



## ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ В ФРЕСКАХ ТУЛЬСКОГО УСПЕНСКОГО СОБОРА

Тульский Успенский кафедральный собор, обращающий на себя внимание своими архитектурными достоинствами, в отношении обширности, легкости и освещения заслуживает тем большего внимания по своему внутреннему убранству, и притом как в художественном отношении, так в особенности со стороны церковной символики. В этом отношении замечательна его стенная фресковая иконопись. Хотя этот храм построен от 1762 по 1764-й год, а расписан *al-fresco* от 1765 по 1767 год, тем не менее эти фрески его замечательны в высшей степени и по своей технике и по стилю, а главное по своей полноте и содержательности. Сколько известно, эта роспись — последнее и совершеннейшее создание мастеров русского фрескового письма. В целом, стены, столбы, своды и пять куполов так благолепно расписанного храма производят на посетителя глубоко содержательное впечатление, которое обыкновенно испытывают не только люди, мало видавшие церковное благолепие православных храмов, но и много видавшие всяких красот в зданиях природы и произведениях искусства. Так, в 1804-м году, 14-го июня, в 2 часа пополудни, посетил Тулу и Успенский собор при обратном проезде из Киева в Москву известный своим высоким богословским образованием и представитель религиозной эстетики своего времени знаменитый московский митрополит Платон (Левшин). И вот, в своих «записках» он, между прочим, о Туле говорит: «Были в соборе (Успенском), который строением велик и внутри иконостасом и прочею утварию благолепно украшен и светел»<sup>1</sup> — рис. 1. Но если Успенский собор оставляет глубокое впечатление благолепием иконописи во всей ее полноте и совокупности во всяком посетителе, то



Рис. 1.  
Тульский Успенский кафедральный собор

для ученого исследователя эта иконопись представляется особенно замечательной именно по своему содержанию и размещению настенных изображений. Заполняя все пространство поверхности стен, столбов, сводов и куполов, она представляет в прекрасных образах и лицах всю перспективу тысячелетий жизни Царства Божия на земле.

Размещение фресковых изображений, в основных чертах своего плана, имеет, конечно, большое сходство с известными росписями древних храмов, Владимирских, Московских, Ростовских, Ярославских, Вологодских и др. Таковы, например, древние фресковые стенописи в церкви Св. Иоанна Предтечи, что в Рошенье — в Вологде, и особенно — в церкви Св. Прор[ока] Илии в Ярославле и др.<sup>2</sup> Но тульские фрески непосредственно примыкают к ярославским подлинникам. И это потому, что, по выражению летописной надписи на северной двери собора, «трудившиеся о Бозе иконописцы были града Ярославля посадские люди стеннаго писания», именно: «Афанасий Андреев и Иван Андреев Шустовы, Михаил Алексеев Сопляков, Федор Родионов Потатуев, Дмитрий Семенов и Косьма Семенов Иконниковы, Иван Стефанов Сарафанков, Андрей Карпов Сапожников, Андрей Осипов Сапожников, Ефим Михайлов Сопляков, Василий Васильев Курецков, Иустин Никифоров Кружевников, Стефан Григорьев Завязошников, Иван Иванов и Василий Иванов Сафонниковы, Федор Петров Масалаев, Федор Андреев Мясников, Даниил Петров Масалаев, Федор Андреев Мясников, Даниил Петров Дьячков, Егор Семенов Коптелов, Андрей Семенов Иконников, Михаил Демидов Попов, Николай Гребенщиков, Иван Истомирин, Григорий Резчиков, Стефан Ворохобин, а подводил левкасом настенное писание Алексей Иванов Щекин». Находясь в такой зависимости от ярославских подлинников, фрески Тульского Успенского собора имеют, однако, свою весьма замечательную особенность и в составе изображений, и в стиле писания. Как таковые, они служат и развитием фрескового дела и дополнением цикла изображений, принятых уже в древних храмах и, в частности, в ярославских. Выдающуюся особенность такого рода фресок представляют четыре более или менее обширные картины, составляющие целый ряд, или ярус (или пояс), и расположенные на западной стене храма, во всю ее длину, с изображениями, которые стоят в непосредственной связи с текстом Ветхозаветной канонической книги Песнь Песней Соломона. Как все фрески Тульского Успенского собора, так, в частности, и относящиеся к содержанию Песни Песней, находясь в сродстве по внутреннему характеру с ярославскими и ростовскими, однако, имеют и свое отличие от них, что и составляет интерес их изучения. Тульские фрески, прежде всего, представляют особенность в стиле, хотя она касается, главным образом, декоративной стороны (костюмы, палаты, ландшафты) — дух и вкус эстетический XVIII-го века сказался на

этот раз весьма определенно и во фресковой росписи (обыкновенно традиционной), особенно в костюмах (узкий лиф платья). Но главное отличие тульских фресок Песни Песней от ярославских составляет сложность их состава и полнота содержания, ее обуславливающая: эти фрески воспроизводят все содержание книги Песнь Песней и дают свое особенное толкование ее основной идеи.

## I

Чтобы уяснить и точнее определить, какого рода понимание книги Песнь Песней выражено в лицевых фресках, а вместе показать и значение этого понимания в нашей отечественной науке, необходимо, хотя кратко, припомнить существовавшие и главные взгляды на основную идею оной<sup>3</sup>.

1. Следы древнейшего понимания книги Песнь Песней усматриваются в неканонических учительных книгах Ветхого Завета. Здесь в образе невесты представляется Божественная Премудрость, а образ жениха принадлежит юному Соломону, стремящемуся к мудрости и всеми силами своей души любившему ее более всего. Это узкое, по своему взгляду, понимание полнее развито было в древней иудейской синагоге и представлено было в несколько ином виде.

2. По толкованию древней иудейской синагоги, представителем которой является знаменитый раввин Акиба (II-го века), в «святейшей» книге Песнь Песней под образом жениха иносказательно изображается Иегова [1; 384], возлюбленный Бог Израиля, а под образом невесты Его народ — Израиль, который Иегова возлюбил более всех народов на земле. При таком понимании, вся книга Песнь Песней является отражением истории Израиля, в перспективе всех ее веков, и неизбежно носит характер национальной гордости.

3. Первый и важнейший опыт перенесения толкования, которого держалась синагога, на христианскую почву представляет знаменитый Ориген [2; 384], толкование которого послужило для последующего времени источником или основой. Характер таинственного объяснения Песни Песней самого Оригена нравственно-психологический, потому что, хотя он и называет жениха Христом, а невесту Церковью, но, в частнейшем объяснении все значение Песни песней сводит на отношение Бога или Божественной любви к отдельной человеческой душе. Мнения Оригена держались последующие толкователи как православно-восточной, так и римско-католической церкви.

4. По Лютеру [3; 384], невеста Песни Песней олицетворяет еврейское общество, а тот внешний вид, в котором оно представлено, изображает отдельный момент истории этого общества, именно — его цветущее состояние при Соломоне, когда Песнь Песней была написана. Целью написания было прославление Иеговы как виновника народного благоденствия.

