

СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ
В. В. СТАСОВА

1847—1886.

СЪ ПРИЛОЖЕНІЕМЪ ЕГО ПОРТРЕТА И СНИМКА СЪ ПОДНЕСЕННАГО
ЕМУ АДРЕСА.

ТОМЪ II.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СТАТЬИ.

Отд. 3. Критика художественныхъ изданій и статей. || Отд. 4. Очерки жизни и дѣятельности художниковъ.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія М. М. Стасюлевича, В. О., 5 лин., 28.
1894.

нивать архитектурныя формы на этомъ барельефѣ съ тѣми, которыя мы знаемъ изъ рисунковъ въ рукописяхъ—эткъ неоспоримыхъ и вѣрнѣйшихъ документовъ, мы приходимъ къ убѣжденію, что оны должны относиться къ IX или X вѣку. Къ послѣднему скорѣе тѣмъ къ первому. Эта арка, эти колонны, эти калитки, эти башни (см. табл. рисун. подъ № 8 b) встрѣчаются столько разъ въ миниатюрахъ, начиная съ рукописи Григорія Назіанзіана (парижской библиотекы) и въ Минеѣ Василія Порфирогенета (въ ватиканской библиотекѣ), и въ продолженіе всего X вѣка; къ этому времени, по всей вѣроятности, должно отнести устройство главной двери, которую, какъ всегда во всѣхъ церквяхъ, старались сдѣлать какъ можно богаче и великолѣпнѣе. Любопытно замѣтить здѣсь, какъ при этомъ старались сохранить общій характеръ Софійскаго храма: къ числу любознѣйшихъ подробностей ориентации принадлежатъ грушевидная фигура, ухваченная какъ обѣ боковыя, такъ и горизонтальными линіями аркада. Но эта фигура есть уже на калиткахъ нижнихъ колоннъ внутри храма (см. *Salzenberg*, Taf. XV, № 3), а эта колонна существовала уже въ VI вѣкѣ и привезена изъ Азіи.

Графъ Уваровъ говоритъ: „Форма престола (на

барельефѣ Софійской двери), съ высокою полукруглою спинкою, совершенно та же, что на греческихъ иконахъ XIII, XIV и даже XV столѣтій“. Мы же скажемъ, что форма престола на барельефѣ точь-въ-точь та самая, которую мы очень часто встрѣчаемъ въ древней Византіи, наор. въ парижской ркн. Григорія Назіанзіана, IX в. (см. табл. рис. подъ № 16). Рисунокъ этотъ, взятый нами изъ Бандурі (*Banduri, Imperium Orientale*, T. II, p. 937) изображаетъ соборъ при императорѣ Θεодосіѣ, и въ глубинѣ картины представляется престолъ съ лежащими на немъ евангелиемъ, точно на нашемъ барельефѣ. Здѣсь мы имѣемъ новое подтвержденіе тому, что Софійская дверь могла быть сдѣлана въ IX или X вѣкѣ.

Такимъ образомъ, и Софійская дверь съ ея барельефомъ, какъ и другіе памятники византійскаго искусства, приведенные нами, доказываютъ, что *Византія, точно также какъ и Западъ, употребляла изображеніе св. Духа въ видѣ голубя, по голубю внизъ, по голубю вверхъ, и что въ первомъ изъ этихъ представленій она никогда не находила ничего несогласнаго съ правилами своей иконографіи.*

(Тамъ же, 1863, т. IV, вын. 3, стр. 221—231).

Замѣчанія о миниатюрахъ Остромирова Евангелія.

Миниатюры Остромирова евангелія, несмотря на свою важность для исторіи древняго нашего искусства, не были еще ни тщательно исследованы, ни описаны. Г. Герцъ одинъ до сихъ поръ говорилъ о нихъ. Но похитившая нахъ въ 5-й книжкѣ „*Летописей русской литературы и древности*“ записка не можетъ считаться полнымъ исследованиемъ. Она касается лишь одной подробности технического исполненія, а именно тѣхъ золотыхъ контуровъ, которые встрѣчаются въ миниатюрахъ Остромирова евангелія. Эта записка однако могла бы считаться значительнымъ вкладомъ, такъ какъ имѣла цѣлью, исходя отъ техническихъ подробностей, объяснить происхождение нашихъ древнѣйшихъ миниатюръ, если бы только факты, на которые она опирается, были вполнѣ вѣрны. А потому и необходимо раскрыть какъ эти факты, такъ и выводы изъ нихъ, для того, чтобы первая статья объ Остромировомъ евангеліи не послужила первымъ же основаніемъ заблужденія будущимъ исследователямъ, и вѣрною точкою изъ отправления.

