

Юлия Бузыкина

Реферат, плагиат или интеллектуальная самоколонизация? Н. В. Покровский и методология изучения христианского искусства

Целью статьи является уточнение статуса ранней работы Н. В. Покровского, посвященной отличительным чертам христианского искусства по сравнению с языческим. Анализ текста статьи, во многом состоящей из заимствований из монографии Ф. Крауса, позволяет утверждать, что изложение Покровским взглядов Крауса является, во-первых, результатом выбора молодого ученого среди иных доступных ему концепций, а во-вторых, ценным приращением теоретического знания для отечественной науки, которое применимо для исследований памятников из собраний России. Наконец, Покровский ссылается на источник своих сведений, поэтому речь идет о вполне научной публикации реферативного типа.

Ключевые слова:

Н. В. Покровский, христианская археология, история науки в России, плагиат.

Методология искусствознания в области византийского и древнерусского искусства мало обсуждается в отечественной науке, хотя последнее время именно по этой тематике, в первую очередь по русскому искусству, публикуется огромное количество статей, монографий, научных музейных и выставочных каталогов, каталогов частных коллекций, вводятся в научный оборот новые памятники и имена, выходит «История русского искусства». Предпринимались попытки концептуального осмысления сакрального пространства в области истории архитектуры (А. Л. Баталов) [1], а также осмысления всего подпадающего под христианское искусство и практику с точки зрения создания и перемещения сакральных пространств (А. М. Лидов, концепция иеротопии, а также его критика) [2; 3; 4; 5]. По умолчанию считается, что для стоящих перед наукой задач достаточно уже давно известных и широко применяющихся методов и инструментов. Это методы иконографического и формально-стилистического анализа (получили развитие в XX веке), проверка и корректировка результатов с помощью технико-технологических исследований. Они доступны, понятны и как будто не нуждаются в корректировке. Отсутствие рефлексии на данную тему заставляет задаться вопросом о пределах экстенсивного пути развития отечественного искусствознания.

Основы применяемой методологии были сформулированы христианской археологией эпохи ее расцвета (вторая половина XIX — начало XX века), когда появилось большинство применяемых сегодня методов и были впервые осмыслены задачи отечественного искусствознания в области христианского искусства. Первым, кто постарался дать научное определение этой области знания на русском языке, обозначил его предмет, границы, цели и задачи, был Николай Васильевич Покровский (1848–1917) — основоположник дисциплины христианской археологии в России. (Ил. 1.) Он разработал методологические принципы для изучения византийского и русского церковного искусства, основываясь на результатах исследований европейских ученых, представителей разных



1. Н. В. Покровский. Фотография из журнала «Нива». 1898. № 4. С. 78

школ данной дисциплины. Покровский рассматривал христианское искусство как систему, которая включает подсистемы православного искусства и иконографии, наряду с западными, католическим и протестантским. Важной его заслугой было внимание не только к византийскому, но и к поствизантийскому искусству, поскольку художественная продукция продолжала создаваться после 1453 года и эволюционировать, находясь во взаимодействии с западным искусством (светским и религиозным), а также с русским религиозным искусством. Покровский — первый, кто озвучил мысль о дальнейшем развитии церковных искусств после гибели Византии. Он поставил вопрос о роли Афона как донора художественных идей и схем для русской монументальной живописи в поствизантийскую эпоху. Его интересовали не только памятники, но и методы их изучения, уже апробированные западными коллегами. Их применение позволило бы встроиться в уже существующую традицию изучения христианского искусства и развить данную

область науки уже в интересующем русских исследователей направлении, а также применить знания на практике — в области церковных художеств, пребывавших в кризисе.

