознанія.

НОВЫЯ ИКОНЫ АКАДЕМИКА И ПРОФЕССОРА Е. С. СОРОКИНА.

Церковь Софії Премудрости Божієй, чо на Софіїкѣ, получила въ послѣднее время интересъ для любителей церковнаго искусства по живописнымъ работамъ, которыми Академикъ и Профессоръ Е. С. Сорокинъ украсилъ оба придѣла этой церкви. Нѣкоторыя изъ иконъ писаны имъ самимъ, но большая часть—его учениками вѣроятно, по рисункамъ своего наставника.

По общему впечатлѣнію на глаза, не привыкшіе различать художественные стили, иконостасы обоихъ придѣловъ имѣютъ видъ, подходящій къ условіямъ нашей національной иконописи. Всѣ иконы, и одноличныя и многоличныя, какъ группы, такъ и цѣлые событія, или дѣянія, писаны на золотомъ полѣ, на которомъ ярко и пестро выдѣляются фигуры, будто обложенные золотыми окладами, или вставленные въ древнюю златовидную мозаику. Если же, понимая различія въ стиляхъ, взглянешься пристальнѣе въ каждую изъ отдельныхъ иконъ, то немедленно приходишь къ убѣждѣнію, что, за немногими исключеніями, только этими золотыми полями художникъ сдѣлалъ уступку въ пользу національнаго вкуса, во всемъ же осталномъ, то есть, въ самыхъ изображеніяхъ, составляющихъ существо дѣла, онъ остался вѣрнымъ послѣдователемъ вкуса современной живописи, исторической и жанровой. И ни коимъ образомъ нельзя допустить мысль, чтобъ это произошло отъ неумѣнія постановить себя на національную основу иконописныхъ преданій; потому что неумѣніе могло бы только тогда оказаться, когда бы ясно было обнаружено желаніе стать на эту иконописную основу. Напротивъ того, мелкія иконы втораго яруса, съ изображеніями праздниковъ, представляютъ решительныя противорѣчія не только иконописнымъ образцамъ, но даже самому духу и смыслу нашего церковнаго искусства; такъ напримѣръ, въ иконостасѣ праваго придѣла, рождество Іисуса Христа изображено въ какой-то Фламандской обстановкѣ семейной сцены, происхо-

дящей въ горницѣ, вмѣсто вертепа; въ сошествіи Св. Духа, этотъ торжественный соборъ Апостоловъ, обыкновенно возсѣдающихъ полукружiemъ, нарушенъ совершенно неумѣстнымъ драматизмомъ фигуръ, для чего-то вставшихъ съ своихъ мѣсть; сцена сошествія Іисуса Христа во адъ тоже совершается въ какой-то залѣ или въ портике, вмѣсто преисподней, изъ которой по обычаю, извлекаются праотцы. Впрочемъ, эти и другія странности надобно объяснять не намѣреніемъ отклониться отъ національныхъ воззрѣній, потому что нѣть основанія предполагать о желаніи быть съ ними знакому; еще менѣе можно объяснить сказанныя странности увлеченіемъ художественнаго творчества, потому что всѣ эти церковныя сцены писаны какъ-то нѣ хотятъ, вяло, будто изъ снисхожденія съ сюжетамъ, выше которыхъ, или, по крайней мѣрѣ, вѣкъ которыхъ давно уже привыкъ художникъ понимать свое артистическое призваніе. Этотъ разладъ между творчествомъ и предметами творчества, тяжелый для художника, болѣзненно дѣйствуетъ и на зрителей, не пробуждая въ нихъ ни какой новой мысли, не трогая ни воображенія, ни чувства.

Впрочемъ было бы крайне не справедливо указанные недостатки приписывать лично самому художнику. Онъ несетъ на своихъ плечахъ общее бремя цѣлаго направленья, воспитанного для живописи, во всемъ противоположной церковному стилю. Запросы на національную иконопись застали это направленье въ расплохъ. Обратиться къ образцамъ искаженпой, ремесленной иконописи современныхъ сельскихъ школъ было уже немыслимо, и такъ же не лѣпо, какъ учиться Нѣмецкому золотыхъ дѣлъ мастеру у деревенского кузнеца. И гдѣ же было художнику искать національнаго, иконописнаго воодушевленія? Не многія изъ старинныхъ иконъ въ церквяхъ, или отъ времени изветшали и почернѣли, или такъ закрыты металлическими ризами, что трудно составить о нихъ какое нибудь понятіе. Національныхъ галлерей еще нѣть, а домашнія молельни съ отличными образцами старой иконописи вообще мало доступны не только для копированья, но и для бѣглаго обозрѣнія. Сверхъ того, гдѣ руководства для этого предмета, или по крайней мѣрѣ такія руководящія статьи, которыя сколько нибудь объясняли бы дѣло съ критической стороны, чтобы художники сознательно могли взвѣсить достоинство національныхъ иконописныхъ преданій и блистательные результаты искусства европейскаго, и примирить свое артистическое умѣніе съ національными требованиями? Гдѣ наконецъ и такие зашкащики, которые умѣли бы художнику толково объяснить свой запросъ на произведеніе въ иконописномъ стилѣ?

Постановивъ на видъ всѣ эти не благопріятныя обстоятельства, можно ли винить художника, что онъ, укрощая иконостасъ, незнаеть, и

не имѣть особеннаго влеченья знать свои національныя, иконописныя преданья? Можно ли ему ставить въ укоръ, что отъ всѣхъ запросовъ на возрожденье этихъ преданій онъ шутя отдѣльвается золотымъ полемъ, на которомъ пишетъ свои фланандскія и итальянскія фигуры, ни сколько не подозрѣвая, что золотое поле вовсе не составляетъ сущности нашей иконоиси, которая, напротивъ того допускала ландшафтъ и перспективу, хотя и не умѣла съ ними сладить?

Впрочемъ, еслибы рѣчь шла только о неудачахъ въ примѣненіи такъ называемой академической живописи къ украшенію нашихъ храмовъ въ національномъ стилѣ; то не стоило бы повторять однѣхъ и тѣхъ же жалобъ на этотъ предметъ, ставшихъ общими мѣстами. При томъ, можетъ быть, было бы и не справедливо ставить подъ личную отвѣтственность самого Академика Сорокина большую часть упомянутыхъ иконъ, потому что неизвѣстно, въ какой мѣрѣ принималъ онъ участіе въ работѣ своихъ учениковъ. За то, тѣмъ интереснѣе должны быть для любителей церковнаго искусства тѣ изъ произведеній собственной его кисти, въ которыхъ художникъ, вооруженный всѣми средствами современной живописной техники, рѣшился попробовать свои силы на церковномъ стилѣ. Впрочемъ, это уже не первый его опытъ. Въ томъ же стилѣ онъ расписывалъ Русскую церковь въ Парижѣ. По лучшимъ его иконамъ въ Софійской церкви Московская публика можетъ составить себѣ довольно полное понятіе и о тѣхъ попыткахъ, которыя этотъ художникъ дѣлалъ въ Парижѣ.

Изъ иконъ, писанныхъ для Софійской церкви самимъ Академикомъ Сорокинымъ, особеннаго вниманія заслуживаютъ двѣ. Обѣ находятся въ иконостасѣ праваго придѣла. На одной изображена *Св. Софія Премудрость Божія*, на другой *Царь Константинъ* съ матерью своею *Царицею Еленою* и съ мученицею *Глафирою*.

Св. Софія писана согласно иконописнымъ преданіямъ такъ называемаго Новгородскаго перевода. Кромѣ извѣстнаго толкованія этого символического сюжета въ подлинникахъ, художникъ, кажется, пользовался изображеніемъ, помѣщеннымъ на восточной наружной сторонѣ Московскаго Успенскаго Собора. Въ серединѣ возвѣдается на престолѣ крылатый Ангелъ съ огненнымъ лицомъ, по сторонамъ его Богородица и Предтеча; надъ Ангеломъ Иисусъ Христосъ; надъ Иисусомъ Христомъ престолъ съ Св. Писаніемъ; по сторонамъ на облакахъ колѣнопреклоненные Ангелы. Держась иконописнаго преданія въ самомъ сюжетѣ и въ расположenіи его частей, художникъ остался вмѣстѣ съ тѣмъ вѣренъ и своимъ художественнымъ принципамъ въ правильности и изяществѣ рисунка, выработаннаго изученiemъ натуры, и въ сильномъ, собственно живописномъ колоритѣ. И то и

другое придает этому иконописному сюжету значительную свѣжестъ, напоминающую лучшія времена цвѣтущаго стиля древне-христіянского искусства, такъ что эта икона больше подходитъ къ изящному стилю древнѣйшихъ лучшихъ миниатюръ изъ Греческихъ рукописей, нежели къ произведеніямъ нашей старинной иконописи, забывшей природу и стѣсненной чуждыми искусству правилами условнаго стиля. Самая отдѣлка иконы, въ лицахъ, окончностяхъ, въ драпировкѣ, отдѣлка масляными красками, свободная и широкая, дающая возможность разматривать произведеніе издали, съ разныхъ точекъ зрењія, говорить въ пользу того же сближенія съ артистическимъ стилемъ древне-христіянского искусства, въ противоположность миниатюрной отдѣлкѣ произведеній столь знаменитой въ нашей иконописи Строгановской школы, которая, не смотря на многія достоинства, болѣею частію лишены главнаго преимущества образовательныхъ художествъ— способности оказывать на зрителя дѣйствіе на извѣстномъ разстояніи; потому что мелкая, микроскопическая отдѣлка, для того, чтобы ее оцѣнить, требуетъ разсмотрѣнія не только вблизи, какъ разматриваются мелкія миниатюры въ книгѣ, но даже въ увеличительное стекло, и часто съ искусственнымъ освѣщеніемъ лампадою или свѣчкою, если икона потемнѣла и стоитъ въ невыгодномъ освѣщеніи отъ дневнаго свѣта. Широкая отдѣлка масляными красками, въ сущности своей, не только не противорѣчитъ главнымъ принципамъ православнаго искусства, но даже возводить его къ лучшимъ образцамъ стиля Византійскаго, какъ въ иконахъ съ изображеніями фигуръ въ натуральную величину, такъ и въ мозаикахъ и стѣнной иконописи, съ фигурами даже колоссальными. Такую отдѣлку еще помнить Новгородская школа иконописи XV и XVI вѣковъ; и въ концѣ XVII в. школа Симона Ушакова, стремясь къ вдоворенію живописнаго вкуса въ нашей иконописи, дѣлала попытки расписывать фигуры большаго размѣра широкою кистью, чтобы придать имъ окружленность и эффектъ свѣтлотѣни на извѣстномъ разстояніи.

Въ томъ же широкомъ, живописномъ стилѣ писана и другая икона, съ изображеніями Царя Константина, матери его Елены, и Мученицы Глафіры. Я обращаю вниманіе только на двѣ первыя фигуры, потому что послѣдняя, присоединенная къ нимъ случайно, по желанію заказчика, К. А. Попова, менѣе замѣчательна.

Если въ Св. Софіи Академикъ Сорокинъ сдѣлалъ попытку возстановить древнее иконописное преданіе въ изящномъ вкусѣ современной живописи; то въ изображеніяхъ царя Константина и матери его Елены онъ рѣшилъ задачу, хотя и менѣе трудную для его художественной практики, но болѣе наставительную въ разсужденіи вопроса о древне-христіянскихъ иконописныхъ типахъ и обѣ иконописномъ костюмѣ.

Въ иконописи есть одна такая сторона, на которой, не дѣляя уступокъ своимъ художественнымъ принципамъ, Академикъ можетъ примириться съ иконописцемъ. Это историческая вѣрность, къ которой въ равной степени, хотя и неодинаковымъ путемъ, стремятся и исторический живописецъ и иконописецъ. Для иконоиспса источникъ исторического правдоподобія — лицевой подлинникъ и вообще древнѣйшіе, чтимыя въ народѣ, иконы; для исторического живописца — всѣ исторические документы и памятники той эпохи, изъ которой онъ беретъ свой сюжетъ. Въ примѣненіи къ иконописи историческій живописецъ не ограничивается національными иконописными пособіями, которыя у насъ относятся ко времени значительно позднѣйшему, и разширяетъ кругъ своихъ источниковъ историческими данными вообще, а также древнѣйшими пособіями, предлагаемыми вообще исторію искусства во фрескахъ, мозаикахъ, миніатюрахъ, хотя бы эти памятники и не составляли исключительной принадлежности собственно русской иконописи, и хотя бы они находились заѣ Россіи, не только на Аѳонской Горѣ, въ Цареградѣ, Солунѣ, но и въ Италии, Франціи и въ другихъ странахъ исповѣданія не православнаго.

Это важное отличіе живописца образованнаго отъ иконоиспса въ отношеніи къ источникамъ церковнаго искусства, съ точки зрења науки и искусства, даетъ неоспоримое превосходство первому надъ послѣднимъ настолько же, насколько Древне-Христіянскія и раннія Византійскія фрески и мозаики (напр. въ Римѣ, Венеціи, Равеннѣ, въ Палермо), а также Миніатюры въ греч. рукописяхъ отъ VI до X-го в., удержали первоначальныя христіянскія вообще и въ частности, византійскія преданія изящнаго стиля въ болѣшой чистотѣ, нежели русскія значительно позднѣйшія мозаики, фрески и иконы, и еще тѣмъ болѣе поздніе иконописные подлинники (XVII и даже XVIII стол.).

На этихъ основаніяхъ, Академикъ Сорокинъ, для изображенія Царя Константина и матери его Елены пользовался, относительно костюма, ближайшими ко времени этихъ святыхъ личностей художественными преданіями, въ знаменитыхъ мозаикахъ Св. Виталія въ Равеннѣ, изображающіхъ въ торжественной процессіи царя Юстиніана и Царицу Феодору, и относящихся къ VI-му столѣтію. А именно: Царь изображенъ въ короткомъ по колѣни нижнемъ одѣяніи (*stola*) съ узкими въ обтяжку рукавами изъ серебротканной матеріи (въ родѣ газета), и въ длинной мантіи (на мозаїкѣ въ пурпуровой, у Сорокина — въ красной), застегнутой пряжкою на правомъ плечѣ; на мантіи четвероугольное вышитое украшеніе (*clavus*), ведущее свое начало отъ древнѣйшаго наряда Римскихъ Сенаторовъ¹⁾; на

1) Weiss, Kostümkunde (im Mitterlalter) 1, стр. 21, фиг. 12.

головъ низенькая корона, или діадема; на ногахъ башмаки, выпитые золотомъ и украшенные каменями. Исторія искусства свидѣтельствуетъ намъ, что съ малыми измѣненіями тотъ же костюмъ былъ въ употребленіи за столѣтіе и болѣе до Юстиніана, въ эпоху ближайшую къ царю Константину; а именно почти такъ одѣты на серебряномъ щитѣ Баядосскомъ (конца IV или начала V-го в.) императоръ Феодосій съ Гонориемъ и Аркадіемъ¹⁾. Тотъ же костюмъ по преданію удерживается въ одѣяніи царей въ памятникахъ искусства собственно Византійскаго, какъ напр. въ греческихъ миниатюрахъ рукописи Григорія Богослова, IX в., въ Парижской публичной Библіотекѣ, въ Лобковской Псалтыри того же вѣка. Въ обѣихъ рукописяхъ встрѣчается изображенія Царя Константина, по костюму мало отличающееся отъ Юстиніана, равеннской мозаики, и отъ иконы Академика Сорокина.

Съ тою же вѣрностию этотъ живописецъ перенесъ костюмъ Феодоры съ равеннской мозаики на царицу Елену. Сверхъ нижняго одѣянія (*stola*) надѣть онъ на нее пурпуровую мантію, шею и грудь украсить оплеченьемъ или бахромою изъ золота и драгоцѣнныхъ камней, а голову короною, повыше діадемы царя Константина.

Сказанніемъ костюмомъ, какъ кажется, ограничивается вся работа нашего художника по источникамъ. Все остальное обязано своимъ происхожденіемъ его личнымъ соображеніямъ. Царь Константінъ изображенъ среднихъ лѣтъ, смуглымъ, съ черною, небольшою, круглою бородою; въ руки держитъ осмиконечный крестъ. Царица Елена — смуглая въ преклоненныхъ лѣтахъ, руки сложила ладонями вмѣстѣ, которыя прижимаетъ пальцами, другъ между другомъ вложенными.

Если попытка Академика Сорокина возстановить настоящій костюмъ въ одѣяніяхъ этихъ равноапостольныхъ святыхъ заслуживаетъ всякаго уваженія въ глазахъ не только Археолога и иконописца, но и вообще всякаго читателя церковныхъ преданій; то другія подробности, опредѣляющія эти иконописные типы, изобрѣтенные самимъ художникомъ столько же не согласны съ русскими иконописными подлинниками, сколько и вообще съ духомъ и древне-христіянского вообще и православнаго церковнаго искусства. Впервыхъ, я не знаю ни одного изъ русскихъ иконописныхъ типовъ, у котораго были бы такъ сложены ладони и пальцы, какъ у царицы Елены, потому что этотъ образъ молитвы и благочестиваго умиленія приличенъ только католическому и притомъ не раннему искусству, и къ намъ стать входить только съ конца XVII вѣка. Во вторыхъ, по всѣмъ иконописнымъ

1) Ibid. стр. а 87, фиг. 42.

преданьямъ, освященнымъ на Руси давностью, Царь Константина изображается *не съ чернотою, а съ русою бородою*. Что же касается до *осмиконечного* креста, даннаго художникомъ въ руку Царю Константину; то можетъ быть, онь перенесъ эту подробность на равноапостольнаго царя отъ архиепископа Максиміана, который на той же равенскій мозаїкѣ изображенъ съ крестомъ, но съ *четвероконечнымъ*; крестъ осмиконечный многими столѣтіями позднѣе четвероконечнаго; и если уже г. Сорокинъ хотѣлъ держаться историческихъ основаній, то непремѣнно долженъ бы дать своему Константину крестъ именно четвероконечный; потому что иной формы креста въ эпоху этого императора не знали. А если бы художникъ не присоединилъ къ этимъ двумъ церковнымъ лицамъ мученицы Глафиры, то всего согласнѣе было бы, на основаніи русскихъ иконописныхъ подлинниковъ, между ними помѣстить водруженный крестъ Господняго распятія, обрѣтенный Царицею Еленою. Это быль бы переводъ, хотя и позднѣйшій, но согласный съ преданьями не только русскими, но и Византійскими X в.

Въ заключеніе предлагаю тексты изъ русскихъ иконописныхъ подлинниковъ (подъ 21 Мая) по разнымъ редакціямъ, въ сличеніи съ нѣкоторыми изображеніями въ русской иконописи отъ XVI—XVIII стол.

1. «Царь и царица» оба держатъ честный крестъ Спасовъ правыми руками. Царь всѣмъ подобиемъ аки Лука Евангелистъ, риза празеленъ съ лазорью, исподъ багоръ и баканъ, въ лѣвой руцѣ ширишка. На Царицѣ риза лазорь, исподъ киноварь; оба въ царскихъ вѣнцахъ». (По моей рукоп., краткой).

2. «Держатъ крестъ. На Царѣ риза празеленъ, исподъ багоръ красень, въ руцѣ ширишка, у матери его риза лазорь, исподъ киноварь». (По Филимоновской, краткой).

3. «Царь средній, брада Козмина, кудреватъ; шапка на главѣ, риза киноварь, исподъ празеленъ. На Еленѣ вѣнецъ царскій; плать бѣль со главы на шію; риза багоръ, исподъ баканъ; въ руцѣ у Елены крестъ, а у Константина Царя руцѣ молебны ко кресту». (По Филимоновской, подробной).

4. «Константина подобиемъ русъ, брада Козмина, власы кудреватъ, на главѣ царская корона, порфира на немъ царская, багряная, предобѣдѣ устроенная, исподъ риза зеленая. Матерь его Елена, лицомъ чиста, мало морщиновата; на главѣ покрывало, концы распущены, и вѣнецъ царскій; риза темнобогряная порфира, исподъ свѣтло-багряная. Константина и Елена держатъ крестъ Христовъ». (По подлиннику, исправленному въ началѣ XVIII в.).

Итакъ, главнѣйшія особенности въ изображеніи этихъ святыхъ, по нашимъ подлинникамъ слѣдующія:

1) Между ними помѣщается водруженный крестъ.

2) Иконописный типъ Царя Константина сближенъ принятыми за общеизвѣстные образцы подобіями Евангелиста Луки и Безсребренника Космы. А по подлинникамъ (подъ 8 октября) Лука *русъ кудреватъ*, брада аки Флорова» и (подъ 1-мъ Ноября) «Косма образомъ и бородою средній, *русъ*"; варіантъ: «Обое (Косма и Даміанъ) подобіемъ, образомъ и власы, аки Флоръ». Что же касается до общеизвѣстнаго типа мученика Флора, то (подъ 18-мъ Авг.) онъ описывается такъ: «Флоръ подобіемъ *русъ*, власы съ ушей кратки, брада невелика, аки Никиты Мученика». Итакъ, по нашимъ подлинникамъ царь Константинъ единогласно изображается *русымъ* (въ чёмъ, какъ замѣчено, представляеть необъяснимое противорѣчіе національнымъ преданьямъ изображеніе Академика Сорокина).

3) Въ типѣ царицы Елены старческія морщины означены только въ подлинникѣ позднѣйшемъ, исправленномъ. Древность допускала сопоставленіе молодой фигуры Царицы Елены рядомъ съ равноапостольнымъ ея сыномъ.

4) Отличительной подробностью въ костюмѣ Елены, какъ по всѣмъ подлинникамъ, такъ и по изображеніямъ на иконахъ и въ миниатюрахъ—означается бѣлый плать, спускающійся съ головы на шею, или покрывало съ распущенными концами¹⁾.

Что же касается до костюма вообще обоихъ этихъ святыхъ, то какъ въ подлинникахъ, такъ и въ памятникахъ русской иконописи, онъ изображается съ различными видоизмѣненіями, свидѣтельствующими о подновленіи древняго преданія, и поведшими къ нѣкоторымъ неточностямъ и даже противорѣчіямъ, которыя, какъ видно изъ приведенныхъ текстовъ, вкрались и въ подлинники. То оба эти святые изображаются, по подлинникамъ, въ царскихъ вѣнцахъ; то Царь Константинъ въ шапкѣ, а Царица Елена въ царскомъ вѣнцѣ, то наконецъ почему-то допущено подобозначущее разнорѣчіе между царской короною Константина и царскимъ вѣнцомъ Елены. Въ раннихъ подлинникахъ оба святые — вообще въ ризахъ (конечно, царскихъ), а въ познѣйшемъ — въ порфирахъ. Еще большее противорѣчіе встрѣчаемъ въ колоритѣ одѣяній. Такъ по одному подлиннику на царь Константинъ *риза празелень, исподъ балоръ красенъ*, по другому — наоборотъ *риза кин*.

1) Смотр. на иконѣ въ Троицкой Лаврѣ, въ ризницѣ подъ № 349 (XV — XVII), въ миниатюрахъ хронографа XVII в. въ Импер. Публ. Библ., въ позднѣйшихъ печатныхъ святцахъ.

варь, исподъ празелень, наконецъ по исправленному — порфира балярная, исподъ зеленый.

Изъ приведенного мною сличенія новыхъ произведеній Академика Сорокина съ русскими иконописными преданіями извлекаются слѣдующіе выводы:

1) Этотъ художникъ, для изображенія Царя Константина, очевидно, не справлялся съ иконописными подлинниками; въ противномъ случаѣ онъ изобразилъ бы его *русымъ*.

2) Желая держаться историческихъ основъ въ костюмѣ, онъ былъ не послѣдователенъ, давъ въ руки царю Константину *осмиконечный* крестъ, котораго въ времена царя еще не знали.

3) Хотя онъ оказалъ услугу Русской иконописи возведенiemъ костюма равноапостольного Царя и его Матери къ древнѣйшимъ источникамъ, по равенскому мозаикамъ, но это сдѣлано было имъ независимо отъ критики русскихъ источниковъ, которые онъ игнорировалъ; въ противномъ случаѣ онъ, вѣроятно, заимствовалъ бы изъ нихъ отличительную черту костюма царицы Елены — покрывало, спускающееся изъ подъ вѣнца на шею, подробность, встрѣчающающаѧ и въ памятникахъ древне-христіянского искусства.

4) Если наши подлинники должны быть проѣбраны по древнѣйшимъ источникамъ и по нимъ исправлены — для практическаго употребленія; то еще болѣе для той же цѣли невозможно новому художнику ограничиваться только древнѣйшими общехристіянскими или ранними Византійскими источниками, безъ пособія русскихъ подлинниковъ и памятниковъ Русской иконописи.

5. Академикъ Сорокинъ удовлетворилъ нѣкоторымъ условіямъ иконописи, потому только, что съ точки зрењія исторического живописца, хотѣлъ быть исторически вѣренъ и въ иконахъ, и именно въ костюмахъ изображенныхыхъ имъ святыхъ. Онъ менѣе погрѣшилъ, нежели его предшественники Академики, потому только, что пользовался лучшими источниками, нежели эти послѣдніе, безъ разбору копировавшие для русскихъ иконъ фигуры съ картинъ позднѣйшихъ школъ живописи Итальянской, Французской и даже Голландской. Но какъ и его предшественники, онъ остался равнодушенъ къ собственно русскимъ церковнымъ преданіямъ, какъ въ типѣ царя Константина, такъ и въ излишне сентиментальномъ и тревожномъ выраженіи царицы Елены, дополнивъ это выраженіе вовсе ненужною новизною въ сложеніи ея рукъ и пальцевъ. Вслѣдствіе того, его иконы, отличающіяся отъ общепринятыхъ костюмовъ, хотя и вѣрными исторически, останутся не понятны и чужды всѣмъ, привыкшимъ къ обычнымъ, национальнымъ, типамъ этихъ обоихъ святыхъ. Однимъ словомъ, историческая

живопись сама по себѣ, безъ пособій иконописныхъ, для русскаго церковнаго искусства не годится.

Наконецъ 6) не смотря на неоспоримыя достоинства въ воспроизведеніи костюмовъ царскихъ личностей, новый живописецъ явился непогрѣшительнѣе въ изображеніи Св. Софіи, потому что держался обычныхъ, національныхъ преданій, и если бы онъ избѣжалъ вовсе ненужной пестроты, бросающейся въ глаза, особенно въ одѣяніи ангеловъ, то эту икону можно бы было постановить на ряду съ лучшими произведеніями, того же содержанія, дошедшиими до насъ отъ школы древне-русской иконописи.

СКАЗАНИЕ О СОЗДАНИИ ЦЕРКВИ СВ. СОФИИ.

Предисловие.

Развитіе поэтическаго элемента въ легендахъ состояло въ тѣсной связи съ элементомъ художественнымъ вообще. Даже самая проза въ кни-
гахъ чисто-церковнаго содержанія, у народовъ христіянскихъ, съ точки зре́нія развитія литературныхъ идей, должна быть изучаема въ связи съ исторіею христіянскаго искусства и преимущественно храмового зодчества и иконописи. Такъ по мѣрѣ сооруженія древнѣйшихъ христіянскихъ храмовъ по священному обычай на мощахъ мучениковъ, полагаемыхъ въ основу храма подъ алтаремъ, приводились въ извѣстность самыя житія тѣхъ мучениковъ и составлялись о нихъ книги подъ именемъ *мартирологіевъ*. Сооруженіе и украшеніе каждого древнѣйшаго храма окружено таинствен-
нымъ обаяніемъ чудеснаго и сверхъестественного. Сооруженіе древнихъ храмовъ во имя св. Софіи, Премудрости Божіей, въ Кіевѣ и Новѣгородѣ говорить о томъ художественно-религіозномъ вліяніи, какое Византія своимъ знаменитымъ Софійскимъ храмомъ оказала на новообращенную Русь въ XI вѣкѣ. Даже къ X в. легенда относитъ это вліяніе на чувство и вообра-
женіе Владимировыхъ пословъ, которые, изслѣдуя на мѣстѣ различныя вѣроисповѣданія, такъ разсказывали, возвратившись домой, о цареград-
скомъ Софійскомъ храмѣ: «придохомъ же въ Греки, и ведоша ны, идѣже служать Богу своему и не свѣмы, на небѣ ли есмы бывли, ли на земли: нѣсть бо на земли такого вида, ли красоты такоя, и недоумѣмъ бо сказати; токмо то вѣмы, яко онъдѣ Богъ съ человѣки пребываетъ, и есть служба ихъ паче всѣхъ странъ. Мы убо не можемъ забыти красоты тоя; всякъ бо человѣкъ, аще укусить сладка, послѣди горести не пріимаетъ, тако и мы не имамы сдѣ быти»¹⁾.

1) Полн. собр. рус. лѣтописей 1, 46.

Въ этой легенде во всей наивности высказывается непритворный восторгъ, возбужденный въ вѣрующихъ сердцахъ великолѣпіемъ цареградскаго храма. Чувство эстетическое такъ тѣсно связано тутъ съ религіознымъ умиленіемъ, какъ это можетъ быть въ самую раннюю эпоху христианскаго просвѣщенія. Не одно подражаніе, но и внутренняя художественно-религіозная потребность была причиной сооруженія на Руси храмовъ во имя Софіи Премудрости. Если отвлеченная высокая идея о божественной *Премудрости*, которой посвященъ византійскій храмъ не вполнѣ ясна была простодушной Руси XI вѣка, по крайней мѣрѣ безотчетное эстетическое и религіозное чувство удовлетворялось подобіемъ или подражаніемъ тому высшему храмовому идеалу, который по легенде впервые возбудилъ, въ некрещеной еще Руси, высокую мысль о пребываніи самого Бога съ людьми во время молитвы.

Какъ бы то ни было, но надобно полагать, что сказанія о сооруженіи цареградской Софіи уже въ раннее время были внесены въ нашу литературу въ переводахъ съ греческаго, и въ подробномъ, и въ краткихъ извлеченіяхъ въ хронографахъ.

Самое интересное для нашихъ благочестивыхъ предковъ въ этомъ сказанії¹⁾ было повѣствованіе о чудесахъ, при которыхъ храмъ былъ созидаемъ. Особенное вниманіе заслуживали три чуда, внесенные и въ хронографъ: 1) о золотѣ, 2) о трехъ оконцахъ, 3) о именованіи церкви отъ ангела божія. Изъ нихъ второе интересно для исторіи архитектуры алтарныхъ оконъ, а третье свидѣтельствуетъ намъ о томъ, что въ Византіи былъ обычай употреблять въ клятвахъ священное имя Софіи, Премудрости Божіей.

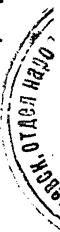
Для исторіи художественныхъ преданій древней Руси особенно важно въ сказанії о цареградской Софіи свидѣтельство, что въ этомъ храмѣ было 365 придѣловъ т. е. по придану на каждый день въ году и каждый приданъ во имя того святаго, котораго память празднуется въ тотъ день. Такимъ образомъ, придѣлы св. Софіи все вмѣстѣ взятые, составляли какъ бы архитектурный и живописный мѣсяцословъ и вполнѣ соответствовали любимому чтенію, которое древне-русскіе христіяне находили въ прологахъ, расположенныхъ по мѣсяцамъ и по днямъ и содержащихъ въ себѣ житія святыхъ, поученія и назидательныя повѣсти.

Такимъ образомъ, св. Софія, какъ Слово Божіе, т. е. какъ священное и церковное писаніе, обнимала въ своихъ стѣнахъ всю церковную святыню и всю христіянскія преданія, приведенные въ систему мѣсяцослова. Въ по-

1) Мы печатаемъ его по списку Синодальной Библіотеки, XVI в., № 792.

слѣдствій, когда у насъ въ концѣ XVI и въ началѣ XVII вѣка, стали появляться иконописныя руководства подъ именемъ подлинниковъ, свидѣтельство о 365 придѣлахъ цереградской Софіи было положено въ основу подлинника, расположеннаго тоже по мѣсяцослову.

Отъ сказанія о св. Софіи перейдемъ къ самому храму.



Церковь св. Софіи въ Константинополѣ, въ теченіи тысячеletія составлявшая гордость восточныхъ христіанъ, есть величайшее изъ произведеній византійскаго искусства. Первое основаніе ея приписываютъ императору Константину Великому: говорять, что въ двадцатомъ году своего правленія (въ 326 г. до Р. Х.) онъ въ новоизбранной столицѣ своей Имперіи основалъ базилику и посвятилъ ее Божественной Премудрости—тѣ *άγια σοφία*. Вслѣдствіе неизвѣстныхъ причинъ (по однимъ землетрясенія, по другимъ, вслѣдствіе малой величины церкви, несоответствовавшей болѣе возвращавшему народонаселенію Византіи), сынъ Константина Великаго, императоръ Констанцій, увеличилъ и частью снова выстроилъ ее и въ 360 году съ большою торжественностью освятилъ свою великолѣпную постройку. Но и въ этомъ новомъ видѣ церковь св. Софіи вскорѣ подверглась новымъ бѣдствіямъ: въ 404 году, въ возстаніи, произшедшемъ по случаю ссылки патріарха св. Іоанна Златоуста при императорѣ Аркадіѣ, восточная часть церкви сильно потерпѣла отъ пожара, произведенаго аріанами. Во времена малолѣтства императора Феодосія Младшаго она, по видимому, снова горѣла, потому что въ 415 году Феодосій реставрировалъ ее. Въ этомъ видѣ существовала она до губительнаго пожара, произшедшаго въ январѣ 532 года, во время борьбы партій цирка, въ которой погибли тридцать пять тысячъ человѣкъ, сгорѣло поль-города и вмѣстѣ съ нимъ и Константиномъ основанный храмъ св. Софіи.

Это древнѣйшее зданіе, судя по извѣстіямъ писателей, была базилика, имѣвшая продолговатый планъ, крытая деревянною крышею, что и объясняетъ частые пожары, постигавшіе это зданіе. Поэтому, когда тотчасъ послѣ послѣдняго бѣдствія, императоръ Юстиніанъ вознамѣрился въ наискорѣйшій срокъ на мѣстѣ древней базилики создать новый «великолѣпній изъ всіхъ памятниковъ, построенныхых со временемъ сотворенія міра», онъ предложилъ архитекторамъ, чтобы новое зданіе, наивозможнѣйшимъ образомъ было обезопасено отъ огня. Консеквентно проведенная имъ система куполовъ предохранила ихъ произведеніе до нынѣшняго дня отъ пожаровъ, столь еще частыхъ и гибельныхъ и нынѣ въ Константинополѣ.

Юстиніанъ бытъ чловѣкъ, умѣвшій не только задумать великое предпріятіе, но и найдти средства для его осуществленія. Еще до построенія новой церкви св. Софіи, онъ призвалъ къ себѣ на службу величайшаго изъ современныхъ архитекторовъ Антемія, уроженца города Траллесь (въ Малой Азії); ему-то поручилъ онъ сочинить планъ новой церкви и спустя 40 дней послѣ пожара, 23 Февраля, бытъ заложенъ первый камень этого зданія.

Что Антемій бытъ не только геніальный, но и свѣдующій въ математическихъ наукахъ чловѣкъ, это доказываетъ необыкновенная смѣлость его постройки. Ему приписывали различные изобрѣтенія, и византійскіе историки разсказываютъ разные анекдоты, доказывающіе его глубокія, по тогдашнему времени, познанія въ механикѣ и физикѣ. Не менѣе славенъ бытъ его сотрудникъ Исидоръ изъ Милета. Замѣчательно, что оба строителя св. Софіи были уроженцы Малой Азіи, страны, издревле славившейся своими колоссальными постройками. Самъ императоръ принималъ нападѣтельнѣйшее участіе въ сооруженіи храма. Начальники провинцій византійской имперіи получили повелѣніе вездѣ тщательно отыскивать драгоценныя мраморы, колонны и различнаго рода скульптуру, которая могла бытъ пригодна для нового зданія. Тогда бытъ обобраны древніе языческіе храмы Малой Азіи и Греціи и со всѣхъ сторонъ стекались материалы, украшивши пѣкогда античные портики и термы. Одна римская знатная дама, Марція, послала на плотахъ Юстиніану восемь колоннъ, украшавшихъ храмъ Солнца въ Баальбекѣ, построенный Авреліаномъ. Константинъ, преторъ города Эфеса, въ Малой Азії, послалъ къ нему восемь другихъ колоннъ изъ зеленаго мрамора, съ черными пятнами, которые, вѣроятно, были взяты отъ знаменитаго храма Діаны Эфесской. Доходы обширнаго государства, какими Юстиніанъ могъ произвольно располагать, были обращены на построеніе св. Софіи; сверхъ того наложены были новыя подати для покрытія огромныхъ издержекъ на построеніе. Юстиніанъ, для этой постройки, приказалъ расплавить даже свинцовыя трубы городскихъ фонтановъ и замѣнить ихъ глиняными. Съ всѣхъ сторонъ стекались рабочіе; впрочемъ число ихъ позднѣйшіе византійскіе писатели сильно преувеличиваютъ: они говорять, что подъ начальствомъ каждого архитектора находилось сто мастеровъ каменьщиковъ, и каждый изъ послѣднихъ начальствовалъ надъ сотнею рабочихъ. Такимъ образомъ работали на правой сторонѣ церкви пять тысячъ чловѣкъ и столько же на лѣвой.

Но и лично принималъ Юстиніанъ самое дѣятельное участіе въ построеніи св. Софіи. Чтобы придать рабочимъ энергию и похвалою или порицаніямъ способствовать успѣшному ходу работъ, онъ почти ежедневно

посыпалъ постройку: такъ какъ церковь св. Софії находилась недалеко отъ императорскаго дворца, то Юстиніанъ приказалъ соединить его съ строящеюся церковью посредствомъ галлереи, позволявшей ему, во всякое, хотя бы ненастное время, появляться невидимо отъ народа, на постройкѣ и наблюдать за производствомъ работъ. Взирая на построеніе церкви св. Софії, какъ на дѣло предпринятое бреннымъ человѣкомъ для прославленія Всемогущаго, онъ, исполненный смиренія, являлся на постройкахъ въ худой и простой льняной тунике съ покрытою главою и съ посохомъ въ рукахъ. Лично награждалъ онъ самыхъ ревностныхъ. Позднѣйшія легенды приписываютъ ему даже часть славы въ сооруженіи этой церкви: рассказывали, будто ангель, низлетавшій съ неба, открылъ ему многія изъ архитектурныхъ формъ, употребленныхъ при построеніи храма, будто во время сна нисходило на него решеніе проблемъ, тщетно искомыхъ строителями.

Юстиніанъ лично, съ большою торжественностью, положилъ первый камень, и патріархъ константинопольскій возсыпалъ къ небу молитвы, дабы Господь излилъ свое благословеніе на этотъ огромный трудъ. Зданіе заложено было необыкновенно прочно. Стѣны его были возведены изъ кирпича, а массивныя столбы, на которыхъ долженъ быть покойиться гигантскій куполъ, изъ огромныхъ известковыхъ блоковъ. Когда слѣдовало приступить къ построенію купола, Юстиніанъ послалъ на Родосъ троихъ изъ преданныхъ ему лицъ—Троила, Василія и Колоквінта для наблюденія надъ изготавленіемъ кирпичей, назначенныхъ для купола.

Внутреннее изукрашеніе церкви св. Софії отличалось необыкновеннымъ великолѣпіемъ: стѣны ея были покрыты драгоценными мраморами, живописью и мозаикою на золотомъ полѣ; капители и карнизы вызолочены; куполъ горѣлъ въ золотѣ. Священные сосуды, канделябры, числомъ болѣе шести тысячъ, и кресты были большею частію всѣ изъ массивнаго золота; двадцать-четыре большія евангелія блистали драгоценными украшеніями; не меньшимъ же богатствомъ материала отличались трапеза, амвонъ, весьма обширный и сѣдалища для духовенства. Благодаря неутомимой энергіи Юстиніана, по истеченіи 5 лѣтъ, 11 мѣсяцевъ и 10 дней со времени большаго пожара великколѣпное зданіе, со всѣмъ внутреннимъ своимъ убранствомъ, было приведено къ окончанію. Торжественное освященіе св. Софії послѣдовало 26 Декабря 537 года: императоръ, на колесницахъ, запряженной четырьмя конями, отправился сперва на ипподромъ, где были убиты 1000 быковъ, 10,000 овецъ, 600 оленей, 1000 свиней, 10,000 куръ и 10,000 цыплятъ; и все это вмѣстѣ съ 30,000 мѣръ хлѣба было раздано народу. Потомъ, въ сопровожденіи патріарха, Юстиніанъ направилъ стопы свои къ храму св. Софії. Когда двери отверзлись, онъ взошелъ на амвонъ и, испол-

ненный удивленія къ собственному произведенію, воскликнуль: Слава Все-могущему, который счель меня достойнымъ совершить это великое дѣло! Я побѣдилъ тебя, Соломонъ!¹⁾ (*үөйхүңә се, Заломану*). Церковь была освя-щена и послѣ церемоніи освященія одинъ изъ военачальниковъ разсыпалъ по полу три центнера золота, которые подобраны были народомъ. Молитвы, общественные торжества и раздача денегъ продолжались двѣ недѣли.

Но Юстиніанъ, желавшій предупредить возможность разрушенія церкви св. Софії посредствомъ огня, введеніемъ новой архитектурной формы въ новыхъ размѣрахъ, не предчувствовалъ, что другое бѣдствіе, столь частое въ южной Европѣ, еще при его жизни будетъ весьма гибельнымъ для великолѣпнаго его созданія. Двадцать два года послѣ освященія церкви, вслѣдствіе сильнаго и продолжительнаго землетрясенія, восточная часть купола рушилась и въ паденіи своеемъ раздробила трапезу съ балдахиномъ и амвонъ. Юстиніанъ тотчасъ приступилъ къ реставраціи церкви: нѣко-торые части зданія были укрѣплены, куполъ поднять на 25 ф. выше, возобновлено внутреннее великолѣпіе храма и пять лѣтъ спустя послѣ этого несчастнаго события церковь св. Софії была снова освящена 24 Декабря 563 года.

Съ тѣхъ поръ, несмотря на частыя землетрясенія и другія бѣдствія, постигавшія Константинополь, церковь св. Софії мало измѣняла свой видъ, данный ей въ послѣдній разъ императоромъ Юстиніаномъ, хоть она и под-вергалась разнымъ реставраціямъ въ IX, X и XIV столѣтіяхъ. Большой части своего внутренняго великолѣпнаго убранства лишилась она въ 1204 году, вслѣдствіе грабежа при взятіи Константинополя латинскими кресто-носцами. Но величайшее бѣдствіе постигло церковь св. Софії въ 1453 году: 29 мая Турки окончательно овладѣли столицею византійской имперіи. Магометъ II (такъ разсказываетъ историкъ Оттоманской имперіи Гаммеръ) въ полдень получивъ извѣстіе, что весь городъ находится во власти побѣдите-лей, въ сопровожденіи визирей и гвардіи вѣхалъ въ Константинополь и направился прямо къ церкви св. Софії. Онъ сошелъ съ лошади и пѣшкомъ вступилъ въ церковь. Съ удивленіемъ взиралъ онъ на ея великолѣпныя колонны и чѣмъ выше къ куполу подымались его взоры, тѣмъ болѣе росло его удивленіе. Потомъ онъ повелѣлъ одному изъ муэззиновъ призвать право-вѣрныхъ къ молитвѣ и самъ совершилъ ее близъ святой трапезы. Этимъ поступкомъ церковь св. Софії была осквернена для христіанъ и освящена для послѣдователей Магомета и съ той поры раздается въ ней монотонный призывъ муэззина: Аллахъ ишъ Аллахъ!

1) Т. е. какъ строителя знаменитаго Іерусалимскаго храма.

Это трагическое событие было историками въ послѣдствіи украшено разными прибавленіями. Они рассказывали, что Магометъ въ церковь св. Софіи въѣхалъ верхомъ на конѣ и даже съ лошадью вскочилъ на трапезу. Гораздо трогательнѣе слѣдующая легенда: когда Магометъ въѣхалъ въ св. Софію, то искавши здѣсь убѣжище христіане молились и священникъ окруженный дьяконами и другими священно-служителями, служилъ обѣдню. Толпа, пораженная ужасомъ, съ шумомъ разбрѣжалась во все стороны: священникъ покинулъ алтарь и бѣжалъ изъ церкви въ дверь, находившуюся въ одной изъ галлерей. Но едва вышелъ служитель Божій, какъ дверь вдругъ скрылась подъ каменною стѣною. Когда христіане снова овладѣютъ Константинополемъ, говорятъ легенда, то эта дверь сама собою отворится и священникъ выйдетъ изъ нея и окончитъ литургію.

Впрочемъ Турки сдѣлали мало измѣненій въ церкви св. Софіи и эти измѣненія касаются преимущественно ея вѣшности, которая пристройкою минаретовъ, уничтоженiemъ или передѣлкою разныхъ побочныхъ зданій и прибавленіемъ неуклюжихъ и безобразно-массивныхъ контрфорсовъ получила совершенно иной видъ, который не находится ни въ какомъ отношеніи съ красотою внутренности этого зданія. Во внутренности были совершенно удалены бema, солея и амвонъ со всеми ихъ богатыми украшеніями; мозаики забѣлены и на мѣстѣ ихъ написаны изрѣченія изъ корана. Магометанскій культъ потребовалъ только устройства ниши, именуемой мирабъ, въ которой сохраняется коранъ, минбара (каѳедры), макриля (не высокой террасы) и особой ложи для султана. Въ обширныхъ пространствахъ св. Софіи не трудно было найти мѣсто для этихъ потребностей мусульманской мечети. Само собою разумѣется, что церковь св. Софіи лишилась всѣхъ своихъ сокровищъ и украшеній: огромныя ковры покрываютъ ея прекрасный мраморный полъ и даже кусочки отпадающихъ мозаикъ продаются мусульманами любопытнымъ европейскимъ путешественникамъ.

Неудивительно, если этотъ храмъ, столь важный для византійской исторіи, (потому что въ немъ происходили главнѣйшіе акты государственной жизни византійской имперіи, какъ напр. коронованіе, бракосочетаніе и другія торжества императоровъ) со времени основанія своего обратилъ на себя вниманіе различныхъ писателей, изъ которыхъ многіе передали намъ весьма любопытныя подробности объ исторіи его построенія, а другіе описали его въ малѣйшихъ подробностяхъ. Между византійскими писателями преимущественно трое, какъ современники построенія св. Софіи при Юстиніанѣ, заслуживаются довѣрія: это—Прокопій, Павелъ Сilentiarій и Агатіасъ (Agathias). Прокопій, посвятившій постройкамъ Юстиніана цѣлое сочиненіе, въ которомъ по обычной лести того времени онъ приписывается

этому императору множество зданій, построенныхъ только въ его время, а не имъ самимъ, въ описаніи св. Софіи кратокъ и кромѣ того тяжель и напыщень. Вѣроятно это древнѣйшее ея описание, изданное до 558 года, было уже извѣстно второму описателю этого храма, Павлу Силентіарію, одному изъ важнѣйшихъ сановниковъ при дворѣ, знаменитому и родомъ и богатствомъ своимъ, который въ то же время былъ одинъ изъ ученѣйшихъ и образованѣйшихъ людей, занимался древнею греческою литературою и самъ въ стихахъ подражалъ древнимъ писателямъ. Онъ оставилъ намъ стихотворное описание св. Софіи и амвона, въ ней находившагося, читанное имъ въ присутствіи самого Юстиніана и его двора въ императорскомъ дворцѣ. Цѣль этого стихотворенія есть прославленіе какъ самого зданія, такъ и его строителя и вмѣсть реставратора. Въ этой поэмѣ есть много интересныхъ подробностей, преимущественно о внутреннемъ изукрашеніи церкви, теперь уже не существующемъ.

Историкъ Агатасъ сообщаетъ только нѣкоторыя свѣдѣнія о реставраціи купола, произведенной Юстиніаномъ и объ удивительныхъ познаніяхъ архитектора Антемія. Позднѣйшіе византійскіе писатели, и именно анонимъ, изданный Бандури, сообщаютъ о событияхъ, произошедшихъ до ихъ времени, столько важныхъ свѣдѣній, что фантастическимъ разсказамъ ихъ въ тѣхъ случаяхъ, где они разнствуютъ съ рассказами вышенназванныхъ писателей, никакъ не слѣдуетъ довѣрять.

Весьма любопытное описание св. Софіи въ послѣднія времена Византійской имперіи находится въ дневникѣ путешествія Исландца Рюи Гонзалеса де Клавихо, посланного Генрихомъ III, королемъ Кастиліи и Леона съ посольствомъ къ Тамерлану. Клавихо былъ въ Константинополѣ въ 1403 году. О состояніи церкви св. Софіи во времена турецкаго владычества говорятъ два путешественника—Гилліусъ и Грело, видѣвшіе ее въ XVII в. Одно изъ важнѣйшихъ вспомогательныхъ пособій для изученія исторіи этой церкви есть отдѣль, посвященный ей въ описаніи Константинополя, изданномъ въ 1680 необыкновенно ученымъ и трудолюбивымъ французскимъ писателемъ Дюканжемъ. Этотъ ученый, обладавшій огромною начитанностію въ византійской литературѣ, которую въ настоящее время едва ли гдѣ бы то ни было встрѣтишь въ ученомъ мірѣ, собралъ въ третьей книгѣ Описанія Константинополя изъ византійскихъ писателей всѣ мѣста, относящіяся къ этому храму и подвергъ ихъ критической оценкѣ.

Въ новѣйшее время церковь св. Софіи много пострадала отъ небрежнаго надсмотра лицъ, которымъ былъ порученъ этотъ храмъ. Софты до того мало заботились о сохранности драгоцѣннѣйшаго памятника византійского искусства, что даже неопытные предвидѣли быстрое его разрушеніе,

если не будут предприняты сильные мѣры для энергической реставрації. Вследствіе повелѣнія султана Абдулъ-Медшида эта реставрація поручена была въ 1847 году итальянскому архитектору Фоссати, который исполнилъ возложенное на него порученіе, съ большимъ знаніемъ дѣла. Вмѣстѣ съ тѣмъ реставрація церкви св. Софіи представляла весьма удобный случай для всесторонняго изученія этого памятника и этимъ-то случаемъ рѣшился воспользоваться нынѣшній прусскій король, просвѣщенный любитель древне-христіанского искусства. По его повелѣнію это изслѣдованіе было поручено архитектору В. Зальценбергу: помосты, наполнившіе и окружавшіе все зданіе, дозволяли ему изслѣдовать его во всѣхъ частяхъ наиточнѣйшимъ образомъ и такъ какъ въ это же самое время перестраивались въ Константинополѣ двѣ другія византійскія церкви, превращенные въ мечети, то Зальценбергъ воспользовался этимъ счастливымъ обстоятельствомъ для изученія и другихъ нынѣ еще существующихъ остатковъ древне-христіанской архитектуры въ бывшей столицѣ Восточной имперіи. Результатъ его изслѣдованія появился въ свѣтѣ въ великолѣпномъ изданіи, вышедшемъ подъ заглавиемъ: *Altchristische Baudenkmale von Constantinopel vom V bis XII Jahrhundert.* Von W. Salzenherg. Berlin 1854 in. fol. Впервые въ текстѣ этого изданія, кромѣ историческихъ свѣдѣній, мы встрѣчаемъ сдѣланное отличнымъ и ученымъ специалистомъ подробное описание св. Софіи и художественную характеристику этого зданія. Весьма любопытное приложеніе къ тексту составляеть переводъ на нѣмецкій языкъ стихотворного произведенія Павла Силентіарія, которое даетъ намъ полное понятіе о богатомъ внутреннемъ изукрашеніи этого храма. Въ великолѣпномъ атласѣ этого изданія, состоящемъ изъ 39 рисунковъ, превосходно или гравированыхъ или литохромированныхъ, рисунки VI—XXXII посвящены церкви св. Софіи: всѣ архитектурные чертежи сдѣланы по точнымъ измѣреніямъ и изображаютъ это зданіе какъ въ планѣ, такъ во всѣхъ разрѣзахъ и деталяхъ. Впервые получаемъ мы въ нихъ самое полное и достовѣрное представление объ архитектурной композиції этого зданія и отчасти и о системѣ его изукрашенія. Въ особенности драгоценны весьма точные снимки съ мозаичныхъ картинъ, нынѣ, послѣ реставраціи ихъ, вслѣдствіе мусульманскихъ законовъ, снова скрытыхъ отъ любопытныхъ взоровъ христіанъ. Впрочемъ должно замѣтить, что многія изъ важнейшихъ картинъ, во времія прибытія Зальценберга въ Константинополь, были реставраторами уже снова забыты, такъ что ему не удалось ихъ издать въ своеемъ сочиненіи. Тѣмъ не менѣе намъ положительно известно, что всѣ мозаики св. Софіи во времена реставраціи, произведенной г. Фоссати, были фотографированы и срисованы другими художниками и нынѣ гравируются въ Дармштадтѣ, такъ

что можно надѣяться на скорое изданіе этихъ важнѣйшихъ матеріаловъ для исторіи византійской живописи.

Самъ реставраторъ церкви св. Софії архитекторъ Фоссати издалъ въ 1852 г. прекрасный альбомъ подъ заглавіемъ: Aya Sophia Constantinople, as recently restored by order of H. M. the Sultan Abdul Medjid. From the original drawings by Chevalier Gaspard Fossati, litographed by Lovis Haghe. London. Это есть собраніе живописныхъ видовъ внѣшности и внутренности св. Софії, дающее весьма живую идею о живописномъ впечатлѣніи, производимомъ этимъ храмомъ и въ этомъ отношеніи оно составляетъ пріятное дополненіе къ серьезному труду Зальценберга. Самобытнаго же научнаго достоинства оно не имѣеть.

Сказаниe иконы великой вѣжниа цркви стыа софїа. и есть в костантине
градѣ. ю созда. елговѣрный цръ. иоустианъ. в лѣ. с. нї. ста на цръство и
бы вѣ црѣва є. лѣ. дд.

Есть създаниe в костантинѣ градѣ, стыа вѣжниа великой цркви, зовемыа
стыа софїа. праbee возвиде ю великии цръ костантинu похлоупо подобно¹⁾
стго агатоника²⁾, и скѣчава постѣви. и иныи многиe цркви, до лѣта феѡ-
досія велика. Бѣ вторыи съворъ в костантинѣ градѣ. в лѣ. є. ѿ. пг, въоз-
стибше бѣо арбѣане. попалиша покрѣ стыа софїа нектарен³⁾ патриархъ. съ-
даше бо стѣни ириниѣ вѣтасен⁴⁾, и създа костантинu цръ. миноуста⁵⁾ два
лѣта стояше непокоренна; Цръ же феѡдосіи покелѣ роумиан⁶⁾ магистроу
да покрыетъ ю мрамором; по лѣ. мѣтѣ феѡдосіа цръ. и по костантине
цири за .с. лѣта. и по извѣнїи на подиуми. .а. и. х.⁴⁾ моу⁷⁾. И въдхнуу
еѣ в оу. елгочѣвому црю. иоустианоу создати црквь стыа, такова⁸⁾ не
бѣ содѣланна вѣдама; Цръ же иоустианu напи стратигѣ свой, и началь-
никѣ и соудїамъ. на всѣ страна. дани събирати по оуроко, вѣ всакїа страны.
восточныа, и западныа, и полоудѣльныа, и полоуноциныа. събравше дани
послаша къ цркви. вѣ всѣ шестро. и, вѣ дани, вѣтство велїе. иако бѣ злата.
х кеnтарен. а сребра. .в. кеnтарен. А ёдина⁵⁾ имѧ ѹк. литръ. Покелѣ црѣ
испытати всюдоу. да како вѣрющоута црквиа столпы. и постоапїа на-
стоапїаже⁶⁾. и преграды дверниа, и аспиды и мраморы, и прочаа⁷⁾ досто-
йтъ цркви и вса побеленна вѣцрѣша, вѣ ветхѣ идолскѣ цркви. и вѣ
ветхѣ вань и домъ. и се некаа жена именѣ марскїа.⁸⁾ да дары .и. столпъ
в зеленай досточиуди, вѣ рима създаний вѣ аверкiana цръ. и писца иоустиана
и лоута⁹⁾. и иоута, привезоша столпы къ цркви иныих же столпѣ .и.
чуднай привезе зеленай вѣ феса. константи страти, и здѣланы вса рабны⁹⁾
и в мѣроу. прочаа столпы вѣвь вѣ кизика. вѣвь вѣ троады. и иныя⁹⁾ вѣ
острова вѣкружнай. црїи и кїзи прислаша. тако⁹⁾ и проча оугодїа же по-
добна цркви, и прѣда венци вса си събраша, вѣ 3. лѣ. вѣ. лѣ. оустиа-

нова црѣба. прѣнаѣнноу ѿ црѣбъа ѿ великаго црѣла кѣстѧнтина зданноу ѿ основы разори. и веци¹⁰⁾ єа прѣно положи, и¹¹⁾ потреby ымѣаше а. зане многоу и вецийленому веци оустройти ємоу, изрѣдне, наѣтъ искоуповать домы бли⁹ тогу соуспаа; Коупленіе. прѣвое. Первоое оубо вдовица нѣкаа ымене, аѣна. домъ єа ысциненъ еѣ⁹. на. сѣп. литръ злата. и посылаше к ней црѣа вѣломжи своа, мола ѿ домоу єа. и ничто⁹ Ѹспѣвахъ. но и сї црѣ шѣ моли ю. ѿ цѣнѣ домъ єа, ѿна⁹ гла ко црѣю. не ҳошоу цѣны приати на домоу своемъ. но и⁹ ҳошени здати црѣбъа бжѣю да погреенна боудоу бли⁹ домоу мое, да ымамъ и а⁹ мѣоу въ дѣл соудны⁹. и ѿбѣщаа црѣа єи погрестї и тогу и по совѣшеннїи црѣви поминати ю. есть же мѣсто домоу єа, сосоудохранительница вса.

Коупленіе. в. в. Нѣкто, астерий каженикъ, и тоуто⁹ вѣаше до⁹ его. и скроѣбащоу астерію сѣло. не хоташе продати домоу своего. црѣа вѣаше прѣнъ не хоташе прѣвидѣти никого. и скроѣбаще црѣа печалоуга ѿ домоу чтѣ ставориги, страгніже магистръ црѣва ымѣніа хранитель. ѿбѣщаа црѣви оустройти се нѣкоен кознаю. Астеріи⁹ любимъ сї подроумїю. кѣнномоу оуристанію ѿ сѣца, магистра⁹ сатвори и, астерія в темници. Быста⁹ дѣл оуристаніа коннаго. наѣ астеріи каженикъ звати в темницы гла, и звѣте ма да кижоу оуристаніе конное. и створю болю црѣбу, и изведоша астерія ис темници на мѣсто сѣдалищоу. идѣже покланяхоуса црѣви. и тѣ створи проданіе домоу своему, на ли. литръ злата, есть же мѣсто домоу єго ѿлтарја весь, и мѣсто дѣбоное до срѣди црѣви. и въ ѿлтаре клада⁹ сѣй еже есть єрда⁹. и написавшй тогу, къ єстероу¹²⁾, и всѣ соуѣклигс. прѣ⁹ искоушеніа коня. оустав же кѣ ветхїй. внегда ысхожаше црѣа на сѣдалище, авѣ течахоу сноузнїи конїй. и миже тогда празновахоу на проповѣданіе кажника и до сї дѣл, тихо ысходати сноузнїи колесници коня.

Коупленіе. трѣе. Деснаа⁹ страва женскаа. до стольпа стѣго василѣ же нѣхто. ыненѣтъ. хитръ члкъ. и⁹ хота⁹ прода⁹ до⁹ свой. проси оу црѣа¹³⁾ тоикмо цѣны на домоу своемъ. но да¹⁴⁾ бѣвайшѣ⁹ коннѣ оуристанії почтѣ боуде⁹ и покланяе⁹ боудо⁹ ѿ четв҃ирех сноусныхъ ф⁹докъ¹⁵⁾. Црѣви же повелѣвшоу на смѣ⁹ бѣти семоу, и въ дѣл настоащаго оуристаніа коннаго сидѣти ємоу средѣ прѣграды. и поклонатися задоу его на смѣ⁹. прѣ⁹ восхоженіа и¹⁶⁾ на колесницы. се бѣ до црѣла блгочѣтваго багранорѣнаго се во в то мѣсто покланяти тогу створи, чѣнья иконы вѣкы ҳа єа ишего. и рождашоу єго чѣноу єгомѣре, и стѣго прѣка и прѣчю ивана. ѿблачаше⁹ са долѣ. тако поконае⁹ бѣвака ко ѿбру⁹ кажника. в рѣзуу велуу исканноу ѿчерьленоу, и⁹ кна⁹ прѣисподнихъ нарицашѣ⁹. и написаша до⁹ єго.

Коупленіе. д. Лѣваа⁹ страва ѿбыше до стольпа стѣго василѣ вѣаше

дō ҳаригóна кажника. тезоименитна, гоуси продающе, и^х продаще дō ской съ блгодареніе¹⁷⁾. на .л. литръ злата. и написаша домъ егò.

Коупленіе. патоé. Долнала¹⁸⁾ часта цркви .л. притворы. и бана, дкртъ ихъ, тоу віаше д0 дамиановъ¹⁷⁾ патрикія селевкійскаго. и проданъ бы д0 егò на .л. десѧ литръ злата, и пріимъ цену егò съ многону радостию да цркви. Шлтараже. и долнала стравы¹⁸⁾ ѿснова тоу, ѿколо ѿснованіе¹⁹⁾ великаго ветхъа. ѿ комарз²⁰⁾ и до гнѣснн притвора, и написаша д0 егò. Пре²¹⁾ ѿснованія црквнаго иноу цркви малоу сътвори прекрасноу кроугоу злато покровененоу во имла стаго іѡанна крѣла. нарицаше²⁰⁾ крѣеніе, и постави бли²¹⁾ виѣшнаго²²⁾ часовника нарицаемое крѣеніе. тако преъявавати ємоу²²⁾ з бояры скойми многа²³⁾ ды. и ѿвѣдати тоу цркви. **И ѿвложеніи стыя софѣа. Црд же іоустіанъ размѣрикъ мѣсто. и обретети во ѿсновѣ венчнй каменъ, и ольтаря да²⁴⁾ и до долныа стравы. **Създаній;** Начайже црб зданіе црквное²⁵⁾ ѿсновы творити. и призыва євтихъа патріарха. сътвори свой. и виша в ризѣ, и сътвори патріархъ мѣтвоу на ѿснованіе цркви, по скончаніи мѣтвы црб іоустіанъ, прїа дѣла скойма роукама и конец²⁶⁾ складеши. и известа возрѣ на на (sic) ибо блгодари ба гла, призри ги на храмъ сей. и сътвори в нѣ ѿбителице севе и оуслыши в нѣ мѣтвоу рабъ ской, и вложи во ѿснованіе прѣвѣте всѣ²⁷⁾. а народ²⁸⁾ стояху дкртъ и по цри начаша виши дѣлати дѣла²⁹⁾ тогда и восходи създа ѿ полаты до стѣи софѣа. тако преъходити ємоу часто и небѣи моу вити ни и кого³⁰⁾. виаше³¹⁾ хитрѣ мастерѣ. р. илѣицій иамитѣ. р. извѣстъ всѣхъ .л. виаше же прѣвѣи зижите³²⁾ михайл. вторыи ігнатій, и вѣи носаціихъ каменъ .л. начаша³³⁾ дѣлати вѣстѣноу стравоу .л. мон³⁴⁾. а западноу .л. мон³⁵⁾. полоуденноу стравоу²⁷⁾ .л. мон³⁶⁾. за немногіи тѣланіе дѣло творахоу. Англъ же гнѣ во снѣ показа цркви какова будети цркви. в котлѣхъ же варахоу каменъ с бодю. и метахоу полоуноциноу стравоу .л. мон³⁷⁾ извѣстъ и складе в воды мѣсто, не извѣстъ та клеевата. и ѿ древа глемѣ вѣрбѣ, оу секахоу вмѣстяще в котлы. и варахоу съ лѣнѣ и творахоута корыта, на .л. оу глы. и монуша по .л. лакѣ, в широтоу. а в долаготоу .л. лакота. Евѣи ѿснованіе стѣни²⁸⁾ .л. лакѣ в толстотоу, а в долаготоу стены .л. саженъ, ѿпрочь шлтаря. и притворовъ,²⁹⁾ а с четырьма притворы .л. премиреніе, а широта тако³⁰⁾. и вѣи видѣти тога аки жалѣзо држаша, и воздѣша³⁰⁾ стѣни на ѿснованіе .л. локти, издано³¹⁾ вѣи злата. тѣ, нектарей. Се³²⁾ вѣдаше здѣ и писаше магистръ. црба илѣнія хранитела сребреникы³³⁾ приношахоу ѿ полаты. и полагахоу в кошици. ³²⁾ и ктѣ возвнесаше³³⁾ камѣ на стѣноу. и ѿ единаго камене прїимахоу по сребреникоу. Црд же не велаشه нѣ единаго ихъ прїишидѣти, и се тако³⁴⁾ виаше единъ³⁵⁾ ѿ носаціихъ похули црб. и бездохноу³⁶⁾ и негоб³⁷⁾а. и аѣ**

падъ на земли и скроушился і оумре, стѣнали же пребо⁸ вышающимса и великии столпъ рымскай стаёшай зелены, и мраморныи. и всёмъ столпомъ во цркви: оуже по подъ комары, ³⁴⁾ столпъ. и. кромъ зада. а дверей вѣи по всей цркви. тѣи. именитай црквей. Црб же подвизася и срца къ ббю. въ ползда вѣ не спаше но много тѣланіе прилежаніе имѣаше и свѣтлай цркви. тако приходити емоу многаждя и видѣти секоуща каменъ, и древодѣниа и всѧ дѣлающаа стройителѣ. и вѣи и. и си зра црб многотѣланіемъ. ³⁵⁾ вся имѣти повелѣвшее, тѣи оуго и ѿпрѣча мѣди дааше ³⁶⁾ имъ: въ коиндо во налю єдинѹ, илъ два³⁷ по зланикуу, илъ волѣ даваше и. ѿблачашежеса црб и са въ тонкоу и вѣлоу поневоу. и оугою тѣменъ имѣаше на гльвѣ своеи, и въ роуци своеи имѣаше жезлъ. возвиге комары въсточныа и западныа и сѣверныа и южныа. и сиа покры имѣко побалныа ³⁷⁾ комарами, възвиге стѣноу ³⁸⁾. Еи. саженъ. и не вѣи сребреникъ принести и полаты. Въ дна соуботныи въ, чѣ г. повелѣ страти дѣлателѣ всѣи, и хитрецѣ, ити ко црю на ѿбѣ, сшѣже преѣнныи йгнатей. прѣбы вижителъ на стенѣ, ѿстави сна своего исаїа. Еи. лѣтъ соуциа стрециа вижителныа съсоуды, идѣже вижаше на деснѣи странѣ.

Чюдо первое и авленіи гнамъ англѧ. Седащоу ³⁹⁾ ѿтрокоу на стенѣ, ивѣи емоу ѿтрокъ какникъ во свѣтлоу ѿдежоу ѿдѣанъ, красенъ взорю. тако и црбы полаты поущенъ. И гла какникъ. исай сноу йгнѣевоу, что рѣ не скопчаныя дѣла вѣти зижоущей. и въ ѿставлыше дѣло ѿндоша ѿбѣдаты ко црю, и гла емоу ѿтрокъ имѣко господиѣ мой скоро прїидоу, и гла какникъ. ии. но шѣ р҃цѣ имъ. тѣи вѣи ко исполненію дѣла. ѿтрокоу глыщоу противъ имѣко не имамъ ѿставити съсоудъ. да не погибнѣтъ чтѣ и и, и је емоу какни. иди скоро и р҃цѣ имъ, да прїидоу скорѣе. и а³ тако кленоутиса. тако ми стыла соуфѣа, єже еста слобо вѣти, ии зижемыя цркви и не ѿндоу ѿсюдоу. доидеже возбрѣтиши сѣмо, здѣ вѣи повелено ми є преебѣвати и хранити и славы вѣти. Отаже слышавъ ѿтрокъ. иде ко ѿндуоу своемоу, и къ прѹчи дѣлателѣ, ³⁹⁾ ѿставивъ тоу англѧ гнамъ хранаща зданіа, и побѣда ѿндуоу своимоу. и всѣи прѹчи, и вѣста ѿндуи веде ико црю оуетіаноу. И слышавъ се црб и отрокъ и съзыва всѧ книжницы, ⁴⁰⁾ и ѿтрокы своя. и показа емоу всѧ по єдиному гла, єгда еста ли се илъ ии. и је ѿтробъ. ии єдинже еста и сиа какниковъ подобенъ еста ѿномоу какникову, имѣко вѣи въ вѣлѣ риза. и и обличеніа его имѣко ѿгни исходити. и разоумѣ црб имѣко англѧ вѣти, и прослави ёа. и радоваши радостію неизреченной имѣко багойзволи євъ на дѣло егдѣ. и паче имѣко оуведи црквиное нареченіе, и еста стѣни соуфѣи слобо вѣти. понеи вѣи не имѣи прѣбеи нареченіа цркви. и труду вѣи емоу и печаль и црковнѣи нареченіи. Црб вѣи ⁴¹⁾ юестіанъ въ себѣ помысли, ⁴²⁾ имѣко къ томоу не воѣратити ѿтроку на зданіе,

тако да храний црквь англъ гнѣ и до скончанія всего мира по клатвѣ его єже сътвори.

Чюдо .в. ѿ недоставшѣ златѣ. Быстѣ на деснѣ стрѣнѣ, идѣ нѣ чѣтина икона великаго ба и спа нїшего ісъ хд, оутвердї пѣстигшѣ зиждѹши, на горнѣй части стѣны и поставльши имъ веरхнамъ столпы, и наиншѣ здати комары и покрывшій около. и бѣ црѣ прискојенъ за ѿскоудѣніе злата. зане⁴³⁾ имѣти съврѣшеніа зданію. быстѣ въ соубѣныи днѣ. стоящоу црю горѣ на зданій стѣнѣ, ⁴⁴⁾ и хоташи возбигноути веरхъ .въ. д. ча днѣнъ авѣи црю моу⁴⁵⁾ казникъ въ еѣла ризѣ, и гла ємоу что скорбниши вѣко. и гла ємоу црѣ. таико неиманіа съврѣшеніа зданію. ⁴⁶⁾ и ъе казникъ заоутра скоро повели прийти ко мнѣ вѣможа свой. и даши злата єлико хощеши. заураже пришѣ казникъ ъе црю, до комосу ⁴⁷⁾ повелиши воспrijати злato. црѣ посла къ нимъ магистра, и василій да стройтела, ⁴⁸⁾ и феѡдосія патрикіа, тезоименитна тыковника, и с ними прочіи слоуги и съ ѹ, м'скі и ісаїа ⁴⁹⁾ поимъ казникъ. ѿнде ѿ златѣ вратѣ и пришедшіи имъ на мѣсто труоугїе, твишад полаты новы зданіе. и внидоша съ казникомъ въ полаты, казникъ же ѿвѣрзѣ имъ полатоу єдиноу. и быстѣ полна злата и єдва ѿвѣроша двери. и насыпаша кіиже по ѿблогѣ, ⁵⁰⁾ и приим'ше злato и привезоша ко црю. казникъ же ѿстаса въ полатѣ, пріимъ црѣ злato и спыта и, и бѣ злата .у.г.и. ⁵¹⁾ и оудивиса и ъе имъ на коемъ мѣсте бѣ, ѿни⁵²⁾ возвестиша єму бѣв'шее. и шѣ црѣ съ привѣшими злato. на лѣсто труоугїе и не ѿвѣроша ни єдиноа полатыни храмины. и разоумѣць црѣ таико англъ вѣжий вѣ, и се даръ его и прослави ба.

Чюдо третє ѿ трѣ ѿкоицѣ. єгда⁵³⁾ хоташе съврѣшити стѣнѣ ѿлтаря. и помышлаше црѣ, ѿ просвѣщеній ѿконецъ, ѿвогда оуло во єдиноу комароу просвѣщенію бѣти велаше. таико⁵⁴⁾ и къ прочіи частѣ цркви, и да не возможна сътворити, ѿвогда⁵⁵⁾ двема повелѣваще бѣти. въ єдинъ ѿ днѣ быстѣ въ днѣ соубѣныи, въ .е. ча днѣнъ. англъ гнѣ твишака первое зижителю, въ ѿвѣрази црѧ и гла ємоу. сътвори ѿкоица три пресвѣтла, въ имѧ ѿца и спа и стѣнѣ ах, коупно съ словѣ, и сїи главы ѿнде къ полате, прѣбылъ зижителъ не могы бесѣдовати къ немоу зане скоро ѿнде ѿ него. шѣже въ полатоу ко црю и ъе, ты црю слоба не имаши, ѿвогда ъе велishi ѿкоицѣ сътворити, ѿвогда два⁵⁶⁾ нїнѣ же труи велishi. во имѧ ѿца и спа и стѣнѣ ах. и ъе црѣ и исходила есмь сего днѣнъ и с полаты, мастеръ⁵⁷⁾ поведа црю таилаше ємоу видѣніе таико видѣ англѧ во ѿвѣрази црѧ. и ъе црѣ во истинноу, се англъ вѣжий ⁵⁸⁾ таико ти заповѣда. таико и створи. дѣланіе же црквиное съдѣланно вѣстѣ. вноутруоудоу и внеоудоу, и стѣлпы и стѣны желѣзными и ключами стажеми соу дроу ко дроугоу и соуть недвижими по всѣмъ стѣнамъ ⁵⁹⁾ мешаютъ известѣ съ ачменѣ и скоуделю и з дрѣванїи маслѣемъ

дѣлахѹ. Послаже цѣль во ѿстрѣ цвѣтнѣй, василида стройгелѧ своегѡ и ѹтев-
дора єпаѓха и съдѣлаша тоу керемиды равныи в мѣроу и равныи к дѣлготоу,
великии назнаменны и. ста вѣго посередѣ ѣа⁵³⁾ и неподвижна поможе єи єз
сугто за оутра. и чтоуши количество посылахѹ же ко цѣкви ко ѹклисіа в
долготоу и в' шириноу, г. лакѣ, и мериломъ єстъ .ві. керемиду .и. саженъ,
и създаша тѣми керемидами и тою извѣстїю .д. комары великиа. єгда
начаша здати вѣрхъ по .к. керемидѣ здати⁵⁴⁾ творахѹ; Сѣли⁵⁵⁾ и
създанїй цѣковномъ, в нѣ⁵⁵⁾ мѣтвоу творахѹ, и паки полагахѹ зи-
жоуции друуга. .ві. радиу. и паки вѣваше мѣтка и полагахѹ чтилѣ
на всѣ .ві. ради моци сѣдихъ тако⁵⁶⁾ творахѹ и до скончанїа цѣкви.
сътвориша юношескии предстоаще. посѣ сътвориша предовѣтѣ, и дивныя
и простыя мраморы, позлати⁵⁷⁾ съставы мраморѣ и глыбы столпѣ и преклады
марныя⁵⁸⁾ двокровныя и трикровныя тол'щаже позлащенїа вѣ ико єдиного
полоупреста, покровы⁵⁹⁾ вся вторыи и третии с первыми. и стороныныя и
ѡкѣтѣ .д. притбоы⁵⁷⁾ вся позлати покровы мосты⁶⁰⁾ прѣкеныя оукраси,
различными многожеразными мраморы. ѿкуражныя оукраси вѣлыми и ве-
ликими многоцѣнными мраморы. Сѣтыиже ѿлтарѣ вѣ и стол'пы вся и пре-
грады, и дворы⁵⁸⁾ вся ѿ сребра чѣта. соуциа въ ѿлтарѣ .д. трапезы .и. з. сте-
пеней чистителскай коупно стѣлскими, и съ многоцѣнными престолами съ .д.
ми стол'пы теремеческими. и теремицѣ иже на престолѣ и иные многіе вѣчи
сътвори ѿ сребра чѣта позлащенна в толщоу многоу теремецѣ же раз-
личнѣ зиженемъ оукраси. вѣрхоу же его постави аблоко все злato. имоуши
мѣроу ис ксентарїи и крї злa. имѣши мѣроу .с. кентарїи. и вѣрхоу егo
крїта злата. имоуши мѣроу .б. литрѣ и оукраси и каменемъ драгимъ.

Со съѣмъ трапезъ. Отогнѣ же трапезоу прѣтнѣ сътвори. и чѣнѣшишоу
всего злата и сребра. и каменіа многоцѣннаго. помысли^х таково по-
мѣшишіе сътворити. събокоупи всакъ вециа земноу, и златаже и
сребра, и каменіа драгоцѣннаго. и бисерїа, мѣдиче и проуда юлова и желѣза.
и и вѣсѣи земнай и вложи в горнило разженно. и сматре а⁵⁹⁾ и егда
смѣшишъ подобно юбое, и злии трапезоу во юбре⁸. егда^х истыадѣ⁶⁰⁾ съѣче
ю и постави ю недомысленіоу. и неподобноу коєго^х юбкои зракъ съверша-
хують, ⁶¹⁾ немо^х бо оу члчъ разоумѣти илъ разсмотрити доброды^х.
занеже юбогда злата и вѣсса видаций и, юбогда^х сребрана илъ каменна.
юбогда^х мѣдана илъ желѣзна, ⁶²⁾ ноги^х. на ии же стой сѣла трапеза. и сте-
пени и^х есть около. и сътвориже и злата чѣна и сребра та^х дивитися доб-
роды^х я, всѣ видаций и, и сътвори^х двери, траа прежнаа и сребра и и
злата чѣга, и ины двери, юбви оубо мѣданыи елкетеря, ⁶³⁾ юбки^х сиѡновы ⁶⁴⁾
позлащеннай же тако бѣти всемоу числоу црквишай дверей. тѣ^х е. всеразличнай.
Помысли^х цѣлѣ бѣ црковныи испод ⁶⁵⁾ сътворити сребренъ. и оутоленъ бѣ и

афанинъи, и ѿ зефедочтеуц. и ѿ сюючъа всесовѣтнаго,⁶⁶⁾ извѣстно тако во ємоу,⁶⁷⁾ тако в посаѣднаѧ дній, прїйдоу црѣвіа темнаѧ и возмоу гра сей. Цѣлъ же ѿстоупи ѿ таковаго помышленїа вѣска⁶⁸⁾ на всакъ днѣ среѣренники, и ѿретахоутъ я. се износаще, и вся тщаху к возношенїю его. Црѣвъ създанна бѣ. ъ. моу⁶⁹⁾. рѣкше т'мою. тако⁷⁰⁾ прѣ⁷¹⁾ речен'но бысть. во ѿ. мѣ⁷²⁾, и. в мѣы. о амъвонѣ. Амъвон'же ѿ камени сътвори. ємоу⁷³⁾ и ма, сар'доникий. в настол'пій мѣстѣ⁷⁴⁾ стол'пници⁷⁵⁾ сътвори вси златы и съ аспинѣ каменіе. и с хроустали, и с самбутиро. тако⁷⁶⁾ и веѳхъ амъвон'ныи сътвори зла з висеро. и с сѣтлыми измарагды. веѳхоу⁷⁷⁾ его сътвори крѣзъ зла. ємоуци⁷⁸⁾ висеры великиа, в настол'пна мѣсто постави златы⁷⁹⁾. Оустас⁸⁰⁾ кладаза стѣго принесено бысть из самара. того ради именоуєтса такъ.⁸¹⁾ зане⁸²⁾ гдѣ ншъ .іс хъ к самараныи бесѣдовѣ, и четыре трубы ѿ єрихона принесен'ны бѣша, та⁸³⁾ есть во ѿбра⁸⁴⁾ труубѣ, та⁸⁵⁾ дрѣжаху тоїа англи. іегда падоша стѣны єрихону. Чѣнныи⁸⁶⁾ крѣзъ, иже стой ииѣ в сосудохранилищы. е⁸⁷⁾ есть мѣра возрастга га нашего іс хъ, тако⁸⁸⁾ извѣстно измѣренъ бѣ ѿ вѣрнѣ члѣвъ и⁸⁹⁾ во іеримѣ. и сего ра⁹⁰⁾ ѿбложи среѣро чѣлъ и злато, и каменіемъ мнѣцѣнныи. то⁹¹⁾ въ крѣзъ и до днѣшина днѣ. недоуги различныи исцѣлѣ, и вѣсы ѿ члѣвъ прогоняется. Цѣлъ же иоустинъ во всако стол'пѣ долѣ и горѣ честасныа моции стѣй вложи, сътвори⁹²⁾ и съсоуды. є. празникъ златый⁹³⁾, сѣнными многоразличными ѿбразы. и паки ѿ єнѣли. сѣнныя руукомож, и горлицы⁹⁴⁾ ком'калицица, блюдо вся злата, с каменіемъ драго. и с жемчюгомъ числѣ, є. йн'дитїа⁹⁵⁾ злата с каменіемъ драго. є. да веудѣ в кийжо празникъ различи. сътвориже платы ком'каныиа. є. вся златай с жем'чугомъ, и с каменіемъ многоцѣнныи. єнѣли. є. по дѣма кен'тарима златы. и кадиллици .є. вся златы с каменіемъ, по єдиной кентарии и сѣтилинику. є. ємоуци, вся по .м. лингр грѣзнѣ, и паникан'дї амбоннѣ и ѿлтајнї (sic) съ дѣмъ жен'скими. є. и съ притворы⁹⁶⁾. Оустас⁹⁷⁾ притажен'е. тѣ. ѿ египта⁹⁸⁾. и ѿ кин'дїа,⁹⁹⁾ и ѿ востока¹⁰⁰⁾, и запада. и сїа събра потребоу цѣви. таковы¹⁰¹⁾ празники оустави взимати масла древленого. є. корчагъ. вина. є. корчагъ. хлѣбъ. є. постави клирикъ. є. єдиноу ѿ чѣнтель до послѣднїи певецъ. є. раздѣлающи на .є. нали, дастъ же клиросъ ѿколнаа кѣлїа по чиноу ихъ. и пѣвцѣ храмини постойныи¹⁰²⁾. Сътвори¹⁰³⁾ и крѣзы великии златы. ѿ всакого каменіа ємоуци¹⁰⁴⁾ цѣноу .є. кен'тарин. и свѣтили дѣ вѣлицы ѿ стекла чѣаго, ємоуци златыа ноги вся, кен'тарин єдинаго и веѳхоу постави на ии свѣчи дѣ вѣлици. позлащен'ныи съ каменіемъ драго, в цѣноу єдинаго кен'тарин. сътвориже и ина свѣтила .и. превелики, ѿ среѣро чѣга, и ина же свѣтила сътвориша .и. в высотоу моужеви єдиноу достойтъ¹⁰⁵⁾ во ѿлтарин. Амъвон'же токтооудоу¹⁰⁶⁾ всего златы,

дон'деже⁸²) взимаше юг егип'та. тъе, кентарий взимаше. Великии оуко кон'-станининъ ю саюриа цръа пер'скаго. и ю иныи многи. оустави предвѣтъ оуко цркви, кромъ сїннамъ союуда⁸³). и сеѧ ю приходашъ тоу, но ю всакіа веции цръбы .б. и .с. кентарий злата. Іоустіанъ цръа ёдинъ нача, ёдинъ и сверши стоюю соютию. чиодо⁸⁴ юбдер'жаше видашъ таюовою цркви, како⁸⁵ юблеющашеса⁸⁴) свѣтѣ, вѣстъ во всѧ свѣтла ю злата⁸⁵ и среєра. и жем'чуга. ю всакого прочаго оукрашеніа. подобно⁸⁶ не мало оудивленіе баше видашъ. мраморъ различиѣ аки море видомо баше; аки рекоу прѣотекоу ѹшоу .д. ю црквиа, четыре рекы наре, исходаша изъ рага. и положи законъ да кого⁸⁷ по градѣ свой, юлачкааса стане⁸⁸ на ни. сотвориже и во крѣтилици, юколо кладаза и притворъ, левы каменный юзносациа водоу ютъ оустъ свой на оумоленіе⁸⁸) прости рюлени. На деснии⁸⁹ странѣ сотвори море пади ёдиной во⁹⁰вышено тѣко восторити водѣ. лѣствицоу⁹¹ ёдину постави на восторженіе чѣтире⁹². прамо лицеу прѣемлющемоу водоу и сѣдала .б. а'ба сернѣ; юрелъ⁹³ и зааца телецъ,⁹⁴ и вранъ .б. сотвори. и вода и исходаше изъ оуста и, на оумоленіе чѣтире⁹² тѣсто⁹⁵ нарече л'вове, идѣ⁹⁶ восторже храминъ позлащеноу да хотаще⁸⁸) емоу въ цркви спати къ ней. красотоу⁹⁷ и прѣ⁹⁸ рекохѣ, и превеличество доброты таюовыа цркви кто исковѣ. Великии⁹⁹ цръа юустіанъ сотвори стоюю соютию, съ всѣми сїнными съсоуды ёа. мѣа. сѣ. юс, днѣ. исшѣже и с полаты и прѣиде въ двери а'гоустіа и сѣда на честверосноуеній колесницы. и закла воловъ. .а. и ювецъ .с., єленей. .х. .г.⁹⁰) п'шеницы. (в). и т. споудовъ, и да ёа оубогымъ. въ тый днѣ до траего чѣ пришедшоу⁹¹ емоу ко краснай двери. с патріархомъ єв'тихѣ. и ютор'гнѣвса ю патріарховоу роукоу и тѣ до ам'она. И воздвиже роуце на юбо и ю слава сподоблшемоу ма таюовоѣ дѣло свер'шити. юдолѣ⁹² ти соломонѣ. тѣко не оуготовалъ ёси таюовыа красоты въ домоу гнѣ въ стаа стѣ, тѣко⁹³ азъ оустрий. во входѣже дѣстъ людѣ⁹⁴ злата .г. кентарий стратигоу магистроу сїа простиав'шоу на землю. Заутра⁹⁵ сотвори юбер'зеніе бол'ша праавъ, заклавъ ж'ртвы до стѣ бгоавленіи. до .ei. днѣни пиръ твораше и роужаше и вѣгодара ёа. и та⁹⁶ скончѣ желаніе дѣла своего, и радобашѣ въ сеѧ до скочаніа своеї живота. Благовѣрныи великии⁹⁹ цръа юустіанъ, пожиже по създаніи стыа союти .б. и лѣ⁹⁷ до преставленіа своеї цръа же великии багородныи оустіанъ, преда тѣпра цркви, да поетса, емоу⁹⁸ ёсть начало, ёдиночадыи сїи. слово бжїе, при тѣ антишъи вѣжіи гра, нарицати начатъ. попани⁹⁹, рек'ше оустритеніе. прѣатъ начало праиновати, е⁹⁹ ёсть приученъ ко гдѣскай праизникѣ. и бжїтвенныи злѣоуста глатъ въ шесты днѣни сотвори бѣа дѣла свое всѧ, тѣко⁹³ ёсть писан'но, въ сед'мийже днѣ почїи. тѣмъ⁹⁹ въ послѣднай днїи бжїе слово изволи, взыскати и спѣти погиб'шаха, и въплощѣ тѣ⁹⁹ юбрѣзѣ по числу днѣ, всего

мирооткровеніа праѣникъ предастъ на' своєго смотреніа первыи⁸⁸ есть дѣлъ коренъ праѣнико, хъбо волошено по зачатіи ѿ стыя дѣца тѣа. второе роженіе. просвѣщеніе. Г. ѿ стрѣти ѿсвѣщенны дѣлъ д. преславное вскѣніе. вно⁸⁹ во исподній выѣзъ сїтъ ишъ, вскѣсъ съ собою прѣныдѣлъ вѣровавшій .е. еже на ибо вознесеніе таѣко в четвертоокъ недѣлнаго днія. бѣ .б. ⁹⁰) чаѣмое всѣ⁹¹ мертвѣй вскѣніе, велии прѣимны дѣлъ. ⁹²) тогда праѣнство истинно, съ многого радостию ѵеселіе, хотѧщий наслѣдіе ихъ же оухо не слыша и ико не видѣ. ни на срѣце члкоу не взыде, и⁹³ оуготова єй любащій его ѿ сї таѣко бесѣдоуетъ чѣнныи злѣоуста. По сї же при цѣтвѣй, того оустіана, ишѣ море ѿ предѣлъ свой, затри поприща, въ сїгруны фракийскїа, ѵеси многы и села погоуби⁹⁴ и члкы многыи потопи⁹⁵, и пакы во⁹⁶рати⁹⁷ и воста нарѣ глемай зеленосинїи немногого ⁹⁸) неподобнї. всхѣщеніе и оугѣйство. и за⁹⁹женіе бо градѣ сїтворшій, и на¹⁰⁰етъ цра ипатіа на подроумїи. многымъ же стекшиимъ людѣ, наполнишю подроумїю люден. побелѣ, іоустіанъ людѣ свой. и бо¹⁰¹ ѿбы¹⁰² свѣише ини¹⁰³, нѣже. снизу сїдалници. стрѣлалюще ¹⁰⁴) изъниша .а. въ иихъ же ипатіа моу оубѣи таѣко цѣкѣй венецъ на сѧ возвожи.

Сти стыа софѣа прѣности вѣжіа. Цѣкви вѣжіа софѣа, прѣтакъ дѣва вѣца. (т) Сијѣчъ вѣжѣвеннай дѣла, неизгланнаго дѣастка чѣтога, смиренънаѧ мѣости истинна; сти. Імѣе на глаголю хъа. (т). Слава бо ¹⁰⁵) мѣость ¹⁰⁶) сијъ и слѣво вѣжіе, сти. Простерта¹⁰⁷ нѣса прѣвыспрѣ гда (т) Преклонъ бо нѣса, и сијъ въ дѣбу чѣтоу. елико бо и любѣ дѣаство подобается вѣци. сїа бо ѹ¹⁰⁸ сијъ и слѣво вѣжіе. га іѣ хъа любащій бо дѣаство, ражаю словеса дѣтѣлнай. рекшѣ неразоумныа наоучаютъ. сти. Гїю же возлюби прѣтка и крѣла, крѣти гда. (т). Оуставъ дѣаства. показавъ жестокоѣ ѿ вѣстѣ жити. сти. Імѣже дѣаство ліце дѣне ѿгнено. (т) Огнъ бо є вѣжѣво, попадаю страсти таѣнныа просвѣщаа¹⁰⁹ дѣсу чѣтоу; сти. Іматда¹¹⁰ на оушима торици ¹¹¹), є¹¹² и дѣгли имоу¹¹³ (т). Житие бо чѣтоу съ дѣглы равно є. торици¹¹⁴ соутъ покойще стго дхъа. сти. На глаголъ еа венецъ цѣкѣй. (т) Смиренна во мѣость ¹¹⁵) цѣткоу¹¹⁶ стрѣтѣ. сти. Санъ¹¹⁷ препоясаніа ѿ чреслѣ¹¹⁸ (т). Обра¹¹⁹ старабѣйшины ства и стасства¹²⁰). сти. К роуцѣ¹²¹ држаше скипетръ. (т). Цѣлскіи санъ. сти. Іматда¹²² крилѣ ѿгненѣ ѿри. (т): Бысокопариновое цѣтство ¹²³). и разоу скорѣ таѣлается. сило бо зрачна сїа птица, любающи бо мѣость. егда бо видѣ лобъца више возаѣтаѣтъ таѣко бо любаши дѣаство. неоудсеб оулобленіи бѣваютъ ѿ лобцѣ диабола. сти. К шоуйцы¹²⁴ Іматда сбитокъ написанъ. (т). К немъ¹²⁵ соу написаны нѣдовѣдомыа сїкровенънаѧ тайны. рекшѣ преданнаѧ писаніа видѣти, непостижна бо соутъ вѣжѣвеннай дѣиства, ни англобъ, ни члкобъ. сти. Одѣаніе же свѣтга прѣтъ, на немъ¹²⁶ сидѣ. (т) Оного ¹²⁷) воудоущаго свѣтга покойще аблаетъ. сти. Оутвер-

жена^х сед'мию стопъ. (т^в) Сед'мію дх^а даюваній. что во йсайнѣ пръгествѣ писанно. стї. Но сѣ Ѯмъ на камени. (т^в) На сѣ во Ѯе камени созижоу црквѧ мою, и пакы Ѯе на камени ма вѣры оутверди. Софья промышль вѣжна. то лкованіе стѣни соборнѣй и аплиствѣи цркви. Дѣлство ѿера^з вѣжні, ю дѣы во родися гдѣ. дѣлство почте, еліко во бесплотенъ. и ке^телесенъ гдѣ, толико чѣтотѣ и вѣистлѣнію плоти нашеѧ юдоуетса. Дѣлство наполняется горюю тварю и мѣсто, и^х истоциша юпашїй англи. Еліко во англи вѣшче члкъ смртнай. толико дѣлственичество, жени^хихъ са чѣнїе. Тако по ѿеразу вѣжні лѣпо мы есть жити хѣни, почести дѣлство плоти тѣнїа и кала оубѣгающе¹⁰¹), и дивно^х неплѣн'юу вѣти члкоу¹⁰²) вѣ^з тла. Чѣтотою хѣбѣ волошенiemъ неплѣнно ю дѣвы. Приведоутса Ѯе црю дѣвы по ней. сири^х дѣлствен'я дша, тѣмъ скорбите¹⁰³) сѧна во мы ѿеца гла идѣ^з а^з боудоу тоу и слоуга мои боудѣ.

Соф'єа премъртвъстъ вѣжіа. тѣкованіе стѣнъ содѣїи.¹⁰⁴⁾ и апѣкстен цркви. Цркви єста нѣо земноѣ, и хра мѣни славѣ бо в ней ба аже¹⁰⁵⁾ на нѣсі. Вѣрхъ є црквиныи¹⁰⁶⁾ глаава гнѧ. А шлтарь є пуртль вѣжіи¹⁰⁷⁾. А трапеза пе рси гнѧ, Андигіа¹⁰⁸⁾ єста нѣдра дѣбыа; Антимисъ єста написаныи тител на крѣтѣ, Илѣ пла им' же закрыша очи емоу вѣюще. прорцы же, кто є оударившіи та, А ветсем' же, на тѣмени, іерофѣбъ¹⁰⁹⁾ лежаше платъ злѣ, на нем' же написанъ прибегъ вѣжіи гнѧлаа и ма вѣжіе, азъ есмъ сый. Литонъ єста плаща-ница, єнъ ѿбѣи іѡсифъ ха, ли пакы литонъ єсть. Егда посла пилатъ мечника по .їса зѣа на соу¹¹⁰⁾ ще. сдѣ оушевъ свой съ глыбы простре по землю¹¹⁰⁾. Гдѣ сидоу стоупай и прииде на сос¹¹¹⁾ ще, егда прийде к пилатоу .їсѣ, ѿба полы его баходу¹¹¹⁾ свипетри, и поклонишася скипетрѣ .їсви, недви-жими никимъ. тѣ ради вхѣ с рипидами творѣ. Дискѣ єста и потира ѿбѣи гнѣи. И паки потира є гнѣза копейнаа. им' же да вкоусѣ вси вѣжества. Сѣна єста рѣбра гнѧ. А соудара¹¹²⁾ вѣ оуброуса мѣсто иже вѣ на глаавѣ его. И дѣрѣ єста ѿблакъ нѣнай. иже на сѣнїю прѣваго закона. А лжица єста стаа вѣа, прымшіи нѣнай хлѣвъ ха вѣ чрѣвѣ; А доя хс. А кѣлнца єста, чесовѣство. А ѿгна вѣжтво. А тумиа дѣхъ стыи. А свѣтилиникъ прѣтча. илѣ строгоуше копіе су породы. Олтарѣ малам ѿба полы, разлоученіа рѣ прѣнаѣ и грѣшил. А то'лпци¹¹³⁾ ѿлтарнїи соута колѣна гнѧ. Двери нѣнай чинъ, ан'глѣскіи. Амбонъ єста гора раб'наа. по прѣоку, ъе во на горѣ рабне вознести знаменіе. Знаменіе стое єналіе. Свѣтила ѿба полы соута. англа сидѣвъша оу глаавы. и оу ногоу во грѣвѣ гнѣи. Илѣ пакы, амбо¹¹⁴⁾ єсты, ѿваленыи каменъ ѿ грѣ, Диаконъ на ам'бонѣ англѣ є сидѣвы на грѣвѣ и вѣжнїе проповѣда. Паникадила соута вѣнїи и строгоуше гробы.

Приложникъ ^ї, по пер'вомуу законоу стояху вѣ вси вѣ до саженіа ієрѣїка, ¹¹⁴⁾ и излазахоу. Главоу црквиною дражитъ хс. а шен, апли. а пазоуши ¹¹⁵⁾, єталисти. а поасъ празницы, а двери алтарю ѿбра³ спсовъ.

ПРИЛОЖЕНИЯ.

I. Выписка изъ Хронографа по рукописи первой половины XVI вѣка, въ листѣ; принадл. профессору Т. И. Буслаеву.

(л. 290—291).

Глава 137. Сѣи създѣ цркви храмъ вѣ моего. нѣо нижнѣе ємоу³ мню и серафими дивашеска чудатса. Аще вѣ извѣлитъ вѣ жити въ рѣкотво-реніи. въ сѣ всакъски пребываѣтъ. и гдѣ вѣ индѣ. і єгда помыслѣ таکовъ творити црквь. аглѣ показа ємоу вѣ во снѣ зданіе црквиное. и положено вѣ основаніе црквиноя стенаи толстота .к. лакб. а вдоаль стѣ саженъ ѿпрѣчъ притворъ. а счетырьми притворы. ро. саженъ. а приделовъ рѣкъ ше цркви оу нѣа. тѣ. колико днѣ въ годъ. на всакъ днѣ цркви. въ коего жто стѣго имѧ. Събрѣже на таکовѣ дѣло даніе во всѣ прѣвѣ на .н. ѿстрѣвъ. х. кентинареи злата. а сребра. в. кентинареи. і єдинъ кентинаръ иматъ сто и .н. лѣтъ. а лѣтъ. потора грибейки а золотниковъ. об. въ лѣтре. И толико оубѣ црквь тѣаніе имѣ на таکовѣ ежтвеное дѣло. не тобиу надо ѿснованіе. но єгда създаваихъ два" на десѧтъ ярдовъ. тогда патріархъ съ епѣпъ и съ сѣченіики мѣтву творахон. и мосчи сѣмъ (мчнкъ) полагахон по стенаи. сице сотѣръ и до вѣръ. ѿ златѣ съ дастъ ємоу злато аглѣ. Недоставшоу³ златон. но все оу же црквиное имѣніе истощи и скорбаше црквь. тѣбиса ємоу аглѣ въ ѿбразѣ каженника. и гла ємоу послѣ и а³ тѣвѣ да злата єліко трагчеши. црквь же послѣ на двадесѧтъ возѣ. и прѣидоша на мѣсто каженника глемоे трайоу глено. и обрѣтоша полаты нобозданы. ѿбразъ³ кажниковъ єдинъ и вѣ полна злата. и насапѣвшѣ возѣ скоа прѣидоша къ цркви. црквь же превеси. и бѣ .рп. кентинареи. потомже послѣ црквь видѣти полаты на то³ мѣсто и не обрѣтоша ничто³. и разумѣша тѣко аглѣ вѣ вѣжіи и прославиша вѣ. ѿ трѣ ѿблѣцехъ. И помышлыше црквь сотворити въ алтари два" ѿблѣца ѿбогда три. и тѣбиса аглѣ въ ѿбразѣ цркви началоуетреци; и повелѣ три оконца сътворити въ ѿбра³ рече ѿбца и сна и стѣго ахъ. ѿ именованіи цркви ѿблѣц. И паки въ мнѣзѣ размышленіи црквь въ кѣ имѧ нареши цркви. и єгда ѿтойдоша хитрецы на ѿбѣда къ цркви.

поставиша ѿтрокà стрециј ѿрѹдїе. и таиса ѿгѓаз гнда въ образѣ ка-
жениника, и послѣ ѿтрокà рекъ иди и рцы дѣлат'лемъ, да не коснѣ тamo
отрок'же не хотѧше ѿстѣвти ѿрѹдїа и пойти. казенникъ рече а⁸ кленѹ-
тица въ йма софїа премѣости вѣжѣ слоба во єгоже йм цркви сїа сїежетса.
ако а⁸ стражка приставле єсм' цркви сїа. ѿтрокъ ше сказа цркви. ѿнъ
пришѣ никого ѿврѣте. и разоумѣко ѿгѓаз вѣжїи вѣ и прослави бга. и
въздрѣбаса зѣбо ѿко таи ємѹ бг҃а како хб҃ие нарециј цркви. Толико
помѣшие положи цркви. ѿко прѣже всѣ самъ нача зданїе брѣнїе и каменіемъ
и пото воларе єгд и вси хитрецы. Прѣлъ же црквиныи сїце сътвори. събравъ
едино злato и сребро и бисерїе. и каменіе многопѣнино и мѣда и олово.
и желѣзо и ѿ всѣх вецинъ, и вложи въ горѣнїи. и єгда смѣшиша солиа
трапе(SOU) вмѣсто ед. и бѣ красота трапезы сирѣ престола неизреченїя. и
недомыслена оу碌и члвчи. зане⁹ оубо ѿвогда злата таилашеса. ѿвогда
сребренла. ѿвогда каменъ драгий. и ѿвогда инако. амбонъ же злato и
сребро и каменїе драгий оукраси тако и двери. єго¹⁰ не може оумъ члвч
постигнѹти. и покровъ црквиныи тако¹¹ злato оукраси. възходитъ же и
мостъ црквиныи вѣса сребренъ сътворити. и възраненъ бѣ ѿ звѣздочетъ
ко въ послѣднїй дни гдѣ глхуу црѣко тѣмное и взмѹ градъ. єгда¹²
совершь зданїе и оукраси всѣчскими добродами. со многомъ радостю
молашеса цркви въ цркви гла. оубремоудрѣ та соломене и прѣд. сътвори
пиръ всѣ гражаномъ и пришелце на многи дни, иже пребоходи всакого
числа.

II. Варианты по рукописи Синодальной Библиотеки XVII века,
№ 818.

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1) Пѣнъ. | 11) ии. |
| 2) и стго ѿакани. | 12) єстгерб. |
| 3) иинѣ ветсѣй. | 13) не. |
| 4) на дѹмѣ ѿах мѹжъ. | 14) Находятся пропущенныя 32. |
| 5) Послѣ этого слова прибавлено:
кетара. | этимъ слова: и на. |
| 6) и постолныа настопиаже. | 15) ѿздовъ. |
| 7) и прочайа достой цркви. | 16) Этого слова неТЬ. |
| 8) макиа. | 17) домениановъ. |
| 9) равны въ широтѣ и равны въ дѣ-
гогѣ. равны въ мѣрѣ. | 18) комары. |
| 10) вециа. | 19) ѿснований. |
| | 20) нарицалъ. |
| | 21) вѣчнаго. |

- 22) Прибавлено за этимъ тѣгъ.
23) Этого слова нѣтъ.
24) и ковѣзъ.
25) на югъ.
26) ми ханикъ.
27) меша хъ.
28) Этого слова нѣтъ.
29) притвора.
30) коздѣлаша.
31) изда тинна.
32) в часнице.
33) вознесоша.
34) и великимъ столпомъ римскимъ
ставшимъ зеленѣ. и мраморомъ
и всѣмъ поставленімъ, во
цѣкви 8же пѣ вѣрѣ и по комары.
35) много тщаниѣ имѣлъ.
36) благода раше.
37) побалными.
38) возвѣ ша же стѣнѣ.
39) зижѣ итгемъ.
40) камники.
41) же.
42) соѣт в соѣт помысли.
43) Послѣ этого слова стоитъ про-
пущенное въ напечатанномъ
спискѣ: не.
44) горѣ зданію зданіи.
45) гла цѣлъ здания рѣ тѣко не имѣ
совершенѣа зданію.
46) да покелиши.
47) стратига магистра и васида
стройтеля.
48) и сиа.
49) по ѿлагомъ.
50) рѣ.
51) Находится пропущенное за этимъ
въ напечатанномъ спискѣ слово:
еѣ.
- 52) и сѣтъ недвижимъ всѣма сѣ-
намъ.
53) велий назнамена наѣ тако бѣзъ.
посѣтъ еѧ.
54) зданіа.
55) ѿ созданіи цѣковиѣ млѣтъ тво-
рѣхъ.
56) комѣры.
57) с перѣвѣми и стороннѣми шкѣтъ
и притворы всѣ покровы по-
злати.
58) двери.
59) и сматреса.
60) егда же оу стѣдѣ.
61) ко егождо во и ѿбон зракъ со-
верша ѹ.
62) ѿвогда же ѿлована или прудана
или желѣзна.
63) и електоръ.
64) слоновы.
65) стрѣ.
66) всесвѣтнаго.
67) извѣстиста бо ємъ.
68) мѣсяце.
69) в на столпѣ мѣсто.
70) столпциже.
71) и преимѣще.
72) постави златавстъ.
73) Послѣ этого слова стоитъ про-
пущенное въ напечатанномъ
спискѣ: занеже на немъ.
74) златосѣнными и многорѣлич-
ными.
75) и голце.
76) индѣ златы.
77) притажаніе..... ѿ и н'дѣлъ.
78) Послѣ этого слова прибавлено:
и асиа.
79) ѿсовныа.

- 80) до стоянъ.
81) токмо Ѹдѣ'.
82) да н' же.
83) Это испорченное мѣсто читается:
Бѣлики" ѿко костантина ѿ
сафкамъ цркв перѣкаго и ѿ иныи
многиѣ ѹстави приимати. сеже ѿ
единаго єгипта илѧ увидѣниѣ
таковаѣ цркви кромѣ сїенныѣ
согр'.
- 84) како блещашеса.
85) ко ж о.
86) ѿмовениѣ.
87) Это слово пропущено.
88) да ходаше ємъ в' цркви и спати
в' не.
89) Послѣ этого: венре въ а, котко въ
и кокош'.
- 90) Послѣ этого пропущено: сѣто
дѣха пришествие. з' членое всѣмъ
мртвымъ в' ѿрнїѣ.
- 91) велами непремѣнныѣ днѣ.
92) многих подобныихъ.
93) овѣи же сбыше ииниже снизу сѣ-
далициа стрѣлающе.
- 94) глава.
- 95) мѣроости.
96) тороцы.
97) смиренна ѿ мѣроость.
98) Этого слова нѣтъ.
99) высокопарикоѣ прѣчество.
100) иного.
101) ѿблакиюще.
102) лко.
103) не скорбити.
104) Эта очевидная описка не по-
вторяется въ спискѣ № 818:
соборно.
105) лко.
106) Ерзъ цркви єста...
107) Послѣ этого прибавлено: или
паки ѿлтарь єста гробъ Гнъ.
108) индѣтка.
109) євреѣвъ.
110) Послѣ этого слова прибавлено:
и рѣ.
111) виѣхъ.
112) исчадаръ.
113) столпци.
114) посажениа и єврѣевъ.
115) пазѣхъ.



