

Problèmes de l'histoire d'art russe antique

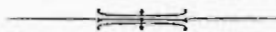
4

Н. П. КОНДАКОВЪ

О НАУЧНЫХЪ ЗАДАЧАХЪ

ИСТОРИИ

ДРЕВНЕ-РУССКАГО ИСКУССТВА



С.-ПЕТЕРБУРГЪ

Типографія „В. С. Балашевъ и К^о“. Фонтанка, 95

1899

Н. П. КОНДАКОВЪ

О НАУЧНЫХЪ ЗАДАЧАХЪ

ИСТОРИИ

ДРЕВНЕ-РУССКАГО ИСКУССТВА



С.-ПЕТЕРБУРГЪ

Типографія Л. В. С. Балашевъ и К^о. Фонтанка, 95

1899

Чел. № СХХМІ Памяти Древи. Шисел. в Писуесть

•

О научныхъ задачахъ исторіи древнерусскаго искусства *).

Мм. Гг.

Рѣшившись дать общее заглавіе своему сообщенію, я имѣлъ въ виду, прежде всего, вызвать Ваше вниманіе къ самому предмету изслѣдованій—древнерусскому искусству, которое въ последнее время въ этомъ вниманіи, явно нуждается. Кому неизвѣстно, какъ далеко отошла русская археологическая наука отъ этого основного объекта своихъ задачъ, и кто можетъ сказать, какое положеніе всѣхъ нашихъ археологическихъ занятій можетъ образоваться, если, при необычайномъ развѣтвленіи ихъ, и потому при извѣстномъ разбродѣ силъ и интересовъ, основное содержаніе науки будетъ приходить все болѣе и болѣе въ забвеніе. Позволю себѣ надѣяться, что даже простое напоминаніе о главной задачѣ будетъ не безъ пользы, особенно если въ ней будутъ показаны связующія начала для главнѣйшихъ интересовъ всей археологической науки.

*). Статя сохранена въ видѣ, данный устнымъ сообщеніемъ; подробное развитіе и обоснованіе положеній предполагается сдѣлать особо.

По краткости времени, я не могъ бы даже и въ общихъ чертахъ обозрѣть все обширное поле древнерусскаго искусства, и долженъ ограничиться характеристикой его научныхъ задачъ на ограниченномъ пространствѣ и въ одномъ избранномъ періодѣ. Но и тутъ можно было бы показать Вамъ, хотя въ перспективѣ, высокое научное значеніе предмета. Русское искусство есть оригинальный художественный типъ, крупное историческое явленіе, сложившееся работою великорусскаго племени при содѣйствіи цѣлаго ряда ино-племенныхъ и восточныхъ народностей, вызванныхъ этимъ племенемъ къ государственной жизни и художественной дѣятельности. Какъ всякій крупный характеръ, это искусство является сложнымъ типомъ, отлитымъ лишь послѣ работы вѣковой и сотрудничества многихъ силъ, но именно потому оно и владѣетъ самобытностью и является цѣльнымъ типомъ, и его декоративныя начала, подобно другимъ европейскимъ художественнымъ типамъ, способны къ исторической разработкѣ и могутъ служить основаніемъ будущей художественной жизни.

Между тѣмъ, исторія художественной формы въ древнерусскомъ искусствѣ, или исторія сложенія этого типа какъ бы забывается всѣми, кто охотно пользуется его формами, какъ готовымъ матеріаломъ, или изучаетъ все обширное содержаніе памятниковъ, оставленныхъ древнерусскимъ искусствомъ на пути прохожденія имъ своей исторіи. Позволю себѣ при этомъ случаѣ, какъ вѣкогда, въ пору наибольшаго оживленія интереса къ древнерусскому искусству, слагалось уже господствующее къ нему вышнѣ отношеніе. Это было въ пятидесятыхъ и началѣ шестидесятыхъ годовъ, когда основаны были въ нашихъ столицахъ Археоло-

гическія Общества и Общество древнерусскаго искусства, когда открылись впервые для публичнаго обозрѣнія скопипшіяся у любителей многочисленныя собранія, когда привезены были съ Аона тысячи снимковъ археологической экспедиціи П. М. Севастьянова и были изданы первыя обозрѣнія и основныя руководящія изслѣдованія по исторіи русскаго быта, иконописи, техническихъ производствъ, архитектуры, по курганнымъ древностямъ, лицевымъ рукописямъ и пр. Уже и тогда обиліе новаго содержанія, открываемаго древнерусскимъ искусствомъ, подавляло изслѣдователей, останавливавшихся передъ множествомъ иконографическихъ типовъ и сюжетовъ въ русской иконописи и миниатюрѣ, а самая важность содержанія, почерпаемаго изъ христіанской религіи, требовала къ себѣ вниманія преимущественнаго, тогда какъ художественная форма во многихъ памятникахъ стояла, видимо, на второмъ по важности мѣстѣ. Къ тому же восточная иконографія устанавливала полную историческую преемственность искусства русскаго отъ византійскаго и этого послѣдняго отъ древнехристіанскаго. Все это было не вполне точно въ научномъ отношеніи, такъ какъ передача отъ одного предшественника къ другому преемнику совершалась тоже по своимъ особливимъ законамъ: одно дѣло самый историческій ходъ искусства, съ разнообразными исканіями формъ и выраженій художественной мысли, и иное дѣло художественное наслѣдіе, это накопленное вѣками богатство формъ, часто уцѣлѣвшихъ въ видѣ декоративныхъ подробностей и лишившихся своего содержанія или получившихъ въ иной средѣ новый смыслъ. Взвѣсивъ этой неточности пріобрѣталось колоссальное поприще археологіи восточно-христіанскаго искусства, на которомъ русская иконопись явля-

лась именно законнымъ наслѣдникомъ, вѣрнымъ преемникомъ старшины и неизмѣннымъ истолкователемъ основныхъ преданій ея, что само по себѣ давало залогъ живого поступательнаго движенія впередъ, основаннаго на связи съ прошлымъ и его пониманіи. Такъ ставилъ дѣло незабвенный ученый Ѳ. И. Буслаевъ въ своихъ обширныхъ обзорѣніяхъ христіанскаго искусства: какъ извѣстно, онъ шелъ въ своихъ изслѣдованіяхъ по искусству отъ народной поэзіи и древней письменности, уематривая связь древняго искусства и поэзіи въ общемъ двосвѣртіи, въ темной творческой фантазіи народа, угадывая, напримѣръ, романскій стиль въ стихѣ объ Игоріи Храбромъ, показывая эту связь на сказаніи о Шиловѣ монастырѣ, главнымъ образомъ въ народности древнерусскаго искусства и литературы.

Правда, въ то время существовало рядомъ иное воззрѣніе, выработанное непосредственнымъ изученіемъ русскихъ художественныхъ древностей, живымъ историческимъ интересомъ ученыхъ коллекціонеровъ и многочисленныхъ любителей, нуждавшихся въ историческомъ руководствѣ, чтобы опознаться въ своихъ собраніяхъ. Съ этой точки зрѣнія, исторія искусства должна идти впередъ археологій искусства: памятники должны быть распределены въ ихъ историческомъ развитіи, прежде чѣмъ можно будетъ пользоваться ихъ внутреннимъ содержаніемъ. Между тѣмъ, печальная бѣдность памятниками кіевского и владимірскаго періода, такъ легко объясняемая татарскимъ разгромомъ, была, въ данномъ случаѣ, причиною появленія послѣднихъ обобщеній и преждевременныхъ заключеній о бѣдности и неоригинальности художественной жизни въ древней Руси.

Такимъ образомъ, при самомъ зарожденіи русской архео-

логической науки сложилось и невысокое понятие о ее предмете, о русских древностях и памятниках русской старины, появился и незамѣтно утвердился отрицательный взгляд на ихъ значеніе. Сравнивая мысленно богатство художественнаго наслѣдія западныхъ странъ съ русскою старою, видѣли ея бѣдность крупными художественными памятниками, недостатокъ въ ней личной художественной дѣятельности. Между тѣмъ необозримая масса русскихъ художественныхъ и вещественныхъ древностей раскрывается и вырастаетъ, такъ сказать, на нашихъ глазахъ, и трудно сказать, сколько усилій понадобится со временемъ, чтобы этому колоссальному матеріалу найти мѣсто въ музеяхъ, его распределить, описать и научно построить. Приведенный выше взглядъ, конечно, явился результатомъ наскоро сдѣланныхъ обобщеній, когда наличность русскихъ древностей ограничивалась немногими собраніями московскихъ любителей и состояла почти исключительно изъ ремесленныхъ подѣлокъ и предметовъ пошегнаго народнаго обихода, но уже въ то время существовала наша Оружейная Палата. Съ того времени число государственныхъ, общественныхъ и частныхъ собраній превысило пятьдесятъ, и между ними есть музеи, по количеству предметовъ, соперничающіе съ европейскими національными собраніями. Правда, въ этомъ нагроможденіи предметовъ мы не находимъ, за исключеніемъ древнѣйшихъ эпохъ, высокаго художественнаго достоинства; имъ недостаетъ силы, характера, разнообразія и прочихъ свойствъ западноевропейской культуры и искусства. Но замѣтъ этотъ недостатокъ, казалось бы, долженъ былъ руководить нами въ пониманіи такой среды памятниковъ: какъ передъ коллекціями восточными и средневѣковыми мы не рѣшимся предъявлять праздныхъ

запросовъ о личной исторіи въ искусствѣ Индіи, Китая, Японіи и Персіи, или мавританской Испаніи, такъ и въ области русскихъ древностей интересъ долженъ лежать въ богатствѣ, народной значительности и устойчивости типовъ, а научные взгляды должны направиться въ сторону историческаго изслѣдованія происхожденія этихъ типовъ.

Русской древности поставили въ вину (впрочемъ, только у насъ дома), что она начала бытіе свое съ заимствованія византійскихъ образцовъ, а эти образцы, уже начиная съ XI вѣка, представляли будто бы упадокъ искусства, что, въ свою очередь, служило оправданіемъ некакого достоинства художественныхъ наблюденій, обращавшихся въ древней Руси. Но исторія искусства, научно поставленная, показываетъ намъ, что всякое искусство начинаетъ свою дѣятельность такъ на зываемымъ заимствованіемъ, правильнѣе говоря, — общеніемъ съ высшею культурою, и потому въ извѣстныхъ, показныхъ сферахъ, гдѣ нѣтъ новаго и неизвѣстнаго, мы встрѣчаемъ намятники, выполненные чужими мастерами. Такъ, первыя мозаики въ христіанскихъ храмахъ Кіева, выполнялись, конечно, греческими мастерами, какъ и въ самой Италіи для того же времени, но только начальное обобщеніе рѣшится именовать всю эту эпоху византійскою для Россіи, Грузіи, Италіи и пр. Равно неврно, будто византійское искусство XI—XII вѣка представляетъ собою періодъ упадка: этотъ взглядъ, пуценный Ваагеномъ, Шнаазе и другими, былъ тенденціознымъ по своему происхожденію, такъ какъ намѣренно поднималъ древнюю Византію VI вѣка съ ея античнымъ характеромъ, сравнительно съ позднѣйшею, а теперь этотъ взглядъ уступилъ мѣсто исторической оцѣнкѣ, признающей своего рода процвѣтаніе византійской культуры и

искусства въ X—XII вѣкахъ. Во всякомъ случаѣ, нѣтъ немислимо отрицать первенство византійскаго искусства въ X—XI столѣтіяхъ во всей современной ему Европѣ, и, слѣдовательно, жалобы археологовъ на дурные образцы, нами полученные отъ Византіи, становятся неумѣстными. Что же касается вреда, полученнаго будто бы русскимъ искусствомъ отъ усвоенія неизмѣнныхъ традиціонныхъ шаблоновъ, то исторія италянскон живонсеи отягчено отбиваетъ пользу этихъ шаблоновъ, когда надъ ними работаетъ художникъ, ищущій совершенства. Въ искусствѣ новыхъ народностей, принявшихъ христіанскую вѣру, эти шаблоны были насущною необходимостью, и ихъ выработка составляетъ историческую заслугу Византіи.

Еще болѣе обезличиваетъ нашу древность тотъ взглядъ, который отрицаетъ у русскаго народа въ древности существованіе художественныхъ интересовъ: будто бы, въ то время, какъ на Западѣ уже въ XII и XIII вѣкѣ строили готическіе храмы, соединивъ религіозное чувство съ художественнымъ одушевленіемъ и техническими званіями, у насъ проявлялись, главнѣйшимъ образомъ, иностранными мастерами. Такъ, строителями (однако, не обыкновенными) лучшихъ храмовъ XII вѣка бывали у насъ иностранцы, и лѣтописецъ считаетъ чудомъ, что въ Ростовѣ нашлись въ это время свои мастера. Замѣчаніе, основанное на единичномъ фактѣ, представляется крайнимъ и тенденціознымъ обобщеніемъ: Русь была и въ древности обширною страню, и въ разныхъ мѣстахъ устраивалась на житье въ разное время и по разному. А именно, въ то время, когда Кіевская и Черниговская Русь строила каменные храмы своими силами. Суздальская область, едва только колонизованная, должна

была при Андреѣ Боголюбскомъ прибѣгать къ вызову мастеровъ съ далекаго Запада, отъ нѣмцевъ: но уже Ростовскій епископъ Іоаннъ нашелъ своихъ каменщиковъ, вѣроятно, изъ сосѣдней Болгаріи, своихъ кровельщиковъ и т. д. И въ самомъ призывѣ нельзя было бы видѣть ничего особеннаго противъ обычнаго вызова специалистовъ для каменной кладки, для сводовъ и т. д., если бы мы не переносили на Россію и Востокъ условій городскаго быта нѣкоторыхъ мѣстностей Германіи.