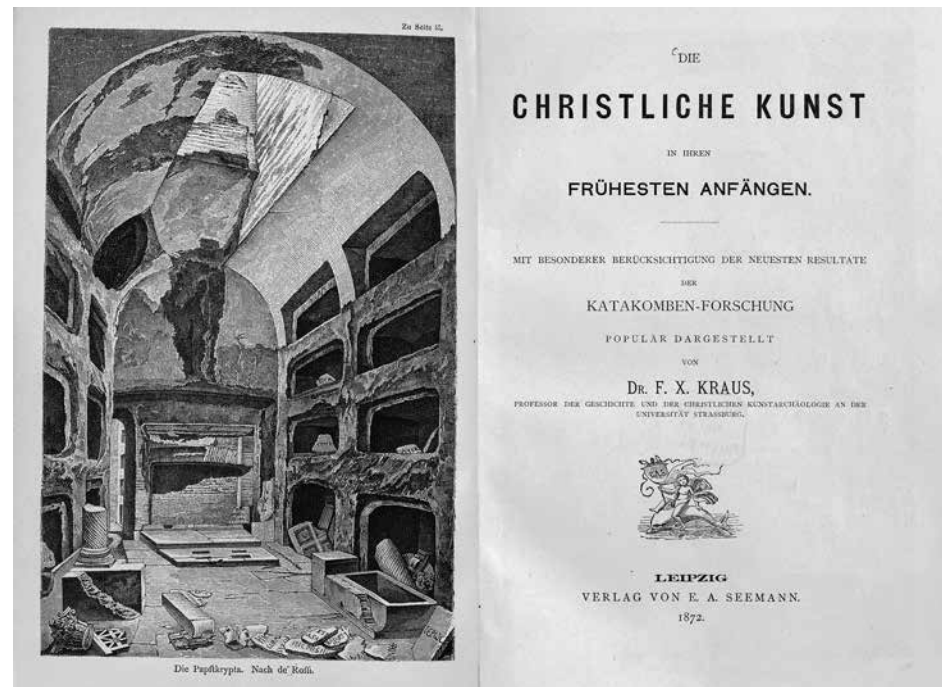
Ключевых работ Н. В. Покровского, где он говорит о методологии, несколько. Они отражают разные этапы осмысления автором предмета и методов христианской археологии как науки [6, с. 190–200; 7, с. 3–17; 8, с. 333–349; 9; 10, с. 435–476]. Свой первый текст, затрагивающий методологическую проблематику, молодой ученый написал после первой поездки в Европу. После курса обучения в Санкт-Петербургской духовной академии в 1876–1877 годах Н. В. Покровский был командирован за границу (Германия, Франция, Швейцария и Италия) с целью ознакомления с методами преподавания церковной археологии и литургики в западноевропейских университетах и личного изучения памятников христианской старины, находящихся в западноевропейских музеях. Сам факт командировки молодого ученого за методологическими знаниями говорит о наличии лакуны в отечественной науке, осознании этого факта и желании эту лакуну заполнить, основываясь на опыте тех, кто это уже осуществил или работал над этим. Возможно, речь шла не только об ученичестве, но и о полноценном обмене опытом.

В Берлине Покровский слушал лекции Фердинанда Пипера (основателя протестантской школы церковной археологии), в Страсбурге — его оппонента Франца Ксавера Крауса (представителя католической немецкой школы церковной археологии, ученика де Росси), в Риме молодой ученый познакомился с великим итальянским археологом Джованни Баттистой де Росси, заслуженно считающимся основателем христианской археологии как науки современного типа [11, ст. 310–312; 12, с. 217–245; 19, S. 400–405]. Поездка и приобретенные в ней знания оказали влияние на научные методы Покровского. Он изучал коллекции музеев, где хранились подлинные произведения древнего христианского искусства, и музей слепков, созданный Ф. Пипером в образовательных целях, а также посетил римские катакомбы с де Росси. Поскольку свое образование он продолжил у представителей разных школ, Покровский получил возможность сопоставить их подходы, выявить сильные и слабые стороны, конфессионально обусловленные ограничения.

Предметом этой статьи будет ранний текст ученого «Древнеязыческое и христианское искусство» [7, с. 3–17], который был написан под влиянием Ф. Кс. Крауса (его лекции Покровский слушал в Страсбурге во время командировки; Краус занимал кафедру истории христианского



2. Надгробие на могиле Ф. Крауса на Кладбище Хауптфридхоф, Фрайбург-им-Брейсгау



3. Титульный разворот монографии Ф. Крауса *Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen*: (Leipzig, 1872) [20]

искусства с 1872 по 1877 год)¹. (Ил. 2–3.) Значительную часть статьи представляет пересказ части его монографии — *Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen* (1872), а именно заключительной седьмой главы «Искусство и христианство. Отношение раннехристианского искусства к античности. Символика» (*Kunst und Christentum. Verhältnis der altchristlichen Kunst zur Antike. Symbolik*) [20, S. 193–218]. В тексте публика-

ции автор не объясняет, почему он выбрал именно Крауса. Можно лишь предположить, что подход немецкого католического ученого показался Покровскому наиболее удачным для применения.