О РУССКИХЪ НАРОДНЫХЪ КНИГАХЪ И ЛУБОЧНЫХЪ ИЗДАНІЯХЪ.

ЛУБОЧНЫЯ КАРТИНКИ РУССКАГО НАРОДА ВЪ МОСКОВСКОМЪ МИРѢ. Соч.
Снегирева. Москва. 1861.

HISTOIRE DES LIVRES POPULAIRES, pas *Charles Nizard*. Paris. 1854.
Двѣ части.

I.

Лубочные издания съ картинками не въ одной Россіи составляютъ главный отдѣль *народной литературы*. Было время, когда онѣ входили въ общее достояніе всякаго грамотнаго человѣка, безъ различія состояній и званія и, сверхъ-того, удовлетворяли любознательности безграмотныхъ тѣмъ картинками, которыя постоянно сопровождаются текстомъ. Начало этихъ изданій относится къ эпохѣ, предшествующей собственному печатанію, производимому подвижными буквами. Рисунки съ объяснительнымъ текстомъ вырѣзывались на деревѣ, и, смотря по объему предмета, выпускались или отдѣльными листами, или тетрадями. Отдѣльные листы употреблялись не только для чтенія, но и для украшенія на стѣнахъ, а съ священными изображеніями замѣняли даже икону. Эта обычай доселѣ сохранился между русскими мужиками, которые, рядомъ съ иконами, украшаютъ передній уголъ избы лубочными картинками.

Чтѣ въ XV столѣтіи было на Западѣ общимъ достояніемъ всѣхъ и каждого, тѣ въ настоящее время, вслѣдствіе успѣховъ образованности, разъединившей сословія, осталось только въ низшихъ слояхъ населенія. Въ Германіи, Франціи, Италии, простой народъ и доселѣ пробавляется лубочными

изданіями, въ родѣ нашихъ картинокъ, изображающихъ страшный судъ, лѣстницу грѣховъ и добродѣтелей и т. п. Этотъ фактъ служитъ неопровергимымъ доказательствомъ той мысли, что образованность каждого изъ современныхъ намъ европейскихъ народовъ не подчиняется одному общему уровню, а представляетъ цѣлый рядъ ступеней, обозначаемыхъ историческими развитіемъ сословій и вообще жителей разныхъ мѣстностей, входящихъ въ составъ государства. Потому народность каждой страны представляеть намъ въ настоящее время не только послѣдніе результаты европейской цивилизаціи, но и древнѣйшіе слои исторического развитія, такъ-скажать, застывшіе и окаменѣвшіе въ нравахъ и обычаяхъ простонародья, и чтобы основательно судить о народности какого-либо народа, недостаточно ограничиться высшими и наиболѣе развитыми ея представителями, а слѣдуетъ съ равнымъ вниманіемъ обращаться къ интересамъ и убѣжденіямъ массъ, прочно уложившимся въ нравственной физіономіи народа въ разныя времена. Исторія народа, будучи рассматриваема съ этой точки зреянія, оказывается не прошедшімъ уже процессомъ, черезъ который достигалъ народъ до современныхъ результатовъ, не отжившую жизнью, къ которой неѣть возврата, не подмостками и лѣсами, которые сламываются, какъ-скоро построено зданіе, а навсегда пребывающимъ въ жизни элементомъ, подобно тому, какъ воспоминанія молодости и прошлые опыты и наблюденія составляютъ существенное, неотъемлемое богатство зреаго возраста. Но въ жизни народа эти историческія воспоминанія имѣютъ характеръ монументальный. Будучи облечены въ форму обычая, преданія, народного слова, онъ переходять изъ вѣка въ вѣкъ, какъ неизмѣнное достояніе всѣхъ поколѣній, и черезъ тысячетѣтія воспитываютъ отдаленныхъ потомковъ въ идеяхъ и въ воззрѣніяхъ глубокой старины. Это воспитаніе народа преданіями прошлой жизни идетъ наравнѣ съ новыми успѣхами цивилизаціи и для массы имѣть высокую обязательную силу, въ то время, когда образованные классы многими столѣтіями опередили въ своихъ интересахъ эти элементарные начатки народности.

Такимъ образомъ, относительно элементовъ исторического развитія, составляющихъ постоянную физіономію народа, каждая народность должна быть рассматриваема, какъ совокупность разновременныхъ, иногда другъ-другу противорѣчащихъ и противоборствующихъ результатовъ исторической жизни, какъ-бы слоями накаплившихся въ теченіе вѣковъ. Безконечное разнообразіе этихъ слоевъ исторической жизни можетъ быть подведено къ тремъ главнымъ отдѣламъ, которые соответствуютъ тремъ ступенямъ народного образованія. Во-первыхъ, древнѣйший отдѣль, объемлющий въ устной народной словесности первобытныя преданія и повѣрья, частью

мієологіческої, до-історическої формациї, частию въ пестрой смѣси съ історическими фактами и съ нѣкоторыми начатками христіанской цивилизації. Этотъ отдѣль соотвѣтствуетъ теперь грубой, безграмотной массѣ простонародья, какъ остатокъ эпохи, предшествовавшей введенію и распространенію грамотности. Во-вторыхъ, отдѣль народныхъ книгъ. Начинаясь древнійшими рукописями, этотъ отдѣль на Западѣ сталъ значительно расширять свой объемъ съ XV вѣка помошію печатныхъ изданій, и постоянно восполнялся и подновлялся въ теченіе трехъ послѣднихъ столѣтій. Многія изъ народныхъ книгъ, доселъ составляющихъ простонародное чтеніе во Франції, не что иное, какъ перепечатки изданій XV и XVI вѣковъ. Этотъ отдѣль во всей полнотѣ и разнообразіи сохраняетъ результаты средневѣковой цивилизації, застигнутой эпохою изобрѣтенія печати. Образуя умъ и сердце нѣкоторыми историческими, астрологическими и другими свѣдѣніями и назидательными поученіями, народные книги наполняютъ воображеніе читателей фантастическими выдумками и несбыточными идеями. Сюда относятся не только *лубочныя изданія*, по книги и рукописи, доселъ обращающіяся въ рукахъ *раскольниковъ* и разныхъ сектантовъ. Итакъ, этотъ отдѣль соотвѣтствуетъ эпохѣ рукописей и первопечатныхъ изданій, содержащихъ въ себѣ результаты средневѣковаго развитія. Наконецъ, третій отдѣль объемлетъ убѣжденія и интересы того меньшинства, которое пазывается *образованною публикою*. Въ настоящее время этотъ отдѣль во всей ясности даетъ о себѣ разумѣть въ политическихъ газетахъ и въ литературныхъ и ученыхъ журналахъ. Чѣмъ для образованнаго человѣка — журналъ или газета, тѣмъ для грамотнаго простолюдина — народный альманахъ или письмовникъ, а для безграмотнаго — сказка или изустная легенда.

Само собою разумѣется, что эти три отдѣла, равно какъ и самые классы народа, ими пользующіеся, находились и доселъ находятся въ постоянной связи и во взаимномъ вліяніи. Изустная легенда переходитъ въ лубочное изданіе, и народная книга даетъ содержаніе вновь составляемымъ сказкамъ и повѣрьямъ. Многія газетныя пізвѣстія и современные анекдоты входили въ составъ народныхъ книгъ и лубочныхъ изданій. Иныя газеты своею пошлостью и тривіальностью низходята до уровня лубочныхъ изданій и площадныхъ фарсовъ.

Люди третьаго отдѣла, то-есть образованная публика, относятся къ двумъ первымъ, какъ новое, болѣе-развитое поколѣніе къ старому и отсталому, потому-что было время, когда устная словесность и народные книги принадлежали не одному простонародью, но и высшимъ классамъ населенія; въ настоящее же время только простонародье, по своей отсталости, сберегаетъ для образованныхъ людей преданія ихъ предковъ. Такъ какъ въ

исторії цивілізації постійно одно покоління входить въ столкновеніе съ другимъ, и новое и молодое опережаетъ старину, то весьма естественно, что образований отдѣль очень часто становится во враждебное отношение къ двумъ первымъ, забывая и вовсе не желая думать, что въ ихъ скромныхъ интересахъ и дѣтскихъ возврѣніяхъ попираетъ онъ родную старину своихъ отцовъ. Невѣжественные классы, остановившіеся на устной словесности и народныхъ книгахъ, съ своей стороны, оказывають недовѣрчивость къ образованію, которое въ ихъ глазахъ кажется гибельнымъ для національныхъ основъ, и тѣмъ рѣзче и враждебнѣе выказываются эти недоразумѣнія между невѣжествомъ и образованностью, чѣмъ менѣе точекъ соприкосновенія между родною стариною и позднѣйшою цивілізацією, и особенно въ томъ случаѣ, когда эта послѣдняя заимствована извнѣ, какъ у насъ со временемъ Петра-Великаго.

Просвѣщеніе уже само себя оправдываетъ исторически, какъ успѣшный шагъ впередъ по пути развитія, и потому стремится къ господству надъ невѣжествомъ. Эта борьба въ пользу прогресса, въ сущности законная, часто принимаетъ ложное направление, когда насилие, вооружаясь средствами, выработанными образованностью, только въ видахъ личнаго эгоизма распространяетъ свое вліяніе на невѣжество, замаскировывая собственные выгоды одними внешними пріемами цивілізації. Такъ въ эпоху распространенія христіанства между европейскими дикарями, христіанскіе военачальники запечатлѣвали свою власть надъ языческими племенами, прибѣгая только къ обряду крещенія, но вовсе не приготовивъ ихъ къ тому, и никакъ не понимая необходимости водворить христіанскія идеи въ ихъ умахъ. Такимъ образомъ, уже въ самомъ зародышѣ своемъ христіанская цивілізація европейскихъ народовъ является слѣды недоразумѣнія и борьбы, которымъ дальнѣйшій ходъ исторического развитія давалъ только болѣшій просторъ и новыхъ дѣятелей. Сверхъ-того, внесеніе въ европейскія страны церковныхъ книгъ, переведенныхъ съ иностранного языка, или же и на иностраннѣхъ языкахъ — на латинскомъ на Западѣ, на болгарскомъ у насъ — только способствовало недоразумѣніямъ, особенно, когда просвѣтители не хотѣли да и не могли объяснять христіанство безчисленнымъ толпамъ новообращенныхъ. Знаніе, то-есть умѣніе читать и понимать книги, должно было присоединить свои могущественные средства къ физической силѣ и политическому преобладанію и въ теченіе многихъ столѣтій совокупными трудами обрабатывало ту невоздѣланную почву двоевѣрнаго, полу-христіанского невѣжества, въ которомъ едва-ли не до настоящаго времени пребываютъ чизпіе слои простонародья во всѣхъ европейскихъ странахъ.

Итакъ, невѣжество старыхъ временъ составляетъ общее наслѣдство

всѣхъ образованныхъ народовъ. Это дорогое, хотя и устарѣлое, національное достояніе, такъ прочно вкоренилось въ жизни, что не боится своего низложенія передъ какими бы то ни было блестящими успѣхами цивилизаціи. Упроченное вѣками, оно самодовольно и не желаетъ посторонняго вмѣшательства просвѣщенныхъ тенденцій, однако, наклонно къ принятію всего полезнаго, чтѣ цивилизація изобрѣтетъ для практическаго употребленія. Оно раздражается отъ преслѣдованій цивилизованнаго насилия, и только больше коснѣеть въ язычествѣ и расколахъ; но охотно идетъ само по медленному пути книжнаго просвѣщенія, и твердо усвоиваетъ себѣ только то, что ему по силамъ. Напуганное многовѣковыми попытками, оно не довѣряетъ просвѣтителямъ изъ высшихъ классовъ, и болѣе способно къ системѣ взаимпаго обученія. Устная словесность, то есть пѣсни, сказки, легенды и пародныя книги съ лубочными изданіями составляютъ наиболѣе опредѣленное литературное выраженіе этого заматорѣлаго отсадка старо-бытной европейской цивилизаціи. Слѣдовательно, изученіе этихъ произведеній народнаго творчества имѣеть интересъ не специально литературный и касается не одной отжившей старины, но столько же необходимо для познанія всѣхъ сторонъ нравственной жизни современныхъ памъ европейскихъ государствъ.

Едва-ли нужно входить въ подробныя объясненія того, что невѣжество въ разныхъ европейскихъ странахъ неодинаково относится къ успѣхамъ цивилизаціи, состоя въ различныхъ пропорціяхъ къ суммѣ просвѣщенныхъ идей и дѣятелей, выработанныхъ тою или другою страною, и слѣдовательно въ различной степени замедляетъ оно историческій прогрессъ своимъ тяжелымъ тормазомъ. Чѣмъ самостоятельнѣе и выше развились цивилизованные представители массы, тѣмъ они народнѣе, то-есть ближе къ интересамъ толпы, и тѣмъ болѣе очищенъ народъ отъ стараго невѣжества. Напротивъ того, чѣмъ случайнѣе въ странѣ просвѣщеніе, занесенное извнѣ, чѣмъ менѣе оно связывается исторически съ древними основами народности, тѣмъ оно слабѣе и ничтожнѣе, и тѣмъ менѣе имѣеть вліянія на образование невѣжественныхъ массъ. Первый случай въ болѣе или менѣе удовлетворительномъ видѣ встрѣчается на Западѣ; Россія же представляетъ классический примѣръ втораго случая. Вслѣдствіе этого неравномѣрнаго отношенія образованности къ невѣжеству, самая народность въ ея древнихъ основахъ и въ позднѣйшемъ развитіи имѣеть въ разныхъ странахъ совершенно-различный характеръ и различное значеніе. Гдѣ образованность развивалась на національныхъ основахъ, тамъ она представляется высшимъ проявленіемъ народности, хотя бы и не всѣ классы населенія въ одинаковой мѣрѣ умѣли пользоваться этими наиболѣе зрѣлыми плодами родной почвы. Вотъ

почему итальянецъ находитъ национальное выражение своихъ религіозныхъ идей или сатирическихъ обличеній не въ однѣхъ пародныхъ пѣсняхъ о страшномъ судѣ или въ площадныхъ фарсахъ, но и особенно въ поэмѣ Данта или новеллахъ Боккаччіо; выраженіе народной мудрости и здраваго смысла французъ найдетъ не въ однихъ своихъ пословицахъ, но и въ мысляхъ Паскаля, въ шуткахъ Вольтера, въ пѣсняхъ Беранже; не въ пеховыхъ мистеріяхъ англійская национальность достигла высшаго образца драматического искусства, а въ произведеніяхъ Шекспира, которыхъ высочайшее совершенство умѣла оцѣнить Европа почти-что въ наше время. Понятно, слѣдовательно, что счастливыя націи, гдѣ исторически стали возможны такие представители народности, какъ Гансъ Заксъ, Лютеръ, Шекспиръ, иначе должны относиться къ невоздѣланнымъ основамъ народной жизни, сохранившимся въ устной словесности и въ такъ-называемыхъ народныхъ книгахъ. Гордиться исключительно народными пѣснями, пословицами, сказками, позволяльно только тамъ, гдѣ поздняя и случайная цивилизациѣ не успѣла еще ничего выработать лучшаго. Потому такъ трогательна наивная любовь просвѣщенныхъ славянъ къ безъискусственной словесности своихъ необразованныхъ соплеменниковъ. Выше этого они ничего не знаютъ. Слѣдовательно, въ умѣренномъ славянофильствѣ, чуждомъ смѣшныхъ практическихъ тенденцій, надобно видѣть не безусловное чествованіе устарѣлыхъ основъ народности, а больше или меныше сознательное недовольство тѣми успѣхами, которые были сдѣланы новѣйшюю цивилизациѣю въ образованіи славянскихъ племенъ, особенно восточныхъ, не исключая и нашего отечества. Съ этой точки зрѣнія совершенно понятны будуть убѣжденія тѣхъ, которые самою умною русскою книгою назовутъ собраніе народныхъ пословицъ, и самое высшее проявленіе русскаго творчества признаютъ не за стихами Пушкина или за прозою Гоголя, а за народными былинами и другими скромными изданіями нашей доморощеній музы.

Можетъ быть, того же мнѣнія были бы и ученыe Западной Европы, еслибы имѣли случай, какъ слѣдуетъ, познакомиться съ нашою литературою. Въ народной словесности русской они нашли бы для себя много нового, интереснаго и даже полезнаго для сравненія съ явленіями своеї национальности; въ писателяхъ же петровской Руси они сплоходительно встрѣтили бы только своихъ прилежныхъ, но еще малоопытныхъ учениковъ, въ сочиненіяхъ которыхъ нѣтъ для нихъ ничего новаго и занимателнаго,

Слѣдовательно, болѣе или менѣе почтительное отношеніе къ застарѣвшей народности зависитъ отъ успѣховъ позднейшей цивилизациї. Смѣшно было бы образованному французу учиться мудрости въ мужицкихъ пословицахъ, игнорируя своихъ философовъ и моралистовъ; и съ другой стороны,

едва-ли не столько же смѣшно было бы утверждать, что литературные представители преобразованной Руси въ теченіе послѣднихъ полутораста лѣтъ выдумали чтѣ-нибудь болѣе глубокое, остроумное и меткое, болѣе свободное отъ всякихъ случайныхъ стѣснительныхъ обстоятельствъ, какъ русская пословица, въ ея лучшихъ образчикахъ. Между тѣмъ, многіе изъ образованыхъ русскихъ людей, по странной привычкѣ судить о Россіи по Франціи и Англіи, взяли на себя печальную обязанность презирать русскую пословицу и пѣсню, не потому, чтобъ какой-нибудь Сумароковъ или Херасковъ были дѣйствительно гуманнѣе и даровитѣе простаго мужичка, а потому-что во Франціи былъ уже Вольтеръ, а въ Англіи Байронъ. И не странно ли? Большинство такъ свыклось съ подобною логикою, что готово въ народности видѣть не больше, какъ чернорабочихъ поденщиковъ, которые въ потѣ лица, но безъ всякаго сознанія, проводятъ столбовую дорогу россійской цивилизациі подъ командою иностраннѣхъ инженеровъ. Но для какой же цѣли предпринимаемы были эти египетскія работы, когда въ теченіе столѣтій милююпамъ чернорабочихъ предоставлялось попрежнему тащиться грязными окольными дорогами на своихъ самодѣльныхъ телегахъ, на которыхъ вѣхали они на святую Русь чуть ли не во времена переселенія народовъ?

Впрочемъ, цивилизациѣ всегда и вездѣ находила законное оправданіе всякой египетской работѣ. Ученѣе свѣтъ, неучелье—тьма, говорила она — и въ мутной водѣ певѣжества ловила себѣ рыбу при свѣтѣ ученія, которое брала себѣ на откупъ. Невѣжеству, и безъ того обросшему мхомъ, этотъ умный разсчетъ еще сильнѣе упрочивалъ на многіе вѣка его окаменѣлое существованіе, дѣлая певѣжество подспорьемъ образованію, выгоднымъ источникомъ для покрытия издержекъ, идущихъ на цивилизацию. Однимъ словомъ, цивилизациѣ рассматривалась, какъ нечто отдѣльное отъ народа, отвлеченное отъ жизни, неприносящее массамъ никакой пользы, но для нихъ обязательное, какъ нравственное иго, подъ которымъ, склоня шею, они должны воспитывать въ себѣ христіанско смиреніе и безкорыстіе. Понятно, слѣдовательно, что въ этомъ, такъ-сказать, нравственномъ, воспитательномъ отношеніи, цивилизациѣ, особенно же привитая случайно извѣтъ, и неимѣющая связи съ жизнью народа, пажется невѣжеству только татарчиною, какъ бы она ни украшала себя павлинными перьями парижскихъ обычаевъ и модъ.

Отсюда понятно, что невѣжество можетъ находить себѣ со стороны такъ-называемой цивилизациї поддержку двоякаго рода: сознательную и безсознательную; сознательную, когда пользуется цивилизованный классъ невѣжествомъ и его поддерживаетъ для своихъ корыстныхъ выгодъ, и безсо-

знателную, потому что всякая цивилизација, поддерживающая невѣжество, тѣмъ уже самимъ сама обличаетъ въ себѣ грубое варварство и всякаго рода отсталость, несомнѣнную съ успѣхами просвѣщенія.

Открывъ въ цивилизациї, игнорирующей интересы народные, ея слабую сторону, ея невѣжественную, грязную подкладку, изслѣдователь национальной старины, сохранившейся въ народныхъ книгахъ и лубочныхъ изданіяхъ, имѣеть право расширить горизонтъ своихъ выводовъ, и въ этихъ произведеніяхъ можетъ видѣть достояніе не одной певѣжественной черни. Въ Россіи эта литература уже и потому заслуживаетъ особенного вниманія, что ея вліяніе не только прежде, но и въ настоящее время несравненно обширенѣе распространено на массы населенія, нежели все то, что выходило изъ печати въ теченіе послѣднихъ ста лѣтъ. Если значеніе литературы и искусства опредѣляется не безотносительнымъ достоинствомъ автора, а его вліяніемъ на большинство, то, безъ-сомнѣнія, лубочныя картишки, иногда съ пошлыми стихами, играли и доселе играютъ болѣе-видную роль въ жизни народа, нежели изящныя стихотворенія Пушкина и ученыя композиціи нашихъ позднѣйшихъ живописцевъ-академиковъ. Думающіе такимъ образомъ могутъ отдавать полную справедливость умственному превосходству и изяществу цивилизованной литературы и искусства; но для познанія жизни народной предпочитаются своеzemные, родные оригиналы довольно-искуснымъ копіямъ съ чужихъ образцовъ, а также и вообще соображаются съ общепринятою оцѣнкою, по которой всякая копія обходится несравненно-дешевле оригинала. Образованная русская знать, свыкшаяся съ европейскими интересами, можетъ сочувствовать и русскимъ передѣлкамъ западныхъ образцовъ, но только или по воспоминанію о самыхъ образцахъ, или же скорѣе на основаніи задней мысли, что покровительствуемое ею просвѣщеніе обновленной Руси можетъ видоизмѣняться сообразно съ ея цѣлями и тенденціями, между-тѣмъ, какъ пародное слово не связано никакими вышешими стѣсненіями. Такъ же самостоятельна была до позднѣйшихъ временъ и народная лубочная литература. Ясно, слѣдовательно, что если когда-нибудь искренно и безъ утайки выражалъ себя русскій человѣкъ, то, конечно, только въ своей безъискусственной словесности и въ народныхъ книгахъ. Положимъ, что его правда — груба, выражается она въ неуклюжихъ формахъ; по для человѣка честнаго она несравненно дороже изящной лжи и жалкихъ недомолвокъ провинившагося школьнника, въ которыхъ, не стыдясь, находила иногда свое убѣжище наша искусственная литература. Было бы вопіющею несправедливостью отрицать въ нѣкоторыхъ изъ новѣйшихъ нашихъ писателей благородныя побужденія и высокія идеи; по едва-ли кто можетъ доказать очевидными фактами, а не общими соображеніями, что наша новѣйшая ци-

вилизація уже успѣла опередить основательностью, глубиною и смѣлостью мысли, простую русскую пословицу, въ которой русскій человѣкъ такъ ясно и метко умѣль опредѣлить всѣ оттѣнки своей нравственной и общественной жизни.

Поставивъ такимъ-образомъ древнія основы народности лицомъ къ лицу съ такъ-называемою цивилизацію, внесенною извѣй, и указавъ въ такой цивилизаціи явные слѣды пополненія къ невѣжеству, мы должны нѣсколько измѣнить свои понятія о варварствѣ национальныхъ русскихъ преданій, сохранившихся въ устной словесности и въ лубочныхъ изданіяхъ, и признать въ нихъ кое-что такое, что при наличныхъ пособіяхъ еще плохо-привившейся цивилизаціи, никакимъ образомъ не можетъ быть безусловно названо невѣжествомъ. Во-первыхъ, уже потому, что множеству суевѣрій и пелѣпостей, составляющихъ содержаніе лубочныхъ изданій, одинаково раздѣляются и простонародьемъ и большинствомъ нѣмецкокаштанниковъ; во-вторыхъ, въ самой борьбѣ этихъ послѣднихъ съ изданіями народнаго творчества, очень часто здравый смыслъ и гуманность остаются не на сторонѣ мнемаго просвѣщенія. Нѣмецкій каftанъ охотно потворствуетъ всякой лубочной нелѣпости, если она нужна ему какъ благовидное подспорье для прикрытия его халжества, за то безпощадно громитъ онъ проклятіями всякую шутливую вольность и рѣзкое замѣчаніе, которыми, безъ всякаго дурнаго умысла, иногда забавляетъ себя простонародье въ своей сказкѣ, пословицѣ или въ лубочномъ листѣ. Извѣстно, съ какимъ остороженіемъ образованная наша публика встрѣчала новѣйшія изданія разныхъ новелль и легендъ, которыхъ въ теченіе многихъ столѣтій безмятежно живутъ въ устахъ народа. Даже изданіе русскихъ пословицъ было заподозрѣваемо въ безнравственныхъ и неблагонамѣренныхъ тенденціяхъ, какъ, напримѣръ, видно изъ слѣдующаго мнѣнія о сборникѣ пословицъ г. Даля, приводимаго этимъ поченнымъ собирателемъ народности въ предисловіи къ издаваемому имъ теперь собранію пословицъ въ «Чтеніяхъ Общества Исторіи и Древностей Россійскихъ»¹⁾:

«Очень жаль (такъ защищали нѣмецкіе каftаны русскую нравственность), что все это совокуплено въ одну книгу; черезъ это онъ (то-есть Даляръ) смѣшалъ назиданіе съ развращеніемъ, вѣру съ лжеевѣремъ и беззвѣріемъ, мудрость съ глупостью, и такимъ образомъ свой сборникъ много уронилъ... Очевидно, что и честь издателя, и польза читателей, и самое благоразуміе требовали бы два толстые фоліанта (съ русскими пословицами и поговорками) разбить на нѣсколько книгъ, и въ нихъ отдельно напечатать:

1) На 1861 г. № 2, стр. XX и слѣд.

пословицы, поговорки, прибаутки, загадки, примѣты, и проч.». Нѣмецкій пуристъ свои осужденія Далева сборника подвелъ къ общему результату, выразивъ его самодѣльною пословицею, *уловленою* (какъ ее называетъ г. Даль). «Это куль муки и щепоть мышьяку». Объ этой извращенной морали г. Даль отзыается такъ: «Доводы эти меня не убѣдили, всего же менѣе понимаю, какимъ образомъ опасность отравы уменьшилась бы такимъ раздробленіемъ цѣлаго на части; развѣ пріученiemъ къ яду исподоволь? Въ этомъ сборникѣ, который не есть катихизис нравственности, ни же наказъ обычаемъ и общежитію, именно должны сойтись народная мудрость съ народною глупостью, умъ съ пошлостью, добро со зломъ, истина съ ложью; человѣкъ долженъ явиться здѣсь такимъ, каковъ онъ вообще, на всемъ земномъ шарѣ, и каковъ онъ въ частности, въ нашемъ народѣ; что худо, того бѣгай; что добро, тому слѣдуй; не прячь, не скрывай ни добра, ни худа, а покажи, что есть».

Благородныя убѣжденія и здравыя понятія, высказанныя здѣсь г. Далемъ, должны внушать сочувствіе всякому честному человѣку. Только послѣдняя фраза можетъ возбудить недоумѣніе. Развѣ можно спрятать или скрыть то, что повсюду живетъ въ народѣ и ему присуще, какъ дыханіе, которымъ онъ поддерживаетъ свою жизнь, какъ свѣтъ солнечный, посредствомъ котораго онъ опознается въ окружающей его средѣ? Развѣ можно остановить или уничтожить явленія и силы природы, неподлежащія человѣческой волѣ? Можно закрыть глаза, зажать уши, чтобы не видѣть свѣта и не слышать, какъ шумятъ морскія волны; но кому же придется въ голову спрятать солнце, или уложить вѣтеръ въ мѣшокъ? Такъ и съ пословицами и другими явленіями народнаго ума. Ихъ можно не знать, или не хотѣть знать, можно ихъ презирать и даже порицать; но какъ ихъ спрячешь, какъ уничтожишь, если только не уничтожишь самого народа? Положимъ, образованная, читающая публика можетъ быть разобщена съ интересами простаго народа: но кому оттого легче, когда эти интересы тѣмъ пе менѣе охватываются въ тысячи разъ большую публику безграмотныхъ?

Судьба народныхъ книгъ, какъ всего вещественнаго и ломкаго, несравненно больше подчинена произволу и случаю. Впродолженіе текущаго столѣтія видимо изсякаютъ источники лубочного печатанія, и все рѣже и рѣже становятся хороши, неиспорченные оттиски народныхъ изданий. Любители прогресса могутъ этому радоваться; но сомнѣвающимся въ истинныхъ успѣхахъ русской цивилизациіи можетъ прийти въ голову слѣдующій вопросъ: потому ли измельчали и исказились лубочные издания, что русское простонародье стало дѣйствительно грамотнѣе и образованнѣе?

II.

Изъ сказанного достаточно уже явствуетъ, что отношеніе къ лубочнымъ изданіямъ и другимъ произведеніямъ народнаго творчества можетъ быть троякое:

1) *Безсознательное*. Въ этомъ отношеніи состоится простонародье, для котораго пѣсня, пословица и лубочная картинка составляютъ горизонтъ умственнаго и нравственнаго развитія.

2) *Практическое*. Въ этомъ отношеніи состоится большинство преобразованной Петромъ русской публики. Сюда же могутъ быть отнесены и всѣ иностранцы, поселившіеся въ нашемъ отечествѣ, а также и всѣ изъ русскихъ, которые, смѣнивъ мужицкій запунъ на пѣмѣцкій кафтанъ, уже позабыли мужицкія пѣсни и разучились церковной грамотѣ, а по граждански и до сихъ поръ читаютъ только по складамъ. Наблюдавшіе надъ нравами нашихъ соотечественниковъ хорошо знаютъ, какъ обширенья на Руси этотъ послѣдній классъ, созданный петровскою реформою. Обыкновенный и наиболѣе распространенный способъ практическаго отпорошенія къ русской народности состоится въ порицаніи ея. Опѣмечившіеся грамотники и безграмотные видятъ въ ней попреимуществу невѣжество и причину всякой неурядицы. Писатели, выходящіе изъ этой среды, къ порицанію и пасмѣшкѣ присовокупляютъ покровительственный тонъ и относятся къ нравамъ и обычаямъ народа, какъ къ дѣтскимъ игрушкамъ; конечно, они же окажутъ отечественную заботливость постращать дитя розгами, чтобъ не расшилилось. Впрочемъ, въ покровительственномъ тонѣ видѣнъ уже шагъ къ примиренію съ народностью. Русскій мужикъ съ своимъ поговоркамъ и узкимъ взглядомъ на вещи кажется балаганымъ паяцомъ, который отпускаетъ острыя штуки, но за это, для потѣхи публики, получаетъ побои отъ воинственнаго Дон-Жуана. Романъ Сервантеса принадлежитъ къ тѣмъ немногимъ геніальнымъ созданіямъ, которыя никогда не старѣютъ и всегда находять себѣ приложеніе къ нравамъ и состоянію общественной жизни. И, можетъ, не было бы пустою риторическою прикрасою, еслибъ кто-нибудь практическое отношеніе нашей новѣйшей цивилизациіи къ народности вздумалъ объяснить отношеніями между Дон-Кихотомъ и Санчо Пансою. По крайней мѣрѣ, это сравненіе вполнѣ примѣняется къ нашей новой литературѣ, которая въ народности умѣла подмѣщать только одно тривіальное и смѣшное, за исключеніемъ весьма немногихъ мелодраматическихъ выходокъ, которая, впрочемъ, имѣли цѣлью не столько поэтическую правду, сколько практическія тенденціи — разжалобить читателя горькою судбою несчастныхъ. Вообще стремленіе нашихъ образованныхъ писателей сойтись съ на-

родностью не приводило къ удовлетворительнымъ результатамъ, такъ-что иные, основываясь на опытахъ прошедшаго, имѣли полное право заподозрить законность и необходимости этого стремленія. И дѣйствительно, всѣ простонародныя выходки въ напыщенныхъ одахъ Державина кажутся грязными лохмотьями, вшитыми въ бархатъ и парчу, и особенно отзываются намѣреннымъ цинизмомъ въ эпоху, когда все народное называлось *подлостью*. Гораздо искреннѣе поступали другіе писатели, вовсе забывавшіе о существованіи русской народности, когда она, казалось бы, должна быть на первомъ планѣ въ ихъ литературныхъ предпріятіяхъ. Гнѣдичъ переводилъ «Илладу» слогомъ церковно-славянской библіи, чуть-чуть съ *абіе* и *аше*, будто бы на томъ основаніи, что не слѣдуетъ Гомера обувать въ мужицкія лапти, между тѣмъ, какъ на Руси, по свидѣтельству Нестора, сапоги были известны еще во времена ласковаго князя Владимира. Еще пытливѣе понималъ свою задачу Жуковскій, перелагавшій въ стихи русскія сказки съ немецкихъ народныхъ разсказовъ, что можетъ провѣрить всякий по известному сборнику братьевъ Гриммовъ. Какъ далекъ былъ слогъ Карамзина отъ народнаго склада, всего нагляднѣе можно видѣть въ его «Исторіи», которую онъ украшаетъ древними и народными выраженіями, будто какою-нибудь ископаемою рѣдкостью, и постоянно печатается ихъ курсивомъ, отчего онъ кажется дѣйствительно заплатами въ его щеголеватомъ, монотонномъ слогѣ. Но Пушкина вообще хвалятъ, какъ примирителя цивилизованной литературы съ народными элементами. Дѣйствительно, ни ему, ни даже Карамзину, нельзя отказать въ стремленіи *приимишьтися съ народностью*. Но примиреніе безъ вражды непонятно, а гдѣ мирятся, тамъ стараются загладить прежнюю вражду. И сколько внутренней борьбы, сколько усилий нужно было сдѣлать геніальнѣйшему изъ русскихъ поэтовъ, чтобы отъ аристократического письмеца, испещренного, для выраженія большей искренности и точности, французскими фразами, возвыситься до драмы «Русалка» или до купца Остолопа? Но принесли ли эти усиленія желанный плодъ? Свыклась ли съ народностью та индиферентная публика, улыбкою которой такъ дорожилъ Пушкинъ? Или онъ хотѣлъ только развлекать ея равнодушіе своею способностью принимать на себя какой угодно видъ, хотя бы дунайскаго славянина или русскаго мужичка, распѣвающаго свои духовные стихи и историческія былины? Отозвался ли наконецъ простой грамотный людъ сочувствіемъ на эти національныя стремленія, или же ему стихи Пушкина остались такъ же чужды, какъ трагедія Сумарокова й оды Петрова?

Имѣя въ виду скорѣе покончить съ практическимъ отношеніемъ къ произведеніямъ русской народности, мы не будемъ входить въ рѣшеніе этихъ затруднительныхъ вопросовъ, а только въ видахъ безпредвзятія при-

совокупимъ, что не со временъ петровской реформы, а многими столѣтіями раньше русскій человѣкъ обявилъ себя во враждебномъ отношеніи къ своей народности. Уже византійскій принципъ и стиль византійской литературы и искусства, стремившіеся къ условной, идеальной чистотѣ, ставили непреоборимую преграду между христіанскимъ просвѣщеніемъ и грубою народностью, между тѣмъ, какъ на Западѣ литература и искусство употребили невозможныя средства, чтобы христіанскимъ идеямъ дать національную обстановку. Итальянскіе и нѣмецкіе мастера писали Мадонну съ чертами лица и въ костюмѣ своей народности и даже своей эпохи. Фантазія своей позволяли они самыя игравыя предположенія, ободряемыя католичествомъ, которое переносило въ Кёльнъ или въ какой другой западный городъ сцены и личности, имѣвшія мѣсто въ отдаленной Палестинѣ даже во времена пришествія Мессіи. Поэтические элементы католичества были столько же созданіемъ искусства, сколько и плодотворными для него сѣменами. Напротивъ того, фантазія древне-русскихъ писателей и мастеровъ до того была бѣдна, что и для русскихъ личностей и событий плохо умѣла пользоваться національною дѣйствительностью, и представляла ихъ въ чужеземной, условной, византійской формѣ. И всякий разъ, какъ русская національность дѣлала робкій шагъ въ предложеніи своихъ услугъ для выраженія христіанского просвѣщенія, она, въ глазахъ строгихъ туристовъ, впадала въ расколъ и ересь; потому народное въ древней Руси часто смѣшивалось съ раскольничымъ и еретическимъ. Народное, какъ парчу и язву, надобно было отѣлять отъ всего дозволенного, благонамѣренного. Народные вымыслы помѣщались въ списокъ апокрифовъ, то-есть, запрещенныхъ книгъ. Противъ народности гремѣлъ Стоглавъ, какъ потомъ, при Петре-Великомъ, ее же преслѣдовалъ «Духовный Регламентъ». Съ другой стороны, и расколъ дѣйствительно отстаивалъ народность: сначала онъ заподозрилъ законность позднѣйшаго, олатившагося и отуречившагося византійства, потомъ не признавалъ католического образованія русскихъ людей XVII вѣка, напослѣдокъ совсѣмъ разошелся съ пѣмѣцкою реформою Петра-Великаго. Еще гибельнѣе для русской народности были политическія событія. Уже въ XIII и XIV вѣкѣ власти, покровительствуемыя татарами, вмѣстѣ съ ними должны были относиться къ русской народности только какъ къ средству для личныхъ выгодъ. Потому даже въ XV вѣкѣ новгородцамъ въ грозномъ ополченіи Москвы мерещились татарскія силы.

Вѣковая борьба съ грубою народностью постоянно вызывала другую крайность, которой начала надобно искать въ язычествѣ и расколахъ. Эта крайность извѣстна подъ неточнымъ именемъ *славянофильства*. Какъ система, основанная на нѣкоторыхъ ученыхъ началахъ и логически прове-

денная, славянофильство стало возможно только вслѣдствіе просвѣщенія, внесенного на Русь въ XVIII вѣкѣ, а до того времени славянофильство могло явиться только въ формѣ раскола, какъ крайнее западничество — въ формѣ ереси.

Если вражда, объявляемая народности, можетъ въ нѣкоторыхъ случаевъ внушить къ себѣ омерзеніе, то славянофильская любовь къ народности почти всегда переходила въ комическое. Это было постоянное донкихотство, состоявшее въ тысячѣ дѣтскихъ попытокъ, такъ сказать, изгнать изъ себя злого бѣса европейской цивилизациі, и, какъ заблудшой овцѣ, воротиться въ отчій домъ благочестивыхъ временъ татарщины и вѣчеваго колокола. Само собою разумѣется, что эти попытки не приводили ни къ чему дѣльному, ни въ теоретическомъ отношеніи, ни даже въ практическомъ, къ которому онѣ собственно направлялись. Надобно полагать, что непрітворно, съ искреннимъ убѣжденіемъ проповѣдывалось о христіанской чистотѣ древне-русскихъ нравовъ, будто-бы чуждыхъ языческой основы, о колоссальномъ величіи какой-то земщины, нашедшій себѣ поэтическое выраженіе въ священномъ типѣ Ильи Муромца, и вообще о глубокомъ значеніи русской народности, сохранившей въ себѣ всѣ лучшіе задатки истиннаго европейскаго просвѣщенія. И эти убѣжденія оставались не безплодными, отвлеченными идеями: они проводились въ жизни, которую окружали національною, древне-русскою обстановкою. Хотѣлось не только мечтать о благочестивой старинѣ съ ея «Домостроемъ» и «Стоглавомъ», и съ Ильею Муромцемъ, но и въ дѣйствительности рекомендовалось испробовать на самихъ себѣ назидательный процессъ воспитанія древней Руси, подобно тому, какъ морельщики и самосожигатели героическими опытами хотятъ доказывать всему миру истину своихъ фанатическихъ догматовъ. Мало казалось изучать пѣсни обѣ Ильѣ Муромцѣ и его баснословныхъ товарищахъ: изучить, понять и теоретически насладиться русскою народною поэзіею могутъ и нѣмцы и онѣ-мечившіеся отщепенцы отъ родныхъ нравовъ. Надобно было, подъ ча-рующіе звуки родной пѣсни, таинственно переродиться, сплыть свое нравственное существо въ одно цѣлое съ святою Русью, завѣщающую намъ въ родномъ словѣ, и въ себѣ самихъ какъ бы воскресить богатырей ласковаго князя Владимира, для возвращенія на Русь золотаго вѣка общаго довольства и благосостоянія, подъ покровительствомъ какихъ-то высшихъ силъ, завѣдывающихъ исключительно судбою нашего православнаго отечества. Какъ тѣ строгіе пуристы нѣмецкаго покроя, которые осуждали г. Даля за народныя пословицы и обвиняли г. Аѳанасьеву, будто-бы, за *сочиненіе* народныхъ легендъ, такъ и эти чаятели золотаго вѣка относятся къ народности, такъ сказать, *эклектически*, слѣдя теоріи философовъ-эклектиковъ, рекомендую-

щихъ художникамъ братъ въ природѣ одно хорошее, въ томъ убѣжденіи, что въ пей есть и дурное, но будто-бы это послѣднее не составляетъ въ ней сущности, будучи случайнымъ порожденіемъ злого принципа. Очевидно, слѣдовательно, что, вооружившись этою теоріею, безъ малѣйшаго затрудненія можно относиться ко всему, что въ народности будетъ противорѣчить заранѣе взятой на прокатъ какой бы то ни было идеѣ, хотя бы самой крайней славянофильской. Лубочныя изданія рядомъ съ благочестивыми мотивами предлагаютъ образцы волюющаго кощунства, суевѣрія и цинизма. «Но все это, скажутъ, не составляетъ сущности въ нравственной жизни нашихъ предковъ, все это даже не русское, а взято извнѣ, въ эпоху, когда Русь по-мутилась чужими обычаями. Изучать такую дрянь не стоитъ, даже не слѣдуетъ на нее обращать вниманія, потому-что она не годится для практической цѣли мистического возрожденія и перевоспитанія».

Таковы въ общихъ чертахъ свойства практическаго отношенія къ народности. Намъ остается разсмотрѣть 3) *ученое*, и именно *историческое* отношеніе. Собственно оно и должно составлять содержаніе науки о народности. Это—по возможности беспристрастное изученіе всего что въ теченіе столѣтій выработала русская жизнь, и что она переварила и органически усвоила себѣ изъ занесеннаго извнѣ. Каковы бы ни были явленія народности—хорошія или дурныя съ точки зрѣнія практической, они не должны раздражать въ изслѣдователѣ его личнаго вкуса, не должны питать въ немъ никакого пристрастія, потому-что, какъ историческій фактъ, они составляютъ уже готовое данное, выработанное въ прошедшемъ. Нѣчего восхвалять свѣтлыя стороны народности, потому что сами онѣ говорятъ за себя, и всякая похвала только заподозрѣваетъ ихъ достоинство; еще менѣе позволительно порицать темныя стороны нравовъ, обычаевъ и убѣжденій, потому, во-первыхъ, что и дурное также уже само себя рекомендуетъ такимъ, а, во-вторыхъ, потому, что заслуживаетъ порицанія собственно то, что обязано своимъ происхожденіемъ личной волѣ, какъ дурной поступокъ, какъ зло, преступное дѣло, несогласное съ законами человѣколовія: что же касается до невѣжества, то оно само по себѣ такъ же невинно, какъ младенчество. Историкъ не долженъ младенчество выдавать за установившуюся зрѣлость, но имѣть полное право, съ почтительнымъ даже вниманіемъ, остановиться на подробномъ изученіи невѣжества, какъ на фактѣ, составлявшемъ и частію доселъ составляющемъ общее достояніе человѣчества. Такое свободное отъ всякихъ пристрастій отношеніе къ старинѣ и народности могло быть выработано только въ Германіи—въ этой классической странѣ учености, какъ самостоятельнаго принципа, вознесеннаго выше всякихъ случайныхъ условій политики и другихъ временныхъ интересовъ. Сколько-нибудь знако-

мымы съ современными успѣхами наукъ, вѣроятно, извѣстно, что въ теченіе послѣднихъ 50-ти лѣтъ представителями этого направлениія были братья Гриммы въ главѣ своихъ многочисленныхъ дѣятельныхъ послѣдователей.

Было бы слишкомъ притязательно требовать отъ несозрѣвшей еще русской учености той же строгости и выдержанности, какими отличаются безпредвзятые изслѣдованія гриммовской школы. Въ обществѣ, гдѣ наука не составляетъ еще виднаго элемента жизни, пристрастіе, можетъ быть, даже необходимо, какъ стимулъ для возбужденія общаго интереса къ ученыму вопросу. Потому, какъ бы ви были возмутительны преслѣдованія народности западниками, и въ какихъ бы смѣшныхъ выходкахъ ни заявляла себя къ ней славянофильская любовь, все же можно покамѣстъ довольноствоваться и тѣмъ, что обѣ эти крайности сколько-нибудь поддерживаются въ равнодушной публикѣ вниманіе къ народности. Можетъ быть, даже иные изъ современныхъ нашихъ публицистовъ потому только и вспомнили о русскомъ народѣ, что вопросы національные играютъ теперь первую роль и на Западѣ и у насъ.

Слѣдовательно, снисходительно смотря на постепенное развитіе національныхъ интересовъ въ нашей читающей публикѣ, можно примириться со всякими практическими взглядами на народность, если они служатъ только поводомъ къ изданію устныхъ и рукописныхъ памятниковъ. Извѣстно, какъ нелѣпы и узки были понятія издателей средневѣковой старины въ XVII вѣкѣ; но ихъ трудолюбіе и тщательность и теперь по достоинству оцѣниваются специалистами. Для чего же будемъ мы враждебнѣ относиться къ кому-нибудь изъ современныхъ сборниковъ народныхъ пѣсенъ, сказокъ, или лубочныхъ картинокъ, на томъ только основаніи, что издатель его свысока смотритъ на русскія суевѣрія, или же набожно поклоняется Ильѣ Муромцу?

Но едва-ли позволительно допускать эти пошлые дрязги въ ученомъ изслѣдованіи; и тѣмъ больше надоѣло этого остерегаться, что и на Западѣ, откуда мы беремъ себѣ образцы, далеко не всѣ образованные люди смотрятъ правильнымъ взглядомъ на этотъ предметъ, потому что онъ слишкомъ близокъ къ интересамъ текущей жизни, слишкомъ живо можетъ быть принимаемъ къ сердцу, и способенъ легко возбуждать къ себѣ симпатію или антипатію.

Неоднократно наши ученые и журналисты упоминали о книгѣ Шарля Низара, изданной въ 1854 году, подъ громкимъ заглавиемъ *Исторіи народныхъ книгъ* (*Histoire des livres populaires*). Ее цитуетъ вскользь и поченный издатель монографіи о русскихъ лубочныхъ картинкахъ. Но, вѣроятно, многіе изъ цитовавшихъ эту книгу знаютъ ее только по наслуху, или спрашивались въ ней только съ картинками и выписками изъ народныхъ

книгъ, а вовсе незнакомы съ сомнительными тенденциями автора; въ противномъ случаѣ едва-ли бы стали они съ уважениемъ отзываться о его книгѣ.

Такъ какъ мы привыкли во всемъ слѣдовать иностранцамъ, то, можетъ быть, не безполезно будетъ познакомить русскую публику съ взглядами современной Франціи на свою народность.

30-го ноября 1852 года, по распоряженію г. Мопа, составлена была комиссія для разсмотрѣнія народныхъ книгъ, обращающихся въ рукахъ французского простонародья. Съ упраздненіемъ министерства полиціи въ 1853 г., комиссія эта была присоединена къ министерству внутреннихъ дѣлъ. Тотчасъ же, какъ открылась комиссія, собраны были въ нее огромныя кучи народныхъ книгъ; однако букинисты успѣли распустить по рукамъ большую часть изданій 1852 и 1853 годовъ. Отобранныя у народа книги поручено было разсмотреть Шарлю Низару, назначенному секретаремъ этой комиссіи, и его «Исторія народныхъ книгъ» есть не что иное, какъ результатъ этого разсмотрѣнія. Она состоитъ изъ двухъ частей, съ множествомъ лубочныхъ картинокъ и гравюръ на мѣди, оттиснутыхъ старыми, оригиналными досками. Выписки изъ книгъ, отъ XV вѣка до нашихъ времenъ, дѣлаютъ это изданіе необходимымъ для всякаго занимающагося народностью и стариною. И русскій ученый найдеть въ немъ много для себя полезнаго, потому что русскія народныя книги и лубочныя изданія частію пользуются общими источниками съ западными, частію же не что иное, какъ передѣлки западныхъ оригиналовъ.

Вѣрный своей цѣли, г. Низарь скромно отказывается отъ всякихъ притязаній на ученость, и постоянно идетъ по пути благонамѣренной практики. «Подобная картина, раскрываемая мною передъ глазами читателя (говорить онъ на первой же страницѣ своего предисловія) и критической разборъ такого множества книжекъ, опасныхъ или по малой мѣрѣ безполезныхъ, наводняющихъ Францію въ теченіе послѣднихъ трехъ столѣтій, какъ мнѣ кажется, дасть почувствовать публикѣ, какое вредное вліяніе на нравы и умы народа долженъ былъ производить сбытъ этихъ книгъ, предоставленный самому- себѣ, и, напротивъ того, сколько добра можетъ сдѣлать такая промышленность, руководимая бодрствующею администрациєю, будучи ограничена только книгами полезными и нравственными». Въ концѣ предисловія еще яснѣе развивается онъ свои практическіе виды. «Пусть весь свѣтъ узнаетъ» говоритъ онъ «каковы были умственныя развлеченья и правила нравственности, которыя эта литература давала народу въ теченіе двухъ или трехъ столѣтій; пускай, чрезъ посредство точнаго перепечатанія самыхъ памятниковъ, сдѣлается теперь для всѣхъ очевиднымъ все то, что

доселъ только подозрѣвалось въ этой литературѣ, то-есть, вся низость, дурной вкусъ, дурной тонъ, тривіальность, иногда даже безпутство; все же доброе, нравственное, пріятное и поистинѣ забавное пусть будетъ отдано отъ всего прочаго тщательно, и сохранено, какъ образецъ для тѣхъ, которые предпримутъ заботы о возрожденіи промышленности народными книгами».

1) Такъ какъ это слово есть не что иное, какъ сокращеніе изъ *сове зерцало* (т.-е. совиное зеркало), то предполагаю принятное здѣсь правописаніе общераспространенному *соловѣдражь*.

г. Низаръ ограничивается въ своей книгѣ выпискою о Совездралѣ изъ *Bulletin du Bibliophile* (I, стр. 544 и слѣд.).

Находя такъ мало проку для науки въ обширномъ содержаніи своихъ двухъ томовъ, и постоянно оскорбляя свой изысканный, изящный вкусъ и свою благонамѣренность пошлостью и безнравственностью народнаго чтенія, усердный секретарь этой странной комиссіи не однажды даетъ знать читателямъ, а можетъ быть, и кому слѣдуетъ, сколько времени потерялъ онъ на эту, по своему содержанію, неблагодарную работу, и сколько правственной пытки вытерпѣлъ, поневолѣ сталкиваясь съ грубыми интересами и вредными забавами простонародья. Но вотъ что авторъ говоритъ съ чувствомъ безкорыстнаго самоотверженія, переходя къ разбору послѣднихъ романовъ изъ цикла Карла Великаго: «Ни съ чѣмъ лучше не могу я сравнить ощущеніе, мною испытываемое къ концу этого обозрѣнія, какъ съ состояніемъ несчастнаго, преданнаго пыткѣ, когда, для получения полнаго призпанія, постепенно увеличиваются его мученія, переходя отъ простейшихъ допросовъ къ болѣе сложнымъ» (II, стр. 533 — 4). Впрочемъ, несчастный секретарь обличаетъ въ себѣ меньшую твердость характера, нежели тѣ мученики, съ которыми онъ себя сравниваетъ, и при всякомъ удобномъ случаѣ уже слишкомъ откровенно проговаривается о пенависти ко всему народному и обѣ опасеніи, чтобы литература, безъ педагогического руководства, предоставленная себѣ самой, не испортила въ конецъ французскую націю, какъ она ее портила въ теченіе многихъ столѣтій до вождѣльнной эпохи такой комиссіи, которая могла бы въ глазахъ всего свѣта дать предпочтеніе благонамѣренной практикѣ передъ учеными интересами столькихъ специалистовъ по родной старинѣ и народности. Въ одномъ изъ частыхъ приступовъ своей нравственной пытки, по поводу какой-то дѣйствительно грязной книжонки, усердствующій авторъ не удержался, чтобы не воскликнуть: «Таково-то нравственное воспитаніе, которое давали народу до самой революціи 1848 года, которое давали даже до 2-го декабря, и которое и доселѣ пользовалось бы одобрениемъ, если бы не состоялось учрежденіе, самое спасительное и вполнѣ благотворное, какое только когда-либо было предпринято администрациєю, именно учрежденіе комитета о разсмотрѣніи народныхъ книгъ, для очищенія всѣхъ этихъ нечистотъ въ тѣхъ самыхъ клоакахъ, откуда онъ истекаютъ» (II, 377). Какъ благочестивый писецъ среднихъ вѣковъ, обыкновенно сравнивающій себя съ мореплавателемъ, возвратившимся подъ родную кровлю, несказанно радуется окончанію многолетняго переписыганья какой-нибудь назидательной рукописи, такъ и г. Низаръ на послѣдней страницѣ своего сочиненія наивно восклицаетъ: «Да позволено будетъ мнѣ радоваться, что я окончилъ это обозрѣніе, надъ кото-

рымъ я пролилъ столько пота, и которое иногда внушало мнѣ чувство такого омерзѣнія!» (II, стр. 582).

Конечно, вовсе излишне было бы рекомендовать нашимъ любителямъ народности методу г. Низара, ради одного только чувства нравственнаго достоинства и самоотверженія. Нравственное чувство есть такое общее для всѣхъ націй достояніе, что, безъ всякаго сомнѣнія, русскіе изслѣдователи народности могутъ обойтись, въ этомъ отношеніи, безъ чужеземнаго руководства. Но съ вопросомъ о нравственности и благонамѣренности тѣсно связывается слѣдующее соображеніе. Всякій ли имѣеть право предъявлять права своей благонамѣренной нравственности и полагать ее на вѣсы, при опѣнкѣ народныхъ заблужденій и предразсудковъ? Какъ бы само по себѣ ни было похвально безукоризненное благонравіе, достаточно ли на однихъ только словахъ дѣлать его запамятіемъ своихъ убѣжденій, и не слѣдуетъ ли основательно, разумно и столько же безукоризненно прилагать его къ дѣлу? и чѣмъ чище и святѣе признается какой-нибудь принципъ, тѣмъ осторожнѣе надобно съ нимъ обращаться, чтобы излишнимъ усердиемъ не пересолить, чтобы какою-нибудь неловкостью не опошлить его въ глазахъ толпы. Подобныя неловкости усердныхъ энтузиастовъ часто принимаются въ публикѣ за ханжество; а, извѣстно, ничто такъ не вредитъ успѣху идеи, какъ подозрительныя ей услуги ханжей.

И особенно подозрительна бываетъ всякая благонамѣренность, когда она находитъ себѣ точку опоры въ какой-нибудь политической катастрофѣ. Конечно, въ этомъ отношеніи, благонамѣренность остается въ своихъ правахъ, какъ уступка времени и обстоятельствамъ; но тогда смѣеть ли она безукоризненно надѣвать на себя личину нравственнаго достоинства? Скромный секретарь комиссіи разсмотрѣнія народныхъ книгъ слишкомъ круто поворачиваетъ вопросы о народности, принимая за рычагъ своей машины 1848 годъ и какое-то 2-е декабря. Конечно, намъ вовсе нѣтъ дѣла до французскаго календаря того года, и для разсмотрѣнія исторического развитія народности въ ея послѣднихъ результатахъ вообще число какого бы то ни было мѣсяца не имѣеть ровно никакого значенія, потому что народность созидается не днями, а столѣтіями. Слѣдственно, на беспристрастный взглядъ, это мистическое сосредоточеніе многовѣковой судьбы французской національности къ какому-то кабалистическому 2-му числу декабря, по малой мѣрѣ, должно обличить слишкомъ узкій объемъ интересовъ, которыми ограничили себя авторъ «Исторіи народныхъ книгъ».

Поставленный въ своей работе лицомъ къ лицу и со всѣмъ прошедшими великой французской націи въ теченіе трехъ послѣднихъ столѣтій, и со всѣми современными интересами народной литературы, постоянно возоб-

новлявшейся подъ вліяніемъ столькихъ избранныхъ умовъ, авторъ имѣль передъ собою богатѣйшій материалъ въ нравахъ и убѣжденіяхъ, выработанныхъ вѣками. И къ какимъ же результатамъ привело его это великое национальное дѣло? — Къ полному разобщенію съ жизнью народною, къ ненависти и отвращенію, какъ уже это мы видѣли изъ приведенныхъ цитатъ. Потому-то и не оставалось иного средства, какъ выбрать самый узкій путь для своихъ соображеній, отправляясь отъ какой бы то ни было современной эпохи, и принимая ее за исходный пунктъ возрожденія народности. Послѣ 1848 года, секретарь комиссіи нашелъ удобнѣйшимъ для своихъ нравственныхъ убѣжденій этотъ исходный пунктъ въ упомянутомъ второмъ числѣ декабря; но какую эпоху назначилъ бы онъ въ прошломъ столѣтіи, или до 1848 года, если бы тогда состоялась его комиссія, — предоставается вся кому широкое поле для догадокъ, потому что, какъ скоро нѣть твердой основы для сужденія о фактахъ, всякая случайность можетъ играть ея роль.

Итакъ, современные интересы послужили руководящею нитью г-ну Низару въ его критикѣ народныхъ книгъ. Этимъ интересамъ, какъ папской индульгенціи, приписывается онъ непогрѣшимость. Въ нихъ главнѣйшимъ образомъ полагаетъ онъ оправданіе своимъ специальнымъ принципамъ благонравія. На нихъ же, кажется, онъ желалъ бы основать и новую эпоху возрожденія народныхъ книгъ.

Говорить ли онъ о біографіяхъ Наполеона III, помѣщаемыхъ въ послѣднее время въ народныхъ альманахахъ вмѣстѣ съ выдержками изъ его сочиненій и рѣчей — онъ дѣлаетъ ловкій комплиментъ вѣрности и точности его мыслей, сравнивая ихъ съ изреченіями лакедемонскими у Плутарха, и находя ихъ достойными тѣхъ великихъ людей, о которыхъ повествовалъ херонейскій историкъ (I, стр. 68). Приводить ли онъ слѣдующія топорныя вирши, помѣщаемыя въ альманахахъ при портретѣ 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 doctrinaires —

онъ простодушно присовокупляетъ:

«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).

Какъ бы ни были велики современные обстоятельства, оправдывающія секретаря комиссіи, но въ отношеніи строго ученыхъ вопросовъ о народ-

ности это личное заявление комплиментовъ ни на шагъ не подвигаетъ ихъ рѣшенія впередъ; въ отношеніи же народнаго благонравія только запутывается дѣло, ставя въ ложномъ свѣтѣ и судью, и подсудимую литературу, собранную въ застѣнкахъ комиссій.

Подобно классическому пѣвцу олімпійскихъ игръ, пе забывавшему въ своихъ похвальныхъ одахъ и предковъ воспѣваемаго имъ побѣдителя, авторъ «Історіи народныхъ книгъ» своимъ вѣжливостямъ даетъ историческую подкладку, отъ всей души одобряя французскихъ промышленниковъ за то, что они въ послѣднее время такъ много распустили въ народѣ жгизнеописаній Наполеона I-го. По этому поводу авторъ даетъ просторъ своему воображенію и предсказываетъ этимъ книжкамъ великую будущность въ судьбахъ французской націи. «Уже совершаются съ Наполеономъ то же самое, что совершилось съ Карломъ-Великимъ» говоритъ онъ: «Історія о немъ незамѣтно переходитъ въ легенду. Безъ-сомнѣнія, пріѣдетъ время, когда воскресятъ для него и двѣнадцать первовъ, которые будутъ представлены подъ видомъ двѣнадцати маршаловъ, если даже не двѣнадцати монарховъ, и тѣмъ болѣе кстати и тѣмъ правдоподобнѣе будутъ тогда всѣ эти войны противъ невѣрныхъ, потому что египетская экспедиція внесетъ въ нихъ одинъ изъ достовѣрнѣйшихъ и изумительнѣйшихъ эпизодовъ. Что касается до меня; то я съ восторгомъ смотрю на это направлѣніе, которое принимаютъ умы французской нації» (I, стр. 579).

Самая наука представляется г. Низару только подъ узкимъ угломъ современныхъ, даже личныхъ интересовъ. Изъ всего огромнаго запаса учености по народной литературѣ, авторъ предпочитаетъ *Опытъ о поэмахъ и изображеніяхъ Пляски Мертвыхъ*, составленный Ипполитомъ Фортулемъ; по крайней мѣрѣ, ни обѣ одномъ авторѣ не отзываетъ онъ въ такихъ лестныхъ похвалахъ и съ такимъ самоувиженіемъ, какъ о г. Фортулѣ. Въ его «Опытѣ» онъ находитъ обиліе материаловъ, легкость выводовъ, ясность и очевидность свидѣтельствъ, наконецъ, *какую-то особенную* прелестъ слога; и все это заставляетъ его вмѣнить себѣ въ обязанность, шагъ за шагомъ, сдѣловать г. Фортулю, въ главѣ о Плясѣ Мертвыхъ, и для точности пользоваться даже собственными его выраженіями (II, стр. 290). Такая безусловная уступка ученоosti и невоздержность въ похвалахъ будутъ приводить читателя въ рѣшительное недоумѣніе до тѣхъ поръ, пока онъ не узнаетъ изъ предисловія къ «Історіи народныхъ книгъ», что въ то время г. Фортуль былъ министромъ народнаго просвѣщенія, что г. Низарь нынѣшне испросилъ у «его превосходительства» позволеніе украсить свою исторію выписками изъ его «Опыта»: «И я воспользовался этимъ позволеніемъ — присовокупляетъ ловкій чиновникъ — поступивши въ этомъ случаѣ такъ,

какъ подобаетъ человѣку обязанному, признательному и скромному, который съ чувствомъ живѣйшаго удовольствія обращаетъ благодѣяніе въ славу благодѣтеля» (стр. IX).

Съ этой же точки зрењія надоѣнно оцѣнивать преклоненіе передъ авторитетомъ іезуитовъ во всѣхъ случаяхъ, гдѣ приходится автору «Історіи народныхъ книгъ» оправдать какую-нибудь легенду, доселъ поддерживаемую въ вѣрованьяхъ народа преданіями католицизма. Такъ, по поводу народныхъ преданій о покровѣ и пеленѣ Господней, будто бы сохраняемыхъ въ Безансонѣ и въ деревнѣ Аржантѣйль, авторъ благочестиво заявляетъ: «Історія о сохраненіи этихъ священныхъ реликвій, ихъ судьбы и сила, въ нихъ содержащаяся, безъ-сомнѣнія, должны обратить на себя вниманіе читателя. Поэтому вмѣняю себѣ въ обязанность сообщить ему всѣ свѣдѣнія, какія я собралъ по этому предмету и которыми я одолженъ отцу Круазе, іезуиту, автору сочиненія «Année chrétienne» (II, стр. 62). Затѣмъ идеть длинная выписка обѣй этой мѣстной легенды.

Руководствуясь принципами учениковъ Лойолы, авторъ ловко выходитъ изъ множества затрудненій, которыя предлагала ему народная литература легендъ и другихъ клерикальныхъ преданій, въ безобразномъ соединеніи дозволенного съ недозволеннымъ, общепризнанного съ апокрифическими, истины съ ложью, вѣрованія съ наивными выходками, оскорбляющими условія приличія. «Многократно было замѣчаемо — говорить онъ — что въ библіи есть такие эпизоды, которые должно трактовать съ великою осмотрительностью, когда желаешь ихъ приспособить къ понятіямъ посланія, и особенно дѣтей. Къ сожалѣнію, съ этимъ правиломъ вовсе не соображались авторы народныхъ стиховъ и умилънныхъ повѣстей, которыя имѣютъ своимъ предметомъ поддержаніе этихъ эпизодовъ въ памяти народа. Іосифъ, толкующій Фараопу сны и оставляющій свою мантію въ рукахъ пентефревой супруги; Юдіө, употребляющая языкъ и хитрости куртизанки для того, чтобы ловчѣ соблазнить и погубить Олоферна; Сусанна, застигнутая двумя развратными стариками; блудный сынъ въ сообществѣ съ прелестницами — все это, переложенное въ вирши, съ размѣромъ и рифмами, изъ рукъ вонъ плохими, едва-ли способно внушить идеи серѣзныя и, въ-особенности, назидательныя. То же надоѣнно сказать и о нѣкоторыхъ эпизодахъ изъ житій. Обѣ этой-то литературѣ, въ которой все искусство состоитъ очень часто въ шутовствѣ и почти всегда въ нелѣпостяхъ, хочу я дать здѣсь понятіе. И все это я сдѣлаю такимъ образомъ, что не только не упрекнутъ меня въ кощунствѣ надъ религіею, но даже и не заподозрятъ въ какой бы то ни было задней мысли, къ тому клонящейся. Безъ сомнѣнія, очень легко доказать, что многія изъ этихъ книжопокъ распространяютъ за-

блужденія, преданныя осуждению церковю; но не мое дѣло открывать ихъ. Это дѣло индекса и инквизиціоннаго судилища» (II, 3).

Отдавая полную справедливость осторожности автора, нельзя, однако, въ этомъ устраниеніи себя отъ инквизиціи не усмотрѣть противорѣчія не только всему содержанію обоихъ томовъ, имѣющихъ цѣлью *раскрытие всевозможныхъ заблужденій* французской націи, но и собственнымъ признаніемъ автора, напримѣръ, въ родѣ слѣдующаго: «Обязанный излагать свое сужденіе о сочиненіяхъ, которыя до настоящаго времени пользовались силою портить или исправлять народную нравственность, я долженъ, для указанія опасности или пользы, спачала по крайней мѣрѣ поименовать эти сочиненія; потомъ, назвавши ихъ по имени, я не могъ бы ни одобрить ихъ, ни запретить, не мотивируя своихъ доказательствъ, и, слѣдовательно, я долженъ представить самыя пьесы передъ глаза публики» (I, стр. 437). То-есть другими словами, авторъ предоставляетъ кому слѣдуетъ сожженіе народныхъ книгъ, на городской площади, но съ удовольствіемъ собираетъ изъ нихъ коштеръ и съ математическою точностью опредѣляетъ степень пламени, предназначаемаго для сожженія той или другой книжки. Данныя для инквизиціоннаго индекса уже собраны въ этихъ двухъ томахъ: стоять только признать мастера для расправы.

Но любопытно взглянуть, какъ авторъ примиряетъ свою католическую совѣсть съ грубыми формами народныхъ книгъ. Надобно знать, что во Франціи, такъ же, какъ и у насъ, есть цѣлый отдѣль лубочной литературы, въ сущности дозволенный по основнымъ идеямъ, не заподозрѣннымъ церковью, и, можетъ быть, до извѣстной степени полезный для обузданія грубыхъ нравовъ, но выраженный въ такихъ чудовищныхъ формахъ средневѣковаго романскаго, звѣринааго стиля, что только исторически можно оправдать такія сочиненія, но уже никоимъ образомъ нельзя имъ приписать безусловнаго значенія. Между-тѣмъ, г. Низартъ, въ излишнемъ усердіи, изъявляетъ къ такимъ сочиненіямъ свою личную симпатію и полагаетъ ихъ безусловно годными для современности. Такова народная книжка, составленная по самымъ раннимъ источникамъ лубочной литературы и до сихъ поръ перепечатываемая во Франціи подъ слѣдующимъ длиннымъ заглавiemъ: *Зерцало грѣшника, составленное преподобными отцами капуцинами, миссионерами; очень полезное для людей всякаго званія; все изображенено въ лицахъ. Вы увидите блестящее состояніе души, имѣющей несчастіе отпастъ въ смертный грехъ. Увидите также блаженное состояніе души, сподобившейся счастія быть въ милости божіей, съ малымъ изображеніемъ несчастного состоянія осужденной души. Вы увидите здѣсь, если угодно, какъ ужасны адскія муки; наконецъ, вы размыслите о воздаяніи, которое Гос-*

подъ подаетъ во благъ живущимъ въ семъ мірѣ. Если, внимательно прочитавши эту книгу, вы не вознамеритесь отказаться отъ греховъ, то трепещите за бѣдственную судьбу вашей души. Въ 12-ю долю листа, 24 страницы. Эпиналь, Пеллеренъ. 1828 года.

Бѣдственное и блаженное состояніе души представлено въ видѣ огромнаго сердца, съ человѣческою головою, будто какая чудовищная инфузорія, рассматриваемая въ увеличительное стекло. Внутри сердца изображены то бѣсы съ самимъ сатаною, играющимъ на гусляхъ, павлины, свиньи и разныя чудовища, то ангелы съ различными священными предметами. Смерть грѣшника и его адскія муки представлены въ такихъ безобразныхъ формахъ, что лубочныя картинки русскихъ синодиковъ, рядомъ съ ними, могутъ показаться образцомъ совершенного изящества. Французскій текстъ своюю наивностью и грубостью вполнѣ соответствуетъ чудовищнымъ изображеніямъ.

Если уже кто-нибудь взялся не за свое дѣло, и вообще за дѣло едва ли исполнимое — исправить народную литературу и возродить ее къ новой жизни, то чѣмъ можно сказать о подобныхъ изображеніяхъ, на триста лѣтъ отставшихъ отъ современности? Отдавая имъ справедливость въ согласіи съ нѣкоторыми тонкостями средневѣковой католической теологии, можно ли эти страшила рекомендовать въ настоящее время французской націи, какъ источникъ благочестія, если только не имѣешь задней мысли давать острустку воображенію народа, въ видахъ той средневѣковой политики, которая поддерживала спокойствіе и благонравіе однимъ только страхомъ? Кажется, только однимъ этимъ можно объяснить изумительный по своей наивности отзывъ г. Низара объ упомянутыхъ чудовищныхъ сердцахъ съ человѣческими головами. «Эта книжка, говорить онъ, имѣеть свое достоинство. Она согласна съ католическимъ учениемъ о блаженствѣ избранныхъ и о мученикахъ грѣшниковъ; она ничего не преувеличиваетъ, ничего не изображаетъ (?), и придерживается катехизиса» (II, стр. 40).

Впрочемъ, зная лучше другихъ, въ какой степени искрѣнна эта наивность, авторъ ловко предупреждаетъ всякое возраженіе, бросая на него тѣнь свободомыслія и невѣрія. «Я уже вижу — говорить онъ за страницу передъ этимъ — какъ улыбается, при взглядѣ на эти картинки, человѣкъ, не имѣющій иной религіи, кромеъ своихъ собственныхъ идей, и признающій за предразсудки и суевѣрія все то, чего не можетъ оправдать своимъ разумомъ. Что касается до меня, то я не настолько высокомѣренъ, и я быль бы въ отчаяніи, если бы не почувствовалъ, какъ смиряется и та малая доля гордости, какая только во мнѣ есть, при взглядѣ на эту живопись, столь же наивную, сколько и поразительную, и какъ моя душа, въ тревогѣ отъ ожи-

дающей ее судьбы, стремится смягчить ея жестокость, принимая на себя рѣшимость тотчасъ же приступить къ полному преобразованію себя самой» (II, стр. 38).

Въ этомъ же смыслѣ авторъ оправдываетъ католическій культъ Мадоннѣ, которой святой ликъ средневѣковая и народная фантазія на Западѣ постоянно смѣшивала съ типомъ Афродиты и другихъ богинь, и, предупреждая кощунство, дѣлаетъ выходку противъ скептицизма, смѣшивая такимъ образомъ праздную игру досужаго остроумія съ положительными результатами литературной и художественной критики (II, стр. 49). Но особенно сочувствуетъ онъ аскетическимъ книжкамъ, въ іезуитскихъ передѣлкахъ, каковы, напримѣръ, извѣстныя подъ именемъ *Экзамена* или *Испытанія совѣсти* (II, стр. 104). Онъ приходитъ въ восторгъ, что эти книжки внушаютъ простодушнымъ читателямъ тревожное убѣжденіе о непрестанной грѣховности, исчисляя столько грѣховъ и въ такой микроскопической подробности, что не только ни на одинъ часъ, даже ни на одну минуту нельзя отъ нихъ спастись слабому человѣчеству. Конечно, здѣсь вопросъ не въ безотносительной истинѣ этого положенія, а въ необходимости или въ годности приложения его къ народной литературѣ. Можно, напримѣръ, отдавать полную справедливость принципу о цѣломудренномъ безбраціи, въ аскетическомъ отношеніи; но какую забавную цѣль могъ бы имѣть въ виду тотъ, кто стала бы внушать этотъ принципъ цѣлой націи въ руководство для всеобщаго практическаго примѣненія?

Но, кажется, довольно уже образчиковъ, свидѣтельствующихъ о свойствахъ благонравія, принятаго въ основу «Исторіи пародныхъ книгъ». Я только укажу еще на стр. 576 и слѣдующія, во 2-мъ томѣ, для тѣхъ изъ читателей, которые сходятся съ г. Низаромъ въ мнѣніи о чудовищной неблагородственности и зловредности сочиненій Виктора Гюго, Александра Дюма, мадамъ Дюдованъ, Евгения Сю и другихъ современныхъ писателей.

Въ устраненіе всякихъ недоразумѣній, надоно выразиться ясно и положительно одинъ разъ навсегда. Нѣть сомнѣнія, что въ русской читающей публикѣ не мало найдется людей, готовыхъ сочувствовать г. Низару и применить его методу къ русской народности. Эти люди могутъ даже оправдать, или, по крайней мѣрѣ, прикрыть свои тенденціи правилами нравственности и религіи; но они должны воспитать въ себѣ самое прочное убѣжденіе, что только тотъ имѣеть право по совѣсти взять на себя великую передѣлку народомъ отвѣтственность въ исправленіи его нравственности, кто самъ глубоко проникнутъ нравственными принципами и, вполнѣ сознавая чистоту своихъ стремленій, честно, правдиво, съ благоговѣніемъ принимается за это святое дѣло. Тому, слѣдовательно, уже не нужно будетъ, при всякомъ удоб-

номъ случаѣ, какъ автору «Исторіи народныхъ книгъ», снимать съ себя тѣнь подозрѣнія въ ханжествѣ и безкорыстіи своихъ убѣжденій, и, вмѣсто основныхъ законовъ человѣколюбія и религіи, при оцѣнкѣ историческихъ явлений народной жизни, руководствоваться только личнымъ заявлениемъ своей симпатіи или антипатіи, выставляя всѣмъ на видъ свою личную благонамѣренность. Люди недалекіе очень часто смѣшиваютъ нападки на лицо, фальшиво проповѣдующее о нравственности, съ нападками на самую нравственность, и тѣмъ бросаютъ тѣнь на критику. Между тѣмъ, никто столько не заслуживаетъ порицанія, какъ тотъ, кто дѣлаетъ себѣ недостойнымъ и фальшивымъ органомъ нравоученія и всякой благонамѣренности, прикрывая обманъ казенными фразами. Потому-то часто бываютъ изъ рукъ вонъ плохи нравоучители, хотя нравственность сама по себѣ безукоризненна.

Впрочемъ, если бы нравственность автора «Исторіи народныхъ книгъ» стояла выше уровня условныхъ формъ благонамѣренности, если бы его нравственные принципы были безукоризнены и чисты, то и тогда его односторонняя критика привела бы къ одностороннимъ и, слѣдовательно, ложнымъ выводамъ, потому что народная литература, какъ результатъ по малой мѣрѣ трехсотлѣтняго развитія народной жизни, есть явленіе *историческое*, есть *прошедшее*, влесенное въ современность, какъ одинъ изъ ея элементовъ. Этому прошедшему никто изъ простонародья не приписываетъ безусловной цѣны, и изъ многаго, что оно даетъ, каждый выбираетъ себѣ только то, что кажется ему еще удовлетворяющимъ его современныя потребности.

Это не сподрядъ настольныя книги, а цѣлая библіотека, накопившаяся у народа въ теченіе многихъ столѣтій, только помѣщаемая не на полкахъ, а въ мѣшкахъ ходебщиковъ. Часто, рядомъ съ суевѣремъ, питаемымъ въ какой-нибудь мѣстности книжонками іезуитскаго издѣлія, стоитъ въ ближайшей связи народный альманахъ или лѣчебникъ, наполненный такимъ же суевѣремъ, воспитывающій въ пародѣ то же легковѣrie, какъ и тѣ іезуитскія писанія. Человѣкъ недальновидный, но рѣшительно честный, съ точки зрењія народной религіи, положимъ, одобрить суевѣрную легенду, поддерживающую въ какой-нибудь мѣстности национальное чувство; но можетъ ли онъ въ то же время одобрить нелѣпыя причитанья, выдаваемыя въ народныхъ книгахъ не только за медицинскія пособія, но даже за молитвы? Можетъ ли онъ примирить свой здравый смыслъ съ рецептами чернокнижія о томъ, какъ показать человѣка съ собачею головою, или какъ сдѣлать *мертвую руку*, посредствомъ которой воры погружаютъ сторожей въ непробудный сонъ? Разрушающій вѣру простонародья во всѣ эти пустяки тѣмъ самымъ посягаетъ уже и вообще на вѣрованія народныя, потому что нѣжество не имѣть средствъ отличать предметы вѣрованія и довольствуется

только субъективнымъ чувствомъ вѣры, безъ различія на что бы она ни обращалась.

Покровительствуя распространенію мѣстныхъ легендъ и другихъ средневѣковыхъ произведеній вѣрующей фантазіи, г. Низарь беспощадно преслѣдуєть всѣ нелѣпости чернокнижія, магіи и т. п., и такимъ образомъ постоянно вращается въ противорѣчіяхъ и, вмѣсто желаемой имъ пользы, только вредитъ вѣрованію народному, поражая его съ одной стороны и, слѣдовательно, ослабляя его сомнѣніемъ и для другой, въ которую онъ желаетъ бы его направить.

Мы уже видѣли, какъ приспособлялъ свои аргументы авторъ «Исторіи народныхъ книгъ» къ учению католической теологии; посмотримъ, какъ онъ относится о народныхъ предразсудкахъ, не состоящихъ подъ непосредственнымъ покровительствомъ отцовъ-кашуиновъ и прочей братіи.

Не руководимый ни индексами инквизиціи, ни достаточнouю эрудиціею, секретарь комиссіи былъ предоставленъ собственнымъ средствамъ въ этой встречѣ съ заматорѣльмъ невѣжествомъ простонародья. Ничего другого не оставалось, какъ прибѣгнуть къ пособію *здраваго смысла*, которымъ издавна прославилась французская нація. Что же? Въ добрый часъ! Можетъ быть, здравый смыслъ французской націи внушить автору, что всѣ эти нелѣпости и пошлости чернокнижія и всякаго простонароднаго вѣдовства и знахарства уже сами себя вполнѣ обличаютъ, что они составляютъ средневѣковой элементъ въ современной жизни, служа болѣе досужею забавою, нежели серьёзнымъ средствомъ для практики, что все существо ихъ состоить только въ помраченіи умовъ суевѣріемъ, но что вовсе не въ нихъ главный источникъ суевѣрія, а что они только естественное слѣдствіе общаго расположенія умовъ, сохраняющаго доселѣ фантастической отпечатокъ средневѣковой поэзіи; слѣдовательно, серьёзно сражаться съ этими нелѣпостями значитъ разыгрывать глупую роль Донъ-Кихота, выходящаго въ бой съ вѣтряною мельницею, а искоренять ихъ, въ надеждѣ па умственное и религіозное исправленіе націи,—то же, что залѣчивать накожные прыщи, между тѣмъ, какъ внутренній организмъ будетъ попрежнему страдать проказою. Казалось бы, вотъ что долженъ былъ внушить здравый смыслъ; но г. Низарь неопытною рукою взялся за это орудіе и неловко направилъ его на предметъ своего анализа. Разныя глупости, находимыя имъ въ народныхъ книгахъ, онъ подвергаетъ суду здраваго смысла и съ легковѣріемъ фланѣра, отъ всей души, издѣвается надъ ними, и съ такою свѣжестью впечатлѣнія, будто всѣ эти нелѣпости случилось ему узнать въ первый разъ только тогда, какъ онъ принялъся за составленіе своей «Исторіи».

Такъ, напримѣръ, выписывая какой-то нелѣпый рецептъ изъ Альберта

Великаго, какъ живѣмъ ловить дичь, г. Низарь находитъ не лишнимъ присовокупить слѣдующее: «Дѣйствительнѣе этого я знаю только одинъ секретъ, какъ поймать воробья, секретъ самый вѣрный: взять щепотку соли и посыпать ему на хвостъ» (I, стр. 199).

По случаю воровскаго талисмана *мертвой руки*, секретарь комиссіи приводить въ опроверженіе слѣдующее, лестное для всякаго чиновника, предположеніе: «Если бы я имѣлъ честь быть директоромъ французскаго банка или начальникомъ монетнаго двора, я бы терзался въ вѣчной тревогѣ и безсонницѣ, зная, какимъ ничтожнымъ средствомъ можно опорожнить всю мою кассу, при полной невозможности съ моей стороны тому воспрепятствовать. Самая стражка, бодрствующая при моихъ дверяхъ, изъ сколькихъ бы баталіоновъ ни состояла, не въ силахъ меня обезпечить, потому что этотъ талисманъ, отнимающій у ней бдительность, можетъ заставить присутствовать съ оружиемъ въ рукахъ при самомъ похищеніи моихъ сокровищъ» (I, стр. 204).

Приводить ли онъ глупѣйшія выписки изъ народныхъ лѣчебниковъ, онъ усердливо разсчитываетъ доставить забаву медицинской академіи, въ наивномъ убѣжденіи, что ей неизвѣстно младенческое состояніе средневѣковой медицины, доселъ процвѣтающей въ народныхъ книжкахъ (I, стр. 194). Цитуетъ ли онъ тарабарскія изреченія, будто бы сказанныя самимъ Адамомъ, въ бытность его въ аду, и будто бы имѣющія особенную целебную и чарующую силу, онъ не можетъ удержаться, чтобы не воскликнуть: Nonni soit qui mal y pense! (I, стр. 188). Но въ нравственномъ и религіозномъ отношеніи всѣ эти вѣрованія въ тарабарскую грамоту чѣмъ же хуже мистического поклоненія какому-то кабалистическому числу 2-го декабря, съ котораго, по убѣждению автора, должна наступить новая эпоха народной нравственности?

Особенно забавенъ авторъ «Исторіи народныхъ книгъ», когда встрѣчается съ книжонками безнравственного содержанія. Къ такимъ книгамъ онъ относитъ почти всю сатирическую литературу народа, потому что необузданная веселость простодушныхъ умовъ, во Франціи, какъ и вездѣ, обыкновенно переходитъ границы приличий и условныхъ правилъ. Это именно та литература, которая вдохновляла авторовъ Селестины, Декамерона, Гентамерона, которая питала въ народѣ кощунство и цинизмъ, но, какъ и все на землѣ, имѣла и хорошую сторону, развивая въ умахъ сознаніе, пытливость и духъ философскаго сомнѣнія, и безпощадно преслѣдуя ханжество, суэтность, тиранію и всякую подлость. Не надобно также забывать, что эта литература стояла въ уровенѣ съ высшими классами людей образованныхъ не только въ XIV вѣкѣ, но даже въ XVI и XVII. Сканда-

лёзный Гептамеронъ, въ подражаніе новелламъ Боккаччіо, былъ составленъ при участіи царственной особы, и притомъ дамы. Цинизмъ былъ существеннымъ дополненіемъ чернокнижю и прочимъ сувѣріямъ и предразсудкамъ, точно такъ же, какъ преслѣдованіе и сожженіе вѣдьмъ было величимъ подспорьемъ въ обузданіи народа въ границахъ католической вѣры. Въ настоящее время весь этотъ средневѣковой осадокъ спустился въ народную литературу, въ это разновременное и пестрое собраніе достоинствъ и недостатковъ, правды и лжи, высокаго и пошлого. Но г. Низаръ не умѣеть относиться къ историческому факту съ безпристрастіемъ историка, и готовъ трактовать Боккаччіо или Брантома, какъ своихъ современниковъ, и, сверхъ того, во всей шутливой литературѣ, для извѣстныхъ ему цѣлей,想要 видѣть одно только развратное, оставляя въ сторонѣ правдивую памѣшку и грозную сатиру. Въ этомъ случаѣ онъ любить обращаться къ стыдливости читателя и заявлять свою вѣжливость, чтобы не оскорбить не-пристойностью свою бесѣду съ нимъ. Такъ, по поводу одной грязной книжонки, онъ выражается: «Объявляю совершенную мою неспособность дать отчетъ обѣ этой книгѣ, и, полагаясь на стыдливость читателя, я надѣюсь, онъ извинить меня въ томъ, что я ее даже не читалъ» (I, 272 — 3). Съ точки зрења риторического приличія, такія заявленія вполнѣ одобрительны; только нельзѧ не удивляться въ высшей степени оригинальному отношенію автора къ предмету его сочиненія: онъ до того проникнутъ чувствомъ своего достоинства, что даже не хочетъ просмотрѣть то, о чемъ долженъ публикѣ дать отчетъ! Правда, что народная литература больше чѣмъ на половину грязна и слишкомъ паивна, какъ наивно все, стоящее выше временныхъ условій приличія; по едва ли добросовѣстно браться за нее тому, кто меньше заботится о безпристрастіи и правдѣ, нежели о томъ, чтобы не замарать своихъ бѣлыхъ перчатокъ. Вотъ въ этомъ-то ложномъ, насильственномъ отношеніи автора къ предмету изученія и состоитъ пейстоцимъ источникъ забавнаго, особенно въ тѣхъ случаяхъ, где авторъ грубую шутку принимаетъ за серьёзное наставленіе народной книги и безпощадно бранитъ ея сочинителя негодяемъ, мерзавцемъ и другими энергическими эпитетами. Такъ, напримѣръ, по поводу одного эротического сочиненія, составленнаго въ шутливомъ тонѣ, авторъ разражается такою филиппикою: «Что за наставленія, и какой стиль! И какое полное отсутствіе морали и деликатности въ этихъ правилахъ, имѣющихъ предметомъ серьёзно руководствоваться практикою въ любви и способствовать ея долгоденствію! Въ какомъ сводѣ законовъ и у какихъ народовъ этотъ инусный сочинитель нашелъ, чтобы мальчики четырнадцати лѣтъ были способны къ любви? Гдѣ выдалъ онъ такихъ дѣвицъ, которыхъ желали бы брака, какъ законнаго средства утолять

огонь желанія и рождать?» и т. д. (I, стр. 365). Можно себѣ представить, въ какія хлопоты попалъ бы г. Низаръ съ своею критикою приличій, если бы ему попали подъ руку нѣкоторыя повѣсти *Лимонаря* или *Луга Духовнало* — книги, пользовавшейся и доселѣ пользующейся въ нашемъ грамотномъ про-стонародье болѣшою популярностью и по частямъ вошедшей даже въ *Прологи?* Впрочемъ, онъ нашелъ бы многое и въ *Золотой Легенде Якова де Воригане*, что поставило бы его рѣшительно втупикъ. Но именно въ томъ-то и состоитъ главная хитрость усердливаго секретаря коммисіи, что въ своихъ выходкахъ противъ грубости и цинизма народныхъ фарсовъ, онъ будто бы совершенно забываетъ объ издѣліяхъ подобнаго же содержанія, покровительствуемыхъ отцами-капуцинами. Такъ, напримѣръ, кто не знаетъ, сколько средневѣковыхъ легендъ основано на одномъ изъ самыхъ обычныхъ мотивовъ — что женщина пожилыхъ лѣтъ, послѣ многолѣтняго безплодія, наконецъ, вслѣдствіе какаго-нибудь сверхъестественнаго обстоятельства, дарить своего мужа плодомъ любви? Самъ г. Низаръ, судя по его преданности къ учению іезуитовъ, готовъ бы быть, съ разрѣшенія папы, покровительствовать распространенію въ народѣ многихъ легендъ такого содержанія; но, какъ говорится, и на мудреца бываетъ простота, онъ рѣшительно компрометировалъ себя сомнѣніемъ въ этомъ общеприятомъ мотивѣ, потому только, что встрѣтилъ его не въ легендахъ, а въ преданії о *Робертѣ-Дьяволѣ*, котораго родила мать, послѣ сорокалѣтняго безплодія своей замужней жизни. По этому случаю, будто какой скептикъ-лютеранинъ, г. Низаръ насмѣшилъ присовокупляетъ: «Полагая, что она (мать Роберта-Дьявола) вышла замужъ пятнадцати лѣтъ, надобно будетъ допустить, что ей было пятьдесятъ пять лѣтъ, когда она разрѣшилась отъ бремени. Любопытный примеръ плодородія!» (II, стр. 489). Для простодушныхъ читателей народныхъ книгъ тутъ вовсе нѣтъ ничего особенно любопытнаго или необычайнаго; и если бы г. Низаръ умѣлъ понять всѣ явленія народной литературы въ общей связи, опредѣляемой средневѣковыми идеями и убѣженіями, то, конечно, ради своихъ цѣлей не сталъ бы проводить въ своемъ обозрѣніи скептической критики, которая, потрясая довѣріе къ сказкѣ, вообще воспитываетъ духъ сомнѣнія въ области вѣрованія. Лучше всякоаго другого, какъ историкъ народной литературы, онъ долженъ бы знать, что всѣ эти наивныя странности и циническія выходки не были и не могли быть ни странностями ни цинизмомъ въ ту эпоху, когда въ самыхъ почтеныхъ книгахъ XVII вѣка предлагались, напримѣръ, слѣдующія назидательныя исторійки на ряду съ дѣйствительными историческими фактами: «Маргарита, голландская графиня, обыкновенно насыпалась надъ тѣми женщинами, которые рождали двойни, и съ презрѣніемъ говорила, что это можетъ быть

не иначе, какъ отъ двоихъ отцовъ, а не отъ одного. Вскорѣ сама она стала беременна и родила за одинъ разъ 363 живыхъ ребенка; величиною были они по орѣху, однако всѣхъ ихъ окрестили». Но замѣчательнѣе всего то, что этотъ скандалѣзный разсказъ помѣщенъ въ книгѣ подъ заглавіемъ: «Der Teutschen recreation oder Lusthauss», Эgidія Альбертины, посвященной Мельхiorу, аббату и прелату монастыря св. Георгія въ Шварцвальдѣ (1619 г., стр. 1043).

Точно такъ же поверхностна критика г. Низара и въ литературномъ, эстетическомъ отношеніи, какъ въ религіозномъ и моральномъ. Народное творчество онъ изучаетъ съ точки зренія теоріи трехъ единствъ и другихъ лжеученій французскаго пуритана XVIII в. Такъ, онъ осуждаетъ въ народныхъ романахъ недостатокъ въ единству дѣйствія, запутанность главнаго дѣйствія эпизодами, ошибки въ географіи, нелѣпые анахронизмы—словомъ, все то, что можно найти въ Гомерѣ, Данте, Аріосто, Шекспирѣ и въ другихъ гениальныхъ авторахъ, стоявшихъ выше условій какой-нибудь стѣснительной и случайной литературной теоріи и не считавшихъ нужнымъ спрятываться съ учебниками исторіи и географіи (том. II, 449, 458, 520). Въ самыхъ выраженіяхъ, въ которыхъ г. Низаръ насыщенно относится о торпорномъ слогѣ народныхъ книгъ, видно крайнее невѣдѣніе того, чего должно отъ этой литературы ожидать и требовать. Кому, напримѣръ, придется въ голову отпустить такую фразу по поводу какихъ-то ломанныхъ виршей: *Ce n'est pas du Pindare?* (II, стр. 206).

Но довольно о г. Низарѣ. Вовсе не стоило бы дѣлать даже и намековъ на его взгляды и убѣжденія, если бы, къ несчастію, не встрѣчалось точно такихъ же взглядовъ и убѣжденій и въ нашей образованной публикѣ по поводу русской народности. Въ книгѣ Низара, какъ въ фокусѣ, собрано все, что обѣ этомъ предметѣ можно сказать неосновательнаго, односторонняго, ложнаго, возмутительнаго и смѣшнаго. Тутъ сходятся всѣ возможныя направленія въ ихъ исключительныхъ, одна другой противорѣчащихъ, крайностяхъ. Тутъ и славянофильство, игнорирующее народную міѳологію и мечтающее о христіанской чистотѣ нравовъ временъ «Стоглава»; тутъ и западничанье съ своими дешевыми насыпками надъ суетѣріями и предразсудками; тутъ и русское доморощенное невѣжество, не видящее въ наукѣ никакого проку, кроме непосредственнаго ея примѣненія къ практикѣ; тутъ и дикий аскетизмъ, прикрывающій свои доносы лициною ханжества; тутъ и мошенническая благонамѣренность, продающая всѣ сокровища своей народности за какое-нибудь выгодное мѣстечко; тутъ, наконецъ, и барская спесь, затыкающая себѣ носъ при встрѣчѣ съ русскимъ мужичкомъ, который своими трудами ее поить и кормить, обуваетъ и одѣваетъ. Но такъ какъ За-

падъ во всемъ превосходиѣ Востока, вообще развитиѣ, то-есть, въ умномъ умнѣе, въ нравственномъ нравственнѣе, а въ безнравственномъ и пошломъ безнравственниѣ и пошлѣе (такова уже привилегія развитія), то, конечно, на Руси можно встрѣтить только по мелочамъ, чѣмъ у г. Низара брошено въ его книгѣ щедрою рукою, въ крупныхъ массахъ и размашисто. Сверхъ того, какъ человѣкъ умный и ловкій, онъ не боится крайностей въ своихъ критическихъ взглядахъ, потому что умѣль ихъ подвести подъ одинъ общій знаменатель, именно, подъ извѣстную точку зрењія *современной политики*. Въ этомъ смыслѣ всѣ его ошибки, неточности, даже противорѣчія получаютъ видъ правды, то-есть, все сказанное имъ полезно для того политического направленія, которому онъ усердно служитъ.

Въ этомъ же смыслѣ, конечно, можно быи рекомендовать книгу г. Низара и русскимъ практикамъ, какъ образецъ для подражанія, если быи, несмотря на всю ея мнимую правдивость и законность, не содержала она въ себѣ самой одного существенаго, основного противорѣчія, дѣлающаго ее негодною для практическихъ видовъ. Какъ плодъ мирной эпохи современаго процвѣтанія французской націи, она должна бы вносить въ оборотъ идеи не раздоръ со всѣмъ прошедшимъ развитіемъ народной жизни въ его современныхъ остаткахъ, а миръ и согласіе, потому что если французская нація достигла въ настоящее время нравственного совершенства и благо-денствія, то, конечно, немалою долею въ томъ и другомъ она обязана тѣмъ идеямъ, которыя отразились и въ народныхъ книгахъ. Однимъ словомъ, если прекрасна современность, то не могутъ быть дурны ея сѣмена въ прошедшемъ, которыхъ зародыши такъ явственны во всемъ составѣ народной литературы.

Объяснивъ различныя точки зрењія въ изученіи народныхъ книгъ, обращаюсь къ русскимъ лубочнымъ изданіямъ. Прежде нежели коснусь исторического развитія этихъ послѣднихъ въ техническомъ отношеніи, считаю необходимымъ вставить обозрѣніе ихъ въ общую раму исторіи народныхъ преданій и вѣрованій, потому что только этимъ путемъ можно дать вѣрное понятіе о содержаніи и значеніи лубочныхъ изданій.

III.

Лубочные изданія обнимаютъ малую часть народной литературы, состоящей изъ сочиненій, наиболѣе доступныхъ по своему элементарному содержанію и болѣе интересныхъ для большинства людей грамотныхъ. Хотя и рукопись можетъ быть такъ же понятна и занимателна, но только посредствомъ печатанія получаетъ она право господства надъ массами. Чѣмъ

больше въ какой странѣ распространена была грамотность и чѣмъ раньше введено и усилено книгопечатаніе, тѣмъ шире и глубже пустила тамъ свои корни народная литература. Само собою разумѣется, что съ расширениемъ круга читателей стала брать перевѣсь свѣтскій элементъ передъ церковнымъ, составляющимъ достояніе партіи клерикальной; а если что входило изъ области духовной литературы въ общій оборотъ народныхъ книгъ, то теряло строгій отпечатокъ теологического пуританства и получало поэтическій тонъ народной фантазіи. Это были преимущественно *легенды, видѣнія, по-вѣстованія о сверхъестественномъ и необычайномъ*, или же болѣе занимательные эпизоды изъ священной и церковной исторіи, съ примѣсью апокрифовъ и разныхъ выдумокъ. Догматическая часть не могла эапиматъ въ пародной литературѣ значительное пространство, потому что поученіе, не подкрепляемое примѣрами, скоро наскучиваетъ, требуя слишкомъ напряженаго къ себѣ вниманія. Лѣтопись могла занимать только какъ собраніе национальныхъ примѣровъ и любопытныхъ, часто сверхъестественныхъ, случаевъ, потому и распространялась въ народѣ, или отрывками, или въ формѣ поэтическаго сказанія, иногда даже въ стихахъ; сверхъ того, исторія гражданская входила, какъ часть, въ исторію церкви, и исторія новыхъ народовъ присовокуплялась къ древней, какъ продолженіе литературическаго труда, начатаго прежде. Житія святыхъ и чудесныя знаменія на небесахъ и на земли, съ присовокупленіемъ сказаній о разныхъ дивовищахъ и уродахъ, составляли самую интересную часть исторіи для народнаго чтенія. Какъ исторія должна была питать вѣрованіе во все сверхъестественное, такъ и наука о природѣ, состоявшая въ средніе вѣка въ собраніи самыхъ необычайныхъ предразсудковъ о чудесныхъ свойствахъ животныхъ, растеній и камней и въ описаніи какихъ-то необычайныхъ въ природѣ твореній. Въ связи съ этимъ составились руководства для практическаго употребленія, какъ тайными силами природы производить разныя чудеса и алхимическія штуки, а также исцѣлять болѣзни. Средневѣковая *космографія* и *лѣчебники* были послѣдовательнымъ развитіемъ лѣтописи, магіи, чернокнижія и всякаго баснословія.

Предразсудки и суевѣрія, ведущіе свое начало отъ самой раппей эпохи среднихъ вѣковъ, все болѣе и болѣе распространялись въ народѣ въ XVI и XVII вв. посредствомъ печати. Знаменитая *Космографія Себастьяна Мунстера*, со множествомъ рисунковъ, плановъ и картъ на деревѣ, къ географическимъ и историческимъ свѣдѣніямъ присовокупляетъ множество баснословныхъ сказаній о дивовищахъ, чудесныхъ животныхъ и о другихъ несбыточныхъ явленіяхъ. Такъ, здѣсь, между прочимъ, встречается, вмѣстѣ съ изображеніемъ, описание людей обѣ одной ногѣ, обѣ одномъ глазѣ, съ

двумя головами или вовсе безъ головы, но съ лицомъ на груди, а также съ собачьей мордой вмѣсто головы. Какъ далеко эти убѣжденія проникли въ область вѣрованій, можно заключить изъ того, что даже русскіе иконоисцы писали полчища Гога и Магога съ песыми головами и, сверхъ того, тотъ же чудовищный видъ давали св. Христофору. Какъ наши лѣтописцы съ полною увѣренностью разсказываютъ иногда о рожденіи какихъ-то миѳическихъ чудовищъ, вмѣсто обыкновенныхъ младенцевъ, такъ и въ космографіи Мюнстера съ историческою достовѣрностью и ученою важностью повѣствуется о томъ, какъ въ Нидерландахъ, въ 1543 году, одна женщина родила ребенка, у которого глаза были круглы и красны, какъ огонь, носъ наподобіе коровьяго рога, на груди двѣ звѣриныя морды, выше пупка два кошачьи глаза, на сгибаѣ локтей и колѣнокъ по собачьей мордѣ, руки и ноги, какъ у лебедя, длинный хвостъ, съ крючкомъ на концѣ, и на спинѣ собачья шерсть. Для большей убѣдительности, при описаніи приложено изображеніе, вполнѣ соотвѣтствующее *заприному стилю* древне-русскихъ прилѣповъ и западныхъ барельефовъ эпохи, предшествующей стилю готическому. Художественному стилю, созданному смутнымъ состояніемъ вѣрованія, соотвѣтствовала и средневѣковая философія, серьѣзно разсуждавшая объ одноглазыхъ, безголовыхъ и песьеволовыхъ дивовищахъ¹⁾, и входившая въ разсужденіе о томъ, что такія дивовища не могутъ быть названы людьми въ собственномъ значеніи слова. «Подобаетъ вѣдать — съ важностью говорили философы — что не всякое существо, имѣющее плотской образъ человѣка, есть человѣкъ. Сирены — рыбы морскія, а отъ головы до чрева имѣютъ видъ человѣка, но онѣ не истинные люди. Сказываютъ, что и райскія птицы бывають съ человѣческими лицами, но и они не люди; то же и гарпії, знаменитыя у поэтовъ женщины, тоже не люди; сатиры или косматые *льсины* подобны людямъ, но не люди: потому что истинный человѣкъ признается не по плотскому образу, сходному съ человѣческимъ, но по разуму и провѣданію». Такъ поучались наши предки еще въ XVII и XVIII в. у Раймунда Люлля, философа XIV в., изъ его книги, которая въ русскомъ переводе извѣстна была подъ громкими заглавіемъ *Великой и предивной науки Богомъ преосвященнаго учителя Раймунда Люлля*²⁾.

Какъ религіозныя преслѣдованія вѣдьмъ, которыхъ еще въ XVII вѣкѣ жгли безъ всякаго милосердія, только вкореняли въ народѣ суевѣрное убѣжденіе о силѣ чернокнижія, такъ и философія въ связи съ схоластиче-

1) См. выписку изъ «Margarita Philosophica» 1504 г., въ моей «Христоматіи», стр. 1366.

2) См. въ моей «Христоматіи», стр. 1364.

скою теологіею, указывая на истинное отличіе человѣка отъ дивовиць, тѣмъ самыемъ подкрѣпляла вѣру въ существованіе этихъ послѣднихъ.

Недостатокъ, или, лучше сказать, полное отсутствіе сколько-нибудь ясныхъ понятій о природѣ, давалъ широкій просторъ всевозможнымъ сущѣріямъ и нелѣпостямъ. Напримѣръ, наши предки въ XVII и XVIII в. съ совершеннымъ довѣріемъ читали въ *Запѣдѣ пресвѣтлой*, какъ у одного господина гдѣ-то на Западѣ, въ 1565 г., выросло въ полѣ дерево, на которомъ, вмѣсто листьевъ, уродились четки, точь въ точь такія, какія употребляются на молитвѣ, только такъ крѣпки, что ихъ никакъ не разорвешь¹⁾. До какого извращенія здраваго смысла и до какого безобразія въ смѣшніи язычества съ христіанствомъ могло доводить довѣрчивые умы это невѣжество, предшествовавшее элементарнымъ свѣдѣніямъ въ физикѣ, анатоміи и въ другихъ отрасляхъ естественныхъ наукъ, можно судить по слѣдующей *Повѣсти о Сивильскомъ царствѣ*, часто встрѣчающейся въ нашихъ сборникахъ XVII и XVIII вѣковъ²⁾:

«Межъ юга и запада, за Нилою (такъ!) рѣкою, за Политарскою Землею, есть гора, имя ей Скала, чрезъ ниюже никому же прейти немощно, никакову человѣку, высоты ради тоя. Сквозь юже есть пещера, а ити ею 8 дней со свѣщами. И прошедъ пещеру, и увидять свѣть неизреченный. Земля же та равна; вѣсть на ней ни горъ, не раздолей, только много на ней различного винограду; злата же тамо вельми много и каменія драгаго безъ числа много, сребро же у нихъ ни во что есть. А живуть въ горѣ той въ пещерахъ все дѣвицы нескверніи и безсмертніи божіими повелѣніемъ и ихъ умоленіемъ (?!). Одежду же на себѣ носять златомъ соткану, токмо до пояса, а отъ пояса все тѣло ихъ наго; а по тѣлу ихъ врѣзывано каменье драгое, самоцвѣтное. А царствуетъ у нихъ въ той землѣ дѣвица *Сивилла царица, нескверна же и безсмертна*. А приходять къ ней послы Политарские и Коренъскіе и Италинъскіе и Шпанскіе и Виницѣйскіе и Цысарскіе и изъ иныхъ многихъ земель. А приводятъ къ нимъ послы, въ дары мѣсто, все дѣвицы до десяти лѣтъ или до 12-ти, а больши того годами не приводятъ. А емлютъ тѣ послы злата и сребра и каменія многоцѣннаго, сколько восходятъ. Да и тѣ у нихъ приводныя дѣвицы безсмертніи же бывають божіими повелѣніемъ. Есть бо у нихъ источникъ живыя воды, и какъ тѣхъ приведенныхъ дѣвицъ тою водою измоютъ, и тѣ дѣвицы такъ же безсмертны бывають, яко же и они. А измывъ водою тою, да по тѣлу рѣжутъ бритвами, и вставливаютъ въ тѣ раны каменье многоцѣнное. А болѣни тѣ дѣвицы

1) Тамъ же. Стр. 1343.

2) Здѣсь приводится въ подлинникѣ по рукописи XVII—XVIII в., принадлежащей мнѣ, чтобы можно было судить о народномъ складѣ изложения.

никакіе на себѣ никогда же не имѣютъ: въ той чась рана и заживеть. А пословъ тѣхъ учать премудрости разумѣти небесному двизанію и земному коловорату. А ходять съ тѣми послы по 12-ти человѣкъ, а 10 ихъ выдуть, а дву человѣкъ они у себя оставливаютъ».

Ясно, что одну изъ множества сказокъ объ амазонкахъ наши предки пріурочивали къ преданію о сивиллахъ, которыхъ изображенія были внесены въ кругъ церковной живописи не только на Западѣ, но и у насъ. Эти бессмертныя дѣвицы со вставными, самоцвѣтными каменями вполнѣ соответствуютъ изваяннымъ изъ золота или серебра фигурамъ, украшеннымъ алмазами, жемчугомъ и другими драгоценностями.