Г. Герцъ говоритъ: „Миниатюристъ, украсившій Остромирово евангеліе, воспринялъ въ своихъ чертахъ миниатюрахъ всю технику такъ-называемой *инкрустированной эмалы*, бывшей тогда въ исключительномъ употребленіи въ Византіи. Вотъ почему миниатюры Остромирова евангелія представляли совершенное исключеніе въ византійской живописи и любознѣ было бы найти другіе, сложіе съ ними, приѣмы. Глядя на эти миниатюры, можно принять

ихъ съ перваго взгляда за эмалы: очертанія фигуръ сдѣланы какъ будто изъ золотыхъ пластинокъ и промежуточныя пространства между ними наполнены соответственнымъ каждому изображенію предмету краскою“.

Положеніе это представляется на первый взглядъ очень заманчивымъ и интереснымъ, какъ всякое неожиданное открытіе, указывающее на причину происхождения тѣхъ или другихъ особенностей формъ искусства; но при ближайшемъ исследованіи оно теряетъ первоначальный свой блескъ и уступаетъ мѣсто инымъ соображеніямъ.

Прежде всего должно замѣтить, что миниатюры въ Остромировомъ евангеліи не *чешуре*, а *тѣри*, потому что тотъ пергаментный листъ (а именно 58-й), который назначенъ быть въ рукописи для изображенія евангелиста Матфея, остался пустымъ съ обѣихъ сторонъ. Объ этомъ сказано уже въ 1842 г. Востоковичемъ, въ предисловіи къ его изданію Остромирова евангелія.

Что же касается до остальныхъ трехъ евангелистовъ, то къ нимъ ни въ какомъ случаѣ нельзя приложить одна и тѣ же слова, что „глядя на нихъ, можно принять ихъ съ перваго взгляда за эмалы“ и что „очертанія фигуръ сдѣланы какъ будто изъ золотыхъ пластинокъ“, потому что эти три миниатюры весьма различны какъ въ общемъ, такъ и въ подробностяхъ.

Такъ, напротивъ, миниатюра съ изображеніемъ еванг. Іоанна (л. 1 обор.) занимаетъ не болѣе 2/3

всего листа и заключена въ рамку, въѣдную форму креста, составленная изъ четырехъ усѣченныхъ при сломахъ соприсосновеній круговъ. Въ углахъ вставлены сердцевидные орнаменты, наверху по срединѣ пошѣщенъ левъ, идущій лѣвою и наклоняющій къ зрителю впередъ голову. Между тѣмъ миниатюры съ евангелистами: Лукою (л. 87 обор.) и Маркомъ (л. 126) представляютъ расположеніе совершенно другого рода. Онѣ заключены въ четырехугольныя рамки такой значительной величины, что занимаютъ почти всю страницу, такъ что и самыя фигуры евангелистовъ и всѣ вообще подробности рисунка являются несправно большими ракурсами, тѣмъ въ первой миниатюрѣ. Далѣе, разница между тремя миниатюрами та, что въ первой изъ нихъ фонъ совершенно золотой въ трехъ верхнихъ кругахъ, а въ четвертомъ (нижнемъ), полъ выражаетъ посредствомъ особенной разноцвѣтной мозаики. Во второй, золотой фонъ занимаетъ около $\frac{2}{3}$ верха картины, а нижняя треть фона исполнена красками. Наконецъ, въ третьей миниатюрѣ, весь фонъ вокругъ евангелиста лѣвень золота и выполненъ разноцвѣтною мозаикою, а золотой фонъ есть только въ четырехъ углахъ, вокругъ срединной рамки, въѣдной формы креста.

Но еще большую разницу между миниатюрами находимъ въ контурахъ евангелистовъ и относящихся къ нимъ подробностей. Въ первой миниатюрѣ вовсе нѣтъ золотыхъ контуровъ ни у евангелиста Іоанна, ни у сидящаго позади его ученика Пророка: лица изъ тѣла, руки, ноги, платье, книга, сапожки, подушка, перья, буквы на книгѣ—все выполнено контурами черными и цвѣтными. Золотые контуры встрѣчаются только въ очертаніяхъ ковчега пола, на лѣвѣ, стоющаго сверху картины, и еще въ орнаментѣ рамки.