Анализ текста заставляет задаться рядом вопросов: является ли этот опыт плагиатом, поскольку автором статьи значится сам Покровский? Можно ли считать его рефератом, имеющим право на существование как научный жанр, поскольку текст снабжен подстраничными примечаниями, отсылающими к исходной публикации Крауса? Оправданно ли появление подобного текста еще не сформированными к концу 1870-х годов представлениями о нормах цитирования? Компрометирует ли публикация чужих мыслей в переводе самого Покровского как самостоятельного исследователя или компоновка цитат дает в итоге

1 На тот момент Краус опубликовал следующие работы: [23; 20; 25]. Стоит отметить, что основные труды Крауса вышли позднее ([22] — издатель; [21] — немецкое переработанное издание «Подземного Рима» де Росси; [24] — второй том вышел посмертно, в 1908 году, его подготовил Йозеф Зауэр; [26]) и что Покровский застал Крауса в период формирования основных идей.

приращение научного знания? Можно ли считать Покровского интеллектуальным миссионером, который выбирает и предлагает соотечественникам инструмент для изучения собственного, не освоенного зарубежными коллегами материала?

В статье Покровского впервые на русском языке дается определение христианскому искусству в отличие от языческого, что особенно важно для памятников, появившихся в условиях параллельного существования разных религий и верований в рамках позднеантичной культуры. В то же время, если допустить, что христианское искусство имеет имманентно присущие ему свойства, это знание будет полезным для понимания христианского искусства разных стран, конфессий и исторических периодов.

Статья начинается с перевода начала седьмой главы упомянутой книги Крауса [20, S. 195–198]. Она содержит, во-первых, постановку вопроса: где заканчивается языческое и начинается христианское искусство? Как отличить христианский памятник от языческого, если нет явных отличительных признаков? Каковы эти признаки? В начале текста приведены две крайние (и неверные) точки зрения на природу христианского искусства без ссылок на представителей той и другой. Первая заключается в том, что древнехристианское (в современной терминологии — раннехристианское) искусство является целиком продуктом языческого искусства, как со стороны техники, так и со стороны содержания. Согласно второй, суживающей сферу христианского искусства до предела, возможны лишь случайные и незначительные проявления языческого искусства в искусстве христианском, поскольку те, кто ее придерживается, считают, что христианские воззрения находились в противоречии с требованиями эстетического чувства и являются тормозом в развитии искусства.

Далее эти тезисы оспариваются как проистекающие из неправильного понимания как сущности искусства, так и сущности христианства. Для этого привлекаются определения искусства, сформулированные в немецкой классической философии, причем и Краус, и (неизбежно) Покровский дают их без ссылок на издания. Вначале приводится определение искусства: в широком смысле слова оно имеет своим предметом изящное [20, S. 195–198]. Варианты определения изящного даются по Канту, Баумгартену, Лессингу, Винкельману, Гёте, Шеллингу (у Покровского он пропущен), а также Гегелю и Гербарту [20, S. 195–196]. Тем самым Покровский демонстрирует разнообразие

воззрений на изящное, представленных в науке, для чего и заимствует обзор немецкого коллеги.

Далее Покровский возвращается к своему предмету. Он пишет, что под влиянием разнообразия воззрений на изящное, взгляд на характер древнехристианского искусства неоднократно менялся. Эта фраза принадлежит самому Покровскому, а дальше следует снова перевод или пересказ Крауса [20, S. 196–198]. В этом месте Краус пытается дать определение искусству. За основу берется определение изящного у Гегеля, которое он развивает и приспособливает к своему предмету, привлекая определения изящного, данное Платоном, который определял его как постоянную принадлежность истинного и доброго, а также суждение о прекрасном Блаженного Августина, возводившего его к божественной красоте и постулировавшего Бога как источник прекрасного (August. Confess. X. 34), и, наконец, место из «Божественной комедии» Данте, где сказано, что все в мире похоже на Бога (Dante Parad. I. 103 f.) [20, S. 196, примеч. 1]. Близкое к этому понимание изящного автор встречает у Данте и Шиллера [20, S. 196]. Прекрасное, определяемое Платоном как пункт соприкосновения с небом, «предмет постоянного напоминания об утраченной отчизне души», подкрепляет это² [7, с. 5; 20, S. 161 и след.].

Таким образом, сущность искусства заключается в единстве идеи и чувственного образа, а общей задачей искусства является «единство, взаимное проникновение идеального и реального» [7, с. 5–6]. Суждение снова подкрепляется ссылками на немецких философов, а именно на Дурша [14, S. 195; 19, S. 198] и Шеллинга, которого Покровский цитирует по Краусу [20, S. 198].