Еще безобразнѣе являлось это невѣжество въ приложеніи къ церковнымъ обрядамъ. Какъ философу предоставлялось решить, къ какой породѣ относятся дивовища — къ человѣческой или звѣриной, такъ и теологъ задавалъ себѣ вопросъ, подвергать ли новорожденное дивовище обряду крещенія. Чтобы читатель могъ видѣть, какъ подобныя странности были у насъ въ старину нерѣдки, привожу слѣдующее изъ того же сборника, откуда взята и повѣсть о «Сивильскомъ парствѣ». Между выписками изъ «Пролога», изъ «Отцевъ церкви», изъ «Требника», вдругъ читается: *Вѣдати подобаетъ о крещеніи дивовъ или чудѣ родящихся.* Яко аще бы ся родило отъ жены поль-звѣря, а поль-человѣка, то имать крещено быть подъ приложомъ сицевымъ: «аще есть сей человѣкъ, крещается рабъ божій» и прочее. «Аще-ли рожденное ни коего образа человѣча, не имать быти крещено». Имѣя въ виду эти теологическія тонкости, можно вполнѣ оцѣнить, въ вышеприведенномъ изъ нѣмецкой книги анекдотъ, ту наивную подробность, что хотя рожденные отъ одной матери вдругъ 363 ребенка и были величиною по орѣху, однако можно было совершить надъ ними обрядъ, какъ надъ обыкновенными младенцами.

Въ русскомъ народѣ до позднѣйшихъ временъ распространялись суевѣрныя понятія о дивовищахъ и чудесныхъ животныхъ, частію въ рукописяхъ съ картинками, частію въ лубочныхъ изданіяхъ. Мне случилось видѣть въ одной частной библіотекѣ сборникъ XVIII вѣка въ лицахъ, въ которомъ помѣщена цѣлая глава о дивовищахъ, между которыми встрѣчаются не только безголовые люди, одноглазые, песьеголовые, но и съ длинными по пятки бородами. *Райскія птицы и сирены (сирины)* распространялись на Руси въ лубочныхъ картинкахъ. Г. Снегиревъ указываетъ слѣдующія народныя изображенія:

«Страшное и наказательное предложеніе, на нѣкоего богоотступника и клянущагося человѣка, како онъ праведнымъ судомъ Божіимъ обращенъ во пса. Въ Чешскомъ Королевствѣ близъ Праги, 1673 года.

«Изображеніе чудища морскаго, или водянаго мужика, пойманнаго въ Испаніи, въ 1739 году.

«О сатирѣ, уродливой Фигурѣ, найденной въ Барселонѣ 1760 года, имѣющей подобіе человѣка, тигра и козы, покрытой разноцвѣтною шерстью» (стр. 72—73).

Медицинская практика среднихъ вѣковъ, основанная на наблюденіяхъ врачей и ученыхъ классической древности, арабовъ и народовъ западныхъ, даже въ XVI и XVII столѣтіяхъ поддерживала въ умахъ множество заблужденій и суевѣрій, обязанныхъ своимъ происхожденіемъ стремленію видѣть въ природѣ необычайное и сверхъестественное. Въ описаніяхъ природы, врачи слѣдовали баснямъ средневѣковыхъ *бестіаріевъ* или *зоприницевъ*, и такъ названныхъ *фізіології*. Для примѣра, привожу нѣсколько выдержанекъ изъ лѣчебника франкфуртскаго доктора Адама Лоницера, въ лицахъ, или съ рисунками, подъ неточнымъ заглавиемъ *Kreuterbuch*, то-есть *травникъ*, изд. во Франкфуртѣ-на-Майнѣ, 1582 года, въ листъ. Вторая часть «Травника» содержитъ описание животныхъ, птицъ, рыбъ, насѣкомыхъ и камней.

Объ *Орль* (листъ 338) разсказывается то же, что въ *Физіологіяхъ* и лѣчебникахъ, ходившихъ по Руси, а именно, что онъ своихъ дѣтенышь для пробы обращаетъ къ солнцу, и которые не могутъ прямо и во всѣ глаза смотреть на него, тѣхъ низвергаетъ внизъ и убиваетъ; что, когда соста-рѣется, взлетаетъ выше облаковъ, къ самому солнцу и тѣмъ исцѣляетъ свою слѣпоту; что въ гнѣздахъ его есть чудесный камень *аэтитесъ*, хорошо известный и нашимъ предкамъ XVIII вѣка.

«Коршуныя предвѣщаютъ особенными знаками человѣку смерть, поднимаютъ плачевныи крикъ и слѣдуютъ за нимъ цѣлою стаю» и т. п. (листъ 339).

«Грифѣ есть пернатое, четвероногое животное, не что иное, какъ левъ, только съ крыльями и головою орла. Солинусъ сказываетъ: грифы обитаютъ въ Азіатской Скиеї, владѣютъ золотомъ и серебромъ, жестокія и яростныя птицы; потому очень рѣдко посѣщается та страна людьми. Когда эти птицы завидятъ людей, тотчасъ же растерзываютъ ихъ, какъ будто онѣ предназначены на то, чтобы наказывать корыстолюбіе. Ариласпы съ ними сражались изъ-за драгоценныхъ каменьевъ, которые они хранять. Грифы въ свои гнѣзда кладутъ камень агатъ. Они враги людямъ и конямъ и выходятъ противъ нихъ въ бой. Убивши быка, коня, или вооруженнаго человѣка, грифъ хватаетъ свою жертву и вмѣстѣ съ нею поднимается на воздухъ. Когти его подобны воловьему рогу. Изъ нихъ дѣлаютъ кубки для питья, а изъ перьевъ самыя крѣпкія стрѣлы» (л. 339, оборотъ).

«Павлинъ прекрасная птица. Имѣть длинную шею, сапфироваго цвету, и такого же цвету грудь. На головѣ у него поднимаются перышки въ видѣ короны. Онъ поднимаеть и распускаеть свой длинный хвостъ. Когда увидеть свою безобразную ногу, тотчасъ ее прячетъ. Онъ приобрѣтаеть свои цвета на третьемъ году, и тогда начинаетъ плодиться. Когда онъ проснется ночью и не видитъ себя въ темнотѣ, тогда страшно кричитъ, полагая, что потерялъ свою красоту. Своимъ крикомъ устрашаетъ онъ змѣй и прогоняетъ всѣхъ ядовитыхъ животныхъ» (листъ 340).

«Райская птица не имѣть ногъ и всегда летаетъ по воздуху» (л. 340 обор.).

«Фениксъ птица рождается въ Аравии. Живетъ до пятисотъ лѣтъ и долгѣе. Когда состарѣется, собираетъ кучу изъ ароматныхъ зелій и, взлетѣвъ къ солнцу, спускается на костеръ, зажигаетъ его своими крыльями и сгораетъ, и потомъ вновь возрождается изъ своего пепла» (л. 342)¹⁾.

Въ главѣ о драгоценныхъ каменяхъ «Нѣмецкій Травникъ» предлагаєтъ такія же суевѣрные свѣдѣнія о ихъ сверхъестественной силѣ, какія встрѣчаются на Руси уже въ XI вѣкѣ, въ «Изборнике» святославовомъ 1073 года, а впослѣдствіи, почти до начала текущаго столѣтія, были распространены въ народѣ черезъ «азбуковники», «лѣчебники» и другіе энциклопедические сборники. Для примѣра, вотъ нѣсколько выдержекъ изъ нѣмецкаго сочиненія (л. 366 и слѣд.).

Алмазъ, будучи носимъ на лѣвой руцѣ, имѣть силу противъ бѣшенства, противъ дикихъ звѣрей, противъ бѣдствій на войнѣ, противъ отравы, чудовищныхъ страшить и злыхъ духовъ.

Кто носить при себѣ алмазъ, тотъ бываетъ краснорѣчивъ, уменъ, любезенъ и пріятель. Будучи положенъ въ головы спящему, этотъ камень имѣть силу производить различныя сновидѣнія.

Гранатъ веселить сердце и прогоняетъ печаль.

Сердоликъ имѣть силу противъ разврата и волокитства, а также противъ ногтобѣда.

Сапфиръ имѣть силу радовать, ободрять, внушать доброту и благочестіе и укрѣплять душу въ добрыхъ дѣлахъ.

Королки носить на шеѣ помогаетъ противъ злыхъ привидѣній и падучей болѣзни. Королки, будучи повѣшены въ домѣ или на деревѣ, или положены на полѣ, предохраняютъ отъ града и грома тотъ домъ и дерево и поле.

1) Слич. тѣ же самыя суевѣрія и предразсудки по древне-русскимъ источникамъ въ моей статьѣ *О духовныхъ стихахъ* въ «Русск. Рѣчи» за 1861 г.

Кто найдеть зеленую *яшму* съ крестомъ, и держить при себѣ, тому она помогаетъ на водѣ.

Аметистъ имѣть силу противъ хмѣля и запойства, дѣлаетъ человѣка бодрѣмъ, прогоняетъ злые мысли и укрѣпляетъ разсудокъ.

Если *агатъ* положить въ воду, и той воды дать выпить беременной женщинѣ, то она получитъ тотчасъ же благополучное разрѣшеніе отъ бремени.

Бериллъ охраняетъ отъ враговъ, веселить и бодрить, изощряетъ разумъ и дає совѣтъ и любовь супругамъ.

Аэтитесъ, или *орловъ камень*, способствуетъ женамъ въ разрѣшеніи отъ бремени.

Эти и многія другія басни о чарующихъ силахъ природы, будучи прилагаемы къ практикѣ, являлись въ формѣ колдовства и энхаарства, скрѣплявшаго свои обряды вѣщимъ словомъ, то-есть, заговорами или причитаньями, которыя старинное невѣжество смѣшивало съ молитвами, вставляя христіанскія имена въ языческія и еретическія рѣчи. «Нѣмецкій Травникъ» стоитъ уже выше вѣрованій въ заговоръ и пхъ избѣгаетъ; но постоянно смѣшивается языческие источники съ христіанскими, съ равнымъ довѣріемъ пользуясь идеями и тѣхъ и другихъ. Не странно ли, напримѣръ, рядомъ съ приведенными баснями, встрѣтить слѣдующую наивную характеристику *овцы*:

«*Овца* есть самое кроткое, смиренное и добroe изъ всѣхъ животныхъ, безъ всякой хитрости, злобы и обмана. Даже въ священномъ писаніи свидѣтельствуется о ея терпѣнїи и невинности, потому что сынъ божій названъ агнцемъ, и, подобно овечкѣ, былъ приведенъ на мученіе. Овца никому не вредить и никого не обижаетъ, ни зубами, ни копытами; а между тѣмъ, все, что имѣется, даетъ на службу человѣку: шерсть и кожу на одѣяніе, мясо въ пищу, даже самый навозъ отъ нея служить драгоценнѣйшимъ удобреніемъ земли для произрашенія плодовъ и винограда. Наконецъ, кишкі ея, преимущественно передъ прочими, употребляются на струны для услажденія человѣческаго духа» (л. 316).

Если уже природа внѣшняя такъ обаятельно дѣйствовала на суевѣрные умы, что никому не приходило на мысль собственными глазами провѣрять на практикѣ ея мнимыя чудеса и чарующія силы; если уже *въ настоящемъ* и въ дѣйствительности непрестанно мерещились необычайныя и сверхъестественные явленія, то, само собою разумѣется, что *прошедшее*, то-есть, исторія, была неистощимъ источникомъ для поддержанія и вкорененія всевозможныхъ суевѣрій и предразсудковъ. Она была непрестаннымъ соединеніемъ вымысла и истины, поэзіи и дѣйствительности, потому скрѣпѣ мо-

жеть быть названа эпосомъ, распавшимся на множество эпизодовъ, нежели исторію въ смыслѣ науки. Только немногіе избранные умы могли относиться къ исторіи съ болѣе серьёзными вопросами политического или церковного свойства; для массы же лѣтопись или хронографъ были не что иное, какъ собраніе назидательныхъ разсказовъ, тѣмъ болѣе интересныхъ, чѣмъ больше содержать они въ себѣ необычайности и чудеснаго. Истинною не могли и не умѣли довольствоваться и не хотѣли отличать ее отъ вымысла; и, съ другой стороны, всякому вымыслу приписывали историческую достовѣрность. Даже божества классической міѳологии и доморощенаго язычества пошли впрокъ. Имъ вѣрили, какъ дѣйствительно существующимъ личностямъ, и называли ихъ демонами и бѣсами. Какъ философъ и теологъ серьёзно разсуждали обѣ отличія человѣка отъ сатира или лѣшаго, такъ и лѣтописецъ въ полномъ убѣжденіи относился къ Юпитеру, Венерѣ, Перуну, видя въ нихъ злыхъ духовъ, а не произведенія языческой фантазіи.

Въ средневѣковой лѣтописи, перешедшей по частямъ и въ народныя книги, *сказка* составляетъ главную основу, въ которую случайно вплетаются мелкія подробности текущихъ событій, состоящихъ въ войнахъ, сооруженій церквей и монастырей, въ ссорахъ и междуусобіяхъ и въ другихъ стереотипныхъ явленіяхъ ежедневнаго средневѣковаго быта.

Исторію начинали съ самаго начала, то-есть съ сотворенія міра, хотя бы собственно и имѣлось потомъ въ виду изложеніе событій какого-нибудь отдельнаго народа. Для первыхъ вѣковъ пользовались ветхимъ завѣтомъ, но съ примѣсью вымысловъ, распространенныхъ апокрифами и вошедшихъ въ такъ называемую *Палею*. Какъ на Западѣ съ самой ранней эпохи изобрѣтенія книгопечатанія издавались бібліи въ лицахъ, то-есть съ картинками, такъ и у насъ съ XV вѣка и потомъ чаше и чаше, даже до начала текущаго столѣтія, изготавлялись лицевые сборники, которые состояли изъ изображеній событій ветхаго и новаго завѣта; иногда только начинались этими изображеніями и потомъ содержали въ себѣ какіе-нибудь другіе сюжеты. *Народная Біблія въ лицахъ*, изданная у насъ въ началѣ XVIII вѣка (въ восьмушку), еще придерживается тѣхъ же вымысловъ, которые лѣтописецъ Несторъ вносилъ въ свою лѣтопись изъ Палеи¹⁾.

Сначала идетъ согласно съ бібліею. На каждой картинкѣ, изображающей по порядку одинъ изъ дней творенія, Творецъ, въ старческомъ видѣ съ бородою, представляется въ сияніи, окруженному полосою; на ней помѣщается начало текста, продолженіе котораго подписано подъ картинкою.

1) См. мою замѣтку обѣ этомъ въ № 1 «Лѣтописей русской литературы», изд. профессоромъ Тихонравовымъ.

Напримеръ, въ 1-й день творенія: на полосѣ, окружающей Творца, начертано: *Вначале сотвори Богъ небо и землю земля же бе не видима и не устроена и тма и тма* (такъ дважды) *верху бездны;* а потомъ продолженіе слѣдуетъ подъ изображеніемъ: *и рече Богъ да будетъ светъ и бысть светъ и т. д.* Въ изображеніи четвертаго дня, вверху надъ ореоломъ Творца, по сторонамъ представлены солнце и мѣсяцъ, а внизу, направо отъ зрителя, бѣсы съ рогами и крыльями, налево — адскій огонь. Рай, по изгнанію изъ него Адама и Евы, представленъ въ видѣ крѣпости, со стѣнами и башнями. Надъ главнымъ входомъ, имѣющимъ видъ церковнаго портала, парить херувимъ. Адамъ и Ева стоять вѣнѣ, въ сокрушенной позѣ. Внизу подпись: *и учини херувими и пламенное оружие обращаемое хранити путь древа жизни. Седе Адамъ прямо рая и плакася горко глаголаши узы жизни моей отпаденія узы мне что пострадахъ комиихъ благ лишихся.* Слѣдующая затѣмъ картинка съ подписью: *Адамъ же позна егу жену свою и заченіи родити Каина и рече стяжахъ человѣчка богомъ и приложи родити брата его Авеля и бысть Авель пастырь овецъ Каинъ же бе делаяй землю; внизу изображаетъ сидящихъ Адама и Еву, которая грудью кормитъ новорожденнаго Авеля, а между ними маленький Каинъ играетъ съ козломъ, садясь на него верхомъ.* Вверху, направо, Авель пасеть овецъ, а Каинъ пашеть землю. Въ сценѣ братоубийства, сатана съ рогами и хвостомъ, стоя сзади Каина, лапою своею касается его плеча и наушаетъ его на убийство. Затѣмъ идетъ любопытный эпизодъ изъ Палея; подпись гласитъ: *И плакася Адамъ и Ева о сыне своемъ и не разуме где скрытии его и яви богъ чудо уби птица птицу и нача копати въ песокъ адалже и ева сотвори таожде почребе сына своего со всякимъ плачетъ.* Внизу Адамъ и Ева оплакиваютъ мертваго Авеля. Нѣсколько выше птичка закапываетъ яму, въ которой похоронила другую птичку. Еще выше Адамъ лопатою закапываетъ Авеля, надъ которымъ плачетъ Ева, высоко распростерши свои руки. На картинѣ съ подписью: *и позна Каинъ жену свою и заченіе родити еноха и проч. любопытенъ костюмъ Каина, сидящаго на кровати подъ пологомъ возлѣ жены своей, которая грудью кормитъ ребенка.* На Каинѣ короткій по колѣна кафтанъ съ голландскимъ гофреннымъ воротникомъ, вырѣзаннымъ городами. Штаны спущены въ сапоги съ длинными голенищами.

Въ экземплярѣ, принадлежащемъ мнѣ, всего 20-ть листовъ; что же касается указанія въ книгѣ г. Снегирева, то, вѣроятно, объ этихъ картинкахъ сказано у него только слѣдующее: «Сотвореніе мира, шесть дней творенія и грѣхопаденіе первого человѣка» (стр. 33); но сколько картинокъ, и какія именно — не упомянуто.

Лосибур Прекрасный, какъ на Западѣ, такъ и у насъ, былъ однимъ изъ

любимъшихъ героеvъ народныхъ книгъ и духовныхъ стиховъ. Въ одномъ сборнике начала XVIII вѣка, принадлежащемъ мнѣ, въ четвертку, помѣщена о немъ йсторія *о лицахъ*. Лубочное изданіе упомянуто г. Снегиревымъ на страницѣ 34-й. Столько же была распространена въ народныхъ книгахъ апокрифическая повѣсть о Соломонѣ, о его мудрыхъ судахъ, о сознаніи его въ мудрости съ царицею савскою или южскою и объ отношеніяхъ къ Китоврасу — въ нашихъ редакціяхъ, или къ Морольфу — въ западныхъ¹⁾.

Суды Соломона расходились на Руси въ печатныхъ рисункахъ. Кроме известного суда о раздѣленіи младенца, присвоившаго себѣ двумя женщиными, г. Снегиревъ (на стр. 58-й) приводить еще одну очень рѣдкую картинку апокрифического содержанія, подъ названіемъ *Судъ премудрого Соломона*, гравированную въ Москвѣ въ 1656 году, въ-четвертку. Къ изображенію присоединена слѣдующая подпись: «Нѣкій велможа во снѣ даде нищему сто рублей денегъ въ займы и возставъ отъ сна, бѣть царю челомъ на того нищаго въ тѣхъ деньгахъ. По повелѣнію же цареву, нищій собра Бога ради деньги, принесе ко царю. Царь же повелѣ тѣ деньги надѣ кладеземъ повѣсити и стѣнь тѣхъ денегъ, что въ водѣ, велможѣ взяти. Опль же разумѣ свою неправду, прощенія испроси. Царь же повелѣ нищему взяти деньги». Эта картинка вклеена въ рукописной библіи XVI вѣка, принадлежащей князю Оболенскому.

Извѣстно, что большая часть апокрифическихъ разсказовъ о Соломонѣ обязана своимъ происхожденіемъ восточнымъ источникамъ, равно какъ и этотъ судъ. Платить тѣнью или нюханьемъ денегъ въ возмездіе за мнимое пользованіе чѣмъ-нибудь — одинъ изъ общихъ мотивовъ въ восточныхъ сказкахъ, которыя иногда доводятъ его до крайности въ своихъ наивныхъ шуткахъ. Такъ, напримѣръ, одна прелестница, будто бы увидѣвъ во снѣ, что ее опозорилъ нѣкоторый юноша, пришла въ судъ на него жаловаться. Тяжбу рѣшилъ умный попугай, велѣвъ отвѣтчику положить требуемую сумму денегъ передъ зеркаломъ для того, чтобы та дѣвица, посмотрѣвъ на нихъ въ зеркаль, тѣмъ получила удовлетвореніе за свою обиду. Другой молодой человѣкъ поплѣвалъ въ зеркаль отраженное лицо нѣкоторой дѣвицы и, будучи призванъ на судъ, былъ наказанъ тѣмъ, что его тѣнь высѣкли плетьми²⁾.

Вымышленные разсказы о царѣ Давидѣ входили эпизодически въ на-

1) Какъ обѣ этой повѣсти, такъ и о многихъ другихъ, особенно о тѣхъ, которыя перешли къ намъ съ Запада, см. въ сочиненіи г. Пыпина «О литературной исторіи старинныхъ повѣстей и сказокъ русскихъ».

2) См. «Benfey Pantschatantra» 1859 г. I, стр. 127.

родную историю о Соломонѣ и изображались въ лицахъ, но, какъ кажется, не распространялись въ лубочныхъ изданіяхъ. Но такъ какъ псалтырь былъ любимымъ чтенiemъ нашихъ предковъ, то естественно было бы ожидать, что древне-русская промышленность воспользуется этимъ обстоятельствомъ, чтобы распространить любимую народомъ книгу отдѣльными псалмами на отдѣльныхъ листахъ въ лицевыхъ изображеніяхъ съ текстомъ. Хотя отвлеченное содержаніе псалмовъ не всегда могло давать сюжеты для живописи, однако древнейшія рукописи псалтыри сполна исписывались миниатюрами, символически выражавшими отношеніе новаго завѣта къ ветхому и судебъ христіанства къ преобразовавшему ихъ тексту псалтыри¹⁾). Къ сожалѣнію, позднѣйшіе мастера лубочныхъ изданій, сколько мнѣ известно, не воспользовались этимъ мотивомъ древне-христіанского искусства довольно сильно вкоренившимся на Руси въ XV и XVI столѣтіяхъ. Г. Снегиревъ приводить только три лубочные картины, изображающія въ лицахъ псалмы 103-й и 108-й (стр. 33). Судя по находящемуся у меня лубочному изданію псалма 103-го, о мірстемѣ бытії, эти издѣлія первой половины XVIII в. уже ничего не имѣютъ общаго съ древне-русскими миниатюрами символическаго характера. Это не что иное, какъ грубыя передѣлки западныхъ оригиналовъ. Царь Давидъ, подъ горностаевою порфирою, одѣтъ въ короткій кафтанъ и рыцарскія латы, изъ-подъ которыхъ спускаются узкія панталоны. Города и храмы западной архитектуры; люди въ короткихъ кафтанахъ, въ узкихъ штанахъ до колѣнь, въ чулкахъ, подвязанныхъ подъ колѣнкою, на головѣ круглая шляпа съ полями.

Объ этой картинкѣ у г. Снегирева сказано слѣдующее: «о мірстемѣ бытії (изъ псалма 103), где между прочимъ помѣщена итоломеева система мира, съ семью планетами, кои названы небесами». На 2 лист.

Намѣкъ на итоломееву систему требуетъ нѣкоторыхъ объясненій. Раздѣливши листъ на нѣсколько мѣстечекъ или отдѣловъ, съ подписью текста изъ псалма подъ каждымъ, мастеръ, кажется, имѣлъ въ виду, на основаніи этого псалма, изобразить весь міръ, согласно заглавію листа *о мірстемѣ бытії*. Кроме итоломеевой системы, съ текстомъ: словомъ *Господнимъ небеса утвердиша* (такъ) и т. д., представлены: твердь съ вѣтрами въ видѣ головъ, при текстѣ: *простирай небо яко кожу*; земной шаръ съ водами, при текстѣ: *основай землю на тверди ея* и проч.; чертежъ ежедневнаго обращенія земного шара съ солнцемъ и луною, при текстѣ: *соторилъ есть луну во времена* и проч.; чертежъ солнечнаго затменія и перемѣнъ луны, при текстѣ: *яко воззвишился дѣла твоя, Господи*, и проч.; а также при

1) См. во 2-й части моихъ «Очерковъ» статью «О византійской и русской символикѣ».

соответствующихъ текстахъ: горы и воды, поля, птицы, звѣри, деревы и травы; люди въ различныхъ занятіяхъ: то косять траву и жнуть, то собираютъ виноградъ, то ёдуть въ корабляхъ; наконецъ — землетрясеніе, изверженіе вулкана, побіеніе народа громомъ и молнію, восстаніе изъ мертвыхъ и адъ съ грѣшниками, которыхъ рогатый и крылатый сатана желѣзными вилами пихаетъ въ вѣчный огонь. Заглавіе псалма въ виршахъ помѣщено вверху листа посрединѣ, на развернутомъ полотнѣ, поддерживаемомъ по сторонамъ двумя геніями, во вкусѣ возрожденія. Вотъ оно:

*Псаломъ Давидовъ повѣстуетъ намъ о мирѣмъ (такъ) бытії.
Сей псаломъ Давидомъ во Псалтири ізложенніи
Сто третіи по ряду во онои положенніи
О бытії мира вкрайше дѣла изявляетъ
Бога творца всіхъ превыше сельтсѧ прославляетъ
Премудростію всяко зданіе сотворшаю
І словомъ своимъ вся небеса утвердилишао
Духомъ же устъ своихъ силу имъ подающаго
И на земли человѣкомъ пищу дарующаго.*

Несмотря на желаніе мастера придерживаться назидательного текста въ наставительномъ изображеніи бытія всего міра, народная фантазія, воспитанная звѣриными образами романского стиля, находила и здѣсь себѣ поживу. При текстѣ: *змій сей, его же создалъ еси рулатися ему*, изображенъ седмиглавый змѣй съ хвостомъ, въ видѣ баснословнаго василиска, стоящий, въ видѣ пѣтуха, на двухъ лапахъ. Змія поражаетъ палицею обнаженный человѣкъ, нечто въ родѣ Геркулеса, только препоясанный, и съ волосами на головѣ, неподстриженными подъ гребенку, какъ принято въ классическомъ типѣ.

Слѣдя порядку средневѣковыхъ хроникъ, чтобы не растеряться во множествѣ эпизодовъ, вошедшихъ въ народныя книги, мы должны остановиться на переходномъ пункѣ отъ собственно-ветхозавѣтной исторіи къ исторіи четырехъ монархій. Этотъ пунктъ и для западныхъ, и для восточныхъ лѣтописцевъ символически обозначался въ *сновидѣнії Навуходоносора*¹⁾. Представившійся Навуходоносору во снѣ исполнѣнъ съ золотою головою, съ серебряными руками и грудью, съ мѣдными чреслами и съ ногами на половину желѣзными и на половину скудельными, долженъ быть означать четыре монархіи или четыре царства: по одному — халдейское

1) См. Massmann. «Der Keiser und der Kunge buoch oder die sogenannte Kaiserchronic». 1854 г., стр. 361.

(или вавилонское), персидское, греческое, и римское; по другимъ, и именно у насъ, по вліяню Византіи — вавилонское, мидійское, персидское и римское, еже есть Антихристово. Четыремъ царствамъ соответствуютъ четыре звѣра: орель, медвѣдь, леопардъ и какой-то безыменный лютый звѣрь. Въ русскихъ изображеніяхъ страшаго суда, въ миниатюрахъ, символически представляется присутствие этихъ царствъ на послѣднемъ судѣ, въ звѣриныхъ образахъ, какъ сказано въ одномъ старинномъ описаніи: «Первое, какъ медвѣдь; второе, что лютый звѣрь пардосъ, голова человѣчья въ вѣнцѣ, и два крыла; третье, какъ львица; четвертый весьма страшенъ, головъ и роговъ десять»¹⁾.

Въ лицевыхъ апокалипсисахъ раскольническаго издѣлія, надъ изображеніемъ символической блудницы подписывается: *Римское царство*.

Изъ событій древней исторіи особенно распространились въ народѣ *троянская исторія*, или взятіе Трои, и *Александрия*, то-есть, повѣствованіе о подвигахъ Александра Македонскаго. Для западныхъ лѣтописцевъ особенно дорога была троянская исторія въ национальномъ отношеніи, потому что они вели начало нѣкоторыхъ европейскихъ государствъ непосредственно отъ героевъ троянскихъ. Объ этихъ выходцахъ составлялись мѣстныя преданія и народныя сказки, входившія въ лѣтопись. Наши предки знакомились съ содержаніемъ «Іліады» по византійскимъ передѣлкамъ, сначала въ хронографахъ и въ отдельныхъ спискахъ, а съ 1709 года, въ печатномъ изданіи, составленномъ по раннѣй рукописи, писанной на церковно-славянскомъ языке. Кажется, троянская исторія не украшалась въ древней Руси ни миниатюрами, ни лубочными картинками, между тѣмъ, какъ на Западѣ въ XV и XVI в. неоднократно издавалась она въ лицахъ съ текстомъ на разныхъ языкахъ.

Еще популярнѣѣ была «Александрия», и на Западѣ и у насъ. Македонскій завоеватель сталъ любимымъ героемъ европейскихъ поэтовъ въ XII вѣкѣ, когда крестовые походы дали рыцарству новое направленіе въ стремлѣніи къ невѣдомымъ, чудеснымъ странамъ отдаленаго Востока. Походы Александра Великаго въ Индию, его встречи съ разными чудовищными народами и звѣрьми, съ нравами и обычаями дотолѣ неизвѣстныхъ странъ — все это рисовало заманчивую цѣль довѣрчивому воображенію, наклонному ко всему необычайному и сверхъ естественному. Если наши предки не сумѣли переложить «Александрию» въ стихи и придать ея содержанію национальный характеръ, то все же настолько интересовались этой книгою, что украшали ее многочисленными миниатюрами, можетъ быть, подъ влія-

1) См. мои «Очерки». II, стр. 135.

ніемъ западныхъ народныхъ книгъ съ политипажами, судя по позднѣйшему стилю рисунковъ¹⁾). Впослѣдствіи миниатюры перешли въ лубочныя картинки, изъ которыхъ г. Снегиревъ указываетъ только двѣ. Одна: *Славное побоище царя Александра Македонского со царемъ Индийскимъ Пиромъ*. На поляхъ картинки слѣдующая лѣтопись: «И сяде Александръ на своего коня Докукала и вземъ въ руку копіе и щитъ и збрую и возложи на главу свою шеломъ и выѣхаль на поединокъ и воззвавъ велимъ гласомъ: «о Пире парю, иди противу мене, или покарайся, и азъ тебѣ помилую!» И порази въ груди и сшибъ его съ коня и войско его взялъ подъ свою власть». Но особенно интересна для простонародья, доселъ вѣрующаго во всякую чепуху, другая картинка: «Люди дивіи (то-есть, дивовища или уродливые народы), найденные царемъ Александромъ Македонскимъ въ горахъ Кутухтовыхъ».

Въ изученіи народности особенно важно обращать вниманіе на такие пункты, на которыхъ сходятся литературныя явленія и поэтическія преданія различныхъ, часто другъ-другу противорѣчащихъ, областей, каковы история и вымыселъ, религіозное вѣрованіе и праздная забава фантазіи. Со-прикосновеніе и часто даже сліяніе этихъ областей въ одно нераздѣльное цѣлое свидѣтельствуетъ объ органической силѣ грубой народности, которая, несмотря на престрѣданія пуристовъ, остается въ теченіе столѣтій вѣрна себѣ самой, и только тогда станетъ отказываться отъ вымысла и недозволенного, когда въ ней пробудится сознательное сомнѣніе, еще больше опасное для догматического пуританства, нежели безсознательное двоевѣріе.

Мы уже видѣли, какъ раскольничыи апокалипсисы примѣнили къ протесту противъ Запада средневѣковое ученіе о четырехъ монархіяхъ. «Александрия» также нашла себѣ мѣсто въ средневѣковыхъ вѣрованіяхъ. Было общее убѣжденіе, что македонскій завоеватель во время своихъ походовъ встрѣтилъ какой-то страшный народъ, судьбами Божіими заключенный въ непроходимыхъ горахъ. Слухъ объ этихъ народахъ дошелъ и на Русь, еще въ XI в., и новгородцы будто бы своими ушами слышали гамъ и шумъ этого заключеннаго народа гдѣ то на сѣверо-востокѣ. Александръ Македонскій вѣльзъ задѣлать единственный выходъ, черезъ который этотъ народъ могъ бы внести въ міръ опустошеніе. Тамъ будетъ онъ до страшнаго суда. Это ужасныя полчища Гога и Магога. Въ разныхъ странахъ этотъ народъ получалъ разныя примѣненія, соотвѣтственно историческимъ условіямъ. Въ эпоху паденія Западной Имперіи, сѣверные варвары представлялись испуганной фантазіи полчищами Гога и Магога. Испанская «Александрия» ви-

1) См. рисунки изъ Александріи по рукописи г. Забѣлина во 2-й части моихъ «Очерковъ».

дить въ этомъ народѣ іудеевъ¹⁾), наши лѣтописи — татаръ. Русская лицевая «Александрия» изображаетъ заключенный въ горахъ народъ съ *пессими головами*, въ томъ же самомъ видѣ, въ какомъ лицевые раскольничы апокалипсисы представляютъ полчища Гога и Магога, терзающія людей праведныхъ.

Само собою разумѣется, что особенный интересъ для простонароднаго чтенія въ христіанскихъ странахъ долженъ быть сосредоточиться на христіанствѣ. Потому, хронографы, перешедши христіанскую эру, преимущественно изобилуютъ эпизодами, вошедшими въ народныя книги, или же заимствованными изъ нихъ; и это особенно касается славянскаго востока, гдѣ менѣе было точекъ соприкосновенія съ классическою древностью, нежели на Западѣ. Фантазія народная, воспитанная до-христіанскимъ язычествомъ, не довольствуясь историческою правдою, украшала разсказы о первыхъ временахъ христіанства множествомъ вымысловъ. Эти вымыслы особенно нравились не только простонародью, но и людямъ книжнымъ, изъ духовнаго званія, и расходились въ народѣ сначала въ рукописяхъ и даже въ церковной живописи, а потомъ въ лубочныхъ и другихъ народныхъ изданіяхъ, вкореняя въ довѣрчивыхъ умахъ новую *двоголовную міфологію*. Тщетны были противъ нея всѣ филишки и проклятія не только католической теологии, болѣе снисходительной къ заблужденіямъ воображенія, но и византійскаго ригоризма, окрѣпшаго въ постоянныхъ преніяхъ о разныхъ схоластическихъ тонкостяхъ. Усерднымъ ревнителямъ истины предоставлялось решить на практикѣ самуую трудную задачу: не оскорбивъ и не поколебавъ сомнѣніемъ субъективнаго вѣрованія, строго отдѣлить самые предметы, во что должно вѣровать. Но для успѣшнаго решенія этой задачи необходимы были два условія: впервыхъ, симимъ ревнителямъ слѣдовало строго держаться только истины, не повторствуя уже никакой лжи, и, вовторыхъ, дать читающей массѣ самое обширное теологическое образованіе. Но возможно ли было то и другое, не только въ смутныя времена средневѣковаго невѣжества; но даже въ эпоху ближайшую къ намъ? Теология, распространяясь въ массахъ, пораждала разные толки, вела къ расколу и ересямъ, и только вредила благонамѣреннымъ цѣлямъ ревнителей. Какъ бы то ни было, только результатомъ многовѣковой борьбы за чистоту въ предметахъ вѣрованія было всеобщее распространеніе въ народныхъ книгахъ всевозможныхъ басенъ, которыми народная фантазія искажала христіанская истины. Эти басни, ведущія свое начало отъ апокрифическихъ евангелій и другихъ

1) F. Wolf: «Studien zur Geschichte d. spanisch. u. portug. Nazionalliteratur». 1856 стр. 76.

древнейшихъ вымысловъ, только увеличивали свой кругъ, внося въ него позднейшія выдумки и неумѣстныя толкованія.

Уже художественный символизмъ древне-христіанского стиля, воспитывавшій фантазію отъ временъ катакомбъ и древнейшихъ саркофаговъ до романскихъ сооруженій, много способствовалъ свободѣ воображенія въ символическомъ и мистическомъ сближеніи разнородныхъ предметовъ и разновременныхъ явлений. Извѣстенъ общепринятый въ древнейшемъ христіанскомъ искусстве пріемъ — изображать события новаго завѣта подъ символическимъ видомъ событий ветхозавѣтныхъ. Такъ, напримѣръ, художники изображали грѣхопаденіе первыхъ человѣковъ, давая тѣмъ самымъ разумѣть обѣ искупленія рода человѣческаго. Восторженная фантазія пошла еще дальше и открыла материальныя узы, связывающія эти события, будто бы въ самомъ сооруженіи креста Господня изъ райскаго дерева, и такимъ образомъ составилась сказка о *крестномъ деревѣ*¹⁾. Сначала эта сказка читалась безъ всякаго примѣненія къ какому-нибудь особенному толку. Потомъ ею воспользовались раскольники, только замѣнивъ бѣса, принесшаго изъ рая *срасленое*, то-есть, сросшееся дерево, Соломону на сооруженіе храма — какимъ то пирскимъ княземъ. Эпизодъ о бѣсѣ, очевидно ослабляющей раскольничыи толки о крестѣ, протопопъ Аввакумъ называетъ выдумкою, которой нечего вѣрить, потому что писана въ *еретическихъ кобяхъ*, а вслѣдъ за тѣмъ приводить всю сказку о крестномъ деревѣ²⁾. Недовольствуясь этимъ, раскольнъ дѣлаетъ шагъ впередъ, и къ сказкѣ о крестномъ деревѣ присовокупляетъ полемику противъ четвероконечнаго креста. Въ раскольничихъ сборникахъ встрѣчается слѣдующая выписка: «*Книга о семи тайнахъ*, листъ 780. Егда сотвори Богъ небо и землю, и рай во едемъ, сотвори Богъ на земли первого человѣка Адама и посади его въ раи. И заповѣда ему отъ всѣхъ деревъ ясти, отъ единого же не ясти. И якоже прельщенъ бысть Адамъ вкушъ отъ дерева, его же заповѣда Господь. И изгнанъ бысть Адамъ, и видѣ Господь погибающъ родъ человѣческій преступленіемъ Адамовыемъ, и хотя его на первую породу ввести, посла Сына своего единороднаго на спасеніе человѣкомъ: да яко Адамъ испаде деревомъ изъ рая, Сынъ Божій на деревѣ крестномъ распялся, и спасе деревомъ весь родъ человѣческій. И онаго Адама введе на первую породу: да яко же Адамъ деревомъ паде, деревомъ же крестнымъ и оживе. Въ кончину же елька, крестнало же дерева вкушенiemъ паденіе будетъ, занеже поруганъ будетъ тричастный

1) См. въ I-й части моихъ «Очерковъ», стр. 489.

2) О замѣнѣ бѣса Сирскимъ княземъ взято изъ рукописи, принадл. мнѣ. Слѣдующее за тѣмъ помѣщено въ «Описаніи нѣкоторыхъ сочиненій, написанныхъ русскими раскольн.» II, стр. 6.

крестъ, и отнято будеъ царское предписаніе, еже есть царь славы¹). Эта книга о седми тайнахъ» въ прошломъ и даже въ текущемъ столѣтіи расписывалась миньятюрами. Послѣ исторіи первыхъ человѣковъ слѣдовало изображеніе Христа, въ юношескомъ видѣ и съ крыльями, затѣмъ распятіе на осмиконечномъ крестѣ; потомъ четвероконечный крестъ, передъ которымъ молящіеся преклоняются по западному обычаю.

Извѣстно, что средневѣковая схоластика и мистика приписывали особенную силу отдѣльнымъ буквамъ, составляющимъ какое нибудь слово, важное по своей идеѣ. Еще древнекристіанскіе художники, между прочимъ, изображали Христа подъ символическимъ знакомъ *рыбы*, на томъ основаніи, что греческое слово *χθος* (рыба) состоитъ изъ буквъ, которыми по-гречески начинаются слова въ выраженії: «Іисусъ Христосъ Божій Сынъ Спаситель». На Западѣ даже въ XVII в. были въ большомъ ходу разныя мисти-ческія соображенія, основанныя на игрѣ буквъ. Такъ, въ той же книгѣ Эгидія Альбертина, откуда приведенъ выше анекдотъ о Маргаритѣ Голландской, серьезно излагаются разныя наивныя комбинаціи «священнѣйшаго и вселюбезнѣйшаго имени *Maria*», въ которомъ будто-бы каждая буква содержитъ одинъ изъ элементовъ сокровенного смысла, этимъ именемъ выражаемаго. А именно: отъ драгоценныхъ камней: *M* отъ *маргарита*, *A* отъ *адаманта*, *R* отъ *рубина*, *I* отъ *иаспіса* (отъ ямы) и *A* отъ *агата*. Само собою разумѣется, что при этомъ случаѣ не забыто суевѣрное ученіе о сверхъестественной силѣ камней: «Какъ маргаритъ, или перль, имѣеть силу уничтожать и очищать, такъ и Марія очищаетъ и изглаживаетъ наши пре-грѣшенія. Какъ адамантъ, или алмазъ, имѣеть силу примирять, такъ и Марія примиряетъ насъ человѣковъ съ ангелами. Какъ рубинъ имѣеть силу радовать; такъ и Марія радуетъ весь міръ. Какъ яшма укрѣпляетъ человѣка, такъ и Марія подкрѣпляетъ всѣхъ труждающихся и обремененныхъ. И какъ агатъ имѣеть силу поднимать и къ себѣ притягивать, и Марія возносить и привлекаетъ къ себѣ кроткихъ сердцемъ». Это не просто уподобленіе, проникнутое искреннимъ благоговѣніемъ, но вмѣстѣ и глубокое убѣждѣніе, основанное на вѣрованіи въ чарующую силу каменьевъ. Отнимите это вѣрованіе — останется риторическая фраза²).

Согласно съ этими идеями и убѣжденіями, чернокнижіе распространяло въ народныхъ книгахъ особенные причитанья или заговоры, составленные будто бы изъ какихъ-то именъ Христа и Божіей Матери. Кто носить эти имена при себѣ, спасеніе будетъ отъ всякой бѣды и напрасной

1) Изъ того же сборника, принадлежащаго мнѣ.

2) Der Teutschen recreation oder Lusthausz. 1619 г. стр. 479.

смерти, на водѣ и на сушѣ. Г. Низарь приводитъ изъ французскихъ книгъ слѣдующія имена Христа: Trinité. Agios. Sother. Messie. Aigle. Grand homme и проч. Божіей Матери: Vie. Vierge. Fleur. Nuée. Reine. Theotokos и проч.¹⁾.

Изъ всѣхъ вымыщленныхъ сказаній о новозавѣтныхъ событияхъ особенно было на Руси распространено извѣстное подъ именемъ *Страстей Христовыхъ*. Это сказаніе, напечатанное въ Супрасль, въ 1788 г., еще прежде того многократно переписывалось въ XVII и XVIII в., и украшалось въ рукописяхъ миніатюрами и вклѣенными гравюрами. Раскольники и въ настоящее время эту книгу читаютъ во время страстной недѣли, вмѣсто евангелия. Не входя въ содержаніе этой книги, обращу вниманіе на гравюры, которыми она украшается. Въ моемъ собраніи три рукописи «Страстей» съ рисунками. Всѣ три XVIII в. Одна въ листъ, съ миніатюрами; двѣ другія въ четвертку, съ гравюрами.

Гравюры одной рукописи отличаются необыкновенной грубостью; однако штрихи тоньше политипажныхъ, на фонѣ идутъ параллельными линіями, иногда перекрещены другъ съ другомъ квадратиками, будто въ гравюрахъ на мѣди. Подъ каждою гравюрою подпись силлабическими виршами. Величина гравюръ различна: иныя въ два вершка ширины и въ полтора вышины; иныя въ полтора ширины и такой же вышины или нѣсколько больше. Судя по безобразію очерковъ и по младенчеству въ приемахъ гравированія, какого-то слитнаго, неяснаго, темноватаго въ общемъ характерѣ, безъ раздѣленія тѣней, изъ которыхъ кое-гдѣ чуть видно, смутно выступаютъ фигуры, эти гравюры надобно отнести къ раннимъ годамъ XVII столѣтія. Всѣхъ гравюръ этого издѣлія только семь. Ни на одной нѣть никакой монограммы или помѣты мастера и года. Впрочемъ, прежде нежели скажу въ подробности о гравюрахъ, почитаю не лишнимъ познакомить читателя съ самою рукописью.

Она озаглавлена такъ: *Сказание о тайной вечери и о страсти Господа нашего Иисуса Христа, како во лею своею нашего ради спасенія страсть воспріялъ, и како Иуда на смерть предаде Христа; и како жидове поругащеся ему и на крестъ расплюша, и како Йосифъ испроси у Пилата тѣло Иисусово; и о снятии со креста, и во үробѣ положеніи святою тѣла Христа Бога нашего, и о плачи Пресвятая Богородицы и женъ Мироновицъ. Слово зъло душеполезно, списано изъ Киевскаго Соборника святыя Печерскія Обители.* Итакъ, это апокрифическое, раскольничье сочиненіе, по

1) Histoire des livres populaires. I, стр. 187.

рукописнымъ преданіямъ, связывается съ Киевомъ, черезъ «Киевопечерскій Соборникъ», откуда было списано.

Обыкновенно «Страсти» раздѣлены на главы, съ краткимъ заглавиемъ передъ каждой. Но въ этой рукописи, вместо заглавій, помѣщены вирши. Я ихъ приведу всѣ, какія есть въ этой рукописи, потому что онѣ очень важны для исторіи древне-русскаго искусства и народныхъ книгъ, какъ увидимъ ниже.

Передъ главою объ омовеніи ногъ:

Всяко смиренъ лентіемъ ся препоясаетъ
И ноги ученикомъ умываетъ.
Сице смиренно васъ поучаетъ,
Но единъ уставъ на землѣ пребываетъ.

Передъ главою о моленіи о чашѣ и о преданіи Христа:

Пѣтомъ кровавымъ по тѣлѣ Христосъ окропленный,
Весь неповиненъ проситъ у отца претужденный;
Мимо несі горести, Отче вышній, чашу,
Пріими въ попеченіе твое болѣзнь нашу.

Передъ главою о приведеніи къ Каїафѣ:

Предъ Каїафу Іисусъ приведенъ бываетъ,
Суровъ слуга въ лице ударяетъ,
Ложно оклеветанный бѣемъ и заклинаемъ,
Осуждаемъ, ругаемъ, молчать оплевасамъ.

Передъ главою о несеніи креста:

Се на раменахъ тяжкое древо носять
По воли повицень и умерщвленъ бываетъ,
Мати же сѣтуетъ и срѣтастъ,
Рукою въ перси слезно ударяетъ.

Передъ главою о распятіи:

Оле болѣзни здѣ велій Боже трупъ приносить
Егда святую главу крестъ честный возносить;
Съ послѣдствующими новъ сынъ стоять и мати,
Тако гіѣвъ пищный нашедъ восхотѣ отъяти.

Передъ главою о воскресеніи изъ мертвыхъ:

Третій багрянымъ свѣтомъ день уже востаяше,
Побѣдникъ себѣ свѣтлый уже созидаше;
Тако востай, древній калъ грѣхъ омываетъ
И на небеса ина возвышаетъ.

Въ эту позднюю рукопись, на страницахъ, между текстомъ, вклеены древнѣйшія картинки, для которыхъ писецъ нарочно оставлялъ място. Вотъ онѣ съ подписями:

1) Умовеніе ногъ. Ученики сидять у стѣны и потомъ кругомъ. На противоположномъ концѣ Христосъ умываетъ ноги Петру. Подпись:

Ученикамъ Христосъ ноги умываетъ.
Симъ смиренія образъ предаваетъ.
Научая всѣхъ ближнімъ себѣ творити.
Да навыкнемъ другъ другу служити.

2) Моленіе о чашѣ. Въ облакахъ ангель держить чашу передъ молящимся на землѣ Христомъ. Внизу подъ ангеломъ троє спящихъ учениковъ. Подпись:

Христосъ молитву отпу творитъ.
Да препдеть чаша смерти юже зритъ.
Отче мон аще мощно се вопио.
Потже якоже кровь на землю лию.

3) Іуда, лобызая, предаетъ Христа воинамъ, стоящимъ около. Налѣво отъ зрителя Петръ обнаженнымъ мечомъ взмахивается на низверженаго воина, который держитъ въ руکѣ фонарь. Около на землѣ лежать ножны. Подпись:

Іуда лстивно Господа лобзаетъ.
И безценнаго злыи злыи предаваетъ.
Ти иже¹⁾ емшес узы налагаютъ.
И многія зла ему сотворяютъ.

4) Христосъ передъ Каїафою, сидящимъ на престолѣ, подъ балдахиномъ. Христа подводятъ два воина; позади третій. Подпись:

Каїафою Спась судимъ предстоитъ.
Неповинъ сы ругаемже молчитъ.
Оклеветанъ въ ланиту блется.
Оплеваемже всеми небрежется.
Капафа же вземъ рпзы терзаетъ,
Хулить рекъ бити злыи повелѣваетъ.

5) Христосъ передъ Пилатомъ, стоящимъ съ первосвященникомъ, на ступеняхъ, въ портицѣ, съ арками на столбахъ. По сторонамъ Христа по воину, позади третій, съ копьемъ. Подпись:

Христа Плату на судъ представляютъ.
Иудеи сеи злодїи есть взываютъ.
Царя бо себѣ имѣнуетъ быти.
Тѣмже повели его умертвiti.

6) Продолженіе той же исторіи. Пилатъ въ коронѣ, сидить на престолѣ подъ балдахиномъ; около него стоитъ первосвященникъ. Христосъ съ

1) Можетъ быть, *тии же*.

съ двумя воинами. Вдали тоже портикъ подъ арками, которыя опираются на столбы. Подпись:

Галілеіски царь Христа испытуетъ.
Народъ и чудесь отъ него взыскуетъ.
Но Христосъ к нему не отвѣщаеть.
Тѣмже отъ него поруганъ быастъ.
Багрянью бо ризу нань возлагаютъ.
И паки того к Пилату возвращають.

7) Христосъ возлетаетъ изъ гроба, окруженный сіянъемъ. Воины спять, впрочемъ, одинъ стоитъ у самаго гроба. Вдали видна Голгоѳа съ тремя крестами. Подпись:

Воскресенія свѣтъ святыи блестаетъ.
Христосъ бо ада побѣдивъ востаетъ.
Из мертвыхъ мертвымъ всѣмъ жизнь подаваяи.
Смерть же и древніи злы грѣхъ истребляяи.
Самже на небо ко отцу восходитъ.
И вѣрующихъ вонъ к себѣ возводитъ.

Для исторіи этой рукописи считаю не лишнимъ привести слѣдующую подпись на первой страницѣ: *сіи страсти Пскова града Екиманскіе церкви пономаря Ивана Васильева Коитн... (Квитницкаго?) Подписаны 1775 году.* Въ новѣйшее время рукопись принадлежала какому-то кантононісту, какъ видно изъ позднейшей подписи красиваго почерка.

Другая рукопись, тоже въ 4-ку, съ гравюрами «Страстей», принадлежитъ къ тѣмъ, которыя, въ концѣ XVII и въ началѣ XVIII вѣка, нарочно изготавливались съ гравюрами. Гравюры не наклеивались на листы рукописи, но вставлялись между ними, где слѣдуетъ по содержанію, и потому подгонялись въ форматъ самой рукописи. Въ началѣ для заглавія вставлялся листъ съ гравированною заставкою и съ бордюрами. Иногда случалось такъ, что недописанное на листахъ продолжалось или оканчивалось на чистомъ оборотѣ гравюры. Точно такова и эта рукопись «Страстей». Въ ней одинъ гравированный листъ въ началѣ, съ заставкою и бордюрами, и шестнадцать гравюръ въ срединѣ; четырнадцать изображаютъ евангельскія события и двѣ — Божію Матерь и Христа. Гравированы на мѣди, вѣроятно, однимъ и тѣмъ же мастеромъ или въ одной школѣ. Послѣднія двѣ русской композиціи, но и Божія Матерь и Христосъ въ медальонахъ, окруженныхъ красивыми рамами западнаго стиля, который господствовалъ въ Европѣ въ XVII в. Что же касается до четырнадцати гравюръ, изображающихъ евангельскія события, то онѣ, очевидно, не только передѣлки, но даже копіи съ иностранныхъ оригиналовъ въ строгомъ, изящномъ стилѣ Альбрехта Дюрера. Мастерская группировка, изящество мотивовъ, которыхъ натурализмъ смяг-

чается благочестивою идеальностью, самые костюмы и физиономія лицъ, — все обличаетъ въ этихъ гравюрахъ западное происхожденіе, и именно отличную школу нюренбергскаго мастера, что дѣлаетъ честь вкусу русскихъ граверовъ конца XVII в., безъ сомнѣнія, изъ школы Симона Ушакова и Аѳанасія Трухменскаго, которые такъ ловко умѣли примирять успѣхи западного искусства съ убѣжденіями и преданіями Руси. Въ самой гравировкѣ виденъ сухой и отчетливый въ мелочахъ стиль Альбрехта Дюрера и его послѣдователей. Тонкіе штрихи, въ своихъ деликатныхъ комбинаціяхъ, будто для того еще употребляются, чтобы въ большей точности передать тщательную отдѣлку древняго миніатюрнаго стиля. Само собою разумѣется, что эти русскія копіи обличаютъ еще большую неопытность, особенно въ отдѣлкѣ лицъ и другихъ деликатныхъ подробностей, однако, даже при современномъ состояніи гравировального искусства въ Россіи, могутъ быть названы изящными. Русское вліяніе обнаружилось въ нихъ въ нѣкоторыхъ подписяхъ надъ ликами, въ помѣщеніи двухъ гвоздей въ ногахъ распятаго Спасителя, на двухъ гравюрахъ, однако такъ, что русскій мастеръ въ обоихъ случаяхъ не рѣшился измѣнить рисунокъ западнаго оригинала, и оставилъ, по-западному, ногу на ногѣ, только на нижней означилъ другой гвоздь. Но особенно важны для настъ силлабическая вирши, помѣщенные подъ каждою гравюрою. Онѣ не только свидѣтельствуютъ намъ, что эти изящныя гравюры, безъ сомнѣнія, русскаго происхожденія, но и вносятъ въ исторію русскихъ народныхъ книгъ тотъ въ высшей степени важный фактъ, что русское суевѣріе въ концѣ XVII и въ началѣ XVIII вѣка настолько было доступно вліянію западнаго искусства, что въ такую книгу, какъ «Страсти», вносило гравюры нѣмецкаго происхожденія, сопровождая ихъ виршами, которыя были помѣщены и прежде и послѣ того въ рукописныхъ «Страстяхъ», безъ самыхъ гравюръ. Какъ бы то ни было, только эти вирши подъ гравюрами нѣмецкой композиції тѣ же самыя, которыя приведены мною выше изъ первой рукописи «Страстей», и которыя въ ней внесены въ текстъ, вместо заглавій, передъ началомъ каждой главы (конечно, съ не значительными измѣненіями, произшедшими отъ описокъ). Слѣдовательно, эти нѣмецкія гравюры перенесены были на Русь именно для украшенія апокрифической книги о Страстяхъ, а не вообще для какой-нибудь другой книги, имѣющей предметомъ евангельскія события.

Теперь предлагаю описаніе самыхъ гравюръ съ виршами. Предварительно замѣчу, что всѣ гравюры выбиты на четверткахъ, въ форматъ рукописи. Евангельскія события изображены въ рамкахъ, означенныхъ двумя линіями, шириной въ $2\frac{1}{4}$ вер., вышиною въ 3. Вирши внизу вѣрхъ рамки. Две гравюры, изображающія Божію Матерь и Христа, вмѣстѣ съ фигур-

ными рамками, шириной въ 3 вершка, высотою въ $3\frac{3}{4}$. Виршой нѣть на обѣихъ. Въ ту же почти мѣру и заглавный листъ.

1) Посрединѣ заставки заглавного листа въ медальонѣ изображено Воскресеніе Христово, въ видѣ Сопшествія Христа во адъ. По сторонамъ отъ заставки спускаются вычурныя колонны. Поле украшено цветами. Надъ заставкою завитки, цветы и двѣ птицы. Это, очевидно, произведеніе русской фантазіи, составленное подъ вліяніемъ рукописныхъ заставокъ XVI—XVII в., но не безъ участія западныхъ образцовъ.

2) Вѣзѣдъ Христа въ Иерусалимъ на осляти. Въ толпѣ особенное вниманіе на себя обращаютъ: направо отъ зрителя типическая фигура апостола Петра, а напротивъ преклонившаяся на одно колѣно прекрасная женская фигура. Вирши:

Се приходитъ царь царей на худомъ осляти Спаситель
О коликъ той егда возвратится будеть побѣдитель. Матеей. 21. 30.

3) Божія Матерь, по поясъ, со сложенными на груди руками, какъ бы въ молитвенномъ положеніи. Соответствуетъ главѣ: *О умоленіи Господа нашего Иисуса Христа Пресвятою Богородицею, дабы не шелъ въ Иерусалимъ: но аще хочетъ сотворити пасху ясти, дабы творилъ въ Вифаніи.*

4) Христосъ, тоже по поясъ, съ раскрытымъ евангеліемъ въ лѣвой руцѣ, правою благословляетъ. Соответствуетъ словамъ, которыми Христосъ возражаетъ Богоматери.

5) Тайная вечеря. Христосъ держитъ въ рукахъ чашу, въ видѣ церковнаго сосуда. Іоаннъ безбородый, юношескій типъ. Іуда съ кошелькомъ въ лѣвой руцѣ стремительно повертывается; лицо его въ профиль. Вирши:

Егда сѣтовенъ глаголь въ слухъ Христосъ подаде.
Сынъ Зеведеовъ слезень на перси припаде.
Рекъ кто Христе кто Спасе имать тя предати.
Ученикамъ Иисусе изволи сказать. Лука 22. 14.

6) Умовеніе ногъ. На потолкѣ висить большая люстра. Поза Христа и Петра, которому онъ умываетъ ноги, та же самая, что въ такъ называемыхъ «Малыхъ Страстяхъ» Альбрехта Дюрера. Вирши:

Всяко смиренъ лентіемъ ся препоясаетъ:
Се Христосъ ученикомъ ноги умываетъ.
Сице смиренію васть людей поучаетъ:
Но ни единъ на земли уставъ пребываетъ.

7) Моленіе о чашѣ. Христосъ преклонился передъ свѣтлымъ облакомъ, въ которомъ только одна чаша, безъ ангела. Подъ горою, на которой Христосъ, спятъ трое учениковъ. Вирши:

Потомъ кровавымъ по тѣлѣ Христосъ окропленный:
Весь неповинный просить отца претужденный.
Мимо неси горести отче вышній чашу:
Пріими впопеченіе твое болѣнь нашу.

8) Христосъ передъ Каїафою, сидящимъ на престолѣ подъ балдахиномъ, и напоминающимъ римскаго папу и костюмомъ и бритою бородою. Передъ нимъ склоняется на одно колѣно маленький пажъ. Вирши:

Предъ Каїафу Іисусъ приведенъ бывасть.
Вопрошанна сурвъ слуга въ лице ударяетъ.
Ложно оклеветанный біемъ заклинаємъ.
Осуждаемъ ругаемъ молчитъ оплеваемъ.

9) Христосъ, обнаженный, въ терновомъ вѣнцѣ показывается народу съ высокаго крыльца. Народъ въ европейскихъ костюмахъ XV — XVI в. Вирши:

Егда видятъ тяжкими раны уязвена.
В веницѣ зракомъ и самымъ звѣремъ умилена.
Возми распни, отпусти злодѣя взываютъ:
Дондеже вдастся на смерть оле не преставають.

10) Воины палками набиваютъ на голову Христа терновый вѣнецъ. Одинъ изъ воиновъ, направо отъ зрителя, наклоняясь на одно колѣно, ругается Христу. Хотя Христосъ уже выше являлся народу въ вѣнцѣ, но эта 10-я гравюра соответствуетъ главѣ: *О возложеніи на Господа нашего Іисуса Христа терноваго вѣнца и о біеніи тростю по святѣй главѣ его*. Вирши:

Острый терніемъ глава ахъ честна утѣснена:
Вѣнчается отъ рода оле окамененія.
За скипетръ тростью и хламидою украшаютъ.
Царя колѣнъ гибаними невинна ругаютъ.

11) Воины бичуютъ Христа, привязанного къ столбу. Вирши:

В неправедна пилата претор притягненый.
Паки по нагу ахъ паки лютъ бичми біенный.
Отъ ризъ совлаченъ Іисусъ и связантъ бываеть.
Кровью его земля почерленевастъ.

12) Несение креста. Въ изнеможеніи склоняется подъ крестомъ Христосъ, мастерски окруженнъ разнообразною группою. Вирши:

Се на раменахъ древо тяжкое носитъ:
Изволи неповиненъ и умерщвлень быти.
Мати сѣтована сына своего срѣтаетъ:
Чиста рукою в перси слѣзно ударяєтъ.

13) Христа распинаютъ на крестѣ, распростертомъ на землѣ. Вирши:

Вложши здѣ на древо наготу являеть:
Христову звериный родъ ризы раздѣляеть.
Трижды ко кресту честныя уды прилагаются:
Руцѣ с ногами гвоздми ископоваютъ.

14) Христосъ распятъ на крестѣ; по сторонамъ Божія Матерь и Иоаннъ, юношеская фигура. Низъ креста обнимаетъ плачущая Магдалина. Заслуживаетъ особенного вниманія, что крестъ изображенъ по-западному, четвероконечный, безъ подножія, а не расколоначій. Вирши:

Оле болѣзні здѣ велій боже трудъ приносить:
Егда святую главу крестъ честный возносить.
С послѣдствующими новь сынь стоитъ и мати:
Тако гнѣвъ пищный нашедшъ восхотѣ отъяти.

15) Снятіе со креста. Вирши:

С древа Господне тѣло честное снимается:
В новѣмъ гробѣ бездушно здѣ сохраняется.
Дѣва мати божія жалостю преклоненна:
Плачемъ в погребеніи своего сына умерщвленна.

16) Положеніе во гробъ. Отличная композиція. Глубокое благочестіе соединено съ красотою фигуръ. Вирши:

Вѣренъ Никодимъ и святъ Иосифъ приходятъ:
Уды божія въ чисту плащаницу сводятъ.
Муры в новомъ гробѣ украшены скланяютъ:
Матерне же болѣзні ахъ сердце утѣсняютъ.

17) Воскресеніе изъ мертвыхъ. Вирши:

Третій багрянъмъ свѣтомъ день уже встаяше
Побѣдникъ себѣ свѣты уды созидаше.
Тако встайя древній каль грѣха заглаждаетъ.
Христосъ и на небеса себе возвышаетъ.

Сличивъ эти вирши съ нѣкоторыми, внесенными въ описанную мною передъ этимъ рукописью, всякий увидитъ ясно, что эти послѣднія списаны уже съ гравюръ, или же въ «Кievопечерскомъ Сборнику» были уже эти вирши, и потомъ перенесены мастеромъ подъ гравюры. Во всякомъ случаѣ, тѣснѣйшая связь этихъ гравюръ съ рукописными «Страстями» не подлежитъ сомнѣнью. Въ заключеніе, для статистики образованія русскаго, почитаю не лишнимъ замѣтить, что моя рукопись съ гравюрами нѣмецкаго происхожденія принадлежала какой-то женщинѣ, что видно изъ слѣдующей помѣты внизу страницы, къ сожалѣнію, кое-гдѣ намѣренно вытертой: *Сия книга малолемка о страданіи Христовомъ... дочери Лобановой.* Почеркъ помѣты начался XVIII вѣка.

Обращаясь къ книгѣ г. Снегирева, читатель напрасно будетъ домогаться узнать, который изъ двухъ родовъ гравюръ, описаныхъ мною, надо разумѣть подъ слѣдующею, ничего не опредѣляющею замѣткою г. Снегирева: «Страсти Христовы съ 15 картинкахъ, рѣзанныхъ на мѣди, съ текстомъ въ 12 (у г. Равинскаго)». Стр. 34. И тѣ и другія гравюры, описаныя мною, рѣзаны на мѣди. Что значить съ 12? То-сесть, размѣръ ~~этихъ~~ это самыхъ картинокъ или листовъ, на которыхъ онѣ гравированы? Но въ описаніи гравюръ вездѣ и всѣми принято измѣрять линіями, дюймами, вершками. Потомъ, что значитъ: съ текстомъ? Съ подписью, означающей ~~это~~ можетъ, съ виршами или съ текстомъ изъ «Страстей»? Мы видѣли, что обѣ коллекціи описаныхъ мною гравюръ — съ виршами. Не вирши ли здѣсь разумѣются г. Снегиревъ? Но дѣйствительно есть гравюры «Страстей» и съ текстомъ изъ евангелія: не эти ли послѣднія такъ неточно описалъ г. Снегиревъ?

Итакъ, перехожу къ описанію третьей коллекціи гравюръ, изображающихъ «Страсти». Въ моемъ собраніи есть тетрадь въ 8-ку, переплетенная поперекъ, а не вдоль; она состоитъ изъ печатныхъ листиковъ, наклеенныхъ на чистые листы тетради. Печатные листики въ рамкахъ, шириной въ 3 вершка, вышина въ $2\frac{1}{4}$. На однихъ листикахъ гравюры, на другихъ соотвѣтствующій имъ текстъ изъ евангелія; сверхъ того, подъ каждой гравюрой подписанъ коротенький текстъ изъ евангелія же. Этотъ текстъ помѣщается въ той же рамкѣ, которая обхватываетъ и гравюру. Нумерація гравюръ и листовъ съ текстомъ идетъ соотвѣтственно содержанію; напримѣръ, 20-й рисунокъ и 20-й листъ соотвѣтствующаго текста, и т. д.; это для того, чтобы можно было на одномъ и томъ же листѣ наклеить и картинку и подъ неї полный текстъ изъ евангелія, какъ это и сдѣлано въ одной позднейшей рукописи «Страстей», принадлежащей мнѣ. Итакъ, хотя эти рисунки назначены были для иллюстраціи евангельского текста, но въ старину служили укашеніемъ и апокрифическихъ «Страстей». И композиція, хотя и западнаго происхожденія, и самое исполненіе гравюръ изъ рукъ вонъ безобразны и грубы. На 25-й гравюрѣ означено имя гравера и годъ, а именно: Грыдорвалъ Мартинъ Нехорошевски 1744, а также и на первомъ листѣ, подъ заглавіемъ *Страстей*.

Объ этомъ извѣстномъ мастерѣ половины XVIII в. находимъ мы слѣдующее неточное замѣчаніе г. Снегирева. Говоря на 24-й стр. о русскихъ гравюрахъ начала XVII в., авторъ прибавляетъ: «Тогда же (?) изданы въ Москвѣ съ гравированными на деревѣ эстампами: Лицевая Библія Мартыномъ Нехорошевскимъ, въ 16, весьма рѣдкій лицевой Апокаліпсісъ, гравир. діакономъ Прокопіемъ 1646 г., въ Кіевѣ, 1664 г. Патерикъ Печерскій,

Трубы праздничныя Лазаря Барановича, въ Киевѣ, 1674 г. и другія, исчисленныя въ каталогахъ», и проч. Ясно, слѣдовательно, что г. Снегиревъ Нехорошевскаго ставить между мастерами половины XVII в., то-есть, пѣльмъ столѣтіемъ раньше. Не смыслишь ли уже г. Снегиревъ коллекціи гравюръ Нехорошевскаго съ лицовою Библіею, изданною въ Киевѣ, около 1648 г.? Смотр. № 311 въ каталогѣ ббліотеки Кастерина, составл. г. Ун-дольскимъ.

Но возвратимся къ исторической нити, къ которой мы привязываемъ эпизоды, вошедши въ составъ народныхъ книгъ.

Изъ приведенныхъ фактовъ явствуетъ, что апокрифическія «Страсті», и понынѣ употребляемыя раскольниками, въ нашей литературѣ не имѣютъ исключительного характера старообрядства. Въ нихъ допускались гравюры съ четвероконечнымъ крестомъ; писалось *Іисусъ* вм. *Іисусъ*, и проч.

Въ связи со «Страстями» стоитъ *апокрифическій судъ евреевъ надъ Іисусомъ Христомъ*. Это известная лубочная картинка, означенная у г. Снегирева такъ: «Кроволитное судище, имѣющее евреи надъ Іисусомъ Христомъ, гравир. въ Спб. Иваномъ Мякишевымъ 1721 г. на 2 лист. и на 1 лист.» стр. 34. Эта самая гравюра, только съ подписью: *Грыдероваго ученикъ Степанъ Матвеевъ*, помѣщена въ одной позднейшей рукописи «Страстей», съ миниатюрами, въ листъ, принадлежащей мнѣ. Посрединѣ стоитъ Каїфа на верхней ступени своего сѣдалища. Налѣво отъ него сидѣть Христосъ, обнаженныи, въ терновомъ вѣнцѣ. Кругомъ по обѣимъ сторонамъ сидѣть суды. Направо отъ Каїфы, въ верхнемъ углу картины, на престолѣ сидѣть Понтійскій Пилатъ. Около каждого суды или падъ головою написано имя суды и изреченіе его суда. Вотъ имена присутствующихъ на судѣ: Каїфа, Терасъ, Йозафатъ, Птоломей, Никодимъ, Діаравія, Равнитъ, Сарея, Ламехъ, Меза, Путифарь, Ресмоеіа, Савватъ, Эхіерисъ, Йорамъ, Йозефъ¹⁾, Пиеаръ, Ахіаръ, Равамъ, Симонъ и Понтійскій Пилатъ. Сверхъ того, вдали изображенъ народъ, котораго изреченіе также приведено. Изреченіе Пилата отличается отъ всѣхъ прочихъ тѣмъ, что приведено подъ гравюрою: *Азъ Понтійски Пилатъ судія іерусалимскій при державнійше мѣ Кессаре* и проч. Всѣ эти изреченія собравшихся судей въ моей рукописи «Страстей» вновь переписаны съ поименованіемъ каждого изъ судей. Этотъ списокъ оканчивается виршами обѣ Іудѣ, которыхъ на лубочной картинкѣ нѣтъ.

Ученикъ Христовъ сый золъ является:
Іода врагъ лютъ познавастся.

1) Я такъ читаю. Въ этомъ оттискѣ *иозеева*, въ другомъ древнѣйшемъ: *иозеоа* (не Аримаеейской ли?).

Учителя бо умысли предати:
Ко архіереомъ шедъ сребра прошати.
Что ми хощете глаголетъ зань дати.
Азъ же вамъ явлю его къ смерти взяти.
Тѣмже тридесять сребренникъ взимасть
Оле великий грѣхъ злый содѣваетъ.

Надпись: *Кроволитное судище, имѣющее Евреи и проч. на этой гравюрѣ Степана Матвѣева сдѣлана въ четвероугольникѣ, помѣщенному подъ стоящимъ Каїафою, впутри самой гравюры. Не знаю, копія ли это съ гравюры И. Мякишева, извѣстной г. Снегиреву; только я долженъ замѣтить, что древнѣйшій оригиналъ, находящійся въ моемъ же собраніи, не носящий имени мастера и года, хотя во всемъ сходенъ съ листомъ С. Матвѣева, однако называется не *Кроволитное судище* и проч., а *Соборъ и Суда изреченіе отъ неспрѣныхъ Іудей на Іисса Назареа искупителя мѣра*. Надпись эта помѣщена въ такомъ же четвероугольникѣ и тоже внутри картины подъ Каїафою. По большей отчетливости рисунка и штриховъ, а также и по начертанію буквъ, эта гравюра безспорно относится къ ранней эпохѣ XVIII столѣтія. Теперь спрашивается, которая изъ двухъ оригиналъ для позднѣйшихъ копій: моя ли, подъ названіемъ *Соборъ и Суда изреченіе* и проч., или указанная г. Снегиревымъ подъ заглавіемъ: *Кроволитное судище* и проч., и помѣщенная въ мнохъ рукописныхъ «Страстяхъ» съ именемъ гравера С. Матвѣева? Во всякомъ случаѣ, недостаточность въ указаніи г. Снегирева ведеть къ недоумѣніямъ и недоразумѣніямъ.*

Сверхъ того, надоѣно замѣтить, что нынѣ продающаяся по базарамъ картинка того же содержанія во всемъ отличается отъ указанныхъ мною древнихъ, и композиціею всѣхъ фигуръ, и даже подписями. Такъ, напримѣръ, по изданію 1851 г., Христосъ изображенъ стоящимъ и въ одеждахъ, безъ терноваго вѣнца. Забыть народъ; слѣдовательно, нѣть и его изреченія. Прибавленъ Йосифъ Аrimаѳейскій съ новымъ изреченіемъ, вместо какого-то загадочнаго лица, отмѣченаго мною выше.

Но самое интересное въ этой новой картинкѣ составляеть заглавіе: *Начертаніе Суда Іудейского противъ Іисуса Христа, которое найдено въ земль въ Вѣнѣ вырѣзаннымъ на каменной доскѣ*. Такимъ образомъ, до настоящаго времени сохранилось у насъ въ народѣ преданіе о томъ, что лубочный листъ о судѣ надъ Христомъ — западнаго происхожденія, о чёмъ свидѣтельствуютъ, впрочемъ, и приведенные уже собственныя имена судей, обличающія западный выговоръ: *Іозафатъ, Путифаръ, вм. Іоасафъ, Пентефрій*. Но было ли указаніе на Вѣну въ древнѣйшихъ русскихъ гравюрахъ, или оно взято впослѣдствіи изъ иностраннѣихъ источниковъ? По крайней мѣрѣ, въ двухъ древнѣйшихъ листахъ, сейчасъ разсмотрѣнныхъ мною, этого ука-

занія нѣтъ. Что же касается *Вінн*, то не замѣненъ ли здѣсь французскій *Vienne* австрійскою столицей? Конечно, каменная доска можетъ быть найдена гдѣ угодно; но средневѣковыя преданія западныя ставятъ имя и даже личность Пилата въ связи съ Франціею и именно съ этимъ городомъ. Одни рассказывали, что Пилатъ родился въ Ліонѣ, другіе — въ Майнцѣ; будто бы мать его звали *Пила*, а отца (по другимъ — дѣда) — *Атг*, отчего и составилось его имя *Пил-атг*. Будто бы Тиберій, разгнѣванный на Пилата за то, что выдалъ Христа на мученіе, вызвалъ его къ себѣ изъ Іерусалима, и по томъ заточилъ въ Віенну (а *Tiberio in exilium Viennam Burgundiae mittitur*), гдѣ онъ и умеръ будто бы въ то время, какъ мыль свои руки. Жители и доселѣ показываютъ его могилу. По другимъ преданіямъ, разгнѣванный Тиберій, вызывавъ къ себѣ Пилата, тотчасъ же смягчился и ничего не могъ ему сдѣлать, потому что Пилатъ имѣлъ на себѣ ризу Іисусову, и только тогда погибъ, когда ее сняли съ него. Было еще преданіе, что тѣло Пилата брошено въ море (иначе — въ Рону), и что отъ зловонія его колѣли всѣ рыбы, а корабли тонули, подъѣзжая къ тому мѣсту, гдѣ оно было погружено¹⁾.

Что касается до Руси, то у насъ распространено преданіе, занесенное въ апокрифическія «Страсти», будто бы, по вознесенію Христа, пришли къ кесарю въ Римъ сотникъ Логинъ, сестры Лазаря, Мареа и Марія, и Марія Магдалина, и повѣдали о чудесахъ Христа; будто Логинъ имѣлъ на себѣ Іисусову ризу, и оттого, когда входилъ въ палаты кесаря, производилъ въ нихъ страшное трясеніе и колебаніе; будто бы самъ кесарь утерся этою ризою, исѣкълся отъ гнойныхъ струпьевъ на лицѣ, увѣровалъ въ Христа и крестился; потомъ призвалъ къ себѣ въ Римъ Пилата, Анну, Каїафу, для того чтобы предать ихъ казни. Когда плачъ готовился отсѣчь голову Пилату, этотъ послѣдній обратился ко Христу съ теплою молитвою и раскаяніемъ, и былъ казненъ, уже примиренный съ Богомъ. «Ангель Господень спѣде съ небесе и взя главу его и паки взыде на небо. Сie же чудо видѣвъ Кесарь, повелъ погребсти тѣло Пилатово съ великою честію».

Не довольствуясь вымыщенными подробностями, искажающими евангельскія сказанія, фантазія народная не могла остановиться въ своихъ наивныхъ догадкахъ до тѣхъ поръ, пока не были для нея съ ариѳметическою точностью перечтены всѣ мельчайшіе случаи, въ которыхъ выразились симптомы страданій Христа. Между русскими грамотниками еще съ XVII в. распространенъ печатный листъ, подъ слѣдующимъ заглавиемъ: *Сказание*

1) Подробности и свидѣтельства смотр. у Массманна, Kaiserchronik. III, стр. 594 и слѣд.

отъ житія святых отецъ како притерпъ Христосъ Господъ вольное страданіе нашего ради спасенія. Этотъ любопытный разсказъ, по экземпляру, принадлежащему мнѣ, сообщаю здѣсь вполнѣ:

«Старцу единому святому, иже всегда размышляя страданія Христова гордѣ рыдаше, явися Христосъ и сказа ему подробну, како притерпъ, и колико крове спасенія ради человѣческаго пролія. Начень отъ вечери четвертковыя даже до погребенія. Самыхъ рече воздыханій сердечныхъ испустихъ, сто девять. Кровныхъ каплей отъ тѣла моего истече всѣхъ одинадцать кратъ сто тысячей, осмь тысячей двѣстѣ двадцать и пять. Воиновъ вооруженныхъ, посланныхъ яти мя, сто осмынадсѧть. Къ нимъ же прилучиша отъ простыхъ безчинныхъ людей, двѣстѣ тридесѧть, яко быти всѣхъ, триста четыредесѧть и осмь. Три воины ведоша мя и пакости различныя дѣяха. За власы и браду торганъ бѣхъ и влачимъ седьмьдесѧть седмь кратъ. Потковенъ падохъ на землю, начень отъ вертограда до архіерея Анны, седмижды. Дланми по устомъ и ланитамъ претерпѣхъ ударенія, сто пять. Пястыми въ лице двадесѧть. Порыванъ и дручепъ отъ начала страсти до конца сто седьмьдесѧть кратъ. Синихъ удареній имѣхъ, тысяча сто девятьдесѧть и девять. Въ ноги ударенъ быхъ сто четыредесѧть, въ голени тридесѧть два. О столпъ смертнѣ ударенъ бѣхъ единою. При столпѣ ранъ пріяхъ, тысяча шестьсотъ шестьдесѧть шесть. Смертнаго о землю ударенія три. Егда возложиша па мя терновъ вѣнецъ, удариша мя по главѣ тростію и палицею со всей силы, четыредесѧть кратъ. Отъ тѣхъ удареній, пять остей отъ тернова вѣнца пронзона ми кость до мозгу, отъ нихже три приломлены оставша въ главѣ, съ ними же и погребоша мя. Отъ прободенія вѣнца терноваго истече крови каплей три тысячи. А ранъ бяше въ главѣ терновымъ вѣнцемъ прободенныхъ тысяча, понеже вѣнецъ возложенъ на главу спаде разовъ осмь. Егда отъ претора веденъ быхъ па Голгоѳу, нося крестъ, падохъ на землю пять кратъ. Тогда подъяхъ удареній смертныхъ девять на десять и подношенъ бѣхъ отъ земли за власы, и усы, двадесѧть три. На землѣ лежа донележе прибить на крестъ и поднесенъ, плевотинъ въ лице подъяхъ, седьмьдесѧть три. Тогда и въ выю удареній подъяхъ, двадесѧть пять. Въ лице и въ уста удариша мя пястыми разовъ пять, отъ которыхъ удареній крове изъ усть и изъ ноздрей много истече. Тогда и два зуба избиша ми. Между очію удариша мя пястими трижды. Терзаху за ность разовъ двадесѧть, за уши тридесѧть. Ранъ великихъ бѣху ми седьмьдесѧть двѣ. Удареній великихъ въ перси и въ главу пріяхъ, пятьдесѧть осмь.

«Обаче три наибольшіи болѣзни тогда во страданіи своеемъ имѣхъ.

«1-я. Яко не много кающихся видѣхъ, и аки бы всуе кровь моя пропливавшесѧ.

«2-я. Болѣнь тяжчайшая матерѣ моей стоящія подъ крестомъ, и гордѣ плачющія.

3-я. Болѣнь егда въ руцѣ и нозѣ на крестѣ распенше пригвоздиша мя.

«Яко сбытия речею Давида пророка: исчетоша вся кости моя».

Таковъ наивный перечень, обнародованный въ этомъ печатномъ листѣ, который хотя не украшено рисункомъ, но, вмѣстѣ съ другими летучими листами безъ рисунковъ, долженъ быть рассматриваемъ въ тѣспой связи съ лубочными картинками, какъ и доселѣ и то и другое продается на базарахъ одними и тѣми же продавцами и на одной и той же стѣнѣ или въ той же палаткѣ.

Подобный этому наивный перечень очень распространенъ и во французскомъ простонародьѣ, въ книжкѣ подъ заглавиемъ: *Райский ключъ и путь къ небу, или откровеніе, данное самимъ Иисусомъ Христомъ святой Елизаветѣ, святой Бригиттѣ и святой Мельхидѣ*, которыя желали освѣдомиться о числѣ ранъ, полученныхых имъ во время страстей его¹⁾.

Что въ нашей древней литературѣ, согласно всему ея характеру, является какъ бы въ догматической отвлеченности, вѣрѣ всякой національной обстановки, то на Западѣ пріурочено къ извѣстному лицу и состоять въ связи съ мѣстными сказаніями о Бригиттѣ. Перечень ранъ и страданій такъже наивенъ, но, очевидно, другой редакціи; только на одномъ и томъ же мотивѣ основанъ. Вотъ начало: «Внемлите, мои сестры! За вѣсль пролилъ я 62,200 слезъ, и капель крови въ Геѳсиманскомъ Саду 97,307. Я принялъ на свое святое тѣло 1,666 ударовъ; по моимъ нѣжнымъ ланитамъ 110 ударовъ», и т. п.

Къ общему съ нашимъ листомъ мотиву французская редакція присовокупляетъ легенду о св. Вероникѣ и практическое примѣненіе, указывающее на чудесную силу этого «Райскаго Ключа».

Послѣ перечня всѣхъ подробностей страданія, сказано:

«Въ возмездіе за все это видѣлъ я только одинъ подвигъ милосердія отъ св. Вероники, которая убрускомъ отерла мое лицо. И на этомъ убрусѣ мою кровью отпечатлѣлось его изображеніе».

Затѣмъ слѣдуютъ увѣренія въ отпущеніи грѣховъ и въ другихъ спасительныхъ льготахъ тому, кто будетъ читать «Райскій Ключъ» въ теченіе сорока дней.

1) La clef du Paradis et le chemin du Ciel etc. См. Низара Histoire des livres populaires. II, стр. 7 и слѣд.

О НАРОДАХЪ НА СТРАШНОМЪ СУДѢ

ПО ОДНОМУ ЛИЦЕВОМУ СБОРНИКУ XVII ВѢКА, НОВГОРОДСКОЙ СОФІЙСКОЙ БІБЛІОТЕКІ.

Эпизодъ о народахъ, собравшихся на послѣднее судище передъ Небеснымъ Судіею, едва ли не самый характеристический и замѣчательный въ русскихъ изображеніяхъ страшного суда и въ описаніяхъ этого сюжета въ толковыхъ подлинникахъ¹⁾). Въ дополненіе къ общеизвѣстнымъ подробнѣстямъ этого эпизода предлагаю любопытнѣйшій варіантъ по одному сборнику конца XVII вѣка, принадлежащему новгородской софійской бібліотекѣ, подъ № 1430, въ листѣ, на 57 листахъ (нынѣ въ бібліотекѣ с.-петербургской духовной академіи).

Этотъ сборникъ, весь въ лицахъ съ объяснительнымъ текстомъ, безъ начала и безъ конца, вѣроятно, составлялъ часть Синодика съ повѣстями²⁾). Описаніе страшного суда въ лицахъ помѣщено въ этомъ сборнике между повѣстями и другими назидательными статьями, изъ нихъ иныя взяты изъ русскихъ источниковъ, что придаетъ особенную цѣну Софійскому сборнику сравнительно съ другими того же рода.

Чтобы познакомить читателей съ любопытнымъ содержаніемъ этой рукописи, предлагаю общее обозрѣніе всѣхъ статей ея въ томъ порядкѣ, какъ онѣ слѣдуютъ, а въ описаніи страшного суда войду въ болѣшія подробнѣстіи.

- 1) Чудо св. Варлаама о пономарѣ, о моровомъ повѣтріи и о пожарѣ въ Новгородѣ. Слич. въ моихъ Историческихъ Очеркахъ II, стр. 271 и слѣд.
- 2) Въ лѣто 6964, о взятіи Царяграда.
- 3) Маргаритъ. Слово 7, листъ 472. *Всякъ человѣкъ суеста есть.*
- 4) Св. отца Еулогія о томъ же (?).

1) См. мои Историч. Очерки, II, стр. 133 и слѣд.

2) Слич. тамъ же, I, стр. 622 и слѣд.

5) Слово отъ Старчества. Извѣстная повѣсть о томъ, какъ душа не выходила изъ мертваго тѣла одного праведнаго человѣка до тѣхъ поръ, пока не была вызвана оттуда самимъ царемъ Давидомъ помощію звуковъ псалтыри. Надъ этою сценою изображены мытарства, по обычаю, въ кругахъ, привѣщеныхъ къ извишающейся линіи, а не составляющихъ звенья адской змѣи, какъ вообще было принято у насъ въ старину изображать этотъ предметъ.

6) Страшный судъ, начиная съ оборота 11-го листа. Этотъ предметъ изображенъ не цѣликомъ, въ одной картинѣ, но раздѣленъ на слѣдующіе эпизоды, отдельно одинъ отъ другаго:

— Іоаннъ Предтеча и другія священныя лица молятъ Небеснаго Судію о христіанахъ.

— Горній Іерусалимъ.

— Престоль Господень съ мѣриломъ праведнымъ.

— Ангелъ трубить въ трубу надъ гробами умершихъ.

— Праведники и грѣшники проходятъ рѣку огненную.

— Вострубиль Михаилъ Архангель, и земля и море въ видѣ символическихъ женщинъ отдаютъ мертвцовъ. Слич. въ моихъ Историч. Очеркахъ, II, стр. 137—138.

— Народы, сошедшіеся на страшное судище, рисованы на 14-мъ листѣ, раздѣленномъ на четвероугольникѣ въ четыре ряда, по три въ рядъ. Всего 12. Въ каждомъ четвероугольнике особый народъ, писанъ въ видѣтолпы.

Первый рядъ: *Русь*. — *Жиды*, съ подписью: «Св. Моисей пророкъ взя Пилата и указаше ему Христа, крестъ и копіе». Слич. въ Историч. Очеркахъ, II, стр. 141—142. *Ляхи*.

Второй рядъ: *Литва*. — *Крымляна*, съ бритыми лбами. — *Турки*, съ обрѣтыми бородами и безъ усовъ.

Третій рядъ: *Еліны*: въ нѣмецкихъ короткихъ кафтанахъ, съ разрѣзами на полахъ, въ голландскихъ пышныхъ боркакахъ, въ шляпахъ съ полями, въ штанахъ и въ башмакахъ съ чулками по колѣно. — *Агаряне*. — *Колмыки*, съ усами.

Четвертый рядъ: *Лопляня*. — *Жмойденя*. — *Кезелбашене*.

Въ подлинникахъ приводятся на страшный судъ слѣдующіе десять народовъ: 1) *Жиды*, 2) *Литва*, 3) *Арапы синіе*, 4) *Індіяне*, 5) *Измаильтяне*, *Песни Главы*, 6) *Турки*, 7) *Срацины*, 8) *Нѣмцы*, 9) *Ляхи*, 10) *Русь*. См. Истор. Очерки, II, стр. 134. Это, какъ кажется, древнѣйшая редакція. Ее подновляетъ Новгородскій Софійскій сборникъ присовокупленьемъ народовъ, съ которыми входила Русь въ сношеніе въ теченіе своей исторической

жизни. Эти народы: *Крымляна, Колмыки, Лопляня, Жмойденя, Кезелабашене*; что же касается до *Еллинъ*, то судя по костюмамъ, надобно полагать, что ими замѣнены *Немцы*, то-есть, вообще *нехристъ, бусурманы*; потому что все языческое и иновѣрное наши предки называли то нѣмецкимъ и басурманскимъ, то елинскимъ.

За листомъ съ изображеніемъ народовъ слѣдуетъ:

— Ангель ведетъ праведныхъ въ рай.

— Ангель напушаетъ на грѣшниковъ бурю, то-есть, вѣтеръ съ громомъ и молніею. Вѣтеръ изображенъ, согласно преданіямъ древнехристіанскаго искусства, въ видѣ мальчика, съ сіяніемъ вокругъ головы, дующаго въ трубу. Этого символического мальчика держить на рукахъ ангель. Слич. въ Историч. Очеркахъ, II, стр. 205. Точно такъ же изображаются вѣтры въ видѣ мальчиковъ, несомыхъ ангелами, въ лицевыхъ апокалипсисахъ, XVI—XVIII вѣка.

— Муки грѣшникамъ, въ отдѣльныхъ четвероугольникахъ. Между прочими встрѣчается и *Милостивый блудникъ*, привязанный къ столбу. Около него ангель. См. Историч. Очерки, II, стр. 140—141.

— Мытарства, въ видѣ круговъ, соединенныхъ другъ съ другомъ двумя черточками, означающими тянущійся хвостъ эмія.

— Праведниковъ песутъ ангелы въ рай, а грѣшниковъ низвергаютъ въ вѣчныя муки.

— Адъ въ огнѣ.

За эпизодомъ о страшномъ судѣ продолжается рядъ повѣстей и назидательныхъ статей, а именно:

7) Повѣсть священноинока Симеона Суждальца, како римскій папа Евгений составилъ осмый соборъ съ своими единомышленники.

8) Житіе св. Антонія Римлянина.

9) Св. Андрея Юродиваго. О невѣстѣ. — Како Феодора мучить 15 лѣть епархъ.

10) Книга о вѣрѣ. О взятіи Царяграда отъ Римлянъ. Начало: «Въ лѣто 1204-е Французове и Латиницы, а именно Балдве Фляндеръ со штыми» и т. д.

11) Книга Андрея Цареградскаго Христа ради юродиваго. О кончинѣ и о Антихристѣ. — Опять идетъ рядъ изображеній загробной жизни страшнаго суда.

ОБРАЗЦЫ ИКОНОПИСИ ВЪ ПУБЛИЧНОМЪ МУЗЕѢ

ВЪ СОБРАНИИ П. И. СЕВАСТЬЯНОВА.

Археологическое собрание г. Севастьянова, въ высшей степени важное для исторіи Византійского искусства и письменности, года четырё тому паздѣ было выставлено для публики въ залахъ нашего Университета; а теперь, значительно умноженное, помѣщено въ Публичномъ Музеѣ, въ бывшемъ домѣ Пашкова. Оно состоять въ старинныхъ иконахъ и крестахъ, въ церковной одеждѣ и утвари, въ рукописяхъ, Греческихъ и Славянскихъ; но особенно замѣчательно фотографическими снимками съ рѣдкихъ рукописей, миниатюръ, образовъ и съ цѣлыхъ иконостасовъ изъ монастырей на Аеонской Горѣ и изъ нѣкоторыхъ другихъ православныхъ мѣстностей на Востокѣ. Надобно надѣяться, что это собрание, столь близкое историческимъ преданіямъ Русской народности, возбудить интересъ не въ одной только образованной публикѣ. Аеонскую Гору знаетъ всякий грамотный человѣкъ. Старинные образы и иконостасы составляютъ существенный интересъ для огромныхъ массъ грамотнаго простонародья, особенно старовѣровъ и вообще раскольниковъ.

Представляя специалистамъ дѣлать изслѣдованія о церковной архитектурѣ, обѣ иконостасахъ, утвари и о другихъ предметахъ собранія г. Севастьянова, на первый разъ обращаю вниманіе публики на *фотографические снимки съ Византійскихъ миниатюръ* изъ разныхъ Греческихъ рукописей, отъ IX до XIV столѣтія.

Этотъ предметъ особенно важенъ для исторіи искусства потому, что время происхожденія миниатюры обозначается уже самою рукописью, где она помѣщена, между тѣмъ какъ, при недостаточной разработкѣ исторіи Византійского искусства, чрезвычайно трудно опредѣлить, къ какому времени относится икона на доскѣ, стѣнная живопись или иконостасъ, подвергавшіеся частымъ реставраціямъ, и вообще всякая церковная утварь.

Художникъ, украшая рукописи миниатюрами, менѣе нежели въ иконахъ стѣснялся строгими правилами Византійского пурпурата, и, выражая свои идеи свободнѣе и смѣлѣе, не думаль прослыть еретикомъ, внося иной разъ въ свои миниатюры какую нибудь новизну, не допускаемую преданіями на иконахъ, исключительно назначаемыхъ для чествованья. Иллюстрируя библейскія книги или Житія Святыхъ, миниатюристъ сознательно и разумно относился къ тексту, по своему объясняя его вымыслами своей фантазіи, которыми онъ столько же дополнялъ идеи Писанія, сколько выражалъ и свои личныя понятія и воззрѣнія. Кто хочетъ составить себѣ понятіе о богатыхъ и плодотворныхъ зачаткахъ Византійского искусства, тотъ долженъ обратиться преимущественно къ миниатюрамъ.

Впрочемъ, эту художественную свободу Византійскихъ миниатюристовъ надобно разумѣть въ значительно ограниченномъ смыслѣ. Она живо чувствуется еще въ XI, даже въ XII вѣкѣ, но потомъ глохнетъ все больше и больше, замѣняясь ремесленною рутиной въ рабскомъ копированіи или плохой передѣлкѣ прежнихъ оригиналловъ. Искусство въ Византії отжило уже свой вѣкъ и навсегда остановилось именно въ ту самую пору, когда на Западѣ богатство и разнообразіе жизненныхъ элементовъ открывало новые источники для религіознаго воодушевленія, такъ блестательно выразившагося въ произведеніяхъ мастеровъ Итальянскихъ, Французскихъ и Нѣмецкихъ XIV и XV столѣтій. Въ живописи и скульптурѣ западной XII и XIII в. еще во всей очевидности сохраняются преданія ранніаго Византійскаго стиля, но они уже нисколько не мѣшаютъ фантазіѣ творить новое, самостоятельное, а только даютъ прочную основу для строгаго стиля древнекристіянскаго искусства. Мадонны Чимабуэ (XIII в.) еще очень близки къ нашимъ стариннымъ иконамъ, только изящнѣе, оживленнѣе, ближе къ дѣйствительности; но Джотто, ближайшій послѣдователь этого мастера и современникъ Данта, въ своихъ произведеніяхъ уже предсказываетъ Перуджино и Рафаэля.

Итакъ, за отсутствиемъ художественного вдохновенія, въ скромномъ сознаніи своего безспія, Византійские мастера, вместо того, чтобы идти впередъ, обращаются къ старинѣ, воспроизводя ее въ тысячѣ подражаній и передѣлокъ. Искусство Византійское тяготѣеть къ древнему преданію не только потому, что слѣдуетъ строгимъ предписаніямъ богословія, но и потому, что не въ сплахъ отклониться отъ преданья, такъ что самое истощеніе художественныхъ силъ, можетъ быть, служило главною причиной, почему на Востокѣ такъ рабски подчинилось искусство схоластической цензурѣ богословской, окончательно заглушавшей въ нѣмъ всякое жизненное движение.

Падение художественныхъ формъ въ Византійскомъ искусствѣ ведеть свое начало даже раньше IX вѣка, къ которому, какъ будеть показано, принадлежать еще изящные образцы Византійской миниатюры: такъ что даже и въ этомъ столѣтіи фантазія искала себѣ идеаловъ уже въ прошедшемъ, но еще свѣжо и живо ихъ воспроизводили. Вѣкъ иконоборцевъ уже наложилъ свою тяжелую руку на свободную дѣятельность художника. Надобно было навсегда отказаться отъ пособія скульптуры, которая сближала идеаль съ природою, но на взглядъ иконоборцевъ потворствовала языческому чествованью идоловъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, возникло сомнѣніе въ достоинствѣ античныхъ формъ вообще и въ пригодности ихъ для христіанского искусства: а въ этихъ формахъ Византійскій стиль нѣкогда находилъ высшее свое изящество. Отвернувшись и отъ природы и отъ міра античнаго, художникъ напрасно искалъ вдохновенія въ богословской схоластицѣ, и только больше и больше грубѣлъ и разучивался. Впрочемъ, богословіе пашло согласнымъ съ своими видами дать безпомощной фантазіи нѣкоторое подспорье. Составилось и твердо упрочилось преданье, что священные лица христіанского міра оставили по себѣ для всеобщаго чествованья свои портреты. Художнику предоставлено было съ лучшими и древнѣйшими портретами изготавлять копіи. Этимъ преимущественно ограничилась вся его дѣятельность, постановленная въ новое, неестественное отношеніе къ природѣ; потому что, изготавляя копію съ портрета, онъ долженъ быть неукоснительно держаться древняго оригинала, не развлекая своего благочестиваго вниманія подражаньемъ природѣ. И такъ, образовался стиль портретный, не только не имѣвшій никакого отношенія къ природѣ, но даже полагавшій новую преграду между ею и художественнымъ творчествомъ.

Самое происхожденіе оригиналовъ, рекомендуемыхъ художникамъ для копированья, было облечено таинственнымъ свѣтомъ. Цѣнность художественного изображенія ставилась на задній планъ. Схоластика, противодѣйствуя соблазнамъ изящной формы, вовсе не разсчитывала сначала на такие крутые результаты и строго отдѣляла изображеніе отъ материала; но благочестивая толпа послѣдовательно шла по указанному ей пути и дошла до того, что отнеслась къ живописи самымъ практическимъ, материальнымъ способомъ: лѣчились красками, которая растиралъ благочестивый мастеръ и накладывалъ на доску; чаяла себѣ спасенья и отъ самой доски, когда уже совсѣмъ потемнѣло, чуть не сгладилось на ней изображеніе.

Большинство людей образованныхъ, но не знакомыхъ съ исторіею искусства, обыкновенно только по этому крайнему упадку художественныхъ силъ судить о Византійскомъ стилѣ, и особенно по ремесленнымъ произведениямъ Русскихъ мастеровъ даже современной намъ Палеховской школы.

Исходя отъ этого ложного взгляда, Русскіе живописцы, воспитанные на западныхъ образцахъ, приходятъ въ негодованье, когда имъ говорять о необходимости держаться въ иконописи Византійскихъ преданій, которыя они смѣшиваютъ съ базарною Суздальскою рутиною.

Чтобъ разрѣшить недоумѣнія и показать дѣло съ настоящей точки зрењія, самый надежный путь — обратиться къ древнимъ миниатюрамъ, въ которыхъ въ большей чистотѣ удержался Византійскій стиль.

Древне-христіанскіе художники, воспитанные на античныхъ преданьяхъ классического искусства, усвоили себѣ тотъ стиль, образцы котораго сохранились въ Геркуланумѣ и Помпѣѣ. Фрески миѳологического содержанія, открытые въ этихъ городахъ, и христіанская живопись III и IV вѣка въ Римскихъ катакомбахъ — при всемъ различіи въ содержаніи и идеяхъ — очевидно, произведенья одной и той же школы, такъ что можно бы предполагать, что тотъ же мастеръ, будучи язычникомъ, украшалъ сценами изъ Овидіевыхъ Метаморфозъ дворецъ Римскаго кесаря, а, принявъ крещеную вѣру, тою же самою кистью и тѣми же красками изображалъ мучениковъ и ветхозавѣтную исторію въ катакомбахъ. Въ Публичномъ Музѣѣ, въ смежной съ собраниемъ г. Севастьянова залѣ, выставлены отличныя раскрашенныя копіи съ нѣкоторыхъ фресокъ изъ Геркуланума и Помпей. Это самое настоящее преддверіе къ исторіи древне-христіанского искусства. Желательно, чтобы къ нимъ присоединены были лучшіе обращики изъ великолѣпнаго изданія катакомбъ Перре.

Кажется, можно положительно утверждать, что такъ рано возникла живопись между христіанами потому только, что она была уже въ языческихъ школахъ. Первый шагъ въ исторіи христіанского искусства свидѣтельствуетъ о родственной связи съ античными, классическими преданьями.

Потому, въ противоположность очертаньямъ Византійскихъ фигуръ позднѣйшей эпохи, лишеннымъ жизненного колорита, произведенія древне-христіанского стиля отличаются гармоническимъ сочетаніемъ свѣжести природы съ благородною идеализацией — этимъ существеннымъ качествомъ античнаго искусства. Движеніе и постановка фигуръ, поворотъ головы и самое очертаніе лица, драпировка — все дышатъ античнымъ изяществомъ. Статуя послужила первообразомъ для живописной фигуры, которая въ древне-христіянской миниатюрѣ, также какъ и на Помпеянской фрескѣ, будто изваяніе отдаляется на ровномъ, цвѣтномъ фонѣ, который потомъ стали позолачивать. Иногда по ровному полю, позади фигуръ, проводятся архитектурныя линіи, зданія, стѣны арокъ. Ландшафта еще нѣтъ. Дерева стоять безъ перспективы; воздухъ не оживляетъ ихъ тяжелой листвы, будто

они скопированы съ каменного барельефа. Но животные, — птицы и звѣри, изображены натурально и изящно. Древне-христіанская миниатюра — это прекрасный античный барельефъ, перенесенный на плоскость и оживленный самимъ свѣжимъ, натуральнымъ колоритомъ.

Эти общія замѣчанія о стилѣ можно провѣрить на сотнѣ миниатюръ въ собраніи г. Севастьянова, относящихся хотя и не ранѣе какъ къ IX вѣку, но, какъ сказано, по преданью удержавшихъ въ себѣ явные слѣды античнаго стиля. Для примѣра указываю на раскрашенныя фотографіи съ миниатюръ изъ *Житія Святыхъ и Слова Іоанна Дамаскина о Рождествѣ Христовѣ*, изъ монаст. Есфигмена, XI вѣка (№ 77).

По общему впечатлѣнью особенно близки къ Помпеянскому стилю, и очерками и колоритомъ, миниатюры, гдѣ изображаются языческие храмы въ два и три этажа съ рядами идоловъ, которые своимъ синимъ цвѣтомъ, будто бронзовые, рельефно выступаютъ на ровномъ фонѣ, то темномъ, даже черномъ, то на золотомъ. Иные статуи, въ великолѣпномъ, царскомъ костюмѣ, позолочены. Тутъ же помѣщены разноцвѣтныя животныя. Архитектурныя линіи, какъ на Помпеянскихъ стѣнахъ, изящно охватываютъ группы фігуръ, производя въ цѣломъ самое гармоническое впечатлѣніе.

Яркость и свѣжесть колорита придаютъ изящнымъ фигурамъ необыкновенную жизненность, какъ это можно видѣть въ миниатюрѣ, изображающей Рождество Иисуса Христа и бѣгство въ Египетъ. Типъ Богоматери необыкновенно прекрасенъ: въ немъ столько же природы, сколько и идеальности.

Въ образецъ граціи можно указать на красивую женскую фигуру, сидящую на зеленомъ лугу; руками держитъ она по обѣ стороны спускающуюся по плечамъ косы. Одѣяніе изящно охватываетъ полныя груди. Руки обнажены по локоть. Такую фигуру приличнѣе было бы встрѣтить на стѣнахъ Геркуланума или Помпеи, нежели на листахъ церковной книги.

Какъ въ Помпеянской живописи замѣтна наклонность къ натуральной школѣ, допускающей ежедневное и тривіальное, такъ и въ древне-христіанскихъ миниатюрахъ. Въ этомъ отношеніи замѣчательна въ той же Севастьяновской рукописи миниатюра, изображающая троихъ пастуховъ въ полѣ: двое играютъ на инструментахъ, третій, оживленная фигура, къ немъ обращается съ тривіальными жестами.

Эти миниатюры, выставленныя еще четыре года назадъ въ залахъ Университета, обратили на себя вниманіе любителей искусства, и особенно своимъ живымъ, сочнымъ колоритомъ, наложеннымъ по древнему способу, то есть такъ, что очерки фигуры сливаются съ мѣстнымъ колоритомъ, а не такъ, какъ въ позднѣйшихъ миниатюрахъ, въ которыхъ, будто въ лубочныхъ

изданьяхъ, накладываются краски на готовые уже черные очерки, которые потому сквозятъ изъ подъ колорита и непрятно бросаются въ глаза.

Извѣстно, что въ глубокой древности, какъ свидѣтельствуютъ самыя раннія фрески катакомбъ, христіянское искусство вовсе не умѣло изображать Христа, Богоматерь и вообще евангельскія лица и событія, то есть, ни Рождества, ни Крещенія, ни Воскресенія и т. п. Но чтобы выразить идеи христіянскія, оно брало сцены изъ Ветхаго Завѣта, которыя должны были, какъ преобразованье, намекать на евангельскія событія. Такъ, чтобы выразить идею объ искупленіи отъ грѣховъ, изображали грѣхопаденіе первыхъ человѣковъ; жертва Авраамова таинственно говорила о жертвѣ искупленія; Іона — о трехдневной смерти Спасителя и о воскресеніи; Ной въ ковчѣ — о спасеніи рода человѣческаго; Моисей, привлекающій жезломъ воду изъ камня — о Крещеніи и т. д.

Миніатюры въ собраніи г. Севастьянова, относятся уже къ той эпохѣ, когда установился весь циклъ евангельскихъ изображеній. О нихъ будетъ сказано ниже, потому что сначала надобно взглянуть, не осталось ли въ этихъ миніатюрахъ еще чего изъ древняго, античнаго стиля.

На древне-христіянскихъ саркофагахъ, или гробницахъ, нѣкоторые барельефы представляютъ странную смѣсь христіянскихъ идей съ классическою міѳологіею. Тутъ вы встрѣтите рядомъ съ Адамомъ и Евою или съ Авраамомъ, и Прометея, и Амура съ Психею, и Орфея, даже Меркурія, Аполлона, Діану. То же и въ живописи катакомбъ. Какъ ветхозавѣтныя сцены должны были намекать на идеи христіянскія; такъ и античные типы. Напримеръ, Орфей, привлекающій къ себѣ своею игрою дикихъ звѣрей. Души усопшихъ ведетъ въ адъ Меркурій. Добрый пастырь, съ овечкою на плечахъ — снять съ античнаго типа того же Меркурія. Вместо солнца и луны изображаются Аполлонъ и Діана.