Но это отсутствіе художественныхъ интересовъ думали подтвердить еще «разнородностью» вліяній въ древней Руси «отсутствіемъ національнаго такта» въ украшеніи Софійскаго собора въ Новгородѣ «Корсунскими» вратами западнаго мастерства, съ чуждыми русской жизни подробностями, съ латинскими надписями. Эти врата, будто бы «столь же мало обращали на себя вниманіе входившей въ нихъ толпы, какъ и прилѣпы или барельефы Дмитріевского и Покровскаго храмовъ во Владимірѣ, съ изображеніями странными, непонятными для Русскихъ XII вѣка и совершенно чуждыми ихъ уметвеннымъ и религіознымъ интересамъ». Однако, приглядываясь къ исторіи европейскаго средневѣковаго искусства, мы и у другихъ націй найдемъ рядъ подобныхъ примѣровъ, даже въ художественной Италіи.

Но если остается неизвѣстнымъ, какъ толковали себѣ дмитровскіе барельефы во Владимірѣ ихъ современники, то исполнѣ очевидно, что этихъ барельефовъ не понимали и сами критики. Руководясь приговорами нѣмецкихъ общихъ руководствъ къ исторіи искусства и лексиконовъ по христіанской археологіи, у насъ до послѣдняго времени объявляли, что эти барельефы лишены въ цѣломъ смысла и содержанія и пред-

ставляют лишь «декоративную игру», произвольный и хаотический набор великих символических и эмблематических изображений. Правда, и в немецкой археологии лучшей древней памятницей Германии—Аугсбургские двери или объявляются такою же игрою, или толкуются в смысл глубокой системы моральной философии, но прежде обвинения прошлого в непонимании своих памятников и «отчужденности» от поверхностно воспринятых влияний должно самой археологии познать их содержание и значение.

На ряду съ такими взглядами, въ нашей исторіи удерживается доселѣ нѣкоторое убѣжденіе въ примитивности русскаго народа, начавшаго будто бы свое историческое дѣло одинокимъ, безъ всякой помощи и содѣйствія, лицомъ къ лицу съ дикою природою и грубымъ населеніемъ звѣролововъ и кочевниковъ. Ростъ нашей цивилизаціи именуется «физиологическимъ», такъ какъ русскій народъ, подобно любимому герою его сказокъ обдѣленный великимъ наслѣдіемъ, не знавшій въ дѣтствѣ никакой школы уметвеннаго и общественаго развитія, росъ одиноко, на стеной волѣ, какъ цвѣтъ сельскій... Картина чрезвычайно привлекательная, талантливая, но вѣрная дѣйствительности лишь въ общихъ чертахъ, какъ набросокъ широкаго нисѣма, оставлющій въ сторонѣ детали. Дѣйствительно, славяне, переходившіе съ культурнаго Запада по рѣкамъ въ глубь восточной европейской равнины, были подобны пионерамъ и на нѣкоторое время теряли сильно въ бытовомъ развитіи, какъ теряеть и теперь одинокій русскій поселенецъ среди инородцевъ.

Однако, это положеніе новыхъ поселенцевъ продолжалось недолго, и самое развитіе арабской торговли на востокѣ Россіи обуславливалось жизнью вновь колонизованныхъ сла-

винами мѣстностей: борьба съ Великою Болгарією имѣеть задачей созданіе своего Нижняго Повгорода, и Владиміро-Суздальская область заселяется и богатѣеть, благодаря восточной торговлѣ и собственной промышленности, которая вызываетъ товары съ Востока и мастеровъ съ Запада. Здѣсь же, въ связи съ потребностями городовъ и промышленныхъ центровъ, развилось примѣрное земледѣліе, садоводство, бортничество и всевозможные промысла, построенныя на пользованіи силами и дарами природы, и, слѣдовательно, первымъ жизни и колонизаціи этого края была та же торговля съ Азією, которая создала и Южную Русь съ ея вѣковой культурою.

Монгольское нашествіе перерѣзало этотъ жизненный нервъ, и главное зло монгольского ига, страшнаго для современниковъ своими опустошеніями, ужасами рѣзни и рабскаго вѣвна и истребленіемъ предвѣйровой Руси, для послѣдующихъ поколѣній явилось величайшимъ въ исторіи гнетомъ, въ силу вражескаго прегражденія всякихъ сношеній съ культурными центрами. Эпоха второй половины XIII вѣка и весь XIV вѣкъ для Россіи, не исключая даже Повгорода, и не говоря о разоренномъ Кіевѣ и занолоненномъ дикими ордами югѣ, представляетъ явный маразмъ націи, отчаяніе ея вождей, обѣдѣніе и оскудѣніе всей страны, упадокъ всѣхъ промысловъ и ремесель, полное печезновеніе многихъ техническихъ знаній. Но еще тяжче рабскія привычки, унаследованныя съ игомъ, неуверенность въ завтрашнемъ днѣ, небрежное выполненіе всякихъ задачъ, подневольная и показная работа, отсутствіе выдержки и настойчивости. Тѣмъ не менѣе и это зло было переходящимъ, и общія жалобы лѣтописцевъ не даютъ намъ права представить себѣ культурныя области

совершенно обезлюдѣвшими и лишенными всякой промышленной жизни: изъ того же Суздаля, который самъ вызывалъ каменщиковъ въ XII вѣкѣ, берутъ ихъ для Новгорода въ XV вѣкѣ, такъ какъ владимірцы еще въ концѣ XII вѣка звались «каменьщиками», какъ новгородцы «плотниками».

Съ одной стороны, большинство нашихъ историческихъ сочиненій и особенно общихъ обзорѣй исторіи древнѣйшаго періода, видимо, усвоили себѣ идею примитивности древнерусской жизни, какъ основную точку отсчета и, применяя обычный статистическій методъ, удѣляютъ искусству и художественной промышленности последнее мѣсто, видятъ въ нихъ малозначительныя явленія роскоши княжескихъ дворовъ и двухъ-трехъ пышныхъ соборовъ и не понимаютъ многихъ сторонъ жизни. Такъ, историки, принимая «ловы» Кіа, Олега, Свѣслѣда въ смыслѣ первообитаго звѣроловства, а не охоты, недоумѣваютъ, какого рода «парусники» были въ числѣ ловцовъ, упоминаемыхъ ханскими ярлыками, и даже полагаютъ, что пардусъ, подаренный Юрію въ Москвѣ Олегомъ въ 1147 г., былъ не живой (Карамзинъ), а только въ видѣ шкуры. Но охота съ прирученными леопардами, при помощи ихъ вожаковъ, составляла обычное явленіе въ Византіи въ XI — XII вѣкахъ, и по ихъ поводу были составлены особыя статьи въ дворцовомъ уставѣ. Въ русской старинѣ, по недоразумѣнію (Аристовъ), пардусы зачислены въ списокъ звѣрей, на которыхъ производилась охота, тогда какъ эта охота съ привозными ручными пардусами могла бы служить указаніемъ, какъ перенималась на Руси и вообще вся обстановка восточныхъ и греческихъ дворовъ.

Исторія художественнаго развитія древняго русскаго искусства представляетъ явленіе чрезвычайно сложное, а по-

тому особенно любопытное для изслѣдованія и полное характерныхъ подробностей. Неточно, напримѣръ, называть древнѣйшій Кіевскій періодъ русско-византійскимъ и принимать огуломъ древности этого періода за издѣлія константинопольскія или ихъ подражанія. Кіевскія находки представили, во первыхъ, рядъ замѣчательныхъ работъ самостоятельной художественной промышленности, даже въ области столь тонкихъ техническихъ художествъ, какова, напримѣръ, перегородчатая эмаль, и, вторыхъ, такую близость, а зачастую и тождество съ предметами художественной промышленности, добываемыми въ раскопкахъ Херсонеса, что мы уже теперь, въ самомъ началѣ этихъ раскопокъ, должны видоизмѣнить прежде установившіеся взгляды. Конечно, мозаики и фрески Кіевскихъ соборовъ исполнялись артелями столичныхъ византійскихъ мастеровъ; но это были исключительныя произведенія монументальнаго искусства, тогда какъ масса предметовъ художественной промышленности принадлежала привознымъ и мѣстнымъ издѣліямъ греко-восточной промышленности, шедшей на Русь некими черезъ Крымъ, Кавказъ и по Волгѣ. Малая Азія и Сирія были главными поставщиками южной и восточной Руси въ періодъ великокняжескій, о чемъ нѣмѣ неопровержимо свидѣтельствуютъ издѣлія изъ металла, ткани, поливная посуда и пр. Татарское завоеваніе почти закрыло (но не для Кавказа) эти торговые пути, оставивъ мѣсто только волжскому, и это обстоятельство играетъ важнѣйшую роль въ судьбахъ русской культуры.

Мы уже имѣли случай пространно доказывать, какимъ образомъ русскіеклады великокняжескаго періода безусловно ясно свидѣтельствуютъ о самостоятельномъ развитіи у насъ различныхъ художественныхъ ремеселъ, но мы должны пре-

доставить будущему точную картину этого высокаго культурнаго развитія древней домонгольской Руси. Конечно, этимъ развитіемъ славянское племя обязано было во многомъ тому народонаселенію, которое оно уже нашло на мѣстахъ своего расселенія, а также тѣмъ странамъ, которыя издавна организовали въ различныхъ предѣлахъ Россіи свои обширныя и богатые рынки, какими были Херсонесъ, Кафа, Кіевъ, Смоленскъ, Великіе Болгары, Итиль и пр. Но и русскія издѣлія какъ увидимъ, расходились далеко отъ предѣловъ Россіи уже въ концѣ XII вѣка, и доказательствами мы выставимъ два факта. Съ одной стороны свидѣтельствуемъ о томъ «Опись имущества афонской обители Ксидургу: отъ 1143 года *): въ числѣ церковныхъ обиходныхъ предметовъ эта опись насчитываетъ рядъ драгоценныхъ Евангелій и иконъ въ дорогихъ окладахъ, пурпуровыхъ покрововъ, парчевыхъ ризъ, мощехранилищъ изъ золота, съ драгоценными камнями, иконъ съ эмалевыми вѣнцами и пр., и среди этихъ предметовъ упоминаетъ: «эпитрахиль золотой *русскій* одинъ и два другихъ фюфудныхъ (парчевыхъ), ручникъ Богородицѣ пурпурный, *русскій*, съ золотымъ бордюромъ, съ крестомъ, кругомъ и двумя птицами: а прочіе два ручника подъ пурпуръ, одинъ для подвѣшиванія, съ изображеніями, и иныя *древнія русскія*». Далѣе, опись вычитываетъ русскія книги: 3—Апостола, 2—Параклитики, 5—Октоиховъ, 3—Прологія, 4—Синаксаря, 1—Парамейникъ, 12—Миней. 2—Патерика, 5—Псалтирей, Житія Ефрема и Панкратія, 5—Часослововъ и 1—Номоканонъ. Что здѣсь слово *русскій* указываетъ не на одно по-

*) Акты Русскаго на Св. Афонѣ монастыря Св. Вмч. Пантелеймона. Кіевъ. 1873, стр. 50—67.

жертвованіе русскими князьями, доказываетъ перечень русскихъ книгъ и одна упомянутая *русская книга*, очевидно, изъ грубаго сукна, валенаго въ Россіи. Съ другой стороны мы уже теперь можемъ обратить вниманіе всѣхъ интересующихся русскою древностью на любопытный фактъ находенія русскихъ уборовъ изъ серебра, особенно серебряныхъ подвѣсокъ, пуговицъ, наборовъ типа XII—XIII вѣка въ предѣлахъ Кубанской области; очевидно, самое Тмутараканское княжество было обязано не прихоти удалыхъ Мстиславовъ, но существованію въ этихъ мѣстахъ частию русскаго населенія, частию русскихъ обычаевъ.