Далее он пропускает часть седьмой главы с эстетическими и философскими рассуждениями с длинными цитатами из Гёрреса и «Фауста» Гёте, в том числе о сути искусства и науки, их разных началах (искусство — женское, наука — мужское, искусство — любовь, наука — разум), которые Покровскому либо были непонятны, либо, скорее, не нужны.

Затем Покровский пишет о разнице между античным искусством и христианским. Этот фрагмент представляет собой вольный пересказ все той же седьмой главы книги Крауса [20, S. 201–202] с пропуском небольшого фрагмента, посвященного музыке. Здесь утверждается, что античное искусство, при всем совершенстве техники, лишено той

2 Ссылка на Платона и Гранеллу [18] позаимствована из: [20, S. 196, Not. 1].

идеи святости, под влиянием которой создавались все прекрасные произведения христианского искусства, обаятельно воздействующие на религиозное чувство. Особенность христианского искусства для нашего автора заключается в примирении двух элементов — естественного и сверхъестественного. Здесь находят средоточный пункт две природы — божественная и человеческая, это единство изящного. В качестве примеров того, как достигается единство изящного, Покровский называет «произведения классического периода испанской и итальянской живописи, например, мадонны Мурильо, Рафаэля, Сассоферрато, а также Гольбейна и др.». Суждение о Мурильо и Рафаэле Покровский заимствует у Крауса, а Сассоферрато и Гольбейна добавляет сам [20, S. 202]. (Ил. 4, 5.)

За этим следуют самостоятельные рассуждения Покровского о том, что европейские музеи (которые он, несомненно, посещал) располагают огромным богатством памятников классического искусства, что дает замечательную возможность сравнить их с памятниками искусства христианского. Памятники, на которые он опирается, упоминаются в других главах монографии Крауса. Сравнение показывает, что в классическом искусстве можно обнаружить только естественные проявления человеческого духа в пределах земных его отношений, которые направлялись для выражения органической силы и прелести. В качестве примеров Покровский приводит Венеру Медичи (Уффици, Флоренция) и Капитолийскую Венеру (Капитолийский музей, Рим) (принадлежат к иконографическому типу *Venus pudica*) [20, S. 33, 34]. Для нашего автора эти две скульптуры отражают идеальное понятие древнего грека о женской красоте, но не более. «Лаокоон» (Музеи Ватикана, Рим) [20, S. 29] и «Умиравший гладиатор» (Капитолийский музей) [20, S. 26] — доведенное до последней степени органическое страдание [20, S. 29–30]³ (здесь для характеристики скульптуры приведено позаимствованное из книги Крауса суждение Винкельмана). «Аполлон Бельведерский» (Ватикан) олицетворяет мужскую красоту и не более. Фарнезианская группа и статуи Геркулеса — символы необыкновенной физической силы [20, S. 26–29].

Приведенные примеры заставляют Покровского констатировать, что эти скульптуры являются воспроизведением всевозможных прояв-

3 Цитата из Винкельмана со ссылкой на самого Винкельмана и заодно Лессинга: [35, S. 21, 22].



4. Бартоломео Эстебан Мурильо
Мадонна с младенцем. 1670–1680-е
Холст, масло. 166 × 115
Галерея старых мастеров, Дрезден



5. Бартоломео Эстебан Мурильо
Непорочное зачатие. 1660–1665
Холст, масло. 274 × 190
Музей Прадо, Мадрид

лений материальной силы и даже морали, но не христианской, а такой, какой она была в представлении классического грека — замкнутой в сфере материальных отношений. Следовательно, христианское искусство отличается от классического тем, что центр тяжести произведения перенесен в духовную область человеческой сущности, что объясняется из характера христианского мировоззрения, хотя в то же время и материальная область, как необходимый элемент для выражения идеи, удерживает здесь свое значение.

Далее Покровский приводит отсутствующую в монографии Крауса цитату из Шнаазе: «Христианское искусство имеет свои особенности, неизвестные миру классическому. Они... стоят в связи с той могучей христианской силой, которая проглядывает во всех фактах христианства,

подлежащих деятельности художника. Глубокое проникновение в смысл изображенного, а не свободное, не сдерживаемое никакими узами, творчество управляет здесь работой. Героическая сила, гордое сознание совершеннейшей индивидуальности, отличающие античное искусство, уступает место другим качествам: здесь, наоборот, мы видим совершенно спокойное положение фигур, мягкость, задушевность, сосредоточенность и глубину чувства, универсальность» [34, S. 138]⁴. Любопытно, что в привлекаемой Покровским самостоятельно цитате из книги Шнаазе речь идет не об изобразительном искусстве, а о различиях пространства языческого храма и христианской базилики, которая более демократична и предполагает многообразные связи между находящимися в ней.