Вся эта ересь со временемъ иконоборства должна была устраниться изъ области христіянского искусства. Ее надобно было замѣнить типическими изображеніями евангельскихъ событій и освященными давностью портретами съ евангельскихъ и другихъ личностей. Это былъ важнѣйшій шагъ въ исторіи христіянского искусства. Но такъ какъ Византійскіе мастера всегда высоко цѣнили преданье, то, независимо отъ этого новаго, историческаго и портретнаго направленья, безсознательно, или лучше сказать, совершенно невинно, съ наивностью вносили въ свои христіянскія миніатюры языческій элементъ. Онъ состоялъ преимущественно въ изображеніи разныхъ античныхъ типовъ, даже боговъ и богинь, которымъ благочестіе давало новый смыслъ. Это были — то гора, то море, то солнце и луна, то понятія отвлеченные: Молитва, Премудрость, Пророчество, Мелодія.

Въ этомъ отношеніи особенно важны Византійскія миніатюры Греческой рукописной псалтыри X вѣка въ Парижской Публичной Библіотекѣ¹⁾. Отличные фотографические съ нихъ снимки можно видѣть въ Христіанскомъ Музѣѣ въ Петербургѣ при Академіи Художествъ и въ Московскомъ Публичномъ Музѣѣ. Ихъ особенно слѣдуетъ рекомендовать для изученія тѣмъ, кто сомнѣвается въ художественномъ достоинствѣ Византійского стиля.

Укажу на нѣкоторыя изъ этихъ миніатюръ.

Давидъ, прекрасная юношеская фигура съ благороднымъ, идеально настроеннымъ выраженьемъ лица, играетъ на арфѣ. Онъ сидитъ. Одѣтъ въ бѣлое короткое одѣяніе, въ рубашкѣ (*renula*) и въ пурпуровой хламидѣ. На ногахъ сапоги. Рядомъ съ нимъ, граціозно опершись на его плечо, сидитъ красавая женщина, съ обнаженными руками и грудью. Это, какъ говорить Греческая надпись — *Мелодія*. Другая, столько же красавая женская фигура, выглядываетъ изъ-за памятника, но безъ подписи, вѣроятно, *Поэзія*. Кругомъ стадо овецъ и козъ. Въ ногахъ у Давида сидитъ черная собака на заднихъ лапахъ. Внизу прислонившись сидитъ въ довольно наивномъ положеніи мужская фигура, едва прикрыта зеленымъ одѣяніемъ, съ вѣтвью въ рукахъ. Это, какъ гласитъ Греческая надпись — *гора Виолеемъ*.

Юный Давидъ, въ такомъ же костюмѣ, съ пальцею въ рукахъ стремительно поражаетъ дикихъ звѣрей. Его возбуждаетъ античная женская фигура: это — по надписи — *Сила*. Другая фигура, высовываясь изъ ракелины скалы, движениемъ руки выражаетъ изумленіе: вѣроятно, божество горное.

Пророкъ Исаія съ молитвою обращается къ небу, откуда видна благословляющая Десница. Рядомъ съ пророкомъ, превосходно драпированная античная фигура богини, съ погасшимъ факеломъ въ рукахъ и съ развивающимся кругомъ головы прозрачнымъ покрываломъ, усыпанымъ звѣздами. Это по подписи — *Ночь*. По другую сторону пророка мальчикъ съ факеломъ — звѣзда *Денница*.

Миніатюра въ два ряда. Въ верхнемъ, посреди Моисей, изящно драпированная юношеская фигура — выводить Израильянъ изъ земли Египетской. Позади его — зданія, означаютъ Египетъ. Надъ зданіями парить въ воздухѣ, только по поясъ намѣченная синею краскою, античная женская фигура съ развѣвающимся вокругъ головы покрываломъ. Это по надписи — *Ночь*, потому что бѣгство совершается ночью. Подъ этою богинею на земль

1) MSS. grecques № 139. У Куглера въ «Исторіи живописи» означена IX вѣкомъ, на стр. 90 перв. тома по изд. 1847 г. Но Ваагенъ относитъ ее къ X. Смотр. *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*. 1839 г. III, 217. Въ описаніи миніатюръ слѣдую Ваагену, пользуясь впрочемъ фотографическими снимками.

сидить женская фигура, обращаясь к нему: по надписи — *Пустыня*, потому что Израильтяне бѣгутъ въ пустыню. Въ нижнемъ ряду, Фараонъ съ войскомъ тонуть въ морѣ. Энергическая мужская фигура, воспоминаніе древняго Тритона, стремительно хватаетъ Фараона: по надписи, это *Пропастъ*, Внизу — красавая женская фигура, обнаженная по поясъ, держитъ на плечѣ весло. Надпись гласить, что это *Черное Море*.

Нѣть сомнѣнія, что все лучшее въ этихъ миниатюрахъ объясняется древнѣйшимъ оригиналами, съ которыхъ они были списываемы: но для насъ важно уже самое присутствіе античнаго въ Византійскомъ искусствѣ X вѣка.

Было бы недобросовѣстною придиркою со стороны тѣхъ, кто вздумалъ бы предположить, что, послѣ ландшафтовъ Рюисдаля и Клода Лорреня, хотятъ рекомендовать современнымъ живописцамъ изображать пустыню, гору или море по наивному образцу этихъ миниатюръ, — а и тѣмъ менѣе отвлеченные понятія силы, музыки и т. п. Но изучить эти классическія фигуры не мѣшаетъ всякому, кто хочетъ себѣ составить основательное сужденіе объ иконописномъ стилѣ Византійскомъ, который, какъ оказывается, въ прѣтущую эпоху не могъ пробавляться тѣми тощими и безжизненными формами, которыя потомъ взяли въ немъ верхъ, подъ вліяніемъ средневѣковаго варварства па востокѣ Европы. Русскому живописцу даже не нужно дѣлать искусственнаго наслія своей фантазіи, чтобы оценить по достоинству эти античныя воспоминанія, если только онъ знакомъ съ національными преданьями иконописи, благодаря которымъ до XVIII вѣка включительно у насъ господствуютъ въ ней тѣ же олицетворенія моря, пустыни и т. п., хотя, разумѣется, уже въ грубыхъ, попорченыхъ формахъ¹⁾. Нужно ли теперь для будущаго возрожденія Русской иконописи вовсе отказаться отъ этихъ античныхъ воспоминаній, или удержать ихъ: это другой вопросъ, разрешеніе котораго принадлежитъ будущему.

Впрочемъ для соображенія, изъ той же Парижской псалтыри укажу еще на миниатюру, въ которой удержанлось одно олицетвореніе, впослѣдствії развившееся въ самостоятельный иконописный типъ, подъ именемъ: *Софіи Премудрости*.

На миниатюрѣ три фигуры. Посреди царь Давидъ, уже съ бородою (а не юноша, какъ въ описанныхъ выше миниатюрахъ), въ великолѣпномъ одѣяніи Византійскихъ императоровъ, онъ стоитъ на скамейкѣ, будто на амвонѣ, въ лѣвой руцѣ у него открытая книга, правою благословляетъ. По обѣимъ сторонамъ, на каменныхъ пьедесталахъ стоять по женской фигурѣ.

1) См. снимки съ Русскихъ миниатюръ въ моихъ «Историческ. Очеркахъ».

Обе красивы, одеты по античному, въ тунику и пеплосъ. На право, какъ говорить надпись *Софія*, то есть *Премудрость*, подъ лѣвою рукою держитъ книгу, правую руку подняла. На лѣво, съ свиткомъ въ рукѣ *Пророчество*. Софія отличается отъ пророчества *тороками*, то есть, ленточками, которыя, будучи повязаны на волосы, развиваются по обѣимъ сторонамъ головы, отъ ушей. Такія же ленты составляютъ принадлежность иконописнаго типа Софіи Премудрости, и въ древнемъ описаніи называются *слухами*¹⁾.

Безъ всякаго сомнѣнія, этотъ знаменитый иконописный типъ не иное что, какъ остатокъ множества тѣхъ олицетвореній, которыя такъ употребительны были въ лучшую эпоху Византійскаго стиля. *Софія* въ Парижской псалтыри является еще въ своемъ древнемъ видѣ, какъ олицетвореніе только; но вслѣдствіи ей придали ангельскія крылья и окружили разными символическими аксесуарами, или окольностями.

Тѣмъ легче было въ послѣдствіи всѣ эти олицетворенія принимать, если не за ангеловъ, то по крайней мѣрѣ за святыя лица, потому что всѣ онѣ, по древнему обычаяу, кругомъ головы имѣли сіяніе, или nimбъ.

Фотографіи съ миніатюръ въ собраніи г. Севастьянова, хотя не такъ богаты олицетвореніями, какъ Парижская псалтырь, вѣроятно, вслѣдствіе позднѣйшаго ихъ изобрѣтенія, однако слѣдуя древнему преданью, иногда ихъдерживаютъ.

Напримѣръ:

Въ псалтыри монастыря Ватопеда, съ позднѣйшею подписью 1213 г., слѣдовательно писанной гораздо раньше (№ 3), въ миніатюрѣ изображающей Іону, поглощаемаго китомъ, изъ волнъ поднимается по поясъ красивая фигура обнаженной женщины, съ роскошными формами тѣла; длинныя косы спускаются по плечамъ. На плечѣ держитъ весло. Это — *Море*.

Въ псалтыри монастыря Пандократоръ, IX—X в. (№ 20), въ отличіи пѣйшой рукописи, о которой будетъ упомянуто еще не одинъ разъ, между прочимъ изображены рѣки по античному. Сидятъ двѣ человѣческія фигуры, въ какихъ-то странныхъ шапкахъ, будто съ рогами; изъ урнъ выливаются потоки рѣкъ. Тутъ же еще чудовищная фигура въ родѣ фавна; внизу звѣри, пѣящіо написаны. Подобныя же олицетворенія рѣкъ встречаются и въ Русскихъ миніатюрахъ²⁾. Изъ извѣстныхъ мнѣ миніатюръ въ иностранныхъ библіотекахъ, укажу здѣсь на изображеніе райскихъ рѣкъ въ греческой рукописи посланій монаха Іакова, XII вѣка, въ Парижской Библіотекѣ (№ 1,208). Это изображеніе помѣщено посреди нѣсколькихъ сценъ изъ

1) См. во 2-мъ томѣ моихъ «Очерковъ».

2) См. снимки въ моихъ «Историч. Очеркахъ».

исторії первыхъ человѣковъ. Всѣ четыре рѣки изливаются четырьмя потоками изъ урны, въ видѣ рога изобилія, которую на плечѣ держитъ античная обнаженная Фигура. Присовокуплю къ этому, что, слѣдя древнему преданью, до позднѣйшаго времени въ Русской иконописи¹⁾ принято было при крещеніи Иисуса Христа изображать рѣку Йорданъ и море въ видѣ человѣческихъ фигуръ. Античный типъ Йордана, какъ бога рѣкъ, ведетъ свое начало отъ классического искусства.

Прежде нежели установилось въ Византійскомъ стилѣ портретное начalo, мастера слѣдовали въ изображеніи человѣческихъ фигуръ идеальнымъ типамъ классического искусства, особенно развитымъ скульптурою. Мужчины изображались преимущественно юными, безъ бороды, какъ напр. Давидъ и Моисей въ описанныхъ миніатюрахъ Парижской псалтыри. Подобныхъ примѣровъ много можно найти въ собранія г. Севастьянова. Такъ юный, безбородый Мойсей, чудесная античная фигура мастерски драпированная, встрѣчается на миніатюрѣ превосходной библіи XII в., монастыря Ватопеда (№ 1). Еще въ псалтыри мон. Ватопеда, съ подписью 1213 г., Моисей, съ скрижалями, сидѣть на горѣ — прекрасная юношеская фигура. Внизу собрались Іудеи; замѣчательны по своимъ національнымъ костюмамъ, съ разноцвѣтными одѣяньями на головахъ. Воины въ золотыхъ шишакахъ.

Въ противоположность строго удерживаемымъ подробностямъ въ позднѣйшихъ Византійскихъ иконахъ, ранній стиль отличается замѣчательною свободою въ этомъ отношеніи, свидѣтельствующею о томъ времени, когда фантазію еще не стѣсняли позднѣйшія привила условныхъ приличій. Такъ напримѣръ инструментъ, на которомъ играетъ царь Давидъ, въ упомянутой Ватонедской псалтыри, съ подписью 1213 года, изображенъ въ видѣ скрипки, которую онъ держитъ въ лѣвой рукѣ, уперши въ колѣни, а правою рукою водить смычокъ, согнутый лукомъ. Самъ Давидъ — прекрасная античная фигура, въ стилѣ той, какую мы встрѣчаемъ въ знаменитой Парижской псалтыри, сидѣть на стулѣ, въ пурпуромъ по колѣна одѣяніи, въ родѣ рубашки, съ золотыми бармами, и золотою каймою по подолу, и съ такими же поручами; въ синихъ панталонахъ и красныхъ сапогахъ. А на миніатюрѣ изъ Четверо-Евангелія и псалтыри XII в., Иверского монастыря (№ 59), Давидъ въ царскомъ облаченіи и коронѣ, сидѣть на престолѣ, и играетъ на арфѣ, — также какъ въ Парижской псалтыри. Для иконописцевъ могутъ быть не бесполезны костюмы той и другой фигуры.

Само собою разумѣется, что еще большею свободою могъ пользоваться миніатюристъ въ изображеніи предметовъ фантастическихъ, для опредѣлен-

1) Тамъ же.

наго типа которыхъ не находимъ прямыхъ указаній въ текстѣ. Таково изображеніе дьявола въ толкованіи на книгу Іова, Иверскаго монастыря (№ 73). Дьяволъ спитъ подъ разными деревьями: до половины изображенъ человѣкомъ, съ крыльями, а ниже пояса — переходитъ въ туловище змія, оканчивающееся лятою пастью. Въ другомъ мѣстѣ, дьяволъ въ видѣ змія окружаетъ, какъ кольцомъ, всю фигуру Іова, вонзая ему своимъ жаломъ въ голову трудъ и болѣзнь.

Объясненіе священнаго текста миніатюрами, какъ сказано выше, возбуждало въ художникѣ самодѣятельность, которая, при искреннемъ благочестії, но за недостаткомъ въ художественныхъ средствахъ, иногда выражалась въ чрезвычайно наивныхъ формахъ. Такъ въ той же отличной псалтыри IX—X вѣка монастыря Пандократора (№ 20), на поляхъ при псалмахъ 37 и 38-мъ, гдѣ говорится о раскаяніи и смиренной преданности, изображенъ Апостолъ Петръ въ ужасѣ спасающимся отъ краснаго пѣтуха, который, будто обличая его, надмѣнно кричитъ ему въ слѣдъ. Сцена въ высшей степени драматична и наивная, и тѣмъ болѣе, что обѣ эти фигуры, за недостаткомъ перспективы, кажутся одного размѣра, и тѣмъ сильнѣе поражаетъ ужасомъ гордая птица глубоко потрясенаго раскаяніемъ, кото-раго жалкая фигура вызываетъ столько же на состраданье, сколько и на невольную улыбку.

Впрочемъ, вообще всѣ Византійскія миніатюры въ собраніи г. Севастіянова относятся уже къ той поздней эпохѣ, когда иконописные типы уже окончательно установились, что во всей очевидности можно видѣть во многихъ изображеніяхъ Евангелистовъ въ рукописяхъ Евангелій разныхъ вѣковъ.

Рѣшительное опредѣленіе священныхъ типовъ, будто портретовъ съ индивидуальныхъ личностей, какъ уже замѣчено, составляетъ важнѣйшее достоинство Византійскаго стиля. Какъ вся древне-христіянская живопись послѣдовательно развилась изъ античной; такъ и потребность въ типическомъ обособленіи священныхъ идеаловъ ведетъ свое начало отъ античныхъ законовъ скульптуры, которая такъ отчетливо опредѣлила всѣ типы классическаго Олимпа. Уже изпоконвѣку артистической взгляду привыкъ съ первого же разу отличать Зевса отъ Аполлона, Юону отъ Діаны. Когда христіанское искусство, болѣе и болѣе высвобождаясь отъ античной прѣмѣси, должно было опредѣлить свой собственный циклъ священныхъ личностей и историческихъ сценъ; тогда естественно пришло искусство, воспитанное древностью, къ тому результату, что эти личности и сцены тогда только всѣми будутъ понимаемы въ ихъ настоящемъ смыслѣ, когда въ точности будутъ онѣ опредѣлены однажды навсегда, то есть, чтобы лицо и

одежда того или другого типа имѣли свой извѣстный характеръ, чтобы Благовѣщенье, Рождество, Богоявленье, писались съ извѣстными подробностями и въ одинаковомъ ихъ размѣщены. Этотъ законъ *типичностіи* въ Византійскомъ стилѣ точно также нельзя упрекнуть въ стремлениі къ неподвижности и безжизненности, какъ и античную скульптуру, которая при типичностіи умѣла держаться на почвѣ дѣйствительности и не сковывала художественной свободы. Но если впослѣдствіи Византійская типичность выродилась въ ремесленную рутину, то вину должно искать въ неблагопріятныхъ для творчества обстоятельствахъ именно этого послѣдующаго периода.

Самая *портретность*, которой отъ художника требовали, должна быть въ сущности понимаема не иначе какъ въ смыслѣ опредѣленного идеального типа.

Собраніе г. Севастьянова можетъ предложить для Русскихъ иконописцевъ множество отличныхъ типовъ разныхъ священныхъ личностей. Не находя нужнымъ дѣлать имъ перечень, обращаю вниманіе на изображеніе разныхъ священныхъ сценъ по миніатюрамъ этого собранія, и именно съ тою цѣлью, чтобы показать, что по Русскимъ подлинникамъ и иконописнымъ святцамъ, эти сцены до позднѣйшаго времени писались такъ же. На примѣръ:

Три отрока въ пещи. Так же какъ въ Русскихъ подлинникахъ, они стоятъ на широкомъ каменномъ пьедесталѣ, означающемъ печь; изъ оконъ или жерль пьедестала пышетъ пламя. Надъ отроками Ангелъ, осѣняетъ ихъ своими крылами. Въ Псалтыри Ватопедскаго монастыря, съ подписью 1213 г.

Благовѣщеніе. Архангель, прекрасная фигура, приближается тихо къ Дѣвѣ Марії. Она сидитъ съ красною ниткою въ рукѣ; въ колѣняхъ клубокъ. Въ Четвероевангеліи Иверскаго монастыря (№ 30). Соответствуетъ въ нашихъ подлинникахъ Благовѣщенію *съ веретеномъ*, въ отличие отъ Благовѣщенія *на колодѣ*¹⁾. Благовѣщеніе *съ книгою*, какъ наиболѣе приличное, стало входить въ иконопись, кажется, позднѣе.

Рождество Иисуса Христа. По древнейшей композиціи Богоматерь, какъ родильница, всегда изображается *лежащею*. Внизу Христа-Младенца моютъ женщины. Въ Евангеліи Иверск. монаст. X—XI вѣка (№ 57); въ рукописи Житій Святыхъ и Слова Іоанна Дамаскина о Рождествѣ Христовѣ, монастыря Есфигмена, XI вѣка (№ 77), и въ другихъ. На Руси, кажется, только съ конца XVII вѣка, стали почитать неприличнымъ изобра-

1) Снимки см. въ моихъ «Историч. Очеркахъ».

жать Богоматерь на Рождество лежащею, на томъ основаніи, что Она при этомъ не знала ни труда, ни болѣзни¹⁾.

Преображеніе, совершенно такъ какъ принято въ Русскихъ подлинникахъ. Въ Иверск. Евангеліи X—XI в. (№ 57).

Тайная вечеря. Христосъ не сидѣть, а *возлежитъ*; ученики сидятъ. Въ Иверск. Евангеліи (№ 58), въ другомъ тоже Иверскомъ Евангеліи, съ подписью 1384 г., но составленномъ гораздо древнѣе, и особенно замѣчательномъ по множеству миниатюръ. Впрочемъ, по древнѣйшему обычаю, на Тайной Вечерѣ, п. Христосъ и Апостолы все *возлежатъ*, какъ это можно видѣть въ миниатюрѣ Греческаго Евангелія, писанаго не позднѣе IX вѣка, въ Петербургской Публичной Библіотекѣ.

Распятіе, на осмиконечномъ крестѣ. По древнему, Христосъ подпоясанъ запоною, покрывающею его тѣло внизъ отъ пояса. Руки вытянуты въ линію. Въ Псалтыре IX—X в., мон. Пандократора. (№ 20).

Воскресеніе Иисуса Христа, въ древнихъ миниатюрахъ, также какъ и въ нашихъ подлинникахъ, всегда изображается *Сошествіемъ во адъ*. Въ Ватопедск. псалтыри, съ подписью 1213 г., Христосъ сходитъ въ адъ съ шестиконечнымъ крестомъ. По сторонамъ, Адамъ и Евва, Цари и Патріархи — фигуры, замѣчательныя по изяществу типовъ. Верей адскія лежать поломаны; на черномъ фонѣ, означающемъ адъ, изображены ключи, замки и другая мелкая утварь разныхъ формъ: подробность интересная для исторіи древне-христіанской культуры. Въ Иверскомъ Евангеліи (№ 30), Христосъ, сошедши въ адъ, извлекаетъ за руку Адама изъ гроба, позади Евва. По другую сторону царі Давидъ и Соломонъ и патріархи возстаютъ тоже изъ гробовъ. То же въ Иверск. Евангеліи X—XI в. — Надобно полагать, что Воскресеніе, изображаемое *вылетомъ* Христа изъ отверстаго саркофага, или каменнаго ящика, есть уже значительно позднѣйшій вымыселъ, даже не вполнѣ согласный съ текстомъ писанія. Вообще, сколько мнѣ известно, этотъ сюжетъ выполнялся очень неудачно и старыми мастерами, и въ эпоху возрожденія, безъ сомнѣнія, потому, что самая идея сюжета рѣшительно не исполнима, и особенно противорѣчить развитымъ средствамъ искусства, уже воспитанного изученiemъ природы. *Тайнство воскресенія* — предметъ вообще недоступный ни кисти, ни рѣзу. Еще возможно было изображать воскрешающихъ людей на Страшномъ Судѣ, то въ борьбѣ жизни съ обувшеею ее смертью, то въ радостномъ пробужденіи силъ изъ вѣковаго усыпленья. Но, какое выраженіе придать взлетающему изъ гроба Спасителю — строгое и суровое, или радостное? Какое дать воскре-

1) См. о подлинникѣ иконописца Долотова, въ монхѣ «Очеркахъ».

сающему тѣло — воздушное и просвѣтленное, или исполненное энергической жизненности, съ крѣпкими мышцами, цвѣтущее здоровьемъ? Вдаться ли художнику въ мечтательный мистицизмъ или писать съ натуры обнаженную фигуру, высоко поднявшуюся надъ четвероугольнымъ ящикомъ? — Древнехристіанскій стилъ не далъ решения этимъ вопросамъ, окруживъ великое событие таинственностью. На одномъ древнемъ барельефѣ, въ Луврѣ морносицы подходятъ ко гробу, который въ видѣ узкой двери примыкаетъ къ пещерѣ. У этого отверстія сидѣтъ ангелъ, и показываетъ имъ на гробъ, какъ бы воздвигнутый стоймя, и заслоняющій весь узкій входъ въ пещеру. Въ гробу остался только повитой лентіемъ сананъ, будто пеленки со сви-вальникомъ, но такъ что пелены не тронуты, и свиты лентіемъ, отъ головы до ногъ, но самого Христа уже тамъ нѣть. Не смотря на грубость рѣзца, барельефъ производитъ самое поэтическое впечатлѣніе. Таинство воскресенія скрыто отъ зрителя; остались одни его слѣды: освобожденная жизнь спаслась изъ связывавшихъ ее смертныхъ оковъ, или, по символикѣ средневѣковой — крылатая бабочка выпорхнула изъ пресмыкающагося по землѣ червяка.

Вознесеніе Иисуса Христа, въ Иверскомъ Евангелії (№ 30), изображается, какъ принято въ Русской иконописи. Апостолы собрались на землѣ, въ серединѣ Богоматерь между деревьями. Надъ нею на небесахъ возносящейся Христосъ.

Успеніе Богородицы, въ Иверскомъ Евангелії X—XI в., совершенно такъ, какъ принято нашими подлинниками, вѣроятно по Византійскому оригиналу, принесенному нѣкогда въ Киево-Печерскій храмъ. Позади лежащей Богородицы, окруженной Апостолами, Христосъ принимаетъ ея душу, въ видѣ младенца.

Нѣкоторыя миніатюры особенно замѣчательны по оригинальности и наивности древняго изящнаго стиля. Напримѣръ:

Въ Ватопедск. псалтыри, съ надписью 1213 г. (№ 3), при псалмѣ 156: *на рукахъ Вавилонскихъ*, подъ деревьями спятъ въ изящной группѣ нѣсколько фигуръ, а свои органы повѣсили они на деревьяхъ и на веревкѣ: это различные инструменты, любопытные для истории древней музыки.

Въ псалтырѣ IX—X вѣка, монастыря Пандократора (№ 20), замѣчательнѣй типъ *Богородичной иконы*, соответствующей изображеніямъ Богородицы *на горѣ* въ Русскихъ миніатюрахъ псалтыри¹⁾), но несравненно оригинальнѣе; изображены два золотые круга, одинъ надъ другимъ, соединенные полосою. Верхній кругъ пустой, означаетъ небо; изъ него по полосѣ

1) Снимокъ смотр. въ монхѣ «Очеркахъ».

спускается Духъ Святой въ видѣ голубя на нижній кругъ, стоящій на горѣ. Въ этомъ кругу изображена Дѣва Марія — прекрасная фигура, по поясъ, безъ Христа-Младенца. По сторонамъ Давидъ и Гедеонъ.

Въ Евангелии Иверскомъ съ подписью 1384 г. (№ 27), судьба *Богатаго и Бѣднаго Лазаря*, адъ и рай, изображены рядомъ, ничемъ не разделенные, безъ соблюденья мѣстности, но подчиненно общему впечатлѣнію, на основаніи самой идеи. Обнаженный богач сидитъ въ огнѣ. Противъ него, на томъ же планѣ сидитъ Авраамъ и держитъ на колѣнахъ душу бѣднаго, одѣтую фигуру, въ сіяніи.

Въ той же рукописи, *Бракъ въ Канѣ Галилейской*. По срединѣ особынаго рода постройка, какъ бы изъ трехъ сдвинутыхъ рядомъ престоловъ подъ однимъ общимъ имъ всѣмъ архитектурнымъ покровомъ. На двухъ престолахъ сидять женихъ и невѣста въ царскихъ вѣнцахъ, на третьемъ бородатая фигура, вѣроятно архитриклинъ, обращающійся къ мальчику, спрашивая у него вина. По другую сторону Христосъ и Богоматерь — замѣчательно прекрасный типъ. На противоположной сторонѣ опять изображенъ Христосъ, повелѣвающій служителямъ принести воды, которую претворить Отъ въ вино. Передъ сидящими стоитъ столъ съ сосудами.

Въ Иверскомъ Евангелии (№ 58), Христосъ и Самарянина у колодца, сдѣланнаго изъ камня, въ видѣ низенькой цилиндрической урны. Самарянина — прекрасная фигура, въ легкой подпоясанной туникѣ, граціозно охватывающей ея гибкій станъ, и низпадающей роскошными складками, съ обнаженными выше локтями руками. Въ одной руцѣ держитъ сосудъ съ ручкою. — Псалтырь IX—X вѣка, монаст. Пандократора (№ 20), въ той же сценѣ, предлагаетъ любопытный образецъ колодца съ бадьюю особеннаго устройства, въ родѣ той, какая изображена въ той же сценѣ, въ знаменитой Парижской рукописи Григорія Богослова IX вѣка (Mss. grecs, № 510).

Для исторіи костюмовъ и по разнообразію историческихъ сценъ особынаго вниманія изслѣдователей и художниковъ, въ собраніи г. Севастьянова заслуживаетъ Лицевая Біблія XII в. мон. Ватопеда (№ 1). Художникъ найдетъ здѣсь для себя сотни любопытѣйшихъ подробностей въ костюмахъ патріарховъ, жрецовъ, воиновъ, служителей и т. п. На воинахъписаны то вострые шишаки, то круглые, то шлемы съ гребнемъ: на служителяхъ — по колѣна короткія одежды, въ родѣ рубашки, съ узкими рукавами, со вшивками кругомъ ворота, кругомъ подола и въ рукавахъ между плечомъ и локтемъ. На ногахъ узкія цвѣтныя панталоны, запрятанныя въ высокія голенища сапогъ. Иногда это верхнее одѣяніе, обыкновенно подпоясанное, съ обѣихъ сторонъ на ляжкахъ приподнято до пояса, а спереди

и сзади спускается до колѣнъ. Замѣчательенъ жреческій костюмъ Аарона. Ангелы вообще прекрасны. Женщины по большей части закутаны, съ покрытою головою, и драпированы въ родѣ иконописнаго типа Богородицы. Самая архитектура на этихъ миниатюрахъ, изящная и разнообразная, столько же интересна для исторіи искусства, какъ и для художественной практики.

При возникшихъ въ настоящее время требованіяхъ исторической живописи, особенно можно рекомендовать художникамъ — соображаться съ древними миниатюрами въ изображеніи религіозныхъ сюжетовъ, особенно относительно костюмовъ, мебели, архитектурныхъ и другихъ подробностей. Миниатюры и вообще образцы древне-христіянского и Византійского искусства, въ этомъ случаѣ, должны быть только матерьяломъ, а не образцомъ для подражанья. Они должны не стѣнять свободу творчества, а давать ему новый просторъ, расширяя художественную дѣятельность изученіемъ источниковъ.

Само собою разумѣется, что эти источники могутъ быть полезны только въ томъ случаѣ, когда живописецъ рѣшается создать что нибудь дѣльное въ собственно церковномъ, чисто религіозномъ стилѣ. Живописецъ исторической, вовсе не зная ни Византійскихъ, ни древне-христіянскихъ художественныхъ преданій, можетъ удачно разработать по своей фантазіи какой нибудь священный сюжетъ, напримѣръ, Крещеніе, Благовѣщеніе, Тайную Вечерю, и можетъ удовлетворить публику изяществомъ техники, вѣрностью природѣ; но онъ никакъ не долженъ себя обманывать мыслю, что его историческая картина годится, какъ икона, для Русской церкви. Ея настоящее мѣсто въ галлереѣ или въ кабинетѣ любителя.

Надобно только удивляться, для чего живописцы современного материальнаго направленія берутся за религіозные сюжеты? Это самый грубый анахронизмъ, остатокъ древнихъ предразсудковъ, ведущихъ свое начало отъ тѣхъ временъ, когда подъ именемъ Мадоннъ писались портреты съ красивыхъ женщинъ, а подъ именемъ Святаго Семейства — идеаллическія семейныя картины съ добродушнымъ мужемъ-старикомъ и его молодою женою, которые умильно любуются на своего ребенка. Современный художникъ, отказавшись отъ средневѣковой мечтательности, найдетъ тысячи сюжетовъ для воспроизведенія натуры, въ которой онъ полагаетъ главнѣйшій источникъ для своего вдохновенія.

Въ его распоряженіи вся исторія и текущая дѣятельность. Это направленіе выработано уже вѣками и вполнѣ соответствуетъ современнымъ взглядамъ на вещи. Здѣсь его оправданіе и его сила. За чѣмъ же ослаблять его, низводя положительную современность до средневѣковой мечтатель-

ности, и насильственно соединять то и другое въ сентиментальныхъ сценахъ съ ложнымъ, приторнымъ выраженьемъ лицъ, которымъ, за недостаткомъ искренности, только пародируется средневѣковое благочестіе?

Ясно, слѣдовательно, что между образцами древне-христіянского и Византійского искусства и современнымъ направлениемъ живописи — нѣтъ и не можетъ быть ничего общаго. Этимъ объясняется равнодушіе современныхъ живописцевъ къ такимъ источникамъ и пособіямъ, какія предлагаютъ собраніе г. Севастьянова, кромѣ ошибокъ противъ природы и перспективы, кромѣ неуклюжихъ линій и отсутствія свѣто-тѣни и т. п., ничего въ нихъ не увидить артистической взглѣдъ, воспитанный совершенно въ другой исторической обстановкѣ.

А между тѣмъ, тысячи Русскихъ церквей ежедневно украшаются иконами, которые малюются Палеховскими иконниками по стариннымъ подлинникамъ, или самоучками малярами по гравюрамъ какого нибудь Овербека или Шнора; а между тѣмъ тысячи иконъ самаго ремесленного издѣлія ежедневно расходится по рукамъ въ православномъ людѣ.

Но покамѣстъ не образуется Русское простонародье и не пойдетъ по истоптанной колеѣ высшихъ сословій, пока не изсякнутъ на Руси расколы съ ихъ разными толками, до тѣхъ поръ нельзя надѣяться, чтобъ искусство взяло у нась верхъ надъ иконописью, но и до тѣхъ поръ древне-христіянские и Византійские образцы будутъ существеннымъ вопросомъ Русской жизни.

Четыре года тому назадъ, университетскія залы, гдѣ было выставлено собраніе г. Севастьянова, ежедневно наполнялись толпою почтенныхъ бородачей въ поддѣвкахъ; иконописцы дѣлали снимки съ лучшихъ образцовъ собранія; по свидѣтельству самого г. Севастьянова, люди знающіе изъ простонародья дѣлали ему самые серіозные вопросы и сообщали полезныя замѣчанія. Можно надѣяться, что и теперь собраніе г. Севастьянова, значительно умноженное, привлечетъ къ себѣ не одну равнодушную толпу гуляющихъ зрителей.

Въ жизни народа не одна современность имѣеть обязательную силу. Часто вѣковое преданье упорно отталкиваетъ отъ себя свѣжія обаянья временнаго направленья, и, руководя насущными потребностями, приводить совершенно къ инымъ результатамъ, нежели тѣ, о которыхъ мечтаютъ передовые люди. Къ такимъ еще не застарѣлымъ на Руси преданьямъ принадлежитъ иконопись. Подъ ея священнымъ знаменемъ еще идетъ Русская народность по пути своего умственного развитія.

Впрочемъ, каково бы ни было значеніе иконописи на Руси въ практическомъ отношеніи, заглохнетъ ли она совсѣмъ вмѣстѣ съ другими основами

Русской народности, или будетъ еще некоторое время поддерживаться искусствомъ, какъ наиболѣе выгодная статья живописцевъ, во всякомъ случаѣ не подлежитъ сомнѣнію, что на Русскихъ ученыхъ лежитъ обязанность основательно изучить всѣ ея источники, которыми такъ богато наше отечество, и своими результатами современемъ обогатить изслѣдованья западныхъ ученыхъ о древне-христіянскомъ и Византійскомъ искусствѣ. Нужели и въ этомъ дѣлѣ Русскіе ученые, поджавъ руки, будутъ ждать помоши отъ иностранцевъ? Въ Россіи на дняхъ ждутъ Вагена, одного изъ первыхъ знатоковъ исторіи христіянского искусства. Не оцѣнить ли покрайней мѣрѣ онъ тѣ сокровища, которыя для исторіи Византійскаго стиля предлагаютъ миніатюры Греческихъ рукописей отъ X до XII вѣка, въ Синодальной Библіотекѣ? Не обратить ли, наконецъ, онъ должнаго вниманія просвѣщенной публики на замѣчательнѣйшія миніатюры Греческой Псалтыри г. Лобкова, рукописи, которою гордилась бы всякая Европейская библіотека?

Надобно сказать правду, что въ изученіи даже Византійской иконописи, столько близкой Русскимъ национальнымъ интересамъ, все же Нѣмцы далеко опередили Русскихъ. Можно надѣяться, что и собраніе г. Севастьянова, будучи выставлено для публики за границею, непремѣнно обогатить науку многими важными фактами.

КАРТИНЫ РУССКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ, НАХОДИВШИЯСЯ НА ЛОНДОНСКОЙ ВСЕМИРНОЙ ВЫСТАВКѢ.

(Выставлены для Московской публики въ залѣ 1-й Гимназіи, у Пречистенскихъ воротъ).

Картины русской школы живописи, находившіяся на лондонской выставкѣ, не были встрѣчены особенно лестнымъ одобреніемъ ни въ иностранныхъ, ни въ русскихъ журналахъ и газетахъ. Одинъ изъ лучшихъ художественныхъ журналовъ французскихъ, *Gazette des Beaux Arts* (№ 76), съ презрѣніемъ отзываетъ о русской выставкѣ, называя ее безпорядочною смѣсью нѣкоторыхъ старыхъ картинъ съ произведеніями ремесленными, и благосклонно останавливается только на портретахъ Левицкаго, особенно на портретѣ Наталіи Борщовой (№ 3), и то, кажется, съ тѣмъ, чтобы въ этомъ произведеніи указать на вліяніе французское, которому Левицкій подчинялся. Въ русской журналистикѣ бросали тѣнь даже на добросовѣстность при самомъ выборѣ картинъ, намекая на пристрастіе какой-то партіи, чѣмъ и объясняли посыпку въ Лондонъ ученическихъ произведеній.

Правда, что чуть ли не половину посыпавшихся картинъ лучше было бы оставить дома, что изъ произведеній Брюллова, Егорова, Айвазовскаго, слѣдовало бы непремѣнно выбрать что-нибудь другое, правда, что ужъ если надобно было дать европейской публикѣ понятіе о русской школѣ живописи, то можно ли было обойдти такія прославленныя произведенія, какъ «Послѣдній день Помпеи» Брюллова и «Проповѣдь Иоанна Крестителя» Иванова? Пользуясь случаемъ, можно было на лондонской выставкѣ, не рискуя неудачею, возобновить въ публикѣ то счастливое впечатлѣніе, какое четверть столѣтія тому назадъ произведено было въ Европѣ этою картиной Брюллова.

Ссылаясь на недостатокъ мѣста на выставкѣ для большихъ картинъ было бы нельзя, если бы не посыпать большую часть того, что было послано.

Итакъ, кажется, трудно сомнѣваться, что выборъ русскихъ картинъ на выставкѣ былъ неудаченъ; но столько же трудно, просто невозможнo обвинять распорядителей выбора въ намѣренномъ пристрастіи. Можно у себя дома, гдѣ-нибудь на Васильевскомъ Островѣ или на Пречистенкѣ, надѣбить цѣну на сомнительную художественную знаменитость, окруживъ ее ученическими спутниками; но кто же не знаетъ, какъ было бы опасно пуститься на такую шутку на выставкѣ всемірной, передъ всѣми, какіе только есть, знатоками въ образованномъ мірѣ? Передъ такимъ неліцемѣрнымъ судомъ исчезаетъ всякий духъ партій, блѣднѣетъ всякое самолюбіе, и личный мелочнай разчетъ уступаетъ мѣсто другимъ болѣе разумнымъ и даже болѣе практическимъ соображеніямъ.

Кто бы ни были распорядителями выбора, сами ли художники, или люди заинтересованные русской живописью, не могли они дѣйствовать къ явному себѣ вреду, скрывая лучшее и рекомендую себя посредственностью. Они не могли не знать, что всемірный судъ будетъ произнесенъ не надъ отдѣльными личностями, а надъ всею русскою школою, что надобно было ей заявить передъ всѣмъ міромъ о своихъ правахъ на самостоятельное существованіе, хотя бы и съ скромною надеждою на одобреніе: и чѣмъ достойнѣе заявили бы себя цѣликомъ вся русская школа, тѣмъ больше было бы удовлетворено самолюбіе каждого изъ русскихъ художниковъ.

Сверхъ того, сами художники русскіе, какъ бы кто изъ нихъ самолюбівъ ни былъ, не могли не знать себѣ приблизительную цѣну, если только они работали въ Римѣ и выставляли тамъ свои картины въ мастерской или на выставкѣ, гдѣ могли слышать себѣ самую правдивую критику. И возможно ли, при выборѣ картинъ для посылки въ Лондонъ, допустить даже самую мысль о такомъ слѣпомъ самообольщеніи, которое осмѣлилось бы на аппеляцію всемірной выставки представить такую вещь, которая уже разъ не удалась и въ Римѣ?

Только взвѣшивъ всѣ эти соображенія, можно по достоинству оцѣнить смѣлое самопожертвованіе своими личными интересами, съ какимъ русская школа рѣшилась выставить на лондонской выставкѣ обращники своей дѣятельности, добросовѣстно ожидая себѣ строгаго суда. Кажется, можно допустить ту мысль, что вовсе не надменная похвальба, а только скромное желаніе пользы руководило распорядителями выбора: потому не были посланы такія изъ русскихъ картинъ, которыхъ высокое достоинство уже признано давно во всей Европѣ, потому же, вмѣсто того, явились на выставкѣ ученическія произведенія послѣднихъ годовъ, дающія понятія объ успѣхахъ современной дѣятельности нашей школы; потому наконецъ, безъ надлежащаго вниманія распорядители обошлись съ Брюловымъ выбравъ

наскоро, что попалось имъ подъ руки, два не оконченныхъ портрета (№№ 17 и 18); потому вовсе забыли о морскихъ видахъ Айвазовского, и дали только по одному обращику живописи такихъ отличныхъ мастеровъ, какъ Боровиковскій и Кипренскій (№№ 8 и 15); за то были они столько снисходительны къ будущимъ успѣхамъ возникающихъ талантовъ, что даже въ ихъ скромныхъ мастерскихъ отыскивали, никому еще не известныя картины, отмѣченныя въ каталогѣ московской выставки стыдливою фразою: *собственность художника* (№№ 36, 37, 52, 55, 56, 57).

Итакъ, едва ли мы ошибемся, если скажемъ, что распорядителями выбора руководила мысль о современности. Было выбираемо въ особенности то, что интересовало распорядителей въ послѣднюю минуту, въ чемъ видѣли они залогъ будущихъ успѣховъ школы. Можно съ ними разойтись во взглядахъ,— и кто же спорить о вкусахъ? Но они дѣйствовали, очевидно, по крайнему своему разумѣнію.

Въ чёмъ же состоитъ это современное направление русской живописи, которому на лондонской выставкѣ пожертвовали и «Проповѣдью Иоанна Крестителя», и «Послѣднимъ днемъ Помпеи», и столькими восхитительными портретами Брюллова, Кипренскаго, и проч.?

Всякому, кто сколько-нибудь знакомъ съ русскою академическою живописью, должно быть хорошо известно, что эта живопись въ теченіе своего столѣтняго существованія постоянно находилась подъ сильнейшимъ вліяніемъ иностранныхъ школъ, преимущественно французской и разныхъ итальянскихъ. Взглядите на эту французскую аллегорическую обстановку портрета Екатерины II Левицкаго (№ 1)—что тутъ русскаго? А это маленькое «Святое Семейство» Егорова (№ 10), не приличнѣ ли ему висѣть гдѣ-нибудь даже въ Ватиканѣ между итальянскими Мадоннами XVI вѣка нежели въ залѣ русской живописи въ Петербургскомъ Эрмитажѣ?

Зашитники самостоятельности русской академической живописи обыкновенно указываютъ на отсутствіе крайностей въ подражаніи, или лучше сказать на разнообразіе вліяній, которымъ эта живопись подчинялась, не поработивъ себя однако ни одной иностранной школы исключительно, а отовсюду заимствуя, гдѣ бы что ни находила она хорошаго. Но развѣ смѣеться иностранныхъ вліяній говоритьъ въ пользу самостоятельности, какъ бы эта смѣесь пропорциональна ви была? развѣ подъ немножко-французскимъ, немножко-голландскимъ, немножко-итальянскимъ уже непремѣнно должно содержаться что-нибудь самостоятельное, русское? И какъ было постигнуть это русское, когда многіе изъ нашихъ лучшихъ академическихъ дѣятелей сами иностранцы, какъ напримѣръ.... но зачѣмъ злоупотреблять именами? Было бы нелѣпостью отрицать самостоятельность въ «Послѣднемъ днѣ

Помпей» или въ портретахъ Брюллова; но кто же не согласится, что этотъ художникъ точно въ томъ же стилѣ могъ процвѣтать на берегахъ Сены или Темзы какъ и на берегахъ Невы?

Живопись не литература, она пользуется не звуками роднаго слова, а свѣтомъ и тѣнью, очерками и красками, то-есть, такимъ языкомъ, который одинаково понятенъ всѣмъ цивилизованнымъ народамъ. Потому порабощеніе чужому вліянію въ живописи сильнѣе и неотразимѣе. Литераторъ, сколько бы ни набрался иноземныхъ идей, все же будетъ мыслить на русскій ладъ, если складно и свѣжо выражается на родномъ языкѣ. Но въ русской школѣ живописи могли быть и такія дѣятели, которые, кромѣ оклада жалованья, ничего общаго съ Россіею не имѣли и имѣть не хотѣли.

Вотъ причина, почему наша живопись, трудами Академіи, раньше литературы высвободилась изъ подъ стѣснительныхъ для нея оковъ національности, и дѣйствительно заявила о своихъ правахъ на европейское существование, хотя бы въ произведеніяхъ иностранцевъ, пользующихся русскимъ покровительствомъ, или такихъ Русскихъ, которые должны были забыть свое, чтобы идти по пути общеевропейского развитія живописи.

Не только въ прошломъ столѣтіи, но и до сороковыхъ годовъ текущаго, вообще мало заботились о томъ, что интересуетъ или не интересуетъ народъ, включая въ него и всѣ средніе работящіе классы. Живописцы въ академію набирались хотя изъ разныхъ сословій, иногда даже изъ простонародья, но, подъ обаяніемъ чиновничества, поѣздки въ Римъ и знакомства съ богатыми аристократами, которымъ однімъ могли продавать свои издѣлія, они естественно поддерживали въ себѣ аристократическія симпатіи, и тѣмъ менѣе знали народъ тѣмъ больше презирали все народное. Чтобы сбывать за выгодную цѣну свои картины чиновной, аристократической и всякой другой знати, надобно было соображаться съ господствующимъ вкусомъ и модами, которые къ намъ вывозились изъ-за границы, и съ которыми наши художники могли знакомиться во время своего пребыванія въ Римѣ, куда посылались для окончательного усовершенствованія.

Нужно ли упоминать, что изъ нашихъ художниковъ, учившихся въ академіи и потомъ въ Римѣ, далеко не всѣ были на такой степени европейскаго образованія, чтобы могли сознательно стоять за иноземныя вліянія, которымъ они подчинялись, а къ русскому невѣжеству относиться, какъ люди вполнѣ отъ него освободившіеся? Но положеніе такъ называемой русской школы живописи было таково, что для самаго существованія своего она должна была быть антинаціональною, какъ чужеземная колонія, нужная только для официального порядка.

Потому ни одно изъ явлений новой русской жизни не оказалось въ болѣе

ложномъ положеніи, какъ эта такъ-называемая русская школа живописи. Была она заведена на Руси въ половинѣ прошлаго столѣтія, въ то неблагоприятное для искусства время, когда живописное изображеніе давно уже перестало быть иконою, воздвигаемою въ храмѣ для всенароднаго чествованья, а сдѣлалось предметомъ роскоши, въ видѣ уже картины, которую богачъ-покровитель держитъ въ кабинетѣ про себя и про своихъ знакомыхъ, ревниво и надменно скрывая ее отъ невѣжественныхъ взоровъ толпы. Можно ли же упрекать нашу школу въ томъ, что она никогда не имѣла для своей дѣятельности иной болѣе полезной прѣли, какъ удовлетвореніе роскоши, за поставку которой она получала щедрыя средства для своего существованія? Можно ли ей было вспомнить о потребностяхъ народа, который и самъ знать ее не хотѣлъ, довольствуясь своими сузdalскими богомазами? Не пришлось ли бы ей умереть съ голоду, еслибы, отказавшись служить своимъ официальнымъ милостивцамъ, стала она гоняться за пустыми химерами демократического свойства, направленными къ несбыточнымъ цѣлямъ удовлетворять духовнымъ интересамъ народа?

Чувствуя свое призваніе угоджать изысканному вкусу образованнаго меньшинства, русская школа живописи сразу завоевала себѣ почетное мѣсто въ исторіи европейской живописи послѣднихъ ста лѣтъ. Сколько бы ни хвалился французскій критикъ французскимъ вліяніемъ на Левицкаго, но все же его портреты (№№ 2, 3, 4 и 5) были бы однимъ изъ лучшихъ украшеній французской школы живописи прошлаго столѣтія.

Вглядитесь попристальнѣе въ эту молодую особу, съ книгою въ рукѣ, сидящую въ ученомъ кабинетѣ. Это не больше, какъ только портретъ съ Екатерины Молчановой, какъ значится въ каталогѣ подъ № 2. Не остававливайтесь долго на ея мастерски написанномъ бѣломъ платьѣ изъ глянцовитаго атласа, который, кажется, такъ и ждетъ, чтобы согнуться новою, свѣжею складкой подъ ея рукой, которую она на минуту протянула впередъ, и вотъ сейчасъ дастъ ей другое движение. Не особенно можете дивиться и на эту маленькую ручку, которая такъ и вышла изъ рамки, будто живая. Все это только мелкія побѣды надъ техникою, которая такъ легко удаются художнику, не потому чтобъ онъ особенно дорожилъ только этими мелочами, но потому что имѣлъ болѣе трудную задачу, вполнѣ достойную своего призванія. Эта задача состояла въ томъ, чтобы возсоздать во всей полнотѣ нравственное существо этой остроумной и любезной особы, въ ея насыщенной улыбкѣ, въ ея какомъ то спокойномъ довольствї, чуть-чуть тронутомъ минутною вспышкой легкаго удовольствія, въ ея рѣзвомъ взглядѣ, въ которомъ больше быстрой смѣтливости нежели проницательной глубины. Она читала книгу, и только что ее оставила, подъ вліяніемъ какой-то прият-

ной мысли — вычитанной ли изъ книги, или случайно залетѣвшей въ эту умную головку — для зрителя это все равно: онъ только живо чувствуетъ, что серіозное, спокойное занятіе мгновенно прервано свѣтымъ лучемъ самостоятельной мысли, которая однако не на столько возбуждается, чтобы потревожить.

Если высшую задачу поставляетъ себѣ художникъ въ томъ, чтобы изображенное имъ человѣческое существо вносило въ душу зрителя ясное сознаніе о новой живой личности, съ которою онъ только что познакомился, но въ которой уже успѣлъ найти прежнія нравственные нити связывающія съ нею его умъ и воображеніе, будто по воспоминанію, и что когда-то уже ее видѣлъ, потому что въ ней встрѣтилъ цѣлый рядъ тѣхъ нравственныхъ движеній, которые не разъ подмѣчали онъ въ чертахъ своихъ друзей и знакомыхъ; если именно въ этомъ воображаемомъ расширеніи нравственной природы самого зрителя состоить высокое достоинство портретовъ Вань-Дейка или Вань-деръ Гельста; то, кажется, не обманывая себя ложнымъ патріотизмомъ, нельзя не признать высокаго художественнаго достоинства въ этихъ женскихъ портретахъ Левицкаго. Эти, казалось бы вовсе чужія нашему вѣку личности, перенося наблюдателя въ полу-французскую сферу легковѣрной русской знати XVIII вѣка, не на столько однако стѣсняютъ воображеніе, чтобы изъ-за случайной, временной обстановки не выступила во всей цѣлости человѣческая натура, которая въ другія времена могла бы точно также заявить свою самостоятельную личность и подъ другими вліяніями, въ совершенно другой обстановкѣ нравовъ и обычаевъ.

Какъ бы искусственно ни сложилось наше образованное общество, и какъ бы случайно ни возникла академическая школа живописи, но никакія соображенія не могутъ отказать въ энергіи молодому на Руси искусству, которое такою смѣлою рукой завладѣло иноземными средствами техники, что вполнѣ умѣло передать мельчайшіе оттѣнки новыхъ на Руси чувствъ и мыслей, навѣянныхъ западною образованностью. Въ произведеніяхъ Левицкаго неотразимо чувствуется эта живая связь новой школы съ новою жизнью.

Было бы въ высшей степени несправедливо утверждать, что со временемъ Егорова, Брюллова, Иванова, наша новая живопись не сдѣлала успѣховъ. Довольно взглянуть на не оконченный портретъ самого Брюллова (№ 17), чтобы судить, какимъ могуществомъ обладалъ этотъ великий художникъ, нѣсколькими взмахами кисти производя впечатлѣніе самой оконченной до послѣднихъ мелочей картины — если только на этотъ портретъ смотрѣть издали, даже отъ противоположной стѣны. Ивановъ, въ своей «Проновѣди Иоанна Крестителя», первый на руси далъ историческому сюжету соотвѣт-

ственную ему ландшафтную обстановку, употребивъ столько же своего неистощимаго старанія на человѣческія фигуры, сколько на это жидкое, поджарое дерево, съ своими сухими вѣтками поднимающееся позади пустынной сцены, сколько на эти журчащія струи Йордана, подмывающія прибрежный камень.

Но всѣ эти успѣхи русской школы послѣдовательно ли вытекали изъ предшествовавшихъ данныхъ, въ ней самой опредѣлившися? Самостоятельно ли возникали они изъ мѣстныхъ условій самой русской жизни, или были плодомъ общихъ усилий всего европейскаго искусства въ текущемъ столѣтіи? Однимъ словомъ, если мы говоримъ о *русской школѣ живописи*, то въ чёмъ состояли *ея собственные успѣхи*, какъ школы русской?

Довольно отвѣтить на это тѣмъ, что знаменитая картина Иванова цѣлья 25 лѣтъ была написана въ Римѣ, гдѣ художникъ, отчужденный отъ своей родины, и развивался, и созрѣлъ, и наконецъ утратилъ вѣру въ тѣ идеалы, которые онъ лелѣялъ, начавъ свое произведеніе, и которые потомъ съ сердечною болью онъ разбивалъ, когда его оканчивалъ. Еще въ началѣ сороковыхъ годовъ онъ искалъ для своей «Проповѣди» вдохновенія въ Евангеліи, сидя падъ нимъ по цѣльмъ часамъ въ своей мастерской, и находилъ поддержку своимъ мечтаніямъ въ дружбѣ съ мистикомъ Овербекомъ; а въ пятидесятыхъ годахъ искалъ рѣшенія своимъ беспокойнымъ вопросамъ уже въ Штраусѣ, для уразумѣнія котораго онъ не былъ достаточно подготовленъ образованіемъ.

«Проповѣдь Иоанна Крестителя», безъ сомнѣнія, могла внести новые элементы въ академическую школу, но эти элементы были пришлые, все равно если бы взяты они были непосредственно отъ Тиціана или Деларона. Мысль — изобразить священную сцену подъ деревьями — Ивановъ заимствовалъ, какъ и самъ онъ въ томъ не скрывался, у Тиціана, изъ его картины «Убиеніе Св. Петра Мученика», находящейся въ Венеціи, въ церкви Св. Иоанна и Павла. Жидовъ списывалъ онъ съ оригиналовъ въ жидовскомъ кварталѣ въ Римѣ, а деревья — около Понтійскихъ Болотъ.

Овербекъ, Штраусъ, Тиціанова картина въ Венеціи, Понтійскія Болота — вотъ тѣ вліянія, подъ которыми въ картинѣ Иванова цѣлую четверть столѣтія развивалась такъ-называемая русская школа живописи, и притомъ въ Римѣ, въ совершенномъ разобщеніи съ русскою жизнію!

Въ цвѣтувшую эпоху исторіи искусства, Рафаэль, Альбрехтъ Дюреръ, братья Ванъ-Эйки, писали священные сцены и священные лица, въ своей национальной обстановкѣ, даже въ костюмахъ италіянскихъ, нѣмеckихъ, голландскихъ. Художники не думали объ исторической правдѣ костюма, потому что все вниманіе ихъ было поглощено истиною природы и искрен-

постью воодушевлявшихъ ихъ ощущеній и идей. Можетъ-быть, даже особенно дорого было ихъ національному чувству—облекать священные идеалы въ мѣстную національную оболочку. Такъ было для всѣхъ понятнѣе изображаемое изъ Св. Писанія событіе; такъ ближе лежало оно всякому къ сердцу, потому что оно не уносило воображенія въ неизвѣстную даль, а низводило вдохновляющія всѣхъ идеи въ свою домашнюю, родную среду, облагораживаю ѹ ее и освѣщаю новымъ свѣтомъ.

Русская школа живописи, всегда такъ мало имѣвшая общаго съ русскою жизнью, нашла себѣ въ самыхъ правилахъ современаго искусства новое подкрѣпленіе быть не національною въ историческихъ картинахъ изъ Св. Писанія. Эти правила, сильно распространяемыя между нашими художниками, касаются исторической правдивости: то-есть, лица изъ Св. Писанія должны писаться съ чертами ихъ дѣйствительной національности— Евреи Ереями, Римляне Римлянами; соотвѣтственны тому должны быть и костюмы и вся обстановка, по скольку можно извлечь для того даннага изъ археологии и исторіи быта и культуры. Ивановъ въ своей «Проповѣди» думалъ удовлетворить этимъ правиламъ.

Нужно ли говорить, что и эти правила вошли въ нашу живописную школу извѣтъ и долго будутъ предлагать неисполнимыя задачи нашимъ художникамъ, частію по недостаточности ихъ археологического и исторического образованія, а частію — и тѣмъ больше — по неправильной постановкѣ самыхъ задачъ? Правила исторического правдоподобія перенесены были отъ собственно историческихъ сюжетовъ на священные, взятые изъ Евангелія или изъ первыхъ вѣковъ христіанской церкви. Въ первомъ случаѣ эти правила законны и болѣе или менѣе исполнимы: во второмъ они не примѣнимы, потому что христіанские сюжеты для искусства возникли не только на исторической дѣйствительности, но и въ мірѣ чудеснаго и сверхъ-естественнаго, въ которомъ дѣйствительность видоизмѣнялась по требованію вѣры, принимая на себя формы символической и мистической. Возможно ли, напримѣръ, согласно исторической правдѣ написать нѣкоторые изъ главныхъ праздниковъ, каковы Благовѣщеніе, Введеніе во храмъ, соборъ Богородицы, Преображеніе? Какой исторический костюмъ дать благовѣстующему архангелу? Какъ допустить, въ противность закону исторического правдоподобія, анахронизмъ въ помѣщеніи Иоанна Дамаскина и другихъ позднѣйшихъ святыхъ вмѣстѣ съ Богородицею, въ извѣстномъ изображеніи ея собора?

Русская школа, впрочемъ, обходить эти трудности, игнорируя въ церковныхъ сюжетахъ все то, что не согласно принятымъ ею законамъ правдоподобія; если же рѣшается провести эти законы за черту дозволенного, то

не боится впасть въ смѣшное, изображая, напримѣръ, Богородицу въ Благовѣщеніи въ видѣ роскошно убранной невѣсты, ожидающей посланнаго отъ своего жениха.

Находя непримѣнимы мъ законъ исторического правдоподобія вообще ко всѣмъ священнымъ сюжетамъ, надобно однако сдѣлать исключеніе для нѣкоторыхъ, особенно если художникъ подготовилъ себя къ этому дѣлу на-читанностью и значительнымъ образованіемъ, какъ Моллеръ въ своей «Проповѣди Иоанна Евангелиста на островѣ Патмосъ» (№ 29).

Было бы отважно постановить дѣятельность этого художника на ряду не только съ Брюлловымъ, даже съ Ивановымъ; но нельзя не отдать ему справедливости въ рѣдкой между русскими художниками образованности. Надобно было много изучать фрески Геркуланума и Помпеи, античные барельефы, знаменитую древнюю фреску «Альдобрандинская свадьба», надобно было проникнуться духомъ классического міра, чтобы такъ мастерски сгруппировать всю эту вакханалію, съ ея характеристическими плясками, съ этими рѣзвящимися амурами, съ этимъ пьянымъ грѣшникомъ, который будто античный изваянныи фавнъ сошелъ съ своего мраморного пьедестала, чтобы приберечь для радостей жизни раскаивающуюся вакханку, такъ восторженно рвущуюся изъ его объятій къ проповѣднику, будто спасаясь отъ дьявольского наважденія. Ничего не скажу ни о самомъ проповѣднике, ни объ ученикахъ его, ни даже объ общемъ впечатлѣніи картины, не совсѣмъ благопріятномъ по недостатку въ рельефности и по бѣдности колорита, впрочемъ придающей цѣлому нѣкоторую гармонію. Можетъ-быть, иные найдутъ однообразіе въ нѣкоторыхъ лицахъ, произшедшее отъ желанія идеализировать дѣйствительность. Но нельзя отказать этому произведенію въ изяществѣ строгаго стиля, который смягчаетъ чувственную рѣзкость оргіи, придавая грацію тому, чтѣ, при недостаткѣ вкуса въ художнике, непремѣнно быпало до грязнаго цинизма.

Многимъ особенно нравится пьяная вакханка, которая, покоясь въ роскошной позѣ, съ дерзкою насыщкой лѣниво протягиваетъ свою руку съ чашею вина, соблазняя вдохновеннаго проповѣдника принять участіе въ веселой забавѣ. Много надобно было художественнаго такта, чтобы въ этой, все же торжественной сценѣ, дать мѣсто самой чувственной красотѣ, которая не хочетъ знать ничего идеального, что нарушило бы ея наслажденія, и которая однако на столько заявляетъ свой протестъ противъ благочестиваго поученія, на сколько было это возможно, чтобы не возбудить къ себѣ отвращенія. Какъ удалось художнику решить эту трудную задачу — тайна искусства. Только въ видѣ замѣчанія прибавлю, что, можетъ-быть, самыя черты лица этой вакханки, даже съ ихъ саркастическимъ выраженіемъ,

получили себѣ примиряющій тонъ въ дѣйствительности, которая служила художнику оригиналомъ. Натурщицею этой роскошной грѣшницы была одна римская девушка, честно добывавшая себѣ хлѣбъ, работая на огородахъ. Но она имѣла несчастіе понравиться одному изъ важныхъ чиновниковъ папскихъ, и за рѣшительный ему отказъ, была оклеветана услужливыми его подчиненными и засажена въ тюрьму, где, просидѣвши года два, умерла. Моллеръ сталъ списывать съ нея, когда она еще работала въ огородахъ на свободѣ; но потомъ, когда ее засадили, долженъ былъ прибѣгнуть къ офиціальнымъ средствамъ, чтобы ее приводили къ нему въ мастерскую подъ стражею двухъ тюремщиковъ. Она была очень веселаго нрава, и не унывая духомъ, съ презрѣніемъ и насмѣшкою отзывалась и о своемъ преслѣдователѣ, и о сопровождавшей ее инвалидной командѣ. Въ мастерской Моллера можно было видѣть поясной портретъ этой несчастной жертвы, которая рѣшилась смертію въ тюрьмѣ спастись отъ ненавистнаго ей преслѣдованія. Не перенесь ли художникъ въ свою вакханку нѣкоторую долю той независимости и твердой воли, издѣвающейся надъ притѣсненіями, которую онъ встрѣтилъ въ этой энергической натурѣ? Этотъ протестъ роскошной чувственности противъ повыхъ, враждебныхъ ей идей не смягчается ли тѣмъ, что она ихъ не понимаетъ, и потому неразумно, слегка и жалобливо къ нимъ относится? Потому то хотѣлось бы видѣть въ этой представительницѣ античной чувственности еще больше спокойствія, большедержанности въ сарказмѣ, обращенномъ къ непрошенному проповѣднику.

Другіе обращики религіозной живописи русской школы, бывшіе на лондонской выставкѣ, еще менѣе говорять въ пользу самостоятельности этой школы. Недостатокъ искренности въ этомъ родѣ живописи обыкновенно замѣняется или щегольскою техникою въ такъ-называемыхъ академическихъ фигурахъ, или приторною сентиментальностью и ложною идеализациею. Кажется, здѣсь всего больше оказывала вліяніе болонская школа, возникшая въ ту эпоху, когда надо было охладѣвшую религіозность подогрѣвать искусственною экзальтацией. Уже въ «Апостолѣ Андреѣ» стариннаго художника Лосенки (№ 6) видны задатки того, что въ послѣдствіи развивалъ Бруни, можетъ-быть, еще съ меньшою искренностью, но при большихъ техническихъ средствахъ. Сцена между Магдалиною и Иисусомъ въ саду, Иванова (№ 21), несмотря на свѣжесть юношескаго воодушевленія, съ которыми была писана, едва ли счастливо удалась художнику, и еслибы не было известно изъ Св. Писанія, въ чемъ тутъ дѣло, то зритель никакъ не могъ бы понять, зачѣмъ такъ безчувственно стоить эта красивая мужская фигура, театрально драпированная бѣльемъ полотномъ, и чего хочетъ отъ нея эта колѣнопреклоненная женщина, съ раскраснѣвшимися отъ слезъ гла-

зами. Еще меньше, по нашему крайнему разумѣнію, удалась знаменитая картина Бруни «Моленіе о Чашѣ» (№ 20), распространенная по всей Руси во множествѣ дюжинныхъ копій. Въ этой истерзанной, изможденной, до крайности жалкой фигурѣ, можно ли узнать Христа? Если художникъ имѣлъ намѣреніе представить болѣзненную и запуганную приближающеюся смертію, женоподобную натуру, то онъ достигъ своей цѣли, и то едва ли съ надеждою возбудить въ комъ-нибудь симпатію, кто только не испорченъ ложною сентиментальностью. Это не молитва Того, Кто добровольно взялъ на себя грѣхи всего міра, а какой-то первическій припадокъ приговоренаго къ смерти. Чтобы придать большую безнадежность молитвѣ Спасителя, художникъ окружилъ его непроходимымъ мракомъ, сквозь который, будто въ болѣзненномъ кошмарѣ, грезится темный профиль чаши. Окружающій мракъ помрачаетъ всю фигуру молящагося и самой молитвѣ его даетъ мрачный, безутѣшный тонъ.

А между тѣмъ, такъ много можно было найти утѣшительного и примирительного въ этомъ, казалось бы, безотрадномъ сюжетѣ! Чтобы не спускаться далеко въ старину, укажу на пебольшую картинку Овербека, которую можно было видѣть въ 1841 г. въ его мастерской, во дворцѣ Ченчи,— вовсе не имѣя впрочемъ намѣренія входить въ разсужденія ни о техникѣ этого художника, ни даже о его направленіи, о которомъ такъ много противорѣчащихъ сужденій. Но говоря о религіозныхъ картинахъ нашего времени, трудно не вспомнить объ Овербекѣ, потому что едва ли кто больше его думалъ серіозно и обстоятельно объ этомъ предметѣ.

Картина Овербека, по древнему обычая, усвоенному и русскою иконописью, состоитъ изъ двухъ плановъ, верхняго и нижняго, какъ въ Преображеніи Рафаэля. На верху Масличной горы Христосъ молится передъ наступлениемъ своихъ страданій. У подошвы горы спятъ трое учениковъ его, сидя и кое-какъ прислонившись къ нагорнымъ утесамъ. Они видимо ослабѣли отъ чрезмѣрной напряженности своихъ силъ, и тѣлесныхъ и душевныхъ. Тяжелая сновидѣнія бродятъ по ихъ тревожнымъ лицамъ. На горѣ, какъ сказано, Христосъ молится, передъ крестомъ, который держитъ передъ нимъ лучезарный Ангель. Это тотъ самый крестъ, на которомъ Христосъ будетъ распятъ, и теперь, прозрѣвая всю горечь чаши, которую Онъ испытѣтъ, Онъ склоняется передъ нимъ въ колѣнопреклоненной молитвѣ, поднимая обѣ руки, будто уже готовясь, въ этомъ молитвенномъ движеніи, вознести ихъ на предстоящей крестъ: такъ что вся фигура молящагося Спасителя, крестообразно распростертая, будто уже проникается грознымъ актомъ распятія. Мало сюжетовъ, въ которыхъ такъ удачно умѣль бы применить художникъ и къ мысли, и къ внешнему исполненію, свой мисти-

цизмъ, за увлеченія которымъ не разъ подвергался онъ отъ своихъ враговъ. Символизмъ, свойственный строгому религіозному стилю, такъ простъ и очевиденъ въ этой картинѣ, что служить самымъ прямымъ выраженіемъ основной мысли, состоящей въ параллелизмѣ между судбою и покорностью ей, между крестомъ и молитвою. Въ этой молитвѣ — основная мысль о крестной смерти, и она выражена живописно, осознательно. Эта молитва исполнена смиренія: потому Христосъ опустилъ голову и преклонилъ колѣна. Розовая риза Христа освѣщается свѣтомъ лучезарного Ангела, потому что самъ Христосъ теперь не блистаетъ своимъ ореоломъ, являясь человѣкомъ во всемъ смиреніи страданія, которое онъ пророчески уже предвкушаетъ.

Можетъ быть, картина въ этомъ родѣ не удовлетворить той публики, которая отказываетъ современной живописи въ возможности религіознаго вдохновенія; но можно ли не отдать ей предпочтенія въ глубокой мысли передъ знаменитымъ «Моленіемъ» Бруна?

Религіозная живопись основана на преданіи, художнику нашего времени, въ особенности необходимо слѣдовать преданію, чтобы восполнить недостатокъ искренняго воодушевленія въ религіозныхъ сюжетахъ. Иные могли бы сказать, что вовсе не надобно бы художникамъ и писать того, къ чему не лежитъ сердце. Но заказы по храмовой живописи на значительныя суммы, но постоянно возобновляемыя и вновь сооружаемыя церкви во всѣхъ концахъ нашего отечества усердіемъ и простаго народа и городскихъ сословій, особенно купцовъ и мѣщанъ, однимъ словомъ, весь нравственный строй русской жизни даетъ самую богатую поживу храмовой живописи. Самъ опять показываетъ, что такъ-называемые академическіе живописцы, какъ бы далеко ни ушли они отъ интересовъ чисто религіознаго воодушевленія, все же не отказываются отъ выгодныхъ заказовъ въ пользу суздальскихъ иконописцевъ. Сами строители храмовъ желаютъ лучшаго, и обращаются къ настоящимъ художникамъ, а не къ рутиннымъ ремесленникамъ. Неужели же на общій призывѣ со всѣхъ концовъ Россіи, въ дѣлѣ интересующемъ миллионы народа населенія, такъ-называемая русская школа живописи будетъ отвѣтчать кое-какъ, не прибѣгнувши къ энергическимъ мѣрамъ, чтобы наконецъ въ виду новыхъ преобразованій русской жизни, бросить избитую узкую колею мелочной роскоши, которой она до сихъ поръ служила, и выйтти на широкое поле дѣятельности, въ удовлетвореніи существеннымъ потребностямъ народной жизни? Неужели всенародное дѣло, удовлетвореніе религіознымъ потребностямъ необозримыхъ массъ, эта школа предоставить палеховскимъ промышленникамъ, а сама попрежнему будетъ украшать кабинеты богатыхъ людей, снисходя къ храмовой живописи только ради казенныхъ заказовъ?

Стыдно сказать, до какого жалкаго положенія доведены мелкіе художники, принужденные расписывать русскіе храмы по плохимъ гравюрамъ и литографіямъ съ какихъ бы то ни было иностраннныхъ оригиналовъ, съ Овербека или Шнора, съ Каракчи, Рубенса или Рафаэля, безъ всякаго вниманія къ различию въ стиляхъ и въ эпохахъ этихъ мастеровъ, а только бы плохая гравюра подходила своимъ сюжетомъ къ назначеннай задачѣ. Надобно сказать печальную правду, что обыкновенно дѣло обходится благополучно. Невзыскательная публика остается довольна; компетентные суды прихода, гдѣ расписывалась церковь, тоже удовлетворены, если въ жалкомъ перевода съ иностраннныхъ политипажей соблазнительная нагота прикрыта, а противъ писанія ереси не обрѣтается. А между тѣмъ, никому и въ голову не приходитъ, что даже Палеховская иконопись несравненно больше имѣеть художественныхъ достоинствъ, нежели эта чудовищная смѣсь чуть ли не картинокъ парижскихъ модъ съ доморощеннымъ пачканьемъ.

Впрочемъ, кажется, дѣло до того не дойдетъ, чтобы рано ли, поздно ли такъ-называемая русская школа живописи вовсе отказалась принять участіе въ религіозныхъ потребностяхъ русскаго народа, и чтобы когда-нибудь началась новая, настоящая школа, изъ зародышей Сузdalской иконописи, едва ли имѣющей какіе-либо задатки для будущаго, кроме преданія, которому впрочемъ она слѣдуетъ съ безсознательною тупостью ремесленного производства,

Но довольно обѣ этомъ. Для будущихъ успѣховъ религіозной живописи на Руси сама Академія Художествъ открываетъ новые виды въ основаніи христіанскаго музея. Это дѣло теперь вновь и не всѣми понимается какъ должно, и можетъ-быть, еще долго придется ждать отъ него зрѣльыхъ плодовъ.

Этимъ новымъ своимъ учрежденіемъ сама Академія Художествъ даетъ разумѣть, чего въ русской школѣ живописи въ настоящее время не достаетъ. Потому надобно снисходительно относиться къ двумъ Мадоннамъ, работы Бруни (№ 19) и Нефа (№ 23), бывшимъ на лондонской выставкѣ въ видѣ образцовъ русской иконописи.

Многіе до сихъ поръ всю сущность иконописнаго стиля полагаютъ въ золотомъ полѣ, на которомъ выступаетъ фигура. Чтобы придать своей Мадоннѣ иконописный стиль, Бруни постановилъ ее именно на золотомъ фонѣ. Строгость рисунка онъ хотѣлъ усилить тѣмъ, что головы и Мадонны и младенца помѣстилъ на одной перпендикулярной линії, а чертамъ Мадонны думалъ придать идеальность какою-то болѣзnenностью, поблекнувшимъ цвѣтомъ лица. Очень жалко, что на выставкѣ не было какой-нибудь граціозной

женской фигуры работы Бруни, что особенно хорошо ему удается, при его изящномъ, врожденномъ и воспитанномъ вкусѣ. Какъ, напримѣръ, хороши женскія группы въ его огромной картинѣ «Мѣдный Змѣй», къ сожалѣнію, далеко уступающей этимъ подробностямъ въ цѣломъ.

Что касается до Мадонны Нефа (№ 23), то она производить точно такое же впечатлѣніе, какъ понапрасну написанная для простаго народа книжка, безсвязнымъ, дѣтскимъ складомъ, съ намѣренными ошибками и наивностями, на ломаномъ полу-музицкомъ, полу-Карамзинскомъ языкѣ. Видимо, живописецъ хотѣлъ низойти съ своего художественного пьедестала до скромныхъ требованій иконописи. Для этого ему нужно было только поменьше натуры, поменьше выраженія и колорита. Во времена оны, Гогартъ простодушнѣе отнесся къ плохимъ малярамъ въ своей знаменитой пародіи на перспективу, заставивъ какого то забавника изъ своего окна удить рыбу удочкою въ рѣкѣ, протекающей въ полуверстѣ отъ его дома.

Впрочемъ, русская выставка, какъ видно по обращикамъ, и не разчищала на эффектъ религіозной живописи. По крайней мѣрѣ, судя по самымъ новымъ произведеніямъ, въ значительномъ количествѣ посылавшимся въ Лондонъ, надобно полагать, что русская школа живописи особенно воздѣльваетъ въ настоящее время окружающую дѣйствительность и нѣмую природу, въ мелкихъ сценахъ и въ пейзажахъ. Много одобрительного было сказано въ нашей журналистикѣ по этому предмету. Безъ всякаго сомнѣнія, лучше писать сцены изъ дѣйствительной жизни, нежели иконы безъ всякаго сочувствія къ сюжету, или такія историческія картины, какъ обращикъ подъ № 51, изображающій буйные нравы старинныхъ нашихъ князей въ видѣ пѣтушьяго боя. Было также не разъ уже встрѣчено въ журналахъ сочувствіемъ возвращеніе художниковъ отъ Альбанокъ и неаполитанскихъ тарантелль къ русскимъ купчихамъ, майорамъ и трепаку. Конечно, въ сущности и это дѣло не новое. Еще Теньеръ, Остадъ, Жераръ Довъ, Стеенъ, уже въ XVII вѣкѣ отлично воспроизводили въ мелкихъ сценахъ окружавшую ихъ дѣйствительность, не ходя за сюжетами ни въ Римъ, ни въ Испанію, потому что ихъ вдоволь было у нихъ подъ руками и у себя дома. Проблуждавъ чуть ли не два столѣтія по окольнымъ дорогамъ, то становясь на дыбы, чтобы подняться на классической пьедесталь, то подогрѣвая охладѣвшее религіозное вдохновеніе разными лѣкарственными снадобьями, наконецъ, въ наше время, всѣ направленія разныхъ школъ европейской живописи сходятся въ одномъ, — въ необходимости водворить въ искусствѣ господство дѣйствительности, воротиться съ большою опытностію къ тому, въ чемъ такъ блестательно заявила себя фланандская школа еще въ XVII вѣкѣ.

Отличный образчикъ дѣятельности русскихъ жанристовъ, разрабатывавшихъ иностранные сюжеты, предлагаетъ «Поцѣлуй» Моллера (№ 28). Особено хороша застигнутая врасплохъ красавица, будто птичка въ когтяхъ сокола. Ея душевная чистота и неопытность въ жизни отлично выражены мгновеннымъ испугомъ, будто вся судьба ея рѣшается въ этомъ поцѣлуй. Ей и стыдно и больно, однако не на столько больно, чтобъ она когда-нибудь не помирилась съ обидчикомъ. Въ фигурѣ юноши, кажется, лучше всего удались мускулистыя руки и особенно шерстяная шапка. Что же касается до самого поцѣлуя (потому что въ живописи всякая мелочь важна), то, можетъ-быть, художникъ вѣрнѣе бы удержался въ средствахъ и границахъ своего искусства, если бы такъ повернулъ оба лица, чтобы не было непріятной трещины между губами юноши и щекою красавицы.

Отличная отдѣлка пояса, чалмы, оружія, въ портретѣ персидскаго шаха Боровиковскаго (№ 8) показываетъ, что не со вчерашняго дня наша школа живописи умѣеть усвоить себѣ мелочную ювелирную технику Жераръ Дова или Мьериса; а «Пріобщеніе Крестьянки» Венеціанова (№ 9) можетъ служить образцомъ для новѣйшихъ художниковъ, какъ относиться къ простонародной Руси. Сколько благороднаго спокойствія и твердости воли передъ судбою въ этомъ мирномъ крестьянскомъ семействѣ, въ которомъ домашній обиходъ вдругъ остановился, передъ грозною мыслію о смерти, въ торжественную минуту священнаго таинства! Старуха-мать ищетъ забыться отъ тоски въ земныхъ поклонахъ; старикъ-отецъ печаленъ, но тихъ, потому что много всего насмотрѣлся на свое мѣсто вѣку. Мужикъ среднихъ лѣтъ, должно быть, мужъ болѣй, совсѣмъ оторопѣлъ, ухватился руками за кровать, будто забылъ, что во время службы надо молиться. Онъ даже немножко разинулъ ротъ, будто поглупѣлъ; но онъ не смѣшонъ, потому что жалокъ, потому что и въ этой простонародной натурѣ чувствуется знакомая всякому образованному человѣку безутѣшная горесть. Но особенно хорошо главное дѣйствующее лицо этой крестьянской драмы, самъ сельскій священникъ, въ своей полинялой ризѣ. Онъ старъ и сѣдъ, онъ привыкъ уже въ своей практикѣ къ такимъ сценамъ, и съ равнодушіемъ судьбы исполняетъ свой долгъ. Еще равнодушнѣе дѣячокъ; потому художникъ постановилъ его задомъ къ зрителю, между тѣмъ какъ лицо священника въ крутомъ поворотѣ чуть видно; и болѣй, должно-быть, на этомъ лицѣ, столько же сколько и въ читаемыхъ молитвахъ, нашла себѣ утѣшеніе, и съ надеждою готова воротиться къ жизни: по крайней мѣрѣ ни одна черта ея спокойнаго лица не обнаруживаетъ ни страха, ни тоски, ни даже болѣзnenности.

Для контраста перейду къ «Крестьянскому семейству» Корзухина (№ 56). Трудно опредѣлить, какую цѣль имѣлъ художникъ въ изображеніи

этой отвратительной сцены, въ которой дошившійся до скотского безобразія мужикъ, весь въ отрепьяхъ и развращенный, вламывается въ свою избу, гдѣ убитая горемъ и лишеніями жена его, для возбужденія трогательного впечатлѣнія, будто первая дама, оѣпенѣвшія, сидить на полу, окруженная своими ребятишками. Все ужасное, даже безобразное и грязное допускается въ искусствѣ только при томъ условіи, чтобы было освѣщено мыслю, и постановлено съ тактомъ и вкусомъ.

Впрочемъ, во всякомъ случаѣ не дурно, что новые художники не забываютъ русского мужичка, хотя бы ради его безобразія, если ужь не хотять найти въ себѣ болѣе симпатическихъ съ нимъ связей. Якоби въ «Продавцѣ Лимоновъ» (№ 53), кажется, пробовалъ схватить смѣтливость, бойкость и шельмовство простонародной натуры. Но не слишкомъ ли много потратилъ онъ разгульного выраженія на лицѣ человѣка, который не балагурить съ какою-нибудь смазливою торговкой, а только хочетъ продать лимонъ. Не слишкомъ ли много веселой тревоги изъ-за пустяковъ? — Болѣе серіозную цѣль поставилъ себѣ художникъ въ «Свѣтломъ празднику нищаго» (№ 52). Старикъ нищій, драпированный самыми причудливыми лохмотьями, сидитъ, и, склонивши нѣсколько голову, задумался, между тѣмъ какъ бѣлоголовый ребенокъ подноситъ къ нему дряннаго щенка. Женщина, подавшая на столъ нищему разговѣться, на минуту остановилась, будто выжидала, когда нищій очнется отъ своей думы. Простонародныя черты лицъ и нищаго и бабы схвачены удачно; но желалось бы большей опредѣленности въ мысли этой сцены. Несравненно удачнѣе Чернышовъ въ «Отъѣздѣ помѣщика» (№ 44) схватилъ холопскій типъ въ отѣзжающемъ съ помѣщикомъ слугѣ, въ маломъ лѣтѣ подъ сорокъ, которому будто ребенку, даетъ строгое наставленье его престарѣлый отецъ. Взглянувши на этого отупѣвшаго холопа, на всю жизнь обреченаго на несовершеннолѣтіе; вы непремѣнно припомните, что гдѣ-то видѣли его уже много разъ въ вѣковѣчной кабалѣ у разныхъ господъ, то дремлющимъ въ грязной передней на коникѣ за починкою барскаго сапога, то опрометью бѣгущимъ на барской посылкѣ, то воровски пробирающимся изъ кабака. Вотъ и теперь, можетъ быть, ему даютъ только разумный совѣтъ, а ужь ему кажется онъ острасткою. Едва ли это не лучшій эпизодъ во всей картинѣ.

Гоголь и обличительная литература, безъ сомнѣнія должны были оказать вліяніе на русскихъ художниковъ въ изученіи и возсозданіи дѣйствительности. Въ промежутокъ времени между комедіями Гоголя и г. Островскаго появилась столько же остроумная живописная комедія Щедотова «Приходъ жениха» (№ 30). Показывая эту картину своимъ знакомымъ, веселый художникъ, пародируя базарный рабекъ, самъ объяснялъ ее шутли-

выми стихами собственного сочиненія. Въ этой комедіи все хорошо, все умѣста, начиная отъ этого избоченившагося майора, который, вертя свой усъ, самодовольно идетъ на приступъ,увѣренный уже въ побѣдѣ—до этой кошки, которая загребаетъ гостей, до этихъ обычныхъ украшеній на стѣнахъ, съ архиерейскимъ портретомъ по срединѣ и съ генералами и видомъ Соловецкаго монастыря по сторонамъ. Отецъ невѣсты хоть и радъ высокому посѣщенію, но немного струхнулъ и спѣшилъ почтительно застегнуть свой кафтанъ. Пышно разукрашенная невѣста совсѣмъ растерялась и руки растопырила, даже уронила на полъ носовой платокъ. Жеманство замѣняетъ ей грацію.

Не буду говорить о ландшафтахъ, потому что этотъ родъ живописи неуловимъ словами, какъ музыка. Замѣчу только, что для лондонской выставки интереснѣе были бы русскіе виды, нежели Альбано, Капри и другія уже слишкомъ избитыя темы. То же можно сказать и о сценахъ изъ иностранной жизни.

Въ заключеніе надобно пожалѣть, что по милости фотографіи портретная живопись приходитъ въ упадокъ. Порвалась еще нить, которою могла бы скрѣпляться связь русской школы живописи съ русскою жизнью на разныхъ ступеняхъ ея сословнаго развитія. Было время, когда даже мѣщане находили приличнымъ снимать съ себя портреты, вывѣшивая ихъ для парада въ лучшей комнатѣ. Живопись, благодаря распространенію портретовъ, могла бы далеко пустить корни въ среднихъ и низшихъ классахъ, образуя въ нихъ вкусъ. Но кромѣ того, въ интересѣ будущихъ успѣховъ самой живописи, обращающейся теперь за сюжетами къ дѣйствительности, надобно опасаться, чтобы упадокъ портретнаго рода не ослабилъ въ художникахъ того зоркаго вниманія, которое такъ сильно изощрялось нѣкогда на портретѣ.

Къ самому концу мы нарочно отложили нѣсколько словъ о знаменитой картинѣ Нефа «Купающаяся» (№ 24), которая въ настоящее время пользуется такою популярностью, что въ Эрмитажѣ трудно пробраться къ ней изъ-за толпы живописцевъ, снимающихъ съ нея копii. Уже на портретахъ Левицкаго замѣтили мы, какою твердою рукой русская живопись завладѣла тайнами европейскаго искусства. И неужели эта «Купающаяся» долго будетъ увѣрять насъ, что съ тѣхъ поръ мы ни на волосъ не двинулись впередъ, ни въ эстетическомъ воспитаніи, ни даже въ техникѣ, несмотря на дѣятельность такихъ мастеровъ, какъ Брюлловъ и Ивановъ? Неужели десятки живописцевъ копирующихъ эту обнаженную красавицу, не успѣли замѣтить, какъ не натурально плоска эта пожелтѣвшая спина ея, какъ складки полотна походята больше на полосы мѣлу, какъ вся эта зелень больше напоминаетъ

намалеванные сады на картинкахъ парижскихъ модъ, и какъ, наконецъ, безсмысленно кокетлива эта купающаяся, которая сидить на берегу не ради своей собственной потребы, а только для публики, чтобы для чего-то кивнуть ей своимъ пальчикомъ?

Еще два слова. Чтобъ идти впередъ, художникъ въ своей мастерской снисходительно выслушиваетъ всякое замѣчаніе посѣтителя, и дѣльное и не дѣльное; и хула, хотя бы незаслуженная, всегда для него полезаѣ похвалы. Искреннее желаніе пользы и высокое уваженіе къ благородной дѣятельности художниковъ оправдаютъ некоторую, можетъ-быть, и излишнюю откровенность этихъ замѣтокъ, которые выдаются впрочемъ только за личныя впечатлѣнія, всегда болѣе или менѣе шаткія и обманчивыя.

ИКОНОПИСНОЕ БРАТСТВО.

Въ небольшомъ кружкѣ ученыхъ, преимущественно изъ университета, оружейной палаты и московскаго музея, при участіи нѣкоторыхъ любителей и иконописцевъ, составилась мысль о необходимости основать въ Москвѣ иконописное общество или братство. Еслибы иконопись принадлежала въ русскомъ быту уже къ отжившимъ преданіямъ, то предполагаемое братство сходствовало бы съ тѣми заграничными обществами, которыя имѣютъ предметомъ только сохраненіе въ цѣлости старинныхъ памятниковъ, огражденіе ихъ отъ варварскаго посягательства на разрушеніе и реставрированіе, и наконецъ ученое описание ихъ съ приложеніемъ снимковъ. Все это будетъ входить въ обязанности братства, но не должно ограничивать болѣе широкаго круга его дѣятельности, потому что иконопись для русскаго народа составляетъ такой же существенный и до сихъ поръ современный элементъ жизни, какъ и многіе другіе нравственные интересы, опредѣляющіе ея національную физіономію. Древнія школы иконописи, на время закоснѣвшія въ ремесленномъ производствѣ сузальскомъ или арзамасскомъ, не перестаютъ оказывать громадное дѣйствіе на распространеніе въ народѣ тѣхъ же религіозныхъ идей и представлений, какія во времена царя Алексея Михайловича господствовали въ царской школѣ или ранѣе въ школѣ новгородской. Старообрядцы и люди набожные изъ православныхъ знаютъ толкъ въ старинныхъ иконахъ, и даже не лишены нѣкотораго эстетического вкуса, сколько было возможно развить его на бѣдныхъ элементахъ стариннаго стиля, и сверхъ того безъ всякаго руководящаго вліянія со стороны науки и образованнѣхъ художниковъ. Однимъ словомъ, иконопись на Руси не принадлежитъ только археологіи, изучающей отжившее, но, какъ дѣятельный элементъ, она состоитъ въ противодѣйствіи съ новымъ свѣтскимъ художествомъ, и ему противополагаетъ себя точно такъ же, какъ церковная литература противополагается свѣтской, а въ народномъ обученіи азбука церковная — гражданской.

Мы живемъ въ такое время, когда иконоборство, религіозныя гоненія и всякія другія нравственныя насилия не мыслимы; когда всякому принципу, глубоко коренящемуся въ жизни народа, даются права гражданства, когда заявлению всякой мысли стараются дать возможный просторъ, чтобы она свободно себя высказала, и вслѣдствіе своей свободной дѣятельности, сама опредѣлила права на свое законное существованіе, или, какъ явленіе отжившее, уступила мѣсто другимъ, новымъ и болѣе плодотворнымъ. Имѣя въ виду эту гуманную терпимость мнѣній и убѣжденій, предполагаемое братство всего меньшее надѣется встрѣтить себѣ противодѣйствія со стороны людей истинно образованныхъ, хотя бы они вовсе не раздѣляли понятій братства обѣ иконописи и ея значеній въ русской жизни. Если же оно встрѣтило бы себѣ гоненіе отъ неумѣренныхъ поборниковъ всякой новизны, то тѣмъ самымъ оно только сильнѣе убѣдилось бы, что дѣло, которому оно посвящаетъ себя, имѣть существенную важность въ русскомъ быту, потому что въ противникахъ возбуждаетъ подозрѣніе, негодованіе, насмѣшки и ненависть, то-есть такія чувства, которыя человѣкъ высказываетъ только тогда, когда его тронутъ за живое.

Если иконописи суждено уже невозвратно пастъ, то не спасуть ее никакія общества и братства; если же для нея мерцаеть будущее, то чѣмъ скорѣе наука и образованность подадутъ свою руку иконописцу, тѣмъ скрѣе оправдаются ожиданія и надежды, и тѣмъ вѣрнѣе опредѣлится путь для будущихъ успѣховъ.

Какъ ни противоположны въ своихъ средствахъ и цѣляхъ свѣтское художество и иконопись, однако предполагаемое братство не будетъ исклю-чительно держаться односторонняго направлениія. Оно будетъ противодѣйствовать ремесленному застою указаніямъ на необходимость развиваться и идти впередъ. Ни мастера новгородской и псковской школы, ни послѣдователи Симона Ушакова, не гнушились западными образцами, и сколько могли, вносили изъ нихъ освѣжающіе элементы въ свои произведенія. Современные успѣхи въ разработкѣ средневѣковой христіянской археологии, съ одной стороны, а съ другой, успѣхи самой живописи, задающей себѣ новыя задачи въ воспроизведеніи жизни и природы, даютъ новыя, богатыя средства для образованія иконописца. Предполагаемое братство, такимъ образомъ, имѣть своею цѣлію не освятить во имя науки застой и ремесло, но вывести иконопись изъ ремесленной колеи, указавъ ей высшія задачи въ свободной дѣятельности художественного творчества, заботиться о расширеніи свѣтскій иконописца и образованіи его вкуса. Средства для этой цѣли братство найдетъ не въ одномъ только византійскомъ и древне-христіянскомъ искусствѣ, не въ однихъ иконописныхъ преданіяхъ восточныхъ, но и

въ западныхъ школахъ, какъ въ раннихъ, такъ даже и въ позднѣйшихъ, по скольку это будетъ способствовать для достижения предназначеныхъ цѣлей. Отсюда само собою уже явствуетъ, что точкою отправленія для будущихъ успѣховъ иконописи, братство не признаетъ эпоху упадка византійскаго стиля, закоснѣвшую на Руси въ позднѣйшемъ ремесленномъ производствѣ. Трудно опредѣлить впередъ, какъ поведется предполагаемое дѣло; но едва ли можно сомнѣваться, что примирительною, нейтральною территоріей будетъ искусство древне-христіянское, въ лучшихъ его памятникахъ, какова, напримѣръ, живопись римскихъ катакомбъ. Этотъ ранній стиль христіянского искусства не противорѣчитъ подражанію природѣ и воодушевляетъ къ воз-созданію изящныхъ формъ и цвѣтущаго колорита. Слѣдующія за тѣмъ произведенія византійского искусства, особенно до X вѣка и нѣсколько позднѣе, держась преданій древне-христіянского изящества, вмѣстѣ съ тѣмъ предлагають самые лучшіе образцы церковнаго строгаго стиля, выработаннаго Византіей. Шагъ далѣе по этому направлению поведетъ иконописца къ сухости и безжизненности; возвращеніе назадъ, къ преданіямъ древне-христіянскимъ, ставитъ его лицомъ къ лицу съ природой и античною красотой, которая столько же примирять его съ Рафаэлемъ и Альбрехтомъ Дюреромъ, сколько и со всѣми успѣхами новѣйшей живописи. Однимъ словомъ, какъ скоро иконописецъ сознаетъ въ себѣ художника, онъ не будетъ противополагать свою икону картинѣ, но вмѣстѣ съ тѣмъ почтеть безсмыслицами выдавать за церковную икону тѣ картины религіознаго содержанія, которыми теперь хотятъ замѣнить иконопись. Указывая пути къ эстетическому и научному образованію иконописца, братство не посягнетъ на его самостоятельность, и не сгладить отличительныхъ свойствъ его дѣятельности подъ однообразный уровень академического стиля.

Расширяя кругъ эстетическихъ элементовъ иконописи, это общество должно служить примирительною средой между иконописцемъ и такъ-называемымъ академическимъ художникомъ. Конечно, между ними ничего не могло быть общаго, пока иконопись механически шла по колеѣ ремесленной, а академическое художество, воспитывая себя на образцахъ позднѣйшей западной живописи, не могло питать никакого сочувствія къ кореннымъ преданіямъ русской жизни. Но когда иконописецъ воспитается въ себѣ художника, тогда, безъ сомнѣнія, и художникъ съ своими развитыми средствами, не погнувшись быть иконописцемъ. Если иконописцу предполагаемое братство дастъ средства къ эстетическому образованію, то художника оно сблизить съ національными преданіями иконописи. Дальнѣйшее образованіе и иконописца, и художника будетъ зависѣть отъ обоюднаго вліянія ихъ практической дѣятельности, направляемой братствомъ, членами

котораго будуть и тотъ, и другой, съ такимъ же правомъ голоса, какъ члены археологи и ученые спеціалисты.

Было время, когда художникъ соединялъ въ себѣ не только живописца, архитектора и скульптора, какъ Микель Анджело, но и спеціального ученаго, изслѣдовавшаго законы геометріи, перспективы, анатоміи и другихъ наукъ, соприкосновенныхъ искусству, какъ Леонардъ да Винчи, Альбрехтъ Дюреръ и многіе другіе. Рафаэль бытъ отличнымъ знатокомъ археологии. Теперь, при раздробленіи наукъ и искусствъ на множество вѣтвей, спеціальныя направленія все больше и больше развиваются въ ущербъ универсальности знаній и практическихъ способностей, сосредоточившейся нѣкогда въ одномъ лицѣ. Предполагаемое братство имѣеть цѣллю способствовать мѣнѣ свѣдѣній и наблюденій между спеціалистами учеными, спеціалистами художниками и иконописцами. Чего нельзѧ достичь въ настоящее время усиленіями одной личности, къ тому будеть стремиться цѣлое братство совокупными силами. Будущее покажетъ, приведеть ли это къ желаемой цѣли, но самая попытка заслуживаетъ полнаго вниманія со стороны людей, заинтересованныхъ національными вопросами.

Чтобы пояснить изложенія здѣсь общія начала, нѣкоторыми подробностями, можно указать, чѣмъ можетъ быть полезно на первыхъ порахъ предполагаемое братство иконописцу и художнику, принимающему на себя подрядъ на церковную живопись.

Иконописцы, слѣдуя сохраняющимся между ними образцамъ или подлинникамъ, не имѣютъ средствъ знать или имѣть подъ руками ничего другаго. Братство не только укажетъ имъ новые образцы въ древне-христіянскомъ и византійскомъ искусствѣ, но и самые подлинники иконописные объяснятъ съ точки зрѣнія археологической и опредѣлить ихъ различныя редакціи, и такимъ образомъ освѣтить сознаніемъ то, чѣмъ доселѣ иконописцы пользовались безсознательно.

Живописцы-академики часто затрудняются, какъ писать того или другаго святаго, то или другое *вѣомя* Богородицы, а обратиться за справкою къ иконописцамъ брезгуютъ. Братство дастъ имъ подлинники, и толковые и лицевые, и объяснить ихъ съ точки зрѣнія археологической и эстетической.

Іные оригиналы, сохраняющіеся въ офиціяльныхъ хранилищахъ или у частныхъ лицъ, недоступные иконописцамъ и художникамъ, могутъ быть доступными при содѣйствіи братства, если оно пріобрѣтетъ авторитетъ.

Украшеніе храмовъ иконами и другими произведеніями искусства, постоянно поддерживаемое и распространяемое значительными пожертвованіями благочестивыхъ строителей, вообще остается въ тунѣ, безъ всякаго отзыва и интереса со стороны такъ-называемой образованной публики, и,



безъ сомнѣнія, не по равнодушію къ этому предмету, но по отсутствію или недостатку постояннаго ученаго, литературнаго или художественнаго органа, который время отъ времени поддерживалъ бы въ публикѣ интересъ къ новостямъ по церковному украшенію. Это важное дѣло должно лежать на обязанности членовъ предполагаемаго братства. Критическія обозрѣнія новыхъ подѣлокъ, составляемыя учеными специалистами при содѣйствіи самихъ художниковъ и иконописцевъ, будутъ руководить этимъ дѣломъ, очищая и направляя вкусъ.

Такъ какъ членами братства могутъ быть и ученые, и художники, и иконописцы, и вообще любители, какъ изъ свѣтскихъ, такъ и изъ духовныхъ лицъ, то оно не можетъ стать во враждебное отношеніе ни къ наукѣ, ни къ иконописнымъ школамъ, ни къ академіи художествъ. На своейнейтральной почвѣ оно имѣть въ виду не вредить, а помогать общему дѣлу.

Все возбуждающее подозрѣніе и внушающее боязнь или зависть должно быть устраниено въ уставѣ предполагаемаго братства. Оно не будетъ посягать на выгодные заказы, чтобы раздавать ихъ своимъ клиентамъ. Оно не будетъ преслѣдовать стѣснительную цензурой, потому что должно почерпать свои основанія изъ точныхъ данныхъ науки и искусства. Но, если оно приобрѣтеть заслуженный авторитетъ, то оно не должно будетъ отказываться отъ тѣхъ правъ, которыя будутъ даны ему признаніемъ публики, соотвѣтственно его дѣятельности. Эти права должны быть не даны уставомъ, а снисканы собственными заслугами братства. Они могутъ принадлежать только будущему, если осуществленіе предположенного братства и его полезная дѣятельность докажутъ возможность будущности для самой иконописи.

Сложенное изъ разнообразныхъ элементовъ, братство не можетъ налагать однообразного уровня на дѣятельность иконописцевъ и художниковъ. Оно должно стоять за разнообразіе въ развитіи иконописныхъ школъ, опредѣляемое разными оттѣнками въ преобладаніи того или другаго направленія, начиная отъ самого строгаго и сухаго стиля византійскаго до видимаго преобладанія натуры, впрочемъ въ предѣлахъ церковнаго стиля. Въ этомъ отношеніи братство могло бы своими стремленіями восполнить то, чего не достаетъ ни академіи художествъ, ни существующими нынѣ иконописнымъ школамъ. И академія и школы стоять за исключительность своего направленія, и естественно стремятся къ замкнутости и подчиненію отдѣльныхъ личностей общему центру, около котораго они группируются. При такомъ порядкѣ вещей самостоятельное развитіе художественной личности парализуется авторитетомъ, который тѣмъ болѣе тяготѣетъ надъ свободою художника, чѣмъ болѣе имѣть офиціальный характеръ, какъ это оказывается въ академіи.

Чѣмъ меныше на первыхъ порахъ будетъ лежать виѣшнихъ обязанностей на членахъ Общества, тѣмъ скорѣе оно составится и тѣмъ энергичнѣе заявитъ свою дѣятельность. Какъ братство, едва ли оно будетъ нуждаться въ предсѣдателѣ. Состоя не изъ однихъ любителей, которые могутъ быть богаты, но изъ художниковъ и иконоисцевъ, своими руками добывающихъ себѣ копѣйку, едва ли братство можетъ обязать своихъ членовъ какимъ-нибудь взносомъ опредѣленной суммы. Спеціальная познанія и художественная или иконоисчная практика членовъ братства будутъ болѣе дорожить вкладомъ, который не замедлитъ обезпечить его существованіе, если только самая мысль о необходимости поддержать иконоисцы совокупными силами науки и искусства найдетъ себѣ сочувствіе въ публикѣ.

Очень можетъ быть, что не всѣ изложенные мною здѣсь соображенія окажутся вполнѣ примѣнимы къ уставу братства. Можетъ-быть другіе обсудятъ это дѣло основательнѣе и точнѣе, если только оно пойдетъ въ ходъ. Мои замѣтки имѣютъ единственную цѣлью — возбудить вопросъ и постановить его на видъ публикѣ, заинтересованной русскимъ церковнымъ искусствомъ.

ИЗДАНІЯ МОСКОВСКАГО ПУБЛИЧНАГО МУЗЕЯ.

Недавно открытый въ Москвѣ Публичный Музей уже успѣлъ заявить о своей полезной дѣятельности обширнымъ предпріятіемъ по изданію фотографическихъ снимковъ съ византійскихъ миніатюръ изъ греческихъ рукописей, хранящихся въ московскихъ библіотекахъ. Издание предназначается какъ для русской, такъ и для иностранной публики; потому предисловія и объявленія къ рисункамъ принято печатать на двухъ языкахъ: на русскомъ, или, гдѣ окажется нужнымъ, на церковнославянскомъ, и на французскомъ.

Въ настоящее время вышелъ первый выпускъ этого изданія, содержащій въ себѣ фотографіческіе снимки съ миніатюръ рукописнаго акафиста Божіей Матери, хранящагося въ Сѵнодальной Библіотекѣ (№ 429). Въ ученомъ предисловіи объясняется происхожденіе, составъ и значеніе акафиста и опредѣляется вѣкъ рукописи, къ сожалѣнію не означенной годомъ, когда была писана. Миніатюры, по всему вѣроятію, рисованы не раньше XII вѣка; что же касается до снимковъ въ нихъ, то они отлично сдѣланы въ *Русской фотографіи* и наклеены на самой лучшей картонной бумагѣ; такъ что это великолѣпное изданіе, предназначаемое московскимъ музеемъ для мѣны съ дорогими изданіями какъ русскихъ такъ и заграничныхъ обществъ, преимущественно съ художественными, съ честію можетъ засвидѣтельствовать столько же о фотографическомъ искусствѣ русскихъ мастеровъ и художниковъ, сколько и о пробудившемся наконецъ у настѣ потребности съ должною уваженіемъ относиться къ источникамъ нашей національности и не щадить значительныхъ пожертвованій для ихъ обнародованія.

Акафистъ Божіей Матери, какъ и другіе въ послѣдствіи составленные, состоять изъ 25 лѣснѣй, именно изъ 12-ти пространныхъ, называемыхъ икосами, и 13-ти краткихъ, или кондаковъ. Въ тѣхъ и другихъ къ похвалѣ Богоматери присовокупляются краткія упоминанія о важнѣйшихъ событияхъ изъ Ея жизни, каковы Благовѣщеніе, Рождество Іисуса Христа, Поклоненіе

волхвовъ, Срѣтеніе. Каждой пѣсни соотвѣтствуетъ миниатюра, которыхъ и слѣдовало бы быть 25; но за отсутствіемъ одной, при 12-мъ икоſѣ, вѣроятно, вырѣзанной, ихъ только 24. Сначала сюжеты миниатюръ соотвѣтствуютъ Евангельскимъ событиямъ, въ акаѳистѣ упоминаемомъ, но потомъ, за отсутствіемъ историческихъ намековъ въ послѣднихъ пѣсняхъ, они выражаютъ вообще нравственно-религіозныя идеи болѣе отвлеченного текста, однако такъ искусно, что не менѣе первыхъ предлагаются наглядное объясненіе.

Такъ какъ содержаніе акаѳиста Богородицѣ болѣе или менѣе извѣстно всякому русскому человѣку, то, вѣроятно, вниманіе читателя не утомится краткимъ перечнемъ содержанія миниатюръ въ связи съ соотвѣтствующими имъ текстами.

1) Богородица съ распостертыми молебно руками сидитъ на престолѣ; прекрасная фигура, изящно драпированная. При текстѣ: *Вѣбранный воеводѣ побѣдительнаѧ*. Конд. 1.

2) Богоматерь сидитъ съ веретеномъ въ рукѣ, граціозно поворачивая голову къ благовѣстующему архангелу Гавриилу. Икоſъ 1.

3) Сидя же она говорить ему; при текстѣ: *Видяющи святая себе въ чистотѣ, глаголетъ Гавріилу дерзостно*. Конд. 2.

4) Продолженіе той же сцены. Ик. 2. Въ этихъ трехъ сценахъ миниатюристъ искусно выполнилъ свою задачу, выразивъ живыми и характеристическими жестами Дѣвы Маріи, исполненными граціи и достоинства, волнующія Ея ощущенія, быстро смѣняющія другъ друга.

5) Богородица стоитъ одна посреди миниатюры, осѣняемая съ неба божественнымъ лучомъ; при текстѣ: *Сила Вышиняго оспынъ тогда къ запатію браконеискусную*. Конд. 3. Прекрасная наивная фигура, въ которой восторженность умѣряется новостью ея положенія и нѣкоторымъ испугомъ отъ внезапности событія.

6) Цѣлованіе Елисаветы. Стремительное движеніе двухъ женскихъ фигуръ, бросающихся другъ другу въ объятія, исполнено правды и естественности. Драпировка богатая, въ античномъ стилѣ, такъ изящно подчинявши складки одѣянія движеніямъ частей тѣла. Ик. 3.

7) Іосифъ и Дѣва Марія стоять при колоннахъ зданія съ куполомъ. Движенія обѣихъ фигуръ слишкомъ порывисты и угловаты, какъ это часто встрѣчается въ византійскихъ произведеніяхъ, особенно начиная съ XI вѣка, то-есть съ эпохи видимаго паденія этого стиля.—Текстъ: *Бурю внутире имъя помышленій сумнителныхъ, цѣломудренный Іосифъ смятеся, къ тебѣ зря, небрачный*. Конд. 4.

