В. Н. Щепкинъ.

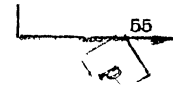
ДВА ЛИЦЕВЫХЪ СБОРНИКА

ИСТОРИЧЕСКАГО МУЗЕЯ.

(Оттискъ изъ «Археол. Извѣст. и Замѣт.» 1897 г. № 4-й).

МОСКВА.
ТОВАРИЩЕСТВО ТИПОГРАФІИ А. И. МАМОНТОВА
ЛЕОНТЬЕВСКІЙ ПЕР., ДОМЪ МАМОНТОВА.
1897.

55



Печатано по опредѣленію Императорскаго Московскаго Археологическаго Общества, на основаніи § 56 его Устава.

Предсѣдатель *Графиня Уварова.*

ND
3175
Ц,еп
БИБЛИОТ ЕА
КОМ ... СТИЧЕСКОЙ
АКАДЕМИИ.
3360
25

Два лицевыхъ сборника Историческаго Музея.

Историческимъ Музеемъ пріобрѣтены два замѣчательныхъ сборника—одинъ XVIII, другой XVI вѣка, первый имѣетъ значительный историческій интересъ, второй чрезвычайно важенъ въ художественномъ отношеніи

I.

Сборникъ XVIII вѣка, въ четверку, на 468 листахъ, писанный мелкимъ искусственнымъ полууставомъ, видимо подражающимъ шрифту нѣкоторыхъ старопечатныхъ изданій, относится, кажется, ко второй четверти указаннаго столѣтія [1]) Написанная вѣроятно уже послѣ смерти Петра, эта рукопись дышетъ воспоминаніемъ эпохи великаго преобразователя Въ рисункахъ рукописи отразилось очень опредѣленно отрицательное отношеніе къ петровской реформѣ Сборникъ долженъ быть отнесенъ къ произведеніямъ раскольничей письменности и его рисунки возникли, повидимому, въ одномъ изъ крайнихъ раскольничьихъ толковъ (какъ предполагаютъ, въ сектѣ бѣгуновъ) Рукопись, заключающая толковый Апокалипсисъ и два особенно популярныхъ сказанія о концѣ міра, относится къ столь распространенному типу сборниковъ эсхатологиче-

---

[1]) Костюмъ антихриста и его рати, о которомъ говорится ниже, въ общихъ чертахъ воспроизводитъ военную форму Петровскаго времени (кафтанъ, шляпа, волосы, галстукъ, обшлага рукавовъ и т п, очень часто рисунки изображаютъ петровскихъ «фузелеровъ» вооруженныхъ ружьями) Но одна подробность заимствована по б ч изъ русской военной формы, установленной въ 1732 году въ петровскомъ военномъ кафтанѣ фалды спереди заходятъ одна за другую и только верхнія (лѣвая) имѣетъ отворотъ На рисункахъ музейскаго сборника фалды по б ч только соприкасаются, при чемъ въ низу каждая изъ нихъ имѣетъ по отвороту (форма 1732 г см Висковатова „Истор описс одежды и вооруж росс войскъ“)

скаго содержанія Иллюстраціи рукописи, въ которыхъ выражено враждебное отношеніе къ петровской реформѣ, отнюдь не могутъ быть названы политическими каррикатурами это вполнѣ серіозныя произведенія гонимаго религіознаго фанатизма, отождествившаго традиціонныя описанія конца міра съ русской дѣйствительностью начала XVIII вѣка Глубокимъ суевѣрнымъ чувствомъ дышатъ эти рисунки, и условія исторической эпохи отражаются въ нихъ весьма реально

Всѣ отдѣлы и главы рукописи украшены заставками по б ч того травнаго орнамента, который принято называть поморскимъ Тотъ же стиль обнаруживаютъ многочисленные, исполненные киноварью инициалы На л 1 начинается „предисловіе къ читателю“, на л 9 оглавленіе, на л 12 предисловіе Андрея епископа Кессарійскаго къ Апокалипсису, съ л 15 начинается текстъ Апокалипсиса Толкованія сводныя, причемъ подъ киноварнымъ заглавіемъ „Андреевъ толкъ“ выдѣляются обыкновенно толкованія Андрея еп Кессарійскаго Рисунки Апокалипсиса не отличаются рѣзко отъ обычныхъ позднихъ иллюстрацій этого памятника Отмѣтимъ, однако, присутствіе бытового элемента церкви, изображенныя въ большомъ видѣ на оборотахъ листовъ 31, 34, 38, 139 и 186-го, носятъ вполнѣ реальный характеръ На об. л 89 слуги антихриста впервые изображены въ военныхъ кафтанахъ съ отворотами Надъ фигурами въ красныхъ и синихъ кафтанахъ на л 201 об находимъ надпись „отступники“, на л. 316 об. надпись „чародѣи чловѣцы“ (изъ послѣдней гл. Апокалипсиса) Въ точно такомъ же костюмѣ изображенъ и самъ антихристъ на л. 141 об. онъ сидитъ на престолѣ, на л. 281 об осаждаетъ святой градъ. Художникъ надѣляетъ антихриста отталкивающими, дикими чертами лица Особенно поражаетъ выдавшійся носъ, широкій и угловатый, напоминающій неуклюжіе носы старинныхъ нѣмецкихъ гравюръ Такой типъ антихриста, въ отличіе отъ типовъ, встрѣчающихся далѣе, можетъ быть названъ фантастическимъ Равнымъ образомъ, изображеніе „жены, облеченной въ порфиру, съ златою чашей въ рукѣ“ (л 226 об , гл 17 Апокалипсиса), не имѣетъ въ виду реальнаго лица, хотя вся фигура и могла заимствовать отдѣльныя черты изъ какого-нибудь изображенія русской царицы XVIII вѣка Для настроенія художника интересно отмѣтить, что изображенія хищныхъ птицъ, находимыя на картинѣ л 256 об , повторены имъ въ большемъ видѣ и на слѣдующей заставкѣ на заставкѣ это повидимому два черныхъ ворона, помѣщенные симметрично, другъ къ другу клювами Извѣстно, что изображенія зловѣщихъ, фантастическихъ птицъ были господствующими въ русскомъ орнаментѣ въ мрачную эпоху XIII—XIV вѣка

Вслѣдъ за Апокалипсисомъ, на л. 324, начинается вторая часть

рукописи подъ заглавіемъ: „Въ недѣлю мясопустную блаженнаго Ипполита папы Римскаго и мученика слово о скончаніи мира и о антихристѣ и о второмъ пришествіи Господа нашего Іисуса Христа и о страшномъ его судѣ“.

Этотъ памятникъ даетъ художнику самый обильный матеріалъ для изображенія дѣйствительности. Уже на л. 326 появляются петровскіе сол-



Рис. 1.

даты въ описанномъ выше костюмѣ; надъ ними надпись: „страну вашу чуждіи поядятъ“ (изъ Исаіи). Далѣе этотъ костюмъ появляется чуть не на каждомъ рисункѣ. Отмѣтимъ нѣсколько такихъ рисунковъ: на л. 335, подъ надписью „егда услышите брани и нестроенія“ изображено петровское войско, сражающееся, повидимому, съ казаками; на л. 359, подъ надписью: „оружіемъ отъ діавола падутъ“ петровскіе солдаты разстрѣливаютъ связанныхъ старцевъ, облеченныхъ во власяницы. На

л. 376 об. представлено, какъ всѣ грады чрезъ посланія привлекаются въ подданство антихристу: у воротъ города человѣкъ въ красномъ кафтанѣ держитъ въ рукѣ развернутый свитокъ; вправа, рядомъ съ нимъ барабанщикъ, бьющій въ барабанъ. Въ этой части рукописи встрѣчаются три типа антихриста. На л. 367 находимъ уже знакомый фантастическій типъ. На лл. 378 об. и 380 об. антихристъ, сидящій на престолѣ, и



Рис. 2.

антихристъ, возносимый діаволами на воздухъ, имѣетъ тотъ же костюмъ, но типъ лица иконографическій. Но самымъ распространеннымъ является третій типъ, въ которомъ нельзя не узнать черты самого великаго преобразователя. Въ такомъ видѣ антихристъ нѣсколько разъ изображенъ на престолѣ, причемъ одно изъ самыхъ похожихъ изображеній имѣемъ на л. 363 об., гдѣ антихристъ провозглашается царемъ. Столь же хорошъ рисунокъ

на л. 354 об., гдѣ антихристъ возстановляетъ Іерусалимскій храмъ: на первомъ планѣ фигура антихриста: властнымъ жестомъ, сильнымъ сложеніемъ и чертами лица онъ напоминаетъ Петра. Стѣны и куполы огромнаго зданія уже воздвигнуты; два каменщика стоятъ на стѣнахъ вверху и работаютъ, а два діавола носятъ имъ камни (рис. 1). Этотъ „историческій“ типъ антихриста переносится иногда и на его окруженіе. Такъ напримѣръ на изображеніи рожденія антихриста (см. рис. 2) представлена семейная сцена въ обстановкѣ начала XVIII вѣка. Сидящій влѣво отецъ антихриста обнаруживаетъ черты того же типа. Рисунокъ издается здѣсь, какъ одно изъ самыхъ крупныхъ по размѣру изображеній этого типа. Особенно мрачнымъ настроеніемъ отмѣчена картина на листѣ 382 об. Она носитъ надпись: „Тогда послетъ въ горы и въ вертепы и въ пропасти земныя бѣсовскія полки, во еже взыскати и изообрѣсти скрывшаяся отъ очію его и тѣхъ привести на поклоненіе его“. Внизу, налѣво, подъ краснымъ балдахиномъ, сидитъ на престолѣ антихристъ и указываетъ рукою впередъ; передъ нимъ вправо выступающій военный отрядъ, руководимый синимъ діаволомъ, направляется къ скиту, стоящему среди дремучаго лѣса. Кверху изображены высокія горы съ тремя пещерами; въ нихъ спасаются міряне и иноки, одинъ изъ нихъ, влѣво, молится предъ иконой. Два отряда петровскихъ солдатъ, руководимые діаволами, подымаются вверхъ по лѣсистымъ склонамъ. Далѣе слѣдуютъ картины, въ которыхъ укрывшихся ведутъ къ антихристу; отпавшіе знаменуются его печатью, вѣрные предаются на муку, изображаются также страданія принявшихъ печать. На л. 389 об. подъ надписью: „Слышащіе бо божественныя писанія .....въ горахъ и вертепахъ скрыются“ снова видимъ скиты, затерявшіеся въ лѣсу, въ гористой мѣстности, и праведныхъ молящихся и читающихъ книги. На л. 401 об. изображена казнь антихриста, на л. 411 Христосъ вводитъ праведныхъ въ рай: изображена часть райской стѣны съ башней и высокія райскія врата, въ которыхъ стоятъ два ангела, поддерживая большой восьмиконечный крестъ. На стѣнѣ двѣ райскія птицы, за ними деревья.