Затем Покровский возвращается к труду Крауса и пересказывает его со ссылками, но так, как будто это его собственные мысли [20, S. 203–206]. В этом месте Краус критикует Гёте, который считал, что «чистое христианство находится в разладе с изобразительными искусствами, потому что стремится к удалению от чувственного мира»⁵. Христианство, утверждает Краус и присоединяющийся к нему Покровский, может быть мостом между небом и землей, что находит свое отражение в искусстве, в котором, по его мнению, идеал соединился с действительностью. Способы этого единения могут быть различными, но «относительно значения этой идеи в области эстетической» нет сомнения.

Примеры выдающихся произведений христианского искусства Покровский приводит сам. Точно соответствующими задачам христианского искусства ему представляются дрезденская «Мадонна» школы Мурильо (очень среднее произведение, но он в нем что-то увидел), а также сильно уступающие ей (по его мнению) флорентийская (имеется в виду «Мадонна на лугу» Рафаэля) и римская (имеется в виду, наверное, одна

4 Здесь у Покровского ошибка. Он указывает 1869 год издания и 3-й том, тогда как том 3 вышел 1844 году [34], а в 1869 вышло немного другое издание, и это том 1 [33].

5 Имеется в виду беседа с княгиней Амалией Голицыной об искусстве и религии, изложенная в книге «Кампания во Франции 1792 года»: *Doch konnte man sich nicht verbergen, dass die reinste christliche Religion mit der wahren bildenden Kunst immer sich zwiespältig befinde, weil jene sich von der Sinnlichkeit zu entfernen strebt, diese nun aber das sinnliche Element als ihren eigentlichsten Wirkungskreis anerkennt und darin beharren muss* («Однако нельзя было скрыть от себя, что чистая христианская религия с настоящим изобразительным искусством находится в расщеплении, поскольку та стремится удалиться от чувственности, а другая, напротив, только чувственный элемент признает как свою собственную область действия, и на этом настаивает») [17] (<https://www.gutenberg.org/files/17664/17664-8.txt>; дата обращения: 16.05.2023).

из мадонн Рафаэля, возможно, «Сикстинская» или «Мадонна в креслах», но наверняка сложно сказать) мадонны. Возможно, Покровский предпочел именно эти произведения из-за сходства с современными ему иконами, потому что Краус эти произведения не упоминает. В «Мадонне» Мурильо, по мнению Покровского, есть какая-то магическая сила, заключающаяся не во внешней форме, а в идее и художественном выражении. «Сила ее заключается не в самой внешней форме, но в идее и художественном ее выражении. Под покровом незатейливой формы сказывается здесь глубокая христианская тайна искупления; с удивительной точностью художник воспроизвел здесь как общий идеально-гуманный характер искупления, так и особенно смиренное отношение Пресвятой Девы к этому великому акту. Одним штрихом он сумел раскрыть пред наблюдателем всеобъемлющую красоту нового завета, его кроткий любвеобильный характер и значение для человечества». Далее он приводит закавыченную цитату из Крауса без ссылки: «Так бесконечная идея обручается с конечной формой» [20, S. 206]⁶.

За этим следует позаимствованный из начала книги Крауса фрагмент, посвященный соответствию религий видам искусства. Ссылки, приведенные Краусом, Покровский также воспроизводит. Здесь доказывается, почему языческой религии античности больше соответствовала по духу пластика, тогда как христианству — живопись [20, S. 49, 206–207, Not. 2, со ссылкой на: 27], при этом живопись оказывается более универсальной, чем пластика.

В христианском искусстве на первый план выходит Дух, эстетическое наслаждение находит здесь свои границы в духовной идее и нравственных правилах, ограждающих стремления падшей природы. А материальная природа, является здесь, пишет Покровский, по выражению профессора Крауса, Эоловой арфой, музыкальным инструментом, как орудием духа⁷. Такому характеру христианства более соответствует искусство живописи, продолжает Покровский. Она предоставляет достаточно простора для выражения всевозможных отношений человека — к Богу, миру, природе и т. п., а также для выражения его задушевных нравственных и религиозных стремлений. В этом смысле живопись занимает первое место среди изобразительных искусств. Кроме того,

6 Перевод неточный.

7 У Покровского ссылки на страницу нет, см.: [20, S. 207].