5. В новейшее время на Западе появилось очень много так называемых гипотез библейской критики, более или менее достойных внимания. Такова, между прочим, «гипотеза фрагментов», по которой Песнь Песней состоит из многих отрывков разного рода песней, имеющих один эротический характер, но относящихся к разным временам, воспевающих разных лиц и особой среды, то царя, то пастуха, то благородную женщину, то простую поселянку.

6. «Гипотеза фрагментов» сменилась «гипотезой драмы», по которой Песнь Песней драматически изображает любовь пастушки Суламитянки и ее жениха-пастуха, соперником которому является сам царь Соломон.

7. Наконец, видоизменяя характер понимания Песни Песней как драмы, западная наука, в лице профессора Фр[идриха] Делича [4; 384], полагает, что идея Песни Песней есть идея брака. В ней всюду видно стремление двух возлюбленных к единению духовно-телесному, составляющему сущность брака,— стремление личности к личности. Но так как брак есть таинство, то и Песнь Песней имеет свой таинственный смысл: и если, по Апостолу [5; 384], таинство брака изображает отношение Христа к Церкви, то в Ветхом Завете оно заменялось отношением Иеговы к еврейскому народу.

## II

Русская библейская наука в своих воззрениях на книгу Песнь Песней держалась мнения отцов восточной церкви: св. Григория Нисского [6; 384] и др., что совершенно определенно высказано в сочинении известного архиепископа Феофана Прокоповича [7; 385] о книге Песнь Песней<sup>4</sup>. Но в недавнее время профессор Киевской духовной академии А. А. Олесницкий в своем капитальном исследовании о книге Песнь Песней представил вниманию толкователей новую гипотезу, добытую им на Востоке. Заинтересованный в высшей степени загадкой Песни Песней и в то же время признавая несостоятельность всех дотоле существовавших взглядов на предмет ее содержания, наконец, не находя возможности прийти к какому-либо решению ее на основах западной науки, проф. Олесницкий решился обратиться за помощью к науке восточной, к восточному миросо-

зерцанию и восточному искусству разрешения загадок. И вот, находясь в 1874 году в Палестине, он нашел одного еврея (по слухам, прозелита [пришельца, принявшего новую веру] из персов), прибывшего в то время в Иерусалим из Персии, где он «долгое время был сказочником в тегеранских кофейнях и, наконец, превратился в знахаря». Тем не менее, о нем распространена была слава как о необыкновенном мудреце: его почитали как пророка. Это был Самуил Тайяр. К нему-то самолично и обратился проф. Олесницкий за решением вопроса о предмете содержания Песни Песней. Тайяр сначала засыпал его выдержками из мидраша (раввинское толкование Песни Песней), но профессор требовал от Тайяра его собственного мнения, которое тот, наконец, и высказал, но в кратких намеках, отрывочных выражениях. Профессору Олесницкому пришлось их приводить в порядок и развивать, причем о многом едва можно было догадываться, так что, по выражению проф. Олесницкого, ему приходилось восстанавливать [восстанавливать] слова тайяра, как бы слова наполовину поврежденной рукописи. Этот взгляд Тайяра, составленный по соображениям проф. Олесницкого и оснащенный его домыслами, в своих существенных чертах таков:

Писатель Песни Песней имел в виду изобразить некую хорошо ему известную идеально прекрасную местность, богатую и цветущую, покрытую горами, холмами и долинами, лесами, садами и виноградниками, орошаемую источниками,— страну, политически зрелую и обезопасенную: писатель имел в виду изобразить именно Палестину и назвал ее невестой. Но если невеста Песни Песней принадлежит видимой природе или, по крайней мере, открывается в явлениях видимой природы, то жених Песни Песней также принадлежит природе видимой; жених — это солнце, именно палестинское солнце. Таким образом, стремление невесты Песни Песней, или земной природы Палестины, прежде всего обращено к видимому источнику жизни на небе, и именно к палестинскому солнцу, приносящему с собой свойственное Востоку сладостное ощущение бытия и негу. Но так как невеста Песни Песней есть не только палестинская природа — земля и воздух, флора и фауна, но и населяющий ее палестинский народ, представляющий венец природы по преимуществу, то и другая, противостоящая ей, олицетворяемая в Песни Песней, благодетельная сила есть не одна только стихийная сила света и тепла — видимое солнце, но и сила политическая, которую библейский писатель олицетворял в образе солнца и представителем которой был царь Соломон; а потому солнце-жених называется Соломоном, а невеста-Палестина носит название его невесты — Суламиты. Наконец, изображением стихийной силы, хотя бы даже и такой, как солнце, и изображением царя, хотя бы даже и такого, как Соломон, указывались еще не все благодетельные силы земли обетованной.

Как свет солнца, так могущество и мудрость Соломона стоят в существенной зависимости от Иеговы, а потому идеальный образ жениха можно перенести и на Иегову и на Мессию, как наисовершеннейшего видимого царя, воплотившего в Себе Божественную силу.

Изложив такой взгляд на книгу Песнь Песней «человека современной восточной науки», проф. Олесницкий допускает, что в нем есть нечто фантастическое; впрочем, окончательный приговор предоставляет сделать другим. Такой окончательный приговор над мнением «восточного мудреца», конечно, может сделать только подобный же «мудрец» или, что еще лучше, европейский ученый, основательно знакомый не только с еврейским языком и его литературой, но и другими литературами Востока. Трудно найти такого человека; но такой человек нашелся. Когда исследование проф. Олесницкого было представлено вниманию г. обер-прокурора Св. Синода [8; 385], Константина Петровича Победоносцева, то он передал книгу г. Олесницкого на просмотр известному ориенталисту, профессору С.-Петербургского университета К. А. Коссовичу. Незабвенный Казань Андреевич, прочитав книгу, изложил свой отзыв о ней в письме к Константину Петровичу от 4 декабря 1882 г. в таких словах: «Приношу Вашему Высокопревосходительству мою сердечную благодарность за присылку мне очень интересной книги проф. Олесницкого о Песни Песней. Сочинение это как историческое изложение толкований священного памятника в разные эпохи очень примечательно и может принести несомненную пользу всякому занимающемуся им; но объяснение книги Песнь Песней, сделанное почтенному профессору иерусалимским евреем-прозелитом, более чем странно. Как ни старается проф. Олесницкий обставить это объяснение убедительными, по его мнению, доводами и ссылками на обычаи восточной поэзии, решительно в этом отношении он, как и сам опасается этого в конце своей книги, «напрасно трудился», ибо 1) ни одна восточная поэзия, в том числе и персидская, не представляет ни одного памятника, в котором выражение, например, «девушка прекрасная, как роза», значило бы: «роза прекрасная, как девушка», или «слон велик, как гора» — «гора велика, как слон», и т. п.; 2) подобное толкование поэтических сравнений противно самой их природе. На основании такого странного объяснения поэтических метафор проф. Олесницкий доходит до убеждения, что каждый член Суламиты (невесты) и ее возлюбленного изображает не что иное, как то или другое из явлений палестинской природы; в конце же концов, что сама Суламита у священного поэта не что иное, как Палестина. А Соломон не что иное, как солнце. К подобным заключениям и старается проф. Олесницкий вести своих читателей, сам увлекшись толкованиями ловкого иерусалимского пройдохи,— с большим искусством весьма заманчиво». Этот отзыв проф. Коссовича был сообщен