Во второй миниатюрѣ исполнены золотомъ контуры: евангелиста Луки, голубаго сіянца вокругъ его головы, его платье, сапожки, подушка сидящаго и подушка подъ ногами, являющагося надъ евангелистомъ тельца и сіянца вокругъ его головы, наконецъ голубого сегмента со збѣдама (въ правую верхнюю углу), который изображаетъ небо. Буквы въ книгѣ также золотыя. Безъ золота же выполнены: контуры всей архитектуры позадѣ евангелиста, завѣсы въ аркѣ, пюпитра, и всѣхъ предметовъ на немъ лежащихъ, а также буквы на святѣхъ тельцахъ, и на надписяхъ у головы евангелиста.

Въ третьей миниатюрѣ—всѣ контуры золотыя, въ томъ числѣ выполнены золотомъ и буквы вакантѣ.

Изъ всего этого выходитъ, что фисіономія каждой миниатюры совершенно особенная, и не можетъ производиться того же самаго общаго впечатлѣнія, какъ другія двѣ. Нельзя сказать, что „изъ всѣхъ можно принять за эмалю“, коль скоро въ первой изъ нихъ все самое главное вовсе не имѣетъ золотыхъ контуровъ, а во второй—лишь одна половина имѣетъ золотыя контуры, а другая нѣтъ. Только про третью съ большаго справедливо можно было бы сказать, что она есть подражаніе эмалевой техники, потому что всѣ ея контуры исполнены посредствомъ золотыхъ лѣній.

Послѣ этого, и спрашиваемъ: почему именно должно предполагать, что золотые контуры непременно указываютъ на воспроизведеніе эмалевой техники? Г. Герцъ говоритъ, потому что „въ X-мъ вѣкѣ высоко процвѣтала въ Византіи эмалевая живопись и что игогоцвѣтныя произведенія ея были въ общед модѣ“. Но коему, это еще не доказательство для занимающаго насъ вопроса. Кажется, вѣрнѣе будетъ сказать, наоборотъ, что эмаль была въ модѣ, потому что удовлетворяла разнымъ наклонностямъ византійскаго вкуса, и въ томъ числѣ вкуса къ золотымъ очертаніямъ, но что въ то же время вкусу къ золотымъ (или иногда серебрянымъ и другимъ) очертаніямъ удовлетворяли со своей стороны и другія искусства и производствъ; и что этотъ вкусъ и эта мода принадлежали не которому-либо столѣтію въ особенности, а всѣмъ вообще столѣтіямъ византійства. Почему г. Герцъ полагаетъ, что мода на эмаль црствовала въ особенности въ X-мъ или XI-мъ вѣкѣ? Для того, чтобы это доказать, надобно было бы убѣдить насъ, что въ прочіе вѣка Византіи мало употреблялась эмаль, или вовсе ея не употребляла. Но на дѣлѣ этого мы не видимъ, потому что Византія всегда равно любила эмаль, и не только никогда не покидала вкуса къ ней, но и передала его въ полной силѣ древней Россіи. Въ намѣхъ отечествъ тоже невозможно указать, которое столѣтіе болѣе другихъ любило эмаль, и когда именно на нее была большая мода. Прослѣдите одну за другою убѣдившіе насъ являющіяся, и увидите, что во всѣ столѣтія и насъ равно любили эмаль, чрезвычайно много сами производили ее, когда могли, а когда нѣтъ, то выписывали изъ Византіи.

Въ доказательство любимаго употребленія византійцами металлическыхъ контуровъ и нѣтъ эмалей, я указу на слѣдующіе прихри. Замѣтные двери базилика св. Павла, подлѣ Рима, дѣланные въ Константннополѣ въ XI в.; представляють нѣмъ множество свѣтъ изъ священнои исторіи и отхлѣво стоащихъ снятыхъ, которые какъ общіе наружныя, такъ и всѣ внутренне контуры выполнены посредствомъ серебряныхъ нитей, впаиваемы въ вырѣзанные желобки. Точно такъ выполнены подобныя же двери базилика въ Арауфа, равноцвѣрно дѣланныя въ XI-мъ вѣкѣ въ Константннополѣ. Древняя Россія и тутъ не отстала отъ Византіи, и суздальскія знаменитыя двери (принадлежащія XVI стол.), золотыя впаиваемыя нитями своихъ контуровъ доказываютъ, что и у насъ вкусъ къ такимъ контурамъ никогда не пропадалъ.