Но обратимся къ памятникамъ монументальнымъ, притомъ слывущимъ у насъ за работу чужихъ, ибменскихъ мастеровъ и потому не имѣющимъ будто бы значенія для русской археологіи: разумею замѣчательныя скульптурныя украшенія Дмитровскаго собора во Владимірѣ и затѣмъ собора въ г. Юрьевѣ Польскомъ. Русская археологія много разъ приступала къ разрѣшенію вопроса о происхожденіи этихъ скульптуръ, но обыкновенно въ связи съ архитектурою храмовъ Владиміро-Суздальской области вообще, и высказывалась въ большинствѣ случаевъ въ пользу германо-романскаго происхожденія того и другого. Скажемъ кратко, что этотъ взглядъ вѣренъ по стовьку, но сколько онъ охватываетъ только общія формы романской архитектуры и ея скульптурныхъ украшеній не только въ Италіи, но и Германіи и въ славянскихъ странахъ; планъ суздальскихъ церквей греко-византійскій, какъ въ большинствѣ странъ придунайскихъ, композиція сводовъ, куполовъ также византійская, но расчлененіе фасадовъ, украшеніе портиками, аркадами и рельефными скульптурами по этимъ расчлененіямъ относится уже къ ро-

манскимъ оригиналамъ на почвѣ Германіи. И, однако, мы не можемъ останавливаться на этомъ общемъ средствѣ: сущность нашихъ двухъ памятниковъ въ ихъ различіи, ихъ особенностяхъ, и это чувствовали всѣ изслѣдователи, не будучи, въ концѣ своихъ сличеній, въ состояніи опредѣлить фізіономіи памятника. И не мудрено: пересмотрѣвъ (по изданіямъ) всю массу церквей съ скульптурными украшеніями на прострѣствѣ отъ Галиціи по Дунаю и чрезъ Венгрію до Тироли и верхней Италіи, равно черезъ Швейцарію до южной Франціи включительно, какъ отъ восточной Помераніи до береговъ Рейна, за періодъ IX—XII вѣковъ мы нигдѣ не нашли ни одной церкви, собора дворца или зданія, которое могло бы быть принято за образецъ украшенія двухъ владимірскихъ церквей. Можно найти по частямъ фигуры святыхъ, животныхъ, фантастическихъ звѣрей и орнаменты; можно встрѣтить тотъ же порядокъ украшеній; можно, наконецъ, найти много лучше скульптуръ, болѣе затѣйливыхъ, болѣе характерныхъ, но нельзя встрѣтить ничего подобнаго: наши два собора въ своемъ родѣ единственные памятники, особенно Дмитровскій соборъ, по небывалому богатству скульптуръ, разсыпанному на южной, западной и сѣверной сторонахъ храма. Каждая фигура, каждый звѣрь, растеніе, эмблема, каждая сцена составляетъ отдѣльную плиту, на поверхности раздѣланную плоскимъ горельефомъ, какъ бы сѣзаннымъ и совершенно ровнымъ. Фигуры не имѣютъ округлости, контуры насѣчены вглубь, и рука на груди обазывается врѣзанною въ грудь; при этихъ недостаткахъ, сухая, мелочная рѣзба и сложная композиція указываетъ, что мы не имѣемъ дѣло съ исполненіемъ чужого сочиненія. Тины святыхъ и всѣ религіозныя сцены въ скульптурахъ Дмитровскаго со-

бора по своей грубости и даже уродливости не имѣютъ ничего общаго съ византійскимъ искусствомъ и представляютъ, до очевидности, нѣмецкую передачу устарѣлаго римскаго оригинала; точно также всѣ маски, личины и гротески, явно, западнаго сочиненія. Правда мы должны были бы перебрать всевозможные памятники южной Германіи, Тироля, южной Франціи и сѣверной Италіи, чтобы набрать нѣсколько подходящихъ образцовъ скульптуры, похожихъ фигуръ звѣрей, орнаментовъ и пр., и все-таки мы бы не знали, откуда именно принесенъ тотъ стиль, который мы разбираемъ въ двухъ соборахъ, все это по той простой причинѣ, что нигдѣ романскаго стиля скульптуръ именно въ этомъ видѣ не существуетъ, кромѣ Владиміра и Юрьева.

Начиная съ технической стороны, наши приѣзды наоминаютъ собою изразцы, и вотъ подобныя имъ, дѣйствительныя глиняныя изразцы, но безъ поливы, находимъ въ Регенсбургѣ въ церкви Св. Эмерана, и одна съ фигурою двухглаваго орла, грифа и т. п.; подобныя плитки заложены въ стѣны церкви въ Баденѣ XIV в., какъ старыи матеріалъ съ изображеніями львовъ и оленей. Конечно, эти образчики показываютъ намъ, что, между прочимъ, множество нашихъ рельефовъ происходитъ отъ прежнихъ изразцовъ, съ которыхъ сняты шаблоны и ценошены уже въ камнѣ. Гипотеза эта, весьма вѣроятная, указываетъ намъ, прежде всего, на Востокъ, которому всегда принадлежатъ издѣлія изъ поливной глины, какъ образецъ, а загѣмъ на Западъ, гдѣ эти изразцы передѣланы.

Далѣ, по крайней грубости рельефовъ, безъ особаго порядка наложенныхъ въ стѣны, приближаются къ нашимъ порталамъ замка Тироль въ Тиролѣ, начала XII вѣка: здѣсь на-

ходимъ въ плитахъ: кентавра, василиска, крокодила и птицу, ловящую насѣкомыхъ въ его пасти, борцовъ, львовъ, птицъ по сторонамъ чаши и пр. но все это ограничивается десяткомъ плитъ, беспорядочно вставленныхъ въ стѣну по сторонамъ порталовъ. Напротивъ того, скульптурныя украшенія церквей въ Венгріи, Каринтіи, Нижней Австріи ограничиваются капителями, тягами аркадъ, порталовъ, но это уже явно художественная передѣлка конца XII вѣка и XIII столѣтія древнихъ оригиналовъ. Все это, очевидно, образовалось подъ вліяніемъ италіанскимъ, которое расходилось изъ Ломбардіи какъ бы лучами въ періодъ XI—XII вѣковъ. Но и въ самой Ломбардіи, гдѣ соборы и церкви Павары, Верчелли, Павія, Асти, Піаченцы и пр. представляютъ на первый взглядъ много сходства въ частностяхъ, общій типъ украшеній—совершенно иной. Мы находимъ здѣсь орнаментированныя аркады, внутри же церкви видимъ отдѣльныя плиты со Святыми, но въ порядкѣ по сторонамъ оконъ, а фантастическія и эмблематическія изображенія выюжены здѣсь въ умѣренной, художественной обработкѣ, въ искусномъ выборѣ, въ подборѣ декоративныхъ формъ, или на капителяхъ, или въ тягахъ, или даже и въ отдѣльныхъ барельефахъ, но въ видѣ фризовъ, антаблементовъ и пр.; самыя страшила и монстры представлены въ богатой декоративной формѣ, которая указываетъ на ихъ исключительно декоративное значеніе. Художественныя принципы ломбардской архитектуры отходятъ отъ этого типа также далеко, какъ и церкви Сербіи и придунайскихъ странъ отъ XIV—XV столѣтій. Еще богаче и художественнѣе украшенія аркадъ и колонокъ въ Арrezzo отъ 1216 года, съ затѣливойо передѣлкою фантастическихъ формъ, или въ Корнето, отъ

1218 года, гдѣ колонны покрыты зубными пластинками или в *chiostro* Рима XIII вѣка. Поэтому, если бы требовалось сравнивать наши соборы, не для уясненія ихъ типа вообще, но для подысканія имъ западнаго образца, съ котораго они были исполнены то пришлось бы скорѣе указать на нѣкоторыя мѣстности Швейцаріи, гдѣ есть, по крайней мѣрѣ, церкви, стѣны которыхъ грубо вымоцены скульптурными плитами, и въ то же время признать немнѣжимъ какую-либо связь между тѣми и другими. Въ самой Германіи романскій стиль никогда не представлялъ такого развитія скульптуры и ограничивался чаще всего нехитрымъ архитектурнымъ расчлененіемъ: величавыя громады соборовъ Майнца, Вормса, Шпейера не пользуются скульптурою въ нашемъ смыслѣ. Нечего говорить объ южной Франціи, гдѣ высокія формы романскаго стиля и тонкая художественная декорация арокъ, капиталей не имѣютъ ничего общаго съ владимѣрскими, хотя, напримѣръ, въ Перигѣ находимъ тождественный съ ними типъ льва. Иначе говоря, ища повсюду образцовъ для памятника оригинальнаго по самому существу, мы рискуемъ кружиться безплодно въ логическомъ кругу. Очень можетъ быть, что въ древнемъ Галичѣ и Полоцкой области строили въ то же время церкви подобныя этимъ двумъ, и что мастера, выполнявшіе архитектуру и рѣзьбу ихъ, пришли изъ Галича или придунайскихъ мѣстностей, но пока мы не нашли памятника, который бы сталъ паравиѣ съ ними, эти послѣднія церкви останутся характерными и отчасти оригинальными памятниками.

Эта условная оригинальность нашихъ памятниковъ подтверждается внутреннимъ смысломъ всей скульптурной декорации Дмитріевскаго собора и художественнымъ стилемъ изображеній его и особенно скульптуръ собора въ Юрьевѣ

Польскомъ. Что особенно существенно, въ первомъ случаѣ внутренній смыслъ раскрывается всёмъ ансамблемъ изображеній: религіозныхъ сценъ и фигуръ по отношенію къ звѣриному царству, и стало бытъ, ясно показываетъ намъ не декоративную игру, но осмысленный расчетъ съ извѣстною цѣлью на пониманіе зрителями.

Религіозныя композиціи или сцены къ тому же въ Дмитріевскомъ соборѣ очень немногочисленны, но такъ какъ онѣ расположены въ отдѣльности на каждой изъ сторонъ храма, украшенныхъ (кромѣ восточной) скульптурами, и притомъ даже въ каждой изъ трехъ аркадъ, на которыя декоративно дѣлится стѣна, то уже заранее зрителю даютъ понять, что смыслъ всѣхъ скульптуръ сосредоточивается именно въ этихъ религіозныхъ сценахъ, и что онѣ служатъ дѣлу внутренней связи всѣхъ разсѣянныхъ по стѣнамъ и нишамъ во внѣшности не связанныхъ между собою скульптуръ.

Такъ, на западной стѣнѣ собора во всѣхъ трехъ аркадахъ представлено славословіе творцу отъ всея твари, съ юнымъ творцомъ или пророкомъ, или Эммануиломъ, или царственнымъ пророкомъ, возсѣдающимъ въ средней аркадѣ; посреди, стало бытъ, надъ главнымъ входомъ въ храмъ, и держащимъ въ рукѣ длинный развернутый свитокъ; ему предстоятъ преклоняющіеся ангелы (въ средней аркадѣ) и пророки (въ боковыхъ аркадахъ). Но кто таковъ этотъ юный царственный видомъ и вѣщомъ пророкъ, о томъ изображеніе не говоритъ намъ ничѣмъ непосредственно. На той же сторонѣ представлены (уже для заполнения, быть можетъ, пустого мѣста): Пророкъ, читающій свои пророчества, неизвѣстнаго имени, и, повидимому, Св. Писита, казнящій бѣса. Все остальное поле всѣхъ трехъ аркадъ занято въ двѣнадцать

рядовъ или поясовъ многочисленными одиночными изображеніями звѣрей, фантастическихъ животныхъ, растеній и эмблемъ, среди которыхъ особо выдѣляются пониже ѣдущіе другъ за другомъ четыре всадника, сидящіе на эмблематическомъ звѣрѣ.

На южной стѣнѣ (рис. 1) мы находимъ въ средней аркадѣ тотъ же таинственный образъ юнаго царственного пророка и выше его двухъ другихъ пророковъ, а посреди нихъ престоль уготованный, или такъ называемую по гречески «Гетимасію», и Святаго Духа, спускающагося отъ престола на юнаго царя въ видѣ голубя. Въ боковыхъ аркадахъ изображено вверху съ одной стороны Крещеніе Господне, съ двумя преклоняющимися ангелами и съ Духомъ Святымъ, нисходящимъ отъ Десницы, въ другой аркадѣ — Восхожденіе на небо Александра Македонскаго.

На сѣверной стѣнѣ (рис. 2) въ средней аркадѣ тотъ же юный царственный Пророкъ, въ лѣвой (отъ зрителя) боковой аркадѣ Богоматерь съ Младенцемъ среди четырехъ преклоняющихся пастырей, на правой аркадѣ, Богородица, сидящая въ молитвенной позѣ на престолѣ, по сторонамъ ея двое святителей; поверхъ птицы, голубь, но не Св. Духъ.

Но главный интересъ скульптуръ заключается въ многочисленныхъ фигурахъ звѣрей, животныхъ и растеній, покрывающихъ правильными рядами (по 12 рядовъ въ большихъ аркадахъ и по 6—7 фигуръ въ рядѣ) внутреннюю поверхность аркадъ большихъ и малыхъ; въ трехъ среднихъ аркадахъ отдѣльныхъ фигуръ насчитывается около 80, въ боковыхъ по 50, и около 100 въ нижнемъ поясѣ, итого до 300 изображеній на каждой стѣнѣ. Если исключить фигуры Пророковъ, Апостоловъ и Святыхъ и отдѣльные медальоны

съ погрудными изображеніями Святыхъ, иногда даже внутри особыхъ арочекъ, помѣщенные какъ-то случайно, безпорядочно для заполнения пространства и, видимо, безъ всякаго особаго смысла (скорѣе всего, какъ привычный матеріаль), то мы получаемъ собственно ряды звѣрей, фантастическихъ животныхъ, птицъ и растений, при чемъ, какъ видно изъ рисунковъ и перечня типовъ, эти звѣри, животныя и пр. повторяются множество разъ, съ очевидною и исключительною орнаментальною цѣлю. Связующая мысль—слава великаго, непостижимаго въ своихъ дѣлахъ, невѣстнаго въ своихъ тайнахъ Божьяго міра: здѣсь украшеніе отвѣчаетъ и общему религіозному настроенію.

Здѣсь съ небесъ устремляются въ быстромъ полетѣ птицы, вмѣстѣ съ ангелами несущіяся къ Премудрости Божіей, воссѣдающей въ славѣ на царственномъ тронѣ: къ подножію этого трона идутъ съ треногомъ львы и страшные грифы, и подъ ними пышно распускаются растенія. Словомъ, декоративная сторона подчинена общей, всюду развитой и потому какъ бы незамѣтной сначала религіозной мысли. И однако, сообразно со средствама декоратора, здѣсь допущены во множествѣ всякаго рода отступленія, прозе говоря, вольности, и эта мысль не является однообразною навязчивою тенденціею. Такъ, дикіе звѣри, сообразно съ своею натурою борются, терзаютъ другъ друга не потому, чтобы рѣзчикъ—каменотесъ намѣренно хотѣлъ эту звѣрскую ихъ природу представить, но, конечно, потому, что таковы были имѣвшіеся уже у него декоративные шаблоны, композиціи, сложившіеся вовсе не въ храмовыхъ рельефахъ, но въ средѣ искусства болѣе свободнаго характера и содержанія, а именно восточнаго.

Если мы сравнимъ весь циклъ скульптуръ съ текстомъ «Голубиной книги», то какъ разъ найдемъ и тамъ ту же свободу деталей, вошедшихъ въ стихъ съ такою же неизмѣнностью, какъ наши шаблонныя плиты, съ изображеніемъ льва, птица, грифа, вдвинутыя въ звеняя иного ряда прилѣновъ.