8) Въ вертепѣ сидитъ Богоматерь съ младенцемъ Христомъ на ру-

кахъ. Изящная фигура, грациозно приклоняющая свою голову къ младенцу. Около—Иосифъ, сидить отдельно. Надъ вертепомъ ангелы, будто идутъ по горѣ, въ которой сдѣланъ вертепъ. Со стороны по горѣ всходитъ пастухъ. Текстъ: *Слышаша пастыріе ангеловъ поющіихъ плотское Христово пріештвіе, и текиcie яко къ пастырю, видятъ сего. Ик. 4.*

9) Волхвы скачутъ на коняхъ, руководимые звѣздою. Въ рисункѣ и движенияхъ человѣческихъ фигуръ и коней видно стремленіе къ подражанію природѣ. Только жаль, что эта миниатюра очень стерлась.—Текстъ: *Бого-тѣчную звѣзду узрѣвши, волхи твоя послѣдоваша зари. Конд. 5.*

10) Волхвы приближаются пѣшкомъ на поклоненіе Христа, сидящаго на колѣняхъ у Богоматери, въ горномъ вертепѣ. Ик. 5.

11) Они возвращаются въ Вавилонъ. Конд. 6. Недостатокъ перспективы и ландшафтного искусства рѣзко бросаются въ глаза, когда волхвъ, вступающій во врата Вавилона, кажется пѣлою головой выше стѣнъ этого города. Въ костюмѣ волхвовъ особенно любопытны пирамидальные короны на ихъ головахъ, въ родѣ китайскихъ построекъ въ нѣсколько ярусовъ.

12) Богородица приближается къ городу, окруженному стѣнами; со зданій летять внизъ идолы. Возлѣ стѣнъ двѣ мужскія фигуры, благоговѣйно склоняются. Текстъ: *Возсіявый во Египтѣ просвѣщеніе истины, отидалъ еси ложи тму. Ик. 6.*

13) По одну сторону алтаря стоитъ Богородица, по другую Симеонъ держить въ рукахъ младенца Христа, котораго онъ принялъ отъ Богородицы. Это изображеніе Срѣтенія. Конд. 7. Особенно любопытна архитектура алтаря съ сѣнью на столбахъ и съ завѣсою.

14) На великолѣпномъ тронѣ въ отличномъ византійскомъ стилѣ, сидѣтъ Богородица съ Христомъ-младенцемъ на колѣняхъ и простираетъ одну руку къ толпѣ молящихся, которыхъ Христосъ благословляется.—Текстъ: *Новую показа тварь, явился Зиждитель намъ и проч. Ик. 7.*

15) Богородица въ вертепѣ, въ полулежащемъ положеніи; около Христосъ-младенецъ въ ясляхъ, спеленутый; изъ-за яслей видны голова коня и голова быка. Около, въ вертепа, толпа людей, старцевъ и юношей; въ стремительныхъ движеніяхъ, простираютъ руки вверхъ, соответственно тексту: *Странное рождество видѣвшіе, утранимся міра, умъ на небеса предложише. Конд. 8.*

16) Христосъ, въ зрѣломъ возрастѣ, съ бородою, сидѣтъ на престолѣ, благословляя своею десницей. Какъ здѣсь, такъ и въ другихъ маніатюрахъ этой рукописи, строгій и сосредоточенный типъ Христа напоминаетъ изображеніе этой же фигуры въ знаменитой картинѣ Иванова «Проповѣдь Иоанна Крестителя». Престолъ замѣчательно сходенъ съ изображаемыми въ

русскихъ мѣдныхъ образкахъ. Сверхъ того онъ вставленъ въ изящную архитектурную обстановку, въ видѣ ниши. Текстъ: *Весь бѣ въ нынѣшихъ и вышнихъ никакоже отступи неописанное Слово.* Ик. 8.

17) Христосъ, въ такомъ же типѣ, стоящій въ сіянії, окруженномъ ангелами и херувимами, соотвѣтственно тексту: *всякое естество ангельское удивился великому твоего вочеловоченія дну.* Конд. 9. Подобные сюжеты, какъ въ древнихъ, такъ и въ позднѣйшихъ русскихъ миниатюрахъ, особенно могутъ быть рекомендованы для украшенія вѣшнихъ стѣнъ храмовъ прилѣпами или живописью. Съ богатою группировкой фигуръ они соединяютъ разнообразіе линій, которыя изящно могутъ наполнить поверхность стѣны.

18) Богородица сидить на престолѣ. Около стоять онѣмѣвшіе ораторы, соотвѣтственно тексту: *вѣтія многоопыщанныя, яко рыбы безгласныя видимы отъ тебе, Богородице, не доумываются бо глаголати.* Ик. 9. Въ костюмѣ ораторовъ особенно замѣчательны высокія шапки въ родѣ клубковъ.

19) Миниатюра совсѣмъ стерлась, впрочемъ замѣтенъ идущій Христосъ, соотвѣтственно тексту: *Счасти хотя міръ, иже всѣхъ украситъ, и селу самообѣтованъ прииде.* Конд. 10.

20) Богородица сидить между толпами дѣвицъ по обѣ стороны, соотвѣтственно тексту: *Стѣна еси дѣвамъ.* Ик. 10. Нѣкоторыя фигуры дѣвицъ отличаются красотою и естественностью, только въ худобѣ и костлявости ихъ обнаженныхъ выше локтя рукъ чувствуется уже суровость византійскаго стиля.

21) Христосъ стоитъ подъ легкимъ куполомъ, поддерживаляемъ четырьмя столбиками. Въ одной руцѣ держитъ Евангелие, другою благословляетъ. Направо отъ него монахи и святители въ крестчатыхъ ризахъ, нальво Іудеи въ широкихъ одѣяніяхъ съ длинными рукавами и въ остроконечныхъ шапкахъ. Для живописцевъ могутъ быть полезны костюмы той и другой группы. Текстъ: *Пиніе всякое побѣждается.... равночисленныя бо песка пысни аще приносимы ти, Царю святый и пр.* Конд. 11.

22) Богородица стоитъ въ сіянії. Передъ нею большая свѣча, почти во весь ея ростъ, въ подсвѣчникѣ. Толпа усердно молится, съ извѣстными не граціозными движеніями византійского рисунка, напоминающими наивныя позы русскихъ благочестивыхъ крестьянъ. Текстъ: *Свѣтопріемную сопицу, сущимъ во тмѣ явмышуюся, зришъ святую Дѣву.* Ик. 11.

23) Сошедшій во адъ Христосъ стремительно приближается къ затвореннымъ двумя половинкамъ вратамъ ада. По ту сторону воротъ толпа народу. Конд. 12.

24) Посреди миниатюры на четвероугольной доскѣ образъ Богородицы съ младенцемъ, Одигитріемъ, какъ у насъ пишется *вѣтіемъ* Богородицы Тихвин-

ской. Отъ образа спускается пелена, по обычаю и доселе употребляемому на Руси. По одну сторону иконы толпа Гудеевъ въ своихъ типическихъ шапкахъ, по другую монахи и святители, воспѣвающіе: *О всепрѣдѣльная Мати и проч.* Конд. 13. Живописцамъ и иконописцамъ особенно будетъ интересно изображеніе богородичной иконы, одно изъ древнѣйшихъ, съ несомнѣннымъ указаніемъ эпохи. Черты Богородицы красивы, цвѣтъ лица натуральный, съ румянцемъ на щекахъ.

Эти миніатюры принадлежать къ лучшимъ образцамъ иконописи XII в., какъ по тонкости кисти, такъ и по живости колорита, ярко выступающего на золотомъ фонѣ. Суровость византійского стиля еще не успѣла заглушить чувство изящнаго и природы. Византійское величие гармонически соединяется съ нѣжностью и граціей ранняго, болѣе свободнаго стиля.

Заглавныя буквы, составленныя изъ звѣриныхъ фигуръ, масокъ или личинъ, листвы и другихъ фантастическихъ очертаній, гармонически раскрашенныя, съ золотыми разводами, еще болѣе миніатюръ свидѣтельствуютъ о значительномъ развитіи эстетического вкуса и художественности въ эпоху написанія рукописи. Очевидно, миніатюры и заглавныя буквы рисованы не одною и тою же рукою. Сначала было написанъ текстъ съ заглавными буквами, а для миніатюръ оставлены были мѣста, где следовало имъ быть. Это явствуетъ изъ того, что миніатюристъ, не строго разсчитывая пространство для своихъ рисунковъ, иногда захватывалъ ими заглавныя буквы и даже надстрочные знаки текста.

Что касается до заглавныхъ буквъ, то хотя онѣ состоятъ изъ звѣриныхъ, птичьихъ фигуръ и особенно часто изъ змѣиныхъ, однако существенно отличаются отъ чудовищныхъ украшений варварскаго, романскаго стиля, потому что кажутся воспоминаніемъ античныхъ арабесокъ. Въ греческихъ рукописяхъ XII и XIII вѣковъ такія буквы встречаются часто, хотя не вездѣ въ такихъ изящныхъ, можно сказать, классическихъ формахъ, какъ въ этомъ Акаѳистѣ. Иныя изъ буквъ могутъ служить золотыхъ и серебрянныхъ дѣлъ мастерамъ отличными образцами для потироў, чашъ, кубковъ и для другихъ издѣлій, особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда очертаніе самой буквы согласуется съ формами какой-нибудь утвари, напримѣръ Ф. Т. В. Особенную свѣжестъ этимъ узорчатымъ буквамъ придаетъ разнообразное сочетаніе фигуръ животныхъ съ масками и листвою.

Изготавляемый къ изданію слѣдующій выпускъ будетъ еще важнѣе для исторіи иконописи. Онъ будетъ содержать миніатюры изъ менологіевъ и мартіологіевъ по синодальнымъ рукописямъ XI вѣка, то-есть изображенія святыхъ и мучениковъ, въ порядкѣ мѣсяцеслова, или иконописный лицевой подлинникъ.—Завѣдывающей этимъ изданіемъ хранитель рукописей Румян-

цовскаго музея, г. Викторовъ пришелъ къ тому убѣжденію, что эти сино-
дальныя миніатюры не только дополняютъ знаменитый менологій Василія
Порфироднаго, но даже одного съ нимъ происхожденія. Если это ока-
жется дѣйствительно такъ, то изданія Московскаго Публичнаго Музея внесутъ
капитальное открытие въ исторію древне-христіанского искусства.

Въ заключеніе нельзя не выразить при этомъ случаѣ желанія, чтобы
ревнители этого великолѣпнаго изданія вошли въ сношеніе съ г. Лобковымъ
и, если можно, въ ближайшихъ же выпускахъ обнародовали снимки съ ми-
ніатюръ знаменитой греческой псалтыри, принадлежащей этому любителю.
Можно впередъ ручаться, что приведеніе въ общую извѣстность этихъ ми-
ніатюръ распространитъ въ русской публикѣ болѣе точное и здравое по-
нятіе о древне-христіянскомъ и византійскомъ искусствѣ, и дастъ богатый
материалъ какъ для ученыхъ соображеній, такъ и для художественной практики иконописцевъ.

ДОМАШНІЙ БЫТЬ РУССКИХЪ ЦАРЕЙ ВЪ XVI И XVII СТОЛѢТИЯХЪ.

«Домашній быть Русскихъ Царей въ XVI и XVII стол.» составляетъ начало обширнаго сочиненія, предпринятаго г. Забѣлинъ о *Домашнемъ бытѣ Русскаго народа* въ тѣхъ же столѣтияхъ. Это сочиненіе должно обнимать главныя основы и существенную, самую полную часть исторіи Русской культуры; потому что, за недостаткомъ въ общественномъ развитіи, вся жизнь древней Руси преимущественно сосредоточивалась на семье, въ домашнемъ быту. Отношеніе этого предмета къ Исторіи политической авторъ опредѣляетъ въ слѣдующихъ словахъ: «Въ Исторіи внутренняго развитія домашній быть народа составляетъ основной узелъ; по крайней мѣрѣ въ его уставахъ, порядкахъ, въ его нравственныхъ началахъ кроются основы всего общественнаго строя земли, не исключая и политической формы. Въ его средѣ воспитывается каждый дѣятель земли, и мало по малу созидаются тѣ силы, которыя потомъ управляютъ ходомъ Исторіи». (Введеніе, стр. VIII). Общія обозрѣнія быта всего народа, по периодамъ, безъ точнаго обозначенія, что собственно принадлежитъ тому или другому сословію, что выработалось вновь и что дошло по преданію, общія характеристики безъ тщательнаго указанія подробностей, авторъ считаетъ преждевременными; потому что общее тогда только можетъ быть безошибочно, когда будетъ выведено изъ частностей, и тѣмъ болѣе въ Исторіи народнаго быта, который весь слагается изъ мелочныхъ подробностей. Чтобы не растеряться въ подробностяхъ, авторъ излагаетъ Исторію Русскаго быта по главнейшимъ его представителямъ. Это типы государя или господаря, земца-кормителя, гостя-

капиталиста и промышленника, казака, церковника, подъячаго и т. д. Первый томъ сочиненія, имѣющій предметомъ «Домашній бытъ русскихъ Царей», долженъ дать полное понятіе о наиболѣе замѣтномъ, передовомъ типѣ нашей исторіи, о *государѣ* или *господарѣ*, не только въ тѣсномъ смыслѣ государя политического, но и въ смыслѣ общемъ, какъ собственника и владѣтеля, хозяина, который въ общей жизни именовался тѣмъ же словомъ и только вслѣдствіи выдѣлилъ изъ себя политическую власть. Потому изученіе этого типа обнимаетъ и жизнь боярства или дворянства вообще, со всѣми его служебными подраздѣленіями и бытовыми видоизмѣненіями.

Въ четырехъ главахъ 1-й части этого сочиненія, представленной на конкурсъ, излагается бытъ Русскихъ Царей въ слѣдующемъ порядкѣ. Сначала разсматривается самая мѣстность и внѣшнія подробности и обстоятельства, при которыхъ этотъ бытъ раскрывался. Это — государевъ дворъ или дворецъ; исторія его построенія, въ связи съ исторіею самой Москвы. Архитектура. Внѣшнее и внутреннее укашеніе. Живопись. Мебель. Утварь. Затѣмъ слѣдуетъ характеристика каждой части дворца и отдельныхъ палатъ въ связи съ политическимъ, домашнимъ и вообще съ бытовымъ ихъ назначениемъ; а именно значеніе Царскихъ палатъ въ отношеніи обрядовъ, приемовъ, собраній; значеніе Грановитой Палаты, золотой; значеніе крылецъ и т. п. И наконецъ — обрядъ государевой жизни, компатной и выходной, то есть: историческій очеркъ жизни государя у себя дома и на выходахъ въ разныхъ церемоніяхъ, въ течепіе всего года; съ присовокупленіемъ описанія разныхъ характеристическихъ обрядовъ, каковы: дѣйство Страшного Суда, Цвѣтоносie и Шествіе на осляти, Государево погруженіе въ Йорданъ и т. п. Для Исторіи боярской жизни при дворѣ особенно любопытны дѣла о нарушеніи чести государева двора и о дворянскомъ безчестіи. Наконецъ больше трети всей книги занято материалами (стр. 349—522), на основаніи которыхъ составлена эта книга. Сверхъ того приложены рисунки плановъ и фасадовъ Коломенского дворца и фасадъ Сольвычегодскихъ старинныхъ хоромъ Строгановыхъ; что же касается до старыхъ построекъ Кремлевскаго дворца, то авторъ обѣщаетъ приложить съ нихъ снимки при 2-й части (Введеніе, стр. XIV).

Главное достоинство этого сочиненія состоитъ въ свѣжести материа-ловъ, впервые авторомъ обнародованныхъ, въ добросовѣстномъ изученіи и въ вѣрности историческихъ характеристикъ этимъ источникамъ. Кромѣ общезвестныхъ источниковъ, авторъ пользовался главнѣйшимъ образомъ *рукописями*, хранящимися въ Архивахъ Оружейной Палаты и Московской Дворцовой Конторы.

Архивъ Оружейной Палаты заключаетъ въ себѣ около 1300 рукопис-

ныхъ книгъ, въ листъ и въ четверку, и около 8000 столбцовъ или свитковъ¹⁾, относящихся къ XVII ст. и частію къ XVIII.

Въ Архивѣ Дворцовой Конторы сохраняется также нѣсколько книгъ и столбцовъ XVII ст., а болѣею частію въ немъ хранится дворцовое дѣло-производство XVIII ст., преимущественно съ 1737 года; потому что дѣла до этого года почти всѣ были истреблены пожаромъ.

Въ помянутыхъ книгахъ и столбцахъ XVII ст. сохраняются целые и разбитые остатки, а часто и только отрывки стариннаго дѣлопроизводства разныхъ Приказовъ, или Канцелярій до Петровскаго дворцового вѣдомства. Большею частью это *приходо-расходныя записки*, денежныя и материальныя, а также *описи* и *переписи* казеннаго, т. е. царскаго имущества за разные годы XVII ст.

На столбцахъ велись собственно дѣла, т. с. составлялись *памятнія*, *отношенія*, *сношенія*, *предписанія* и т. п., изъ которыхъ потомъ вносились въ книги все то, что требовало ближайшей наглядной отчетности и порядка для необходимыхъ справокъ, такъ что столбцы и книги въ большинствѣ случаевъ повторяютъ одно и тоже, особенно по предметамъ прихода и расхода. Но такъ какъ дѣлопроизводство сохранилось не вполнѣ, то весьма часто столбцы дополняютъ пробѣлы, или утраты книгъ, и на оборотъ. Сверхъ того по каждому Приказу сохраняется очень много дѣль чисто административныхъ и частію судныхъ; потому что въ то время Приказъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ и судью своихъ подчиненныхъ въ ихъ тяжахъ, ссорахъ и т. п.

Приказы, которыхъ дѣлопроизводство въ большемъ или меньшемъ количествѣ сохраняется въ Архивахъ, были слѣдующіе: 1) Казенный приказъ. 2) Государева мастерская палата. 3) Царицына мастерская палата. 4) Оружейная палата съ подвѣдомыми ей палатами серебрянаго и золотаго дѣла и Оружейнымъ приказомъ. 5) Приказъ конюшенный. 6) Приказъ большаго дворца. 7) Дворцовый судный приказъ. 8) Приказъ Тайныхъ дѣль.

I. Казенный приказъ хранилъ царскую *казну*, т. е. всѣ драгоценности, всякие дорогие товары и узорочья. Потому почти все его дѣлопроизводство заключается въ приходо-расходныхъ книгахъ и частію въ книгахъ описныхъ и переписныхъ.

1. Описные и переписные книги заключаютъ въ себѣ описи всей той казны, которая хранилась на казенномъ дворѣ. См. Домашній бытъ Русск. Царей стр. 68.

1) Такъ значится по прежней описи. Но лѣтъ тридцать назадъ эти свитки были расклеены на составные листки, количество которыхъ должно считать теперь десятками тысячъ.

2. Книги приходныя *мякай рухляди* (мѣховъ) и судамъ, т. е. посудъ, также приносной святыни и т. п.
3. Книги приходныя *даромъ*, что приносять къ государю изъ государствъ послы и посланники и гонцы *об даръхъ*.
4. Книги приходныя *узорочными* и *локотными* *товарами*, которые покупались у Архангельского города и въ Астрахани и въ другихъ мѣстахъ, а также въ Москвѣ у торговыхъ людей Русскихъ и иноземцевъ.
5. Приходо-расходныя денежныя.
6. Расходныя *именному расходу* всякой казнѣ, что дается по именному приказу боярамъ, окольничимъ, дворянамъ и всякимъ приказнымъ и дворовымъ людямъ и всякимъ *послужникамъ* жалованья государева (т. е. за службу вообще).
7. Расходныя *дѣланому платью* татарскимъ посламъ и гонцамъ, *встрѣчному*, выдаваемому во время пріема, и *отпускному*, выдаваемому на отпускъ этихъ лицъ.
8. Книги, а въ нихъ писанъ *верхній относъ*, т. е. взносы въ хоромы государю, царицѣ и ихъ дѣтямъ разныхъ локотныхъ и узорчатыхъ товаровъ, мѣховъ и т. п.
9. Расходъ дснегъ мастеровыми людямъ за издѣльное.
10. Расходъ депегъ, выдаваемыхъ *ружникамъ*, т. е. духовенству, состоявшему на ругѣ, также духовенству за годовыя и праздничныя *сукна* (кафтаны), за приходъ со святою водою и т. п.
11. Расходъ ладону въ ружныя церкви.
12. Расходъ *церковному строенію*, т. е. изготовление ризъ, (епитрахплій) и вообще церковнаго облаченія.

II и III. Мастерскія Палаты, Государева и Царицына, завѣдывали собственно постельнымъ и гардеробнымъ обиходомъ царскаго дворца. Получили имя мастерскихъ отъ существенной и главнейшей стороны ихъ занятій: *мастерса* портные, или *наплечные*, и *мастерицы*, *блыля* и *золотыя*, т. е. бѣлошвеи и золотошвеи, занимались тѣми мастерскими дѣлами, которыя составляли исключительное назначеніе упомянутыхъ Палатъ или Приказовъ.

Книги и дѣла:

1. Описи *постельной казны* и *платя*, также разныхъ *локотныхъ* товаровъ, т. е. матерій.
2. Приходо-расходныя книги *узорочныхъ*, локотныхъ товаровъ, мѣховъ, *волоченому* золоту и серебру и т. п.

3. Книги *верхняго* относа или взноса товаров въ верхъ (стр. 220).
4. Приходо-расходныя бѣлой казнъ, т. е. полотнамъ, скатертямъ, убру-
самъ и т. п.
5. Книги кроеню платья, или *кроевныя*.
6. Приходо-расходныя деньгамъ на покупки разныхъ предметовъ постель-
наго обихода и на всякой мелочнай *комнатныи*, именной и приказный
расходъ.
7. Книги *чиновныя окладныя* жалованью разнымъ лицамъ, состоявшимъ
въ вѣдомствѣ приказа.
8. Дѣла по управленію и расправѣ этихъ лицъ.
9. Книги записныя, въ какомъ платьѣ бываль государь, *выходныя*, именно
тѣ самыя, которыя г. Строевъ издалъ въ 1844 году, подъ имепемъ
«Выходовъ Государей, Царей и Великихъ Князей» и проч.

IV. Оружейная Палата завѣдывала всею художественною и ремеслен-
ною частью по украшению и внутреннему убранству дворца. Подъ ея вѣдѣ-
ніемъ производились всѣ иконописныя и живописныя работы, а также рѣз-
ныя и токарныя, деревянныя и костяныя, золотыя, ювелирныя, желѣзныя
и т. п. Въ этомъ же вѣдомствѣ столярное, рѣзное дѣло, и за тѣмъ все соб-
ственно *оружейное дѣло*.

Книги и дѣла:

1. Описи оружейной казны.
2. Приходо-расходныя книги денежныя по заготовленію и покупкѣ раз-
ныхъ матеріаловъ, какъ-то: красокъ, олифы, листового золота и серебра,
клею, дерева для рѣзьбы и вообще всего, что было нужно для масте-
ровъ и ремесленниковъ.
3. Приходо-расходныя матеріаловъ.
4. Дѣла по иконописнымъ и другимъ работамъ. Болѣе любопытныя изъ
этихъ дѣлъ уже прежде были изданы г. Забѣлинъ въ 1850 г., въ
7-й книжкѣ Временника Общества Истор. и Древн. подъ заглавiemъ:
«Матеріалы для исторіи иконописи».
5. Дѣла по заготовленію оружія, разной брони и т. п., принадлежащія
собственно Оружейному Приказу.

V. Конюшеннаго приказа дѣль сохранилось очень мало.

1. Описи конюшенныхъ вещей и всякой конюшеннай казны.
2. Росписи лошадей стоялыхъ и походныхъ и т. п.

VI. Приказъ большаго дворца завѣдывалъ всею дворцовою хозяйствен-ною частію въ собственномъ смыслѣ, какъ-то: всѣми запасами столоваго обихода, всѣми постройками, также волостями, приписанными ко дворцу и т. д. Книгъ и дѣлъ этого приказа сохранилось очень мало, и тѣ почти всѣ относятся къ послѣднимъ годамъ XVII ст.

1. Книги расходныя *строелъныхъ дѣлъ*, материальныя и денежныя.
2. Книги подрядовъ на постройки, уговорныя.
3. Книги расходныя лѣсныхъ и каменныхъ запасовъ.
4. Записки дневальныхъ плотничныхъ работъ.
5. Расходныя столовыхъ припасовъ и т. п.

VIII. Приказъ Тайныхъ дѣлъ составлялъ особую канцелярію Государя, такъ сказать, домашнее секретарство, и завѣдывалъ различными компетентными расходами, изъ которыхъ большая часть шла на тайную милостынную раздачу, на столы и покормы нищимъ, на устройство села Измайлова — хозяйственнаго Царскаго хутора и т. п. Все тайное состояло собственно въ особомъ личномъ государевомъ дѣлѣ, независимо отъ другихъ вѣдомствъ и приказовъ.

Приказъ этотъ существовалъ, какъ видно, только при Алексѣѣ Михайловичѣ.

Нѣсколько приходо-расходныхъ книгъ и столбцовъ по дѣлоизводству хранится въ Архивѣ Дворцовой Конторы, а болѣе важныя, государственные дѣла, въ Государственномъ Архивѣ Министерства Иностранныхъ дѣлъ, въ С.-Петербургѣ.

Сверхъ того авторъ пользовался источниками и позднѣйшими. Такъ изъ дѣлъ XVIII ст. бывшей Дворцовой канцеляріи и Гофъ-Интендантской Конторы онъ извлекъ нѣсколько позднѣйшихъ свидѣтельствъ о старинѣ и позднѣйшія ея описи и поясненія.

Уже одинъ перечень этихъ многочисленныхъ, самыхъ мелкихъ источниковъ достаточно говорить въ пользу высокаго достоинства книги г. Забѣлина. Прежде чѣмъ приступить къ исторической характеристикѣ царскаго быта въ XVI и XVII ст., необходимо было основательно и подробно знакомиться съ этими сотнями рукописныхъ книгъ и столбцовъ, пересмотрѣть ихъ всѣ сплошь и выбрать все, что на первый разъ было пригодно дѣлу, или служило разъясненiemъ той или другой стороны быта. Въ этомъ заключалась основа труда, давшая ему рѣдкую въ нашей ученой литературѣ по Русской Исторіи, солидность и прочность. Хотя нѣсколько знакомые съ источниками, которыми долженъ быть пользоваться авторъ, хорошо знаютъ,

сколько надобно положить труда въ самой неблагодарной работѣ, чтобы пзъ какой-нибудь приходо-расходной книги въ 500 или 700 листовъ набрать разрозненаго материала какихъ нибудь на двѣ или на три четвертушки письма. Приходилось въ этомъ необозримомъ хламѣ старыхъ бумагъ кое-гдѣ собрать, такъ сказать, малыя крупицы, съ которыми иной разъ неизвѣстно было что дѣлать, по крайней мѣрѣ до тѣхъ поръ, пока не подбирались новыя крупицы, и пока не объяснялось такимъ образомъ самое значеніе и настоящій смыслъ такихъ разрозненныхъ, мелочныхъ подробностей. Впрочемъ одною только усидчивостью и силою работы, едвали можно бы было одолѣть весь этотъ материалъ, сгруппировать мелочи въ общія массы, придавъ общей картинѣ древняго быта свѣжій историческій колоритъ и рельефность, извлекши все это изъ того сухаго, безжизненнаго запаса источниковъ, перечень которыхъ приведенъ мною выше. Очевидно, требовалось долгое время, которое дало бы возможность автору осмыслить добытый имъ материалъ, сродниться съ нимъ, и усвоить извѣстный тактъ для работы, послужившій потомъ къ ея упрощенію и облегченію. Еще съ 1846 г., сначала въ Московскихъ Вѣдомостяхъ, потомъ въ Отечественныхъ Запискахъ, авторъ печаталъ первые опыты того, что теперь имъ издано въ наибольшей полнотѣ и точности, въ разбираемой мною книгѣ.

Авторъ ограничилъ предметъ своихъ изслѣдованій XVI и XVII столѣтіями, во первыхъ потому, что только отъ этихъ столѣтій дошло до насъ достаточное количество материаловъ для исторіи быта, во вторыхъ потому, что онъ сосредоточился преимущественно на Москвѣ, и въ третьихъ потому, что развитіе древне-русской жизни въ этомъ періодѣ, и особенно въ XVII вѣкѣ, дошло до послѣднихъ своихъ результатовъ. Впрочемъ, всѣ важнѣйшія явленія изучаемаго періода, если только они основываются на послѣдовательномъ преданіи, авторъ объясняетъ историческимъ путемъ, отличая однако всякий разъ древнѣйшее отъ XVI и XVII столѣтій; если же что находится онъ въ этихъ столѣтіяхъ согласнымъ съ современными памъ обычаями, то постоянно указывается на это сходство. Потому характеристика Русскаго быта излагается въ его книгѣ съ документальною точностью и въ исторической перспективѣ послѣдовательно развивающихся явленій.

Типъ государя ведеть свое начало издалека, въ связи съ исторіею дружины и вѣча (стр. 3). Въ своей жизни, въ своемъ домашнемъ быту онъ остается вполнѣ народнымъ типомъ хозяина и вотчинника, окруженнаго покорными ему служителями, признававшими въ немъ столько же политическую власть, сколько и главу дома (стр. 4. 7. 9. 11 и слѣд.). Все различие царскаго быта отъ простонародного обнаруживалось только въ большемъ просторѣ, въ большей прохладѣ, въ такъ называемомъ *нарядѣ*. Изба кре-

стяинская, срубленная во дворцѣ, для государева житья, убранная богатыми тканями, раззолоченная и расписанная, все таки оставалась избою въ своемъ устройствѣ, съ тѣми же лавками, комикомъ, переднимъ угломъ, въ томъ же маломъ размѣрѣ, сохраняя даже общенородное имя избы. Теремной дворецъ, не смотря на его узорочья, представляетъ нѣсколько избъ, поставленныхъ рядомъ, въ одной связи, только въ пѣсколько ярусовъ (стр. 57). Съ другой стороны, Московскій Князь былъ вотчинникъ. Вотчинническій, господарскій типъ Московскихъ Князей обозначился даже въ самомъ устройствѣ ихъ столичаго города Москвы. Въ сущности это была помѣщичья усадьба, обширный дворъ вотчинника, стоявшій среди деревень и слободъ, которыя почти всѣ имѣли какое либо служебное назначеніе въ хозяйствѣ вотчинника, въ потребностяхъ его домашняго обихода. Названія разныхъ уроцищъ, улицъ и переулковъ города Москвы до нашего времени свидѣтельствуютъ объ этомъ вотчинническомъ характерѣ Московскаго Князя. Такъ въ предѣлахъ *опричинины* царя Ивана Васильевича, то есть, въ западной части города, подъ Москвой рѣки находились *Остоженъ* съ лугами подъ Новодѣвичьимъ монастыремъ, гдѣ паслись табуны государевыхъ лошадей, и на *остоженномъ дворѣ* заготовлялось въ стогахъ сено на зиму: оттуда улица *Остоженка*. Здѣсь же были запасы конюшни и слобода конюшенная: оттуда *Староконюшенная улица*. У Дорогомилова перевоза былъ государевъ дровяной дворъ, память о которомъ сохранилась въ приходѣ Николы на *Щепахъ*. Подъ Новинскимъ находилась слобода *кречетниковъ*, сокольниковъ и другихъ царскихъ охотниковъ: оттуда уроцище Иоанна Предтечи въ *Кречетникахъ*. Улица *Поварская* съ переулками *Столовымъ*, *Хлбнымъ*, *Скатертымъ*, населена была приспѣшниками и служителями царскаго стола. Самый планъ Москвы, по мѣткому выраженію автора, похожій на паутину, расположение улицъ и переулковъ, изъ которыхъ первые, какъ радиусы, бѣгутъ къ центру этой паутины, къ Кремлю, а другіе постоянно огибаютъ этотъ центръ, до сихъ поръ наглядно свидѣтельствуетъ, куда тянула жизнь, и что управляло даже внѣшнимъ разширеніемъ города (стр. 14. 17. 18).

Если въ основѣ царскаго быта замѣчается первобытный строй безъ искусственной жизни всего Русскаго народа; то, съ другой стороны, большія удобства и самый *нарядъ* этого быта, вознесенный царственнымъ обаяніемъ до идеала, служилъ образцомъ для боярства. Такова главная мысль, проведенная авторомъ по всѣмъ явленіямъ изучаемаго периода. Ею объясняются всѣ порядки домашней и выходной жизни Московскихъ Князей, ихъ благочестивыя упражненія и праздничныя церемоніи (вся 4-я Глава), наконецъ весь домашній обиходъ, даже до мытья въ банѣ, на душистомъ

съигъ, до поддавалъя пару квасомъ и до употребленія вѣниковъ. Только все это дѣжалось при дворѣ въ большемъ размѣрѣ, съ болѣею церемоніею и при большихъ офиціальныхъ средствахъ мыленокъ, т. е. бань. Извѣстно, напримѣръ, что въ теченіе 1699 г. отпущенено было на этотъ предметъ съ подмосковныхъ луговъ съна мягкаго 16 копенъ мѣрныхъ съ полукопкою; что же касается до вѣниковъ на царскія мыленки, то ка всѣхъ крестьянъ подмосковныхъ волостей положенъ былъ оброкъ вѣниками, и авторъ приводить счетомъ, сколько каждая волость должна была доставить вѣниковъ въ теченіе года, а всего со всѣхъ волостей 3010 вѣниковъ (стр. 215).

Приложу въ примѣръ эту мелочь, чтобы показать, до какой точности доводитъ авторъ постановку всякаго факта. Впрочемъ, будучи приведены въ живую связь съ цѣлымъ, такія мелочи, давая яркій колоритъ характеристикѣ, вмѣстѣ съ тѣмъ знакомятъ вообще съ отечественною исторіею, съ народными промыслами, занятіями. Такъ напримѣръ, четки, употребляемыя во времія молитвы, особенно знамениты были *солоесцкія* и *кирилловскія*, также *троицкія* и нѣкоторыхъ другихъ монастырей (стр. 198). Работою отличныхъ гребней славилась издревле *Холмогорская* сторона, откуда призывали мастеровъ и въ царскій дворецъ (стр. 209 и 210). Кроме иностранного мыла, индійскаго, халяпскаго, гречкаго, славилось *косромское, нижегородское*. На первой недѣлѣ Великаго поста, во вторникъ, а съ 1667 г. въ субботу, послѣ обѣдни, во дворецъ пріѣзжали стряпчие изъ тридцати пяти монастырей и подносили государю и каждому члену Царскаго семейства отъ каждого монастыря по хлѣбу, по блюду капусты и по кружкѣ квасу. По этому поводу авторъ замѣчаетъ, что при царѣ Михаилѣ Федоровичѣ славился своими квасами монастырь *Антонія Сійскаго* (Архангельской губерніи въ Холмогорскомъ уѣздѣ), такъ что государь посыпалъ туда «для ученья кваснаго варенъя» своихъ хлѣбниковъ и пивоваровъ (стр. 321 и 322).

Впрочемъ, чтобы пересчитать всѣ эти любопытныя подробности, эти мѣстныя краски живой картины Русскаго быта, пришлось бы переписать всю книгу. Не могу однако въ заключеніе обѣ этомъ предметѣ не упомянуть о подробностяхъ архитектурныхъ. Постоянно пользуясь въ описаніи разныхъ явленій древняго быта старинными выраженіями и терминами, авторъ характеризуетъ и древне-русскую постройку точными терминами, заимствованными отъ строительныхъ записокъ XVII ст. (начиная съ 1614 г.), чтобы дать понятіе о старинномъ плотничномъ дѣлѣ, а главное о томъ, что оно и до сихъ поръ держится на тѣхъ же способахъ и приемахъ, какіе, вѣроятно, употреблялись еще въ самую раннюю эпоху. При этомъ авторъ дѣлаетъ слѣдующее замѣчаніе, практическая польза котораго не подлежитъ сомнѣнію: «Всѣ плотничные термины сохраняются до сихъ поръ; ихъ почти

вовсе не коснулась немецкая, вообще иноземная техника, и самое производство существует безъ всякихъ пособій со стороны ученыхъ архитекторовъ, которые, въ отношеніи языка техники, еслибъ захотѣли, многое могли бы заимствовать изъ этого роднаго и слѣд. наиболѣе для всѣхъ понятнаго источника родныхъ же словъ и названій» (стр. 37).

Изъ книги г. Забѣлина ясно видно, что древне-русскій бытъ не коснулся на одной точкѣ, съ китайскою неподвижностью, но замѣтно шолъ впередъ, въ слѣдствіе разныхъ улучшений и видоизмѣненій, особенно съ конца XVI ст. и въ XVII ст. Это послѣдовательное развитіе въ исторіи Русскаго быта выступаетъ особенно замѣтно потому, что авторъ сосредоточилъ свои наблюденія не надъ простонароднымъ бытомъ, а надъ царскимъ, котораго элементы и средства допускали извѣстную степень усовершенствованія.

Уже постепенное измѣненіе въ вѣнчаной обстановкѣ быта свидѣтельствуетъ о его историческомъ развитіи. Потому авторъ начинаетъ свое сочиненіе исторіею построенія и возобновленія царскаго дворца (гл. 1-я), затѣмъ входитъ въ подробности о его художественныхъ украшеніяхъ, о мебели и всякой утвари, и вообще объ убранствѣ и удобствахъ (гл. 2-я). Согласно народнымъ основамъ царскаго быта и согласно мѣстнымъ условіямъ, архитектура дворца ведетъ свое начало отъ деревянныхъ построекъ, какъ въ общемъ расположениіи хоромъ, такъ и въ подробностяхъ украшенія, по рисунку своему напоминающихъ рѣзьбу изъ дерева (стр. 57). И у классическихъ народовъ, и на западѣ въ средніе вѣка, архитектура возникала и развивалась по требованію житейскихъ удобствъ. Въ этомъ состоитъ главный смыслъ архитектурнаго зданія; здѣсь основа его красоты и характеристического стиля. Тоже замѣчаемъ и въ исторіи построенія московскаго дворца: «хоромы, крыльца, переходы, говорить авторъ, разбросаны съ мыслю не о правильности плана и о его красотѣ, а объ удобствахъ, какія представлялись мѣстомъ постройки или отношеніемъ и зависимостію этой постройки отъ другихъ отдѣленій дворца» (стр. 40).

Въ XV стол. какъ въ московскомъ быту вообще и въ княжескомъ въ особенности, такъ и въ литературѣ и въ искусствѣ, замѣчается чуждое вліяніе, своеzemное изъ Новгорода и иностранное, со времени пріѣзда въ Москву Софы Фоминичны Палеологъ. Каменные постройки новгородскія, безъ всякаго сомнѣнія, не остались безъ вліянія на сооруженіе каменнаго дворца въ Москвѣ. Г. Забѣлинъ на это указываетъ (стр. 49), но не довольно входитъ въ подробности и вообще не останавливается съ должнымъ вниманіемъ на этомъ важномъ предметѣ. Новгородцы издавна славились плотничнымъ мастерствомъ. Еще въ XI вѣкѣ Киевляне въ насмѣшку называли новгородскихъ воиновъ плотниками. Лѣтописи новгородскія переполнены извѣстіями

о постройкахъ въ Новѣгородѣ. Знаменитыя, такъ называемыи Корсунскія врата, нѣмецкой работы XII ст., служать монументальнымъ свидѣтельствомъ иностраннаго и именно нѣмецкаго вліянія на искусство новгородское. Москва, значительно уступая Новугороду въ просвѣщеніи, въ XV и XVI ст., безъ сомнѣнія, многимъ отъ него позаимствовалась; и если въ XVI в. вносила къ себѣ новгородскую литературу и икопопись, то еще раньше могла воспользоваться оттуда же болѣе потребнымъ для практической жизни, вліяніемъ архитектурнымъ. Можно съ достовѣрностью предполагать, что самое слово *комната*, которымъ въ московскомъ дворѣ назывался именно кабинетъ, черезъ *комнаты* новгородскихъ архіепископовъ, ведетъ свое начало отъ нѣм. *kemnâte*, *kemnât*, *kemnath* (средн. вѣков. латинск. *caminata*).

Съ именемъ Софіи Палеологъ обыкновенно соединяютъ мысль о двоякомъ вліяніи на русскій бытъ, о вліяніи западномъ, Итальянскомъ, и о вліяніи Византійскомъ. Послѣднимъ вліяніемъ объясняютъ церемоніаль Московскихъ царей. Этого мнѣнія по привычкѣ держится и г. Забѣлинъ, однако, всегда болѣе вѣрный исторической правдѣ, нежели общепринятыму мнѣнію, онъ видимо противорѣчитъ себѣ, когда говоритъ, «что при В. К. Иванѣ Васильевичѣ (супругѣ Софіи Фоминичны) подобныя церемоніи и всѣ придворные обряды еще не облекались въ тѣ пышныя формы, какія они получили впослѣдствіи, что вообще *тышина*, *великолѣтная обстановка царского сана входила постепенно и содворилась окончательно только при его внукѣ*, за которымъ даже официально, соборною грамотою, утвержденъ былъ и царскій санъ» (стр. 218). И такъ не подлежитъ сомнѣнію, что вопросъ о византійскомъ вліяніи на Московскій царскій дворъ черезъ Софью Фоминичну, черезъ ея Грековъ и Италію, еще требуетъ болѣе точной критической разработки. При большихъ и малыхъ дворахъ владѣтельныхъ лицъ всей западной Европы въ XVI ст. замѣтно усиливается церемоніаль, устраивается настоящая придворная жизнь. Самъ же г. Забѣлинъ приводить свидѣтельство иностранца Контарини о томъ, что на западѣ давно уже соблюдался придворный этикетъ, котораго не понималъ еще Московскій Князь (стр. 217). Почему же впослѣдствіи этотъ придворный церемоніаль долженъ быть принять у насъ характеръ Византійскій, и притомъ уже въ XVI вѣкѣ, когда негдѣ уже было брать для того византійскихъ образцовъ?— Столько-же, мнѣ кажется, односторонне смотрѣть г. Забѣлинъ на русскіе обычай, когда говоритъ: «Благочестивые Московскіе Цари, подобно императорамъ Византійскимъ, и, безъ сомнѣнія, въ подражаніе имъ, совершали богослужебные выходы въ каждый церковный праздникъ» и т. д. (стр. 298). Конечно, строгій стиль этихъ церковныхъ церемоній, согласныхъ съ обря-

дами восточной церкви, подходитъ къ характеру византійскому; что же касается до самыхъ церемоній, то ихъ было несравненно больше, и онѣ были гораздо разнообразнѣе въ католическихъ странахъ. Въ сущности было одно и тоже и на западѣ, и у насъ, но отличалось только по стилю. Такъ напримѣръ, престолъ былъ необходимою принадлежностью коронованной особы, какъ у пасъ, такъ и на западѣ; но престолъ Московскихъ Царей XVI и XVII ст. отличался нѣкоторыми особенностями въ своемъ стилѣ, ведущими свое начало отъ Византійскихъ преданій, о чёмъ интересныя подробности сообщаетъ авторъ на стр. 144 и слѣд.

Что Византійское вліяніе не могло быть господствующимъ въ царскомъ обиходѣ XVI и XVII ст., особенно явствуетъ изъ постепенно усиливающагося у насъ въ этотъ періодъ вліянія западнаго, слѣды которого весьма подробно разбираетъ авторъ на стр. 56. 61. 62. 76. 110. 142. 164 и пр. Цари Московскіе вызывали къ себѣ иностранныхъ мастеровъ и вообще съ удовольствиемъ вводили въ своеи домашніе обиходы нѣкоторыя удобства и изобрѣтенія западныхъ. По книгѣ г. Забѣлина можно прослѣдить, какъ мало по малу осложнялся западными элементами древне-русскій стиль художественныхъ и ремесленныхъ пропрѣведелій. Первоначальный рисунокъ рѣзныхъ изъ дерева издѣлій, потомъ архитектурныхъ украшений изъ прилѣповъ или барельефовъ, и вообще всякаго узорочья въ мебели и утваряхъ—состоялъ въ связи съ иконошью, удержавшею въ себѣ византійский стиль. Въ узорочьяхъ господствовали геометрическія фигуры, состоящія изъ косицъ и прямей. Эти фигуры, ведя свое начало на родной почвѣ отъ древне-русскихъ преданий плотничаго дѣла, рано встрѣтились съ Византійскими орнаментами въ рукописяхъ и утвари, но преимуществу отличающимися тѣмъ же геометрическимъ характеромъ. Но эти геометрическія узорочья, которыми византійский стиль восполнялъ для себя отсутствие болѣе жизненныхъ элементовъ, для средне-вѣковыхъ дикарей были слишкомъ сухи, мало говорили воображенію. Надобно было эти безсмысленные пространства, ограниченные линіями, наполнить изображеніями живыхъ существъ. И младенческое состояніе техники, и наклонность ко всему сверхъестественному и чудовищному, у всѣхъ европейскихъ народовъ, рано положили начало чудовищнымъ и зверообразнымъ украшениямъ варварскаго стиля, изъ которого потомъ образовался такъ называемый Романскій. Сначала этотъ варварскій вкусъ на Руси явился въ слѣдствіе такихъ же естественныхъ потребностей, такъ же самостоятельно, какъ и на западѣ, чѣмъ можно видѣть, напримѣръ, въ такъ называемыхъ конькахъ на крестьянскихъ крышахъ¹⁾). Потомъ вліяніе

1) См. статью объ этомъ предметѣ г. Стасова въ Извѣст. Археолог. Общ. 1861 г. № 4.

западное, и особенно немецкой, черезъ Псковъ и Новгородъ, дало новый толчокъ этому варварскому вкусу и его поддерживало издѣліями и украшениями романского стиля. Стойти только слѣпить заставки въ русскихъ рукописяхъ отъ XIII до XV ст. съ капителями романскихъ колоннъ во французскихъ или немецкихъ постройкахъ XII вѣка, чтобы вполнѣ и наглядно убѣдиться въ этомъ фактѣ. Въ разныхъ мѣстахъ своей книги г. Забѣлинъ приводитъ множество подробностей, ясно свидѣтельствующихъ, что вкусъ къ звѣрообразнымъ и чудовищнымъ украшениямъ сильно господствовалъ въ древней Руси, и оставался даже до конца XVII ст., несмотря на разныя смягчающія вліянія, слѣды которыхъ можно возвести у насъ къ концу XV столѣтія.

Постоянно отставая во всемъ отъ запада на нѣсколько столѣтій, русские отстали и въ замѣнѣ романского стиля готическимъ, который на западѣ является уже въ XIII ст., а у насъ въ XV; и онъ мало оказалъ своего вліянія и не рѣзко выдвинулъся, потому что сдѣлавшіяся болѣе частыми спошепія Руси съ западомъ въ XVI и XVII ст. скоро ввели новые элементы стиля *возрожденія*.

Не касаясь готическихъ угловъ и шпицевъ, я обращаю вниманіе на роскошную *листву*, украшающую архитектурные члены этого стиля. Заставка знаменитой новгородской Библіи архіепископа Геннадія 1499 г. отличается отъ всего предшествовавшаго именно этою самую готическую листвою, и, безъ всякихъ сомнѣній, эти-то новые западные орнаменты получили у насъ въ старину название *фричины* или *фрижскихъ травъ*. И дѣйствительно, заставки и узорчатыя буквы въ русскихъ рукописяхъ XVI ст., имѣютъ характеръ фрижскихъ травъ, которыя существенно отличаются отъ украшений стиля *возрожденія*.

Г. Забѣлинъ, не отличивъ европейскихъ стилей въ ихъ послѣдовательномъ развитіи и въ ихъ отношеніи къ русскимъ издѣліямъ, даетъ, по моему мнѣнію, пѣвѣрное понятіе о *травной рѣзьбѣ* и о *фричинѣ*. Впрочемъ, вѣрный историческій тактъ и здѣсь предохраняетъ его отъ ошибки. «Въ изображеніи растеній, такъ называемыхъ травъ, плодовъ и т. п., рисунокъ былъ конечно свободнѣе къ тому же травнала рѣзьба, болѣе или менѣе замысловатая, носила название Фричины, Фрижскихъ травъ, что также указываетъ на чуждое ея происхожденіе, именно изъ Италии, и, можетъ быть, не раньше XVI вѣка. Древнійшая травная украшенія значительно отличаются отъ этой Фричины и всегда сохраняютъ типъ своихъ византійскихъ образцовъ» (стр. 108). Въ этой характеристицѣ все вѣрно, за исключеніемъ вліянія изъ Италии и ограниченія XVI-мъ вѣкомъ. Мы уже указали, что Фричина явилась въ Новѣгородѣ въ XV в., и, безъ сомнѣнія, не изъ Италии.

Действительно, готическая травы существенно отличаются отъ византійскихъ, обращикъ которыхъ можно видѣть, напримѣръ, въ заставкѣ изборника Святославова 1073 г., или въ буквахъ, миниатюрахъ и заставкахъ Остромирова Евангелія; действительно, травная рѣзьба была замысловатѣе и ся рисунокъ свободнѣе; потому что готической стилю именно и отличается отъ романского болѣшею свободою и художественностью.

Особенно важны для исторіи развитія русскаго быта въ связи съ иноzemнымъ вліяніемъ писльдованія г. Забѣлина о *стѣнномъ и подсюдочномъ письмѣ* въ XVI и особенно въ XVII ст. (стр. 121 и слѣд.). Стѣнная живопись, украшавшая дворцовые палаты, была извѣстна, подъ именемъ *бытейского письма*, по господствовавшему характеру сюжетовъ изъ Св. Писанія, изъ житій Святыхъ, изъ хронографовъ. Но этотъ строгій стиль мало по малу сталъ смягчаться внесеніемъ новыхъ элементовъ, въ рисункахъ астрологическихъ съ поучительной цѣлью (стр. 128. 130), въ ландшафтахъ, именовавшихся *ленчафтами* (стр. 136), въ перспективахъ, которыми иностранецъ Петръ Энглесь въ 1683 г. украсилъ дворцовый садъ (стр. 76. 77), наконецъ въ портретахъ Московскихъ Царей, лицъ царской фамиліи и другихъ особъ (стр. 167. 168). Какъ иностранецъ, Петръ Энглесь прославился своимъ *преоспективнымъ* письмомъ (т. е. перспективнымъ) и написалъ *преоспективную* картину во всю стѣну; такъ въ 1679 г. ко дворцу былъ взятъ живописецъ «иноземецъ анбурскія земли» Иванъ Андреевъ Вальтеръ, за написанную имъ *персону* стольника князя Бориса Алексѣевича Голицына (стр. 164. 166).

Но какъ бытейское письмо въ украшеніяхъ царскихъ палатъ господствуетъ надъ *ленчафтами*, *преоспективами* и *персонами*, и всему убранству даетъ строгій стиль; такъ и въ самой жизни, несмотря на разныя нововведенія, напримѣръ, въ садахъ висячихъ съ проведенными вверхъ трубами для воды, еще во всей силѣ господствуетъ ея основной, древній строй. Матеріи выписывались заграничныя, но большая часть платья, постели и всѣ предметы ихъ убранства переходили наслѣдственно къ дѣтямъ и внукамъ и потому сберегались десятки лѣтъ, хотя въ подновленіомъ видѣ, соотвѣтственно новымъ вкусамъ и потребностямъ (стр. 205). Иконостасъ крестовой палаты или комнаты былъ хранилищемъ домашней святыни, которая служила вѣрнымъ выраженіемъ благочестивой исторіи каждого лица, составлявшаго въ своей крестовой свой собственный иконостасъ, по своимъ личнымъ потребностямъ, или, какъ тогда говорили, свое собственное *моленіе* (стр. 194). Что же касается до спальней того времени, то мы не встрѣчаемъ въ ней такого количества иконъ, какое очень часто можно встрѣтить въ теперешнихъ спальняхъ, когда эти комнаты отчасти уже получили и зна-

чепіе крестовыхъ. Въ старину постельная комната украшалась только *поклонными* крестомъ и иконою (стр. 206). Въ крестовой находилась постоянно святая вода, которую привозили иногда изъ очень далекихъ мѣсть, изъ монастырей и церквей, прославленныхъ чудотворными иконами. Эта вода называлась *праздничною*, потому что освящалась въ храмовые праздники, совершаемые въ память тѣхъ Святыхъ, во имя которыхъ сооружены были храмы (стр. 290). Отечественныя свидѣтельства о благочестії, набожности и благотворительности русскихъ Царей г. Забѣлинъ подкрѣпляетъ свидѣтельствами иностранныхъ путешественниковъ (стр. 292. 293. 337). Описываемые авторомъ обычай московскихъ Царей утѣшать милостынею и ласкою тюремныхъ сидѣльцевъ и полонянниковъ даютъ особенный характеръ такъ называемому Тайному Приказу (стр. 305. 337). По свидѣтельству иностранцевъ, московскіе Цари отличались болѣю любознательностью, которая ставила ихъ въ кругъ самыхъ образованныхъ людей того времени (стр. 295). Они читали иностранныя газеты, извѣстныя у настѣ въ старину подъ именемъ *Курантовъ*; держали у себя при дворѣ не только *бахарей* или сказочниковъ, но и бывалыхъ у святыхъ мѣсть старцевъ, искусственныхъ повѣствователей о старинѣ, извѣстныхъ подъ именемъ *верховыхъ богомолицесъ* (стр. 296); покровительствовали художникамъ и разнымъ мастеровымъ людямъ; и досужее время любили проводить въ разматриваніи разныхъ работъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ, алмазниковъ, иконописцевъ, оружейниковъ и вообще всякихъ ремесленниковъ, изготавлившихъ что нибудь любопытное (стр. 297). На Святую недѣлю, въ числѣ придворныхъ, являлись къ Государю лучшіе художники и ремесленники Оружейной Палаты съ своими работами, съ разными подносными дѣлами. Иконописцы подносили своего письма иконы, живописцы полковыя знамена и картины; бронные и оружейные мастера — латы, пищали и т. п., токари — опахала, шахматы, гребни и т. п. (стр. 342).

Въ заключеніе своего разбора я привель пѣсколько характеристикъ, не для того, чтобы познакомить съ подробностями и ихъ живымъ отношеніемъ къ цѣлому (для этого, повторяю, надобно бы переписать всю книгу), но для того, чтобы дать понятіе о строгомъ, научномъ топѣ, въ какомъ авторъ ведетъ историческое обозрѣніе русского быта, и о томъ примѣрномъ безпристрастіи, съ которымъ относится онъ къ прошедшему. И великое и малое, и существенное и случайное, и истинное и ложное, однимъ словомъ вся сполна древне-русская жизнь въ ея переливающейся свѣтлотѣпи, и съ лицевой стороны и съ изнанки, стройно и спокойно проходитъ передъ глазами читателя, постоянно вызывая его на размышленіе. Съ замѣчательнымъ, такъ сказать, эпическимъ тактомъ авторъ умѣлъ устранить себѣ отъ

личного вмѣшательства, и заставляетъ говорить только самые факты, которые уже сами собою бросаютъ свѣтъ и тѣни въ общей исторической картины домашняго быта Русскпхъ Царей въ XVI и XVII ст.

Изъ всего сказаннаго мною извлекаются слѣдующіе выводы.

1. Сочиненіе г. Забѣлина основано на тщательномъ и добросовѣстномъ изученіи источниковъ, изъ которыхъ большая часть открыты или приведены въ извѣстность имъ самимъ.

2. Точное изложение фактовъ, свободное отъ всякихъ личныхъ и случайныхъ взглядовъ и увлеченій, дѣлаетъ это сочиненіе необходимою справочною книгою для всякаго занимающагося Русскою Исторіею.

3. Замѣченный мною недостатокъ сравнительнаго метода выкупается полнотою въ обозрѣніи своеzemныхъ матеріаловъ и округленностью изслѣдованья, которое въ противномъ случаѣ нарушилось бы сравнительными отступленіями. Сверхъ того, въ самомъ интересѣ науки надобно требовать, чтобы сначала во всей точности и полнотѣ было разсмотрѣно свое, и потомъ уже для дальнѣйшихъ разъясненій сближено съ чужеземнымъ. Послѣднее дѣло несравненно легче, благодаря отличнымъ пособіямъ западной литературы по исторіи культуры. Г. Забѣлинъ принялъ на себя болѣе трудную и существенную задачу, и рѣшаетъ ее вполнѣ удовлетворительно. Потому:

4. Книга его есть лучшее сочиненіе изъ всѣхъ, какія только выходили въ нашей литературѣ по Исторіи Русскаго быта.

Представляя эти выводы на благоусмотрѣніе Академіи Наукъ, вмѣняю себѣ въ обязанность присовокупить, что считаю сочиненіе г. Забѣлина достойнымъ полной Демидовской преміи.

ЗАМѢТКИ ИЗЪ ИСТОРИИ ЧЕШСКОЙ ЖИВОПИСИ.

Въ бытность мою въ Прагѣ, въ началѣ нынѣшняго года, однажды утромъ зашелъ за мною Запъ, издатель археологического и художественного журнала *Памѣтки* (Памятники), чтобы идти въ одно ученое засѣданіе, гдѣ соберутся всѣ литературные знаменитости Чехіи. Мы отправились съ нимъ въ Старый городъ, съ площади Св. Вацлава (Вячеслава), гдѣ онъ живетъ въ гостинице эрцгерцога Стефана, противъ самой статуи Св. Вацлава на конѣ, знаменитой между прочимъ тѣмъ, что въ повстаны 1848 г. Чехи служили передъ нею обѣдню на церковно-славянскомъ языке.

Предварительно надобно сказать, что Прага дѣлится на нѣсколько частей, изъ которыхъ главныя: по эту сторону Вѣтавы (Молдавы) — старый городъ, съ старою площадью, на которой стоитъ Ратуша и Тынская церковь, съ старинными домами, изъ которыхъ иному лѣтъ 500, если не больше, съ узенькими преузелькими улицами и съ жидовскимъ кварталомъ, и — Новый городъ, отдѣляющійся отъ Старого Коловратскою улицей, особенно известной находящимся па ней знаменитымъ Чешскимъ музеемъ и национальнымъ Чешскимъ клубомъ — *Горожанскому Бесѣдою*, куда ежедневно по вечерамъ собирается весь ученый, литературный и мыслящий людъ. Въ старину на мѣстѣ Нового города было поле, отдѣлявшее Прагу отъ пресловутаго Вышеграда, гдѣ нѣкогда имѣла свою столицу миопическая княжна Любуша и гдѣ она судила и рядила, собирая славные сеймы, по эпическимъ сказаніямъ чешской старины. На ту сторону Вѣтавы, изъ Старого города, ведеть старый мостъ, каменный, съ колоссальными статуями католического характера, а изъ Нового города — новый мостъ, цѣпной, проходящій надъ островомъ, засаженнымъ высокими деревьями. Городъ по ту сторону Вѣтавы называется Малою Стороной; надъ нею круто поднимается гора Петринъ, а около, черезъ лощину, возвышается урочище Градчаны съ готическими соборомъ Св. Вита, съ императорскимъ дворцомъ, съ палатами

архиепископа и капитула. Видъ съ Градчанъ на разстилающуюся по ту сторону рѣки Прагу, съ ея старинными домами и башнями, и на гору Петринъ, поднимающуюся нальво, — восхитительный.

Кто не былъ въ Прагѣ и судить о ней только по пѣменскимъ или французскимъ дорожникамъ, въ которыхъ она обыкновенно отодвигается въ разрядъ третьестепенныхъ городовъ, или по ученымъ сочиненіямъ въ которыхъ больше вспоминается о Кралеворской рукописи, о Гусѣ, Жижкѣ и другихъ давнoproшедшихъ именахъ, тотъ считаетъ Прагу годною только на то, чтобы черезъ нее попасть въ Карлсбадъ или Теплицѣ; воображаетъ ее стареньkimъ городкомъ, лишенныimъ всякаго современного значенія, почтеною развалиною, на которой немногие чешскіе славянофилы свили себѣ ученое гнѣздо въ какомъ-то Чешскомъ Музѣѣ, воспоминая о прошедшей славѣ и могуществѣ своихъ соотечественниковъ. Но па самомъ дѣлѣ это совсѣмъ не то. Правда, что этотъ городъ богатъ развалинами и стариной; правда, что чешскіе ученые первые подняли знамя славянской народности, — но все это и многое другое обнимаетъ обширный, богатый городъ, съ числомъ жителей на половину Москвы, цвѣтущій торговлею и промышленностью, съ магазинами, какихъ нѣтъ въ Москвѣ, тянущимися безконечно по улицамъ и Стараго и Нового города, какъ не тянутся они даже въ Петербургѣ. Городъ, кишащий народомъ, веселый и дѣятельный: и все это городскіе жители, или изъ окрестностей, кущи, ремесленники и поселяне; и все это неугомонно толпитя по сотнямъ улицъ и Стараго и Нового города, а по Малой сторонѣ и на Градчанахъ, и все это — пѣшкомъ, потому что экипажныхъ аристократовъ здѣсь мало. Оживленность и довольство — вотъ первое впечатлѣніе, какое производить на прѣѣзжаго Прага. Издѣлія большою частію своего производства и дешевы; также дешевы и иностраннѣе товары, благодаря центральному положенію страны. Чехи народъ трудолюбивый и промышленный. У Нѣмца на фабрикѣ обыкновенно работаютъ Чехи. Въ магазинахъ торгуютъ все Чехи, а то — Ереи, которыхъ иностранцы смѣшиваютъ съ Нѣмцами. И по улицамъ, и въ магазинахъ — вездѣ слышатся славянскіе звуки, чешскій языкъ. Послѣ Москвы, я не знаю лучше Праги ни одного славянскаго города.

Итакъ, мы съ Запомъ отправились въ засѣданіе. Съ площади Св. Вацлава, пересѣкая широкую Коловратскую улицу, totчасъ же входишь въ узенькие проулки и закоулки. Дорога шла по этимъ извилинамъ, пересѣкаемая рынками, на которыхъ бабы продаютъ яблоки, лукъ и апельсины вмѣстѣ, всякую живность. Потомъ вошли мы въ ворота — будто во дворъ — по дворъ весь окруженній лавочками съ хлѣбомъ, дешевымъ платьемъ, старыми книгами и лубочными издастіями католическаго благочестія; вышли

изъ однихъ воротъ, и опять, черезъ узенькой закоулокъ, попали въ другія ворота, и опять такой же дворъ съ продавцами, а надъ ихъ лавками, кругомъ, балконы первого этажа, а тамъ поднимается и второй, и третій, и четвертый этажи, такъ что эти дворики съ лавками кажутся дномъ колодца. Такъ прошли мы нѣсколько такихъ воротъ, и наконецъ черезъ узенькую же улицу добрались до трехъ-угольной площадки, упирающейся въ домъ, самой странный наружности: посреди дома ворота, а надъ воротами арка, величиною больше воротъ, идущая по стѣнѣ и перерѣзывающая кровлю. На аркѣ нарисовано Благовѣщеніе. Эта площадка пазывается Виолеемскою, и зпаменита потому, что на ней стояла часовня самого Гуса; а этотъ странный домъ съ Благовѣщеніемъ принадлежитъ пивовару и винодѣлу Напрстку (по нашему Наперстку), какъ гласитъ крупная надпись, памалеванная на стѣнѣ дома, надъ воротами. Въ этомъ-то домѣ и должно было происходить засѣданіе, у самого хозяина. Г. Напрстекъ ведетъ свой родъ отъ предковъ, которые прозвывались по-славянски Наперсткамъ, но отецъ его, ради пущей важности, перевелъ себя на нѣмецкій языкъ и величался Фингергутъ. Что же касается до сына, то, воспитавшись въ новыхъ идеяхъ, онъ воротился къ старымъ и возстановилъ свое прадѣдовское славянское прозвище. Это человѣкъ лѣтъ 35-ти; въ молодости своей, въ 1848 г., онъ отличался на пражскихъ баррикадахъ, а потомъ улизнулъ въ Америку, гдѣ не терялъ времени, получилъ серіозное образованіе и занялся специально механикой и промышленностью. Онъ считается въ Прагѣ однимъ изъ первыхъ специалистовъ по этой части, и иногда читаетъ публичныя лекціи. Сверхъ того, онъ хороший знатокъ въ искусствахъ, и въ это утро у него собралось засѣданіе по предмету собиралія и изданія художественныхъ произведеній чешской старинѣ, и именно живописи.

Черезъ сказанныя ворота вошли мы на маленький дворъ, загроможденный бочками и дровами и обдавшій насъ атмосферой бродящаго краснаго вина. По узенькой грязной лѣстницѣ взобрались на длинную галлерею, или переходы: на стѣнахъ висятъ десятками ведра изъ-подъ вина, въ концы галлерей, тоже на стѣнѣ — въ полный ростъ деревянное распятіе, и потомъ — жилище самого хозяина. Тамъ ужъ собрались всѣ, кому слѣдовало, человѣкъ до тридцати. Въ первой комнатѣ были разложены на столахъ, частію развѣшены на веревкахъ снимки, факсимиле и фотографіи съ живописныхъ произведеній. Вторая комната, кабинетъ хозяина, до самаго потолка уставлена полками съ книгами. Выставленыя копіи были изготовлены живописцемъ Вышкомъ. Пересмотрѣвъ ихъ, всѣ усѣлись. Засѣданіе открыло Ригеръ, одинъ изъ первыхъ ораторовъ въ чешскомъ сеймѣ и въ Пражской Радницѣ (ратушѣ), если не самый лучшій; человѣкъ лѣтъ сорока,

смуглый, съ черными бакенбардами и усами, плотный, говорить басомъ, одѣвается щегольски. Въ краткихъ словахъ онъ объяснилъ всю важность произведеній чешской школы живописи, особенно въ XIV столѣтіи, при Карлѣ IV, когда Чехи въ этомъ искусствѣ стояли выше Нѣмцевъ и даже могли соперничествовать съ самою Италией. Нѣмцы, втягивая все чешское въ нѣмецкую область, давно уже предвосхитили живописную славу Чеховъ, ставя чешскую школу живописи въ одну группу съ кѣльскою, и помѣщая въ исторіи нѣмецкой живописи чешскія произведения, напримѣръ прекрасныя миниатюры знаменитаго Пассионаля Кунгуты или Кунигунды. Старая чешская школа блестательно заявила себя и въ стѣнной живописи, и на доскахъ, отъ XII столѣтія, и особенно въ XIV, чemu доказательствомъ собранные здѣсь снимки. Но это только начало того труда, который предстоитъ совершить. Въ заключеніе Ригеръ предложилъ присутствующимъ обсудить это важное национальное дѣло и рѣшить, какъ вести его. Затѣмъ живописецъ Вышекъ представилъ свои соображенія и указалъ на общество Сватоборъ, завѣдывающее пособіями для литераторовъ, какъ на такое учрежденіе, которое можетъ своимъ вліяніемъ и своими средствами способствовать собиранію и изданію произведеній чешской живописи. Это мнѣніе встрѣтило себѣ возраженіе со стороны Палацкаго, знаменитаго исторіографа Чешской земли, и также отличнаго оратора, человѣка, уважаемаго во всей Чехіи. Онъ доказывалъ, что это национальное дѣло подлежитъ Чешскому музею, какъ центру и двигателю всѣхъ интересовъ национальныхъ. Въ археологическомъ отдѣленіи Музея будетъ составлена комиссія съ художественною цѣлью. Члены комиссіи будутъ заботиться о собираніи и изданіи художественныхъ памятниковъ. Рѣшено приступить къ изданію ихъ только тогда, когда будетъ собрано и приведено въ извѣстность все существенно важное, и оценено по достоинству. Говорили о средствахъ къ изданію, и я позволилъ себѣ присовокупить, что экземпляровъ на сто можно разсплыть и въ Россіи, гдѣ можно найти интересующихся и славянциною вообще и особенно искусствомъ, и въ университетахъ, гдѣ по новому уставу открываются каѳедры исторіи искусства, и въ академіяхъ наукъ и художествъ, и въ археологическихъ обществахъ. Извѣстный чешскій литераторъ и знатокъ въ искусствахъ Амбростъ предложилъ свои услуги, при пособіи музиканта, по фамиліи Звонарь, усилить при Чешскомъ музѣе собираніе памятниковъ чешской музыки, то-есть, пѣвческихъ книгъ и нотъ, и приводить эти матеріалы въ систематической порядокъ для приготовленія обстоятельной исторіи музыки у Чеховъ. Послѣ того говорили и другіе изъ присутствующихъ, все художники и литераторы, иные довольно молодые, лѣтъ 25-ти. Всякий разъ раздавался звонокъ, приглашавшій къ молчалию, и на-

чиналась рѣчь. Обычай вести дѣло сообща пріучилъ Чеховъ хорошо излагать свои мысли передъ публикой. Уваженіе къ личности каждого и простота въ обращеніи много ободряютъ говорящихъ публично, а теплое чувство, съ какимъ ведутся національныя дѣла, возбуждаетъ красорѣчие, простое и сердечное, безъ пустозвонныхъ фразъ и ложнаго паѳоса. Съ первобытною наивностью и свѣжестью славянской породы Чехи соединяютъ нѣмецкую ученость и самое многостороннее европейское образованіе, очищенное отъ односторонности нѣмецкой. По своему добродушію они напоминаютъ Болгаръ или Сербовъ, по образованію — самыхъ образованныхъ Европейцевъ. Я говорю конечно только о лучшихъ людяхъ, съ которыми мнѣ пришлось сойтись, или о которыхъ я слышалъ.

Художественное засѣданіе у Напретка особенно было для меня любопытно, потому что я остановился на нѣсколько времени въ Прагѣ съ главною цѣлью — познакомиться съ чешскою школой живописи. Давно уже казались мнѣ подозрительными тѣ страницы въ исторіяхъ нѣмецкой живописи, где чешскія произведенія выдавались за нѣмецкія, и тѣмъ больше произведенія XIV вѣка, такой эпохи, когда Пражскій университетъ былъ первымъ во всей Германіи разсадникомъ просвѣщенія, когда великий Гусъ за 200 лѣтъ до реформаціи предвозвѣстилъ освобожденіе мысли отъ католического деспотизма, и когда еще чешская народность была такъ свѣжа, что именно отъ этого столѣтія дошелъ до настъ списокъ самыхъ изящныхъ эпическихъ и лирическихъ произведеній чешскихъ, въ такъ-называемой Кралеворскій рукописи; когда образованный чешскій рыцарь Ёома Щитный на отлічномъ чешскомъ языкѣ писалъ свои назидательные трактаты, которые съ простотою практическаго взгляда соединяютъ глубину мысли и поэтическую фантазію, напоминающую Данта. Въ странѣ свѣжей и сильной національными элементами не могло остаться безъ самостоятельнаго развитія и искусства, въ эпоху, когда процвѣтали науки и когда происходило такое сильное движеніе пдѣй, приготавлившихъ реформацію. Извѣстно, что Карлъ IV, въ половинѣ XIV столѣтія, равно какъ и пражскіе епископы того времени усердно покровительствовали наукамъ и искусствамъ среди Чеховъ. Извѣстно также, что Нѣмцы съ уваженіемъ отзываются о чешскихъ памятникахъ искусства того времени, хотя и называютъ ихъ нѣмецкими. Надобно было на мѣстѣ профѣриТЬ это дѣло, и бѣглый взглядъ на произведенія чешской живописи тотчасъ убѣдить всякаго въ туземности и самостоятельности ея развитія. Доселѣ сохранились славянскія, чешскія имена мастеровъ, которые украшали своими произведеніями рукописи, расписывали стѣны храмовъ, писали образа, особенно въ знаменитомъ Карловомъ Тынѣ или Карлы-тейнѣ, нынѣ передѣланномъ въ Карлыштейнъ.

Не имѣя притязаній рѣшить старинную тѣжбу о собственности между Чехами и Нѣмцами (чего ожидать было бы странно отъ замѣтокъ путешественника), тѣмъ не менѣе для любителей искусства я сообщу здѣсь нѣсколько замѣчаній о чешскихъ миниатюрахъ отъ древнѣйшихъ временъ до XVI столѣтія, что удалось мнѣ изучить въ Прагѣ, благодаря безпримѣрной обязательности здѣшнихъ библиотекарей и ученыхъ. Буду говорить о произведеніяхъ несомнѣнно чешскаго происхожденія. Многія изъ нихъ, какъ увидите, отмѣчены въ самыхъ рукоописяхъ славянскими именами мастеровъ.

Чешскіе ученые, Воцель и Залъ, съ особеннымъ удовольствіемъ ищутъ слѣдовъ византійщины въ древнѣйшихъ произведеніяхъ чешскихъ, приписывая ей особенное, мѣстное значеніе, какъ противодѣйствіе нѣмецкому католичеству. Безпристрастно говоря, кажется, слѣдуетъ въ чешской живописи до конца XII вѣка допустить столько византійскаго, сколько было его вездѣ, и въ Германіи, и во Франціи, и въ Италии. Эта эпоха броженія элементовъ древне-христіанскихъ съ античными воспоминаніями, византійскихъ съ богословскою строгостью и варварскихъ съ безобразіемъ формы, но съ свѣжестью и энергией мысли. Въ XIII вѣкѣ уже очевидно слагается чешская школа живописи, и въ XIV вѣкѣ доходитъ до своего высшаго совершенства, держится такъ до конца XV или начала XVI, и потомъ падаетъ подъ вліяніемъ иностраннаго стиля возрожденія. Вспомнивъ вѣкъ процвѣтанія этой школы, легко догадаться о религіозномъ ея содержаніи и благочестивомъ характерѣ. Национальные герои, Св. Вацлавъ (Вячеславъ) и Гусъ, постоянно воодушевляютъ, чешскаго миниатюриста, и чешскаго живописца. Легендою о Св. Вацлавѣ начинается исторія миниатюры въ Чехахъ; сожженіе Гуса — сюжетъ послѣднихъ миниатюръ XVI вѣка, на которыхъ я обращаю ваше вниманіе. Впрочемъ, я начну свое обозрѣніе не съ этой древнѣйшей легенды, а съ рукописи, хотя и позднѣйшаго письма, но удержанвшей въ своихъ миниатюрахъ слѣды первоначального стиля древне-христіанскаго искусства.

I.

Это *Лицевая Библія*, XIII вѣка, въ листъ, принадлежащая князю Лобковичу, въ Прагѣ. Каждый листъ горизонтально раздѣленъ на двое, въ той и другой части по рисунку; надъ рисунками подписи текстовъ. Подписи разныхъ временъ, а рисунки древніе. Они не раскрашены, только въ очеркахъ. Начинаются сотвореніемъ міра и идутъ черезъ весь Ветхій и Новый Завѣты до Апокалипсиса включительно. На концѣ легенда Св. Вацлава въ ли-

цахъ. На послѣдней страницѣ нарисована Св. великомученица Екатерина; она стоитъ съ колесомъ, орудіемъ ея мученій. Передъ ней склоняетъ колѣна безбородый юноша, молитвенно сложивъ свои руки. Это самъ миниатюристъ Велиславъ, какъ гласитъ надпись на свиткѣ (*Sancta Katerina exandi famulum tuum Vellislaum*). Рукопись эта ясно показываетъ, что искусство въ Чехахъ ведетъ свое начало отъ раннихъ преданій древне-христіанского стиля, соединившаго съ христіанской символикой античныя формы, чтó явствуетъ, напримѣръ, изъ слѣдующихъ миниатюръ:

1. На первомъ листѣ, въ верхнѣй половинѣ изображена бездна въ видѣ рѣки, изливающейся изъ пасти чудовища; надъ нею носится Духъ Божій въ видѣ голубя. Налѣво отъ зрителя тьма (*tenebrae*)—въ видѣ двухъ юношей, сидящихъ рядомъ: опи до пояса обнажены; а ниже до ногъ драпированы въ отличномъ классическомъ вкусѣ. Оба закрыли глаза и немного понагнули свои головы, каждый въ свою сторону, изящно изгибая фигуру, и каждый поднося одну руку къ щекѣ. Оба они дремлютъ. По высокой красотѣ античнаго стиля (несмотря на нѣкоторую невѣрность въ рисункѣ) эту группу неизменно следовало бы назвать античною, еслибы она даже напоминала величавыя, задумчивыя статуи ночи и сумерекъ, которыми Микель Анджело обезсмертить могилы Медичисовъ въ церкви Св. Лаврентія во Флоренціи. Направо, Господь Богъ творить свѣтъ. Какъ искусный измѣритель, художникъ, въ одной рукѣ держитъ Онъ вѣсы, въ другой — циркуль. Въ кругу сотворенный имъ свѣтъ, въ видѣ юноши съ факелами.

2. Нижняя миниатюра на первомъ же листѣ изображаетъ какъ Богъ творить день и ночь: день въ видѣ античнаго типа Аполлона, а ночь —Діаны (обѣ фигуры въ кругахъ).

3. Четыре райскія рѣки въ видѣ четырехъ женщинъ, выливающихъ изъ урнъ воду.

4. Особлено любопытенъ типъ Еноха. Дряхлый старикъ, въ короткомъ кафтанѣ, подпирается костылями, а сзади у него, какъ у ангела, крылья. Господь Богъ своею десницею изъ облаковъ касается его головы, чтобы взять его на небо. Быт. гл. 5.

5. Іосифу во снѣ поклоняются солнце и луна въ античныхъ символахъ Аполлона и Діаны (обѣ фигуры въ кругахъ).

6. Фараонъ изображаемый постоянно безбородымъ юношемъ.

7. Успеніе Богородицы, изображаемое по-византійски; то-есть, усопшая Богородица лежитъ на одрѣ, окруженнай апостолами. Но позади, душу ея береть не Спаситель (какъ обыкновенно), а два ангела — каждый за руку.

II.

Легенда Св. Вацлава, въ 4-ку, оригиналъ въ Вольфенбюттель, по точная копія съ него въ Чешскомъ музѣ. Рукопись писана для чешской герцогини Эммы, въ 1006 году, какъ свидѣтельствуетъ подпись, по древнему обычью, безцеремонно написанная по всему полю первой миніатюры (*hunc libellum Hema venerabilis principissa pro remedio animae suaе in honorem beati Venceslai martiris fieri jussit a. 1006*). Св. Вацлавъ, съ бородою, въ короткомъ полукафтанѣ (или сукнѣ), а сверху въ мантіи, обращается къ Иисусу Христу, который, показываясь изъ облаковъ, надѣваетъ на него корону. Эмма, падши ницъ, и изогнувъ спину и колѣни, какъ изображаются молящіеся въ древнѣйшей византійской живописи, въ усердномъ моленіи ухватила Св. Вацлава за лѣвый сапогъ. Кромѣ этой, въ рукописи еще только две миніатюры. На одной Св. Вацлавъ стоитъ съ чашею передъ сидящимъ за столомъ Болеславомъ и его фамиліей, у него на крестинахъ. И Болеславъ и Вацлавъ въ короткихъ полукафтаньяхъ. Болеславъ съ обритою бородой, но съ усами; волосы на головѣ короткіе. На другой, убіеніе Св. Вацлава у дверей храма, византійского стиля. Миніатюры писаны на золотомъ полѣ. Особенно любопытны по костюмамъ.

III.

Такъ-называемый *Вышеградскій кодексъ*, въ листѣ, содержитъ Евангелие; уже въ 1129 г., вмѣстѣ съ другими драгоцѣнностями данъ былъ вкладомъ въ коллегіальный храмъ Вышеградскій, а писанъ по крайней мѣрѣ въ X вѣкѣ. Миніатюры всѣ на золотѣ, въ раннемъ стилѣ романскомъ, варварски исказившемъ изящныя формы древне-христіанского искусства. Лица обрисованы чернилами. Не естественные складки наложены симметрически и условно, будто завитки буквъ или заставокъ. По сюжету любопытны миніатюры:

1. Крещеніе: Иисусъ Христосъ и Іоаннъ Предтеча безъ бороды; тоже безъ бороды и Богъ Отецъ, или, лучше сказать, только одна его голова, съ шею по плечи, помѣщенная въ облакахъ. Очевидно подражаніе скульптурному бюсту. Наверху, рядомъ съ облаками, помѣщенъ мальчикъ, льюющій изъ урны воду. Это Іорданъ. Надъ Спасителемъ Св. Духъ въ видѣ голубя.

2. Благовѣщеніе: символический голубь своимъ клювомъ почти касается косы Дѣвы Маріи, сидящей на престолѣ.

3. Тайная Вечеря: и Христосъ, и всѣ Апостолы безъ бородъ, по стилю античныхъ идеальныхъ типовъ, за исключениемъ Петра и Павла, которыми дали бороды такія же, какія изображаются у нихъ и въ нашихъ иконописныхъ подлинникахъ. Очевидно, что иконоискусство подобія этихъ двухъ апостоловъ установились раньше всѣхъ прочихъ. Иоаннъ Богословъ — фигура мальчика — возлежитъ на колѣняхъ самого Иисуса Христа. Противъ Христа сидитъ Іуда, и въ одно время съ нимъ, правою рукою обмакиваетъ кусокъ хлѣба въ солонку, а лѣвою другой кусокъ кладеть въ ротъ; по въ это самое время подлетаетъ ко рту его красная птица, чтобы вырвать у него этотъ кусокъ.

4. Распятый Христосъ безъ бороды и съ открытыми глазами.

5. Вместо Воскресенія Иисуса Христа, на цѣломъ листѣ изображено возстаніе мертвыхъ изъ гробовъ, въ нѣсколько рядовъ. Такимъ образомъ таинство Воскресенія Христова скрыто отъ глазъ смертныхъ, и событие это является только преобразующимъ всеобщее воскресеніе на страшномъ судѣ.

6. На листѣ 68, въ буквѣ D (въ словѣ *Dixit*), въ завиткахъ ранняго романскаго стиля, изображенъ сидящій на престолѣ Св. Вацлавъ, въ тунике съ фимбриемъ, безъ бороды, съ кощемъ; на головѣ красная шапка, спускающаяся на плечи львиными лапами. Надъ нимъ благословляющая рука. Возлѣ надпись: *Venzezlaus dux*. Эта миниатюра, послѣдняя въ рукописи, не оставляетъ сомнѣнія о туземномъ, чешскомъ происхожденіи этого великолѣпнаго кодекса. Находится въ университетской библіотекѣ, въ Прагѣ.

IV.

Знаменитая латинская энциклопедія, известная въ литературѣ подъ именемъ *Mater verborum*, съ чешскими глоссами, или подстрочнымъ чешскимъ переводомъ нѣкоторыхъ латинскихъ словъ; въ листѣ, находится въ Чешскомъ Музѣѣ. Писалъ эту рукопись въ 1202 г. Вацерадъ, а миниатюры дѣлали иллюминаторъ Мирославъ, оба Чехи. По обычаю времени, они подписали свои имена такъ: въ буквѣ R, въ кружкѣ ея, изображена Богородица, какъ наше Знаменіе; а подъ нею двѣ молящіяся фигуры, въ монашескихъ рясахъ: одна на колѣняхъ, другая стоитъ, и у каждого по свитку; у первой фигуры въ свиткѣ писано: *моли за писца Вацерада* (ora p. scre Vacerado), а у второй: *моли за иллюминатора Мирослава* (ora p. illre Miroslao). При послѣднемъ означеньи и сказанный годъ. Въ миниатюрахъ этой рукописи, на основе стиля романскаго, уже очевиденъ элементъ чешскій. Романскіе изгибы и сплетенія эміеобразныхъ ремней еще господ-

ствуютъ и иногда опутываютъ человѣческую фигуру; но вмѣстѣ съ тѣмъ иллюминаторъ изыскиваетъ средства дать право первенства изображенію человѣческому, сообщить фигурѣ характеръ и выраженіе, хотя еще и охотно пишетъ разныхъ звѣрей и чудовищъ въ романскомъ стилѣ. Живя въ эпоху суровую, онъ смотрѣть на окружающую его дѣйствительность болѣе мрачнымъ взглядомъ и любить изображать трагическіе моменты; отъ не знаетъ еще граціи и мягкости благочестивой чешской школы XIV вѣка, и даже мирнымъ и нѣжнымъ сценамъ придаетъ оттѣнокъ величія, чуждый всякой женственности, въ которую въ послѣдствіи впадаетъ чешская живопись. Иллюминатора Мирослава, я называлъ бы Эсхиломъ чешской живописи. Въ его строгихъ и величавыхъ фигурахъ есть какая-то внутренняя связь съ тѣми древне-христіанскими геніями тѣмы, которые такъ невольно приводятъ на память Микель-Анджеловы *Ночь* и *Сумерки*. Несмотря на преобладающее еще господство романскихъ формъ, чудовищныхъ и звѣриныхъ, съ змѣиными извивами и сплетеніями, художникъ, очевидно, хочетъ отъ нихъ освободиться. Это особенно замѣтно въ миниатюрѣ, писанной въ буквѣ ипсепонѣ (Y). Вместо фантастическихъ изгибовъ романскихъ, Мирославъ изобразилъ эту букву въ видѣ виноградного дерева съ вѣтками. На одну изъ нихъ упирается ногами легкая и довольно изящная фигура; каштановые ея волосы подобраны ремнемъ. Она уже пе спутывается символическими узлами ременныхъ переплетеній, а лѣзетъ по вѣткамъ, изъ которыхъ одна проходитъ между ея ногами. Въ лѣвой руцѣ держитъ она корзинку, а правою рветъ виноградъ. Позади ея, тоже взгромоздившись на вѣтку, обезьяна запихала свою лапу себѣ въ пасть. Какъ пѣмѣцкіе мастера романской эпохи вносили въ свои неуклюжія, но полныя мыслей, произведенія, свою нѣмѣцкую мифологію; такъ и Мирославъ, въ самомъ началѣ рукописи, на цѣломъ листѣ помѣстилъ миниатюру изъ фантастическихъ сплетеній, внизу оканчивающуюся изображеніемъ лѣта въ видѣ женщины. Надъ ней латинская подпись: *estas*, и чешская—*siva*, то-есть, *Жива*, богиня, подательница жизни. На ней помѣщена довольно натурально писаная фигура, играющая на скрипкѣ. Въ ней много движенія и уже нѣкоторой граціи, сколько она могла быть доступна строгому стилю этого мастера. Выше, изъ безчисленныхъ извѣтій, выступаютъ то обезьяны, коронующія сову, то человѣческая фигура, которую дьяволъ тянетъ за волосы. Изъ миниатюръ, характеризующихъ суровый стиль мастера, укажу на слѣдующія:

1. Въ буквѣ M, въ сердней полосѣ ея, виситъ предатель Іуда, повѣшенный будто на висѣлицѣ. Обезображенное насильственною смертью лицо трупа, съ ощерившимися зубами поразительно вѣрностью природѣ и трагическимъ выражениемъ, хотя все тулowiще писано еще крайне дѣтски,

безъ всякаго анатомическаго умѣнья. По обѣ стороны, два черныхъ ворона, вѣшившись своими когтями въ плеча повѣшенаго, клюютъ ему глаза.

2. Цѣлованіе Дѣвы Маріи и Елизаветы, предметъ, который даже византійскіе мастера писали граціозно, послужилъ Мирославу сюжетамъ для строгой и величавой сцены. Онъ изобразилъ обѣихъ женщинъ не въ профиль, стремительно бросающіхся другъ другу въ объятія, какъ обыкновенно онѣ пишутся, а величаво стоящими рядомъ, en face, и налагающими другъ на друга руки — будто скульптурная группа, въ строгомъ стилѣ Микель-Анджело.

3. Распятіе. Христосъ распятъ не на крестѣ, а на деревѣ съ двумя искривленными сучками, служащими для распятія рукъ. Самому дереву приданъ мрачный, отчаянныій видъ: оно изуродовано и изогнуто, и оба сучка тянутся вверхъ. Потому и тѣло Распятаго особенно мучительно изогнуто, а руки насильственно вытянуты по сучкамъ вверхъ. Здѣсь взять самый ужасныій, самый безотрадныій моментъ распятія, гдѣ все носить на себѣ характеръ болѣзни и мрака. Обыкновенно эта сцена смягчается слезами любви и состраданія въ лицѣ Богородицы и Иоанна Богослова, стоящихъ по обѣ стороны распятія. Мирославъ изгналъ изъ своего изображенія все успокаивающее и умиляющее. Не любящая мать и вѣрный ученикъ стоять у него по обѣ стороны Распятаго, а два воина-тирана: одинъ прободаетъ ему колѣмъ бокъ, а другой въ губѣ подаетъ укусъ.

Къ половинѣ XIII вѣка чешская школа живописи, видимо, чувствуетъ свои силы. Изученіе и подражаніе природѣ служатъ ей главнымъ двигателемъ. Романскій стиль нечувствительно приводитъ ее къ мастерскому изображенію животныхъ. Она еще не умѣеть сладить съ облаженными формами человѣческаго тѣла, но уже натурально набрасываетъ складки одѣянія, и драпировку изящно подчиляетъ движеніямъ фигуры. Не умѣя писать туловище, руки и ноги, она уже отлично отдѣльиваетъ лицо, и стремясь къ натурѣ, старается дать ему характеръ и выраженіе. Если размѣры фигуры еще не вѣрны, то ея движенія уже натуральны и выразительны.

V.

Все это съ поразительной очевидностью можно замѣтить въ Яромирской (по монастырю), иначе Бржезницкой (по замку) Библіи 1259 г., въ листѣ, въ Чешскомъ Музѣѣ. И писецъ и миніатюристъ были Чехи, и изобразили себя между миніатюрами этой рукописи. Имя писца — Збигнѣвъ Ратиборскій, а миніатюриста — Богушъ Лютомирицкій. Послѣдній изображенъ съ бородою, въ красномъ свѣтскомъ одѣяніи. На пьедесталѣ этой фигуры

годъ паписалія рукописи. Въ миніатюрахъ преобладаетъ рисунокъ надъ колоритомъ. Лицо и всѣ обнаженныя части Фигуры только въ очеркахъ, едва раскрашенныхъ, но въ одѣяніи, звѣряхъ, птицахъ, художникъ искусно употребляетъ и краски. Впрочемъ, главное достоинство его въ смѣлыхъ, твердыхъ и во всѣхъ отношеніяхъ мастерскихъ очеркахъ, которые позволяютъ заключать, что блестательное развитіе чешской живописи въ XIV вѣкѣ было систематически подготовлено строгою школою рисовальщиковъ, образовавшею въ средніе вѣка изящный и правильный рисунокъ въ связи съ скульптурнымъ мастерствомъ. Это скульптурное начало очевидно у Богуша въ нераскрашенныхъ или едва наведенныхъ колоритомъ лицахъ и въ обнаженныхъ фигурахъ, тогда какъ драпировку онъ рисуетъ красками отлично, прикрывая мѣстнымъ колоритомъ и стушевывая очерки складокъ. Большая часть миніатюръ, и именно самыя изящныя изъ нихъ не имѣютъ никакой, по сюжету, связи съ Бібліей. Это — на поляхъ рукописи, по сторонамъ въписану, отдѣльные фигурки людей, животныхъ и иногда чудовищъ, вставленные между линіями арабесокъ, и рисованыя съ необыкновеннымъ мастерствомъ. Художникъ, видимо, любилъ природу, и много наблюдалъ надъ характеромъ и нравами не только людей, но и животныхъ, и съ особеннымъ удовольствіемъ и тщательностью дѣлалъ на поляхъ рукописи свои мелкие этюды, эти разрозненные фигурки, которыя потомъ, уже въ XVII столѣтіи, сложились въ цѣлыя картины у фланандскихъ мастеровъ.

Эти мастерскія фигурки, съ необыкновеною окончепостью рисунка, вѣрныя природѣ, оживленныя движениемъ и выражениемъ, сверхъ того, необыкновенно граціозны, и постоянно говорятъ зрителю, что начертавшій ихъ или былъ человѣкъ веселаго нрава, или хотѣлъ развеселить и позабавить того, кто будетъ ихъ пересматривать. Точно будто онъ писалъ ихъ забавляясь. Онъ отлично рисовалъ кроликовъ, обезьянъ, собакъ, по особенною былъ непостижимъ въ птицахъ, большихъ и маленькихъ, такъ что по его рисункамъ, кажется, можно составить весьма полную монографію о мѣстныхъ птицахъ въ Чехіи въ половинѣ XIII столѣтія. Изображенія его ничего уже не имѣютъ общаго съ страшилами романского стиля, и если иногда рисуетъ чудовищъ, то только для забавы, и всегда старается рисовать ихъ какъ можно изящнѣе. То къ птицѣ придѣлаетъ красивую женскую головку, то голову старика пасадить па туловище чудовища; иногда придѣлаетъ къ какому-нибудь животному голову прелата, въ соответствующей его званію шапкѣ, а то одѣнетъ обезьяну и капуцинскую рясу, да еще въ руки ей дастъ книгу, и заставитъ ее внимательно читать. Въ миніатюрахъ Богуша уже ясно чувствуется освобожденіе художественной идеи изъ-подъ гнета безотчетнаго мистицизма и темныхъ символическихъ формъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ,

выступает самостоительно и личность человѣка, съ его обычною дѣятельностью, съ окружающимъ его бытомъ: съ его обычаями и привычками. И именно въ этомъ-то отношеніи особенно дороги миниатюры этой Библіи для исторіи чешской культуры въ XIII столѣтіи. Вотъ, напримѣръ, женщина нрядеть пряжу; мальчикъ съ топоромъ; дѣвушка, въ шапочкѣ; похожей на ночной чепецъ, поднявъ нѣсколько подоль своего синяго платья, идетъ по водѣ, граціозно оглядываясь паздѣ; двое борются, какъ называется—подъ ножку; мущина съ женщиною пляшутъ, оба ухватившись рукою за платокъ, какъ у насъ въ хороводахъ: мущина высоко подпялъ одну ногу, а руку подперъ въ бокъ; стрѣлокъ патягиваетъ лукъ; дѣвушка пляшетъ, закинувъ одну руку на голову, и другую граціозно опустивши внизъ; всѣ движенія ея вѣрны и граціозны, и мастерски отражаются въ паденіи складокъ ея одѣянія; мущина идетъ съ граблями и съ вилами о двухъ рогулькахъ. Особенno для исторіи музыки многое завѣщалъ будущимъ историкамъ этотъ неистощимоплодовитый мастеръ въ разныхъ остроумныхъ фигуркахъ, которыя играютъ то на флейтѣ, то на трубѣ, то на дудкѣ, придѣланной къ мѣхамъ, то на скрипкѣ, то на гитарѣ, которой выгнутия дугою ручка оканчивается собачьею мордой, то молотками ударяютъ въ висящіе колокольчики.

Такимъ образомъ мало-по-малу слагаются отличительныя свойства чешской школы живописи, а именно выразительность, такъ ярко выступающая уже у Мирослава, потомъ — подражаніе природѣ и стремленіе къ идеальной красотѣ въ лицахъ, что очевидно въ этихъ сотняхъ фигурокъ Богуша. Даже чудовищъ рисуетъ онъ граціозно, и даетъ имъ красивыя человѣческія головки, юныя или старческія. Наклонность — изображать старость благообразною и прекрасною, замѣтная уже въ XIII вѣкѣ, становится, какъ кажется, принципомъ для мастеровъ цвѣтущей эпохи XIV вѣка. Даже въ томъ случаѣ если списываемый ими портретъ не удовлетворяетъ требованиямъ красоты, — они даютъ ему идеальный тонъ — красотою и мягкостью выраженія. Потому-то мягкость и нѣжность составляютъ отлічительную характеристику лучшей эпохи чешской живописи. И эти свойства тѣмъ спльнѣѣ дѣйствуютъ на зрителя, что выражаются въ самомъ живомъ, цвѣтущемъ, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ необыкновенно нѣжномъ колорите. Искреннее благочестіе эпохи только усиливаетъ эти свойства, придавая лицамъ задушевность выраженія и смягчая религіозный восторгъ теплотою чувства. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, подражаніе природѣ и наблюденіе ея законовъ въ рисункѣ и колорите спасаютъ фантазію живописца отъ безплоднаго мистицизма, удерживая ее въ предѣлахъ дѣятельности. Такимъ образомъ, цвѣтущую эпоху чешской живописи, въ XIV вѣкѣ, можно сравнить съ

эпоху Вань-Эйковъ въ Голландіи, или Беато Анджелико Фьезолійскаго и Мазаччіо въ Италіи, то-есть, съ живописью XV вѣка въ Италіи, Голландіи и Германіи. Чешская школа не была предварена такими блестательными дарованиями, какъ Джютто, Николо Пизано, Орканы, но уже и въ XIV вѣкѣ достигла того, чѣмъ знатоки искусства восхищаются въ Мазаччіо, въ Фьезоле или въ Филиппо Липпи.

VI.

Въ исторіяхъ нѣмецкой живописи особенно прославляется идущій отъ начала XIV вѣка *Пассіонамъ аббатиссы Куннуты* или *Куннунуды*, въ листъ, но въ послѣдствіи рукопись была обрѣзана, даже съ поврежденіемъ миниатюръ; находится въ библіотекѣ Пражскаго университета. По снимкамъ, запечатленнымъ особенно известна изъ этой рукописи замѣчательнѣйшая по красотѣ и выражению Скорбящая Богоматерь (*Mater dolorosa*). На миниатюрѣ она стоитъ одна, но я всегда воображаю ее себѣ стоящею при крестѣ Распятаго, по правую его сторону, чemu вполнѣ соответствуетъ положеніе всей ея фигуры. Трудно гдѣ-нибудь въ другихъ школахъ живописи указать нашеимъ живописцамъ и иконописцамъ лучшій образецъ для этого сюжета. Какъ манерны и безжизненны кажутся передъ этою Скорбящею Матерью всѣ сентиментально-идеальные попытки, которыми Гвидо Рени давалъ прозвание Скорбящей Богородицы! Отъ великой скорби голова ея не держится на плечахъ и болѣзnenno склонилась налево, на лѣвую руку, которую она поднесла къ плечу, а правую прижимаетъ къ сердцу. Отъ сердечной падежды глаза ея широко раскрылись, закатываясь подъ лобъ, а брови конвульсивно жмутся другъ къ другу, образуя насильственные морщины на нижней части лба; уста ея сокнуты, будто съ тѣмъ чтобы остановить рыданія. Все лицо блѣдно; потому что горячечный пароксизмъ плача уже прошелъ, уже пѣть красноты въ обсыхающихъ отъ слезъ глазахъ. Скорбь сосредоточилась внутри, побѣженная волею, которая дала силу стоять на ногахъ. Видимъ, — художникъ обладалъ изящнымъ вкусомъ, потому что самою постановкой фигуры хотѣлъ умѣрить патетическое выраженіе. Извѣстно, что художники цвѣтушихъ эпохъ въ самыхъ линіяхъ изображаемыхъ ими фигуръ хотѣли быть изящными. Всѣ статуи Праксителя въ ихъ общемъ очертаніи представляютъ изящно изгибающуюся линію; также изящна линія болѣзnenno извивающагося торса Лаокоонова. Рафаэль всегда заботился объ изяществѣ линій, и въ постановкѣ отдельныхъ фигуръ, и въ ихъ группировкѣ. Въ томъ же классическомъ смыслѣ изящно извивающаяся линія и этой Скорбящей Богоматери въ *Пассіонамъ Куннуты*, въ чёмъ вся-

кій можетъ убѣдиться даже по плохому снимку. Тогда какъ голова ея падаетъ на лѣвое плечо, съ противоположной стороны широко драпируются складки ея нижняго одѣянія, выступая направо.

Эту рукопись обыкновенно приписываютъ монаху Кольде и писцу Григорію, 1312 г. Но, по тщательномъ изученіи рукописи, библіотекарь университетской библіотеки, Ганушъ, пришелъ къ тому заключенію, что подпись, на которой основывали происхожденіе рукописи, позднѣйшая, и притомъ какъ письмо, такъ и миніатюры въ ней не одной эпохи и разнаго достоинства. Однѣ миніатюры прекрасны, какъ упомянутая Скорбящая Богоматерь; другія значительно хуже. Сверхъ того, встрѣчается дважды одинъ и тотъ же сюжетъ: оригиналъ и несомнѣнная копія съ него или позднѣйшая передѣлка. Это именно листъ съ изображеніями орудій страстей Господнихъ, писанными кругомъ Распятаго, то-есть, терновый вѣнецъ, копье, гвозди и т. п. Въ древнѣйшей оригиналной миніатюрѣ, между прочимъ, изображенъ убрусъ, круглой формы, съ лицомъ Спасителя, и въ подпіси названъ *Вероника*. Такъ еще и у Данта въ божественной комедіи убрусъ называется *Вероникою* (т. е. vera icon), истиннымъ изображеніемъ, а потомъ уже въ католическихъ легендахъ составилось преданіе о женщінѣ Вероникѣ.

Сказанія о страстяхъ Господнихъ и соотвѣтствующія имъ миніатюры въ этой рукописи присовокуплены къ притчѣ, или параболѣ, которою она и начинается. Одинъ женихъ обручился съ невѣстою, которую вскорѣ по томъ соблазнилъ предатель, называемый въ миніатюрахъ разбойникомъ (*latro*). Соблазнивші, онъ посадилъ ее въ темницу. Но женихъ поразилъ разбойника, освободилъ невѣсту изъ темницы и короновалъ ее. Вся эта парабола изображена въ миніатюрахъ. Сначала женихъ и невѣста обручаются, оба въ вѣнцахъ. Потомъ, разбойникъ, безобразная фигура, съ взърошеными волосами, становясь на одно колѣно, подастъ яблоко невѣстѣ, сидящей и имѣющей еще на своей головѣ вѣнецъ. Далѣе, онъ гонить ее въ темницу, завязавъ ей глаза, и на головѣ ея уже неѣтъ вѣнца; затѣмъ, женихъ на конѣ, со щитомъ, прокалываетъ въ шею бѣгущаго разбойника; освобождается невѣста, и наконецъ налагаетъ на нее вновь корону, которой она было лишилась. Невѣста эта не только христіанство, но и вообще человѣческій родъ; женихъ — Христостъ, разбойникъ — дьяволъ. Эта тема даетъ поводъ отъ сотворенія первыхъ человѣковъ пройти черезъ евангельскія сказанія. Въ миніатюрѣ, изображающей сотвореніе Евы, Адамъ спитъ; Господь Богъ правою рукою благословляетъ его, а въ лѣвой держитъ голову Евы, съ красивымъ лицомъ и открытыми глазами. Эта голова будто выросла на ребрѣ, которое исходитъ изъ бока Адамова. Такимъ образомъ, по понятіямъ миніа-

тюриста, створеніе Евы началось ея прекрасною головкою, которая, будто цветокъ, выросла на ребрѣ Адама. Заточенію певѣсты въ темницѣ соответствуетъ изгнаніе Адама и Евы изъ рая и заточеніе ихъ въ адъ: у нихъ также глаза завязаны, когда ихъ гонить туда дьяволъ. Затѣмъ идетъ Благовѣщеніе и другіе новозавѣтныя сюжеты. Изведеніе Адама и Евы изъ ада соответствуетъ освобожденію невѣсты изъ темницы, а коронованіе Богородицы — возложенію на певѣсту вѣнца, котораго она на время лишалась.

VII.

Блистательный образецъ цвѣтущей школы чешской живописи въ XIV вѣкѣ представляетъ въ своихъ миниатюрахъ рукопись, называемая *Liber viaticus*, епископа Лютомышльскаго Іоанна, содержащая въ себѣ псалмы и чтенія изъ книгъ Ветхаго и Нового завѣта, съ присовокупленіемъ святцевъ и похвалы разнымъ святымъ, въ листъ; находится въ Чешскомъ Музѣѣ. Всѣ, кому только случилось видѣть эти миниатюры, приходить отъ нихъ въ восторгъ; а Чехи убѣждены, что онѣ, по времени, самое изящнѣйшее явленіе въ исторіи искусства всей Европы. Хотя миниатюры эти малаго размѣра, писаны въ буквахъ или въ завиткахъ арабесокъ по полямъ, но онѣ производятъ такое полное впечатлѣніе и такъ сильно заинтересовываютъ своею невыразимою красотою, что, перелистывая эту рукопись, будто гуляешь по галлерей или осматриваешь католическій храмъ, украшенный образами благочестивой школы Фьезоле съ присовокупленіемъ болѣе материального элемента братьевъ Ванъ-Эйковъ. Самая миниатюрность рисунковъ внушаетъ еще больше удивленія своею микроскопическою оконченностью, давшою средства художнику дѣйствовать на зрителя миниатюрами, будто стѣнною живописью или алтарными образами большаго размѣра.