г. обер-прокурором ректору Киевской духовной академии, епископу Михаилу, при письме от 5 декабря 1882 г. с таким замечанием: «Книгу Олесницкого, весьма любопытную, я послал прочесть почтенному Коссовичу. Отзыв его, может быть, несколько заинтересует вас». Преосвященный Михаил, глубоко заинтересованный отзывом Коссовича относительно мнения Тайяра о Песни Песней, в свою очередь передал мне этот отзыв в подлинном письме проф. Коссовича<sup>5</sup>. По тщательном рассмотрении гипотезы Тайяра и подставных к ней объяснений проф. Олесницкого мне нужно было представить преосвященному Михаилу свой обстоятельный и беспристрастный отзыв о научном значении оной,— именно беспристрастный, потому что, как известно, проф. Коссович сам лично также трудился над переводом и объяснением книги Песнь Песней и, следовательно, мог навлекать подозрение в пристрастии при оценке чужого труда<sup>6</sup>. По изучении дела необходимо было вполне согласиться с отзывом Коссовича о мнении Тайяра, но невозможно было согласиться с Коссовичем в том, будто А. А. Олесницкий, излагающий и объясняющий взгляд Тайяра на книгу Песнь Песней, сам был убежден в истинности этого взгляда; такого убеждения навязать проф. Олесницкому нельзя. Но, соглашаясь с проф. Коссовичем в существе дела, я неизбежно пришел к трудной задаче — определить, какого же рода воззрение на предмет Песни Песней наиболее соответствует характеру библейского Откровения и основным требованиям православной библейской науки. Составлять какую-либо новую гипотезу в ответ на этот вопрос мне представлялось нецелесообразным, так как научные принципы западной библейской критики при истолковании предмета Песни Песней явно обнаружили свою неустойчивость. Но вот, по счастью, к решению предлежавшей мне задачи я неожиданно пришел совсем иным путем — путем археологических разысканий в области церковной иконографии, а именно через изучение фресковых изображений на западной стене Тульского Успенского собора.

### III

Изучение тульских фресок выяснило идею книги Песнь Песней, по моему мнению, достаточно отвечающую не только характеру православной библейской науки, но и многим запросам западной библейской критики. Вот как представляется и раскрывается эта идея постепенно в картинах фресковой стенописи.

Рис. 2 и 3. Слева палата; в ней на высоком троне царь, юный Соломон; в правой руке его скипетр; в левой открытая книга с текстом Песни Песней; пред царем группа слушателей с первосвященником впереди. Это —

представители еврейского народа. Вне палаты, под открытым небом, но под тенью ветвистого и многоплодного дерева — яблони (точнее апельсинного дерева), восседает царственная Дева-невеста; за ней, вдали, город. Близ нее, с правой стороны, Возлюбленный-Искупитель; в Его руках два цветка, которые Он подносит Деве-царевне, объятай чувством любви и погруженной в сосредоточенное раздумье. За Возлюбленным стоят первосвященник и священник с белым агнцем на руках (рис. 3). Вся картина иллюстрирует, во-первых, слова Девы-царевны: «Черна есмь аз и добра, дщери Иерусалимския, якоже селения Кидарска»...; во-вторых, слова жениха-Искупителя: «Аз цвет полный и крин удольный»... и, в-третьих, обращение невесты: «Яко яблонь посреде древес лесных, тако брат мой посреде сынов: под сень его восхотех и седох и плод Его сладок в гортани моем»... (гл. 1,4; 2,1 и 3). Итак, царственная Дева-невеста — это Ветхозаветная Церковь, стремящаяся к своему Искупителю, ищущая Его с любовью; а ее Возлюбленный-жених есть Искупитель Христос, открывающийся ей, прежде всего, как совершенный образ чистоты и подающий ей благодать очищения в законе и жертвах и чрез то выражающий к ней Свою взаимную любовь.

Рис. 4. Палата, отчасти открытая, с видами на поле и на город; посредине царское ложе с резными вызолоченными столбами; на них червлёный балдахин. На ложе, на высокой голубой подушке, полувозлежит царственная дева в настроении молитвенного размышления: ее правая рука на груди, левая простерта вверх, с открытой дланью. Над ложем сверху, в облаках Христос, полувозлежащий; Его правая рука обращена вверх, указывает на небо; левая приложена к сердцу; правый бок обнаженный, с язвой от копья. Все изображение соответствует словам Девы-невесты: «На ложи моем в ночех исках Его же возлюби душа моя, исках Его и не послуша мене»... (гл. 3: 1). В связи с предыдущим изображением здесь образно выражена мысль о том, как усердно было искание Возлюбленного-Искупителя благоговейными людьми даже и при упадке благочестия в народе; особенно во времена нечестивых царей, как бы в течение томительных ночей исторической жизни Израиля. Так, великий пророк Исаяя сквозь мрак ночи современной ему порочной жизни народов созерцал будущее явление света, которому надлежало озарить мир от Сиона (Ис. гл. 2: 2—3; 26: 9—10; 60: 1—14 и сл.; 62: 1—5).

Рис. 5. Берег моря; направо белеют обнаженные скалы, пред ними стоит город, слева лес, впереди пальма, близ нее белый олень, стремящийся к морю. Это образ праведника, стремящегося к Богу и при этом только долгоденствующего, как пальма (Пс. 41: 1; 91: 13—14). В середине ландшафта восседает под открытым небом царственная Дева-невеста; ее правая рука с открытой дланью, левая придерживает книгу, наполовину



Рис. 2.  
Фрески Тульского Успенского собора



Рис. 3.  
Фрески Тульского Успенского собора

раскрытую и положенную на колени. С правой стороны от нее Возлюбленный-Искупитель с крестом, указывающий на небо, где в облаках Св. Дух, изливающий лучи света на главу Девы. Пред ними расстилается виноградник с созревшими плодами. Изображение соответствует словам Девы-невесты: «Да снидет брат мой в вертоград Свой, да яст плод овощей Своих»,— и ответным словам Возлюбленного: «Внидох в вертоград Мой, сестра Моя, невеста» и пр. (гл. 5:1—2). Так выражается основная мысль уже о явлении Искупителя в среде спасаемой, но еще не спасенной Им Ветхозаветной Церкви: она еще томится жаждой и стремится к живой воде, как олень к источнику. И вот, искупитель близ нее и указывает ей на возрождающую благодать Св. Духа.