Главнымъ же образомъ, представленный здѣсь міръ не тотъ простой, реальный, веѣмъ извѣстный міръ, но міръ Премудрости Божіей, открывающійся только божескимъ просвѣщеніемъ, книжнымъ, мудрымъ наученіемъ, которое говоритъ намъ о всемъ явномъ и о всемъ сокровенномъ, реальномъ и чудесномъ, простомъ и волшебномъ, какъ оно открывастся Священнымъ Писаніемъ.

Согласно съ этимъ, и царственный юноша Пророкъ, на котораго сходитъ Духъ Святый, есть ветхозавѣтный прообразъ новозавѣтнаго учителя. Дѣйствительно, въ центральной фигурѣ юнаго Пророка, возсѣдающаго на престолѣ, подобно Эммануилу, но съ раскрытымъ свиткомъ и въ коронѣ на головѣ, мы должны видѣть царя Соломона, своимъ присутствіемъ посреди всего этого животного и растительнаго царства какъ бы связующаго міръ въ одно цѣлое своимъ мудрымъ пониманіемъ этого міра. Такъ, самая внѣшность храма назначалась для того, чтобы подготовить молебника къ почитанію Священнаго Писанія, открывающаго человѣку и самый міръ, его окружающій, и чтобы прославить книжную науку во времена невѣжества. Здѣсь Соломонъ представленъ трижды, ибо быть *tripertius* или *trionimus*: какъ троиченъ самъ Господь, такъ и Соломонъ являлся въ образѣ Самуила, Екклезіаста и самого Соломона. Въ описаніяхъ Соломона апокрифы говорятъ: «Изглагола (Соломонъ) три тысяща притча и бяху пѣсни его три тысяща притча и бяху пѣсни

его пять тысячъ; и глагола о древесехъ, отъ кедра еущаго на Диванѣ даже и до исопа, исходяща изъ стѣны, и глагола и о скотѣхъ и о гадѣхъ и о птицахъ и о рыбахъ, и сихже нагубѣ много учивыйся Евсевій тако вѣща: ибо книги Соломона о притчахъ и о пѣсняхъ, внихже и писано о садѣхъ и о вѣхъ животныхыхъ, естествословіе, о всей земли и о птицахъ и о скотѣхъ и о цѣлбахъ страстїй всякихъ написана отъ него: отъ нихже единѣннѣи врачи премудреци свое сотворше; и вины приимше; потуби тыа книги Иезекїа царь, зане цѣлбы недужныа отъ тѣхъ книгъ приимающе людие презираху цѣлбы просити отъ Господа. Еще же Иосифъ его многихъ трудъ поминаа и написа яко и прииѣнїе (заклинанїя) на бѣсы и запрещенїе замасли». Такимъ образомъ, мы имѣемъ здѣсь образъ Софіи-Премудрости, выраженной, по раннему средневѣковому пониманію, въ лицѣ ветхаго мудреца царя Соломона, по эта премудрость, хотя откровенная и божескаго происхожденїя, ограничена міромъ, и потому ея образы сосредоточены на внѣшней сторонѣ храма: внутренняя, духовная сторона его Христосъ-Эммануилъ открылся въ Новомъ Завѣтѣ, которому посвящена храмовая внутренность. Эту мысль, особенно развитую на средневѣковомъ Западѣ, представляютъ намъ до XV вѣка включительно въ дворцовыхъ капеллахъ, дворахъ монастырей, ратушахъ и т. д.

Познаваемый въ его глубинахъ и тайнахъ, свидѣтельствующихъ о Богѣ, міръ представляется здѣсь, прежде всего, въ фантастическихъ животныхъ: изъ нихъ первое мѣсто занимаетъ грифъ, по множеству изображенїй уступающїй свое мѣсто только льву; тнѣ грифа греческїи, съ головою орла, его крыльями и тѣломъ льва; подобно льву, грифъ величаво выстунаетъ, взмахивая могучимъ хвостомъ, оканчивающимся

густыми космами. на подобіе тернистаго акаѳа; изрѣдка грифъ держитъ подъ собою растерзанное животное; особенно красивую фигуру грифъ образуетъ на выпускныхъ камняхъ, держа подъ собою ягненка. Левъ въ этихъ скульптурахъ обращаетъ на себя вниманіе прежде всего неизмѣнностью позы идущаго звѣря, съ головою en face и хвостомъ, взмахнутымъ изъ-подъ задней ноги вверхъ; хвостъ имѣетъ постоянно кончикъ въ видѣ копейной линіи, типа намъ извѣстнаго въ греко-восточныхъ оригиналахъ (поливная посуда Херсонеса), но самая голова придаетъ лъву, благодаря непомѣрно расширенной пасти, характеръ того рыкающаго скимна, о которомъ спрашиваетъ «Бесѣда трехъ Святителей». Таковъ же фантастическій пардусъ съ лъвьянымъ тѣломъ, пыльнымъ хвостомъ и волчьєю головою, съ высунутымъ языкомъ, иногда съ бородакою. Далѣе, кентавръ, встрѣчающійся рѣдко, и василискъ, въ видѣ женской крылатой фигуры, съ драконьимъ, завивающимся хвостомъ; въ другомъ типѣ кентавриха; на головѣ василиска (благодаря имени) корона, въ рукахъ звѣрь держитъ мечъ или же палицу и бьется съ хищнымъ звѣремъ, какъ бы съ барсомъ. Сиринъ-птица съ женскимъ торсомъ, въ коронѣ, образующей тиару съ повязками, среди двухъ звѣздъ, какъ птица райская, изображена только дважды; нѣсколько фигуръ павлина, множество голубей. Затѣмъ, изображенія фантастическаго характера образуются сплетеніями и переплетеніями двухъ львовъ или даже трехъ съ одною головою, двухъ птицъ, или даже масокъ и личинъ, но всѣ эти случаи отличаются, прежде всего, пластическою ясностью, орнаментальнымъ, даже чисто декоративнымъ характеромъ и не имѣютъ ничего общаго съ сѣверными плетеніями. Изъ плетеній въ собственномъ смыслѣ мы встрѣ-

чаемъ здѣсь обычные узлы декоративнаго типа; но все это обусловлено здѣсь мѣстомъ: канителью двойной колонны, консолю, а если и встрѣчаются плиты съ подобнымъ плетениемъ посреди гладкой стѣны, то возможно, что онѣ попали сюда изъ другого мѣста.

Великолѣпные своими горделивыми фигурами орлы, иногда въ натуральныхъ позахъ, иногда въ геральдическихъ, съ лилейнымъ скипетромъ, — всего болѣе характеристичныя фигуры въ этомъ циклѣ, явно имѣющимъ основную декоративную цѣль. Очевидно, далѣе, что орлы геральдическаго типа, хотя бы и многочисленные, не имѣютъ здѣсь предположеннаго обязательнаго смысла по отношенію къ дворцовой церкви, какъ многочисленные печати съ изображеніями львовъ также не составляли непремѣнной принадлежности владѣтельныхъ особъ. Столь же часто встрѣчаются и голуби и, повидимому, апеты, понугаи, если судить по формамъ изображенныхъ птицъ, хотя этого рода догадки всегда оставляютъ поле сомнѣній, вполне естественныхъ. Извѣстно, однако, по текстамъ, что наивныя рѣзки средневѣковыхъ соборовъ любили разнообразить виды изображаемыхъ существъ гораздо болѣе, чѣмъ имѣли для того мастерства. Такъ, изъ животныхъ мы скорѣе угадываемъ, чѣмъ видимъ, онагра, оленя, овна, ташира (вепреслонъ древнихъ физиологовъ). Особенно любопытенъ типъ, напоминающій рысь, фигура животного близкаго къ волку, звѣрь съ тѣломъ барса и головою дракона, далѣе личина медвѣдя подъ канителью на восточной сторонѣ. Изъ сюжетовъ можно различить Самсона, убивающаго льва, но другія фигуры относятся къ общему разряду сценъ охоты или даже схватки хищниковъ между собою: человекъ съ налицею идетъ на большую птицу, или охотникъ съ лукомъ изъ-за дерева,

то-есть, въ дѣсу, стрѣляетъ птицу (ср. тверскія монеты), васплекъ бѣтается съ рысью, есть даже васплекъ, вооруженный мечемъ, левъ съ человѣческою головою и пр. Точно также можно угадывать въ изображаемыхъ условно растеніяхъ (ихъ декоративная роль достигается, кромѣ того, явнымъ ихъ приближеніемъ къ символическому древу жизни) липу, виноградную лозу и смоковницу. Но, конечно, главный видъ растеній представляютъ здѣсь чудныя райскія дерева, съ поющими на нихъ птицами сладкогласными; словомъ, здѣсь по сказочному обычаю, въ простыхъ вѣткахъ, въ скромной внѣшности воображеніе требуетъ видѣть чудное и волшебное: древо золотое съ непостоянною листвою, чашу вѣчно наполненную и пьющихъ изъ нея голубей (см. «Бесѣду трехъ Святителей»). Это достигается, какъ мы уже говорили, простымъ совмѣщеніемъ естественнаго и обыденнаго съ фантастическимъ, небывальымъ: нныя растенія поднимаются здѣсь изъ пасти личины или головы. Такъ, царица, сидящая здѣсь на тѣлѣ льва о двухъ туловищахъ, происходитъ собственно отъ непонятаго рѣзчикамъ византійскаго кресла съ двумя львиными головками, но приобретаетъ значеніе апокалиптической фигуры.

Мы встрѣчаемъ здѣсь обычныхъ борцовъ атлетовъ—изъ восточнаго орнаментальнаго цикла («Бесѣда» объясняетъ подобную грушу борьбою дня и ночи); охотника, пойманнаго звѣря въ западню; но также находимъ четырехъ всадниковъ въ нимбахъ на коняхъ, замѣнившихъ здѣсь льва, барса, медвѣдя и пр., видѣнныхъ въ ночномъ видѣніи пророкомъ Даніиломъ (гл. 7) и изображаемыхъ, начиная съ Топографіи Космы Индикоплова, въ видѣ четырехъ царей, идущихъ на барса, льва и медвѣдя или животныхъ съ рогами.

Таково общее понятие о всемъ декоративномъ цѣломъ, представляемомъ прилѣпами Дмитріевскаго собора. Прежде всего, такое цѣлое существуетъ, и было бы заблужденіемъ толковать, что здѣсь архитекторъ позволилъ себѣ простое механическое соединеніе всякихъ, совершенно разнорѣчивыхъ изображеній, не заботясь о смыслѣ цѣлаго, въ видѣ исключенія. Въ самомъ дѣлѣ, подобнаго рода наборъ сюжетовъ: орнаментальныхъ (напримѣръ, сплетшіеся львы, птицы), символическихъ (древо жизни,) легендарныхъ (Св. Никита, пари, всадники) исполнѣнъ возможенъ и бываетъ, напримѣръ, въ украшеніи капителей притвора, аркадъ монастырскаго двора и проч. Но въ данномъ случаѣ, гдѣ декораторъ получалъ для украшенія большія архитектурныя поля, составлявшія всю торжественную вышность церкви, нельзя и думать, чтобы нелѣпость подобнаго набора не бросилась въ глаза съ самаго начала. И если подобное заключеніе приходитъ на мысль теперь, то лишь потому, что есть много церквей въ Италіи, на Востокѣ, на Кавказѣ, въ Греціи, сложенныхъ именно изъ бѣлаго камня и, такъ сказать, вымащивавшихся послѣдовательно орнаментальными плитами, какія только пѣлись подъ руками: находили древніе барельефы, старинныя надписи, куски статуи, саркофаговъ и проч. и вставляли ихъ въ стѣну какъ украшеніе. Конечно, строители суздальскихъ храмовъ знали этотъ обычай, навѣрное видѣли въ немъ, какъ и мы, красоту, связанную со всякою стариною, древностью, отчасти потому, что на югѣ это былъ изящный антикъ, и потому позволяли себѣ вставлять, напримѣръ, въ рядъ растеній медальоны съ образами Святыхъ и проч. Но здѣсь сочинялась цѣлая сложная композиція, которая могла быть, однако, разработана изъ простой схемы. Доказательствомъ этого служить именно

орнаментация других суздальских церквей и прилѣны церкви Покрова на Нерли, въ которыхъ на трехъ сторонахъ мы находимъ: Пророка (по надписи Давидъ) и приступившихъ къ нему орловъ, львовъ, гриффовъ, терзающихъ животное, и проч. Стало быть, мы должны видѣть въ этомъ пророкѣ то юнаго царя Соломона, то новозавѣтнаго Эммануила творца и Мессію, и раскрытый предъ нимъ образъ міра естество и міра чудесъ, согласно съ возрѣніями старины. Словомъ, скульптурная декорация этого собора представляетъ явную параллель «Голубиной Книгѣ» и была въ общихъ чертахъ понятна молебщику, не смотря на свое книжное, «голубинное», происхожденіе и содержаніе. Въ настоящее время было бы излишне разсматривать всѣ точки соприкосновенія художественнаго и литературнаго памятника; но многое въ этомъ послѣднемъ сложилось, очевидно, подъ вліяніемъ толкованія художественныхъ оригиналовъ, въ родѣ дмитровскихъ прилѣновъ, точно также какъ и въ источникѣ «Голубиной Книги» — въ апокрифической «Бесѣдѣ трехъ Святителей». Но рѣзко бросается въ глаза разница основныхъ редакцій: «Голубиная Книга» и «Бесѣда» представляютъ обычный типъ переложенія всякихъ сказаній міологическаго и естественно-историческаго содержанія въ форму катехизиса, столько же христіанской натуралистической, сколько и моральной філософій; такого рода переложенія, книжнаго характера, производились по опредѣленнымъ правиламъ, даже темамъ, со времени первой редакціи «Физиолога», выполненной еще въ первые вѣка христіанства. Такого рода катехизисъ имѣетъ задачей охватить всѣ царства природы, библейскую исторію въ главныхъ чертахъ и, въ параллели съ Новымъ Заветомъ, преподать христіанскія моральныя понятія. Художественный

памятникъ составляется изъ матеріала, имѣющагося у мастера подъ руками въ шаблонахъ и рисункахъ, ищетъ, прежде всего, пластическихъ, декоративныхъ формъ и чуждъ морали: если бы литературная передѣлка не отошла такъ далеко, то художественная редакція доставляла бы образцы, а литературная—толкованіе. Такъ, на примѣръ, «Премудрость созда себѣ храмъ» есть образъ Соломона на храмовыхъ стѣнахъ, и первый вопросъ «Бесѣды», которая даетъ на него уже «глубинный» отвѣтъ: «Премудрость есть Христосъ», «Храмъ» — Богородица, согласно съ обычными редакціями параллелей, со времени Дамаскина.