На л. 416 начинается послѣдняя часть рукописи; она носитъ заглавіе: „Въ недѣлю мясопустную преподобнаго отца нашего Палладія мниха слово о второмъ пришествіи Христовѣ и о страшномъ судѣ его и о будущей муцѣ и о умиленіи души“ и тутъ же прибавлено: „выписано изъ повѣсти, изъ книги Соборника печатнаго, Ипполитъ—слово г҃, а сие слово д҃—е“.

Рисунки этой части, по характеру вообще сходные съ предыдущими, по своему содержанію представляютъ мало повода для бытовыхъ изображе-

ній, они состоятъ главнымъ образомъ въ изображеніяхъ мукъ адскихъ и радостей рая На л. 417 об слѣдуетъ отмѣтить фигуру съ длинными рукавами, замѣняющими перчатки Эта подробность заставляетъ предположить для рисунковъ третьей части рукописи оригиналъ XVII в

II

Замѣчательный сборникъ, содержащій часть Библи и исторію о Троянской войнѣ, единодушно относится знатоками къ срединѣ XVI в. Водяные знаки бумаги, почеркъ писца и характеръ рисунковъ одинаково приводятъ къ этому заключенію Языкъ и литературныя особенности сборника, какъ увидимъ, свидѣтельствуютъ о томъ же Сборникъ писанъ въ разогнутый листъ, всего листовъ 1031, на нихъ 1677 рисунковъ въ краскахъ. Рисунки распредѣлены не вполнѣ равномѣрно тамъ, гдѣ господствуетъ повѣствовательное содержаніе, напр въ книгѣ Бытія или Троянской исторіи, почти каждая страница имѣетъ по рисунку, нерѣдко встрѣчаются даже два рисунка на одной страницѣ Напротивъ того, въ книгѣ Левитъ рисунки сравнительно рѣдки Обыкновенно рисунокъ занимаетъ около полустраницы, нерѣдко болѣе, во всю страницу есть только одинъ рисунокъ—Переселеніе Іакова со всѣмъ потомствомъ въ Египетъ (л 136 об)[1]. Здѣсь въ нѣсколько рядовъ съ низу въ верхъ представленъ переселяющійся родъ Израиля, при остальныхъ изображеніяхъ художникъ не имѣлъ повода набрасывать рисунокъ во весь длинный форматъ листа Тамъ, гдѣ рисунокъ занимаетъ болѣе полустраницы, его верхъ содержитъ обыкновенно изображеніе горъ, моря или высокихъ зданій

Водяные знаки рукописи слѣдующіе *медвѣдь*, *кабанъ*, *высокая тіара*, *кувшинъ* различныхъ типовъ съ латинскими литерами HB и различныя болѣе мелкія клейма По общему типу перечисленныхъ изображеній слѣдуетъ допустить, что бумага нашего сборника выпущена съ фабрики не позднѣе средины XVI столѣтія.

Заставокъ рукопись, по крайней мѣрѣ въ настоящемъ своемъ видѣ, не имѣетъ, а киноварные инициалы ея совершенно лишены украшеній, исключая перваго инициала И въ началѣ книги Бытія (Искони) Этотъ инициалъ украшенъ въ томъ стилѣ, который хорошо извѣстенъ изъ югославянскихъ и румынскихъ рукописей XV—XVI вѣка.

Главный почеркъ рукописи полууставный, обличаетъ писца, для

---

[1]) Письмо занимаетъ на страницѣ $3^1/_2$ вершка въ ширину и $6^5/_8$ вершка въ вышину Ширина рисунковъ та же, а вышина ихъ колеблется между $2^1/_2$ и $4^1/_2$ вершками Рисунокъ на об л 136-го имѣетъ $6^5/_8$ вершка въ вышину

котораго процессъ письма былъ еще искусствомъ. Въ почеркахъ XVII вѣка преобладаетъ уже ремесленный характеръ, обусловленный постоянной конкурренціей съ развившимся книгопечатаніемъ. Главный писецъ нашего сборника, особенно въ началѣ библейскаго текста, употребляетъ очень бойкія и находчивыя сокращенія и лигатуры, изъ которыхъ нѣкоторыя напоминаютъ каллиграфическіе пріемы XV вѣка (напр. лига-



Рис. 3.

тура *тв*, *тр*). Отдѣльныя буквы почерка имѣютъ нѣсколько варіантовъ, употребляемыхъ, видимо, въ цѣляхъ разнообразія и красоты. Для нѣкоторыхъ буквъ (таковы особенно *з*, *ѣ* и *г*) трудно даже опредѣлить число такихъ варіантовъ, до того подвижна рука писца. Отъ времени до времени писецъ избираетъ какое-нибудь слово для испытанія своей ловкости и дѣлаетъ изъ него что-то въ родѣ вензеля (таковы очень часто слова *азъ*,

егда, его, еже, яко). Важно, что среди варіантовъ нѣкоторыхъ буквъ находятся написанія, типичныя для XV вѣка (напр., одинъ изъ видовъ *з*).

Миніатюры рукописи заслуживаютъ тщательнаго спеціальнаго изученія. Въ характерѣ рисунка, раскраскѣ, размѣрахъ и типахъ зданій и лицъ наблюдаются нѣкоторыя различія, заставляющія думать о нѣсколькихъ рисовальщикахъ, вносившихъ каждый свою манеру. Въ художественномъ и техническомъ отношеніи всего выше рисунки къ библейской части: они должны быть отнесены къ совершеннѣйшимъ образ-



Рис. 4.

цамъ русской миніатюры. Ихъ очерки поражаютъ рѣдкой увѣренностью и изяществомъ. О тщательности раскраски (въ нѣсколько тѣней) позволяютъ судить тѣ изображенія, которыя не подверглись реставраціи. Во второй части рукописи нерѣдко встрѣчается грубая подправка болѣе поздней эпохи (конца XVII—нач. XVIII вѣка). О первоначальномъ видѣ лучшихъ миніатюръ этой второй части даетъ понятіе помѣщаемое ниже изображеніе битвы (рис. 7).

Эти художественныя особенности рукописи всего удобнѣе связывать съ той замѣчательной школой каллиграфіи и книжнаго дѣла, которая сложилась въ Москвѣ въ XVI вѣкѣ. Извѣстны связи литературы и ико-

нописи того времени съ Новгородомъ. Знатоки находятъ, что миніатюры библейской части исполнены въ стилѣ переходномъ отъ новгородскаго къ московскому. Такъ называемыя новгородскія черты состоятъ, главнымъ образомъ, въ осмысленномъ сохраненіи всѣхъ достоинствъ стариннаго рисунка. Миніатюры конца XVI и XVII вѣка гораздо чаще утрачиваютъ эту черту: контуры ландшафта, детали архитектуры, складки одеждъ изображаются нерѣдко безъ пониманія реальнаго значенія всѣхъ этихъ линій. Непониманіе рисунка явленіе очень рѣдкое въ нашихъ миніатюрахъ. Есть и еще одно указаніе на время ихъ возникновенія: сравненіе съ западными миніатюрами библейскаго содержанія заставляетъ подозрѣвать, что художественная школа, отразившаяся на миніатюрахъ нашего сборника, была знакома съ иллюстраціями самыхъ раннихъ печатныхъ изданій нѣмецкой Библіи, м. т. к. напр. иллюстрированная Лютерова библія 1534 г., вѣроятно, не имѣла уже никакого вліянія на эту русскую школу. Для сравненія я привлекаю первопечатную нижнесаксонскую Библію, изданную въ Кельнѣ между 1470 и 1480 годами, и верхне-нѣмецкую Нюренбергскую Библію 1483 г.; гравюры въ обоихъ изданіяхъ тождественны. Если будетъ доказана связь нашихъ миніатюръ съ старо-нѣмецкими гравюрами мы будемъ имѣть новое свидѣтельство того, что наша рукопись сохраняетъ черты художественныхъ и литературныхъ вліяній второй половины XV вѣка. Спѣшу оговориться, въ чемъ могли состоять въ данномъ случаѣ заимствованія изъ нѣмецкаго источника. Иконописная традиція ни въ чемъ не нарушается нашими миніатюрами, и рѣчь можетъ идти только о заимствованіи композиціи и нѣкоторыхъ деталей. Иллюстрируя шагъ за шагомъ библейскій текстъ, русскій художникъ долженъ былъ встрѣчаться съ темами, изображенія которыхъ онъ не находилъ ни въ иконописномъ подлинникѣ, ни въ своей собственной коллекціи прорисей. Но иконопись давала ему богатый матеріалъ для изображенія отдѣльныхъ фигуръ и отдѣльныхъ частей обстановки, такъ что затрудненія могла представлять только композиція цѣлаго. Если же, кромѣ того, изъ иноземнаго источника переносились нѣкоторыя мелкія черты, то это могло дѣлаться по инерціи или ради большаго разнообразія.

Разсмотримъ нѣсколько сходныхъ рисунковъ нашего сборника и нижне-саксонской Библіи XV вѣка. Отдаленное сходство можно предположить въ композиціи группы, изображающей созданіе Евы, въ группѣ грѣхопаденія, въ изображеніи Каина, убивающаго Авеля, или Самсона, раздирающаго пасть льву. Изъ деталей отмѣтимъ типичное для нѣмецкихъ гравюръ изображеніе каменнаго зданія съ двускатной крышей, фронтонъ которой имѣетъ прямоугольные уступы съ обѣихъ сторонъ. Этотъ

типъ (см. рис. 5) представляетъ несомнѣнное заимствованіе. Въ архитектурныхъ изображеніяхъ нашего сборника онъ встрѣчается не слишкомъ часто и по большей части въ комбинаціи съ другими типами. Слѣдуетъ отмѣтить еще разъ, что—въ противоположность русской миніатюрѣ XVII-го вѣка — наши миніатюры никогда не заимствуютъ изъ своего иноземнаго источника ни покроя платья, ни типа лицъ, ни пропорцій или особенностей перспективы. Во всемъ этомъ русскій художникъ XVI вѣка опирался на иконописную традицію.