Рис. 6. Налево храм с портиком; внутри храма на небольшом возвышении стоит ветхозаветный первосвященник в полном облачении с скрижалями в руках, на которые он энергично указывает находящимся пред ним слушателям. Между слушателями присутствует и Дева-царевна. Но внезапно она обращает свой слух в другую сторону, потому что ее Возлюбленный-Искупитель, находясь в преддверии храма, подает ей руку сквозь узкое отверстие и касается перстами ее плеча. Это соответствует словам Девы: «Глас брата моего ударяет в двери, отверзи Ми сестро Моя, ближняя Моя» (гл. 5: 2 а). Вне храма простираются долины, высятся холмы и скалы, а на их склонах зеленеют леса и белеют крепости. И вот из-за леса вместе со своими подругами выходит Дева-невеста. Она ищет своего Возлюбленного, но не находит его здесь. Наконец, она появляется вдали и также в сопровождении подруг, останавливается, обращает взор свой к небу и здесь в облаках видит Искупителя. Он наклонился к земле, обратил свой взор к Деве-невесте с ее подругами; в левой руке Его книга, открытая на словах пророчества Иоиля: «Излию от Духа Моего на всякую плоть, и прорекут сынове ваши и дщери ваши» (Иоиль гл. 2:28). Из ребер Искупителя истекает струя крови, падает на книгу, а отсюда вместе со Св. Духом нисходит прямо на грудь Девы-невесты (рис. 7). Все изображение соответствует словам Девы: «Отверзох аз брату моему: брат мой преиде; душа моя изыде в слово Его: взысках Его и не обретох Его, звах Его, и не послуша мене» (Иоиль гл. 5—6); во-вторых, словам подруг невесты: «Камо отъиде брат твой, добрая в женах, камо уклонися брат твой; и взыщем Его с тобою» (ст. 17); наконец, словам Девы-невесты: «Заклях вы, Дщери Иерусалимския, в силах и крепостех сельных: аще обрящете брата моего, возвестите ему: яко уязвлена любовию аз есмь» (ст. 8). Таким образом, вся картина выражает мысль ту, что хотя ожидаемый Церковью Ветхого Завета Искупитель уже и пришел, но Церковь, еще послушная настойчивому совету вождя своего первосвященника, все еще остается под кровом ветхозаветного храма, как внезапно Спаситель подает ей



Рис. 4.  
Фрески Тульского Успенского собора



Рис. 5.  
Фрески Тульского Успенского собора

Свою руку, с некоторым усилием привлекает ее к Себе и вводит ее в общение с Собой посредством Своей Пречистой крови и Св. Духа, т. е. вводит в новый завет бесконечной любви. Следовательно, картина по своей мысли соответствует существенно важным словам текста Песни Песней, именно — обращению Девы-царевны к Возлюбленному: «Обретши тя вне, целую тя, и ктому не унижают мене... Положи мя яко печать на сердца своем, яко печать на мышце твоей: зане крепка яко смерть любви, жестока яко ад ревность: крила ея — крила огня, углие огненно пламы ея. Вода многа не может угасити любве, и реки не потопят ея» (гл. 8:1, 6—7).

Эту-то именно взаимную вечную любовь Искупителя и Ветхозаветной Церкви пророчески воспевают Песнь Песней под символическим образом отношений жениха-Возлюбленного, именно царя Соломона, к невесте-Возлюбленной его, совершеннейшей Деве, именно Суламите, а вместе предызображает и любовь Христа и Новозаветной Его Церкви.

Итак, по толкованию фресковых лицевых изображений, находящихся в Тульском Успенском соборе, Песнь Песней Соломона воспевают не отношение Божественной Премудрости к царю Соломону, на что отчасти указывает известная под его именем книга Премудрости, не народа израильского к Иегове, как учил раввин Акиба, не души христианина ко Христу, как проповедовал Ориген и другие христианские древние толкователи Песни Песней, не благополучного государства Соломона к нему — царю или к Иегове как народному благодетелю, как соображал Лютер, не отношение жены к мужу, состоящих в благословенном браке, как думает проф. Делич, и, наконец, не отношение Палестины к своему солнцу или еврейского народа к Мессии как всемогущему царю мира, как мудрствует Тайяр, нет и нет:

Песнь Песней пророчески воспевают глубокую любовь Ветхозаветной Церкви к обетованному ей искупителю от греха, к Мессии, Которого она знала, но не видала, а потому любила и искала, символически изображает пламенное стремление Ветхозаветной Церкви к новому завету вечной любви, — *к общению ее в плоти и крови с Иисусом Христом.*

Такое определение идеи книги Песнь Песней совершенно точно соответствует как духу и характеру Божественного Откровения вообще, так и самому существу Ветхого и особенно Нового Завета. И только при этой идее возможно было поместить книгу Песнь Песней в состав канонических книг Ветхого Завета, иначе она здесь совершенно неуместна.



Рис. 6.  
Фрески Тульского Успенского собора



Рис. 7.  
Фрески Тульского Успенского собора

Предметом содержания Песни Песней служит превосходное изображение взаимной любви Бога-Искупителя и человека, лежащей в основании Ветхого и Нового Заветов, под образом брачного союза жениха и невесты, проникнутых взаимной пламенной, духовной и телесной, но чистой и совершенной любовью.

Такое изображение такого предмета строго сообразно с характером Божественного Откровения. Если в основании завета Бога с человеком, до и после его падения, была совершеннейшая любовь, то для выражения этой любви и для изображения ее и не могло быть лучшего образа, как образ любви жениха и невесты, ибо эта любовь, по закону природы, сильнее, нежели любовь к отцу и матери (Бытие 2: 23—24. Ефес. 5: 35). Вот почему Господь, желая определить Свои отношения к Своей Ветхозаветной Церкви, Себя называл мужем, а Церковь Своей женой, то любимой, то отринутой, то снова воссоединенной. Посему и новый завет, новый союз Христа с Церковью, предызображался тем удобнее как брак жениха с невестой. Так:

Давид в псалме 44-м изображает царя, прекраснейшего из сынов человеческих, который в то же время Бог и помазанник. Он вступает в брак с царевной иноземной, т. е. с Церковью, для которой Он есть и жених и Господь (Пс. 44: 2—3, 7—12).

Пророк Исайя изображает помазанника Божия, Который, обращаясь к Сиону и возвещая ему вечный завет, приветствует его вечной радостью, причем сравнивает Себя с женихом, а Сион с невестой (Ис. 61: 7—8, 10). Затем, представляя новые отношения Господа к новой Церкви, Пророк говорит: «И будет якоже радуется жених о невесте, так возрадуется Господь о тебе» (Ис. 62: 1, 5).

Иоанн Предтеча, когда его ученики заявили ему, что Христос стал приобретать Себе многих последователей — членов Своей Церкви, сказал: «Не я Христос, но я послан пред Ним. Имеющий невесту есть жених; а друг жениха, стоящий и внимающий ему, радостию радуется, слыша голос жениха. Сия-то радость моя исполнилась» (Иоан. 3: 28—29).