Вопросы о стилѣ, содержаніи и характерѣ пригѣновъ или рельефовъ Юрьевского собора разрѣшаются указаніемъ лѣтописи, которая подъ 1230 годомъ сообщаетъ: «Того же лѣта Святославъ князь въ Юрьевѣ руши церковь Святаго Юрія каменную, такоже бѣ обетнала и поламалася, юже бѣ создалъ дѣдъ его Юрій Володимеричъ и святилъ великимъ священіемъ». Въ 1234 году «благовѣрный князь Святославъ Всеволодовичъ сверши церковь въ Юрьевѣ святаго мученика Георгія и украси ю». Подъ 1235 годомъ суздальскій лѣтописецъ отмѣтилъ только: «мирно бысть», подъ 1236 отмѣтилъ солнечное затмѣніе и покореніе Великихъ Болгаръ татарами, а къ 1237 году относится уже татарскій погромъ, и затѣмъ ничего не становится слышно о маленькомъ Юрьевѣ; онъ какъ бы пропалъ среди страшнаго разгрома всей Суздальской земли и вплоть отъ Москвы до Нижняго Новгорода.

Въ средѣ владиміро-суздальскихъ церквей соборъ Юрева-Польскаго занимаетъ едва ли не первое мѣсто по своей древности и, главное, по оригинальности своихъ скульптуръ, выдвигающихъ вообще эти церкви изъ ихъ скромнаго угла

во главу лобоньтнато общевроепейскаго вопроса объ отношеши романскаго или западно-римскаго средневѣковаго искусства къ восточно-византійскому. Въ самомъ дѣлѣ, именно въ юрьевскихъ придѣлахъ мы видимъ восточный типъ и формы, наблюдаемые нами только въ Сиріи и отчасти на Кавказѣ.

Здѣсь входы декорированы не только порталами, но и по сторонамъ сплошною орнаментациею стѣнъ. Широкіе разводы (рис. 3), внизу идущіе пятью вертикальными рядами по стѣнѣ изъ плетеній, образующихъ круги, или флероны, а внутри ихъ пышныя лиліи или же птицы на вѣточкахъ, представляютъ прекрасный рисунокъ, точъ въ точъ какъ на серебряныхъ чеканныхъ окладахъ Грузіи XII вѣка (какъ мы уже доказали ранѣе, грузинской, не византійской работы). Верхняя половина состоитъ изъ искусно примкнутыхъ мелкихъ узоровъ, или точнѣе разводовъ, съ пальметками и кринами, густо покрывающими все поле.

Такимъ образомъ, здѣсь нѣтъ рамки для орнаментальнаго поля, иной, кромѣ полуколонокъ, и все поле образуетъ сплошную стѣнъ, какъ въ чеканныхъ окладахъ: орнаментика играетъ роль оклада, а бѣлый камень замѣняетъ серебро (въ середину орнаментальнаго поля вставлены 2 клейма, точнѣе 2 плитки съ двумя кентаврами въ новѣйшее время, ради украшенія).

Главный порталъ на западной сторонѣ имѣетъ характеръ византійскаго, выдающагося незначительно впередъ; простая дверь, устроенная аркою, обрамлена выступающимъ порталомъ изъ полуколоннъ и пилястровъ, связанныхъ тягами и гзызмами по аркѣ, съ капителями у пята; все это покрыто сплошь выѣченными разводами, съ пальметками внутри круг-

ковъ и узловыми плетениями въ промежуткахъ, того же восточно-византійскаго типа, или же кривами. И капители, и карнизы, и тяги арокъ украшены тою же оброчною насѣчкою, исключительно византійскихъ рисунковъ, и въ частности капители не имѣютъ ничего общаго съ романскими формами XII—XIII стол., а именно основная форма капители — кубовая совершенно гладкая и только закругленная; по ней высѣчена пальметка съ акавовыми концами; карнизъ орнаментированъ также, какъ въ Успенскомъ соборѣ Владиміра въ византійскомъ типѣ пальметокъ. Тотъ же самый декоративный типъ господствуетъ и въ порталахъ сѣверномъ и южномъ, хотя менѣе сложныхъ, съ тою разницею, что тамъ измѣняется рисунокъ разводовъ.

Затѣмъ бока портала и обѣ боковыя стѣны притвора украшены снаружы разводами, идущими вертикально и представляющими собственно деревья съ условнымъ основаніемъ, въ видѣ треугольника, и вѣткамъ, образующими схематическій рядъ усиковъ или шпалеръ. Эти деревья собственно тождественны съ орнаментаціею, существующею во дворцѣ Рабатъ-Амманъ въ Сиріи (VIII—X стол.).

Поверхъ, по тремъ сторонамъ портала, идутъ, въ видѣ подвѣсочнаго карниза, аркады, увѣчанныя декоративными мавританскими арочками, съ низенькими полуколонками, и содержащія въ себѣ каждая стоящую фигуру Свитого. Всѣ фигуры какъ будто вылѣплены съ одного шаблона, византійскаго рисунка (рѣзко отличающагося отъ прилѣповъ Дмитриевскаго собора и въ композиціи, и въ исполненіи). Угловыя колонки украшены капителями изъ трехъ женскихъ личинъ или масокъ, а промежь нихъ на углахъ — голубковъ съ распущенными крыльями; ниже находится вышуклый поясокъ

пизъ женскихъ головокъ, напоминающей уже готическіе гротески. Личины и гротески носятъ явный характеръ западнонѣмецкихъ оригиналовъ.

Южный порталъ имѣетъ тотъ же декоративный типъ, но съ тѣмъ различіемъ, что порталъ обрамленъ здѣсь пышно-орнаментированною колонною, далѣе широкою тягою, и за нею плиестромъ. По колоннѣ (рис. 4) разводы съ пальметками; по тягѣ поднимаются великолѣбныя деревья съ вѣтками, изгибающимися до земли; по угловымъ плиестрамъ разводы съ птицами, львами, кентаврами въ кругахъ. У самой пяты арки, разрывая основаніе слѣдующаго дерева или растенія, вставлена (не первоначально) плита съ прекрасною фігурою волка, держащаго въ пасти вѣтвь (по орнаментальному приему, для птицъ, здѣсь для завершенія угла); хвостъ оканчивается вѣтками акаѳа и заброшенъ, какъ у льва. Фигура звѣря передана мастерски, хотя сухо, со всѣми деталями. Несравненно грубѣе соответствующая съ другой стороны плита съ изображеніемъ, повидимому, оленя, грубаго, тяжеловатаго стила, и фигуръ львовъ и птицъ, послѣднихъ, по ихъ грузнымъ формамъ, тождественныхъ съ фигурками птицъ на серебряныхъ браслетахъ, найденныхъ во Владимірской, Орловской, Рязанской и др. губерніяхъ.

Особенно любопытны пригѣны на южной стѣнѣ по сторонамъ портала, хотя здѣсь нѣтъ никакого декоративнаго порядка, и плиты, видимо, вставлялись одна за другою, очевидно, изъ разобранаго ранѣе матеріала. На углу еще сохранилась угловая капитель плиестра съ личиною, а другая тождественная помѣщена подъ двумя изображеніями Святыхъ, равно подобраны кое-гдѣ въ рядъ плиты съ высѣченными растеніями, но безъ всякаго порядка въ рисункѣ; рядами по-

мѣщены звѣри, но затѣмъ размѣщены, въ разбивку, фигуры Святыхъ рядомъ съ карнизами изъ личинъ и всякими кусками орнаментовъ. Между тѣмъ все эти отрывки, видимо, лучшей работы, чѣмъ въ Дмитріевскомъ соборѣ, и, главное, характернѣе ихъ. Таковы, напримѣръ, горгонейопы—маски, или личины, видимо, смѣнивающія маску горгоны съ декоративною львиною маскою, иногда выпускающею разводы. Таковы прекрасные стильные грифы, гордо сидящія, сиринны длиннохвостые, въ вѣщахъ, летающіе ангелы (прежде державшіе ореолъ или «славу» Возносящагося Спасителя), херувимы, стильныя фигуры Святыхъ. Все это сдѣлано горельефомъ, тогда какъ все разводы выполнены легкимъ низкимъ рельефомъ, какъ принято въ чеканныхъ и басменныхъ работахъ.

Кентавръ въ рельефѣ церкви Юрьева-Польскаго представляетъ молодца до пояса, отъ котораго идетъ конская фигура; молодець одѣтъ въ двубортный кафтанъ, на головѣ шапка заломаная, мягкая, войлочная, вѣроятно, красная, въ правой рукѣ онъ держитъ топорикъ, въ лѣвой рукѣ—трубу, словомъ, фигура охотника, точнѣе доѣзжачаго въ княжеской свитѣ. Столь же богата деталями, притомъ того же стиля, рисунка и той же высоты рельефа, сѣверная стѣна храма. Здѣсь съ угла сохранился даже пилястръ съ капителью и личинами, но пилястру размѣщены медальоны съ бюстами, затѣмъ отдѣльныя фигуры Святыхъ, образъ Спаса Перукотвореннаго, опять медальоны со Святыми, херувимы, иногда въ кускахъ, но все это наверху, гдѣ было нереложено, тогда какъ низъ представляетъ правильный рисунокъ разводовъ. Весь этотъ весьма разнообразный матеріалъ происходитъ изъ какого-то другого разобраннаго памятника и послужилъ для

украшенія собора въ Юрьевѣ-Польскомъ, когда этотъ послѣдній по какому-то случаю (вѣроятно, пожара) сильно пострадалъ. Дѣйствительно, всматриваясь пристальнѣе въ расположеніе (см. рис. 5 и 6) украшеній на южной сторонѣ, ясно видимъ, какъ около портала былъ заполненъ край: поле изъ криновъ обрывается и на мѣсто его по всему краю доверху наложены безъ всякаго порядка куски и цѣлыя плитки, и такъ идетъ до самаго верха, гдѣ уже вовсе не сохранилось вѣнечнаго фриза изъ аркадъ. Вся масса скульптуръ, здѣсь вложенныхъ, носить, явно, двойной характеръ: это частью куски разрушенной стѣны этой самой церкви, частью плиты и куски другого, лучшаго и притомъ древнѣйшаго зданія. Именно въ этомъ обстоятельствѣ скрывается разгадка вопроса, многихъ занимавшаго, о древности рельефовъ Юрева, бросающейся въ глаза, сравнительно съ прилѣпами Дмитріевскаго собора.

За невозможностью разсмотрѣть даже большинство плитъ густо покрытыхъ налѣпою и нуждающихся въ фотографированіи съ лѣсовъ, можно остановиться на двухъ, трехъ главнѣйшихъ типахъ.

Между этими плитами мы ставимъ на первое мѣсто четыре изображенія грифа, столь чистаго греческаго характера что можно было бы даже отнести ихъ къ античнымъ оригиналамъ: такъ благородна и величава поступь львиного тѣла, такъ сильно взмахнуть хвостъ и такъ горделиво поднята орлиная голова. Здѣсь даже и лѣпка фигуры еще близка къ античной моделировкѣ, и нѣкоторая сухость въ подробностяхъ только содѣйствуетъ впечатлѣнію общей энергіи. Конечно, хвостъ грифа раздѣленъ въ видѣ аканоа, какъ вообще хвосты звѣрей и птицъ, и всякая листва въ поздневизантійскихъ образцахъ,

и отсюда въ русскихъ работахъ, и вплоть до XVI стол. въ Новгородской школѣ ископаны. Крылья съ загнутыми кончиками имѣютъ геральдическій типъ, и вся грудь покрыта, какъ броней, чешуйчатымъ опереніемъ съ рядомъ поперечныхъ полостей, и все это черты, появляющіяся и въ греко-восточныхъ произведеніяхъ не ранѣе IX—X стол. Но для насъ весьма важно, что эта фигура грифова, со всеми указанными деталями, сблизается, прежде всего, съ подобными фигурами на золотыхъ сосудахъ извѣстнаго кллада, найденнаго въ мѣстечкѣ Св. Николая въ Венгріи (Неди-Шенть-Миклошъ), котораго принадлежность къ болгарскимъ древностямъ IX вѣка, нами ранѣе указанная, въ послѣднее время подтверждена проф. Стрыговскимъ на основаніи ново-найденныхъ надписей. Важно также, что фигура грифа въ Юрьевѣ видоизмѣняется въ другую декоративную форму тѣла грифа, оканчивающагося хвостомъ дракона (двѣ плиты), такъ какъ на тѣхъ же сосудахъ Миклоша мы находимъ именно подобныя причудливыя формы въ особомъ обиліи, и опять съ тѣмъ же характернымъ типомъ оперенія груди.