Какъ исполнялись библейскія миніатюры, механически или отъ руки? Мы знаемъ, что механическій способъ копированія рисунковъ преобладалъ въ Россіи; въ концѣ XIV вѣка въ Россіи удивлялись греческому иконописцу Θеофану, воспроизводившему свои рисунки по памяти, и русскіе иконописцы наперерывъ старались запастись копіями съ его рисунковъ. Наблюденія надъ нашими миніатюрами приводятъ скорѣе къ выводу, что русскій художникъ рисовалъ ихъ изъ головы. Для рѣшенія этого вопроса я руководился слѣдующимъ пріемомъ. Если художникъ механически переводилъ на бумагу свои прориси, то это прежде всего должно было сказаться въ тождествѣ тѣхъ линій, которыя повторяются особенно часто. Изъ нихъ прямыя и ломаныя линіи зданій и неумѣлый рисовальщикъ могъ еще чертить отъ руки или при помощи линейки, но при изображеніи кривыхъ линій онъ уже непремѣнно прибѣгалъ къ механическому переводу рисунка. Кривыя линіи преобладаютъ въ изображеніи человѣческихъ фигуръ; онѣ встрѣчаются и въ изображеніяхъ зданій.

Въ обоихъ классахъ изображеній я избралъ для изслѣдованія по одному, особенно часто повторяющемуся типу. Въ классѣ зданій— колонну или башню со сводчатой крышей, контуръ которой представляетъ волнообразныя черты (см. рис. 5), въ классѣ фигуръ—иконографическій типъ Іоанна Предтечи и близкіе къ нему типы, которые повторяются въ нашей рукописи на каждомъ шагу (см. изображеніе Нахора на рис. 6, Исаака на рис. 4).

Разсматривая рисунки одинъ за другимъ съ самаго начала рукописи, я скопировалъ на кальку первые встрѣтившіеся образцы того и другого типа. Лишь только эти типы повторялись въ послѣдующихъ рисункахъ, я накладывалъ на нихъ снятыя кальки, и если контуры не совпадали, я тотчасъ снималъ кальку съ новаго варіанта избранныхъ мною типовъ. Такъ продолжалъ я наблюденіе, пока не убѣдился, что контуры не совпадали никогда: различія въ размѣрахъ, наклонѣ и деталяхъ были таковы, что нельзя было и думать объ одномъ общемъ шаблонѣ, который повторялся бы механически. Напротивъ все свидѣтельствовало о свободной

и опытной рукѣ художника. Совпаденіе отдѣльныхъ, обыкновенно очень немногихъ частей контура въ лицѣ типа Іоанна Предтечи, должно быть признано случайнымъ,—оно основано, вѣроятно, на привычкѣ, пріобрѣтенной рукою рисовальщика Такое совпаденіе обнаруживается впрочемъ, довольно рѣдко. Перейдемъ теперь къ анализу описаннаго выше архитектурнаго типа.

Здѣсь волнистая линія, ограничивающая фронтомъ крыши справа



Рис 5

или слѣва повторяется не рѣдко въ одномъ и томъ же размѣрѣ, причемъ въ этомъ случаѣ разница между отдѣльными рисунками состоитъ въ степени наклона этой линіи, т е въ большей или меньшей высотѣ крыши Можно бы думать, что эта линія чертилась рисовальщикомъ при помощи лекалы (или инструмента ее замѣняющаго), притомъ карандашемъ, такъ какъ чернильныя черты, которыми обозначены эти линіи теперь, въ дугобразныхъ мѣстахъ обнаруживаютъ частыя и различныя неправильности. Но, быть можетъ, и эти линіи худож-

никъ всегда проводилъ отъ руки, непосредственно чернилами, причемъ упомянутыя сходства въ размѣрахъ также основаны на сложившейся привычкѣ руки. Подобныя совпаденія контуровъ можно указать и для отдѣльныхъ буквъ почерка, которымъ писана рукопись.

Музейскій сборникъ XVI вѣка и въ литературномъ отношеніи представляетъ значительный интересъ: сборникъ важенъ по сохранившимся въ немъ памятникамъ. Здѣсь слѣдуетъ замѣтить что обѣ части нашей рукописи — Библія и Троянская исторія — соединены вмѣстѣ не случайно и не въ позднѣйшее время: обѣ части связаны единствомъ стиля миніатюръ и единствомъ главнаго, характеризованнаго выше почерка, которымъ писанъ текстъ; равнымъ образомъ второстепенный почеркъ, изрѣдка смѣняющій главнаго писца, появляется въ обѣихъ частяхъ.

Библейская часть обнимаетъ историческія книги начиная съ книги Бытія и кончая книгой Судей включительно. Принимая въ соображеніе, что древнѣйшій дошедшій до насъ списокъ Библіи относится къ 1499 г. и что очень рѣдки библейскіе списки изъ первой половины XVI вѣка, мы должны цѣнить нашу рукопись, какъ одинъ изъ старыхъ, хотя и неполныхъ списковъ Библіи. Текстъ нашего списка въ общемъ сходенъ съ текстомъ древнѣйшихъ Синодальныхъ экземпляровъ, описанныхъ Горскимъ и Невоструевымъ. Въ орѳографіи всей нашей рукописи замѣчаются слѣды той модной манеры (юго-славянской по происхожденію), которая преобладала въ XV вѣкѣ. А въ библейской части рукописи встрѣчаются и особенности языка, указывающія на юго-славянскій оригиналъ. Эти наблюденія прекрасно вяжутся съ стилемъ перваго инціала, о которомъ я говорилъ уже, и съ эпохой, къ которой и по инымъ соображеніямъ должна быть отнесена наша рукопись: она обнаруживаетъ всюду такую очевидную связь съ XV вѣкомъ, что сама никоимъ образомъ не можетъ быть позднѣе средины XVI вѣка. Литературный интересъ библейской части усиливается тѣмъ обстоятельствомъ, что въ полный канонический текстъ книги Бытія въ нѣсколькихъ мѣстахъ вплетены любимые библейскіе апокрифы: преданіе о началѣ идолопоклонства, легенда о обращеніи Авраама къ истинному Богу (такъ называемое „Откровеніе Авраамово“, см. рис. 6) и предсмертныя благословенія и предсказанія, данныя Іаковымъ и его двѣнадцатью сыновьями своему потомству (такъ называемые „Завѣты двѣнадцати патріарховъ“). Въ текстѣ книги Бытія есть перерывъ за утратой листовъ. Перерывъ начинается въ гл. 6 и кончается въ 13-ой. Нельзя не пожалѣть объ утратѣ миніатюръ, изображавшихъ потопъ и столпотвореніе. О изображеніяхъ потопа даетъ нѣкоторое понятіе сохранившееся изображеніе Ноя, строящаго ковчегъ (см. рис. 8).

Во. второй части Троянская Исторія изложена вдвойнѣ, сначала обширно,—по средневѣковому латинскому пересказу Гвидо де Колумны, гдѣ исторія о Троянской войнѣ связана съ предшествовавшимъ походомъ Аргонавтовъ, —затѣмъ болѣе кратко—по болгарскому пересказу, хорошо извѣстному изъ древнѣйшаго русскаго хронографа.

Если библейская часть сборника богата миніатюрами сельскаго и домашняго быта, то иллюстраціи Троянской исторіи относятся преимущественно къ быту городскому и ратному. Обѣ части по содержанію



Рис. 6.

миніатюръ какъ нельзя лучше дополняютъ другъ друга, составляя вмѣстѣ почти неисчерпаемый источникъ для изученія стараго русскаго искусства и отчасти русскаго быта.

III.

Замѣчательный сборникъ XVI вѣка даетъ матеріалъ и для нѣкоторыхъ общихъ наблюденій надъ условіями того искусства, прямымъ продолженіемъ котораго является русская иконопись и миніатюра. Наблюденія, собранныя въ послѣдующемъ, относятся прежде всего къ древней византійско-славянской иконографіи, разсматриваемой какъ

особый родъ живописи. Рисунки музейскаго сборника XVI в. своимъ прекраснымъ исполненіемъ и своимъ количествомъ только болѣе наглядно свидѣтельствуютъ о томъ же, что можетъ быть наблюдаемо и въ иконѣ, особенно въ иконѣ съ дѣяніемъ.

Неизмѣнность формъ, однообразіе композицій и наивная символика иконописи долгое время служили предметомъ насмѣшекъ и сожалѣній

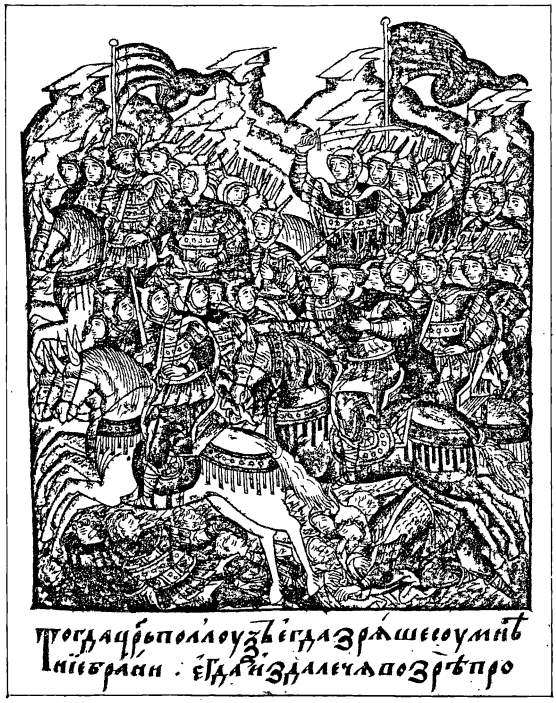


Рис. 7.

и вызывали строгій приговоръ со стороны теоретиковъ искусства. Новая школа византинистовъ внесла болѣе справедливую оцѣнку и въ эту область духовной дѣятельности Византіи. Когда односторонняя критика формъ уступила мѣсто ихъ историческому изученію, было открыто любопытное взаимодѣйствіе между литературой, иконописью и народ-

ными вѣрованіями. Что касается неподвижности формъ иконописи, то пора указать на одну основную причину, направлявшую религіозное творчество Византіи по этому пути. Признаніе этой причины рѣшительно измѣняетъ теоретическій взглядъ на иконопись и даетъ отвѣтъ на вопросъ, почему ея формы имѣли въ теченіе вѣковъ такую удивительную живучесть и такую удивительную власть надъ чувствами массъ, принадлежавшихъ къ самымъ различнымъ рассамъ и степенямъ культуры.