Сам Спаситель, присутствуя на вечери в доме Матфея-мытаря, назвал Себя женихом, когда, отвечая ученикам Иоанна Предтечи на их запрос, напомнил им слова их учителя и сказал: «Могут ли печалиться сыны чертога брачного, пока с ними жених? Но придут дни, когда отнимется у них жених, и тогда будут поститься» (Матф. 9: 14—15). Посему и

Апостол Павел в своем послании к Ефесянам учит о союзе Христа с Церковью под образом брачного союза мужа и жены, говоря: «Муж есть глава жены, как и Христос глава Церкви, и Он же Спаситель тела... Мужья, лю-



1. Гравюра из Библии Пискалора

бите своих жен, как и Христос возлюбил Церковь и предал Себя за нее» (Еф. 5: 2—3, 25; Ср. 31—32). Наконец,

Иоанн, евангелист последних судеб мира и Церкви, в своем Апокалипсисе открывает, когда Господь совершит Свой последний суд над миром и воссядет на престол славы, как царь-Вседержитель, то «настанет брак Агнца с его женой» и на его брачной вечере будут присутствовать «облеченные в виссон чистый и светлый», т.е. Святые, как «званные на брачную вечерю Агнца» (Апок. 19: 2, 6—9).

Итак,

Царь-псалмопевец Давид, мудрейший из царей Соломон, пророк и ветхозаветный евангелист Исайя, Иоанн Предтеча, Христос Спаситель, апостол Павел и новозаветный пророк-евангелист Иоанн — вот величайшие авторитеты Божественного Откровения: и все они изображают сущность союза Бога и человека в Ветхом Завете и союз Христа-Искупителя с Его Церковью в Новом Завете то под образом союза мужа и жены, то под образом жениха и невесты. Иного более точного изображения и быть не может: ибо союз Христа с Церковью есть взаимное и существенное общение с Ним Церкви *не только в духе, но и в Его плоти и крови.*

С одной стороны, Спаситель Сам говорит: «Ядущий Мою плоть и пьющий Мою Кровь пребывает во Мне, и Я в нем» (Иоан. 6: 56); а с другой — апостол Павел говорит: «Освещающий (Христос, Сын Божий) и освещаемые, все — от Единого; поэтому Он не стыдится называть их братьями... И еще: вот, Я и дети, которых дал Мне Бог. А как дети причастны плоти и крови, то и Он приискренне воспринял оныя»... (Ис. 8: 17—18. Евр. 2: 11—14. Ефес. 5: 25, 28—30).

Так определенная идея книги Песнь Песней устраняет весьма многие недоумения и затруднения, выставляемые на вид библейской западной критикой, при последовательном толковании всего текста этой превосходной поэтической и вместе глубоко таинственной книги Ветхого Завета. А именно такому определению идеи книги Песнь Песней по фрескам соответствует и символика их, т. е. размещение их всех именно на западной стене храма.

## VI

Церковное учение о символическом значении храма и его сторон или частей издревле и доднесь незыблемое и совершенно определено. Еще в «Постановлениях Апостольских» (кн. II, гл. 57), при изложении Чина литургии, между прочим, говорится: «Ты же Епископ... когда соберешь Церковь Божию, то, как бы кормчий великаго корабля, приказывай составлять собрание с полным знанием дела... И во-первых, самое здание должно быть продолговато, обращено на восток»... Это указание тем более важно, что далее в том же Чине литургии ему дается даже глубокое символическое значение, именно: «Все вместе, встав и обратившись к востоку, по выходе оглашенных и кающихся, пусть молятся Богу, возшедшему на небо небесе на востоки» (Пс. 67: 34),— в воспоминание также о древнем жительстве в раю, находящемся на востоке, откуда первый человек был изгнан за нарушение заповеди по наветам змия<sup>7</sup>. Блаженный Симеон, архиепископ Фессалоникийский, в своем учении о храме, между прочим (в гл. 46-й), говорит: «Иерарх, намеревающийся священнодействовать, нисходит от престола, которому предстоит, на средину храма и этим означает нисхождение к нам Сына Божия. Одеваясь священными одеждами, он знаменует всесвятое Его воплощение; нисходя до врат храма к западу — Его явление и жизнь на земле, смерть и нисшествие во ад. Ибо это означает выходить к западу и нисходить до врат»,— подтверждает блаж. Симеон. Тот же церковный учитель (в гл. 78-й) еще определеннее говорит: «Алтарь, где находится святое святых, образует небо и то, что превыше небес, а собственно храм и притвор означают землю и все, что на земле. Когда архиерей выходит к западным вратам облачатся, тогда образует воплотившагося Господа, нисшедшаго (с неба)

на землю и даже до крайней глубины земли — до ада, низложившего князя тьмы и избавившего души, содержимыя там от века. А потому и первый вход означает нисшествие Господа на землю, Его смерть и вознесение» (на небо). Так, храм — это мир, алтарь — высшее небо; средняя часть храма — земля; западная стена — нижняя область земли, даже ад. И это символическое учение о храме становится в неразрывную связь с символическими богослужебными действиями епископа и потому получает непоколебимую устойчивость.

При этом символическом учении Церкви о храме совершенно понятно и отношение фресковых изображений предмета Песни Песней именно в западной стене Тульского Успенского собора. Запад — страна мрака, область скорби, место томления, вздыхания, надежды. И вот почему на западную сторону переносится и на западной стене храма помещается изображение Ветхозаветной Церкви, любящей своего искупителя, но еще скорбящей о Нем, ищущей Его, но еще не обретающей, встретившей Его, но нерешительно последовавшей за Ним; а вместе и изображение Искупителя, любящего Свою Церковь, говорящего ей о Себе, но еще страждущего за нее. Здесь образы жениха — Христа и невесты — Ветхозаветной Церкви совершенно соответствуют основной идее Ветхого Завета: Церковь и ее Искупитель взаимно стремятся друг к другу, взаимно любят друг друга, взаимно страдают в самой любви своей, но еще не вступили в сам союз любви, светлый, блаженный и вечный. Этот союз еще остается предметом надежды для Церкви и делом будущего для Христа: Искупитель уже открылся своей церкви, во всей полноте Своей любви, но еще не принят ею во всей полноте ее любви. Такова идея священных образов высоко поэтической Песни Песней, прекрасно переданная в превосходных фресках Тульского Успенского собора.

Так открыта только одна страница величественной хартии стеновых росписей православного храма; но не очевидно ли, как величествен православный храм по своему символическому значению, как глубока его стенная иконопись по своим идеям? Беспределен он, как беспределен мир Божий; глубока он по своей идее, как глубока разум Божий; художественна он, как художественны картины исторических тысячелетий жизни Церкви Божьей.

## VII

Глубине символического значения и священному достоинству предмета вполне соответствует художественный характер самого иконописания фресок.