Второй типъ Сирина, съ головою въ коронѣ и колпачкѣ, отличается такими удлиненными формами тѣла, которыя напоминаютъ намъ фигуры сиринновъ и птицъ въ русскихъ клладахъ XII вѣка. Но особенно любопытна фигура животнаго (рис. 7), бѣгущаго среди растеній и какъ бы плотающаго вѣтку; одна лапа животнаго приподнята, ради декоративнаго заполнения всей плиты, что и исполнено очень искусно: для этого, кромѣ поднятой лапы, отдернута голова; тонкіи хвостъ, продернутый подъ ногою (восточныя изображенія всякихъ хищниковъ), распущенъ на концѣ пушистымъ аканеомъ, и накомъ сдѣлано деревцо съ молодыми листьями. Мы

видимъ у звѣря худое тѣло, съ подтянутымъ брюхомъ, сухія ноги, малыя ланы, но съ крупными когтями, толстую вытянутую голову собаки съ торчащими ушами, характерное подобіе гривы въ видѣ клока и густую сваленую шерсть. По всѣмъ признакамъ, это волкъ, бѣгущій среди поросли, не будь у него при этомъ такого тонкаго хвоста, оканчивающагося къ тому же такою волосатою шишкою. Но если мы сравнимъ съ этою фігурой превосходное изображеніе волка на Сассанидскомъ блюдѣ (рис. 8), принадлежащемъ кабинету древностей въ Національной Библіотекѣ въ Парижѣ, то увидимъ всѣ тѣ же самые признаки, только еще болѣе подчеркнутые и переданные съ искусствомъ античной композиціи, и, между прочимъ, такой же хвостъ, замѣнившій пушистый хвостъ волка. Очевидно, что греки и римляне, плохо знакомые съ волкомъ въ натурѣ, приняли въ своемъ искусствѣ для него хвостъ такихъ хищниковъ, какъ леопардъ и проч., что и можемъ видѣть на другихъ образцахъ¹⁾. Кстати скажемъ, что на серебряномъ блюдѣ есть уже и растеніе, наклоненное вправо, за звѣремъ, и клокъ на гривѣ, и водяное растеніе у морды звѣря—онъ идетъ какъ бы по кочкамъ болота; словомъ, большинство типическихъ данныхъ отсюда перешло и въ нашъ барельефъ. Народное искусство здѣсь тщательно сохраняетъ всѣ детали типа, переводя непонятныя черты въ орнаментку, но близость къ восточному оригиналу сказывается въ немъ яснымъ натурализмомъ и правдивостью изображенія. Такимъ образомъ, фантастическія и натуральныя животныя приаѣновъ Дмитріевскаго и Юрьевскаго соборовъ съ выгодною отличаются отъ нестрыхъ, пре-

¹⁾ Напримеръ, *Inhoof-Blumer u. O. Keller: Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen u. Gemmen d. Klass. Alterthums, 1889, Taf. I, XV.*

увеличенно уродливыхъ «страшилъ» средневѣковаго западнаго искусства. На двухъ плитахъ Юрьева можно видѣть такихъ страшилъ: двухъ драконовъ, съ громадною головою крокодила (отъ котораго драконы и произведены), съ крыльями, змѣянымъ тѣломъ, по косматымъ, дважды свитымъ въ кольца и причудливымъ хвостомъ въ видѣ вѣера. Плиты эти сдѣланы съ пиаблоновъ западнаго происхожденія, и только онѣ могутъ называться «страшилами», а потому крайне ошибочно говорить о «романскихъ чудинахъ и страшилахъ» по поводу нашихъ приаѣновъ. Между символическими и декоративными фантазіями нашихъ двухъ соборовъ и собственными «монстрами», изображенными при входѣ шныхъ средневѣковыхъ соборовъ, рѣже «романскаго» періода и чаще готическаго, всякими гротесками кровель собора Парижской Богоматери, лежитъ или разница типовъ, или граница двухъ столѣтій.

Византійскія преданія, съ особою силою удержавшіяся во всей южной Европѣ, на пространствахъ отъ Грузіи и Арменіи до береговъ Прованса, опредѣляли собою основной характеръ такъ называемой романской архитектуры, то-есть, архитектуры, развившейся наиболѣе характерно въ предѣлахъ романскихъ діалектовъ, разумѣя подъ ними: среднюю и сѣверную Италію (Ломбардію и Венеціанскую область), южную Францію, Швейцарію, часть Тироля, побережье Далмаціи. Всѣ духовныя задачи храма предоставлены здѣсь почти исключительно живописи, будь то: мозаика, фреска, иконное письмо; обширныя легендарныя темы, возвеличеніе новой вѣры въ монументальныхъ величавыхъ образахъ, задачи нагляднаго поученія и представленія важнѣйшихъ событій Ветхаго и Новаго Завета—таково содержаніе церковныхъ живописныхъ цикловъ, силовныхъ росписей, исполнявшихся на внутреннихъ стѣнахъ

храма. Ни наружныя стѣны, ни даже мелкая отдѣлка и украшеніе карнизовъ, порталовъ, дверей храма еще не представляется декоративной скульптуръ въ X—XI вѣкахъ, какъ и въ самой Византіи. На европейскомъ Востокѣ это новое декоративное направленіе скульптуры вырабатывается только со второй половины XI вѣка, и подъ очевиднымъ вліяніемъ мусульманскаго Востока. Плястры церквей X—XI в. гладки, и лишь мелкій поясокъ изъ мрамора отдѣляетъ ихъ вверху отъ стѣнъ; капители колоннъ сдѣланы въ видѣ куба, трансѣи; базы колоннъ едва орнаментированы листьями; даже мраморныя амвоны, солеи, алтарныя преграды, исполненныя въ дорогихъ и нестрыхъ мраморахъ, лишены скульптурныхъ украшеній, которыя въ этомъ періодѣ только вырабатываются въ мелкихъ иконкахъ, церковныхъ складняхъ, книжныхъ переплетахъ, рѣзбѣ святыхъ чашъ, главнымъ образомъ, въ различныхъ подѣлкахъ изъ слоновой кости: многочисленныхъ шкатулкахъ (отъ XI—XIII столѣтій, во многихъ европейскіихъ музеяхъ), ракахъ и реликваріяхъ, иконныхъ доскахъ. Вотъ почему, между прочимъ, наиболѣе раннія скульптурныя украшенія порталовъ въ церквахъ южной Італіи XI вѣка ограничиваются декораціею ихъ тягъ, въ игривомъ стилѣ выющихся лозъ съ крохотными звѣрками въ ихъ завиткахъ, а также мелкими рельефными плитами въ тимпанѣ, но и вообще вся роль романскаго скульптурнаго набора, въ капителяхъ, поясахъ аркадъ, фризахъ, орнаментикѣ порталовъ всегда будетъ основнымъ источникомъ этой формы или этого типа въ мелкихъ украшеніяхъ складней, шкатулокъ и проч. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, устанавливающимися еще въ XI вѣкѣ вкусами опредѣляется и будущая роль скульптуры: въ XII вѣкѣ она исключительно связана съ

архитектурою. При помощи скульптуры яснѣе выдѣляется расчлененіе зданій, разнообразно украшаются фасады, аркады поясовъ и карнизовъ, богатою и причудливою орнаментикою покрываются тяги и полуколонны декоративныхъ порталовъ, и особое значеніе и наиболѣе видную роль получаютъ монументальныя работы въ камнѣ, рѣзьба по камню и отливки изъ твердѣющаго на воздухѣ гипса (стукко, собственно «прилѣпы»). Правда, формы остаются неуклюжи, мертвенны, даже уродливы и дѣтски навивны; византійскіе типы еще поддерживаютъ нѣкоторую правильность въ изображеніи тѣла, положеніи складокъ; но, съ одной стороны, съ переходомъ искусства далѣе на сѣверъ, изъ предѣловъ южной Германіи и славянскихъ земель на сѣверъ, въ Поморье, Галицію, Литву, византійскіе шаблоны уже отсутствуютъ, съ другой, здѣсь являются новыя, свои сюжеты, для которыхъ этихъ шаблоновъ нѣтъ, и рисунокъ становится все грубѣе и безпомощнѣе. Ясная противоположность грубыхъ, но свѣжихъ по мысли рельефовъ въ украшенияхъ внѣшней архитектуры романскихъ соборовъ всей средневѣковой Европы и средней Россіи въ XII вѣкѣ, съ традиціоннымъ, правильнымъ, но скучнымъ, по своему безконечному повторенію, рисункомъ внутреннихъ фресковыхъ росписей, наиболѣе обращаетъ на себя вниманіе тамъ, гдѣ столкнулись въ борьбѣ оба явленія исторіи. Столь же характерно обиліе символическихъ и эмблематическихъ изображеній, которыми покрываются и стѣны, и пояса, и порталы, какъ будто скульптура стремится и наружности храма придать внутренній смыслъ, какъ живопись его внутренности. Такимъ образомъ, если въ художественномъ достоинствѣ искусство явно проигрываетъ, сравнительно съ XI столѣтіемъ, то оно выигрываетъ въ содержаніи ориги-

нальности, значительности. Византійскій храмъ въ позднѣйшемъ типѣ, установившемся около X столѣтія, не чуждъ монотонности: будучи пропорціоналенъ, простъ и проченъ, онъ тяжелъ, грубо массивенъ и скученъ, и если внутренность его парадна и церемоніальна, то снаружи онъ почти лишень украшеній, за исключеніемъ колоннъ и арокъ на западной и восточной сторонахъ, нѣсколькихъ орнаментальныхъ мраморныхъ плитъ, гдѣ-нибудь вставленныхъ въ кирпичную или бутовую толщу. Этотъ типъ храма понятенъ въ монастыряхъ, гдѣ храмъ закрывается почти до верху различными пристройками: но, съ развитіемъ городской жизни, увеличеніемъ роли города въ странѣ, умноженіемъ среднихъ классовъ, выигрываетъ значеніе наружности въ главномъ соборномъ храмѣ, окруженномъ площадями, въ центрѣ торговаго и люднаго движенія, и этому фазису храмоваго зданія отвѣчаетъ романская архитектура. Множество храмовъ этого типа, видимо, украшались съ особымъ расчетомъ на то, что толпы толкущагося возлѣ нихъ въ праздникъ народа найдутъ и время, и охоту разобрать поучительныя темы наружныхъ украшеній и воспользуются ими, какъ нагляднымъ наставленіемъ и церковнымъ обученіемъ. Вотъ каково историческое значеніе соборовъ въ городахъ Суздальской земли.

Остается вопросомъ: откуда суздальская Русь могла почерпать средства для такой культурной формы, гдѣ брала она свои образцы, шаблоны и рисунки, кто были мастера и учителя суздальскихъ школъ, очевидно, разнообразныхъ и многочисленныхъ въ домонгольскій періодъ. Какъ ни были истреблены города, испепелены деревни, похищены и ободраны всѣ драгоценности, оклады и утвари соборовъ, отобрано во всякихъ видахъ золото и серебро, Суздальская

земля сохранила многое и отъ этого времени, но оно пока должно быть еще розыскано въ церквахъ, монастыряхъ и зарытыхъ кладахъ. И теперь эта сторона производитъ на путешественника впечатлѣніе Ломбардіи: каждый глухой городокъ, многія деревушки представляютъ драгоцѣнныя древности, еще живутъ художественною жизнью. Число бронзовыхъ дверей съ изображеніями, насѣченными по нимъ золотомъ, въ Суздалѣ, Александровѣ, Москвѣ, Новгородѣ равняется почти числу этихъ памятниковъ въ самой Италіи, а въ настоящемъ году удалось одному собирателю пріобрѣсти великолѣпный экземпляръ подобныхъ дверей въ окрестностяхъ Новгорода.

Впредь до раскрытія самыхъ памятниковъ и до точной постановки ихъ исторіи, можно уже нынѣ, хотя въ общихъ чертахъ, установить, что родство нашихъ художественныхъ типовъ и рисунковъ съ ломбардскими зависитъ отъ сродства византійскихъ и арабскихъ влияній: въ Италіи изъ бывшей Великой Греціи, Сициліи, въ Суздалѣ изъ Великой Болгаріи и южнаго Поволжья. Не одни каменотесы, но и рѣзчики должвы были приходить изъ Болгаріи, и арабская торговля была обмѣномъ нашего сырья на предметы восточной художественной промышленности.