Хотя миниатюристъ пишетъ только религіозныя, и преимущественно евангельскія сцены, но никогда не забываетъ природы, любить ее и старается, сколько можно, точнѣе передать ея черты; обращаетъ вниманіе на перспективу, утварь, одѣянія, особенно на животныхъ, которыхъ рисуетъ не только анатомически вѣрно, но и умѣеть дать имъ характеръ и выраженіе. И еще болѣе того и другаго въ его человѣческихъ фигурахъ, изъ которыхъ каждую онъ умѣеть осмыслить и отлично сгруппировать съ другими. Религіозное воодушевленіе возводитъ его до представленія идеальной красоты; потому у него всѣ лица прекрасны, и юныя, и старческія; особенно удастся ему красота женская. Красоту онъ всегда соединяетъ съ мыслю о добольствѣ и здоровье. Потому всѣ святыя у него не только прекрасны, но и свѣжи и румяны лицомъ. Онъ не любить идеаловъ туманныхъ

и не понимает красоты условной, съ увядающими силами и съ поблекшимъ цвѣтомъ лица. Для него нѣтъ красоты выраженія безъ красоты формъ и безъ живости и свѣжести колорита. Идеаль святости опь видѣть въ красотѣ и юношеской свѣжести, какъ античный Грекъ лучшей эпохи процвѣтанія художествъ. Мадонна всегда у него прекрасна; юная ли, въ Благовѣщеніи, или въ зрѣлыхъ латахъ, въ событии Сопственія Св. Духа, даже въ Успеніи — она еще свѣжа и прекрасна, будто легко заснула, граціозно лежитъ на своемъ смертномъ одрѣ. Это релігіозное стремленіе изображать Богородицу въ идеалѣ красоты чешскій миніатюристъ раздѣляетъ съ Beato-Анджело Фьезолійскимъ. Христосъ младенецъ у него идеаль прелестнаго, цвѣтушаго здоровьемъ ребенка; Христосъ въ полномъ цвѣтѣ лѣтъ — идеаль прекраснаго молодаго человѣка. Но костюмы Богородицы и Христа — древніе, по древнехристіанскому и византійскому преданію. Богородица, которую онъ изображаетъ блокурою, у него постоянно въ синемъ верхнемъ платьѣ. На русые волосы ея, опь изящно налагаетъ золотую съ спицами коропу. Миніатюристъ, очевидно, вышелъ изъ школы, въ которой живопись развивалась сообща съ ваяніемъ. Миніатюры этой рукописи, какъ сказано, писаны внутри заглавныхъ буквъ. Самая буква, всегда съ довольно толстыми обводами, представляется какъ бы архитектурнымъ цѣльимъ: это будто зданіе, котораго колонны и своды наполнены скульптурными фигурами, между тѣмъ какъ внутренность святилища предоставлена изображеніямъ живописнымъ. Помѣстивъ живописное изображеніе, напримѣръ, Благовѣщенія, Рождества или Успенія, внутри буквы, миніатюристъ покрываетъ обводы и столбки самыхъ буквъ какою-нибудь одною краскою, — розовою, синеватою, зеленоватою, всегда жидкую и свѣтлою, и на ней, будто скульптуру, наводитъ фигуры, соотвѣтствующія барельефамъ и статуямъ на готическихъ порталахъ. Эти одноцвѣтныя, скульптурныя изображенія всегда находятся въ связи съ живописною миніатюрою, которую окружаютъ. Это — или ангели, въ молитвенномъ благоговѣніи присутствующіе при таинствѣ Обрѣзанія Господня, или ветхозавѣтный пророкъ съ одной стороны, и евангелистъ съ другой, торжественно созерцающіе Благовѣщеніе, о которомъ первый пророчествовалъ, а другой повѣствовалъ. Сверхъ того, вся буква, съ миніатюрою и съ скульптурными фигурами въ ея обводахъ, полагается на разукрашенномъ фонѣ, будто на коврѣ, и потомъ линіями, вѣтвями и другими арабесками соединяется она съ рисунками на поляхъ рукописи, по сторонамъ и внизу. По сторонамъ — это ярко разрисованные разными красками, по поясъ, пророки и апостолы, царь Давидъ, Соломонъ, помѣщенные, будто цвѣтки, на цвѣточныхъ чашечкахъ, па вѣткахъ и между листьями. На полѣ, обыкновенно внизу, иногда помѣщается,

по поясъ, съ молитвеннымъ выражениемъ, и самъ епископъ Иоаннъ, для котораго была писана эта рукопись. Внизу же находится иногда дополнение евангельской сцены, главный моментъ которой помѣщенъ внутри буквы. Такимъ образомъ изображено, напримѣръ, въ буквѣ Рождество Спасителя; въ обводахъ самой буквы, на синемъ фонѣ, будто въ небѣ, одноцвѣтные, синіе же ангелы, будто барельефъ; потомъ буква красивыми арабесками соединяется съ нижнимъ полемъ рукописи, гдѣ миніатюристъ дополняетъ свою мысль сценою, какъ ангель изъ облаковъ является пастухамъ. Въ этой нижней миніатюрѣ особенно много чувства природы въ изображеніи животныхъ. Тутъ стадо и двѣ собаки; подъ пригоркомъ козель съ бараномъ бодаются рогами, на пригоркѣ коза щиплетъ кустарникъ. Подобнымъ образомъ поклоненіе волхвовъ, писанное въ буквѣ, дополняется внизу листа сценою, какъ они собираются єхать на поклоненіе. Одинъ изъ нихъ съ собачкою, другой—энергическая фигура, въ смѣлой постановкѣ, съ напряженіемъ держитъ за узду заартачившагося коня поднимая его на ноги (чешскій миніатюристъ какъ будто изучалъ квиринальскіе колоссы), другой конь скромно щиплетъ траву; третій, между ними въ серединѣ, послушно стоитъ, уже готовый принять па себя всадника.

Описывать каждую миніатюру въ отдельности невозможно, по невыразимой ихъ красотѣ. Есть надежда, что фотографические снимки какъ съ этихъ, такъ и съ другихъ чешскихъ миніатюръ будутъ выставлены въ Москвѣ для публики, такъ какъ библиотекари—Врятако и Ганушъ имѣютъ намѣреніе по экземпляру этихъ фотографій прислать въ Москву и Петербургъ. Во всякомъ случаѣ позволяю себѣ коснуться нѣкоторыхъ миніатюръ этой рукописи, не съ тѣмъ чтобы исчерпать ихъ эстетическое достоинство, чѣмъ частію объяснить характеръ чешской живописи, частію указать образцы нашимъ иконописцамъ.

1) Передъ сидящимъ Царемъ Давидомъ стоять нѣсколько пѣвчихъ, отлично сгруппированные, и поютъ, разинувъ рты, и каждый, для своего тона, какъ будто различно открываетъ ротъ. Миніатюра вполнѣ напоминаетъ знаменитый образъ Валь-Эйковъ въ Берлинскомъ Музѣ.

2) Въ Благовѣщеніи, Господь Богъ, показываясь изъ облаковъ, держитъ въ рукахъ младенца Христа, или его душу, отъ которой исходитъ сияніе на Дѣву Марію.

3) Для нашихъ иконописцевъ особенно могутъ быть полезны миніатюры, изображающія Благовѣщеніе, Рождество, Обрѣзаніе, Сопствіе Св. Духа, но особенно Успеніе Богородицы. Композиція ихъ вполнѣ согласуется съ нашими иконописными преданіями, за самыми незначительными исключеніями. Но сколько природы, выраженія и красоты! Какъ разно-

образны характеры собравшихся около усопшей Богородицы апостоловъ, какъ выразительны каждого изъ нихъ печаль, скорбь, сътвованіе! Все оплакиваетъ усопшую, даже скульптурное изображеніе пророка па обводѣ буквы печально скрестило свои руки и склонило голову; сътуютъ и пророкъ и апостолъ, по поясъ изображенные на полѣ рукописи въ завиткахъ арабески.

4) Для характеристики нѣжной и выразительной чешской школы замѣчательна миниатюра съ муроносицами, пришедшими къ опустѣлому уже гробу Господню. На краю гроба сидить ангель и объясняетъ имъ чудесное событие воскресенія; и каждая изъ нихъ по своему выражаетъ свои ощущенія. Одна удивлена и поражена, будто слышитъ невѣроятное; другая съ вдохновеніемъ внимаетъ; третья умиленно склоняетъ голову; всѣ три составляютъ мастерскую группу, и всѣ три замѣчательно прекрасны.

5) Еще характеристичнѣе для чешской школы миниатюра, соответствующая тексту *Пѣсни Пѣсней* о любовномъ цѣлованіи. Извѣстно, что въ средніе вѣка мистическое богословіе и свѣтская поэзія проповѣдывали *обогатореніе любви*, богословіе — небесной, при посредствѣ любви земной или человѣколюбія; поэзія — любви земной, но очищенной отъ похоти, при посредствѣ стремленія къ любви идеальной, небесной. Чешскій миниатюристъ для этой, господствующей въ его время идеи о любви, не умѣлъ найти болѣе точнаго выраженія, какъ въ *любви материнской*, которую изобразилъ въ слѣдующей группѣ, необыкновенно граціозной и наивной. Сидитъ величавая и прекрасная Анна, мать Богородицы; на рукахъ у ней сидитъ сама Богородица — дѣвочка лѣтъ семи: прелестное, цвѣтущее созданіе! А у ней на колѣняхъ стоитъ младенецъ Христосъ, одною рукою обнимая ее, и другою лаская ея лицо.

Имя мастера этихъ превосходныхъ миниатюръ въ рукописи не означено. Но историки чешскаго искусства, Водель и Запъ называютъ его *Збыжекъ изъ Тротина*, на слѣдующемъ основаніи. Въ Пражскомъ Музѣѣ есть рукопись въ четвертку, подъ названіемъ *Missale ecclesiae Pragensis*, то-есть молитвенникъ, тоже XIV вѣка. Въ ней только двѣ миниатюры, по большаго размѣра, во всю страницу рукописи. На одной изображено Благовѣщеніе, и въ свиткѣ у архангела означенено имя живописца (*hoc Sbisco de Trotina p.,* то-есть *pinxit*), а другая, — Обрѣзаніе или Принесеніе Христа младенца во храмъ, во всемъ сходная съ миниатюрою того же сюжета въ знаменитой рукописи, *Liber Viaticus*, только что мною разобранной. Потому-то и эту послѣднюю приписывали Збыжку. Но при внимательномъ разсмотрѣніи, миниатюры ея несравненно выше работы Збыжка, котораго я позволяю себѣ назвать только ученикомъ того великаго мастера, который рисовалъ для Лютомышльскаго епископа Іоанна. Гораздо правдоподобнѣе мнѣніе

Запа, который сближает *Liber Viaticus* съ великолѣпнымъ *Миссалемъ* архіепископа Очко (\dagger 1380) находящемся въ ризицѣ Пражскаго Капитула, хотя и напрасно ту и другую рукопись приписываютъ Збыжку. Въ *Миссалѣ* архіепископа Очко та же благочестивая красота, соединенная съ вѣрнымъ натурализмомъ. Какъ, напримѣръ, много выраженія въ головахъ этого быка и этого лошака, которые, стоя надъ яслями, дружелюбно ласкаютъ новорожденнаго Христа, лежащаго въ ясляхъ. Быкъ осторожно прикасается своимъ рымомъ къ плечу новорожденнаго, а лошакъ усердно лижетъ его ножку. Іосифъ съ благочестивымъ вниманіемъ смотрить на эту необычайную сцену. Еще очевиднѣе средство этихъ обѣихъ рукописей между собою въ изображеніи упомянутой мною группы изъ Анны, Богородицы-дѣвочки и Христа-младенца, которою съ самыми незначительными измѣненіями украшены и *Миссалъ* архіепископа Очко.

VIII.

Къ XIV столѣтію относится рукопись Фомы Щитнаго, содержащая въ себѣ его нравственно-религіозные трактаты, въ четвертку, въ университетской библіотекѣ. Миніатюры ея носятъ на себѣ тотъ же характеръ цвѣтущаго периода чешской школы, то-есть натурализмъ, красоту, грацію и искреннее благочестіе. Упомяну еще о *Понтификаль*, писанномъ для архіепископа Штернберга, въ 1376 г. Имя миніатюриста Годикъ. Рукопись находится въ библіотекѣ Страговскаго монастыря въ Прагѣ. Между миніатюрами замѣчательна изображающая обнаженнаго Христа, съ слѣдами ранъ на тѣлѣ, явившагося стоящимъ на колѣняхъ архіепископу Штернбергу и самому Карлу IV. На миніатюрѣ современные портреты.

IX.

Въ Чешскомъ Музѣѣ есть пергаменный листъ, вѣроятно, изъ какой-нибудь рукописи. На немъ изображено сожженіе Гуса, миніатюра конца XV или начала XVI вѣка. Гусъ, въ длинной бѣлой рубашкѣ, съ обнаженною грудью, желѣзными цѣпями, прикованъ къ столбу. Палачи, съ обѣихъ сторонъ, вилами подгребаютъ подъ костеръ головы, усиливая пламя, изъ кото-раго выступаетъ мученическая, величавая фигура Гуса. На лицѣ его физическая боль умѣряется душевнымъ страданіемъ и терпѣливымъ упованіемъ мученика. Позади его и кругомъ многочисленное собраніе свидѣтелей казни и зрителей. Монахи разныхъ орденовъ рядами стоятъ, будто солдаты воинствующей католической церкви, напрасно приведенные на битву теперь

уже съ безвреднымъ еретикомъ. Эти солдаты, упитанные и жирные, какъ то тупо и бессмысленно смотрятъ на безчеловѣчную казнь. Но ихъ начальники гораздо смысленнѣе: суетятся и хлопочутъ, вступаютъ между собою въ одушевленный разговоръ, всѣ въ попыхахъ, даже и тѣ, которымъ отъ тучности тѣлесной приличнѣе было бы сидѣть за сытнымъ обѣдомъ. Но есть и натуры симпатической, только всѣ они изъ гражданъ, въ разнообразной толпѣ которыхъ миниатюристъ отлично умѣль перепробовать всѣ струны человѣческой симпатіи и состраданія, пачиная отъ равнодушія и пустаго любопытства до слабонервнаго плача и глубокой печали и тоски. Далѣе, позади этой многочисленной группы, окружающей казнь, єдутъ на коняхъ и воины, и кардиналы. Тамъ же виднѣется на копѣ и императоръ Сигизмундъ, сопровождаемый венгерскими гусарами. Еще далѣе — пригорки съ рощами и городъ, и наконецъ, на послѣднемъ планѣ, горы. Этотъ сюжетъ неоднократно повторяется въ миниатюрахъ, украшающихъ житія святыхъ и нотныя книги или канціоналы XVI вѣка; но пигдѣ онъ не трактуется съ такою глубиною мысли и съ такимъ поразительнымъ натурализмомъ, какъ въ этой миниатюрѣ Чешскаго Музея, которую нашимъ иконописцамъ можно взять за совершенѣйшій образецъ для представленія страданій мучениковъ. Миниатюристъ, очевидно, глубоко уважалъ Гуса, и съ религіознымъ благоговѣніемъ писалъ его мученіе. Но онъ не ограничился идею невинно-пострадавшаго. Чтобъ изображеніе мученія было осзательно, онъ вызвалъ всю страшную дѣйствительность, окружавшую сожженіе, и въ той же дѣйствительности искалъ себѣ утѣшенія въ сострадательныхъ личностяхъ, помѣщенныхъ среди жестокой и равнодушной толпы.

АРХЕОЛОГИЧЕСКАЯ ДРАГОЦЕННОСТЬ.

Въ одномъ изъ послѣднихъ засѣданій Общества Древне-Русскаго Искусства, чѣмъ при Московскому Публичномъ Музѣѣ, была представлена для разсмотрѣнія серебряная вещь самаго ранняго периода христіанскаго искусства, которая, по древности и высокимъ достоинствамъ первоначальнаго церковнаго стиля, ничего не имѣетъ себѣ равнаго въ коллекціяхъ Эрмитажа, Оружейной Палаты, Троицко-Сергіевой, Синодальной и другихъ ризницъ. Она замѣчательна и потому, что, будучи сдѣлана въ Россіи, и, безъ сомнѣнія, до принятія Русскими христіанской вѣры, найдена въ Сибири, на Березовыхъ Островахъ, гдѣ она была вырыта изъ земли. Въ прошломъ 1867 году на Ирбитской ярмаркѣ она была продана въ ломъ московскому купцу Корнилову вмѣстѣ съ другою серебряною утварью.

Это—сассанидской формы блюдце, около четверти въ діаметрѣ, въ сомъ до полутора фунта. Вѣроятно, церковный дискось, безъ надписей, но съ литыми и отчеканенными рельефными изображеніями, на внутренней сторонѣ; вѣнчанія—гладкая, съ гладкимъ же подношкомъ.

Рельефъ имѣетъ слѣдующее содержаніе. По сторонамъ четыреугольнаго креста, водруженаго на земномъ шарѣ, стоитъ по архангелу. Въ лѣвыхъ рукахъ оба они держать по жезлу, а правыя руки поднимаются съ открытыми ладонями, какъ бы въ молитвенномъ благоговѣніи ко кресту. Священное событие совершается въ раю, на что указываютъ четыре райскія рѣки, орошающія усыпаный цветами лугъ, на которомъ стоять архангелы по сторонамъ креста.

Главныя соображенія о высокомъ достоинствѣ и древности этого произведенія, предложенные въ засѣданіи Общества, слѣдующія:

Во первыхъ крестъ. По самому древнему начертанію, онъ четвероконечный, а не позднѣйшій, восьмиконечный. Сверхъ того, онъ безъ распятаго Спасителя, и украшенный геммами и драгоценными каменьями (разу-

мъется, въ подражаніе, воспроизведенными изъ серебра). Изображеніе подобнаго креста встрѣчается въ IV вѣкѣ, на знаменитомъ саркофагѣ, извѣстномъ подъ именемъ саркофага Проба и Пробы. Въ натурѣ такой же четвероконечный крестъ съ камеями и драгоценными каменьями, принадлежавшій Галлѣ Плацидіи, V вѣка, доселе сохраняется въ Брешіанскомъ музѣ. Впрочемъ, по некоторымъ подробностямъ, и именно по украшеніямъ перлами, крестъ нашего дискоса сближается съ крестомъ IX вѣка, на миниатюрѣ греческой рукописи Григорія Богослова, въ Парижской публичной библіотекѣ.

Вовторыхъ, земной шаръ, на которомъ водруженъ крестъ. Такой шаръ съ крестомъ держитъ въ правой руکѣ ангелъ на барельефѣ Британскаго музея, IV или V вѣка, изданномъ въ снимкѣ Арунделевымъ Обществомъ. На сказанной миниатюрѣ Григорія Богослова крестъ тоже на шарѣ.

Втретиыхъ, архангелы. Они изображены въ ихъ первоначальномъ типѣ и въ древнѣйшемъ костюмѣ, а не въ византійскомъ, какъ они являются въ памятникахъ X вѣка, напримѣръ, на крестѣ Константина Багрянороднаго и Романа, нынѣ находящемся въ Лимбургскомъ соборѣ. Византійскіе ангелы X вѣка въ узкихъ, не изящныхъ одеждахъ, хотя и украшенныхъ безвкуснымъ великолѣпіемъ. Что же касается до архангеловъ нашего дискоса, то они одѣты въ широкомъ античномъ одѣяніи, которое драпируется широкими складками, и вообще во всемъ сходны съ костюмомъ ангела на упомянутомъ рельефѣ IV или V вѣка въ Британскомъ музѣ: такие же кудрявые волосы, украшенные діадимой, но еще безъ тороковъ или ленточекъ, которыя, по правиламъ византійско-русской, уже позднѣйшей иконоискусства, должны развѣваться около ушей ангельской головки. На ногахъ такія же сандалии; въ рукахъ держать по такому же точно жезлу, еще безъ креста, а только съ шариками по обоимъ концамъ. Сверхъ того, туники архангеловъ на дискосѣ украшены широкими полосами или токами, которыя по обѣ стороны отъ плечъ идутъ до самаго подола: подробность, обыкновенно встрѣчающаяся въ костюмѣ катакомбъ и раннихъ мозаикъ, и по преданію удерживаемая въ византійской и русской иконописи до XII вѣка, но вообще очень рѣдкая въ произведеніяхъ скульптурныхъ. Наконецъ, особеннаго вниманія заслуживаютъ раскрытыя ладони правыхъ рукъ обоихъ архангеловъ. Точно также именно молятся или благословляются разпяты священныя личности на многихъ памятникахъ церковнаго искусства отъ раннихъ временъ и до VII вѣка. Это, безъ сомнѣнія, остатокъ первобытной христіанской молитвы съ распростертymi обѣими руками, какъ это обыкновенно встречается въ живописи и скульптурѣ катакомбъ. Архангелы на дискосѣ простираютъ только правыя руки, потому что лѣвые заняты жезломъ.

Вчетвертыхъ, райскія рѣки. Хотя встречаются они и въ памятникахъ позднѣйшихъ, но принадлежать къ древне-христіанскимъ сюжетамъ. Такъ напримѣръ, на упомянутомъ саркофагѣ Проба и Пробы IV вѣка, изъ горы, на которой стоитъ Спаситель съ крестомъ въ рукѣ, изливаются четыре райскія рѣки.

Что касается до общаго состава всего рельефа на дискосѣ, то онъ вполнѣ соответствуетъ мозаичнымъ изображеніямъ V и VI столѣтій, чѣмъ можно видѣть изъ слѣдующаго сличенія съ мозаиками въ древнѣйшихъ храмахъ Равенны (по изданию Чампини *Vetera monumenta*).

Въ храмѣ Михаила Архангела, 545 года, точно также изображены архангелы по сторонамъ Спасителя съ крестомъ II, 63.

Въ храмѣ Св. Виталія, 547 г., вместо того, между двумя архангелами Спаситель возсѣдаєтъ на земномъ шарѣ. II, 67.

Точно также, въ храмѣ Св. Агаты, 400 г., Онъ возсѣдаєтъ между двумя архангелами, только на престолѣ. I, 184.

Замѣчательно, что архангелы на равенскихъ мозаикахъ тоже съ жезлами въ лѣвыхъ рукахъ и съ раскрытыми ладонями рукъ правыхъ. Сверхъ того, на этихъ мозаикахъ надписями обозначено, что это именно архангелы — Гавріилъ и Михаилъ.

Чтобы въ точности понять соотвѣтствіе между нашимъ дискосомъ и этими мозаиками, или, лучше сказать, тождество между ними, надоѣно себѣ припомнить, что по древне-христіанской символикѣ крестъ служилъ символомъ Иисуса Христа и замѣнялъ собою Его изображеніе. Разительный примѣръ этого можно видѣть на мозаикѣ равенского же храма Св. Аполлонія, 567 года, изображающей Преображеніе Господне, на которой между Монсеемъ и Иліею преобразившійся Спаситель представленъ въ вѣдѣ креста. II, 81.

Такимъ образомъ, по смыслу древнехристіанского искусства, оказывается вполнѣ одно и то же, чѣмъ крестъ между архангелами, какъ на нашемъ дискосѣ, чѣмъ Спаситель, какъ на мозаикахъ равенскихъ. Точнѣйшее сближеніе съ нашимъ памятникомъ предлагается, слѣдовательно, мозаика въ храмѣ Св. Виталія, потому что представляетъ Христа на земномъ шарѣ.

Въ заключеніе этихъ сближеній, въ засѣданіи Общества была представлена фотографическая копія съ одной камеи VI вѣка, хранящейся въ собраніи христіанскихъ древностей въ Парижской публичной библіотекѣ. На этой камеѣ, по особенно счастливой случайности, находится именно точно такое же изображеніе, какъ и на дискосѣ, то-есть, архангелы по сторонамъ креста, водруженного на земномъ шарѣ, и внизу изливаются четыре райскія рѣки.

Судя по всѣмъ вышеприведеннымъ даннымъ, члены Общества Древне-Русского Искусства пришли къ тому заключеню, что хотя нѣкоторыя изъ примѣтъ высокой христіанской древности могли бы по преданію повториться и въ памятникѣ значительно позднѣйшемъ, но совокупность ихъ всѣхъ вмѣстѣ неоспоримо говоритъ въ пользу очень ранняго происхожденія представленнаго въ Общество на разсмотрѣніе дискоса. Сближеніе съ памятниками древне-христіанского искусства свидѣтельствуетъ о первобытности изображенаго на немъ сюжета, а сходство съ равенскими мозаиками указываетъ на его ранній византійскій стиль, еще неискаженный эпохой иконоборства: такъ что приблизительно можно опредѣлить время происхожденія этого замѣчательнаго памятника, по малой мѣрѣ, не позднѣе IX столѣтія. Гдѣ было сдѣлано это произведеніе — вопросъ оставшійся въ засѣданіи Общества не решеннымъ; но во всякомъ случаѣ, гдѣ бы оно ни было сдѣлано, въ Византіи, Равенкѣ, или гдѣ въ другомъ мѣстѣ, па Востокѣ или на Западѣ высокія достоинства и ранняя эпоха его происхожденія не подлежатъ сомнѣнію.

Желательно было бы, чтобы знатоки дѣла подвергнули этотъ памятникъ еще болѣе подробному разсмотрѣнію.

У г. Корнилова эта драгоцѣнность приобрѣтена покупкой за 125 рублей московскимъ купцомъ Николаемъ Алексѣевичемъ Сиротининымъ, у котораго находится она и до сихъ поръ въ его небольшой коллекціи древностей.

ДОГАДКИ И МЕЧТАНИЯ О ПЕРВОБЫТНОМЪ ЧЕЛО- ВѢЧЕСТВѢ.

Первобытная история человечества съ точки зрения естественного развитія самой ранней его духовной жизни (Die Urgeschichte der Menschheit mit Rücksicht auf die natürliche Entwicklung des frühesten Geisteslebens). Отто Каспарп, доцента Гейдельбергского университета. Въ 2-хъ томахъ, 372 и 469 стр. Лейпцигъ. 1873 года.

Намѣреніе знакомить читателей *Русскаго Вѣстника* съ текущею литературовъ по сравнительному изученію народнаго быта и поэзіи ставить меня въ необходимости время отъ времени прерывать нить изложенія въ ряду статей помѣщаемыхъ мною въ этомъ журналь¹⁾, и возвращаться къ школамъ и направленіямъ науки мною уже разсмотрѣннымъ, когда на то вызываетъ какая-нибудь новая книга, о которой хотѣлось бы поговорить. Чтобы не нарушать принятой мною системы, я нашелъ удобнымъ выдѣлять подобные эпизоды, къ какимъ должна относиться и предлагаемая статья, имѣющая своимъ предметомъ любопытное сочиненіе гейдельбергскаго профессора.

Вообще надобно замѣтить что сравнительное изученіе народностей, несмотря па массу лингвистическихъ и археологическихъ подробностей въ него входящихъ, имѣеть для изслѣдователя и его читателей одинаковую выгоду съ тѣми знаніями, которыя начинаются отъ самаго простаго и общедоступнаго и послѣдовательно восходятъ къ болѣе сложному и труднѣйшему. Точкой отравленія для сравнительнаго изслѣдованія можетъ быть любая подробность, хорошо знакомая всѣмъ въ окружающемъ нась народномъ быту, напримѣръ, свадебная пѣсня, дѣтская игра или святочное гаданіе, и затѣмъ наше собственное и родное, съ малыхъ лѣтъ намъ па-

1) *Русск. Вѣстн.* 1872 № 10, 1873 №№ 1 и 4-й.

мятное наука сближаетъ съ цѣльми рядами другихъ сходныхъ съ нимъ явленій у разныхъ народовъ и въ разныя времена, и изъ этихъ сближеній извлекаетъ результаты для познанія не только разныхъ народностей и ихъ взаимныхъ отношеній, но и вообще духа человѣческаго, какъ онъ оказывалъ себя на раннихъ ступеняхъ своего развитія. Достаточно сколько-нибудь интересоваться народнымъ бытомъ, хотя бы только своей родной земли, чтобы безъ особеннаго напряженія своему вниманію войти въ область сравнительныхъ изслѣдованій: Для читателя-неспеціалиста знакомая ему подробность изъ народныхъ вѣрованій и преданій, въ средѣ которыхъ слагался и его собственный національный типъ, всегда будетъ центромъ, отъ котораго будутъ исходить радиусы сравнительныхъ выводовъ, имѣющихъ своею задачею расширить интересъ къ бытовой подробности, болѣе или менѣе знакомой, до необозримаго круга сродства чуть ли не всего человѣческаго рода. Ученые пытались группировать такія подробности въ искусственную систему, но безуспѣшно, потому что наука стоитъ еще на той ступени своего молодаго возраста, когда на разработку подробностей, каждой по одиночкѣ, расходуются всѣ лучшія силы изслѣдователей, такъ что сквозь массу работъ по этому предмету не видать еще того свѣтлого простора, который необходимъ для правильнаго распределенія частностей въ ихъ взаимномъ отношеніи, чтобы потомъ можно было отсюда сдѣлать общій выводъ и положить его въ основу цѣлой системы.

Финны и Латыші любятъ уподоблять свою пѣсню клубку нитокъ¹⁾. Дѣйствительно, народное преданіе — это клубокъ, туго намотанный, но съ нитями уже порванными. За который конецъ нитки ни возмись, она тянется и развертываетъ клубокъ, но вдругъ порывается. Надобно искать конецъ другой нитки, и опять та же неудача дотянуть ее, чтобы размотался клубокъ до самой сердцевины своей, куда не касалась еще ничья рука, не заглядывала ни чей глазъ. Точно такъ и изслѣдованіе о народности можетъ быть начато съ любой подробности, будь то причитаніе невѣсты идущей подъ вѣнецъ или былина обѣ Ильѣ Муромцѣ: каждая подробность, какъ одна изъ порванныхъ нитокъ клубка, ведетъ внутрь народной жизни, основной зародышъ которой ускользаетъ отъ изслѣдователя каждый разъ какъ только онъ доходитъ до извѣстной глубины, стремясь къ завѣтной сердцевинѣ этого мудренаго клубка.

Впрочемъ, уже въ самыхъ свойствахъ человѣческаго ума неугомонная

1) См. въ моихъ *Историч. Очерк.* I, 416. Латышка поетъ: «Бывъ молода и пася стадо, я наматывала клубокъ пѣсень. Уходя къ чужимъ соплеменникамъ, я разматывала клубокъ». Собраніе Латышскихъ пѣсень г. Бризвемніяка въ *Сборнике антропологическихъ и этнографическихъ статей*, кн. 2-я, стр. 23. Москва 1873 года.

пытливость, которая не даеть остановиться на полудорогѣ и торопить изслѣдователя впередъ, заманивая предположеніями тамъ гдѣ опытъ и наблюденія отказываются служить проводниками. И чѣмъ менѣе догадливоѳ остроуміе стѣсняетъ себя мелочами специальной работы, чѣмъ болѣе облегчаетъ себя отъ груза ученыхъ матеріаловъ, тѣмъ менѣе замѣчается ихъ недочетъ въ своихъ выводахъ и обобщеніяхъ, тѣмъ смылѣе бросается въ предположенія и тѣмъ скорѣе рѣшается строить систематическую теорію, заботясь не о прочности зданія, а объ архитектурной его гармоніи и убранствѣ, состоящемъ въ новизнѣ блистательныхъ взглядовъ. Частности, разработанныя копотливымъ труженичествомъ, доселѣ одна отъ другой оторванныя, будучи вмѣстѣ сдвинуты смылою рукой, являются въ новомъ освѣщеніи, недосказанныя откровенія народныхъ преданій, временемъ и забвениемъ остановленныя на нолусловѣ, развертываютъ свои таинственные свитки и прочитываются сполна, и наконецъ все это разнообразіе бытовыхъ мелочей езъ народностяхъ цѣлаго земнаго шара, размѣщенное по клѣткамъ систематической канвы, съ одного уже взгляда является стройнымъ цѣльимъ, въ которомъ тысячи подробностей складно группируются въ соотвѣтственныя другъ другу массы, подобно тому какъ воздухоплаватель обозрѣваетъ на сотни верстъ кругомъ горы, лѣса, реки, озера, города и деревни, будто на географической картѣ. Сказать, что такія болѣе или менѣе верхоглядныя теоріи могутъ вредить наукѣ, значило бы не имѣть вѣры въ прочныя основы самой науки и въ ея здоровую живучесть: напротивъ того, поверхностное обобщеніе сравнительного изученія народностей, еще такъ недавно ставшаго наукой, будучи критически проѣрено, можетъ принести ей не малую пользу, выставивъ на видъ все существенное что успѣла она уже выработать въ недолгій срокъ своего молодаго возраста. Да и вообще предположенія въ ученомъ дѣлѣ, какъ бы они несбыточны ни казались, всегда вносятъ въ работу новую силу, возбуждающую и освѣжающую, и хотя бы они и пали предъ судомъ фактovъ, все же самимъ паденiemъ своимъ проложатъ они дорогу къ новымъ взглядамъ и къ болѣе основательнымъ соображеніямъ.

I.

Въ послѣднее время, въ литературѣ сравнительной науки, стали являться попытки къ систематическому обозрѣнію первобытной исторіи человѣчества, первобытнаго сродства, первобытной культуры, въ связи съ обозрѣніемъ народнаго быта, какъ древняго и вообще исторического, такъ и современного намъ, поскольку въ этомъ послѣднемъ остались слѣды его ранней формациі. Открытия такъ-называемой до-исторической археологии,

добываемыя въ курганахъ, пещерахъ или въ свайныхъ постройкахъ, рассказы путешественниковъ о дикаряхъ Старого и Нового Свѣта, миѳологические и бытовые памятники цивилизаций древняго міра, восточного и западнаго, наконецъ безчисленные сборники народныхъ преданий и сказаний современныхъ намъ народностей всего земного шара — таковъ разнообразный и разнородный материалъ, которымъ приходится пользоваться для этихъ общихъ обозрѣній. За разнохарактерностью массы свѣдѣній требующихъ специального знакомства съ каждымъ изъ ихъ отдельовъ, авторамъ ничего иного не остается какъ компилировать чужія работы, обобщая ихъ съ точки зрѣнія философской, по теоріи такъ-называемой *народной психологии*, воздѣлываемой преимущественно школою этнографовъ. Не чувствуя призванія ни къ сравнительной лингвистикѣ, ни къ древней Филологіи, они больше наклонны къ наукамъ естественнымъ, по связи этнографіи съ зоологіею, и съ точки зрѣнія *позитивной философіи* хотятъ проложить новые пути для познанія какъ духа человѣческаго вообще, такъ и исторического развитія его проявленій въ религіи, поэзіи, искусствѣ, нравахъ и обычаяхъ. Съ одною изъ такихъ попытокъ, не давно вышедшую въ свѣтъ, я и хочу познакомить читателя, какъ потому что она шире и смѣлѣе другихъ подобныхъ ей обнимаетъ вопросъ и предрѣшаетъ многія научныя задачи, такъ и потому что, будучи сдѣлана преподавателемъ въ одномъ изъ германскихъ университетовъ, уже по самому положенію автора не можетъ не обратить на себя вниманія. Это сочиненіе доцента Гейдельбергскаго университета г. Каспари, подъ заглавиемъ: *Первобытная история человѣчества съ точки зрѣнія естественного развитія самой ранней его духовной жизни*, въ двухъ объемистыхъ томахъ, съ рисунками миѳологическаго, бытоваго и зоологическаго содержанія, съ портретами разныхъ знаменитостей, между прочимъ Дарвина, и съ картою предполагаемаго вида земного материка въ одинъ изъ его допотопныхъ періодовъ.

По одному уже заглавію и внешнему виду изданія можно судить о томъ необъятномъ пространствѣ на которомъ авторъ сооружаетъ колоссальное зданіе своей сравнительной системы. Это все человѣчество, и не только въ томъ видѣ какъ оно открывается при самомъ первомъ разсвѣтѣ его исторической жизни, но и въ тѣхъ таинственныхъ его судьбахъ, которыми оно сливаются искони вѣковъ съ исторіею допотопныхъ формаций всего земного шара и съ первичными зарожденіями на немъ животной жизни. Во времена романтическихъ увлеченій національною стариной, Яковъ Гриммъ вызывалъ свои миѳологические и эпические идеалы изъ родныхъ лѣсовъ Арминіи и Тацитовой Германіи, и, поклоняясь богамъ скандиnavскаго Асгарда, вмѣстѣ съ тѣмъ воздавалъ почести своимъ завоеватель-

пымъ предкамъ. Великій германистъ хорошо зналъ цѣну сравнительнаго метода, но всегда возвращалъ своихъ читателей съ далекихъ путей его на родную почву своей Германіи, въ томъ убѣжденіи, которое не разъ онъ высказывалъ, что природа повсюду въ равной мѣрѣ разсѣяла свои творческія сокровища, и что только тотъ искренно любить ее, кто не гоняется за величественными картинами Альпійскихъ горъ или италіянскихъ береговъ Средиземного моря, а умѣеть постигнуть ся неистощимыя красоты, любуясь съ порога своего дома на родныя поля и рощи, въ которыхъ съ дѣтскихъ лѣтъ знакомъ каждый холмикъ и каждая тропинка. Школа этнографическая, которая въ настоящее время все больше и больше забираетъ силу въ сравнительной наукѣ, расширяетъ ландшафтъ до необозримыхъ размѣровъ, приглашая читателя странствовать изъ одной части свѣта въ другую, съ береговъ Тигра и Евфрата въ Южную и среднюю Африку или къ краснокожимъ Американцамъ, и вмѣстѣ съ этнографомъ Бастіаномъ¹⁾ нанизывается безконечныя нити этнологическихъ фактовъ на потребу будущимъ изслѣдователямъ, или въ лицѣ Англичанина Тейлора²⁾ разсудительно наблюдаетъ нравы и обычаи народовъ какъ куріозныя окаменѣлости собраныя въ музеѣ, или наконецъ, какъ авторъ разбираемой мною книги, въ потемкахъ первобытнаго броженія творческихъ силъ, вмѣстѣ съ Дарвиномъ, выводить человѣка изъ звѣриныхъ стадъ, и на смутномъ, туманномъ ландшафтѣ хаоса, который представляется мнѣ въ родѣ того какой изобразилъ Айвазовскій для цапы Григорія XVI, гагантскими письменами начертываетъ идущія въ необозримую даль сравнительныя параллели.

Авторъ начинаетъ теорію Дарвина о развитії видовъ животнаго царства въ борьбѣ за существованіе. Изъ собственной выгоды, ради защиты отъ враговъ и для добыванія пищи животныя собираются въ цѣлья общины, какъ муравьи или пчелы, въ стада и стаи, какъ звѣри и птицы, и совокупными силами противостоять гибели въ борьбѣ за бытіе. Человѣческая природа, въ которой соединяется общительность обезьяны съ жестокостью хищнаго звѣря, слѣдуетъ тому же закону. Въ такой же борьбѣ за существованіе образовалось людское племя, которое страшнымъ физическимъ средствамъ своихъ враговъ должно было противоставить ловкость, хитрость и умѣніе, послужившія зерномъ для дальнѣйшаго развитія этой по-

1) *Der Mensch in der Geschichte*, въ 2-хъ томахъ; *Beiträge zur vergleichenden Psychologie*, потомъ въ журналѣ *Zeitschrift für Ethnologie*, который издается этотъ ученый вмѣстѣ съ Гартманномъ, съ 1869, его же статьи: *Das Thier in seiner mythologischen Bedeutung.—Die Vorstellungen von Wasser und Feuer* и др.

2) Въ текущемъ году вышелъ на русскомъ языке 2-й томъ, въ которомъ оканчивается капитальное сочиненіе этого знаменитаго ученаго о *Первобытной культурѣ*.

роды. Зародыши общественной и какъ бы государственной жизни, къ которой инстинктивно стремятся животныя въ своихъ стадахъ и стаяхъ, открываются въ замѣчательномъ развитіи подробностей еще на низшей ступени животной жизни, въ такъ-называемомъ пловучемъ государствѣ *идромедузы*, рисунокъ которой авторъ приложилъ къ книгѣ, чтобы нагляднѣе познакомить своихъ читателей съ рабочимъ, воинскимъ, владѣтельнымъ или завѣдывающимъ и другими классами и сословіями, которые гармонически слагаются въ одно цѣлое въ этомъ неразвитомъ зачаткѣ государственной жизни, принявшиемъ причудливую форму красивой гирлянды изъ цветовъ, бутоновъ и листьевъ. При этомъ зоологическая наблюденія приводятъ автора къ соображеніямъ, что формы централизованныя стоять выше союзовъ Федеративныхъ, и какъ въ царствѣ животныхъ породы съ развитою головой совершающіе безголовыхъ, такъ и конституціонная монархія имѣеть преимущество предъ республикою, но идеальное и истинное государство должно быть ни слишкомъ централизовано, ни слишкомъ Федеративно, и чтобы избѣгнуть той и другой крайности, должно оно быть построено на конституції и правильномъ раздѣленіи труда (I, стр. 86 — 87). Въ борьбѣ за существованіе противъ свирѣпства дикихъ звѣрей люди очень рано должны были образовать между собою самый тѣсный семейный союзъ, послужившій зерномъ для первоначальной государственной формы, въ которую немедленно долженъ быть сложиться этотъ союзъ ради общей пользы, какъ для своего прокормленія и вообще благосостоянія, такъ и для охраненія себя отъ враговъ и напастей. Съ одной стороны беззащитность человѣческаго дѣтства, значительно болѣе продолжительного нежели дѣтство прочихъ животныхъ, должна была развить въ человѣкѣ чувство зависимости и влеченія къ ближнему, а съ другой борьба за существованіе естественно послужила къ развитію мужества, отваги и стойкости, къ качествамъ, которыми должны были нѣкоторые избранные выступить изъ среды своей братіи. Такъ образовалась въ нѣкоторомъ смыслѣ аристократія мускульной силы и кулачного права, что въ свою очередь должно было повести къ соперничеству между силачами, и междуособie должно было повершиться побѣдою одной богатырской личности надъ всѣми другими. Вожаки — уже въ самой природѣ животныхъ инстинктовъ, и какъ мирныя стада овецъ послушно идутъ за передовымъ барапомъ, такъ и толпа людей скрѣпляетъ свой союзъ новыми узами въ безусловной покорности вождю, соединившей въ себѣ рабское подданство съ чествованіемъ выше всякой мѣры, доходившимъ до обожанія.

Теорія о полнотѣ и совершенствѣ грамматическихъ формъ древнѣйшаго языка по психологическому ученію автора не выдерживаетъ критики, потому что эта теорія основана на изученіи языковъ развитыхъ уже исто-

рическою цивилизацієй, тогда какъ первобытный человѣкъ, окруженный дикими звѣрями и при своихъ узкихъ животныхъ потребностяхъ, долженъ былъ подчиняться другимъ законамъ. Животный инстинктъ самосохраненія— вотъ точка отправленія его дѣятельности. Только съ этой одной стороны природа могла производить толчки на его первы. Ему не было дѣла ни до неба со свѣтилами, ни до грозы съ бурею, ни до дневнаго свѣта и почной темноты, поскольку все это не касалось его животной жизни. Потому о воззрѣніяхъ на природу не можетъ быть и рѣчи въ первобытномъ языке, равно какъ и о словахъ звукоподражательныхъ, соответствующихъ грому, вѣтру и другимъ явленіямъ природы. Первобытный человѣкъ выражался или жестами и междометіями, или, будучи окружены звѣрями и въ ихъ сожительствѣ, подражая имъ кричалъ позвѣриному. Начальпые звуки человѣческой рѣчи были не слова означающія тотъ или другой предметъ, то или другое дѣйствіе, а вскрикиванья, которыми онъ сопровождалъ свои ощущенія и движенія, подобно тому какъ рабочіе всѣ вдругъ вскрикиваютъ когда поднимаютъ тяжесть. Однако, по особенностямъ своего организма, человѣкъ рано долженъ былъ превзойти прочихъ животныхъ въ звѣрообразныхъ начаткахъ своего языка. Недостатокъ въ прирожденныхъ орудіяхъ для борьбы съ дикими звѣрями долженъ былъ вывести человѣка очень рано изъ четвероногаго состоянія и развить въ немъ цѣпкость, ловкость и силу рукъ для подъема тяжестей въ борьбѣ за существованіе. Выпрямившись такимъ образомъ, онъ облегчилъ себѣ болѣе свободное и тонкое дыханіе и получилъ способность къ членораздѣльнымъ звукамъ человѣческой рѣчи, дополняемымъ жестикуляціею рукъ, освободившихся наконецъ отъ своего первоначальнаго назначенія переднихъ ногъ. Все же сначала люди пробавлялись только междометіями да звѣриными крикомъ, пока подъ главенствомъ своего вождя не стали послушно усвоивать себѣ именно его собственныя вскрикиванья, и примѣчая къ чему онъ ихъ относитъ, и сами стали выражать имъ то же самое. Такимъ образомъ известные звуки были прочно соединены съ тѣми предметами и дѣйствіями, которые по привычкѣ стали означать ими. Безусловный авторитетъ вождя и главы первоначальнаго людскаго племени наложилъ авторитетную силу и на единство людскаго говора въ общемъ признаніи и принятіи его всѣми и каждымъ. Въ отношеніи государственномъ языкъ послужилъ повою связью для тѣснѣйшаго союза первобытной общины, съ точки же зренія духовнаго развитія онъ воспиталъ и укрѣпилъ память, пріучивъ называть тѣми же звуками тѣ же предметы, и проложилъ путь къ общимъ понятіямъ. Впрочемъ, такъ какъ животная жизнь первобытнаго человѣка ограничивалась самымъ тѣснымъ кругомъ потребностей семейнаго и общиннаго быта, то не могъ быть много-

числень и запасъ первоначальныхъ словъ, между которыми для примѣра авторъ указываетъ па названія отца, матери, брата, сестры, дитяти, вождя, дяди, родоначальника: «и дѣйствительно, продолжаетъ онъ, такіе предметы какъ мужъ, старикъ, жена, девица, мальчикъ и т. п. тѣмъ легче могли напечатлѣться въ памяти звуковъ и стать общепонятными для всѣхъ звукоподражаніемъ, что сами эти существа по своему природному голосу уже рѣзко другъ отъ друга отличаются» (I, 169—170).

Первоначальное племя людей жило де въ одной общей родинѣ, откуда по размноженіи, вслѣдствіе борьбы за существованіе, слабѣйшія породы, будучи прогоняемы, должны были выселяться въ новыя страны, преимущественно на востокъ, причемъ въ главномъ становищѣ первобытнаго развитія особенно упорна была борьба племенъ кавказскихъ съ африканскими; древнейшимъ же поприщемъ доисторическихъ событий и центральнымъ пунктомъ въ исторіи психологического развитія народовъ должны быть признаны южная Азія и восточная Африка. Съ отвагою физической силы человѣкъ рано соединилъ способность къ рукодѣлью, которое столько же ему помогло въ борьбѣ съ врагами, усовершенствуя орудія для битвы и защиты, сколько, вмѣстѣ съ даромъ слова, служило къ дальнѣйшему развитію, ранніе слѣды котораго открываются уже въ раскопкахъ такъ-называемаго каменнаго вѣка, когда люди селились въ пещерахъ и въ свайныхъ постройкахъ. Могилы относящіяся къ эпохѣ мамонта свидѣтельствуютъ намъ, что люди этого вѣка уже чтили своихъ покойниковъ погребеніемъ, вѣроятно, въ сидячемъ положеніи, какъ значится на рисункѣ кельтской могилы (345 стр. I т.), кладя въ могилу пищу для покойника, а также его оружіе и украшенія; сверхъ того они знали уже употребленіе огня.

Таковы начала и основанія, па которыхъ въ слѣдующихъ за тѣмъ главахъ авторъ строить свою теорію о первобытной религії и міѳології въ связи съ бытомъ и историческимъ развитіемъ народностей. Еслибы онъ къ этимъ началамъ съ особеннымъ ударениемъ не возвращался и потомъ при всякомъ случаѣ, даже не всегда кстати, то всѣ эти мечтатія о первобытномъ человѣкѣ, котораго никто не знаетъ и знать не можетъ, слѣдовало бы объяснить не болѣе какъ обычною пѣкоторымъ философствующимъ умамъ замашкой педантскаго систематизма о всякомъ предметѣ пачинать рѣчь съ самаго начала, хотя бы это было вовсе ненужно и невозможно. Этнографъ и психологъ очевидно увлекся счастливою мыслью построить науку о народности на пѣкоторыхъ результатахъ добытыхъ для этого предмета естественными науками, и методъ этихъ наукъ думалъ приложить къ такому же точному ученію о психології, которое должно быть положено въ основу теоріи о религії, міѳѣ, поэзіи и вообще всей духовной дѣятель-

ности человѣка. Но какъ бы хороша ни была мысль сама въ себѣ, годность ея опѣнивается въ исполненіи. Читатель видѣть самъ, до какой степени вся эта пустопорожняя, дѣтская игра въ первобытнаго человѣка далека отъ точнаго метода положительныхъ наукъ, давно уже приложеннаго въ сравнительной наукѣ къ лингвистикѣ и теперь съ новыми успѣхами прилагаемаго къ работамъ этнологическимъ, какъ это можно видѣть изъ послѣдняго сочиненія Тейлора. Въ старину гѣмецкіе метафизики любили строить свои эстетики и философіи природы и человѣка на отвлеченныхъ формулахъ вѣнчанаго и внутренняго или положительнаго и отрицательнаго, и въ эти пустыя рамки вмѣщали все что ни придетъ имъ въ голову. Психологъ нашего времени, думая создать нечто новое, идетъ по той же избитой колѣ, и сверхъ того еще обманываетъ и себя и читателей, выдавая за конкретную, осознанную личность первобытнаго человѣка такую же непрѣdstную величину, какъ и разныя трансцендентальности старинной метафизики, такую же пустопорожнюю форму, въ которую можно вложить что угодно, такъ что, читая сотни страшилъ этой любопытной книги съ безпрестанными ссылками на авторитетъ первобытнаго человѣка, если только не принять на вѣру, что авторъ лично знакомъ съ этою интересною особой, просто становится наконецъ совсѣмъ произносить самое имя *первобытный человѣкъ* (*Urmensch*), когда изъ него дѣлаютъ самое жалкое огородное пугало, какой-то шутовской макекент, на которомъ, за неимѣніемъ ничего дѣльнаго, безъ разбору навѣшено всякаго ненужнаго хламу и отрепья. Капитальный недостатокъ книги г. Каспари состоятъ не въ томъ, что онъ сблизилъ зоологію съ наукой о языкахъ и міоологии; почему было бы и не сблизить, еслибы представились къ тому резонные доводы? — а въ томъ, что общая держаться положительнаго метода естественныхъ наукъ и многократноувѣряя въ томъ читателей, вмѣсто того громоздить онъ предположенія на предположенія и пускается въ такія мечтания, которымъ и конца не видать въ темной глубинѣ первобытныхъ вѣковъ міротворенія. Эта такая зыбкая почва, на которой нельзя утвердить никакого практическаго положенія для ученой повѣрки. Тутъ неѣсть мѣста для учепаго спора, паконецъ неѣсть мѣста и для самой науки. Авторъ разсуждаетъ обѣ языки, но не о томъ который знаетъ сравнительная лингвистика по памятникамъ письменности и устнымъ говорамъ и нарѣчиямъ, а о томъ, который когда-то могъ быть, и котораго теперь уже неѣть, авторъ подробно характеризуетъ племена людей, но не тѣ которыя знаетъ исторія и этнографія, а тѣ которыя могли бы образоваться еслибы человѣкъ ходилъ на четверенькахъ. Можетъ быть во всемъ этомъ много изобрѣтательности и фантазіи, но какая же тутъ положительность метода, какая тутъ наука? Фантазерство философствующее о небывальщинѣ обуз-

дать положительностью историческихъ и этнографическихъ фактовъ нельзя, потому что есть предѣль, дальше которого исторія и этнографія идти не могутъ. Лингвистика знаетъ этотъ предѣль въ языкѣ, какъ суммъ всего предшествующаго доисторического развитія народовъ, и изъ этого древнѣйшаго памятника извлекаетъ данныя для исторіи предшествовавшей ему эпохи; но первобытный человѣкъ г. Каспари стоитъ далеко по ту сторону этого предѣла, и какъ призракъ манитъ воображеніе на необозримое поле всевозможныхъ гаданій; потому что психологъ не вѣритъ указаніямъ существующихъ языковъ всего человѣчества и хочетъ создать свой первобытный языкъ, полузвѣринный. Сочиненіе гейдельбергскаго доцента принадлежитъ къ тѣмъ неудачнымъ попыткамъ школы этнологической, которыя идутъ по вѣрному пути тогда только когда собираютъ и группируютъ факты, но какъ скоро приступаютъ къ решенію вопросовъ по исторіи быта и миѳологии, то имъ почти всегда не достаетъ точнаго анализа подробностей, и чтобы избѣжать празднаго пустословія, которое они выдаютъ за психологію новаго пошиба, они поневолѣ должны заимствовать результатами лингвистики, чѣмъ случилось, какъ увидимъ, и съ г. Каспари. Скудная пожива которую добылъ себѣ этотъ психологъ изъ естественныхъ наукъ принесла ему такие же тощіе результаты. Стоило ли философствовать надъ рисункомъ гидромедузы для того только чтобы извлечь такую новость что на свѣтѣ бываютъ разныя формы правленія, однѣ лучше, другія хуже? Лѣтописецъ Несторъ, не ссылаясь на авторитетъ первобытнаго человѣка, совершенно въ тонѣ г. Каспари повѣствуетъ о Древлянахъ и другихъ дикаряхъ населявшихъ древнюю Русь, какъ они, «живяху звѣринскимъ обычаемъ, живуще скотски, якоже всякий звѣрь, ядуще все печисто»; что же касается до бесконечныхъ параллелей; глубокомысленно проводимыхъ нашимъ философомъ между толпою людей и муравейникомъ или роемъ пчель, то пѣть возможности, читая эти избитыя уподобленія, не припомнить себѣ назидательныя сентенціи старинныхъ грамотниковъ: «Человѣче, поучайся премудрости у пчелы и мравія».

Гораздо серіознѣе представляется у автора вопросъ объ аристократизмѣ вожаковъ въ первобытной человѣческой общинѣ. По крайней мѣрѣ на этой аристократической теоріи, какъ мы видѣли, онъ строить новое ученіе о происхожденіи языка, на ней же, какъ увидимъ, онъ основываетъ и ученіе и религіи и миѳы. Можетъ быть тутъ есть своя доля правды, насколько это подтверждается древними свидѣтельствами и остатками раннихъ преданій, застрявшихъ въ языке и бытѣ; но еслибы психологъ тверже держался метода положительныхъ наукъ, то строя свою теорію о главенствѣ вождя, онъ никоимъ образомъ не долженъ бы былъ миновать вопросъ о семье, о

составляющихъ ее членахъ и отношениі ея къ расположению рода-племени, причемъ опредѣлилось бы отношеніе дѣтей къ матери въ отличіе отъ отношенія ихъ къ отцу, а также союзъ рода-племени по восходящей и нисходящей линіямъ—женской и мужской. Всего этого напрасно мы ищемъ въ народной психології г. Каспары, такъ что множество существенныхъ фактовъ въ быту, языкѣ и міоології остается необъяснимымъ. Объ этомъ капитальномъ проблѣмъ свидѣтельствуетъ самъ авторъ, когда въ первобытномъ, полу-человѣческомъ языке, какъ мы видѣли, предполагаетъ названія не только для отца и матери, но и для брата и сестры. Вслѣдствіе какого же это животнаго процесса въ полузвѣриной ватагѣ первобытнаго племени развились такія тонкія отличія въ пониманіи членовъ семьи, которыя свидѣтельствуютъ уже о высокомъ умственномъ и нравственномъ развитіи, доступномъ языкамъ уже такимъ цивилизованнымъ каковы индо-европейскіе, и такой семье которая сложилась вслѣдствіе долгаго историческаго совершенствованія? Кровосмѣщеніе лежитъ въ основѣ первобытной дикости и въ теченіе тысячетѣтій бросаетъ свою тѣнь на міоологическія преданія народаў¹⁾, и еслибы по этому предмету психологъ прислушался къ свидѣтельствамъ міоологии, языка и лѣтописцевъ всего земного шара, начиная отъ Геродота до нашего Нестора, то нашелъ бы тутъ болѣе подходящія для своей теоріи черты первобытнаго племени, и не очутился бы въ такомъ нелогическомъ противорѣчіи въ самимъ собою.

Впрочемъ, это только слабое начало тѣхъ противорѣчій какими на каждомъ шагу прошибается нашъ авторъ въ слѣдующихъ главахъ о первобытныхъ начаткахъ религіозной жизни.

II.

Какъ государственный строй нашъ авторъ вывелъ изъ звѣринаго стада съ вожакомъ, такъ для единства системы и религію надлежало извлечь изъ того же источника. Это въ порядкѣ вещей; потому что философское ученіе должно систематически развиваться изъ однажды принятаго принципа. Читатель этого ждалъ, потому что уже достаточно былъ подготовленъ къ этому предшествующими доводами; потому вовсе неумѣстно опасеніе автора, будто кому-нибудь можетъ показаться страннымъ, что онъ говорить о *стадахъ и зародышахъ религіозного чувства у звѣрей* (I. 267). Зародыши эти открываются въ глубокихъ чувствахъ привязанности, забот-

1) Подробности по этому предмету см. въ моихъ статьяхъ, въ *Русскомъ Вѣстнике* 1872 года № 10 и 1873 года № 1.

ливости, сочувствія, попеченія, а также боязливаго участія и любви п'яко-
торыхъ изъ звѣрей къ своимъ дѣтепышамъ, въ пѣжной семійной привязан-
ности этихъ послѣднихъ другъ къ другу и въ страхѣ къ родителямъ, такъ
что уже въ пѣдрахъ звѣриной семьи зачинается, говоря словами автора,
примитивный актъ воспитанія основанаго на любви и страхѣ и раскрываю-
щаго въ звѣряхъ чувства привязанности и сочувственной благодарности
(I, 268). Что это и есть несомнѣнныи зародыши религіознаго чувства у
звѣрей, явствуетъ будто бы изъ того что самая религія, по опредѣленію
автора, есть не иное чѣмъ какъ *страхъ въ любви* (*Furcht in der Liebe*), и
это ощущеніе состоится въ тѣснѣйшемъ сродствѣ съ основными элементами
нравственнаго воспитанія I, 293).

Итакъ, великий вопросъ исторіи и философіи, о которомъ столько вѣ-
ковъ думали, мечтали, разсуждали и спорили, приходитъ, наконецъ къ
своему желанному рѣшенію. Надобно было только постановить его на
твѣрдую почву метода естественныхъ наукъ—и рѣшеніе готово. Самая
основа теоріи о происхожденіи религіи такимъ образомъ опредѣлена ясно,
точка опоры дана, и ученіе направлено по указанному пути. Дарвиновская
теорія сдѣлала свое дѣло; она положила первичные слои для этой основы въ
доисторической глубинѣ совокупнаго сожительства звѣриной и человѣческой
породъ, по исполнивъ свою специальную задачу по части зоологической,
покончивъ съ человѣкомъ какъ со звѣремъ, она въ недоумѣніи остановилась
предъ разумными, исхіческими явленіями человѣческой жизни, и когда
рѣшилась было переступить въ эту чуждую ея научнымъ средствамъ
область, то па первомъ же шагу споткнулась и запуталась въ неразрѣши-
мой сѣти противорѣчій¹⁾. И это понятно. Каждая специальность имѣетъ свои
пределы, дальше которыхъ идти не можетъ, и только во взаимномъ пособіи
другъ другу разныя специальности могутъ привести къ желанному рѣшенію
такихъ вопросовъ о человѣческой природѣ для изслѣдованія которыхъ не-
обходимы научныя пособія какъ по естествознанію, такъ еще и болѣе того
по исторіи, лингвистикѣ, археологіи и т. п. Чѣмъ не удалось Дарвиновской
теоріи, должно быть решено такими специальностями, къ которымъ принад-
лежитъ разбираемое мною сочиненіе профессора Каспари. Посмотримъ же
какъ этотъ ученый выводить человѣческую религію изъ звѣриной.

Сначала надобно знать что по теоріи нашего автора первобытный
человѣкъ, ничѣмъ не интересуясь кромѣ своихъ животныхъ потребностей,

1) Обстоятельный разборъ этихъ противорѣчій, не входящий въ кругъ моихъ изслѣдо-
ваній, можно прочесть въ статьѣ г. Лебедева: *Ученіе Дарвина, о происхожденіи мира органи-
ческаго и человѣка*, въ *Русск. Вѣсти*. 1873 № 8.

не могъ обратить никакого вниманія ни на солнце или мѣсяцъ, ни на грозу и другія явленія природы; какъ звѣрь, относился онъ безучастно къ окружающей его природѣ. Не имѣлъ на нее никакихъ возврѣній, которыхъ потому и не слѣдуетъ искать ни въ первобытномъ языкѣ, ни въ первобытной религії. Поклоняться природѣ и ея явленіямъ, величественнымъ или грознымъ, онъ не умѣлъ, потому что этой способности у звѣрей мы не находимъ, а человѣкъ и звѣрь въ этомъ отношеніи стояли на одинаковой ступени (I, 279). Самый ужасъ предъ всесокрушающею силою грома и молніи не могъ пробудить первобытнаго человѣка изъ его звѣриной спячки и внушить ему какое-либо человѣческое ощущеніе, которое могло бы воплотиться въ представлениіи, подходящемъ хотя бы сколько-нибудь къ религіозному чувству, имѣющемъ хотя бы нѣкоторую связь съ возврѣніями мифологическими, и это потому что сами обезьяны, больше человѣка подвергающіяся смертной опасности отъ грозы на высокихъ деревьяхъ, остаются къ ней безучастны (I, 278). Итакъ, кругъ предметовъ пробудившихъ самыя раннія изъявленія религіознаго чувства долженъ быть самый тѣсный (I, 284). Это та же семейная жизнь, та же община, та же звѣриная среда, въ которой авторъ открываетъ свои звѣриные зародыши религії. «Здѣсь, въ кругу тѣспой семейной жизни — говоритъ онъ — подъ вліяніемъ почеченія и любви къ дѣтямъ образуется та религіозная привязанность и та любовь къ ближнему между отдѣльными личностями, которая зарождается изъ тысячи нравственныхъ чувствованій и угодливыхъ отношеній; здѣсь залагаются первыя основы того глубокаго религіознаго благочестія, и уже при первыхъ начаткахъ дѣтскаго разумѣнія пробуждается тотъ возвышенный страхъ въ любви и боязньное религіозное благоговѣніе и чувство зависимости, которые такъ естественно ощущаемъ мы къ разумному старцу, къ отцу и къ общему верховному покровителю того замкнутаго круга, который насть объемлетъ своимъ общимъ порядкомъ. Чувства эти, которые въ самомъ тѣсномъ кругу такъ сказать всасываемъ мы вмѣстѣ съ молокомъ матери, пробуждаются вмѣстѣ съ тѣмъ мысль о чествованіи, съ которымъ мы уже какъ люди относимся къ праотцу, родоначальнику, герою, а также къ князю или начальнику. Словомъ, узкая семейная жизнь съ ея глубоко нравственными семейными отношеніями и воспитательною взаимностью есть первичный зародышъ и непостижимый источникъ глубочайшихъ ощущеній, на основѣ которыхъ могла возникнуть религія. Отнимите у ребенка понятіе о любви къ родителямъ, уничтожьте въ немъ врожденную любовь къ ближнему, убейте въ немъ все тѣ чувства, которыми онъ привязанъ къ болѣе или менѣе узкому кругу человѣческаго общежитія, и тотчасъ же пропадетъ не только настоящее благочестіе, но и самая основа тѣхъ глубокихъ ощущеній,

коими питается всякая религія. Здѣсь, только въ нѣдрахъ самаго искрепнаго общенія съ ближними, зарождается та истинная любовь къ ближнему и тотъ страхъ въ любви предъ авторитетомъ и величіемъ родителей, которыс потомъ переносятся па любовь къ родителю и къ родителямъ. «Чтѣ за жизнь безъ любви, и что за любовь безъ близкихъ (сердцу)?» сентиментально восклицаетъ авторъ, и за тѣмъ продолжаетъ: «а возможно ли естественное общеніе близкихъ другъ съ другомъ безъ того, чтобы не было обращаемо вниманіе на отличіе старости, которая по богатству опыта налагаетъ на юношество свой авторитетъ и являетъ предъ нимъ естественную ступень высокаго, именно нравственной высоты, которая внушаетъ намъ чувство справедливой зависимости, страха, уваженія и благоговѣнія. Такимъ образомъ, въ общежитіи между близкими и въ семье даны намъ всѣ зародыши, изъ которыхъ возрастаєтъ религіозный страхъ въ любви и вмѣстѣ съ тѣмъ чувство высокаго. Такъ какъ въ самой наклонности къ искренней семейной жизни и къ миролюбивому общенію въ стадахъ уже и звѣри являются намъ со всѣхъ сторонъ слѣды и начатки глубокихъ ощущеній и душевныхъ движений, то мы видимъ какъ на этой звѣриной, конечно еще очень не развитой основѣ, возрастаєтъ и углубляется духовная натура человѣка» (I, 285—287).

Нѣть, этого-то именно мы и не видимъ, потому что авторъ показалъ намъ не основу звѣриную (*Basis*, говорить онъ, I, 287), а только звѣриную обстановку, при которой когда-то могла зарождаться въ человѣка религія. Но обстановка не есть источникъ, не есть центръ, изъ котораго извлекались бы *чувство высокаго, благочестіе, уваженіе къ авторитету* и другія тому подобныя идеи и чувства, которыя самъ же авторъ приписываетъ уже первобытной религіи человѣка. Обстановка — это только окружность, околица, и ее не должно смѣшивать съ тѣмъ что она окружаетъ: это было бы такъ же не логично какъ смѣшать плетень съ огородными овощами или стѣны училища съ успѣхами преподаванія, какъ это смѣшивали ревизоры временъ Гоголевской комедіи. Вотъ причина почему отъ этихъ звѣриныхъ зачатковъ, отъ *обезьяньей любви*, которою особенно авторъ умиляется (I, 268), отъ пресловутой въ дѣтскихъ приписяхъ материнской любви настыдки къ своимъ цыплятамъ и отъ страха въ любви, который держитъ собака къ своему хозяину и его палкѣ, отъ всего этого оказалось рѣшительно не возможно сдѣлать логическій и психологическій переходъ, прямой и послѣдовательный, къ *благочестію, благоговѣнію, къ нравственнымъ отношеніямъ* между юношествомъ и старчествомъ и къ другимъ явленіямъ чисто разумной природы, коими, какъ мы видѣли, авторъ характеризуетъ религію человѣка. Пропасть отдѣляющая міръ звѣриный отъ человѣческаго остается попрежнему не проходима, и этнографъ-психологъ не только не умѣлъ перекинуть

черезъ нее прочный мостъ, но еще только глубже показать ея злуюю безду, когда изъ этой узкой основы звѣринаго рода-племени напрасно пыталясь извлечь разныя поэтическія *измышиленія дѣтской фантазіи* (I, 295 и 296), которыми, Богъ вѣсть по какимъ зоологическимъ законамъ Дарвиновской теоріи, будто бы первобытный человѣкъ, болѣе и болѣе развиваясь, сталъ украшать свою полузвѣриную религію. Если психологъ начинаетъ намъ говорить о *поэтическомъ измышиленіи и фантазіи*, которыхъ прежде въ его звѣриномъ стадѣ не было, то кажется нѣть ничего естественнѣе спросить себя: откуда же въ человѣкѣ взялись эти измышиленія фантазіи? И однако психологъ отстранилъ отъ себя рѣшеніе этого вопроса, и ограничился только риторическими уподобленіями и притчами изъ царства животныхъ въ родѣ пословицы обѣ обезьяньей любви и т. п.

Всѣ эти противорѣчія, непослѣдовательность и скачки стремглавъ отъ одного положенія къ другому объясняются очень просто.

Во первыхъ, во всемъ томъ что авторъ говорилъ о семьеѣ первобытныхъ людей и о развитіи искреннихъ нравственныхъ отношеній между ея членами, смѣшиваетъ онъ — какъ было уже мною замѣчено — первонаучальную грубость и дикость, о которой хочетъ говорить, съ семьюю уже развитою исторически, именно съ такою какая въ теченіе тысячелѣтій въ связи съ успѣхами нравственного, юридического и религіознаго быта могла выработатья въ привилегированной породѣ кавказской и какъ она запечатлѣна неизгладимыми чертами въ самыхъ языкахъ индо-европейской семьи: предметъ очень важный, къ которому еще не разъ придется намъ воротиться. Если ученьй нашего времени, вооруженный пособіями лингвистики и этнографіи, говорить намъ о первобытной семьеѣ, то мы требуемъ, чтобы онъ сдѣлалъ намъ точный *пересчетъ*, изъ кого такая семья слагалась и въ какихъ отношеніяхъ дѣти состояли и къ отцу, и къ матери отдельно, а также и между собою, то-есть братъ къ сестрамъ и т. д. Если же авторъ этого намъ не говоритъ, то мы вовсе и не видимъ его первобытной семьи: это въ его теоріи пустой звукъ, призракъ, миражъ. Пришло же въ голову на такомъ переливашемъ изъ пустаго въ порожнее строить новое ученіе, и еще о такомъ серіозномъ предметѣ какъ религія? Понятно, что за отсутствиемъ данныхъ, автору ничего больше не оставалось какъ нарисовать семейную картину во фланандскомъ вкусѣ, съ почтительными дѣтьми окружающими своихъ родителей, которые нѣжно любятъ другъ друга, потому что «что за жизнь безъ любви», говорятъ они словами нашего автора, «и что за любовь безъ милыхъ сердцу»? А на переднемъ планѣ сидитъ дѣдушка, образецъ героя, лѣстница къ подъютю чувства высокаго; впрочемъ на Фланандскихъ картинахъ онъ уже смѣнилъ свой геройскій мечъ на мѣщанскую трубку съ табакомъ,

Вовторыхъ, анахронизмы первобытной семьи умножаются внесениемъ въ нее *измыслений дѣтской фантазіи*, то-есть всѣхъ тѣхъ поэтическихъ воззрѣй на природу, которыми Шварцъ, Максъ Мюллеръ и другие лингвисты объясняютъ себѣ происхожденіе мифологіи, но которые нашъ авторъ по принципу отвергаетъ въ первобытномъ человѣкѣ на томъ только основаніи, что звѣри такихъ воззрѣй не имѣютъ. Лингвистика не знаетъ первобытнаго человѣка какъ его изображаетъ памъ г. Каспаря, но она знаетъ древнѣйшіе слои въ образованіи нѣкоторыхъ языковъ и особенно языковъ индо-европейскихъ. Въ этихъ языкахъ испоконъ вѣку *день* по названію своему отличается отъ *ночи*, и означаетъ нечто *свѣтлое, святое, осенящее*, такъ что *день* и *солнце* испоконъ вѣку представлялись нашимъ праотцамъ тождественными¹⁾. Чтобы сблизить между собою эти два представлениія требовалась известная доля творческой фантазіи; потому что еслибы даже только въ нѣдрахъ полузвѣриной семьи человѣкъ создать и развилъ свою религію, все же въ отцѣ, дѣлѣ или вожакѣ толпы онъ долженъ былъ бы усмотреть нечто большее нежели каковы они на самомъ дѣлѣ, для того чтобы отличить ихъ отъ самого себя величіемъ, дабы воздать имъ религіозное чествованіе, такъ какъ уже и по мыслью нашего автора: «въ изслѣдованіи о существѣ религіи мы имѣть дѣло преимущественно съ понятіемъ о *высокомъ*» (I, 290). Я не стою за то чтобы всю массу мифическихъ представлений можно было извлечь изъ поэтическихъ воззрѣй на природу; по все же теорія лингвистовъ съ математическою точностью доказываетъ мнѣ что изъ представлениія о днѣ и свѣтѣ языки индо-европейскіе развили идею о божествѣ, пазвавъ его тоже *солнцемъ, днемъ или солнцемъ небомъ*. Нѣть сомнѣнія что семейное начало глубоко вкоренено въ самыя основы человѣческой религіи, и теорія Каспаря, если ее постановить на твердыхъ научныхъ основахъ, могла бы оправдаться библейскими заповѣдями, въ которыхъ въ связи съ богочитаніемъ предписывается: что отца твоего и матерь твою, да благо тебѣ будетъ; но это уже есть высокая ступень нравственнаго развитія семинарского начала. Точно также арійское племя уже въ самую раннюю эпоху вѣдь могло перенести на *солнце* и *небо* понятіе объ *отцу* и обоготовить пебо напменовавъ его *небо-отецъ*. Въ этомъ терминѣ нераздѣльно слиты два элемента, на которыхъ развивается религіозное чувство, именно семинарное начало и осмысленное воззрѣніе на природу, воплощенный творческою фантазіей въ одинъ цѣльный образъ.

1) *День*, лат. *dies* и т. д. отъ корня *di* — свѣтить, откуда и название неба: *divum, sub divo*, а также божества, *dis, deus, Зевсъ* и т. д.

Единомышленники г. Каспари могут возразить мнѣ, что лингвистика въ этомъ случаѣ не достигаетъ до самой глубины первобытной человѣческой породы и даетъ намъ знать только о томъ какъ на порогѣ исторической жизни понимали религию племена кавказскія, достигшія уже и тогда значительно высокой степени исторической цивилизациі. Положимъ такъ, по если на нашей сторонѣ Библія и священныя Вѣды Илдусовъ, то на сторонѣ разбираемаго мною автора уже совсѣмъ современная намъ благоустроенная семья, даже съ отг҃ьнкомъ новѣйшей сентиментальности, и съ деспотическими привычками нѣмецкаго гражданина. А главное дѣло въ томъ, что теорія лингвистическая съ логическою и математическою точностью объясняетъ намъ религиозное состояніе человѣчества, хотя бы уже не ранѣе какъ только при разсвѣтѣ исторической жизни, тогда какъ теорія г. Каспари, по своимъ противорѣчіямъ, по нелогичности и отсутствію фактовъ, ровно ничего не объясняетъ.

III.

Изъ неумѣстнаго усердія систематизировать донельзя авторъ въ своей теоріи о звѣриномъ происхожденіи религіи очевидно хватилъ черезъ край. Теперь когда религія у него найдена, хотя и съ грѣхомъ пополамъ, и полузвѣрь сталъ наконецъ человѣкомъ, мы можемъ распрощаться съ неудавшемсяся автору фігурою первобытнаго человѣка. Предъ пами открыть путь собственно человѣческой жизни, проторенный исторіей, которая на всякомъ шагу оставляла на пемъ свои слѣды, пе изгладившіяся частію и попынѣ. Хотя кое-гдѣ еще и встрѣтится намъ тощая фигура этого призрака, но такъ какъ мы уже хорошо знаемъ съ кѣмъ имѣемъ дѣло, то она всякий разъ сама собою будетъ исчезать какъ только вместо гадательной звѣриной обстановки мы увидимъ вокругъ себя дѣйствительные факты исторического быта. За отсутствиемъ самостоятельныхъ изслѣдованій по лингвистикѣ, археологіи, исторіи и этнографії, автору двухъ томовъ на 800 страницахъ естественно было дать полную волю своему остроумію, которое пе увлекая его въ крайности, когда подъ руками были специальные руководства по миѳологии и быту, на просторѣ психологического умствованія приводило его нерѣдко къ довольно правдоподобнымъ новымъ выводамъ и счастливымъ соображеніямъ и догадкамъ, которыя не могли прийти на умъ самимъ специалистамъ за недосугомъ при копотливомъ разборѣ массы удручавшаго ихъ ученаго материала. И во всякомъ случаѣ все то полезное или годное для сравнительной науки чѣдь только можно извлечь изъ книги г. Каспари имѣть свою цѣль не въ перекошенныхъ рамкахъ его пелогической системы, потому что все это, дополняя или объясняя тотъ или другой специальный вопросъ по миѳологии

и быту, не только не оправдывает его теоріи, но большою частю ее подрывает.

Слѣдя за авторомъ мнѣ бы хотѣлось поскорѣе найти у него что-нибудь серіозное и полезное для науки, по такъ какъ я имѣю дѣло съ цѣлою системою, то для точности въ передачѣ самого содержанія этого сочиненія не позволительно дѣлать скачки, и ионеволѣ приходится посмотрѣть какъ трудно было автору выбираться изъ его звѣрьныхъ трущобъ на Божій свѣтъ исторической жизни. Предъ нами опять та же благоустроенная нѣмецкая семья; домочадцы преклоняются предъ своимъ отцомъ или родоначальникомъ: изъ нѣдра семьи возникаютъ такимъ образомъ оба великие принципа исторической жизни—начало религіозное и начало государственное, церковь и государство (I, 317). Рабское отношеніе ко главѣ семейства, къ вождю или начальнику пробуждается чрезмѣрное чествованіе, изъ которого со временемъ развивается обоготовленіе вождя или князя. Не могу сказать, до какой степени рисовалась при этомъ въ воображеніи автора картина нѣмецкихъ побѣдоносныхъ ополченій, съ миѳическимъ Одиномъ во главѣ или съ прусскими героями недалекаго болѣе прозапческаго времени: но что именно таковы были солидныя основы его теоріи въ данномъ случаѣ, явствуетъ изъ слѣдующихъ словъ, которыхъ научное значеніе пусть оцѣнитъ читатель самъ: «Въ психологическомъ отношеніи характеристично что и понынѣ къ составленію себѣ высокаго понятія о божествѣ дѣти переходятъ отъ реальнаго представлениія о королѣ или владѣтельномъ князѣ. Когда въ моемъ присутствіи спросили одну пятилѣтнюю дѣвочку русскаго происхожденія: что такое Господь Богъ и где Онъ находится? она отвѣчала съ увѣренностью: «а это король Прусскій». Дѣвочка эта воспитывалась въ Германіи—находитъ не безполезнымъ замѣтить при этомъ авторъ,— но такъ что ея родители не считали нужнымъ дать ей религіозное образованіе и воспитаніе. «По этому смѣшному случаю разсказывали мнѣ», продолжаетъ онъ, «что въ Россіи крестьянскія дѣти не ясно сознаютъ различіе между Богомъ и царемъ» (I, 326). Вотъ вамъ обращикъ этнографическихъ материаловъ, изъ которыхъ между прочимъ созидается новая психологическая теорія о происхожденіи религіи. Особенно любопытно здѣсь то что русская дѣвочка, получающая свое воспитаніе въ Германіи, является на взглядъ нѣмецкаго психолога представительницей убѣжденийъ того же первобытнаго человѣка.

Впрочемъ, если не обращать вниманія на смѣшныя наивности нашего автора, то нельзя не отдать ему справедливости во всемъ томъ что онъ говоритъ о патріархальномъ бытѣ, который исторія и этнографія рисуютъ намъ на самой первой ступени человѣческаго развитія. Отецъ семейства, а потомъ

родоначальникъ, держать въ своихъ рукахъ всякую власть, и духовную и свѣтскую: это и жрецъ, и князь. Онъ же пользуется и религіознымъ чествованіемъ. Дикари почитаютъ своихъ начальниковъ за боговъ. Маттаки (на Да-Платѣ) обоготворяютъ человѣка, выбирая себѣ въ бога древнѣйшаго изъ старцевъ племени, который послѣ того живеть въ уединеніи и только время отъ времени появляется съ особенными торжественными церемоніями между народомъ. Узамбараны говорили одному путешественнику что всѣ они рабы своего царя, который почитается у нихъ богомъ (I, 356 — 357). И доселѣ у Каффровъ начальникъ признается за отца своего народа, въ собственномъ смыслѣ этого слова: онъ источникъ всякаго блага: онъ печется о жизни и здоровье каждого въ своемъ родѣ-племени, по мѣстному выраженню, онъ грудь, которою кормится и утоляетъ свою жажду вся страна (I, 333). Изъ этого первобытнаго періода, прибавимъ мы отъ себя, извлекается съ одной стороны гомерическое представление о царѣ какъ *пастухъ народа* (*ποιμὴν λαῶν*), а съ другой — тотъ грубый обычай дикарей, въ которомъ Бахофель видитъ отличительную черту варварскихъ тирановъ, имѣть право на каждую жену въ своемъ племени¹⁾, право которымъ до позднѣйшихъ временъ пользовались князья въ первую ночь каждой новобрачной изъ своихъ подданныхъ (*jus prima noctis*). Первопачально право это не только никого не могло оскорблять въ родѣ-племени, по считалось благодатию свыше по тому чествованію, которое подобало начальнику какъ общему всѣхъ отцу, осѣненному божескимъ ореоломъ. Этотъ тиранскій обычай видимымъ образомъ скрѣплялъ цѣлое племя семейными узами, дѣлалъ родоначальника настоящимъ его отцомъ.

Но когда нашъ авторъ рядомъ съ обычаями дикарей припоминаетъ искусственный принципъ обоготворенія Домиціана и другихъ позднѣйшихъ римскихъ императоровъ, то опять смотрить на дѣло глазами пятилѣтней русской дѣвочки. Самое уложеніе римского права объ отеческой власти, объ отцѣ семейства (*pater familias*), усвоенное цивилизованнымъ міромъ, на необозримыя разстоянія исторического развитія отстоитъ отъ того патріархального быта о которомъ идетъ рѣчь. Гораздо естественнѣе было автору припомнить ветхозавѣтныхъ патріарховъ, окруженныхъ мѣстнымъ чествованіемъ, по онъ оставляетъ ихъ въ сторонѣ, потому ли что въ этомъ предметѣ этнографическая школа могла бы представить доказательство первобытности незамамятныхъ предавій Бібліи, или же и потому что допотопные патріархи Еврейскаго народа по своему человѣкообразію для этой теоріи не годились, сколько же какъ и заповѣди Моисея для истории чествованія

1) *Das Mutterrecht*, стр. 17 и слѣд.

родительского авторитета. Что же касается до обоготворенія первого человѣка, отъ котораго разные народы ведутъ свое происхожденіе, или починаютъ его за творца всего міра, то авторъ справедливо ведеть это вѣрованіе въ связи съ патріархальнымъ бытомъ и чествованьемъ отца семейства или родопачальника (I, 357); только онъ забываетъ при этомъ, что въ нѣкоторыхъ дикихъ племенахъ первымъ человѣкомъ призпается не мужчина, а женщина, а чтобы быть вѣрну этнологической школѣ, надобно было бы объяснить это очень замѣтное отклоненіе.

Чтобы придти къ обоготворенію отца, родопачальника или князя, человѣкъ долженъ быть пройти цѣлый рядъ послѣдовательныхъ моментовъ въ развитіи своего смысла, которые по теоріи нашего автора должны были привести къ идеѣ о духовности и бессмертіи. Какъ дошелъ человѣкъ до мысли отдать свое духовное существо отъ его тѣлесной оболочки, душу отъ ея физическихъ проявленій — вотъ вопросъ, котораго пе могли обойти послѣдователи миѳологии, какъ скоро признали они за возможное научнымъ образомъ трактовать обѣ этомъ предметѣ. Нѣкоторые психологи вмѣстѣ съ Тейлоромъ¹⁾ указываютъ на сновидѣнія, въ которыхъ предметы являются намъ отрѣшенными отъ фактической почвы дѣйствительности. Г. Каспаръ съ этимъ пе согласенъ; по его мнѣнію, сновидѣніе представляеть только то что человѣкъ видитъ въ дѣйствительности, и если онъ своимъ опытомъ не дошелъ до понятія обѣ отдаленій тѣла отъ безплотнаго духа, то и во снѣ не можетъ грезить обѣ этомъ послѣднемъ: такъ что если ему приснится покойникъ, то въ его образѣ видить опь не душу его, но его самого, какъ онъ былъ въ живыхъ. Ставя своего первобытнаго человѣка на одну ступень съ прочими животными, нашъ авторъ полагаетъ, что онъ пе только не могъ имѣть никакого понятія о существѣ безтѣлесномъ, но даже не умѣть отличить живаго отъ неживаго. Какъ звѣрь, не понимаю онъ смерти и смѣшивалъ ее съ обыкновеннымъ сномъ. Обезьяны самка носится со своимъ окольевшимъ детенышемъ какъ съ живымъ, въ теченіе многихъ дней ласкается къ нему и съ нимъ заигрываетъ и приходитъ въ отчаяніе и бѣшенство, когда у нея отнимаютъ его. Едва ли эта притча изъ обезьяньяго быта внѣсеть что-нибудь новое въ ту ходячую мораль, почерпаемую чуть не изъ азбуки, что все живущее любить жить и не терпить смерти и не понимаетъ

1) «Для пониманія ходячихъ представлений о человѣческой душѣ или духѣ будетъ полезно обратить вниманіе на тѣ слова, которыя нашли удобными для выраженія ихъ. Духъ или фантазмъ, являющійся спящему или духовидцу, имѣть видъ *т晕* и такимъ образомъ послѣднее слово вошло въ употребленіе для выраженія души». *Первобытная культура*, II, стр. 12 и слѣд.

ее, и что еще классические народы изображали смерть въ видѣ сна. Мысль о томъ какъ первый человѣкъ догадался о смерти занимала еще нашего лѣтописца Нестора, и благочестивый монахъ, пользуясь византійскимъ апокрифомъ, очень близко сошелся съ психологомъ новѣйшей школы даже въ самомъ пути къ решенію этого мудренаго вопроса, хотя смотрѣль на міръ совсѣмъ иными глазами. «И плакались по Авелѣ Адамъ и Евва тридцать лѣтъ, говорить у него однѣ греческій философъ: и не сгнило тѣло его, и не умѣли его погребсти; и по повелѣнію Божію прилетѣли двѣ птички; одна умерла, а другая выкопала ямку и вложила туда умершую и похоронила ее. Видя то Адамъ и Евва выкопали яму, положили въ нее Авеля и погребли съ илачемъ». Мораль одна и та же: человѣкъ поучается о смерти отъ безсловеснаго животнаго, съ тою только разницею, что по понятіямъ средневѣковаго монаха, незнакомаго съ естественными науками, звѣрь представляется умнѣе нежели каковъ онъ въ книгѣ г. Каспари. Какъ ни странно покажется съ первого взгляда такое неожиданное совпаденіе новѣйшей этнологической психологіи со школьною начитанностью среднихъ вѣковъ, но въ совпаденіи этомъ нельзя признать одну только случайность, когда, какъ мы сейчасъ увидимъ, приводитъ оно къ одной и той же теоріи о происхожденіи самой миѳології.

Итакъ, человѣка умершаго сначала считали за спящаго или уснувшаго, то-есть, *усопшаго* (церковнославянская форма, которою отлично могъ бы воспользоваться для своей теоріи пашъ авторъ), и иѣкоторое время охрапляли его трупъ, пока онъ не подвергся полному разложенію. По обычаямъ дикарей, мертвца хоронять или въ той же хижинѣ гдѣ онъ жилъ, въ убѣжденіи что онъ будетъ продолжать въ ней жить въ сонномъ состояніи, или же, чтобы предохранить трупъ отъ хищныхъ животныхъ, помѣщаютъ его на высокихъ деревьяхъ или на подмосткахъ, нарочно для того сдѣланыхъ (см. рисунокъ на самомъ началѣ I тома). А такъ какъ семейная *pietas* связывала домочадцевъ съ ихъ покойникомъ узами любви, а также и чествованія, если покойникъ былъ отецъ, родоначальникъ или вождь, то и на усопшаго были перенесены эти чувства; но какъ его самого уже не было на лицо между оставшимися, то воспоминаніе о немъ и стало мало-по-малу обѣниться ореоломъ безплотной божественности. Что именно такъ составилось въ человѣкѣ понятіе о Божествѣ, явствуетъ между прочимъ и изъ множества преданій о томъ, что то тамъ то сямъ будто бы были погребены дѣйствительные боги (I, 359).

Итакъ, по теоріи г. Каспари, миѳология зачалась отъ чествованія воздаваемаго родоначальникамъ, вождямъ и другимъ людямъ чѣмъ-либо выступавшимъ изъ общей среды. Чествованіе это испоконъ-вѣку соединялось съ

обоготвореніемъ душъ усопшихъ, о чёмъ многочисленныя свидѣтельства находимъ у разныхъ лѣтописцевъ и путешественниковъ, а такъ какъ человѣчество развивалось въ нѣдрахъ семьи и рода-племени, то первоначальная идея о бессмертіи въ связи съ божествомъ проявилась въ чествованії усопшихъ отцовъ или дѣдовъ, куда слѣдовательно должно отнести *родителскій рай* или царство бога *Ямы* у Индусовъ, Германскую *Валгаллу* съ Одиномъ во главѣ усопшихъ героевъ, наши преданія о *дзядахъ* или *дѣдахъ*, и наконецъ самое слово *родители*, коимъ на Руси доселѣ означаютъ всякаго покойника, хотя бы и одного, но во множественномъ числѣ *родители*, будь это хоть дѣвочка.

Я нарочно привожу здѣсь нѣсколько данныхъ незвестныхъ автору, для того чтобы показать какъ плодотворенъ для изслѣдованія принятый имъ принципъ чествованія усопшихъ родителей. Но принципъ этотъ всею своею тяжестью падаетъ на его же собственную хрупкую теорію и ее разрушаетъ, потому именпо, какъ мы уже знаемъ, что чествование родителей предполагаетъ благоустроенную семью, въ смыслѣ языковъ индо-европейскихъ, унаследованную и современною намъ цивилизацію, а авторъ, какъ было замѣчено, не могъ намъ доказать что такая же точно добронравная семья была и у его первобытнаго человѣка. Наши арійскіе предки еще въ доисторическую эпоху дошли уже до точнаго отличія въ понятіяхъ между *отцомъ* и *свекромъ*, между *матерью* и *свекровью*, между *женою* и *сестрой* или *дочерью*, и между *мужемъ*, *братьемъ* и *сыномъ*, и это рѣзкое отличіе неизгладимыми чертами запечатлѣлось несомнѣннымъ сродствомъ этихъ словъ у всѣхъ народовъ индо-европейскихъ. Вникая въ самый смыслъ терминовъ опредѣлившихъ въ языкѣ семейныя отношенія, лингвисты пришли къ тому заключенію что арійская семья еще до выдѣленія языковъ индо-европейскихъ изъ ихъ общаго источника стояла уже на высокой степени развитія¹⁾). Отецъ раздѣлялъ свой авторитетъ въ семье съ матерью, и притомъ такъ что онъ *зашитца* и *оберегалъ* своихъ домочадцевъ, и она — *распоряжалась* и завѣдывала. Равноправность мужа и жены во всей точности обозначилась тѣмъ, что не только жена называла своего мужа *господиномъ*, но и мужъ жену — *госпожею*. Новые члены, приводившіе въ семью черезъ бракъ, присоединялись къ семейному союзу растяженiemъ тѣхъ же родственныхъ узъ, такъ что невѣста приводимая сыномъ получила название *снохи*, то-есть, *сыновой*, сама же она отца и мать мужниныхъ называла *своимъ господиномъ* и *свою*

1) Fick, *Die ehemalige Spracheinheit der Indogermanen Europas*. 1873 года, стр. 266 и слѣд. Именно: *pater* отъ *ra* — беречь, охранять; *mать* отъ *mâ* — мѣрить, завѣдывать, править; мужъ и господинъ — *rati*; жена и госпожа — *patnia*; *свекоръ* и *свекровь* — слова сложные: изъ *сва* — свой и *кура* или *шура* — господинъ.

и споджей. Такая-то именно отеческая власть, смягченная въ семъ взаимнымъ уваженiemъ и пріязпю, послужила уже въ языкѣ Вѣдъ признакомъ божеской почести: потому надобно было возвести самое небо въ отеческій санъ, чтобы подъ именемъ *неба-отца* (*dіауи-нітар*) поклониться ему какъ богу. Понятно почему у такого народа будущая, загробная жизнь пазвана была *мъстомъ отцовъ* (*pitrilokam*), въ которомъ царствуетъ первый человѣкъ, то-есть, самый ранній изъ отцовъ, богъ Яма, и въ которомъ даже градація въ помѣщеніи опредѣляются по восходящей мужской линіи: отцы пребываютъ на землѣ, дѣды въ воздушныхъ пространствахъ, а прадѣды на небесахъ. Сверхъ того, чествованіе воздаваемое усопшимъ родителямъ жертвоприношеніями и другими обрядами подобаетъ тоже мужскому началу, и именно *сыновьямъ*. Потому великое благо отцу семейства когда у него рождается сынъ, который есть радѣтель о семейномъ союзѣ не только въ здѣшней жизни, но и въ будущей¹⁾). Вотъ основы ранней индо-европейской цивилизаціи, на которыхъ потомъ возникъ институтъ римского права о главенствѣ отца и мужа: и теорія г. Каспарі о происхожденіи религіи отъ чествованія усопшихъ родителей или героевъ неумѣстно отнесенная къ первобытной дикости имѣть свой настоящій смыслъ въ приложеніи только къ народностямъ довольно развитой исторической культуры.

Но самое интересное въ этой теоріи то, что она говорить въ пользу такъ-называемаго *эвгемеризма*, которымъ съ раннихъ среднихъ вѣковъ и до позднѣйшаго времени богословы доказывали маститую первобытность преданій ветхозавѣтныхъ предъ миѳологіями самыхъ древнихъ народовъ. Слѣдуя ученю древняго миѳолога Эвгемера, по которой греческіе боги не чѣ иное какъ обоготворенныя историческія личности, богословы въ миѳологиихъ всего міра усматривали искаженіе библейской исторіи, происшедшее отъ того что исторія эта, болѣе и болѣе приходя у народовъ въ забвение, оставила по себѣ одно смутное воспоминаніе. Изъ новѣйшихъ ученыхъ усвоившихъ себѣ этотъ же теологическій взглядъ я познакомилъ читателей *Русскаго Вѣстника* съ Люкеномъ, который точно такъ же какъ и г. Каспарі главнѣйшимъ источникомъ язычества признаетъ почитаніе усопшихъ предковъ, возведенныхъ въ санъ героевъ, и какъ Каспарі же, отказывая первобытнымъ народамъ въ обоготвореніи вещества, видѣть въ языческихъ богахъ не болѣе какъ затемненное преданіе обѣ исторіи человѣковъ.

Мы уже не разъ имѣли случай замѣтить какъ разбираемая нами новая психологическая теорія больше прилагается къ преданіямъ ветхозавѣтнымъ

1) Donner, *Pindapitryajna. Abhandlung aus dem Vedischen Ritual*. Berlin 1870, стр. 11 — 12.

чѣмъ къ той призрачной первобытности которую гадательно создало себѣ воображеніе нашего автора. Наконецъ, въ этой же теоріи открываемъ мы вполнѣйшій эвгемеризмъ старинной теологической школы. Мы не будемъ до того думать ли авторъ въ этомъ случаѣ оказать услугу теологии, но во всякомъ случаѣ онъ поставилъ себя въ человѣкое противорѣчіе, потому что Библія, между прочимъ, потому такъ глубоко и вошла въ цивилизацію всего міра, что изображаетъ намъ человѣческій бытъ далеко не такимъ какимъ хотѣлось бы его видѣть гейдельбергскому профессору.

Впрочемъ, оставляя въ сторонѣ противорѣчія нашего автора, надобно отдать ему справедливость въ томъ, что онъ ввелъ въ свою систему эвгемеризмъ, который заслуживаетъ большаго вниманія нежели какое удѣляла ему въ послѣднее время сравнительная міѳология основанная на поэтическихъ возврѣніяхъ на природу. Ориенталисты¹⁾ въ изученіи преданій ветхозавѣтныхъ сравнительно съ древнѣйшими преданіями вообще народовъ семитическихъ приходятъ къ тому заключенію, что въ сказаніяхъ Евреевъ и другихъ родственныхъ имъ семитовъ господствуетъ эвгемеризмъ, то-есть, дѣйствуютъ не божества, а историческія личности, тогда какъ герой азіатскихъ арійцевъ или Грековъ носятъ на себѣ характеръ болѣе міѳического происхожденія. То же слѣдуетъ сказать и о царственныхъ династіяхъ древнѣйшей исторіи Египта, которая возведены были по эвгемеризму въ сань божествъ, и самъ Озирисъ чествовался не только какъ богъ, но и какъ историческая личность благодѣтельного падрея. Итакъ эвгемеризмъ и обоготвореніе явлений природы, исторія и творческій идеаль, дѣйствительность и поэтическій вымыселъ—вотъ два принципа которые очень рано подѣлили между собою исторические народы; одни взяли первый принципъ, другіе второй. Наука идетъ къ тому чтобы положить существенное отличіе между тѣмъ и другимъ, распредѣляя по тому и другому разныя народности; и если нашъ авторъ задумалъ поднять вопросъ объ эвгемеризме, то ни въ какомъ случаѣ не долженъ бы быть обойти этого новаго въ наукѣ вопроса. Тогда все то что онъ говорить объ египетскихъ пирамидахъ въ связи съ богопочитаніемъ воздаваемымъ усопшимъ получило бы настоящій свой смыслъ, только разумѣется не для мечтательной первобытности человѣческой породы, а для дѣйствительной исторіи ранней культуры.

Но вотъ слова самого автора: «Въ тѣ времена когда возникъ обычай берегать усопшихъ, стала развиваться мало-по-малу способность къ постройкамъ, и потому неѣтъ ничего удивительнаго, если мы замѣчаемъ, что уже въ самой сѣй дойсторической древности, когда кругъ представленій чело-

1) François Lenormant, *Le diluge et l'opopée babylonienne*. Paris, 1873, стр. 35.

вѣка ограничивался самыимъ тѣснѣмъ горизонтомъ и взоръ человѣка не умѣлъ смотрѣть осмысленно на свѣтила небесныя, а умъ его не признавалъ въ природѣ ничего божественнаго или обоготвореннаго, и тогда уже изъ религіозной любви къ ближнему человѣкъ изготавлялъ для своихъ покойниковъ пещеры и каменные гробы, въ которыхъ *хоронилъ* онъ (слово совершилъ въ духѣ теоріи) ихъ отъ враждебныхъ дикихъ звѣрей, для того чтобы такъ *скончавшіеся* и обереженные могли они отъ своего долгаго усыпленія пробудиться къ жизни. Пишу и пишіе, которыя изъ нравственнаго побужденія удѣлялись слабымъ и нуждающимся, а высшимъ приносились въ жертву, стала онъ полагать въ могилы высоко просвѣтленныхъ въ его воспоминаніи покойниковъ, чтобы они могли подкрѣпиться, только-что раскроютъ свои глаза. Даже оружіе и нѣкоторые другіе предметы почиталъ необходимымъ первобытный человѣкъ дать своему покойнику, и сажалъ его въ каменной пещерѣ сидѣмъ, въ предположеніи что усопшій хочетъ только отдохнуть, не отказываясь вполнѣ отъ жизни. Только въ гораздо позднѣйшее время, когда стало развиваться воспоминаніе и наблюденіе, было обращено вниманіе на уничтоженіе трупа, подвергающагося разрушительному гніевію. За то тѣмъ необходиимѣе казалось наивному первобытному человѣку, когда онъ замѣтилъ такое разрушеніе, сохранять трупъ во всей его цѣлости, для того чтобы удержать содержащіяся въ тѣлѣ силы. Такъ произошелъ въ послѣдствіи странный обычай сохранять трупы помошью бальзамированія и оберегать ихъ отъ воздуха и непогоды въ плотно замкнутыхъ каменныхъ гробахъ. Разрушеніе тѣла не должно было разрушать и самую жизнь, и для Египтянина первобытныхъ временъ человѣкъ какъ мумія былъ существо, которое будто растеніе слѣдовало холить и сохранять, потому что и растеніе, столько же сколько и мумія, на взглядъ того времени не казались предметами вполнѣ безжизненными. И только Египтянинъ позднѣйшихъ временъ, унаследовавъ обычай бальзамированія отъ глубокой древности, настроилъ свои представленія совершенно на другой ладъ, и именно тогда когда дошелъ до понятія о душѣ, которое привело его къ отличію тѣла отъ оставившихъ его безтѣлесныхъ силъ. Даѣше, тѣ же глубоко-религіозные Египтяне, какъ мы знаемъ, стали сооружать для своихъ покойниковъ, и особенно для усопшихъ властелиновъ, громадныя, самыя прочныя, неразрушимыя гробницы, и обычай пирамидныхъ сооруженій распространился въ незапамятныя времена гораздо даѣше нежели какъ обыкновенно думаютъ. Пишу и пишіе также и Египтяне по обычаю тѣхъ временъ клали своимъ покойникамъ, и какъ въ послѣдствіи будетъ показано, жреческій культъ по жертвоприношенія примыкалъ къ тому же похоронному культу. Что по-всюду были сохраняемы смертные останки преимущественно начальниковъ

и правителей, это совершенно понятно по отношению къ самымъ раннимъ предметамъ, съ которыми соединялось представление о высокомъ. И действительно, высоко поднимаясь къ небу, громадная египетская усыпальница ясно показываютъ какъ уже въ раннія времена человѣкъ стремился дать выраженіе высокому, съ указаніемъ и на самую основу его, которая еще ничего не имѣла тогда общаго съ силами внѣшняго міра и природы. Никакая великая сила природы не воплощается въ этихъ колоссальныхъ пирамидахъ, никакое божество природы не воздвигало здѣсь себѣ алтаря; напротивъ того, эти высоко вздымающіеся предъ нами памятники могучимъ перстомъ указываютъ только на человѣка, который уже въ самомъ раннемъ періодѣ своего развитія умѣлъ дать себѣ почетное и нравственно-высокое положеніе, которое по дѣтски-паивному чувству тѣхъ временъ слѣдовало охранять въ сооружаемыхъ для того памятникахъ (I, 343 — 346).

Читатель видить здѣсь ясно, какъ въ воображеніи нашего автора стущевывается и разлетается призракъ первобытного человѣка, сливаясь нечувствительно съ благочестивымъ Египтяниномъ, который умѣеть уже изготавлять бальзамированныя муміи и строить колоссальные пирамиды и даже знаетъ что такое душа. Психологъ не ведеть свое любимое дѣтище изъ его звѣриной первобытности на помочахъ логической и психологической послѣдовательности къ постепенному возрастанію, а вдругъ ошеломляетъ темный его смыслъ внезапнымъ свѣтомъ такой развитой культуры, до которой человѣчество могло достигнуть только въ теченіе долгой исторической жизни, основанной уже на религіозномъ чествованіи смертныхъ останковъ и даже съ предчувствіемъ о воскресеніи ихъ къ новой жизни, и въ обстановкѣ нравовъ и понятій воспитанныхъ въ благоустроенному государственному союзѣ, который скрѣпляется не только правильнымъ подчиненіемъ подданныхъ ихъ властелину при его жизни, но и религіознымъ чествованіемъ самаго его праха, такъ что возвеличеніе царственного сана нашло себѣ соответствующее выраженіе въ великолѣтности сооружаемаго въ память его мавзолея.

IV.

Въ тѣснѣйшей связи съ культомъ покойниковъ авторъ ведеть чествованіе воздававшееся звѣрямъ. Уже самая заботливость въ охраненіи трупа любимаго человѣка отъ хищныхъ животныхъ наводила на мысль о сближеніи одного съ другимъ, а сожительство дикарей-звѣролововъ и охотниковъ со звѣрьми и постоянная съ ними борьба на жизнь и смерть дѣйствительно не могли не пріучить къ мысли о сближеніи смертной опасности съ нападеніями хищныхъ животныхъ: такъ что въ отношеніи къ культу звѣрей

теорія г. Каспари заслуживаєть вниманія, какъ потому что она оправдывается бытомъ и вѣрованіемъ дикарѣй, такъ и потому что лингвисты и сторонники теоріи поэтическихъ воззрѣній на природу, какъ Шварцъ или у насъ Аѳанасьевъ, прибѣгають къ самимъ неудобопонятнымъ и неестественнымъ натяжкамъ, когда хотять объяснить, напримѣръ, превращенія классическихъ божествъ въ животныхъ, или столь обыкновенные во всѣхъ міео-логіяхъ сопоставленія и связь небесныхъ свѣтиль тоже съ животными, то-есть, когда волкъ или какой другой звѣрь поѣдаетъ солнце и мѣсяцъ, или когда какое созвѣздіе или зодіакъ получаютъ имя медведицы, рыбѣ, осна и т. д. Чествоуваніе животныхъ и міеологіческія представлениія съ пимъ связанныя составляютъ одинъ изъ самыхъ низшихъ слоевъ въ исторіи народныхъ вѣрованій, обычаевъ и преданій, и вопросъ объ этомъ важномъ предметѣ, доселъ составляющій задачу сравнительной науки, едва ли не правдоподобнѣе рѣшается путемъ школы этнографической, нежели какъ доселъ рѣшался онъ лингвистами по теоріи поэтическихъ воззрѣній. Италіапскій лингвистъ де Губернатисъ въ своемъ новомъ сочиненіи о *Зоологической Міеологии*¹⁾ держится этой же послѣдней теоріи, продносылая чествоуванію животныхъ религіозныя воззрѣнія на свѣтила и явленія небесныя, такъ что въ животныхъ видитъ онъ уже ослабленіе міеологіческихъ представлениій, которыя сначала обращены были къ феноменамъ небеснымъ. Издатель этнографического журнала Бастіанъ дѣлаетъ на это слѣдующее, кажется, справедливое замѣчаніе: «Для изслѣдователя этнографического птицна будетъ здѣсь паоборотъ, такъ какъ настоящіе звѣри на землѣ гораздо ближе стоять къ первоначальному реллгіозному воззрѣнію, нежели поэтически-отвлеченные образы, помѣщенные фантазіей на небо»²⁾.

Грозныя представлениія о хищныхъ животныхъ, спутникахъ кровопролитія, отъ незапамятныхъ временъ темпаго варварства вмѣстѣ со звуками раннихъ пѣсень и съ остатками дикихъ нравовъ доносятся къ намъ, не только въ той недавней старинѣ, когда пѣвецъ *Слова о Полку Ігоревъ* прислушивался своимъ чуткимъ ухомъ какъ вслѣдъ за воинскимъ походомъ, орлы своимъ клютомъ созывали звѣрей на кости, вороны «граяли», дѣля между собою трупы, пріодѣвая ихъ своими крыльями, а звѣри лизали кровь,— но и въ современныхъ памъ народныхъ пѣсняхъ, рисующихъ предъ нами суровыя картины кровопролитій и всякагоувѣчья жестокихъ временъ Иліады и скандинавской Эдды³⁾. Въ одной украинской думѣ описывается какъ выбившійся изъ силъ казакъ ложится отдохнуть на курганѣ: «въ тотъ

1) *Zoological Mythology*. London. 1872.

2) *Zeitschrift für Ethnologie*. 1873. I, 34.

3) См. мои *Историч. Очерки* I, 219 и слѣд.

часть спые орлы налетали, зорко въ очи казаку заглядывали. Казакъ то увидѣлъ, словами проговорилъ: «орлы сизоперые, гости милые! Прошу васъ тогда налетать, изо лба очи мнѣ выдирань, когда не буду уже я свѣта Божьяго видѣть! Проговоривъ такъ, за часть казакъ милосердному Богу душу отдалъ. Тогда орлы налетали, изо лба очи выдирали. Тогда и мелкая птица налетала, около желтой кости тѣло обирала. Сѣрые волки набѣгали, тѣло казацкое рвали, по терну да по оврагамъ желтую кость глодали, жалобно выли-зывали: такъ они казацкія похороны справляли! Откуда ни возьмись сизая кукушечка, въ головахъ сѣла, жалобно куковала, какъ сестра надъ братомъ либо мать надъ сыномъ плакала». Бѣгущіе за воинами кровожадные звѣри предзначаютъ имъ побѣду, говоритъ Бастіанъ¹⁾, и «борзый волкъ въ лѣсу да черный какъ туча воронъ» — священные животныя бога Одна, предводителя неистовыхъ полчищъ, чьему находимъ соотвѣтствіе у Индійцевъ сѣверо-западной Америки, которые производятъ свой родъ отъ ворона и волка, какъ германскіе Вѣльфы, къ которымъ принадлежалъ знаменитый герой Гильдебрандъ, иначе Вельфы (или Гельфы) тоже будто бы произошли отъ волка. Чтобы подготовить читателя къ оригинальной теоріи нашего автора, я укажу на одно сказаніе о герой Сосрыко у Осетинцевъ, замѣчательное по крайней грубости кровожаднаго звѣрства²⁾. Жестоко искалѣченный герой собирается умирать. Онъ лежитъ на курганѣ. Подбѣгааетъ волкъ. «Накорми себя вотъ этимъ мясомъ, которое я беру съ собою въ могилу», говоритъ ему Сосрыко. — «Нѣть, не стану я ъесть мясо Сосрыка» — отвѣчаетъ волкъ. — «Такъ когда будешь бросаться на стадо, да будетъ съ тобою моя храбрость» — сказалъ ему герой. Потомъ пролетѣла сова. «Клюй мое мясо, оно ужъ провоняло», кричитъ ей Сосрыко. — «Нѣть, не стану клевать» отвѣчаетъ сова. — «Такъ пусть же будетъ у тебя мой зоркій глазъ», сказалъ онъ ей. Затѣмъ пролетѣлъ воронъ, и его герой просилъ о томъ же. — «Нѣть, не стану клевать, отвѣчалъ воронъ: я не забуду твоихъ милостей: сколько клевалъ я остатковъ отъ дичи которую ты побивалъ!» — «Пусть же тебѣ никогда не старѣть, а смерть все-таки имѣй!» Теперь и говорятъ — присовокупляетъ сказаніе, что воронъ не старѣетъ, а смерти подверженъ.