Художественное условіе иконописи—въ отличіе отъ живописи въ широкомъ смыслѣ—можетъ быть опредѣлено такимъ образомъ: „иконографія есть творчество коллективное, живопись—личное“; или тѣснѣе: „иконографія отличается отъ остальной живописи такъ же, какъ народный эпосъ отличается отъ различныхъ родовъ личной поэзіи“. Указаніе на историческія судьбы византійской религіозной живописи могло бы оправдать такой взглядъ. Поучительная, „повѣствовательная“ цѣль иконописи была провозглашена восточной церковью въ началѣ византійскаго періода. Литературные памятники, изъ которыхъ черпала свое содержаніе иконопись, заключали много народно-эпическихъ элементовъ, — это особенно справедливо относительно литературы легендарной. Нивеллирующій, постоянный по своему объему складъ византійской образованности всегда долженъ былъ распространять свое вліяніе на формы религіознаго искусства. Но съ окончательнымъ торжествомъ иконопочитанія религія и монашество становятся руководящимъ элементомъ въ этой области. Вотъ почему византійская иконопись — и въ значительной мѣрѣ византійская живопись вообще — получила чисто эпическое содержаніе, настроеніе созерцательное и одинъ общій безличный уровень, въ которомъ исчезаютъ таланты отдѣльныхъ художниковъ и ихъ индивидуальности. Общій взглядъ этотъ находитъ подтвержденіе въ изученіи самыхъ формъ иконописи. Если иконопись по существу своему есть дѣйствительно „изобразительный эпосъ“, то во внѣшнихъ средствахъ этого искусства необходимо долженъ былъ отразиться эпическій духъ его. Вникнемъ въ „языкъ“ иконописи, какъ изслѣдователи вникаютъ въ особенности поэтическаго языка эпоса словеснаго. Между внѣшними средствами иконографіи и эпоса откроются при этомъ поразительныя сходства. Самыя различія пріемовъ сведутся къ различію орудій и матеріала, которымъ располагаетъ то и другое искусство: то будутъ лишь различія между словомъ и линіей, между слухомъ и зрѣніемъ.

Въ руководство при сравненіи внѣшнихъ средствъ иконописи и эпоса я избираю извѣстную монографію Миклошича: Die Darstellung im slavi-

schen Volksepos. Достоинство этого сжатаго изслѣдованія заключается въ естественности схемъ, которыя устанавляетъ авторъ; важно и то, что свои выводы Миклошичъ извлекаетъ изъ чистѣйшихъ образцовъ эпоса вполнѣ безыскусственнаго, разнообразнаго и еще живого. Подобно Вильгельму Гумбольдту, Миклошичъ выводитъ особыя свойства эпической поэзіи изъ условій основнаго созерцательнаго настроенія, служащаго ей источникомъ. Особыя формы эпоса, вытекающія изъ этого настроенія, Миклошичъ сводитъ къ слѣдующимъ четыремъ пунктамъ: I *медлительность*, II *повторенія*, III *постоянные эпитеты*, IV *сравненія*. Можно утверждать, что всѣ четыре эти особенности въ равной мѣрѣ составляютъ принадлежность иконографіи.

I. *Медлительность*. „Пѣвецъ—говоритъ Миклошичъ—задерживаетъ разсказъ на отдѣльныхъ, даже незначительныхъ моментахъ дѣйствія, тогда какъ поэтъ-художникъ останавливается лишь на существенныхъ пунктахъ“. Это краткое опредѣленіе эпической медлительности уже переноситъ насъ въ область иконографіи. Въ самомъ дѣлѣ, кому не извѣстно то же явленіе изъ иконописи: черпая содержаніе изъ литературныхъ памятниковъ, икона воспроизводитъ послѣдовательные моменты литературнаго разсказа шагъ за шагомъ, не заботясь о ихъ художественной характерности. Я приведу лишь немногіе примѣры, чтобы вызвать въ памяти читателей эту извѣстную черту иконописи. 1) Лицевой подлинникъ къ Первоевангелію изображаетъ слѣдующія сцены: Іоакимъ и Анна приносятъ дары въ храмъ. Іоакимъ и Анна уходятъ по отверженіи ихъ даровъ. Іоакимъ удаляется въ пустыню. Плачъ Анны о безчадіи. Аннѣ является ангелъ. Аннѣ являются вѣстники отъ Іоакима. Іоакиму въ пустынѣ является ангелъ. Іоакимъ возвращается изъ пустыни. Встрѣча Іоакима съ Анной. Іоакимъ и Анна снова приносятъ дары въ храмъ. Первосвященникъ благословляетъ чету. Рождество Богородицы. Богородица-младенецъ на рукахъ у родителей. Богородица начинаетъ ходить. Богородица вводится въ храмъ. Первосвященникъ предъ обрученіемъ Богородицы молится надъ жезлами вдовцевъ израильскихъ, при чемъ жезлъ Іосифа процвѣтаетъ. Іосифъ принимаетъ отроковицу Марію изъ рукъ первосвященника. Архангелъ Гавріилъ является Маріи у кладезя. Архангелъ Гавріилъ является Маріи въ дому за работой.—Здѣсь смежные и иногда весьма сходные моменты представлены нѣсколько разъ.

2) Старыя русскія иллюстраціи къ книгѣ Бытія (помѣщаемыя, напр., въ началѣ Толковой Палеи и въ началѣ Синодика) обыкновенно въ шести отдѣльныхъ картинахъ изображаютъ шесть дней творенія, м. т. к. художникъ, не связанный эпическимъ духомъ иконописи, изобразилъ бы

Библ. Ком. Стат. Академии

какой-нибудь одинъ, особенно благодарный моментъ мірозданья, соединилъ бы въ одной общей композиціи различные моменты. Послѣдній пріемъ находимъ въ гравюрахъ первопечатныхъ нѣмецкихъ Библій (нижне-саксонской Кельнской 1470—80 гг. и верхне-нѣмецкой Нюренбергской 1483 года).

Между тѣмъ миніатюры Музейскаго Сборника XVI вѣка, быть можетъ испытавшія отдаленное вліяніе упомянутыхъ нѣмецкихъ гравюръ, слѣдуютъ въ этихъ изображеніяхъ иконографической традиціи, представляя слѣдующіе рисунки:

1. (л. 2 об.). Въ срединѣ, въ кругу—верхнее небо, на немъ древнѣйшіе символы Троицы: Престолъ съ Евангеліемъ, надъ которымъ Духъ Святой — въ видѣ голубя съ нимбомъ. По четыремъ сторонамъ престола — символы Евангелистовъ. Вокругъ всего поясъ, содержащій девять красныхъ круговъ съ изображеніями чиновъ ангельскихъ. Справа внизу присоединенъ узкій сегментъ темнаго цвѣта, содержащій изображенія падшихъ ангеловъ. Внизу, слѣва, изображенъ Христосъ, въ ростъ, идущій по волнамъ и благословляющій (=Духъ Божій ношашеся верху водъ).

2. (л. 2). Въ срединѣ небо: двѣ полосы—сверху лиловая, ниже голубая; среди неба—книга на престолѣ, надъ нею голубь—справа и слѣва по серафиму осѣняютъ его крыльями. Внизу, на берегу моря, справа стоитъ Христосъ въ ростъ, благословляя вверхъ (=да будетъ твердь).

3. (л. 3). Семь поясовъ небесныхъ съ звѣздами; въ первомъ поясѣ справа—луна, въ четвертомъ слѣва—солнце. Посрединѣ, въ овальномъ ореолѣ, имѣющемъ по четыремъ сторонамъ символы Евангелистовъ, Богъ Саваоѳъ сидящій, на лонѣ его—Христосъ Эммануилъ и Духъ Святой въ видѣ голубя въ кругу. Справа, на уровнѣ овала, небесная рать низвергаетъ въ бездну падшихъ ангеловъ огненными копьями. Внизу земля съ растительностью и водами; въ правомъ углу темная бездна съ зіяющею пастью геенны огненной, поглощающей падшихъ ангеловъ (=да будетъ свѣтъ).

4. (л. 3 об.). Небо, престолъ, книга, голубь—безъ измѣненія. Внизу, вправо, наклоненный Христосъ благословляетъ, и земля съ растеніями и водами (=да соберутся воды, созданіе суши).

5. (л. 5). Семь небесъ, луна, солнце, престолъ, книга, голубь—какъ ранѣе. Внизу, вправо, наклоненный Христосъ благословляетъ; земля съ растительностью и водами, въ водахъ — рыбы (=да изведутъ воды).

6. (л. 5 об.). Небо (2 пояса), свѣтила, престолъ, книга, голубь—

какъ ранѣе. Внизу земля съ растеніями и животными: единорогъ, тигръ (?), два верблюда, медвѣдь, волкъ (?), слонъ, различныя домашнія животныя; змѣи, драконъ. Влѣво Христосъ наклоненный благословляетъ (=да изведетъ земля).

7. (л. 6). Земля съ растительностью, рыбы въ вмѣстилищахъ водныхъ, на сущѣ животныя: птицы, единорогъ, тигръ (?), волъ, конь, слонъ, змѣи. Въ срединѣ Адамъ спящій лежитъ; за нимъ Ева сидящая, которую Христосъ, стоящій справа, благословляя поднимаетъ за руку (=по образу нашему и подобію).



Рис. 8.

8. (л. 6). Та же обстановка, изъ животныхъ прибавленъ левъ. Христосъ слѣва, стоя, благословляетъ стоящихъ Адама и Еву (=мужа и жену сотвори ихъ).

9. (л. 6 об.). Пояса небесные, свѣтила; посрединѣ, на одрѣ, окруженномъ ангелами, Христосъ покоится. Внизу слѣва—первая чета, среди прежней обстановки. Животныя подходятъ къ Адаму и Евѣ. (=почи отъ дѣлъ).

Такъ же медленно развивается дѣйствіе далѣе. Интересно отмѣ-

тить, что въ Музейскомъ сборникѣ книга Бытія содержитъ всего около четырехсотъ миніатюръ, м. т. к. въ упомянутыхъ нѣмецкихъ Библіяхъ— только двадцать [1]).

Иконопись до того проникнута эпической медлительностью, что вопреки основнымъ условіямъ изобразительнаго искусства, соединяетъ въ одной композиціи несоединимые смежные моменты, которые только эпосъ можетъ изобразить въ ихъ хронологической послѣдовательности.



Рис. 9.

На рис. 8 мы видимъ Ноя пять разъ: Ной слушаетъ повелѣнія Господа, Ной рубитъ дерево, Ной стоя въ ковчегѣ сколачиваетъ его, Ной варитъ смолу, Ной смолитъ ковчегъ. То же и въ миніатюрѣ свѣтскаго содержанія: на рис. 9 мы видимъ Язона дважды — въ разные

[1]) Всего въ книгѣ Бытія Музейскаго сборника 379 миніатюръ: къ каноническому тексту книги Бытія 352 рисунка, къ апокрифическимъ вставкамъ 9, къ книгѣ Іова, помѣщенной въ сокращеніи сюда же—18. Кромѣ того слѣдуетъ припомнить, что утрачены иллюстраціи къ описанію потопа и столпотворенія.