Остановимся на одномъ мелкомъ памятникѣ: великолѣпномъ бронзовомъ звѣрѣ, восточной работы (такъ наз. арабской) IX—X стол. (рис. 9), еще недавно находившемся въ собраніи извѣстнаго знатока русской археологіи Г. Д. Филимонова и найденномъ еще въ 50 годахъ въ Рязанской губерніи. Въ этомъ звѣрѣ мы видимъ пресловутаго *единорога* или *нирога*, Индрика «Голубиной книги», которая описываетъ страшнаго звѣря, «всѣмъ звѣрямъ отца», такими фантасти-

ческими чертами: «ходитъ звѣрь по бѣлу-свѣту, конасть ро-гомъ мать-сыру-землю, выкапываетъ ключи глубокіе, воды кипучія, живетъ за окіаномъ-моремъ, проходитъ по подзе-мелью, аки ясное солнце по поднебесью; «происходить» всѣ горы бѣлокаменныя, прочищаетъ ручьи и проточины, пропу-щаетъ рѣки, кладязи студеныя; когда рогомъ поворотится, вся мать сыра-земля подъ нимъ всколыбается» и пр. Всѣ эти прикрасы прикрываютъ собою реальное представленіе индійскаго носорога, извѣстнаго римлянамъ, но оставшагося послѣ нихъ неизвѣстнымъ Европѣ до XVI вѣка. Эліанъ подъ именемъ единорога (картагона) описываетъ индійскаго носорога приблизительно вѣрно, какъ животное, «ростомъ въ лошадь, съ желтою холкою и волосами, быстраго бѣга, и, подобно слонамъ, съ нерасчлененными ступнями и хвостомъ, какъ у вепря; промежъ бровей чернѣйшій рогъ, съ заострен-нымъ концомъ; голосъ нестройный и пронзительный; звѣрь живетъ въ глухихъ заросляхъ и бродитъ одиноко», и т. д. Но всѣ дальнѣйшія описанія, теряя реальную почву, знаютъ только общія черты: свирѣлость звѣря, быстрый бѣгъ его и неукротимость нрава. Затѣмъ, когда восточная торговля стала доставлять извѣстный рогъ нарвала или рогозуба, и этотъ второй рогъ или бивень, высоко цѣнившійся, но вѣрѣ во врачевную силу его порошка, или по рѣдкости, какъ до-рогъ «рыбій зубъ», которымъ инкрустировались деревянныя рѣзные издѣлія, сталъ извѣстенъ средневѣковой Европѣ (съ XII вѣка), единорогъ получилъ въ искусствѣ также рогъ нарвала и появляется съ нимъ въ различныхъ памятникахъ этого времени. Кратко говоря, въ византійскомъ искусствѣ (миніатюры Псалтыри, фізіологъ Смирнской бібліотеки и пр.) и въ Италіи (базилика Зенона въ Веронѣ) единорогъ подо-

бень медвѣдю, странному туру, а въ западномъ искусствѣ обыкновенному коню, какъ представляютъ его, начиная съ XVI—XVII вѣковъ и наши азбуковники. Напротивъ того, арабская бронза тѣмъ и важна, что стоитъ чрезвычайно близко къ тѣмъ восточнымъ образцамъ, въ которыхъ звѣрь впервые сталъ «легендарнымъ» звѣремъ, страшиломъ. Ясное доказательство мы находимъ въ близости этой фигуры къ китайскому «единорогу», священное значеніе котораго свидѣтельствуется множествомъ намитниковъ во всякихъ коллекціяхъ и почти во всѣхъ видахъ производства. Издаваемая здѣсь старинная бронзовая курильница (рис. 10) изъ буддійскихъ святилицъ представляетъ такого единорога; въ спинѣ его подъ крышкою треугольное отверстіе, для наполненія внутренности углями и куреніями; звѣрь востъ и корчится отъ огня, сжигающаго его внутренности. Связь этого типа съ реальнымъ носорогомъ еще разительнѣе въ формѣ головы, двухъ роговъ, гривки, волосатой спинки, чешуйчатой кожи, напряженныхъ на ея поверхности жилъ, наконецъ въ характерѣ копытъ и пр. Между тѣмъ именно подобный звѣрь изображенъ въ нѣсколькихъ мѣстахъ на Дмитріевскомъ соборѣ, а слѣдовательно, наше сопоставленіе указываетъ намъ новую дорогу для изученія нашихъ древностей, чѣмъ мы раньше думали.

Отношенія русскаго искусства къ восточному оригиналу мало измѣнились и для Руси Московской. Такъ, находки 1895 года въ Московскомъ Кремлѣ представили намъ, хотя въ кускахъ и черепкахъ, рядъ замѣчательныхъ ввозныхъ издѣлій Востока. Мы наскоро разсмотрѣли въ витринахъ Историческаго Музея: арабо-египетскія стеклянныя издѣлія съ эмалевыми и золочеными орнаментами, отъ XIV—XV вѣ-

ковъ: куски чашъ и блюды персидскаго фаянса того же времени, покрытаго рисунками внутри и снаружи то одноцвѣтными, то двухъ цвѣтовъ: зеленаго и голубого; куски сосудовъ сарайскаго или среднеазиатскаго типа, расписанныхъ синею и черною красками; куски сосуда аметистоваго стекла, повидимому, изъ сиро-арабскихъ мастерскихъ; наконецъ куски семи, восьми, а можетъ быть, и болѣе, блюды и чашъ изъ вѣтнаго вида китайскихъ «сладоновъ» съ превосходными тисненными рисунками, разводами, меандрами и пр., но, по всей вѣроятности, персидскаго производства. Всѣ эти куски требуютъ точнаго опредѣленія эпохи, путемъ сравненія съ однородными, но болѣе цѣльными вещами и, вмѣстѣ съ тѣмъ наглядно показываютъ, какія сложныя и важныя задачи представится наукѣ древняго русскаго искусства, когда она, отъ общей «книжной» археологій перейдетъ къ частному историческому анализу стилей.

Извѣстно, что подъ именемъ исторіи искусства разумѣется наука, которая, пользуясь методомъ изслѣдованія художественной формы, группируетъ весь разнообразный, художественный матеріалъ, оставаемый вѣками, въ историческіе ряды и, устанавливая преемственное отношеніе группъ и частей, оцѣниваетъ ихъ историческое значеніе по степени развитія художественной формы. Эта наука нынѣ является строгою дисциплиною, укладывающеюся въ точныхъ рамкахъ по мѣрѣ разработки ея отдѣловъ. Напротивъ того, область, изъ которой она черпаетъ свой матеріалъ, или такъ называемая «археологія» представляется столь же необозримою, сколько и крайне неопредѣленною по своему составу. Извѣстно далѣе, что на поприщѣ археологій трудятся ученые самыхъ разнообразныхъ спеціальностей: историки, лингвисты, историки ли-

тературы и церкви, этнографы и изслѣдователи обычнаго права, географы и зоологи. Это разнообразіе придастъ археологическимъ занятіямъ особую жизненность, поддерживаемую общимъ патріотическимъ интересомъ къ древностямъ своей родины или хотя своего края. Но это разнообразіе, выгодное въ дѣлѣ выбора матеріаловъ, порождаетъ ту пестроту, которая препятствуетъ утвержденію въ наукѣ общаго истинно научнаго метода, дѣлаетъ и самый выборъ матеріаловъ случайнымъ, загромождаетъ предметъ смѣсью и мѣшаетъ совокушной разработкѣ главнѣйшихъ вопросовъ, выдвинутыхъ временемъ и развитіемъ науки.

Такимъ образомъ, на нашихъ глазахъ совершилось печальное разобщеніе научнаго метода, заключеннаго въ исторіи искусства, съ областью древностей европейскихъ странъ и народовъ; первая сосредоточилась на статистическомъ анализѣ личной художественной дѣятельности въ исторіи искусства Италіи, Франціи, и Германіи, а область раздѣлялась по мѣстностямъ на рядъ обособленныхъ предметовъ, изучаемыхъ исключительно ради мѣстныхъ интересовъ. Гдѣ развитіе было наиболѣе узкимъ, а значеніе древностей было исключительно мѣстнымъ, какъ, напримѣръ, въ странахъ Скандинавскихъ, тамъ и постановка предмета явилась наиболѣе успешною, цѣльною и систематичною, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, чуждою широкому и точному историческому взгляду. Тою же узкостью постановки отличалась и археологія древностей Германіи, до послѣдняго времени остававшаяся чуждою древностямъ Венгріи, древностей Прибалтійскаго края и пр. Въ свое время эта постановка предмета имѣла свое значеніе и оправданіе: требовалось, прежде всего, опредѣлить, въ пныхъ мѣстахъ открыть, самый матеріалъ, установить его статисти-

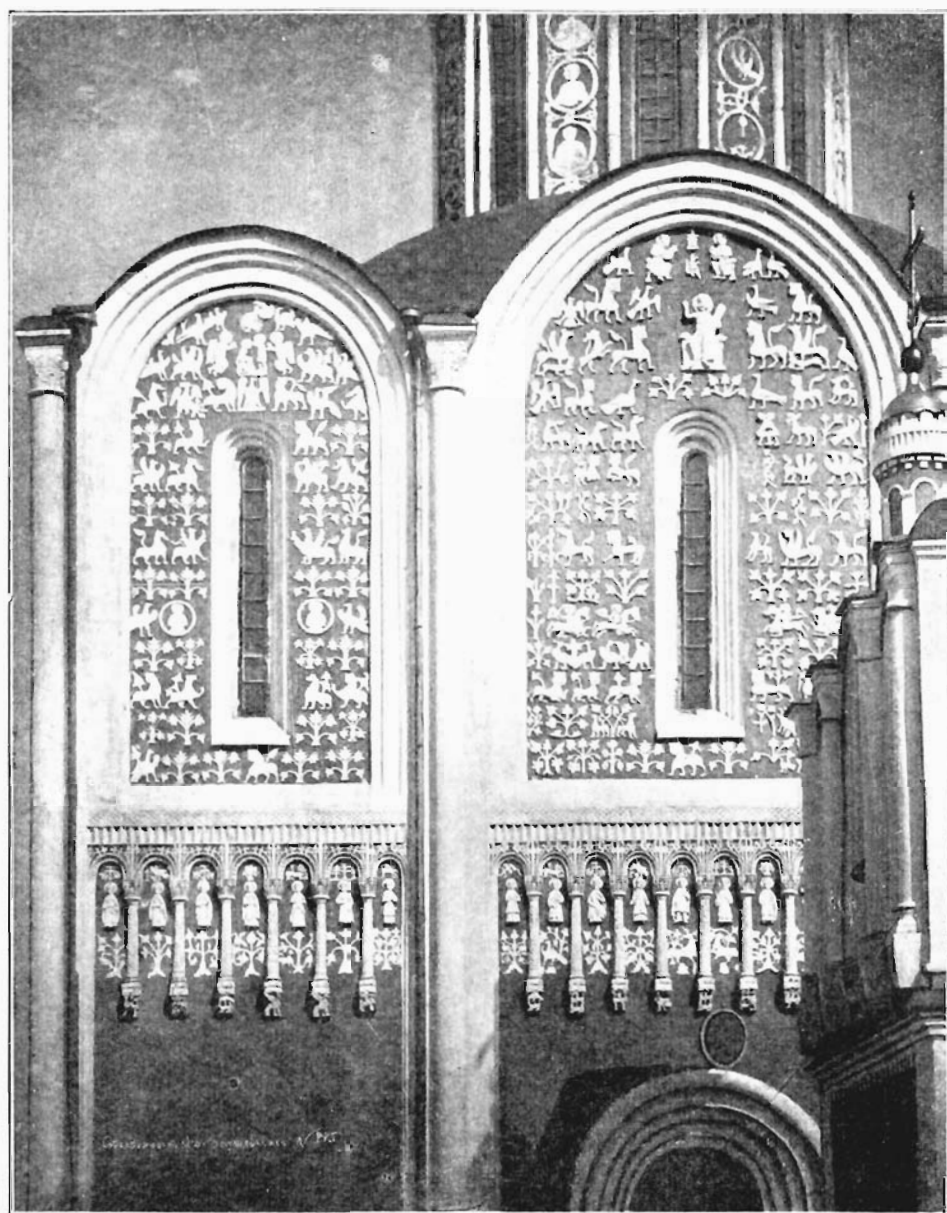
ку, привлечь къ его освѣщенію данныя родственнаго характера: исторію, этнографію, народную словесность, повѣрья и правовые обычаи края. Но когда это дѣло было налажено, должно стало приступить и къ слѣдующему фазису научной постановки, слѣдовало ввести въ среду сырого матеріала вещественныхъ древностей научный методъ, принадлежащій исторіи искусства, и начать медленную, но плодотворную работу введенія мѣстныхъ древностей въ среду исторіи искусства и постановки ихъ на почву анализа историческихъ отношеній каждаго памятника. Среда мѣстныхъ древностей должна освѣтиться собственнымъ внутреннимъ свѣтомъ знанія.

На нашихъ глазахъ разомъ выяснилось, какая крупная роль въ средѣ древностей Европы принадлежитъ русской археологіи, ибо одно предвидѣніе этой роли вызвало въ истекшее двадцатипятилѣтіе блестящее развитіе русскихъ археологическихъ слѣздовъ, организацію многочисленныхъ мѣстныхъ археологическихъ комитетовъ и собраній и обширный рядъ изданій по археологіи Кавказа, Крима и Повороссіи, Средней Азіи и Финляндіи, сѣверо-западнаго края и прибалтійскихъ губерній, археологіи Сибири и Россіи вообще. Какое богатство художественныхъ и бытовыхъ типовъ и теперь представляетъ археологія одного *Скиво-сарматскаго* періода! Какое руководящее значеніе принадлежитъ древностямъ *Сибири* и *южной Россіи* въ эпоху переселенія народовъ! Нашъ *Кавказъ* представляетъ собою колоссальный некрополь древнихъ народностей и разнообразныхъ культуръ, складъ издѣлій мастерскихъ Малой Азіи и Сиріи и начала искусства и художественной промышленности средневѣковой Европы. *Древняя Русь* и *Грузія* были наиболее жизненными пересадками византійскаго искусства, пышно разросшимися на почвѣ род-

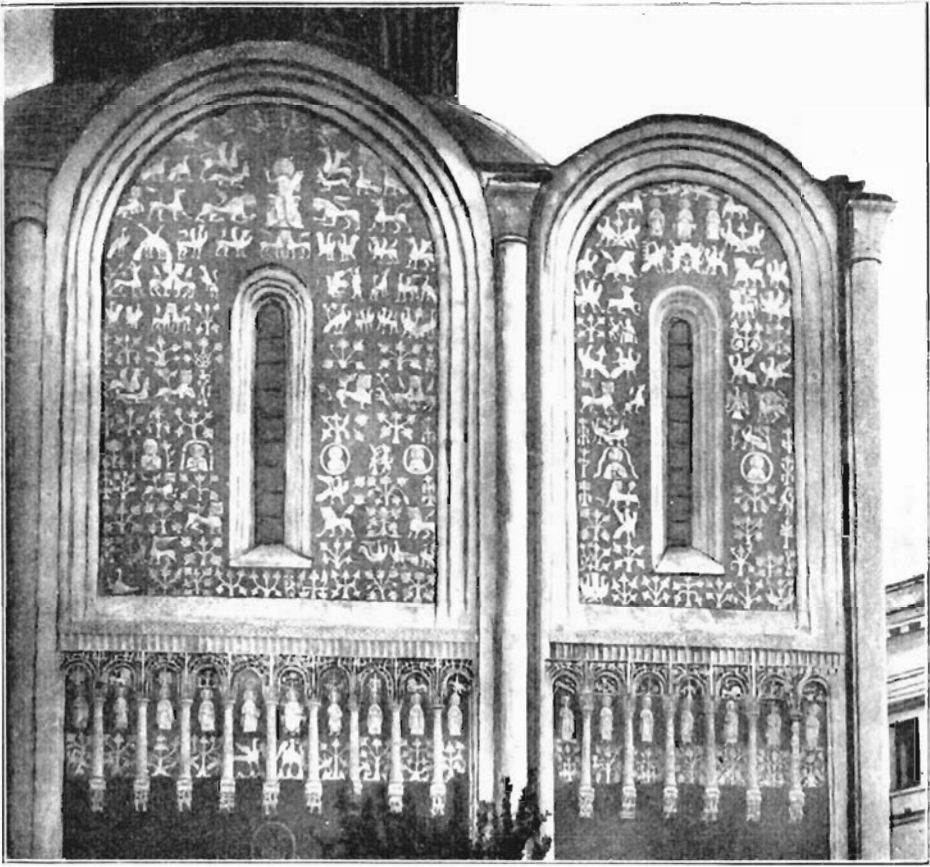
ственныхъ вліяній Востока. *Пермскій край* и та же *Сибирь* сохранили намъ въ серебряныхъ блюдахъ, находимыхъ на полѣ или въ обиходѣ инородцевъ, неизвѣстное искусство Сассанидской Персіи, а *Средняя Азія* его продолженіе. *Суздальская земля* была нѣкогда образцомъ живого роста народнаго искусства на почвѣ усвоенія самыхъ разностороннихъ вліяній. Русская археологія имѣеть, наконецъ, свою научную задачу изученіе и объясненіе *Московской старины* въ ея характерныхъ, поразительныхъ, но пока непонятныхъ формахъ, и той же археологіи въ ближайшемъ будущемъ предстоитъ дѣле научной постановки *исторической этнографіи* Россійской Имперіи.