Образ жениха — Иисуса Христа, при всякой его обстановке и во всяком виде в картинах фресок, неизменно величественный, Божественно-спокой-

ный и свято-благостный, а в отношении к невесте без всякой хотя бы и самой слабой тени страстного порыва. Представляя собой по преимуществу Искупителя-Страдальца, Христос с крестом, благословляющей десницей, с отверстой и кровоточащей язвой прободенного ребра постоянно сохраняет одно настроение, и оно преимущественно сказывается в обращении и Его Самого и Его невесты к Нему.

Образ невесты также глубоко выразителен и совершенно соответствует не только понятию о ней как Церкви Божьей, но и всему смыслу отношений ее к жениху. В изображении этих ее отношений к жениху твердо выдержана та характерная мысль, что Возлюбленный невесты есть не только ее жених, но и Господь ее, которому она должна *поклониться* — мысль, ясно и строго определенная в псалме 44-м, который, как пророческий (типологический), составляет прототип Песни Песней. Невеста-Дева представлена в царском одеянии, с короной на голове.

Внимание невесты постоянно занято ее Возлюбленным; лицо ее обращено к нему, но взоры их никогда не встречаются. Господствующие черты внутреннего настроения Невесты — это стремление к возвышенному, молитвенное размышление, умиление и тихая благодатная радость. При безусловной скромности, господствующей во всем — во взорах, жестах, наклоне стана, — чувство любви остается постоянно сильным и совершенно свято чистым. Строжайшая выдержанность этой черты явно сказалась в самой внешней декоративной обстановке: столь обычных и для изобразительного искусства возможных принадлежностей роскоши или нескромных обнажений и очертаний стана решительно нет никаких. Живая и рельефная фигура Невесты, однако, выдерживает во всех своих чертах идеальный характер символа, во имя которого с превосходным умением сглажены черты бытовой житейской реальности.

Легко оценить достоинство характера православной иконографии фресок Тульского Успенского собора, если их сравнить с произведениями западноевропейской живописи, с которыми они имеют сходство и по идее и по художественной композиции: говоря точнее, они служат источником и оригиналом фресок тульских. Итак, какое отношение эти фрески имеют к миниатюрам, мозаикам и гравюрам европейского искусства?

М и н и а т ю р ы. Известно, что русские книжные люди через Польшу и Литву очень рано познакомились с изданиями латинской библии Vulgata, а следовательно, и ее миниатюрами. Так, в «Библиотеке русской старины графа Фед. Андр. Толстого», между прочим, имелась рукопись XVI века (in folio, на бумаге), содержащая перевод книг Иова, Притчей Соломоновых, Екклезиаста, Песни Песней, Иисуса Сирахова и Премудростей Соломоновых. Сей перевод сделан по Вульгате [9; 385] в 1568 году Василием Жуговичем «в великом месте Ярославском», в Польше, что видно из

предисловий и послесловий самого переводчика, находящихся при каждой из сих книг<sup>8</sup>. А отсюда следует, что были известны издания Библии-Вульгаты и с миниатюрами, выходившие неоднократно в XVI столетии. Но здесь встречается или крайняя бедность состава композиции рисунка и малосодержательное его выражение или непристойная страстность при высокой степени выразительности. Так, *Textus Bibliae* 1526 года содержит следующую миниатюру в Песни Песней<sup>9</sup>. Дом царя Соломона; в нем царь на троне, на его голове зубчатая (муральная) корона, в правой руке скипетр, левая с жестом (указательный палец простерт вперед). Пред троном на коленях молодая женщина с открытыми руками вперед; на ней простое платье, но с открытым лифом. По сторонам главного изображения, в нишах столбов, две фигуры в чувстве умиления созерцают царя и его невесту: вправо муж, его правая рука на груди, в левой свиток; влево жена, ее правая рука также на груди, в левой нечто вроде факела без пламени (?). Одежда обоих длинная, замкнутая, головы покрыты. Если здесь, при малосодержательности еще достаточно скромности, то — *Biblia* 1590 года представляет в своей миниатюре нечто совершенно иное<sup>10</sup>. Здесь — справа царь Соломон на троне в пышной одежде, на голове его зубчатый венец, в нимбе, лицо отражает восторженно-страстный порыв, обращено к предмету страсти — невесте: уста царя-жениха широко открыты для громкого воззвания; длань [ладонь] правой руки открыта и простерта вперед, левая на груди. Налево от царя фигура женщины, совершенно обнаженной до чресл [до поясницы] и с открытой правой ногой, ее лицо отвращено вправо от Соломона (по чувству стыдливости?), на голове покров в виде зубчатого кокошника, и на нем веночек с тремя звездочками; в правой руке факел, в левой открытая книга. За фигурой женщины — лес и две лани. Вообще во всей картине этой миниатюры преобладает выражение не только страсти, но и несдержанного сладострастия; а выражение оной имеет не только характер театральной сценичности, но и зазорной циничности...

Тем не менее, понимание смысла книги Песнь Песней в этих изданиях Вульгаты, а следовательно, и миниатюрах дается правильное, что жених — Христос, а невеста — Его Церковь. Так, в Библии 1590 года прямо говорится (в предисловии к V главе): *Nos canticum totum est mysticum Christi erga Sponsam suam Ecclesiam, ac rursum, Sponsa erga Christum, in comprehensibus amoris plenissimum*<sup>11</sup>.

Из сопоставления представленных образчиков библейской католической миниатюры XVI века с православной церковной фреской, при единстве предмета и толковании его основной идеи очевидно и существенное различие характера той и другой, или прямо превосходство одной над другой: православная иконография фресок строго верна тексту священной книги и

характеру церковного понимания его основной идеи: здесь над духом святости не преобладает художественный вкус миниатюриста и характер данного символа не искажается фантазией живописца. Иначе говоря, православная иконография, проникнутая стихией строгой византийской миниатюры, видоизменяясь по векам, если не всегда удерживает достоинство художественных форм, то все же постоянно стремится сообщить идеальное воззрение на священные предметы библии и охранить их святость в их изображениях.

М о з а и к и. Несравненно ближе стоят тульские фрески Песни Песней к иконографии мозаик древних римских базилик [10; 385]<sup>12</sup>. Таковы —

1. Базилика Св. Марии Великой, построенная папой Сикстом III [11; 385] в 432 году<sup>13</sup>. В абсиде [12; 385] этой базилики Христос изображен сидящим на престоле двуместном; Он в крестчатом нимбе, правой рукой возлагает венец на главу Пр. Девы-невесты, сидящей с Ним одесную, но в полуобороте, с поднятыми руками, с открытыми дланями и обращенными к Нему молитвенно. В левой руке Христа открытая книга, а в ней слова:

Veni electa mea  
Et ponam te thronum meum.