Относительно мозаикъ, могу указать на изображенія въ катакомбахъ св. Снста, въ базиликѣ св. Цециліи (см. *Perret, Catacombes de Rome, Vol. I, pl. 75*). Здѣсь, хотя работа исполнена на латинской землѣ, и въ началѣ IX-го вѣка, но нѣтъ одинъ характеръ съ византійскыи, потому что здѣсь проглядываетъ тотъ самый вкусъ и восточное вліяніе, которые придали совершенно особенный характеръ византійскому искусству. На этой мозаикѣ представленъ св. Цецилія и св. Валеріанъ, стоящіе рядомъ, съ золотымъ сіяніемъ вокругъ головы и съ вѣщами въ рукахъ. Одежда ихъ, отчасти составленная изъ золотыхъ тканей, богато украшена драгоцѣнными

мозаики и жемчугомъ. По сторонамъ же обонятъ святыхъ изображены кусты съ цвѣтами, и пальмы съ вислицами подъ нѣзъ листовое настанъ плодотъ. У нсей отой растительности золотые контуры окружаютъ яркѣи краски рисунка, и красный финикъ, сидящѣи на одной нѣзъ пальмѣ, съ золотымъ же синѣетъ вокругъ голоомъ, также нѣбѣтъ золотые контуры. Пѣтъ сомнѣнѣи, что эта мозаика была не единственная въ своемъ родѣ, и сдѣлала съ золотыми контурами не по какому художника, а всѣдѣстѣи общаго византийскаго или восточнаго вкуса.

Потомъ еще вышитыя церковныя одежды, какъ византийска, такъ и русскѣи, представляють нѣмъ еще новое доказательство распространеннаго употребленѣи золотыхъ контуровъ и общаго къ нимъ вкуса во всею эпоху Византии и древней Россѣи.

Обращаясь, наконецъ, къ самой живописи миниатюръ, мы находимъ, что и тутъ золотые контуры нѣкоторыхъ частей Остромировскихъ миниатюръ не представляють такого необыкновеннаго явленѣи, какъ думаетъ Г. Герцъ.

Во-первыхъ, золотые контуры принадлежатъ въ Остромировомъ евангелѣи, кромѣ миниатюръ—всѣмъ заставкамъ и заглавнымъ буквамъ. Г. Герцъ считаетъ, что заставки и заглавные буквы исполнялъ не живописецъ, а каллиграфъ. Но каждый, кто станетъ рисовать эти заставки и эти буквы, легко опѣнѣтъ всю художественность не только рисунка, но еще больше сочиненѣи и колорита. Конечно, въ заставкахъ Остромирова евангелѣи нѣтъ ни человѣческихъ фигуръ, ни животныхъ, а въ таинныхъ заглавныхъ буквахъ встрѣчаются только головы человѣческѣи и нѣкоторыя животныхъ, остальное же все составлено изъ цвѣточнѣи и орнаментальнѣихъ фигуръ. Но и здѣсь проявляется столько тонкаго вкуса, художественнаго умѣнѣи, граци, вѣбнѣихъ и деликатнѣихъ сочетанѣи, что нѣзъ невозможно относить къ работѣ простаго каллиграфа, либо должно признать, что каллиграфы XI-го вѣка были въ то же время отличные живописцы своего времени. Въ Святославовомъ Сборникѣ 1073 года, на четырехъ рисункахъ (въ большой листѣ), которые тоже играютъ роль заставокъ, представленъ церковь, окруженная, по византийскому общиновенѣи, пинами и цвѣтами. Контуры этихъ церквей и многихъ птицъ и нѣбѣтъ, также золотые. Но если мы перейдемъ отъ русскихъ рукописей къ византийскимъ, то найдемъ здѣсь въ заставкахъ и заглавныхъ буквахъ еще болѣе подтвержденѣи тому, что нѣзъ дѣлалъ не каллиграфъ, а тѣ самые или точно такѣе же художники, какѣе исполняли всѣ вообще миниатюры рукописей: въ заставкахъ мы встрѣчаемъ часто цѣлая сцены, цѣлыя композицѣи, выполняемыя съ высочайшимъ художественнымъ совершенствомъ, а въ заглавныхъ буквахъ группы людей, анфрѣи, птицъ, цвѣтовъ, нарочито-нѣмъ такъ, какъ рисуютъ не каллиграфы, а полнѣиши художники. Но коль скоро въ заставкахъ и заглавныхъ буквахъ мы постоянно встрѣчаемъ золотые контуры, то что же изъ этого заключать, если не то, что такѣе контуры употреблялись живописцами въ миниатюрахъ рукописей потому, что таковыя были об-