моменты боя съ дракономъ, который изображенъ одинъ разъ. Подобный способъ изображенія въ иконописи и старой миніатюрѣ представляетъ самое обычное явленіе.

II. *Повторенія.* Миклошичъ такъ говоритъ объ этой эпической чертѣ: „Народный пѣвецъ не можетъ быстро освободиться отъ овладѣвшаго имъ представленія, поэтому онъ нѣсколько разъ повторяетъ одну мысль или рядъ мыслей: разсказъ ведется обыкновенно такъ, что всегда повторяется что-нибудь изъ предыдущаго; отъ этого изложеніе легче схватывается и прочнѣе усвоивается.

И здѣсь слова Миклошича могутъ быть приняты за точную характеристику славяно-византійской миніатюры или иконы съ дѣяніемъ. Мы только что видѣли, какъ начальныя миніатюры Музейскаго сборника, излагая мірозданье, въ каждомъ новомъ рисункѣ повторяютъ часть предыдущей обстановки и образовъ. Изъ различныхъ видовъ эпическихъ повтореній иконопись не въ состояніи осуществить только тѣ формы, которыя коренятся въ языкѣ; такъ, нельзя искать въ иконописи параллелей различнымъ тавтологическимъ сочетаніямъ эпоса (*прямоѣзжая* дорожка *прямоѣзжая; про* старое *про* старое *про* бывалое; ко синю морю по Дунай рѣкѣ; за *великую* досаду за *немалую*; съ того *горя* со *кручинушки; конь* добра *лошадь;* щука рыба; соколъ птица). Иконопись можетъ повторять только образы, м. т. к. эпосъ можетъ повторять, разнообразно варіируя, и однозначущія слова.

Кромѣ постояннаго возвращенія къ старому при поступательномъ движеніи разсказа есть еще одинъ родъ повтореній, одинаково распространенный въ эпосѣ и иконописи—это такъ называемыя эпическія мѣста, или формулы, въ которыхъ выражаются типичные, повторяющіяся событія. Миклошичъ указываетъ въ видѣ примѣра одно изъ обычныхъ эпическихъ мѣстъ гомеровскихъ поэмъ: „Порученіе, данное послу по большей части дословно повторяется два раза—когда посолъ получаетъ порученіе и когда выполняетъ его". Что касается иконографіи, то припомнимъ прекрасную композицію, при помощи которой изображается рожденіе всякаго Святаго; она всегда одинакова—ея прототипы Рождество Христово и Рождество Богородицы. Это несомнѣнное эпическое мѣсто: все здѣсь знакомо, привычно съ перваго взгляда,—одръ съ утомленной, но спокойной фигурой матери, купель омовенія съ сидящей молодой воспріемницей, однѣ и тѣ же второстепенныя фигуры на заднемъ планѣ. Подобнымъ образомъ кончина Святыхъ изображается обыкновенно по прототипу Успенія Богоматери. Въ Музейскомъ Сборникѣ XVI в. миніатюры къ библейскому родословію изображаютъ извѣстную эпическую формулу книги Бытія: „и роди сыны и дщери и умрѣтъ" едва

ли не столько же разъ, сколько она встрѣчается въ текстѣ. Въ такомъ случаѣ мы видимъ вырытую могилу, каменную гробницу уже опущенную въ нее; въ гробницѣ—спеленутая фигура умершаго. Въ книгѣ Бытія нашего сборника это изображеніе встрѣчается двадцать шесть разъ.

Приведемъ еще нѣсколько примѣровъ иконографическихъ повтореній: въ книгѣ Левитъ фраза: „рече Господь къ Моисею“ изображается такимъ образомъ: вверху въ облакахъ Господь въ звѣздчатомъ нимбѣ, внизу, Моисей съ воздѣтыми руками. Въ рисункахъ книги Левитъ это изображеніе отсутствуетъ едва нѣсколько разъ, такъ же часто встрѣчается оно въ книгѣ Чиселъ, а если прослѣдить его повторенія въ теченіе всего библейскаго разсказа нашего сборника, число получится огромное. И тѣмъ не менѣе оно не производитъ однообразія: композиція видоизмѣняется то ландшафтомъ, то палатной обстановкой, оживляется изображеніемъ толпы, иногда выступаетъ самостоятельно, иногда скрывается на заднемъ планѣ. Послѣ нѣкотораго времени глазъ наблюдателя, привыкнувъ къ эпическимъ длиннотамъ иконографическаго стиля, самъ ищетъ ея, какъ необходимой черты. Очень богата повтореніями книга Чиселъ. Такъ какъ счетъ происходитъ по колѣнамъ, то миніатюра, передавая отдѣльные моменты счета, повторяетъ двѣнадцать разъ одни и тѣ же образы: среди толпы воиновъ, изображающихъ одно изъ колѣнъ, видны Моисей, Ааронъ и счетчикъ даннаго колѣна. Тринадцатый рисунокъ изображаетъ результатъ счисленія: Моисей и Ааронъ сидятъ на престолѣ, сзади видны двѣнадцать счетчиковъ, влѣво—группа воиновъ, изображающихъ весь Израиль („и бысть все число сыновъ Израилевыхъ“ и т. д.). Основная композиція и здѣсь находчиво разнообразится въ теченіе тринадцати картинъ. Такимъ же образомъ смотръ полковъ Израильскихъ („да ся въполчаютъ сынове Израилеви предъ Господомъ“) изображается въ тринадцати картинахъ: смотръ отдѣльныхъ колѣнъ и результатъ („се согляданіе сыновъ Израилевыхъ“). Также изображается принесеніе даровъ въ 13-ти картинахъ. Вообще иллюстраціи къ книгѣ Чиселъ представляютъ непрерывный рядъ эпическихъ повтореній.

Выработавъ типы событій, сразу уясняющихъ зрителю смыслъ и ходъ незнакомаго ему дѣйствія, иконопись почти не нуждается въ поясняющихъ надписяхъ, развѣ для собственныхъ именъ лицъ, не сразу узнаваемыхъ по ихъ иконографическому типу. Помощь, которую находитъ фантазія въ этихъ типичныхъ изображеніяхъ, вполнѣ искупаетъ ихъ однообразіе. Не будемъ, впрочемъ, преувеличивать это однообразіе: отдѣльные иконописцы, даже отдѣльныя изображенія вносятъ

свои варіанты въ схему, какъ въ эпосѣ вноситъ ихъ каждый рапсодъ. Въ Музейскомъ сборникѣ, сотни разъ повторяющемъ подобныя эпическія мѣста, вниманіе зрителя нисколько не утомляется, благодаря свободной и разнообразной манерѣ рисовальщика. Не слѣдуетъ также думать, что численностью повтореній—а слѣдовательно однообразіемъ—иконопись превосходитъ эпосъ. Припомнимъ поразительное статистическое наблюденіе Миклошича надъ поэмами Гомера: если исключить изъ обѣихъ поэмъ повторенія цѣлыхъ стиховъ и полустиховъ, объемъ Иліады и Одиссеи сократится на одну треть. Если вычесть также повторенія болѣе краткихъ выраженій, то объемъ обѣихъ поэмъ сократится почти вдвое.

Пріемомъ повторенія, какъ и пріемомъ медлительности, иконопись не колеблется нарушать основныя условія изобразительнаго искусства. Поводъ для этого является тогда, когда въ текстѣ изображаемаго литературнаго памятника повторенія появляются въ *эпическомъ числѣ*, при томъ какъ смежные моменты, т. е. когда, напр., одно и то же дѣйствіе или событіе происходитъ три раза подъ рядъ: иконопись нерѣдко изображаетъ такія повторенія совмѣстительно, въ одной картинѣ. Примѣръ этого рода представляетъ икона XVII в.: „Видѣніе преп. чудотворца Варлаама о гибели Великаго Новаграда и о градѣ ко Господу моленіе“ (оригиналъ—на паперти Преображенскаго собора въ Хутынскомъ монастырѣ близъ Новгорода, копія—въ Историческомъ Музеѣ въ Москвѣ). Икона изображаетъ слѣдующую легенду, пріуроченную къ 1505 году: понамарь Хутынскаго монастыря Тарасій, прійдя въ церковь предъ утренею, увидѣлъ, что свѣчи зажглись сами, и храмъ наполнился благоуханіемъ ѳиміама. Видитъ Тарасій, что преподобный Варлаамъ вышелъ изъ гробницы и молился предъ иконами Спасителя и Богоматери о Великомъ Новгородѣ и, подойдя къ Тарасію, сказалъ, что Богу угодно погубить городъ за великіе грѣхи, и велѣлъ понамарю взойти на крышу храма и смотрѣть, что дѣлается надъ городомъ. Взойди на крышу, Тарасій увидалъ, что волны озера Ильменя высоко поднялись надъ городомъ. Въ страхѣ сбѣжалъ онъ въ церковь и повѣдалъ объ этомъ преп. Варлааму, который сталъ молиться снова и потомъ вторично послалъ понамаря на крышу. Тарасій увидѣлъ множество ангеловъ, пускающихъ огненныя стрѣлы въ народъ. Со страхомъ повѣдалъ онъ объ этомъ преп. Варлааму, который, помолившись, сказалъ, что, по молитвамъ Богоматери и всѣхъ святыхъ, Господь пощадилъ городъ отъ потопленія, но что вмѣсто того будетъ трехлѣтній моръ на людей. Въ третій разъ поднялся Тарасій и увидѣлъ огненную тучу надъ городомъ; преп. Варлаамъ объяснилъ ему, что она означаетъ пожаръ, отъ ко-

тораго сгоритъ Торговая сторона Новгорода и погибнетъ много народа. Послѣ этого преп. Варлаамъ легъ въ гробницу и свѣчи въ храмѣ погасли. На огромной иконѣ Видѣнія изображены: налѣво—церковь, направо—городъ съ грозящими ему карами. Въ церкви на первомъ планѣ, почти безъ измѣненій композиціи, изображенъ трижды преп. Варлаамъ въ бесѣдѣ съ Тарасіемъ, всего шесть фигуръ врядъ. Съ наружной стороны еще три раза изображенъ Тарасій: разъ—подымающимся по приставленной лѣстницѣ, второй разъ — достигнувъ крыши, третій разъ на вершинѣ ея. Кромѣ того, въ глубинѣ церкви еще три раза изображенъ преп. Варлаамъ: разъ—выходящимъ изъ гробницы и два раза—молящимся предъ иконами. Такимъ образомъ, оба дѣйствующія лица легенды изображены по шести разъ на одной и той-же иконной доскѣ. Таковы поразительные результаты иконографическихъ пріемовъ повторенія и медлительности, примѣненныхъ одновременно.