Исходя отъ такой звѣриной обстановки жестокихъ нравовъ первобытнаго варварства, г. Каспари дѣлаетъ со свойственію ему смѣлостью очень оригинальное предположеніе. Такъ какъ первобытный дикарь смерти не понималъ и покойника считалъ за спящаго, то когда онъ видѣлъ какъ хищныя

1) *Zeitschr. f. Ethnologie.* I, 58.

2) Джантемира Шанаева, *Нартовскія сказанія*, стр. 11 въ Сборн. Сопдип. о Кавказск. Гори., томъ V. 1871.

животныя терзаютъ и побаюаютъ человѣка, то по своему дѣтски наивному смыслу иначе не могъ себѣ представить, что животныя вмѣстѣ съ частями трупа вносятъ въ себя и силы и всю жизненную дѣятельность того человѣка: такъ что несмотря на ужасъ возбуждаемый хищнымъ звѣремъ, онъ уже казался не столько отвратительнымъ врагомъ, сколько какимъ-то существомъ сложнымъ, полузвѣремъ, получеловѣкомъ. Кромѣ вообще религіознаго отношенія къ звѣрямъ, авторъ объясняетъ этимъ предположеніемъ какъ вѣрованіе въ превращенія людей въ животныхъ, такъ и особенно такія чудовищныя въ миѳологіяхъ фигуры какъ сфинксъ, гигантъ, центавръ, гарпія, спрена и многія другія, которыя сложены изъ членовъ тѣла, наполовину человѣчьяго и наполовину звѣринаго, змѣинаго, птичьяго или рыбьяго. Чествованіе животныхъ, такъ глубоко вкорененное въ нравахъ и миѳологии Египтянъ, Тейлоръ возводить къ грубѣйшимъ временамъ, лежащимъ далеко за предѣлами отдаленной древности пирамидъ¹⁾, и г. Каспари въ этомъ фактѣ видитъ новое подтвержденіе своей теоріи, такъ какъ вмѣстѣ съ животнымъ культомъ Египтяне же до высшей степени развили чествованіе покойниковъ. При этомъ ссылается онъ также на свидѣтельство знаменитой *Книги Мертвцевъ*, при отпускѣ которой Египтяне полагали на грудь бальзамированной муміи. Въ этой отпускной покойникъ, между прочимъ, молится о томъ, чтобы его трупъ не пожрали животныя, и затѣмъ слѣдуетъ наставленіе, что надоѣно дѣлать, чтобы избѣгнуть этой напасти, а если она постигнетъ, то какъ благополучно спастись изъ внутренностей пожравшаго его звѣря (гл. 27—42).

По теоріи г. Каспари, является въ новомъ свѣтѣ повсемѣстно распространенное вѣрованіе о происхожденіи того или другаго племени или семьи отъ какого-нибудь животнаго. Между дикарями Стараго и Новаго Свѣта ведется обычай называть именами звѣрей не только отдѣльныя личности, но и цѣлья семьи и племена. Гураны дѣлятся на три племени, на медведей, волковъ и черепахъ; Бегуаны въ южной Африкѣ на племя крокодилово, рыбье, обезьянье, буйволово и т. д. Отъ этихъ первобытныхъ представлений ведутъ свое начало знаки или знаменія, то-есть, гербы, которыми отличаются между собою племена и фамиліи. Такъ у Израильскаго народа левъ принадлежалъ колѣну Іудину, змѣя Даніилову, волка Веніаминову и т. д.²⁾.

Что не отъ возврѣній на небо и его свѣтила и явленія человѣкъ перешель къ чествованію животныхъ, а наоборотъ, самыхъ животныхъ возвелъ на небо и усмотрѣлъ ихъ фигуры, дѣйствія или силы въ явленіяхъ небес-

1) *Первобытная Культура*, 292.

2) Лебока *Начало Цивилизаций*, стр. 126—127. Bastian, *Zeitschr. f. Ethnologie* I, 48.—Тейлоръ, *Первобытная Культура*, II, 289—290.

ныхъ, явствуетъ изъ миѳологіи дикарей. Такъ-называемый *производитель* или *дѣлатель льта*, то-есть, то чѣмъ обыкновенно въ миѳологіяхъ бываетъ весеннее солнце, по вѣрованію краснокожихъ Сѣверной Америки, былъ сначала звѣрь, но потомъ вознесся на небо, и оттуда въ угѣху людямъ испосыпалъ птицъ и теплыхъ времена года. Его подстрѣлили небожители, и до сихъ поръ можно его видѣть на небѣ со стрѣлою въ хвостѣ. У этихъ же дикарей даже мышь получила мѣсто на небѣ, за то будто бы что, вскарабкавшись по радугѣ, она освободила одного заключеннаго пѣнника. Перувіанцы вѣруютъ что каждая порода животныхъ имѣеть одного изъ своихъ представителей на небѣ, который принялъ видъ звѣзды и котораго называютъ матерью той или другой породы, то-есть одна звѣзда мать тигровъ, другая мать медвѣдей и т. д.¹⁾.

Къ числу удачныхъ гипотезъ надобно отнести все то, что г. Каспари говоритъ о связи людоѣства съ чествованіемъ животныхъ и съ обоюднымъ превращеніемъ ихъ и людей другъ въ друга (I, 351 — 352, 370 — 371). По первобытнымъ представленіямъ какъ животное, пожирая человѣчій трупъ, будто бы вносить въ себя и самую жизнь и силы того человѣка, такъ и самъ дикарь оставался въ убѣжденіи, что онъ увелѣчить свои собственные силы и удвоить свою жизнь, если подражая животному побѣстъ убитаго товарища или врага. Вкусивъ мясо своего соплеменника, онъ только еще ближе сообщается съ родною кровью своего рода-племени; пожиралъ убитаго врага, котораго онъ полагаетъ только спящимъ, опъ не только спасаетъ себя отъ его опаснаго для себя пробужденія, но и отнимаетъ у него возможность продолжать мстительную борьбу, возобновленную какимъ-нибудь животнымъ, которое вмѣстѣ съ трупомъ того врага, съѣденнаго имъ, внесло бы въ свое существо и его ожесточенные силы. Варварское звѣрство оставило по себѣ слѣды въ нравахъ культурныхъ народовъ. Наши богатыри и скандинавскіе герои съ незапамятныхъ временъ отвыкли уже отъ людоѣства, но по старой памяти слѣдуютъ дикарямъ, когда распластавъ грудь падшаго врага вырѣзываютъ оттуда сердце съ печенью. Ахилль бѣснуясь въ своемъ отчаяніи грозится пожрать Гектора живымъ, что и доселе дѣлаютъ дикари Полинезіи со своими врагами. Обычай пить изъ черепа убитаго врага стоитъ еще на поворотѣ отъ звѣрского варварства къ темнымъ преданіямъ раннихъ среднихъ вѣковъ, и по неостывшимъ еще слѣдамъ преданія о какомъ-нибудь Альбоинѣ Лонгобардскомъ, заставляющимъ свою жену Розамунду выпить вина изъ черепа убитаго имъ отца ея, средне-

1) Müller, *Geschichte d. Amerikan. Urreligion.* 57. Bastian, *ibid.* 168.

вѣковыя новеллы для общаго наиздания и забавы повѣствуютъ о томъ какъ ревнивый мужъ, убивъ любовника своей жены и вырѣзавъ изъ него сердце, велитъ его изжарить и кормить имъ преступницу, и какъ она вкусила такой дорогой ясты и не хочетъ касаться устами ни къ какой пищѣ и лишаетъ себя жизни¹⁾. Такъ и дикари пожираютъ не однихъ только враговъ, но и своихъ родственниковъ и даже дѣтей. Если матери изъ племени Мандановъ выражаютъ любовь къ своимъ умершимъ дѣтямъ любуясь на ихъ черепа и разговаривая съ ними какъ съ живыми, то въ племени Ботокудовъ особенная материнская нѣжность состоитъ въ томъ, чтобы свое мертвое дѣтище съѣсть.



Предположение г. Каспари объ убѣждении дикарей что вмѣсть съ пожиравшемъ трупомъ человѣка пожиравшій вносить въ себя и его жизнль и силы становится правдоподобнѣе, если взять въ разчетъ, что убѣжденіе это обыкновенно сопутствуетъ понятіемъ о душѣ, хотя бы и очень смутнымъ, какъ не можетъ съ этимъ не согласиться и самъ авторъ, хотя и видѣть здѣсь уже позднѣйшее развитіе быта. Замѣчательно что въ обычаяхъ людоѣдовъ съѣдать не весь трупъ человѣка, а только ту часть въ которой они полагаютъ его душу. Такъ въ Новой Зеландіи думаютъ что душа сидѣть въ лѣвомъ глазу, и потому его съѣдаются, а на Таити подносятъ въ жертву своему королю. Пещерные дикари Южной Африки пойдаются только сердце съ печенью и мозгъ, въ которыхъ полагаютъ сѣдилище души. Еще одинъ шагъ впередъ — и изъ темнаго звѣрства открывается просвѣтъ въ загробную жизнь. Испоконъ вѣку вкоренено въ человѣчествѣ убѣжденіе въ священной необходимости хоронить покойниковъ. По вѣрованію классическихъ народовъ, тѣни непогребенныхъ мертвцевъ съ жалобными стонами блуждаютъ по берегу Ахерона; того же мнѣнія держатся многие изъ дикарей нашего времени, полагая что душа умершаго бродить по землѣ и терпить большія муки пока тѣло остается непогребеннымъ, такъ что, по словамъ Тейлора, какой-нибудь Австраліецъ или Каренъ понялъ бы всю силу страшнаго обвиненія противъ аэипскихъ полководцевъ, которые покинули тѣла своихъ убитыхъ въ морскомъ сраженіи при Аргинуссахъ, не предавъ ихъ погребенію²⁾. Феликсъ Либрехтъ, въ своей рецензіи на *Первобытную Культуру* этого автора³⁾ сближаетъ со сказаннымъ вѣрованіе дикарей на архипелагѣ Самоа: будто бы только тѣ удостоиваются блаженства въ раю которые были похоронены; что касается до непогребенныхъ, то они блуждаютъ по ночамъ и

1) Братьевъ Гrimmовъ *Deutsche Sagen*, № 397. — Боккаччо *Decamerone*, 4, 9. — Мои Историческіе Очерки, I, 533.

2) *Первобытная Культура* II, 105.

3) *Zeitschr. f. Ethnologie*. 1873, стр. 100.

жалобно причитаютъ: охъ, какъ холодно, какъ холодно! И чтобы не причинили они зла оставшимся въ живыхъ, принимаются на то разныя мѣры. Если кто палъ въ сраженіи или утонулъ, такъ что трупа нельзя было найти, то родные и друзья погибшаго садятся на землю около разостланнаго полотна и возсыпаютъ къ богамъ молитву чтобъ они ниспослали имъ его душу. При этомъ они ждутъ, не заползетъ ли на полотно какой-нибудь звѣрокъ, и если заползетъ муравей, ящерица или что другое, то это и есть душа того покойника, и тогда хоронять звѣрка того съ обычными почестями. Дополняя теорію г. Каспари объ отношеніи животныхъ къ покойникамъ, этотъ рядъ наблюдений вмѣстѣ съ тѣмъ значительно и противорѣчить ей, перенося вопросъ изъ области предположеній о томъ что могло бы быть на почву исторической и этнографической дѣйствительности, которая какъ нельзя проще объясняется Тейлоровою теоріей *анимизма*, то-есть такой способности по которой человѣкъ оживляется и одушевляетъ всю природу, отождествляя ея явленія съ своими собственными силами и дѣйствіями. Это крайній предѣль, до котораго въ изученіи ранніаго человѣчества доходитъ исторія, этнографія и лингвистика; что же стоитъ за этою чертой, то теряется въ туманѣ предположеній, который еслибы когда и разсѣялся, то не иначе какъ при содѣйствії болѣе точныхъ знаній нежели какими располагаетъ этнологическая психологія г. Каспари.

Въ заключеніе о только-что разсмотрѣнномъ мною отдѣль сдѣлаю еще нѣсколько сближеній, которые сами собою напрашиваются при чтеніи и могутъ быть отнесены въ разрядъ пережившихъ свой вѣкъ остатковъ незапамятной давности и надолго застрявшихъ въ народностяхъ историческихъ (по Тейлору, *survivals*).

Обычай помѣщать покойника въ могилѣ въ сидячемъ положеніи, когда-то бывшій въ употребленіи у Кельтовъ (см. у Каспари рисунокъ къ 345 стр. I т.), и объясняемый убѣждениемъ что похороненный заснуль на время, оставилъ по себѣ слѣдъ въ средневѣковыхъ преданіяхъ о томъ какъ герой или великий императоръ, будучи похороненъ въ горной пещерѣ, во всемъ вооруженіи, сидить на сѣдалищѣ и когда-нибудь воротится опять на землю. Карлъ Великій былъ погребенъ тоже въ сидячемъ положеніи на камennомъ креслѣ, которое и доселѣ показываютъ въ Ахенскомъ соборѣ. Вообще народная сказка не переставала поддерживать убѣженіе, что можно спать непробуднымъ сномъ цѣлые года и даже столѣтія, и потомъ вслѣдствіе какого-нибудь чудодѣйственнаго случая — проснуться.

Основываясь на общемъ положеніи которымъ Тейлоръ начинаетъ свое ученіе о душахъ покойниковъ, именно что мѣстопребываніе отшедшей души ограничивается преимущественно мѣстомъ где протекла ея земная жизнь,

Либрехтъ думаетъ¹⁾ что обычай хоронить мертвцовъ на деревьяхъ и слѣды его въ преданіяхъ и сказкахъ ведутъ свое начало отъ племенъ, которыя дѣйствительно селились на деревахъ, какъ и доселѣ обычай этотъ ведется у дикарей Африки, Южной Америки, Новой Голландіи, въ южномъ Китаѣ у племени Miao-це и др. Воспоминаніе этого же обычая нѣмецкій ученый видѣть въ пашемъ Соловѣѣ-разбойникѣ, гнѣздающемся на девяти дубахъ. Поэтому-то будто и хоронили покойниковъ на деревьяхъ же, какъ это дѣлали въ древности жители Колхиды, и какъ и доселѣ дѣлаются нѣкоторыя изъ племенъ татарскихъ; обычай этотъ былъ очень распространенъ въ Сибири и понынѣ кое-гдѣ удержался, встрѣчается также въ Абхазіи и другихъ мѣстахъ, и наконецъ оставилъ по себѣ слѣды въ народныхъ сказкахъ о томъ какъ умершую или непробуднымъ сномъ заснувшую красавицу полагаютъ въ гробѣ на высокомъ деревѣ. Мы кажутся гораздо естественнѣе обычай этотъ объяснить намѣреніемъ охранить трупъ отъ хищныхъ звѣрей, какъ съ тою же цѣлію и доселѣ нѣкоторые дикари кладутъ его на подмосткахъ высоко поднятыхъ на столбахъ (рисунокъ см. у Каспари въ началѣ I т.). Предположеніе это тѣмъѣроятнѣе, что опасеніе же хищныхъ животныхъ было одною изъ причинъ почему люди селились на деревьяхъ или въ свайныхъ постройкахъ на водѣ.

Если непогребенные покойники, трупы которыхъ обыкновенно пожирались животными, по народному вѣрованію, подвергались мученіямъ въ аду, то здѣсь находимъ еще новую причину почему самый адъ изображался въ видѣ змія, кита или чудовища, изъ пасти котораго вылѣзаютъ люди когда наступитъ часть воскресенія. Такое представленіе ада и воскресенія очень распространено въ иконографіи и на Западѣ, и у насъ.

V.

Сочиненіе г. Каспари выигрываетъ въ основательности по мѣрѣ того какъ отъ празднословныхъ гаданій, которыя выдаются у него за точный методъ естествовѣданія, переходитъ онъ на почву положительности, воздѣланную для познанія человѣка дѣйствительно точнымъ методомъ лингвистики, филологіи, этнографіи и исторіи. Этотъ поворотъ къ лучшему открывается съ первыхъ же главъ II тома, имѣющихъ предметомъ *изобрѣтеніе огня и влияніе этого изобрѣтенія на развитіе мифологии*. Человѣкъ будто бы оставался полузвѣремъ до самыхъ тѣхъ поръ пока не дошелъ до способа какъ добывать огонь, и какъ скоро сдѣлалъ онъ это открытие, его умственныя

1) *Zeitschr. f. Ethnologie.* 1873, стр. 97—98.

очи отверзлись, и онъ не только разумно взглянула на небо и его свѣтила (П, 91), но и въ самомъ себѣ прозрѣлъ душу и связанныя съ нею жизненные силы, и только тогда стала возможна настоящая миѳология, которая до тѣхъ поръ прозябала въ смутномъ зародышѣ религіознаго чествованія мертвцевъ и животныхъ: такъ что человѣкъ могъ впервые взглянуть на себя не какъ на звѣря, а какъ на человѣка не иначе какъ при благотворномъ освѣщеніи земнаго огня, который опъ самъ своими руками сумѣлъ извлечь изъ окружающей его матеріи. Извлеченную такимъ образомъ искру онъ отличилъ отъ вещества, признавъ ее за его душу и жизнь, и такою же искрою представилъ и свою собственную душу и свою жизнь, объяснивъ себѣ этимъ представленіемъ теплоту своего тѣла и дыханія. Читателю вѣроятно пришло уже на мысль, что задолго прежде чѣмъ вытереть огонь изъ дерева или высѣчь изъ камня, человѣкъ могъ имѣть тысячу случаевъ познакомиться съ этимъ элементомъ въ окружающей его природѣ, производимымъ то молнией, то тренiemъ деревьевъ въ лѣсу отъ бурнаго вѣтра, то огнедышущими изверженіями, то разными другими причинами воспламеняющими горючія вещества. Но авторъ всю эту обстановку изъ воззрѣній первобытнаго человѣка устраиваетъ, потому что она не имѣетъ цѣны для животнаго, и настоящій источникъ психологического развитія видить только въ томъ огнѣ, который самъ человѣкъ своими руками зажегъ себѣ посредствомъ тренія или высѣканія. Въ такомъ изворотѣ мышленія любопытны мнѣ не натяжки систематического хитросплетенія, а невольное указаніе самого автора на авторитетъ лингвистики, которому онъ не могъ не подчиниться тотчасъ же какъ только отъ звѣря перешелъ къ человѣку, чтобы направить ученіе о бытии и миѳологии на настоящую почву исторической дѣятельности.

Дѣло въ томъ что весь этотъ отдѣлъ въ разбираемой мною книгѣ есть не что иное какъ разбавленная разными соображеніями и не многими фактами обильнорѣчиваая эксплуатація знаменитаго сочиненія лингвиста Адальберта Куна о *Низведеніи огня и напитка боговъ*, 1859. Эта монографія по сравнительной миѳологии¹⁾ основана на изученіи священныхъ Вѣдъ, въ которыхъ одно изъ главныхъ мѣстъ занимаютъ обряды вытиранія огня изъ двухъ деревъ и сопровождающая обрядъ пѣснопѣшія въ связи съ относящимися къ этому предмету вѣрованіямъ и миѳическими представленіями. Дерева которыми вытираютъ огонь (въ Вѣдахъ—арани) иногда именуются производительными органами, или одно божинею *Урваси*, а другое божомъ *Пурурат*.

1) Я уже имѣлъ случай познакомить читателей *Русскаго Вѣстника* съ этою знаменитою книгою, сдѣлавъ къ ней нѣкоторыя дополненія изъ сочиненій по этнографіи. См. въ этомъ журналь 1872, № 10, стр. 665 и слѣд., 721 и слѣд.

оасомъ (то-есть зарею и солнцемъ), добываемый же ими огонь — супружескимъ плодомъ. Палка которою вытираютъ или сверлять огонь у Индусовъ собственно называлась *мантара* или, съ предлогомъ *пра*, *праманта*. Греки въ своей миѳологии это название орудія перенесли на самого низводителя огня съ неба, на его похитителя, давъ ему сродственное этому слову имя *Прометей*, и въ этомъ миѳическомъ образѣ соединили культурный фактъ изобрѣтенія огня съ мыслю о рожденіи человѣка, потому что Прометей не только похищаетъ съ неба огонь, но и творить человѣка: соответственно чему и въ нашемъ языкѣ *креситъ* значить не только высѣкать огонь изъ кремня (откуда *кресиво*—огниво), но и давать жизнь, *воскрешатъ*. Во взаимной связи земли и неба по огню надобно различать пути по которымъ шли самыя представленія народнаго вѣрованія. Если огонь низшелъ съ неба, и благодѣтельный титанъ похитилъ его оттуда на пользу людямъ, то сами люди, объясняя себѣ явленія небеснаго огня, переносили на небо тотъ же процессъ которымъ добывали они огонь на землѣ. Потому на ихъ взглядѣ и молнія загарается въ тучахъ отъ дѣйствія такого же сверлила какое для воспаленія деревъ употребляютъ они въ своемъ быту, и колесо солнечное горитъ и свѣтить оттого что втулка его сама собою загоралась, быстро вертясь вокругъ небесной оси, какъ загорается обыкновенное колесо отъ оси телѣжной.

Сближая представленія о небесномъ пламени съ практическимъ фактомъ добыванія огня земнаго, лингвистъ Кунъ хотя и приписываетъ этому моменту въ развитіи народнаго быта и миѳологии большое значеніе, но далеко не думаетъ исчерпать имъ весь составъ древнѣйшихъ миѳологическихъ и бытовыхъ возврѣній. Что же касается до г. Каспари, то онъ до того подчинился авторитету этого вѣдиста, что его монографію ставить краеугольнымъ камнемъ, на которомъ строитъ и алтарь для жертвоприношенія и преддверіе во храмъ язычества и въ его божественной олимпѣ. По мнѣнію автора, великое открытие какъ добывать огонь было сдѣлано въ незапамятную эпоху, гораздо прежде чымъ когда-то племена съ Востока перешли въ Америку, потому что у всѣхъ дикарей, какъ въ Африкѣ такъ и Америкѣ, мы встрѣчаемъ тотъ же способъ вытираять огонь какъ въ древности у нашихъ арійскихъ предковъ, а потомъ и вообще у народовъ индо-европейскихъ. Это говоритъ также въ пользу единства происхожденій человѣческаго рода и общихъ началъ и преданій культуры. Если же китайскія сказанія повѣствуютъ о времени когда не знали огня, какъ свидѣтельствуютъ и древніе писатели, что не научились еще употреблять его Эоіопы, то такія преданія очевидно ведутъ свое начало отъ темной эпохи предшествовавшей великому открытию (II, 39). Послѣдовало оно вѣроятно въ концѣ каменнаго периода.

Этимъ предположеніемъ, мнѣ кажется, хорошо объясняется связь молніи съ каменнымъ молотомъ Индры, Зевса, Тора или нашего Перуна. Уже обращаясь камень на оружіе и утварь, ударяя, рубя и шлифуя, рабочіе высыкали искры, но правильное добываніе огня установилось тогда когда дошли до того посредствомъ тренія одного дерева о другое, и притомъ первоначально посредствомъ сверлениі одного въ другомъ. Такъ какъ и въ первобытной общинѣ сильные эксплуатировали слабыхъ и увѣчныхъ, то взявъ на свою долю войну и отважные набѣги за добычею, ко всему прочему въ домашнемъ быту они относились лѣниво и предоставляли рукодѣліе и всякия подѣлки слабымъ и калѣкамъ, между которыми, по мнѣнію автора особенно должны были отличаться хромые, потому что, будучи неспособны къ войнѣ и охотѣ какъ сидни, тѣмъ досужѣе были они въ ручной работе и во всякомъ художествѣ. Они же первые въ своемъ рукодѣльномъ досужествѣ дошли до открытія какъ добывать огонь. Этимъ бытовымъ фактомъ объясняетъ авторъ повсемѣстное распространеніе въ народахъ миѳического представленія бога огня хромымъ. Не говоря уже о миѳологіи классической, представленіе это господствуетъ и въ племенахъ Южной Америки, и у дикарей африканскихъ, которые чествуютъ своихъ хромыхъ боговъ подобныхъ египетскому Птаху (Phtah, ptah). Греческому Гефесту, у Германцевъ соответствуетъ тоже хромой богъ огня и кузнецъ Волундъ или Виландъ. Наконецъ въ христіанскую эпоху то же воззрѣніе было перенесено на хромаго бѣса. Какъ ни оригинально по своему простому, слишкомъ практическому приему объясненіе это, оно, сколько мнѣ известно, едва ли было бы не удовлетворительнѣе всѣхъ другихъ, основанныхъ на символическомъ толкованіи миѳическихъ воззрѣній на природу¹⁾, еслибы тутъ на дорогѣ не стояло несбыточное предположеніе о рабочемъ классѣ въ толпѣ первобытныхъ людей, образовавшемся по тѣмъ же зоологическимъ законамъ по которымъ неравномѣрно раздѣленъ трудъ между муравьями въ ихъ муравейникахъ (II, 24, 26). Языкъ дѣйствительно свидѣтельствуетъ намъ о связи труда съ общиннымъ и семейнымъ устройствомъ; такъ у насъ *работа* (отъ слова *рабъ*) первоначально означаетъ и трудъ и рабство, при глаголѣ *робить* — дѣлать, *робата* — дѣти, или какъ у Римлянъ при словѣ *familia* — семья, *famulus* — рабъ. Но вопросъ о семье и отношеніи ея къ роду-племени, существующей быть точкою отправленія изслѣдованій по народному быту, какъ мы уже знаемъ, не только не принятъ нашимъ авторомъ въ со-

1) Такъ Шварцъ въ своемъ сочиненіи о *Происхожденіи Миѳологии* хромоту божества огня вмѣстѣ съ миѳическимъ увѣчьемъ Urania, лишенного мужской силы, объясняетъ на-гляднымъ представленіемъ обѣ ослабленій или стихій грозы послѣ того какъ столпившаяся туча разразится грозою.

образеліе, но и вовсе оставленъ имъ безъ вниманія, можетъ-быть потому что противорѣча его теоріи о первобытномъ полузвѣрѣ, вопросъ этотъ постановилъ бы его лицомъ къ лицу съ тою разумною человѣческою средою которую даютъ для началь миѳологіи и быта лингвистика, исторія и сама этнографія. Что нищенство дѣйствительно окружено иѣкоторымъ религіознымъ обаяніемъ, свидѣтельствуютъ даже позднѣйшія вѣроисповѣданія, особенно буддійское. Нищіе калѣки испоконъ вѣку пѣвцы, они передаютъ предапія старины и получаютъ мудрости. Можно усмотрѣть, хотя и съ настяжкою, даже какую-то связь нищаго съ преданіемъ о добываніи огня, если только сблизить этотъ бытовой фактъ съ низведеніемъ на землю молніи. Такъ, по русскому повѣрю, громъ легко можетъ убить того къ кому во время грозы подойдетъ нищій¹⁾). Но чтобы отъ нищихъ-калѣкъ будто бы открывшихъ секретъ добыванія огня, прямо перейти къ сословію маговъ, шамановъ и вообще жрецовъ, какъ то дѣлаетъ авторъ (II, 42 — 79), то такой скачекъ въ исторіи быта рѣшительно противорѣчитъ всему что до спхъ поръ наука знала о древнѣйшемъ состояніи семьи, рода-племени и религії.

Если съ одной стороны авторъ оставляетъ въ сторонѣ вопросъ объ отношеніи рабовъ и побѣжденныхъ ко враждебному столкновенію между племенами и къ древнѣйшей исторіи касть, то съ другой онъ забываетъ *старцевъ* или *старийшинъ*, заслонивъ ихъ маститый, незапамятный авторитетъ досужествомъ хромоногихъ калѣкъ.

Какъ изъ семинарого зародыша разрослось племя, такъ въ нѣдрахъ же семьи и начатки релігіознаго чествованія, представителемъ которого выступаетъ отецъ, родоначальникъ, старѣйшина. Это вмѣстѣ и повелитель, и судья, и жрецъ. Наші арійскіе предки, въ древнѣйшую эпоху, когда населяли Пенджабъ, не знали еще ни брагманскихъ учрежденій, ни жреческаго сословія, ни касть. Самое слово *Arii* (какъ бы *Aryichii*, съ отчественнымъ окончаніемъ *ichii*) есть не иное что какъ *отиосковіе дѣти* (какъ бы *оти-ичи*), потому что *Arii* или *Aryâ* значить отецъ или глава семейства. По Ригвѣдѣ *Arii* посвящаетъ свою пѣснь на прославленіе Иindrы, опъ же совершаеть предъ богами жертвоприношенія²⁾). Каждый отецъ семейства былъ у себя на дому жрецъ, и сначала только въ большихъ общихъ жертвоприношеніяхъ стали появляться общіе всему племени жрецы. Что же касается права на славословіе и жертвоприношеніе божеству, то оно до того было доступно всѣмъ и каждому что сами женщины, при значительной свободѣ

1) Мон *Историч. очерки I*, 88.

2) Schöbel, *Recherches sur la religion première de la race Indo-iranienne*, издание 2-е, дополненное, 1872 года.

ихъ семейнаго и общественнаго положенія, принимали участіе во священ-
ныхъ обрядахъ и пѣснопѣніяхъ, такъ что сохранились даже имена нѣкото-
рыхъ сочинительницъ вѣдийскихъ гимновъ. Изъ общей массы семьи и пле-
мени выступили отдельныя личности пѣвцовъ уже значительно въ позднѣйшую
пору, когда образовались и сословія жрецовъ, чѣмъ послѣдовало не ранѣе того
времени когда вмѣстѣ съ походами и завоеваніемъ въ Индостанѣ возникли
у Арийцевъ касты.

Итакъ, если, въ память о великомъ изобрѣтеніи ранней культуры, обрядъ добыванія огня треніемъ или сверленіемъ сталъ достояніемъ жре-
цовъ, какъ у Арийцевъ, для которыхъ по этому предмету даны были особыя наставлениа еще въ Вѣдахъ, такъ и у другихъ народовъ (см. у г. Каспари изображеніе мексиканскаго жреца высверливающаго огонь, II, стр. 55); если этотъ обрядъ состоитъ въ связи со священною обязанностью жрецовъ поддерживать на алтарѣ неугасимый огонь, а также и со всесожженіемъ древнѣйшихъ жертвоприношеній; то все же первоначально эти священно-
дѣйствія и обряды были совершаемы отцами семействъ и родонаачальниками или старѣйшинами, древнія права которыхъ унаследовали потомъ жрецы.

Такимъ образомъ все то чѣмъ говорить нашъ авторъ о древнѣйшемъ сословіи жрецовъ и его заслугахъ въ развитіи религії и миѳическаго міро-
созерцанія должно быть отнесено къ представителямъ семьи и рода-племени, а такъ какъ представители эти дѣйствовали и мыслили сообща съ своимъ домочадцами и родичами, составляя вмѣстѣ съ ними одно нераз-
дѣльное цѣлое связанное кровными узами родства, то аристократическій принципъ безконтрольнаго авторитета вождей и жрецовъ, поставленный пашимъ авторомъ во главѣ первобытнаго развитія языка и религії, противорѣча историческимъ и этнологическимъ фактамъ, долженъ быть передвинутъ къ эпохѣ болѣе развитой, и уступить свое мѣсто принципу колективной дѣятельности семейной и племенной.

Впрочемъ прослѣдимъ самое ученіе г. Каспари. «Мы ошибаемся, го-
ворить онъ, когда необинуясь предполагаемъ психологически, будто бы первобытный человѣкъ въ своемъ звѣриномъ состояніи могъ прозрѣвать въ явленіяхъ бури и пепогоды или въ блескѣ солнечномъ и въ мерцаніи луны какія-то существа, которыя могли приносить пользу или вредить именно ему, любить его или ненавидѣть. Мы ошибаемся также когда думаемъ, что перво-
бытный человѣкъ явился на свѣтъ пастухомъ и земледѣльцемъ чтобы съ интересомъ относиться къ вѣтру и погодѣ, дождю и солнцу. Борьба за су-
ществованіе окружала первобытнаго человѣка болѣе постоянными для сего ближайшихъ нуждъ заботами, земледѣліе же и скотоводство уже плоды значительпо позднѣйшей культуры. Ранній человѣкъ для собственнаго само-

сохраненія долженъ быть отданъя звѣроловству, и въ этомъ смыслѣ онъ подобился хищному животному, раздѣляя съ нимъ его ремесло. И какъ пре-слѣдуемой дичи или какъ рыси, гонящейся за добычей, не до дождя, ни до солнца съ мѣсяцемъ, когда ее гложетъ голодъ, такъ и у первобытнаго человѣка были свои заботы» (II, 82). Если слова эти направлены противъ веди-стовъ, открывавшихъ первобытность воззрѣній на природу въ раннемъ быту пашихъ Арійскихъ предковъ, основанномъ уже на скотоводствѣ съ нѣкоторыми начатками земледѣлія, то такъ бы и сказать; если же авторъ относится вообще къ заблужденіямъ науки, которая его ученіе должно раз-сѣять, то онъ не сталъ бы воевать противъ небывающихъ враговъ, когда бы привелъ себѣ на память что говорятъ лѣтописцы, начиная отъ Геродота и до нашего Нестора о звѣроловствѣ, какъ существенной принадлежности самаго ранняго быта всѣхъ дикарей. Дѣйствительно, бытъ звѣролововъ за-служиваетъ большаго вниманія нежели сколько вѣдѣсты и вообще лингвисты могли его удѣлять этому быту, стоящему по ту сторону черты, отъ которой опа ведутъ свои изслѣдованія, начиная съ Ведъ, возникшихъ на болѣе раз-витой культурѣ. Но вмѣсто того чтобы гадательно уравнивать звѣролова со звѣремъ, авторъ принесъ бы наукѣ больше пользы еслибы, строже держась эпіологической школы, ввелъ читателя въ самую обстановку звѣроловнаго быта, анализъ которой могъ бы обогатить повѣши фактами его психологиче-скую теорію. Если звѣролову мало дѣла до неба и его свѣтиль и явлени, то тѣмъ больше умѣль онъ изощрить свою тонкую наблюдательность падъ обычаями и природой животныхъ. Для примѣра приведу отрывокъ изъ одной лапландской сказки, свидѣтельствующей намъ о томъ вниманіи съ какимъ звѣроловъ ледовитыхъ странъ изучилъ анатомію своего оленя¹⁾. Лиса обманомъ добила себѣ это животное, по заколоть его не умѣеть. Для того созвала она разныхъ звѣрей и гадовъ. Пришли съ ней медвѣдь, волкъ, рос-сомаха, рысь, мышь, бѣлая лисица, змѣя, ящерица и жаба, и принялись убивать оленя каждый по-своему. Медвѣдь норовилъ хватить въ челюсть. Оттого до сихъ поръ остался на оленьей челюсти шрамъ, называемый мед-вѣжья стрѣла. Волкъ норовилъ въ ляжку, и оттого на ней рубецъ который называется волчья стрѣла. Россомаха норовила въ шею, оттого на шеѣ рубецъ —rossomахина стрѣла. Рысь норовила въ горло, оттого рубецъ —рысѧ стрѣла. Мышь поровила въ копыто, оттого трещина въ раздоен-номъ копытѣ — это мышиная стрѣла. Бѣлая лисица поровила въ ухо, от-того въ верхней части уха есть у оленя маленькая косточка называемая стрѣлою бѣлой лисицы. Змѣя норовила въ кишечное сало, оттого между

1) № 1-й Лисица и Медведь, см. Friis, *Lappisk Mythologi*, Christiania. 1871.

кишками и саломъ есть у оленя отмѣтина называемая зминою стрѣлой. Ящерица норовила въ кишку подъ хвостомъ, оттого на концѣ кишкѣ ру-бецъ — лицерийна стрѣла. Жаба норовила въ сало подъ сердцемъ, оттого между сердцемъ и саломъ есть у оленя хрящикъ пазываемый жабьей стрѣлой.

Впрочемъ я остановился на вышеприведенной выдержкѣ изъ разбираемой мною книги не съ тѣмъ, чтобы обличить автора въ неумѣстномъ доктринерствѣ, а чтобы объяснить его теорію. Такъ какъ первобытный человѣкъ будто бы былъ безучастенъ къ явленіямъ природы, поскольку они стояли въ его заботѣ въ борьбѣ за существованіе, то ни отъ кого больше не могъ онъ научиться смотрѣть на природу разумнымъ человѣческимъ взглѣдомъ, какъ только отъ жрецовъ, которые, постигнувъ премудрость чрезъ добываніе огня, прежде всѣхъ могли составить миѳическія воззрѣнія на дневной свѣтъ и темноту ночи, на грозу и дождь и на другія явленія природы (II, 123), такъ что по психологіи исповѣдуемой гейдельбергскимъ профессоромъ все поэтическое и миѳологическое чѣмъ и до сихъ поръ языкъ живописуетъ природу, чтѣ такъ мастерски умѣеть объяснить по текстамъ Вѣдъ знаменитый Максъ Миллеръ, и чтѣ наконецъ хорошо извѣстно и въ русской литературѣ изъ капитального труда Аѳанасьевъ, итакъ всѣ эти живѣйшія воззрѣнія на Божій міръ, въ теченіе тысячелѣтій воспитывающія человѣчество чрезъ посредство роднаго языка, не болѣе какъ напускное обаяніе жрецовъ, которые углубившись въ таинства природы выдумали разныхъ стихійныхъ боговъ и отуманили здравый практическій смыслъ первобытнаго человѣка. Можетъ-быть они обманывали другихъ и пеумышленно, потому что обманывались сами, по во всякомъ случаѣ, по теоріи пашего автора, миѳологія основана преднамѣренно и путемъ искусственнымъ, и восходитъ своими началами не ранѣе какъ ко времени возникновенія жреческаго или шаманскаго сословія, составившагося изъ благодѣтельныхъ изобрѣтателей, знахарей-врачей и мудрыхъ совѣтниковъ, которыхъ должно было вызвать на свѣтъ великое открытие какъ добывать земной огонь. «Важнѣйшее явленіе встрѣчаемое нами въ этой замѣчательной эпохѣ, говорить авторъ, это ореоль нравственно и эстетически высокаго, въ сіянїи котораго выступаютъ самые ранніе изобрѣтатели, какъ предсказатели и чародѣи. Къ нравственно высокому и могущественному эти чародѣи умѣли присовокупить и высокое въ природѣ. Если прежде, какъ мы видѣли, предъ глазами инстинкта явленія небесныя не имѣли въ себѣ ничего особеннаго и по привычкѣ казались дѣломъ самымъ обыкновеннымъ, теперь когда они очутились въ рукахъ и подъ вѣданіемъ людей, стали они не только въ чувственномъ отношеніи эстетически интересны, но и нравственно влиятельны,

потому что уже человѣческія руки могли направить явленія эти, какъ и всякое дѣйствіе, на пользу и на вредъ ближнему. Младенчествующее созерцаніе начинаетъ теперь догадываться, по сцепленію идей, что въ пѣкотныхъ извѣстныхъ предметахъ содержатся далеко простирающіяся скропленія силы природы, съ которыми человѣкъ можетъ вступить въ таинственный союзъ, дабы испытать на дѣлѣ ихъ благотворное дѣйствіе. Такимъ образомъ могла пробудиться младенчествующая фантазія и вызвать къ жизни новыя воззрѣнія па міръ, посредствомъ которыхъ, на основаніи чародѣйства и фетишизма, могъ распространиться эстетически возвышенный чудесный свѣтъ и на такие отдаленные предметы, къ которымъ дотолѣ относились равнодушно. Чародѣйство, шаманство и фетишизмъ, вмѣстѣ пропавшіе изъ одного психологического источника, болѣе и болѣе выступаютъ теперь на первый планъ чтобы раскрасить и освѣтить тѣ образы, которые нѣкогда человѣкъ составилъ себѣ о явленіяхъ природы. Мы уже назвали главнѣйшіе предметы которые обозначились въ магически высокомъ, чудодѣйственномъ освѣщеніи. Это были тайны искрометнаго камня, воспаляющія полѣнья для высыпленія огня, а по ассоціаціи идей и всякаго рода дерева, которыя годились для этого священнаго, магического дѣйствія, какъ напримеръ у Грековъ дубъ, терновникъ, лавръ, липа, плющъ. Сюда естественно было присовокуплено такъ рано замѣченное уже средство въ таинственныхъ дѣйствіяхъ *огня и воды*, также какъ и поднимающійся отъ магического пламени *дымъ*, который *вихрь* возносилъ къ небу, для того чтобы возвести человѣческій взоръ къ водоточивымъ *облакамъ*. *Молнія, буря, дождь*, стъ звѣринымъ равнодушіемъ пезамѣченные па пізшей ступени человѣческаго бытія, теперь при освѣщеніи *новаго міровоззрѣнія* становятся магически возвышенными дѣйствіями, которыя возбуждаютъ человѣка направить свой взоръ и въ темныя и свѣтлыя области чудесъ вѣнчанаго міра» (II, 89 — 91).

При всемъ желаніи убѣдить читателя въ свою пользу, авторъ выби-
вается изъ силъ, не достигая цѣли; потому что идетъ отъ предположенія о первобытномъ полузвѣрѣ, въ которомъ путемъ логической последователь-
ности онъ не умѣлъ раскрыть психологического развитія той *окрыленной*
фантазіи о которой, какъ мы видѣли, онъ завелъ рѣчь уже давно, и не
кстати, и которая опять будто съ облаковъ, какъ *deus ex machina*, падаетъ
предъ нами на той же 91 стр., откуда только-что приведены слова нашего
автора. Какой-то звѣрь изъ переднихъ лапъ выработалъ себѣ руки, сталъ
точить себѣ камни и случайно открылъ секретъ какъ добывать огонь трес-
ніемъ и сверленіемъ, послѣ того сталъ мастеромъ и мудрецомъ и изъ хро-
монашаго калѣки очутился шаманомъ и жрецомъ. Вотъ нить, по которой психо-
логъ ведетъ свое ученіе: но все это только вѣнчанія обстоятельства при

которыхъ возможно было психологическое развитіе человѣка, а мы только и видимъ что эти пустыя рамки бытовой обстановки полузвѣря и калѣки, въ которыхъ авторъ раскладываетъ психологический материалъ *возвышенныхъ воззрннй на природу, чудодѣйственной таинственности и окраинной фантазїи*, добытый имъ на прокатъ изъ чужихъ рукъ, отъ лингвистовъ и филологовъ. Такъ какъ не только не доказано, даже не объяснено сколько-нибудь толково психическое состояніе первобытного полузвѣря въ его недоступномъ для науки скотствѣ, то все только-что приведенное ученіе автора рушится само собою, будучи построено на небываломъ призракѣ. Съ другой стороны, новое предположеніе о чудесномъ явленіи на землѣ жреческой премудрости естественно наводитъ на вопросъ: у кого же этой премудрости научился первый-то жрецъ? «Перво-етъ портной у кого учился?» А такъ какъ онъ могъ шить и хуже Петрушки, то читатели до тѣхъ поръ не возьмутъ въ толкъ, что разумѣеться авторъ подъ великими заслугами жречества и шаманства, пока онъ не удовлетворитъ естественному требованію логической послѣдовательности въ развитіи духовныхъ силъ человѣка въ связи съ зарожденіемъ и постепеннымъ возрастаніемъ этихъ религіозныхъ учрежденій соотвѣтствующихъ извѣстнымъ моментамъ въ исторіи человѣческаго духа.

Итакъ, если въ приведенномъ ученіи отнять начало и конецъ, предположеніе о полузвѣрѣ и о психологіи жрецовъ, то оно можетъ имѣть свою цѣну, какъ болѣе подробное разъясненіе того открытія въ сравнительной миѳологии, которое лингвистъ Кунъ сдѣлалъ въ своемъ сочиненіи *О Низведеніи Оня*. Дѣйствительно, этотъ культурный фактъ, отмѣченный еще Сан-хуніатономъ въ числѣ великихъ историческихъ переворотовъ, долженъ быть оказать громадное вліяніе на умственное, религіозное и поэтическое развитіе, но отсюда еще не слѣдуетъ чтоѣму факту не предшествовалъ цѣлый рядъ соотвѣтствующихъ ему по дѣйствію подготовительныхъ моментовъ, и чтобы добываніе огня такъ скоро перешло въ руки сословія жрецовъ или шамановъ что не успѣло пустить корней въ тѣсныхъ нѣдрахъ семьи, а также и въ разумѣніи народной массы, еще не скованной искусственнымъ обаяніемъ жреческаго обряда. Такимъ образомъ, мы еще разъ приходимъ къ тому же выводу что и лучшее что только можно извлечь изъ сочиненія г. Каспари становится тѣмъ пригоднѣе для науки чѣмъ больше противорѣчить его системѣ и не вяжется съ его теоріею.

Отмѣчу нѣсколько изъ его замѣчаній, которыя съ пользою могутъ быть приняты въ соображеніе.

Змѣиный культъ, по автору, отмѣченный въ общихъ чертахъ еще въ ту звѣриную пору, когда къ животнымъ относились только какъ къ пожира-

телямъ человѣчихъ труповъ, получаетъ новую силу и высокое значеніе въ эпоху открытия земнаго огня, который изъ растираемаго камня или дерева чудодѣйственно вспыхивалъ въ видѣ *пламеннало змѧя* (II, 48). «Дѣйствительно, говоритъ авторъ, если мы спросимъ себя, что могло бы быть общаго между змѣю и огнемъ въ психологическомъ смыслѣ, то не можемъ не признать что видъ пламени, съ его трепещущими языками, которые подъ ударами вѣтра тѣмъ больше проявляютъ свою всепожирающую силу, ничего лучше не могъ наивному чувству напомнить изъ міра животныхъ какъ извишающа, трепещущую на дыбахъ и шипящую змѣю, прожорливость которой надобно было утолять жертвенной пищей. Такимъ образомъ, вполнѣ младенческой фантазіи тѣхъ временъ долженъ былъ казаться огонь жертвоприношеннія первыхъ жрецовъ какимъ-то необычайнымъ живымъ созданіемъ, которое своею теплотою чародѣйственно могло исцѣлять болѣзни, а для жреца было такою драгоценностью которую онъ хотя и могъ свою чудотворною рукою воспроизвести изъ освященныхъ веществъ, но чтобы постоянно поддерживать ея живучесть, долженъ былъ имѣть наготовѣ священную пищу, которой огонь требовалъ для своего продовольствія какъ жертвы. Психологически разбирая, не станемъ мы нисколько удивляться, что преданія этихъ временъ такъ часто говорятъ о змѣяхъ, огненныхъ ящерицахъ и драконахъ со змѣиными головами (см. къ 47 стр. II т. рисунокъ, изображающей идола священного огня, въ видѣ человѣческой фигуры, изъ головы которой стремится пламя въ видѣ змѣй и ящерицы). По особаго роду дѣтской аналогіи при взглядѣ на трепещущіе языки пламени возникаль въ фантазіи ужасающей образъ воздымающейся, все пожирающей змѣя, и тѣмъ съ большою живостью и силою это вредоносное, ядовитое животное входило въ область религіознаго чествованія». Указывая на новѣйшія изслѣдованія этнографическія, по которымъ оказывается связь культа древеснаго со змѣинымъ, авторъ видитъ здѣсь явственные слѣды того же культурнаго факта первобытной исторіи: «Мы уже видѣли, говоритъ онъ, какъ подъ священными руками премудрыхъ и могущественныхъ жрецовъ (*flamines*) змѣящеся пламя будто вылетаетъ изъ дерева признаннаго годнымъ для чудодѣйственнаго тренія. Къ этому можемъ мы присовокупить что впослѣдствіи съ образомъ змія были соединены понятія не только могущества и мудрости, но и злобной надменности и гордости (змій въ раю, какъ искуситель въ грѣхѣ и гордости)» (II, 56—57). Сверхъ указанія на символъ библейскаго змія, къ которому мы еще разъ воротимся, замѣчанія эти бросаютъ новый свѣтъ на многія явленія древнѣйшей религіи и міѳологіи. Такъ животное или живое качество вытираемаго огня между прочимъ существуетъ изъ самаго наименованія этого огня *жисиымъ*, принятаго въ нашемъ

народъ. На связи представлений о пламени и змѣи или ящерицѣ основана сказка о *Саламандрѣ*, живущей въ огнѣ. Этю же связью змѣи съ жертвеннымъ огнемъ можетъ быть объяснена ея исцѣляющая сила, по которой она стала атрибутомъ Эскулапа. Миѳологическое средство дерева съ огнемъ отражается во многихъ миѳахъ, какъ напримѣръ въ миѳѣ о пимѣ *Дафнѣ*, которая въ объятіяхъ Аполлона превращается въ дерево: первоначально же ея имя значить вообще *горячая*, и у Грековъ было парицательнымъ названіемъ лавра, какъ дерева идущаго па топливо: ¹⁾ и какъ змѣящеся пламя *жизнаго огня* было перенесено па зигзаги молніи, такъ и горящій лавръ очутился въ объятіяхъ солнца, колесо котораго, по древнѣйшимъ представлѣніямъ, также воспламенялось отъ тренія его втулки. Наконецъ на связь миѳического огненнаго колеса съ представлѣніемъ какого-то чудовища которое калѣчитъ людей, и съ темнымъ памекомъ на мысль объ укрощеніи этого чудовища деревьями, какъ огонь на жертвенникѣ, — на такую миѳическую связь представлений и вѣрованій, какъ кажется, указываетъ намъ выше приведенное осетинское сказаніе о героѣ Сосрыко²⁾. Предсмертною борьбою его была схватка съ *Баласовыи мѣхъ колесомъ*, съ какимъ-то чудищемъ которое одарено даромъ слова, наскачиваетъ на людей и сокрушааетъ имъ руки и ноги. Оно-то и искалечило Сосрыко, который по томъ дѣлился своимъ тѣломъ съ хищными животными. Догоняя это миѳическое колесо, Сосрыко бросалъ въ него ольховыми деревьями, которые отскакивали отъ него разсыпаясь золою.

Если секретъ добыванія живаго огня открыть былъ еще людьми каменного вѣка, то это открытие послужило точкою отправленія для вѣка металлическаго, и притомъ сначала мѣднаго, такъ какъ мѣдь скорѣе чѣмъ желѣзо могла обнаружить себя, расплавляясь изъ примѣсей въ каменистыхъ породахъ, изъ которыхъ могли брать камни на подкладку разводимаго костра. Какъ бы то ни было, но божество огня принимается за кузничное дѣло, и кузнецамъ Гефесту и Вулкану соответствуетъ германскій Волундъ или Виландъ. Сюда же относятся германскіе карлики-эльфы, искусствые ковачи, и вообще у народовъ ремесло кузнеца окружается миѳологическою и суевѣрною таинственностью, какъ впослѣдствіи ремесло мельника. Между кавказскими горцами пользуется особеннымъ чествованіемъ богъ кузничнаго дѣла, напримѣръ у Абхазцевъ, которые совершаютъ предъ нимъ присяги и клятвы съ символическимъ обрядомъ молота, соответствующаго молніенос-

1) *Русский Вѣстникъ*, 1572 года, № 10, стр. 676.

2) Джант. Шанаева *Нартовскія Сказанія*, стр. 10—11, въ *Сборнику Свѣдѣній о Кавказскихъ Горцахъ*, т. V, 1871 года. Слич. въ моихъ *Историч. Очеркѣ*. I, 330.

ному орудію германского Тора (Тунаръ, *donner*). По осетинскому сказанию одному герою въ битвѣ проломили темя. Онъ отправляется на небо къ миѳическому кузнецу, и тотъ починиваетъ герою черепъ, выковывая ему темя изъ красной мѣди¹). Надобно отдать нашему автору справедливость въ томъ что онъ путемъ исторического развитія отдѣляетъ въ миѳологическихъ фигурахъ Вулкана, Виланда и другихъ два элемента — чествование огня и первобытнаго художника — ковача, распредѣляя эти элементы по двумъ раннимъ вѣкамъ исторіи человѣчества (II; 77). Къ этому надобно присовокупить что семитическая племена и здѣсь строго держатся исторического начала. По книгѣ Бытія, *Өөсөлә* (по Вульгатѣ *Тубалкаинъ*) — «млатобецъ ковачъ мѣди и желѣза» — родился въ племени Каиновомъ (*Бытія IV*, 22), и это происхожденіе отъ проклятаго рода, какъ увидимъ, оставило по себѣ слѣдъ въ греческомъ преданіи о Преметеѣ, тѣсная связь котораго съ вѣдѣйскими обрядами добыванія живаго огня не подлежитъ сомнѣнію.

Еще Кунъ въ своей знаменитой монографіи указалъ на связь миѳологическихъ представлений о птицахъ съ преданіями о низведеніи на землю огня и божественнаго напитка бессмертія. Не касаясь послѣдняго предмета, который въ данномъ случаѣ парушалъ его систему, г. Каспарі, кажется, не безъ основанія замѣчаетъ что птицы эти первоначально были только хищныя, въ чемъ и усматривается съ одной стороны подтвержденіе своей мысли о религіозномъ страхѣ какой внушали хищныя животныя, пожирая человѣчески трупы, а съ другой — связь пожирающаго змѣинаго пламени съ кровожадною птицею (II, 93). Мы еще увидимъ ведѣйскаго Индра въ образѣ сокола или ястреба, а теперь замѣчу мимоходомъ что самое наглядное представленіе о миѳическомъ сродствѣ птицы съ пламенемъ, глубоко вкорененное въ цивилизованныхъ народностяхъ, предлагается сказка о *Фениксе*, который возраждается въ пламени.

Тотъ же лингвистъ Кунъ указалъ въ ведѣйскихъ обрядахъ и гимнахъ на связь представлений о вытираниі или сверлениі огня и о дѣторожденіи. Это даетъ г. Каспарі поводъ примкнуть сюда повсемѣстно распространенный культь фаллуса. Мне кажется что самый убѣдительный фактъ особенно относящейся къ дѣлу и напрасно забытый нашимъ авторомъ, это чудесное явленіе фаллуса въ пламени очага предъ Окризіею, припосившею тогда на пламя жертвеннное возліяніе, и съ того часа она зачала и черезъ девять мѣсяцевъ родила Сервія Туллія²). А если придать большее вѣроятіе миѳиче-

1) *Религіозныя Вѣрованія Абхазцевъ* стр. 12 и слѣд., и *Нартовскія Сказанія* стр. 9, въ *Сборнику Сопѣшній о Кавказскихъ Гориахъ*, т. V, 1871 года.

2) *Русский Вѣстникъ*. 1873 года, № 1, стр. 316.

скому сочетанію змѣи съ пламенемъ, на чмъ такъ настаиваетъ г. Каспари, то сюда же бы пришлось отнести и всѣ сказки о томъ, какъ огненный змѣй посѣщаетъ опочивальни красавицъ, и особенно, какъ родоначальникъ ихъ вождь варварскаго племени вмѣняетъ себѣ въ обязанность воспользоваться своимъ правомъ у новобрачной (*jus primae noctis*).

Само собою разумѣется что сожиганіе мертвцевъ на кострѣ относится уже къ тому позднѣйшему періоду когда земной огонь вошелъ въ общее употребленіе, и въ практическомъ быту и въ религії¹⁾. Нашъ авторъ спра-ведливо видитъ въ этомъ обрядѣ уже прямое послѣдствіе развитаго чество-ванія душъ и усопшихъ родителей, а самое сожиганіе трупа относить въ разрядъ очистительныхъ дѣйствій, такъ какъ священное пламя не только исцѣляетъ и даетъ жизнь, но и очищаетъ отъ всего нечистаго, куда при-надлежали разныя болѣзни и особенно чума и зараза (II, 105—110). Съ одной стороны сюда идутъ народныя вѣрованія лѣчить отъ скотскаго падежа прогоняя стада черезъ священные костры, а съ другой убѣжденіе, доселѣ распространенное у дикарей, что человѣкъ приносимый богамъ въ жертву всесожженія до такой степени очищается и освящается что самъ претво-ряется въ божество, которому его принесли въ жертву. Впрочемъ этотъ періодъ въ вѣрованіяхъ и обрядахъ уже до того развитой, что онъ состав-ляеть существенную основу ранней культуры Славянъ и другихъ европей-скихъ народовъ, унаслѣдованной ими въ своей азіатской прародинѣ. Чтобы связать этотъ періодъ полнѣйшаго развитія мифологическаго сознанія съ предшествовавшими ему, автору слѣдовало бы подвергнуть подробнѣйшему анализу языки и бытъ арійскихъ племенъ, или же признаться въ непослѣдо-вательности и нелогическихъ скачкахъ, отличающихъ, какъ мы не разъ видѣли, его систему и теорію.

VI.

Вся 7-я глава 4-й книги II тома, имѣющая предметомъ религіозныя воззрѣнія самыхъ дикихъ изъ нынѣ живущихъ племенъ, въ ихъ отношеніи къ первобытному времени — не столько убѣждаетъ насъ въ той первобыт-ности, какъ ее понимаетъ авторъ, сколько рисуетъ предъ нами картину смут-наго смѣшанія ранней дикости съ проблесками позднѣйшей культуры, осно-ванной на понятіи о душѣ и на представлѣніи божества. Такъ самые грубые изъ дикарей на западныхъ берегахъ Австраліи имѣютъ уже понятіе о бу-дущей жизни въ раю, который будто бы находится въ свѣтломъ и прекрас-

1) Проф. Котляревскаго *О похоронныхъ обычаяхъ языческихъ Славянъ* 1868 года, стр. 180 и слѣд.

номъ месть на небѣ. Туда отходить души усопшихъ. Въ разсужденіи погребенія замѣчательны обычаи двухъ периодовъ: дѣтей и молодежь хоронять въ землѣ, и только старшихъ сожигаютъ. Это почетъ и старцамъ и болѣе развитой культурѣ. Чѣмъ же касается до душъ покойниковъ не сподобившихся погребенія или сожиганія, то онѣ становятся злыми духами, и бродя по землѣ вредятъ людямъ. Этотъ моментъ еще древнѣй, такъ какъ онъ отзыается прямымъ сродствомъ мертвѣца съ тѣмъ хищнымъ звѣремъ который его пожралъ. Въ племенахъ Бразиліи покойниковъ хоронятъ въ ихъ собственныхъ жилищахъ, иногда въ сидячемъ положеніи. Хотя и вѣрюють эти дикари, что умершіе превращаются въ дикихъ звѣрей, но вмѣстѣ съ тѣмъ нѣкоторые изъ нихъ стоятъ уже на такой степени культуры что знаютъ уже нѣчто въ родѣ германской Валгаллы, злачное мѣсто на высокой горѣ куда улетаютъ души храбрыхъ воиновъ и блаженствуютъ вмѣстѣ съ своими предками, между тѣмъ какъ трусы и лѣнтия обречены на мученія отъ нѣкоего злого демона.

Изъ подробностей которыхъ могутъ навести на новые пути въ объясненіи сравнительныхъ сближеній, привожу слѣдующа.

Чествованье человѣческихъ череповъ авторъ объясняетъ убѣждениемъ, что душа помышляется въ головѣ (II, 150—151). Въ мексиканскихъ храмахъ черепа предковъ помышляются по стѣнамъ и на жертвенникѣ, на которомъ приносятся человѣческія жертвы. У нѣкоторыхъ дикарей въ обычай погребать трупы рабовъ вмѣстѣ съ ихъ господами, для того чтобы и на томъ свѣтѣ рабы служили своимъ повелителямъ. Марко Поло повѣстуетъ о тибетскихъ племенахъ, что они убиваютъ чужестранцевъ для того чтобы оставлять у себя въ домахъ ихъ головы, въ видѣ домашнихъ пепелотовъ. Сюда же надобно присовокупить вышеупомянутое изъ быта Мандановъ, у которыхъ матери ласкаютъ черепа своихъ умершихъ дѣтей и съ ними разговариваютъ (I, 359); потому что, какъ мнѣ кажется, авторъ, задавшись своею теоріею звѣриныхъ вожаковъ въ стадѣ, намѣренно стѣсняетъ культу череповъ аристократическимъ сословіемъ героическихъ предковъ и не обращаетъ вниманія на то что по черепамъ или головамъ въ вѣрованьяхъ дикарей уравнивались между собою не только всѣ члены семьи и рода-племени, но и самыя животныя съ людьми. Какъ приводимые авторомъ дикари украшаютъ свои храмы черепами предковъ, такъ по известію Ибнъ-Фоцланна, русскій купецъ выгодно, продавъ свой товаръ, приносить благодарственную жертву: убиваетъ известное число рогатаго скота и овецъ, раздаетъ одну часть мяса бѣднымъ, остальное приносить большому идолу и стоящимъ вкругъ него малымъ, опишаютъ головы овецъ и быковъ на колы, вбитые въ землѣ позади небольшихъ идоловъ. Ночью приходятъ собаки и

пожираютъ мясо, тогда онъ говоритъ: «Мой владыка благосклоненъ ко мнѣ, онъ принялъ (пожралъ) мою жертву»¹⁾). Уже одна эта послѣдняя подробность, столько пригодная г. Каспари для его теоріи о звѣриномъ кульѣ, указываетъ па глубокую древность всего обряда. Соответственно этому въ кавказскихъ сказаніяхъ²⁾ припоминаются преданія о миѳическихъ замкахъ или острогахъ, окруженнѣхъ желѣзнымъ заборомъ со стальными тычинами, и па каждой тычинкѣ по человѣчьей головѣ, равно какъ и у настъ въ былинѣахъ:

Какъ бы дворъ у Соловья былъ па семи верстахъ,
Какъ было около двора желѣзный тынъ,
А на всякой тынинкѣ по маковкѣ,
И по той по головѣ богатырскія³⁾.

Черепъ какъ хранилище жизненныхъ силъ одинаково могъ имѣть значеніе въ миѳологическихъ представлениихъ, будетъ ли то человѣчій или звѣриный. И еслибы вести далѣе теорію нашего автора о змѣйномъ кульѣ въ связи съ жертвеннымъ огнемъ, то можетъ быть мы усмотрѣли бы слѣды древнѣйшей миѳологии въ сказаніяхъ о томъ какъ пашъ Олегъ, скандинавскій Орваръ Оддъ или Турскій царь у Сербовъ — умираютъ отъ любимаго коня, изъ черепа котораго выползаетъ змѣя и ранить на смерть. Впрочемъ змѣя иногда и забывается, какъ въ сербской сказкѣ о невѣстѣ, которая умерла отъ раны нанесенныи ей зубочѣ убитаго волка котораго голову она толкнула ногой⁴⁾). Сверхъ того во всѣхъ этихъ преданіяхъ, согласно масти-тому сказанію, человѣкъ *потираетъ свою пятую главу*, при которой обыкновенно не забывается и *грядоносный змѣй*. Если съ черепомъ или вообще съ головою человѣка соединяется мысль о его жизни и душѣ, то тѣмъ естественнѣе въ знакъ своей победы и на пущее безславіе убитому врагу оставлять при себѣ его голову и потомъ въ видѣ кубка употреблять для питья его черепъ, и тѣмъ дороже должны быть эти скорбные останки для любящихъ того кому они принадлежали: черты варварскихъ правовъ, глубоко вошедшія въ народныя сказанія, обращикъ которыхъ я уже указалъ въ лонгобардской исторіи о Розамундѣ и въ средневѣковыхъ новеллахъ. Кавказъ и здѣсь предлагаетъ памъ замѣчательные по своей ранней свѣжести экземпляры. Кавказская Розамунда, какъ мать изъ племени дикихъ Мапда-

1) Котляревскаго *О погребальныхъ Обычаахъ Языческихъ Славянъ*, въ приложениі стр. 25.

2) Напримѣръ въ Аварскихъ сказаніяхъ въ Сборнику Сенданній о Кавказскихъ Гор-цахъ II, стр. 10 и 37.

3) У Кирши Данилова, стр. 354—355.

4) Проф. Сухомлинова въ *Основы* 1861, № 6.

пovъ, утѣшается черепомъ убитаго ея мужемъ любовника и бережетъ его какъ сокровище и потомъ чтобы сдѣлать его еще драгоценнѣе она сама, а не мужъ ея, велить обѣлать черепъ въ серебро и такую-то чашу замыслила она подпести своему мужу съ виномъ¹⁾.

Г. Каспарі предлагаетъ что дѣтская фантазія раннихъ временъ помѣщала своихъ судодѣйственныхъ добывателей живаго огня на высокихъ горахъ, въ таинственномъ окружениі облаковъ съ бурею и грозою, и будто бы потому *высокая гора*, по ассоціації религіозныхъ идей, введена была въ число предметовъ міѳологическаго культа (II, 155). Предположеніе это, мнѣ кажется, еще дальше отъ истины, нежели безусловное производство міѳической горы отъ облаковъ, принимаемое вѣдистами и міѳологіею природы. Тѣмъ не менѣе не подлежитъ сомнѣнію что покойниковъ испоконъ-вѣку было въ обычай хоронить на горахъ, что высокіе курганы — вмѣстѣ и могилы великановъ или героевъ и что наконецъ наши доисторическія городища суть тѣ же *Выши-городы* ранней исторіи: такъ что вѣрованіе о пребываніи душъ усопшихъ на райской горѣ паходило себѣ наглядное оправданіе въ курганахъ и Вышгородахъ съ могилами родныхъ покойниковъ. Другое замѣчаніе нашего автора о томъ что высокія деревья, привлекающія на себя громовые удары, должны были естественно стать у многихъ народовъ первоначальными мѣстомъ для жертвоприношеній (II, 154), слѣдуетъ, кажется, сблизить съ упомянутымъ выше обычаемъ нѣкоторыхъ дикарей селиться на деревьяхъ. Въ такомъ случаѣ *Соловей разбойникъ*, гнѣздящійся на девяти дубахъ, какъ разъ будетъ соотвѣтствовать жрецу Соловью упоминаемому въ Якимовской лѣтописи, и тѣмъ болѣе потому что Литовская хроника знаетъ именно такого жреца который былъ найденъ на деревѣ въ орлиномъ гнѣзда, почему и названъ былъ *Лыздейко* (отъ Литовск. *lizdas* — гнѣздо)²⁾. Что же касается до свѣдѣнія нашего автора основаннаго на свидѣтельствѣ Бастіана, будто въ одной *русской* героической пѣснѣ значится: «побитые во множествѣ покрываютъ поле, и многія души летаютъ съ дерева на дерево, и итицы ихъ боятся, только совы однѣ ихъ не боятся» (II, 152): то меня крайне удивляетъ та перышливая оплошность съ которою ученый Нѣмецъ относится къ русскому и вообще къ всему славянскому. Какъ же не знать, что это сказано въ одной изъ пѣсень Краледворской рукописи, чешскій подлинникъ которой еще Ганка издалъ вмѣстѣ съ пере-

1) *Кабардинская Старина*, стр. 6 и слѣд. въ *Сборнику Статьй о Кавказскихъ Горахъ*, т. VI, 1872.

2) См. мой разборъ книги профессора Миллера объ Ильѣ Муромцѣ, въ *Журналь Министерства Народного Просвещенія* 1871 № 4, стр. 231—232.

водами на нѣмецкій, французскій, италіапскій, англійскій и другіе языки?¹⁾ Какимъ же образомъ послѣ этого принимать намъ на вѣру что повѣствуетъ авторъ о житѣ-бытьѣ первобытнаго человѣка, когда онъ такъ плохо знакомъ съ этнографіею даже своихъ соѣдей что смѣшиваетъ Чеховъ съ Русскими?

Въ заключеніе о погребальныхъ обычаяхъ и отношеніи живыхъ къ покойникамъ сдѣлаю еще одно замѣчаніе, которое касается самой сущности всей теоріи гейдельбергскаго профессора, во всемъ ея составѣ. Увлекшись вожаками звѣринныхъ стадъ, авторъ, какъ мы видѣли, не обратилъ вниманія па взаимныя отношенія членовъ семьи, принесши ихъ всѣхъ въ жертву главѣ семейства и родонаачальнику, и на этомъ авторитетѣ основалъ свою теорію о происхожденіи религіи, и вмѣстѣ съ тѣмъ и о чествованіи душъ въ связи съ погребальными обрядами. Любопытно было бы знать, почему изъ вопроса обѣи отношеніи живыхъ къ покойникамъ устранилъ онъ громадное въ исторіи быта и миѳологіи значение любящей женщины и именно матери, надгробныя причитанья которой варьируются на тысячи голосовъ въ этихъ заунывныхъ заплачкахъ, составляющихъ преимущественное достояніе женской половины человѣческаго рода? Перелистуйте прекрасное собраніе причитаній изданныхъ г. Барсовымъ, увидите что всѣ они поются женщинами, и особенно матерью; даже надъ умершою женою причитаетъ заплачку не мужъ, а родственница пришедшая на похороны^{2).}

Если мы прослѣдимъ исторію заплачекъ начиная отъ нашихъ временъ въ даль прошедшаго, до самыхъ древнихъ свидѣтельствъ миѳологіи и историческихъ преданій, то изъ самой глубины вѣковъ выступить предъ нами скорбящій ликъ матери и жены, которая огласила самый ранній разсвѣтъ исторіи человѣчества плачами Изиды по Озирисѣ, Афродиты по Адонисѣ или Деметры по Персефонѣ. Оставляетъ живущихъ на земль и уходитъ отъ нихъ въ невѣдомую страну не предводитель толпы, который связывалъ съ собою своихъ подчиненныхъ только повиновеніемъ, страхомъ и почтепіемъ, а существо всѣми любимое и всѣмъ близкое и дорогое, соединенное съ ними кровными узами родной семьи, это даже не отецъ съ его строгою властію, а только мужъ, къ которому влечеть одна любовь, это и не братъ, который только защищаетъ, замѣняя отца, а желанное дѣтище, которое выносила мать подъ своимъ сердцемъ чтобы тѣмъ любовнѣе лелѣять его при жизни и тѣмъ горше оплакивать по смерти. Потому-то изъ самой далекой доисто-

1) Вотъ это въ Чешскомъ подлинникѣ: «тамо и веле душъ тека, семо тамо по дрѣвехъ. Ихъ боесе птацтво и плахи звѣрь; едно совы не боесе». Въ пѣснѣ Забой, Славой и Людекъ.

2) Барсова Причитанья Спѣвернало Края. 1872 стр. 80.

рической глупи досягается до насъ не торжественные звуки погребальной церемоніи, подобающей вождю и герою, а стеканія любящей супруги и матери, въ скромной средѣ семейнаго союза, для котораго Озирисъ не столько божество, сколько мужъ и сынъ, и Персефона не богиня, а дочь. Оплакивается вырванная смертю изъ этого союза не маститая дряхлость, потерю которой предваряетъ постепенное ея разрушение, а молодость, полная свѣжихъ силъ и надеждъ. Пробѣгая скорбные листы въ которыхъ человѣчество отмѣтило свои дорогія потери, въ самой глубинѣ исторической перспективы взоръ останавливается на трогательной судьбѣ непорочнаго Авеля, не погребенный трупъ котораго, по апокрифу, родители его оплакивали въ теченіе цѣлыхъ столѣтій. Таковъ былъ первый на землѣ плачъ, въ которомъ человѣкъ, впервые заглушивъ свои личныя, тѣлесныя боли, излилъ вполнѣ человѣческія чувства состраданія къ ближнему.

Г. Каспари, связывая вопросъ о вѣрованіи въ будущую жизнь съ погребальными обрядами, съ особеннымъ усилиемъ напираетъ на представленія рая отцовъ и героевъ, въ родѣ германской Валгаллы. Если бы оно ближе разсмотрѣть бытовые и миѳологические материалы, то, взглянувъ на дѣло шире, не могъ бы никакимъ образомъ забыть дѣятельнаго участія женской, материнской любви въ непреоборимомъ стремленіи открыть ту загробную страну куда наконецъ приводятъ ее неусыпные поиски направляемые по всему миру чтобы воротить къ себѣ отнятое у нея смертю дорогое существо. Можетъ-быть онъ усмотрѣлъ бы въ этой жаждущей утоленія скорби цѣлую гамму послѣдовательныхъ звуковъ начиная отъ той матери въ дикомъ племени которая лобызаетъ черепъ своего дѣтища, черезъ неутѣшныя печали Изиды, блуждающей съ трупомъ своего Озириса, и черезъ отчаяніе Деметры, которая повсюду на землѣ напрасно ищетъ свою дочь и ожидаетъ ея возвращенія изъ ада, до торжественного сопственія туда самой богини Матери Земли или Земной Жены къ Сыну Жизни, какъ говорятъ о томъ ассирийско-авилонскія сказанія, дешифрованныя по пачертаніямъ запамятыхъ каменныхъ скрижалей ниппивскихъ¹⁾). Собственное имя этой богини по нинивійскимъ источникамъ — *Аллат*, по Геродоту *Алилат* или *Алита*, которую отецъ исторіи признаетъ за небесную Афродиту азіатскихъ пародовъ. Эта богиня въ халдейско-ассирійскихъ сказаніяхъ отождествляется съ миѳическою *Истар*, которая въ первомъ супружествѣ была за Сыномъ Жизни, а потомъ вышла замужъ за царя Изубара. Надобно полагать что богиня оплакивающая преждевременно погибшаго юношу, соотвѣтствуя египетской Изидѣ, вмѣстѣ и его мать и су-

1) Lenormant, *Le Déluge et l'épopée babylonienne*. 1872 года, стр. 25—29.

пруга. Сказание начинается надгробным плачомъ, который соответствует плачу по Адонису. Затѣмъ въ цѣломъ рядѣ лирическихъ строфъ, описывается какъ Земная Женя Аллатъ ищущая въ темную область *Непреложной страны*, или ада, раздѣленного на семь круговъ въ соотвѣтствіе семи небесныхъ сферамъ, и при вратахъ каждого круга привратникъ, будто стражъ средневѣковыхъ мытарствъ, снимаетъ съ богини одно за другимъ всѣ ея украшения и одежды, такъ что она становится нагая. Сначала снимаются съ ея головы вѣнецъ, потомъ серги, ожерелье, гривну, поясъ, браслеты съ рукъ и ногъ и наконецъ «покрывало стыдливости». Затѣмъ восходитъ она по ступенямъ свѣта и опять при каждой изъ семи дверей возвращаются ей наряды, только въ обратномъ порядкѣ, начиная отъ покрывала до вѣнца. Вступивъ въ высшую среду свѣта узрить она наконецъ Сына Жизни. Ассирийско-авилонскую поэму Ленорманъ дополняетъ нѣкоторыми замѣчательными данными изъ писателей позднѣйшихъ временъ. Оказывается что подобно вавилонской Земной Женѣ, и Изѣда и Венера, когда онѣ оплакивали своихъ Озириса и Адониса, были одѣты семью нарядами, будто бы по числу семи земныхъ одѣяній въ которыя облечена вся природа, такъ что Сынъ Жизни есть не кто иной какъ тотъ же во цвѣтѣ лѣтъ погибшій юноша котораго въ Библосѣ и на Кипрѣ оплакивали подъ именемъ Адониса, а въ Вавилонѣ называли Таммузомъ. Такъ какъ плачу о погибшемъ естественно предшествуетъ самая погибель, то приведенное сказаніе должно было имѣть соотвѣтственное начало, слѣды котораго Ленорманъ открываетъ въ слѣдующемъ извѣстіи Ерея Монсея Маймонида: «Разсказываютъ объ одномъ изъ языческихъ пророковъ, по имени Таммузѣ, что огнь призывалъ нѣкотораго царя къ поклоненію семи планетамъ и двѣнадцати знакамъ зодіака. Но царь умертвиль его жестокимъ образомъ. И передаютъ что въ ночь его смерти идолы изъ разныхъ странъ всего міра собирались въ Вавилонскій храмъ вокругъ золотой статуи солнца, которая виситъ между землею и небомъ. И стала она причитать падгробное причитанье и повѣствовала о томъ что приключилось съ Таммузомъ. И всѣ идолы плакали и рыдали во всю ту ночь, а къ утру поднялись и возвратились въ свои храмы въ разныхъ странахъ земли. Отсюда идетъ обычай ежегодно плакать и рыдать надъ Таммузомъ».

VII.

Замѣчанія на сочиненіе г. Каспари я заключу подробнымъ разборомъ его ученія о міѳѣ въ отношенії къ исторії релігіозного развитія первобытныхъ временъ (II, 181 — 208). Это по моему мнѣнію лучшія страницы

во всемъ сочиненіи, и если автору суждено внести свою лепту въ капиталъ сравнительного изученія народностей, то можетъ быть это сбудется особенно благодаря указаннымъ страницамъ. Все же что слѣдуетъ у него далѣе, или не ново, какъ главы о письменахъ, о счетѣ и цифрахъ, или мало относится къ нашему предмету, какъ общія разсужденія о космогоніи, философіи поэзіи и т. п.

Хотя авторъ и старается бросить тѣнь сомнѣнія па евгемеризмъ, осуждая его въ недостаткѣ критики (II, 205), однако и самъ ищетъ твердой опоры своему ученію о мноѣ въ этой же самой теоріи, на которой стариные теологи основывали свои доказательства о первобытности исторической правды ветхозавѣтныхъ сказаний въ сравненіи съ позднѣшими иска-желѣями ея въ миѳическихъ преданіяхъ язычниковъ. Я не рѣшаюсь сказать чтобы и психологъ нашего времени не вдался въ нѣкоторыя крайности эвгемеризма, но считаю своимъ долгомъ отдать ему справедливость, во-первыхъ, въ томъ что онъ остается въ этомъ случаѣ вѣренъ однажды принятому принципу, выводя свой эвгемеризмъ, какъ мы видѣли, чуть не изъ звѣропагаго логовища первобытнаго человѣга, и во-вторыхъ, въ томъ что самыя крайности этой старинной теоріи, являющейся здѣсь въ новѣйшей реставраціи, должны имѣть въ наукѣ свою цѣль, въ смыслѣ противодѣйствія такъ называемой миѳологии природы, съ ея безсодержательными обобщеніями, которыя она налагала на всевозможныя миѳическія и эпическія личности, будь то божество греческаго Олимпа или Добрый Никитичъ, Илья Муромецъ и другіе богатыри нашихъ былинъ, и во всѣхъ этихъ личностяхъ видѣла не болѣе какъ разныя явленія и силы природы, свѣтъ или тьму, день или ночь, тепло или холодъ и т. п. Положимъ, что авторъ ошибается, когда вовсе отказываетъ поэтическимъ воззрѣніямъ на природу въ дѣятельномъ участіи при созданіи миоовъ, потому что какъ мы видѣли, онъ не признаетъ въ языкѣ никакихъ слѣдовъ древнѣйшаго религіознаго сознанія, тогда какъ лингвисты именно на основаніи этимологического анализа открываютъ въ самыхъ языкахъ неистощимые источники ранніхъ миѳологическихъ представлений, которые человѣкъ соединяетъ съ названіями предметовъ и явленій окружающей его природы и своей собственной жизни. Мы уже отдали предпочтеніе этой теоріи лингвистовъ, потому что она намъ объясняетъ болѣе и лучше нежели теорія г. Каспари. Но когда лингвисты покушаются такъ далеко вытянуть изъ формъ языка первичныя воззрѣнія на природу что одною и тою же чертою небеснаго свѣта усиливаются обрисовать миѳологический и эпическій характеръ и Зевса съ Аполлономъ, и змѣеубійцу Зигфрида, и кровосмесителя и огнеубійцу Эдипа, и нашего Илью Муромца, который поражаетъ Соловья-Разбойника; тогда невольно становишься на сто-

рону г. Каспари, который не находитъ въ поэтическихъ воззрѣніяхъ на природу ни достаточнаго матеріала для измышиленія разнообразныхъ по содержанію миѳовъ, ни такого широкаго, всеобщаго интереса, какой пытаются къ миѳамъ народныя массы и съ какимъ хранять ихъ въ своей памяти, не какъ случайную выдумку личнаго происхожденія, а какъ дѣйствительность, какъ внѣшнее событіе, признанное всѣми за правду. Такую вѣщью опору миѳу даетъ самая жизнь народа, то что имъ пережито и срослось во всѣмъ его бытомъ и характеромъ, и что само собою остается въ его средѣ вмѣстѣ съ пережитою жизнью: это именно есть *преданіе* (II, 188—189). Что же касается способа посредствомъ котораго историческому преданію присовокупляется миѳическое воззрѣніе на міръ и затѣмъ то и другое слагается въ одно нераздѣльное цѣлое, то въ изслѣдованіи этого предмета г. Каспари уже не можетъ служить руководителемъ; потому что онъ опять выдвигаетъ своихъ жрецовъ, или какъ онъ называетъ *религіозныхъ поэтовъ*, которые будто бы должны были къ этимъ *объективнымъ* корнямъ народныхъ преданій приладить свои поэтически изукрашенныя ученія о богахъ и такъ сказать развѣтвить самые эти корни символическими развитіями и уподобленіями. «Такимъ образомъ, говорить авторъ, психологически усматриваемъ мы тѣснѣйшій союзъ, въ которомъ состоятъ фактическія преданія народа, какъ корни, съ субъективными измышиленіями миѳовъ, какъ съ изобразительными уподобленіями относящимися къ ученію о богахъ; и союзъ этотъ мало-по-малу до того сросся и окрѣпъ, что народныя преданія, переработанныя и распространеныя творцами миѳовъ (von den Mythendichtern), стали такъ же широко распространяться въ народѣ, внушать такой же интересъ и цѣнность и надолго сохраняться въ памяти, какъ и тѣ первоначальныя преданія» (II, 190). Несостоятельность этого мнѣнія, со всѣмъ его доводами, у насъ уже на лицо: стбить только припомнить тѣ несбыточныя гаданія и противорѣчія автора самому себѣ на которыхъ было уже указано. Во-первыхъ, мы видѣли, что авторъ не только не умѣлъ доказать первобытности сословія жрецовъ или религіозныхъ поэтовъ, но и въ самомъ предположеніи о дѣятельности этого сословія дѣлаетъ скачекъ отъ семьи, въ средѣ которой не указываетъ источниковъ миѳологического сознапія, хотя противорѣчія себѣ, и выводить идею о душѣ и божествѣ изъ основъ семейнаго и родового чествованья отцовъ и родоначальниковъ. Во-вторыхъ, мы также уже видѣли, что *измышиленія фантазіи*, безо всякаго предварительного подготовленія, какъ снѣгъ на голову падаютъ въ звѣриную ватагу первобытныхъ людей г. Каспари. Эти-то измышиленія, взятыя съ вѣтру, и потому не могшія укорениться въ сознаніи народномъ, и должны были послужить источникомъ для изобразительныхъ уподобленій и разныхъ миѳологическихъ

фіоритуръ, которыми какіе-то религіозные пѣвцы пріодѣли народныя преданья, и сдѣлали изъ нихъ миоы. Наконецъ, втретихъ, мы видѣли еще, что отказывая языку въ древнѣйшихъ слѣдахъ самаго ранняго религіознаго и миоологическаго сознанія, и приписывая начало и языка и миоологии личному авторитету вожаковъ, родонаачальниковъ или жрецовъ и поэтовъ, авторъ очевидно признаетъ въ формахъ языка не болѣе какъ личное дѣло немногихъ изобрѣтателей, почти какъ капризъ случая, а въ миоологии — такое же личное измышленіе, то-есть выдумки которыми жрецы отводили глаза у толпы.

Итакъ, по теоріи г. Каспари, все миоологическое, всѣ вѣрованія о богахъ и божественныхъ силахъ природы относятся къ историческому преданію какъ измышленная ложь къ правдѣ, и притомъ сначала явилась правда, то-есть преданіе о дѣйствительномъ факѣ, и потомъ окрасилась она фальшивою примѣсью миоологического вымысла. Не то ли же самое утверждали и старинные теологи, по теоріи Эвгемеровой, открывая въ изъческихъ миоологияхъ пітическую ложь, которую были искажены историческая преданія Біблії? Такая солидарность новѣйшаго психолога съ богословами, конечно, не столько бросаетъ на него тѣнь сомнѣнія, сколько говоритъ въ пользу упомянутой теологической гипотезы, которая наконецъ находитъ себѣ поддержку и тамъ, где всего менѣе можно бы было этого ожидать. Не для того ли нашъ авторъ и повторяетъ известное обвиненіе эвгемеризма въ недостаткѣ критики, чтобы хотя на словахъ выгородить себя изъ такого щекотливаго положенія?

Впрочемъ, если мы высвободимъ изъ противорѣчивыхъ сплетеній разбираемой нами системы ученіе о мпоѣ какъ сочетаніи миоологического вѣрованія съ историческимъ преданіемъ, то можемъ предпочесть его господствующей въ наше время теоріи миоологии природы и поэтическихъ воззрѣній, но только подъ тѣмъ условiemъ чтобы, за устраниеніемъ указанныхъ погрѣшностей, были переставлены наоборотъ оба элемента миоа, то-есть религіозное вѣрованіе и историческое преданіе, и въ сложеніи и развитіи мпоа оба опи были бы ведены параллельно, въ полной зависимости другъ отъ друга.

Объяснюсь. Такъ какъ авторъ не входитъ въ подробности о томъ, чѣд собственно надоѣло разумѣть подъ фактическимъ преданіемъ и только между общими разсужденіями по этому предмету въ видѣ примѣра пазываетъ потопъ (II, 192), то для ясности вопроса слѣдуетъ знать, какіе именно сюжеты входили въ древнѣйшія народныя преданія, однѣ ли только катастрофы, въ родѣ потопа или землетрясенія, и такія события какъ войны, походы и т. п., или же и такія пережитыя человѣчествомъ цѣлые эпохи,

которые хотя и не обозначены на страницахъ исторіи ни годомъ, ни собственнымъ именемъ, однако такъ глубоко вошли въ самый бытъ народовъ и въ ихъ национальный складъ, что и доселѣ даются о себѣ знать сохранившимся отъ нихъ следами въ нравахъ, обычаяхъ и убѣжденіяхъ? Если къ историческимъ преданіямъ надобно отнести все существенное что только переживали народы и о чёмъ не могли не составить себѣ довольно яснаго понятія, когда самыя перемѣны въ быту заставляли отличать старое, пережитое, отъ новаго, переживаемаго, то преданія эти должны были захватить въ свое содержаніе всѣ крупныя явленія въ развитіи жизни семейной и племенной, какъ напримѣръ, постепенное установлѣніе взаимныхъ отношеній между членами семьи, отразившееся въ преданіяхъ о кровосмѣщеніи, братоубийствѣ, женовластіи, семейномъ деспотизмѣ и т. п.; затѣмъ — столкновенія между племенами и народами, куда относятся преданія о похищеннѣ невѣсть, о великанахъ, въ видѣ которыхъ представляютъ обыкновенно враговъ; далѣе — выселенія и переходы, оставившіе по себѣ память о рѣкахъ, на которыхъ жило племя въ своей счастливой первобытности, какъ это сохранилось въ преданіяхъ кавказскихъ народовъ о четырехъ райскихъ рѣкахъ или о седмирѣчіи древнихъ Арийцевъ¹⁾, или же о такихъ рѣкахъ на которыхъ временно останавливались народы, какъ Дунай у Славянъ, или черезъ которыхъ переходили направляясь въ новую родину, какъ тѣ три рѣки, о которыхъ говорить намъ чешская поэма о судѣ Любушки. Наконецъ самые переходы изъ одного вѣка въ другой, изъ каменного въ металлическіе, или изъ ранняго быта въ болѣе развитой, изъ звѣроловного въ пастушескій и изъ пастушескаго въ земледѣльческій, оставили по себѣ цѣлые ряды преданій обѣ этихъ чудесныхъ кузнецахъ Тубалкинахъ и Волундахъ, о пастухахъ Полифемахъ и земледѣльцахъ Премыслахъ и т. п.

Отдѣлить во всѣхъ этихъ преданіяхъ вѣрованіе, убѣжденіе, то-есть смыслъ, отъ голаго факта — какъ бы хотѣлъ этого г. Каспари, — ни коимъ образомъ нельзя; потому что уже въ самомъ существѣ преданія заключается мысль о сознательномъ припомнаніи и передачѣ факта на словахъ. Человѣкъ передаетъ такъ какъ онъ понимаетъ. Ясно что пониманіе факта предшествуетъ его передачѣ; а въ этомъ-то пониманіи и заключены тѣ зародыши религіозныхъ и міеологическихъ вѣрованій и убѣжденій, которыми растворяется пересказываемое преданіе уже при самомъ его зарожденіи. Затѣмъ, совершившееся событие обыкновенно оцѣнивается тогда когда оно отходитъ въ прошедшее на значительное разстояніе, въ которомъ оно

1) WollschlÄger, *Handbuch der vorhistorischen, historischen, und biblischen Urgeschichte*. 1873 стр. 68, 101—102, 104, 129, 132, 152—156, 195—199.

является взору во всей своей полнотѣ и округленности, отдаленное перспективою отъ текущей жизни. При этомъ подробности событія уже болѣе или менѣе забываются, остается только главный оставъ съ его разрозненными частями, которыя въ преданіи уже воспоминаются и соединяются по крайнему разумѣнію, и это разумѣніе входить въ область тѣхъ же миѳологическихъ убѣжденій и воззрѣній безъ которыхъ не мыслимы ни раннее пониманіе, ни самый языкъ какъ сокровищница первоначальныхъ воззрѣній человѣка на себя и на природу.

Въ объясненіе сказанного я приведу два примѣра изъ двухъ недавно вышедшихъ во французской литературѣ сочиненій по сравнительному изученію народностей. Оба сочиненія, на которыя я имѣль уже случай ссылаясь, составлены лингвистами. Одно Шёбеля *Изслѣдованіе о первоначальной религии расы индо-иранской*, другое Ленормана: *Потопъ и Вавилонская эпопея*¹⁾. Примѣры эти будутъ касаться миѳа о Прометеѣ въ связи съ преданіемъ о грѣхопаденіи и сказаній о всемирномъ потопѣ.

Слѣды древнѣйшихъ преданий первыхъ главъ книги Бытія Шёбель открываетъ въ вѣдѣйскихъ сказаніяхъ о божественномъ напиткѣ (*soma*, эранск. *гаома*) и низведеніи огня на землю, составляющихъ, какъ извѣстно, предметъ знаменитой монографіи Куна. Свои выводы французский лингвистъ основываетъ на слѣдующихъ, какъ онъ называетъ, легендахъ изъ Риг-Веды²⁾.

Первая легенда: «Два крылатыя существа (*супарна*), оба близнець-друзья, были на одномъ деревѣ. Одинъ вкушалъ отъ сладкой *типпалы* (*ficus religiosa*), другой не ѳль и только смотрѣль. — Тамъ гдѣ эти крылатые непрестанно прославляютъ блаженство бессмертія, познавъ оное, владыка міра, покровитель вселенной, премудрый, помѣстиль и меня недозрѣлаго. — Древо, на которое спускаются крылатыя существа жаждущія *сомы*, сказываютъ, имѣеть на своей вершинѣ сладкую *типпалу*. Не можетъ туда достичнуть тотъ кто не позналъ отца вселенной». Эти темные намеки напоминаютъ, автору библейское дерево познанія добра и зла, вкушившіе отъ которого будуть премудры, какъ боги.

Переходя ко второй легендѣ, надоѣло знать, что это крылатое существо (*супарна*) есть не кто иной какъ самъ *Ману*, то-есть первый человѣкъ и вообще представитель человѣчества. Онъ отождествляется также съ богомъ Индрою, который именно превращается въ сокола (или ястреба), птицу

1) Schöbel, *Recherches sur la religion première de la race indo-iranienne*, изд. 2-е 1872—Fr. Lenormant, *Le d閍luge et l'épopée babylonienne* 1773.

2) Стр. 139—157.

самую быструю, чтобы щипать вѣти для божественнаго напитка бессмертія (для сомы); и когда онъ набралъ себѣ сомы, на него напалъ и ранилъ его *Кришану*, то-есть змій *Аги*. Вотъ самая легенда: «Я былъ *Ману* (такъ говорить Индра), я далъ землю Арийцамъ. Вотъ теперь я соколь. Птица (это поэтъ говорить отъ себя) набрала сладкаго плода, сама трепещетъ, и быстро улетала. Отлетѣвъ далеко съ плодомъ сомы, который веселить и упояеть, соколь испустилъ крикъ, онъ увидѣлъ стрѣлку Кришану, который тотчасъ же и стрѣлилъ въ него съ быстротою мысли. И вотъ перо упало изъ крыла птицы».

Третья легенда касается такъ-называемаго живаго огня. Богъ огня *Ани* называется иногда въ Ведахъ человѣкомъ, онъ и рождаетъ человѣка. Прозывается *падишемъ* (*сіавана*). И хотя согласно ведійскому натурализму въ «падшемъ Агни» надобно видѣть небесный огонь или молнию, но Шёбель усматриваетъ въ этомъ представлениі слѣды первобытныхъ преданій нравственнаго содержанія, поскольку съ миѳомъ ведійскимъ возможно сближеніе греческаго Прометея, похищающаго съ неба Зевсово пламя, и семитическаго Элогимъ, вдохнувшаго въ Адама душу живу. Относящаяся сюда въ древне-арійскихъ преданіяхъ личность называется *Матаришванъ*. При его содѣйствії человѣкъ достигъ общежитія. Онъ же отъ боговъ добылъ и агни (огонь), который изчезъ на землѣ и былъ скрытъ въ одной пещерѣ, и вручилъ его нѣкоему (*Бригу* греч. *Флегасъ*), жрецу или праотцу, въ которомъ олицетворяется все индійское поколѣніе. Итакъ по легендѣ: «Матаришванъ принесъ Бригу драгоцѣнныій даръ; Матаришванъ сошелъ съ пеба одушевить агни; соколь быстрыми движеніями вызвалъ *сому* изъ камня». «Мы уже знаемъ, говоритъ авторъ, что соколь самъ Индра и Индра отождествляется здѣсь съ Матаришваномъ».

Собирая одинъ за другимъ разрозненные члены одного общаго преданія, Шёбель останавливается въ ведійскихъ сказаніяхъ еще на одной миѳической фигурѣ, которая своими чертами дополняетъ образъ той же божественной личности. Это *Твашта*, художникъ или хитрецъ по преимуществу, искусный творить всякия формы или образы. Это онъ сработалъ Индрѣ его молнienосное оружіе, которымъ богъ поражаетъ змія Аги и его полчища; онъ же сдѣлалъ чашу возліянія, то-есть какъ бы учредилъ и самый обрядъ жертвоприношенія, и сверхъ того научилъ людей полезнымъ ремесламъ и укротилъ нѣкоторыхъ животныхъ, сдѣлавъ ихъ ручными и домашними. Наконецъ этотъ же самый Твашта, умножающій силу самого Индры, сравниваемый со львомъ, постыднымъ образомъ пропадаетъ между женщинами, какъ свидѣтельствуетъ своимъ лаконическимъ языкомъ Ригведа, напоминая греческій миѳ объ Омфалѣ, которая оженоподобила самого Геркулеса.

Сближая ведийского Твашта съ Гефестомъ и Волундомъ или Виландомъ (франц. *Galant*), авторъ замѣчаетъ въ характерѣ послѣдняго соединеніе мудрости и художественности Аполлона или скандинавскаго Мимира со злобою, лживостью и коварствомъ скандинавскаго же божества Локи. Что въ основѣ мифическихъ ковачей лежитъ представленіе объ огнѣ, явствуетъ и изъ древне-арійскаго Твашта, который въ Ведахъ отожествляется съ Агни.

Всѣ вышеприведенные легенды съ своимъ болѣе или менѣе ясными слѣдами одного и того же общаго у народовъ преданія, г. Шёбель сосредоточиваетъ къ греческому миѳу о Прометеѣ, въ томъ видѣ, какъ онъ переданъ Гезіодомъ и Эсхиломъ. Въ этомъ загадочномъ миѳѣ три или четыре разныя мотива, которые трудно вывести одинъ изъ другаго. Во первыхъ, это Титанъ врагъ Зевса, ревнующій его божественному предъ собою превосходству; потомъ, это человѣкъ обманывающій божество и за то наказанный; далѣе искупитель человѣка своими страданіями, ради него добровольно на себя принятymi, и наконецъ просвѣтитель рода человѣческаго. За отсутствиемъ всякаго другаго исторического памятника, относящагося къ той эпохѣ, когда древніе Арійцы исповѣдовали еще до извѣстной степени чистоты вѣрованіе въ единобожіе, авторъ не находитъ лучшаго пособія для болѣе яснаго анализа древнѣйшихъ миѳовъ какъ книга *Bytія*. Основываясь па этомъ источникеъ преданій, онъ такъ объясняетъ сложную личность Прометея, какъ человѣка, какъ врага соблазнителя, и какъ друга благотворителя и искупителя.

Хлітрый Титанъ, не страшась Зевса и отдавая себя на служеніе человѣкамъ, похищаетъ божественный огонь, чтобы принести въ даръ людямъ. Они нуждаются въ свѣтѣ, говоритъ онъ, дабы научиться художествамъ, то-есть чтобы пользоваться плодами культуры. Но до того люди вели жизнь въ безсмертії, въ совершенномъ благоденствіи, питая свой духъ однѣми чистыми радостями. Однако они уступили льстивому обману и свободно приняли отъ Зевсова врага пагубный даръ. Они знали, что, поступая такъ, они дѣлаютъ недобро, но они и хотѣли недобро дѣлать. Тогда Зевсъ, во гнѣвѣ на такую дерзость, изрекъ свой строгій приговоръ на Прометея и на весь человѣческій родъ. Будучи прикованъ Гефестомъ къ скалѣ, Прометей обреченъ на страшныя мученія; на землю же къ людямъ для ихъ бѣдствій и страданій была ниспослана Пандора. Впрочемъ ужасныя муки только болѣе раздражаютъ высокомѣрную строптивость Прометея. Онъ извергаетъ на Зевса свою ненависть и проклятія. Все же не перестаетъ питать надежду что будетъ освобожденъ отъ страданій. Кто же освободить его? Это тайна, которая откроется въ будущемъ. Между тѣмъ можно бы подумать, что

этот предсказанный и ожидаемый искупитель не кто другой какъ онъ же самъ, когда онъ прикованный къ скалѣ восклицаетъ: «Смотрите на позорище, глядите что терплю я, другъ самого Бога!» Однако впослѣствіи обнаруживается что искупилъ и спась Прометея Геркулесъ, сынъ Зевса, «не безъ соизволенія самого бога», и именно: «въ у沟деніе своему сыну Зевсъ смягчилъ свой гнѣвъ противъ Прометея». Таковъ въ сокращеніи весь этотъ миѳъ. Объяснить его данными въ немъ самомъ содержащимися нѣтъ никакой возможности. «Разрѣшеніе загадки, говорить авторъ, дано въ библейскомъ сказаніи находящемся въ книгѣ *Бытія*. Тамъ является древо познанія добра и зла, плодъ котораго дѣлаетъ человѣка богомъ, открывая его уму знаніе. Но просвѣтленіе это совершается путемъ извращеннымъ. Плодъ отъ дерева, священный огонь, нечестиво украденъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ онъ извращается въ своихъ дѣйствіяхъ, потому что духъ сомнѣнія и начало отрицанія слова Божія возбудили человѣка совершить это нечестіе. Наказаніе не замедлило. Богъ наказалъ и соблазнителя, и его вольную жертву. Одного покаралъ Онъ предсказавъ ему конечную и полную погибель; наказалъ и жертву обмана, но вмѣстѣ съ тѣмъ дано было Адаму прозрѣть и конецъ своихъ золъ, и именно отъ человѣческаго же рода произойдетъ искупитель, который сотретъ главу змія, источникъ противубожественнаго зла, исправивъ грѣхъ первого просвѣтленія правдою уже того просвѣтленія, которое исходить отъ самого Бога».

Такимъ образомъ разрозненные члены одного общаго преданія, оставившаго по себѣ слѣды въ легендахъ вѣдійскихъ, собравъ въ одно цѣлое, въ загадочной фигурѣ греческаго Прометея, французскій лингвистъ объясняетъ отдѣльные моменты этого миѳа сказаниемъ библейскимъ, которое вмѣстѣ съ тѣмъ служитъ ключомъ для открытія одного и того же общаго смысла и во всѣхъ тѣхъ вѣдійскихъ легендахъ, казавшихся до того мало между собою связанными.

Теперь перейдемъ къ преданію о потопѣ, который вмѣстѣ со столпотвореніемъ, безъ сомнѣнія, принадлежитъ къ области самыхъ раннихъ историческихъ воспоминаній человѣчества. Есть мнѣніе, что Ноевъ потопъ имѣлъ свое мѣсто только въ той западной части древнѣйшаго азіатскаго становища, въ странахъ армяно-иранскихъ, гдѣ была прародина Семитовъ и Арийцевъ, у которыхъ потому и остались въ памяти сказанія о потопѣ. Что же касается до Египтянъ и древнѣйшихъ Туранцевъ, именно Китайцевъ, которые выселились будто бы ранѣе этой гибельной катастрофы, то у нихъ не могло быть самыхъ преданій о всемирномъ потопѣ. Напротивъ того, европейскіе народы, вышедши изъ Азіи послѣ потопа, его помнятъ, и каждый по-своему его разсказываетъ, примѣшивая свои мѣстныя наводненія къ

доисторическому преданию о всемирной катастрофе¹⁾). Ленорманъ въ своей монографіи о вавилонскомъ потопѣ, на основаніи ниневійскихъ надписей, предлагая любопытнѣшіе варианты для библейского сказанія, ставитъ известный индійскій міоъ о Манусовомъ потопѣ въ зависимости отъ преданій семитическихъ, оказавшихъ, по его мнѣнію, несомнѣнное вліяніе на этотъ міоъ.

Вотъ нѣкоторыя подробности изъ ассирийско-вавилонского сказанія о потопѣ. *Издубаръ*, второй мужъ известной уже намъ богини Истаръ, послѣ долгаго царствованія, впадаетъ въ тяжкую болѣзнь и «страшится смерти, этого послѣдняго врага человѣческаго». Чтобы узнатъ, какимъ образомъ можно спастись отъ смерти и стать бессмертнымъ, онъ задумалъ отыскать Сиситруса, котораго сами боги, избавивъ отъ потопа, сдѣлали бессмертнымъ. Отправившись на поиски, Издубаръ встрѣчаетъ миѳического корабельщика, и вмѣстѣ съ нимъ построивъ себѣ ладью, плывутъ по Евфрату до самаго его устья, где на заводяхъ стоитъ дворецъ Сиситруса. На вопросъ Издубара, этотъ бессмертный отвѣчаетъ что «богиня Мамитъ, создательница судьбы, опредѣлила людямъ ихъ роковую участъ; она назначила смерть и жизнь, но день смерти неизвѣстенъ». Затѣмъ, чтобы объяснить какъ самъ онъ получилъ бессмертіе, Сиситрусь повѣствуетъ о потопѣ, ставя свое благочестіе причиной почему онъ спасся отъ этого бѣдствія.

Когда построенъ былъ ковчегъ, все что у меня было, говорилъ Сиситрусь, я собралъ, все что было у меня серебра и что было сѣмянъ жизни я собралъ, и помѣстилъ въ ковчегъ; всѣхъ моихъ домочадцевъ, мужчинъ и женщинъ, и полевыхъ животныхъ, и воинскихъ отроковъ ввелъ я въ ковчегъ. *Самасъ* наводилъ потопъ; такъ говорилъ онъ въ ночи: «вело я пебу пролить обильный дождь, войди въ ковчегъ и затвори двери». И совершилъ я въ тотъ день празднество, въ день посвященный ему; былъ я въ страхѣ. И разразилась къ утру буря, поднялась на небосклонѣ и широко охватила все небо. Посреди гремѣлъ *Бинъ*, предъ нимъ шли *Небо* и *Сару*, престоловосцы ступали по горамъ и равнинамъ. Разоритель *Нергалъ* былъ ниспревергнутъ. *Адаръ* былъ низложенъ. *Духи*²⁾ вели разрушеніе, во своей славѣ они сметали землю. Наводненіе касалось небесъ; прекрасная земля превра-

1) WollschlÄger, *Handbuch d. vorhistor., histor. und biblisch. Urgeschichte*. 1873, стр. 66—67, 115, 126.

2) *Самасъ* — богъ солнца; *Бинъ* — богъ воздуха и бури; *Небо* — богъ планеты Меркурия, управляющій движениемъ звѣздъ; *Сару* — спутникъ у *Небо*; *Нергалъ* — богъ планеты Марса, покровитель охоты и войны; *Адаръ* — богъ планеты Сатурна, халядейско-ассирійскій Геркулесь; *Духи* (*Ануннаки*) — геніи разрушительной силы, подвластные богу *Ану*: это *Оанинесъ* у Грековъ, первое лицо высшей тріады у Ассиріянъ и Вавилонянъ, богъ Космосъ, а также первобытный хаосъ.

тилась въ пучину; и сметало съ поверхности земли, разрушало всякую жизнь на лицѣ земли: страшная буря на людей достигла самаго неба; братъ не узрѣлъ своего брата. Не пощадила она народа. И на пѣбѣ сами боги устрошились бури и искали убѣжища. Поднялись они даже до неба *Anu*. Боги какъ псы поджали себѣ хвостъ и попадали на земль. *Истаръ*¹⁾ сказала слово, великая богиня проговорила свое слово: «Міръ обратился ко грѣху и тогда предъ лицомъ боговъ я предрекла зло, когда я прорекла зло предъ лицомъ боговъ, весь мой народъ былъ преданъ злу, и я такъ пророчествовала: я породила человѣка, и чтобъ онъ....²⁾ какъ рыбы породы наполняютъ море». И вмѣстѣ съ пею пролили слезы боги; сидѣли боги на своихъ престолахъ во плачѣ; запечатались ихъ уста по причинѣ наступившаго зла. Прошло шесть дней и шесть ночей; все одолѣла буря и гроза; на седьмой день укротилась въ своей ярости гроза и улеглась буря, которая разрушила какъ землетрясеніе. Стала обсыхать земля, вѣтеръ и буря прекратились. И несло меня по морю. Виновникъ зла и весь родъ человѣческій, обратившійся ко грѣху — какъ камышъ плавали ихъ тѣла. Я открылъ окно, и свѣтъ вошелъ въ мое убѣжище, и сидѣть я мирно, и въ мое убѣжище проникъ миръ. Быть я принесенъ къ берегу на предѣлахъ моря.

Причаливъ къ горѣ Низпръ, Сиситрусь долженъ быть ждать до семи дней. Потомъ онъ выпустилъ изъ ковчега сначала голубя, потомъ ласточку, но обѣ птицы не найдя «мѣста успокоенія» воротились. «Выпустилъ я ворона — повѣствовалъ Сиситрусь — и онъ отправился; воронъ леталъ и видѣлъ трупы по водѣ и онъ ихъ клевалъ, залетѣлъ далеко и не возвратился. И сотворилъ Сиситрусь жертвоприношеніе съ возліяніемъ; всѣ боги собрались около жертвенника и въ общемъ совѣтѣ обрекли спасшагося отъ потопа на безсмертіе блаженныхъ. Когда судъ былъ совершенъ, въ ковчегъ вошелъ *Белъ*³⁾, взялъ меня за руку — говорилъ Сиситрусь — вывелъ меня вонъ, вывелъ вонъ и велѣлъ мнѣ вывести съ собою жену. Очистилъ онъ землю, онъ заключилъ договоръ и привелъ весь народъ предъ Сиситруса».