живопись не подчинена условиям национальности, как пластика (*sic!*), что вполне отвечает универсальному характеру христианства.

После этого Покровский переходит к проблеме истоков христианского искусства, и эта часть статьи является более или менее самостоятельной либо вольным пересказом, например, де Росси. По его мнению, рождению христианского искусства предшествовал рубежный период, когда произведения христианского искусства уже отличаются от языческих по содержанию (внутреннему характеру), а по форме еще нет. Сравнение памятников древнехристианского искусства, пишет Покровский, сохранившиеся в римских и неаполитанских катакомбах, в итальянских музеях (особенно Латеранском в Риме), с языческими, сохранившимися там же, заставляет автора (или того, у кого он позаимствовал эту кажущуюся очевидной мысль) констатировать, что христианские памятники находятся под влиянием античного способа представления.

Ни Христос, ни апостолы ничего по поводу церковного искусства не говорили. И церковь сама стала решать этот вопрос по мере своего понимания. Когда возникла нужда в применении искусства, христиане воспользовались готовой формой, выработанной в классическом античном искусстве. В примечании Покровский указывает, что генезис этой потребности — отдельный вопрос. Итак, языческое искусство в то время, утверждает Покровский, переживало период своего последнего упадка, однако сфера применения искусств была очень широка и включала все бытовые предметы, домашнюю утварь, сосуды, украшения, монеты, медали, оружие и т. д. Там можно в изобилии видеть образы античных божеств (Юпитер и его символ молния без Юпитера, змея, три грации, Ромул и Рем, павлин — символ Юноны, волчица и т. д.). Далее он пишет о сохранившихся фресках дома Нерона, доме Тиберия на Палатинском холме, мозаиках в термах Каракаллы и в Латеранском музее в Риме. Особенно он отмечает помпейские фрески и мозаики на сюжеты из языческой мифологии, не преминув указать, что фрески находятся частично на месте, частично в Неаполитанском музее.

Покровский констатирует, что древние христиане становились в оппозицию языческой пластике (пресловутые идолы — это античные статуи), но, с другой стороны, не возражали простив повседневного искусства. Отсюда они перенесли в христианство языческие «способы представления» и обогатили их новым содержанием. С искусством произошло то же, что и с древнехристианской наукой (древние христиане

посещали ораторские школы, изучали юриспруденцию, знакомились с философией и применяли добытые познания уже на новом поле). От язычества осталась невинная форма, в которую вложили новое содержание. И по содержанию это раннехристианское искусство очищено от языческих смыслов, компонентов и вообще духа больше, чем средневековое итальянское искусство. Если в раннехристианском искусстве заимствовалась техника, то в итальянском Средневековье — наоборот, например у Николо Пизано (которого он называет Николаем Пизанским), чьи произведения (по мнению Покровского) нередко всецело проникнуты духом античного искусства.

Зависимость христианского искусства от языческого вполне естественна и обусловлена общим ходом истории искусства. Предшествующая форма передается по наследству следующим поколениям, перерабатывается и совершенствуется в применении к требованиям художественной идеи. Из переработки рождается новая форма, которую потом постигнет та же самая участь, пока не будет достигнута полная гармония, полное единство с одухотворяющей идеей. В унаследовании и переработке форм состоит история искусства. Здесь же Покровский вместе со своим немецким учителем предостерегает исследователей от опасности отказать раннехристианскому искусству в самостоятельности, основываясь лишь на формальной стороне произведений. Говоря о зависимости христианского искусства от античного, не стоит переступать грань умеренности, как Рауль-Рошетт [28; 29; 30; 31]. Этот автор утверждал, что христианское искусство первых веков, остатки которого сохранились римских в катакомбах, «есть ни более, ни менее, как эхо искусства языческого», христианские художники, по его мнению, в такой сильной степени зависели от языческих, что заимствовали у них «образцы для библейских сюжетов». В объемном примечании Покровский ссылается на работы, опровергающие тезис французского археолога. В частности, они касаются того, что некоторые надписи были прочитаны и опубликованы неверно, и множество памятников, принадлежащих другим синкретическим культам, было ошибочно принято за христианские, и это привело Рауль-Рошетта к неверным выводам. Взгляды Рауль-Рошетта и критику Покровский пересказывает по Краусу [20, S. 56, 70, Not. 2 и 3; S. 85, 87, 89, 102, 105, 115, 118, 153, 169, 212–217], а также ссылается на работы Боттари и Гаруччи и воспроизведения надписей у Ренье [13; 15; 16; 32, no. 2579; 27, p. 204–207]. Из них далеко не все ссылки заимствованы из монографии Крауса. За этим следует

вывод, что главный аргумент Рауль-Рошетта несостоятелен, и его теория должна быть подвергнута различным ограничениям [20, S. 212–218].