Престол в круглом небе, усеянном звездами; внизу между звездами, слева от зрителя, луна, справа солнце. Под престолом, по краю неба, подпись: *Maria. Virgo. assumpta de thero thalamum. in quo rex. regum. stellato sedet solio. exaltata. est sancta. dei genitrix. super choros angelorum ad celestia regna.*

2. Базилика Св. Марии за Тибром, построенная папой Иннокентием II в 1135 году<sup>14</sup>. Здесь в абсиде (*abside ed arco*) изображен Христос, десницей обнимающий Невесту; у Христа открытая книга, в ней слова:

Veni electa mea  
Et ponam in te thronum meum.

У невесты:

Leva Ejus sub capite meo  
Et dextera illius amplexabitur me (Песнь Песней, II, 6).

Очевидно, в этих мозаиках идея книги Песнь Песней, что жених есть Христос, а невеста Пр. Дева-Богородица, как образ — олицетворение Ею Церкви, выражена совершенно определенно, и, по-видимому, не только была принята в глубокой древности, но и нашла себе прекрасное выражение в таких знаменитых храмах, как Св. Марии Великой и Св. Марии за Тибром. Тем не менее, однако, не этого рода памятники служили источником и оригиналом таких сложных композиций, какие являются в фресках Тульского Успенского собора.

Гравюры. Содержание Песни Песней, с его великой идеей о Христе и Его Церкви, нашло себе полнейшее и превосходное художественное выражение в западноевропейской гравюре, именно в знаменитой библии Николая Пискатора. В этом издании шесть гравюр на отдельных листах и представляют последовательно все сцены из книги Песнь Песней. Эти-то именно гравюры и послужили оригиналом для росписей этой книги в храмах вологодских, ярославских, ростовских, а затем и Тульского Успенского собора, что совершенно очевидно при сопоставлении этих росписей с гравюрами библии Пискатора.

При сопоставлении тульских фресок Песни Песней с изображениями ее в библии Пискатора очевидно, что оригиналом служили рисунки Мартэна де Вос; но также очевидно и то, что русские иконописцы, «города Ярославля посадские люди», в своем деле были до известной степени самостоятельны. А именно:

а) Копируя рисунки гравюр Пискатора, русские иконописцы удержали общий серьезный тон православной иконографии;

б) Отчасти изменяя состав рисунка в лицах и ландшафтах, они очень значительно изменили, а частью заменили костюмы голландские русскими;

в) Лицам и ландшафтам дали свою самостоятельную расцветку в стиле русской иконографии, и

г) Что самое главное, это собственные подписи автора-художника, служащие объяснением рисунков-гравюр Мартэна де Вос, они заменили длинными словами текста самой книги Песнь Песней, что существенно изменяет толкование основной ее идеи.

Вот как, например, передается содержание книги Песнь Песней в свободном стихотворном переводе латинских подписей к рисункам Мартэна де Вос (по рукописи, принадлежащей Рижскому церковно-археологическому музею)<sup>15</sup>.

1. Соломон царь сый зело богатейший,  
Никто же бо ин его бысть краснейший.  
Мудростию же и многим державством,  
И велик всяким бе благоприятством.  
От Бога честным даром препочтенный,  
Имея престол злат преухищренный.  
Многими в доволстве имущ человеки.  
Не будет же ин сиев и во веки.  
Сей песни песней сладце воспеваает,  
Таинственны же зело составляет.  
Христа жениха церкви описуя  
И друг к другу их любовь показуя.

2. Аз есмь цвет полный, жених возглашает,  
Невесту же крин чистейший взывает.  
Его же яблонь в древах нарицает,  
Под его же сень витати желает.  
Невеста: плодом его сладящихся,  
И вином любви зде веселящихся.
3. На ложи моем исках тя любезне,  
Невеста зовет жениха усердне:  
Не обретши же всюду претекаю,  
Тя любимиче обрести желаю.  
По улицам же и по стогнам града  
Да души моей явится отрада.  
Се одр Соломон зело украшенный,  
И избранных вой лики окруженный,  
Столпы имея от злата чистейша  
Почи бо на нем мудрость всечестнейша,  
Правда мужество и рассуждение  
Одра же сего есть украшение.
4. Се краснейшая моя, нарицает  
Невесту жених: ю же ублажает.  
Чудне: и ея красоте дивится,  
Да к любви его тая восперится.  
От Ливана ю по себе взывает,  
И зело теплу любовь к ней являет,  
От гор Ермона и аам (sic) глашает,  
И благовонен сад ю нарицает.  
Смирны аллоа и кассии полный,  
И в нем же есть всяк различен цвет полный  
Она же духа любви на ся просит,  
И ему плоды своя вся приносит.
5. Невесту жених к обществу взывает  
И в виноград ю свой внити глашает  
Вкупе благих всех с ним насладятся,  
И в свете его присно вселятся.  
Она же зело сном бе преклоненна,  
Сердцем слышащи: бысть же возбужденна.  
Жених бо простре к ней руку в оконце,  
И осия ю светом, яко солнце  
Внутри сердце ея к себе распаляя,  
Да долняя в прах вменит ю пленяя.

6. Любезный мой мне: Невеста глашает,  
И ся самую ему поручает.  
Он же слово ей жизни подавает  
И велию в ню благодать вливает.  
Зело к ней любовь велику являя,  
И паче многих девиц украшая.  
Едину же ю чисту нарищает  
И светлу яко солнце объявляет.

## VII

Что библия Пискатора была даже в XVII столетии не только у наших мастеров-иконописцев, но и просто у иных любителей иконографии, это вне всякого сомнения. В 1908 году мной приобретен в Киеве экземпляр библии Пискатора: *Theatrum Biblicum hoc est Historiae sacrae veteris et novi Testamenti tabulis aeneis expressae. Opus praestantissimorum hujus ac superioris seculi pictorum atque sculptorum, summo studio conquisitum et in lucem editum per Nicolaum Iohannis Piscatorem Anno 1674*<sup>16</sup>.

На этом экземпляре имеется собственноручная надпись (скорописью XVII века) о том, кому принадлежала книга, именно:

*Сия библия дому боярина Тихона Никитича Стрешнева человека ево Ивана Иванова сына Мишукова а подписал сию книгу своею рукою затем что дано за нее денег шестьдесят рублей для своей ахоты.*

О том, кто составлял превосходные рисунки для библии Пискатора и кто их гравировал, известно положительно. В подлиннике под каждой картиной имеются подписи:

Marten de Vos inventor.  
Viszcher excudit.

Итак, автором рисунков был Мартэн де Вос, а гравировал их Вишер.

Ввиду выдающегося значения произведений Мартена де Воса и Вишера вообще в нашей иконографии и, в частности, в росписях Тульского Успенского кафедрального собора, признаю не безынтересным сообщить и сообщая здесь некоторые биографические сведения об этих художниках.