Ш. Перейдемъ къ эпитетамъ. „Народному эпосу,—говоритъ Миклошичъ — свойственны постоянные эпитеты. Постоянный эпитетъ не имѣетъ никакого отношенія къ положенію даннаго момента. Онъ можетъ даже противорѣчить положенію“. Сербскій эпосъ поетъ про „бѣлыя руки“ „чернаго арапа“. Эрифила убиваетъ своего „милаго мужа“, а въ русской былинѣ Калинъ-Царь самъ называетъ себя собакой. До того признаки *бѣлый*, *милый*, *собака*, срослись съ своими понятіями рука, мужъ, Калинъ-Царь. Точно такія же противорѣчія можетъ заключать и иконопись. Икона изображаетъ напр. Іоанна Крестителя съ эпитетомъ Предтечи и, исходя отъ представленія обычнаго вѣстника Библіи и Евангелія—ангела, выражаетъ этотъ эпитетъ въ видѣ крыльевъ; они однако дисгармонируютъ съ суровымъ психическимъ типомъ Іоанна и придаютъ его образу что-то зловѣщее (ср. №№ 181 и 182 извѣстной Постниковской коллекціи). Та же иконографическая фигура представляетъ другой примѣръ несоотвѣтствія. Усѣкновеніе главы является также иконописнымъ эпитетомъ Іоанна. Подобно другимъ мученикамъ, Іоаннъ часто—во свидѣтельство мученія—держитъ въ рукахъ отсѣченную главу свою: онъ держитъ ее на блюдѣ, какъ была она подана Иродіадѣ. Но Іоаннъ держитъ отсѣченную главу и тогда, когда изображается до казни, съ другою, неотсѣченной главою на плечахъ. Еще примѣръ. Духи зла и ихъ жертвы изображаются съ поднимающейся вверхъ копною волосъ. Этотъ эпитетъ является самымъ безошибочнымъ признакомъ діавола, бѣсноватаго, убійцы и притомъ внѣ всякаго соотвѣтствія съ требованіемъ момента. Въ Сильвестровомъ Сборникѣ XIV в. двое убійцъ посылаемые Окаяннымъ Святополкомъ, стоятъ предъ нимъ съ торчащими вверхъ волосами. Въ такомъ же состояніи находится прическа діавола,

принявшаго видъ молодой и привлекательной женщины на рисункѣ къ слову Патерика „о одолѣвшемъ врага“ [1])

Обратимся къ разбору содержанія иконографическихъ эпитетовъ, т. е. перечислимъ тѣ признаки, которыми такъ дорожитъ иконографія. Кромѣ строго установленныхъ типовъ божества въ различныхъ его проявленіяхъ и святости икона необычайно тщательно различаетъ у людей возрастъ, общественное положеніе и, отчасти, психическій типъ Припомнимъ постоянные эпитеты подлинника старецъ, средовѣкъ, младъ, отрокъ, отроча, младенецъ или сѣдъ, надсѣдъ, русъ, возрусъ Общественные типы иконы слѣдующіе царь, первосвященникъ, вельможа, воинъ, слуга, пастухъ, рабъ. Всѣмъ этимъ типамъ присвоенъ опредѣленный костюмъ, аттрибуты или оружіе (ризы царскія, вельможскія, воинскія, святительскія, поповскія, преподобническія, мученическія и т д) Слуга и рабъ чаще другихъ типовъ могутъ терять традиціонный иконографическій костюмъ и облекаться въ одежду того вѣка и той страны, гдѣ пишется икона. Такъ, въ Музейскомъ Сборникѣ ремесленники, работающіе утварь и обстановку храма свѣдѣнія, изображены въ рубахахъ съ открытымъ воротомъ (ср также костюмъ пахаря на рис 4), а нѣкоторыя служебныя фигуры—съ длинными, спущенными ниже кисти руки рукавами Въ данномъ случаѣ ранняя утрата иконографическаго костюма связывается съ общественнымъ положеніемъ.

Любопытно, что въ эпосѣ категоріи постоянныхъ эпитетовъ почти тѣ же, что и въ иконописи это также различные признаки безсмертія, власти, психическаго типа, общественнаго положенія, костюмъ, любимое оружіе также отмѣчаются эпосомъ.

Иконографія обладаетъ сводомъ своихъ эпитетовъ, справочной книгой, въ которой всѣ они собраны это — иконописный подлинникъ. Извѣстна масса повтореній, находимыхъ въ подлинникѣ рядъ Святыхъ изображается одинаково или, по крайней мѣрѣ, съ отдѣльными чертами одинаковыми. Вслѣдствіе этого подлинникъ подъ именемъ одного Святого ограничивается нерѣдко ссылкой на какое-нибудь другое имя

---

1) См Ѳ И Буслаева „Историческіе очерки русской народной словесности“, т I, рис 5 къ стр 629 Рисунокъ заимствованъ изъ рукописи XVIII вѣка, принадлежавшей Ѳ И Буслаеву Къ группѣ иноковъ подходитъ діаволъ въ видѣ молодой женщины въ костюмѣ XVIII вѣка платье съ вырѣзнымъ лифомъ и короткими рукавами, юпка прямая, короткая, изъ штофной матеріи съ крупными разводами, на шеѣ ожерелье За спиною видны небольшія крылья, какими старая миніатюра обыкновенно надѣляетъ бѣсовъ Длинные волосы стоятъ на головѣ дыбомъ, они занимаютъ въ длину пространство трехъ головъ Въ той же рукописи еще голова съ стоящими волосами это изображеніе матери, которую сынъ извлекаетъ изъ адскаго смраднаго озера, чтобы омывъ ее въ купели „воды чисты и благовонны“ ввести къ „пребывающимъ въ райскомъ веселіи“, ibid , рис 4, къ стр 629

Черта эта также имѣетъ соотвѣтствіе въ эпосѣ, гдѣ одинъ и тотъ же эпитетъ можетъ быть постояннымъ при нѣсколькихъ предметахъ Я заимствую у Миклошича примѣръ изъ сербской эпики эпитетъ *бѣлый* встрѣчается при цѣломъ рядѣ словъ Миклошичъ приводитъ до семидесяти понятій, имѣющихъ въ сербской пѣснѣ этотъ признакъ. бѣлыми называются сверхъестественныя существа — Вилы, бѣлымъ называется свѣтъ въ различныхъ его проявленіяхъ, (свијет, дан, исток, јутро, зора, мјесец), бѣлыми называются нѣкоторыя племена по цвѣту ихъ кожи или одежды, бѣлыми называются еще различныя части тѣла— лицо, руки, бѣлыми называются также стада (козъ и овецъ), бѣлыми представляются сербскому эпосу самыя различныя сооруженія церкви, монастыри, дворцы, башни, мосты, улицы, цѣлые города — несомнѣнно, по характерному признаку бѣлокаменной постройки Совершенно такимъ же образомъ иконописныя подлинникъ даетъ одинаковые эпитеты одинаковымъ общественнымъ или психическимъ типамъ, лицамъ одного возраста или святымъ, коихъ судьба представляетъ сходства

Появленіе справочнаго руководства не противорѣчитъ народному характеру искусства Правда, мы не ожидали бы встрѣтить справочный словарь эпическаго языка въ рукахъ современнаго русскаго сказителя, но это только потому, что эпосъ нашъ клонится къ концу и, спустившись въ низшій классъ общества, охраняется сейчасъ только памятью послѣднихъ безграмотныхъ пѣвцовъ. Но въ иную эпоху эпоса можно представить себѣ въ отдѣльныхъ личностяхъ свободное соединеніе народнаго творчества съ книжнымъ образованіемъ; можно предположить и чисто народную традицію, охраняемую записью. „Кирша Даниловъ“ представляетъ такое соединеніе, а пѣвецъ Слова о полку Игоревѣ помнитъ и приводитъ въ своей поэмѣ эпическіе обороты стараго Баяна. Но самымъ поразительнымъ примѣромъ этого рода является скандинавская младшая Эдда Что представляетъ изъ себя этотъ памятникъ, какъ не подлинникъ эпическихъ образовъ и формъ? Начало памятника занято своднымъ изложеніемъ скандинавскихъ языческихъ вѣрованій, не вполнѣ или не вполнѣ связно выразившихся въ старшей, эпической Эддѣ Далѣе слѣдуетъ трактатъ объ эпитетахъ поэтическаго языка и цѣлая риторика — наставленіе для молодыхъ скальдовъ Правда, всякій подлинникъ эпическаго творчества предполагаетъ поэзію личную, уже развившуюся на почвѣ древняго народнаго эпоса, м т к. иконописный подлинникъ уживается съ еще живымъ эпическимъ состояніемъ искусства Разница объясняется различіемъ матеріала, которымъ располагаетъ то и другое искусство эпосъ не такъ нуждается въ записи, пока свѣжа устная традиція и текстъ пѣсенъ передается отъ рапсода къ рапсоду

Иконопись съ первыхъ шаговъ своихъ нуждается въ подлинникѣ на томъ основаніи, что изобразительное искусство не передается изустно, и зрительная фантазія отдѣльныхъ иконописцевъ не можетъ удержать всего эпическаго содержанія искусства.

IV. Нѣсколько труднѣе отыскать сходство эпоса и иконографіи по отношенію къ *сравненіямъ*. Но и оно существуетъ. „Подобно другимъ изобразительнымъ средствамъ народнаго эпоса — говоритъ Миклошичъ — сравненіе служитъ для достиженія большей наглядности: оно задерживаетъ на предметѣ вниманіе слушателя. Поэтому именно выдержанное сравненіе, въ противуположность простому уподобленію, составляетъ существенную принадлежность народнаго творчества, тогда какъ въ искусственномъ эпосѣ оно не болѣе, какъ украшеніе, безъ котораго можно обойтись". Миклошичъ называетъ уподобленіями сравненія въ нашемъ обычномъ смыслѣ, а выдержанными сравненіями—тѣ обширныя сравненія, извѣстныя намъ главнымъ образомъ изъ Гомера, которыя состоятъ въ подробномъ сопоставительномъ описаніи обоихъ сравниваемыхъ явленій; оба описанія производятся при помощи уже извѣстныхъ эпическихъ формъ медлительности, повторенія и эпитета. Миклошичъ считаетъ эту форму сравненій необходимой, исконной принадлежностью эпоса. Извѣстно, что по отношенію къ сравненіямъ наблюдается значительное различіе между Иліадой и Одиссеей. Миклошичъ приводитъ данныя объ этомъ въ своей монографіи. Если брать круглыя цифры, то окажется, что въ Иліадѣ число всѣхъ сравненій (краткихъ и обширныхъ) втрое съ лишнимъ больше, нежели въ Одиссеѣ (343 : 107); число простыхъ сравненій въ Иліадѣ ровно вдвое больше (140 : 70), а число обширныхъ съ лишнимъ въ пять разъ больше, чѣмъ въ Одиссеѣ (203 : 37). Отсюда видно, что въ Иліадѣ обширныя сравненія вообще преобладаютъ надъ краткими (203:140), а въ Одиссеѣ наоборотъ (37:70). „Это объясняется тѣмъ, замѣчаетъ Миклошичъ, что въ Иліаду перешло больше чертъ древне-эпическаго творчества, чѣмъ въ Одиссею". Кромѣ этого объясненія слѣдуетъ принять въ разсчетъ и огромную разницу въ содержаніи Гомеровскихъ поэмъ. Огромное большинство сравненій Иліады относится къ войнѣ. Припомнимъ, какъ часто являются въ Иліадѣ два сравненія одинаковаго содержанія: сражающійся воинъ сравнивается съ животнымъ — львомъ, вепремъ, конемъ и т. д... а битва съ борьбой между животными, со сценами охоты или съ стихійными явленіями природы—наводненіемъ, лѣснымъ пожаромъ, ураганомъ. Какъ разъ для этихъ излюбленныхъ сравненій Иліады Одиссея по самому своему содержанію даетъ менѣе повода. Можно думать, что та же причина должна была сокращать численность сравненій въ иконописи. Въ сравненіи съ