Завершают статью выводы Покровского:

1) при правильном воззрении на христианство и искусство не только невозможно допустить какое-либо противоречие в этих понятиях, напротив, они состоят в тесной гармонической связи между собою;

2) характером христианства обуславливается совершенство христианского искусства и его отличие от искусства языческого как по внутренней идее, так и по роду (живопись, но не пластика);

3) несмотря на всю существенную разницу в характере языческого и христианского искусств, между ними допустима связь по форме — преимущественно в древний христианский период, хотя и не без значительных ограничений. Связь эта открывается из философского воззрения на всю историю искусства, *de facto* же она объясняется обычными условиями общежития древних христиан.

В рассмотренной выше статье Покровский не является первооткрывателем, а лишь переводчиком и транслятором достижений европейских коллег. Однако важно, к кому именно Покровский выбрал присоединиться: к Краусу, немецкому католическому церковному археологу. Впоследствии Покровский перевел де Росси, пытался воспроизвести опыт Пипера с музеем, но для концептуализации христианского искусства выбрал именно Крауса — немца и католика, хотя и находившегося в оппозиции к религиозному мейнстриму. Возможно, причина в том, что именно Краус удачно сформулировал проблему различий и взаимоотношений христианского и языческого искусства. Покровский написал эту статью как программную, поскольку для занятия каким-либо явлением необходимо дать ему определение и отделить от предшествующих и параллельных, а защищенная незадолго до того диссертация Покровского «Происхождение древнехристианской базилики» (1874) была посвящена именно генезису конкретного явления. Текст является, с одной стороны, рефератом, с другой — интерпретацией самим Покровским полученных знаний, поскольку помимо главы из указанной монографии он привлек и другие работы, и свои собственные впечатления. Он использовал те тезисы и места в тексте, которые представлялись ему наиболее полезными для русского читателя.

При некотором лукавстве, когда, переводя текст, Покровский не отделяет себя от автора исходной публикации («мы не можем согласиться с Гёте»), получившийся труд нельзя считать и плагиатом. Поскольку книга Крауса не была тогда переведена на русский язык, Покровский выступает здесь не как плагиатор, но как популяризатор достижений зарубежной науки и проводник русского читателя в мир науки о раннехристианском искусстве, многие достижения которой, при критическом к ним отношении, могут и должны быть заимствованы для целей русской науки. Он не зря приводит критику Рауль-Рошетта, показывающую опасности, подстерегающие исследователя на его пути. Это может быть излишнее доверие к публикациям, выводы которых сделаны на основании других публикаций, в которые также могли закрасться ошибки. В более поздних работах Покровский будет находить варианты применения этих знаний на практике для русских и византийских памятников. Важно, что его опыт знакомства с достижениями коллег не остался простой информацией, но успешно применялся на практике при подготовке научных трудов. Примечательно, что для теоретической статьи он выбрал именно Крауса, а достижения других своих учителей — Пипера и де Росси, применял в иных сферах своей деятельности, а именно в педагогической.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Баталов А. Л. Гроб Господень в замысле «Святая Святых» Бориса Годунова // Иерусалим в русской культуре. М.: Наука, 1994. С. 154–173.
2. Ванеян С. С. О священных местах и святых истинах: «иеротопия» как методологическая утопия и концептуальная атопия // Искусствознание. 2021. № 2. С. 10–61.
3. Иерусалим в русской культуре / Сост. и отв. ред. А. Л. Баталов и А. М. Лидов. М.: Наука, 1994.
4. Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Феория, 2009.
5. Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2009.
6. Покровский Н. В. Высшие задачи христианской археологии // Христианское чтение. 1880. № 7–8. С. 190–200.
7. Покровский Н. В. Древне-языческое и христианское искусство // Христианское чтение. 1878. № 1–2. С. 3–17.