1. Мартен де Вос — художник-живописец, родился в Антверпене в 1531 году, умер 17 декабря 1628 года. Первоначальное образование дал ему его отец, Петр (Pieter), посредственный художник из Лейдена, дальнейшее образование его высокому таланту дал Франс Флорис (Frans Floris). Потом он отправился в Рим и Венецию, где он познакомился с Тинторетто [13; 385], от которого научился тайне колорита, между тем как и сам он рисовал



2. Гравюры из библии Пискатора



3. Гравюры из библии Пискатора



4. Гравюры из библии Пискатора



5. Гравюры из библии Пискатора



6. Гравюры из библии Пискагора

ландшафты в произведениях искусства этого художника. Потом он и сам делал опыты в живописи: рисовал большие картины и портреты многих лиц дома Медичи [14; 385] и своих знакомых.

По возвращении в Антверпен, Мартен был принят в гильдию [15; 385] Св. Луки и рисовал теперь многие аллегории (такова его «Победа Мудрости»), алтарные и другие священные изображения, кои обнаруживают в нем богатый дар изображения (*inventio*) вместе с прекрасным светлым колоритом; также и портреты он писал мастерски. Его рисунок легкий и правильный, но его фигуры имеют слишком сильные и принужденные обороты. Он исполнял также многие рисунки черным карандашом и пером, по которым потом гравировал Саделерс, Коллерт, Гольшус и др. (= свыше 600 гравюр)<sup>17</sup>. В Антверпенском музее находятся 33 его картины, между ними: «Триумф Христа», «Неверующий Фома», «Подаяние подати», «Лука живописец» (триптихи), «Сцены из жизни францисканца Конрадо Асколи». Кроме того, два портрета в Брюссельском музее, Св. Елоизий — в церкви Искупителя в Брюгге, «Брак в Кане» — *Lieb-Frauen Kirche* в Антверпене, «Св. Павел, ужаленный змеей» — в Лувре. А также: в церкви Св. Петра в Гамбурге — «Благословение детей», в Целле, в капелле при замке — «Распятие» и «Тай-

ная Вечеря», и «Снятие со Креста» — у графа Гарраха в Вене. Есть и еще другие в Брауншвейге, Вене (Бельведер) и Копенгагене.

Мартен де Вос имел многих способных учеников, между которыми и Венцеля Кубергера (Wenzel Coubergher). Его сын Мартен (род. 1576 г.), брат Петр и племянник Виллем также были художники-живописцы<sup>18</sup>.

2. Вишер (Viszcher Jan Claeszen), рисовальщик, гравер и торговец гравюрами, родился в Антверпене в 1580 году. Он гравировал красивые и приятные рисунки ландшафтов, с фигурами и зверями,— отчасти по собственному изобретению, отчасти по произведениям других мастеров; таков его «Вид замка Левенштейн». Главные его картины и по костюмам (драпировке) очень интересны; таковы: «Богатые дети насмеются над своими родителями» и «Семейная молитва»<sup>19</sup>.

---

### Примечания

<sup>1</sup> Путешествие высокопреосвященнейшего Платона, митрополита Московского и разных орденов кавалера, в Киев и по другим российским городам в 1804 году. Собственною рукою с замечаниями его писано. Спб., 1813. С. 71.

<sup>2</sup> Постенные росписи этой замечательной церкви и, в частности, иконография кн. Песнь Песней в ней прекрасно изданы И. А. Вохрамеевым. См. его: Церковь во имя Святого и славного Пророка Божия Илии в Ярославле. Ярославль, 1906. С. 68—70. Ил. 61—64.

<sup>3</sup> Подробное изложение всех мнений об этой книге см. в капитальном исследовании проф. А. А. Олесницкого. Книга Песнь Песней и ее новейшие критики. Киев, 1882. Ср. А. Глаголева. Комментарий на книгу Песнь Песней Соломона. С. Петербург, 1909. С. 11—13.

<sup>4</sup> Рассуждение о книге Соломоновой, нарицаемой Песнь Песней, яко она есть, не человеческою волею, но Духа Святого вдохновением написана от Соломона, и яко не плотский в ней разум, но духовный и Божественный заключается и пр., сочиненное архиепископом Феофаном Прокоповичем. М., 1774.— См. Стефан Сабинин. В каком смысле должно разуметь книгу Песнь Песней, и что она содержит? См. Некоторые опыты упражнений воспитанников СПб-ской Духовной академии. Изд. 1821 г. Стр. 101—140.

<sup>5</sup> Подлинные письма проф. К. А. Коссовича и К. П. Победоносцева доселе находятся у меня. Автор.

<sup>6</sup> Santicum canticorum ex hebraeo convertit D-r Cajatanus Cossoviev. Petropoli. 1879.

<sup>7</sup> См. Собрание древних литургий восточных и западных в переводе на русский язык.— Спб., 1847.— С. 89, 91—92. О том, что «по большей части алтарь христианских храмов в древности действительно находился на восточной стороне», см. Н. Покровского. Происхождение древнехристианской базилики: Церковно-археологическое исследование.— Спб., 1880.— С. 173 и сл.

<sup>8</sup> См. «Отечественные Записки», изд. Пав. Свиныным. Часть I-я. СПб., 1820. С. 66—67. Статья: «Первое письмо из Москвь».

<sup>9</sup> *Textus Bibliae. Biblia cum concordantiis Veteris et novi testamenti et sacrum canonum: nec non et additionibus in marginibus varietatis diversorum textuum, et cet. Venundatur Lugduni.* 1526. Fol. 148.

<sup>10</sup> *Biblia sacra veteri et novi testamenti, secundum editionem Vulgatam.* 1590. p. 677.

<sup>11</sup> То же — и в *Biblia sacra Vulgatae editionis, Sixti V pontificis max. jussu recognita, et Clementis VIII Auctoritate edita.* Venetiis. 1706.

<sup>12</sup> Мозаики описываются здесь по изданию: *Musaici christiani e saggi de pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV Tavole cromo-litografiche con cenni storici del commendatore Gio. Battista de Rossi con tradizione francese.* Roma.

<sup>13</sup> A. Ch.Ad. Zestermann. *De Basilicis tres.* Bruxellis. 1847. Addenda. P. 174.

<sup>14</sup> Zestermann. *De Basilicis.* Addenda. p. 175.

<sup>15</sup> Перевод сообщен мне Ив. Мем. Тарабрыным. Должно заметить, однако, что перевод этот далеко не соответствует латинскому тексту подлинных гравюр в библии Пискаatora и представляет собой своеобразный русский вариант толкования рисунков Мартена де Воса. *Автор.*

<sup>16</sup> Этот экземпляр библии Пискаatora приобретен мной у антиквария М. Золотницкого, — в кожаном современном переплете, в досках, отличной сохранности. Латинский текст к рисункам большей частью переведен по-русски; перевод подписан мелким полууставом, подстрочно. *Автор.*

<sup>17</sup> См. D. Denkmalem der Kunst-Atlas zu Kugler's Handbuch der Kunstgeschichte. Taf. 89. fig. 5.

<sup>18</sup> *Allgemeines Kunstlexicon oder Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler.* A. Seubert, 2-te Aufl Stuttgart. 1879. Band. III, S-te 535.

<sup>19</sup> A. Seubert. *Allgem. Kunstlexicon.* Band. III, S-te 521.