народнымъ эпосомъ иконопись представляетъ для фантазіи сферу дѣятельности ограниченную: эпосъ предполагаетъ извѣстное состояніе всего духа народнаго, иконопись отражаетъ настроеніе одной лишь сферы духовной дѣятельности. Въ эпосѣ, по крайней мѣрѣ Гомеровскомъ, обширное сравненіе соотвѣтствуетъ наиболѣе значительнымъ моментамъ поэмы. Вотъ почему такъ богаты сравненіями XVI и XVII пѣсни Иліады, гдѣ описывается смерть Патрокла въ битвѣ и борьба изъ за его останковъ. Но то, что значительно для Гомера, во всякомъ случаѣ не имѣетъ такой-же цѣны для иконографіи, и напр., мученія, казни, борьба христіанъ съ животными въ циркѣ хотя изображаются иконописью, все же не могутъ быть темой для эпическаго сравненія уже по одному тому, что сочувствіе художника въ иконописи всегда сказывается сильнѣе и находится не на дѣйствующей, а на страдающей сторонѣ, что само собою ограничиваетъ созерцательное отношеніе къ предмету. При томъ содержаніе, которое преобладаетъ въ обширныхъ сравненіяхъ у Гомера, не можетъ быть признано обязательнымъ для эпоса вообще. Въ этомъ мы убѣждаемся, разсматривая, напр., роль обширныхъ сравненій въ славянскомъ эпосѣ: ихъ темы иныя, ихъ цѣль иная — сдѣлать наглядными не тѣ образы, которые получаютъ исключительный интересъ, а тѣ, которые составляютъ основное содержаніе пѣсни. Для яркихъ моментовъ дѣйствія славянскій эпосъ довольствуется краткими сравненіями: *Плану Марко, као огањ живи. Па пролеће преко равна поља, као звезда преко ведра неба.* Если дѣйствіе и описывается обширнѣе то сравненіе все же не дается въ видѣ двухъ цѣльныхъ картинъ, оно разбивается на параллельные моменты:

Јер се дигла магла од Котара,
А кроз маглу сијевају муње.
Што се она магла подигнула,
То се дигло праха од копита.
Што кроз маглу сијевају муње,
То с'јевају токе на јунаким.
Сјају му се токе кроз бркове,
Као мјесец кроз јелове гране.

При такомъ изложеніи элементъ эпической длительности беретъ видимо верхъ надъ элементомъ сравненія. Подробными сравненіями славянскій эпосъ гораздо охотнѣе освѣщаетъ не дѣйствія, а лица. Припомнимъ столь обычныя сравненія женской красоты. Эти сравненія также разбиты на сравненія отдѣльныхъ чертъ образа; и здѣсь медлительное созерцаніе преобладаетъ. Славянскій рапсодъ, вѣроятно изобра-

зилъ бы сравненіями общій образъ Ахилла и Одиссея въ самомъ началѣ поэмы, тотчасъ послѣ воззванія къ музѣ. Извѣстно, что самыя оригинальныя формы славянскихъ сравненій (такъ называемыя „отрицательныя“) всѣ находятся или въ началѣ пѣсенъ или въ началѣ существенныхъ отдѣловъ эпическаго изложенія. Цѣль этихъ сравненій — усвоить фантазіи тѣ образы, которые затѣмъ приводятся въ дѣйствіе и составляютъ содержаніе пѣсни [1]). Припомнимъ начало сербской пѣсни о сестрѣ и братьяхъ, которую перевелъ Пушкинъ.

Сравненія, встрѣчаемыя въ иконописи, въ томъ сходятся съ славянскимъ эпосомъ, что чаще служатъ для освѣщенія не отдѣльныхъ моментовъ дѣйствія, а главныхъ лицъ; цѣль иконографическихъ сравненій яснѣе вызвать образы Христа, Богоматери, Святыхъ. Но прежде чѣмъ, перейти къ примѣрамъ иконографическихъ сравненій, необходимо указать остальныя причины, ограничивавшія сферу сравненій въ иконописи. Вопервыхъ фантазія иконописца была ограничена тѣми сравненіями, которыя онъ находилъ въ источникѣ своего искусства — въ повѣствовательной и гимнографической литературѣ. Только эти литературные источники могли, подобно эпосу, черпать свои сравненія изъ всѣхъ областей представленій; иконописецъ былъ связанъ готовымъ литературнымъ матеріаломъ. Второе ограниченіе лежитъ тоже въ основныхъ особенностяхъ иконописнаго искусства: фактъ сравненія можетъ быть осуществленъ ясно только благодаря формамъ языка; только языкъ въ силахъ обозначить, что связь между двумя вызываемыми образами состоитъ въ сходствѣ, а не въ чемъ иномъ. При извѣстномъ состояніи стиля и въ литературномъ произведеніи эта связь не обозначается прямо, и сравненіе обращается тогда въ параллелизмъ, въ которомъ оба образа сопоставляются безъ всякаго обозначенія ихъ связи, или въ метафору, въ которой оба образа срастаются, или наконецъ въ символъ, когда образъ поясняемый совершенно заслоняется образомъ поясняющимъ. Тѣ же самыя формы неполнаго обозначенія связи по сходству находимъ мы, но уже неизбѣжно, въ искусствѣ изобразительномъ. Сохраняя нетронутыми оба образа, иконопись даетъ ихъ въ изображеніи сопоставительномъ, причемъ обѣ картины, связанныя по сходству, ничѣмъ не отличаются отъ другихъ изображеній, связанныхъ по смежности, напримѣръ отъ изображенія двухъ одновременныхъ или смежныхъ событій. Соединяя

[1]) Эти сравненія имѣютъ три схемы: 1) отрицаніе+утвержденіе 2) вопросъ (одинъ или нѣсколько)+отрицаніе+утвержденіе, 3) утвержденіе+отрицаніе+новое утвержденіе. Замѣтимъ здѣсь кстати, что сравненіемъ по этой третьей схемѣ начинается слово о полку Игоревѣ: десять соколовъ и стадо лебедей. Тема сравненія могла быть заимствована пѣвцомъ изъ народной загадки. Интересно, что предшествующее *разсужденіе* о томъ, какъ начать пѣсню, развито по схемѣ 2-ой.

оба образа въ одинъ, икона даетъ новую, часто фантастическую комбинацію образовъ; устраняя образъ поясняемый, икона становится символической.

Типъ сопоставляющихъ иконъ хорошо извѣстенъ: таковы всѣ иконы, посвященныя раскрытію прообразованій, дающія параллельно изображенія событій Ветхаго и Новаго Завѣта. Въ византійскомъ искусствѣ характернымъ примѣромъ сопоставленій этого рода являются иллюстраціи къ гомиліямъ Іакова Коккиновафскаго.—Есть также одна икона, изображающая извѣстнаго рода отрицательное сравненіе: на иконѣ Рождества Богородицы, помѣщающей поверхъ главнаго изображенія различныя сцены изъ жизни Іоакима и Анны, иногда (особенно въ старыхъ Новгородскихъ и старыхъ Строгановскихъ письмахъ) можно встрѣтить внизу прекрасный рисунокъ: среди цвѣтущаго луга стоитъ цистерна, изъ которой пьютъ птицы; другія птицы ходятъ по лугу. Это иллюстрація того мѣста въ Первоевангеліи, гдѣ Анна, сѣтуя о бездѣтствѣ своемъ, сравниваетъ себя съ птицами.

Примѣръ символической иконы я заимствую изъ университетскихъ лекцій Н. С. Тихонравова: среди рукописей и другихъ древностей, вывезенныхъ Севастьяновымъ съ Балканскаго полуострова, находилось загадочное изображеніе львицы, стоящей надъ львенкомъ. Изображеніе было объяснено старообрядцами какъ икона недреманнаго ока Божія (обыкновенно это названіе дается, впрочемъ, другому изображенію). Символъ заимствованъ изъ Физіолога, гдѣ разсказывается, что новорожденный львенокъ лежитъ замертво; мать, стоя, три дня стережетъ его, пока не прійдетъ левъ-отецъ, который оживляетъ львенка, дунувъ на него. Физіологъ, а еще подробнѣе—Толковая Палея, указываетъ въ этой легендарной особенности львовъ символъ Воскресенія Христова [1]).