щѣи вкусъ тогдашнѣи, общѣи привычки и требованѣи? Эти привычки, этотъ вкусъ перешли и въ русское искусство.

Во-вторыхъ, золотые контуры миниатюръ Остромирова евангелѣи не представляютъ „совершеннаго исключенѣи въ византийской живописи“, потому что золотые привычки встрѣчаются и въ другихъ нѣзъстагахъ. Я укажу въ особенности на греческѣи псалтырь, принадлежавшѣи Британскому Музею (№ 10,352), который описанъ Вагеномъ въ его *Traicenes of art in England* (Vol. IV, Supplement, pp. 7—21), и который и нѣдѣтъ позволение рисовать нѣзътомъ 1862-го года. Псалтырь этотъ, выписанъ въ 1066 г., т.-е. 10 лѣтъ послѣ Остромирова евангелѣи, заключаетъ въ себѣ бесчисленное множество рисунковъ, исполненнѣихъ нѣзъсколькими живописцами разнаго достоинства, и, подобно Остромирову евангелѣи, можетъ служить привычкой того, какъ въ XI вѣкѣ дѣлалась роскошная иллюстрированная издавѣи. Рисунки эти столько же великолѣпны, какъ сами, по далеко превосходятъ нѣзъ по тонкости и вкусу, а также по равнообразѣиу фантази, употребленной въ ихъ сочиненѣи. Но, что намъ особенно интересно для настоящаго вопроса, это то, что и въ этой рукописи встрѣчается множество золотыхъ контуровъ. Мы видимъ ихъ вокругъ цѣлыхъ фигуръ человѣческихъ, на пѣлахъ и складахъ, на крыльяхъ ангеловъ, на подушкахъ цреселъ, на вѣлкахъ и чешуекъ латъ; на квадратахъ дверей и кровель, на спиелкахъ и т. д., иногда въ одной и той же картинѣ встрѣчаются и золотые контуры, и контуры цѣтнѣи или черные; на нѣмъ же картинахъ омытъ носке нѣтъ золотыхъ контуровъ. Однимъ словомъ, мы нѣбѣтъ передъ глазами тотъ самый фактъ, который представляеть и Остромирову евангелѣи, т.-е., что художники для большаго великолѣбнѣи покрывалъ нѣмъ контуры сверху краски золотомъ, а другѣе оставлялъ въ краскахъ, но при этомъ слѣдовать чисто своему вкусу, и ничуть не нѣдѣтъ въ виду подражать какому-бы то ни было технику иного искусства. Нельзя сомнѣваться въ томъ, что этотъ же манеръ великолѣбнаго иллюстрированѣи можно встрѣтить и въ другихъ византийскихъ рукописяхъ. Если при трехъ нѣзъдосложныхъ фигурахъ Остромирова евангелѣи позволительно еще думать объ явленѣи, то, глядя на означеннаго сценѣи лондонскаго псалтыря, состоящаго часто изъ множества фигуръ и безконечнѣихъ мельчайшихъ подробностей, доступныхъ лишь тонкимъ и нѣмъкимъ нѣсти, и нѣскольکو несогнѣтнѣишнѣихъ явленѣиному производству,—окончательно уже убѣждаешься, что золотые контуры византийскихъ миниатюръ вовсе не были подражанѣиемъ явленѣи, а общими своимъ происхожденѣиемъ лишь общему вкусу византийска и эстетическимъ соображенѣиамъ художника. Только таковыя образцы и можно объяснить себѣ, почему живописецъ нѣмъ вѣлодилъ золотомъ, а другогъ оставлялъ въ однихъ краскахъ. Вагенъ, описывая ту миниатюру лондонской рукописи, гдѣ представлено Вознесенѣи, замѣчаетъ, что складки одежды на Христѣ сдѣланы золотомъ „фронтально для изображенѣи небесной славы“. Но онъ забылъ при этомъ,