Отношеніе этого замѣчательнаго сказанія къ Ноеву потопу не требуетъ объясненій. Гораздо труднѣе опредѣлить ту связь, въ какой состоится съ этими преданіями индійское о потопѣ Манусовомъ. Есть ли это у древнихъ Арийцевъ самостоятельное воспоминаніе о пережитой ими катастрофѣ, или сказаніе заимствованное, или по крайней мѣрѣ составленное подъ вліяніемъ чужеземнымъ? Ленорманъ, слѣдуя Бюрнуфу, полагаетъ послѣднее,

1) Въ качествѣ халдейско-ассирійской Венеры.

2) Тутъ не достаетъ въ оригиналѣ.

3) Второе лицо высшей тріады, деміургъ и владыка вселенной.

ставя индійскій міө въ зависимости отъ преданій и миөическихъ представлений племенъ семитическихъ. Самое происхожденіе его въ санскритской литературѣ относится къ эпохѣ довольно поздней, ко времени Магабгараты и Пуранъ; въ раннемъ же своемъ видѣ содергится въ брагманѣ, которая хотя и входитъ въ составъ Ригъ-Вѣды, но значительно моложе гимновъ этой Веды. Вотъ главныя черты индійского сказанія о потопѣ, какъ передается въ этой брагманѣ. Однажды когда Ману умывался изъ сосуда, въ руки ему попала маленькая рыбка. Она просила чтобы онъ спасъ ее, и за это она сохранила его во время имѣющаго наступить потопа. Ману сначала помѣстилъ ее въ сосудѣ, а потомъ, по мѣрѣ того какъ она выростала, изъ сосуда перенесъ въ прудъ, и наконецъ изъ пруда въ море. Когда наступилъ потопъ, Ману вошелъ въ ковчегъ, и привязавъ его къ рогу той рыбы, выросшей до громадныхъ размѣровъ, плаваль по водѣ, пока она не сбыла и наконецъ сошель на одну гору, которая и называется *пристанью Мануса*. Надобно знать что въ брагманѣ чудесная рыба остается безъ всякаго отожествленія съ какимъ-либо другимъ божествомъ, но Магабгарата сдѣлала изъ нея уже Браму, а Пураны наконецъ — Вишну.

Ленорманъ исходить отъ той мысли что чествованіе рыбы вообще не вошло въ составъ миөологическихъ представлений арійскаго міровоззрѣнія, такъ что потопъ Манусовъ въ этомъ случаѣ представляетъ странное и какъ бы ненормальное отклоненіе отъ общаго принципа, между тѣмъ какъ у народовъ семитическихъ испоконъ-вѣку господствовалъ кульпъ рыбій, во главѣ котораго стоїть *Ао*, «господинъ водъ, владыка рѣкъ, повелитель моря, правитель бездны» и т. д. Это *рыба бездны, рыба благодѣтельная, рыба спасителъ*, какъ называется это божество на ниневійскихъ надписяхъ. Миөическая рыба арійскаго Мануса есть слѣдовательно не иное чѣмъ какъ халдейско-ассирійскій *Ао*, который носится по волнамъ первобытнаго моря, съ туловищемъ рыбьимъ, на которомъ человѣческая голова, увѣнчанная короною. Вотъ теперь-то и слѣдуетъ указать на главнаго двигателя и виновника всей катастрофы переданной въ Вавилонскомъ сказаніи о потопѣ, которое, по Ленорману, послужило источникомъ арійскаго миөа. Надобно знать что не кто иной какъ самъ богъ *Ао*увѣдомляетъ Сиситруса объ угрожающемъ всему міру потопѣ; онъ же повелѣваетъ построить ковчегъ, направлять его по водамъ, и наконецъ въ совѣтѣ боговъ тотъ же *Ао* защищаетъ Сиситруса отъ гнѣва Беля, и такимъ образомъ, въ воздаяніе за благочестіе спасенный отъ потопа удостоивается безсмертія блаженныхъ.

Этими замѣчаніями о первобытности нѣкоторыхъ историческихъ предапій я заключаю мою статью о сочиненіи г. Каспари. Благодаря эвгемеризму, котораго держится авторъ, я имѣлъ случай перейти на сторону совершенно противоположную его взглядамъ и понятіямъ, для того чтобы наглядно показать, какъ иногда могутъ сходиться, казалось бы, несовмѣстимыя крайности. Во всякомъ случаѣ надобно отдать автору справедливость въ той понятности и простотѣ, съ которыми онъ ведетъ трудный анализъ такого многосложнаго предмета какъ миѳологія и народный бытъ. Этого можно бы пожелать многимъ лингвистамъ, несмотря на всѣ ихъ ученыя преимущества.

Еще два слова. Разобранные мною сочиненіе такъ оригинально, что читателямъ не разъ могла прийти мысль о его тенденціозности. Мнѣ кажется, это было бы напраслиной. Нельзя себѣ представить, чтобы серіозный ученый потерялъ столько труда и времени на составленіе двухъ объемистыхъ томовъ только ради эфемерной тенденціи, которая проходитъ вмѣстѣ съ модою. Игра не стоила бы свѣчъ. Съ своей стороны ничѣмъ лучше не умѣть я выразить полнѣйшую увѣренность въ ученой искренности г. Каспари, какъ посвятивъ его труду это довольно подробное изслѣдованіе.

КЛИНООВРАЗНЫЯ НАДПИСИ АХЕМЕНИДОВЪ ВЪ ИЗДАНИИ ПРОФЕССОРА К. А. КОССОВИЧА.

Inscriptiones Palaeo-Persicae Achaemenidarum etc. archetyporum typis primus edidit et explicavit Dr. Cajetanus Kossowicz. Petropoli. MDCCCLXXII.

I.

Благодаря счастливымъ условіямъ, географическимъ и историческимъ, Персія сдѣлалась землею классическою для сравнительного изученія народностей Востока и Запада. Находясь въ срединѣ между племенами Туранскими къ сѣверу, между Семитическою Месопотаміей и Малою Азіей къ западу и Індію къ востоку, она служить болѣе или менѣе точкою отправленія для изслѣдованій и по Туранскимъ народностямъ съ нею соприкоснувшимъ, и по Семитическимъ, съ которыми она состояла во взаимномъ вліяніи культурномъ, и тѣмъ еще болѣе по сравнительному изученію индоевропейскихъ племенъ, такъ какъ древніе Персы нѣкогда составляли одно нераздѣльное цѣлое съ Индусами, известное въ наукѣ подъ именемъ тѣхъ *Arivess* или *Arivacev* вмѣстѣ съ которыми когда-то имѣли одну общую прародину Греки, Германцы, Славяне и другие европейскіе народы. До какой степени удержалась между Персами память объ этомъ первобытномъ сродствѣ видно изъ того что и понынѣ свою страну называютъ они *Ираномъ*, а это имя, чрезъ его древнюю форму *Эранъ*, происходитъ отъ первоначальнаго *арья* или *арія*, что значитъ *благородный, преданный, спирній*¹⁾. Еще

1) Въ Ведахъ *арі* употребляется и въ смыслѣ отца, родоначальника. См. *Русск. Вѣстн.* 1873 № 10, стр. 732.

царь Дарій на надгробной надписи (въ Накши-Рустами) называетъ себя: «Сынъ Гистаспа, Ахеменидъ, Парса (то-есть Персиянинъ), сынъ Парсы, Ария, изъ племени Ариевъ» (Коссов. *Inscript. Interpret.* 76).

Отдѣлившись отъ своихъ сродичей-Индусовъ, направившихся на юго-востокъ, Эранцы, утвердившись на юго-западной Азіи, стали мало-по-малу обособлять свою национальность, сближаясь съ народами семитическими, между которыми Ассирийско-Вавилонскій своею незапамятною культурой долженъ былъ оказать решительное влияніе на грубый, воинственный быть этого арійского племени. Очевидное тому доказательство представляютъ уже клинообразныя надписи персидскихъ царей, по начертаніямъ сходныя съ надписями Нинивіи, начало которыхъ на семитической почвѣ возводятъ къ тѣмъ доисторическимъ временамъ, когда на правомъ берегу реки Тигра процвѣталъ одинъ изъ самыхъ древнейшихъ городовъ въ мірѣ, построенный еще халдейскими старожилами и известный подъ именемъ *Шумиръ* (нынѣ *Самира*), что въ переводе значитъ *городъ языка*¹). Хотя міеологія эранская въ общихъ основахъ, какъ увидимъ, коренится на арійскихъ преданіяхъ Ведъ, однако многія особенности ея не иначе могутъ быть объяснены какъ сближеніемъ съ преданіями семитическими. Самое изображеніе верховнаго божества эранскаго *Аура-Мазды* или *Оромазда*, иначе *Ормузда*, встрѣчаемое на памятникахъ Ахеменидской династіи (Коссов. *Inscript. Archetypa*, 49, 52, 57, 70, 72, 73), обязано своимъ происхожденіемъ, какъ полагаютъ ученые²), влиянию вавилонскому, да и вообще для громадныхъ сооруженій въ своей имперіи древніе персидскіе цари брали строителей изъ странъ Тигра и Евфрата.

Эта могущественная имперія, возникшая на развалинахъ сокрушенныхъ ею древнихъ царствъ Ассирии, Вавилона, Египта, предназначена была потомъ въ исторіи всемірной цивилизаціи служить связующимъ звеномъ между преданіями ранняго просвѣщенія этихъ народовъ и классическою Греціею, отъ которой ведеть свое начало цивилизація европейская. Народности юго-западной Азіи, сначала семитическая, потомъ персидская, въ теченье столѣтій оказывали влияніе на Грецію, самое многостороннее, столько же въ практическомъ быту, въ усвоеніи удобствъ жизни, въ насажденіи и разведеніи на греческой почвѣ культурныхъ растеній и домашнихъ животныхъ, сколько и въ отношеніи умственному, въ міеологіи и художествахъ, какъ напримѣръ, въ развитіи культа Афродитѣ, Геркулесу, Аполлону, даже

1) Гаркави, *О древнейшемъ нынѣ существующемъ городе во всемъ мірѣ*, съ *Журн. Минист. Народн. Просв.* 1872 № VIII, стр. 325.

2) Layard, *Discoveries* 606, 607; см. у Шпигеля, *Eranische Alterthumskunde*, томъ 2-й 1873 стр. 24—25.

въ атрибутахъ при пѣкоторыхъ божествахъ, каковы павлинъ при Герѣ или Юнонѣ, или бѣлые голуби при Афродитѣ¹⁾), наконецъ самые подробности въ нѣкоторыхъ формахъ греческаго искусства, какъ напримѣръ ложчатые стволы колоннъ и завитки іонической капители, находять себѣ оригиналъ въ первообразахъ искусства ассирийскаго и финикийскаго²⁾, усвоенныхъ и зодчими Персидскаго царства (Коссов. *Inscript. Archetypa* 65, 100, 101, 124).

Въ отплату за вліянія Востока на Грецію, запечатлѣнныя наконецъ тяжелою рукою персидскихъ погромовъ, завоеванія Александра Македонскаго, давъ широкую историческую основу общенію Европы съ Азіею и Африкою, открыли новые пути для обратнаго теченія вліяній греческой цивилизациі уже съ запада на востокъ. Баснословныя сказанія объ этомъ завоевателѣ, сложенные изъ разныхъ элементовъ, восточныхъ и западныхъ, и сначала обработанныя на классической почвѣ греко-римской, были перенесены въ этой уже обработкѣ въ литературу персидскую, откуда черезъ Византію и Аравітію распространілись въ средніе вѣка почти по всей Европѣ³⁾.

Новѣйшія изслѣдованія по средневѣковой литературѣ и древне-христіанской археології, указывая въ томъ и другомъ несомнѣнныя слѣды восточного происхожденія, придаютъ новую цѣну юго-западной Азіи и той же Персіи, въ которой долгій періодъ владычества Сассанидовъ (226 — 641 по Р. Х.) оказалъ громадное содѣйствіе въ передачѣ восточныхъ преданій, вѣрованій и представлений европейскимъ народамъ, частію посредствомъ азіятскихъ дикарей, пахлѣнувшихъ въ Европу въ эпоху такъ-называемаго нашествія народовъ, частію черезъ Византію, по ея постояннымъ сношепіямъ съ Сассанидами. Такими путями между прочимъ объясняется не только общий стиль византійскаго искусства, обремененный украшеніями, но и множество мелкихъ подробностей въ орнаментахъ, какъ византійскихъ, такъ и въ романскихъ, напоминающихъ чудовищныя сочетанія человѣческихъ формъ съ звѣриными, встрѣчаемыя въ древнѣйшихъ памятникахъ искусства юго-западной Азіи. Какъ далеко и въ какомъ обиліи разносились по свѣту издѣлія Сассанидскихъ мастерскихъ, можно судить по тому что

1) См. въ *Русск. Вѣсты* 1873 № 4, стр. 580 и слѣд. Слич. также Кондакова *Памятникъ Гарпій* 1873 стр. 122 и слѣд.

2) См. ассирийскія и финикийскія колонны у Ребера, *Kunstgeschichte des Alterthums*. 1871 года, стр. 65 и 137.

3) Сказаніе объ Александрѣ Великомъ у Эранцевъ, см. у Шпигеля въ *Eranische Alterthumskunde* II, 582 и слѣд. Слич. также у Гріона, *I nobili fatti di Alessandro Magno*, 1872, года, въ 3-й главѣ введенія, о баснословномъ Александрѣ на Востокѣ, стр. LXIV и слѣд.

замѣчательные образцы этого искусства изъ серебра и золота довольно часто попадаются въ курганахъ по разпымъ концамъ Россіи.

Сверхъ указанного мною общаго для всемірной цивилизациі значенія Эранцевъ, для нась Русскихъ народъ этотъ имѣть еще интересъ специальный. Вопервыхъ, по отношенію къ Скиѳамъ, заселявшимъ южныя страны нашего отечества, отъ Дона до Дуная, такъ какъ племена эти по господствующему въ наукѣ мнѣнію признаются эранскаго происхожденія. Если мнѣніе это окончательно утвердится, то по столкновеніямъ Славянъ со Скиѳами надобно будетъ предположить о доисторическомъ вліяніи эранской народности на славянскую. Вовторыхъ, Кавказъ съ Грузіею и Армениею представляютъ не менѣе существенные пункты соприкосновенія для русской исторіи съ Эраномъ. Арменія, упоминаемая на надписяхъ Дарія между провинціями его царства, и по географическому положенію и этнографическому сродству имѣла для Эрана особенно важное значение, начиная отъ доисторическихъ преданій вавилонско-эранныхъ о райской прародинѣ, примыкавшей къ горамъ Арmenіи, и до Моисея Хоренскаго (въ V вѣкѣ по Р. Х.), лѣтопись котораго составляеть одинъ изъ источниковъ иранской исторіи¹⁾. Мнѣніе о вліяніи Грузіи на древнѣйшее церковное искусство въ Россіи находитъ себѣ историческую опору въ свидѣтельствѣ Кіево-Печерскаго Патерика о пребываніи въ Кіевѣ еще въ XI вѣкѣ Армянъ, которые отличались своею образованностью. Такъ въ житіи преподобнаго Агапита упоминается «врачъ нѣкто, родомъ и вѣрою Армянинъ, хитръ зѣло въ врачеваніи, яко же прежде того не быти таковому».

Изъ сказаннаго мною достаточно уже видно почему такой русскій ориенталистъ, какъ профессоръ Коссовичъ, соединившій съ знаніемъ древне-арійскихъ языковъ еврейскій и другіе семитические, избралъ своею специальностью Эранъ. Еще въ 1861 году, въ VIII т. *Трудовъ* восточного отдѣленія Археологического общества, напечатали онъ *Четыре статьи изъ Зендавесты*, съ присовокупленіемъ транскрипціи, русскаго и латинскаго переводовъ, объясненій, критическихъ примѣчаній, санскритскаго перевода и сравнительного глоссарія. Сочиненіе это, вышедшее тогда же и отдѣльнымъ изданіемъ, обогатило русскую лингвистическую литературу, предложивъ ясные и точные результаты по изслѣдованіямъ эранскихъ древностей, проверенные критически. Послѣ того для публики европейской напечатали онъ на латинскомъ языку тоже съ примѣчаніями и переводомъ, въ 1865 году, десять статей изъ Зендавесты, въ 1868 году семь пѣсней или гимновъ Заратустры (Зороастра) изъ такъ называемыхъ въ Зендавестѣ *gat*²⁾,

1) Spiegel, *Eranische Alterthumskunde*, I томъ 1871 года, стр. 210 и 496.

2) *Sendavestae decem excerpta*. Papis 1865.—*Gata Ahunavaiti*. Petropoli 1868.

и наконецъ въ 1872 году великолѣпное зданіе *Древне-персидскихъ надписей Ахеменидовъ*, означенное въ заглавіи этой статьи издание, въ которомъ ученый ориенталистъ вполнѣ умѣлъ воздать подобающую честь изслѣдуемымъ имъ памятникамъ, давъ ученой публикѣ въ возможно роскошной типографической обстановкѣ многочисленныя воспроизведенія ихъ, и не только въ клинообразномъ шрифтѣ самыхъ надписей, но и въ рисункахъ какъ самыхъ камней на которыхъ начертаны надписи, такъ и другихъ памятниковъ персидского искусства, а равно и самыхъ мѣстностей где они находятся, причемъ издатель воспользовался всѣми лучшими иллюстрированными сочиненіями по этому предмету, и прежними и новѣйшими: такъ что книга г. Коссовича въ этомъ отношеніи можетъ до нѣкоторой степени замѣнить цѣлую библіотеку рѣдкихъ и дорогихъ сочиненій, каковы изданія Шардена, Де-Бруинса, Кер-Портера, Фландена, Тексье, Лаярда, Ролинсона и др. Къ изданію надписей клинообразнымъ алфавитомъ г. Коссовичъ присовокупилъ латинскую транскрипцію ихъ и переводъ на латинскій языкъ, со множествомъ самыхъ подробныхъ объясненій, грамматическихъ, археологическихъ и историческихъ, и наконецъ сравнительный глоссарій, въ которомъ эранскія слова Ахеменидскихъ надписей возводятся къ формамъ Зендавесты, низводятся къ позднѣйшимъ персидскимъ и армянскимъ, и сближаются съ родственными имъ въ прочихъ индо-европейскихъ, причемъ особенное вниманіе обращено на формы славянскихъ нарѣчій.

Чтобы оценить то высокое значеніе какое имѣютъ для науки изданія г. Коссовичемъ надписи, надо бросить взглѣдъ вообще на источники эранской исторіи и древностей. Несмотря на точное свидѣтельство Бібліи о какой-то *Памятописной книжѣ отцовъ* или *Памятныхъ книгахъ дней* (*Ездры 4, 15; Есющи 6, 1*), въ которыхъ Персы вели свою лѣтопись, всѣ дошедшіе до насъ источники эранскихъ древностей, за исключеніемъ сказанныхъ надписей, носятъ на себѣ слѣды или позднѣйшихъ передѣлокъ и подновленій, или относятся къ недавнему времени, уже къ эпохѣ магометанской. Даже пресловутая Зендавеста или Авеста, несмотря на первобытные слѣды ея происхожденія, должна уступить въ древности надписямъ, уже по тому только что дошла до насъ въ позднихъ спискахъ, такъ какъ вообще восточные рукописи не могутъ похвальиться своею долговѣчностью. Такимъ образомъ, какъ для религіи и міѳологии Эрана, такъ и для его исторіи мы имѣемъ двоякаго рода источники, древнѣйшиe и позднѣйшиe. Въ первомъ случаѣ древнимъ источникомъ служитъ *Зендавеста*, а позднѣйшими толкованія ея со множествомъ распространеній сколастического, исторического, и міѳологического содержанія, на позднѣйшемъ нарѣчіи пеглевійскомъ, въ разныхъ книгахъ, изъ которыхъ особенно известны *Минохшредъ* и пре-

имущественно *Бундесшиц*. Ученые воспроизводя древне-эрапскую религию пользуются въ равной степени обоего рода источниками, дополняя краткие и темные намеки Зендавесты поздними толкователями. Даже когда переводятъ зендские тексты, то вносятъ въ свой переводъ взгляды и соображения пеглевийскихъ ученыхъ, какъ это дѣлаетъ Шпигель. Другіе, какъ Гаугъ, исходя отъ положенія о первобытномъ сродствѣ Эранцевъ съ Индусами, сближаютъ Зендавесту съ индійскими Ведами, и только ими одними ограничиваютъ свои толкованія при переводе Зороастрова текста. Вследствіе такого противоположнаго взгляда па одинъ и тотъ же предметъ, самые переводы зендскихъ гимновъ (или *гат*) сдѣланные Шпигелемъ и Гаугомъ такъ между собою различны и противорѣчивы другъ другу, что нельзя никакимъ образомъ повѣрить, чтобы оба переводчика имѣли подъ руками одинъ и тотъ же оригиналъ. Довольно одного этого факта, на который недавно обратилъ вниманіе знаменитый ведистъ Ротъ съ своею обычною проницательностью и остроумiemъ¹⁾, чтобы видѣть какъ еще мало оценены въ наукѣ источники эранской древности по ихъ достоинству и взаимному отношенію. Отсюда понятно, что первое между ними мѣсто по точности и документальности своихъ свидѣтельствъ должны занимать надписи Ахеменидовъ, поскольку они касаются религіозныхъ понятій и миѳологіи Эрана²⁾. Еще драгоценнѣе эти свидѣтельства оказываются для исторіи, и особенно потому что всѣ другіе источники по этому предмету не только противорѣчатъ другъ другу, но даже вовсе о различныхъ предметахъ говорятъ. Источники эти, или греческіе писатели и особенно Геродотъ, или позднѣйшіе мѣстные лѣтописцы и поэты изъ периода Сассанидовъ и слѣдующаго затѣмъ времени владычества Аравитянъ. Представителемъ этихъ послѣднихъ источниковъ является знаменитая Царственная Книга поэта *Фирдоси* (X—XI в.). Лѣтописи Сассанидскія, въ IX столѣтіи переведенные на арабскій языкъ, равно какъ и *Фирдоси*, ведутъ исторію Эрана отъ сотворенія мира и отъ боговъ и въ длинномъ рядѣ миѳовъ и историческихъ сказокъ повѣствуютъ о чудесныхъ похожденіяхъ героеvъ и богатырей, въ родѣ французскихъ *Chansons de geste*, и доводятъ свою миѳическую исторію до баснословнаго *Сасана*, чтобы его личностью связать будто бы отъ него пошедшую династію Сассанидовъ съ древнейшими царственными героями Эрана. Что же касается до Геродота и другихъ классическихъ источниковъ, то весь интересъ персидской

1) Roth, *Beiträge zur erkläzung des Avesta* Zeitschrift der deutsch.-morgenländ. Gesellschaft 1871 года № 1 и 2, стр. 29 и сл. На такое состояніе науки г. Коссовичъ указывалъ еще въ 1861 году въ своемъ предисловіи къ *Четыремъ статьямъ изъ Зендавесты* стр. XIV.

2) О тождествѣ религіозныхъ основъ въ надписяхъ и Авестѣ см. у Виндишмана, *Zoroastrische Studien* 1863 года, стр. 121 и слѣд.

исторії сосредоточивается для нихъ въ тѣхъ временахъ, когда Персы вошли въ столкновеніе съ Грецією. Это именно эпоха Ахеменидовъ, къ которой относятся изданная г. Коссовичемъ надписи. Не имѣя ничего общаго съ баснословiemъ Фирдоси и другихъ позднѣйшихъ писателей, эти клинообразные памятники своими современными событиямъ свидѣтельствами не только подтверждаютъ Геродота и служать его извѣстіямъ критическою повѣркою, но и во многомъ дополняютъ какъ этого, такъ и другихъ древнихъ историковъ¹⁾.

Такимъ образомъ, персидскія надписи, составляя для изслѣдователей документальную опору въ критической разработкѣ древнихъ памятниковъ эранской старины, религіозной и бытовой, вмѣстѣ съ тѣмъ предлагаютъ драгоцѣнныя современныя свидѣтельства о блистательномъ періодѣ царственной династіи Эрана, когда странѣ этой предназначено было явить свое всемирное значеніе въ исторіи человѣчества. Это не только лѣтописи прошедшаго, начертанныя на камнѣ, но и живые слѣды государственной жизни и политики, которые Дарій Гистаспъ, Ксерксъ, Артаксерксъ и другие цари отъ своего имени оставили по себѣ въ воздвигнутыхъ въ честь имъ памятникахъ.

Эранъ составляетъ исключительное явленіе въ ряду азіятскихъ народностей, коснѣвшихъ въ историческомъ развитія въ своемъ закоодованномъ кругу міра и сказки. Воспринявъ въ себя лучшіе живительные соки арійской и семитической цивилизаціи, онъ не остановился при результатахъ прошедшаго и съ незапамятныхъ временъ воспитывая себя на памятникахъ *отцовъ*, самъ создалъ себѣ исторію изъ громкихъ дѣлъ и событий, и не только умѣль внушать другимъ народамъ всесвѣтную о себѣ молву, занесенную въ классическія лѣтописи Греціи, но и самъ оцѣнилъ свое прошедшее, оставивъ по себѣ имъ самимъ начертанную исторію въ этихъ монументальныхъ надписяхъ. Тысячелѣтнее вліяніе Персіи на всемирную цивилизацію состоить не въ однихъ только погромахъ и завоеваніяхъ, а преимущественно въ тѣхъ міровыхъ идеяхъ и плодахъ ранней азіятской цивилизаціи, которые при посредствѣ этихъ вѣнчанихъ событий Персія передавала человѣчеству. Чтобы во всей полнотѣ понять глубокое значеніе клинообразныхъ начертаній, надоѣно видѣть въ нихъ не одно высокомѣріе царственныхъ военачальниковъ, но именно тотъ исторической смыслъ, который, устроя и обозрѣвая настоящее, указываетъ на его твердую опору въ прошедшемъ. Потому для точной оцѣнки этихъ памятниковъ писменности, согласно самому существу ихъ, надоѣно поставить ихъ въ центрѣ

1) См. у Шпигеля въ *Eranische Alterthumsk.* Т. 2, отъ стр. 300 и далѣе.

всего исторического бытія Эрана, примкнувъ къ нимъ и прошедшее, на которомъ они коренятся, и послѣдовавшее за ними, которому они служать зерномъ развитія.

II.

Эранцы вмѣстѣ съ предками Индусовъ, какъ уже замѣчено, составляли нѣкогда одну нераздѣльную группу племени древне-арійскаго, и прежде чѣмъ выдѣлиться изъ этой группы, сообща съ своими сродичами выработали себѣ общія начала народности, запечатлѣнныя сродствомъ быта и вѣрованій лежащихъ въ основѣ Зендавесты и Вѣдійскихъ гимновъ и обрядовъ. Исторія застаетъ Эранцевъ раздѣленными на племена, изъ которыхъ одни еще вели жизнь кочевую, повинуясь толчку данному при выселеніи изъ древнѣйшихъ становищъ, другія успѣли уже снискать осѣдлость и знали земледѣліе, которымъ, благодаря мѣстнымъ условіямъ, они занимались успѣшаще нежели родственные имъ Индузы.

Дѣленіе Эрана на области (*dahyus*) и кланы (*vith*), приводимое на надписяхъ Дарія, по самой терминологіи своей восходитъ къ Авестѣ и древнѣйшимъ преданіямъ той первобытной эпохи, когда путемъ естественного расположения изъ отдѣльныхъ семей слагались роды, племена и общины. Низшая степень обозначается жильемъ вмѣщающимъ въ себѣ одну пару или тягло, затѣмъ слѣдуетъ кланъ (*vishi*, въ надп. *vith*), состоявшій изъ 15 паръ, далѣе — родъ (*zantu*), изъ 30 паръ, и наконецъ община или область (*dahhi*, *dahhi dahyus*), по малой мѣрѣ изъ 50 паръ. Каждый изъ этихъ четырехъ союзовъ, по Авестѣ, имѣетъ своего главу или начальника, подъ названиемъ начальника дома или домовладыки, начальника клана (*vishipati*), начальника рода (*zantupati*) и начальника общины или области¹⁾). Согласно органическому отношенію семьи къ роду-племени, и національныя преданія и религія Эрана первоначально коренились въ семье, откуда ши-

1) Эранск. *vish* или *vith* — въ Санскр. *visha* (домъ) и *vish* (народъ), греч. *οἶκος*, лат. *vicus*, готск. *veihs*; у Славянъ не только *весъ* (цс. *въсъ*) деревня, селеніе, но и *vaika* — городъ (у Полабск. Славянъ, см. Шлейхера, *Laut- und Formenlehre d. Polabischen Sprache* 1871 § 56); что же касается до литовск. языка, то сродственная форма *vesz* употребляется въ немъ въ сложныхъ словахъ, и литовск. *veszratis* — господинъ вообще — по звукамъ вполнѣ соответствуетъ эранскому *vishipati*; санскр. *vishipati* имѣетъ тоже какъ и въ Литовскомъ, уже позднѣйший смыслъ царя, а не родонаачальника, какъ у Эранцевъ. Въ пруссо-литовск. *waiss-patti* — госпожа, хозяйка, домовладыка. — Эранск. *zantu* въ санск. *djanantu*, отъ *djanan* — рождать; гр. *γένος*, лат. *genus*, готск. *knods* и *kunig* (откуда *kunings* — князь). — Что же касается до эранск. *dahyus*, *dahayus* — область, провинція, то г. Коссовичъ въ Глоссаріи къ надписямъ, сближаетъ это слово съ Вѣдійскимъ *dasyu* (*dâsa*) — чужеземецъ Арийцамъ, разбойникъ, врагъ, рабъ. Замѣчу кстати одинъ разъ навсегда что санскритскому з соответствуетъ въ эранскомъ *h*.

роко распространялись въ тѣ родовые и племенные союзы, которые не забывали своего корня въ семье. По священнымъ книгамъ этого народа, вмѣняется не однѣмъ жрецамъ, но и всему народу возносить къ божеству молитвы, ибо голосъ всякаго молящагося доходитъ до Агура-Мазды, такъ что обрядъ и славословіе Авесты стоять еще на той первобытной ступени Вѣдѣйского периода, когда и то и другое еще не перешло въ исключительное достояніе жреческой касты.

Средство обоихъ древне-арійскихъ племенъ, Эранцевъ и Индусовъ, возводится до глубокой древности въ нѣкоторыхъ религіозныхъ представленияхъ и преданіяхъ¹⁾. Вопервыхъ, вѣдѣйскій *Сома* у Эранцевъ чествовался въ грамматически родственной формѣ *Гаома*. Древніе Арійцы въ сокѣ растенія называемаго этими именно словами (въ лат. перев. *asclepias acida*) видѣли источникъ жизни, божество дарящее само себя людямъ, дабы ихъ возвести до себя. Это было и растеніе, и напитокъ безсмертія, амврозія (санскр. *амрита*) а также и самъ богъ. Выжиманіе изъ этого растенія сока и вкушеніе выжатой влаги сопровождается, какъ въ Вѣдахъ, такъ и въ Авестѣ, особыми обрядами и славословіями. По миѳу божество это состоитъ въ связи съ *Кришану* у Индусовъ или *Керешани* у Эранцевъ. По Вѣдамъ стрѣлокъ Кришану стережетъ растеніе Сома и ранить сокола (самого Инду), когда этотъ послѣдній похищалъ Сому²⁾. Эранскія преданія не знаютъ подробностей о своемъ Керешани, по все же причисляютъ его ко врагамъ Гаомы. Другимъ врагомъ этого же божества называются они *Гандареву*, который въ послѣдствіи является просто демономъ, живущимъ въ водѣ. У Индусовъ не одинъ *Гандарба*, но цѣлая ихъ толпа: это божества воды и облаковъ и стражи Сомы. Между прочими божествами общими обнимъ племенамъ, надобно упомянуть о *Митрѣ*, божествѣ свѣта, которое было заимствовано классическими народами у Персовъ, и получило потомъ всемирную известность.

Столько же родственны племена эти и по основамъ героическихъ сказаний. Индусскій *Яма* — первый человѣкъ и первый на землѣ смертный, вмѣстѣ съ тѣмъ и царь въ царствѣ отцовъ или умершихъ родителей, чествуется и у Эранцевъ въ формѣ *Има* какъ первый царь и родоначальникъ баснословныхъ династій царственныхъ, но онъ не умираетъ, а удаляется отъ смертныхъ въ райское жилище³⁾. Отцомъ индусскаго Ямы слыветъ

1) См. Виндишмана *Zoroastr. Studien*, Коссовича предисловіе къ Четыремъ статьямъ *Зендавесты*, Шпигеля *Eran* 1863 и *Eranische Alterth.* 1871—73. Архимандрита Хрисанеа, *Религії древніяго міра*, 1873, стр. 487 и слѣд.

2) *Русск. Вѣст.* 1873, № 10, стр. 756.

3) *Имо кшаето* (то-есть Има сияющій, блестательный) измѣнилось въ послѣдствіи въ *Дземшидъ*.

Вивасватъ, эранского Имы — *Виванатъ*. Индусский *Трита* (слич. греч. *Τρίτων*) у Эранцевъ *Траэтона* (позднейшая форма — *Фредунъ*). Тотъ и другой поражаютъ треглаваго змія. Если въ индусскомъ зміи еще явствуютъ слѣды міѳологіи природы въ представленіи облака, то Эранцы уже локализовали своего змія *Далаку*, сдѣлавъ его царемъ Вавилонскимъ, согласно библейскому свидѣтельству о вавилонскомъ зміи (*Пророч. Даниила*, 14, 23—27), о чёмъ будетъ рѣчь впереди. У Индузовъ Трита прозывается *Антил*, то-есть водорожденный или повелитель воды, у Эранцевъ Траэтона — сынъ *Атвіи* (*Антил*). Да же *Кавъ Ушанасъ* вѣдійскій — у Эранцевъ *Кава Ушанъ* (*Кава Ушъ*, позднейшее *Кай Каусъ*), какъ апокрифическая Соломонъ, въ своихъ великолѣпныхъ сооруженіяхъ пользуется пособіемъ демоновъ и потомъ служить первообразомъ сказочного Александра Великаго: какъ этотъ послѣдній взлетаетъ на небо на крылатыхъ звѣряхъ, или грифахъ, такъ эранскій герой — на орлахъ возносящихъ его тронъ¹⁾; подробность, какъ увидимъ, состоящая въ связи съ иконографическимъ типомъ Агура-Мазды и другихъ божествъ. Наконецъ надобно упомянуть о *Кирѣ*, къ которому относится старшая изъ ахеменидскихъ надписей и о которомъ столько баснословнаго повѣствуетъ Геродотъ. Этому имени соотвѣтствуетъ индусское *Куру*, о борьбѣ котораго съ Пандавасъ разсказываетъ индусскій эпосъ. Замѣчательно, что до настоящаго времени въ сѣверномъ Иранѣ сказываются сказки о нѣкоторомъ герое подъ именемъ *Куроглу* (то-есть сынъ *Кура* или *Кира*). Какъ Индузы знали на сѣверѣ какой-то баснословный пародъ Куру, проводящій блаженную жизнь, такъ это же собственное имя на сѣверѣ Ирана локализовалось въ названіи рѣки *Куру*, сохранившей и доселѣ это наименованіе, точно такъ какъ въ Иранѣ же двѣ рѣки по имени царственнаго героя назывались *Камбизы* и двѣ — *Камбизены*. Такая локализація историко-эпическихъ личностей, напоминающая намъ олицетвореніе Дуная, Дона, Волхова въ видѣ богатырей носящихъ эти имена, на почвѣ эранской объясняется, какъ увидимъ, не небесными потоками, въ дождѣ и ливнѣ низвергающимися на землю, какъ учить міѳологія природы, а преданіями космографическими о рѣкахъ, на которыхъ были раннія становища народовъ или которыя составляли границы населенной страны.

Въ религії Заратустры или Зороастра, обыкновенно видятъ не постепенное развитіе общихъ началъ религії Вѣдійской, а ея крутую реформу. Это доказываютъ самымъ названіемъ божествъ вообще въ міѳологіяхъ Ирана и Индіи. Первобытное название бога у Арійцевъ *дѣва*²⁾, сохранив-

1) Въ *Рус. Вѣст.* 1873, № IV, стр. 644.

2) Отъ корня *дів*; вѣдійск. *diavus* — небо, лат. *deus*, *divum*, греч. *Ζευς*, *Διός* и пр.

шееся у родственныхъ европейскихъ народовъ, перешло у Эранцевъ въ наименование не добрыхъ, а напротивъ — злыхъ демоновъ, къ которымъ отнесенъ и самъ *Индра*, причисляемый въ Вѣдахъ къ главнейшимъ божествамъ вмѣстѣ съ *Варуною* (*Уранъ*), *Агни* (огонь) и др. Съ другой стороны, санскритскій *асура*, въ смыслѣ живоноснаго, животворящаго, въ Вѣдахъ эпитетъ божествъ и всякой святыни, въ этомъ же смыслѣ принятъ и у Эранцевъ въ формѣ *аура* (въ надписяхъ *аура* — господинъ, госпожа), слово вошедшее въ составъ наименования высшаго ихъ божества: *Аура-Маздѣ* (въ надписяхъ *Аура-Маздѣ*¹⁾), тогда какъ у Индусовъ, въ періодѣ брагманскій, *Асуры* перестали быть свѣтлыми божествами и являются врагами божественныхъ *Дьевъ*. Такія рѣзкія противорѣчія въ религіи двухъ родственныхъ племенъ могли бы служить сильнымъ подтвержденіемъ новѣйшей теоріи, которая въ раннихъ религіозныхъ переворотахъ даетъ слишкомъ много значенія борьбѣ жрецовъ²⁾, еслибы только арійская старина могла намъ дать точныя свидѣтельства о такой борьбѣ. Потому Шпигель склоняется къ мнѣнію, что въ этомъ противорѣчіи надобно видѣть случайность, исключение, при общемъ сродствѣ эранской религіи съ вѣдійскою, хотя, впрочемъ, не въ свою пользу и приводить онъ тотъ фактъ что и Германцы, принявъ христіанство, также враждебно отнеслись къ своимъ прежнимъ языческимъ богамъ, называвъ ихъ демонами³⁾. Но если у народовъ европейскихъ такой религіозный переворотъ совершился вслѣдствіе принятія христіанства, то и въ Эранѣ аналогическое этому перевороту явленіе въ низведеніи вѣдійскихъ божествъ свѣтлыхъ до злыхъ демоновъ не надлежитъ ли объяснить не случайностью, а тоже какимъ-либо бытовымъ и нравственнымъ потрясеніемъ, глубоко проникнувшимъ всю жизнь.

Такимъ событиемъ въ эранской жизни, между прочимъ, надобно признать ея сближеніе съ раннею культурою семитическихъ племенъ. Этимъ путемъ объясняютъ ученые тотъ процессъ, которымъ Эранъ выработалъ себѣ отвлеченную идею о единомъ Богѣ — Творцѣ всего міра. «Какъ еврейскій Егова, говорить Шпигель⁴⁾, такъ и Аура-Мазда есть единый Богъ, который все творитъ, и всѣ прочія существа, какъ бы они высоко ни стояли, не болѣе какъ его твореніе. Воззрѣніе это повсюду встрѣчается въ Авестѣ». Такъ же понималъ божество и царь Дарій, слѣдующими словами начиная

1) *Маздѣ* — эпитетъ при *Аура* (*Асура*), и означаетъ — обладающій великую мудростью, премудрый. Оба эти слова на надписи Ксерковой склоняются отдельно: *Аураиа Маздаиа*. (Коссов., *Inscript. Interpret.* 50 и 97; *Transcr.* 45).

2) Caspari, *Die Urgeschichte der Menschheit*, II, 157 и слѣд.

3) *Eranische Alterthumsk.* I, 444.

4) *Eranische Alterthumsk.* I, 454.

свои торжественные манифесты на надписяхъ: «Великъ Богъ Агура-Мазда; онъ сотворилъ сю землю и оное небо сотворилъ, и человѣка сотворилъ, и его превосходство (надъ прочими животными), и Дарія поставилъ царемъ, единаго царя надъ многими, единаго надъ ними правителя». (Коссов., *Inscript.*, Interpr. 59, 76).

Отвлеченному понятію о единомъ Богѣ-творцѣ соотвѣтствуетъ въ эранскомъ ученіи отвлеченное же понятіе о началѣ зломъ, которое въ своемъ противоположеніи началу благому и составляется такъ-называемый *дуализмъ* эранской религії. Это злое божество именуется *Андро-Майнью* (ново-персидское *Агарманъ*, *Агрemanъ*), то-есть Ариманъ¹⁾. Что отвлеченное понятіе преобразовалось въ опредѣленный типъ верховнаго существа уже въ послѣдствії, видно изъ того что въ Авестѣ имя это обыкновенно замѣняется разными выраженіями имѣющими смыслъ вообще злого, недобраго духа, и только въ позднѣйшихъ памятникахъ стало общеупотребительнымъ и господствующимъ. На древнихъ надписяхъ его вовсе не встрѣчается. Какъ Агура-Мазда, по эранскому ученію, властуетъ надъ благими богами и духами, такъ Ариманъ надъ злыми, которые только со временеми Заратустры перестали являться на землѣ въ человѣческомъ образѣ. Хотя оба верховныя существа эранского дуализма испоконъ вѣку были и есть, но между ними то существенное отличіе что Агура-Мазда также вѣчно и пребудетъ, тогда какъ владычеству Аримана нѣкогда настанетъ конецъ. И въ твореніи міра они между собою далеко не равны. Хотя Ариманъ есть творецъ всего злого, какъ Агура-Мазда творецъ всего благого, но этотъ послѣдній творилъ независимо и самостоятельно, тогда какъ творчество Аримана есть такъ-сказать оппозиціонное: оно уже предполагаетъ предъ собою сотворенное благимъ творцомъ и направлено къ ниспроверженію и разрушенню всего благого или по крайней мѣрѣ къ его вреду.

Нѣть сомнѣнія, что этотъ дуализмъ своими началами восходитъ къ раннему периоду религіозныхъ воззрѣній обоихъ арійскихъ племенъ въ Азіи, оставившему по себѣ преданія въ Вѣдахъ о борьбѣ свѣта со тьмою, но только у Эранцевъ получилъ онъ такое широкое развитіе и былъ возвѣденъ въ принципъ нравственный. Дуализмъ буддійскій, по новѣйшимъ изслѣдованіямъ²⁾, ставить въ зависимость отъ эранскаго. Злое начало или Ариманъ имѣеть въ Авестѣ между прочимъ эпитетъ *мар* —

1) *Майнью* значитъ духъ вообще (отъ *ман*, *мнитъ*), *андро* — разрушающій, ниспровѣгающій; такъ что *Андро-Майнью* противополагается вообще доброму духу — *Шпенто-Майнью*, такъ какъ *шпенто* значить усугубляющій животворящій.

2) Профессора Минаева, *Очеркъ фонетики и морфологии языка Пами*. 1872 во введеніи, стр. IV и слѣд.

умирать), и значить не только смертельный, но и змій, а въ позднѣйшихъ персидскихъ нарѣчіяхъ въ формѣ *Mâr* означаетъ уже только змія, и миѳический герой эранскихъ сказаний *Дагака*, иначе *Зогака* — или треглавый змій, или существо человѣческое съ зміями на плечахъ, что и означается словомъ *mâr-doish*. Этотъ змій *Mâr* или самъ Ариманъ и является въ буддійскихъ легендахъ подъ тѣмъ же самыемъ именемъ *Mâra*. Съ нимъ вступаетъ въ борьбу Сакьямуни, то-есть самъ Будда, какъ съ Ангроманью — Заратуштра, и сокрушаетъ его силу, несмотря на всѣ ухищренія этого злобнаго демона, прибѣгающаго ко всевозможнымъ хитростямъ и соблазнамъ. То является онъ Буддѣ какъ князь міра и предлагаетъ ему владычество надъ вселенной; то преслѣдуетъ его, когда тотъ постится, искушая его радостями жизни.

Отвлеченный характеръ миѳологіи Эранцевъ, свидѣтельствуя о значительной зрѣлости религіознаго и нравственнаго развитія этого народа, вмѣстѣ съ тѣмъ указываетъ на связь этой миѳологіи съ вѣрованіями и преданіями семитическихъ племенъ. Для примѣра можно указать на божество *Безконечнаго Времени*¹⁾, съ котораго Шпигель въ своихъ Эранскихъ Древностяхъ начинаетъ характеристику эранскихъ божествъ. Агура-Мазда творитъ міръ въ безконечномъ времени, которое такимъ образомъ представляется какъ бы безконечною матеріей; потому-то и самъ богъ Безконечнаго Времени призывается въ молитвахъ вмѣстѣ съ геніемъ *Воздуха* (*Râman*) и богомъ *Пространства* (*Tvâma*). Арійскія Вѣды, исходя отъ наивныхъ возврѣній на природу, еще не успѣли достигнуть до отвлеченной идеи о безконечности во времени, да и вообще ранній періодъ индо-европейской миѳологіи, оставившій по себѣ слѣды въ языкѣ и миѳѣ, представляетъ намъ въ очевидной послѣдовательности ступени развитія конкретныхъ представлений о вечерней и утренней зорѣ, черезъ понятія *вечеръ* и *утро*, до мысли о прошедшемъ и будущемъ (*вчера, завтра*), отъ которыхъ потомъ уже чрезъ отвлеченіе составилось общее понятіе о времени, сближенное наконецъ съ идеями о вѣчности, необходимости и судьбѣ. Такой переходъ наглядныхъ возврѣній къ отвлеченнымъ понятіямъ и идеямъ во всей осознательной точности запечатлѣлся въ тѣхъ миѳологическихъ образахъ, которые чествуются какъ божества и утренней и вечерней зори, и вмѣстѣ какъ божества необходимости, возмездія и судьбы, то-есть греческія *Эринніи*, германскія

1) *Зрванъ акарана*. Форма *зрван* или *зрвна*, иначе *зарван* (время) имѣеть при себѣ въ древне-бактріанскомъ *зара*—время, *заурурб*—старикъ; санскр. *джар-ати*, *джир-яти*—старѣть, дряхлѣть, отъ корня *jar*, откуда греч. γῆρας—старость, γέρων—старикъ. Сюда же относить Фикъ и наши *зръльй*, *зрѣть*, *созрѣвать*. *Vergleichendes Wörterbuch*, 1871 стр. 59.

Норны и др.¹⁾. Что касается до эранского бога Времени, то въ своемъ отвлечении, распространяя свое владычество на домѣ вѣка, онъ вмѣстѣ съ тѣмъ чествуется и какъ божество *Судьбы*; потому представляютъ его даже творцомъ не только Ангро-Майнью, но и самого Агура-Мазды.

Не находя непосредственныхъ точекъ соприкосновенія съ Вѣдами, ученые сближаютъ эранское божество Безконечнаго Времени съ вавилонскимъ *Белемъ*, именно съ тѣмъ, который прозывается *древнимъ*.

Несомнѣнное средство эранскихъ преданій съ семитическими признаетъ наука въ сказаніи о сотвореніи міра, причемъ первобытность остается на сторонѣ Семитовъ. Выходя отъ мысли о потребности большаго пространства времени для такого труднаго и многосложнаго дѣла какъ сотвореніе всего міра, Эранцы расширили семидневный срокъ творенія. Умаляя понятіе о всемогуществѣ Творца, они предоставили ему большій срокъ, распространивъ творенія на цѣлый годъ, который искусственно раздѣлили на шесть периодовъ изъ неравнаго числа дней. А именно Агура-Мазда творить небо въ 45 дней, воду въ 60, землю въ 75, деревья въ 30, животныхъ въ 80 и наконецъ человѣка въ 75, итого 365 дней. Первые люди (*Мания* и *Манияна*) родились сперва въ видѣ дерева, какъ скандинавскіе Аскаръ и Эмбла, и уже потомъ раздѣлились на двѣ отдѣльныя особи. Вели блаженное житіе въ райской странѣ, вкушая только воду и плоды, но когда утратили непорочность, стали питаться молокомъ и мясомъ.

Съ замѣчательною ясностію отразилось въ эранскихъ преданіяхъ библейское сказаніе о двухъ райскихъ деревахъ, о древѣ жизни и древѣ познанія добра и зла. Еще древне-арійская Ригъ-Вѣда воспоминаетъ о священномъ древѣ, изъ котораго боги сотворили небо и землю, и сверхъ того повѣстуетъ о древѣ же, на которомъ два крылатыя существа вкушаютъ сому, и съ котораго добылъ этого бессмертнаго питія самъ Индра, прилетѣвшій въ видѣ сокола²⁾). Эранское сказаніе отличается отъ вѣдійскаго тѣмъ, что вмѣсто одного чудотворнаго дерева называется два, согласно свидѣтельству книги Бытія. Одно древо называется безболѣзеннымъ; на немъ растутъ сѣмена всякаго рода растеній. Къ нему приставлена пѣкоторая птица. Она собираетъ сѣмена эти и, смѣшавъ съ каплями дождя, сѣять ихъ по землѣ. Другое древо есть бѣлый *Гаома*. Вкусившій отъ него получаетъ бессмертіе; при воскресеніи изъ мертвыхъ оно будетъ оживлять мертвые трупы. Оба дерева растуть въ водѣ. Чтобъ истребить древо бессмертнаго

1) Movers, *Phoenicier*, I, 262; Schlottmann, *Beiträge zur Erläuterung des von Spiegel bearb. Anfangs des 19 ten Fargard des Vendidad*, въ Веберовомъ журнале *Indische Studien*, I, стр. 378.

2) См. въ *Русск. Вѣсти*. 1873 № 10, стр. 756.

Гаомы, въ источнике *Ардовишиура*, изъ котораго онъ поднимается, помѣщена ящерица, отъ злобныхъ покушений которой защищаются дерево десять рыбъ, созданныхъ нарочно для того и пущенныхъ въ тотъ же источникъ.

Преданіе о мѣстѣ земнаго рая, опредѣляемомъ географическими свѣдѣніями раннихъ временъ, сложилось у Эранцевъ, по мнѣнію Шпигеля¹⁾, подъ вліяніемъ семитическимъ. Библейское сказаніе о четырехъ райскихъ рѣкахъ, записанное и въ Индіи въ позднѣйшихъ источникахъ о четырехъ рѣкахъ текущихъ съ Меру, и лежащее въ основѣ космогоническихъ представлений Эрана, какъ нельзя проще объясняется самою мѣстностью Вавилонскаго царства. Тигръ и Евфратъ, служа границами Месопотаміи, могли дать идею о двухъ другихъ рѣкахъ, которые также составляли предѣль, но уже всей вселенной. Это были — къ востоку Индъ и къ западу Нилъ, дающе которыхъ едва ли доходили географическія свѣдѣнія древнихъ Вавилонянъ. Къ сѣверу поднимались горы, за которыми шли неизвѣстныя страны, и тамъ-то высоты Арmenіи, покрытые снѣгомъ, казались естественною ступенью отъ земли къ небу. Такъ и по понятіямъ Эранцевъ, къ сѣверу граничитъ вселенная съ недоступными вершинами горнаго хребта *Гара-Березанти* или *Аллбури*, иначе *Албори*. Отъ этой горы произошли всѣ прочія на землѣ горы; она мать всѣмъ горамъ; она же ведетъ къ небесамъ. На ней рай, куда для блаженнаго житія удаляется Има, на ней же мѣстопребываніе и самого Агура-Мазды съ его геніями. Кругомъ ея обращаются свое теченіе солнце, мѣсяцъ и звѣзды, и съ ея высотъ истекаетъ тотъ источникъ *Ардовишиура* въ которомъ растетъ древо жизни, бѣлый Гаома, охраняемый отъ зловредной ящерицы десятью рыбами. Оттуда же вытекаютъ и двѣ великія рѣки, служащія предѣлами вселенной, къ востоку Индъ и къ западу Нилъ.

Касательно преданія о всемирномъ потопѣ Эранъ представляетъ любопытныя особенности. По новѣйшимъ изслѣдованіямъ признается за несомнѣнное, что древніе Арійцы заимствовали это преданіе отъ Семитовъ, такъ какъ индуское сказаніе о потопѣ Манусовомъ носить на себѣ признаки вавилонскаго происхожденія²⁾, вѣроятно черезъ посредство Эрана; извѣстно также, что и не у всѣхъ Семитовъ преданіе это существовало, а только въ племенахъ ассирийско-арамейско-ханаанскихъ, тогда какъ племена аравийско-эѳиопскія его не знали³⁾, такъ же какъ и Египтяне. Что же касается до Эранцевъ, то они хотя и знаютъ нѣкоторыя обстоятельства вавилонско-еврейскаго потопа, но не усвоили для эранскаго Имы Ноева ковчега, какъ

1) *Eranische Alterthumskunde*. I, 209—210, 204, 191, 463.

2) См. въ *Русскомъ Вѣстнике* 1873 года № 10, стр. 762.

3) Schrader въ *Zeitschr. der deutsch. morgenländ. Gesellschaft*, 1873 года № 3, стр. 402.

его усвоили въ Индії для Мануса. Эту всемірную катастрофу Авеста относить къ царствованію *Имы* (инд. *Яма*). Агура-Мазда уведомляетъ Иму, что вся вселенная подвергнется сокрушительной гибели отъ зимы и воды, которая покроетъ всю землю, и чтобы спастись отъ общаго бѣдствія, велитъ ему устроить на Гара-Березанти четвероугольный садъ, съ дверью и окномъ для свѣта, и войти въ этотъ садъ, взявъ съ собою сѣмена всѣхъ твореній. Профессоръ Коссовичъ¹⁾ въ упоминаніи объ окнѣ видитъ явный следъ первоначального представлѣнія о ковчегѣ, который замѣненъ потомъ садомъ. Этотъ эранскій варіантъ о потопѣ особенно важенъ въ сравнительному отношеніи, потому что во всей очевидности соединяетъ преданіе о горѣ, къ которой прикаливается ковчегъ, съ воспоминаніями о раѣ, тоже на горѣ, съ которой въ разныя стороны, какъ изъ центра вселенной, изливаются райскія рѣки.

III.

Сказанное въ предыдущихъ главахъ даетъ нѣкоторое понятіе о той развитой и осложненной разными элементами эранской культурѣ, которую завоеванія Ахеменидовъ должны были разнести по всему извѣстному тогда миру. Вліяніе семитическаго, внесенное въ классическую жизнь древней Греціи преимущественно черезъ посредство Эранцевъ, было тѣмъ плодотворнѣе и тѣмъ незамѣтнѣе сливалось съ своимъ, туземнымъ, что въ самомъ Эранѣ элементы семитической культуры были уже пересажены на почву его арійской народности, родственной Грекамъ и другимъ народамъ европейскимъ. Это былъ одинъ изъ тѣхъ счастливыхъ опытовъ прививки утонченного семитизма къ болѣе грубому корню индо-европейского самородка, которые служили историческою подготовкою сложной семитическо-европейской цивилизациі, внесенной въ исторію человѣчества христіанствомъ. Вотъ точка зреенія съ которой царственныя идеи Ахеменидовъ, начертанныя на надписяхъ, получаютъ особенное значеніе, столько же для всемірной исторіи, сколько и для сравнительного изученія народностей, предлагая монументальныя свидѣтельства о тѣхъ результатахъ семитическо-арійской культуры, которые Эранъ внесъ въ цивилизацію всего человѣчества.

Персидскія надписи, изданныя профессоромъ Коссовичемъ, повѣствуютъ о той высшей ступени развитія, до какой могло только достигнуть Эранское царство, постановленное завоеваніями Ахеменидовъ во главѣ исторіи всего человѣчества. Не только стѣны великолѣпныхъ дворцовъ и монументы Персеполя, даже нерукотворные скалы и утесы съ высѣченными на нихъ

1) *Decem Sendavestae excerpta*, стр. 151.

скульптурными фигурами и надписями должны были повествовать о великихъ дѣлахъ, совершенныхъ героями этой династіи. И съ какою настойчивостью держались тогда этого обычая — вести монументальную лѣтопись, видно изъ того, что еще такъ много осталось отъ него слѣдовъ въ сохранившихся до нашего времени надписяхъ¹⁾, несмотря на всѣ погромы и опустошения, столько способствовавшія къ ихъ истребленію.

Историческое сознаніе національной славы, руководимое высокомѣрною политикой, запечатлѣло каждую черту клинообразныхъ надписей Ахеменидовъ. Это не задушевныя откровенія вѣрующаго чувства и нравственнаго убѣжденія, начертанныя на храмѣ и алтарѣ, это не трогательная поэзія любви и дружбы, оставленная въ немногихъ словахъ на могильной плитѣ: напротивъ того Ахемениды повсюду кругомъ себя, заставляя говорить самые камни, старались запечатлѣть въ умахъ покоренныхъ данниковъ одну только идею о могуществѣ своего царственного величія и о непреложной правдѣ своего самодержавія, ниспосланныхъ имъ непосредственно отъ щедротъ самого Агура-Мазды. Это манифесты или эдикты, которые обнародуетъ Ахеменидъ отъ своего имени. «Азъ есмь Дарій, — гласить бегистанская надпись — великий царь надъ царями царь, царь областей, Гистаспа сынъ, Арсамы внукъ, Ахеменидъ. Объявляетъ Дарій царь: Мнѣ отецъ Гистаспъ, Гистаспу отецъ Арсама, Арсамы отецъ Ариарамнъ, Ариарамну отецъ Тесіспъ, Тесіспу отецъ Ахеменъ. Объявляетъ Дарій царь: посему Ахеменидами мы зовемся. Искони предназначены мы на царство; искони родъ нашъ былъ царственный. Объявляетъ Дарій царь: восемь царей произошло въ моемъ родѣ; азъ есмь девятый: по сугубому наследованію, мы девять царей. Объявляетъ Дарій царь: милостію Агура-Мазды азъ есмь царь: Агура-Мазда далъ мнѣ царство. Объявляетъ Дарій царь: сіи суть области кои подлежать мнѣ; волею Агура-Мазды азъ есмь царь надъ ними: Персія, Сузіана, Вавилонія, Ассирія, Аравія, Египетъ, острова на морѣ, Спарда, Іонія, Медія, Арменія, Каппадокія, Парея, Дрангіана, Ария, Хорасмія, Бактріана, Согдіана, Гандары, Саки, Саттагиды, Арахосія, Маки: всего двадцать три области²⁾. Области сіи принадлежать мнѣ. Волею

1) А именно: одна краткая надпись Кира; надписи Дарія Гистаспа — бегистанская, большая и малая, альваденская, персеполитанская, накши-рустамская и друг.; надписи Ксеркса — персеполитанская, альваденская, ваненская, и затѣмъ болѣе или менѣе краткія надписи Артаксеркса I, Дарія II, Артаксеркса Мемнона, Артаксеркса Оха и Арсака. Къ этому собранію присоединены немногія надписи на вазахъ, а также на цилиндрахъ или печатахъ. Кромѣ разбираемаго мною изданія г. Коссовича, см. также сочиненіе Шпигеля. *Die altpersischen Keilschriften. Im Grundtexte mit Uebersetzung. Grammatik und Glossar*, 1862 года.

2) Коссов. *Interpret.* 5—8. Вотъ нѣсколько собственныхъ именъ, какъ они значатся въ подлинникѣ: Персія — *Пэрса*, Вавилонъ — *Бабирус*, Ассирія — *Атурâ*, Египетъ — *Мудрâia*,

Агура-Мазды все онъ мнѣ подвластны, даютъ мнѣ дань, и что бы я ни повелѣлъ, исполняють во дни и въ нощи». Исключительная, отмѣнная милость Агура-Мазды, почлющая на Ахеменидахъ, своимъ началомъ восходитъ къ сотворенію всего міра, и Дарій ради пущаго величія ведеть свое происхождение непосредственно изъ освященнаго древностью высокороднаго племени Аріевъ. Такъ начинается надгробная надпись Дарія извѣстнымъ уже намъ текстомъ о единомъ Богѣ-Творцѣ всего міра: «Великъ богъ Агура-Мазда; онъ сотворилъ сию землю, и оное небо сотворилъ, и человѣка сотворилъ и его превосходство (падъ прочими животными), и Дарія поставилъ царемъ, единаго царя надъ многими, единаго надъ ними правителя. Азъ есмь Дарій, великий царь, царь царей, царь областей всенародныхъ, царь сей земли великой своею широтою, Гистаспа сынъ Ахеменидъ, Персъ, Перса сынъ, Арій, арійскаго племени (арійское сѣмя)». Оканчивается же эта надпись обращеніемъ ко всякому смертному, до котораго снисходитъ Ахеменидъ въ своемъ высокомѣріи только какъ предвозвѣстникъ воли самого Агура-Мазды: «Объявляетъ Дарій царь: все что ни сдѣлано мною, дѣлалъ я по волѣ Агура-Мазды; Агура-Мазда былъ мнѣ помощникомъ во всякомъ моемъ совершеніи. Да хранитъ меня Агура-Мазда отъ всякаго зла, и мое потомство и всю землю сию; молю Агура-Мазду да подастъ мнѣ сie. Смертный! Тебѣ сказаны повелѣнія Агура-Мазды. Не укосни отъ прямаго пути, не впади въ подлое, не пригѣпнися къ мерзостному» (*Накши-Руст.* Коссов. *Interpr.* 76. 80—81)¹⁾.

Кромѣ внушенія обаятельнаго къ себѣ благоговѣнія, Ахемениды въ этихъ монументальныхъ манифестахъ повѣствуютъ о государственныхъ событияхъ и своихъ подвигахъ и дѣяніяхъ. Особенно важно было для Дарія обнаружить дѣло о ложномъ Смердисѣ или самозванцѣ Магѣ-Кометѣ, и первая надпись багистанская входитъ въ любопытныя подробности этого факта, столько щекотливаго для политики Ахеменидовъ. Повѣствованія о походахъ и завоеваніяхъ представляютъ замѣчательные образцы реляцій лапидарного стиля. Напримѣръ «Объявляетъ Дарій царь: послѣ того я направился къ Вавилону противъ Нидитабела²⁾, который называлъ себя Наву-

Іонія—*Гауна*, Медіа—*Мада*, Арменія—*Армина*. Къ этимъ 23 областямъ въ надписи Дарія позднѣйшій, Персеполитанской присоединяется еще двѣ, изъ нихъ одна—Індія (въ подлин. *Гиндуся*), и наконецъ на надгробной надписи Дарія число областей доведено до 30; между вновь названными отличаются Греки-островитяне отъ Грековъ носящихъ прическу или корону (*Гаунд така-бард*), подъ которыми разумѣютъ жителей континентальной Греціи.

1) Въ древнѣйшихъ надписяхъ все приписывается единому Агура-Маздѣ, и только вскорѣльз упоминаются вообще *другие божи*, именно въ надписи *Бегист.* (Коссов. *Interpr.* 49); но въ позднѣйшихъ, Артаксерса Мнемона и Артаксерска Оха, называются *Митра* и *Анагита* (Коссов. *Interpr.* 112 и 120).

2) Иначе *Надитабиръ*.

ходоносоромъ. Войско Надитабела защищало рѣку Тигръ... Агура-Мазда былъ мнѣ помощникомъ, и волею Агура-Мазды переправился я черезъ Тигръ, и могущественно разбилъ тамъ войско Надитабела... Объявляетъ Дарій царь: вотъ что было совершено мною въ Вавилонѣ. Объявляетъ Дарій царь: сихъ девять царей взялъ я въ ономъ сраженіи, и т. п. А чтобы и тѣни сомнѣнія не могли возбудить эти реляціі, тотъ же Дарій царь внушительно объявляетъ: «Свидѣтель мнѣ Агура-Мазда что все изложенное здѣсь совершилъ я не ложно» (Коссов. *Interpr.* 20, 22—23, 44, 45, 46—47).

Особенно назидательны были такія надписи, которыя сопровождались скульптурными изображеніями, что замѣняло грамоту для неграмотныхъ и служило къ вящему вразумленію. Такъ напримѣръ, малыя *Бегистанскія* надписи объяснены въ лицахъ. Надъ изображеніемъ Дарія значится: «Азъ есмь Дарій, великий царь, надъ парами царь» и пр. Затѣмъ идутъ изображенія побѣжденныхъ и низвергнутыхъ Даріемъ парей. Самъ онъ одною ногой стоитъ надъ распостертымъ на землѣ плѣнникомъ, который простираетъ къ нему руки. Предъ нимъ со связанными руками и прикованные шеями къ одной общей всѣмъ цѣпи еще нѣсколько побѣжденныхъ царей; позади Дарія — тѣлохранители, одинъ съ лукомъ и стрѣлами, другой съ копьемъ. Вверху надъ всею группой парить во своемъ крылатомъ сѣдалицѣ самъ Агура-Мазда, милостиво обращенный къ Дарію. Подписи гласятъ: Вотъ — Кометъ, который былъ Магъ, говорилъ лживо: я Смердисъ, Кировъ сынъ, я царь»; другая: «Вотъ Надитабиръ, лгалъ говоря: я Навуходоносоръ, Набунитовъ сынъ, я царь Вавилонскій»; еще: «Вотъ Мартіасъ, лгалъ говоря: я Иманисъ, царь Сузіаны» и т. д., (Коссов. *Archetypa*, 46—47; *Interpr.* 55—57). Замѣчательно что не одинъ ложный Смердисъ, но и всѣ побѣженные цари выдаются за лжецовъ и самозванцевъ, такъ что правда и милость Агура-Мазды почіютъ только на побѣдителѣ Ахеменидѣ. Грубый обычай поносить врага ругательствами на полѣ битвы возведенъ здѣсь уже въ политической принципѣ *горе побѣженнымъ*, которое предъ судомъ Агуры-Мазды оказывается возмездіемъ за ихъ неправду, ибо самъ Агура-Мазда помощникъ въ битвахъ, а кто побѣдилъ, тотъ праведникъ, надѣленный его милостью и щедротами.

Мало того что надписи повѣствуютъ о событияхъ персидской исторіи; они должны были гласить изъ рода въ родъ отдаленному потомству о судьбахъ всего міра, предопределенныхъ въ совѣтѣ самого Агура-Мазды. Таково ихъ прямое назначеніе. Это не только подвиги Ахеменидовъ, но и воплощеніе на землѣ всеблагой воли покровительствующаго имъ высшаго божества. Слово начертанное на камнѣ должно быть свято читимо какъ бы

означеннное имъ самое дѣло, совершенное волею и милостью Агура-Мазды. И какъ въ средніе вѣка благочестивые писцы клали зарокъ на списанныя ими книги чтобы никто впредь не смѣлъ ихъ ни истреблять, ни отчуждать отъ церкви или монастыря, куда были онѣ положены или завѣщаны: такъ еще съ болѣшимъ авторитетомъ — «объявляетъ Дарій царь: кто бы ты ни былъ, который когда-либо послѣ будешь созерцать сіи скрижали, кои велѣлъ я снабдить письменами, и сіи изображенія, возбраняй повреждать ихъ, и пока живешь, имѣй попеченіе о сохраненіи ихъ въ цѣлости. Объявляетъ Дарій царь: если ты сіи скрижали и сіи изображенія возбранишь отъ поврежденія, и потщишься обѣ охраненіи ихъ, пока не изсякнетъ твое племя, да будетъ надъ тобою милость Агура-Мазды, и да укрѣпится силою потомства твое, и да поживешь многая лѣта, и чтѣ бы ни замыслилъ ты сотворить, да поможетъ тебѣ Агура-Мазда по молитвамъ твоимъ. Объявляетъ Дарій царь: буде же, созерцая сіи скрижали и сіи изображенія, попустишь повредить ихъ, и пока живеть твое племя, не потщишься о сохраненіи ихъ, да будетъ тебѣ губителемъ самъ Агура-Мазда, и да изсякнетъ племя твое, и чтѣ бы ни замыслилъ ты сотворить, да разорить тебѣ Агура-Мазда» (Коссов. *Interpr.* 51—53).

Торжественные формулы, которыми Дарій закрѣпляетъ за собою идею о самодержавіи, производя ее изъ предвѣчнаго источника, вмѣстѣ съ творенiemъ всего міра, и въ которыхъ ведеть опь царственную книгу родства, выработались на эранской почвѣ до такой классической точности лапидарнаго стиля что усвоены были слово въ слово какъ непреложные тексты и преемниками этого завоевателя. Въ томъ же самомъ видѣ встрѣчаются онѣ на надписяхъ Ксеркса и Артаксеркса Оха (Коссов. *Interpr.* 95, 97, 99, 100, 118, 119).

IV.

Наука далеко еще не подвела итога тѣмъ разностороннимъ, широкимъ вліяніямъ, которыя оказало на цивилизацию человѣчества великое Иранское государство, начиная отъ блестательной эпохи Ахеменидовъ, возникшей на развалинахъ ранней семитической культуры, чрезъ періодъ Сассанидовъ, развившійся во взаимномъ вліяніи съ сосѣднею Византіей, и до завоеваній Аравитянъ, которые потомъ разнесли по всему міру плоды восточнаго просвѣщенія, столько вѣковъ созрѣвавши въ той благодатной странѣ, въ которой народы разныхъ племенъ и вѣроисповѣданій не переставали искать свой земной рай. Крѣпкій узель, которымъ тяжелая рука эранскихъ завоевателей затянула тѣсный союзъ индо-европейской культуры съ семитическою, не успѣли еще разрѣшить ученыя специальности въ своихъ изслѣдо-

ваніяхъ Востока и классической древности, и тѣмъ болѣе смутной эпохи среднихъ вѣковъ, сложенной изъ столькихъ другъ другу противорѣчивыхъ элементовъ и направленій. Я съ своей стороны ограничусь немногими замѣчаніями, на которыхъ невольно наводить великолѣпное изданіе профессора Коссовича.

Перелистывая рисунки этой книги, съ изображеніями архитектурныхъ подробностей, костюма и утвари, обычаевъ и вѣрованій, удивляешься, какъ долго оставалась для науки подъ спудомъ простая истина, убѣждающая здѣсь наглядно въ той мысли, сколько средневѣковая культура — каковы бы достоинства ея ни были — обязана своимъ развитіемъ Востоку, представителемъ которого былъ тогда Эранъ, а проводниками Византія и потомъ Аравитяне. Хитросплетенія византійского орнамента и неуклюжая фигуруность византійской колонны, столько же какъ и чудовищность романскаго стиля, а также и многія другія странныя особенности средневѣковаго искусства и литературы, съ крайними натяжками объяснявшіяся прежде какъ самородные плоды европейскаго быта, получаютъ настоящій свой смыслъ и ясное значеніе въ тѣхъ восточныхъ оригиналахъ, съ которыхъ были скопированы. Вотъ напримѣръ въ книгѣ г. Коссовича эранская колонна съ неуклюжею — на глазъ воспитанный классическою архитектурою — капителью изъ двухъ быковъ, которые срослись шеями и подложили подъ себя переднія ноги (Коссов. *Archet.* 48, 49, 68), и своею широкою массою давятъ стволъ колонны, какъ въ византійской архитектурѣ до безобразія разбухшія капители давятъ собою тонкіе стволы колоннь¹⁾), затѣмъ перекнутые фигурными балками, что такъ любить та же эранская архитектура (Коссов. *Archet.* 72, 73, 124). Вотъ эранскій герой поражающій кинжаломъ стоящаго предъ нимъ на заднихъ ногахъ льва или чудовищнаго крылатаго звѣря (Коссов. *Archet.* 105, 112, 115, 119): это азіятскій оригиналъ той группы которая помѣщена на одной изъ наружныхъ стѣнъ Дмитріевскаго собора во Владимірѣ (1194—97 г.)²⁾, между другими лѣпными изображеніями въ которыхъ несомнѣнны слѣды восточнаго происхожденія, занесенные въ Европу изъ Эрана черезъ Византію. Таково напримѣръ изображеніе Александра Македонскаго, взлетающаго на небо, согласно повѣствованію византійского лѣтописца: «Имяше убо звѣри крилати, научени летати по аеру. Премудростю устроено: бѣ бо кѣтка учинена, и по обѣ

1) Г. Бутовскаго, *Исторія русскаго орнамента съ X по XVI стол.* 1870, см. византійскіе колонны на лист. IV, V и VI.

2) Графа С. Гр. Строганова, *Дмитріевскій соборъ во Владимірѣ на Клязьме* 1849. Рисунки 1 см. на листахъ VII, XI. Сл. гр. Уварова въ *Трудахъ первого археол. съезда въ Москвѣ* 1871, стр. 255—56.

странъ звѣри имуще привязаны, и стоя въ клѣтцѣ Александръ держаше въ обою руку мяса необварена (то-есть сырое мясо¹). Звѣrie же зреиемъ устремляхуся къ мясу, возношау его горѣ. Егда же хотише снити долу, низпушаше руцѣ съ мясомъ долу». Мы уже знаемъ, что предшественникъ Александра въ этой премудрости былъ эранскій *Кава-уш* или *Кай-каус*, который только вмѣсто клѣтки взлеталъ на тронъ возносимомъ не крылатыми звѣрями, а птицами. Ясно, что сказаніе это главнѣйшимъ образомъ основывается на преданіи о такомъ сѣдалищѣ или вообще помѣщеніи, которое, будучи снабжено крыльями, возносить кверху находящуюся въ немъ особу. Потому оно является то въ видѣ трона, то въ видѣ клѣтки; возносятъ его то крылатые звѣри, то птицы, и во всякомъ случаѣ самъ возносящейся крыльевъ не имѣеть, почему и пользуется такимъ крылатымъ спарадомъ. Именно такой почти снарядъ встрѣчается, и довольно часто, между изображеніями на эранскихъ памятникахъ, напримѣръ дважды въ верхней части Даріева престола. (Коссов. *Archet.* 72, 73, 74; сл. также *Tr. inscrpt.* 52). Это не чѣо иное какъ корзинка или плетенка, въ родѣ той, въ какую по поясъ ставятъ малыхъ дѣтей когда они только-что начинаютъ учиться ходить. Къ верхнему обрѣзу этого снаряда приධѣланы съ обѣихъ сторонъ по огромному крылу, подъ которыми вѣются ремни или тороки. Вся эта фигура въ ассирийской и эранской миѳологіи служитъ символомъ верховнаго божества и въ археологіи извѣстна подъ именемъ *Фервера*²). Когда изображается на эранскихъ памятникахъ Агура-Мазда, то онъ всегда стоитъ въ ферверѣ, паря въ воздухѣ надъ головою царственнаго Ахеменида. Такъ напримѣръ на упомянутыхъ выше изображеніяхъ Даріева престола, надъ царемъ возсѣдающимъ, идетъ орнаментъ съ незанятымъ, пустымъ ферверомъ, а надъ орнаментомъ паритъ въ томъ же ферверѣ самъ Агура-Мазда (Коссов. *Archet.* 72, 73). По смыслу эранскихъ возэрѣній, герой возносящейся на небо долженъ быть пользоваться тѣмъ же летучимъ спарадомъ. Эранская легенда о Кава-ушѣ называетъ его трономъ, сказанія объ Александрѣ Великомъ — клѣткою, объясняя себѣ такимъ образомъ его загадочную форму; что же касается до крылатыхъ звѣрей или птицъ привязанныхъ къ клѣткѣ или трону, то и то и другое не только не противорѣчитъ первоначальному виду фервера, но и вполнѣ съ нимъ согласуется и даже дополняетъ о немъ преданіе, потому что самъ ферверъ есть не чѣо иное какъ остатокъ какой-то миѳической птицы, удержаній въ себѣ не только ея крылья; но и хвостъ.

1) Во владимирск. прилѣпѣ какъ и на соотвѣтствующихъ ему изображеніяхъ въ западной Европѣ, вмѣсто кусковъ мяса, Александръ держитъ въ рукахъ по зайцу.

2) Проф. Кондакова *Памятникъ Гарпій*, 1873, стр. 51.

Чудовищные животные, крылатые звери, птицы съ человѣчими головами и другія чудовища въ орнаментахъ византійскихъ и романскихъ, по новѣйшимъ изслѣдованіямъ, несомнѣнно происхожденія восточного и преимущественно изъ Эрана. Великолѣпныя византійскія ткани и по материалу и техникѣ и по самымъ рисункамъ мало чѣмъ отличались отъ персидскихъ. Роскошь византійского костюма наложила тяжелую руку и вообще на художественный стиль. Такъ напримѣръ любопытный рисунокъ византійской ткани XI столѣтія¹⁾, взятый съ азіатскаго образца, представляетъ четыре звериные туловища, крестообразно примыкающія къ одной общей имъ всѣмъ головѣ, составляющей такимъ образомъ ихъ центръ. Подобное же чудовище въ нѣсколькоихъ экземплярахъ встрѣчается на прилѣпахъ Владимира собора, только не изъ четырехъ, а изъ двухъ туловищъ, соединенныхъ одною общею головою, и притомъ такъ что или туловища стоять на всѣхъ четырехъ лапахъ какъ и на византійской ткани, или же, поднимаясь на дыбы, обращены другъ къ другу тыломъ. Звѣри на обоихъ памятникахъ очевидно львы.

Но что особенно замѣчательно на стѣнахъ Владимира собора, такъ это поразительное сходство въ лѣпныхъ колонкахъ, отдѣляющихъ изображенія, съ колоннами эранскими. Было уже замѣчено что капители этихъ послѣднихъ состоять изъ двухъ бычьихъ головъ со сросшимися туловищами подъ которыя съ обѣихъ сторонъ подложены переднія ноги. Точно такой же рисунокъ удержали у мастера во Владимира на Клязмѣ, только помѣшили его подъ колоннами, въ видѣ консолей, и вместо бычачьей головы вылѣпили человѣчью, какъ у сфинкса. Что же касается до водруженія колонны на изображеніи зверя, обыкновенно льва, то этотъ мотивъ столь обыкновенный въ романской архитектурѣ, и согласный съ особенностью владимирскихъ колоннокъ, восходитъ еще къ ассирийскимъ оригиналамъ²⁾, перешедшихъ въ Европу при посредствѣ того же эранского вліянія.

Вліяніе эранское не могло бы такъ широко охватить художественные формы ранняго периода средневѣковой Европы еслибъ оно поверхностно коснулось только внѣшняго выраженія и не вошло бы въ самую глубь народныхъ преданій, смѣшившись съ разными элементами книжнаго происхожденія, внесенными въ европейскія народности вмѣстѣ съ водвореніемъ христианства³⁾, и еслибъ оно не осложнило собою то полухристіанское двоечье; которое такъ долго господствовало въ невѣжественныхъ массахъ народа.

1) Воск. въ *Mettheilungen der Kaiserlich. Koenige. Central-Commission.* IV. стр. 257 и слѣд. Weis, *Kostümkunde*, II, 63, 178.

2) Reber, *Kunstgeschichte des Alterthums.* 1871 года, стр. 65.

3) Веселовскаго, *Славянскія сказанія о Соломонѣ и Китоврасѣ*, стр. 114 и слѣд.

И действительно, рядомъ и въ соотвѣтствіе съ чудовищными, загадочными формами византійско-романскаго искусства, народная литература среднихъ вѣковъ предлагаєтъ намъ столько же фантастической сказанія загадочнаго и чудовищнаго содержанія, слѣды котораго болѣе или менѣе восходятъ къ тому же эранскому преданію.

Было уже сказано объ эранскомъ Дагакѣ. Это и змій, и человѣческое существо, одинъ изъ эранскихъ царей баснословнаго времени. Авеста знаетъ его еще въ видѣ змія, съ тремя головами, съ тремя пастьми и шестью глазами; но Фирдоси изображаетъ его уже какъ обыкновеннаго человѣка, только съ двумя змѣями на плечахъ, выросшими будто бы отъ того, что Ариманъ поцѣловалъ его въ плечи. Еще Авеста мѣстомъ жительства Дагаки называется *Вавилонъ*, съ чѣмъ согласуются и позднѣйшія сказанія; но царствуетъ онъ въ Эранѣ, къ великому бѣствію народа, послѣ блаженныхъ временъ *Іема* или *Имы*, въ которомъ, какъ уже мы знаемъ, Эранцы соединили семитическую преданія объ Адамѣ и Ноѣ съ индусскими о Ямѣ и Манусѣ. Чтобы извести обѣихъ змѣй Дагаки, по совѣту того же Аримана, ихъ кормятъ человѣчимъ мозгомъ, и для этого ежедневно убиваются въ Эранѣ по два молодыхъ человѣка, чтѣ грозить населенію конечнымъ истребленіемъ. Герой *Фредунъ* или по-древнему *Траэтайона* является, какъ мы знаемъ, освободителемъ своего отечества отъ чудовищнаго тирапа. Ему помогаютъ кузнецы, увлеченные кузнецомъ же Каве, у котораго перебили сыновей одного за другимъ, чтобы ихъ мозгомъ кормить змѣй Дагаки, и наконецъ грозили убить и послѣдняго. Хоругвю для ополченія послужила кожа, которую прикрываютъ себя кузнецы, когда работаютъ. Фредунъ настигъ Дагаку въ его дворцѣ въ Вавилонѣ, освободилъ оттуда двухъ сестеръ царя Іемы или Имы, и самого Дагаку захватилъ и увезъ въ гористыя мѣста, где и приковалъ къ скалѣ. Взошедъ на престолъ, ту кожу сдѣлалъ Фредунъ царскимъ знаменемъ, украсивъ ее драгоценными камнями.

Сказаніе это, несмотря на позднѣйшія подновленія его древнѣйшей основы, очевидно ведетъ свое начало отъ преданія о библійскомъ зміи-искусителѣ, и вовторыхъ указываетъ на Вавилонъ какъ мѣсто жительства этого чудовища. Въ первомъ случаѣ оно состоится въ связи съ исторіею первыхъ человѣковъ, во второмъ — съ преданіемъ о вавилонскомъ зміи. Разсмотрѣніе того и другаго въ отдѣльности броситъ новый свѣтъ на нѣкоторыя загадочные подробности повѣствовательной поэзіи европейскихъ народовъ, состоящей въ связи съ такъ-называемыми апокрифами и иконографіею.

Злобный Ариманъ снабдилъ ненасытными змѣями плеча Дагаки, указавъ вмѣстѣ съ тѣмъ средство какъ извести ихъ. По его же ухищреніямъ, какъ мы знаемъ, пущена въ воды Ардишупра ящерица, чтобы истреблять

растущее въ нихъ древо бессмертного Гаомы, но десять рыбъ защищаютъ его отъ зловредного покушенія. Итакъ, во-первыхъ, человѣческое существо, притомъ злобное, съ выросшими около его головы змѣями, и во-вторыхъ, зловредная или благотворительная животная, плавающая въ водѣ для истребленія или охраненія нѣкоего сокровища, тамъ же находящагося: животные эти могутъ быть или рыбы или пресмыкающіяся, какъ ящерица или зміи. Обѣ эти характеристическія черты преданія съ замѣчательною ясностью удержаны въ одномъ изъ апокрифическихъ сказаний русской литературы, именно въ сказаніи о *Рожденіи Каина и рукописаніи Адамовомъ*¹⁾.

Праотецъ нашъ Каинъ — такъ повѣствуется — сквернавъ родился: голова на немъ какъ и на прочихъ людяхъ, а на персяхъ и на челѣ *дѣвнадцать головъ змѣиныхъ*. Когда Евва кормила его своею грудью, змѣиные головы терзали ея чрево, отъ того лютаго мученія она *окрасставъла*. Адамъ, видя страданія своей жены, много скорбѣлъ о ней. И пришелъ къ нему дьяволъ въ образѣ человѣка и обѣщалъ исцѣлить Каина и освободить Евву отъ мученія, если только Адамъ дастъ ему на себя рукописаніе. Адамъ согласился и по повелѣнію дьявола далъ ему рукописаніе въ слѣдующемъ порядке. Дьяволъ принесъ ему большую каменную плиту, а Адамъ заклалъ козлища, источилъ кровь его въ сосудъ, омочилъ обѣ руки въ крови той, и потомъ наложилъ ихъ на плиту бѣлаго камня, и отпечатались на ней руки Адамовы. Тогда дьяволъ оборвалъ съ Каина двѣнадцать головъ змѣиныхъ, положилъ ихъ на камень, на то рукописаніе, и *опустилъ въ Горданъ, заполнивъ змѣинымъ головамъ стеречь то рукописаніе*. И было оно такъ охраняемо до пришествія Иисуса Христа. Когда же Христосъ пришелъ на Йорданъ креститься, тогда змѣиные головы *возстали въ струяхъ Горданскихъ* противъ Господа, и онъ сокрушилъ ихъ въ водѣ.

Такъ какъ многія подробности старинной иконографіи обязаны своимъ происхожденіемъ не только апокрифамъ, но и міѳологіи древнихъ народовъ²⁾, почему и устраниены онѣ были въ послѣдствіи изъ церковнаго обихода, то вовсе не удивительно встрѣтить и на Востокѣ и на Западѣ въ изображеніяхъ Крещенія не только слѣды приведеннаго сейчасъ апокрифа, но и эранскій его варіантъ. Дионій, въ своемъ *Иконографическомъ руководствѣ*, свидѣтельствуетъ³⁾ что разъ двадцать случалось ему встрѣтить въ разныхъ мѣстахъ Греціи, на мозаикахъ и фрескахъ, въ изображеніи этого сюжета, фигуру Христа стоящаго въ Йорданѣ на четвероугольномъ камнѣ,

1) Профессора Тихонравова, *Памятники отреченной русской литературы*. I, 16.

2) См. въ *Русскомъ Вѣстнике* 1873 года № 4, стр. 593 и сл.

3) Didron, *Manuel d'Iconographie Chrétienne* 1845 года, стр. 164.

«съ четырехъ угловъ котораго поднимаются четыре змѣи, угрожая Христу своимъ жаломъ, съ очевидною яростью, но безсильною». Если эти змѣи, удержаныя въ приведенномъ апокрифѣ, соответствуютъ зловредной ящерицѣ эранскаго преданія, то съ другой стороны и охранительныя рыбы, вмѣстѣ съ нею въ немъ упоминаемыя, не только не забыты въ средневѣковомъ искусстве для того же иконографическаго сюжета, но даже онѣ вовсе вытеснили собой змѣй, занявъ ихъ мѣсто кругомъ камня, на которомъ стоять въ Йорданѣ Христосъ: такъ что этотъ вариантъ былъ нѣкогда принятъ въ основу иконописнаго подлинника, какъ византійскаго такъ и русскаго, и встречается въ древней живописи не только у насъ, но кое гдѣ и на Западѣ¹⁾.

Теперь нѣсколько словъ о *Вавилонскомъ змїи*. Доморощенный у обоихъ арійскихъ племенъ миѳологическій образъ змія, можетъ-быть, какъ думаютъ вѣдисты, первоначально облако, потомъ на эранской почвѣ въ лицѣ Дагаки локализовался во враждебномъ Вавилонѣ какъ жестокій царь, который насиловалъ Эранскій народъ, истребляя его на прокормленіе своихъ двухъ змѣй. Въ этой локализаціи ученыe²⁾ видятъ несомнѣнныи следъ историческаго вліянія въ столкновеніяхъ Эрана съ Вавилономъ. И тѣмъ естественнѣ казалось арійскаго змія въ лицѣ Дагаки помѣстить въ Вавилонѣ, что тамъ искони чествовался великий змій, о которомъ ко времени персидскаго царя Кира относится знаменитое свидѣтельство пророчества Даніила (14, 23—27). А именно: «И бяше змій великий на мѣстѣ томъ, и почитаху его Вавилоняне. И рече царь Даніилу: еда и сему речеши, яко мѣдь есть? Сей живъ есть, и яствъ, и піеть: не можеши реши яко нѣсть сей богъ живъ, убо поклонися ему. И рече Даніиль: Господу Богу моему поклонлюся, яко той есть Богъ живъ. Ты же, царю, дажь ми власть, и убю змія безъ меча и безъ жезла. И рече царь: даю ти. И взя Даніиль смолу, и тукъ (то-есть жиръ), и волну (то-есть шерсть), и возвари вкупѣ, и сотвори гомолу (то-есть кучу, массу), и вверже въ уста змію, и изъядъ разсѣдея змій» (то-есть съѣвши, разсѣялся, лопнулъ, издохъ).

Сказаніе это послужило краеугольнымъ камнемъ для измышенія цѣлаго ряда народныхъ преданій и повѣствованій объ истребленіи чудовищнаго змія, какъ у Славянъ такъ и у другихъ западныхъ народовъ, особенно у Германцевъ, и въ разныхъ странахъ было локализовано къ разнымъ ту-

1) См. въ моей монографіи *Общія понятія о русской иконописи*, въ Сборникѣ *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 st. Peter zu Salzburg.* 1870. Рисунокъ на VI листѣ.

2) Spiegel. *Eranische Alterthumskunde* I, 543.

земнымъ лицамъ и мѣстностямъ. Что все это копіи одного общаго имъ всѣмъ библейскаго оригинала, служить очевиднымъ доказательствомъ самый способъ, какъ истреблено было лютое чудовище. Это воспалительное сна-
дѣбье, приготовленное изъ смолы и мягкой рухляди, шерсти, конопли, а
также изъ звѣриныхъ кожъ. Итакъ начну съ Славянъ¹⁾. Польское преданіе
пріурочивается къ баснословному князю *Краку*, отъ котораго получилъ свое
имя городъ *Краковъ*. Во время княженія Крака народъ терпѣлъ великия
бѣдствія отъ страшнаго змія, гнѣздившагося въ пещерѣ горы *Вавель*. Онъ
поѣдалъ скотъ и жителей. Кракъ избавилъ свой народъ отъ этого чудовища.
Змѣй изведенъ былъ особеною хитростью. Нѣсколько бычачьихъ шкуръ
начинили смолою и другими горючими веществами и придинули къ змѣи-
ному логовищу. Змѣй сталъ пожирать эти начиненные шкуры, тотчасъ же
воспламенялись онъ въ его утробѣ, и онъ издохъ. То же самое преданіе въ
Кievѣ пріурочено къ уроцищу *Кожемяки*, названному будто бы отъ нѣкото-
рого богатыря *Кирилы Кожемяки*, который избавилъ Kievъ тоже отъ
чудовищнаго змія и спасъ отъ него данную ему въ жертву кievскую княжну.
Онъ обмотался коноплею и осмолился смолою, и поражая змія палицею,
вмѣстѣ съ тѣмъ воспламениль его внутренность этимъ горючимъ снало-
бѣемъ; потому что змѣй, думая пожирать тѣло своего врага, проглатывалъ
осмолненную коноплю. Этотъ сказочный Кирило есть варіантъ того лѣтопис-
наго богатыря, который во времена князя Владимира поразилъ великана
Печенѣжина и далъ свое имя городу Переяславлю. Оба они были кожев-
ники, и, чтѣ особенно замѣчательно, и сказка и лѣтопись съ одинаковою
подробностию характеризуютъ силу того и другаго. Если Кожемяка разсер-
дится, когда мнетъ кожи, то разорветъ ихъ пополамъ, будь ихъ хоть дю-
жина. Ремесло кожевника и бычачьи кожи польского Крака невольно при-
водятъ на память то воинское знамя изъ кожи, подъ которымъ собралось
эрранское ополченіе противъ Змія-Дагаки. Что же касается до кузнецovъ,
принявшихъ въ немъ главное участіе, то этотъ мотивъ, восходящій своимъ
началомъ къ миѳамъ о небесномъ кузнецѣ, повторился и на скандинавскомъ
Зигурдѣ, который, будучи еще ученикомъ у кузнеца Мимира, поражаетъ чу-
довищнаго змія, и въ средневѣковыхъ сказаніяхъ о сожженіи змія Аспида
при посредствѣ кузничныхъ орудій и во многихъ другихъ.

Какъ славянскіе герои, согласно библейскому сказанію о вавилонскомъ
зміи, истребляютъ чудовище горючимъ веществомъ изъ смолы и рухляди,
такъ поступилъ и германскій герой *Ragnar Лодбронгъ*, когда въ Гаутландѣ

1) Мои Историч. Очерки. I, 373 и 285.—San Marte, *Polens Vorzeit* 1859 года, стр. 16.—
Веселовскаго, *Муромская легенда о Петре и Февронии*, въ Журн. М. Н. Пр. 1871 года, № 4.

истребилъ громаднаго змія и избавилъ отъ него прекрасную Тору. Предъ тѣмъ какъ идти на чудовище, онъ выварилъ свое платье *въ смолѣ* и обвалился *въ пески*: хотя въ этой подробности нѣсколько затемнено преданіе вавилонское, но что оно лежало въ ея основѣ, явствуетъ изъ самаго прозвища героя — *Лодброкъ*, то-есть въ *мохнатыхъ* портахъ. Къ этому профессоръ Веселовскій¹⁾ присовокупляетъ слѣдующее: «Замѣтимъ, что мотивъ обматыванія себя кожами встрѣчается также въ сѣверныхъ сказаніяхъ о Фридлейфѣ, Альфѣ и королѣ Фроди. Когда послѣдній отправляется на бой со зміемъ, одить поселянинъ даетъ ему такой совѣтъ: «Если ты хочешь побороть его, обтяни твой щитъ бычачьею кожею и себя также оболоки шкурой вола; она защититъ твои члены отъ жгучаго яда, который изрыгаетъ чудовище». «Вотъ почему, заключаетъ г. Веселовскій, и Рагнаръ Лодброкъ избираетъ себѣ *мохнатую одежду*. Если бы русскій ученый обратилъ вниманіе на вавилонское преданіе лежащее въ основѣ указанныхъ мною сказаній, у на его эранскій варіантъ, то пришелъ бы къ другимъ, болѣе точнымъ выводамъ.

Кавказъ, оказывающійся во множествѣ случаевъ для сравнительнаго изученія посредникомъ между Азіею и Европою, и здѣсь даетъ намъ свою рукводящую нить. Онъ не забылъ древняго преданія о шерстяной рухляди, которая употреблена была для изведенія вавилонскаго змія, и не удовольствовался тѣмъ, что аварскій герой, по прозванью *Медвѣжье Ухо*, уже по самому прозвищу своему защищенъ былъ звѣришими ушами, но еще надѣваетъ на него именно *войлокныя уши*, когда посылаетъ его на убіеніе чудовищнаго змія который залегалъ собою всѣ воды около города въ подземномъ царствѣ²⁾.

Указанное мною вавилонское преданіе не надобно смѣшивать съ другимъ вавилонскимъ же, которое прочелъ Смитъ на нинивійскихъ надписяхъ³⁾, и которое можно назвать самымъ раннимъ экземпляромъ сказанія о Персеѣ и Андромедѣ и о другихъ герояхъ спасающихъ отъ змія прекрасную дѣвицу. Эпизодъ разобранный на сказанныхъ надписяхъ повѣствуетъ о морскомъ чудовищѣ по имени Буль, которое время отъ времени всплываетъ изъ воды, опустошаетъ страну и пожираетъ прекрасныхъ дѣвицъ, которыхъ

1) Въ *Журн. Мил. Нар. Просв.* 1871 № 4, *Муромская легенда* и пр., стр. 135.

2) Айдемира Черкаевскаго *Народн. сказанія кавказск. горцевъ*, стр. 23, въ *Сборникъ сопѣд. о кавказск. горцахъ*, II.

3) Lenormant, *Le déluge et l'épopée babylonienne*, 1873. стр. 13. Притча о Вавилонъ *градъ*, встрѣчающаяся въ русскихъ рукописяхъ (Костомаровъ, *Памятн. стар. russk. литер.* II, 389, въ Синод. бібл. рукоп. № 850, л. 55)—основана на представлении что Вавилонъ—городъ змѣйный, логовище змѣй.

выставляютъ ему на жертву. Его истребляетъ миоическій царь Изубаръ, вызывавъ чудовище изъ морскихъ волнъ приманкою двухъ дѣвицъ. Въ самыя раннія времена христіанской эры, когда зарождались и распространялись по Европѣ сказанія и легенды о спасеніи дѣвицъ отъ чудовищнаго змія, суевѣрные взоры были обращены на Востокъ, гдѣ по старой памяти о Персей и Андромедѣ думали открыть исторические слѣды чудеснаго событія¹⁾. Блаженныій Геронимъ не обинуясь выдаетъ за сущую правду, что близъ Яффы самъ онъ видѣлъ холмъ, гдѣ Персей умертвилъ чудовище, которому выдана была Андромеда. Цѣпи которыми была прикована къ скалѣ эта красавица, сохранившіяся въ Яффѣ, самое имя города, будто бы отъ его основателя *Лафета*, и другія баснословныя преданія со временемъ произвели такую путаницу въ понятіяхъ, что въ XIV вѣкѣ показывали тамъ одному английскому паломнику Джону Мандевиллю (1322 — 1356) кости нѣкотораго великанна по имени Андромеда, закованнаго въ цѣпи сыновьями Ноя и погибшаго еще до потопа.

Въ заключеніе этихъ моихъ замѣтокъ, возвращаясь къ Эрану, не могу не выразить живѣйшихъ ожиданій той пользы, какую принесетъ для сравнительного изученія Русской народности специальность избранная профессоромъ Коссовичемъ. Жуковскій своимъ изящнымъ переводомъ поэмы *Рустемъ и Зорабъ* освѣжилъ и очистилъ въ сознаніи Русского народа то эранское преданіе, которое издавна было ему усвоено въ пресловутой народной сказкѣ объ *Ерусланѣ Лазаревичѣ*. Постоянныя открытія на Руси памятниковъ Сассанидскаго периода, при всякой новой находкѣ, любопытной по сюжету, будутъ задавать новые вопросы, для рѣшенія которыхъ эранская специальность послужитъ главною основой. Для примѣра укажу на одинъ изъ такихъ памятниковъ. Это сассанидское серебряное блюдо, которымъ недавно обогатился древне-христіанскій музей графа Гр. С. Строганова. На внутренней сторонѣ его, въ бордюрѣ сдѣланномъ изъ перевитыхъ сучковатыхъ вѣтвей дерева, изображенъ всадникъ, подъ нимъ разныя птицы и между прочимъ змій, угрожающій всаднику своимъ жаломъ. Всадникъ ухватилъ рукою птицу: по сѣмени, которое она держитъ въ своемъ клювѣ, это должна быть та райская птица, которая, какъ было уже сказано, собираеть съ райскаго дерева сѣмена и смѣшивъ ихъ съ каплями дождя сѣть по землѣ. Въ эранскихъ эпическихъ сказаніяхъ известна она подъ именемъ *Симурга*. Предъ скачущимъ съ птицею всадникомъ лежать отломанныя вѣтки того же дерева, которое бордюромъ окружаетъ все это изображеніе.

1) G. Arconati Visconti, *Cenni bibliografici sui viaggi in Terra Santa*, въ *Nuova Antologia*. 1872 № 2, стр. 442 и слѣд.

Видное мѣсто, занимаемое этими вѣтками, указываетъ на ихъ важное значеніе въ содеряніи всего сюжета. Не тѣ ли это самыя вѣтки, изъ которыхъ были сдѣланы для Рустема стрѣлы, съ тою цѣллю, чтобы одною изъ нихъ поразить на смерть Исфендіара? Миѳическая птица Симургъ, всегда благосклонная Рустему, сама указала ему путь къ тамариндовому дереву на берегу далекаго моря и изъ вѣтвей того дерева велѣла сдѣлать упомянутыя стрѣлы¹⁾.



1) Spiegel, *Eranische Alterthumskunde*, I, 721.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	СТР.
Предисловіе	I
1. Общія понятія о русской иконошиї.....	1
«Сборникъ на 1866 годъ», изданный Обществомъ древне-русского искусства при Московскомъ Публичномъ Музѣи. Москва. 1866, стр. 3—106.	
2. Отзывы иностранцевъ о русскомъ національномъ искусствѣ.....	194
Изъ «Сборника на 1866 годъ». II. Критика и библіографія, стр. 52—59.	
3. Мнѣніе В. В. Шульца о позднѣйшей византійской иконописи.....	206
Изъ «Сборника на 1866 годъ», II, стр. 59—60.	
4. Житія русскихъ угодниковъ, какъ одинъ изъ главныхъ источниковъ для исторіи русского церковнаго искусства. По изданіямъ Г. Нево- струева.....	210
«Сборникъ на 1866 годъ», стр. 62—64.	
5. Краткое обозрѣніе исторіи Византійскаго искусства по сочиненіямъ Лабарта и Гасса.....	213
«Сборникъ на 1866 годъ» II, Стр. 64—76.	
6. Жизнь Иисуса Христа Ренана и Современное церковное искусство на Западѣ. По журналу В. Гrimma.....	235
«Сборникъ на 1866 годъ». II, стр. 76—80.	
7. Сравненіе одного рельефа на порталѣ Пармскаго Баптистерія съ миніа- тюрою Углицкой псалтыри XV вѣка. По сочиненію Шипера	243
«Сборникъ на 1866 годъ». II, 80—83.	
8. Московскія молельни.....	249
«Сборникъ на 1866 годъ». II, стр. 124—128.	
9. Для характеристики древне-русскаго иконописца	257
«Сборникъ на 1866 годъ». II, стр. 129—130.	
10. Символика христіанскаго искусства въ русскихъ рукописныхъ сборни- кахъ	260
«Сборникъ на 1866 годъ». II, стр. 130—132.	

11. Современный вопрос о значении христіанского музея въ народномъ просвѣщении.....	264
«Сборникъ на 1866 годъ». II, стр. 143—146.	
12. Новые иконы академика и профессора Е. С. Сорокина	269
«Сборникъ на 1866 годъ». II, стр. 151—156.	
13. Сказание о созданіи церкви св. Софіи. Предисловіе и текстъ	279
Изъ «Лѣтописей русской литературы и древности, издаваемыхъ Николаемъ Тихонравовымъ». II. Кн. 3, отдѣль II, 3—34.	
14. О русскихъ народныхъ книгахъ и лубочныхъ изданіяхъ.....	303
«Отечественныя записки». Томъ СXXXVIII, № 9, отд. III, стр. 1—68.	
15. О народахъ на страшномъ судѣ. По Лицевому Сборнику XVII вѣка..	367
«Лѣтописи русской литературы». Томъ IV. Отд. III, стр. 16—17.	
16. Образцы иконописи въ Публичномъ Музѣѣ (въ собраніи П. И. Севастьянова).	370
Изъ №№ 111—113, «Московскихъ Вѣдомостей», 1862 года.	
17. Картины русской школы живописи, находившіяся на Лондонской всемірной выставкѣ	388
«Современная лѣтопись». 1863, № 5.	
18. Иконописное братство	406
«Современная лѣтопись». 1863, № 14.	
19. Изданіе Московскаго Публичнаго Музѣя...	412
«Современная лѣтопись». 1863, № 16.	
20. Домашній бытъ русскихъ царей въ XVI и XVII столѣтіяхъ. Разборъ сочиненія Г. Забѣлина	418
«Тридцать второе присужденіе Демидовскихъ наградъ». Стр. 49—65.	
21. Замѣтки изъ исторіи чешской живописи	434
«Русский Вѣстникъ». Т. 49, 1864, № 2, стр. 547—572.	
22. Археологическая драгоценность	455
«Современная лѣтопись». 1868, № 12.	
23. Догадки и мечтанія о первобытномъ человѣчествѣ. Рецензія соч. Каспари.....	459
«Русский Вѣстникъ», т. 107, 1873, № 10, стр. 689—764.	
24. Клинообразныя надписи Ахеменидовъ въ изданіи профессора К. А. Коссовича. По соч. «Inscriptiones Palaeo Persicae etc.....	523
«Русский Вѣстникъ», т. 108, 1873 г., XII, стр. 692—726.	

ОГЛАВЛЕНИЕ РИСУНКОВЪ.

	СТР.
1. Почи Богъ въ день седьмый. (Рисунокъ XVIII вѣка)	15
2. Единородный Сынъ — Слово Божіе. (Рисунокъ XVII вѣка)	17
3. Икона Св. Николая Чудотворца, по преданию — келейная Препол. Сергія Радонежскаго.	34
4. Диptyхъ IX—X в. въ музѣ Ватикана	55
5. Рождество Христово на вратахъ баз. Павла въ Римѣ XI в.	56
6. Рождество Христово на вратахъ Суздальскаго собора	56
7. Живопись свода въ катакомбахъ Св. Агнесы.	76
8. Добрый пастырь. Изъ катакомбъ Свв. Марцеллина и Петра	77
9. Орфей. Изъ катакомбъ Калликста	—
10. Саркофагъ Юнія Басса 359 г.	
11. Саркофагъ Аниция Проба 395 г.	
12. Саркофагъ миланской ц. Св. Амвросія	2
13. Вознесение Иліи, барельефъ Луврскаго саркофага	83
14. Саркофагъ ц. S. Maria Maggiore въ Римѣ.	84
15. Мозаика въ Равенской красильнѣ	93
16. Мозаическая роспись плафона въ усыпальницѣ Галлы Плацидіи (п. Свв. Назарія и Кельсія) въ Равеннѣ.	94
17. Алтарная мозаика въ ц. Св. Аполлинария во Флотѣ въ Равеннѣ.	96
18. Мозаическій образъ Спасителя въ алтарной нишѣ ц. Свв. Космы и Даміана въ Римѣ, VI в.	96
19. Мозаическое изображеніе Юстиніана въ ц. Св. Аполлинария «Нового» въ Равеннѣ.	97
20. Алтарская мозаика въ ц. Св. Стефана «Круглаго» въ Римѣ	100
21. Миниатюра Лобковской (нынѣ Хлудовской) Псалтыри на л. 67 къ ис. 68, 22.	111
22. Изъ Хлудовской Псалтыри	112
23. Изъ Хлудовской Псалтыри	113
24. Царь Давидъ. (Миниатюра изъ Парижской Псалтыри IX—X вѣка).	115
25. Пророкъ Исаія. (Миниатюра изъ Парижской Псалтыри IX—X вѣка).	117
26. Диptyхъ съ оклада Евангелия VI вѣка. Въ ризницахъ Миланскаго собора.	123
27. Рис. на вратахъ Горы Св. Ангела	135
28. Рис. на Суздальскихъ вратахъ	135
29. Рис. на вратахъ Горы Св. Ангела	136
30. Рис. на Суздальскихъ вратахъ	136
31. Рис. на вратахъ Горы Св. Ангела	137
32. Рис. на Суздальскихъ вратахъ	137
33. Рис. на вратахъ Горы Св. Ангела	138
34. Рис. на Суздальскихъ вратахъ	138
35. Св. Іоаннъ Предтеча. (Рис. XVII вѣка)	146
36. Городъ Гаваонъ (изъ греч. рукоп. VII вѣка).	152
37. Диоскоридъ и живописецъ (изъ греч. рукоп. VI вѣка).	156
38. Изображенія Пророковъ въ Туринской библіотекѣ.	159
39. Изображенія Пророковъ въ Туринской библіотекѣ.	160
40. Миниатюра Лобковской (Хлудовской) псалтыри, л. 147.	163