Работы надъ этими сложными, трудными, но высокими и благодарными задачами создадутъ и наукѣ русской археологіи свое собственное мѣсто въ средѣ исторической европейской науки и, вмѣстѣ съ тѣмъ, покажутъ, что Русское государство есть историческій наследникъ великихъ царствъ Востока, и что русскій народъ объединилъ и сплотилъ вокругъ русскаго центра Крымъ и Кавказъ, Сибирь и Среднюю Азію собственнымъ духовнымъ развитіемъ и своею исторіею.

Н. Кондаковъ.



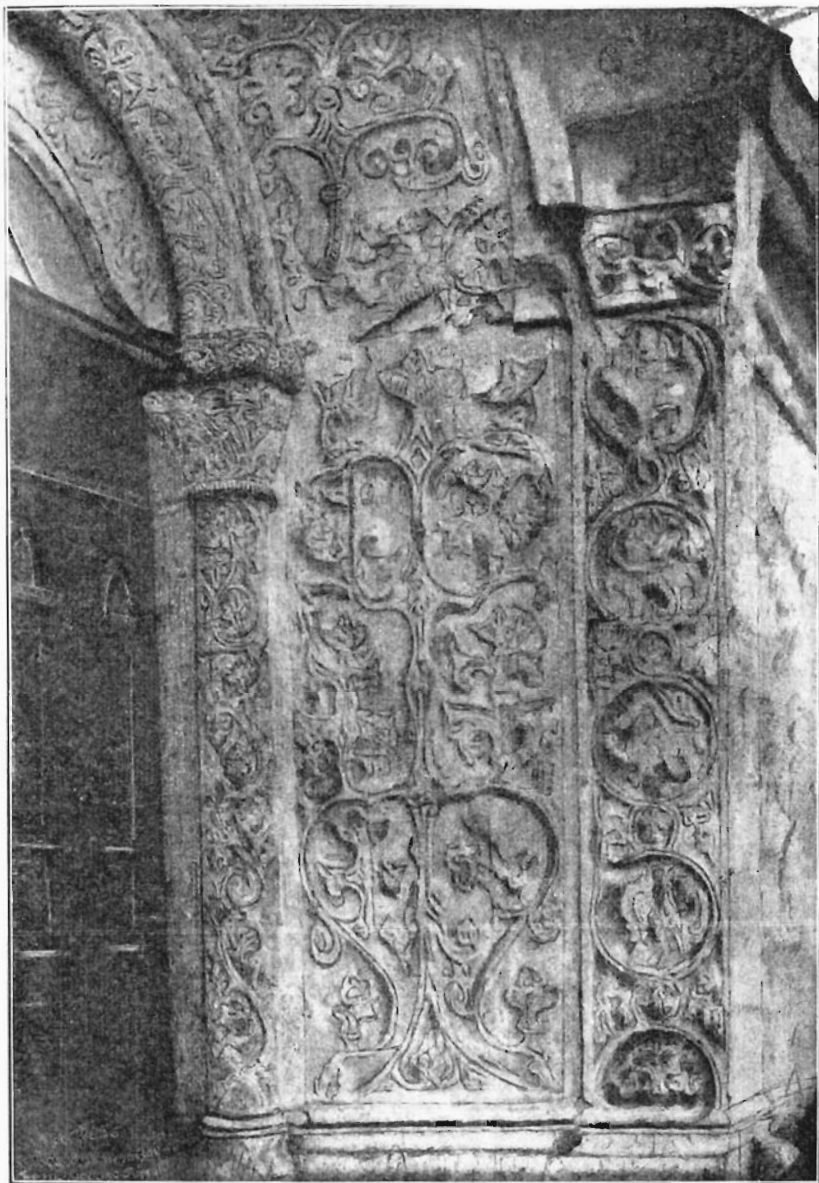
1. Южная сторона Дмитриевского собора во Владимирѣ.



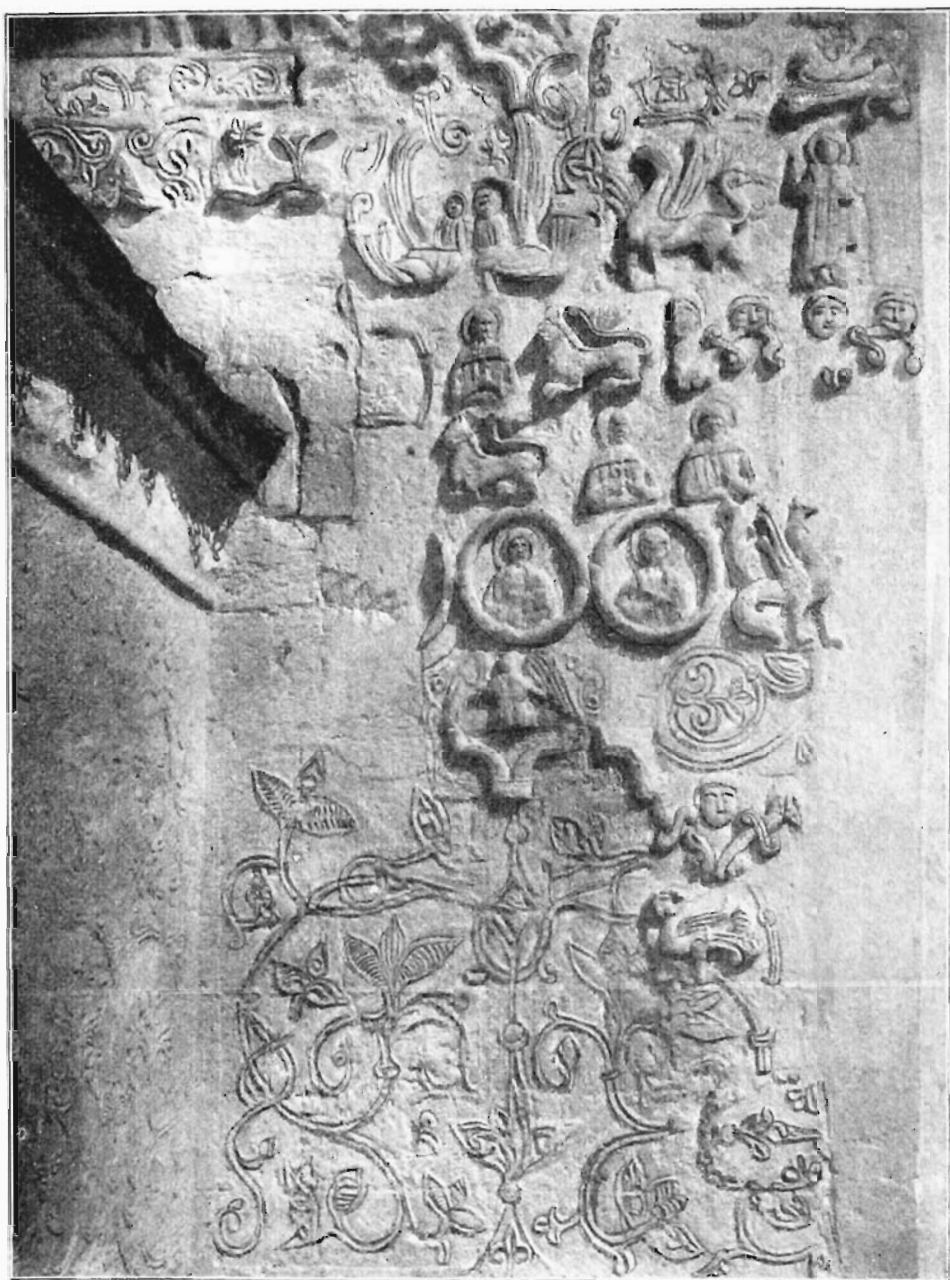
2. Съверная сторона Дмитріевскаго собора во Владимірѣ.



3. Декорація стѣнъ въ соборѣ Юрьева-Польскаго.



4. Южный порталъ собора въ Юрьевѣ-Польскомъ.



5. Сторона южнаго портала въ соборѣ Юрьева-Польскаго.



6. Верхняя часть стороны южного портала въ Юрьевѣ-Польскомъ.



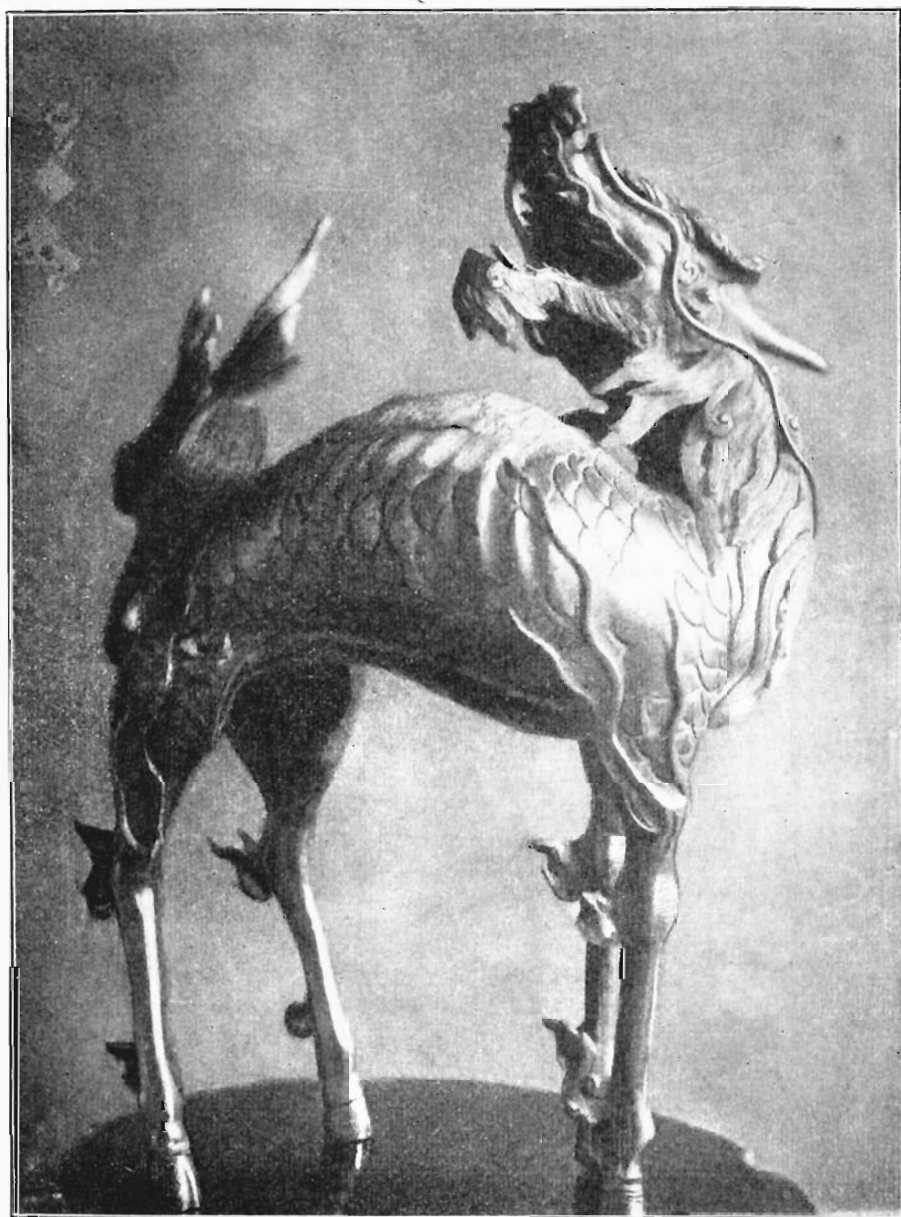
7. Барельефъ на южномъ порталѣ собора въ Юрьевъ-Польскомъ.



8. Сассанидское серебряное блюдо.



9. Бронза ІХ—Х вѣка изъ собранія Г. Д. Филимонова.



10. Бронзовая китайская курильница въ видѣ единорога.