что почти сквозь всю рукопись золотом же сделаны складки и контуры не только у Христа, но и у апостолов, царей, и даже у самых простых лиц. По всей вѣроятности, византийские живописцы поступали точно так-же всякий раз, когда требовалось украсить рукопись съ особенным великолепием. Такой случай представлялся при написании Остромирова евангелия, живописец или живописцы и не отступали тутъ отъ общаго византийскаго правила.

Промождение золотыхъ контуровъ въ живописи безъ сомнѣнія тоже самое, что и въ эмали и въ другихъ производствѣхъ. Имя Византия обязана Востоку, точно такъ, какъ съ Востока заимствованы ею золотые фонъ ея картинъ, и вообще многія особенности ея орнаментистики и красокъ. Восточная мода на оттѣненіе рисунковъ въ рукописяхъ золотомъ началась въ Керей такъ рано, что слѣды ея встрѣчаются уже въ рисункахъ греческой Библии У-го вѣка, принадлежащей Британскому Музею. Здѣсь складки одежды постоянно оттѣнены золотомъ. Но въ этихъ рисункахъ нѣтъ еще ничего того, что характеризуетъ собственно византийское искусство, и она имѣютъ не только древне-христіанскій, но даже еще болѣе ранній, почти эпохѣ римскій характеръ искусства. Указанная нами выше мозаика катакомбъ св. Сикста служатъ подтвержденіемъ тому же самому факту.

Остановившись на мысли, что миниатюры Остромирова евангелия явленіе безпримѣрное въ византийской живописи, г. Герцъ слѣдя за своимъ гавезаномъ о подражаніи въ нихъ эмалевому производству выговариваетъ еще мысль, что этотъ „древнѣйшій памятникъ русской живописи есть въ тоже время дѣлѣ и древнѣйшій образецъ миниатюрной живописи въ нашемъ отечествѣ“. Мнѣ кажется и съ этимъ положеніемъ согласиться трудно. Я считаю, что миниатюры Святославова Сборника 1073 г. несравненно для насъ важнѣе и примѣчательнѣе миниатюр Остромирова евангелия. Изображенія евангелистовъ этой послѣдней рукописи (впрочемъ чисто-византийскія) конечно превосходны, заставая очень примѣчательны, а заглавныя буквы имѣютъ для меня совершенно особенную важность, потому что заключаютъ особенности, которыхъ нѣтъ ни въ русскихъ, ни въ византийскихъ заглавныя буквы IX, X и XI вѣка, до сихъ поръ нѣтъ извѣстныхъ. Но несмотря на это, я все-таки полагаю, что перевѣсъ останется на сторонѣ Святославова Сборника: изображеніе дѣлаго княжескаго семейства XI вѣка въ современныхъ русскихъ костюмахъ и при группировкѣ очень интересной, четыре заставки большаго размѣровъ, дающія понятіе о наружныхъ и внутреннихъ формахъ и орнаментистикѣ византийскихъ и русскихъ церквей XI вѣка, наконецъ чрезвычайно характерныя фигуры водіака (напр. Стрѣлецъ, Дѣва, Ярекъ) и множество превосходныхъ подробностей въ украшеніяхъ, придають совершенно особую цѣну миниатюрамъ этой рукописи.

Въ заключеніе настоящихъ замѣтокъ, высказавъ слѣдующія предположенія объ авторствѣ миниатюръ