8. Покровский Н. В. Желательная постановка церковной археологии в духовных академиях // Христианское чтение. 1906. № 3. С. 333–349.
9. Покровский Н. В. Новейшие воззрения на предмет и задачи «археологии». СПб.: Тип. В. Безобразова, 1879.
10. Покровский Н. В. О некоторых памятниках древности в Турции и Греции // Христианское чтение. 1889. № 9–10. С. 435–476.
11. Хрушкова Л. Г. Де Росси Д. Б. // Католическая энциклопедия. М.: Изд-во Францисканцев, 2011. Т. 4. Ст. 310–312.
12. Хрушкова Л. Г. Христианская археология в Западной Европе и русская научная школа византистики // Ученые записки Российского Православного университета св. Иоанна Богослова / Под ред. Б. Л. Фонкича. М.: Российский Православный университет, 2000. Вып. 5. С. 217–245.
13. Bottari G. G. Sculture e pitture sagre estratte dai cimenterj di Roma pubblicate gia dagli autori della Roma sotterranea ed ora nuovamente date in luce colle spiegazioni... Roma: Stamperia Vaticana, 1737, 1747, 1754. Т. 1–3.
14. Dursch J. G. M. Der Symbolische Charakter der Christlichen Religion und Kunst: eine Einleitung in die Spezielle Symbolik der Christlichen Kunst, und ein Beitrag zur... einer Christlichen Aesthetik. Schaffhauen: Verlag der Friedr. Hurterschen Buchhandlung, 1860.
15. Garrucci R. (s. j.) Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri cristiani di Roma. Roma: Tipografia delle belle arti, 1864.
16. Garucci (le R. P.). Les Mystères du syncrétisme phrygien dans les catacombes de Prétextât. Paris: Poussielgue-Rusand, 1854.
17. Goethe J. W. Campagne in Frankreich. Hamburg: Severus, 2018.
18. Granella V. Wahrheit, Schönheit, Liebe. Philosophisch-Ästhetische Studien. Leipzig: F. U. Brodhaus, 1867.
19. Heid S. Giovanni Battista de Rossi // Personenlexikon zur Christlichen Archäologie. Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert / Stefan Heid, Martin Dennert (Hrsg.) Regensburg: Schnell & Steiner, 2012. Bd. 1. S. 400–405.
20. Kraus F. X. Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen: mit besonderer Berücksichtigung der neuesten Resultate der Katakomben-Forschung. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1872.
21. Kraus F. X. (bearbeitet). Roma sotterranea. Die römischen Katakomben: Eine Darstellung der älteren und neueren Forschungen, besonders derjenigen de Rossi's. Freiburg i. Br., 1879 (2. Aufl.).
22. Kraus F. X. (Hrsg.) Real-Encyclopädie der christlichen Alterthümer. Freiburg i. Br., Herder 1882, 1886. Bd. 1–2.

23. Kraus F. X. Die Kunst bei den alten Christen. Frankfurt am Main: G. J. Hamacher Verlag, 1868.
24. Kraus F. X. Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1896. Bd. 1.
25. Kraus F. X. Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen. Strassburg: C. F. Schmidt, 1876–1884.
26. Kraus F. X. Über Begriff, Umfang, Geschichte der christliche Archäologie und die Bedeutung der monumentalen Studien für die historische Theologie. Freiburg i. Br., 1879.
27. Lübke W. Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Leipzig: E. A. Seemann, 1870. Bd. 1.
28. Piper F. Mythologie und Symbolik der Christlichen Kunst von der Ältesten Zeit bis In's Sechzehnte Jahrhundert. Weimar: Landes-Industrie-Comptoir, 1851. Bd. 2. S. 204–207.
29. Raoul-Rochette M. Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types imitatifs qui constituent l'Art du Christianisme. Paris, 1834.
30. Raoul-Rochette M. Tableau des catacombes de Rome. Paris, Bibliothèque Universelle de la Jeunesse, 1837.
31. Raoul-Rochette M. Troisième Mémoire sur les Antiquités chrétiennes des Catacombes. Objets déposés dans les tombeaux antiques, qui se retrouvent en tout ou en partie dans les cimetières chrétiens // Mémoires de l'Institut de France. 1838. № 13–2. Pp. 529–788.
32. Renier L. Inscriptions romaines de l'Algérie / Recueillies et publiées sous les auspices de S. Exc. M. Hippolyte Fortoul. Paris: Alphonse Pikard, 1855–1858.
33. Schnaase C. Altchristliche, byzantinische, muhammedanische, karolingische Kunst. Düsseldorf: Buddeus, 1869. Bd. 1.
34. Schnaase C. Geschichte der bildenden Künste. Bd. 3: Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter; Bd. 1: Altchristliche und muhamedanische Kunst. Düsseldorf: Buddeus, 1844.
35. Winkelmann J. J. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Dresden; Leipzig: Verlag der Waltherischen Handlung, 1756.