---

[1]) Заимствуемъ слѣдующія строки изъ неизданныхъ рукописей Н. С. Тихонравова, любезно сообщенныя намъ издателями его сочиненій: Если изображенія „Biblia pauperum“ повторяются въ живописныхъ и скульптурныхъ произведеніяхъ, которыми церковное искусство украшало храмы, то символы Толковой Палеи одушевляли византійское и русское искусство. Многія византійскія и русскія иконы находятъ себѣ здѣсь лучшее объясненіе, приводя такимъ образомъ Толковую Палею въ связь съ древне-христіанскими подлинниками. Въ 60-хъ годахъ текущаго столѣтія, одинъ изъ трудолюбивыхъ археологовъ П. И. Севастьяновъ, занимаясь исторіею византійскаго искусства, совершалъ путешествіе на Аѳонъ и по другимъ древнимъ храмамъ; оттуда онъ вывезъ массу древнихъ греческихъ иконъ. Выставленныя въ Москвѣ въ Рум. Музеѣ, эти древне-христіанскія иконы обратили на себя общее вниманіе людей, которымъ дорого развитіе народнаго искусства. Раскольники были одними изъ главныхъ посѣтителей выставки. Между иконами выдавалась одна, содержаніе которой долгое время оставалось непонятнымъ образованнымъ русскимъ людямъ. Раскольники, пользуясь Толковою Палеею и отчасти „Подлинникомъ“, сразу нашли ключъ къ объясненію этой загадки. Они сказали, что эта икона изображаетъ „недремаемое око Спасово“. Икона представляла слѣды глубокой древности. Она обратила на себя вниманіе и издателя византійскихъ подлинниковъ Дидрона, и онъ не могъ ее объяснить. Въ самомъ дѣлѣ: въ

Примѣромъ метафорической иконы, комбинирующей образы, можетъ служить изображеніе Неопалимой Купины. Такъ какъ этотъ образъ Ветхаго Завѣта сталъ символомъ Богоматери, то многія изображенія ветхозавѣтнаго событія помѣщаютъ икону Знаменія среди зелени купины. Такъ и въ Музейскомъ Сборникѣ XVI вѣка, на л. 165, гдѣ Моисей въ горахъ изображенъ трижды, а на склонѣ горы стадо козъ и овецъ,— на вершинѣ видна зардѣвшаяся купина съ иконой Знаменія въ срединѣ. Изъ-за купины показывается ангелъ, благословляющій Моисея. Метафора эта, какъ извѣстно, развивается далѣе и усложняется многочисленными сравненіями и символами. Вотъ что изображаетъ, напримѣръ, замѣчательная Строгановская икона Неопалимой Купины въ коллекціи Н. М. Постникова (№ 382). Посрединѣ поясное изображеніе Богоматери съ младенцемъ Христомъ на лѣвой рукѣ; въ правой рукѣ Богоматери лѣстница, на груди ея въ палатной обстановкѣ образъ Всемилостиваго Спаса, на правой рукѣ выше локтя еще какой-то ликъ въ кругу; на одеждѣ Богоматери всюду изображеніе облаковъ—на плечахъ и на главѣ среди облаковъ красный ликъ солнца. Вокругъ изображенія Богоматери ромбъ, углами вверхъ, внизъ и въ стороны. Фонъ ромба темный, на немъ свѣтло-зеленоватые очерки ангеловъ въ четырехъ углахъ. Изъ-за сторонъ ромба, между углами, выступаютъ красные треугольники, съ изображенными символами четырехъ Евангелистовъ. Все вмѣстѣ съ темнымъ ромбомъ образуетъ восьмиконечную звѣзду. Пространство между концами этой звѣзды занимаютъ какъ бы лепестки шиповника—клейма въ видѣ секторовъ – зеленыя, желтыя, коричневыя, розовыя; въ нихъ изображены ангелы. По четыремъ угламъ иконы *вверху влѣво:* Моисей предъ Неопалимой Купиной; послѣдняя въ видѣ темно-зеленаго куста съ круглой кроной; въ срединѣ ея въ кругу икона Знаменія. Ангелъ изъ-за куста благословляетъ Моисея. *Вправо*: Іессей, возлежащій въ горахъ, предъ нимъ жезлъ проросшій. *Внизу влѣво* Іезекіиль предъ закрытою дверью на колѣнахъ,

„Подлинникѣ“ Дидронъ нашелъ слѣдующее изображеніе: въ срединѣ распятіе Христа, по бокамъ вставлены: ветхозавѣтное изображеніе, служащее символомъ этого событія: Господь, берущій у Адама ребро, затѣмъ слѣдуетъ положеніе Христа во гробъ и рядомъ—ветхозавѣтное событіе: картина изображающая опусканіе Іосифа въ ровъ. Затѣмъ слѣдуетъ непонятное изображеніе, надъ которымъ собственно и остановился Дидронъ: представлена была львица и около нея только что рожденный львенокъ. Въ Палеѣ картина описывается слѣдующимъ образомъ: въ полууставномъ сборникѣ XVI вѣка библ. Толст. III, № 92 (нынѣ Импер. Публ.), л. 143, читаемъ статью: „о недреманнѣмъ оцѣ Спасовѣ ино свидѣтельство въ Палеи книгѣ“: львица раждаетъ льва и лежитъ левъ три дни умеръ и три нощи и львица надъ нимъ стоитъ дондеже оживетъ и начнетъ царьствовати надо всѣми звѣрми земными и паки глаголетъ божественный пророкъ: почи и поспа яко левъ. *Толкъ*: Львица есть святая Богородица, а левъ есть Христосъ: почи во гробѣ три дни и три нощи, а не воздрема божествомъ, сниде въ преисподняя страны земля и сокруши верея вѣчныя и воскресе тридневно и нача царствовати надо всѣми святыми. Левъ спитъ, а единымъ окомъ зритъ. Тако и Христосъ во гробѣ поспа плотію и вся видѣ божествомъ (Алекс. Нев. Пал. л. 122 слѣд.).

надъ нею палаты и Христосъ стоя благословляющій. *Вправо* Іаковъ спящій, ангелы восходящіе по лѣстницѣ къ изображенію Христа Эммануила въ кругу. На поляхъ иконы: слѣва Параскева Пятница въ ростъ, справа преп. Евдокія въ ростъ.

Есть еще одна форма иконографическихъ сравненій. По внѣшнему виду она вполнѣ совпадаетъ съ метафорической формой, только-что описанной: оба образа даются слитно. Но если въ такомъ соединеніи, какъ образъ Неопалимой Купины, смыслъ изображенія остается до извѣстной степени яснымъ и оболочка еще отдѣлима отъ основного представленія, такъ какъ соединеніе образовъ является болѣе или менѣе механическимъ,—то въ томъ видѣ метафорическихъ изображеній, о которыхъ мы должны говорить теперь, два образа сливаются болѣе органическимъ способомъ и результатъ поражаетъ своей странностью. Странность объясняется тѣмъ, что всѣ подобныя изображенія основаны на буквальномъ пониманіи переносныхъ выраженій литературнаго текста, т. е. воспроизводятъ скрытое сравненіе, въ томъ видѣ, какъ оно возникло не на почвѣ искусства, а *на почвѣ языка*. Примѣромъ можетъ служить одна иллюстрація къ „слову преп. Ефрема о прекрасномъ Іосифѣ". Текстъ слова заключаетъ фразу: „Отецъ же его Іаковъ, зависти не увѣдавъ, таимыя на Іосифа, въ кротости живяше, любяше же Іосифа зѣло *за цвѣтъ добрыя дѣтели, растущія на немъ измлада*". Лицевой сборникъ 1678 г., принадлежащій историческому Музею (№ 20921), даетъ такую иллюстрацію къ этому мѣсту: Іосифъ въ роскошныхъ одеждахъ и нимбѣ сидитъ на высокомъ престолѣ, который имѣетъ обычную цилиндрическую подушку; подъ ногами его скамья; руки Іосифа торжественно разведены и обращены впередъ. *Изъ вершины чела его, гдѣ начинаются волосы, выросло цвѣтущее растеніе въ три стебля;* цвѣты разноцвѣтные, съ золотой серединой.

Существенная разница между метафорами двухъ родовъ заключается въ томъ, что въ первомъ случаѣ цѣлое понятіе сравнивается съ другимъ понятіемъ и соотвѣтствующіе имъ образы сливаются вмѣстѣ (Неопалимая Купина). Во второмъ случаѣ только одинъ признакъ понятія сравнивается съ другимъ признакомъ, не свойственнымъ этому понятію (развивающееся нравственное достоинство Іосифа сравнивается съ развивающимися цвѣтами). Въ живописномъ изображеніи дѣйствительный признакъ,—вслѣдствіе своего отвлеченнаго характера неизобразимый,—замѣняется метафорическимъ признакомъ, доступнымъ для внѣшнихъ чувствъ. Подобныя метафоры терпимы въ языкѣ, но осуществляясь въ искусствѣ изобразительномъ, онѣ обнаруживаютъ наглядно причудливое измѣненіе понятія. А когда такая метафора языка отъ долгаго употре-

бленія утратила свой первоначальный смыслъ, ея воскрешеніе въ рисункѣ является тѣмъ болѣе страннымъ.

Византійское искусство стало воспроизводить метафоры языка съ той самой эпохи, когда почитаніе иконъ окончательно восторжествовало и иконопись, руководимая богословіемъ, стала средоточіемъ изобразительнаго искусства. Къ той же эпохѣ относится и вообще полное завершеніе эпическаго направленія въ иконописи. Такимъ образомъ, странная категорія метафоръ, только что нами разсмотрѣнныхъ, явно нарушая основныя условія живописи, все же, подобно прочимъ сравненіямъ, можетъ быть выводима изъ основныхъ условій эпическаго настроенія. Слѣдуетъ замѣтить, что въ метафорахъ этого рода иконопись проявляла вначалѣ извѣстную умѣренность. Но разъ выйдя на этотъ путь и находясь въ постоянной зависимости отъ литературнаго текста изображаемыхъ памятниковъ, иконопись съ теченіемъ времени неизбѣжно должна была отразить на себѣ порчу литературнаго вкуса.

Мы имѣемъ несмѣтное, еще не вполнѣ собранное богатство иконографическихъ изображеній—живописный религіозный эпосъ, обширностью не уступающій самымъ богатымъ эпосамъ словеснымъ. Однако эпическое направленіе не было единственнымъ въ исторіи византійской живописи. Оно достигло преобладанія съ конца IX вѣка, вмѣстѣ съ окончательнымъ торжествомъ религіознаго вліянія въ изобразительномъ искусствѣ. Но и въ эпоху полнаго расцвѣта этого направленія, наряду съ нимъ пробивается наружу теченіе индивидуальнаго творчества. Оно проявляется прежде всего въ миніатюрѣ, отрасли, менѣе подчиненной непосредственному вліянію религіи. Раздѣляя часто всѣ достоинства иконной живописи, въ значительной степени черпая изъ ея содержанія, византійская миніатюра часто отличается отъ иконы какъ разъ отсутствіемъ безличнаго эпическаго духа. Этого нельзя сказать въ той же мѣрѣ и о русской миніатюрѣ: менѣе творческая, менѣе самостоятельная, она вполнѣ подчинилась эпическому закону иконописи.— Отсутствіе эпическаго начала наблюдается также въ одной, болѣе ограниченной, области иконографіи; но въ этой области искусство вообще исполняетъ уже служебную роль, и о художественномъ творчествѣ рѣчь можетъ идти лишь въ очень ограниченной степени. Мы говоримъ о иконахъ догматическаго содержанія, излагающихъ—аллегорически или прямо—богословское ученіе каноническое или сектантское и основы христіанской морали.

БИБЛІОТЕКА
КОММУНИСТИЧЕСКОЙ
АКАДЕМІИ.