Остромирова евангелия. Первое состоитъ въ томъ, что миниатюры эти выполнены не однимъ, а нѣсколькими разными живописцами. Самое главное различіе замѣчается между живописью первой миниатюры (евангелистъ Іоаннъ), и живописью двухъ другихъ миниатюръ (евангелисты: Лука и Маркъ). Послѣднія двѣ миниатюры отличаются слѣдующими особенностями: положеніе фигуры значительно искривлено; размѣры ея длинныя; черты лица мало пріятны и съ сильно обозначенными восточнымъ типомъ, особенно въ формѣ глазъ, носа и предѣтъ волосъ змѣйки; цвѣтъ тѣла на лицѣ, рукахъ и ногахъ розовый, почти красный; складки платья довольно мелочныя и вычурныя. Между тѣмъ въ изображеніи евангелиста Іоанна и сидящаго позади его ученика Протора мы находимъ совершенно другія подробности: положеніе тѣла естественное, непринужденное, размѣры тѣла удивительно и удивительныя, лицо скорѣе круглое (особенно у Протора), цвѣтъ тѣла блѣднѣе, съ обозначеніемъ румянца на щекахъ, складки одежды спокойныя и съ широкими мотивами, какъ бы вслѣдствіе удалявшая еще античныхъ воспоминаній. Наконецъ, въ общемъ воспоминаніи той нестроты колорита, которая рѣзко проявляется въ двухъ другихъ миниатюрахъ. Замѣтимъ еще, что на чело-вѣческихъ фигурахъ этой миниатюры, какъ мы уже выше сказали, вовсе нѣтъ золота.

Но кромѣ этого главнаго раздѣленія, нѣтъ кажется слѣдуетъ провести еще другое: а именно, между второй и третьей миниатюрами. Здѣсь главнымъ отличительнымъ пунктомъ сравненія служила бы, по моему мнѣнію, пропорція руки и ноги. Между тѣмъ, какъ у евангелиста Луки руки и ноги отличаются значительно малыми размѣрами, собственными византийской живописи XI, XII и послѣдующихъ вѣковъ, руки и ноги евангелиста Марка имѣютъ такіе большіе размѣры, которыхъ въ византийской живописи обыкновенно не встрѣчается, и которые мы находимъ лишь въ восточныхъ миниатюрахъ, и еще болѣе, въ слѣдствіи восточныхъ вліяній, въ живописи и скульптурѣ ровавской эпохи на Западѣ. Это отличіе, какъ извѣстно, въ искусствѣ весьма существенно, и такія противуположности, какъ большіе и малые размѣры рукъ и ногъ, никогда не встрѣчаются у одного и того же художника.

Потомъ еще, я показу, что орнаментистика какъ этихъ трехъ миниатюръ, такъ и всѣхъ заставокъ Остромирова евангелия дѣлана не тѣмъ, кто дѣлалъ фигуры евангелистовъ. Здѣсь рисунокъ и колоритъ имѣютъ свои особенности въ отношеніи къ рисунку и колориту чело-вѣческихъ изображеній, но неждѣ представляются одинаковыми въ отношеніи одинъ къ другому. Быть можетъ (и это очень вѣроятно), что уже и въ XI вѣкѣ византийскія и русскія живописцы слѣдовали той же системѣ, которой слѣдуютъ до сихъ поръ наши иконописцы: т.-е., что у нихъ одинъ чело-вѣкъ дѣлалъ фигуры, другой выполнялъ орнаментистику, третій золотилъ фонъ и т. д.

Что касается до заглавныя буквы въ текстѣ Остромирова евангелия, то въ выполненіи ихъ можно замѣтить нѣсколько рукъ, по крайней мѣрѣ двѣ, изъ

которых одна отличается непыною тонкостью въ изобрѣтеніи и выполненіи контуровъ, а также необычайнѣе изяществомъ колорита.

Прибѣтательно, что къ концу рукописи заглавныя буквы становятся мельче и мельче, и нима дѣлаемъ какъ бы въ торопѣхъ.

Разсматривая же наконецъ, всѣхъ вообще этихъ художниковъ, можно кажется съ иброятіемъ предположить, что они, равно какъ и художники Святославова Сборника, скорѣе были не Греки, а Русскіе или Славяне, иногда отчасти измѣнившіе принципы

византийскаго искусства сообразно потребностямъ страны. Это въ особенности доказыаается въ моторныя человѣческія фигурки и въ зодіакъ и около двухъ главныхъ заставокъ Святославова Сборника 1073 года, а также формой и колоритомъ заглавныхъ буквъ Остромирова евангеліа. Въ этихъ послѣднихъ мы встрѣчаемъ, посреди копированій византийскихъ формъ и красокъ, съ отступленіями, которыя для Византизма, утонченнаго и выхоженнаго, были-бы слишкомъ необыкновенны и сильны.

(Тамъ-же, тамъ. 1, стр. 321—331).